

CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

1984.172

ein anderes Klima

Aspekte der Schönheit in der zeitgenössischen Kunst

a different climate

Aspects of beauty in contemporary art



Städtische Kunsthalle Düsseldorf

25. August bis 5. Oktober 1984

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Die Künstler / the artists
Autoren oder Interviewer /
authors or interviewers

John Chamberlain	54
✓ Tony Cragg	15
Ulrich Erben	51
Isa Genzken	15
Gerhard von Graevenitz	60
✓ Jenny Holzer	26
Peter Joseph	40
Konrad Klapheck	56
Justen Ladda	29
Carlo Maria Mariani	58
<i>Giulio Carlo Argan</i>	
Allan McCollum	17
Franz Xaver Messerschmidt	6
<i>Friedrich Nicolai</i>	
Robert Morris	62
Harald Naegeli	20
Nam June Paik	31
Giulio Paolini	10
<i>Harald Szeemann</i>	
Claudio Parmiggiani	12
<i>Helmut Friedel</i>	
Anne und Patrick Poirier	33
✓ Sigmar Polke	31
Kenneth Price	13
<i>Lucy Lippard</i>	
Rammellzee	22
<i>Edit deAk</i>	
✓ Gerhard Richter	42
Bridget Riley	45
Gerd Rohling	16
François Rouan	48
Jesus Rafael Soto	35
Guisepppe Spagnulo	50
Jean Tinguely	30
✓ Jeff Wall	37
Die Leihgeber / lenders	64
Alphabetisch nach Künstlern geordnetes Verzeichnis der ausgestellten Werke / list of works exhibited, in alphabetical order of artists	65

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

IMPLOSION 1987

INNEHÅLLSFÖRTECKNING/TABLE OF CONTENTS

Långivare/Lenders to the exhibition	5
Förord/Preface	Lars Nittve 9
IMPLOSION – ett postmodernt perspektiv/A Postmodern Perspective	Lars Nittve 13

KONSTNÄRER/ARTISTS	Gretchen Bendér 42	Dara Birnbaum 46	Marcel Broodthaers 50	Daniel Buren 54
	Marcel Duchamp 58	Jasper Johns 62	Donald Judd 66	Joseph Kosuth 70
	Barbara Kruger 76	Louise Lawler 80	Sherrie Levine 84	Robert Longo 88
	Allan McCollum 92	Gerhard Merz 96	Robert Morris 100	Reinhard Mucha 104
	Nam June Paik 108	Blinky Palermo 112	Giulio Paolini 116	Francis Picabia 120
	Sigmar Polke 124	Robert Rauschenberg 128	Gerhard Richter 132	James Rosenquist 136
	Cindy Sherman 140	Laurie Simmons 144	Andy Warhol 148	James Welling 152

Post-modern-(ism), what kind of word do we have here?	158
Post-modern-(ism), vad är det för ord?	159
A word history of "Postmodern" 1870–1970	160
En postmodern ordhistoria 1870–1970	161
	Lars Nittve

ESSÄER/ESSAYS	Subjekt i kortslutning	166
	Subject in Short Circuit	173
	Germano Celant	
	När en ros bara förefaller vara en ros: Feminism och Representation	180
	When a Rose Only Appears to be a Rose: Feminism and Representation	189
	Kate Linker	
	Från verk till ram eller Finns ett liv efter "Författarens död"?	198
	From Work to Frame, or, Is There Life after "The Death of the Author"?	207
	Craig Owens	
	Biografier och bibliografier/Biographies and Bibliographies	214
	Katalog/Catalogue	220
	Fotografer/Photo credits	222

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Deconstructivist Architecture - Projects

- Frank O. Gehry
Gehry House, Santa Monica, California, 1978-88
- Daniel Libeskind
City edge, Berlin, RFA, 1987
ingénieur: Peter Rice
- Ren Koolhaas
Apartment building & observation tower,
Rotterdam, Holland, 1982
- Peter Eisenman
Biocenter for the University of Frankfurt
Frankfurt am Main, RFA, 1987
- Zaha M. Hadid
The Peak, Hong Kong, 1982
- Coop Himmelblau (Wolf D. Prix; Helmut Swiczinsky)
• Rooftop remodeling, Vienna, Austria, 1985
• Apartment building, Vienna, A., 1986
• Skyline, Hamburg, RFA, 1985
FRG
- Bernard Tschumi
• Parc de la Villette, Paris, France, 1982-85.
ingénieur: Peter Rice

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

British Photography 1990

Chris Killip (1946 -)
North of England 1976-87

Graham Smith (1947 -)
The Commercial Pub 1980-90

John DAWES (1949 -)
Post-industrial landscapes 1981-88

Markin PARR (1952 -)
Series "The Cost of Living" 1987-89

Paul GRAHAM (1956 -)
Ex - "In Umbra Res: Sixteen photographs of Northern Ireland" 1990

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"ZEITGEIST" BERLIN 1982

Artists:

Siegfried ANZINGER

Greg BASGUTZ

Joseph BEUYS

Erwin BOHATSCH

Jonathan BOROFKY

Peter BÖNNELS

Werner BÜTTNER

James Lee BYARS

Pierpaolo CALZOLARI

Sandro CHIA

Francesco CLEMENTE

X Enzo CUCCHI

Walter DAHMS

Rene DANIELS

Jiri Greg DOKOUPIL

Raimund FETTING

Barry FLANAGAN

Gerard GAROUSTE

GILBERT & GEORGE

Dietrich HACKER

Antonius HÖCKELMANN

Karl Horst HÖDICHKE

Jörg IMMENDORFF

X Anselm KIEFER

Per KIRKEBY

Bernd KOBERLING

Jannis KOUNELLIS

Christopher LE BRUN

Niklas LÜPERTZ

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Bruce MC LEAN
 Mario MERZ
 Helmut MIDDENDORF
 Malcolm MORLEY
 Robert MORRIS
 Nino PALADINO
 A. R. PENCK
 Sigmar POLKE
 Susan ROTHENBERG
 SALONÉ
 ✕ David SALLE
 ✕ Julian SCHNABEL
 Franck STELLA
 Volker TANNERT
 Cy TWOMBLY
 Andy WARHOL

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Contents

Photographic Acknowledgements	4
Lenders to the Exhibition	6
Foreword and Acknowledgements	8
<i>Christos M. Joachimides</i>	
<i>Norman Rosenthal</i>	
Achilles and Hector before the Walls of Troy	9
<i>Christos M. Joachimides</i>	
Thoughts on the Origins of "Zeitgeist"	11
<i>Robert Rosenblum</i>	
Signs of Passion	15
<i>Hilton Kramer</i>	
The Dilettante Genius	20
On Wild Music and Painting in Advanced Democratic Society	
<i>Walter Bachauer</i>	
Schein and Chock	25
On Walter Benjamin's Esoteric Aesthetics	
<i>Karl-Heinz Bohrer</i>	
Science as Art	38
A Discussion of Riegl's Theory of Art and an Attempt to Apply It to the Sciences	
<i>Paul Feyerabend</i>	
The Analogy of Contradictions	49
Fragmentary Notes Concerning the Building of the Former Kunstgewerbemuseum in Berlin	
<i>Vittorio Magnago Lampugnani</i>	
Reunion	62
<i>Thomas Bernhard</i>	
The Artists of the Exhibition	71
Biographies	252
Catalogue	290

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

aspects de l'art d'aujourd'hui

Jean-Michel Alberola	Sigmar Polke	Chantal Akerman
Richard Artschwager	Jean-Pierre Raynaud	Woody Allen
Georg Baselitz	Gerhard Richter	Theo Angelopoulos
Lothar Baumgarten	François Rouan	Ingmar Bergman
Bazile Bustamante	Robert Ryman	Patrick Bokaowski
Jean-Pierre Bertrand	David Salle	Robert Bresson
Joseph Beuys	Julian Schnabel	Léos Carax
Jonathan Borofsky	Thomas Schütte	John Cassavetes
Daniel Buren	Richard Serra	Yussuf Chahin
Francesco Clemente	Cindy Sherman	Michael Cimino
Robert Combas	Pierre Soulages	Francis Ford Coppola
Tony Cragg	Frank Stella	Marguerite Duras
Enzo Cucchi	Niele Toroni	Jean Eustache
Willem de Kooning	Ger Van Elk	Rainer Werner Fassbinder
Walter de Maria	Didier Vermeiren	Federico Fellini
Jean Dubuffet	Claude Vialat	Philippe Garrel
Barry Flanagan	Jeff Wall	Jean-Luc Godard
Gérard Garouste	Robert Ashley	Peter Greenaway
Gilbert and George	Dara Birnbaum	Shōhei Imamura
Jack Goldstein	Jonathan Borofsky et	Jim Jarmush
Toni Grand	Gary Glassman	Stanley Kubrick
Robert Grosvenor	Stefaan Decostere et	Claude Lanzman
Philip Guston	Chris Dercon	Lam Le
Hans Haacke	Ed. Emshwiller	Jean-Pierre Mocky
Simon Hantai	Ken Feingold	Manoel de Oliveira
Keith Haring	Jean-Luc Godard et	Alain Resnais
Jenny Holzer	Anne-Marie Milville	Jacques Rivette
Jörg Immendorf	Peter Greenaway	Glauber Rocha
Neil Jenney	Gary Hill	Eric Rohmer
Donald Judd	Michael Klier	Raul Ruiz
Anselm Kiefer	Thierry Kuntzel	Helma Sanders-Brahms
Jannis Kounellis	Joan Logue	Werner Schroeter
Barbara Kruger	Meredith Monk	Jerzy Skolimowski
Bertrand Lavier	Jacques Louis Nyst	Jean-Marie Straub et
Jean Le Gac	Marcel Odenbach	Danièle Huillet
Robert Longo	Tony Oursler	Hans Jürgen Syberberg
Gerhard Merz	Nam June Paik et	Alain Tanner
Mario Merz	Shigeo Kubota	Andrei Tarkovski
François Morelet	Michael Smith	Paul Vecchiali
Malcolm Morley	Bill Viola	Lars von Trier
Reinhard Mucha	William Wegman	Wim Wenders
Matt Mullican	Robert Wilson	Pierre Zucca
Bruce Nauman		

L'EPOQUE
LA MODE
LA MORALE
LA PASSION
Centre
Pompier
1987

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Bernard Ceysson	Introduction	16
Bernard Blistène Catherine David Alfred Pacquement	Entretien	18
Thierry de Duve	Au théâtre ce soir – Drame en un acte et trois scènes	25
Yves Michaud	Labels	45
Johannes Gachnang	J'aime Paris, mais vu de la terrasse de Saint-Cloud	55
Jean-François Chevrier	Hommage à Gerhard Richter, peintre photographe	61
Serge Daney	Dix ans de cinéma, six lignes de fuite	69

Sommaire

Philippe Dubois	La passion, la douleur et la grâce. Note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977-1987)	75
	Catalogue	89
	Peinture, sculpture, installation	90
	Vidéo	331
Christine Van Assche	La vidéo, 14 ans plus tard	332
	Cinéma	357
	Anthologie de textes critiques	395
	Repères chronologiques	638
	Crédits photographiques	660

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Liste des œuvres exposées

Jean-Michel Alberola

Le nom d'Actéon, 1982
huile sur toile, 200 × 200
appartient à l'artiste, Le Havre
ill. p. 91

L'Invention de la photographie, 1985
technique mixte en six parties (photos)
46 × 35,5 (4 parties)
55 × 42,5 (1 partie)
67 × 50 (1 partie)
courtesy galerie Daniel Templon, Paris

Suzanne et les vieillards :
Balthazar y Antonio, 1985-86
huile sur toile, 200 × 101
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 93

Suzanne et les vieillards : la vie criminelle (dédicace Luis Buñuel), 1985-86
huile sur toile, 180 × 200
collection particulière, Paris
ill. p. 92

Ex-voto : l'invention du corps de la peinture, 1986-87
huile sur toile, 100 × 200
galerie Pietro Sparta, Chagny
ill. p. 90

Troisième Proposition, 1987
métal sur papier, 10 × 10
galerie Pietro Sparta, Chagny

Richard Artschwager

Tower III (Confessional), 1980
formica et chêne, 153 × 120 × 81
collection Saatchi, Londres
ill. p. 96

Book II (Nike), 1981
formica, 188 × 116 × 117
collection Saatchi, Londres
ill. p. 95

Book III (Laocoon), 1981
formica, poignées métalliques,
coussins de skaï, 122 × 71 × 104
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1984-812
ill. p. 97

Georg Baselitz

Drei Beiniger Akt, 1977
linogravure, signée et datée 1979
220 × 158
Fonds national d'art contemporain, Paris
(Inv. 35071)
ill. p. 100

Sitzender Mann, 1977
linogravure en noir sur offset
cramoisi apprêté, 182 × 151
collection particulière, Genève
ill. p. 100

Trommier, 1982
huile sur toile, 250 × 330
collection Saatchi, Londres
ill. p. 99

Sans titre, 1982
bois peint, 250 × 90 × 60
collection Saatchi, Londres
ill. p. 101

Adler Im Bett, 1982
huile sur toile, 250 × 250
courtesy galerie Mary Boone, New York
et galerie Michael Werner, Cologne

Drummer, 1982
linogravure sur papier entoilé
211 × 150,5
Fonds régional d'art contemporain des
Pays de la Loire, Fontevraud
ill. p. 100

Sans titre, 1985
linogravure (état noir et blanc)
227 × 153
galerie Laage Solomon, Paris
ill. p. 100

Lothar Baumgarten

Métro Nome, 1987
Musée des arts africains
et océaniques, Paris

Bazile Bustamante

Acrilux, 1986
aluminium, plexiglass, néons,
négatifs photographiques
300 × 290 × 400
Musée Saint-Pierre art contemporain,
Lyon
ill. p. 108/109

Sans titre, 1987
placage sycamore, acier, plastique,
mur peint
123 × 75 × 30 chaque élément
galerie Micheline Szwajcer, Anvers
ill. p. 107

Jean-Pierre Bertrand

Hommage à Franz Kafka, 1978
techniques mixtes, 27 × 30,5 × 15,5
appartient à l'artiste
ill. p. 110

Diptyque, 1983
techniques mixtes
273 × 108 × 2,5 (2 fois)
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-163

Grand Papier, 1985
techniques mixtes, 330 × 600
Musée Saint-Pierre art contemporain,
Lyon
ill. p. 112

Mixed Mediums, 1985
techniques mixtes, 300 × 200 × 2,5
courtesy Galerie de France, Paris
ill. p. 111

Diptyque, 1987
techniques mixtes, 282 × 638
courtesy Galerie de France, Paris

Joseph Beuys

Palazzo Regale, 1985
vitrines et panneaux
succession Joseph Beuys, Düsseldorf
ill. p. 117

Jonathan Borofsky

Running Paccie at 2.616.216, 1979
peinture latex sur mur et/ou plafond
dimensions variables
Whitney Museum of American Art,
New York
acquis grâce aux Fonds du Comité de
peinture et sculpture 84-43
ill. p. 119

2.841.781 Universal Groan Painting, 1979-83
huile sur toile, vase de verre et
fleurs artificielles, magnétophone
306 × 201
Fredrik Roos, Zug, Suisse
ill. p. 121

Man in Space, 1982-83
bande vidéo noir et blanc
courtesy galerie Paula Cooper, New York
ill. p. 119

Male Aggression Now Playing Every-
where, 1985
acrylique sur toile, 330 × 370
courtesy galerie Paula Cooper, New York
ill. p. 118

Moving Still Life at 2.968.473, 1986
acrylique sur toile et moteur électrique
101 × 152,4
courtesy galerie Paula Cooper, New York
ill. p. 120

Flying Man with Video Monitor and
Camera, 1986
acrylique sur mousse d'uréthane
et caméra vidéo
sculpture : 157 × 91 × 69
courtesy galerie Paula Cooper, New York

Daniel Buren

Les Couleurs : sculptures, 1977
drapeaux de toile bicolore sur différents
toits de Paris, visibles à l'aide de
longues-vues depuis les terrasses du
Centre Georges Pompidou
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1977-711
ill. p. 124, 125

La Cabane écartée n° 2, 1984
tissu rayé de bandes blanches et bleues
alternées verticales de 8,7 cm
et peinture acrylique, 280 × 280 × 420
Roger Paillass, Marseille
ill. p. 123

Francesco Clemente

Autoritratto, 1980
huile sur toile, 30,5 × 20,5
collection Saatchi, Londres
ill. p. 129

Self-Portrait with Bird, 1980
huile sur toile, 40 × 30

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

collection particulière
courtesy galerie Anthony d'Offay, Londres

Self-Portrait, 1980

huile sur toile, 46 x 35
galerie Sperone Westwater, New York

Self-Portrait, 1980

huile sur toile, 46 x 35
galerie Sperone Westwater, New York

Sans titre, 1984

huile sur toile, 200 x 600
appartient à l'artiste
courtesy galerie Sperone Westwater,
New York
ill. p. 126/127

Son, 1984

huile sur toile, 284 x 231
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY
George B. and Jenny R. Mathews
Fund, 1985
ill. p. 128

Robert Combas

L'Epouvantail d'après-guerre, 1983
acrylique sur toile, 225 x 133
collection Moiselet-Merigo, Paris

Le Pendu, 1984

acrylique sur toile, 204 x 154
collection Moiselet-Merigo, Paris
ill. p. 132

Sabot porte-bonheur, Irma la Douce, 1984
acrylique sur toile, 132 x 222
collection Moiselet-Merigo, Paris
ill. p. 130

Crucifié par des gueuleurs, 1985
acrylique sur toile, 206 x 162
collection Moiselet-Merigo, Paris
ill. p. 133

Revers de Pipi I, 1985

acrylique sur toile, 199 x 165
galerie Yvon Lambert, Paris
ill. p. 131

Le Pêcheur de quelqu'un, 1985

acrylique sur toile, 203 x 175
galerie Yvon Lambert, Paris
ill. p. 131

Tony Cragg

Black and White Stack, 1980
objets de récupération (métal, tissu,
plastique, papier), 200 x 200
Fonds régional d'art contemporain de
Bourgogne, Dijon
ill. p. 137

Sans titre, 1983

objets en plastique, 260 x 76
galerie Crousel Hussenot, Paris
ill. p. 136

Sans titre, 1983

objets en plastique, 321 x 121
galerie Crousel Hussenot, Paris
ill. p. 136

S, 1984

objets en bois, 161 x 455 x 300
Musée départemental des Vosges, Epinal
ill. p. 135

Enzo Cucchi

A Terra d'Uomo, 1980

crayon noir sur papier, 180 x 222
Museum Boymans Van Beuningen,
Rotterdam
ill. p. 141

Mistero di un viaggio, 1981

fusain sur papier, 273 x 485
galerie Bruno Bischofberger, Zurich
ill. p. 138

Disegno tonto, 1982

fusain sur papier et objets en
toile peinte, 203 x 410 et 58 x 126
Kunsthaus, Zürich
ill. p. 139

Sguardo di un quadro ferito, 1983

huile sur toile, diptyque, 250 x 340
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1984-414
ill. p. 140

Willem de Kooning

Sans titre I, 1978

huile sur toile, 195,5 x 223,5
collection particulière, New York
ill. p. 144

Sans titre V, 1981

huile sur toile, 203,2 x 177,8
collection particulière, New York
ill. p. 142

Sans titre XIX, 1985

huile sur toile, 195,5 x 223,5
Adrian-Robert Mnuchin, New York
ill. p. 145

Sans titre VI, 1986

huile sur toile, 195,5 x 223,5
Xavier Fourcade Inc., New York
ill. p. 143

Walter de Maria

Lightning Field, 1977

New Mexico, USA
documentation photographique :
« Lightning Triple Strike »
86 x 86

« Field before the Storm »

« Entire Field at Sunset »

« Night Lightning »

63,5 x 111,7 chacune
courtesy Dia Art Foundation, New York
ill. p. 146, 147

Large Rod Series Circle/Rectangle

5.7.9.11.13, 1985
acier inoxydable
dimensions variables
Xavier Fourcade Inc, New York
ill. p. 149

Jean Dubuffet

Le Tissu social, 1977

acrylique sur papier entoilé, 150 x 520
Mobil Oil Corporation, New York
ill. p. 152

Psycho-Sites, 1981-82

acrylique sur papier marouflé sur toile
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-310 à 322
donation à l'Etat, 1986

Site avec 2 personnages, E.207
68 x 50

Site avec 4 personnages, E.227
50,5 x 68
ill. p. 151

Site avec 3 personnages, E.246
68 x 50

Site avec 4 personnages, E.250
68 x 59

Site avec 3 personnages, E.254
50,5 x 67
ill. p. 151

Site avec 3 personnages, E.268
67 x 50

Site avec 3 personnages, E.271
68 x 50,5

Site avec 2 personnages, E.290
50,5 x 68
ill. p. 151

Site avec 2 personnages, E.313
50,5 x 67

Site avec 3 personnages, E.341
67 x 50

Site avec 3 personnages, E.344
50,5 x 67
ill. p. 151

Site avec 2 personnages, E.348
68 x 50

Site avec 2 personnages, E.477
68 x 50,5

Le Cours des choses (Mire G 174
(Boiéro) 22 décembre 1983)
acrylique sur papier marouflé sur toile
268 x 800
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1985-11
ill. p. 150

Barry Flanagan

Horse and Cougar, 1984

bronze, 198 x 206 x 61
appartient à l'artiste
courtesy Waddington Galleries, Londres
ill. p. 157

Nijinsky Hare, 1985

bronze, 261,5 x 160 x 122
courtesy of Roselaugh Developments Ltd
ill. p. 155

Elephant, 1986

bronze, 196,2 x 188 x 105,4
appartient à l'artiste
courtesy Waddington Galleries, Londres
ill. p. 156

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Gérard Garouste

La Règle du Je, 1980
bronze, 27 × 35 × 30
appartient à l'artiste
Marcilly-sur-Eure
ill. p. 159

Adhara, 1981
huile sur toile, 253 × 395
Holly Solomon, New York
ill. p. 158

Le Commandeur et la maison rose, 1985
huile sur toile, 249 × 293,5
Musée d'art contemporain, Montréal
ill. p. 160

Phlegyas, Dante et Virgile, 1986
huile et vernis sur toile, 200 × 235
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-279
ill. p. 161

Gilbert and George

12

Communism, 1977
photo-piece, 302 × 252
collection Annick et Anton Herbert, Gand
ill. p. 165

Queer, 1977
photo-piece, 302 × 252
Museum Boymans Van Beuningen,
Rotterdam ill. p. 164

Cunt, 1977
photo-piece, 241 × 201
galerie Anthony d'Offay, Londres

Fuck, 1977
photo-piece, 241 × 201
galerie Anthony d'Offay, Londres

Cold, 1983
photo-piece, 303 × 354
Monsieur et Madame David Pincus,
Wynnewood, Pennsylvanie
ill. p. 163

Jack Goldstein

Sans titre, 1980
acrylique sur toile, 243,8 × 467,2 × 7,6
Michael H. Schwartz, New York
ill. p. 168

Sans titre, 1983
acrylique sur toile, 213,3 × 385,2 × 7,6
Michael H. Schwartz, New York
ill. p. 166

Sans titre, 1984
acrylique sur toile, 243,8 × 91,4 × 7,6
Dart Gallery Inc., Chicago
ill. p. 167

Sans titre, 1986
acrylique sur toile, 213,5 × 178 × 15,5
Robert et Michelle Newcomer,
Glencoe, Illinois
ill. p. 169

Toni Grand

Sans titre, 1978

bois et fibre de verre coloré, L 213
Yves Michaud, Paris
ill. p. 170

Bois écorcé, 1978-79
bois de kotibé, 4 éléments, 61 × 39 × 648
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1981-25
ill. p. 169

Sans titre, 1979
bois et polyester, L 150
appartient à l'artiste, Mouriès
ill. p. 170

Sans titre, 1986
pierres et polyester, 82 × 70 × 230
appartient à l'artiste, Mouriès
ill. p. 172

Sans titre, 1986
bois et polyester, 98 × 187 × 173
appartient à l'artiste, Mouriès
ill. p. 173

Robert Grosvenor

Sans titre, 1984-85
acier, matière plastique, goudron,
peinture à l'huile, 183 × 183 × 183
The Edward R. Broida Trust, Los Angeles
ill. p. 177

Sans titre, 1985-86
acier, émail, matière plastique
196 × 254 × 188
courtesy galerie Paula Cooper, New York
ill. p. 175

Philip Guston

East Tenth, 1977
huile sur toile, 203,2 × 255,3
Estate of Philip Guston,
courtesy galerie David Mac Kee, New York

Smoke, 1978
huile sur toile, 173 × 203,5
Estate of Philip Guston,
courtesy galerie David Mac Kee, New York
ill. p. 180

East Coker T.S.E., 1979
huile sur toile, 101,6 × 122
Estate of Philip Guston,
courtesy galerie David Mac Kee, New York
ill. p. 178

Box and Shadow, 1978
huile sur toile, 175,2 × 250,2
Estate of Philip Guston,
courtesy galerie David Mac Kee, New York
ill. p. 179

Talking, 1979
huile sur toile, 157,5 × 198,5
The Edward R. Broida Trust, Los Angeles
ill. p. 181

Hans Haacke

Les Must de Rembrandt, 1986
installation
béton, bois, photographie, plaques gravées
(aluminium-acier), tissus imprimés
Le Consortium, Dijon/galerie Liliane

et Michel Durand-Dessert, Paris
ill. p. 183-185

Simon Hantaï

Tabula, 1980
technique mixte sur toile, 269 × 480
appartient à l'artiste, Paris
ill. p. 188

Tabula, 1980
technique mixte sur toile, 285,6 × 454,5
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1982-51
ill. p. 189

Keith Haring

Installation in situ,
Galleries Contemporaines,
Centre Georges Pompidou, Paris, 1987

Jenny Holzer

Under a Rock, 1986
10 bancs de granit et déroulants
lumineux électroniques
The Eli Broad Family Foundation,
Los Angeles
ill. p. 194-197

Jörg Immendorff

Café Deutschland IV, 1978
résine sur toile, 282 × 330
collection Garnatz, Cologne
ill. p. 201

Naht, 1981
huile sur toile, 180 × 400
Kunstmuseum, Düsseldorf
ill. p. 199

Akademie West—Aufgabe Standarten,
1984
résine sur toile, 285 × 400
galerie Zwirner, Cologne
ill. p. 198

Anbetung Des Inhalts, 1985
huile sur toile, 285 × 330
John et Mary Pappajohn, Des Moines,
Iowa
ill. p. 200

Neil Jenney

Atmosphere, 1977-84
techniques mixtes, 90 × 180
Stefan T. Edlis, Chicago
ill. p. 204-205

Atmosphere, 1985
techniques mixtes, 82 × 202
coll. Rachel et Jean-Pierre Lehmann,
Genève
ill. p. 203

Donald Judd

Sans titre, 1982
aluminium et plexiglass, 3 éléments
chaque élément 100 × 100 × 32

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

galerie Annemarie Verna, Zürich
ill. p. 209

Sans titre, 1985
contreplaqué, 3 éléments
chaque élément 100 × 100 × 25
appartient à l'artiste
coll. Emily and Jerry Spiegel, New York
courtesy galerie Rolf Ricke, Cologne
ill. p. 206

Sans titre, 1985
aluminium peint, 360 × 30 × 30
galerie Annemarie Verna, Zürich
ill. p. 207

Sans titre, 1986
aluminium et plexiglass, 102 × 25 × 25
collection Vivian Horan, New York
ill. p. 208

Anselm Kiefer

Wege der Weltweisheit :
die Hermannsschlacht, 1978
gravure sur papier buvard, peinture,
acrylique et gomme laque/toile, 290 × 200
collection Saatchi, Londres
ill. p. 211

Dyonisius Aeropagita—Die Ordnung
der Engel, 1978-82
acrylique, 330 × 555
Fundación Caixa de Pensions, Barcelone
ill. p. 212

Dein Blondes Haar, Margarete
(diptyque), 1981
huile et paille sur toile, 118 × 449,6
collection Saatchi, Londres
ill. p. 210

Märkischer Sand, 1982
huile sur toile, 330 × 555
Stedelijk Museum, Amsterdam
ill. p. 213

Jannis Kounellis

Sans titre, 1984
acier, bois, pierre, tissu, peinture,
brûleur à gaz et fumée, 201 × 1093
galerie Anthony d'Offay, Londres
ill. p. 216-217

Barbara Kruger

Sans titre
(You substantiate our horror), 1983
montage tripartite de photos noir et blanc
333,9 × 215,5
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1985-126
ill. p. 218

Sans titre
(Your Misery loves company), 1985
lenticular photo, 56 × 56
M. Michael Johns, Beverly Hills, CA
ill. p. 221

Sans titre
(Help, I am locked inside), 1985
lenticular photo, 56 × 56
M. Michael Johns, Beverly Hills, CA

Sans titre
(Your Money... God is on your side), 1985
lenticular photo, 56 × 56
M. Michael Johns, Beverly Hills, CA

Sans titre
(We decorate your life/This is for
someone special and you know who
you are), 1985
lenticular photo, 56 × 56
galerie Mary Boone, New York

Sans titre
(What big muscles you have I), 1986
bandes, auto-collant et lettres-set
sur panneau acrylique, 152,5 × 208
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-251
ill. p. 219

Sans titre
(Promise us anything but give us
nothing), 1986
photographie noir et blanc, 350,5 × 244
appartient à l'artiste, New York
ill. p. 220

Sans titre
(I've seen this Movies before), 1986
lenticular photo, 56 × 56
galerie Mary Boone, New York

Sans titre (My Hero), 1986
lenticular photo, 56 × 56
galerie Mary Boone, New York

Bertrand Lavier

Or not to be, 1979
acrylique et bronze, 51 × 70,5 × 30,5
galerie Schurr, Stuttgart

Gabriel Gaveau, 1981
peinture sur piano à queue,
151 × 200 × 104
collection Herman Daled, Bruxelles
ill. p. 224

Brandt, 1985
Ficht-Bauche
objet, 240 × 80 × 70
appartient à l'artiste, Aignay-le-Duc
ill. p. 225

Picture Light, 1987
installation in situ
appartient à l'artiste, Aignay-le-Duc

Jean le Gac

Le Délassement du peintre parisien
(avec grand avion blanc), 1984
pastel, photographie et texte, 304 × 212
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 228

Le Délassement du peintre parisien
(avec coupures de journal), 1985
pastel, photographie et texte, 150 × 212
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 227

Story Art (avec fantôme
des Beaux-Arts), 1986
fusain, pastel, caséine, texte et
projecteur de cinéma, 250 × 340 × 80

courtesy galerie Catherine Issert,
Saint-Paul-de-Vence
ill. p. 229

Le Coup de foudre
(projet « Solitude Palace »), 1986
pastel, craie, fusain et
projecteur de cinéma, 210 × 650
courtesy galerie K.F. Hofmann
et Brigitte March Stuttgart
ill. p. 228

Robert Longo

Pressure, 1982
bois peint laqué, fusain, graphite,
encre sur papier, 260 × 228,5 × 92,7
The Museum of Modern Art, New York
don de la Fondation Louis et Bessie Adler
Inc., Seymour M. Klein, Président, 1983
ill. p. 233

Body of a Comic, 1984
acier, pendule, moteur, cadre Durotran
305 × 289,5 × 122
appartient à l'artiste
courtesy Metro Pictures, New York
ill. p. 232

Lenny Bleeds (Comet in a Bomber), 1986
techniques mixtes
295 × 945 × 97,5
The Eli Broad Family Foundation,
Los Angeles
ill. p. 231

Gerhard Merz

Dove Sta Memoria, 1986
8 monochromes + 1 sérigraphie
400 × 140 chaque élément
coll. de l'artiste et galerie Tanit, Munich
ill. p. 236

Mario Merz

Un Attimo Sopravento, 1980
peinture sur toile, corne, 230 × 270
Fonds régional d'art contemporain
Nord Pas-de-Calais, Lille
ill. p. 239

Sans titre, 1984
table et verre, peinture et néon sur toile
100 × 200 × 900; 300 × 600
Fonds régional d'art contemporain
Midi-Pyrénées, Toulouse
ill. p. 240/241

François Morellet

Ligne continue sur 4 plans
inclinés à 0°-30°-60°-90°, 1978
acrylique sur toile
chaque élément 200 × 200
appartient à l'artiste, Cholet
ill. p. 242

Superposition et transparence :
carré derrière 0°-90°,
carré devant 20°-110°, 1980
acrylique sur toile
chaque élément 200 × 200
appartient à l'artiste, Cholet
ill. p. 243

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Coupe en diagonale d'un parallélogramme rectangle, 1985
2 angles tube argon bleu,
câble électrique et transformateur
284 x 284 x 200
appartient à l'artiste, Cholet
ill. p. 244

Par derrière à 3, 1986
acrylique sur toile
chaque élément 400 x 100
appartient à l'artiste, Cholet
ill. p. 245

Malcolm Morley

Out Dark Spot, 1978
huile sur toile, 185,3 x 250,8
collection Saatchi, Londres
ill. p. 249

Christmas Tree - The Lonely Ranger Lost
in the Jungle of Erotic Desires, 1979
huile sur toile, 183 x 274,5
collection particulière, Grande-Bretagne
ill. p. 249

14

Camels and goats, 1980
huile sur toile
169 x 254
collection Saatchi, Londres
ill. p. 246

Cradle of Civilization,
with American Woman, 1982
huile sur toile, 203 x 238,5
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-EC
ill. p. 248

The Injuns are cuming, the Officer of
the Imperial Guard is fleing, 1983
huile sur toile, 203,5 x 279,5
M. et Mme Gerald Lennard
New Canaan, Connecticut
ill. p. 247

Reinhard Mucha

Le Problème du fond et de la forme
dans l'architecture du baroque (seul
le tombeau sera tien sans partage), 1985
installation
panneaux formica, barres d'aluminium,
escabeaux, tubes fluorescents
340 x 450 x 450
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1985-180
ill. p. 250

Werstener Kreuz, 1986
acier, bois et verre, 131 x 270 x 32
collection A. Goemine, Nazareth, Belgique
ill. p. 253

Oberbilker Markt, 1986
bois, toile et laque, 120 x 220 x 49
collection particulière, Cologne
ill. p. 252

Matt Mullican

Sans titre, 1984
pierre ciselée, 152 x 152 x 35
collection particulière, Genève
ill. p. 257

Sans titre, 1987
1056 x 528
appartient à l'artiste
courtesy Michael Klein Inc., New York

Bruce Nauman

Life Death/Knows doesn't know, 1983
néon, 273 x 271,8
collection Saatchi, Londres
ill. p. 261

Dream Passage with 4 corridors, 1984
tubes fluorescents, meubles métalliques
1200 x 1200 x 280
galerie Konrad Fischer, Düsseldorf
ill. p. 260

Sigmar Polke

Tischrücken, 1981
dispersion sur étoffe, 180 x 220
collection Dr. Speck, Cologne
ill. p. 263

Seit Benzin-und Heizölpreise fallen,
wundert mich nichts mehr, 1982
acrylique sur tissu imprimé, 150 x 180
collection Saatchi, Londres
ill. p. 262

Schnecken, 1982
huile et laque sur toile, 260 x 200
collection Garnatz, Cologne
ill. p. 265

Sans titre (Negativwert), 1982
huile, pigment violet sur toile, 260 x 200
Kunsthalle Bielefeld
ill. p. 264

Sans titre (Silberbild), 1986
laque, oxyde d'argent, feuilles d'argent
300 x 220
galerie Schmela, Düsseldorf

Jean-Pierre Raynaud

7 Autoportraits, 1980-86
céramique sur bois marine
chaque élément 180 x 66 x 66
appartient à l'artiste,
La Celle-Saint-Cloud
ill. p. 267-269

Bleu-Blanc-Rouge, 1987
tissu et céramique, 177 x 190
galerie Daniel Varenne, Genève

Gerhard Richter

Doppelglasscheibe n° 416, 1977
fer, verre peint en gris d'un côté
200 x 150 x 50
appartient à l'artiste, Cologne
ill. p. 271

Schädel, 1983
huile sur toile, 95 x 90
Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne
ill. p. 272

Glenn, 1983
huile sur toile, 190 x 500
Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne
ill. p. 270

Merlin, 1983
acrylique sur toile, 250 x 250
Fonds régional d'art contemporain de
Bourgogne, Dijon
ill. p. 273

François Rouan

Son pied - La route I, 1985-86
huile sur toile, tressage, 200 x 170
collection particulière, Saint-Maximin
ill. p. 275

Son pied - La route II, 1986
huile sur toile, 200 x 180
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 275

Son pied - La route III, 1986
huile sur toile, 205 x 185
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 276

Son pied - La route IV, 1986
huile sur toile, 205 x 185
courtesy galerie Daniel Templon, Paris
ill. p. 277

Robert Ryman

Factor, 1983
acrylique sur fibre de verre avec
aluminium, 235,6 x 114,3 x 37,5
appartient à l'artiste, New York
ill. p. 279

Pace, 1984
acrylique sur fibre de verre avec
aluminium, 151,5 x 66 x 68,6
courtesy galerie Maeght Lalong, New York
ill. p. 279

Consultant, 1985
huile sur fibre de verre avec
bois et aluminium, 83,9 x 230,4
collection particulière, Danemark
ill. p. 280

Accord, 1985
huile sur aluminium, 148 x 51 x 5
appartient à l'artiste, New York
ill. p. 280

David Salle

The Old, the New and the Different, 1981
huile sur toile, 144 x 381
collection Janet Green, Londres
ill. p. 285

Poverty is no Disgrace, 1982
huile, acrylique, chaise sur toile
249 x 522
collection Saatchi, Londres
ill. p. 282

A Collapsing Sheet, 1984
huile, acrylique et bois sur toile
213 x 255
collection Saatchi, Londres
ill. p. 283

Landscape with two Nudes and
three Eyes, 1986
acrylique, huile sur toile, 259 x 353
Coll. Eugene/Barbara Schwartz, New York
ill. p. 284

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Julian Schnabel

Accatone, 1978
huile sur toile, 210 × 180
collection Saatchi, Londres
ill. p. 288

The Death of Fashion, 1978
huile, faïence sur toile et bois
225 × 300 × 32,5
collection Saatchi, Londres
ill. p. 287

Ornamental Despair (Painting for
Ian Curtis), 1980
huile sur velours, 229 × 427
collection Saatchi, Londres
ill. p. 286

Starting to Sing : Artaud, 1981
huile et rustoleum sur toile,
420 × 390
collection Saatchi, Londres
ill. p. 289

Starting to Sing : Florence Loeb, 1981
huile et rustoleum sur toile,
407,5 × 280
collection Saatchi, Londres

Thomas Schütte

Pläne I - XXX, 1981
acrylique sur toile cirée
dimensions variables :
entre 98 × 97 et 135 × 208
Produzentengalerie, Hambourg
ill. p. 292, 293

Modell und Ansichten, 1982
2 maquettes bois et tissu,
3 gouaches sur papier
153 × 61 chaque élément
120 × 113 chaque élément
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
ill. p. 291

Richard Serra

Clara-Clara, 1983
acier Corten
2 courbes
340 × 3690 × 45 chacune
appartient à la Ville de Paris,
exposée au Square de Choisy, Paris
ill. p. 295-297

Cindy Sherman

Film Stills, 1978-80
40 photographies noir et blanc,
20,2 × 25
Metro Pictures, New York
ill. p. 299-301

Pierre Soulages

Peinture (polyptyque C), 1985
huile sur toile, 324 × 362
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1987-EC
ill. p. 304

Peinture (polyptyque H), 1986
huile sur toile, 324 × 362

Galerie de France, Paris
ill. p. 305

Peinture (polyptyque), mars 1986
huile sur toile, 162 × 724
courtesy Galerie de France, Paris
ill. p. 302/303

Frank Stella

Jungli Kowwa, 1978
technique mixte sur relief en métal
218,5 × 259 × 96,5
coll. M. et Mme Donald B. Marron,
New York
ill. p. 308

Kastura, 1979
huile et epoxy sur aluminium
292,1 × 233,7 × 76,2
The Museum of Modern Art, New York
acquis grâce aux dons de M. et Mme Victor
Ganz, M. et Mme Donald H. Peters et
M. et Mme Charles Zakok, 1980
ill. p. 307

Thirtnira, 1979
technique mixte sur métal, 233,5 × 307,5
M. et Mme Richard L. Rubin, New York
ill. p. 309

La Vecchia dell'orto, 1986
assemblage : 11 éléments en nid
d'abeille aluminium ou résine peints
305 × 300 × 106
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1986-252
ill. p. 306

Niele Toroni

Sans titre, 1983
acrylique sur 10 toiles
200 × 170 chacune
galerie Michael Werner, Cologne
galerie Mary Boone, New York

Ger Van Elk

Olympic Sportive, 1980
acrylique, photo en couleurs, toile,
cordons de caoutchouc et mât de tente
290 × 333 × 100
Museum Boymans Van Beuningen,
Rotterdam
ill. p. 316

Sans titre II, 1981
photographie marouflée et acrylique
sur toile, 279,8 × 280,5
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris
AM 1982-431
ill. p. 317

Dutch Gray, 1985
peinture laque sur photo, 123 × 391
collection particulière, Paris
ill. p. 315

Didier Vermeiren

Sans titre, 1984
plâtre, graphite, roulement à bille
H 188, Ø 25

collection Patricia Rits, Bruxelles
ill. p. 320

Socle du monument à Sarmiento, 1986
bois, plâtre, 114 × 257 × 145
appartient à l'artiste, Bruxelles
ill. p. 321

Sans titre, 1986
plâtre, acier, 163,5 × 100 × 100
collection S.J.B., Paris
ill. p. 319

Claude Viallat

Sans titre (tissu d'ameublement), 1980
acrylique sur tissu, 324 × 225
galerie Jean Fournier, Paris
ill. p. 325

Culs de chaises, culs de fauteuils,
tissus à fleurs, 1983-85
peinture acrylique
dimensions variables
galerie Jean Fournier, Paris
ill. p. 322-323

Parasol, 1984
peinture acrylique, Ø 180
collection Claire Viallat, Paris
ill. p. 324

Jeff Wall

Picture for Women, 1979
cibachrome, lumière fluorescente
et vitrine, 207 × 145
appartient à l'artiste
courtesy gal. Johnen et Schöttle, Cologne
ill. p. 327

The Thinker, 1986-87
cibachrome, lumière fluorescente
et vitrine, 216 × 234
galerie Johnen et Schöttle, Cologne
ill. p. 328

Abundance, 1986
cibachrome, lumière fluorescente
et vitrine, 122 × 222,5
galerie Johnen et Schöttle, Cologne
ill. p. 329

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Signs

Expos New Museum:

- 1983 Language, drama, sound & vision: exhibition...
Thicker, Gumpert, Rifkin LS 1983.92
- 1983 La gran pasión: an En Foco exhibition
Ls art parks ricain LS GEC 1983 0143
- 1983 Events: En Foco, Halberies collection 10
LS GEC 1983.368
- 1983 The end of the world: contemporary works of the
apocalypse Rudolf Baranik, Gumpert
- 1984 New work / New York / Outside NY bag Lynn Gumpert
- 1984 Paradise lost / paradise regained: American
works of the new decade (Venice 1984)
- 1984 Art & ideology
Difference, on representation & sexuality to
Max Abney, Kate Linker, Jane Winstock
- 85-86 The art of memory, the loss of history:
the NMA of CA. David Deitcher, William
Olander, Abigail Solomon-Godeau
- 86 Charles: making an art of every day life
Narcissa Thicker. (performance + workprint)
- 87 The NMA: 10th anniversary 1977-87
- 87 Fake
- ed. 87 Blessed allegories: an anthology of writings
by contemporary artists
- 88 Dalishe McLaren & the British New Wave
- 89 Strange attractions: signs of class
- 90 The Decade show: framewords of identity
in the 1980s.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Holland Tunnel Art projects
61 South Third St. W.

ARTISTS SPACES

5 artistas españoles - Bauló --- 1985
LS 50.6 x N385c

A.S. : a decade of new art, 1984
L.S. 1.1 x N308Sa

Dank rooms, 1985 LS 1985.232

The Fairy tale : politics, desire, & everyday
life 1986 L.S. GEC 1986.452

Found sentiment 1984.85
L.S. 1984.49

Fontijn / O'Brien, 1984 LS. 1984.362

We the people 1987 L-S GEC 1987.432

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

KUNST MIT EIGEN-SINN

Aktuelle Kunst
von Frauen
Texte und Dokumentation

Herausgegeben von Silvia Eiblmayr - Valie Export - Monika Prischl-Maier

LV
LÖCKER VERLAG
WIEN · MÜNCHEN 1985

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Inhalt

VALIE EXPORT	Vorwort	7
SILVIA EIBLMAYR	Einleitung	8
CATHRIN PICHLER	Zu den Texten	11
EVA MEYER	Distanz. Eine kalkulierte Reserve	13
GERTRUD KOCH	Die optische Ent-Täuschung	21
JEAN PIERRE DUBOST	Die Aus-Gestellten. Ein Nachtrag	25
LUCE IRIGARAY	Göttliche Frauen	29
EVA WEISZ	Gedanken über das Pathetische	40
ELISABETH LENK	Greifzwang und Berührungsangst	45
GABRIELE HONNEF-HARLING	Versuch einer Annäherung	51
FRIEDERIKE HASSAUER	Die Menschwerdung der Frau	57
SILVIA BOVENSCHEN	Über die Listen der Mode	63
CRAIG OWENS	Der Diskurs der Anderen: Feminismus und Postmoderne	75
HELKE SANDER	Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Politik	89
JEAN FISHER	Die Inszenierung des Verschwindens	95
PETER GORSEN	Feminismus und ästhetische Grenzüberschreitung	99
DOKUMENTATION	Ausstellung	111
DOKUMENTATION	Film	197
VALIE EXPORT	Vorbemerkung	199
TERESA DE LAURETIS	Ästhetik und feministische Theorie. Den Frauenfilm neu bedenken	201
DOKUMENTATION	Video	237
HEIDI GRUNDMANN	Seltsame Widersprüche der 3. Art	239
CATERINA BORELLI	Da Questa Parte	247
ANHANG		269
	Abstracts	271
	Biographische Daten und Bibliographien	273
	Verzeichnis der ausgestellten Werke	297
	Performances/Symposium	300
	Gesamtverzeichnis der Künstlerinnen	301

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

CECILE ABISH

A THUNDER OF ROSES, 1985
Fotografie, Aluminium
91 x 121 cm

SHELAGH ALEXANDER

OHNE TITEL, Teil 1, Tafeln 1 – 6, 1983
12teilige Arbeit, Kompilationsfotografie, sw
je 127 x 102 cm
Courtesy The Canadian Museum of Contemporary Photography, Toronto (Tafeln 3, 4)
und The Ydessa Gallery, Toronto (Tafeln 1, 2, 5, 6)

DAVIDA ALLEN

FATHER WITH BABY, 1984
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Courtesy Ray Hughes Gallery, Brisbane

FATHER WITH BABY, 1984
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Courtesy Ray Hughes Gallery, Brisbane

CECILE ABISH

A THUNDER OF ROSES, 1985
Fotografie, Aluminium
91 x 121 cm

SHELAGH ALEXANDER

OHNE TITEL, Teil 1, Tafeln 1 – 6, 1983
12teilige Arbeit, Kompilationsfotografie, sw
je 127 x 102 cm
Courtesy The Canadian Museum of Contemporary Photography, Toronto (Tafeln 3, 4)
und The Ydessa Gallery, Toronto (Tafeln 1, 2, 5, 6)

DAVIDA ALLEN

FATHER WITH BABY, 1984
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Courtesy Ray Hughes Gallery, Brisbane

FATHER WITH BABY, 1984
Öl auf Leinwand
120 x 100 cm
Courtesy Ray Hughes Gallery, Brisbane

HELENA ALMEIDA

BLACK ENTRANCE, 1980
Fotografie
310 x 125 cm

BLACK EXTERIOR, 1981
Fotografie auf Leinwand
74,8 x 48 cm

POINT OF ESCAPE, 1982
Fotografie
40 x 60 cm

WICKED BLACK, 1982
Fotografie
57,5 x 76 cm

LOUS AMERICA

VLUCHT UIT HET PLATTE VLAK, 1984
(ESCAPE FROM FLATLANDS)
Fotografie auf Polykontrastpapier
auf Leinen geklebt
100 x 150 cm

VLUCHT UIT HET PLATTE VLAK, 1984
(ESCAPE FROM FLATLANDS)
Fotografie auf Polykontrastpapier
auf Leinen geklebt
100 x 150 cm

VLUCHT UIT HET PLATTE VLAK, 1984
(ESCAPE FROM FLATLANDS)
Fotografie auf Polykontrastpapier
auf Leinen geklebt
50 x 150 cm

IRENE ANDESSNER

KÖPFE (MASKEN, DAMONEN, SELBSTPORTRÄTS), 1984
Tempera, wasseremalbare Wachskreide
30 Arbeiten, je 30 x 40 cm

INA BARFUSS

KETTE UND SCHUSS, 1984
Kunstharz auf Leinwand
250 x 200 cm

KOMPLOTT, 1984

Kunstharz auf Leinwand
250 x 200 cm
Courtesy Galerie Folker Skulima / Volker Diehl, Berlin

GRETCHEN BENDER

OHNE TITEL, 1983
TV-Still, Farbe
60 x 80 cm
Courtesy Gallery Nature Morte, New York

OHNE TITEL, 1983

TV-Still, Farbe
60 x 80 cm
Courtesy Gallery Nature Morte, New York

OHNE TITEL, 1983

TV-Still, Farbe
60 x 80 cm
Courtesy Gallery Nature Morte, New York

PINUCCIA BERNARDONI

SCIVOLAMENTI MORBIDI, 1985
Japan-Papier, versengter Karton, Klebstoff, Eisen
d 140 cm, h 245 cm

SCIVOLAMENTI MORBIDI, 1985

Japan-Papier, versengter Karton, Klebstoff, Eisen
d 130 cm, b 300 cm

RENATE BERTLMANN

DIVERSE FARPHALLE IMPUDICHE, 1983/84
Objekt aus dem Pornographieteil
5 Godemichés, farbiges Plexiglas, Straß, Flitter, Skapelle, Nadeln
auf besamtem Podest mit Plexiglasbedeckung
300 x 100 cm, Höhe 180 cm

ANIA BIEN

EIN UNBEKANNTER DEUTSCHER SOLDAT
ZWEI UNBEKANNTE DEUTSCHE SOLDATEN
DREI UNBEKANNTE DEUTSCHE SOLDATEN –
DIE MATHEMATIK DES ABSURDEN, 1982
3teilige Fotoarbeit, sw, je 20 x 24 cm

KATE BLACKER

LOCAL LANDSCAPE, LOCAL LADY, 1983
Wellblech bemalt
175 x 200 x 100 cm
Courtesy Galerie Grita Insam, Wien

BARBARA BLOOM

PLANNED ABANDON I, 1982
Installation
Fotografie, Objekte und Tonband
200 x 330 cm

MONIKA BRANDMEIER

OHNE TITEL, 1984
Installation, kommentiert
verschiedene Materialien

MIRIAM CAHN

FRAUEN, FRAUENRÄUME, ETAT DE GUERRE, DAS WILDE LIEBEN, 1983
Raumarbeit
Schwarze Schulkreide auf Tischpapier
ca. 3 x 22 m

SOPHIE CALLE

L'HOTEL C., 1983
2teilige Fotoarbeit und Text
je 100 x 140 cm
Courtesy Galerie Crousel-Hussenot, Paris

LAURA CARLOTTA

4 ARITHMETISCHE OPERATIONEN UND EINE WEITERE, 1981
ADDITION, SUBSTRAKTION, MULTIPLIKATION, DIVISION, SUBSTITUTION
5teilige Arbeit, Fotocollage und Malerei auf Leinwand
je 125 x 80 cm

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

HELEN CHADWICK

EGO GEOMETRIA SUM, 1982 - 84
 INKUBATOR-GEBOURT
 BOOT - 2 JAHRE ALT
 WIGWAM - 5 JAHRE ALT
 PIANO - 6 3/4 JAHRE ALT
 Installation, 4 von insgesamt 10 Objekten (Sperrholz, Fotoemulsion), 10 Fotos gerahmt
 je 160 x 95 cm, Vorhänge

ISABELLE CHAMPION-METADIER

BRESILIAN BIRDS, 1983
 Öl und Mischtechnik auf Packpapier
 280 x 280 cm

BRESILIAN BIRDS, 1983
 Öl und Mischtechnik auf Packpapier
 280 x 280 cm

BRESILIAN BIRDS, 1983
 Öl und Mischtechnik auf Packpapier
 280 x 280 cm

VITTORIA CHERICI

DIE FORM DES HIMMELS, 1984
 Grafisches Computerprogramm und Malerei, Öl auf Druckpapier auf Leinwand
 4 Teile, je 42 x 59 cm

CAROLE CONDE / KARL BEVERIDGE

OSHAWA, 1982/83
 Teil 2, 1938 - 45" und Teil 4, "Die 70er Jahre"
 13 Farbfotografien aus der mehrteiligen Serie, Text
 je 40 x 50 cm

WALTRAUT COOPER

DIGITALE POESIE, 1984
 Computerinstallation für Monitore und Schreibmaschine

MARTINE DIEMER

OHNE TITEL, 1983
 Acryl auf Papier
 184 x 195 cm

OHNE TITEL, 1983
 Acryl auf Papier
 130 x 177,5 cm

ABERRATIONS, 1983
 Acryl auf Papier
 184 x 195 cm

EVELYNE EGERER

DAS FLIEGENDE EICHHORN: ZUGEORDNETE FARBE ROT, 1985
 Installation
 Papier, Farbe

MARIANNE EIGENHEER

MISERE DES HERZENS, 1984
 Acryl auf Baumwolle
 225 x 160 cm

MISERE DES HERZENS, 1984
 Acryl auf Baumwolle
 225 x 160 cm

MISERE DES HERZENS, 1984
 Acryl auf Baumwolle
 225 x 160 cm

VALIE EXPORT

OHNE TITEL, 1985
 montierter Film-Still aus DIE PRAXIS DER LIEBE
 150 x 167 cm

ROSE GARRARD

TUMBLED FRAME, 1984
 Installation, Mixed Media, Video

ISA GENZKEN

MEISTER GERHARD, 1983
 292 x 48 x 32 cm
 Courtesy Sammlung Ulbricht, Düsseldorf

INGE GRAF / ZYX

STEP/4 TO ELECTRONIC FUTURISM, 1984
 Leinwand, Metall, Acryl, Video, Musik
 330 x 300 cm
 Courtesy Galerie Grita Insam, Wien

SILVIA GUBERTI

MASCHERA, 1982
 Terrakotta, Farbe
 68 x 47 x 15 cm

MASCHERA, 1982

Terrakotta, Farbe
 50 x 40 cm

MI RICORDO, 1984

2 Objekte, Terrakotta, Farbe
 Gesamt 60 x 120 cm

IZABELLA GUSTOWSKA

RELATIVE FEATURES OF RESSEMBLANCE XVI, 1981
 Auto-Offset Druck
 teilweise bemalt, collagierte Teile auf Papier und Leinwand gedruckt
 154 x 59 cm

RELATIVE FEATURES OF RESSEMBLANCE XVII, 1981

Auto-Offset Druck
 teilweise bemalt, collagierte Teile auf Papier und Leinwand gedruckt
 149 x 80 cm

RELATIVE FEATURES OF RESSEMBLANCE XXIII, 1983

Auto-Offset Druck
 teilweise bemalt, collagierte Teile auf Papier und Leinwand gedruckt
 92,7 x 134 cm

KATJA HAJEK

DER GANG ZUR PSYCHE, 1985
 Installation, Malerei (unter Einbeziehung der Architektur des Museums des
 20. Jahrhunderts)

SUSAN HILLER

ELAN, 1982
 13 Farbfotografien, Tinte,
 je 76 x 50 cm
 blockförmig montiert, Tonband
 Courtesy Galerie Gimpel Fils, London

KAORU HIRABAYASHI

"51 SOUNDS" CHINESE CHARACTER, 1982
 Holz, Farbe
 200 x 400 cm

JENNY HOLZER

SELECTION FROM THE SURVIVAL SERIES, 1983/84
 Elektronische Laufschrift
 14 x 76 x 15 cm
 Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln

TRUISMS, 1984

Elektronische Laufschrift
 14 x 76 x 15 cm
 Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln

NAN HOOVER

CONTINUING RED LINE, 1981
 Foto-Arbeit, Farbe
 46 x 145 cm

LEIKO IKEMURA

OHNE TITEL, 1984
 Zeichnungen, Kohle auf Papier
 je 30 x 42 cm

OHNE TITEL, 1984

Acryl auf Leinwand
 180 x 200 cm

OHNE TITEL, 1984

Acryl auf Leinwand
 ca. 250 x 220 cm

NINA IVANČIĆ

BRITANNIEN DUNKEL UND HELL, 1983
 155 x 190 cm
 Courtesy Museum der zeitgenössischen Kunst, Belgrad

MAGDALENA JETELOVA

TREPPE, 1982 - 84
 Holz, Metall
 425 x 180 x 270 cm
 Courtesy Galerie Walter Storms, München

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

BIRGIT JÜRGENSSEN

DIE BRAUT, 1984
Öl mit Pastellkreide auf Papier
110 x 316 cm
Courtesy Galerie Hubert Winter, Wien

KÜNSTLER (WEIBLICH) IN BEGEGNUNG MIT GALERISTEN (WEIBLICH), 1984
Mehrteilige Fotoserie
je 9 x 13 cm

JOHANNA KANDL
OHNE TITEL, 1984
Freskomalerei

ASTRID KLEIN
ENDZEITGEFÜHLE I, 1981
Installation
Fotografie, Stachelndraht

EVA KMENTOVÁ
DREI FAUSTE, 1971
Gips, 41 x 23 cm
Courtesy Galerie Walter Storms, München

DIE GROSSE SPALTE, 1975
Papier
123 x 80 cm
Courtesy Galerie Walter Storms, München

BRIGITTE KOWANZ / FRANZ GRAF
+ - 0, 1984/85
Mehrteilige Installation
Licht, Holz, Glas ...

METKA KRAŠOVEC
OHNE TITEL, 1982
Bleistift, Tusche, Farbe, Kreide auf Papier
16 Arbeiten, je 30 x 42 cm

BARBARA KRUGER
OHNE TITEL, 1983
Fotomontage
124 x 154 cm
Courtesy Galerie Barbara Farber, Amsterdam

OHNE TITEL, 1983
Fotomontage
102 x 154 cm
Courtesy Galerie Barbara Farber, Amsterdam

OHNE TITEL, 1984
Fotomontage
114 x 250 cm
Courtesy Galerie Crousel-Hussenot, Paris

RUTH LABAK
SELBSTBEDROHUNG, 1984
Öl auf Leinwand
180 x 140 cm

MENCHU LAMAS
OHNE TITEL, 1983
Acryl auf Leinwand
260 x 195 cm
Courtesy Galeria de Arte Buades, Madrid

OHNE TITEL, 1984
Acryl auf Leinwand, ohne Maßangabe
Courtesy Galeria de Arte Buades, Madrid

MARIA LASSNIG
DIE ANGEFLOCKTE, 1981
Öl auf Leinwand
125 x 113 cm

MARIE LUISE LEBSCHIK
OHNE TITEL, 1985
Öl auf Leinwand
200 x 240 cm
Courtesy Galerie Steinek, Wien

LORAINÉ LEESON / PETER DUNN
DOCKLANDS COMMUNITY POSTER PROJECT, 1981 - 84
Dokumentation in 9 Fotografien (Farbe), je 35 x 52 cm,
7 Fotografien (Farbe), je 15 x 20 cm und Text

LEA LUBLIN

„LE ZIZI DES PEINTRES ...“ OU „DE LA NATURE DE MODELE DE L'ART“, 1983
Acryl auf Leinwand, Collage und Zeichnung
42 Teile, je 35 x 27 cm

„LE MILIEU DU TABLEAU“ D'ARTEMISIA G., 1979
Malerei, Fotomontage, Zeichnung und Text
200 x 160 cm und 200 x 70 cm

INGEBORG LÜSCHER
RE ~, 1979/80
12teilige Fotoarbeit, montiert auf Holz/Aluminium
je 28 x 37 cm

KARIN MACK
APRIL 1983 - REKONSTRUKTION EINER ZUGFAHRT - DER RAUM HINTER DER
BILDFLÄCHE
Aus dem Zyklus DAS NEUE UNIVERSUM, 1983
Fotomontage, 6 Teile, gesamt 63 x 88 cm

STADTBILD MAILAND
Aus dem Zyklus DAS NEUE UNIVERSUM, 1983
Fotomontage, 6 Teile, gesamt 63 x 88 cm

JOLANTA MARCOLLA
CORRECTIONS IN THE NATURE, 1980
Fotografie, sw
THE VOID RECTANGLE
2 Teile, je 11,6 x 15,6 cm
TRIMMING THE TREE I
2 Teile, je 19,4 x 14,8 cm
TRIMMING THE TREE II
2 Teile, je 20,5 x 13,5 cm
TRIMMING THE TREE III
3 Teile, je 21 x 14 cm
BIRDS I
2 Teile, je 21 x 14 cm
BIRDS II
2 Teile, je 20,5 x 12,5 cm

SABINA MIRRI
ROMA, 1983
Pastell auf Papier und Leinwand
175 x 150 cm
Courtesy Annina Nosei Gallery, New York und
Collection Mr. and Mrs. Alan D. Cohn, New York

MURIEL OLESEN / GERALD MINKOFF
INVASIONSRAUM, ICH UND DU TOPIA, 1984/85
Videoinstallation

IRENE PESCHICK
ZEIT-SCHLEIFE, 1983
Fotografie auf Leinwand
125 x 175 cm

ZEIT-BOGEN, 1983
Fotografie auf Leinwand
125 x 175 cm

JUDY PFAFF
CIRCE, 1982
Mixed-Media Collage
183 x 366 x 15 cm
Courtesy The Danheisser Foundation, New York

MARIE PONCHELET
VERSUCH, 1985
Arbeit in situ
Installation

CORA PONGRACZ
BESONDERE PORTRATS, 1984
Fotografie, sw
6 Arbeiten, je 30 x 40 cm

LANDSCHAFT, 1980
4 Teile, Fotografie, Farbe
je 50 x 50 cm

SABINE REIFF
PRINZESSIN ICH LIEBE DICH, 1985
Installation, Treppe, Museum des 20. Jahrhunderts
Malerei auf PVC, Glas, verschiedene Materialien und Objekte

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

JUDY RIFKA

SARGENT ROCK, 1984
Öl auf Leinwand und Holz
170 x 226 x 38 cm
Courtesy Brooke Alexander Inc., New York

FALLING OUT OF PAINTING, 1981
Acryl auf Leinwand
280 x 122 cm
Courtesy Collection Carolyn and Brooke Alexander, New York

ROM SCHEFFKNECHT / ECKE BONK

ÜBER-NATÜRLICHES-LICHT, 1985

MEINA SCHELLANDER
EINHEITENFUGE 7, PADUA-X 1 – 4 / 8 REFLEXE, 1984/85
Rauminstallation, 330 x 800 x 300 cm
Eitempera, Öl auf grundierter Leinwand, Streupigment, Alu-Güsse
teilweise bemalt, 4 Tafeln je 250 x 90 cm; plastische Reflexe
ca. 250 x 130 cm

ANNA SCHENN
ES WIRD KEIN TOD WERDEN NUR EIN TAUSENDJÄHRIGER SCHLAF, 1984
Eitempera auf Leinen
150 x 100 cm

ZWISCHEN 1916 UND 1919, 1985
Eitempera auf Molino
200 x 130 cm

EVA MARIA SCHÖN
GESICHTER UND SCHATTEN, 1982
150 Blätter, je 20 x 30 cm
Installation

CINDY SHERMAN
OHNE TITEL Nr. 102, 1981
Farbfotografie
112 x 81 cm
Courtesy Metro Pictures, New York

OHNE TITEL Nr. 109, 1982
Farbfotografie
91 x 91 cm
Courtesy Metro Pictures, New York

OHNE TITEL Nr. 113, 1982
Farbfotografie
111 x 76 cm
Courtesy Metro Pictures, New York

OHNE TITEL Nr. 132, 1984
Farbfotografie
180 x 120 cm
Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln

ADRIANA ŠIMOTOVÁ
DIE AUFGEROLLTE, 1984
Gerissene, geschnittene Schichten von Seidenpapier, Ölfarbe
300 x 70 cm
Courtesy Galerie Walter Storms, München

DAS WEGGEHEN, 1984
Gerissene, geschnittene Schichten von Seidenpapier, Ölfarbe
270 x 100 cm
Courtesy Galerie Walter Storms, München

NANCY SPERO
LET THE PRIESTS TREMBLE, 1984
Handdruck und Collage auf Papier
104 x 275 cm
Courtesy Willard Gallery, New York / Rhona Hoffman Gallery, Chicago

INGEBORG STROBL
„WENN DER BÄR DIE ZIEGE WÄR“, 1984
4teilige Fotoarbeit
3 x je 11,3 x 16 cm, 23 x 17,7 cm
Courtesy Galerie Grita Insam, Wien

„KÖNNT DER BÄR DIE FLAMME SEIN“, 1984
Photokopie, Tusche, Aquarell, Collage, Schreibmaschine
3 Teile, je 21 x 29,5 cm
Courtesy Galerie Grita Insam, Wien

PINSEL-BITSCH
BÄREN-KITSCH, 1984

300

Aquarell, Schreibmaschine
3 Teile, 21 x 29,7 cm; 46 x 39,8 cm; 46 x 39,8 cm
Courtesy Galerie Grita Insam, Wien

BRYNHILDUR THORGEIRSDÓTTIR
OHNE TITEL, 1983
Installation
Kunststoff, Gips, farbiger Kohlestaub, geblasenes Glas

ROSEMARIE TROCKEL
DIE SCHULE VON ATHEN, 1984
Installation
Gips, Styropor, Farbe, Schmiedeeisen
Gesamt 160 x 180 cm
Courtesy Galerie Monika Sprüth, Köln

ISOLDE WAWRIN
OHNE TITEL, 1984
Acryl, Leim, Packpapier
340 x 320 cm

MALGRUPPE WEIBSBILDER
WESTATLANTISCHE STÖRUNG, 1984
Vinyl auf Nessel
180 x 130 cm

JANA WISNIEWSKI
KUNSTZEIT, 1984
Fotografie auf Leinen
5 Teile, 130 x 80 cm; 130 x 40 cm; 50 x 70 cm; 50 x 70; 70 x 103 cm

Performances

ANNE BEAN
IT'S THE SINGER NOT THE SONG

GRETCHEN BENDER
DUMPING CORE
Video-Performance

NOTBURGA CORONA BLESS
MOESCHAU: SCHAU 85

ROSE ENGLISH
THE BELOVED

BEATRIX GROISS
SUSN PARADISIES
MODESCHAU – EIN ORNAMENT

ADRIAN PIPER
HET LUV (HETEROSEXUELLE LIEBE)
Mixed-Media Performance

ULRIKE ROSENBAACH
DIE EULENSPIEGLERIN

EVA-MARIA SCHÖN
VERBINDUNGSLINIEN ZIEHEN
nach Klängen von Julius

STEINA VASULKA
THE WEST
Videoinstallation
Dauer 30 min, Farbe

ANNA WINTERER
DAS SESSHAFTE LEBEN
Performance mit Video und Film

Symposium

WEIBLICHE ÄSTHETIK: FIKTION, IDEE ODER REALISTISCHES PROJEKT?
29. bis 31. März 1985, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien

TEILNEHMER

JEAN PIERRE DUBOST
Frankreich

PETER GORSEN
Österreich

LUCE IRIGARAY
Frankreich

FRIEDERIKE HASSAUER
BRD

GABRIELE HONNEF-HARLING
BRD

GERTRUD KOCH
BRD

ELISABETH LENK
BRD

EVA MEYER
BRD

SIGRID SHADE
BRD

PETER WEIBEL
Österreich

REALISATION UND LEITUNG
CATHRIN PICHLER
MITARBEIT
CHRISTINE STRASSER

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

CONTENT

A CONTEMPORARY FOCUS
1974-1984

HOWARD N. FOX
MIRANDA MCCLINTIC
PHYLLIS ROSENZWEIG

Published for the Hirshhorn Museum
and Sculpture Garden
by the Smithsonian Institution Press
Washington, D.C. 1984

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

CONTENTS

- 6 Lenders to the Exhibition
- 9 Foreword by Abram Lerner
- 11 Acknowledgments
- 13 Preface
- 14 The Will to Meaning
Howard N. Fox
- 25 Content: Making Meaning and Referentiality
Miranda McClintic
- 39 Catalog of the Exhibition
- 164 Chronology
Phyllis Rosenzweig
- 181 Bibliography

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Sons beek '86

KUNSTENAARSBIOGRAFIEËN
ARTISTS' BIOGRAPHIES

- | | | | |
|-----|----------------------|-----|-----------------------|
| 136 | Armajani, Siah | 200 | Kemps, Niek |
| 138 | Artschwager, Richard | 202 | Klingelhöller, Harald |
| 142 | Asher, Michael | 204 | Lavier, Bertrand |
| 144 | Bagnoli, Marco | 206 | Merz, Mario |
| 146 | Bazile/Bustamante | 210 | Merz, Marisa |
| 148 | Beuys, Joseph | 212 | Mucha, Reinhard |
| 152 | Broodthaers, Marcel | 214 | Nagasawa, Hidetoshi |
| 156 | Casebere, James | 216 | Nauman, Bruce |
| 158 | Chamberlain, John | 220 | Oldenburg, Claes |
| 162 | Cragg, Tony | 224 | Otterness, Tom |
| 164 | Deacon, Richard | 226 | Panamarenko |
| 166 | Dokoupil, Georg Jiri | 228 | Paolini, Giulio |
| 168 | Dujourie, Lili | 232 | Penone, Giuseppe |
| 170 | Elk, Ger van | 236 | Schütte, Thomas |
| 174 | Fabro, Luciano | 238 | Snijders, Jeroen |
| 178 | Fischli/Weiss | 240 | Spalletti, Ettore |
| 180 | Flanagan, Barry | 242 | Trockel, Rosemarie |
| 184 | Fortuyn/O'Brien | 244 | Veneman, Peer |
| 186 | Fritsch, Katharina | 246 | Vercruysse, Jan |
| 188 | Graham, Dan | 248 | Visch, Henk |
| 190 | Holzer, Jenny | 250 | Visser, Carel |
| 192 | Horn, Rebecca | 254 | Wawrin, Isolde |
| 196 | Houshiary, Shirazeh | 256 | West, Franz |
| 198 | Kapoor, Anish | 258 | Zoernig, Heimo |

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

INLEIDINGEN
INTRODUCTORY TEXTS

SASKIA BOS	Contouren van sculptuur	14
	Contours of sculpture	32
ANTJE VON GRAEVENITZ	Het vertoon vertonen	46
	A show of display	62
MARIANNE BROUWER	Genius Loci	76
	Genius Loci	84

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

expo Beaubourg :

1983 - Bonjour, Monsieur Stanek -

Catherine David

1984 - Alibis

1985 - Les innombrables / album & inventaire

1987 - Nouveaux tendons: les arts-gads de la fin du XX^e s. (design)

1987 - L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art aujourd'hui 1977-1987
Bernard Blistein, Catherine David, A. Pacquement

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
MoMA PS1Series.Folder:
I. A. 2736

150 of mechanical reproduction separated art from
the semblance of its autonomy, disappeared

amin, 1936

"ART AND HIS DOUBLE" MADRID 1987 + essay Dan Cameron

ASHLEY BICKERTON

1 KUK, 1985

Polímero y latex sobre cartón, pintura de madera
60,4 x 122 x 16,5 cm
Colección Michael H. Schwartz, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 5

2 PINTURA ABSTRACTA PARA LA GENTE I, 1985

(Abstract painting for people)
Pintura acrílica y de aluminio sobre contrachapado
de aluminio
61 x 122 x 16,5 cm
Colección Phoebe Chase, Madison, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 1

3 UGH, 1986

Polímero y pintura de aluminio sobre contrachapado,
con aluminio
61 x 122 x 16,5 cm
Colección Linda y Mark Macklowe, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 2

4 GOH, 1986

Pintura acrílica y metálica sobre contrachapado,
con aluminio
122 x 122 x 16,5 cm
Colección Michael H. Schwartz, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 3

5 WALL WALL III, 1986

Escavola, pintura acrílica y metálica sobre piedra
y contrachapado, con aluminio
61 x 122 x 16,5 cm
Colección privada, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 4

SARAH CHARLESWORTH

6 MASCARA ROJA, 1983-84

(Red Mask)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Sandi Fellman, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 14

7 MASCARA NEGRA, 1983-84

(Black mask)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Michel Tournadre, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 13

8 MUJER NEGRA, 1984

(Black woman)
101,5 x 76 cm
Colección Francine Hunter, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 10

9 CHICO DORADO, 1984

(Golden Boy)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 9

10 ANCIANO, 1985

(Old man)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Livi/Reynolds Co, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 8

11 MADONNA, 1985

Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Dr. Anwar Hamad, Jacksonville, Florida
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 11

12 MUJER PAJARO, 1986

(Bird woman)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Carol y Arthur Goldberg, Nueva York
Rep. nº 12

13 TORO, 1986

(Bull)
Cibachrome
101,5 x 76 cm
Colección Linda y Joe Silverman, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 6-7

ROBERT GOBER

14 PILA DOBLE, 1984

(Double sink)
Escavola, alambre, madera, acero, latex y esmalte
91,5 x 162,5 x 71 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galería Paula Cooper, Nueva York
Rep. nº 15

15 PILA EN MI INTERIOR, 1985

(The sink inside of me)
Escavola, alambre, madera, acero y esmalte
mirabilante
132 x 213 x 76 cm
Colección Sres. Melvyn Estrin, Washington DC
Cortesía de la Galería Paula Cooper, Nueva York
Rep. nº 16

16 PILA CORTADA, 1985

(The cut-off sink)
Escavola, madera, acero, alambre y esmalte
mirabilante
132 x 77 x 68 cm
Colección Max Gordon, Londres
Cortesía de la Galería Paula Cooper, Nueva York
Rep. nº 17

17 SIN TÍTULO, 1986

(Untitled)
Madera, algodón, lana, plomón y esmalte
92 x 109 x 195 cm
Colección George H. Waterman III, Nueva York
Cortesía de la Galería Paula Cooper, Nueva York
Rep. nº 18

PETER HALLEY

18 PRISION CON FONDO AMARILLO, 1984

(Prison with yellow background)
Acrílico, «day-glo» y «roll-a-text» sobre lienzo
152,5 x 178 cm
Colección Retco Group Ltd, Chicago
Cortesía de la Galería Rhona Hoffman, Nueva York
Rep. nº 21

19 DOS CELULAS CON CONDUCTO, 1985

(Two cells with conduit)
Acrílico, «day-glo» y «roll-a-text» sobre lienzo
122 x 183,5 cm
Colección Michael H. Schwartz, Nueva York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 19

20 CELULA AZUL CON CHIMENEA, 1985

(Blue cell with smokestack)
Acrílico, «day-glo» y «roll-a-text» sobre lienzo
184 x 290 cm
Colección Sherry Fabrikant, Kings Point, Nueva
York
Cortesía de la Galería Internacional with Monu-
ment, Nueva York
Rep. nº 22

21 CELULA RECTANGULAR CON SECUENCIA SUBTE-RRANEA, 1986

(Rectangular cell with underground sequence)
Acrílico, «day-glo» y «roll-a-text» sobre lienzo
184 x 290 cm
Colección privada, Suiza
Cortesía de la Galería Daniel Templon, París
Rep. nº 20

22 CELULA AZUL CON TRIPLE CONDUCTO, 1986

(Blue cell with triple conduit)
Acrílico, «day-glo» y «roll-a-text» sobre lienzo
196,5 x 196 cm
Colección Michael H. Schwartz, Nueva York
Rep. nº 23

JENNY HOLZER

23 TRUISMOS, 1979

(Truisms)
Instalación en Madrid, 1987

24 SIN TÍTULO (ISERIE SOBRE LA VIDA), 1981

(Untitled) (The living series)
3 placas de bronce fundido
19 x 26,5 cm, 19 x 26,5 cm, 13 x 25,5 cm
Cortesía de la Galería Barbara Gladstone, Nueva
York

25 SIN TÍTULO (ISERIE SOBRE LA SUPERVIVENCIA), 1983-84

(Untitled) (The survival series)
1 placa de aluminio fundido
20 x 25,5 cm
Cortesía de la Galería Barbara Gladstone, Nueva
York

26 SIN TÍTULO (TRUISMOS Y SERIES SOBRE LA VIDA Y LA SUPERVIVENCIA), 1986

(Untitled) (Truisms, The living series, The survival series)
4 unidades electrónicas de mensajes mixtos
señales LED, diodo rojo
13 x 74 x 5 cm c.u.
Cortesía de la Galería Barbara Gladstone, Nueva
York

DUCHAMP, Bote
1914.
«galvanized iron»

... movement had begun to appear some-
what compromised by their relationship to the interna-
tional art market. (3) The second factor has been a sharp
escalation of that market, particularly as this relates to
financial speculation in young artists' careers. (4) A third,
and perhaps the most pervasive factor in this transition
has been a marked shift in the way artists perceive them-
selves in relation to the social, political and economic

this same problem in regard to the "aura of originality"
that surrounds the art object in the era prior to that of
the popularization of methods of mechanized reproduc-
tion. (6) Both Duchamp and Benjamin arrived at similar
conclusions through widely divergent approaches - the
modern artist could not afford to ignore the implications
of technological advances which were being intro-
duced at a startling rate: photography, electricity, radio

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

age of mechanical reproduction separated art from
the semblance of its autonomy disappeared

amin, 1936

JEFF KOONS

27 DR. DUNKENSTEIN, 1985

Cartel enmarcado
152,5 x 122 cm
Colección Carol y Arthur Goldberg, Nueva York
Rep. n° 41

28 CHALECO INFLABLE, 1985

(Bronze snorkle vest)
Bronce fundido
53 x 46 x 15 cm
Colección The Chase Manhattan Bank, Nueva York
Rep. n° 42

29 TANQUE 50/50 CON DOS BALONES, 1985

(Two ball 50/50 tank)
Cristal, hierro, agua y balones de baloncesto
164 x 93 x 34
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galeria International with Monu-
ment, Nueva York
Rep. n° 43

30 AQUI BACARDI, 1986

Fotografía sobre lienzo
152,5 x 91,5 cm
Colección Donald Young, Chicago
Cortesía de la Galeria International with Monu-
ment, Nueva York
Rep. n° 44

31 TREN JIM BEAM, 1986

(Jim Beam Train)
Acero inoxidable
25 x 284,5 x 127,5 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galeria International with Monu-
ment, Nueva York
Rep. n° 45

32 JUGADOR DE GOLF PESCADOR, 1986

(Fisherman golfer)
Acero inoxidable
30 x 20 x 13 cm
Colección del artista
Cortesía de la Galeria Daniel Weinberg, Los An-
geles
Rep. n° 46

33 NUEVA HOOVER QUADRAFLEX, NUEVA HOOVER
CONVERTIBLE, NUEVA HOOVER DIMENSION 900,
NUEVA HOOVER DIMENSION 1000, 1986

(New hoover quadraflex, new hoover convertible,
new hoover dimension 900, new hoover dimen-
sion 1000)
Aspiradoras, acrílico, luces fluorescentes
251 x 135 x 71 cm
Colección Susan y Lewis Manilow, Chicago
Cortesía de la Galeria Donald Young, Chicago
Rep. n° 47

BARBARA KRUGER

34 NATURA, 1980

(Nature)
Fotografía
65,5 x 154 cm
Colección Caroline y Dick Anderson, Greenwich,
Connecticut
Rep. n° 49

35 SIN TÍTULO, 1981

(LA MEMORIA ES TU IMAGEN DE PERFECCIÓN)
(Untitled)
Fotografía
206 x 121 cm
Colección Hank Mc Neil, Pensilvania
Rep. n° 50

36 SIN TÍTULO, 1981

(MÍ SILENCIO ES TU COMODIDAD)
(Untitled)
Fotografía
206 x 150 cm
Colección Thomas Ammann, Zurich
Rep. n° 51

37 SIN TÍTULO, 1984

(TU DINERO HABLA)
(Untitled)
Fotografía
120 x 175 cm
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 53

38 SIN TÍTULO, 1985

(TU DINERO... DIOS ESTA DE TU PARTE)
(Your money... God is on your side)
Fot. lenticular
48 x 48 cm
Colección Michael Johns, Beverly Hills, California

39 SIN TÍTULO, 1985

(¿SCORRO! ESTOY ENCERRADA EN ESTA FO-
TOGRAFIA)
(Untitled)
Fotografía lenticular
48 x 48 cm
Colección Michael Johns, Beverly Hills, California
Rep. n° 65-66

40 SIN TÍTULO, 1985

(TU MISERIA QUIERE COMPañIA)
(Untitled)
Fotografía lenticular
48 x 48 cm
Colección Michael Johns, Beverly Hills, California
Rep. n° 67

41 SIN TÍTULO, 1985

(NOSOTRAS DECORAMOS TU VIDA)
(Untitled)
Fotografía lenticular
48 x 48 cm
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 60 a 62

42 SIN TÍTULO, 1985

(NO NOS COMPRES CON EXCUSAS)
(Untitled)
Fotografía
120 x 136 cm
Colección Jean C. Pigozzi, Lausana
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 68

43 SIN TÍTULO, 1986

(LEE MIS LABIOS)
(Untitled)
Fot. lenticular
48 x 48 cm
Colección Adler Frasca, Nueva York
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 54 a 56

44 SIN TÍTULO, 1986

(ESTÁ PELICULA YA LA HE VISTO YO ANTES)
(Untitled)
Fotografía lenticular
65 x 45 cm
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 57 a 59

45 SIN TÍTULO, 1986

(MI HEROE)
(Untitled)
Fotografía lenticular
48 x 48 cm
Cortesía de la Galeria Annina Nosei, Nueva York
Rep. n° 63-64

46 SIN TÍTULO, 1986

(Untitled)
Fotografía
122 x 124,5 cm
Colección de la artista
Rep. n° 52

LOUISE LAWLER

47 MONTAJE REALIZADO POR DONALD MERRIN

SAN BRUNDAGE Y CHERYL BISHOP, EN
WEBBER INC. NUEVA YORK, 1982
(Arranged by Donald Merrin, Susan Brundage,
Cheryl Bishop, Paine Webber Inc. New York)
Fotografía en blanco y negro
44 x 59 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 75

48 MONTAJE REALIZADO POR CLAIRE VINCENT

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK,
1982
(Arranged by Claire Vincent at the Metro-
politan Museum of Art, New York)
Fotografía en blanco y negro
51 x 61 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 76

49 MONTAJE REALIZADO POR CLAIRE VINCENT

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NUEVA YORK,
1982
(Arranged by Claire Vincent at the Metro-
politan Museum of Art, New York)
Fotografía en blanco y negro
51 x 61 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York

50 CALDER, FRANZEN, OLDENBURG, THE WALL

MUSEUM EN PHILIP MORRIS, 1983
Fotografía en blanco y negro
98 x 69 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 72

51 POLLOCK Y TUREN, 1984

Cibachrome
76 x 101,5 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 71

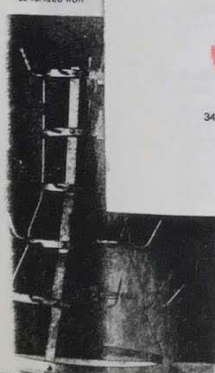
52 TRES, 1984

(Three)
Fotografía en blanco y negro
76 x 114 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galeria Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 73

painters that movement had begun to appear some-
what compromised by their relationship to the interna-
tional art market. (3) The second factor has been a sharp
escalation of that market, particularly as this relates to
financial speculation in young artists' careers. (4) A third,
and perhaps the most pervasive factor in this transition
has been a marked shift in the way artists perceive them-
selves in relation to the social, political and economic

this same problem in regard to the "aura of originality"
that surrounds the art object in the era prior to that of
the popularization of methods of mechanized reproduc-
tion. (6) Both Duchamp and Benjamin arrived at similar
conclusions through widely divergent approaches — the
modern artist could not afford to ignore the implications
of technological advances which were being intro-
duced at a startling rate: photography, electricity, radio

DUCHAMP, Bote
1914.
24-variant iron



The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
MoMA PS1Series.Folder:
I. A. 2736

use of mechanical reproduction separated art from
the semblance of its autonomy, disappeared

amin, 1936

53 OBJETOS, 1964
(Objects)

Fotografía en blanco y negro
78.5 x 118 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 72

54 RINCON DE SALA DE ESTAR, DESPUÉS POR E. SR.
Y LA SRA. BURTON TREMAINE, NUEVA YORK, 1964
(Living-room corner, arranged by Mr. and Mrs.
Burton Tremaine, New York)

Cibachrome
76 x 101.5 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 77

55 MONTAJE REALIZADO POR TRACEY ATKINSON, DI-
RECTOR, Y GREGORY HEDBERG, CONSERVADOR
JEFE, DEL WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD
(CONNECTICUT), 1984
(Arranged by Tracey Atkinson, Director and Gre-
gory Hedberg, Head Curator at the Wadsworth
Atheneum, Hartford, CT)

Cibachrome
40.5 x 50.5 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 72

56 MUJER (ESTATUA) DESDE ARRIBA, 1985
(Woman—statue—from above)

Cibachrome
76 x 101.5 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 70

57 MUJER CON PICASSO 1912-1966
(Woman with Picasso 1912-1966)

Cibachrome
76 x 101.5 cm
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 69

SHERRIE LEVINE

58 SIGUIENDO A WALKER EVANS, 1981
(After Walker Evans)

26 fotografías en blanco y negro
20 x 25 cm y 25 x 20 cm c.u.
Colección de la artista
Cortesía de la Galería Eskererville-Watson,
Nueva York
Rep. n° 79 a 83 (parcial)

59 SIGUIENDO A JOAN MIRO, 1985
(After Joan Miró)

12 acuarelas sobre papel
35.5 x 28 cm c.u.
Colecciones: Sres. Melvyn Eppin, Washington DC,
Jay Gorney, Nueva York, privada, Nueva York,
de la artista
Cortesía de la Galería Eskererville-Watson,
Nueva York
Rep. n° 84 a 89 (parcial)

60 BANDA ANCHA 6, 1985
(Broad Stripe 6)

Casena y cera sobre cartón
61 x 51 cm
Colección: HCA, The Heckscher Company,
Nueva York
Cortesía de la Galería Eskererville-Watson,
Nueva York
Rep. n° 94

61 BANDA FINA 12, 1986
(Thin stripe 12)

Casena y cera sobre cartón
61 x 61 cm
Colección privada, Washington DC
Cortesía de la Galería Eskererville-Watson,
Nueva York

62 CUADROS 7, 1986
(Check 7)

Casena y cera sobre cartón
61 x 51 cm
Cortesía de la Galería Eskererville-Watson,
Nueva York

63 NUDO DE ORO 3, 1986
(Gold Knot 3)

Pintura metálica sobre contrachapado
51 x 40.5 cm
Colección Michael H. Schwartz, Nueva York

MAT MULLICAN

64 SIN TÍTULO, 1984
(Untitled)

Feltro
244 x 244 cm
Colección del artista
Cortesía de Michael Klein Inc., Nueva York

65 SIN TÍTULO, 1984
(Untitled)

Vidrio grabado y hierro
251.5 x 84 cm
Colección del artista
Cortesía de Michael Klein Inc., Nueva York
Rep. n° 97

66 SIN TÍTULO, 1984
(Untitled)

Piedra caliza grabada
137.5 x 268.5 cm
Colección del artista
Cortesía de Michael Klein Inc., Nueva York
Rep. n° 98

67 SIN TÍTULO, 1986
(Untitled)

Pintura al óleo y poster de plomo pintado sobre
papel
256.5 x 487.5 cm
Colección del artista
Cortesía de Michael Klein Inc., Nueva York
Rep. n° 96

TIM ROLLINS & K.O.S.

68 ALICIA NEGRA, 1982-86
(Black Alice)

Acrílico y yeso negro sobre páginas de libro
12 x 16 cm
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York

69 LA BLANCURA DE LA BALLENA, 1986
(The whiteness of the whale)

Cero sobre papel y lino
86.5 x 46 cm
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 100

70 INSIGNIA ROJA AL VALOR, 1986
(The red badge of courage)

Cero y papel sobre lino
203 x 361 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 101

71 POR CUALQUIER MEDIO NECESARIO, 1986
(By any means necessary)

Yeso negro y papel sobre lino
51 x 74 cm
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 102

72 AMERIKA III, 1986

Pintura dorada, yeso y papel sobre lienzo
214 x 427 cm
Colección Camille Oliver-Hoffman
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 103

PETER SCHUYFF

73 SIN TÍTULO, 1984
(Untitled)

Acrílico sobre lino
133 x 117 cm
Colección Robert Pincus Witten y Leon Hecht,
Nueva York
Rep. n° 105

74 SIN TÍTULO, 1985
(Untitled)

Acrílico sobre lino
229 x 168 cm
Colección privada, Nueva York
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 104

75 ELLIOT, 1985

Acrílico sobre lino
229 x 168 cm
Colección Adler-Frasca, Nueva York
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 107

76 SIN TÍTULO, 1985
(Untitled)

Acrílico sobre lino
229 x 168 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 108

painters of that movement had begun to appear some-
what compromised by their relationship to the interna-
tional art market. (3) The second factor has been a sharp
escalation of that market, particularly as this relates to
financial speculation in young artists' careers. (4) A third,
and perhaps the most pervasive factor in this transition
has been a marked shift in the way artists perceive them-
selves in relation to the social, political and economic

this same problem in regard to the "aura of originality"
that surrounded the art object in the era prior to that of
the popularization of methods of mechanized reproduc-
tion. (6) Both Duchamp and Benjamin arrived at similar
conclusions through widely divergent approaches—the
modern artist could not afford to ignore the implications
of technological advances which were being intro-
duced at a startling rate: photography, electricity, radio

DUCHAMP, Bote
1914.
galvanized iron.



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

age of mechanical reproduction separated art from
the semblance of its autonomy, disappeared

amin, 1936

77 SIN TÍTULO, 1986 (Untitled)

Acrílico sobre lienzo
227 x 168 cm
Colección Diane y Steve Jacobson, Nueva York
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 106

CINDY SHERMAN

78 SIN TÍTULO 95, 1981 (Untitled 95)

Fotografía en color
61 x 122 cm
Colección Peter Novello, Nueva York
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 109

79 SIN TÍTULO 88, 1981 (Untitled 88)

Fotografía en color
61 x 123 cm
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 110

80 SIN TÍTULO 92, 1981 (Untitled 92)

Fotografía en color
61 x 122 cm
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 111

81 SIN TÍTULO 93, 1981 (Untitled 93)

Fotografía en color
61 x 122 cm
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 112

82 SIN TÍTULO 156, 1985 (Untitled 156)

Fotografía en color
122 x 178 cm
Cortesía de la Galería Rhona Hoffman, Chicago
Rep. n° 113

83 SIN TÍTULO 142, 1985 (Untitled 142)

Fotografía en color
122 x 183 cm
Cortesía de la Galería Rhona Hoffman, Chicago
Rep. n° 114

84 SIN TÍTULO 149, 1985 (Untitled 149)

Fotografía en color
178 x 122 cm
Cortesía de la Galería Rhona Hoffman, Chicago
Rep. n° 115

85 SIN TÍTULO 152, 1985 (Untitled 152)

Fotografía en color
179 x 121 cm
Cortesía de la Galería Metro Pictures, Nueva York
Rep. n° 116

HAIM STEINBACH

86 ESTANTE CON CUCHILLERÍA PARA TODA LA VIDA, 1983

(shelf with lifetime cutlery)
Técnica mixta
58,3 x 53 x 51 cm
Colección Frederick Ross, Suiza
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 118

87 SUMAMENTE NEGRO, 1985

(supremely black)
74 x 155 x 33 cm
Colección Edo A. Bult, Nueva York
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 119

88 ULTRA ROJO 1, 1986

(ultra red 1)
Técnica mixta
149 x 272 x 47 cm
Colección Ileana Sonnabend, Nueva York
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York

89 REPRODUCIDO DELICIOSAMENTE, 1986

(delightfully reproduced)
Técnica mixta
63,5 x 133 x 34 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 121

90 EL PAPEL PRINCIPAL, 1986

(lead part)
Técnica mixta
91,5 x 240 x 35,5 cm
Colección Ealan y Elisabeth Wingate, Nueva York
Cortesía de Jay Gorney Modern Art, Nueva York
Rep. n° 122

PHILIP TAAFFE

91 ELYPSIS DENTATA, 1984

Linograbado, óleo y esmalte; collage sobre papel
91,5 x 79 cm
Colección John Lawrence, Nueva York
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 123

92 SIN TÍTULO, 1984

(Untitled)
Linograbado y acrílico; collage sobre papel
189 x 150 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galería Ascan Crone, Hamburgo
Rep. n° 124

93 PINTURA AMARILLA, 1985

(Yellow Painting)
Linograbado y acrílico; collage sobre lienzo
170 x 133 cm
Colección Galería Bruno Bischofberger, Zurich
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 125

94 GRAN IRIS, 1985

(Big Iris)
Linograbado y acrílico; collage sobre lienzo
134,5 x 134,5 cm
Colección Saatchi, Londres
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 126

95 SOUTH FERRY, 1985-86

Linograbado, acrílico, collage sobre lienzo
110 x 94 cm
Colección Saatchi, Londres
Rep. n° 127

96 ISLA DE BLOCK, 1986

(Block Island)
Linograbado y acrílico sobre lienzo
61 x 46 cm
Colección del artista
Cortesía de la Galería Pat Hearn, Nueva York
Rep. n° 128

DUCHAMP, Bot
1914.
galvanized iron.

painters of that movement had begun to appear some-
what compromised by their relationship to the interna-
tional art market. (3) The second factor has been a sharp
escalation of that market, particularly as this relates to
financial speculation in young artists' careers. (4) A third,
and perhaps the most pervasive factor in this transition
has been a marked shift in the way artists perceive them-
selves in relation to the social, political and economic

this same problem in regard to the aura of originality
that surrounded the art object in the era prior to that of
the popularization of methods of mechanized reproduc-
tion. (6) Both Duchamp and Benjamin arrived at similar
conclusions through widely divergent approaches - the
modern artist could not afford to ignore the implications
of technological advances which were being intro-
duced at a startling rate: photography, electricity, radio

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

age of mechanical reproduction separated art from
but the semblance of its autonomy disappeared

amin, 1936

ART AND ITS DOUBLE

Dan Carrico

Within a cultural framework as well-defined and closely knit as the New York art world, periods of transition are known to occur with a remarkable lack of grace. This does not mean that the indicators of change are themselves difficult to perceive, nor that the changes are so sweeping as to destroy all semblance of a mediating order. What tends to happen is that the watchdogs of the outgoing style become complacent before the shift, and vindictive afterwards. Those who usher in the new modes wax with piety at first, then quickly become tyrannical. This phase is then proceeded by a longer chapter involving the consolidation of business interests, and the identification of shared aesthetic terrain between the two former adversaries. Once the struggle has subsided, the intervening years before the next transition are enlivened by the shared memories of a well-executed revolution.

As of this writing, the cluster of styles known variously as neo-conceptualism, post-modernism, neo-geo, commodity sculpture, the new abstraction, simulation, and 'It', has taken more or less full control of the New York art media's collective imagination, and its marketplace. It is useless to resist it, and yet it is probably hopeless to compete within it, since the originators of this style have long since been identified, and the sole remaining formality is to decide which of the younger generation will attain to a more or less grudging permanence. Virtually all necessary lines of support have been drawn between the history of modern art on one side, and the European avant-garde on the other.⁽²⁾ The galleries are already being swept by countless second-wave post-moderns, and this trend is expected to intensify during the 1986-87 season. The two questions to be answered, then, are, 'What does all of this mean?' and 'How did it happen so fast?'

While the image of overnight transition may correspond neatly to popular myths regarding the fickleness of the American avant-garde, the roots of the post-modern aesthetic have actually been in evidence for nearly a decade, even the identification of this range of work as a movement is merely the official acknowledgement of a change that has been predicted for past few years. Certainly the recent growth of public interest in art engaged by popular culture occurs as an explicit response to a number of factors that have become increasingly visible from within and outside of the art world. The first, most apparent and yet least significant of these factors was an unspoken agreement that the neo-expressionist era was suffocating the possibility of meaning in art, and, relatedly, that some of the painters of that movement had begun to appear somewhat compromised by their relationship to the international art market.⁽³⁾ The second factor has been a sharp escalation of that market, particularly as this relates to financial speculation in young artists' careers.⁽⁴⁾ A third, and perhaps the most pervasive factor in this transition has been a marked shift in the way artists perceive themselves in relation to the social, political and economic

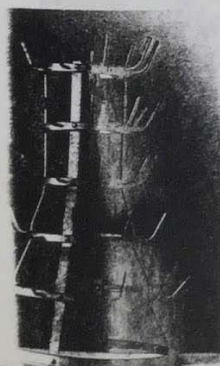
tronic media saturated consumer culture, and multinational corporate capitalism.

Before attempting to explore any of these factors, the most pressing point to be made about post-modernism is that it is, in the Foster's words, "not monolithic" — there are some closely related historical premises represented by highly divergent media, and virtually no consensus among the artists as to overriding formal or thematic concerns. The artists involved practice photography, abstract painting, constructed sculpture, installations and public art, graphic design, collage, drawing, and more or less traditional methods of object-making. Some are quite politically engaged, others deeply involved with current philosophy, and still others ground their work in predominantly intuitive processes. Lastly, each artist is keenly aware of their sources in prior forms of art, and of the role they are attempting to create for themselves in the development of art in the late 20th century.

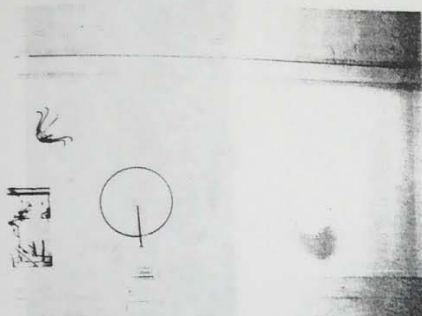
A final point bears mentioning relative to the theme of this exhibition and the post-modern movement as a whole. In deciding upon the artists and works to include in *Art and Its Double*, there has been no curatorial attempt to present an authoritative summary of post-modernist activity in New York, nor of the entire range of ideas it suggests. On the contrary, this exhibition represents a highly personalized selection of work made since 1980, which happens to embrace several of post-modernism's themes. There are important styles and artists in New York quite unrelated to this movement — a truth borne out by the peripheral status of most conceptually-based art during the first half of the 80's. In addition, there are a number of vital artists working within this parameter whose work, for reasons of physical limitations in space, could not be included. The overall goal in bringing this art together has been to explore how some of these variant ideas have entered the artistic mainstream, and to suggest how they may continue to shape its future. Hopefully, this exhibition will succeed in suspending the entire issue of art movements for a moment, and bring attention instead to fifteen of the most compelling artists working in New York today.

In 1914, Marcel Duchamp exhibited his first complete 'ready-made' — a standard metal bottle-rack, mass-produced and unadorned.⁽⁵⁾ With this single gesture he brought into focus one of the most profound and lasting issues of 20th century aesthetics: the problem of the uniqueness of the work of art. Twenty-two years later, the philosopher Walter Benjamin would take up this same problem in regard to the "aura of originality" that surrounded the art object in the era prior to that of the popularization of methods of mechanized reproduction.⁽⁶⁾ Both Duchamp and Benjamin arrived at similar conclusions through widely divergent approaches — the modern artist could not afford to ignore the implications of technological advances which were being introduced at a startling rate: photography, electricity, radio,

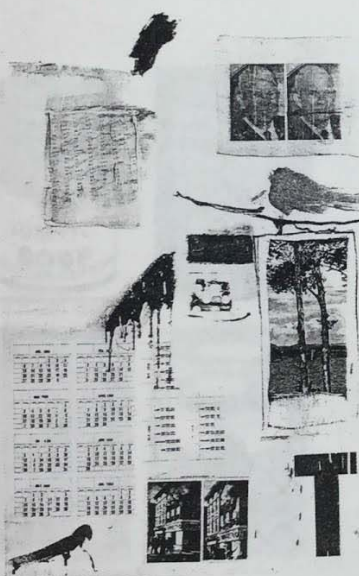
DUCHAMP, Botellero en hierro
1914
stvanized iron



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



M. DUCHAMP: Ready-mades. Exposición en la Fundación Caja de Madrid, 1964.
Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1964



ROBERT RAUSCHENBERG: Factum I, 1967.

JASPER JOHNS: Bandera sobre blanco, con collage, 1955.
Flag above white with collage.



It is not so much that any of the artists who have emerged in the past few years are going to be the great artists 20 years from now.
William Rubin, quoted in "Speculating: A Fine Art", Insight

As the geographic locus for corporate cultural hegemony, America has engendered the breakdown of nation-state identity and racial distinctions by substituting historical models to the purposes of consumerism.
Howard Halle, "A Brokerage of Culture"

By 1971, 1982 investments in art were more than twice as high as investments in corporate shares in 1971.
Jean Adams Allen, Insight

becoming everyday features within the changing modern landscape. The development of abstract painting was seen as an important stage in the 'modernization' of art, but the unresolved issues of representation and originality were not prominently addressed by any of the abstract movements that flourished between the two world wars: Synthetic Cubism, Neo-Plasticism, Constructivism, the Bauhaus, or Synchronism. Only the Surrealists, with their mock-academic concern for technique and their manipulation of subconscious archetypes, seemed to question art's causal relationship to both natural and manmade worlds.

There have been volumes' worth of criticism and theory devoted to Duchamp's ready-mades, but one historical observation is worth making here. Initially a Cubist, Duchamp's transferral of artistic significance to the realm of the non-aesthetic may have been stimulated by a premonition of the looming retrenchment of the French and Italian (followed by the German and Russian) avant-garde in the years prior to World War I. Picasso and Braque's invention of Cubism in 1910-11 had not, in fact, been followed by an extended period of inspired experimentation, but instead by a gradual retreat into stylized and sensual manipulations of painted abstract forms. To Duchamp, as perhaps with Malevich as well, the first cubist paintings had represented a paradigm of risk that signalled a more decisive rupture with the academic tradition than any movement since the Impressionists. An aesthetic seemed to be formulated of the artistic avant-garde as a catalyst for accelerated historical change, a process in perpetual opposition to stylistic fixity. Whatever analytical cubism offered as a painterly discipline, its most important feature to certain younger practitioners was that it duplicated the scientific model of progress through discourse — an evolutionary procedure that relied on its innovators' willingness to break with tradition — even a tradition barely three years old. If Duchamp's 'appropriation' of non-art material was in some ways a logical extension of cubism's use of printed matter and newspaper scraps within a collage framework, it also embodied the avant-garde's confrontation with its own accelerative process, and with the bourgeois 'reality' it feared the most: that of the mass-produced utilitarian object. Within the next half-decade, Duchamp and others would witness Picasso's, Severini's and Carrà's dramatic 'return' to the 'classical' antecedents of sentimental realism and genre representation.⁽⁷⁾

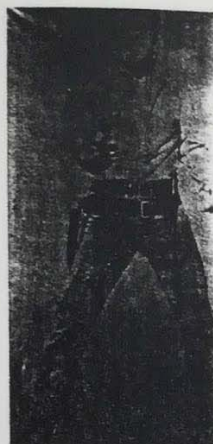
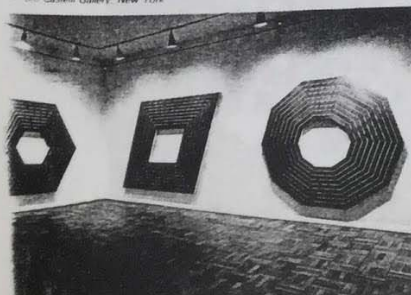
In the miniscule New York art world of the mid-1950's, a crisis began to develop in relation to the abstract expressionists and their dominant role within the growing system of avant-garde patronage and information. Many artists and critics were sensing that, despite his excellence as a draughtsman and colorist, de Kooning's improvisational approach to painting was in fact deeply reliant upon cubist theories regarding space and form. More to the point, de Kooning's personalized style was inspiring a great number of painters to take up similar

raising the paradoxical issue of how an expressive and intuitive approach to painting should inspire such repetitiveness among its practitioners. Perhaps the answer lay not with the quality of painterliness in the paintings being produced, but in the notion of style as it related to the artist's ability to innovate, to maneuver within the realm of ideas introduced by modern art. Thus it can be proposed — not without some irony — that the movement which first generated world interest in American art was also most responsible for bringing about a conflict between two representations of the artist's role in society: the ideal (guardian of secret and universal truths) and the pragmatic (skilled manipulation of visual signs).

Two developments are germinal to the rapid acceleration of ideas that followed this moment of conflict. Robert Rauschenberg, who had already introduced the technique of photomechanical transfer in his 'combine' paintings of 1953-56, brought the implications further with a pair of canvases, Factum I and Factum II (1967), in which the artist painted the exact same abstract expressionist painting twice, down to the last brushstroke and collaged photocopy of Eisenhower's portrait in the center. Although for several years this development was to receive much less critical attention than Rauschenberg's erasure of a de Kooning drawing three years earlier — a typical Dadaist gesture, as opposed to the Duchampian tactic of creating a 'duplicate' which was no less unique than its 'original' —, the artist clearly meant to challenge the aura of exclusivity that had attached itself to the hidden agenda of abstract expressionism. The content of Factum I and II lay not in its internal convolution of paint and gesture, but rather in Rauschenberg's deliberate reversal of the system of authentication attached to art-making itself, and in the 'fact' of the painting's existence as a non-original. Jasper Johns' first solo exhibition, occurring at nearly the same moment, established a related critique of painterly expression. Deploping the existentialist showmanship that had hampered abstract expressionism's continuing formal development, Johns reintroduced subject matter by means of pointing to the process of signification itself. Deep matte monochromatic surfaces modeled by wax encaustic seemed to freeze the choppy strokes that described the formations of two recognizable signs: a flag and a target. Clearly these paintings were not of flags and targets: they were spatially equivalent to their images, which in turn appeared lost in the painting's materiality. If John's work implied a double ambiguity, it was in fact addressed to the very heart of stylistic identity. Neither abstract nor figurative, these paintings sought to unravel the process of conceptual assimilation offered by the contemporary work of art.

In each of these two examples, the artist's overall intention was to disrupt the viewer's expectations of originality, while bluntly asserting the primary importance of imagery in avant-garde painting — a concern which

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

ANDY WARHOL, *Elvis*, 1964ANDY WARHOL, *Sopa Campbell*, 1965
Campbell's SoupSTELLA, *Exposición en la Galería Leo Castelli, Nueva York, 1964*
Leo Castelli Gallery, New York

"Many years have passed since artists have seriously wished to do away with art. Today, renunciation of art has become a ceremonial gesture. A kind of collusion is involved between the artist and the spectator — the pretense that 'this time things have gone too far.' Both know, however, that the violation is a nominal — that the spectator recognizes the art historical background of the 'atrocity,' and that artists, whatever else they become themselves, have an eye on the museum and on the place in art history."

Harold Rosenberg, "Defining Art," 1967

"Warhol has never deceived himself about style. This is so, being painting the same picture over and over, he complained in the late 60's. So he must introduce small variations into the package. To make the last product a little obscure, for it is and is not 'reproduction' (assuming its rarity), for if it is Warhol's, such exact, the same there would be no market for 'reproduction.' Such is the paradox of invention, which now looks quite normal in a market-dominated art world."

Robert Hughes, "The Rise of Andy Warhol," 1967

"Most men have less problems. I'd like to be a machine."
Warhol, 1967
Andy Warhol, 1967

such as truth and integrity, metaphor and nature. Another aspect of these works is that they successfully redefined the painted object as an allegorical presence, meant to be 'read' as a text as much as it was viewed like a painting. Despite John's and Rauschenberg's subsequent involvement with these issues throughout their respective careers, it is worth noting that neither was quite ready to entirely discard the painterly brushstrokes which served as the action painter's unit of expression. Nevertheless, it should be made clear that even at such an early stage, both artists were linking the goal of restoring pictorial imagery with the issue of challenging the basic premises underlying our accepted standards of representation.

This problem is at the heart of the three movements that dominated American art during the 1960's: Pop, Minimalism, and Conceptual art (in comparison, the styles which are contrasted to these — post-Minimalism, post-field (or lyrical) abstraction, and Process art — were attempts to re-align art with the improvisational paradigm in abstract expressionism, and, by extension, in nature). Because of its emphasis on both glamor and banality, Pop has been referred to as the quintessential American art; seen from another angle, Pop explicitly turned the very concept of an "American Art" inward on itself, forcing an entire culture to reveal its mixed contradictions. Certainly no single artist from that decade can be said to have had a more devastating effect upon art's self-image than Andy Warhol. Quite apart from the iconological ramifications of Warhol's program to make high-art objects out of both popular culture idols (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Elizabeth Taylor) and American consumer products (Campbell's Soup, Brillo, Coca-Cola), his art specifically addressed itself to the related issues of originality and reproduction. Warhol not only had other people make most of his art for him (a practice that has since become standard in some sectors of the art world), he is perhaps the first major artist to fabricate nearly an entire career's worth of art exclusively from pre-existing imagery. For Warhol, the practice of art has consisted largely of sifting through images produced by mass culture, selecting those he wishes to keep, and then duplicating these in multiple, nearly identical variations.

Although American art of the mid-1960's has occasioned a renewal of interest in other Pop artists like Roy Lichtenstein and James Rosenquist, and Pop-era contemporaries like Claes Oldenburg and Jim Dine, the current phenomenon also owes a great deal to certain artists associated with Minimalism; the three that bear particular mention are Frank Stella, Donald Judd and Richard Artschwager. All three hold seminal positions in light of other post-60's developments, yet each of the three can be said to have advanced the cause of representation through their treatment of the problem of production as a language in and of itself. Frank Stella's first grid-based paintings, begun in 1958, explored on a heroic scale the explicit absence of physical gesture and aural sensation that had previously been the hallmark

of American painting — although Barnett Newman, Ad Reinhardt and Ellsworth Kelly had set forth similar emptying-out programs in their breakthrough work of the early 1950's. Like Reinhardt's, Stella's 'black paintings' were opaque, enigmatic, and very spare, yet they projected a rational and empiricist order, a process of making that extended John's and Rauschenberg's deliberate ambiguities in subject and meaning, while conveying the same temporal sense as abstract expressionism. That Stella was accomplishing this within the context of large-scale abstraction was perceived as a different kind of threat to the transcendentalist stronghold, for whom the usage of an abstract vocabulary implied an acceptance, on faith, that non-figurative art functioned as a sign of the 'other', the invisible realm of human spirit. Stella's anti-dogmatic stance helped capture the mechanics of delusionment which abstraction had unwittingly fostered:

"I always get into arguments with people who want to retain the old values in painting — the humanistic values that they always find on the canvas. If you pin them down, they always end up asserting that there is something there besides the paint on the canvas. My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of what he is doing. He is making a thing." (10)

As tautological as Stella's assertions may seem, they provide a convincing argument for the artwork as an entity in and of itself, as opposed to its function as a representation of something else. Donald Judd's sculpture and critical texts introduced the vocabulary of fabrication and seriality to vanguard aesthetics, advocating the overall principle of the "well-made thing", and insisting that "the idea is the machine that makes the art". Like Stella, Judd often employed an absolutist discourse in order to assert the phenomenological reality of the art-object as a thing-in-itself. This was not, however, the manifestation of a critical need to disentangle art from its everyday existence in the world. On the contrary, it was to assert that abstraction pursued to its extremes always makes its way back to the concrete reality of the physical world, just as the most unassuming of forms and substances inevitably reveal a heightened reality when viewed as art. It is not surprising to discover that of all the 20th-century masters who served as historic examples in support of Minimalist work, Marcel Duchamp was by far the most widely and variously evoked. With Stella's and Judd's work, the principle of unity did not defer to metaphysics, as Duchamp had; it deferred instead to the private dualities of the spectator, proposing a rootedness in the realities of late-capitalist civilization. Although stringent in its methods, this work was a refutation, throughout the 60's, of the formalist position taken by Clement Greenberg and his circle, who championed art's exclusive lin-

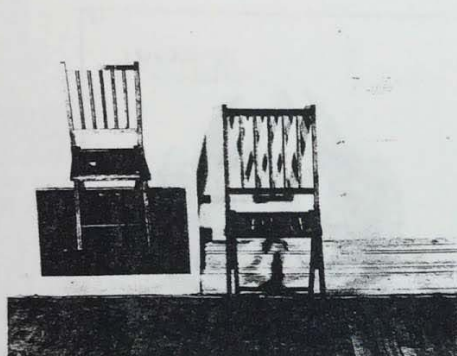
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"The impure, porous surface is very much in evidence in the new abstract art, but I think Stella was the first to employ it. The iridescent purple, green, and silver surfaces that followed Stella's all-black works conveyed a rather kind presence through their symmetries. An exacerbated, gorgeous color gives a chilling bite to the post-painterly context. Immaculate beginnings are consumed by glittering ends. Like Mallarmé's *Hérodade*, these surfaces disclose a 'void' (contamination), they seem to 'love' the horror of being virgin. These inaccessible surfaces deny any definite meaning in the most definite way. Here beauty is allied with the repulsive in accordance with highly rigid rules. One's sight is mentally abolished by Stella's hermetic kingdom of surfaces."

Robert Smithson, "Entropy and the New Monuments", 1966

"The very notion of undecidability is central to the many, all too often, surfaces seem to succeed precisely because of their undecidability. These sheer monotony. The space-time of the 20th century is sheer texture, into apparent primary sensation, into an accumulation of repetitions, seems to replace the old answers, something profound in contemporary art."

Clement Greenberg, "Cases of the Late 1960s", 1968



JOSEPH KOSUTH. *Una y tres sillas*, 1965
One and three chairs

age to other art, and defined its value-assessment according to the qualitative essentials of that lineage. Richard Artschwager's work bears a different relationship to the present subject, first because of its obvious use of simulation as a basic conceptual premise, and not unrelatedly, because his work has only recently received the critical and public attention which it has long deserved. Beginning in 1962, Artschwager has been creating works that strongly resemble ordinary objects (including paintings), but are in fact completely dysfunctional. His art is remarkable for its ironic use of synthetic materials to imitate 'natural' substances, albeit in a deliberately unconvincing way. Speaking in 1965 of his interest in formica, a plastic surface imprinted with wood design, Artschwager explained:

"It was formica that touched it off. Formica, the great horror of the age, which I came to like suddenly because I was sick of looking at all this beautiful wood... There was no color at all, and it was very hard and shiny, so that it was a picture of a piece of wood. If you take that and make something out of it, then you have an object. But it's a picture of something at the same time it's an object." (11)

In the present context, the idea of 'abstraction' relates more to Artschwager's objects than to Judd's sculpture and Stella's canvases. Writing on this theme in 1978, Catherine Kord noted:

"This chair does not precisely resemble any chair in the real world, but its chairness is obvious and unquestionable. It invites sitting as a chair, but repels it as a work of art (What would the guard say?) and by being a little too high, too shiny and with no place for your legs. It conveys perfectly what is meant by abstraction." (12)

One could observe, vis-a-vis Artschwager's furniture-sculptures and paintings, that the language of simulation employed by him in his work renders the dichotomy of abstraction/representation quite useless as a mode of description. By choosing to highlight an approximate function for his objects and then denying that function, Artschwager sets up a continuous fluctuation of aesthetic meaning, whereby the abstraction of a chair becomes no more 'real' than representation of an art object. As Richard Armstrong has pointed out:

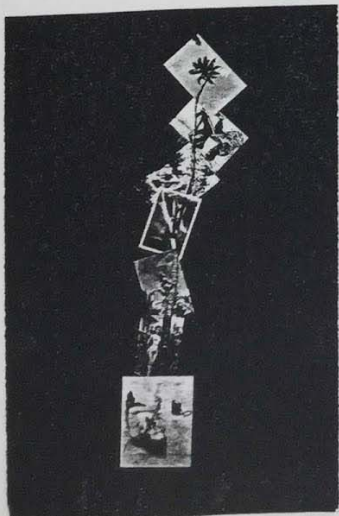
"When Richard Artschwager wrote that his 'contribution' had been 'to make it not only available but necessary, i.e. to force the issue of context, or to put it in more old-fashioned terms, to make art that has no boundaries', his aspiration is to a discourse of unbounded meanings." (13)

Like Pop, Conceptual art was often pointed to as an historical fluke; it was not generally expected to last, much less to inspire an emerging generation of artists.

Yet one of the terms most commonly applied to modern work is 'neo-conceptualism', and this expression is not entirely without historical basis. Exhibiting a deep interest in linguistics and structuralist philosophy, Conceptual art sought to address art's idea of stressing context, 'systems aesthetics', and the corporalization of the artwork. In retrospect, the conceptualists can also be credited for forcing the art establishment to recognize the vanguard properties of photography. In Joseph Kosuth's widely-reproduced *One of Three Chairs* (1965), an actual chair is positioned between a nearly lifesize photo of the same chair on the left, and a photostat of the Webster's definitive 'chair' on the right. A lesser-known work by Lyne Disposables (1966), consisted of thousand vacuum-molded plastic forms (resembling packing materials), indented with abstract shapes; each Disposable sold for \$1.25. Hans Haacke, who spent much of the Conceptual period making kinetic sculpture, led to extend conceptualism into the political realm with his untitled 1973 work that documented the corporate affiliations of trustees for the Solomon R. Guggenheim Museum (going so far as to implicate three board members in the coup of Chilean president Salvador Allende earlier that year); the piece, produced on the occasion of the Guggenheim's invitation to host a Haacke exhibition, drew art world headlines when it prompted immediate cancellation of that exhibition. Probably the most enduring figure of the Conceptual movement has been California photographer John Baldessari, (1941), whose sense of the absurd has led from such early work as *as a canvas painted (by a sign-painter) with the letters PURE BEAUTY* (1966-68), to more recent projects involving multiple arrangements of film-stills according to the sight-lines of the principal actors. Baldessari's impact as a teacher has also been wide-reaching; the most prominent art-professor at the experimental California Institute of the Arts in the early 1970's, his usual blend of humor and conceptualism was important in shaping the outlook of many young artists who to prominence in New York a decade later — Eric I. Matt Mullican, David Salle and James Welling, among others.

An artist whose importance in shaping Conceptual aesthetics cannot be overstated was the Robert Smithson, whose work (like Artschwager's) not easily fit into stylistic categories. Although the mid-1960's Smithson was actively pushing Minimalism towards quantum physics, non-Euclidean geometry, even science fiction, he is best-known as the creator and chief theoretician of the Earthworks movement. Smithson's elaboration on the thermodynamic principle of entropy — the depletion of energy through the conversion of physical matter — led him to construct a visual/conceptual dialectic of 'site' and 'non-site' attempted to bridge nature and art by presenting works which represented a state of permanent fluctuation. His involvement with such natural processes as sedimentation and crystallization brought him close

JOHN BALDESSARI. *Serie alineada*. Palmera, 1975.
Augment series: Palm tree



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"Two views exist: towards the notion of the object as fetish: the psychoanalytic view inspired by Kristeva, which led one artist to say, 'there is no way to draw a line between a normal and a fetishistic object'; you are all involved in fetishistic relations to objects'; and a view derived from social thought — claiming that the fetishization of the unique object has been artificially constructed by the moneyed class."

Michele Cone, "Ready-Mades on the Couch" *Artscribe*

"As we walk through our museums, ornate cups and simple leavers, exotic fruits and ordinary vegetables, fish, fruit, and seas of meat pile up in virtuous displays of abundance and security tinged with the inevitable sadness of death."

Thomas Lawson, "Nature Morte"

"It is my personal opinion that it doesn't matter if art, photography, or what fills the blank spaces of museum walls are magazine pages and in people's heads."

Walter Robinson "The Quest for Failure"



HANS HAACKÉ, *El derecho a vivir*, 1979.
The right to live

ROBERT SMITHSON, *Empalizadas sin lugar*, 1968.
Non site Palisades



a definition of art-making as a form of recycling: many of his Earthworks were abandoned industrial sites that Smithson "reclaimed" as art (although this was not the process involved in *Spiral Jetty* (1970) — the most famous American artwork of the 70's). His most important legacy — Robert Smithson died in 1973 while inspecting an Earthwork in Texas — may, however, be his writings, an extraordinarily dense body of texts that shift from dry theoretical musings to wild cultural provocations, always working its way back to "reality" through models of physical science. An aesthetic visionary of near-messianic proportions, Smithson argued incessantly that the artist should always be responsible for the context of a work — not only how it is made and where it is shown, but how it is regulated, acquired, dispersed and disseminated.¹¹⁵ This principle, above all, has made Smithson an avatar for the art of the 1980's. When Metro Pictures opened in the fall of 1980, most casual art observers did not quite know what to make out it. Here was a gallery that had taken the unparalleled step of focusing exclusively on figurative (or representational) art derived from media-based sources, or which used strategies borrowed from the post-Conceptual movements of video and performance. The gallery's co-owners were well-known in the art-world for their sensitivity towards vanguard ideas, yet the fact that they chose to open with a full roster of twelve artists employing these tactics meant that Metro Pictures was considered a risky venture, particularly at a moment when most people's attention was turned on the emerging group of expressionist figurative painters who were beginning to dominate group shows in Europe and the U.S.¹¹⁶ Few of the artists at Metro were actually unknowns; critic Douglas Crimp had included Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine and Robert Longo in his watershed Pictures exhibition at Artists Space in the fall of 1977. These artists, as well as photographers Richard Prince and Cindy Sherman, had also been receiving some exposure through alternative-space shows and through essays by Crimp, Craig Owens and Rosalind Krauss in October (a journal founded by Krauss in 1976 to explore "Art/Theory/Criticism/Politics"); painter Thomas Lawson was becoming well-known for his articulate, if overly partisan, writings that appeared in various publications, including his own quarterly, *Real-Life*; and Walter Robinson, also a writer, had co-published a seminal "small magazine", *Art-Rite*, in the mid-1970's. Together, these artists and their gallery represented a highly intellectual flank of art world opinion, one whose theories were well-grounded in the work of such key European philosophers as Barthes, Derrida, Foucault and Lacan. The issue of representation at the heart of this body of theoretical critique was not itself new; however, ideas of this caliber had always been associated with the neo-Marxist fringe of the art world — a sector that habitually spurned (or, at best, ignored) the machinations of the highly competitive art market. Yet Metro Pictures' slick graphics and professional installations left little doubt that they were aiming for nothing less than full acceptance of this work with

York's art mainstream — curators, collectors, E dealers, monthly "trade" periodicals, and music. The gallery's first season both confirmed and this impression. Collectors' interest was making felt in regards to pictures by Brauntuch, Goldstein, Longo — artists who straddled the boundary between painting and photography by using historical abstraction, overhead projection, melodramatic subject matter, and neutral presentations. Critics, however, more inclined toward discussing the aesthetic extremists in Metro's stable. Sherrie Levine, in particular, stirred up debate when her first solo exhibition consisted of photographs "borrowed" — literally, photographed — from the W.P.A. Depression of Walker Evans.¹¹⁷ Cindy Sherman's distinctive practice begun in 1978, of photographing herself as were a featured player in a genre movie producer's debut exhibition which viewers saw as remarkable terms of the artist's ability to develop seemingly less variations of a single theme. A year later, Prince would attain comparable status for his graphs taken from advertising: men, women, v and cigarettes, grouped according to nearly poses that reinforced the "normality" of their. The fourth photographer to engage some of the mises shared by Levine, Sherman and Prince was Lawler, whose 1982 debut at Metro consisted of color photos of her "arrangements" within color gles, of work by artists with whom she felt an — Warhol, Lichtenstein, Jenny Holzer, Allan McC Matt Mullican and Peter Nadin — as well as co black-and-white photographs of installations by a diverse group of artists: Monet, Degas, Fran Bryan Hunt, Julian Schnabel; in the gallery's first was Lawler's grouping of Metro Pictures' other, emphasizing their desirability as status object. These four artists used photography as a formal apparatus, adapting the sociocultural framework of pictures to confront art and its largely unique role as purveyor of beautiful objects to be coveted by society's ruling elite. By wholly internalizing streamlined language of photographic reproduction as opposed to that of painting or sculpture — artists were able to link everyday imagery with a critique of the social apparatus by which pictures used to reinforce cultural myths of power and reason. Through "re-photography", Levine and Prince not simply undermining the privileged status of the art object; they were also pointing to the vanguardist's strategic helplessness within a system that less commodifies even the least assimilable. Similarly, Cindy Sherman's early film stills depicted the female subject as an object of desire isolated by the (usually male) artist; in effect, Sherman's early self-portraits are the opposites of narrative because she is deflecting the gaze of desire away from the body and towards representation itself, for viewer to recognize his or her own visual con-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



RICHARD PRINCE. Sin título, 1977. Untitled

Just as the department store initiated the middle-class consumer into the life style of capitalism at the beginning of the modernist period, so now the temporary exhibition welcomes visitors to imbibe 'culture' within a particularly 'refined' value system. Like the department store in its era, the temporary exhibition is a paradigmatic institution corresponding to one phase of social and economic development — in this case, multinational capitalism. Brian Wallis, *Art in America*

"These images project the fascination that is required, with such extended work, by the self-satisfaction of the image-maker. In the absorption in that very 'favored' and 'refined' realm, the artist's autonomy and exclusivity. These images note the mechanisms of seduction and alienation, as do those still objects of the unimaginable perfection, which both seduce and exceed the natural, supplementing and deferring the real." Kate Liner, *Catalogue de Richard Prince*, Le Fresnoy, Mons, 1982

"Because television is present in each and every home, its most valuable function has been correctly identified by those who rule the airwaves as a tool of ideological reinforcement." David Roberts



LOUISE LAWLER. Instalación en Metro Pictures, Nueva York, 1982 (fotografía) Photo at Metro Pictures, New York

In the process. Finally, by allowing her art to be about the contextualization of art objects, Louise Lawler tried to create an aesthetically 'passive' relationship between the viewer and the value systems within which art is placed after it leaves the studio or gallery. In every case, these artists' first mature works reflect a dissatisfaction with the role of the artist as a solitary venturer into the murky unknown, preferring to construct a counter-ideology of the artist as one who reveals difficult truths that disrupt the 'official' history of the civilization in which it is made.

This work demonstrates, above all, these artists' close familiarity with current systems of philosophical inquiry, revealing a sophistication seemingly belied by the simplicity of their images. Their grounding in current European linguistic, psychoanalytical and representation theory was not surprising to find in a generation of artists taught by artist-professors who has themselves grappled as much with the works of Sartre, Lévin-Strauss, Wittgenstein, and Heidegger, as with those of Picasso, Matisse, Duchamp and Mondrian. Although few of the celebrities of early-80's painting could claim this same level of skill with so-called 'continental' theory, the commercial and critical success of a 'conceptual' painter like David Salle was an indication for some young artists that aesthetics and art-making needn't be mutually exclusive territories. Salle, who was frequently classified as an expressionist in his first few years, began in 1979 to create oblique paintings that layered disparate, often overlapping images through abstract fields of color. His precise relationship to the imagery was clearly not as important to the artist as the fact that he was recycling pre-existing subject matter with a seeming arbitrariness toward content that stirred up rancor among his audiences, who may not have fully understood Salle's intentions but were implicitly aware that he was presenting, as Peter Schjeldahl wrote in 1984, "not an image of reality but the special and equivocal reality of an image." As the artist himself commented the same year:

"I think the current debate over 'the end of originality' is sophistic. Originality is still the only thing that matters in the end. My point is that originality had to be located outside this question of personal 'style'... Put simply, the originality is in what you choose. What you choose and how you choose to present it." (1984)

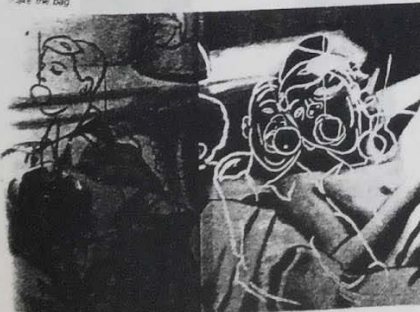
David Salle and the photo-conceptualists at Metro Pictures were obviously not the only artists in New York engaged in representation and the lessons of semiotics. Since 1975, Barbara Kruger had strongly evoked structuralist principles in her photographic works involving bold graphic juxtapositions of word and image. These employ a collage sensibility and commercial art appearance that owe as much to the study of modernist design (Bauhaus, Suprematism, Dada) as to the artist's restless perusal of current media-forms (she has written regularly on film and television for Artforum since

1981). Around 1978, Kruger began to enlarge and simplify her pieces, eventually settling on a format that incorporated a single, sometimes fragmented, image, cropped and overlaid with a dry, accusatory statement that cleverly reserves the linguistic subject-object hierarchy between authority (male) and desire (female): "You Must Not from Afar"; "You Construct Elaborate Rituals to Touch the Skin of Other Men." Matt Mullican's equally paradoxical work has, since 1979, entailed the development of an entire visual 'world' of picture-signs, suggesting computer languages in its insistence upon the organization of human experience into a system of codified integers that could be interchanged and/or combined into equations as the subject saw fit. Because Mullican's elements stand for arrangements of universals, they are bound by their recognizability to render collective and individual 'facts' according to a pre-critical, or pre-subjective, mode of thought. Both his and Kruger's work conceals its radical skepticism — Mullican behind an ardent ratiocentricity, Kruger with visual wordplays that incorporate joke and rebuttal in a single stroke. Another linguistic maverick in this sense is Jeff Koons, who began in 1980-81 to deconstruct the commodity process by attaching one brand-new appliance to another and hanging them as a wall-relief, or by encasing single and double appliances in pre-fabricated plexiglas boxes. As examples of art undermining its own status, Koons' early pieces directly recall Duchamp's ready-mades; but as art objects charged with the contemporary task of meaning-in-context, their presence becomes even more loaded than that of their 1914 predecessors:

"I chose the vacuum cleaners because this is a machine that, if it is used, is used to collect dirt, which is just the opposite of the absolutely pristine situation in which I placed them. It is a breathing machine, and I chose it for its sexuality because I believe the vacuum cleaner has both male and female sexuality... They are sucking machines [and so] they have large holes in certain areas, but then they have different attachments which are phallic. But to me they read as a neutral sexuality, and that's very important." (1981)

In Koons' work it became possible to discern the dualistic language of subject/object modified (or replaced) by an economics of the sign based on a physical system of surrogates. Although stemming from many of the same premises as the critique of social consciousness through re-photography, the theory and practice of simulation, and its applications to artmaking processes, is at once more potentially disruptive of, and yet more closely related to, the American avant-garde tradition, than is the use of exploited imagery 'retrieved' through the counter-system of photographic representation. The transition from one program (critique, arrangement) to the next (adaptation, display) was by no means well-defined, yet at least one factor in the recognition of this change was the increased availability of translated texts

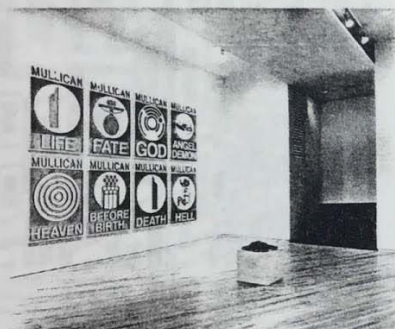
DAVID SALLE. Agitaremos bien el bolso, 1980. "We shake the bag"



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



BARBARA KRUGER. Tu justificas nuestro horror.
You substantiate our horror.



MATT MULLICAN. Carteles. Exposición en la Galería Mary Boone, Nueva York, 1982.
Posters. Exhibition at Mary Boone Gallery, New York.



JEFF KOONS. Salvavidas inflable, 1985.
Snorkel Vest.

"These are pictures of emotions personified, entirely of themselves with their own presence — not of me. The issue of the 'natural' in the model is no more pressing than the possibility of emotion of any other data. When I create each character I have to consider what I'm working against: that people are going to look under the make-up and ask for that common denominator, the recognizable. I'm trying to make other people recognize something of themselves rather than me."

Cindy Sherman, 1982

"There used to be before a specific class of objects, the slightly dated, the minor, images, which were not concerned with the 'natural' but transparent and which did not contain the simulation with the original. It was a characteristic style and a specific time. And now, it is rather in the 'natural' in what was previously the counterfactual. There is a real and the image, but it is confused. In the same operational totality, the approach, the fascination is everywhere."

Jean Baudrillard. "The Codes of Simulacra"

by a University of Paris sociologist Jean Baudrillard, an erstwhile post-structuralist whose prosaic descriptions of mediated bourgeois culture in post-industrial society were a marked change from Lacan's dry analyses of signification, or the spiraling towers of crystalline prose built by Derrida (20). Like Barthes, Baudrillard emphasized the interconnectivity nature of modern sign systems, be they aesthetic, political, promotional, or informational in design. Representation became the umbrella category under which all such systems operated — art, advertising, newspapers, network news, magazines, game shows, radio, political campaigns, film, and other myriad cross-species. For younger artists, Baudrillard's underlying message was that art must begin to recreate the process of its assimilation into the "empire of signs". An artist's decision to alter the flow of content or instruction within the world of representational signs dictates that the artwork so produced must take on enough of representation's attributes to pass for a sign itself. Because of art's inherent tradition toward self-referentiality, the mimickry or simulation of other representational modes would challenge both the hegemonic micro-system of relentlessly escapist artworks, and the corresponding meta-systems of coercion, seduction, fear and envy perpetuated by the less value-based forms of cultural representation. The simulation of one would perhaps force a re-orientation of the other.

An example of this process of simulation at work would be in the counter-cultural movement of the 1960's, which upheld the example of nature and organic forms as an alternative to the processed and synthetic goods and lifestyle offered by the mass market. As Peter Halley, among others, has pointed out, the marketplace has now fully subsumed this example, so that in the mid-1980's beer, detergent, breakfast cereal and cosmetics are all marketed as being "natural", suggesting that the customer may now purchase more than a mere product, but can in fact re-assert a bond with the "natural" order of things — except that this "nature" is quite different from that evoked by the hippies of a generation ago. The underlying illusion reverts, in fact, back to the 'progressivist' view of history, wherein the quality of life improves as technology advances. In America, at least, it has gradually become clear that neo-colonial ambitions, coupled with the socially repressive instincts of the growing military state, have combined to create a cultural situation in which, as Jeffrey Deaver writes, "It is no longer possible to have the same unbounded faith in modern ideas, modern design, and modern technology as the path to a rational paradise" (21). That avant-garde art can be manipulated as a tool to reinforce a social order was imitated by Neil Jenney a decade ago, when America's expansionist dreams had been temporarily quelled by Vietnam and Watergate, and abstract painting was coming under fire for its lack of emphasis:

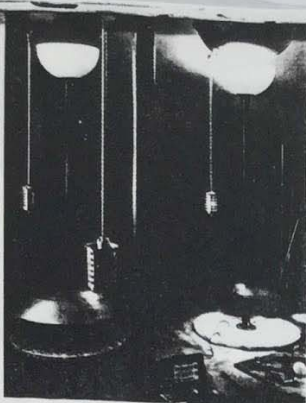
"Abstraction is craft: modern art established the 'crafting' of the independent art object as an independent

communicative message. Pollock's *Number One* meant to be art and capitalizes on that — so it's not an emphatic statement; it's a culminating symbol of the intellect of his time." (22)

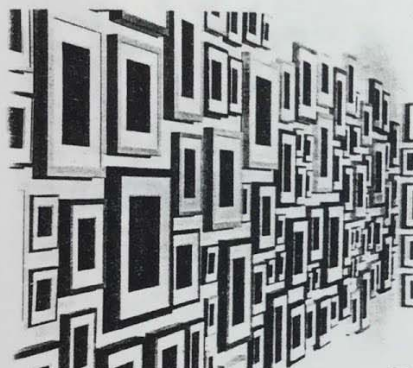
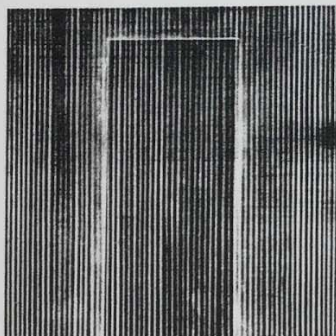
Jenney's complaint parallels that of today's post-modernists, who deplore figurative expressionism for its "nostalgic", even regressive, conception of the art object as a grandiloquent assertion of traditional artistic values. In contrast, those artists who engage the language of simulation assert that art cannot be manipulated into the passive support of societal hierarchies if it is fully aware of its operative role as a sign within the larger hierarchy of representation. If art can not escape from this empire, or control its place within that order, then abstraction is the means by which art can assert its art-ness without naively permitting its co-optation by exterior values. In Artschwager's sense, then, the new abstract artworks from New York can be perceived simultaneously as both paintings, and as 'pictures' of paintings.

The technique of simulation, like that of representation, can be identified in other artworks of the early 1980's. Allan McCollum began around 1981 to produce paintings that were, in fact, fabricated three-dimensional objects that resembled small paintings except for their completely uniform treatment (with slight variations) of the frame and 'pictorial' surface. McCollum has been exhibiting these surrogates for many years, usually in large, theatrical installations that distantly recall the floor-to-ceiling exhibitions championed by the French Academy. More recently, McCollum has shown photographs taken from television shows in which a picture occupies a place in the background of the set; the artist blows up and crops the photo so that the image of the painting is brought to the foreground — but is fatally blurred in the process. R.M. Fischer, a sculptor who works in the assemblage tradition, combines 'found' mechanical parts and objects into sculptures that generally serve a functional purpose as well, either as lamps or foundations (though occasionally as heraldic 'decorations' as well). The humor and poignancy of Fischer's work is symbolized by the earnestness with which his assemblages carry out their 'practical' role — an apt, if ironic metaphor for the 'reclamation' process espoused by Smithson. Ross Bleckner, an abstract painter, has since 1980 been deliberately evoking historically identifiable styles within his work, not as assertions of a painterly essence, but as codified representations of the artist's state of being. His importance for younger painters like Peter Halley and Philip Taaffe can be understood in light of Bleckner's careful treat pre-existing modes of abstraction with a depersonalized equivalency, thereby stressing the texture of 'distance', or ironic detachment, that is crucial to these artists' attempts to deflect the periodicity with which it attaches itself to most abstract art. A frequent example is Bleckner's resuscitation of Op Art, an historically discredited style that has nonetheless come to

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
MoMA PS1Series.Folder:
I. A. 2736

R. M. FISHER. Ciudad del Siglo. 1955. Jersey City.

McCOLLUM. Sustitutos de escavola. Instalación en la Galería Goodman, Nueva York, 1963.
Figures. Instalación at Marian Goodman Gallery, New York.ROSS BLECKNER. La puerta hacia el año pasado. 1981.
The door to last year.

"The collector is not consumer, certainly, but the artist too, in a way — acquiring the fragment of the artist's small, inevitably, somewhat safe distance, in the learning to assume the artist's position. The collector thinks the artist represents the strongest self, the organized or deferred self, and when he acquires the art object, he rewards himself for his superior self. The collector knows he has the best of both worlds: he buys back the part of himself he has lost, set to speak. The artist recognizes himself in the work only when he is recognized by the collector, and the collector recognizes himself only when he recognizes the artist."

Allan McCollum, interview with G. A. Robbins.

only the artist's shared yearning to supplant modernism's built-in transience. In this task, the paintings of Barnett Newman are also pointed to as examples of how a gradual iconographic power was achieved despite (or because of) the artist's fervent denial of the absolute content of so-called signatorial (or gestural) abstraction — a content that was universally up held during Newman's time.

The creation of the painted simulacrum is obviously not the only response possible to the situation of figurative art's 'corruption' through its absorption into mainstream culture (the highly publicized career of Julian Schnabel might be seen as an example of this corruptive process at work), but neither is the mediated photograph. Beginning in 1978, Jenny Holzer has been working at an art which consists principally of texts dispersed using the most effective means at her disposal. Her texts fall into four categories: "Truisms", "Survival", "Inflammatory Essays", and a recent series as yet unnamed. Like Barbara Kruger, Holzer is interested in bypassing a preconditioned response to language, preferring that her reader/viewer examine the subtle processes by which words are used to influence others. The form of Holzer's early pieces partook equally of graffiti, Xerox art and conceptualism. She would stick posters or page-sized copies around her neighborhood (on Manhattan's Lower East Side), arranging them either singly or in grids. These site pieces were followed by more regulated presentations, such as adhesive stickers placed on public telephones, or the bronze (or occasionally plastic) plaques that represented Holzer's first gallery appearances. Holzer's early works are attempts to simultaneously de-materialize the artwork, while making it available to a public that extended far beyond the gallery network — both tactics serving as a form of response to the deluge of publicity and money that began to affect the art world at this point in time. Tim Rollins was reacting to the same conditions as a founding member, in 1979, of Group Material, an artists' collective that formed to promote collaborative experiments between the art system and other groups — the ethnic East Village neighborhood where Group Material had its headquarters, New York City subway passengers, and certain political advocacy groups. As a South Bronx public schoolteacher, Rollins began in 1980 to direct his classes (which included several 'learning disabled' students) towards the understanding and appreciation of art as a multi-disciplinary effort offering many parallels to the stated goals of the educational system. At the same time, Rollins started to literally collaborate with his students on several large-scale paintings that used as a premise certain literary texts through which the students could process information in their own lives. In so doing, the artist was not unaware that he was in effect setting up a workshop/laboratory that, if successful, offered his group — who dubbed themselves K.O.S. (for "Kids Of Survival") — both a gainful means of employment and a dignified form of self-expression. Not only were these goals a much-

"Newman is said to have disliked any influence that might come through posterity. He was a painter, a collector, a dealer, a mammoth size of a man, and a dealer in art. He was a collector. This may be the most important thing that he did. He indicated the exact point of view, today, about the art world, ambitious for quality, and that it might be a good idea to apparently, create a new kind of art, a new kind of art."

Harold Rosenberg.

needed alternative to the circumscribed vocational options for ghetto youth — crime, semi-skilled labor, welfare, or escape — but Rollins' efforts were yet another way of challenging accepted views regarding art's authorship.

As a self-designated alternative to the upscale gallery system, the East Village has provided an important support structure for more than half the artists in the present exhibition. Although most of the art publicized by the press which dotted on the East Village from the beginning was expressionist in orientation, one of the truly significant aspects of the East Village phenomenon was that anyone who could afford to open a gallery — and in the early days, many of the storefront rents were very low — had a statistically equal chance to influence the direction of the market (and, by inference, art history, itself). From the beginning, Nature Morte, opened by artists Alan Belcher and Peter Nagy in December 1980, flatly rejected the myth of bohemian camaraderie that united the neighborhood as a single, marketable entity, in comparison to other pioneer East Village galleries like Fun, Civilian Warfare and Gracie Mansion. Nature Morte opened to support art that was austere, mediated, and ironic — in other words, quintessentially post-modern. The artists represented by Nature Morte create work that is either photo-conceptualist in nature (Gretchen Bender, David Robbins), or highly self-conscious as to the formal properties of its medium (i.e., Steven Parrino's ripped and mistretched canvases, or Joe Otersen's Brancusi-like stacks of post-industrial detritus). Perhaps an even more vital aspect of Nature Morte's history has been its championing of artists brought into the East Village context from more established art-neighborhoods. From the beginning, this practice of incorporating other galleries' artists into its aesthetic — these have included Sherrie Levine, Ross Bleckner, Louise Lawler, Robert Gober, Allan McCollum, and photographer Laurie Simmons — is another feature which set Nature Morte apart from its other East Village neighbors (these having generally shown themselves more interested in having their artists exposed on 57th Street or in Soho). In fact, from its earliest anti-market attitudes, Nature Morte has often seemed as much an artwork itself as a business, a perspective that makes itself no more evident than in Louise Lawler's press statement for her May 1985 exhibition there:

"An exhibition entitled 'Interesting' will be at Nature Morte for the month of May. Nature Morte is a gallery in the East Village — the recently formed 'third' Art District. More than the 'first' (uptown) and 'second' (Soho), the 'third' Art District is seen as a homogeneous package. The neighborhood itself is used and abused as part of the art. The work, appropriated, handmade souvenirs, attempts to embody the education that conflates 'wild', 'free' and 'creative' neglect and abandonment." (23)

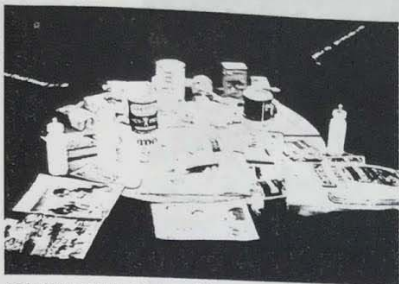
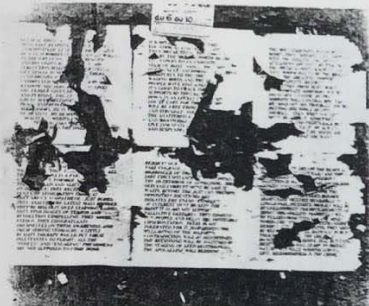
The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

MoMA PS1

Series.Folder:

I. A. 2736

GROUP MATERIAL: Consume 1982
ConsumeNY HOLZER: Instalación de carteles en Toronto 1979-81
Installation in Toronto

"[In the *Trusts*] I wanted to show that truths as experienced by individuals are valid. I wanted to give each asserter equal weight in hopes that the whole series would instill some sense of tolerance in the onlooker or the reader, that the reader could picture the person behind each sentence believing it wholeheartedly. Then, perhaps, the reader would be less likely to shoot the true believer represented by my sentence."
Jenny Holzer. Interview with J. Siegel. *Arts Magazine*

"I am conscious that in many ways today the gap exists between an elite as opposed to a more general audience, but becoming blurred. There is an equalizing factor in that way things are produced now, giving an illusion of a broad freedom of one audience. This kind of dynamic is new, and I attempt to deal with it in my work."
Haim Steinbach

With the extraordinary proliferation of East Village galleries from early 1983 through mid-1985 — at present writing, however, these galleries are closing or moving at a faster rate than they are opening —, Nature Morte discovered that its unique approach had influenced a number of other artist-entrepreneurs. Of the four relatively post-modern galleries to open in its wake — Mo David (now defunct), International with Monument, Christminster and Cash/Newhouse — all have been, like Nature Morte, owned and operated by artists; only the two most recent, Postmasters and Jay Gorney Modern Art, are run by professional art dealers. As the East Village boom has gradually tapered off, some newer Soho galleries — Cable and Josh Baer, for example — have opened to accommodate the intensive market interest in this movement, an interest made evident by the rapid progress of certain younger post-modern artists from their East Village store fronts to such blue-chip galleries as Leo Castelli, Sonnabend and Mary Boone.⁽²⁴⁾ In the process, it can be observed that many of the original photo-based post-modernists — Sherrie Levine, Barbara Kruger and Cindy Sherman, for example — are now internationally recognized for their importance, a development that can be related to the current rise of key figures in European post-modernism (John Armleder, Tony Cragg, Gerwald Rockenschau, Reinhard Mucha, Helmut Federle, Salvo, Rosemary Trockel, Bill Woodrow, etc.), and the corresponding diminishment of public and critical interest in such leading neo-expressionist painters as A.R. Penck, Jean-Michel Basquiat and Sandro Chia. This widely publicized shift in taste, which is simultaneously dismissed as the cynical manipulation of the international market, and hailed as a bona fide example of historical succession correcting past market excesses, is nevertheless the most visible manifestation of a continuum that has been evident in some New York galleries since the beginning of the current decade. The contemporaneous shift in emphasis from an art that seemed to mock all commerce in aesthetics to an art that appears to be in open complicity with that commerce is the least understood aspect of this new work. Certainly it is no accident that private collectors already have created such a demand for some artists' work — Peter Halley, Jeff Koons, Philip Taaffe, Haim Steinbach and Meyer Vaisman are the most frequently cited — that the art world reaction can be likened to hysteria. Yet the recent and unparalleled economic and critical success of a gallery like International with Monument — opened in January 1984 by Vaisman and two partners, the storefront business currently represents Halley, Koons, Peter Nagy, Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Richard Prince and General Idea (a conceptual duo from Vancouver), and shows Laurie Simmons as well — must correctly be read as a natural extension of the gallery-as-artwork premise first espoused by Nature Morte. The difference between the two galleries is not in the level of ideas expressed by the artists themselves, but in the changing nature of the art world's business practices, and hence of the way artists view

themselves and their work in relation to that change. If the art world five years ago seemed to be dominated by the galleries — an adjustment that contrasted, for example, to the central role of critics during the 1960's —, it now appears that patronage itself is becoming the all-important factor in determining the type of international impact an artist is going to have.⁽²⁵⁾ Where, as until recently artists and dealers talked about the number of works sold from an exhibition, now the emphasis is clearly on who bought them. Museums, whose acquisitions policies still favor the emerging avant-garde artist, can no longer compete with the pace of a market in which an artist's output shifts from easy availability to long waiting-lists in only a matter of a few months. Another change can be detected in the fact that collecting, once a private passion limited to close-knit social circles, has become an increasingly public activity, as witnessed in the case of London collector Charles Saatchi, an advertising mogul who also buys young artists' work in quantity. Perhaps it is a peculiarly post-modern twist that Saatchi, whose collection went public in 1984, should be acquiring the work of artists whose strategies toward art are, in many cases, adapted from the language of advertising.

The poetic sense of closure, then, with which this work transforms its existence as simulation into an increasingly self-conscious mode of commoditization has not endeared it to many critics — including October contributor Hal Foster, whose June 1986 essay for Art in America condemning "the new abstraction" (Levine, Halley, Schuyff, Bickerton, Taaffe, Vaisman, Jack Goldstein, Oliver Wasow and James Welling) for "pre-industrial" craftsmanship and "conventionalism" used the occasion to level a blast at the sculpture of Jeff Koons and Haim Steinbach as well. The point missed by critics like Foster and Donald Kuspit is that if this work addresses anything at all, it is the inherent class discord which the avant-garde and its institutions have repeatedly brought to the fore. High art, once the exclusive domain of the very rich, is insisting on its ability to be constructed out of simple parts using an economy of means. If this does not allow the working masses to enjoy contemporary art more than, say, ten years ago, it has been greatly successful in forcing the patrons of contemporary art to acknowledge the vast reserves of power secreted in the goods, colors, shapes, images, textures and texts that comprise the normal, yet mediated existence of working- and middle-class citizens in the post-industrial societies. Certainly, while on the one hand it is quaintly subversive to put collectors in the position of placing encased vacuum cleaners alongside their Schnabel plate-paintings, there is a deeper satisfaction, however, on the part of an artist like Peter Halley, who exemplifies a class dualism in his statement that "the most political component in a work of art is the idea that the work should be conceived in such a way that anyone could do it."⁽²⁶⁾ Thomas Lawson, who recognizes and supports the changed premises of this 'new' conceptualism, believes the work is im-

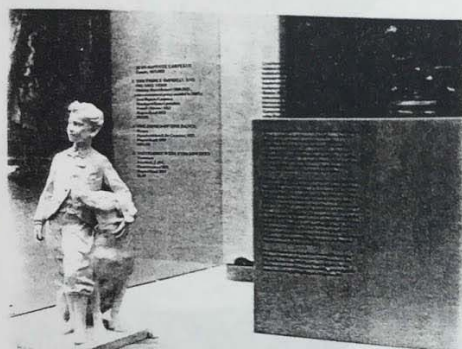
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



Conventionalism (1966) first contest our mass media economy of the sign so much as play into it, for this economy performs a similar operation on a cultural expressions, whereby the specific ambivalence (content of an expression e.g. graffiti) is first abstracted as a general, equivalent style (graffiti art) and then circulated as a primary commodity sign (graffiti boutiques).
Hal Foster

"The series started with a feeling of anger. I was fighting back against the glamorized vacancy of media images, against the superficiality and vanity, the postured innocence and aggressivity, both male and female, as they are defined by fashion and popular culture in general. As the series continued, I began to realize that I myself was not so critically detached, that many of the attitudes I sought to oppose were ones that myself felt seduced by.
Sarah Charlesworth

SARAH CHARLESWORTH, *Anciano*, 1985, oil on canvas



LOUISE LAWLER, *Montage de Claire Fergusson*, The Metropolitan Museum of Art, arranged by Claire Fergusson at The Metropolitan Museum of Art

tant if only due to its making visible the mechanisms by which culture absorbs all vanguard ideas.

"These artists admit the impossibility of negating the cultural hegemony of the dominant classes but attempt it anyway, through subterfuge. By the standards of modernist formalism the resultant work is impure, a ceaseless cross-referencing of different means of representation, and of different styles of representation... Working from a deeply pessimistic premise, this is an extremely self-conscious art which attempts to deny its own inevitable negation by the culture at large by pre-empting the strategies of that culture." (27)

Certainly the semiotics of desire employed by these artists carries with it another form of equivocation. In June 1984 Sarah Charlesworth showed three years of work at The Clocktower in lower Manhattan. For viewers who had only been aware of her work from scattered group exhibitions, the show revealed the underlying intensity of Charlesworth's photographic investigations. A series called 'In Photography' dwelt on the structural relationship between 'formal' color and graphic reality by using everyday objects (a scarf, a Rietveld chair). The most noticed works, however, were her images of single figures, cut from their sources and re-photographed against color grounds. The technical brilliance of Charlesworth's large Cibachrome prints are such as to trick the eye into perceiving the entire field as a post-illusionistic space — heightened image reception through de-contextualization. In the image of an African tribal woman, or that of pop singer David Bowie, the subject is 'exoticized' in precisely the same manner, so that we are unconsciously made to complete the image by adding on ascriptions of value, motive, and time. In an interview, Charlesworth explained:

"The work deals with seduction and anger... turn-ons and turn-offs... The brilliant colors, the glossy surface, the lacquer frame, all are designed to seduce the viewer on one level... But the medium is very cold, the images lure the viewer, but deny the pleasure of the texture of the handmade." (28)

A few months prior to this exhibition, Peter Schuyff's second one-man show of paintings was held at the Pat Hearn Gallery. Whereas in his first exhibition Schuyff had striven for a sense of contrast between his biomorphic, pseudo-surrealist canvases, he was attempting something quite different this time. Each painting was the same size, with closely related colors and techniques. Hung so closely that they were almost touching, Schuyff's pictures came close to approximating decorative wall-coverings — which, in an extreme sense, they are. This installation technique had the desired effect of repelling certain viewers, who found it crass and commercial to hang paintings so that they cannot be properly 'read' from either close up or at a distance. As it became clear upon reflection, one of the under-

lying themes of this work was control — not just of the content and look of the paintings, but in the manner which they played upon spectators' expectations of what constituted a 'serious' hanging of original work of art. It is not that Schuyff didn't want his work to be seen as original; rather, since he was a young painter with a growing reputation, he found it artistically repugnant to invest his canvases with the seriousness of myth. That summer at the same gallery, Philip Taaffe presented his first body of developed work: 'life-sized' appropriations of Bridget Riley's Op paintings of the 1960's, and a pair of small canvases created after the American figure-ground reductionist Myron Stout (the show also contained references to Duchamp and Ellsworth Kelly). An important aspect of Taaffe's paintings was that they were barely paintings at all: using color linotype fragments of images, the artist layered and arranged them through countless thin coats of medium. The resulting surfaces were uniquely flat and translucent at the same time. Although conceptually related to the work that Sherrie Levine had created since putting down her camera, Philip Taaffe's first pictures were adamantly physical, unafraid to suggest the possibility of quasi-transcendent visual spectacle through the use of pre-existing imagery.

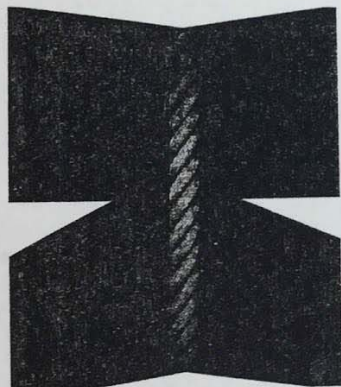
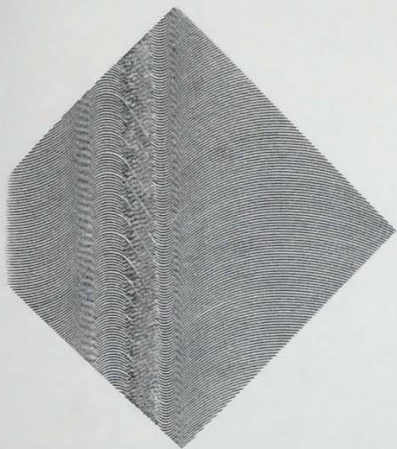
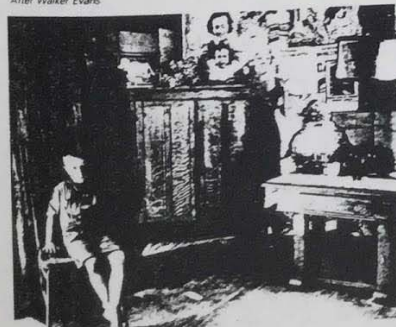
The more recent Sherrie Levine work was posing a problem for her early supporters, who could simply not rationalize her use of pencil and watercolor brush to create modest pictures on the exact scale of the book plates from which they were taken. Even if her first exhibition of these works — at Baskerville + Watson in December 1983 — drew a great deal of praise from new critics who could respond more directly than before to her watercolors "after" Miró, Matisse, Léger, Arthur Dove and Stuart Davis, Levine's new work was being dismissed as retrograde by the anti-painting element in post-structuralist criticism. The 'group show' atmosphere that hung over this project was repeated in kind a few months later by Matt Mullican's third exhibition at Mary Boone. By developing an aesthetic investigation that could function within several media simultaneously, Mullican had produced a stunningly handsome installation that included his signature posters, along with large felt banners, a carved slate 'diagram', and two very ambitious pieces incorporating stained glass. In so doing, the artist managed to confuse supporters and detractors alike, most of whom felt that Mullican's hermetic imagery did not easily lend itself to such large scaled display. A year before, Cindy Sherman's exhibition of herself posing in the fall line of a prominent Soho clothing designer had eroded some of the popular and critical support which universally followed her 1981 and 1982 exhibitions, in which she not only introduced an increasingly sophisticated use of format, color and scale, but she succeeded in revealing more vulnerability on the artist's psyche than had the dramatized surrealism of the film stills. The only artist enjoying critical acclaim for her recent departures from earlier work was Jenny Holzer, who for the 1983 Whitney exhibition

PETER SCHUYFF, *Sin título*, 1985, Untitled



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

PHILIP TAAFFE Pecho, 1985. 2x40

PHILIP TAAFFE. South Ferry, 1985-86
South FerrySHERRIE LEVINE. Siguiendo a Walker Evans "96"
After Walker Evans

"When you welcome into the jurisdiction of the Social the person who is unacceptable according to the figurative threshold of the law, then it is representation itself which is held in contempt: representation in the capacity of a diplomat, mediator between the subject and the object which governs not only the credibility of the image but the government of images itself."

Collins & Milazzo, "Persona Non Grata", 1985

had transferred her texts from static modes to the moving diode message boards frequently seen in airports, stock exchanges and sports arenas. A year later, Holzer expanded her use of this medium to incorporate much larger boards that utilized pictorial imagery as well as words. By embracing the technology of mass communication, Holzer was clearly indicating that her work could function within the same context as other forms of 'public information'. In this respect, it is not surprising that the 1984 sculptures also made use of decorative type-styles and multiple editing sequences to make the transition between texts as entertaining as possible. That these artists were, throughout 1983 and 1984, struggling with the issues of accessibility and commercialism within their work, seemed to be a clear enough signal to younger artists that these issues were very alive, yet in a gestative stage. The debut exhibitions of some of these artists during the summer and fall of 1985 gave the clearest indications to date that the transitional phase of post-modernism was completed, and that public sensibilities were prepared for other, more radical departures. Among the most startling was Peter Halley's first exhibition at International with Monument in June 1985. Halley, who had developed a healthy reputation for his essays in Arts (on Bleckner and Smithson, among others), was involved with developing a geometric order within painting that bypassed the transcendental issues imposed by abstraction's history. His simplified, diagrammatic paintings of cells, smoke-stacks and conduits, combined two material elements that seemed to literalize his descriptions of the canvases as representations of "the deployment of the geometric" — Halley interposed iridescent, "day-glo" colors with black, white and gray; and he raised the 'cell' areas of his paintings into slight relief by employing a commercial brand of simulated stucco known as "Roll-a-Tex". The paintings were not merely vivid: they appeared to partake in post-industrial 'reality' on a level that neither recent figuration nor abstraction seemed to care to attempt. In his text accompanying the show, Halley made it clear that he believed his work exposed the workings of a new social order:

"Today Foucauldian confinement is replaced by Baudrillardian deterrence. The worker need no longer be coerced into the factory. We sign up for body-building at the health club. The prisoner need no longer be confined in the jail. We invest in condominiums. The madman need no longer wander the corridors of the asylum. We cruise the interstates." (29)

Concurrent with this exhibition was a group show at Barbara Gladstone Gallery entitled "Social Studies". The artists in this exhibition were also involved in sociopolitical issues (Holzer, Leon Golub and English sculptor Bill Woodrow were included in the selection); easily the most distinctive work on display was Tim Rollins & K.O.S.' *Amerika*, a mammoth painting created after the final chapter of Kafka's novel, "The Nature

"Since the door was only half closed, I got a glimpse of my mother and father on the bed, one on top of the other. Mortified, hurt, horror struck, I had the hateful sensation of having placed myself blindly and completely in unenviable positions, instinctively and without effort. I divided myself, so to speak, into two persons, one of whom, the real, the genuine, continued on her own account, while the other, a separate, self-imitation, of me first, was delegated to have relations with the world. My first self remains at a distance, impassive, aware and waiting."

Sherrie Levine, 1980

Theater of Oklahoma" (the painting's ground consisted of pages from the book itself). The chapter sardonically intones the American myth of individualism with its invitation to "everyone" to become an artist: their means of participation is to merely blow on a uniquely fashioned horn at the right moment. Rollins and his group began to draw and paint the horns themselves, arriving finally at an all-over composition in which the miscellaneous horn-shapes twisted in and around each other to create a dense entanglement of 'individuals'. Perhaps the most noteworthy feature of the painting was that the horns themselves were painted in gold-leaf, symbolizing both the pricelessness of each unique contribution, as well as the clear-cut message that in America, all creativity is part of the marketplace. A young painter named Ashley Bickerton had also recently shown work that seemed related to Halley's and Rollins' explorations of the themes of creativity and fascination. Bickerton's paintings consisted variously of both abstract grid compositions that incorporated figural silhouettes derived from industrial design, and of meticulously crafted machine-like forms that recalled the metallicized surfaces of 'customized' racing cars. Of these three, Bickerton's work was the most directly addressed to commodity-signification, particularly since the pictures were designed as emblemized artifacts, complete with deep, embellished sidebars, and 'protective' braces at the corners.

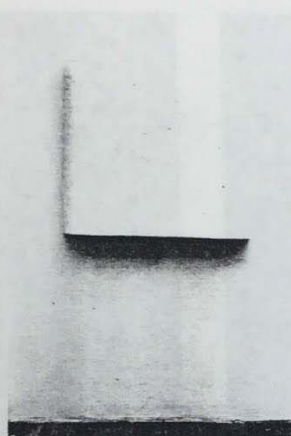
Much of this work suggested affinities with recent developments in sculpture. Jeff Koons' first solo exhibition, at International with Monument, began to elaborate on his early ideas with an almost narrative sense of metaphor that drew the entire art world's attention. His 'equilibrium tanks' were aquariums that contained basketballs, either completely submerged at the tank's midpoint, or half-submerged with the water at midpoint. These treated objects, which suggested a womblike suspension of doubt, were displayed alongside framed ads for Nike sports footwear, each portraying (mostly) black sports celebrities in poses that paralleled the roles of business executives or myth-heroes ("Chairmen of the Board", "Moses"). If the political ironies in Koons's choice of ads was altogether clear, so were the grim overtones in his series of cast bronze inflatable objects — raft, aqualung, soccer ball — which addressed the issue of dysfunction, and of utilitarianism turned to life-threatening uselessness when an "object" is transformed to an "artifact". Haim Steinbach's show of new work at Cable Gallery the following autumn proposed quite different conclusions through similar materials. Since 1979, Steinbach's work had concerned the placement of usable objects in an artistic context; this exhibition, however, brought out the principles of abstraction implicit in consumerism's emphasis on choice. The artist had purchased a number of commodity objects, many in quantity, and created wall-mounted formica shelves (referencing Judd and Artschwager) on which the objects were arranged. Steinbach's attention to color, number, hierarchy of placement, function and

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

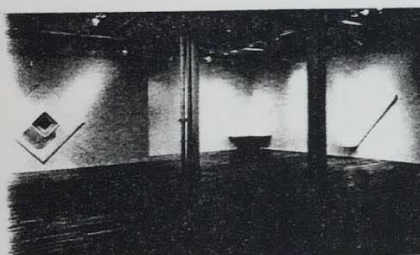
"In a capitalist society we're repaid, for the work that we do with objects. And in the objects we can see personality traits of individuals, and we treat them as individuals. Some of these objects tend to be stronger than we are, and will out survive us. That's a threatening situation to be confronted with."
Jeff Koons

"Over the past decade we have witnessed a radical break with the modernist tradition, effected precisely by a preoccupation with the theatrical."
Douglas Crimp, "Pictures", 1977

"In Cubism the real gave way to the vector and was replaced by the diagrammatic."
Peter Halley, "On Line"

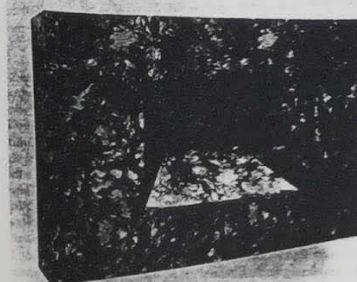


ROBERT GOBER. *El sin lavado*, 1985
The business sink



GOBER. Exposición en la Galería Paula Cooper, 1995
at Paula Cooper Gallery

RICHARD ARTSCHWAGER. *Sin título*, 1966
Untitled



movement could all be interpreted as relating to the mechanism of meaning and value within the art world. In addition, the artist was obviously concerned with the spectacle of display itself, and with late capitalism's obsession with the satisfaction of desire: "Ali Baba's cave is not unlike Macy's, but then it was more recognized as fantasy."⁽³⁰⁾ A young sculptor who had been a student of Steinbach had his first solo exhibition at the same time. Robert Gober had been working for three years with heavily armatured plaster sculptures that were variations on a single utilitarian form: the sink. Unlike Koons and Steinbach, however, Gober seemed much more interested in exploring this form as psychological symbol than as a reference to aesthetic or philosophical systems of thought. They are made by hand, and reveal an unequivocally anthropomorphic presence and scale. That they also address themselves to states of presentation and existence is clear, but this aspect of the work is private, related to the inner self. As alter-egos, Gober's sinks are removed from any trace of attachment to the functional world, and mutely demonstrate that the recognition of this utility relies upon the viewer's 'completion' of the image through memory. Yet the variations which Gober is able to produce suggest that he is implicitly aware of the problems of seriality that both Koons and Steinbach have brought to the fore in their work.

The development within certain artists' oeuvre in the past year has been important to an understanding of post-modern art as an evocation of the double. Cindy Sherman's 1985 exhibition was of work that re-introduced theatricality into her self-portraiture for the first time since the late 70's. The new photographs showed the artist donning masks, fake body parts, artificial wounds and elaborate costumes and wigs; the sets, which previously had seemed to dissolve into tasteful effect, were now more complex than ever, depicting pebble beaches, dark fields, and enigmatically lit interiors. In Barbara Kruger's most recent exhibition, two levels of development could be identified: the double-image, flickering lenticular photos which were produced as a series in edition; and very large images that included a more complex approach to color than the artist had previously allowed herself. Also included in this group of work was a word-piece that contained no image, as well as an image unaccompanied by text. By forgoing the 'serious' appearance of her black and white photos, Kruger recognizes that her photos' ability to seduce the viewer is, in fact, not a detrimental factor. Sarah Charlesworth's 1986 show of recent work confirmed a re-introduction of collage into her photographs. The exoticism of her images and placement was not lessened, yet the viewer could draw multiple associations between the main image and the more peripheral ones (a veiled woman and a soaring pelican, for example). Like Kruger and Sherman, Charlesworth has evinced an interest in thematic closure which could even be termed episodic.

Within painting and sculpture, these themes have also

been replayed, although in more codified ways. The most recent Sherrie Levine exhibition focused on 'original' works: a series of plywood rectangles in which the manufactured 'knot' has been painted in with gold leaf; and a triple series of formalist abstractions consisting of variegated vertical bands of color, equidistant 'stripes', and two-color checkerboard grid-paintings. Levine's explanation of this work relied on both theoretical and personal concerns:

"I thought... in making the new paintings: what has been repressed in my work, repressed by the rhetoric around it? What I wanted to do was make paintings that had to do not only with art history but with personal history and memory. I wanted to make paintings that were formal and allegorical at the same time."⁽³¹⁾

A recent exhibition of Peter Schuyff's new paintings has demonstrated that the formal concerns in recent geometric abstraction are in themselves allegorical. These canvases explored patterning in a way that emphasized a contradiction of the deep, illusionistic space described by his gradated circles and squares. A group of paintings were even painted to resemble patterned fabric, with illuminated orbs of space seeming to designate spotlights — as sophisticated a pun on literalness as Levine's gold knots. Philip Taaffe's second exhibition concentrated on the artist's re-working of several Barnett Newman paintings, as well as including a 'borrowed' Paul Feeley painting and several of Taaffe's own images. The "Newmans" were particularly interesting in their attempt to duplicate the late artist's counter-myths of sublime space by using the least tactile methods Taaffe could find. In Peter Halley's most recent paintings, black, white, and the primaries serve a more important role than before, and the painter's varying use of conduit-and-cell references points up more clearly the artist's relationship to 1960's 'hard-edge' abstraction as a form of history painting. At this writing, Robert Gober's most recently completed sculpture is a life-sized bed — not, as with his sinks, a sculpture which greatly resembles a bed, but a bed itself, created from wood and fabric to suggest a memory-image pulled from the realm of memory and re-constructed as a tangible reality. Finally, Jeff Koons' latest sculptures are perhaps the most extreme statement concerning the issues of content and accessibility that appear to obsess his colleagues: Koons' stainless steel 'executive playthings' — a miniature Model A Ford, a six-car steam locomotive — are all in fact liquor decanters, limited-edition 'souvenirs' that emphasize Americans' obsession with mobility. In contrast with a recognition of alcohol abuse as necessary means to communicate with — literally, to reach — others, the work no longer attempts to expose the core of the new; he is now concerned with effecting a sense of the priceless, and with exposing our idealization of the material world through the medium of art.

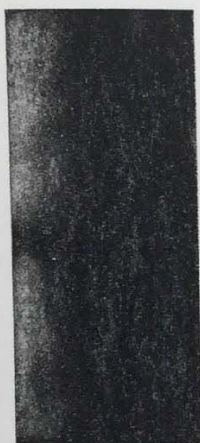
If we consider this work within the context of the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Newman's ambition was the realization of a raw, frontal
which would break the strange hold of the rhetoric of
evaluation.
Philip Taaffe, "Sublimity, Idea & Form," *Amen*.

"My work really has to do with the experience of life, with
social experience, communication with the external world, the
morality of being an artist is important, especially today."
Jeff Koons, "New Sculpture", 1980.

"What has been drained out of abstract art... is its impact on
the subject - its attempt to test, to judge and morally re-
educate the subject."
Donald Kuspit, "Young Newman and Old Narcissists," 1980.



BARNETT NEWMAN, *Decomposition: Station*, 1966.
Thirteen: Station.

century aesthetics, we can discern that the avant-garde
has always attempted to bring art face-to-face with its
many doubles. If current art seems to polarize certain
traits which had previously been allowed a mutual to-
lerance without factionalism, this is due largely to a long-
standing effort to move art into a new definition of so-
cietal relevance, even of universalism. The doubles
which this work has sought to examine are seemingly
endless: the system of copies derived from photo-
mechanical reproduction (Charlesworth, Kruger, Law-
ler, Levine, Taaffe); the network of material artifacts that
bear human ascriptions (Gober, Koons, Steinbach); the
manipulation of desire through linguistic referencing
(Bickerton, Charlesworth, Koons, Lawler, Sherman,
Schuyff, Steinbach); the language of economic and po-
litical control (Holzer, Koons, Kruger, Rollins, Stein-
bach); the challenge to accepted modes of authorship
(Charlesworth, Koons, Kruger, Levine, Rollins, Taaffe);
the machine (Bickerton, Holzer, Koons, Mullican, Stein-
bach); the exoticism of the 'everyday' (Charlesworth,
Gober, Koons, Steinbach); the presentation of the su-
rogate self (Gober, Holzer, Koons, Kruger, Levine, Mu-
llican, Sherman); the metaphysical weight of modernist
history (Halley, Lawler, Levine, Schuyff, Taaffe); the
codification of the physical environment (Halley, Hol-
zer, Mullican, Rollins, Steinbach); linguistic entrapment
(Holzer, Kruger); the marketing of innovation (Koons,
Lawler, Steinbach); the deflection of male desire (Kru-
ger, Levine, Sherman); the compartmentalization of
goods and services (Lawler, Mullican, Steinbach); lite-
rary metaphor (Holzer, Rollins); and the concealment
of autonomy (all artists included). As this work begins
to pass into history, many of the individual concerns
will be overlooked in the name of cultural heterogeneity.
Yet at the present moment, this work is capable of cha-
llenging some of the most deeply-held assumptions re-
garding the place and production of the artist in the late
20th century. For better or worse, it will be a long time
before many of these assumptions are allowed to re-
turn us to an unquestioning acceptance of the artist as
healer; for now, it is more than enough to learn that our
afflictions are inside us, and that we are as unaware of
the world as the world seems to be of us.



BARBARA KRUGER, *Sin título - azul -*, 1985.
(Sentir es algo que tú haces con las manos.)
Unframed - blue -

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"No matter what one thinks, as this is in very bad taste, and that is indeed my intention. Now it from the bottom. Nisch Corn. Bad Taste, this is the new notion in art. And while we are about it, let's forget an' altogether."
Yves Klein, 1956

"The whole drift of our law is toward the suppression of all ideas that diverge in the slightest from the established platitudes, and behind that drift of law there is the potent force of growing custom, art's plain materialism, and a national philosophy which erects conformity as one of its virtues and the free functioning of contemporary art as a crime against society."
H.L. Mencken, "The National Letter"

TEXT NOTES

- Articles on this phenomenon have occurred with increasing frequency in such publications as *Art in America*, *Art*, *New Art Examiner*, *Artscribe* (London), and even non-art magazines like *New York*. The first noteworthy institutional survey of this work is *«Engames»*, organized by Boston's Institute of Contemporary Art, although numerous European surveys over the summer addressed the 'return' of abstraction in recent painting. Half or more of the opening exhibitions in New York's Soho neighborhood this September featured art of a reductivist, geometric and/or conceptual nature.
- Because of the scholastic intensity of numerous MFA programs in American universities and art schools, it has become a commonplace since the early 1970's for young American artists to construct a historic lineage for their own work, beginning with impressionism and leading up to the movements of the 1960's. The recent prominence of a number of European artists with stylistic tendencies toward reductivist abstraction (Fedele, Armijo, Rockenschau) or assemblage sculpture (Mucci, Cragg, Woodrow) has occasioned some critical support for related although divergent tendencies in American work.
- The inflated prices and aggressive marketing of such artists as Schnabel, Kiefer and Cucchi — which many observers blame on the New York market — has caused many young artists to re-examine the notion of the 'genius' in these marketing schemes, and explore precedents for an art which does not attempt to cultivate the artist's personality.
- Recent articles in the *The Village Voice* and the investment magazine *Insight* attest to the fact that a growing number of collectors are becoming interested solely in buying works by emerging or established artists, while the market for mid-career artists without strong credentials is beginning to disappear.
- In fact, Duchamp created 'assisted' ready-mades in 1913, but in 1914 he dispensed with any reference to the sculptural pedestal.
- Benjamin's essay, *«The Work of Art in the Age of Mechanical Reproductions»*, a landmark of the Frankfurt School, has become required reading in most aesthetics classes during the last decade.
- This previously overlooked chapter in modern art was analyzed by Benjamin H.D. Buchloh in his essay, *«Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting»*, which appeared in October 16 (Spring 1981). Buchloh examines the 'return to tradition' in mid-20's modernism as a forerunner of fascist and nationalist politics, and builds a parallel case for the work of Baselitz, Kiefer, Chia, et. al.
- See also Craig Owens' *«The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism»*, in October 12, and reprinted (like the Buchloh essay) in *The New Museum's Art After Modernism* (edited by Brian Wallis).
- This reference is not intended to downplay the importance of the numerous important abstract painters who appeared in the period from 1965 to 1970, including several — like Robert Ryman, Robert Mangold, John McLaughlin and Brice Marden — whose work has been increasingly cited by younger American painters.
- Quoted in Bruce Glaser, *«Questions to Stella and Judd»*, which first appeared in *Art News*, September 1966.
- Quoted in Jan McDevitt, *«The Object: Still-Life»*, *Craft Horizons*, Sept-Oct. 1965, p. 54.
- Cited by Richard Armstrong, *«Artschwager's Atopia»*, from Richard Artschwager's *Thematics*, Albright-Knox Art Gallery, etc., 1979.
- Ibid.*
- Baldessari's work can also be discussed from within the context of California Pop and Conceptual movements, as he has more in common with Larry Bell, Edward Kienholz, Ed Ruscha, Billy Al Bengston, Robert Inver or Craig Kaufman than with New York's less witty practitioners of the same styles.
- New York University has published a complete *The Writings of Robert Smithson* edited by Nancy Holt, 1979, which went out of print less than three years later.
- Metro Pictures original group included Lawson, Levine, Sherman, Brauntuch, Goldstein, Longo, Prince, Robinson, Michael Zuck, Laurie Simmons and Louise Lawler.
- In 1936, *Fortune* magazine sent Evans and writer James Agee to the Deep South to record the daily life of tenant farmers. This collaboration resulted in a book, *Let Us Now Praise Famous Men*, and in Evans' being commissioned to take additional photographs of southern rural poverty by the Works Progress Administration (W.P.A.), which provided working stipends for numerous other American artists, including Pollock, Gorky, and De Kooning.
- Quoted by Gerald Marzorati, *«The Artful Dodger»*, *Art News*, Summer 1984.
- Quoted by Gary Garrels, *The New Sculpture: The Renaissance Society at the University of Chicago*, May 1986.
- Although never analyzed for its broad aesthetic ramifications, the influence of French philosophy on American art has been a constant since the early 1950's, when Robert Motherwell extrapolated the writings of Sartre for his contemporaries.
- Quoted by Matthew Collings, *«Mythologies: Art and the Market»*, *Artscribe*, May 1986.
- «Neil Jenney», *Art-Rite/Painting*, Spring 1975.
- Louise Lawler, op. cit.
- On October 18, an exhibition featuring Buckerton, Halley, Koons and Meyer Vaisman opened at the Sonnabend Gallery, to be followed by a future exhibition of work by Ham Steinhach. Philip Taaffe will show with Mary Boone and Meyer Vaisman with Leo Castelli in Fall 1987.
- Insight*, «Cornering the Contemporary Art Market with an Eye on Profit», March 31, 1986.
- Quoted in *«From Criticism to Complicity»*, *Flash Art*, nbr. 129, Summer 1986.
- Lawson, *«Nature Mortes»*, in *Infotainment*, Liver Richard Co., New York, 1985.
- Interview with Paul Bob, *East Village Eye*, Summer 1984.
- Halley, *«The Deployment of the Geometric»*, *Effects*, Spring 1986.
- Flash Art*, op. cit.
- Quoted by Gerald Marzorati, *«Art in the (Re)Making»*, *Art News*, May 1986.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"CHAMBRES D'ARTS" Gent 1986
+ essay Jan Hoet

Carla ACCARDI
Christian BOLTANSKI
Raf BUEDTS
Daniël BUREN
Michaël BUTHE
Jacques CHARLIER
Nicola DE MARIA
Luciano FABRO
Günther FÖRG
Jef GEYS
Dan GRAHAM
Milan GRYGAR
François HERS
Kazuo KATASE
Niek KEMPS
Joseph KOSUTH
Jannis KOUNELLIS
Bertrand LAVIER
Sol LEWITT
Danny MATTHYS
Gerhard MERZ
Mario MERZ
Marisa MERZ
Helmut MIDDENDORF
Juan MUÑOZ
Hidetoshi NAGASAWA
Bruce NAUMAN
Maria NORDMAN
Oswald OBERHUBER
Heike PALLANCA
PANAMARENKO
Giulio PAOLINI
Royden RABINOWITCH
Norbert RADERMACHER
Roger RAVEEL
Wolfgang ROBBE
Claude RUTAU
Reiner RUTHENBECK
Remo SALVADORI
Rob SCHOLTE
Ettore SPALLETTI
Paul THEK
Niele TORONI
Charles VANDENHOVE
Philip VAN ISACKER
Jan VERCRUYSS
Jean-Luc VILMOUTH
Martin WALDE
Lawrence WEINER
Robin WINTERS
Gilberto ZORIO

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Chambres d'Amis: une évasion

Chambres d'Amis... la gestation d'une idée, née et grandie spontanément s'est développée en une aventure complexe. La concrétisation de ce rêve a touché l'Art dans un certain nombre de ses aspects fondamentaux et ce, de manière entièrement inattendue. La réalisation du projet dépasse l'intention initiale à un degré tel que les implications de cet événement ne peuvent encore être saisies entièrement. Chambres d'Amis constitue non seulement une entreprise enrichissante sur le plan purement artistique, mais cette manifestation artistique a aussi permis de réunir un grand nombre de personnes autour d'un même idéal. Et ceci aussi est une face importante et satisfaisante de cette initiative.

Depuis longtemps déjà le tableau a brisé son cadre, la toile s'est morcelée. Pour autant qu'elle en dispose encore, la sculpture se trouve quelque peu mal à l'aise sur son socle. Souvent d'ailleurs elle ne se tient plus debout. Elle est flottante ou couchée, se ramifiant, essaimant dans l'espace, parfois émietlée ou éparpillée par terre. Il semblerait que l'art se soit emballé, qu'il ait perdu sa place fixe, son centre. Un artiste contemporain ne déplore pas ce phénomène mais il y puise des forces et des stimulants vitaux à profusion. Mais l'institution du musée n'en est pas là. Le musée retarde. Il s'estime toujours en mesure de forcer l'art dans son cadre vaste et rigoureux, même s'il encourt le danger de l'étouffer par une fonction conservatrice. Là nous touchons déjà le problème du « malaise » qui saisit une bonne part du public lors de sa confrontation avec ce qui est artistique. Que la masse ressente l'art moderne trop souvent comme élitiste et hermétique, extrêmement difficile, est un phénomène sans doute lié à l'atmosphère de sourde gravité, à l'aura de « culture dominante » que l'on rencontre en général dans les musées. Même l'œuvre d'art la plus vive et légère y acquiert un caractère empesé.

Cette situation a été bien des fois dénoncée, analysée, déplorée, tant par la critique que dans les œuvres elles-mêmes. Les diverses tendances artistiques, manifestes, happenings, etc. de ces dernières décennies sont en effet éloquentes. Tous ont tenté à leur manière, les uns agressifs, les autres plus raffinés, d'échapper à la tutelle du musée. Pourtant leurs stratégies spécifiques ne les ont que trop souvent rendus complices d'un emmurement astucieux par le musée.

Quoi qu'il en soit, il apparaît que le musée a conservé jusqu'à présent son autorité, probablement aussi par ses seuils de tolérance élargis, la largeur de sa façon de voir et sa flexibilité à l'égard de l'événement artistique actuel.

Car en tenant compte de ces réflexions, le projet « Chambres d'Amis » ne peut que se considérer comme subversif. La simplicité, la « naïveté » du concept sembleraient de la provocation: trois mois durant, une cinquantaine d'habitants de Gand mettent leur demeure en tout ou en partie à la disposition d'une cinquantaine d'artistes. Ceux-ci se sont fixés la tâche de transformer ces espaces dans les limites qui leur sont imposées par les propriétaires ou les habitants, en quelque chose d'identifiable à l'« art ».

Serait-ce une tentative de plus d'« intégration » de l'art dans la réalité quotidienne, dans la « vraie vie »? Mais n'est-ce pas étrange que cet appel à l'intégration émane cette fois du musée, l'instance qui semblait plutôt freiner une telle intégration jusqu'à un certain point?

L'idée d'atteindre à une symbiose entre l'art et la réalité n'est en effet pas étrangère à Chambres d'Amis. Lorsque Chambres d'Amis abat les murs du musée l'espace d'un été, cela ne signifie nullement que celui-ci descende dans la rue afin de conquérir sa juste place dans le cœur de la société. Pour briser son isolement, le musée n'a pas estimé judicieux d'étaler ses objets dans des jardins publics ensoleillés et aménagés avec goût, ou sur des places publiques choisies en vertu de leur emplacement stratégique et central. Ce genre d'exhibitionnisme constitue en effet le plus mauvais remède à l'isolement où le musée se trouve. Le seul résultat qu'il obtiendrait ainsi, serait de se retrouver fondamentalement inchangé, même si c'est dans un lieu différent. Rien ici n'affecte l'évidence de sa position de force manipulatrice, omniconsidérante, aucune faille désaxant la force de son autorité. Dans sa descente prétendue vers le « peuple » il n'abandonne à aucun moment son contrôle centralisé de l'événement artistique.

Non, le musée d'Art Contemporain de Gand ne sort pas tout simplement cet été. Loin d'avoir en vue une attraction touristique qui n'engage à rien, d'organiser une n-ième exposition estivale, Chambres d'Amis en use de manière bien plus subtile et prudente avec l'idée d'intégration. Le sens de l'art moderne n'est pas crié sur tous les toits. Il s'agit d'une pénétration mystérieuse et sensible. L'art pénètre avec discrétion dans des régions qui lui étaient depuis longtemps inaccessibles: des maisons, des espaces où demeurent des humains!

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Non seulement, ainsi que le feront peut-être remarquer quelques sceptiques, dans des maisons de collectionneurs riches, de commerçants de design, pas seulement non plus dans des salles de réunion appartenant à des associations dites « progressistes », ou dans des ateliers vides d'artistes obscurs. Non, dans des pièces de maisons tout ordinaires ou de maître, où la vie et le rituel de chaque jour se déroule en général (ne fût-ce Chambres d'Amis!) de la façon la plus naturelle, la moins artificielle.

Il est certain que l'artiste se trouve confronté ici à un défi sans précédent. La réalité quotidienne, se grisaille, sa bruyante importunité, qu'il éprouve plus que quiconque comme étouffante, il doit la transformer en art. Cette phrase de Baudelaire comme quoi l'artiste serait quelqu'un qui doit pétrir la glaise pour en faire de l'or, acquiert ici une portée étonnamment concrète.

Pendant le processus de création l'artiste est souvent dérangé: la vie qu'habituellement il évoque, transforme ou rend abstraite dans la quiétude solitaire de son atelier, se coule ici de façon ininterrompue dans ses œuvres. Cela peut aller de la porte d'une pièce voisine qui ne se ferme plus, à une hôtesse très dévouée qui lui demande peut-être trop souvent avec sollicitude « s'il a vraiment tout ce qu'il lui faut ». Cela va de la teinte du parquet qui lui déplaît à un voisin intéressé qui vient lui poser des questions sur le sens profond de son œuvre. Toutes ces situations concrètes qui d'ordinaire le dérangent ou l'agacent s'infiltreront involontairement et par hasard dans sa création artistique et déterminent en partie les évolutions progressives de son œuvre d'art. Ce processus didactique surtout est si caractéristique pour ces Chambres d'Amis.

C'était impressionnant de voir comment Mario Merz s'est approprié l'espace, s'est pour ainsi dire emparé de la maison comme si c'était la sienne, a pris le temps pendant une heure pour articuler ensuite organiquement, dans un moment de concentration, une table au travers des trois salles de séjour en enfilade. Il était déjà venu dans le nord avant, et se trouvait depuis quelques jours



Jan Hoet - Gilberto Zorio

déjà à Gand pour s'imprégner des arbres et des feuilles, de la ville et de ses façades, paisiblement mais ému.

Dans l'ignorance de Gand, sans l'Agneau Mystique, Nagasawa n'en serait jamais venu à l'œuvre qu'il a créée à présent pour Chambres d'Amis.

La situation où l'artiste aboutit avec Chambres d'Amis est sans nul doute ambivalente. D'une part la possibilité lui est offerte de suivre son œuvre jusqu'à son lieu de destination, plus encore, de la réaliser en ce lieu-même; d'autre part la création en fonction ou en interaction avec cet entourage menace dans un certain sens l'autonomie de l'œuvre à créer. L'« intégration » dans la réalité banale d'une maison de maître dérange le repli sur soi mystérieux que le vide anonyme du musée garantissait en grande partie.

Daniel Buren a trouvé la solution la plus extrême pour ce dérangement. Par un tour de force presque mégalomane, il parvient à garder intacte l'autonomie de l'œuvre d'art. Il place sa « Chambre d'Amis » pour ainsi dire comme un objet trouvé au musée. Par l'évocation d'une désintégration extrême, il rencontre le jeu subtil que Chambres d'Amis se propose avec cette idée d'intégration: la maison, où l'homme est intégré de la façon la plus naturelle, émotionnelle même, se trouve dépouillée ici dans l'espace froid et abstrait du musée de sa vraie fonction et identité.

Il est clair que l'artiste constitue l'élément perturbateur numéro un. Tandis qu'une œuvre dans un musée demeure toujours un objet de contemplation à distance, elle pénètre dans Chambres d'Amis jusque fort avant dans l'intimité. Dan Graham réagit au bruit provenant d'un jardin d'enfants situé en face du jardin où il travaille. Il construit un pavillon à petite échelle, de telle sorte qu'un adulte ne puisse y entrer debout, l'appelle « pavillon d'enfants » et le place juste au milieu de l'allée reliant l'arrière de la maison à l'avant. Ce ne sont que les enfants, habituellement refoulés à la périphérie, qui soient en mesure d'accéder au centre. Les adultes se voient obligés de faire un détour. Un aspect essentiel de l'art moderne se révèle effectivement ici: notamment son caractère inquiétant, perturbant, étrange. Mais cela ne saurait se limiter à une perturbation: il faut refermer l'espace

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

ouvert et forcé. L'intimité que l'artiste enlève à son hôte, il faut qu'il la lui rende à un niveau supérieur. L'artiste tchécoslovaque Milan Grygar rend le cabinet de musique silencieux par une représentation visuelle de l'idée « musique », sans perdre de vue la note humaine, les accents subtils de l'humour. Dans le même sens, Jan Vercruysse transforme la chambre d'un étudiant à l'academie en lieu idéal où l'art plastique se définit comme rêve et attente.

Michael Buthe, par la peinture coercitive de photos du Vésuve, fait une allusion à la force d'éruption des volcans. Simultanément cependant naît une structure décorative qui confère une sérénité à l'espace et qui constitue aussi un hommage aux jeunes gens d'une nudité apollinienne, photographiés par von Gloeden tout juste avant l'éruption de ce volcan. Au milieu de la pièce il a créé une sorte de pierre tombale au moyen d'un lustre et d'ossements de bœufs. Ainsi est-ce un symbole solaire mais aussi un signe de mort et de décadence.

La réalisation de Wolfgang Robbe n'est pas moins significative quoique entièrement différente: il accentue l'aspect de voyeurisme de Chambres d'Amis en redoublant les deux pièces mises à sa disposition. Dans chacune de ces pièces il aménage trois cloisons et un plafond. Ainsi apparaissent deux nouvelles pièces, qui sont vides, vides comme un musée. On se joue de la curiosité du spectateur. Les deux pièces presque identiques ne reflètent qu'elles-mêmes. Le cadre d'un tableau qui dépasse encore du mur d'origine et de la cloison ajoutée ne constitue qu'une maigre trace de la vie qui se déroule ici. Qui sait, cette cloison cache peut-être... un musée!

Tandis que cette « infraction » de Robbe garde paradoxalement la virginité de la maison, que le mystère augmente ainsi, la « sculpture » de Gilberto Zorio transperce deux pièces en enfilade dans toute leur longueur. Mais quelle que soit la mainmise de ce « canoë » sur l'espace, sa forme frêle, gracieuse et son apparence comme aérienne chassent toute importunité. Rassasié de toutes ces eaux immenses qu'il a traversées, il semble uniquement, ainsi que l'exprime l'artiste, flotter « dans le temps qui le soutient ». Ainsi cet objet confère à l'espace environnant quelque chose d'immatériel et d'éthéré.

Il est évident que Chambres d'Amis soit en relation avec l'espace. Ce n'est pas un hasard si la sélection s'est principalement portée sur des artistes qui se préoccupent depuis longtemps de l'espace, de sa transformation et de sa manipulation. La spécificité de Chambres d'Amis cependant, c'est que ces gens soient confrontés à présent à un espace déjà façonné par le goût des habitants, le style architectural de la maison, mais aussi par la rue, la place, la terrasse, le jardin sur lequel donne cet espace. En plus cette maison a sa propre histoire, qu'elle partage en partie avec ses habitants actuels. Elle porte les traces de la vie. En bref, les espaces possèdent déjà, lorsque l'artiste y accède pour la première fois, un caractère propre.

Cette situation constitue un défi de plus pour l'artiste. Cette constatation, banale à première vue, nous pousse à la réflexion. Tout à coup il apparaît combien le musée est clair et simple, combien la rigueur de son code est confortable, tant pour l'artiste que pour le spectateur. Au musée, une porte fermée signifie « entrée interdite », et une porte ouverte offre l'espoir d'une nouvelle salle d'œuvres d'art. Dans les deux cas, cette porte est sans pertinence artistique aucune. Des portes et des fenêtres closes, quel que soit le bon goût de leur design, ne font pas partie d'une « installation » artistique. Leur fonction se borne à délimiter l'espace où l'œuvre d'art puisse s'épanouir pleinement. Lorsque le musée nous offre une vue sur le site environnant, cela peut constituer un repos. Ce que nous apercevons dehors peut être beau, mais n'est pas de l'art.

C'est en partie grâce à la clarté de son code qu'un musée est si calmant et rassurant. Nous savons où nous pouvons nous attendre à de l'« art » et où non. Encore avant que le contact avec la première œuvre d'art soit consommé, l'on fait un usage inconscient de ces normes. En plus il y a une cassure entre ce qui se passe à l'intérieur du musée et ce qui se passe dehors: à l'intérieur, le musée s'est détaché dans la mesure du possible de toute caractéristique historique, à l'extérieur la vie et l'histoire font rage. Beaubourg a établi ce seuil avec une extrême rigueur: l'architecture s'est radicalement tournée vers l'extérieur, à l'intérieur règne une neutralité sans visage: des panneaux mobiles, amovibles — le degré zéro du style.

Un fait démontre qu'effectivement cette tendance à l'abstraction de la réalité révèle quelque chose d'essentiel concernant le caractère propre d'un musée, et c'est que des tentatives architecturales récentes pour modifier cette tendance, sont souvent ressenties par les artistes comme une menace pour l'autonomie de leur œuvre d'art.

Dans cette perspective, l'expérience unique que constitue Chambres d'Amis a certainement un côté espion. En effet, à première vue elle semble tout simplement vouloir retourner cette tendance. Il est donc manifeste que Chambres d'Amis a une fin expérimentale, consistant en l'examen des conséquences ultimes d'une telle approche. Cette exposition confronte, même si ce n'est que

David Higginbotham



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



Rom Bohez, Niek Kemps, Martine Babvion

l'espace d'un été, la dynamique concrète et historique d'une maison habitée à la neutralité intemporelle du musée. Gerhard Merz énonce dans l'intérieur d'une demeure relativement anonyme — paradoxalement — l'absolu d'un style, en faisant usage des cheminées comme sondes architectoniques de cet intérieur. Une rigueur du classicisme est posée comme condition absolue pour aujourd'hui et demain. Le présent est considéré comme monument historique au moment où l'artiste date son intervention Gand MCMLXXXVI. Son œuvre devient la réponse plastique à la question par ailleurs rhétorique DOVE STA MEMORIA. La maison est non seulement espace d'exposition, mais encore source d'inspiration et couveuse pour l'œuvre d'art.

Un des grands moments de la vie d'une maison est la venue d'un enfant. Luciano Fabro présente l'art dans la situation d'un jeune ménage comme un élément assujéti aux mêmes lois que la croissance d'un enfant, que l'histoire d'une maison, bref, que la vie même. L'œuvre d'art est ainsi devenue métaphore pour le changement permanent ou pour tout ce qui n'est jamais définitif.

La maison d'un neurologue inspire à Joseph Kosuth une entreprise téméraire. Il remplit la maison de haut en bas d'écriture, sans oublier de barrer partout le texte d'une épaisse bande noire. Il s'agit en effet d'un texte de Freud concernant... les erreurs. Cette œuvre mystérieuse, couvrant tous les murs, répand comme une contagion autour d'elle. Lorsqu'on passe, on est à chaque fois surpris par la tendance en fait insensée de lire quelque chose, mais on ne tient jamais le coup : le texte balance de façon parfaite entre lisibilité et illisibilité. Il semble vouloir dire continuellement quelque chose, bien que l'on sache que jamais il ne se livrera tout entier : il active et inquiète.

Tout comme la profession de l'habitant peut constituer une source d'inspiration pour l'artiste, ainsi le site environnant peut conférer une nouvelle dimension à l'œuvre d'art. Les sculptures intimistes modestes de Raf Buedts acquièrent, lorsqu'elles sont placées sur une grande terrasse sur le toit ayant vue sur un désert gris d'usines et de docks, une signification symbolique supplémentaire qu'elles ne possédaient pas avant, ou que du moins elles ne manifestaient pas si ouvertement. Inversement, l'environnement « in-esthétique » est comme intégré dans l'œuvre d'art, par la part qu'elle reprend à son compte dans ce contraste.

A cause de sa portée historique et concrète, l'artiste ne peut négliger ou faire abstraction de l'espace qui encadre l'œuvre d'art, contrairement à ce qui se passe au musée. L'artiste se trouve à présent dans l'obligation d'affronter cet élément concret. Il est plus malaisé de concevoir son œuvre comme une entité totale. Ses contours deviennent moins nets, tout comme les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont moins nettes dans une maison accueillante que dans un musée.

Ici s'impose une pensée à l'œuvre de Maria Nordman, occupée depuis longtemps à faire éclater l'hierarchie qu'elle estime « insensée » entre l'extérieur et l'intérieur, et ce par quelques interventions simples. Son but est une « maison d'hôte éternelle » (a perennial guesthouse) qui trouve sa dynamique dans son attitude toujours invitante à l'égard de l'imprévisible vie qui l'entoure. Ainsi ses créations détiennent une dimension mise également en évidence dans Chambres d'Amis, notamment une conception de l'espace, où l'espace n'implique plus un environnement neutre, abstrait qui s'efface pour l'œuvre d'art, mais qui est le matériau concret, tangible, attaqué par la vie, sur lequel l'artiste doit greffer son œuvre d'une façon flexible et créative. Chambres d'Amis ne montre pour ainsi dire pas d'œuvres d'art dans un espace, elle montre l'espace comme œuvre d'art. A cet effet, l'espace ne doit pas être forcé à tout prix vers l'extérieur. Ainsi Niek Kemps accroche obliquement ses panneaux d'acajou légèrement courbés aux murs d'une cage d'escalier, espace clos et étroit. Recouverts d'une représentation photographique de ces espaces mêmes où ils se trouvent, ils semblent jaillir du mur telles des ailes, et élever toute cette modeste maison par la dynamique d'un mouvement d'hélices.

L'impact de la peinture de Helmut Middendorf sur tout l'espace vital est également mû énergiquement. La menace du train se transmet au feu, et le foyer familial se trouve impliqué dans l'ensemble en tant que métaphore de cette partie de l'histoire allemande d'où l'artiste s'est inspiré pour cette intervention. Et alors, à l'opposé, les drapeaux triomphalistes d'une nouvelle peinture, renaissant de ses cendres, libérée ainsi de ce passé coercitif, pour révéler ses nouvelles possibilités plastiques.

La dynamique et le mouvement, mais aussi la quiétude et la sérénité. Oswald Oberhuber a créé un espace de méditation. La table en bois à dessus très petit est bien trop haute par rapport aux quatre escabeaux qui l'entourent. La table n'est donc pas fonctionnelle, mais fait une allusion symbolique à des notions telles que « source d'énergie », « lumière intérieure », etc. En apercevant l'œuvre déjà, l'immersion dans l'atmosphère spécifique est totale. La sérénité peut aussi s'exprimer par la modestie avec laquelle certains artistes comme Niele Toroni et Carla Accardi subordonnent très consciemment leur œuvre à l'espace vital et au climat de sobriété qui règne là.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Tout indique que *Chambres d'Amis* nous confronte de manière nouvelle à une œuvre d'art et à l'espace qu'elle occupe, le nouvel espace qu'elle crée. En entrant dans la chambre de Giulio Paolini, on est de prime abord quelque peu désorienté. On y aperçoit un chevalet, un canapé, une étagère avec des livres. Il faut quelques instants pour réaliser que ces objets font partie d'une composition très raffinée. Le spectateur ne sait pas très bien où ni comment se placer, où, pour le dire d'une autre manière, *ne se trouve pas* l'œuvre d'art.

On ne prend pas place sur le canapé pour une raison étrange et pourtant évidente. Celui-ci est en effet du même blanc virginal que la toile placée sur le chevalet tout juste devant lui. La place qui semble destinée au public est donc, voilà qui est bien étrange, impossible à occuper. Placé derrière le canapé, le regard porte au-delà du chevalet avec la toile, et aperçoit les contours bien définis du chevalet comme projetés mais « rapprochés » sur le dos des livres recouverts de blanc. Nous ne savons pas très bien ce que nous voyons ici. Plutôt qu'à une œuvre d'art, nous sommes confrontés à un espace d'idées où quelque chose qui ressemble à une œuvre d'art pourrait voir le jour, voit le jour, et apparaît finalement devant nous : antichambre et chambre de l'art, laboratoire et musée!

Toutes les expériences que cette exposition nous a fait vivre démontrent, contrairement à ce qui se dit d'habitude, que l'art contemporain, sans devenir décoratif pour autant, peut trouver sa place dans un intérieur moyen. Plus encore, l'art a la possibilité de s'y réaliser en tant qu'art idéal, et sa mission éternelle s'y trouve reformulée. Ici, les réalisations de Remo Salvadori et d'Ettore Spalletti dans le cadre de cette exposition sont très pertinentes. La maison dont ils se sont occupés a subi une telle métamorphose que les habitants eux-mêmes n'identifiaient plus leur espace d'habitation à une simple maison d'habitation. Une table ronde simple, construite à un endroit inhabituel, a déplacé incontestablement l'accent du centre usuel de la salle de séjour au centre de toute la maison d'habitation. La *Terra di Siena* avec laquelle les murs ont été peints a donné à cette maison flamande une ardeur italienne.

Non seulement *Chambres d'Amis* a fourni ici l'occasion d'un dialogue esthétique fructueux entre des cultures différentes, en plus les couleurs vives, ensoleillées que les deux artistes ont ramenées ici seront considérées non sans raison, comme une métaphore de la rencontre non moins intense au niveau humain entre les artistes et les habitants.

Cet exemple n'est certes pas unique. Ainsi la maison, habitée par un ménage avec deux enfants, où Paul Thek a passé au moins une trentaine de fois afin de modifier quelque chose à son œuvre. Cela a donné lieu à une fréquentation amicale des habitants, de telle sorte que nous pouvons prétendre sans crainte qu'« à Gand, il se trouvera toujours une chambre pour Paul Thek ». Ce qui est remarquable dans ces contacts, c'est qu'ils résultent de l'événement artistique.

Nous avons pu constater trop souvent comment des tentatives de réconciliation de l'esthétique avec le social avaient lieu aux dépens de l'esthétique. La dimension sociale submerge aisément la dimension artistique, tel que cela se passe lors d'un vernissage. Une foule mondaine et volubile s'y rend, sans manifester d'intérêt pour les œuvres exposées, curieuse des autres invités. Jamais l'*abandon* de l'art n'est plus grand qu'en de telles assemblées. *Chambres d'Amis* par contre démontre comment un événement artistique peut donner lieu à des contacts plus informels, moins prévisibles. Elle montre comment l'élément artistique peut être le pivot de rencontres chaleureuses et cordiales, non seulement entre les artistes et les habitants, mais aussi entre les habitants mutuellement et leurs visiteurs. La prédilection que nous constatons chez un certain nombre d'artistes pour des tables n'est pas due au hasard. La table est le meuble social par excellence. Que les gens se dispersent au cours de la journée, ils aboutissent fatalement ensemble autour d'une table à un certain moment. Nous avons déjà parlé de la table méditative de Oberhuber et de la table comme centre de la maison chez Salvatore et Spalletti. Roger Raveel a aussi créé sa table, ornée de représentations symboliques, mais comiquement pratique.

La table de Heike Pallanca n'est certes pas moins significative. Elle se trouve abandonnée dans une grande pièce délabrée au second étage d'un bâtiment. Au premier on présente une grande photo illuminée de ce même espace, mais complètement vide. Il faut donc manifestement se détourner de la représentation et se rendre à la véritable pièce en haut afin de voir la table, dressée. C'est comme s'il fallait quitter le monde des apparences du musée pour pouvoir s'attabler ensemble...

Par la force des choses, des aspects sociaux et esthétiques s'entrelacent lorsque quelques artistes parviennent à un mode de collaboration avec l'habitant que personne n'avait pu prévoir. Dan Graham place son « pavillon d'enfants » à l'endroit même où un architecte avait déjà aménagé un bac à sable pour ses enfants. Carla Accardi, préoccupée comme Graham, de fenêtres et de lumière, suspend ses « châssis-peintures » dans l'arrière-maison. Norbert Radermacher place, donnant suite aux plans existants de l'architecte, en haut de la façade de la maison, une sculpture indiquant les quatre points cardinaux.



Achilles Bonne, Fareed Armaly,
Joseph Kosuth

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Les quatre points cardinaux... Effectivement, avec *Chambres d'Amis* le musée sème l'art dans toutes les directions, ne craignant pas d'y perdre parfois son soi-disant sérieux élitiste. Quelqu'un comme Radermacher n'y voit plus l'ombre d'un problème depuis longtemps. Depuis des années il porte, littéralement, l'art dans la rue sans le soumettre pour autant à un processus de nivellement. Par des interventions inattendues mais toujours discrètes dans le paysage urbain, il interrompt la démarche rapide, distraite des piétons et il attire leur attention sur les aspects d'une maison, d'une rue, d'un métro, d'une clôture qu'ils n'auraient jamais remarqués sans cela. Son art, aux confins de l'illégalité, demeure toujours anonyme, et est entièrement livré à la discrétion des passants et aux arrêts du conseil communal. Malgré le fait qu'il travaille toujours dehors, il semblait un personnage tout indiqué pour *Chambres d'Amis*.



Mette Bouman, Helmut Middendorf,
Luc Tavernier

Le fait que l'environnement qui l'inspire est aussi bien le lieu de création que de destination de son œuvre d'art, fait de lui un participant évident de *Chambres d'Amis*. Il tient de l'errant. Son œuvre, quoique modeste, révèle quelque peu les impulsions les plus profondes où germe l'art: son état de sans-abri psychique, son nomadisme essentiel. *Chambres d'Amis* nous en dévoile un bout. Dans un certain sens elle met l'artiste à la rue, elle l'oblige au porte-à-porte pour se chercher lui-même un abri. Nous le voyons redevenir le feu follet mystérieux, le mendiant fier, l'étranger inspirant méfiance et fascination. Pour *Chambres d'Amis* aussi, Radermacher a voulu que son art reste sans abri.

Il a placé sur le toit de la maison de chaque participant des clochettes, afin de suggérer, ainsi que Zorio l'a dit, que *Chambres d'Amis* a le ciel pour toit.

«L'artiste habite la périphérie et fuit l'attraction du centre» dit Paolini. Dans ce contexte, Jef Geys pense surtout à la périphérie sociale. Il place dans la maison de six personnes peu fortunées à chaque fois une porte où sont inscrites en plusieurs langues les devises de la révolution française. Ces portes ainsi que selon toute probabilité les idéaux qu'elles

représentent, n'aboutissent à rien.

Philip Van Isacker, un artiste qui travaille à l'extérieur, recherche en plus de la périphérie sociale, la périphérie géographique de la ville. Il place cependant dans le respect du concept de *Chambres d'Amis*, ses quatre pyramides à chaque fois dans un espace relativement fermé sur soi: une impasse, une cour, un quartier de la ville fermé, des endroits où on ne vient jamais d'habitude, certainement pas pour voir de l'art. Ses pyramides tronquées sont en glaise et semblent des monuments décapités. Lorsque *Chambres d'Amis* sera terminé, il ne restera sans doute plus que leurs profils métalliques où les initiés seront tout au plus en mesure de lire les proportions entre la base et la surface supérieure. Cette œuvre est si discrète qu'elle tend à l'invisibilité. La seule réalité qui subsiste en fin de compte est la nostalgie de ce qui a déjà péri.

Van Isacker nous procure une métaphore magnifique: tout comme il recherche la périphérie pour sonder le noyau, l'essence de son art, ainsi *Chambres d'Amis* quitte le musée vers les quatre coins de la ville pour se pencher sur sa propre problématique. Tout sauf une tentative d'intégration brutale et chargée, tout sauf une invasion, une précipitation aveugle dans le monde de tous les jours. Non, *Chambres d'Amis* se veut, partant du musée, un flirt lucide et prudent, où il puisse s'adonner un instant à une aventure dont il ne peut ni ne veut connaître toutes les implications. Il a voulu créer consciemment une zone en dehors de lui-même où il règne plus en seigneur et maître. Il joue un instant le médiateur dans le contact entre l'artiste et son hôte, mais ce qui se passe ensuite entre les deux, il ne saurait le prévoir ni le contrôler.

Certainement pas dans le cas de Jacques Charlier qui introduit l'horreur dans la salle de séjour «accueillante» pour la rebaptiser non sans ironie «Chambre d'Ennemi». L'artiste mène Dame Mode sur scène afin de parodier ou d'intimider par une satire de sa terreur la scène artistique contemporaine, référant par la même occasion aux angoisses profondes que la vie sociale entraîne. Toutes les nouvelles nuances qui se créent dans la relation entre le public et l'œuvre d'art sont imprévisibles. L'«autre» manière dont l'œuvre s'intègre à l'espace, ou mieux: la façon dont elle crée elle-même son espace, doit modifier profondément cette relation. Par la fragilité, l'incertitude de leurs frontières, le peu de clarté de leur code, ces cinquante espaces nouvellement créés

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

provoquent certainement un certain étonnement auprès du public. Le musée a part à cet étonnement et entraîné par ce même mouvement il s'étonnera sur lui-même et posera des questions.

Parallèlement, la réception artistique subit une mutation sérieuse par la manière dont le contact avec l'œuvre d'art se consomme par le biais de Chambres d'Amis. Les visiteurs ne rencontreront dans chaque maison ou espace qu'une seule œuvre. Il est certain qu'ainsi sera combattu l'effet de nivellation que provoque une exposition massive de trésors artistiques. Puisque le musée se découpe en morceaux et se répand sur la ville, cette manifestation échappe au caractère imposant des grandes expositions prestigieuses. A de pareilles occasions, le visiteur flâne trop souvent distraitemment d'œuvre en œuvre, dans une recherche inquiète d'un objet qui s'accorde le plus directement à son goût personnel.

Chambres d'Amis change tout ceci. Dans chaque lieu on n'est confronté qu'à une seule œuvre. Ainsi s'évite le phénomène qui veut que l'on se détourne d'une œuvre lorsque celle-ci ne vous touche pas immédiatement, pour en regarder une autre.

Martin Walde a préféré faire écran à une confrontation directe et a recherché la hauteur d'une cage d'escalier et d'une petite mansarde. Prolongeant le repli sur soi de ces espaces, il les force simultanément à s'ouvrir jusque dans leur perspective.

Dans une chambre d'amis authentique, la plus petite pièce de la maison il est vrai, Toroni dépose ses traces élémentaires de peinture sans l'objectif de vrais changements ou de métamorphoses fondamentales de la maison ou de la pièce. Toroni respecte ici en premier lieu l'hospitalité sans laquelle Chambres d'Amis serait impensable.

Du restaurant où les artistes se rencontraient pendant leur séjour à Gand, tout visiteur attentif peut déceler le soir après sa recherche de par la ville, la ballerine à peine perceptible mais gracieuse de Christian Boltanski. Dans un projet tel que Chambres d'Amis qui balance sur le tranchant entre le domaine public et le domaine privé, Boltanski place son œuvre exactement à la frontière douteuse entre ces deux sphères, ce qui confronte inévitablement le visiteur à son propre voyeurisme.

Si, comme nous l'avons dit, le musée garantit, par l'élément abstrait de son espace, le rayonnement autonome de l'œuvre d'art, il présente aussi une certaine ressemblance à un entrepôt, qui menace d'éliminer l'œuvre d'art dans l'anonymat d'une ordonnance ou d'un ordre impeccable. Vu sous cet angle, on peut avancer que Chambres d'Amis, en rendant sa *solitude* à l'œuvre d'art, crée la condition nécessaire pour qu'elle puisse se déployer dans son unicité.

Wolfgang Robbe fait dans son œuvre pour Chambres d'Amis une allusion ironique à la consommation trop aisée de l'art telle qu'elle se pratique dans les musées et les grandes expositions. Une carte postale (de son œuvre!) dans une boîte au mur mise à part, rien d'autre n'est à découvrir dans son « minimusée ». Voilà qui nous prouve que le musée ne craint pas de se laisser observer de façon critique dans Chambres d'Amis.

Ce n'est pas seulement sur le mode de la parodie que Chambres d'Amis révèle bien des choses de lui-même au musée. Nous avons déjà dit comment, par la confrontation avec la réalité quotidienne très tangible, par son infiltration dans des lieux et angles qui lui sont essentiellement étrangers, il apprenait à se poser des questions sur son code. Mais il y a plus. Ce que Chambres d'Amis consomme est plus qu'un effacement, une dérégulation de l'autorité du musée. Le musée se met à constater comment il réapparaît dans tous ces lieux où il a essaimé. Et tout se passe comme s'il ne remarquait que maintenant comment son espace — un espace qui d'habitude *est là*, tout simplement — se déploie sous tous ses aspects dans la ville. Se mirant dans tous ces espaces où il s'est répandu, le musée est témoin de sa *naissance* structurale.

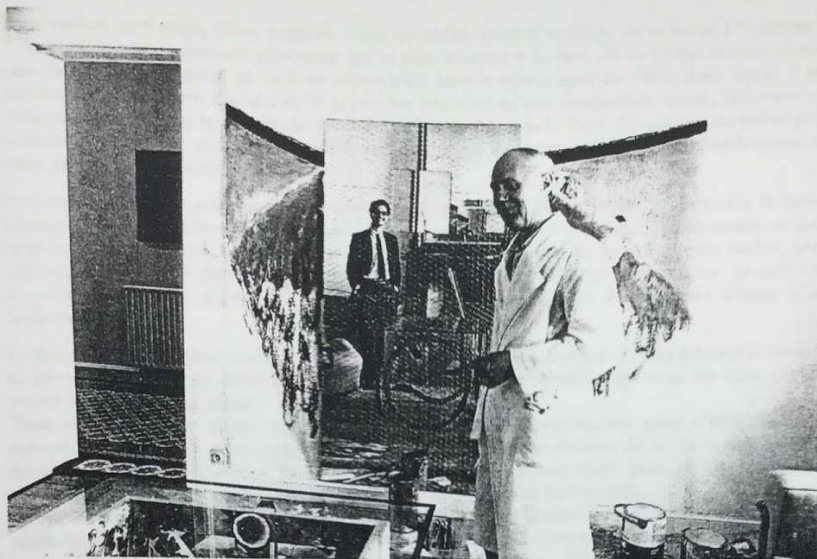
Kazuo Katase, Oswald Oberhuber, Milan Grygar, Maria Nordman, Sol LeWitt et plusieurs autres créent un espace sacré qui oblige au silence. De la même façon, un musée offre au promeneur un lieu où se soustraire aux rumeurs de la ville, avec cette différence toutefois que l'espace d'un musée n'est plus *habitable*, tandis que les espaces des artistes cités se trouvent encore à la frontière de l'habitable et de l'inhabitable. La vie sociale y « fonctionne » encore, mais seulement dans la mesure où elle devient silencieuse, médite sur elle-même.

Le calme, le recueillement, la méditation : avec le déclin de la foi religieuse, le musée est un des seuls lieux qui « conserve » encore ces valeurs. En peignant la fenêtre qui donne sur la rue en bleu ciel, Michael Buthe fait écran entre sa « chambre d'amis » et le monde extérieur. Plus encore, dans l'espace même où il évoque les horreurs d'une catastrophe naturelle, il accroche déjà les photos surpeintes qui témoignent du raffinement décadent d'une culture qui n'a pas survécu à cette

Remo Salvadori, Ettore Spalletti



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736



Giulio Paolini - Roger Raveel

catastrophe. Ainsi, même un « vitaliste » tel que Buthe recrée son espace et en fait un musée, mais non sans nous faire sentir quel sens il attribue à un musée, et comment il est né, en tant qu'espace chargé de nostalgie et de deuil.

Que le musée soit un lieu qui témoigne du passé, un passé toujours présent grâce au musée paradoxalement, s'exprime de façon magnifique dans l'œuvre de Gilberto Zorio. Son « canoë », qui a navigué sur les sept océans, n'est plus un canoë: il n'est plus que la beauté de sa décadence, de son caractère transitoire, conservé dans une pièce qui n'est tout juste pas un musée.

Paul Thek a confectionné une étrange construction avec des jouets d'enfant. La complexité de la composition ne permet pas d'interpréter cette œuvre simplement comme « réalisée d'après nature ». Le propriétaire de la maison l'a dit très justement: « des enfants n'auraient pas pu construire ceci ». Cette composition est par conséquent sublimée, et non pas le résultat provisoire d'un simple jeu d'enfants. Ainsi cette

œuvre se place déjà en marge de la vie quotidienne, en répandant autour d'elle une atmosphère sereine plus intemporelle qui nous fait songer au musée.

Dans ce contexte Reiner Ruthenbeck fait quelque chose de très étrange. Il ferme entièrement à la lumière deux pièces en enfilade. Dans l'une d'elles, trois lampes rouges sont suspendues au milieu, dans l'autre des lampes bleues. Les bruits d'une cour de récréation d'un jardin d'enfants nous parviennent par un magnétophone. Dans cet espace entièrement clos, irréel, ces sons si familiers nous semblent très étranges. C'est comme si deux choses essentiellement inconciliables s'entremêlaient. On songe sans le vouloir aux rumeurs étouffées de la rue qu'on entend parfois en flânant au musée.

Cette tension acquiert un caractère manifestement métaphysique chez Heike Pallanca: dans deux niches, on voit un cierge allumé; le souffle fort du vent nous parvient par des enregistrements, mais les flammes des cierges brûlent imperturbablement...

Hidetoshi Nagasawa lie son intérêt pour le passé historique à la réalité quotidienne apparente de maintenant. D'une part il poursuit visuellement sa réflexion sur sa relation avec l'Agneau Mystique des Frères Van Eyck, ce dont témoigne la banderole, comme référence subtile aux paroles du prophète Ezéchiel; d'autre part il « trafique » l'inauthenticité des matériaux employés en les confrontant à des formes sculpturales en vrai marbre et or. D'une façon délicate et élégante, il démantèle ainsi la différence entre vrai et faux.

Günther Förg est l'artiste qui a manifesté une attention particulière pour le « genius loci ». Dans une demeure cachée loin derrière une porte d'entrée, il met des images réfléchies en scène qui donnent lieu à une interaction ambiguë entre le passé et le présent, entre l'intérieur et l'extérieur, entre les deux pièces entre elles et entre la représentation de ce qui se trouvait dehors (notamment un arbre magnifique qui ne s'y trouve plus) et l'image réfléchie de la réalité à l'intérieur.

Dans *Chambres d'Amis* Bertrand Lavier ne craint pas de déplacer sans plus ses réflexions sur l'art, de l'espace du musée vers l'espace d'habitation, où il étoffe les murs de son « papier peint » et visualise là-dessus l'illusion de petits tableaux aux murs au moyen d'un papier peint dans la couleur complémentaire.

Il serait erroné de faire peser sur le projet « *Chambres d'Amis* » le soupçon d'une tentative d'intégration purement formelle, vaine, ou même fausse. *Chambres d'Amis* n'est ni plus ni moins qu'une investigation sérieuse qui porte sur les implications éventuelles du concept « intégration », très en vogue, et de ce qui pourrait s'accomplir par lui. C'est pourquoi il offre à un certain nombre d'artistes dans une atmosphère de confiance, la possibilité de faire des expériences avec ce concept, et d'en explorer tant les possibilités que les limites, tant du point de vue conceptuel que plastique.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Il est évident qu'il s'agit d'une gageure, d'une entreprise ayant le courage de se livrer à l'inconnu. Tout comme les nombreuses personnes qui se sont trouvées à la base de ce projet avaient la foi sans savoir avec précision ce qu'il en adviendrait, ainsi le musée ignorait l'état dans lequel il se retrouverait après cette exposition. Il apparaîtra peut-être qu'une intégration totale, définitive et « réussie » de l'art dans le monde qui l'entoure est impossible, par la force des choses, ou même pas souhaitable. Peut-être que l'art est en relation avec ce qui de façon mystérieuse est fondamentalement impossible à intégrer, intangible.

Peut-être avons-nous pensé trop vite que la table dressée de Heike Pallanca se trouve là pour s'asseoir autour. Peut-être qu'à ce second étage nous nous trouvons toujours dans un musée, et que cette table dite « vraie », tangible, n'est qu'une nouvelle apparence de la réalité, une ombre, une représentation d'autre chose. Peut-être que cette table rêve d'une table au troisième, etc. et qu'il n'y a pas d'échappatoire possible du musée, tout comme pour Borges il n'y a pas d'issue à la bibliothèque...

Le musée a donc essaimé et s'est vu regermer dans toutes sortes de lieux. Le cas échéant il verra à sa propre (re)naissance, étonné, comment son territoire se reconstitue sur tous les tons, moins assuré pourtant, moins pédant.

Trois mois durant le musée abdique sa position de force complaisante pour n'être plus que métaphore, métaphore pour tout ce qui dans le cours immuable évident de la vie et de l'histoire demeure en marge, est oublié, est exclu, est maudit même — métaphore pour ce lieu tranquille, plus que jamais oublié, presque infouable: lieu mythique — lieu du Mystère.

Le musée serait alors un lieu pour tout ce qui ne trouve pas (encore) de lieu, plutôt un genre de « non-lieu » donc, ou comme Paolini l'a dit récemment, un « espace éternellement provisoire, encore inhabité », où on ne peut que rêver de cet autre espace, définitif, auquel tout le monde aspire, mais que personne ne peut atteindre parce qu'il puise sa beauté dans le fait que l'on ne puisse s'en emparer.

Daniel Buren a dû attendre « Chambres d'Amis » pour enrichir cet espace irréel qu'est le musée, d'un exemplaire magnifique: une maison... Ainsi il montre que strictement parlant, il n'existe aucun objet qui ne court pas le risque d'aboutir un jour au musée, qu'aucun objet, pas même l'espace le plus intime, familier, la maison, soit assuré d'échapper à son aliénation.

Les sirènes... Leur beauté ne signifie rien sans leur inaccessibilité, leur distance. Leur présence, en effet, est calcinante, mortelle. La beauté de Chambres d'Amis c'est qu'elle montre combien *proche* peut s'avérer soudain cette distance, comment elle peut, tel un intrus aimable mais mystérieux, habiter la maison de chacun sans occuper l'espace, mais au contraire le créer.

Je terminerai donc ici ces premières considérations sommaires, des réflexions plutôt que des conclusions, concernant une aventure née de ma fantaisie pendant ce congrès stimulant de Bari, en l'an 1982. Six mois après me parvenait de manière tout à fait inattendue, une carte postale de Amine Haase, où elle me suggérait un certain nombre de titres possibles. « Chambres d'Amis » m'a frappé immédiatement par la richesse de ses connotations, et ce, parce que mieux que toute théorie sur l'art, ce nom nous mène aux confins de l'imaginaire et s'adresse principalement au sentiment. Au fond, Chambres d'Amis est une simple idée, qui a germé à Bari, est devenue projet à Gand, et a été réalisée en une ville qui perçoit l'importance historique du présent.

Jan Hoet
Gand, le 29 mai 1986.

Philip Van Isacker



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

NOTA 1984 "AN INTERNATIONAL SURVEY OF RECENT PAINTING & SCULPTURE" CUR. KYNASTON DE SHIRE

Magdalena Abakanowicz

Alice Adams

Mac Adams

Robert Adrian X

Nicholas Africano

Jean Michel Alberola

Peter Alexander

Dauida Allen

Gregory Amenoff

Giovanni Anselmo

Ida Applebroog

Siah Armajani

Armando

Christian Ludwig Attersee

Frank Auerbach

Miquel Barceló

Georg Baselitz

Jean Michel Basquiat

Jake Berthot

Jean Charles Blais

Erwin Bohatsch

Peter Bömmels

Peter Booth

Jonathan Borofsky

Richard Bosman

Paul Boston

Troy Brauntuch

Roger Brown

Chris Burden

Scott Burton

Elizabeth Butterworth

Michael Byron

Miriam Cahn

Luciano Castelli

Marc Camille Chaimowicz

Louisa Chase

Sandro Chia

Francesco Clemente

Tony Coleing

Jan Commandeur

Stephen Cox

Tony Cragg

Enzo Cucchi

Walter Dahn

Richard Deacon

Nicola De Maria

Gianni Dessì

David Deutsch

Antonio Dias

Martin Disler

Jiří Georg Dokoupil

Ger van Elk

Donald Evans

Luciano Fabro

Rafael Ferrer

Rainer Fetting

R. M. Fischer

Eric Fischl

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

t Burton
 Butterworth
 el Byron
 um Cahn
 o Castelli
 le Chaimowicz
 sa Chase
 ro Chia
 co Clemente
 Coleing
 mmandeur
 hen Cox
 y Cragg
 o Cucchi
 ter Dahn
 rd Deacon
 De Maria
 mi Dessì
 l Deutsch
 onio Dias
 tin Disler
 rg Dokoupil
 r van Elk
 ald Evans
 ano Fabro
 el Ferrer
 er Fetting
 M. Fischer
 ic Fischl

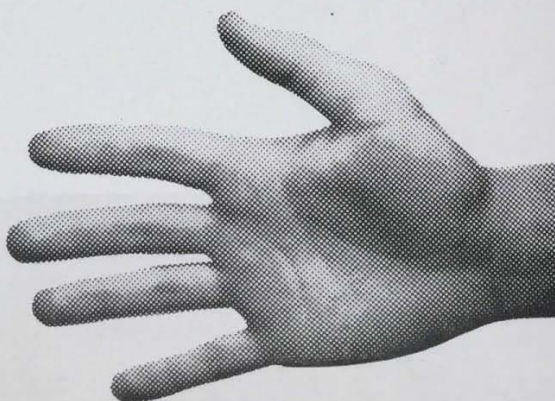
Peter Fischli
 Joel Fisher
 Barry Flanagan
 Alphons Freijmuth
 William Garbe
 Jedd Garet
 Dana Garrett
 General Idea
 Steve Gianakos
 Patrice Giorda
 Jack Goldstein
 Antony Gormley
 Toni Grand
 Jene Highstein
 Howard Hodgkin
 K. H. Hödicke
 Hans van Hoek
 Bryan Hunt
 Jörg Immendorff
 Mark Innerst
 Oliver Jackson
 Yvonne Jacquette
 Neil Jenney
 Bill Jensen
 Roberto Juarez
 Anish Kapoor
 Mel Kendrick
 Jon Kessler
Anselm Kiefer

Per Kirkeby
 Bernd Koberling
 Vitaly Komar
 Robert Kushner
 Cheryl Laemmle
Bertrand Lavier
 Christopher LeBrun
 Jean Le Gac
 Robert Longo
 Nino Longobardi
 Markus Lüpertz
 Kim MacConnel
 Rory McEwen
 Bruce McLean
 Carlo Maria Mariani
 Alexander Melamid
 Helmut Middendorf
 Malcolm Morley
 Robert Moskowitz
 Elizabeth Murray
 David Nash
 George Negroponte
 Gustavo Ojeda
 Tom Otterness
 Mimmo Paladino
 Blinky Palermo
 Giulio Paolini
 Mike Parr
 Ed Paschke

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

A. R. Penck
 Giuseppe Penone
 Emmanuel Pereire
 Judy Pfaff
 Sigmar Polke
 Katherine Porter
 Kenneth Price
 Martin Puryear
 Markus Raetz
 Carl Fredrik Reuterswärd
 Gerhard Richter
 Bruce Robbins
 Susan Rothenberg
 Reiner Ruthenbeck
 David Salle
 Salomé
 Patrick Saytour
 Italo Scanga
 Hubert Schmalix
 Julian Schnabel
 Andreas Schulze
 Sean Scully
 Joel Shapiro
 Alexis Smith
 Ned Smyth
 Robert Stackhouse
 Gary Stephan
 Thomas Stimm
 Donald Sultan

Mark Tansey
 Riduan Tomkins
 David True
 Toon Verhoef
 Emo Verkerk
 Didier Vermeiren
 Claude Viallat
 Darío Villalba
 John Walker
 David Weiss
 William T. Wiley
 Thornton Willis
 Christopher Wilmarth
 Robert Wilson
 Terry Winters
 Bill Woodrow
 Robert Zakanitch
 Bernd Zimmer
 Gilberto Zorio
 Zush
 Michael Zwack



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

ALLES

UND NOCH VIEL MEHR

Die KatalogAnthologie der 80er Jahre hrsg. von G.J. Lischka

DAS POETISCHE ABC

Benteli

X
Y
Z
A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K
L
M
N
O
P
Q
R
S
T
U
V
W

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Inhalt

ALLES UND NOCH VIEL MEHR	7
G. J. Lischka: DAS POETISCHE ABC	8
X Klang-Skulptur	14
Y Experimentelle Musik	55
Z Song/Audio	86
A Lyrik	124
B Erzählung	160
C Visuelle Poesie	193
D Ästhetik	237
E Philosophie	275
F Theorie	320
G Zeichen	346
H Bild + Text	392
I Malerei	444
J Objekt	484
K Plastik/Skulptur	523
L Installation	548
M Szene/Drama	584
N Tanz	616
O Performance	648
P Fotografie	692
Q Foto-Montage	739
R Sofortbild	792
S Film: dokumentarisch	821
T Film: «realistisch»	843
U Film: experimentell	878
V Video	917
W Video-Installation	951
Autoren-/Künstlerbiographien	983
Namenregister	1006

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

X

Y

Z

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

DAS POETISCHE ABC**Klang-Skulptur**

Peter van Riper
Julius
Ulrich Eller
Michael Brewster
Michael Waisvitz
Federico Winkler
Charles Amirkhanian
David Moss
Joe Jones
Christina Kubisch
Bill Fontana
Walter Fahndrich
Paul & Limpe Fuchs

Experimentelle Musik

William Hellermann
Malcolm Goldstein
Leigh Landy
Urs Peter Schneider
Glenn Branca
Peter Gordon
David Rosenbloom
Daniel Charles

Song/Audio

Serge Lador
Audio Arts
Diamanda Galas
Rod Summers
Peter Meyer
Arleen Schloss
Holger Hiller
Arno Steffen
Lenny Kaye
The Schismatics
Ned Sublette
Meredith Monk
UnknownmX
Die Todliche Dons

Lyrik

Matthias Jenny
Michael Glasmeier
Christoph Derschau
Krey Stengl
Gunter Goring
John Giorno
Ron Padgett
Charles Bernstein
Michael Palmer
Bob Perelman
Ron Silliman
Clark Coolidge
Lyn Hejman

Erzählung

Richard Kostelanetz
Jacki Apple
Jean-Luc Parant
Hilka Nordhausen
Heike-Melba Fendel
Jurg Laederach
Ulises Carrion

Visuelle Poesie

Klaus Peter Dencker
Maurizio Nannucci
Peter Nadin
Andreas Coerper
Alain Arias-Misson
Heinz Gappmayr
Jean Dupuy
Ugo Carrega

Vincenzo Ferrari
Dieter Ruhmann
Jenny Holzer
Ernst Buchwalder
Thomas Kapielski
Konrad Balder Schaufelen

Ästhetik

Günter Schulte
Loredana Parmesani
Marie-Luise Syring
Felix Philipp Ingold
Bernard Marcade
Peter Frank

Philosophie

Walter Seitter
Enik Grawert-May
Hannes Bohringer
Peter Gente/Heidi Paris
Dennis Timm
Brigitte Wartmann

Theorie

Rene Berger
Luce Irigaray
Helene Cixous
Peter Weibel

Zeichen

Tom Marioni
Serge Spitzer
Jean-Pierre Bertrand
Gerwald Rockenschauß
Eva Maria Schon
Jürgen Partenheimer
Markus Raetz
Rune Mields
Morgan O'Hara

Bild/Text

Patrick Hughes
David Hecht
Fritz Schwegler
Charly Banana
Thomas Huber
Dominik Steiger
Turi Werkner
Glen Baxter
Ian Breakwell
End Art

Malerei

Michael Buthe
Sigmar Polke
Urs Lüthi
Komar & Melamid
Ferran Garcia-Sevilla
Emmanuel Pereira
Claude Sandoz

Eric Fischl**Objekt**

Bertrand Lavier
John M Armleder
Tony Cragg
Bill Woodrow
Stephan Huber
Johannes Muggenthaler
Bazile-Bustamante
David Mach
Jean-Hubert Martin

Plastik/Skulptur

Loys Egg
Michel Sauer
Stephan Kern
Albert Hien

Renate Bertmann
Tom Puckey
Peter Josef Abel

Installation

David Ireland
Kuno Lindenmann
Justen Ladda
Raimund Kummer
James Turrell
Gunter Demnig
Bayan Rogers
Boris Nieslony
Hermann Pitz
Vito Acconci
Peter Zec
Raffael Rheinsberg

Szene/Drama

White Noise
Susan Mosakowski
Pat Oleszko
Elizabeth LeCompte
Magazzini Criminal
Norbert Klassen
Bonnie Marranca

Tanz

Min Tanaka
Bill T. Jones/Arnie Zane
Elizabeth Streb
Molissa Fenley
Margaret Jenkins
Timothy Buckley
Nancy Karp
Christa Gampier
Christine Brodbeck
Pooh Kaye
Pauline de Groot
Sally Banes

Performance

Linda Montano/Ten Hsen
Sophie Calle
Hanna Frenzel
Orlan
Hermann Bohmert
Michael Peppé
Performance Olympics
Vollrad Klutcher
M. Raskin Stichting
Nigel Rolfe
Kees Mol
Gitta Gsell
Moria Röth
Peter Gilles

Foto

Floris M Neussus
Heinz Brand
Verena von Gagnern
Silke Grossmann
Balthasar Burkhard
Bernhard Johannes Blume
Roland Fischer
Fritz Andre Kracht
Christian Boltanski
John Hillard
Boyd Webb
Walter Pfeiffer

Fotomontage

Barbara Kruger
Annette Messager
Barbara Bloom M. Hawes
Stephen Willats

Olivier Richon
Peter Laurens Mol
John Massey
Bernard Borgeaud
Jürgen Klauke
Herwig Kempinger
Krzysztof Wodiczko
Renate Heyne

Sofortbild

Herbert Rometsch
Ljaj Abramovic
Toto Frima
Gilles Mahe
Stefan de Jaeger

Film: dokumentarisch

Howard Brookner

Film: 'realistisch'

James Benning
Bette Gordon
Peter Fischli/David Weiss
Ulrike Ottinger
Rodrigo Pape
Axel Schäffler
Ernie Gehr
Ken Kobland
Janis Lipzin
Peter Volkart
Peter Gidal
Leslie Thornton
Gabor Body
Enika Beckman

Film: experimentell

Valie Export
Al Wong
Alan Fleischer
Su Friedrich
Peter Rose
Heinz Emigholz
Klaus Wyborny
Kilian Dellers
Volker Wilczek
Brig Buhler/Dieter Hormel

Video

Marie-Jo LaFontaine
Judith Barry
Tony Labat
Marcel Odenbach
Klaus vom Bruch
Stille Helden/Neescha e.V.
Stephen Laub
David Garcia/Annie Wright
Alex Hahn
Ese Hooykaas/E. Stansfield
Hans Peter Ammann
Romana Scheffknecht
Infermental
Dadarama
Dany Bloch

Video-Installation

Eugenia Balcells
Muriel Olesen
Francesc Torres
Rita Myers
Marie Lucier
Studio Azzurro
Michel Jaffrennou
Paul Kos
Hannes Vogel
Doug Hall
Dieter Froese

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"The avant-garde in the Eighties"
L.A. County Museum Dir - Howard Fox

Gober

Anderson Halley Ott

Baldessari Huebler

Bender Polke

Bidlo

Kelley

Brauntuch G. Richter

Koons

Salle

Clegg and Guttman Ladda

Levine

Cutrone Levinthal Smith

Dahn Steinbach Solien

Diao

Syrop Steir

Maggiotto Tansey

Majore Tillers

McCollum

Fisher Wachtel

Frailey

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

•
Originality and Source

One of the foremost concerns of contemporary artists is the relation of their art to the sources from which it derives and to the meanings it generates. They see their art as mediating, in effect, between the context in which it is created and exists and the significance it assumes in the viewer's mind. Many artists working today presume that the viewer's experience of their works — in fact, of all works — is contingent upon factors outside of the work of art itself, such factors as the prevailing visual conventions and artistic traditions of the culture, the viewer's awareness of and responsiveness to that context, and the artist's intentions.

In this, contemporary artists differ from early twentieth-century avant-garde artists, and their followers in later decades, who emphasized the "originality" of their novel styles and the independence of their art from past and present conventional culture. The early avant-garde attempted to create universal forms that have "authentic" meaning for all viewers, independent of a viewer's previous experience or cultural background. In contrast, contemporary artists go so far as to question the modernist value of originality itself and whether there is or can be a truly original visual experience.

In *The Brueghel Series (A Vanitas of Style) Polychrome*, 1982–84, Pat Steir, for example, challenges the modern ideal of originality and unity in an art work by reconstituting the familiar image of a still-life by Jan Brueghel the Elder as a pastiche of sixty-four paintings, each in a different style. Gerhard Richter is equally committed to both a bravura abstract style and a painstaking photorealistic representational style, a commitment through which he questions the value of a unique signature style, which is often said to be a mark of artistic originality. Imants Tillers, Roger Herman, Mike Bidlo, and David Diaó freely draw upon familiar art historical imagery in a way that acknowledges how conventional meanings are assigned or stripped away

from what was once considered original expression. Peter Halley's abstract painting *Two Cells with Circulating Conduit*, 1985, based on the appearance of microelectronic computer parts, intentionally recalls 1960s minimalist art to which it is visually but not conceptually related, thereby raising the issue of the meanings assigned to particular styles.

By incorporating such familiar objects as vacuum cleaners, ice chests, or a urinal, Haim Steinbach, Jeff Koons, and Justen Ladda construct assemblages that evoke a meaningfulness not normally attributed to such workaday objects. Similarly the works of Allan McCollum and Robert Gober, surrogates for other objects they resemble, accent the distinction between visual and conceptual information.

Recognizing the inescapable link between visual and conceptual meaning in art, many contemporary artists critique the concept of an authentic, or unique, visual experience. For them visual cues function like a language in which visual signs may work to suggest nonvisual messages. Sigmar Polke and David Salle, who was influenced by him, draw upon diverse sources for incongruous images, which when overlaid or placed side by side provoke a narrative or syntactic reading, though no particular interpretation is fulfilled by their imagery's content. John Baldessari, Vernon Fisher, and Douglas Huebler are among the visual artists whose work explores the role of the imagination and how the mind produces meanings for what the eye sees.

Some contemporary artists explore the interplay between art and advertising, print media, television, movies, design, and other applied and fine art that surround us at all times. Television programs and advertising, and their capacity to casually ingrain deep-rooted and often subliminal psychological perceptions, are primary sources for such artists as John Maggionto, Mitchell Syrop, and Gretchen Bender. Mike Kelley and Alexis Smith use such popular visual forms as

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

comic books and movie posters to probe their influences on social attitudes and behavior.

The manipulation of visual codes — the communication of nonvisual information in visual forms — thus represents a major area of investigation for the contemporary avant-garde. Such codes do not inhere in the object but are “unoriginal” and “inauthentic,” having been established by cultural convention or tacitly agreed upon by artists and viewers. Whereas the modernist avant-garde tried to liberate art from such strong though extraneous influences in the experience of its work, the contemporary avant-garde, recognizing the potency of such codes, finds in them agents of richly expressive power to be exploited in ways unique to visual art.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Abakanowicz

Abramović and Ulay

Golub

Allen

Haacke

Nauman

Arman

Paik

Holzer

Paolini

Basquiat

Immendorff

Poirier

Isermann and Segalove

Jenney

Bofill

Johnson

Kounellis

Kruger

Serrano

Coe

Lin

Lujan

Teraoka

Venturi, Rauch and Scott Brown

Moore

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Community, Shared Values, and Culture

The contemporary avant-garde has witnessed the transition of the role of the artist from antagonist at society's periphery to committed participant in the continuance and interpretation of the culture. The classic avant-garde had viewed the artist as alienated from society, as the determined adversary of inherited culture. Not surprisingly, many of the most significant innovations of modern art represented a concerted effort to break from the conventions and values of established culture; some of the most advanced modern art pioneered in the creation of art forms that had little or no direct reference to the social and cultural milieu from which it had sprung, art forms that tended to stress private response and individual introspection. Many contemporary artists, persuaded less by the purposes of asserting their independence from the received culture than of assuring its continuing vitality, affirm an ethical responsibility of addressing the communal concerns and shared values of the body politic.

In *Unex Sign #1*, 1985, Jenny Holzer uses a public medium, an electronic message board, to examine the social and political attitudes implicit in clichés of thought and commonplace sayings. Barbara Kruger's photographs — such as *Roy Toy (Make my day)*, 1986, which juxtaposes a photograph of a wildcat eating prey with a photograph of McCarthyite Roy Cohn and the message "Make my day" — suggest a nasty connection between official political oppression and apparently harmless expressions of macho bravado. Similarly sexual politics is the subject of Bruce Nauman's recent animated neon tableaux.

Overtly political art had sometimes been associated with the avant-garde, and such ideological activism continues in the work of some contemporary artists. Leon Golub depicts the violence perpetrated by unidentified but politically repressive governments. And Hans Haacke's work, diagnosing the ways in which the activities of large corporations affect the physical, psy-

chological, and cultural lives of all individuals in industrial societies, confronts the viewer with issues of social ethics.

But generally, politically and socially concerned artists such as Magdalena Abakanowicz, Sue Coe, Neil Jenney, and Terry Allen have assumed a less confrontational, more interpretive role, probing the personal involvement of artists and viewers alike in experiences as diverse as life under totalitarian regimes, survival in urban America, witnessing the piecemeal destruction of nature, or the psychological shock of veterans returning from Vietnam.

A renewed sense of social purpose is reflected in today's public art, especially in the United States where there has been a resurgence of art of commemorative or civic significance. For example, Maya Ying Lin's Vietnam Veterans Memorial and Venturi, Rauch and Scott Brown's Western Plaza — a public square in Washington, D.C., whose paving replicates Pierre L'Enfant's 1791 symbolic plan for the capital city — address events and concepts central to American experience. And Siah Armajani's *Meeting Garden*, a gathering place whose simple architecture was inspired by indigenous forms of American architecture, was conceived in a spirit of exercising such democratic values as freedom of assembly and freedom of speech.

Values and attitudes invested in popular culture are vital subjects in contemporary art. Ilene Segalove and Jim Isermann's collaborative work for this exhibition deals with 1960s American optimism about the future, particularly as reflected in its television programs. Nam June Paik's robot family pokes fun at television's influence on every aspect of living, including self-perception. Jazz, the streets, and urban energy are the sources of Jean-Michel Basquiat's paintings, while Gilbert Lujan and Masami Teraoka, respectively, explore the results of transposing traditional Mexican and Japanese cultures into contemporary societies.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

The past, far from being a pernicious tyranny to be shunned, as it was for the classic avant-garde, offers conceptual and stylistic models that provide many contemporary artists with a point of departure. Major contemporary projects by architects Charles Moore, Philip Johnson, and Ricardo Bofill are imaginative reconsiderations of historical forms and precedents. Shared memory and mythologies of the classical past are invoked in the art of Anne and Patrick Poirier, Jannis Kounellis, and Giulio Paolini. The highly mannered works of these architects and sculptors are fictionalizations of historicized styles, which, transposed into the context of present culture, assume a provocative theatricality.

Clearly there has been a deep-rooted shift in attitudes among progressive artists about their role and the function of their art in the ongoing culture. Contemporary artists recognize that in the role of protagonist they must address the concerns of the audience in an accessible vocabulary that relates their art to the viewers' specific experiences and culture.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Albert Garouste Alberola Morris Morphesis
Gormley Müller
Mullican
Nerdrum
Haring
Aycock Paladino
Barni
Bohatsch
Raaum
Reiss
Rainer
Borofsky Kiefer Komar and Melamid S. Richter
Campbell Caporael Rothenberg
Chevalier Schindler
Clemente Le Brun Shelton
Cobo Lere Sherman
Cocchi Longo Solien
di Stasio Lüpertz
Dokoupil Drake
Durham Mariani
Fischl McKenna Viola
Frame Moore Mendieta Yamaguchi

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

The Limits of Art

A common idea about avant-garde art, as it came to be understood in the 1960s and the early 1970s, was that advanced artists took aesthetic risks in order to challenge the definition of art and expand its limits. Yet it is possible to analyze the history of modern art as a progressive delimiting of artistic concerns. This reductivist tendency, well-noted in modern art, culminated in the 1960s and early 1970s with advanced art's exclusionary emphasis on form, material, and process. The logical evolution of modernist ideas about art led many modern artists to regard the art object as an independent unit: self-referential, purified of extraneous subject matter, and resistant to viewers' literary interpretations.

Many contemporary artists, while acknowledging that the exploration of the limits of art is an area of primary interest to all artists, have subsumed the modernist exploration of the material and formal limits of visual art to an expanded notion of the content and purpose of visual art. Their intent is to provoke the viewer's interpretation as an integral part of the experience of art, and they approach their art with a belief in its capacity to express something akin to a philosophy of existence. Much contemporary art, related to nineteenth-century symbolist and romantic traditions, stresses symbol, metaphor, and allegory: forms that present one reality in terms of another and lend themselves to the expression of psychological, mythical, and spiritual aspects of human existence.

Artists such as Carlo Maria Mariani, Stefano di Stasio, Odd Nerdrum, Stephen McKenna, Gérard Garouste, and Jean-Michel Alberola, working in styles that seem to come from earlier periods of art history, draw upon biblical and mythological themes. Their idealized and mannered imaging of human subjects and events are aggrandized beyond the ordinary. Underlying such art is an impulse to center art not within the material limits of the object but in the very activity of conceptualization. A similar sense of heightened reality is conveyed

in the use of such archetypes as the journey, the search, and the return, which are prevalent in the narrative forms that have emerged in recent years as primary expressive modes for such artists as Thomas Schindler, Hermann Albert, Peter Chevalier, and Steven Campbell.

A distinctly psychological expressionism is the inspiration for artists as diverse as Suzanne Caporael, Eric Fischl, Francesco Clemente, Peter Drake, Jonathan Borofsky, T. L. Solien, Keith Haring, Roland Reiss, Komar and Melamid, Cindy Sherman, and Susan Rothenberg. Their evocations of personal reveries, remembrances, dream images, and fantasy, reflect a pervasive interest in the search for identity and an inquiry into the nature of human psychology.

Josef Felix Müller's wood carving, the six-breasted *Mother*, 1985, expresses a vision of mankind's primordial condition as an animal in nature. Bill Viola, Peter Shelton, Yuriko Yamaguchi, and Mark Lere also probe this primal identification with the natural world. Antony Gormley's *The Beginning, the Middle, the End*, 1983-84, suggests a cycle to man's mortal, corporeal existence, while Ana Mendieta's wood carvings from her Totem Grove series evoke ancestral spirits.

Often, spiritual values in modern avant-garde art were expressed through abstract forms; but in contemporary art spiritual, religious, and philosophical content are more likely to draw upon representational styles and iconographic traditions. The human figure, sometimes depicted with elements of traditional Christian iconography, is a primary aspect of the art of Brad Durham, John Frame, and Jim Morphesis, in whose art the themes of anxiety and struggle are prominent. The allegorical depictions of Jiri Georg Dokoupil, Roberto Barni, and Markus Lüpertz reveal humanity as subject to its own limitations in a universe governed by forces beyond its control. The art of Chema Cobo, William Raaum, Erwin Bohatsch, Arnulf Rainer, Robert Morris, and Robert Longo is suffused with visions of angst

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

and apocalypse. An undefinable yet patently tragic tone prevails in their work, perhaps deriving from the artists' attempts to suggest humanity's culpability in its own fate.

A visionary cosmology informs the work of some artists. In the art of Mimmo Paladino people and animals cohabit a realm with the spirits of other people and animals. The horse in Christopher Le Brun's *Proux*, 1985, emerging with a mighty and heroic energy as if from a wave, is a metaphor for an unstoppable life force. The spiraling flames in Enzo Cucchi's *A Painting of Precious Fires*, 1985, symbolize the artist's existential vision: the triumph of vitality in an indifferent universe. The impossible and unwieldy machines of Alice Aycock are metaphors for the unending intelligence and force that informs all creation. Matt Mullican's massive charts and schematic designs reveal order and function in the physical creation. And Anselm Kiefer's art, mythic in its import, raises the possibility — through knowledge, transmitted culture, and belief — of human transcendence over the elements, history, and death.

The most ambitious contemporary art aspires to an ever more comprehensive vision of existence in an attempt to reveal mankind's involvement with the surrounding infinitude. The art of the contemporary avant-garde is an art of expansion, of inclusion, of synthesis, through which contemporary artists have undertaken the ethical mission to search for the significance of human existence and express the beliefs by which mankind lives.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

•

Index of Artists

52	Magdalena Abakanowicz	46-47	Douglas Huebler	89	Thomas Schindler
75-76	Marina Abramović and Ulay	73	Jörg Immendorff	57-58	Rafael Serrano
88	Jean-Michel Alberola	66	Jim Isermann and Ilene Segalove	111	Peter Shelton
90	Hermann Albert	53	Neil Jenney	102-3	Cindy Sherman
59	Terry Allen	78	Philip Johnson	48	Alexis Smith
40-42	Laurie Anderson	45	Mike Kelley	98	T. L. Solien
62	Siah Armajani	130	Anselm Kiefer	12	Haim Steinbach
128	Alice Aycock	101	Komar and Melamid	1	Pat Steir
39	John Baldessari	13	Jeff Koons	36-38	Mitchell Syrop
117	Roberto Barni	80	Jannis Kounellis	23	Mark Tansey
74	Jean-Michel Basquiat	50	Barbara Kruger	67-71	Masami Teraoka
29	Gretchen Bender	14	Justen Ladda	2	Imants Tillers
4	Mike Bidlo	125	Christopher Le Brun	61	Venturi, Rauch and Scott Brown
77	Ricardo Bofill	109	Mark Lere	104	Bill Viola
121	Erwin Bohatsch	7	Sherrie Levine	27	Julie Wachtel
97	Jonathan Borofsky	18-19	David Levinthal	108	Yuriko Yamaguchi
26	Troy Brauntuch	60	Maya Ying Lin		
92	Steven Campbell	124	Robert Longo		
95	Suzanne Caporael	72	Gilbert Lujan		
91	Peter Chevalier	118	Markus Lüpertz		
20	Michael Clegg and Martin Guttman	30-31	John Maggiorio		
95	Francesco Clemente	15-17	Frank Majore		
119	Chema Cobo	85	Carlo Maria Mariani		
56	Sue Coe	10	Allan McCollum		
126	Enzo Cucchi	86	Stephen McKenna		
28	Ronnie Cutrone	106	Ana Mendieta		
21-22	Walter Dahn	79	Charles Moore		
8	David Diaó	115	Jim Morphesis		
84	Stefano di Stasio	123	Robert Morris		
116	Jiří Georg Dokoupil	107	Josef Felix Müller		
96	Peter Drake	129	Matt Mullican		
112	Brad Durham	51	Bruce Nauman		
94	Eric Fischl	85	Odd Nerdrum		
44	Vernon Fisher	45	Sabina Ott		
32-35	Stephen Frailey	65-65	Nam June Paik		
113	John Frame	127	Mimmo Paladino		
87	Gérard Garouste	81	Giulio Paolini		
11	Robert Gober	82	Anne and Patrick Poirier		
55	Leon Golub	24	Sigmar Polke		
110	Antony Gormley	120	William Raauw		
54	Hans Haacke	122	Arnulf Rainer		
9	Peter Halley	100	Roland Reiss		
99	Keith Haring	5-6	Gerhard Richter		
3	Roger Herman	114	Scott Richter		
49	Jenny Holzer	105	Susan Rothenberg		
		25	David Salle		

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

SIMILIA / DISSIMILIA

Modes of Abstractions in Painting,
Sculpture and Photography Today

Abstraktionen in Malerei, Skulptur
und Photographie heute

Carol Balthus
Joseph Beuys
Alighiero Boetti
Salim Chir-Cassir
John Chamberlain
Franz Kline
Dan Flavin
Peter Halley
George Herold
Eva Hesse
Rolf Horn
Jasper Johns
Donald Judd
Anish Kapoor
Yves Klein
Imi Konek
Flora Markant
Douglas Michaels
Peter Noth
Tim Rollins & K.O.S.
Robert Rauschenberg
Philip Taaffe
Museum Tondl
Suzanne Tondl
Günther Uecker
Nai Viet

Städtische Kunsthalle Düsseldorf

Columbia University, New York
Leo Castelli Gallery, New York
Sonnabend Gallery, New York

1987

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Joseph Amar
Richard Artschwager
Carel Balth
Joseph Beuys
Alighiero e Boetti
Saint Clair Cemin
John Chamberlain
Francesco Clemente
Dan Flavin
Peter Halley
Georg Herold
Eva Hesse
Roni Horn
Jasper Johns
Donald Judd
Anish Kapoor
Yves Klein
Imi Knoebel
Piero Manzoni
Duane Michals
Peter Nadin
Tim Rollins & K.O.S.
Robert Ryman
Philip Taaffe
Nahum Tevet
Rosemarie Trockel
Günther Uecker
Not Vital

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

42-
787s

Table of Contents
Inhaltsverzeichnis

- | | |
|---|---|
| 5 Acknowledgements/Dank | |
| 6 Lenders/Leihgeber | |
| 7 Preface/Vorwort
by/von James Beck | |
| 9 Introduction/Einführung
by/von Rainer Crone | |
| 15 'A Poem of Pure Reality' –
'Simile as unity of conceptual notion
and work/
'Ein Gedicht der reinen Wirklichkeit' –
'Simile' als Einheit von begrifflicher
Vorstellung und Werk
by/von Reiner Crone | |
| | The Young Contemporaries/
Die jungen Zeitgenossen |
| | 60 Joseph Amar
Essay by/von Muffet Jones |
| | 69 Carel Balth
Essay by/von Linda Norden |
| | 78 Alighiero e Boetti
Essay by/von John B. Ravenal |
| | 86 Saint Clair Cemin
Essay by/von John B. Ravenal |
| | 93 Francesco Clemente
Essay by/von Linda Norden |
| | 103 Peter Halley
Essay by/von Eugenia Tsai |
| | 111 Georg Herold
Essay by/von Cornelia Lauf |
| | 118 Roni Horn
Essay by/von Linda Norden |
| | 128 Anish Kapoor
Essay by/von Cornelia Lauf |
| | 133 Imi Knoebel
Essay by/von Kirby Gookin |
| | 142 Peter Nadin
Essay by/von Kirby Gookin |
| | 149 Tim Rollins & K.O.S.
Essay by/von Eugenia Tsai |
| | 155 Philip Taaffe
Essay by/von Jan Avgikos |
| | 162 Nahum Tevet
Essay by/von Michael Newman |
| | 167 Rosemarie Trockel
Essay by/von Kirby Gookin |
| | 175 Not Vital
Essay by/von Muffet Jones |
| | 184 Works exhibited/Ausstellungsverzeichnis |
| | 188 Photographic credits/Fotonachweis |
| 34 Richard Artschwager | |
| 36 Joseph Beuys | |
| 38 John Chamberlain | |
| 40 Dan Flavin | |
| 42 Eva Hesse | |
| 44 Jasper Johns | |
| 46 Donald Judd | |
| 48 Yves Klein | |
| 50 Piero Manzoni | |
| 52 Duane Michals | |
| 54 Robert Ryman | |
| 56 Günther Uecker | |
| | The Classical Contemporaries/
Die klassischen Zeitgenossen |

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

LIFE-SIZE
1990

(list expo des
artistes en
index)

Dennis Adams
Diti Almog
Richard Artschwager
John Baldessari
Lothar Baumgarten
Joseph Beuys
Dara Birnbaum
Barbara Bloom
Christian Boltanski
Marcel Broodthaers
Braco Dimitrijević
Marcel Duchamp
Gideon Gechtman
Gilbert & George
Robert Gober
Zvi Goldstein
Jenny Holzer
Anselm Kiefer
Jeff Koons
Joseph Kosuth
Barbara Kruger
Bertrand Lavier
Louise Lawler
Ange Leccia
Annette Lemieux
Sherrie Levine
Allan McCollum
Reinhard Mucha
Bruce Nauman
Moshe Ninio
Richard Prince
Gerhard Richter
Cindy Sherman
Haim Steinbach
Nahum Tevet
Rosemarie Trockel
Bill Viola
Jeff Wall
Andy Warhol
Krzysztof Wodiczko

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

MoMA - 1987 - CUR: Kynaston McSHIRE

1961 BERLINART 1987

Armando	Milan Knizak
Ina Barfuss	Bernd Koberling
Georg Baselitz	Arthur Koepcke
Joseph Beuys	Markus Lüpertz
Jonathan Borofsky	Bruce McLean
George Brecht	Olaf Metzel
K. P. Brehmer	Helmut Middendorf
Günter Brus	Malcolm Morley
Victor Burgin	Giulio Paolini
Luciano Castelli	Hermann Pitz
Peter Chevalier	Markus Raetz
Christo	Arnulf Rainer
William Eggleston	Leland Rice
Rainer Fetting	Martin Rosz
Robert Filliou	Salomé
Terry Fox	Tomas Schmit
Paul-Armand Gette	Eva-Maria Schön
Ludwig Gosewitz	Eugen Schönebeck
Dieter Hacker	Daniel Spoerri
Richard Hamilton	Walter Stöhrer
ter Hell	Fred Thieler
Antonius Höckelmann	Ben Vautier
David Hockney	Emilio Vedova
K. H. Hödicke	Wolf Vostell
Allan Kaprow	Thomas Wachweger
Edward Kienholz	Emmett Williams
Martin Kippenberger	Bernd Zimmer

3-MAMG +
87-3784

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Contents

7	Foreword	<i>Richard E. Oldenburg</i>
9	Acknowledgments	
13	BERLINART: An Introduction	<i>Kynaston McShine</i>
23	Art in Berlin 1900–1937	<i>John Willett</i>
37	Typical and Unique: Art in Berlin 1945–1970	<i>Wieland Schmied</i>
51	Visitors to a City in Exile	<i>Karl Ruhrberg</i>
65	Fluxus and Fluxism in Berlin 1964–1976	<i>René Block</i>
81	Hints of Utopia: Art in Berlin since 1977	<i>Michael Schwarz</i>
93	Berlin and Film	<i>Laurence Kardish</i>
109	Plates	
223	List of Plate Illustrations	
228	Chronology	
236	Biographies of the Artists	
258	Bibliography	
274	Pandemonium Manifestoes	
276	Lenders to the Exhibition	
277	Trustees of The Museum of Modern Art	
278	Photograph Credits	
279	Index	

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

List of Plate Illustrations

Works of art are listed in the order in which they appear in the Plates. Titles appear in English and German or, in two cases, Italian. Dimensions are given in feet and inches and centimeters, height preceding width; a third dimension, depth, is given for some sculptures. Works listed under "Editions" are cited by artist or publisher.

- Georg Baselitz. *Invitation (Einladung)*. 1961. India ink and type on paper. 11³/₄ x 8¹/₄" (29.9 x 21 cm). Private collection.
- 2 Georg Baselitz. *Saxon Landscape (Sächsische Landschaft)*. 1962-63. Pen, charcoal, and tempera on paper. 18⁷/₈ x 24³/₈" (48 x 62 cm). Staatliche Graphische Sammlung, Munich. Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Collection Prinz Franz von Bayern.
- 3 Georg Baselitz. *Amorphous Landscape (Amorphe Landschaft)*. 1961. India ink and watercolor on paper. 11¹/₂ x 8¹/₂" (29.3 x 21.7 cm). Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Collection Prinz Franz von Bayern, Munich.
- [4-13] Georg Baselitz. *P.D. Feet (P.D. Füße)*. 1963. Crex Collection, Hallen für neue Kunst, Schaffhausen.
- 4 First P.D. Foot: *The Foot (Erster P.D. Fuss: Der Fuss)*. Oil on canvas. 39¹/₂ x 32" (100.5 x 81.5 cm).
- 5 Second P.D. Foot: *Birthplace (Zweiter P.D. Fuss: Alte Heimat)*. Oil on canvas. 47¹/₄ x 35³/₈" (120.2 x 90 cm).
- 6 Third P.D. Foot (Dritter P.D. Fuss). Oil on canvas. 51³/₈ x 39¹/₂" (130.5 x 100.5 cm).
- 7 Fifth P.D. Foot: *Russian Foot (Fünfter P.D. Fuss: Russischer Fuss)*. Oil on canvas. 51¹/₂ x 32¹/₈" (131 x 81.7 cm).
- 8 Sixth P.D. Foot (Sechster P.D. Fuss). Oil on canvas. 39¹/₂ x 32" (100.5 x 81.5 cm).
- 9 P.D. Foot: *Celt (P.D. Fuss: Kelte)*. Oil on canvas. 39¹/₂ x 32" (100.5 x 81.5 cm).
- 10 Eighth P.D. Foot: *The Hand (Achter P.D. Fuss: Die Hand)*. Oil on canvas. 39¹/₂ x 32" (100.5 x 81.5 cm).
- 11 P.D. Foot (P.D. Fuss). Oil on canvas. 45¹/₄ x 39¹/₂" (114.8 x 100 cm).
- 12 P.D. Foot (P.D. Fuss). Oil on canvas. 49¹/₄ x 25¹/₂" (125.2 x 65 cm).
- 13 P.D. Foot: *Birthplace: Existential Cleft (P.D. Fuss: Alte Heimat: Scheide der Existenz)*. Oil on canvas. 51¹/₄ x 35³/₈" (130.3 x 90 cm).
- 14 Georg Baselitz. *Antonin Artaud*. 1962. Ball-point pen on paper. 10¹/₈ x 8¹/₄" (25.6 x 21.1 cm). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett. Karl A. Burckhardt-Koechlin-Fonds.
- 15 Georg Baselitz. *Pandemonium Drawing (Pandämonium Zeichnung)*. 1962. India ink on transparent paper. 22⁵/₈ x 13" (57.5 x 33 cm). Ludwig Collection, Aachen.
- 16 Georg Baselitz. *Cross (Kreuz)*. 1964. India ink and chalk on paper. 20¹/₂ x 15¹/₂" (52.2 x 39.3 cm). Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.
- 17 Georg Baselitz. *Oberon*. 1963-64. Hand-colored etching. 12 x 9³/₄" (30.5 x 24.8 cm). Private collection.
- 18 Georg Baselitz. *Idol*. 1964. Etching and drypoint. 12 x 9³/₄" (30.5 x 24.8 cm). Städtisches Museum, Leverkusen, Graphische Sammlung.
- 19 Georg Baselitz. *Untitled (Hero) [Ohne Titel (Held)]*. 1965. Pencil and charcoal on tan paper. 19³/₄ x 14³/₄" (50 x 37.5 cm). Galerie Beyeler, Basel.
- 20 Georg Baselitz. *The Great Friends (Die grossen Freunde)*. 1965. Oil on canvas. 8' 2³/₈" x 9' 10¹/₈" (250 x 300 cm). Museum Moderner Kunst, Vienna, on loan from Ludwig Collection, Aachen.
- 21 Georg Baselitz. *Untitled (Tree) [Ohne Titel (Baum)]*. 1965. Pencil, ink, and gouache on paper. 20¹/₂ x 16¹/₂" (52.3 x 42.1 cm). Galerie Michael Werner, Cologne.
- 22 Georg Baselitz. *Untitled (Ohne Titel)*. 1965. Drypoint and etching. 12¹/₄ x 9⁵/₈" (31 x 24.5 cm). Städtisches Museum, Leverkusen, Graphische Sammlung.
- 23 Georg Baselitz. *Shepherd (Hirte)*. 1966, incorrectly dated 1965. Drypoint.
- 12¹/₂ x 9¹/₄" (32 x 23.7 cm). Courtesy David Nolan, New York.
- 24 Georg Baselitz. *L.R.* 1966. Woodcut. 17 x 13³/₈" (43 x 34 cm). Private collection, courtesy David Nolan, New York.
- 25 Georg Baselitz. *Large Head (Grosser Kopf)*. 1966. Color woodcut. 19 x 16" (48 x 41 cm). Städtisches Museum, Leverkusen, Graphische Sammlung.
- 26 Georg Baselitz. *MMM in G and A*. 1961/62/66. Oil on canvas. 76³/₄ x 57¹/₈" (195 x 145 cm). Saatchi Collection, London.
- 27 Eugen Schönebeck. *Bait (Der Köder)*. 1963. Oil on canvas. 63³/₄ x 51¹/₄" (162 x 130 cm). Collection Dr. Hanspeter Rabe, Berlin.
- 28 Eugen Schönebeck. *The Crucified (Der Gekreuzigte)*. 1964. Oil on canvas. 63³/₄ x 51¹/₂" (162 x 130 cm). Collection Dr. Hanspeter Rabe, Berlin.
- 29 Antonius Höckelmann. *Shepherd's Life (Hirtenleben)*. 1966. Charcoal, india ink, and chalk on paper. 10' 10" x 8' 10¹/₄" (330 x 270 cm). Private collection.
- 30 Emilio Vedova. *Absurd Berlin Diary '64: Plurimo N-6 (Absurdes Berliner Tagebuch '64: Plurimo N-6)*. 1964. Mixed mediums and iron hinges. 8' 10" x 6' 6¹/₂" x 70³/₄" (272 x 200 x 180 cm). Collection the artist.
- 31 Fred Thieler. *Epitaph for Franz Kline (Epitaph für Franz Kline)*. 1962. Mixed mediums on canvas. 10' 9³/₄" x 65" (325 x 165 cm). Collection Stober, Berlin.
- 32 Fred Thieler. *Evergreen*. 1963. Mixed mediums on canvas. 8' 8¹/₄" x 6' 2³/₄" (265 x 190 cm). Galerie Georg Nothelfer, Berlin.
- 33 Walter Stöhrer. *Figure (Figur)*. 1967. Oil and mixed mediums on canvas. 71 x 55" (180 x 140 cm). Galerie Georg Nothelfer, Berlin.
- 34 Walter Stöhrer. *Inspiration Is the Thesis That Makes the Artist a Mere Observer (Inspiration ist die These die den Künstler zum blossen Beobachter*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

224 List of Plate Illustrations

- macht). 1977. Mixed mediums on canvas. 6' 6" x 6' 6" (198 x 198 cm). Collection Claus H. Wencke, Bremen.
- 35 K.H. Hödicke. *At Grosses Fenster (Am Grossen Fenster)*. 1964. Synthetic polymer paint on canvas. Four parts, each: 51 1/4" x 37 1/2" (135 x 90 cm). Collection the artist.
- 36 K.H. Hödicke. *Against the Light (Im Gegenlicht)*. 1976. Synthetic resin on untreated cotton. 6' 6 1/4" x 9' 10" (200 x 300 cm). Collection Peter Pohl.
- 37 K.H. Hödicke. *War Ministry (Kriegsministerium)*. 1977. Synthetic resin on canvas. 6' 5/8" x 8' 10 1/4" (184.5 x 270 cm). Berlinische Galerie, Berlin.
- 38 K.H. Hödicke. *Nocturne (Nocturno)*. 1983. Synthetic resin on canvas. 6' 6 1/4" x 9' 6 1/4" (200 x 290.2 cm). Gallery Gmyrek, Düsseldorf.
- 39 Markus Lüpertz. *Dithyramb (Triptych) [Dithyrambe (Triptych)]*. 1964. Distemper on canvas. Three panels: left, 6' 6 1/4" x 39 1/2"; center, 6' 9 1/2" x 39 1/2"; right, 6' 6 1/4" x 39 1/4" (200 x 100 cm; 207 x 100 cm; 200 x 100 cm). Collection Peter Pohl.
- 40 Markus Lüpertz. *Interior III (Interieur III)*. 1974. Distemper on canvas. 6' 4 1/4" x 8' 5 1/4" (195 x 257 cm). Private collection, Courtesy Galerie Michael Werner, Cologne, and Mary Boone - Michael Werner Gallery, New York.
- 41 Markus Lüpertz. *Black - Red - Gold: Dithyrambic (Schwarz - Rot - Gold: Dithyrambisch)*. 1974. Gouache on paper on canvas. 8' 11" x 6' 10 1/2" (272 x 210 cm). Kunsthalle Hamburg.
- 42 Markus Lüpertz. *Lüpolis: Dithyrambic (Lüpolis: Dithyrambisch)*. 1975. Mixed mediums on canvas. 6' x 8' 2 1/2" (183 x 250 cm). Private collection, courtesy Galerie Michael Werner, Cologne, and Mary Boone - Michael Werner Gallery, New York.
- 43 Markus Lüpertz. *The Big Spoon (Der grosse Löffel)*. 1982. Oil on canvas. 6' 7 3/8" x 10' 10 1/2" (201.6 x 331.5 cm). The Museum of Modern Art, New York. Given anonymously.
- 44 Bernd Koberling. *No Sun (Keine Sonne)*. 1969. Synthetic resin on canvas. 63 x 51 1/8" (160 x 130 cm). Collection Reinhard Onnasch, Berlin.
- 45 Bernd Koberling. *Fishing (Am Fischwasser)*. 1963. Egg tempera and silver paint on canvas. 39 1/8" x 6' 10 1/4" (100 x 210 cm). Collection the artist.
- 46 Bernd Koberling. *Bud Bloom Pod I (Knospen-Blüten Kapseln I)*. 1976. Synthetic resin and distemper on jute. 70 3/8" x 70 3/8" (180 x 180 cm). Private collection.
- 47 Bernd Koberling. *Touching the Horizon*. 1986. Oil on canvas. 7' 4" x 10' 2" (223 x 310 cm). Private collection.
- 48 David Hockney. *Berlin: A Souvenir*. 1962-63. Oil on canvas. 7 x 7' (214 x 214 cm). Saatchi Collection, London.
- 49 Joseph Beuys. *Eurasia, 32nd Movement of the Siberian Symphony*. Documentary photographs of performance at Galerie René Block, Berlin 1966. Collection Lothar Schirmer, Munich.
- 50 Joseph Beuys. *Sweep Up (Ausfegen)*. 1972. Sand, stones, paper, litter, broom, etc. c. 6' 6 1/4" x 6' 6 1/4" x 25 1/2" (c. 200 x 200 x 65 cm). Private collection, Berlin.
- [50] Joseph Beuys. *Sweep Up (Ausfegen)*. Documentary photographs of event in Berlin, May 1, 1972.
- 51 Allan Kaprow. *A Sweet Wall*. Documentary photographs of event in Berlin, November 9, 1970. Édition Block, Berlin.
- 52 Ludwig Gosewitz. *Sundial (Sonnenuhr)*. 1968. Pencil and ink on paper, mounted brass, lead pin, and wood box. 12 3/4 x 10 1/2 x 1 1/2" (32.5 x 26.5 x 3.5 cm). Édition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 53 Ludwig Gosewitz. *Big Inversion with Shipwrecked Person (Grosse Inversion mit Schiffbrüchigem)*. 1968. Pencil and watercolor on paper, and collage. 28 3/4" x 6' 2" (73 x 188 cm). Private collection, Berlin.
- 54 Ludwig Gosewitz. *Natal Figure 30.6.1960 (Inga Loeper)*. [Geburtsfigur 30.6.1960 (Inga Loeper)]. 1980. Pencil and watercolor on paper. 11 3/4 x 8 3/8" (30 x 22 cm). Private collection, Berlin.
- 55 Ludwig Gosewitz. *Planetary Clock (Planetenuhr)*. 1968. Watercolor and pencil on various papers, mounted on wood. 16 1/2 x 11 1/2 x 2" (42 x 29 x 5 cm). Collection M. and C. Koschate, Frankfurt.
- 56 Arthur Koepcke. *Continue*. 1972. Box with various objects and "concept" papers for 124 pieces. Édition Block, Berlin.
- 57 Arthur Koepcke. *Piece 65*. 1966. Newsprint, felt-tip pen, and cardboard. 34 1/4 x 24 1/4" (88 x 62 cm). Private collection, Berlin.
- 58 Arthur Koepcke. *Letter to Ludwig Gosewitz (Brief an Ludwig Gosewitz)*. 1962. Collage. 15 3/4 x 9 1/2" (40 x 24 cm). Private collection, Berlin.
- 59 Tomas Schmit. *The Heisenberg Uncertainty Principle (Die Heisenbergsche Unschärferelation)*. 1971. Wood, wire, and felt-tip pen. 1/4 x 8 x 14 1/4" (2 x 20 x 36.5 cm). Private collection, Berlin.
- 60 Tomas Schmit. *Heisenberg's Peach Sofa, with Sybil (Heisenbergs Pfirsichsofa, mit Sibille)*. 1971. Pencil on paper. 8 x 14 1/2" (20 x 37 cm). Private collection, Berlin.
- 61 Tomas Schmit. *The Atlas Nipples (Die Atlasnippel)*. 1976. Pencil on paper. 17 x 24" (43 x 61 cm). Private collection, Berlin.
- 62 Tomas Schmit. *The Tree on Which I Sit (Der Baum auf dem ich hocke)*. 1979. Pencil on paper. 17 x 24" (43 x 61 cm). Private collection, Berlin.
- 63 Robert Filliou. *A World of False Fingerprints*. 1975. Pencil and stamping ink on wood, offset print, wood boxes and certificate. Sixteen boxes: each box, 6 1/4 x 6 1/4 x 2" (16 x 16 x 5 cm). Certificate: 16 3/4 x 16 3/4" (42.5 x 42.5 cm). Édition Block, Berlin.
- 64 Emmett Williams. *Peacock Island (Pfaueninsel)*. 1981. Xerography, synthetic polymer paint on canvas. 29 1/2 x 21 1/2" (75 x 55 cm). Collection the artist.
- 65 Emmett Williams. *Kaiser-Wilhelm Memorial Church (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche)*. 1981. Xerography, synthetic polymer paint on canvas. 29 1/2 x 21 1/4" (75 x 55 cm). Collection the artist.
- 66 Emmett Williams. *Brandenburg Gate and the Hindenburg (Brandenburger Tor und Hindenburg)*. 1981. Xerography, synthetic polymer paint on canvas. 21 1/2 x 29 1/2" (55 x 75 cm). Collection the artist.
- 67 Emmett Williams. *Potsdam Square II (Potsdamer Platz II)*. 1981. Xerography, synthetic polymer paint on canvas. 21 1/2 x 29 1/2" (55 x 75 cm). Collection the artist.
- 68 Emmett Williams. *Portraits of a Fluxus Artist as Hors-d'Oeuvre d'Art*. 1983. Collage. 23 3/8 x 23 1/4" (59.5 x 59 cm). Collection Anna and Otto Block, Berlin.
- 69 K. P. Brehmer. *Selection Packet No. 20 (Auswahlbeutel Nr. 20)*. 1967. 51 1/4 x 70 3/4" (130 x 180 cm). Collection the artist.
- 70 K. P. Brehmer. *Correction of the National Colors According to the Distribution of Wealth (Korrektur der Nationalfarben gemessen an der Vermögensverteilung)*. 1970. Fabric and enamel board. 13' 1 1/2" x 51 1/4" (400 x 130 cm). Collection the artist.
- 71 Wolf Vostell. *Berlin-Fever III (Berlin-Fieber III)*. 1973. Screen print, lead foil, acrylic, and porcelain plate on emulsified canvas. 55 1/4" x 6' 10 3/4" (140 x 210 cm). Collection Gino di Maggio.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

72 Wolf Vostell. *Berlin-Fever IV* (Berlin-Fieber IV). 1973. Screen print, lead foil, acrylic, and ox jawbone on emulsified canvas. 55 1/4" x 6' 10 3/4" (140 x 210 cm). Collection Gino di Maggio.

73 Wolf Vostell. *Berlin-Fever V* (Berlin-Fieber V). 1973. Screen print, lead foil, and porcelain plate on emulsified canvas. 55 1/4" x 6' 10 3/4" (140 x 210 cm). Galerie Inge Baecker, Cologne.

74 Wolf Vostell. *Mania Cycle: Film* (Zyklus Mania: Film). 1973. Pencil on smudged magazine photograph and knife in wood box covered with plexiglass. 15 3/4 x 11 3/4 x 4 3/4" (40 x 30 x 12 cm). Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

75 Wolf Vostell. *Mania Cycle: Emigration* (Zyklus Mania: Emigration). 1973. Pencil on smudged magazine photograph and plastic box in wood box covered with plexiglass. 15 3/4 x 11 3/4 x 4 3/4" (40 x 30 x 12 cm). Collection Jörn Merkert, Düsseldorf.

76 Wolf Vostell. *Mania Cycle: Police Terror* (Zyklus Mania: Polizeiterror). 1973. Pencil on smudged magazine photograph, fragment of skull, and plastic ball in wood box covered with plexiglass. 15 3/4 x 11 3/4 x 4 3/4" (40 x 30 x 12 cm). Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.

77 Wolf Vostell. *Potsdam Square* (Potsdamer Platz). 1975. Concrete, watercolor, and pencil on photograph. 27 1/2 x 40 1/2" (70 x 103 cm). Berlinische Galerie, Berlin.

78 Edward Kienholz/Nancy Reddin Kienholz. *The Kitchen Table* (No. 1). 1975-77. Mixed mediums and bronze. 42 1/8 x 66 7/8 x 21 1/4" (107 x 170 x 54 cm). Collection the artists, courtesy L.A. Louver Gallery, Venice, CA.

79 Edward Kienholz/Nancy Reddin Kienholz. *The Kitchen Table* (No. 1). 1975-77. Bronze and wire antennas. 42 1/8 x 66 7/8 x 21 1/4" (107 x 170 x 54 cm), not including antennas. Collection the artists.

80 Edward Kienholz/Nancy Reddin Kienholz. *Mother with Child with Child* (Washboard Series). 1976-82. Mixed mediums. Three parts, each: 31 1/2 x 17 1/4 x 4 3/4" (77.5 x 43.8 x 12 cm). Private collection, Berlin.

81 Günter Brus. *Europa*. 1979. Colored pencil on paper. 48 1/2 x 32 1/2" (122 x 83 cm). Collection Jean-Paul Jungo, Morges, Switzerland.

82 Günter Brus. *C. F. Hill*. 1979. Colored pencil on paper. 48 1/2 x 33" (125.5 x 84 cm). Private collection, Switzerland.

83 Günter Brus. *Füssli*. 1979. Colored pencil on paper. 48 1/2 x 33" (125.5 x 84 cm). Private collection, Switzerland.

84 Martin Rosz. *Arachne*. 1975-77. Synthetic polymer paint on paper. Seven panels: overall c. 11 x 22' (c. 240 x 670 cm). Private collection.

85 Dieter Hacker. *The House Painters Begin to Paint Their own Future* (Die Anstreicher beginnen ihre eigene Zukunft zu malen). 1976. Oil on canvas. 6' 5" x 7' 10 1/2" (196 x 240 cm). Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

86 Dieter Hacker. *Dream II* (Traum II). 1984. Oil on canvas. 6' 6 3/4" x 6' 6 1/4" (200 x 200 cm). Collection Dr. Hans-Jochem Lüer, Cologne.

87 Dieter Hacker. *The Day* (Der Tag). 1985. Oil on canvas. 7' x 9' 6" (213 x 290 cm). Private collection.

88 Salomé. *Self-Portrait* (Selbstporträt). 1976. Synthetic resin on canvas. 6' 6 1/4" x 9' 10 1/8" (200 x 300 cm). Collection Stober, Berlin.

89 Salomé. *For Luciano*. 1979. Synthetic polymer paint on canvas. 6' 6 1/4" x 9' 10 1/4" (240 x 400 cm). Collection Luciano Castelli.

90 Rainer Fetting. *Van Gogh and Wall V* (Van Gogh und Mauer V). 1978. Oil on canvas. 6' 8" x 8' 4" (201 x 251 cm). Collection Marx.

91 Rainer Fetting. *Moritzplatz I*. 1980. Dispersion on untreated cotton. 69 x 7' 2 1/2" (175 x 220 cm). Collection Marx.

92 Rainer Fetting. *Large Shower* (Panorama) [Grosse Dusche (Panorama)]. 1981. Dispersion on nettle cloth. 9' 5 1/8" x 16' 5 1/8" (288 x 489.5 cm). Collection Marx.

93 Luciano Castelli. *Indians I* (Indianer I). 1982. Dispersion on canvas. 63" x 6' 6 1/4" (160 x 200 cm). Collection Chase Manhattan Bank.

94 Helmut Middendorf. *Painter*. 1982. Synthetic polymer paint on canvas. 6' 2 3/4" x 7' 6 1/2" (190 x 230 cm). Private collection.

95 Helmut Middendorf. *Airplane Dream* (Flugzeugtraum). 1982. Synthetic polymer paint and oil on canvas. 13' 1 1/2" x 9' 10" (400 x 300 cm). Collection Federal Republic of Germany.

96 Bernd Zimmer. *Berlin*. 1978. Oil, tar, and dispersion on canvas. 6' 2 3/4" x 8' 6 1/4" (190 x 260 cm). Collection Salomé.

97 Bernd Zimmer. *Big Waterfall II* (Grosser Wasserfall II). 1980. Dispersion on canvas. 8' 2 1/2" x 6' 6 1/4" (250 x 200 cm). Galerie Thomas, Munich.

98 Malcolm Morley. *The Day of the Locust*. 1977. Oil on canvas. 8' x 60" (244 x 152.5 cm). Collection Carol Johnsen, courtesy Galerie Jöllenbeck, Cologne.

99 Victor Burgin. *Zoo IV*. 1978. Gelatin-silver prints. Two panels, each: 31 1/2 x 40 5/8" (80 x 103.3 cm). Courtesy John Weber Gallery, New York.

100 Richard Hamilton. *Apartment Block*. 1979. Collage, acrylic, pencil, and washes. 22 1/4 x 30" (50 x 70 cm). Collection Massimo Valsecchi, courtesy Waddington Graphics, London.

101 Richard Hamilton. *Berlin Interior*. 1979. Photogravure, engraving, etching, roulette, aquatint, and burnishing. Edition of 100. 22 1/4 x 29 7/8" (56.5 x 76 cm). Courtesy Waddington Graphics, London.

102 Daniel Spoerri. *Fragment of Interior of Paris-Bar, Berlin*. c. 1979. Wood board, glass, metal, paper, china, etc. 14 1/2" x 6' 6 1/4" x 19 5/8" (37 x 200 x 50 cm). Private collection.

103 Bruce McLean. *Going for Gucci*. 1984. Synthetic polymer paint on canvas. 8' 2 1/2" x 12' 1 1/2" (250 x 370 cm). Collection Bishopric of Westfalia.

104 Giulio Paolini. *Study with a Figure from "Embarquement pour Cythère"* by A. Watteau (Studio con una Figura da "Embarquement pour Cythère" di A. Watteau). 1981-82. Collage. 16 1/2 x 23 3/8" (42 x 59.5 cm). Collection the artist.

105 Giulio Paolini. *Study for the Presentation of the Work as a Doric Frieze* (Studio per la presentazione dell'opera come fregio di ordine dorico). 1981-82. Collage. 13 3/4 x 19 5/8" (35 x 50 cm). Collection the artist.

106 Jonathan Borofsky. *Berlin Dream at 2,833,792*. 1983. Charcoal on paper and acrylic on wall. 60 1/4" x 6' 3" (153 x 190.5 cm). The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. The Barry Lowen Collection.

107 Jonathan Borofsky. *Running Man*. 1982. Photograph of work painted on Berlin Wall as part of *Zeitgeist* exhibition.

108 Terry Fox. *Berlin Wall Scored for Sound*. 1982. Pencil on paper. 24 x 32 1/4" (61 x 82 cm). Galerie Löhrl, Mönchengladbach.

109 Terry Fox. *The Berlin Wall Scored for Sound*. 1982. Pencil and felt-tip pen on paper. 17 3/4 x 19 1/2" (45.2 x 49.7 cm). Private collection, Berlin.

110 Christo. *Wrapped Reichstag: Project for Berlin*. 1982. Pencil, charcoal, crayon, pastel, and map. Drawing in two parts: 15" x 8' and 42" x 8' (38 x 244 cm and 106.6 x 244 cm). Collection Jan E. Clee.

[111-116] Paul-Armand Gette. *A Walk in Berlin from Grosser Stern to Askaniischer Platz: Exotic as Banality*. 1980. Gelatin-silver prints with hand-applied Letraset. Six prints: each 9 3/8 x 11 3/4" (24 x 30 cm). Collection the artist.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

- 111 *Robinia Pseudo-Acacia* L. (North America), Grosser Stern, Berlin Tiergarten. paper. 39³/₈ x 27¹/₂" (100 x 70 cm). Baviera Collection.
- 112 *Ailanthus altissima* Swingle (China), Hildebrandtstrasse, Berlin Tiergarten. 127 Ina Barfuss/Thomas Wachweger. *Foreign Aid*. (Entwicklungshilfe). 1980. Chalk and gouache on paper. 39³/₈ x 27¹/₂" (100 x 70 cm). Private collection.
- 113 *Aesculus Hippocastanum* L. (Balkans), Stauffenbergstrasse, Berlin Tiergarten. 128 Ina Barfuss. *Abandoned Hope* (*Gescheiterte Hoffnung*). 1984. Gouache. 51 x 39¹/₄" (130 x 100 cm). Deutsche Bank, Hamburg.
- 114 *Robinia Pseudo-Acacia* L. (North America), Potsdamer Strasse, Berlin Tiergarten. 129 Thomas Wachweger. *All Sisters Will Be Brothers* (*Alle Schwestern werden Brüder*). 1984. Mixed mediums on canvas. 6' 4¹/₄" x 69" (195 x 175 cm). Collection Bazon Brock, Wuppertal.
- 115 *Robinia Pseudo-Acacia* L. (North America), Askanischer Platz, Berlin Kreuzberg. 130 Peter Chevalier. *Roebuck with Iris II* (*Rehbock mit Iris II*). 1986. Oil on canvas. 59 x 59" (150 x 150 cm). Collection Anne MacDonald Walker.
- 116 *Acer Negundo* L. (North America), Askanischer Platz, Berlin Kreuzberg. 131 Peter Chevalier. *Roebuck with Iris I* (*Rehbock mit Iris I*). 1986. Oil on canvas. 59 x 59" (150 x 150 cm). Raab Galerie, Berlin.
- 117 Leland Rice. *Chaplin Wall* (*Chaplin Mauer*). 1985-86. Silver-dye bleach print (Cibachrome). 28¹/₄ x 34¹/₂" (73.1 x 87.7 cm). Courtesy the artist and Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles. 132 Hermann Pitz. *Gilda-Signs* (*Gilda-Schilder*). 1979-82. Paper, cardboard, iron, plastic flowers. Installation variable: c. 6' 6" x 10' (c. 200 x 300 cm). Galerie Bernhard Wittenbrink, Munich.
- 118 Leland Rice. *Détente*. 1985-86. Silver-dye bleach print (Cibachrome). 28¹/₂ x 34" (72.5 x 86.4 cm). Courtesy the artist and Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles. 133 Olaf Metzler. *Oak Leaf Studies* (*Eichenlaubstudien*). 1986. Plexiglass and plaster. Two vitrines: each 6' 6¹/₄" x 43¹/₄" x 13¹/₄" (200 x 110 x 35 cm). Collection the artist.
- 119 William Eggleston. *Untitled from Democratic Forest* (*Steam Heater*). c. 1986. Chromogenic color print (Ektacolor). 20 x 24" (50.9 x 61 cm). Middendorf Gallery, Washington, D.C. 134 Eva-Maria Schön. *Attempts to Get Close to a Leaf* (*Versuche, sich einem Blatt zu nähern*). 1986. Distemper on paper. Dimensions variable: c. 11' 6" x 13' 2" (c. 350 x 400 cm). Collection the artist.
- 120 William Eggleston. *Untitled from Democratic Forest* (*Reclining Woman Frieze*). c. 1986. Chromogenic color print (Ektacolor). 20 x 24" (50.9 x 61 cm). Middendorf Gallery, Washington, D.C. 135 ter Hell. *Autonomy* (*Autonomie*). 1986. Mixed mediums on canvas. 9' 1¹/₄" x 9' 10" (275 x 300 cm). Galerie Fahnenmann, Berlin.
- 121 Armando. *Flag* (*Fahne*). 1980-81. Oil on canvas. 7' 10¹/₂" x 69" (240 x 175 cm). Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo. 136 Günter Brus. *The Gardens in the Exosphere* (*Die Gärten in der Exosphäre*). 1977. 12¹/₈ x 16¹/₂" (30.8 x 41.9 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 122 Armando. *Flag II* (*Fahne II*). 1982. Oil on canvas. 7' 10¹/₂" x 61" (240 x 155 cm). Collection Loveday and Bruce Raben, courtesy Turske and Whitney Gallery. 137 Günter Brus. *The Balcony of Europe* (*Der Balkon Europas*). 1972. Pencil on paper in cardboard box. 12 x 16" (31 x 41 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 123 Armando. *Flag* (*Fahne*). 1982. Oil on canvas. 7' 10¹/₂" x 61" (240 x 155 cm). Collection Peter and Ursula Raue, Berlin. 138 Günter Brus. *Phantom Palaces* (*Phantom-Paläste*). 1979. Edition Hundertmark. Handwritten manuscript with multicolored drawings. 11³/₄ x 16¹/₂" (30 x 42 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 124 Martin Kippenberger. *The Hindered Flannel Rags* (*Die verhinderten Flannelläppchen*). 1981-82. Oil on canvas. Ten panels: six panels 19³/₄ x 23¹/₂" (50 x 60 cm), four panels 23¹/₂ x 19³/₄" (60 x 50 cm). Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. 139 Günter Brus. *Waltz of the Joys of the Night* (*Nachtfreudenwalzer*). 1975. Dürschlag, Berlin. 12¹/₄ x 9¹/₄" (32.4 x 24.8 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 125 Ina Barfuss/Thomas Wachweger. *Destuction Is Your Life Devotion*. 1982. Mixed mediums on paper. 39³/₈ x 27¹/₂" (100 x 70 cm). Baviera Collection. 140 Günter Brus. *Imp* (*Irrwisch*). 1971. Kohlkunstverlag, Frankfurt. 11¹/₂ x 8¹/₂" (29.5 x 20.5 cm). Buchhandlung Walther König, Cologne.
- 141 Martin Rosz. *Half Images 1982-84* (*Halbe Bilder 1982-84*). 1984. Rainer Verlag. 12 x 8³/₄ x 1¹/₂" (30.3 x 22.2 x 3.7 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 142 Markus Raetz. *Notes* (*Notizen*). 1982. 6 x 4" (15.3 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 143 Ben Vautier. *My Berlin Inventory*. 1979. Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Edition of 1000. 8¹/₂ x 6¹/₂ x 1" (21.7 x 16.6 x 2.5 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 144 Edition Hundertmark. *Box 1* (*1 Karton*). 1970. (Includes original works by: Beuys, Brus, Filliou, Friedman, Gosewitz, Knizak, Rühm, Mühl, Nitsch, Schmit, Vautier.) Edition of 30. Cardboard box, mixed mediums. Box: 10 x 12¹/₄" (25.3 x 32.2 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 145 Arnulf Rainer. *Nerve Spasm* (*Nervengerampf*). 1971. Twelve photographs and handwritten title page in cardboard box. Box: 13 x 13¹/₄ x 5¹/₈" (33 x 34 x 1.5 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 146 Milan Knizak. *Fluxus East* (*Fluxus Ost*). 1971. Edition Hundertmark, edition of 20. Four objects in a box, mixed mediums. Box: 13¹/₄ x 17¹/₂ x 4¹/₂" (33.5 x 44.5 x 12 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 147 Tomas Schmit. *Potatoes Boiled in Their Jackets*. (*pellkartoffel/n*). 1984. Drawings in box. Each drawing: 8¹/₄ x 11³/₄" (21 x 29.8 cm). Private collection, Berlin.
- 148 Edition Hundertmark. *Ten Year Box* (*10 Jahre Karton*). (Includes works by: Andersen, Beuys, Blume, Böhmler, Brus, Filliou, Gerz, Limura, Kirves, Knizak, Knowles, Lurie, Nitsch, Rainer, Rühm, Saito, Schüttelen, Schmit, Steiger, Schwegler, Valoch, Vautier, Wewerka.) Edition of 40. Cardboard box, mixed mediums. Box: 14 x 15¹/₄ x 2¹/₄" (36 x 40 x 6 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.
- 149 K.H. Hödicke. *Calendar Pages* (*Kalenderblätter*). 1980. Rainer Verlag, Berlin, with Berliner Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes. Edition of 1000. 9¹/₂ x 6⁷/₈" (24.3 x 17.5 cm). The Museum of Modern Art, New York.
- 150 Bernd Zimmer. *Lombok*, Zwieselstein, Berlin Drawings, Paintings, Graphics, etc. (*Lombok*,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

List of Plate Illustrations 227

Zwieselstem, Berlin Zeichnungen, Bilder, Graphik & c.). 1981. Rainer Verlag, Berlin. Edition of 1000, of which 30 include original drawing. 9 1/2 x 6 1/4" (24.1 x 17.3 cm). The Museum of Modern Art, New York.

151 Rainer Verlag, Berlin. Books.

Twenty Years: Rainer Verlag, An Anthology (Zwanzig Jahre: Rainer Verlag, Eine Anthologie). 1986. 5 1/8 x 4" (15.1 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

H. C. Artmann. *The Boasting of the Primeval Forest in the Jungle (Das prahlen des urwaldes im dschungel)*. 1983. 6 x 4" (15 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Rainer Haarmann, Max Newmann, Martin Rosz. *nachdenklichlachdenknich*. 1981. Edition of

750, of which 25 include 3 original postcards. 6 1/8 x 4 1/8" (15.6 x 11.1 cm). The Museum of Modern Art, New York.

K. H. Hödicke. *Somersault Pictures and Poems (Purzelbaum Bilder und Gedichte)*. 1984. Edition of 1000, of which 40 include an original drawing. 6 x 4" (15 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Martin Rosz. *Still Lifes 1982-84 (Stilleben 1982-84)*. 1984. Edition of 500, of which 20 include an original drawing. 6 x 4" (15 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Martin Rosz. *Drawings 1981-84 (Zeichnungen 1981-84)*. 1985. Edition of 500, of which 20 include an original drawing. 6 x 4"

(15 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Ben Vautier. *Fluxus and Friends Going out for a Drive*. 1983. Edition of 1000. 6 x 4" (15 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

Markus Raetz. *Notes (Notizen)*. 1982. 6 x 4" (15.3 x 10.2 cm). The Museum of Modern Art, New York.

[Not illustrated]

George Brecht. *Fluxkit Null (Fluxnullkit)*. 1978. Edition Hundertmark, edition of 180. Leaflet in four parts, 2 drawings, 19 text sheets in box. Box: 12 1/2 x 9" (32 x 23 cm). Edition Hundertmark, Cologne, and Collection Armin Hundertmark, Cologne.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

1989 - "CALIFORNIA PHOTOGRAPHY: RETAKING TAKE BELIEVE" - COR. S. KISNARIC

68

List of Plates

Identifying numbers refer to pages.

- | | |
|--|---|
| John Baldessari | |
| 19 | <p><i>Green Gown (Death)</i>. 1989
Gelatin-silver and tinted gelatin-silver prints
99 x 144 in. (251.5 x 365.8 cm)
Collection Judy and Harvey Gushner</p> |
| 20 | <p><i>Size/Shape (Destiny)</i>. 1988-89
Gelatin-silver prints with hand-applied vinyl paint
78 x 102 in. (198.1 x 259.1 cm)
Courtesy Sonnabend Gallery, New York, and Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia</p> |
| 21 | <p><i>Cruelty and Cowardice (with Malice)</i>. 1988-89
Gelatin-silver prints with hand-applied vinyl paint and tint
73 3/4 x 108 in. (187.4 x 274.3 cm)
Courtesy Sonnabend Gallery, New York, and Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia</p> |
| Robert Heinecken | |
| 25-28 | <p>Four untitled works from the portfolio "Recto/Verso." 1988
Silver-dye bleach prints (Cibachrome)
each: 14 x 11 in. (35.6 x 28 cm)
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York</p> |
| 29 | <p><i>Pages (Deneuve) #1</i>. 1988
Six silver-dye bleach prints (Cibachrome)
each: 13 x 10 3/4 in. (33 x 27.3 cm)
Courtesy Pace/MacGill Gallery, New York</p> |
| Larry Sultan | |
| All works from the project "Pictures from Home." 1983-89 | |
| 34-35 | <p>Twenty-one chromogenic color prints (Ektacolor):
frame enlargements from 8mm color film, 1943-c.68
each: 18 1/4 x 21 1/2 in. (46.3 x 54.6 cm)
Lent by the photographer</p> |
| 36 | <p>Untitled. 1984
Chromogenic color print (Ektacolor)
18 x 21 in. (45.7 x 53.3 cm)
Lent by the photographer</p> |
| 38 | <p>Untitled. 1984
Chromogenic color print (Ektacolor)
21 1/4 x 18 in. (54.0 x 45.7 cm)
Lent by the photographer</p> |
| 39 | <p>Untitled. 1985
Chromogenic color print (Ektacolor)
17 1/4 x 21 3/16 in. (43.7 x 53.8 cm)
The Museum of Modern Art, New York
Partial gift of James Thrall Soby, by exchange</p> |
| 40 | <p>Four chromogenic color prints (Ektacolor):
frame enlargements from 8mm color film, 1943-c.68
each: 18 x 21 1/2 in. (45.7 x 54.6 cm)
Lent by the photographer</p> |
| 41 | <p>Untitled. 1983
Chromogenic color print (Ektacolor)
18 x 21 1/4 in. (45.7 x 54 cm)
Lent by the photographer</p> |
| 42 | <p>Untitled. 1987
Chromogenic color print (Ektacolor)
17 1/2 x 21 3/8 in. (44.3 x 54.3 cm)
The Museum of Modern Art, New York
Partial gift of James Thrall Soby, by exchange</p> |

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

John Divola

- 46, 48, Untitled. 1983
49 Silver-dye bleach prints (Cibachrome)
each: 10⁷/₈ x 21⁷/₈ in. (27.8 x 55.6 cm)
Courtesy Jayne Baum Gallery

- 47 Untitled. 1983
Silver-dye bleach print (Cibachrome)
10⁷/₈ x 21⁷/₈ in. (27.8 x 55.6 cm)
The Museum of Modern Art, New York
Anonymous gift

Jo Ann Callis

- 52 Figure. 1987
Gelatin-silver print on linen
52¹/₂ x 42 in. (133.4 x 106.7 cm)
The Museum of Modern Art, New York
Partial gift of Paul F. Walter

- 53 *A Crimson Wind*. 1987
Gelatin-silver print on linen
54 x 43¹/₂ (137.2 x 110.5 cm)
Collection Continental Insurance
Courtesy Douglas Drake Gallery

- 54 *Positioned Chair*. 1988
Gelatin-silver print on linen
55¹/₂ x 46 in. (141 x 116.8 cm)
Lent by Dr. and Mrs. Morris Grabie

- 55 *Foot*. 1987
Gelatin-silver print on linen
52¹/₂ x 42 in. (133.4 x 106.7 cm)
Lent by Dr. Russell Albright and
Michael Myers

Nancy Barton

Four works from the installation *Swan Song*.

- 58 *Swan Song*. "Lucia." 1988
Chromogenic color print and formica
panel: 60 x 24 in. (152.4 x 61 cm)
photograph: 33 x 21¹/₂ in. (83.8 x 54.6 cm)
Courtesy American Fine Arts, Co.

- 59 *Swan Song*. "Elektra." 1988
Chromogenic color print and formica
panel: 60 x 24 in. (152.4 x 61 cm)
photograph: 24 x 20 in. (50.8 x 61 cm)
Courtesy American Fine Arts, Co.

- 60 *Swan Song*. "Anna Bolena." 1988
Chromogenic color print and formica
panel: 60 x 24 in. (152.4 x 61 cm)
photograph: 30 x 20 in. (76.2 x 50.8 cm)
Courtesy American Fine Arts, Co.

- 61 *Swan Song*. "Medée." 1988
Chromogenic color print and formica
panel: 60 x 24 in. (152.4 x 61 cm)
photograph: 33 x 18 in. (83.8 x 45.8 cm)
Courtesy American Fine Arts, Co.

Larry Johnson

- 66-67 Untitled (Movie Stars on Clouds). 1983
Six chromogenic color prints (Ektacolor)
each: 20 x 24 in. (50.8 x 61 cm)
Collection Richard Prince
Courtesy 303 Gallery, New York

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

American Art of the Late 80s

THE B I N A T I O N A L

Amerikanische Kunst der späten 80er Jahre

September 23 - November 27, 1988
The Institute of Contemporary Art
Museum of Fine Arts
Boston

December 10, 1988 - January 22, 1989
Städtische Kunsthalle
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen
Düsseldorf

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Versions of Pastoral in Some Recent American Art

Thomas Crow

Versionen des Pastoralen in einigen Werken der amerikanischen Kunst der Gegenwart

... when I use a flag ... viewers are reminded of Jasper Johns. And when people say that, I think, God, no one remembers Betsy Ross.

Annette Lemieux¹

The art world of the last few decades, for all the wealth and media attention that have flowed into it, has been and remains a small place, a village really. And by that I do not mean a global one; I mean the kind where people meet one another regularly on a face-to-face basis, where the inhabitants carry in their heads a map of its limited physical precincts, where artisanal technologies still prevail, where personally-negotiated modes of economic exchange have not been supplanted, and where gossip is still largely word-of-mouth. The world meets in Soho and Alphabet City as it once met in Montparnasse. In many respects, it is all very pre-modern, and lower Manhattan may retain much of its power as a center because there has to be someplace of suitably compact dimensions where everyone can assemble.

A village culture will often include a localized dialect or argot. One patois that currently prevails in this village has been borrowed from those theories of language and the human sciences that can, broadly, be called structuralist or semiotic – though the vaguely-delineated but grander-sounding term “post-structuralist” is favored. This vocabulary, which is largely French in origin, has become part of the everyday, informal processes by which artists explain their work to others and to themselves; it is part of the dealer’s helpful explanations and the collector’s proud accounts of his acquisitions. It knits the art village together on all levels.

The incorporation of this body of theoretical concepts into the normal transactions of this village culture, however, has changed its meaning and use in significant ways.

In its original development in linguistics, anthropology, psychoanalysis, and philosophy, the structuralist/semiotic tradition was one of intimidating intellectual seriousness and fierce abstraction. Confronting a work of art or any product of culture, its response has been to deny such artifacts and the intentions of their makers any central significance in themselves. Their fundamental meaning is relocated to a realm of immaterial codes in which the distinctive features of an art object, like those of a myth or a marriage ceremony, function as signs. Meaning is not in the concrete, perceptible substance of the art object; it is everywhere extrinsic to it. Ref-

... wenn ich eine Flagge verwende, ... wird der Betrachter an Jasper Johns erinnert. Und wenn die Leute das sagen, dann denke ich immer, mein Gott, niemand erinnert sich dabei an Betsy Ross*.

Annette Lemieux¹

Die Kunstszene der letzten Jahrzehnte ist und bleibt, trotz wirtschaftlicher und finanzieller Potenz sowie aller Aufmerksamkeit durch die Medien, eine kleine, in sich abgeschlossene Welt, sozusagen ein Dorf. Damit meine ich nicht ein Dorf allgemein, sondern ich meine vielmehr einen Ort, an dem sich Leute, die sich persönlich kennen, regelmäßig treffen, an dem sich die Bewohner der räumlichen Grenzen ihres Einfluszbereiches bewußt sind, an dem handwerkliche Fähigkeiten noch ausschlaggebend sind, an dem Geschäfte noch persönlich ausgehandelt werden und der Klatsch sich meist noch von Mund zu Mund weiterträgt. Diese Welt trifft sich in Soho und Alphabet City, wie sie sich einst auf dem Montparnasse getroffen hat. In vieler Hinsicht ist das alles sehr prämodern, und Lower Manhattan mag sich viel von seiner Anziehungskraft als Kunstzentrum bewahren, weil es ja irgendwo einen Ort von überschaubarer Größe geben muß, an dem man sich begegnen kann.

Eine dörfliche Kultur besitzt oft einen lokalen Dialekt oder Argot. Ein Patois, das zur Zeit am häufigsten in diesem Dorf verwendet wird, ist den Sprachtheorien und Geisteswissenschaften entliehen, die im weiteren Sinne als strukturalistisch oder semiotisch bezeichnet werden können, obwohl der verschwommene, dafür aber auch präntiöser klingende Begriff “Post-Strukturalismus” bevorzugt wird. Dieses Vokabular – hauptsächlich französischen Ursprungs – ist Bestandteil der Alltagssprache geworden, mit der die Künstler sich und anderen ihre Werke erklären; es dient dem Kunsthändler zu hilfreichen Erläuterungen, und der Sammler begründet mit diesem Vokabular stolz seine Neuerwerbungen. Diese Sprache läßt das Kunst-Dorf auf allen Ebenen zu einer Einheit verschmelzen.

Die Einverleibung dieser Gesamtheit theoretischer Konzepte in die alltäglichen Handlungen innerhalb dieser Dorfkultur hat deren Bedeutung und Gebrauch wesentlich verändert.

Die strukturalistisch-semiotische Tradition war während ihrer ursprünglichen Entwicklung in Linguistik, Anthropologie, Psychoanalyse und Philosophie von einschüchternder Ernsthaftig-

* Betsy Ross war die Frau, die die erste amerikanische Flagge nähte. Jeder Amerikaner kennt ihr Bild aus dem Geschichtsbuch.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

erence to the world or to the inner experience of the creator is to be understood as a secondary effect of the operations of socially determined codes that escape introspective consciousness – codes in which the exchange of signs is its own justification.

This body of theory was introduced into American art criticism during the 1970s as part of a challenge to what were perceived to be the reigning orthodoxies of modernism. Prompted by the anti-formalist art practices that had contested the high modernist fixation on autonomous objects in traditional materials, advanced critical discourse expanded its compass to include the institutional determinants of art-making and use. But the universalizing language of the new theory, which was legitimately capable of putting tribal kinship systems onto the same plane with Proust, made it possible to continue without a break the modernist preoccupation with inherently abstract processes of sign-making and sign-receiving. The values and forms of attention fostered by the critics of the 1960s had in fact prepared the ground thoroughly for the new French models. The writers centered around the journal *October* have generally been just as vigilant against any return to "the referent" in art – unmediated content in photographs or emotional expressivity in the plastic arts – as Clement Greenberg and Michael Fried had been before them.

Perpetuated as well was a certain hierarchy of attention that distinguished the cultivated community of viewers from the uncultivated. Fried's criticism had postulated a particular kind of viewer, one capable of setting aside private and contingent entanglements in the actual matter of the world, whether that matter was represented in a picture or physically present in the space of viewing. The supreme disinterestedness of this ideal viewer thus demanded an art that created an "optical" rather than a fictively physical space. In the modernist account, valid experience of art is defined generally by a sustained highmindedness and impatience with other forms of attention to the object; these it defines as inherently trivializing, that is, lacking adequately large comprehension.²

Included among these trivializing forms of attention were of course all those associated with the buying and selling of work, the negotiation of individual careers, the novelties that might make a painting or sculpture an object of momentary interest or gossip in the art community, in short, the greater part of the actual life of art. High abstraction in painting and sculpture was valued in part as a way of banishing that wider, heterogeneous life from seri-

keit und verbissener Abstraktheit gekennzeichnet. Konfrontiert mit einem Kunstwerk oder einem anderen Kulturprodukt, sprach sie sowohl dem Produkt wie dem Produzenten jegliche zentrale Bedeutung an sich ab. Ihre wesentliche Bedeutung wird in den Bereich des immateriellen Codes verschoben, in dem die distinktiven Eigenschaften eines Kunstgegenstandes, wie auch die von Mythen oder Hochzeitszeremonien, als Zeichen dienen. Die Bedeutung liegt nicht in der konkreten und begreifbaren Substanz des Kunstgegenstandes, sondern außerhalb von ihr. Verweise auf die Welt oder auf die innere Erfahrung eines Künstlers werden als sekundäre Folgen der Funktion gesellschaftlich vorherbestimmter Codes angesehen. Codes, die sich ihrer selbst nicht bewußt werden und die ihre einzige Rechtfertigung im Austausch von Zeichen finden.

Dieses theoretische Konzept wurde in den 70er Jahren in die amerikanische Kunstkritik als Teil einer Herausforderung an das, was als vorherrschende orthodoxe Lehrmeinung der Moderne verstanden wurde, eingeführt. Veranlaßt durch die antiformalistischen Kunstpraktiken, die in Konkurrenz zu der hochmodernen Fixierung auf autonome Objekte aus traditionellen Materialien traten, dehnte man den fortschrittlichen kritischen Diskurs in der Weise aus, daß man die institutionellen, entscheidenden Faktoren von Kunstproduktion und Kunstgebrauch mit einbezog. Aber die generalisierende Sprache dieser Theorie, die sich legitimiert sah, stammesverwandtschaftliche Systeme auf die gleiche Ebene mit Proust zu stellen, ermöglichte es, die Konzentration der Moderne auf inhärent abstrakte Prozesse der Zeichensetzung und -rezeption bruchlos fortzusetzen. Die Werte und Formen der Betrachtung, die von der Kritik der 60er Jahre kultiviert worden waren, hatten in der Tat das Feld sorgfältig für das französische Modell vorbereitet. Die Kritiker im Umfeld der Zeitschrift *October* waren engagiert darauf bedacht, jede Rückkehr zu einer "referentiellen" Kunst – wie unmittelbare Inhalte in der Fotografie oder emotionale Expressivität in der Bildhauerei – zu verhindern, eine Position, die vor ihnen bereits Clement Greenberg und Michael Fried eingenommen hatten.

Weitergeführt wurde außerdem eine bestimmte Hierarchie der Rezeptionsweisen, die die Betrachter in kultivierte und unkultivierte unterschied. Fried hatte in seiner Kunstkritik einen besonderen Kunstbetrachter bestimmt, jemanden, der in der Lage war, sich von persönlichen und zufälligen Verstrickungen in das aktuelle Zeitgeschehen freizumachen – gleichgültig, ob diese Dinge in einem Bild dargestellt oder kon-

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

ous consideration. While advanced criticism during the 1970s moved outward to address the institutions, ideologies, and gender biases that had framed the modernist gaze, it did so at a similarly rigorous level of abstraction and generalization. The vocabulary of "sign" and "signifier," "metaphoric" and "metonymic," "simulation" and "simulacrum," had the further effect of perpetuating certain exclusivist prerogatives on the part of the critic. The actual world in which the artist worked might be narrow; his or her present concerns might extend little further than the next picture or a looming exhibition deadline, but the critic would be there to take the broad view, to remove the work from the constricted scope of the living art world and place it within a universal perspective. His or her command of theory, of abstract concepts and specialized languages of interpretation, was one basis for this exclusive role. Now, however, that command is widely disseminated, and the previously exclusive role of the critic has been significantly eroded. Much to the horror of some mandarins in this community, the generalizing abstraction of its discourse has been transformed into a kind of folk wisdom in the streets of lower Manhattan (and Chicago, Los Angeles, and beyond).³ It has proved to be liberating for new excursions into practices, such as painterly expressionism and Pop, toward which the guardians of advanced critical discourse are intensely suspicious. The present-day artist working in these modes can exploit all of their small satisfactions and still claim the legitimacy of high theory.⁴ Every element of style, from the geometric to the most accidental or spontaneous, can be taken as a knowing sign of the prior existence of those elements in the processes of art. When gleaming consumer products occupy a sculpture or installation, the reigning critical language will provide the alibi: don't worry about the charm they carry out there in the world of the uncultivated; here they stand for their existence as signs, as abstractions labeled "replica," "commodity-form" or "displaced desire."

The language of high theory has come to serve a genuinely integrative function for the art community as it actually exists, gathering a wide variety of practices under its wings. And it is beside the point now for anyone to protest, "Oh no, that's not what we meant"—the authors, after all, are no longer supposed to be the arbiters of meaning. It does indicate, however, that the theoretical vocabulary of high abstraction, having become ritualized, will decline in its powers of explanation. That vocabulary has become part of the material of art-making. It has been

kret im Ausstellungsraum gegenwärtig waren. Diese äußerste Weltabgehabenheit des idealen Betrachters forderte mithin eine Kunst, die eher einen 'optischen' als einen fiktiven physikalischen Raum schafft. In der modernen Betrachtungsweise wird der wahre Kunstverstand im allgemeinen als das Vermögen definiert, sich fortgesetzt in höheren Sphären zu bewegen, ohne sich mit anderen Betrachtungsmöglichkeiten des Gegenstandes aufzuhalten; diese wiederum werden definiert als von Natur aus trivialisierend, d. h. sie befähigen nicht zu den entsprechenden Einsichten.²

Diese trivialisierenden Formen der Betrachtung wurden natürlich auch assoziiert mit dem Kauf und Verkauf von Kunstwerken, mit dem Aufbau individueller Karrieren, den Umständen, die ein Bild oder eine Skulptur zum Gegenstand des augenblicklichen Interesses oder Klatsches innerhalb der Kunstgemeinde machen, kurz, mit dem überwiegenden Teil des Kunstalltags. Teilweise wurde vollkommene Abstraktion in der Malerei oder Bildhauerei als eine der Möglichkeiten geschätzt, das über Kunstbetrachtung hinausgehende, vielfältige Leben aus ernsthaften Überlegungen auszuschließen. Wenn sich die fortschrittliche Kritik der 70er Jahre nach draußen, an die Öffentlichkeit, an Institutionen, Ideologien und Klassenvorurteile wandte, die die modernistische Betrachtungsweise geprägt hatten, so tat sie dies wiederum nur auf einer gleichermaßen rigorosen Ebene der Abstraktion und Verallgemeinerung. Das Vokabular aus "Zeichen" und "Zeichensetzung", "Metaphorik" und "Metonymie", "Simulation" und "Simulacrum" hatte darüber hinaus zur Folge, daß bestimmte exklusive Privilegien auf der Seite der Kritiker erhalten blieben. Der tatsächliche Lebensraum, in dem der Künstler bei seiner Kunstproduktion jeweils eingebunden war, mag beschränkt sein; sein oder ihr gegenwärtiges Interesse mag nicht viel weiter reichen als bis zum nächsten Bild oder dem drohenden Termin für eine Ausstellung, aber der Kritiker wird da sein, um die großen Bezüge herzustellen, um das Kunstwerk aus der Enge der real existierenden Kunstwelt herauszuheben und ihm eine universale Perspektive zu verleihen.

Eine Grundlage für die privilegierte Rolle der Kritiker war somit ihre Beherrschung der Theorie, der abstrakten Konzepte und der spezialisierten Terminologien der Interpretation. Heute ist diese Fähigkeit jedoch weit verbreitet, und die Rolle des Kritikers hat somit viel von ihrer früheren Exklusivität eingebüßt. Zum Schrecken einiger Mandarine dieser Gemeinde ist die generalisierende Abstraktion des Diskurses zu einer Art Volksweisheit in den Straßen von Lo-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

thoroughly incorporated into the small scale, day-to-day discourse that defines the limited confines of the art village. To use this theoretical language now is inevitably to undo its universalizing ambitions and to call attention to the untidily local and contingent circumstances that had heretofore been relegated to the margins of critical attention.

Questions that arise at this point are whether this is a new situation, and whether it is possible to make art out of this very paradox. Has art that was indisputably a partner in the high discourse of abstraction ever included, as an integral part of its achievement, some commentary on the paradoxical relationship between its ambition to universal scope (to be about painting, seeing, representation in general) and the decided limitations of its technical means and habitual compass of experience?

Such awareness is hard to find in the large-scale American abstract painting and sculpture of the 1960s and in the theoretically self-conscious work in various media that came in its wake. But was this the case, for example, in an earlier episode of canonical importance to this discourse, that of analytical cubism? Picasso's portraits of 1910 to 1912 are of course works of famous sophistication and self-consciousness concerning the issues of formal abstraction and representation in general. They include a depiction of the suitably refined features of Kahnweiler, his dealer and intellectual advocate, and in such a painting, subject matter and technical means seem entirely at home with one another. But that human presence is shadowed by one of another kind, one that is aggressively simple and mockingly uncultivated in character. We might take the so-called *Poet*⁵ painted in the summer of 1911, as exemplary of this other brand of humanity. What attitude is the viewer meant to take to this bohemian idler, whose existence is the nominal reason for the painting? The proliferation of pipes, together with his quizzically inebriated expression, marks him as a character with a penchant for useless self-gratification, and Picasso makes the auto-erotic implications of that activity more than explicit by placing one large pipe at waist level and transforming its bowl into an erect phallus pouring out smoke. This also happens to be one passage in the picture that insistently calls attention to the artifice of the painted sign; the solid, constructive stroke of the "pipe" is here pointedly juxtaposed to the fluid scribbling with thinner paint that produces the "smoke" (the looser handling obscures the underlying structure, yet enhances, by contrast, the fundamental solidity of that structure). The diagonal created by the

wer Manhattan geworden (dasselbe gilt für Chicago, Los Angeles und andere Orte).³ Dies erwies sich als befreiend für Ausflüge in neue Arbeitsweisen, wie den malerischen Expressionismus und die Pop Art, die den Hütern des fortgeschrittenen, kritischen Diskurses höchst suspekt vorkommen. Der heutige Künstler, der mit diesen Möglichkeiten arbeitet, kann die mit ihnen einhergehenden kleinen Freuden voll auskosten und doch die Legitimierung durch die erhabene Theorie beanspruchen.⁴ Jedes Stilelement, vom geometrischen bis zum zufälligen oder spontanen, kann als ein intelligentes Zeichen für das apriorimäßige Vorhandensein dieser Elemente im Kunstprozeß aufgefaßt werden. Wenn glitzernde Konsumgüter in eine Skulptur oder Installation einbezogen werden, dann wird die herrschende Sprache der Kritik ein entsprechendes Alibi dafür liefern: "Sorgen Sie sich nicht um die Anziehungskraft, die diese Werke dort in der Welt der Kulturlosen ausstrahlen; hier stehen sie als Zeichen, als Abstraktionen mit den Etiketten "Replik", "Gebrauchsform" oder "Ersatzwunsch".

Die Sprache der Theorie auf hohem Niveau hat in der gegenwärtigen Kunstgemeinde eine genau integrierende Funktion, da sie eine Vielfalt künstlerischer Praktiken umfaßt. Und niemand kann jetzt mehr protestieren: "Oh, nein, das haben wir nicht gemeint"; Autoren sind nicht mehr als die Schiedsrichter der Inhalte angesehen. Das zeigt jedoch, daß das theoretische Vokabular von höchster Abstraktheit zum Ritual geworden ist und damit seine Interpretationskraft einbüßt. Dieses Vokabular ist Bestandteil des Materials im Kunstprozeß geworden. Es ist vollständig in die kleinen Alltagsdiskurse, die die Grenzen des Kunst-Dorfes kennzeichnen, integriert. Diese theoretische Sprache muß heute eingesetzt werden, um ihre generalisierenden Zielvorstellungen aufzuheben und auf die ungeordneten örtlichen, vom Zufall geprägten Verhältnisse hinzuweisen, die vormalig an den Rand kritischer Betrachtungen verbannt waren. An diesem Punkt werden die Fragen aufgeworfen, ob es sich hier um eine neue Situation handelt und ob es möglich ist, aus diesem Paradoxon heraus Kunst entstehen zu lassen. Hat die Kunst, die zweifellos immer ein Partner im anspruchsvollen Diskurs über Abstraktion war, jemals als integralen Teil ihrer Leistung den Kommentar über die paradoxen Beziehungen zwischen ihrem Streben nach universaler Reichweite (im Hinblick ihrer auf Malerei, Sehweisen, Darstellung im allgemeinen) und den festgelegten Grenzen ihrer technischen Mittel sowie den gewohnten Erfahrungsbereich mit eingeschlossen?

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

phallus is then doubled (encircled by a descending hand) and rhymed several times over to serve as the principal device that integrates the lower zone of the picture into the lozenge-shaped architecture of the composition.

This passage invites us to exercise our virtuosity as sophisticated viewers, to abstract from particulars, and thus to confirm our membership in the community of the visually cultivated. We are given all that we need to reflect deeply on the processes of seeing and representing, but it is difficult to remain continuously serious about that activity. For those processes generate this simpleton – even the squinting expression of his eyes is at the same time a key anchoring point of the abstract pictorial geometry. We cannot have the one reading without the other. The pictorial process makes him, and we see it as him: he is its hero. His capacity to appear comic and rude depends completely on the success of the painting as seen through the high discourse. As such, he represents that discourse and the entire high-modernist concern with the universal problems of representation as such – represents them as also somehow the property (or properties) of the simple man.

What then does the painter gain from this double game? The figure begins by serving as playful self-mockery or a pretense of humility. I am like this, the painter suggests, a useless onanist, drunk on my solitary pleasures. His willingness to poke fun at what is, in every other respect, a project of the highest seriousness only reinforces our confidence in that project and the rightness of our shared belief in it. Further, it lends a feeling of scope to the image by asserting that this highly esoteric artistic language can encompass a broad range of human life. Thus it bolsters the claim of its language to a universality posited in the intellect with another, complementary kind of universality: a certain generosity and capacity for an expansive human sympathy. The sophisticated viewer, Picasso implies strongly, may also identify with this comic representative of cubist procedures and thus find another, agreeable way of imagining the communal bond shared between the avant-garde artist and his audience. The artist proposes that we can take the measure of our common situation only by looking at it both from above (from our shared understanding of the high-art tradition) and from below (from the position of the eccentrics and second-rater attracted to any avant-garde). This he made explicit the following year in *The Aficionado*, where the onlooker (in the guise of a pompous enthusiast for the second-rate French bullring) occupies the place of the poet with his pipes.

Eine solche Einsicht findet sich schwerlich in der umfangreichen amerikanischen abstrakten Malerei und Plastik der 60er Jahre, auch kaum in den theoretisch sich ihrer selbst bewußten Werke verschiedener anderer medialer Bereiche, die damals entstanden sind. Aber war dies auch in einer der vorausgegangenen, für diesen Diskurs grundlegenden Epochen der Fall, etwa im analytischen Kubismus? Picassos berühmte Portraits von 1910 und 1912 sind natürlich im Hinblick auf die formale Abstraktion und Darstellung im allgemeinen äußerst komplexe und reflektierte Werke. In einem dieser Portraits werden die Züge Kahnweilers, seines Kunsthändlers und geistigen Befürworters, in einer angemessen subtilen Weise dargestellt, und in einem Gemälde wie diesem scheinen Gehalt und technische Mittel vollkommen eins zu sein. Aber diese menschliche Ausstrahlung wird von einer anderen überschattet, einer, die dem Charakter nach aggressiv-gewöhnlich und spöttisch-ungebildet ist. Greifen wir den sogenannten Dichter⁵ (Abb. S. 24), der im Sommer 1911 gemalt wurde, als exemplarisch für diese andere Art von Menschlichkeit heraus. Welche Haltung soll der Betrachter diesem bohemienhaften Müßiggänger gegenüber einnehmen, der der Vorwand für dieses Gemälde ist? Das Gewirr von Röhren und der spöttisch-trunkene Ausdruck zeichnen ihn als einen Charakter mit einem Hang zu sinnloser Maßlosigkeit aus, und Picasso macht die autoerotischen Folgen eines solchen Aktivismus überdeutlich, indem er eine große Röhre in Höhe der Taille setzt und deren breite Öffnung in einen eregierten Phallus verwandelt, aus dem Rauch aufsteigt. Dadurch bekommt das Bild einen spezifischen Ort, der beharrlich die Aufmerksamkeit auf den Kunstgriff des gemalten Zeichens zieht; der feste, konstruktive Strich der "Pfeife" wird hier bewußt dem fließenden Gekritzeln aus verdünnter Farbe, das den "Qualm" bildet, gegenübergestellt (der lockere Farbauftrag verdeckt die darunterliegende Struktur, verstärkt aber gleichzeitig auch ihre grundsätzliche Festigkeit). Die Diagonale, die durch den Phallus entsteht, wird noch verdoppelt (diesmal durch eine herunterhängende Hand eingekreist), sie wiederholt sich mehrfach rhythmisch und dient so als wesentliches Stilelement, das die untere Zone des Bildes in die rautenförmige Architektur der Gesamtkomposition integriert.

Diese Stelle lädt dazu ein, unser Können als anspruchsvolle Betrachter zu üben, von Einzelheiten zu abstrahieren und so unsere Mitgliedschaft in der Gemeinde der visuell Gebildeten zu bestätigen. Wir haben alles, was wir brauchen, um die Prozesse des Sehens und der Dar-

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

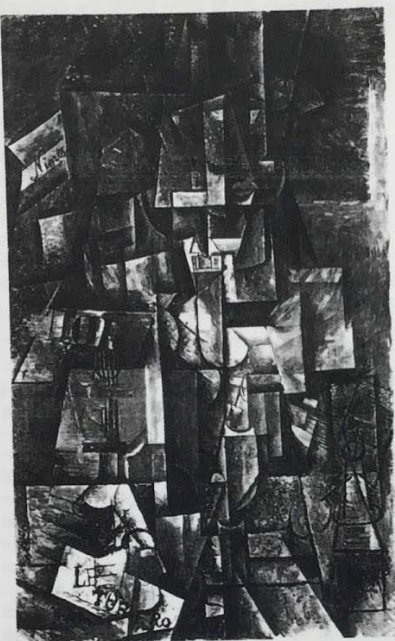
MoMA PS1

Series.Folder:

I. A. 2736

Thomas Crow

Pablo Picasso
L' Aficionado
1912
Der Sportfreund
Courtesy
Kunstmuseum Basel



In literary studies, this process of "putting the complex into the simple" goes under the name of pastoral. That phrase comes from William Empson, who more than anyone has expanded its definition beyond the classical tradition of poetry that celebrates the pleasures and song of simple herdsman.⁶ For him, it emerges from any movement of thought that shifts from "this is fundamentally true" to:

'true about people in all parts of society, even those you wouldn't expect,' and this implies the tone of humility normal to pastoral. 'I now abandon my specialized feelings because I am trying to find better ones, so I must balance myself for a moment by imagining the feelings of the simple person... I must imagine his way of feeling because the refined thing must be judged by the fundamental thing, because strength must be learnt in weakness...'⁷

In terms of traditional definitions of literary genre, Empson's expansion of the definition of pastoral was willful, a kind of conceit, but it has proved to have been a productive one in the half-century since it was first offered. Pastoral in this sense is less a genre than what Empson calls a "trick of thought"⁸ (still less does it have primarily to do with landscape). It is an inscription of a complex imagination of human rela-

stellung eingehend zu reflektieren, aber es ist schwierig, dabei lange die gebührende Ernsthaftigkeit zu behalten. Derartige Prozesse bringen den dargestellten Narren hervor – selbst der schielende Ausdruck seiner Augen ist zugleich ein Schlüsselpunkt der abstrakt-bildhaften Geometrie. Wir können das eine nicht ohne das andere erfassen. Der Narr entsteht durch den bildlichen Prozeß, und wir nehmen diesen Prozeß gleichermaßen wie ihn wahr: er ist dessen Hauptdarsteller. Seine Fähigkeit, komisch und plump zu wirken, hängt allein vom Erfolg des Gemäldes ab, davon, wie das Bild im anspruchsvollen Diskurs rezipiert wird. In diesem Sinne repräsentiert die Figur diesen Diskurs und den gesamten modernistischen Bezug einer Hochkultur zu den allgemeinen Problemen der Darstellung an sich; sie ist aber zugleich in gewisser Weise Repräsentant der Eigenschaft (oder Eigenschaften) des einfachen Menschen. Was bringt dem Maler dieses Doppelspiel ein? Die Figur ist ihm zunächst Ausdruck spielerischer Selbstironie oder vorgegeblicher Bescheidenheit. So bin ich, gibt der Maler vor, ein nutzloser Onanist, trunken bei meinen einsamen Vergnügungen. Seine Bereitwilligkeit, sich über etwas lustig zu machen, was sonst als höchst ernsthafte Sache angesehen wird, verstärkt nur noch unser Vertrauen in dieses Verfahren und in die Richtigkeit unserer mit anderen geteilten Meinung. Darüber hinaus verleiht diese Figur dem Bild einen Eindruck von Bedeutsamkeit, indem sie aufzeigt, daß diese erhabene esoterische Kunst-Sprache einen breiten Bereich menschlichen Lebens einschließen kann. So wird der Anspruch der Bildsprache auf eine Universalität unterstützt, die vom Intellekt, zusammen mit einer anderen ihr komplementären Universalität, gefordert wird: die einer gewissen Großzügigkeit und der Fähigkeit zu umfassendem menschlichen Mitgefühl. Der gebildete Betrachter, so Picassos Implikation, kann sich auch mit diesem komischen Repräsentanten kubistischer Arbeitsweise identifizieren und findet so einen anderen akzeptablen Weg, sich jene Bindungen vorzustellen, die den Avantgarde-Künstler mit seinem Publikum verknüpfen. Der Künstler behauptet, daß wir unsere gemeinsame Situation nur beurteilen können, wenn wir sie von zwei Seiten betrachten, nämlich von oben (von unserem mit anderen geteilten Verständnis der Kunsttheorien auf hohem Niveau aus) und von unten (der Position der Exzentriker und der Mittelmäßigen, die von irgendeiner Avantgarde-Kunst angezogen werden). Das drückt er im folgenden Jahr in seinem Bild *Der Sportfreund* (Abb. S. 26) aus, wo der Zuschauer (in Gestalt eines aufgeblasenen Bewunderers

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

tionships within the work of art, one which extends from the fictional characters to include the community of perception and feeling that exists between artist and reader or viewer.

A recent writer has offered this more cut-and-dried definition of one version of pastoral:

Pastoral achieves significance by oppositions, by the set of contrasts, expressed or implied, which the values embodied in its world create with: other ways of life. The most traditional is between the little world of natural simplicity and the great world of civilization, power, statecraft, ordered society, established codes of behavior, and artifice in general.⁷

In this definition, much of modern art – most varieties of primitivism for example – could be accommodated as straightforward versions of pastoral. Empson's refinement of the model to stress ironic self-awareness on the part of the cultivated artist and audience makes it a more restricted but more powerful critical instrument. It identifies work in which a distinctive voice is constructed from the contrast between one's suitably large artistic ambitions and a simultaneous awareness of one's limited horizons and modest powers. The collapse of high theory into the everyday economic and interpersonal commerce of the art world has, in effect, created a ready-made pastoral situation. And a good deal of the most impressive American work of the last few years has implicitly addressed this situation. This work has tended to reduce the reigning critical discourse, for all its demonstrably formidable powers of analysis, to powerless tautology, but it may yield somewhat to the more modest interpretive tools proposed here. The pages that follow do not and cannot aim to be comprehensive concerning the work in the present exhibition – that must be left for a later section of the catalogue. What I hope to do is trace, through a small number of works, the knowing awareness and use of this kind of paradox among some younger American artists.

As in Picasso's *Poet*, the space for the creation of a reduced pastoral world can begin by the inscription of a mocking second voice into a previous art that is predominantly or wholly serious in tone. This has been one feature of the widely-discussed work of Jeff Koons that has gone without much comment. It is subtly present in his lighted box pieces from the 1981 series *The New*. Their construction, to begin with, carried out an impertinent condensation of two equal and opposite icons of minimalism, Flavin and Judd. And that combination of plexiglass cubes and fluorescent illumination was invested with a purpose by the introduction of a medi-

des zweitklassigen französischen Stierkampfes) die Stelle des Poeten mit seinen Röhren einnimmt.

In der Literaturtheorie läuft dieser Prozeß der Überführung des Komplexen in das Einfache unter der Bezeichnung 'pastoral'. Diese Formulierung stammt von William Empson, der mehr als sonst irgend jemand die Definition des Begriffs 'pastoral' über die traditionelle klassische Poesie hinaus ausgedehnt hat, in der die Freuden und Gesänge der einfachen Hirten gefeiert werden.⁶ Für ihn leitet sich der Begriff aus jeder gedanklichen Vorstellung ab, die sich bewegt zwischen der Aussage "das ist fundamental wahr" und:

"das ist wahr in bezug auf Menschen aller gesellschaftlichen Schichten, sogar solcher, von denen man es nicht erwarten würde, das meint auch eine Haltung der Bescheidenheit, die dem Pastoralen eigen ist. 'Ich verzichte auf meine besonderen Gefühle, weil ich bessere anstrebe; deshalb muß ich mich für einen Moment besinnen und mir die Gefühle einfacher Menschen vorstellen... ich muß mir vorstellen, wie sie fühlen, weil das Besondere durch das Grundlegende beurteilt werden muß, weil Stärke durch Schwäche gelernt werden muß...'"⁷

Gegenüber der traditionellen Definition des literarischen Genres vollzog Empson eine eigenständige Ausweitung des Begriffs 'pastoral'; sozusagen eine arglistige Täuschung, die sich aber in dem halben Jahrhundert seit ihrer Entstehung als sehr produktiv erwiesen hat. 'Pastoral' in diesem Sinne ist weniger ein Genre als das, was Empson als "gedanklichen Kunstgriff"⁸ bezeichnet (noch weniger hat es primär mit Landschaft zu tun). Der Begriff ist eine Einschreibung eines komplexen Modells menschlicher Beziehungen in das Kunstwerk, das über fiktive Charaktere hinausgeht, um den gesellschaftlichen Bereich aus Wahrnehmung und Gefühl, der zwischen Künstler und Leser oder Betrachter besteht, in das Kunstwerk einzubeziehen.

Kürzlich wurde eine Form des 'Pastoralen' in folgender Weise knapp und bündig definiert:

"Das Pastorale erhält seine Bedeutung durch Gegensätze, durch das Setzen jener Kontraste, die ausgesprochen oder implizit die Werte der eigenen Welt anderen Formen des Lebens gegenüberstellen. Im traditionellsten Sinne ist dies der Kontrast zwischen der kleinen Welt natürlicher Einfachheit und der großen Welt der Zivilisation, Macht, Staatsführung, Gesellschaftsordnung, der etablierten Verhaltensmuster und der Kunstfertigkeit im allgemeinen."⁹

Nach dieser Definition könnte ein großer Teil der modernen Kunst verschiedenen umkompli-

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

ing "character," that is, the vacuum cleaner(s) showcased within. The exterior of the ensemble remains as pristine as any Judd, but the encased implements raise the question of how that purity of surface is to be maintained. Someone has to do it, and the absent but necessary janitorial staff finds its representative in the cheerful and ready instrument of housekeeping (we wonder, among other things, whether the janitors themselves are so cheerful and accommodating). The unmarked purity of surface that is essential to the aesthetic success of the whole exercise comes to be represented in an extension of the man or woman who cleans up. Koons thus finds a way to shift the level of experience implied by the object, and thereby to enlarge its comprehension, without fatally violating the original terms of the minimalist sculpture on which it depends for its meaning within the high-art tradition. Yes, we realize, this can be done and the originating frame of reference can still be maintained with an arresting formal vividness. In the resulting ironic contrast, minimal sculpture maintains some claim to importance in current practice, and Koons is able at least to gesture toward the world of difference, of race and class in particular, without sentimentality. Having begun with the paradoxes of pure form stalked by dirt and mechanical failure (have you ever wondered how often Flavins need their bulbs changed?), Koons has lately moved to containers and substances that are all but immune from aging, corrosion, or decay: stainless-steel castings of liquor containers, which he has again filled with spirits and taken the trouble to seal with a tax stamp. There is an inspired literalism in the way he has transferred the concept of aesthetic timelessness to a seemingly antithetical sector of the culture: the timeless as pickled, as soaked in rum. By association, these containers have generated an array of lower-middle-class drinking accessories, tokens of forced masculine conviviality, likewise cast in imperishable stainless steel. The grand strategies of appropriation to be found in recent theory are put to work only to add up to a little world of *déclassé* leisure.

This contemporary version of pastoral is doubled by another mocking "character" who shadows the art: the persona created by Koons in the published interviews he knows will be assimilated by informed viewers of his work. Men, when drinking, will be doing various typical things: hustling business, telling tall stories, inflating themselves before an audience that is skeptical but, because of the occasion, forbearing. He extends enough sympathy to those who inhabit this small world to present himself as

zierten Formen des 'Pastoralen' zugeordnet werden, wie z. B. die meisten Varianten des Primitivismus. Empsons Weiterführung dieses Modells, das die ironische Selbsterfahrung seitens des gebildeten Künstlers und seines Publikums mit einschließt, macht es zu einem zwar eingeschränkten, aber um so kraftvolleren Instrument der Kritik. Es erlaubt die Einordnung von Kunstwerken, deren klarer Ausdruck aus dem Kontrast zwischen angemessen großem künstlerischen Ehrgeiz und dem gleichzeitigen Bewußtsein der Begrenztheit des eigenen Horizonts und der eigenen Kräfte herrührt. Indem die hohe Kritik auf die Ebene der alltäglichen wirtschaftlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der Kunstwelt herabgesunken ist, wurde in der Tat eine fertige pastorale Situation geschaffen. Ein großer Teil der beeindruckendsten Werke der amerikanischen Kunst der letzten Jahre hat sich unterschwellig mit dieser Situation auseinandergesetzt. Obwohl diese Werke dazu tendieren, den herrschenden kritischen Diskurs, trotz seiner offensichtlich großen analytischen Kraft, als kraftlose Tautologie herabzusetzen, kann dieser dennoch einen Beitrag zu den hier vorgeschlagenen bescheidenen Interpretationsmodellen leisten. Auf den folgenden Seiten können und sollen nicht alle Arbeiten dieser Ausstellung behandelt werden – das muß einem anderen Kapitel dieses Katalogs vorbehalten bleiben. Was ich tun möchte, ist, anhand einer kleinen Anzahl von Werken nachzuweisen, daß einige jüngere amerikanische Künstler sich dieses Paradoxons bewußt sind und es in ihre Arbeiten einbeziehen.

So wie in Picassos Dichter kann ein Raum für die Schaffung einer reduzierten pastoralen Welt so gestaltet werden, daß ein ironischer Nebenton in eine zunächst vorwiegend oder völlig ernsthafte Kunst eingeführt wird. Dies war eines der Charakteristika der viel diskutierten Arbeiten von Jeff Koons, das ohne großen Kommentar blieb. Es findet sich z. B. in seinen Leuchtkästen aus der Serie *The New* von 1981. Sie sind, um mit ihrem Aufbau zu beginnen, eine freche Kondensation zweier gleicher und doch gegensätzlicher Ikonen der Minimal Art, nämlich der Werke von Flavin und Judd. Diese Kombination von Plexiglaswürfeln mit fluoreszierender Beleuchtung erhielt einen Zweck, indem sie mit einem vermittelnden "Zeichen" versehen wurde, in diesem Falle mit einem oder mehreren Staubsaugern, die wie in einem Schaukasten ausgestellt sind. Das Äußere dieses Ensembles sieht so signifikant wie jede Arbeit von Judd aus, aber die darin eingeschlossenen Geräte werfen die Frage auf, wie die Reinheit der Oberfläche

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

part of it. To take these representative statements from his latest interview to date, the evident anxiety to impress, the misplaced formality, the implausible claims to intimacy with the great, mark him as someone excluded from the community of the cultivated (which we otherwise know, by definition, to include both us and him).¹⁰ His remarks on his production methods:

I'm basically the idea person. I'm not physically involved in the production ... I go to the top people, whether I'm working with my foundry – Talix – or in physics. I'm always trying to maintain the integrity of my work. I have recently worked with Nobel prize winner Dr. Richard P. Feynman ... I worked with many of the top physicists and chemists in the country.

Like some junior-executive pest sitting next to you on an airplane, he rattles on, inflating his employment background and prior exploits:

I came out of a background of, at one time, being the Senior Representative for the Museum of Modern Art. Then I was a commodity broker on Wall Street for six years, so I have experience dealing with people on a professional level.

Then he gives his own version of media-makes-consciousness theory – he doesn't have to be told this; he lives it. As he says of advertising:

It's basically the medium that defines people's perceptions of the world, of life itself, how to interact with others. The media defines reality. Just yesterday we met some friends. We were celebrating, and I stated to them: "Here's to good friends!" It was like living in an ad. It was wonderful, a wonderful moment. We were right there living in the reality of our media.

Though veering at the end perhaps too close to overt parody, this all adds up to a deft little characterization of a contemporary type, one who is positioned at a vast distance from the familiar, normative discourses of the art world, but then reconnected to it in unexpected ways. He is the simple man who "understands" the sober pronouncements of the media theorists better than they do themselves.

Koons's latest work, however, has rather left the character of the interviews behind and replaced him with another kind of human presence. The excursion into drinking accessories led to transformations of other decorative objects from the realm of lower-middle-class kitsch (his class boundaries remain relatively firm). These are objects that belong, for the most part, to the woman's sphere as opposed to the man's: decorative figurines in period styles, an arrangement of flowers in china. When combined with

gewahrt werden kann. Irgend jemand muß sich darum kümmern, und das nicht vorhandene, aber notwendige Hauspersonal wird repräsentiert durch das lustige, handliche Haushaltsgerät (man wundert sich u. a., ob das Hauspersonal selbst so lustig und entgegenkommend ist). Die unberührte Oberfläche, die so wichtig ist für den ästhetischen Reiz des ganzen Ensembles, wird letztendlich verdeutlicht durch den erweiternden Hinweis auf den Mann oder die Frau, die sie sauberhalten. So gelingt es Koons, die Erfahrungsebene, die das Objekt beinhaltet, zu verschieben und damit seinen Inhalt zu erweitern; dabei werden die ursprünglichen Voraussetzungen der minimalistischen Skulptur, die für das Verständnis des Objekts im Rahmen der traditionellen 'hohen' Kunst notwendig sind, nicht wesentlich verletzt. Man stellt fest, daß so etwas möglich ist und der generierende Bezugsrahmen mit einer spannenden formalen Lebendigkeit erhalten bleiben kann. In dem so entstehenden ironischen Kontrast bewahrt sich die minimalistische Skulptur auch heute noch ihre Bedeutung, und Koons ist in der Lage, ohne Sentimentalität auf die Welt der Gegensätze, Rassen und Klassen hinzuweisen.

Paradoxien der reinen Form, die ständig von Schmutz und technischen Defekten bedroht wird (hat man sich je überlegt, wie oft in Flavins Arbeiten die Glühbirnen ausgewechselt werden müssen?), stehen am Anfang von Koons' Werk. In jüngerer Zeit ist er zu Behältern und Substanzen übergegangen, die vollkommen resistent sind gegen Alterungsprozesse, Korrosion und Verfall; er verwendet Behälter für Spirituosen aus rostfreiem Edelstahl, füllt sie wieder mit Alkohol und scheut nicht die Mühe, sie mit einer Steuermarke zu versiegeln. Es liegt eine inspirierte Wortwörtlichkeit darin, wie er das Konzept der ästhetischen Zeitlosigkeit auf ein scheinbar antithetisches Gebiet der Kultur übertragen hat: das Zeitlose mariniert, in Rum getränkt. In assoziativer Betrachtungsweise werden diese Behälter zu einer Reihe von Accessoires kleinbürgerlicher Trinkgewohnheiten, zu Zeichen gewollt männlicher Geselligkeit, gleichsam eingeschlossen in unverwundlichen rostfreien Stahl. Die großen Strategien der Aneignung, wie sie die neuere Kunsttheorie aufweist, werden hier nur eingesetzt, um diese Welt der kleinbürgerlichen Freizeitgestaltung zu überhöhen.

Diese zeitgenössische Version des Begriffs 'pastoral' wird durch ein anderes ironisches "Zeichen" verdoppelt, das die Kunst überschattet: die Figur, die Koons in seinen veröffentlichten Interviews erfunden hat, wird, wie er weiß, von informierten Betrachtern seines Werkes absor-

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

their masculine counterparts, these objects begin to compose another little world, this one beyond any contemporary place or time. It has a ruler – in the form of a charmingly inexact likeness of Louis XIV. On its streets, an eighteenth-century lord and lady alight from an ornate rococo carriage. A pretty stage peasant is dressed in her best; plump children play; baskets of flowers provide festive decor. In the countryside around, a rabbit and a fisherman appear, along with a grinning troll from under a bridge, proving we are close to nature and even to a legendary world. A nineteenth-century steam locomotive rolls by, representing technology in a suitably innocent form. Like honor and virginity, everything is stainless.

Jeff Koons
Two Kids
1986

Zwei Kinder
Courtesy
Sonabend
Gallery, New York



All of these objects are consumer commodities made in the present, but, in their vernacular historicism, they are the opposite of the shiny electric appliances that were to be ever new. His choices allow a freely eclectic evocation of different eras of the past, a freedom which is that of fantasy, of children's stories. Child-cult is an old and hallowed form of pastoral – the experience of the child imagined as a privileged world of simplicity and direct perception of truth that is always present, outside historical change and adult disillusionment. As such, it serves as an imaginary means of access to visions of better, richer times and places. Conjuring up both storybook fantasies and an Old-Régime idyll, Koons finds a way to narrate a longing for order and refinement among the "uncultivated," a

biert. Während Männer trinken, tun sie gleichzeitig verschiedene andere typische Dinge: sie treiben Geschäfte, erzählen großartige Geschichten, blasen sich vor ihren Zuhörern auf, die zwar skeptisch sind, aber aufgrund des Anlasses Nachsicht walten lassen. Er bringt denen, die in dieser kleinbürgerlichen Welt leben, genug Verständnis entgegen, um sich als einer der ihnen auszuweisen; sein letztes Interview ist hierfür typisch. Das offensichtliche Bemühen zu beeindrucken, die unangebrachte Förmlichkeit, die unglaublichen Beziehungen zur großen Welt zeigen ihn als eine Person, die aus der Gemeinschaft der Gebildeten ausgeschlossen ist (die, wie wir wohl wissen, per definitionem ihn und uns einschließt).¹⁰ Hier einige Bemerkungen zu seinem Arbeitsstil:

"Ich bin im Grunde ein Ideen-Mensch. Physisch bin ich an der Produktion nicht beteiligt... Ich gehe immer zu den Top-Leuten, ob ich nun in meiner Gießerei – Tallix – arbeite oder in der Physik. Ich versuche immer, die Einheit meiner Arbeiten zu gewährleisten. Kürzlich habe ich mit dem Nobelpreisträger Dr. Richard P. Feynman gearbeitet... Ich habe mit vielen der Top-Physiker und Chemiker dieses Landes gearbeitet."

Wie lästige Jungmanager, die im Flugzeug neben einem sitzen, redet er ununterbrochen und bauscht seine Karriere und seine früheren Erfolge auf:

"Einmal war ich Senior Representative für das Museum of Modern Art. Dann war ich sechs Jahre lang Makler für Gebrauchsartikel an der Wall Street; dadurch habe ich Erfahrungen im Umgang mit Profis."

Dann entwickelte er seine eigene Version einer medienbewußten Theorie – man braucht ihm da nichts zu erzählen; er lebt diese Theorie. Über die Werbung sagt er etwa folgendes:

"Grundsätzlich ist es das Medium, das die Vorstellung der Leute von der Welt, vom Leben an sich und dem Umgang mit anderen bestimmt. Das Medium bestimmt die Realität."

"Erst gestern traf ich mich mit einigen Freunden. Wir feierten, und ich rief ihnen zu: Prosit auf die Freundschaft! Es war wie in der Werbung. Es war wunderbar, ein herrlicher Augenblick. Wir lebten inmitten der Realität unserer Medien."

Obwohl dies am Ende vielleicht zu sehr zur offenkundigen Parodie wird, so summiert es sich doch zu einer guten kleinen Charakterstudie eines zeitgenössischen Typs, von jemandem, der weit vom gewohnten normativen Diskurs der Kunstszene entfernt, aber gleichzeitig auf unerwartete Weise wieder mit ihr verbunden ist.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

peculiar imagination of European gentility and grace of living that is utterly American. Let us add to our list of pastoral elements in this art that of a certain American nativism—a fondness for motifs that evoke the distinctive American landscape, a history and culture distinct from European experience, and heartland suspicions of the cosmopolitan and urban.

These aspects of Koons's latest work in fact fan outward to map a wider range of work by others. His attraction to native Americana, eclectic period references in subject matter, and fondness for the more sincere forms of kitsch take an extreme form in the collective work of McDermott and McGough. Their well-publicized manner of living (nineteenth-century dress, a house without electricity, fondness for Christian spiritualism and faith-healing) floats their work into a vague historical present, picturesque and ingratiating. The irony in their project comes from their insistence on living in lower Manhattan as if it really were a pre-twentieth-century village. And the overtone with which they create a smaller, sheltering world, from which more sophisticated practices than their own can be held at bay, makes the interpretive frame of pastoral almost redundant. Their paintings that transpose anxiety over AIDS into homespun Christian uplift perhaps reveal a more basic, undeniable motive for psychological retreat from an increasingly terrifying present.

The yields from using the pastoral frame seem in fact greater where sophisticated formal strategies are retained in a stronger form. One such instance can be found in the sculpture of Robert Gober. His earlier *Sinks* carried out an inspired elision between minimal wall pieces and the homely found object (a porcelain lavatory receptacle like but unlike you-know-what). More recently, he has carefully constructed objects that precisely mimic domestic furnishings of intimate life, especially that of the child: a single bed that sags slightly, an upholstered chair with a fitted cover in hand-painted floral designs, a playpen, and a crib, the latter two repeated in various disturbing distortions. Meg Webster is another sculptor who has used pastoral to breathe new life into the practices of the 1960s. Like Koons in *The New*, she has proceeded by eliding two distinct modes of the period, in her case the gallery-scaled minimal object with its seeming antithesis in the earthwork. The outcome is a paradoxical miniaturization of the latter, and its pastoralism lies more in that impulse to miniaturize than in the earth, vegetation, and limpid pools that variously turn up in her work.

Er ist der einfache Mann, der die nüchterne Ausdrucksweise der Medien besser "versteh", als diese selbst es tun.

In seinen letzten Arbeiten hat Koons diese Interviewtechnik jedoch aufgegeben und sie durch eine andere Art menschlicher Präsenz ersetzt. Die Versuche mit Trinkutensilien führten ihn zu Umwandlungen anderer Dekorationsgegenstände aus dem Bereich des kleinbürgerlichen Kitsches (die Grenzen seiner sozialen Klassen bleiben relativ stabil). Es handelt sich dabei um Gegenstände, die zum größten Teil in den Bereich der Frau, so, wie er dem männlichen entgegengesetzt ist, gehören: dekorative Figuren aus verschiedenen Stilepochen, ein Blumenarrangement in einer Porzellanvase. Kombiniert man diese Gegenstände mit ihren männlichen Gegenstücken, entsteht eine andere kleine Welt, jenseits von Raum und Zeit der Gegenwart. Diese Welt hat einen Herrscher, ein bezaubernd ungenaues Portrait von Ludwig XIV. Auf ihren Straßen steigen ein Lord und eine Lady aus dem 18. Jahrhundert aus einer geschmückten Rokoko-Kutsche. Eine hübsche Bäuerin wie aus dem Bilderbuch in ihrem Sonntagskleid; pausbackige Kinder beim Spielen; Blumenkörbe als festlicher Schmuck. In ländlicher Umgebung entdeckt man ein Kaninchen und einen Fischer und unter der Brücke einen lächelnden Zwerg; das alles soll zeigen, daß wir der Natur, sogar einer Märchenwelt nahe sind. Eine Lokomotive aus dem 19. Jahrhundert fährt vorüber; sie repräsentiert auf entsprechend unschuldige Weise die Technik. Wie Ehre und Jungfräulichkeit ist alles unbefleckt und rostfrei.

Alle diese Gegenstände sind heute hergestellte Konsumartikel; aber in ihrem volkstümlichen Historismus sind sie das Gegenteil zu den glänzenden, immer neu aussehenden elektrischen Geräten. Die von Koons ausgewählten Objekte erlauben die freie, eklektische Beschwörung verschiedener Epochen der Vergangenheit, eine Freiheit der Phantasie und der Kindergeschichten. Der Kult des Kindes ist eine alte und geheiligte Form des Pastoralen – mit der Vorstellung, daß die Erfahrungswelt des Kindes eine privilegierte Welt der Einfachheit und der direkten Wahrnehmung der Wahrheit sei, die stets auch unabhängig von geschichtlichen Veränderungen und der Ernüchterung der Erwachsenen existiere. In diesem Sinne dient sie als imaginäres Mittel, um Zugang zu einer Vision von besseren und reicheren Zeiten und Orten zu erlangen. Indem Koons beides heraufbeschwört – die Phantasie der Märchenbücher und eine Idylle des Ancien Régime –, gelingt es ihm, der Sehnsucht der "Unkultivierten" nach

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

Gober and Webster have collaborated in two recent installations, effecting a neat marriage between child memory and wilderness idyll. The more recent project at the Boston ICA was one that embodied a good deal of the complexity of the pastoral impulse in recent art.¹¹ The space of the ensemble was itself sheltering and miniaturized in relation to the surrounding expanse of the gallery, a domestic interior floated into the gallery space from some other scene of memory. At its center was Webster's piece, a low rectangle of shaped mud covered in moss. On one wall, aligned with the sculpture's major axis, was hung an 1867 landscape of an unspoiled and unpopulated Lake Tahoe by Albert Bierstadt, an object entirely suited to the traditional architectural character of the enclosing walls.

These elements, with their simple contrasts of inside and outside, past and present, would, by themselves, represent pastoral in its simplest sense. But Gober introduced a cutting degree of irony into the work by including a piece by a different sort of contemporary pastoralist. On the wall opposite the Bierstadt – likewise positioned on the axis of the Webster – is a dumb joke about a drunk, framed and written by Richard Prince but not created by him. Here is the idiocy of rural life, to borrow the famous phrase of Marx and Engels. Its content is similar to a number of recent photomontage pieces by the artist which include texts taken from low-brow books of humor. This abrupt shift in cultural levels allows us to savor another meaning of "earthy," one now lent to the Webster as well. It includes a rude and mocking human presence that at the same time represents something we know to be a sophisticated artistic strategy of unguessed levels of irony. Both qualities, already involved in their own pastoral paradox, slice through the atmosphere of nostalgia and regret with a necessary astringency. In the presence of the surrounding Prince, the Bierstadt finds itself besieged from above and below, no longer a revered museum piece, but rather the relic of outmoded and uncultivated taste.

In another effort to characterize pastoral in literature, Frank Kermode has written that "the simplest kind of pastoral poetry assumes that the quiet wildness of the country is better than the cultivated and complex life," yet "always at the back of this literary attitude to Nature is the shadow of its opposite; the knowledge that Nature is rough, and the natural life in fact rather an animal affair."¹² This translates quite directly into a reading of this complex of work, and much of Prince's art offers a distinctly darkened vision of rural life. This reading will of course

Ordnung und Bildung Ausdruck zu verleihen; eine eigenartige Vorstellung von europäischer Vornehmheit und Anmut, die ganz und gar amerikanisch ist. Unserer Liste pastoraler Elemente in dieser Kunst können wir durchaus noch dasjenige eines gewissen amerikanischen Nativismus hinzufügen – d. h. die Vorliebe für solche Motive, die die typisch amerikanische Landschaft, die vom Europäischen unterschiedliche Geschichte und Kultur und den ländlichen Argwohn gegen das Kosmopolitische und Urbane beschwören.

Diese Aspekte in den letzten Arbeiten Koons' haben eine Ausstrahlung und beeinflussen eine größere Anzahl von Werken anderer Künstler. Sein Interesse für ursprüngliche Amerikana, die eklektischen Zeitbezüge bei der Themenwahl und die Vorliebe für die ernsthafteren Formen des Kitsches nehmen im Gemeinschaftswerk von McDermott und McGough extreme Formen an. Ihr wohlbekannter Lebensstil (Kleider aus dem 19. Jahrhundert, ein Haus ohne Elektrizität, Vorliebe für christlichen Spiritualismus und Gesundheitsbetriebe) versetzt ihr Werk in eine unbestimmte geschichtliche Gegenwart, die pittoresk und liebenswert zugleich ist. Die Ironie ihres Projekts liegt in ihrem Beharren darauf, in Lower Manhattan so zu leben, als sei es ein Dorf aus der Zeit vor dem 20. Jahrhundert. Die Offensichtlichkeit, mit der sie sich eine kleine abgeschirmte Welt schaffen, aus der alle Techniken, die komplizierter sind als die von ihnen eingesetzten, ausgeklammert werden können, läßt den Interpretationsrahmen des Begriffs 'pastoral' fast redundant erscheinen. Ihre Bilder, die die Angst vor Aids in schlichte christliche Erbauung umsetzen, offenbaren vielleicht ein fundamentaleres, unbestreitbares Motiv für den psychologischen Rückzug aus der zunehmend beängstigender werdenden Gegenwart.

Die Ergebnisse, die man mit einem so gesetzten Rahmen des Pastoralen erzielt, scheinen tatsächlich da besser zu sein, wo komplexe formale Strategien intensiver verfolgt werden. Ein Beispiel hierfür sind die Skulpturen von Robert Gober. Nachdem Gober in seinen Sinks eine geistreiche Elision von Wandobjekten im Stil der Minimal Art und Gegenständen aus dem häuslichen Bereich gelungen war (ein Porzellanbecken, ähnlich, aber doch verschieden von dem, an das man denken könnte), entstanden sorgfältig konstruierte Gegenstände, die genaue Nachahmungen des privaten häuslichen Mobiliars sind, insbesondere dem des Kindes: ein Bett, das leicht durchhängt, ein gepolsterter Stuhl mit passendem Überzug in handgemalten Blumenmuster, ein Laufstättchen und ein Kin-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

cut against the grain of those who have placed this artist firmly within the high discourse of critical appropriation from mass-mediated imagery. But he is a man who has made himself equally at home in the low discourse, so at home as to be opaque to some of his urban critics.

Increasingly, in his more recent work, Prince combs not the general-circulation magazines from which he did much of his earlier re-photographing and re-framing, but instead publications targeted to highly circumscribed audiences of male hobbyists and enthusiasts for specific recreational pursuits. These he organizes in grid configurations he calls, with the directness of street language, "gangs." Through this material, Prince's normal viewer confronts an America that is decidedly *other*, one so remote as to make few direct claims on his or her sympathy. One kind of magazine he particularly favors is devoted to customized motorcycles or to four-wheel-drive trucks, the latter including agricultural vehicles that have been highly adapted for reasons of style or competition into outlandishly exaggerated forms. Though both subjects conjure up wide open spaces, these periodicals can be found in any large newsstand in New York. Thus they give Prince a window that is already framing and miniaturizing onto the wilder varieties of subcultural life in the rural hinterland.

Frequent features of this literature are photographs of proudly customized machines on or in front of which the female companion of the owner appears in a cheesecake pose and state of undress. In *Untitled (Girlfriend)* of 1986, we see a group of such photographs grouped with comic book superwomen, the latter being vernacular images in which masculine power and exaggerated feminine characteristics are integrated to serve the fantasies and fears of adolescent boys. In the adjoining photographs, the two elements are juxtaposed in the extension of such fantasies outward into everyday life. The result is a carefully constructed little world in which boys grow into men without ever knowing women at all, and where women, knowing no better way, acquiesce.

What then do Prince's manipulations make of these grotesquely vivid representations of a degraded rural/suburban experience? Their uniform scale and wide separation on an austere white ground to some degree domesticates them by making the whole operation seem an exercise in abstraction, a manipulation of the sign *qua* sign. This provides us with the opportunity for acts of discriminating comparison analogous to the process that originally occupied the artist. We can indulge in our well-

derbett; die beiden letzteren in verschiedenen verwirrenden Deformationen. Auch Meg Webster ist eine Künstlerin, die das pastorale Element nutzte, um die Kunst der 60er Jahre neu zu beleben. Ähnlich wie Koons in *The New elidiert* sie zwei unterschiedliche künstlerische Ausdrucksformen ihrer Zeit, in ihrem Fall die gale-riegerechte Minimal Art, mit ihrer scheinbaren Antithese, den Erdarbeiten der Land Art. Das Ergebnis ist eine paradoxe Miniatur der letzteren, und das pastorale Element liegt mehr im Moment der Verkleinerung als in der Erde, der Vegetation und den klaren Wasserbecken, die verschiedentlich in ihren Werken auftauchen.

Gober und Webster haben kürzlich an zwei Installationen zusammengearbeitet, bei denen eine gelungene Synthese aus kindlicher Erinnerung und Naturidylle erreicht wurde. Eines der letzten Projekte im ICA in Boston zeigte viel von der Komplexität des pastoralen Elements in der neuesten Kunst.¹¹ Die Räumlichkeit des Ensembles schien in Beziehung zu treten zu dem sie umgebenden Galerieraum, sie wirkte wie eine Miniatur, die sich selbst abschirmt, wie ein häusliches Interieur, das aus einer anderen Erinnerungswelt in den Galerieraum hineingeglitten ist. In der Mitte stand Websters Arbeit, ein flaches, mit Moos bedecktes Rechteck aus geformter Erde. An der einen Wand, in Höhe der Hauptachse der Skulptur, hing ein Landschaftsbild von Albert Bierstadt aus dem Jahre 1867, das den unverfälschten und menschenleeren Lake Tahoe darstellt, ein Bild, das sich vollkommen dem traditionellen architektonischen Charakter der umgebenden Wände anpaßte.

Diese Elemente mit ihren einfachen Gegensätzen von innen und außen, Vergangenheit und Gegenwart hätten an sich schon genügt, das Pastorale in seiner einfachsten Form zu repräsentieren. Aber Gober erreichte einen höheren Grad von Ironie, indem er die Arbeit eines anderen zeitgenössischen pastoralen Malers einfügte. An der Wand gegenüber dem Bierstadt-ebenfalls in der Achse der Arbeit von Webster-befand sich eine dümmlich-komische Darstellung eines Betrunkenen, gerahmt und signiert von Richard Prince, aber nicht von ihm geschaffen. Hier ist der Schwachsinn des Landlebens dargestellt, um den berühmten Satz von Marx zu benutzen. Der Inhalt ähnelt einer Reihe von neueren Fotomontagen des Künstlers, in die Texte aus anspruchslosen Witzbüchern eingefügt sind. Dieser plötzliche Wechsel der kulturellen Ebenen ermöglicht die Wahrnehmung einer anderen Bedeutung des Begriffs "erdgebunden", den man nun auch auf die Arbeit von Webster anwenden kann. Die Arbeit schließt

Thomas Crow

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

Richard Prince
 Untitled
 (Girlfriends)
 1986
 Ohne Titel
 (Freundinnen)
 Courtesy Barbara
 Gladstone Gallery,
 New York



rehearsed ability to see that a manufactured commodity, a mechanical instrument of male pleasure, is being equated with the female body. We can see that, yes, even these harsh, violent people are semiologists in their way, instinctual manipulators of deconstructive photography; our discourse holds good in unexpected places. But this path of thought inevitably carries identification along with it – these bikers and truckers represent us – and this is where Prince's pastoral carries a particularly nasty edge. His excursions outward into negative idylls of rural life discover simpler worlds and simpler people to whose sensibilities the callousness and reductiveness inherent in high-art obsessions with surface can be matched with an unsettling sense of recognition.

Annette Lemieux, by contrast, is another artist who relocates a high formalist practice in the far more comforting realm of child memory. At the same time, however, she demonstrates that a harsh and rebarbative imagery is not the only way to unsettle the certainties of our reigning community of discourse. Her work, in fact, makes its own pointed contribution to current arguments about the relationships between color-field painting and Pop. I have in mind the thesis, one encountered more and more often of late, that attempts to solve the problem of periodizing the 1960s by denying any real distinction between the two. Speaking of Kenneth Noland's targets and chevrons, Rosalind Krauss has recently written, "It is the world of commercial emblems and corporate logos gen-

eine primitive und ironische menschliche Darstellung ein, die zugleich etwas beinhaltet, das wir als raffinierte künstlerische Strategie ungeahnter Abstufungen von Ironie erkennen. Beide Aspekte, die schon in ihrem eigenen pastoralen Paradoxon enthalten sind, stören mit notwendiger Härte die Atmosphäre der Nostalgie und der Trauer. Neben der Arbeit von Prince erscheint der Bierstadt von oben und unten belagert; er ist kein ehrwürdiges Museumsstück mehr, sondern eher das Relikt altmodischen und unkultivierten Geschmacks.

In einem anderen Versuch, den Begriff 'pastoral' in der Literatur zu deuten, schreibt Frank Kermode: "Die pastorale Poesie gibt in ihrer einfachsten Form vor, daß die Stille der Natur auf dem Lande besser sei als das kultivierte und komplexe Leben", doch daß "diese literarische Haltung gegenüber der Natur immer von ihrem Gegenteil überschattet wird, nämlich von der Erkenntnis, daß die Natur rauh ist und eher eine Angelegenheit der Tiere".¹² Das läßt sich ganz direkt auf den beschriebenen Werkkomplex übertragen, und auch viele Arbeiten von Prince spiegeln deutlich eine düstere Vision des Landlebens wider. Diese Interpretation wird natürlich denen gegen den Strich gehen, die diesen Künstler auf der Ebene des hohen kritischen Diskurses über die kritische Aneignung einer Vorstellungswelt aus dem Bereich der Massenmedien ansiedeln. Aber er ist ein Mensch, der sich gleichermaßen im einfachen Diskurs wohl fühlt, und zwar so wohl, daß er einigen seiner städtischen Kritiker undurchsichtig erscheint. Im Gegensatz zu früher, als Prince noch allgemein verbreitete Zeitschriften für seine Fotoarbeiten – in denen er vorgegebene Fotos wieder fotografiert und dabei neue Ausschnitte bestimmt – benutzte, verwendet er jetzt in zunehmendem Maße Publikationen mit einer kleinen, festumrissenen Zielgruppe, von Männern mit typisch männlichen Hobbys und von Anhängern spezieller Freizeitbeschäftigungen. Er ordnet seine Arbeiten in Form von Rastern an, die er im unverblühten Straßenjargon als "Gangs" (Banden) bezeichnet. Durch dieses Material wird der Betrachter mit einem völlig anderen Amerika konfrontiert, einem Amerika, das so fremd scheint, daß es nur wenig Anteilnahme von ihm in Anspruch nehmen kann. Eine Kategorie von Zeitschriften, die er besonders bevorzugt, ist auf frisierte Motorräder und Lastwagen mit Vierradantrieb spezialisiert, darunter auch landwirtschaftliche Fahrzeuge, denen aus ästhetischen oder verkaufstechnischen Gründen ein übertrieben fremdartiges Styling verpaßt wurde. Obgleich beide Fahrzeugtypen wohl eher an weite, offene Räume erinnern, findet

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

erated from within a serial expansion, which speaks mainly about repetition and mass production...¹³ This short sentence typifies the movement of high art-world thought from something relatively concrete – the graphic economy characteristic of trademarks – to a picture of modern production as a sign system, that is, to a description pitched at the highest level of abstraction. This passage then goes on to equate the epiphanies of Fried's ideal viewer with the passion of the everyday consumer of Pop images:

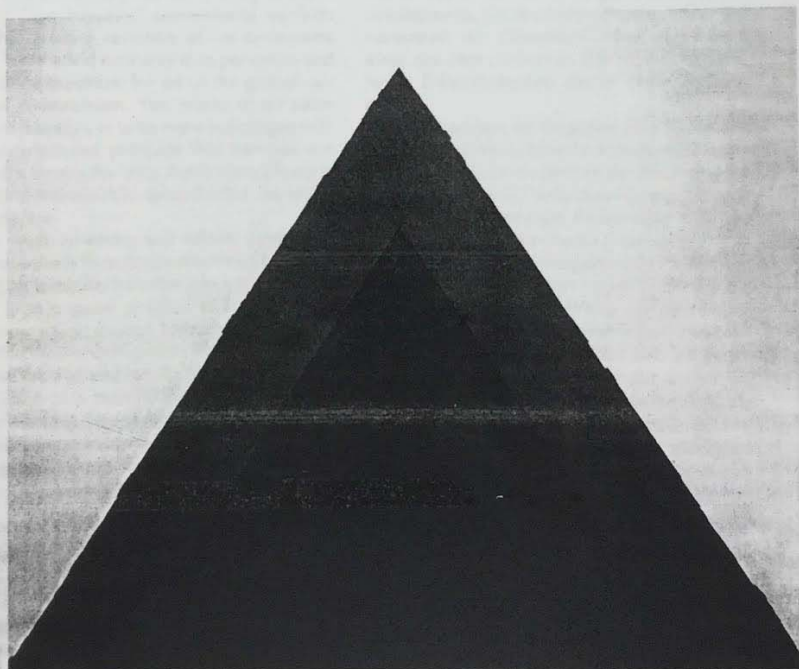
...this very abstract presence, this disembodied viewer as pure desiring subject, as subject whose disembodiment is, moreover, guaranteed by its sense of total mirroring dependency on what is not itself – that is precisely the subject constructed by the field of Pop and the world into which it wants to engage, the world of the media and the solicitation of advertising.

There are several noteworthy things about this argument. One is the way that it underwrites Fried's position while seeking to undermine it. Another is the total grip that it imagines signs in "the media" to have on consciousness. In advanced critical discourse as we have known it over the last decade, such reductive pictures of

man diese Zeitschriften an jedem größeren Zeitungsstand in New York. Sie öffnen Prince damit ein Fenster, das bereits eine gerahmte Miniatur der wilderen Varianten von Subkultur im ländlichen Hinterland ist.

In vielen dieser Zeitschriften finden sich Fotografien von stolz hergerichteten Maschinen, auf oder vor denen die weibliche Begleiterin des Besitzers breit lächelnd und halb entkleidet posiert. In der Arbeit *Untitled (Girlfriend)* von 1986 (Abb. S. 34) wird eine Gruppe solcher Fotos mit Superfrauen aus Comic-Heften zusammengegruppert, bei denen es sich um jene volkstümlichen Darstellungen handelt, die männliche Kraft und übertrieben weibliche Merkmale dergestalt zusammenbringen, daß die Phantasien und Ängste heranwachsender Jungen damit befriedigt werden sollen. In den angrenzenden Fotos werden diese beiden Elemente als eine Projektion derartiger Phantasien in die Wirklichkeit gegenübergestellt. Das Ergebnis ist eine sorgfältig aufgebaute kleine Welt, in der Jungen zu Männern heranwachsen, ohne jemals überhaupt eine Frau kennengelernt zu haben, und in der sich die Frauen stillschweigend fügen, weil sie es nicht anders kennen.

Thomas Crow



Kenneth Noland
Across
1964
Courtesy Andre
Emmerich Gallery

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

the world are generated almost automatically out of the self-imposed limitations of its language and theoretical points of departure. I dwell on this because it highlights, by contrast, the more modest and observant strategies to be found in the work of Lemieux. The geometric motifs of 1960s abstraction, which provide a stabilizing historical foundation for a good deal of her work, may lead our thoughts initially to the crisp insignia of modern corporate multinationals. But it is an unnecessarily restricting premise, and an abuse of semiotics, to assume that these motifs are thus trapped forever in one closed circuit of self-replicating signs. We can concede that subjectivity is constructed in and through sign systems without restricting our analysis to those of maximum abstraction, forcing an awkward marriage between Baudrillardian hyper-reality and the Lacanian unconscious as our dominant frame of reference. Visual signs, as Lemieux is concerned to establish, have long histories in a society and in individual life spans. So her displacements of characteristically 1960s shapes and arrangements – by shifts to subjectively evocative colors and juxtapositions with other kinds of objects – follow more varied paths of association.

One abiding use of hieratic and centralized signs is in the military. Certainly the globalization of "low-intensity" conventional conflicts and the resulting centrality of the armaments trade in the world economy is as pervasive and potentially important for art as the global culture of consumerism. Yes, works of art seem more to resemble or to be more in dialogue with the manufactured products that pervade our everyday lives in the West, but in many places in the world Kalashnikov assault rifles are status symbols, too.

In the West, however, war affects people far more unequally than does advertising and marketing, as Lemieux, from her own family experience, is in a good position to know. She is moreover young enough to have a father who served in Vietnam rather than World War II, and can find in childhood recollection tokens for the experience of a morally ambiguous and distanced warfare. The problem for art that would address that aspect of the great world is to find ways to project it, on the one hand, into the limited scope of one's artistic means and, on the other, into some commensurately small, mappable human sphere.

The geometric insignia extrapolated from earlier abstraction manage to serve both ends and provide the basis for her characteristic economy of statement. The women in a military household are those who feel acutely their ex-

Was erreicht Prince mit der Manipulation dieser grotesken lebendigen Darstellungen einer de-gradierten ländlich/vorstädtischen Umwelt? Ihre einheitliche Größe und der weite Abstand voneinander auf einfachem weißen Grund kultiviert sie bis zu einem gewissen Grad, indem diese ganze Arbeit als eine Abstraktionsübung, eine Manipulation des Zeichens als Zeichen erscheint. Dies gibt uns die Gelegenheit, eine kritische Analyse in Gang zu setzen, die dem Prozeß, der den Künstler ursprünglich bewegte, analog ist. Wir können unserer inzwischen wohlgeübten Fähigkeit frönen, um zu erkennen, daß ein hergestelltes Konsumprodukt, ein mechanisches Instrument männlichen Vergnügens, mit dem weiblichen Körper gleichgesetzt wird. Ja, wir können sehen, daß sogar diese rauhen, gewalttätigen Leute auf ihre Art Semiologen sind, instinktive Manipulatoren einer de-konstruktiven Fotografie. Unser Diskurs erweist sich also auch am unerwarteten Ort als richtig. Aber dieser Gedankengang impliziert unweigerlich Identifikationen – diese Motorrad- und Lastwagenfahrer sind wir –, und das ist das, wo das pastorale Element im Werk von Prince seine besonders böse Spitze hat. Seine Ausflüge in die negative Idylle des ländlichen Lebens entdecken die einfachere Welt der einfacheren Leute, wobei die Gefühllosigkeit und der Reduktionismus, die der hohen Kunst mit ihrer Bessenseheit von Oberflächlichkeit eigen sind, einer aus dem seelischen Gleichgewicht geratenen Erkenntnisweise dieser Leute entsprechen.

Annette Lemieux ist dagegen eine Künstlerin, die ihre stark formalistische Arbeitsweise in den weitaus tröstlicheren Bereich der Kindheitserinnerungen überträgt. Gleichzeitig zeigt sie aber auch, daß eine strenge Bildsprache nicht der einzige Weg ist, die sicheren Erkenntnisse unserer herrschenden Kritikergemeinde ins Wanken zu bringen. Ihre Arbeiten tragen in der Tat auf eine eigene pointierte Weise zur derzeitigen Diskussion über die Beziehungen zwischen Farbfeld-Malerei und Pop Art bei. Ich denke dabei an die These, die man in der letzten Zeit immer häufiger hört, wonach das Problem, die Kunst der 60er Jahre zu kategorisieren, dadurch gelöst wird, daß man jeden wirklichen Unterschied zwischen beiden bestreitet. Rosalind Krauss hat kürzlich über Kenneth Noland's Zielscheiben und Winkel (Abb. S. 35) folgendes geschrieben: "Das ist die Welt kommerzieller Embleme und Firmenzeichen, die aus einer Serienfertigung heraus entsteht und die hauptsächlich eine Aussage über Wiederholung und Massenproduktion beinhaltet..."¹³ Dieser kurze Satz charakterisiert die normale Tendenz

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

clusion from direct knowledge of war, a condition that the rest of us take for granted and count on to numb our perception. Months can go by in which even the whereabouts of a soldier are unknown to his family. The absence of the father/brother/son, along with his perilous destination, are registered by the insignia left behind, objects that carry particular fascination for children, and other thoughts for adults. The current withdrawal of consciousness of war from public life can be measured by the loss of the public significance once carried by these symbols of absence. In World War II, the star stood for an absent or dead son; the smaller world of several of Lemieux's pieces is the women's sphere during World War II, which is recalled less as a better, more moral conflict than as a time when symbols meant something. Her stripes and stars are located within this field of meaning by the juxtaposition, in the same visual field, of small found objects, recognizable relics of that smaller world, which provide discreet clues to a reading. Precise execution is everything in this kind of work, and it has to steer just this side of sentimentality to work at all. That it keeps to this side most of the time is the clearest sign of its clarity as a project.

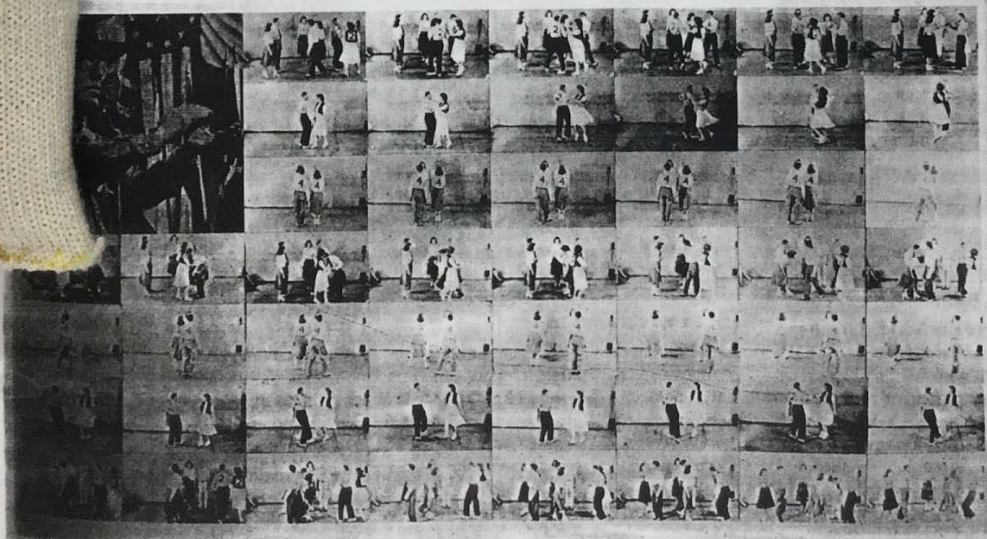
One device Lemieux uses frequently are the words on the covers of old books. Their titles, which she sometimes alters, take on an outward meaning that comes loose from whatever content they might betoken. There is a class coding

des hohen Diskurses der Kunstwelt, aus einem relativ konkreten Sachverhalt – die grafische Sparsamkeit, die für Firmenzeichen typisch ist – ein Bild moderner Produktion als einem Zeichensystem zu entwickeln, d. h. eine Beschreibung, die auf der höchsten Ebene von Abstraktion ansetzt. Im weiteren Verlauf dieser Passage wird dann die Epiphanie des idealen Betrachters bei Fried gleichgesetzt mit der Passion des Normalverbrauchers von Pop-Bildern:

"... diese völlige abstrakte Gegenwärtigkeit, dieser körperlose Betrachter als nur begehrendes Subjekt, als Subjekt, dessen Entkörperung zudem garantiert wird durch sein Gefühl für die absolute Abhängigkeit als Spiegel von etwas, was er selbst nicht ist – das ist genau das Subjekt, das die Pop Art und der Bereich, um den sie sich bemüht, geschaffen hat; es ist die Welt der Medien und der Versprechungen der Werbung."

Es gibt einige bemerkenswerte Punkte an dieser Argumentation, z. B. wie die Position von Fried bestätigt wird, während gleichzeitig versucht wird, sie zu unterlaufen. Weiterhin ist die Überzeugung bemerkenswert, daß die Zeichen in den "Medien" einen absoluten Zugriff auf das Bewußtsein haben. Im modernen kritischen Diskurs, wie man ihn im letzten Jahrzehnt kennengelernt hat, werden solche vereinfachenden Bilder von der Welt fast automatisch durch die selbstaufgelegten Grenzen seiner Sprache und seiner theoretischen Ausgangspunkte hervorgerufen.

Thomas Crow



Annette Lemieux
Contra
1986
Courtesy Josh Baer
Gallery, New York

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Thomas Crow

here: as she says, "... in my house, when I was growing up, from my recollection, books were for appearances, not read or looked into."¹⁴ This form of attention also recreates the incantatory resonance that words can take on in a child's environment, transforming them into imaginative entities with the substantiality of objects. *All Fall Down*, 1987 (cat. no. 48) plays on the repetitive chants of children's games to nudge the words (which nevertheless continue to echo) into the status of elements in an abstract formal grid.

Lorna Simpson is another artist whose composite pieces – photographs with words in her case – at times exploit the device of children's games: rock, paper, scissors is one. Her highly discursive practice is thus given similar purchase in a simpler world where words assume an apparently timeless order. Pairs of analogies, like those found in primary-school reading books, also have the effect of evoking orderly symmetries of language presented as an object of learning and elementary acculturation.

Simpson's use of these motifs, however, only underscores the degree to which her project is larger in its compass of reference than the interpretive frame of pastoral can extend, and citing her work can bring this essay to a concluding awareness of its own limitations. As a black woman, hers is a point of view largely excluded from the universalizing pastoral assumptions about childhood. One of her captions puts it with stark simplicity, "It was impossible to make sense of the natural order of things being dark and heavy-handed." The chants and games of analogy go wrong when her turn comes around. The play of signs cannot include that cluster of signifiers – darkness, blackness, skin as difference – without ceasing altogether. The metaphors of mayhem common in the games of childhood suddenly evoke a reality of racial violence and fear.

Her work also, it need hardly be said, has sophisticated things to say about its medium and the nature of the photographic sign, that is, the signifying play of difference between black and white. But it has as firmly in mind a far greater world of difference between black and white that is not about play and far more serious in what it signifies. Simpson's art gives nothing away on the level of the high discourse, but handles the questions of medium and sign with a particular ease, as if to say to the viewer, how could something that matters in so limited a world really be difficult?

Ich gehe hierauf näher ein, weil dadurch der Gegensatz zu den eher einfachen und sensiblen Strategien, die sich im Werk von Lemieux finden, deutlicher wird. Die geometrischen Motive der Abstraktionen der 60er Jahre, die eine stabilisierende historische Grundlage für viele ihrer Arbeiten liefern, mögen unsere Gedanken zunächst auf die klaren Zeichen moderner multinationaler Gesellschaften lenken. Aber es ist eine unnötig einengende Voraussetzung und ein Mißbrauch der Semiotik anzunehmen, daß diese Motive damit für alle Zeiten in einem Kreislauf sich selbst wiederholender Zeichen gefangen sind. Man kann einräumen, daß Subjektivität sich in Zeichensystemen und durch sie äußert, ohne dabei unsere Analyse auf die maximale Abstraktion zu beschränken und so eine mühsame Verbindung zwischen der Hyperrealität bei Baudrillard und dem Unbewußten bei Lacan als unseren dominierenden Bezugsrahmen zu erzwingen. Visuelle Zeichen, wie Annette Lemieux sie etablieren möchte, haben eine lange Geschichte in einer Gesellschaft und in der Lebensspanne des einzelnen. Daher verfolgt sie mit der Verschiebung charakteristischer Formen und Ordnungsprinzipien der 60er Jahre – durch Wechsel zu subjektiv sinnträchtigen Farben und durch die Gegenüberstellung zu anderen Objektarten – stärker variierte Assoziationswege.

Eine anhaltende Verwendung hieratischer und zentralisierter Zeichen findet sich beim Militär. Natürlich sind die Globalisierung der konventionellen Konflikte "geringerer Intensität" und die daraus resultierende Zentralisierung des Waffenhandels in der Weltwirtschaft ebenso präsent und potentiell wichtig für die Kunst wie das globale Konsumverhalten. Zwar scheinen Kunstwerke hier in der westlichen Welt eher Konsumgütern, die unser tägliches Leben beherrschen, zu gleichen oder auf sie Bezug zu nehmen, aber an vielen anderen Orten auf der Welt sind auch Kalashnikov-Gewehre ein Statussymbol.

Im Westen jedenfalls trifft der Krieg die Menschen wesentlich unterschiedlicher als die Werbung und das Marketing, wie Annette Lemieux aus eigener familiärer Erfahrung gut weiß. Sie ist zudem jung genug, einen Vater zu haben, der in Vietnam und nicht im Zweiten Weltkrieg gekämpft hat, und in ihren Kindheitserinnerungen finden sich Zeichen für die Erfahrung mit einer moralisch zweifelhaften Kriegführung, die weit entfernt stattfand. Für die Kunst, die sich mit diesem Aspekt der weiten Welt beschäftigt, liegt das Problem darin, Wege zu finden, den genannten Aspekt einerseits auf den begrenzten Bereich der künstlerischen Ausdrucksmöglich-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Notes

- 1 From an interview with Jeanne Siegel, "Annette Lemieux: It's a Wonderful Life, or Is It?", *Arts* 61, (January 1987): 80.
- 2 Among Fried's writings, see particularly, *Morris Louis* (New York: Abrams, 1971), *passim*, and "Art and Objecthood," G. Battcock, ed., *Minimal Art* (New York: Dutton, 1968), 116–47.
- 3 See, for example, Rosalind Krauss's remarks on the theoretical writing of Peter Halley, "Theories of Art after Minimalism and Pop: Discussion," Hal Foster, ed., *Discussions in Contemporary Culture* (Seattle: Bay Press, 1987), 76, 82.
- 4 See Hal Foster, "Signs Taken for Wonders," *Art in America* 74 (June 1986): 86.
- 5 For a discussion of the painting's history and provenance, see Angelica Zander Rudenstine, *The Peggy Guggenheim Collection, Venice* (New York: Abrams, 1985), 611–13.
- 6 William Empson, *Some Versions of Pastoral*, revised edition (New York: New Directions, 1974), 22.
- 7 Empson, *Versions*, 19.
- 8 See Empson, *Versions*, 23, 115.
- 9 David M. Halperin, *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry* (New Haven and London: Yale, 1983), 70–71; for further work of definition, see Paul Alpers, "What Is Pastoral?", *Critical Inquiry*, 8, (Winter 1981–82): 437–60.
- 10 Interview with Klaus Ottmann, *Journal of Contemporary Art* 1 (Spring 1988): 19–22.
- 11 For a full discussion of the installation, see the catalogue of the exhibition in which it appeared, *The Institute of Contemporary Art, Boston, Utopia Post Utopia*, (Cambridge: M. I. T. Press, 1988).
- 12 Frank Kermode, *English Pastoral Poetry* (London: Harrap, 1952), 17–19; also Halperin, *Before Pastoral*, 56.
- 13 Krauss, "Theories," 60–62.
- 14 Lemieux, "Wonderful Life," 81.

keiten, andererseits auf eine verhältnismäßig kleine überschaubare Sphäre zu projizieren.

Thomas Crow

Die geometrischen Zeichen, die aus früheren Abstraktionen abgeleitet sind, können beiden Seiten gerecht werden und bilden die Grundlage für Lemieux' typische Sparsamkeit in bezug auf Aussagen. Die Frauen in einer Soldatenfamilie spüren besonders stark, daß sie vom genauen Wissen über den Krieg ausgeschlossen sind, eine Tatsache, die wir anderen als selbstverständlich und sogar als wünschenswert ansehen, da es unsere Empfindungen betäubt. Es können oft Monate vergehen, ohne daß die Familie auch nur erfährt, wo sich ein Soldat aufhält. Die Abwesenheit des Vaters/Bruders/Sohnes und ihre gefährliche Aufgabe werden durch zurückgelassene Zeichen angezeigt, durch Gegenstände, die für die Kinder von besonderer Faszination und für Erwachsene Anlaß für andere Gedanken sind. Die Tatsache, daß der Krieg zur Zeit aus dem öffentlichen Leben verdrängt wird, läßt sich daran bemessen, daß diese Symbole der Abwesenheit heute nicht mehr dieselbe öffentliche Bedeutung haben wie früher. Im Zweiten Weltkrieg stand ein Stern dafür, daß ein Sohn des Vaterlandes vermißt oder tot war. Die kleinere Welt in einigen von Lemieux' Arbeiten befaßt sich mit der Lebenssphäre der Frau während des Zweiten Weltkrieges, der nicht so sehr als ein besserer, moralisch höherstehender Konflikt erinnert wird, sondern als eine Zeit, in der die Symbole etwas bedeuteten. Ihre "Stripes" (Streifen [der US-Flagge]), aber auch Tresse als militärisches Rangabzeichen) und "Stars" (Sterne [auch der US-Flagge]) sind in diesem Bedeutungsfeld durch Gegenüberstellung angesiedelt; sie gehören zu derselben visuellen Kategorie, in der kleine gefundene Objekte und wiedererkennbare Relikte dieser engen Welt den Schlüssel zum Verständnis bieten. In dieser Art von Arbeiten bedeutet exakte Ausführung alles; und damit die Arbeiten überhaupt eine Wirkung zeigen, muß genau diese Seite der Sentimentalität angesprochen werden. Daß sie sich an dieser Seite der Sentimentalität orientieren, ist der deutlichste Hinweis auf ihre Deutlichkeit als Projekt.

Eine Vorgabe, die Annette Lemieux häufig verwendet, sind die Wörter auf alten Buchumschlägen. Deren Titel, die sie manchmal verändert, nehmen dadurch eine äußerliche Bedeutung an, die in keinem Zusammenhang mehr mit dem Inhalt der Bücher steht. Die gesellschaftliche Erklärung hierfür geht aus folgender Äußerung hervor: "...in dem Haus, in dem ich aufgewachsen bin, gab es meiner Erinnerung nach Bücher nur zur Dekoration, nicht, um gelesen oder angeschaut zu werden."¹⁴ Das gibt auch

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Chiesa del San Lorenzo - Aosta - 29 mag - 28 jun 1992

THEORETICALLY YOURS

Patricia Collins and Richard Milazzo

I OUTSIDE AMERICA (UNA TEORIA)

1. L'Inghippo - nelle-Cose-in - Generale

L'obiettivo di *Outside America* consiste nel dare un'immagine dell'arte e della cultura, e in ultima analisi della vita, nel mondo contemporaneo. Tuttavia questa deve essere intesa come un'immagine generale con differenti gradi di specificità, un rapporto sulla condizione dello stato delle percezioni dell'arte e una distinzione (tra arte e vita) che viene divorata, direbbe Rauschenberg, nello scarto tra le due. Così, chiamarla una "teoria" è semplicemente un modo per ammettere o riconoscere il fenomeno o meccanismo del turismo culturale al lavoro nei nostri migliori giudizi o percezioni. E con mondo "contemporaneo" intendiamo una rete assurda, supersatura, di interruttori esistenziali e autoneutralizzanti, che difficilmente possono intrecciarsi tra loro tranne forse attraverso la liberazione fittizia di uno spettacolo critico.

Ma se questa è una questione semplice - raggiungere quest'obiettivo e fornire quest'immagine - allora è più che curioso che queste note preliminari siano già costellate da accenni di contraddizione e debolezza, dissoluzione e forse persino di malattia. A parte la moda cronica del vuoto, c'è la realtà innegabile, l'enigma del luogo comune, del tappeto trans-onto-e-pistemologico (sic) costantemente strappato da sotto i piedi. Sia che questo sfondamento ci risulti (perversamente) confortevole o disagiabile, sia che attribuiamo finalità o casualità, presunzione o innocenza disarmante, a questo inghippo-nelle-cose-in - generale, questo rimane sempre lì, se non altro come argomento di pubblica indifferenza. Un po' come quella cosa in cui inciampiamo sul marciapiede, a cui lanciamo poi uno sguardo furtivo sulla nostra spalla allo scopo immediato di ammonimento e di ammissione a malincuore del fatto che sia realmente mai accaduta. Sconcertante, persistente, ipocrita, trascurabile, ma non-negoziabile. Senza badare al contenuto (delle nostre percezioni), senza riguardo per il grado di coscienza che decidiamo o no di assegnare a quest'esperienza, a questa fastidiosa e implacabile accidentalità nel continuum giornaliero delle cose, la nostra semplice passeggiata tra l'ordine apparente e l'essere delle cose, noi sappiamo che la caduta che abbiamo fatto è reale, senza badare alla causa, all'essenza, al significato strutturale più profondo, noi sappiamo che l'effetto, l'apparenza vergognosa, il sentimento residuo, sono "reali". Che il crollo improvviso intervenuto nel nostro sistema di aspettative è reale, a dispetto dei nostri dinieghi. Non è reale perché lo conosciamo, in qualche maniera epistemologica prestabilita o attraente; è reale e noi lo conosciamo semplicemente perché ne facciamo esperienza come tale - stupidamente, giornalmente, alla buona.

0. O Valle d'Aosta! o, da una Mano; ovvero, O Parentesi in una Parentesi in una Parentesi!

Da una mano (o è un'ala, e non è ancora in vista nessun uccello), dovremmo avere la valle (questo inesorabile paesaggio di soglie primaverili, delimitate soltanto da un recinto di pietra, come idee che possono e fanno, gentilmente, interrompere le soffici elisioni del pensiero - o sono persino più leggere di certe trasgressioni subliminali, o certi giochi di prestigio - più leggere addirittura del suono della lingua francese - Vallée d'Aoste! Vallée d'Aoste! - ve ne sono così tante qui, e veramente indistinguibili dai corpi - i nostri tra gli altri - che discendono attraverso di esse in automobile), che scompaia in se stessa; ed ancora, dall'altra (qualunque cosa questa cosa sia o stia diventando), alla coscienza succedono sporgenze sconosciute, guardiani di sapere indiscreto, occhi interminabili, cime

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

astratte (se voleste designarle come località abbandonate dell'astuzia, o naturali aspirazioni di Dio, allora fatelo, con ogni mezzo), che in qualche modo giustificano, ed anche celebrano, le chiarificazioni (una certa grandezza accompagnata da una certa libertà) a cui queste apparenze offrono l'anima. O parentesi in una parentesi in una parentesi! O uccello in una gabbia in una gabbia! O uccello in un uccello in un uccello! I nostri sogni sono messi tra parentesi non solo dal nostro sonno, ma anche dalla nostra coscienza. Vi è una certa grandezza non accompagnata da libertà (essa può venire identificata con l'Assoluto), ed una che, invece, lo è, e noi dobbiamo essere in grado di distinguere tra le due. E' l'Assoluto Comune (esistente) in ogni cosa che determinerebbe le apparizioni comuni del Particolare.

Per questa ragione dobbiamo riconoscere la differenza tra l'arte che fa avanzare il Discorso dell'arte, ed assume la funzione critica, e l'arte o, piuttosto, le pietose forme di arte che vorrebbero, con noncuranza ed anche ossessivamente, e persino in maniera pura per effetto, mettere tra parentesi questo stesso Discorso (come se, per la seconda volta, e poi per la terza, e poi per la

2. Momenti felici fuori del Tempo

Ora cosa può produrre una tale immagine al di là di una singola camminata o caduta sulla via di una destinazione sur-determinata? Forse produce quella parte di esperienza, quella parte di cultura, quella parte d'America - l'America come lo Spettacolo dell'essere positivo nel mondo, guidato dall'attività materiale, al confine con l'inerzia metafisica, dello Spettatore come 'iniziato' pan-circondato - che cade fuori di sé. La quale è come temporaneamente sul punto di cadere fuori dell'America, il capitale totale dotato di ubiquità di cui sappiamo qualcosa stando al mondo nel ventesimo secolo, fuori di quello che conosciamo e possiamo esperire - ma di cui facciamo esperienza nonostante tutto senza curarci di dove siamo. Ma qui non stiamo parlando degli outsiders o della mentalità da outsider che adorna il risentimento in quanto critica. Stiamo parlando di un mal di testa come meta-negazione, del raffreddore come meta-rivoluzione costante. Ciò che è in gioco non è l'incapacità ma l'abilità nel cadere. E' l'evento indeterminato di questo non-atto che anima tutte le nostre 'negazioni' - dall'innamorarsi all'ammalarsi fino al cadere.

Così si sta cadendo fuori della corrente principale - ma non si è avanguardia, si è fatto semplicemente un capibombolo, battuto la testa, preso un raffreddore, fallito momentaneamente. Ma siete rimasti con l'inquietante sensazione che questa caduta abbia in qualche modo compensato la vostra vita - che una o tutte le cadute di tal genere possano compensare una vita. Anche se questa non vi dice nulla al riguardo, e concludete facendo esperienza della vostra caduta, del vostro mal di testa, come un turista.

Nondimeno, vi indurite in qualche modo per inquadrare le cose, per renderle interpretabili, persino negoziabili. Ciò che era soltanto una questione di coscienza diviene ora anche un'etica assurda. Un inghippo-nel-valore diventa un inghippo-nei-valori. Una struttura acasale con sex-appeal anonimo, universale. La conoscenza, la realtà e l'esperienza si svalorizzano e diventano attrazioni turistiche. Momenti piacevoli fuori del tempo stesso.

3. Il Cow-Boy onnipotente; o la Sala da Cocktail di Wittgenstein

Sarebbe difficile oggi in America immaginare un vero momento fenomenologico. O almeno, uno che non abbia un orizzonte assurdo. E certamente sarebbe difficile immaginare uno che abbia persino la più debole relazione oggettiva alla temporalità del vuoto che alimenta lo Spettacolo in saldo al miglior offerente. McDonalds sulla Piazza Rossa a Mosca - dall'importare la rivoluzione all'impacchettarla. Ma, poi ancora, stavamo alludendo più sopra alla verità non-oggettiva della caduta e all'etica assurda che vorrebbe sottoscriverla.

Non che un tale momento sia così desiderabile; solo che descrive la linea che ci separa e (perciò) unisce ad una certa tradizione europea e ad un metodo di percezione e di giudizio. Ma ciò che è fuori dell'America è anche dentro o al suo interno per difetto. Questo è coerente con l'immagine o concezione dell'America come cowboy onnipotente. L'uomo Marlboro può essere caduto da cavallo, ma la caduta è un evento tremendo, costituisce un patto obbligatorio tra il mondo e i suoi spettatori, avvolge tutto ciò che è inevitabile, fatale e incomparabile oggi per l'attrazione umana.

Per un Americano, o per un cittadino qualunque, persino per noi, la fenomenologia equivale ad un neon intermittente, posto sulla facciata di un nuovo ristorante o di un maxiemporio. (Le sigarette ci seguono o accompagnano come condimento al fast-food esistenziale della verità

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

non-oggettiva). Mentre la considerazione dell'America-casuale per i fatti e per la tradizione pragmatica è al suo minimo storico, la sua considerazione per il processo dei fatti è al di là del lecito, più azzerata dello zero, indicibilmente inesistente.

Forse è per questa ragione che la casa di Ludwig Wittgenstein, con i suoi limiti logici che travalicano nelle soglie dell'iper-trascendentale, potrebbe esercitare un qualche fascino su una certa porzione (quella che ancora esiste) della coscienza americana. Come scrive Gary Indiana (in *Art in America*, gennaio 1985, p. 126): "Wittgenstein profuse una precisione matematica ossessiva sui minimi dettagli. Evitando rigorosamente la peculiarità, egli operò in modo da pervadere l'intera casa di quest'ultima".

A questo proposito ci sono tre proposizioni dal *Tractatus logico-philosophicus* che tornano perversamente in mente:

6.432 Come le cose sono nel mondo è un fatto completamente indifferente per quanto c'è di più alto: Dio non si rivela nel mondo.

6.4321 I fatti concorrono soltanto a porre i problemi, non a risolverli.

6.44 Non è come le cose siano nel mondo che è mistico, ma che esso esista.

I fatti, la manifestazione della loro struttura, e la fenomenologia che è impellente al loro ordine, sotto-determinano il vuoto-come-Valore. Cioè, perché il cielo-è-blu come un vuoto etico, l'ossessiva indifferenza di questo processo, la peculiarità di ciò che si trova proprio fuori dei fatti, l'inghippo-nelle-cose-in-generale, la caduta sono sotto-determinati dai fatti, dai limiti della logica, e dai limiti interni della verità oggettiva. Che significa questo: che Dio (o l'uomo Marlboro) "non si rivela nel mondo" ma fuori di esso? Fuori dello spettacolo dell'America o dentro lo spettacolo, il mondo, del fuori-America? Quest'ultima perpetuerebbe la continuità empirica della caduta pur concedendo ancora qualcosa ai limiti trascendentali della verità non-oggettiva.

Ma la "soluzione" è un questione indifferente, il risultato di un universale idiosincratico che si manifesta nella singolare fenomenologia di una casa. Ma ancora, a meno che la "verità" sia relegata a "come le cose sono nel mondo...", alla "machinery" dell'esperienza fenomenologica, essa non contribuisce per nulla alla "soluzione", né a quello che si rivela o si manifesta o si mostra nel mondo-di-fuori secondo le sue coordinate esistenziali, secondo la realtà non-oggettiva della bruta esistenza, e, soprattutto, secondo l'inghippo in quel "macchinario".

Ma, ancora, forse la "rinnovata" casa di Wittgenstein, secondo la descrizione di Indiana (pp. 132-33), rivela l'inghippo in quel macchinario, l'inghippo-nelle-cose-in-generale al giorno d'oggi, non solo in America, ma fuori di essa:

"Su questo, il piano meno visitato dai viaggi turistico-architettonici e dagli storici di Wittgenstein, il Ministero della Decorazione ha dato libero sfogo alla sua immaginazione, distruggendo completamente il primitivo progetto - fino alla metà degli anni '70 la maggior parte di questo piano non esisteva, allorché l'architetto austriaco Karl Auboeck, lasto piano non esisteva, allorché l'architetto austriaco Karl Auboeck, lavorando con un designer bulgaro, si assunse l'incarico di ampliarlo. (Stando a sentire i membri dello staff dell'ambasciata, tutti sembravano in imbarazzo al riguardo) Un'area cocktail che millanta quel tipo di sedia tozza, incorniciata di legno, che abbelliva un tempo la sala d'attesa dei voli interni dell'Aeroporto O'Hare di Chicago, disposta vicino ad uno pseudo-mobiletto svedese (la grata piena di mozziconi di sigaretta), una premonizione di quello che ci aspetta. Affresco nel muro smaltato opposto a quest'obbrobrio un auriga bulgaro con l'elmo guida una squadra di eroici cavalli, si presume via da un'altra sala da cocktail, quest'ultima abbellita da disegni su legno annerito e vetro colorato ispi-

quarta, senza sosta, come migliaia di uccelli dentro migliaia di gabbie, il mormorio della valle, l'illusione della sua libertà, saltassero su proprio davanti ai nostri occhi!) attraverso quella fragile cosa senza valore che potrebbe venir meglio descritta (essa può solamente essere descritta, dato che non ha sostanza, nome o soggetto proprio da comandare, e non può esserle assegnato alcun reale valore) come il teoretico o l'ipotetico. O Non Comuni Apparizioni del Particolare - ombre, menzogne, illusioni, false apparenze - radunatevi nelle vostre gabbie e prosperate, svanite dal nostro punto di vista, in questa valle della meta-Morte! Essa (questa inutile regione dell'ipotetico e del teoretico) difficilmente è degna di menzione, salvo a dire che è un aggettivo senza futuro, senza nessun reale (solido) obiettivo, solamente immersa nella coscienza della libertà (non veramente libertà - può una tal cosa, 'sostanza', stato, esistere veramente, al di là della sua mera coscienza? - ma una soglia senza contenuto nelle cui ombre si trovano certe forme indistinguibili e, tuttavia, desiderabili. E' un contesto senza testo, messo tra parentesi, da un lato, da un supertesto e, dall'altro, da un subtesto ma, tuttavia, profondamente senza testo). Tra la funzione

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

critica dell'arte e la funzione post-critica che vorrebbe mettere tra parentesi il suo discorso, sussistono le funzioni del teoretico o dell'ipotetico, esiste solo la valle, una valle che deve essere attraversata se il desiderio, così come l'oggetto (del desiderio) devono raggiungere la grandezza di un'identità aperta e, nondimeno, le libertà del sogno della coscienza.

1. Obiettivi e Parentesi della Teoria al Rovescio

Uno dei principali obiettivi di questa mostra - ma, certamente, non il solo, e per nulla uno tra i più difficili - è quello di riunire una selezione dei più importanti artisti contemporanei con un forte indirizzo teorico in un contesto internazionale, con l'intento di mettere tra parentesi, per il pubblico, alcune delle nuove forme che l'arte può prendere e che ha già preso, ed i percorsi teorici ed ipotetici seguiti durante gli ultimi dieci anni. Queste forme vengono messe tra parentesi, visivamente, in modo generale, attraverso la loro presentazione all'interno della mostra, ma non in maniera analitica, né in alcuna maniera specifica o descrittiva qui, in questo saggio. Informare o educare il pubblico è, certamente un lodevole fine,

raccontata alla gloriosa storia dei modelli da tovaglia bulgari. L'insieme del cocchio ha i colori dei fumetti, mentre lo schema tipo "hacienda" spagnola della sala bar che segue fa pensare a quell'atmosfera di buon gusto oro-brunito-lucido che si ritrova nei bar per singles dell'East Side tra la sessantesima e Yorkville. Archi e aperture ellittiche elevano l'atmosfera da nascondino di questo birichino rifugio marxista-leninista di Hernando - praticamente un inciampo verso l'autentico tempio della cultura.

"Sì, la sala da concerto. Che può fare un'ambasciata senza di lei? Quest'ultima si protende sopra il progetto di fondo con carta antirumore e un'autentica foresta di legno chiaro pannellato, stile struttura scuola parrocchiale di un sobborgo industriale del 1955. Tende rosse da teatro tipo zarista e dappertutto la presenza di un grigio gessoso gelido, più come l'infondersi o il caratterizzarsi di uno stile di vita che come colore, accrescono ulteriormente il non-effetto. Il tutto è inondato, o piuttosto drenato, dal rettangolo di luci fluorescenti stile soviet internazionale incassato nel soffitto e damascato (non ci sono altre parole) con inconsistenti graticole di plastica biancastra, che somigliano agli scomparti delle vaschette da ghiaccio ingigantiti, forse dopo esser passati per qualche flogisto letale fuoriuscito dall'arredo.

"Il salotto al primo piano funziona come sala per conferenze. Un lungo tavolo nero di preziosa formica attende silenzioso, circondato da una corona di ben assortite sedie da ufficio, un inevitabile posacenere rotondo di vetro rosso. Di fronte alla tavola dall'altro lato della stanza, fiancheggiata da scaffali di allucinanti codici legali e orrendi dipinti astratti, si trova la scrivania delle autorità, con la sedia posta in un buon angolo visuale per un enorme televisore a colori. Alla sommità della scrivania, lo sguardo imperturbabile rivolto verso la morte graduale, sicura, che sovrasta un esempio senza uguali di architettura del ventesimo secolo, si trova il bronzo della testa in terracotta che Wittgenstein fece nello studio di Michael Drobil, il suo unico lavoro scultoreo. La sua forma pausata riposa come un trofeo di bocce, vicino al Betamax dell'ambasciatore".

4. La distanza dall'Inganno all'Invisibilità

Avete incespicato, siete caduti e fermato il mondo. Almeno per un momento. O così sembra. Ma, per ripetere, non è un vero momento fenomenologico. E', forse, un minuto di stanchezza o disgusto che misura la distanza dall'inganno all'invisibilità. E' un incidente, puro e semplice, una distesa di non-tempo non messa tra parentesi, uno stacco esistenziale misterioso. Una svista temporanea nell'ordine delle cose.

"Egli non rimette in vigore nessuno di questi nell'evento, ma solo prima che siano accaduti, e solo dopo che siano passati alla storia - dopo che sono accaduti al di fuori di lei. Lasciando sospesi questi pseudo-eventi, l'uomo ripristina il giudizio della storia su tutti i tentativi compiuti per farla, su tutti i tentativi per uscire dal secolo, sia all'inverso che in avanti: il giudizio che eccetto per la follia e il suicidio non c'è modo di uscire dal proprio tempo" (GREIL MARCUS, *Lipstick traces: a secret History of the 20th Century*, Mass. Harvard University Press, 1989, p.137).

A meno che uno incespichi e cada. E rimanga al tappeto. Oppure riesca ancora ad alzarsi in tempo per ricadere di nuovo, ripetutamente, all'infinito - in modo non-tragico, non-storico, non-giudicatorio. Eccetto che per la caduta innocua, i mal di testa e i raffreddori, "non c'è modo di uscire dal proprio tempo", non si esce dalla Storia, eccetto che mediante gli aneddoti e le chiacchiere che si raccolgono intorno al cuscino prima di andare a dormire. E il referente non è importante in que-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

sta frastagliata rete di cose - crea semplicemente un miraggio di significato. Sfondamento, vuoto come valore, non presumono una matrice ontologica, un 'evento' nella morale o una figura etica. Non abbiamo bisogno di un ostacolo materiale né di un evento 'reale' per suscitare queste fermate. Esse sono la distanza gratuita.

5. Meta-morte; o tre Bellezze al Bagno a Zonzo per le Spiagge della Meta-America

Vi è coscienza (di questa distanza); c'è l'autocoscienza stessa; e c'è un gradino oltre questa condizione autoriflessiva che testimonia di un'etica assurda. Cioè, la caduta o l'inesplorazione o il cadere su se stessi, il "discendere" o l'esperienza "discendente", il "disinganno con il cinismo stesso", riconoscere semplicemente l'assurdità o l'assurdo inerente al concetto o al fenomeno della distanza autoriflessiva, sia che venga attivata come ostacolo o come evento, come sfondamento o come Meta-Spettacolo della caduta. O come la non-promulgazione meta-dialettica dei misteri esistenziali di un mondo neo-assurdo.

Più specificamente sperimentiamo questo Meta-Spettacolo, non solo tautologicamente ma transteticamente, quando entriamo ed usciamo dal cerchio disegnato in gesso bianco intorno al corpo. E' indifferente per questa irriverente zona di meta-prossimità a chi appartenga il corpo, lo spazio che occupa, la sua storia, e quanto impieghiamo per uscire dal cerchio.

Per definizione, niente si può coordinare dentro i confini di una caduta. La risata, se si sopravvive, se la caduta non è mortale, al contrario, fa trasalire le vostre aspettative, le equipara semplicemente alle coordinate di quel non-essere - l'ordine nuovo che emerge da quella fermata. Ciò che si finisce di esperire è qualcosa come una meta-morte. Una meta-morte in America con Dennis Hopper il sabato mattina.

Qui, ci siamo anche ricordati della Rete di Fermane di Duchamp, e più specificamente delle sue Tre fermate standard. La rete di Hegel termina con tre 'bellezze', che si possono intendere in un doppio senso - come tre errori e come tre bellezze al bagno a zonzo per le spiagge della Meta-America.

"Le modalità decadenti di espressione si fanno valere sempre per rispondere a paradigmi imposti dogmaticamente. E' nell'iper-logica della decadenza, nell'abuso della simulazione, dove si potrebbe approntare uno spazio per la contestazione e la negazione oggi... Non ci sono risposte prestabilite, ma, in modalità decadenti di contestazione, la forma irretisce, altera, e scompagina il senso comunemente inteso. Più vi è accumulo di informazione, maggiore è il rumore, più vi è libertà di scelta, maggiore è l'incertezza. Tutti i grandi periodi artistici collasano in un'esplosione di iper-logica che noi consideriamo manierista e decadente. Perciò, con l'avvicinarsi della fine del Modernismo, il cinismo diviene un preludio a quest'ultimo rantolo" (JOSEPH NECHVATAL, *Collected Essays 1983-90*, Parigi, Editions Antoine Candau, 1990, p. 7).

6. Nuove Fini

Proprio all'inizio della storia della filosofia europea, si levò una risata contro il rispetto per il pensiero serio. Laerzio racconta che il proto-filosofo, Talete, il padre della filosofia ionica della natura e il primo ad impersonare la *ratio* occidentale, lasciò un giorno la sua casa a Mileto, accompagnato da una vecchia domestica, per dedicarsi allo studio dei Cieli. Durante il cammino, egli cadde in un fosso. Mentre ancora stava proteggendo per l'accaduto, la donna gli si rivolse con queste parole: "Talete, non riesci a veder quello che ti sta davanti ai piedi, e pensi di sapere ciò che si trova in cielo?" (PETER SLOTERDUK, *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 534).

anche se alquanto presuntuoso, ma gli autori non si sentono forzati da un impulso didattico, né nutrono alcun interesse in una teoria (o ipotesi, se è per questo) come modalità inesauribile. Al contrario, se mai, siamo più interessati alle condizioni necessarie che predicano la consumabilità della teoria o, più letteralmente, a come la teoria (o l'ipotesi, o il concetto) consuma se stessa attraverso lo sfondamento che implica, necessariamente, la sua vera esistenza. Cioè a dire che, incastrate all'interno delle parentesi della presentazione, sono le parentesi della teoria al rovescio (]] che articolano le sue (della teoria) modalità di consumo. L'articolazione di questo fenomeno riflette gli obbiettivi più difficili o complessi di questa mostra. Una fenomenologia al rovescio, tuttavia, non può garantire la negazione o la cancellazione prosaiche delle parentesi positive che seguono, circondano e proteggono il Concetto, la Teoria ed il Discorso da un mondo consumabile.

2. 'Mio figlio è capace di farlo'; Scambio e Spostamento, Riavvicinamento, o una perfetta Estraneità

Anche oggi, talvolta, non è facile spiegare alla gente disinformata, o estranea a questi argomenti,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

perché gli 'action' (drip) paintings di Jackson Pollock sono da considerarsi arte. Spesso la reazione a tali radicali forme e innovazioni è di intimidazione, rapidamente seguita da rigetto e dall'impertinente osservazione: "anche mio figlio è capace di farlo". Ironicamente, questo è dovuto in parte al fatto che l'arte del ventesimo secolo ha spesso impiegato mezzi limitati ed ha utilizzato materiali (industriali) comuni, idee convenzionali (per esempio la 'pittura') e soggetti (per esempio i barattoli di minestra Campbell) già familiari al pubblico. Mentre l'artista impiega questi mezzi e materiali alla ricerca di un terreno o di un linguaggio comuni alla massa in generale, e per creare i modi più efficaci per 'comunicare' nel mondo contemporaneo, alle volte egli può, involontariamente, alienarsi da questo stesso pubblico. In seguito, con un atteggiamento più difensivo, l'artista stesso può rivendicare che l'alienazione, o l'effetto alienante prodotto dai suoi sforzi, siano una parte intenzionale del suo lavoro. Teorie complicate si intrecciano spesso per mediare la relazione fra questi effetti e le intenzioni degli artisti - sia quelle che hanno motivato il lavoro, sia quelle più difensive che possono essersi sviluppate in un secondo tempo. Questa situazione può verificarsi anche nel lavoro

'Il "cominciamento" non appartiene a nessuno tranne che al vento'. La storia di questo simulacro di un simulacro ci ricorda le pitture cromaticamente 'accese' che accompagnavano originariamente le produzioni architettoniche e statuarie dei tempi antichi. Tale pio desiderio non compromette di più la pristina natura delle nostre 'false' immagini tanto quanto l'Odissea non ci facilita alcuna comprensione della realtà ultima di un ristorante greco contemporaneo. Ma la morte della fine non significa un nuovo inizio. Può semplicemente inaugurare nuove fini.

Ma, qui, stiamo non solo "abusando del simulacro" fiduciosamente e cortocircuitando la fenomenologia del terminale, ma anche forse cercando di localizzare nella caduta di Talete un altro "gesto stabilito", un "motivo primitivo", che possa liberarci dalle 'competenze' del significato professionistico. Sicuramente, la cattiveria, l'incredulità e l'indifferenza non sono troppo dure da sostenere per la struttura, data la sua assimilazione nelle ironie - 'riservate' di un universo perfetto. Qui, non sono in gioco solo l'America come tale modello, ma anche le ironie dell'Anti-America. 'Le cose cadono a pezzi, i margini (di sublazione) non possono tenere'. Cominciamo a fissare il centro di nessuna coscienza e di nessun mondo - solo un 'interno' professionistico.

Alla luce di queste certezze critiche, cioè, le certezze che incominciano la crisi stessa, come un martedì grasso, o almeno, come un orso che balla, è sicuramente importante adesso incoraggiare, permettere alle cose di cadere in pezzi.

Ma come si attua una tale non-linea di condotta? Quando recentemente un tipo ci chiese un consiglio circa una rivista d'arte che stava per pubblicare, gli rispondemmo: "Assuma solo scrittori rigorosamente non-professionisti. Meglio di tutto, assumi scrittori che non possono scrivere - che non abbiano ancora 'imparato' a scrivere. Assuma l'inassumibile". Questo, pensiamo, si deve raccomandare, generalmente, la *de-professionalizzazione* di tutti i campi, indipendentemente dal loro contenuto. All'inizio, molti moriranno, specialmente quelli che cercano conforto dal corpo 'medico', sia quelli che sono caduti e sia quelli che vorrebbero guarirli, ma alla fine, la 'Nuova Fine', tutti noi gestiremo, senza il 'forte', senza il 'debole', e senza il "medio" - "l'interno" professionistico.

Ma se badiamo 'all'esterno' non-professionistico, non dobbiamo aspettarci nulla, niente nella sua forma più letterale e metaforica o metafisica. Niente - come la caduta più imbarazzante, assurda, malaugurata. Pensiamo a Talete e alla donna di Mileto che lo rimprovera dopo la sua caduta. Guardare, fissare, scendere nel "buco senza fondo del non-senso", e poi, come Socrate di Antifone, "allontanarsi da questa vista", colmi di paura indistinta e di terrore. Ora i vostri occhi sono sufficientemente privi di Valore per portare il mantello della Nuova Fine nel tardo mondo non-professionistico.

7. Non chiedere

Di chi è il corpo abbandonato nel cerchio di gesso bianco? Non domandate. Potrebbe essere quello di Antifone (che fu strangolato con una briglia per cavalli o che s'impiccò con quella) o di Talete (che cadde semplicemente in un fosso). Esperienza non-oggettiva che si trasforma nella verità non-oggettiva di un mondo Neo-assurdo. Portare in giro l'inghippo-nelle-cose-in-generale comprende oggi i sommari tautologici della risata.

Non si deve attivare niente su questo sfondamento. La casa di Wittgenstein è la storia dei limiti della logica quando questi introducono l'iperlogica di un Dio di plastica. Quelli di cui si fa esperienza qui, su questo sfondamento e alla distanza, sono momenti piacevoli, 'momenti di plastica' - meta-morte: la fermata del mondo e del significato per cal-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

colare gli oltraggi subiti durante la risata di plastica di un Dio-esterno in un mondo-esterno chiamato meta-America.

8. Club Méditerranée

C'è un senso in cui siamo sempre in vacanza, premeditatamente e post-meditatamente. A questo punto nella Storia, l'involuzione esistenziale è un fenomeno *Club Méditerranée*, è un momento piacevole, plastico ma non vero nella Storia dei Sabati mattina in America.

Per 'vacanza' s'intende semplicemente la condizione, in realtà, la credenza, che niente è (sempre) in gioco tra un passo e l'altro. Il nostro senso (il processo dei fatti piuttosto che i fatti immediati) del passato e del futuro ci rassicura, ci convince, che nulla si costituirà come esperienza disparata, come l'immediatezza disparata di un non-evento nel ciclo continuo degli eventi non-disparati.

Ma poi un corpo si volge in una posizione scomoda. Improvvisamente, accidentalmente, cade. Oppure si è sul punto di ricordare o elaborare o postulare qualcosa, ma, inaspettatamente il sipario cade e la coscienza svanisce momentaneamente. E, in entrambi i casi, si resta con il non-passo durante la camminata, durante il flusso di pensiero, e la sua riso-nante costituzionalità. Si resta con 'un'immagine', un'impressione distinta, del momento presente come di una trappola improvvisa, indistinta, definitiva e indifferenziata. Una tregua non-professionistica dal niente. In concreto, significa che la vostra vacanza o è stata interrotta da circostanze al di fuori del vostro controllo o è semplicemente andata male.

Il vostro non-passo si è incontrato con una tremenda mancanza di approvazione o, più precisamente, con il pregiudizio estremo, ma non ha per nulla fermato il mondo (per voi) e si costituisce non come dialettica o differenza o debolezza ma come fermata sgradita nel corso degli eventi. Uno sciopero ontologico che si presenta come violenta assenza di etichetta. L'insistenza non programmata di questo non-passo, questa ridicola fermata-in-cammino, questa caduta non dignitosa, introducono improvvisamente la morte nel nostro universo di senso, impregnano i (nostri) pensieri ed azioni di un prepotente senso d'indiscrezione. Evocano persino, nella miglior tradizione metafisica, un'esperienza sconvolgente al di fuori del passo della coscienza. Privi di linguaggio, di motilità, di pensiero, quest'esperienza ci lascia senza le coordinate esistenziali professionistiche. Ciò che perdura è la pietosa "caducità" del sogno dentro l'estensione di un incubo infinito.

9. L'idea di Elizabeth Taylor

Nella *Storia della filosofia occidentale* di Bertrand Russel, si legge: "Si pensa che il Parmenide sia riferito da Antifone (il fratellastro di Platone), il solo che ricorda il dialogo, ma che al momento è interessato solo ai cavalli. Lo trovano mentre sta portando una briglia, e lo persuadono con difficoltà a raccontare la famosa discussione tra Parmenide, Zenone e Socrate. Che ebbe luogo, ci viene detto, quando Parmenide era vecchio (sessantacinque anni), Zenone sulla mezza età (quaranta) e Socrate abbastanza giovane. Socrate espone la teoria delle idee; egli è sicuro che vi siano idee di forma, giustizia, bellezza e bene; non è sicuro che vi sia un'idea di uomo; e respinge con indignazione la possibilità che vi possano essere idee di cose come i capelli, il fango e lo sporco - sebbene, aggiunge, vi siano momenti in cui pensa che non può esistere nulla senza un'idea. Egli si allontana da questa prospettiva perché teme di cadere in un buco senza fondo di non-senso".

Ciò che è involontariamente interessante di questa storia è l'immagine di Antifone che porta una briglia, e la notizia che "al momento è interessato solo ai cavalli". Altrettanto è degno di nota il ritratto di Socrate

più personale, un lavoro con forme evocative che articolano i sentimenti più profondi - senza però diventare sentimentale e sdolcinato. Questa situazione può diventare, in certi casi, così estrema da far apparire una discrepanza fra queste intenzioni ed i sentimenti e le teorie elaborati per articularle. Tutto questo, paradossalmente, nello sforzo di comunicare il significato dell'opera, e di generare e far evolvere nuovi mezzi e forme di comunicazione che possano adempiere a tale funzione nel modo più efficace possibile.

In altre parole, vi è una tensione, ed anche un paradosso, tra l'opera che si dà allo spettatore, a te, e, quindi, diventa 'tua', e la 'teoria', che vuole sedurre la nostra attenzione, creando una simpatia e contribuendo a stabilire un fondamento comune, ma il cui sforzo, in ultima analisi, può creare una distanza maggiore (un distaccamento), un'aria o un senso di impersonalità, e persino, ironicamente, un'antipatia. È a questo punto che prende piede una sublimazione o una rimozione intellettuale di un desiderio fondamentale (di comunicare). Nel tentativo di rendersi 'tuo', diventa soltanto 'teoricamente tuo'. Nel tentativo di darsi un significato comune, e quindi 'più alto' e

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

trascendentale (Emerson, il filosofo americano dell'Ottocento. considerava la conversazione, cioè l'effettivo scambio del linguaggio umano, come la forma più alta di trascendentalismo), nel tentativo di trasfondere il senso generale o il fondamento delle cose, l'arte (e l'artista) si distacca, ad ogni tratto di matita, o colpo di pennello o di 'martello', dalla scena dello scambio, la scena del significato, lasciando, come alla fine di una lettera molto personale, soltanto la chiusa formale "sinceramente tuo" - o in questo caso, la frase 'teoricamente tuo'. Mentre questo sforzo può essere scoraggiante - di fatto, doppiamente scoraggiante, dato che non soltanto l'artista prova a comunicare e si ritira frustrato e deluso, ma anche lo spettatore prova a capire e fallisce diventando sempre più scoraggiato - in definitiva, la causa di ciò è rafforzata dai fallimenti e dalle delusioni persistenti che sono sintomatici del fatto che, ad un certo livello, lo scambio così come lo spiazzamento (lo scambio così come lo spostamento) hanno finalmente preso posto. E che, ad un certo livello, il semplice meccanismo del contatto umano (limitato sia al senso fisico di un contatto superficiale con l'occhio che ad una gamma più espansiva di opzioni emotive e psicologiche), così come il meccanismo più sofisticato (più complesso) della comunicazione

fatto da Antifone (Platone) come di uno che "respinge con indignazione la possibilità che vi possano essere idee di cose come i capelli, il fango e lo sporco - sebbene, aggiunge, vi siano momenti in cui pensa che non può esistere nulla senza un'idea. Egli si allontana da questa prospettiva perché teme di cadere in un buco senza fondo di non-senso".

In questo passaggio, l'idea non compete solo con l'esistenza, ma l'esistenza minaccia di superarla come soglia di significato. Proprio perché non esiste, e l'idea viene riaffermata come la figura dominante - nella manifestazione dei "capelli, fango e sporco" - cade per difetto fuori della capacità di sussunzione dell'idea. Queste sostanze o elementi infimi cadono da qualche parte fuori degli interessi di controllo dell'idea. Così tanto, da ispirare persino terrore a Socrate. Egli è posto di fronte improvvisamente alla possibilità - se consente all'esistenza di surdeterminare la sua idea di realtà mentre contemporaneamente surdetermina la realtà dell'idea stessa - di "cadere in un buco senza fondo di non-senso".

Cadere dentro questo buco è in realtà cader fuori di quello che è permesso dal linguaggio, significato, realtà e dalle nostre idee di realtà. 'Non-senso' equivale non solo all'esistenza materiale *per sé* ma all'autentica esistenza delle cadute che assorbiamo (nel nostro essere), e che capitano non solo all'esistenza ma alla nostra idea di esistenza. Il senso di una soglia senza limiti a queste cadute è contenuto nella parola "senza fondo".

Perciò, possiamo persino cominciare a immaginare che le idee auto-sufficienti, che hanno fatto crescere i capelli, sono spruzzate di fango, e sono 'sporche' nell'intimo. Un'idea di niente, di Vuoto-come-Valore, di sfondamento, di inghippo-nelle-cose-in-generale, di fuori, che ha rifiutato l'esistenza e qualsiasi idea di sé stessa (in e di sé) che si regge in relazione alle (o 'dentro') dignità del senso. Un'idea che ha cura delle indegnità di un fuori senza fondo.

II RENE RICARD: DA KANT AL KITSCH E RITORNO (Parte 2) - (1990)

1. Un Pretesto di Differenziali

In un certo senso, il fenomeno della 'verità non-oggettiva', come è applicato al nuovo libro di poesie di Rene Ricard: *Trusty Sarcophagus Co.* (New York, Inanout Press, 1989), sembrerebbe riguardare, in generale, le varie linee ed i vettori culturali oggi emergenti, e l'analisi di queste possibilità ed ipotesi culturali, come l'Espressionismo Astratto Postmoderno, il Concettualismo Manierato, l'Arte Popolare Contemporanea, il Nuovo Formalismo, l'Arte del 'Rifiuto' e l'Estetica dello 'Spargimento', e la generale distinzione tra qualità e quantità. Cioè, non vi è nulla, in nessuno di questi movimenti, che possa essere definito 'oggettivo', situato correttamente o ad una distanza sufficiente ad assicurare una 'vera' etichetta progettuale, oppure, quanto a questo, a garantire che nulla di ciò sopravviverà a queste rapide note. Essi costituiscono i punti in sospeso di un discorso generico che non esiste più. In un certo senso, si può sostenere che queste linee e vettori culturali prosperano meglio "anonimamente" (come direbbe Alan Jones), in un milieu criticamente disappropriato - astratto, disparato ed indistinto. Ciò che abbiamo qui costruito è, semplicemente, un pretesto di differenziali per diffirare ulteriormente questa realtà-ombra.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

2. Espressionismo Astratto Postmoderno

Ci potrebbe essere sogno meno calibrato, nel mondo dell'arte, o nulla che possa sembrare meno desiderabile o più 'limitante', fino ad ora, di un 'ritorno' ad una specie di Espressionismo - "Iper-Astratto" (come opposto al Neo-) Espressionismo? Ed esso potrebbe assumere questo grado di ironica auto-coscienza (meta-ironia?) per iniziare le cose - per promuovere un modello meno didattico, meno represso, meno sovra-intellettualizzato? Un modello fluente in maniera più libera - che si convertirebbe, inevitabilmente, nel caso di alcuni megamomenti, in una nuova chiusura. La Nuova Reificazione. Qualità di estremo grado.

Ma che un tale non-modello sia attualmente in azione è innegabile. Rumore di passi nel buio. Gerhard Richter (per moltissimo tempo); Robert Rauschenberg (dicono "troppo prolifico per il suo bene", ma è quello che dicevano di Picasso - Rauschenberg, il "Maestro Moderno" del gesto simbolico, compartimentalizzato); Sigmar Polke (classico disordine postmoderno, la 'Brunschwig & Fils' della pittura concettuale); Stephen Ellis (forma, struttura, ordine, qualificati dalla fallibilità del gesto e della pittura stessa); Nicholas Howey (mitogrammi ultra-gentili, twomblyeschi, post-linguistici); Charles Clough (che è alla testa di tutto ciò, in questo momento, andando a malincuore contro la selettiva mentalità del nostro tempo - pittura calda, ma intrisa di voluta freddezza - da lui anche chiamata "Ultra-Modernismo").

Forse non è tanto l'effetto-pendolo - dal caldo al freddo e di nuovo al caldo - ma l'effetto disparato o di 'spargimento' causato da discorsi provvisori, da non-modelli, da un discorso non-generico. Clough - caldo e freddo simultaneamente, espressivo e 'concettuale', astratto ed iper-conscio. Bleckner è andato preparando la strada, per anni, con le sue audaci fusioni di simbolo e realtà, le sue provocatorie ibridazioni di astrazione e responsabilità sociale, desiderio e trasformazione sociale, "disconoscimento e redenzione". L'Espressionismo Astratto Postmoderno - una boccata d'aria fresca o un'antica fiamma?

3. Concettualismo Manierato; o Emily Post e l'Etichetta dell'Arte Concettuale

Ciò che incominciamo ad intravedere, ora, è una specie di 'nuovo' concettualismo, altamente manierato ed (auto-)cosciente di sé come concettualismo *per sé*. Dopo quasi cinque anni di cosiddetta arte concettuale (per il pubblico in generale, ma quasi dieci per chi era presente sin dall'inizio), noi stiamo 'cominciando' a vedere, come suo risultato peggiore, delle forme di concettualismo altamente attenuate, reificate, e, come risultato migliore, degli esempi altamente rarefatti, acuti e caustici.

Al limite inferiore delle cose, lo spettro si suddivide, da un lato, in un'estetica minimalista oscura, riduttiva, di grado zero, diluita, con un terreno "sgocciolato", o delle distorsioni di land art e body art; e dall'altro lato, in un'anti-estetica, vincolata alla critica, isterica, gratuita, auto-consumantesi o auto-riflessiva, totalmente kitsch, sovra-inflazionata ('sovratratinata'), ma, in realtà, sovra-estetizzata. In un certo senso, entrambe le linee scaturiscono da una *sovra-reazione* agli aspetti surdeterminati della 'prima' arte neo-concettuale (dal 1982 al 1986) - la nuova astrazione, la nuova geometria e, specialmente, il discorso sulla merce, che favorì, in maniera particolare, il tipo di oggetti surdeterminati, iper-kitsch di Jeff Koons. Ma, in un altro senso, il discorso precedente - la linea riduttiva, di grado zero, subdeterminata, minimalista - è una stilizzazione esagerata, sovra-estetizzata, di un discorso che, originariamente, funzionava in relazione complementare al discorso sulla merce, e si costituiva, in realtà, co-

umana, hanno dato il loro contributo, anche se soltanto nella forma di un comune smarrimento (), o come nell'estremo smarrimento di un bambino perso nelle amorevoli braccia (o erano campi!) di un perfetto sconosciuto (o era una perfetta estraneità).*

Il livello al quale questo sentimento diffratto, questo tardivo scambio, questa totale estraneità, contagiano l'opera d'arte (originalmente, o al suo inizio, o strutturalmente), o, semplicemente, la mettono retoricamente tra parentesi, è più difficile da accertare. In tutti i casi, ogni possessione sembra essere equilibrata da uno spossessamento, e viceversa; ogni spossessamento dell'io sembra essere equilibrato da un'auto-possessione dell'Altro - sia a livello di uno scambio di segni, simboli o smaterializzazioni strane, sia a livello di una perversa banalità, o della trascendenza retorica. Sia che si tratti del vecchio dilemma 'è nato prima l'uovo o la gallina?', o che 'l'eccessiva familiarità fa perdere il rispetto', la coscienza comunque acquisisce, contro tutte le previsioni, (e queste frasi convenzionali), straordinarie possibilità per colmare la distanza tra ciò che è 'nostro' teoricamente e ciò che è nostro nel senso più comune e fondamentale. Mentre viviamo (legittimamente ed

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

orgogliosamente) in un'era che si esalta ed esulta nella differenza, è anche chiaro che questa differenza, questa teorizzazione o processo di defamiliarizzazione, può diventare un confine o un muro (una specie di reificazione) per prevenire, o uno scudo per difendersi contro l'irruzione di tutto ciò che è sentito profondamente o che è profondamente umano, e di conseguenza totalmente alieno alla vita e alla coscienza. La scrittrice americana del profondo sud Carson McCullers ha scritto: "Niente di ciò che è umano mi è estraneo". Forse è nello spirito di questa idea che non possiamo permetterci di respingere nulla di ciò che costituisce l'esperienza umana. Nonostante ciò possa essere una specie di defamiliarizzazione (menzionata sopra) che è da considerarsi 'naturale', e che costituisce una parte vitale della cosiddetta natura umana, ma che diventa niente di meno che una scusa per tentare di sostenere (sublimare) i riconoscimenti accesi e le considerazioni approssimative di tutto ciò che è veramente e fondamentalmente umano, e che è, di conseguenza, comune a noi tutti. Forse anche la teoria, sotto il segno di un riavvicinamento radicale, può diventare qualcosa oltre la sublimazione domestica, e sfidare l'indifferente disaffrancamento dell'anima.

me 'tarda' forma della nuova arte concettuale, e che aveva cominciato a stabilizzarsi all'inizio del 1986, evidenziando un'enfasi rispetto al dato elementare, al corpo, alla realtà in atto, alla 'manualità', alla Natura o agli elementi stessi, ed al Valore. (Se il 'primo' nuovo concettualismo, o ciò che gli autori chiamarono, a quel tempo, il discorso del 'Nuovo Capitale', si articolava, principalmente, attraverso i lavori di Bleckner, Sarah Charlesworth, Peter Nagy, Allan McCollum, Peter Halley, Jonathan Lasker, Koons, Philip Taaffe e Haim Steinbach, allora il 'tardo' nuovo concettualismo, o ciò che gli autori definirono, variamente, come 'Nuova Povertà' o post-ironia, o discorso post-media, si articolava primariamente attraverso i lavori di Annette Lemieux, Saint Clair Cemin, Mike e Doug Starn, Robert Gober, Meg Webster, Ford Beckman, Holt Quentel, Nancy Shaver e Lawrence Carroll.

Un'ulteriore manifestazione di questo ('tardo') filone del concettualismo è costituita dal recente fenomeno dell'estetica dello 'spargimento' o "estetica spazzatura" - il cui progenitore, in realtà, è Rauschenberg, ed alcuni esponenti sono Shaver, Quentel, Cady Noland e Jessica Stockholder - che può anche essere vista come ibridazione della merce, o discorso del "Nuovo Capitale" o della 'Nuova Povertà' - con una particolare enfasi su quest'ultimo. (Si potrebbe far notare, qui, che gli autori usano spesso il termine-ombrello di 'post-appropriazione' nei loro scritti, per descrivere, in generale, la nuova arte concettuale degli anni '80, che summerebbe il primo 'Nuovo Capitale', o discorso sulla merce, ed il suo complemento, la 'Nuova Povertà', o discorso post-media. In altre parole, la complementazione precede l'ibridazione, in questa schematica interpretazione delle cose).

Ma, per tornare al punto originario, che riguarda le più recenti forme di arte concettuale, altamente manierate, al limite superiore delle cose si situa il lavoro di Vik Muniz, che vorrebbe prendersi gioco del metodo concettuale nella sua interezza. In un certo senso, questo lavoro si mette tra parentesi attraverso l'uso dell'ironia e dello humor - persino ridicolizzandosi - ma non senza mettere tra parentesi il proprio uso dell'ironia come modalità altamente stilizzata, persino trans-reificata. Nel lavoro di Vik Muniz, e forse di altri artisti, come Candy Ass/Cary Leibowitz, cominciamo ad intravedere il fenomeno di un lavoro concettuale che esce al di fuori di se stesso, per esaminare criticamente la propria posizione - che presenta anche tutti i segni di un allontanamento da se stesso, verso una nuova soglia artistica.

In un certo senso, furono le vignette e le barzellette di Richard Prince e, più tardi, il tipo generico di pittura che usò per formattare le fredde, che cominciarono a preparare ed approntare la strada a tale investigazione - sottomettendo la fotografia, l'appropriazione e l'essenziale nozione di (arte della) teoria dell'immagine stessa, insieme all'atteggiamento auto-legittimante, moralistico, ed alla criticità reificata, ad un gioco ridicolo, o auto-cosciente, o ad un'assurda valenza sarcastica. Sin dalla fine degli anni '70 e dai primi anni '80, l'uso della plastica da parte di Tyler Turkle, in relazione non solo alla fotografia, ma anche alla pittura ed alla scultura, metteva anch'esso fondamentalmente in questione il carattere o la mentalità dogmatica, inflessibile ed ideologica, che sta dietro al discorso delle immagini. Per questo motivo, le 'parentesi' di criticità isterica che Allan McCollum metteva intorno ai generi della pittura, della fotografia e della scultura e, più recentemente, del disegno, servivano anche a mettere in questione ed erodere, secondo uno stile psicologicamente surdeterminato e, forse, per difetto, le contrite, turgide pretese dell'arte della teoria dell'immagine. Il genere di astrazione Pop di Lasker, con il suo senso dell'umor altamente stravolto o distorto, tentava anch'esso di sovvertire la superba natura della pit-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

tura astratta. In maniera simile, Steinbach avrebbe preso in giro, con il suo disinvolto atteggiamento, il Minimalismo e la sua sobrietà, e la stessa Pop Art.

4. Arte Popolare Contemporanea

La nozione di un'arte popolare contemporanea costituisce un'area d'indagine, nel mondo artistico, di cui nessuno vuol riconoscersi colpevole - meno di tutti alcuni degli artisti stessi. Da un lato, essa è una categoria che, in realtà, non esiste, ma, dall'altro, le obiezioni sollevate testimoniano non solo della sua esistenza troppo reale, non mediata - ma anche del fatto che la distinzione 'alto/basso' si afferma violentemente nel mondo artistico. Categoria che non 'esiste', nel senso che la maggior parte dell'arte così categorizzata può anche venire assimilata ad altri impulsi - cioè a dire, una nuova forma di arte narrativa, o di pittura post-cattiva, di nuova figurazione pittorica o ad una forma di naïveté indotta culturalmente. Un'innocenza-trasfusione, biopsia o trapianto. Ma, piuttosto che contraddire questa non-esistenza, o riaffermare la sua esistenza assimilata, o sfidare la dinamica alto/basso, o incasellare, in maniera categorica, i suoi segni, gli autori preferirebbero, semplicemente, suggerire la possibilità della sua esistenza unicamente come ipotesi altamente sperimentale, nella piena consapevolezza della sua natura estremamente volatile o controversa. Un'ipotesi che, in nessun modo, rinvierebbe gli esempi citati a nulla più che a un discorso provvisorio - una temporanea rotta d'attesa, per così dire, per la sospensione ermeneutica della non-credenza, oscuramento parziale o incredibile, inscusabile lapsus mentale.

Avendo mostrato questa gran paranoia riguardo ad ogni possibile malignità, è ancora possibile gettare al vento ogni cautela, ed effettivamente citare qualche esempio? Vengono in mente artisti come James Hill, Thomas Trosch, Julie Jones, Walton Ford, George Hildrew. Oppure esempi più complicati e, forse, più 'forzati', come Leibowitz o Nicholas Howey. Persino artisti come Donald Baechler, Sherrie Levine e Guber sono vagamente attinenti alla causa. Baechler, naturalmente, è ancora sensibile per essere stato 'erroneamente' associato, in un primo tempo, al movimento dei graffitisti, e nulla gli piacerebbe di più che cancellare ogni traccia di tale associazione, e tuttavia si considera, a quanto sembra, relativamente indifferente ad ogni valutazione critica. (Chi può biasimarlo, dato lo stato della critica contemporanea - ma questo è un altro problema). Forse questo significa, in effetti, che Baechler vorrebbe considerarsi fortemente non disponibile, o insofferente, alla maggior parte delle interpretazioni del suo lavoro. E' forse una traccia del mito modernista dell'unicità ed originalità quella che gli autori scoprono al lavoro in una tale posizione fondamentalmente recalcitrante?

Nel caso della Levine, gli autori stavano pensando solamente ai galloni, ai nodi ed ai riquadri dei suoi lavori in piombo - ma, a questo proposito, non tanto secondo il contesto di Duchamp (il consumato 'Giocatore di scacchi'), ma secondo quello del movimento dell'Artigianato Americano. Inutile a dirsi, tutto ciò non rende in nessun modo inadeguato il loro primario ruolo di oggetti o immagini 'artigianali' - di fatto, i suoi recenti lavori, ispirati alla figura dello 'scapolo', realizzati in vetro smerigliato, e derivati o, piuttosto, estrapolati dal *Grande Vetro* di Duchamp, consolidano, semplicemente la loro *French Connection*. Questi lavori potrebbero funzionare bene anche come pedine di 'scacchi' (duchampiani) nei lavori a scacchiera.

Il riferimento a Guber viene in mente, semplicemente, a causa della sua capacità di ricercare e di verificare, nel suo lavoro, le soglie della sessualità, dell'imbarazzo e persino di certi tipi di 'infantilismo' culturale. I meccanismi della corruzione sono inestricabilmente legati all'esperienza di un'infanzia deviata.

3. Meta-Teoria, Distanze assurde, Anime superflue, ed una Lettera

Oltre alla questione di come la teoria (o il concetto, o il discorso, o l'ipotesi) possa, inavvertitamente, servire ad allontanare o alienare, piuttosto che comunicare realmente con l'osservatore, persino mentre essa è fondamentalmente investita del vero (necessario) atto della comunicazione, e vorrebbe ridurre o, almeno, convertire l'intenzionalità stessa in un meccanismo difensivo a suo favore, ciononostante sussiste la questione, ancora più curiosa, della teoria che vorrebbe, volontariamente, deliberatamente, alienare o allontanare, per così dire, se stessa da se stessa, e creare distanze assurde attraverso atti consumabili di scomunicazione (sic) che consentirebbero a tutto ciò che è considerato 'inumano' o sfigurato (l'emittente ed il ricevente, per esempio) straniero o alieno, irricognoscibile e disaffrancato, il discendente come anche l'ascendente, di entrare nel sacrosanto cerchio dell'anima. Attraverso questi energici atti di volontà, piuttosto che attraverso sottili atti di intenzione o intenzionalità, che implicano non solo le apparizioni e le disparizioni della Grandezza,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

la necessità cede, ironicamente, alla consumabilità ed alla superfluità, ed alla libertà di un'identità aperta, alle indiscrete soglie del significato e del senso, nell'attività quintessenziale della comunicazione. Cioè la teoria, e l'atto della comunicazione che la sottende, devono essere letti non solo secondo la portata delle loro intenzioni, ma secondo la loro volontà ed i loro desideri reali, nel senso che essi possono non volersi concedere a noi, o volersi concedere solo in teoria ma non di fatto. Il primo desiderio testimonia della fine della teoria, mentre il secondo (la tautologia) testimonia della fine di certe teorie, o di un certo tipo di teoria.

Ma essa adotta questa posizione non perché sia simpatetica nei confronti dell'osservatore, ma perché è antipatetica nei confronti di se stessa. Ed è precisamente a questo punto che il riso - sotto la forma di un atto di volontà terminale o di un discorso tautologico - interrompe l'atto della comunicazione, il circolo delle sublimazioni e degli spiazzamenti che alimentano il desiderio di comunicare, cioè, in verità, il circolo della comunicazione stessa. L'assurdo penetra il cerchio del Sublime, e lo trasforma in un circo di 'extra', di parentesi invertite e distanze consumabili, di anime superflue. Di conseguenza,

Ma, tutto sommato, gli autori, quando iniziarono, per la prima volta, ad osservare e notare, in generale, l'esistenza di questi aspetti nella cultura, erano inclini a contestualizzarli o riferirli al lavoro di Joseph Beuys, in Europa, ed a quello di Sal Scarpitta, in America. Le slitte di entrambi gli artisti avrebbero rivestito una parte di primo piano in tale interpretazione, ma pertinenti sono anche le qualità sciamaniche del lavoro di Beuys, in generale, e la dimensione primitiva o trans-mitica del lavoro di Scarpitta. Gli autori abbandonarono questo approccio solo perché esso sembrava affievolire gli impulsi, che essi avevano osservato, verso una coscienza o una sensibilità popolare, e relegarli o, in realtà, celarli e seppellirli, in una (cosiddetta) regione culturale più sofisticata o sublimata. *Fondandoli* in ciò che 'è' (o è diventato) cultura elevata, gli autori li avrebbero, in realtà, spogliati del loro *sfondamento*, della loro natura apparentemente non predicata (e senza precedenti), la loro dirompente vitalità, come 'non-attori' nella cultura. La nostra idea era quella di permettere semplicemente loro di fiorire all'interno dei loro propri rapporti, secondo il loro status (estremamente temporaneo) di 'estraneo'; di metterli semplicemente tra parentesi (o di proporli) come un'ipotesi operativa (possibilmente) al di fuori dello *status quo* come possibilità auto-cosciente, ipotesi che avrebbe eventualmente persino potuto sfidarla, se le si fosse data la possibilità. La possibilità di cosa? Reticizzare la loro posizione?

Come il lettore può capire da solo, la semplice menzione della non-esistenza del fenomeno ipotetico di un vettore culturale di arte popolare contemporanea serve già a mediare le possibilità, e forse a svuotarle, a bloccarle prima ancora che abbiano avuto la possibilità di muovere un muscolo. Se gli autori non hanno sviluppato, qui, una reale fenomenologia descrittiva, o elaborato la caratterologia specifica di questo vettore popolare contemporaneo, al di sopra ed al di là del far menzione di alcuni nomi, forse non è solo perché lo spazio non lo permette, ma perché gli autori non si preoccupano di mediare prematuramente il fenomeno, o di cortocircuitare esistenzialmente il vettore. Né, quanto a ciò, gli autori vedono alcuna ragione per impegnarsi a tal punto, così pienamente, in una 'impresa' che così prontamente disconoscerebbe e rinnegherebbe tali sforzi.

5. Il Nuovo Formalismo: o da Kant al kitsch e ritorno

Koons ha spinto i confini del kitsch fino ad un nuovo limite, ad una nuova soglia, a tal punto da fondere la distinzione fondamentale (ista) di Clement Greenberg tra avanguardia e kitsch, o tra cultura alta e cultura bassa e, in ultima istanza, neutralizzarla. Ma Koons ha non solo trasformato il kitsch in una nuova ed auto-cosciente formula postmoderna d'avanguardia; un modo più importante, egli ha preso ogni nozione rimasta di avanguardia (non intesa come gioco di parole) trasformandola in kitsch, in uno scherzo auto-riflessivo. Un circolo vizioso, se mai ve ne fosse uno.

Comunque, facendo questo, mettendo il kitsch in sovraccarico, egli ha, forse, messo inavvertitamente in moto le condizioni preliminari non solo per la sua fine, ma anche per un nuovo formalismo. O, almeno, per una riconsiderazione dei valori formali. Formalismo che entra dalla porta posteriore. Il ragionamento essendo, qui, che il troppo di una 'cosa buona' o, se per questo, di qualsiasi cosa, è una 'cattiva cosa' (non veramente) - cioè, un eccesso di kitsch ha, in modo perverso, condotto a, (indietro o in avanti), o generato il suo opposto, una sorta di *tabula rasa* strutturale, originaria e de-ironizzata.

Questo nuovo formalismo pittorico e scultoreo è, in parte, fondato, in modo interessante, su nuovi valori formali *in se stessi* e, in parte, sul Sociale, cioè sul Valore come estensione astratta del Sociale - cioè il

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

per se stesso come Altro. Mentre il primo caso è, in generale, vero per Stephen Ellis e Nicholas Howey, il secondo lo è, in particolare, per Beckman. Nel caso della Webster, il valore formale è fondato su un'estensione astratta della Natura, del dato elementare e dell'immediatezza stessa. E, per complicare ulteriormente la questione, in Howey il valore è fondato su un'astratta estensione del 'primitivo' stesso.

Non vi è, nei lavori di questi artisti, ironia semplicistica o uni-dimensionale, atteggiamento avanguardistico o evidente posizione (i) ideologica, né vi è alcunché di apertamente critico nei confronti di questa. Ma tutti possiedono, in certo grado, coscienza e consapevolezza del Sociale. Nel caso della Webster, si manifestano in accordo alle soglie ambientali; in Beckman, alla natura trasformativa di giusto e sbagliato, bene e male, verità e falsità, assenza e presenza, bianco e nero, e del Valore stesso; in Ellis, come negazione ed affermazione della struttura; in Howey, persistono come segnatura umana non oggettiva.

Di fatto, a questo riguardo, il lavoro di ciascuno di questi artisti circoscrive il regno astratto della verità non-oggettiva. Ciò è valido persino per il lavoro della Webster, che è legato, in maniera così completa, alle 'verità oggettive' della Natura - ciò nonostante, il suo lavoro avrebbe raggiunto le più astratte estensioni del Valore nel Sociale. Cambiare le nostre abitudini verso la Natura è equivalente, come grado di difficoltà, a circoscrivere il Valore e la situazione materiale dell'*in sé*. Da Kant al kitsch e ritorno. Il circolo vizioso del kitsch e dell'avanguardia si mette a disposizione della chiusura globale.

6. L'Arte del Rifiuto e l'Estetica dello 'Spargimento'

Questa sezione prosegue la discussione iniziata nella sezione 3. In effetti, essa riprende e approfondisce le osservazioni fatte intorno alla relazione tra il discorso della 'Nuova Povertà' e l'estetica 'spazzatura'.

Per cominciare, se l'estetica spazzatura è riflessiva rispetto agli oggetti, allo stato nominale dell'oggetto disparato nella cultura attuale, allora l'estetica dello 'spargimento' riflette, semplicemente, le condizioni attive, verbali, del discorso, un discorso che è riflessivo rispetto a quegli oggetti, ma non legato ad essi. In altre parole, gli oggetti stessi sono riflessivi rispetto al loro stato oggettivo, alla loro condizione necessaria attuale di oggetti; laddove il discorso stesso è riflessivo rispetto al loro stato non oggettivo come condizione, come disparato stesso. Comunque, il primo caso esprime una condizione qualitativa che dà per scontato il problema del gusto, proprio mentre può disoggettivare il gusto stesso; laddove il secondo descrive uno stato quantitativo che consegue la meta-condizione della qualità, proprio mentre raggiunge un punto di ricavi decrescenti, e vorrebbe disoggettivare il disparato stesso. La differenza è qui, forse, esaurita dal fatto che stiamo ancora parlando di una 'estetica' che non ha nulla da perdere, piuttosto che di un discorso che si è ridotto al nulla, al puro sfondamento, alla completa non-oggettività. Gli autori sembrano aver descritto un circolo vizioso qualificato dalla propria irrilevanza.

Il che equivale, in qualche modo, a dire che parlare di qualcosa come un'estetica dello 'spargimento' significa parlare ancora di un possibile discorso generico. Ma, per contro, non parlarne, cioè il silenzio, qui, su questo argomento, equivarrebbe non solo al 'vero' obiettivo del discorso, vale a dire la dissoluzione di ogni possibile discorso generico, ma anche ad un silenzio che viene consumato dal silenzio degli oggetti. Un circolo vizioso che viene ora qualificato dalle comodità della tautologia.

Così ciò che si vorrebbe fare, come sorta di esercizio post-laciano, è parlare, ma senza lasciare alcuna traccia di discorso. Ne consegue, dunque,

l'anima può essa stessa venire ridefinita dall'ingresso dei corpi tanto discendenti quanto ascendenti - degli uccelli e delle ombre che camminano nel sonno, attraverso una valle di scambi imperfetti e spiazzamenti prosaici. Una valle di fatti consumabili attraverso cui l'anima spira come il vento in una teoria di alberi. La teoria diventa un imperfezionista, uno scandalo di significati abbassati, di trascendentali tronchi alla deriva - un sogno comune di tutto ciò che è innaturale e, tuttavia, fa parte della nostra esperienza.

Se la discesa dell'anima nelle regioni del significato abbassato, e dei fatti consumabili o infranti, indica la fine della teoria, essa può avere questo significato solo nel senso di una segnatura particolare. Sebbene sia solo una 'lettera', lettera che equivale, tuttavia, a tutto un decennio di discorsi, di teorie, di concetti, di ipotesi e di idee, è una lettera che deve essere trasmessa in questo particolare momento della Storia. Non è tanto che la teoria ponga fine o porti a termine se stessa, quanto che deve ridere di se stessa, in questo momento, e quindi deve sia portare a termine se stessa che lanciare ancora un'altra teoria sulla propria auto-determinazione come un'assurda meta-teoria, come un vuoto auto-cosciente, una 'barzelletta' non solo sulla pittura (o dipinta su tela),

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

(vedi Richard Prince) ma sull'arte stessa, un comune, fallito accessorio di un universale disparato, una fonte di sfondamento non consumabile. Mentre 'Theoretically Yours' costituisce la chiusa di una lettera (una lettera 'personale', scritta dagli autori più di dieci anni fa), ciononostante essa è anche una lettera che è ancora sempre in attesa di una risposta.

4. Critica - al di fuori - da - in - mezzo: Estranei per difetto; Critica humor-distorta.

Noi possiamo vederle entrambe - la fine della teoria o la fine di un certo tipo di teoria (classica) - compiersi anche nei lavori di Peter Halley, se solo osserviamo, nei suoi quadri, l'evoluzione delle celle e dei condotti andare dalle proporzionate configurazioni 'classiche' o severe dei suoi primi lavori, alle configurazioni più agitate ed irrazionali o assurde dei suoi lavori più tardi. Ma anche tra i primi lavori vi erano quadri che resistevano a, persino sfidavano, le configurazioni spaziali logiche che ci aspettavamo sempre dall'artista. E, inutile a dirsi, l'utilizzazione di pittura day-glo, brillante e molto commerciale, testimonia sempre di un'implicita sovversione dei parametri razionali dell'astrazione geometrica. Dobbiamo anche

que, rispetto all'estetica dello 'spargimento', che se si parla di Shaver, Stockholder, Quentel, Noland, e persino Rauschenberg (come loro cosiddetto progenitore) si lascia traccia del discorso; laddove, in relazione alla stessa estetica, se si fa riferimento ai lavori di Dennis Oppenheim, Martin Kippenberger, Donald Lipski, e persino Mike Kelley, si evitano forse tali tracce? ('Persino Kelley', nel senso che il suo lavoro è scarsamente pertinente a questa problematica, dato che, nel nuovo lavoro, l'artista ha semplicemente effettuato una sostituzione, estremamente strategica e orientata verso il mercato, secondo la quale i ripiani di Steinbach sono stati rimpiazzati da coperte, e le figure in legno e porcellana di Koons da animali di pezza - strategia che costituisce un ritorno al discorso della merce). Oppure, lasciateci dire, riferirsi ai quadri ed alle poesie di Ricard assicura l'eliminazione di tali tracce? Da una parte, possiamo essere sicuri che i nostri 'silenzii' non siano, in ultima istanza, sopraffatti dall'esaltazione di un oggetto muto, per non parlare di un oggetto loquace; e, dall'altra, possiamo essere sicuri, persino dopo che le coordinate del discorso generico si disseminano irreversibilmente, di aver toccato il fondo, di aver realmente esaurito tutte le opzioni generiche, di essere realmente discesi fino al fondo del discorso, di aver raggiunto o conseguito l'apertura 'derelitta' che pensiamo ci possa offrire un discorso di grado zero? Per certi aspetti, il mito di un discorso 'aperto' (o di un'apertura discorsiva) è tanto fallace quanto ciò che esso vorrebbe contrastare o combattere, cioè le condizioni generiche che presiedono al discorso.

III WHO FRAMED MODERN ART OR THE QUANTITATIVE LIFE OF ROGER RABBIT

1. Oggettività qualitativa e il Progresso del Soggetto materiale; o il Gusto non si spiega

Il gusto, nello schema di Greenberg, funzionava in verità come un correlato oggettivo della qualità, come una modalità di giudizio, che veniva impiegata per misurare il valore estetico della Pittura Espressionista Astratta, usato più specificamente per affermare o sostenere la sua fondatezza.

Ora, mentre può essere chiaro che il gusto è soggetto al sentimento individuale, le forze oggettive a cui il sentimento sarebbe soggetto possono non essere così chiare. In altre parole, dato che le teorie di Greenberg non comparivano semplicemente all'improvviso, poiché, in realtà, buona parte di esse si basava su, o era influenzata da, un iniziale apprezzamento dell'Arte pre-Moderna del tardo diciannovesimo secolo, come pure dei primi lavori Moderni d'inizio secolo, è necessario considerare la natura del correlato oggettivo che si 'trova dietro' la sua teoria della qualità. In realtà, se è la qualità che 'sta di fronte' al fenomeno del gusto, allora dobbiamo comprendere le forze materiali e sociali che 'stavano dietro' o realmente affermavano e, in definitiva, contraddicevano la vita sentimentale, o piuttosto, la vita dei sentimenti, così come questa era passata in eredità al secolo diciannovesimo dal diciottesimo.

Questo per dire che qualunque sentimento umano sopravvivesse nella pittura impressionista e post-impressionista era letteralmente strumentalizzato mediante una fenomenologia delle impressioni, e che queste impressioni riflettevano più in profondità un 'realismo' basato su un metodo scientifico. Ma quest'approccio quantitativo non riduce necessariamente gli appassionati esperimenti luministici, lo spostamen-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

to dei colori e la distorsione delle forme a sintomi delle condizioni sociali alienate. Comunque, neanche una soggettività obsoleta priva di oggetti di gusto può contribuire ad una vita qualitativa. Mentre non si può negare che il 'progresso' della Soggettività materiale attraverso l'oggettivazione del disaccordo 'qualitativo' (Hegel) rifletteva le condizioni prive di gusto della società industriale, non si può affermare che il gusto stesso fosse una cornice adeguata per misurare le condizioni quantitative di un Soggetto materiale. Mentre la nozione di oggettività qualitativa, sia nella forma-categoria della preferenza sia semplicemente nella forma modale di una qualificazione oggettiva, consente realmente di accedere al dominio non-oggettivo della qualità, in un senso o nell'altro, l'inadeguatezza del concetto di qualità divenne immediatamente evidente quando Greenberg fu costretto a confrontarsi con l'immagine di massa riprodotta che era fondamentale per la Pop Art. La nozione di qualità si dimostrò ancora più enigmatica e inapplicabile quando dovette confrontarsi in seguito con la serialità e la ripetizione della Minimal Art. Comunque, non è il fine della mostra rimpiazzare un modello con un altro, nella fattispecie il modello più metafisico della qualità con quello più materialistico della quantità. Semplicemente è nostra intenzione mostrare che l'istanza della quantità come simultaneità (nel Cubismo), meccanizzazione (nel Dada e nel Costruttivismo), misure e scala (nell'Espressionismo Astratto), riproduzione di massa (nella Pop Art), ripetizione e serialità (nel Minimalismo) e persino la nozione psicologicamente più incline all'ossessione (come l'impulso a 'produrre' e riprodurre), qualificava la storia del Modernismo come un'ordalia post-dialettica plasmata dalle forze della disumanizzazione e riumanizzazione. Come tale, non abbiamo intenzione di negare al Modernismo la sua proiezione e valore trascendentali ma semplicemente di illuminare e mostrare la sua realtà come costruito sociale, come una quantità non-oggettivante. E, più semplicemente, di mettere tra parentesi il valore quantitativo di quel costruito...

2. Fenomenologie soft (Espressionismo Astratto); infestato-dai-conigli e circondato-dal-deserto (Pop Art e Minimalismo): Valore quantificante come Effetto (Neo-espressionismo)

Dal momento che (continuiamo a) mettere tra parentesi gli attributi e i predicati del periodo di Greenberg, l'Espressionismo Astratto, e dei movimenti e tempi che seguirono, ci risulta difficile negare i valori quantitativi di quel costruito, e del costruito del secondo modernismo in generale.

Non è tanto che si potesse sostenere indiscriminatamente la sua nozione di qualità come criterio di giudizio e gusto, o che questa fu praticata, nelle sue mani, come tale - non importa, infatti, quanto soggettiva ed enigmatica una tale nozione fosse. O, più oggettivamente, che i suoi predicati e attributi fossero in ultima analisi indeterminati, dato che non potevano essere sostenuti categoricamente dai valori quantitativi che fiancheggiavano i loro parametri. Ciò che è difficile da trattare è l'idea che un principio così raffinato, persino rarefatto, di derivazione Kantiana avesse avuto qualche credibilità una volta applicato ai dipinti grezzi, imprecisi e immediati, 'azionistici' di Pollock, o alla sistematicità 'disinteressata' delle croci di Reinhardt, o alla severa verticalità delle 'cenerie' di Newman, o alla 'meccanica' dei dipinti di Noland, o, lasciatecelo dire, ai ritratti sfrenati, scamiciati, sporchi di rossetto, delle Ur-women di De Kooning.

cercare di ricordare che lo scopo di Halley non fu mai quello di perpetuare lo status quo del modello minimalista, ma di fatto, al contrario, quello di mettere in questione quanto vi era di gerarchico in esso.

Oppure prendete i lavori di Mike Kelley, non proprio quelli recenti, in cui le sporche coperte di seconda mano, fatte di tessuto sintetico, ed ugualmente gli squallidi animali di pezza, rappresentano una sostituzione delle mensole di Haim Steinbach e degli oggetti che compaiono su di esse, o delle figurine in legno o porcellana di Jeff Koons, ma i disegni a muro in bianco e nero, somiglianti a cartoni animati, dei primi anni '80. I lavori di Kelley risultavano sempre ironici, caustici, pieni di commenti sociali, ed inoltre sovraccarichi di senso dell'humor e del ridicolo. Ma non è un caso che, pur essendo i primi lavori (i disegni murali) in circolazione da circa un decennio, il lavoro di Kelley non 'emerse' realmente sino a quando non venne effettuato questo 'dislocamento', nei tardi anni '80 e primi anni '90 - a testimonianza del fatto che vi è più del lavoro artistico (o del suo contenuto) in un'opera d'arte, che vi sono molti più fattori culturali e temporali all'opera nella trasmissione di un lavoro artistico, di quanti persino l'artista

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

sia disposto ad ammettere. Non ultimo dei quali è il 'tempismo'.

Lo humor, l'assurdità ed il pathos che erano sempre iscritti nei lavori di Kelley, molto semplicemente, non avevano lo stesso senso che hanno oggi. A tal proposito, per la critica dell'oggetto che gli oggetti di Kelley contenevano - e supponiamo, qui, che la differenza sia tra l'oggetto 'fabbricato' (come merce) in opposizione all'oggetto 'trovato' (che è, per inciso, sempre in vendita, e che né l'artista né la galleria regalano) - non fu di danno il fatto che l'artista passò dalla produzione di lavori di tipo installativo all'effettiva presentazione di oggetti (che potevano essere più facilmente 'trasmessi', scambiati, comprati e venduti, indipendentemente dalla retorica). L'attacco alla merce, in cui questo ed altri oggetti indulgono correntemente, funziona semplicemente per attribuire loro un certo taglio critico (artificiale) - almeno temporaneamente. Anche questo passerà - se non è già passato, dato che gli oggetti di Kelley sembra si trovino negli stessi musei e collezioni private di quelli di Steinbach e Koons. E non solo essi hanno tratto vantaggio, dialetticamente, da quel contesto e dalla loro associazione all'arte della merce, ma

Sebbene si potrebbe anche sostenere che un tale principio o criterio si poteva applicare, più a proposito, ai dipinti di Rothko, Olitski o Frankenthaler, o persino di Still - che contenevano fenomenologie legate alla sensibilità. Il che non significa che la sua applicabilità non fu estesa più tardi, che queste fenomenologie soft non furono svolte più tardi, d'esaurite 'criticamente' da certi pittori Espressionisti Astratti della seconda, terza, e quarta generazione e dai loro critici. Ciononostante, è ancora difficile vedere come questo principio (di qualità) abbia potuto mai trovare dei difensori o essere stato applicato con qualche grado di necessità interna, persino da Greenberg stesso in riferimento ai primi lavori del suo tempo - lavori che sembravano includere una relazione paradigmatica alle frontiere autoriflessive dello spazio del quadro stesso, non solo nei termini della dimensione o della scala ma nei termini delle loro aspirazioni formali, e alle frontiere dello Spazio stesso e al concetto della frontiera stessa, non solo nei termini delle sue implicazioni cosmologiche ma nei termini dei suoi valori quantitativi, manifesti 'concretamente' dentro l'immaginazione, l'esperienza e la mitologia esistenziale dell'America. Una mitologia le cui più astratte implicazioni sono radicate ironicamente nei nostri concetto ed esperienza del deserto americano.

L'applicabilità della nozione di Greenberg è persino più effimera in relazione agli sviluppi successivi - che sono spietatamente 'infestati-dai-conigli' (nel senso del ruolo della riproduzione nella Pop Art) e circondati-dal-deserto (nel senso del ruolo della riduzione nel Minimalismo). Poiché questo principio di qualità si può applicare a fatica alle fenomenologie quantitative di tutti i lavori, o piuttosto, ai periodi di lavoro, che seguirono l'Espressionismo Astratto - in particolare la Pop Art, il Minimalismo e il Concettuale, ma anche, più o meno, di tutti i lavori che seguirono questi movimenti fino ai nostri precari giorni. Dal momento che non è nostro fine porre istanze per la quantità come categoria, risulta difficile, allo stesso tempo, negare il fatto che la quantità ha manifestamente usurpato la categoria della qualità come soglia critica nell'Arte americana a partire dall'Espressionismo Astratto.

Laddove la qualità era presentata dall'inizio come un criterio di giudizio (con il suo vero predicato, il gusto, funzionante come un'ombra visibile) che poté, e lo fece, diventare prescrivito in pratica, la quantità nel tardo Modernismo si afferma semplicemente come un principio operativo, uno strumento ontologico ed esistenziale che è virtualmente auto-determinante e (auto)descrittivo per natura, e che vorrebbe mantenersi tautologicamente (come pure materialmente - e strutturalmente) semplicemente come una soglia operativa, una modalità descrittiva, una cornice disarmante. Al suo massimo livello affettivo, vorrebbe circoscrivere il mondo materiale, affermare la sua struttura, nominalizzare il suo fondamento, ideologizzare i fatti.

Nel caso della Pop Art, era l'immagine prodotta di massa che affermava il suo valore; per il Minimalismo, erano la ripetizione e la serialità a determinare la sua dimensione quantitativa, e, per l'Arte Concettuale, ciò che ironicamente fondava l'assenza dell'oggetto nel regno dell'ideologia era la sua smaterializzazione. Persino più tardi, con la riemersione dell'Espressionismo, cioè, del Neo-Espressionismo, è la natura auto-conscia, storica, dell'immagine che divide e proietta l'oggetto 'al di là di sé, e in ultima analisi, contro di sé, dialettizzando qualsiasi nozione di essenza l'immagine può ancora essere posseduta, quantificando pure il suo valore come effetto. In breve, l'immagine non si appartiene più, non è più singolarmente se stessa, a scapito delle apparenze, non si possiede oltre il suo valore come spettacolo...

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

3. Discorso non-generico; Relativismo degradato; Alto e Basso

Mentre la nozione di quantità potrebbe applicarsi genericamente ai vari discorsi che animano il mondo dell'arte oggi, di fatto, ad una molteplicità di discorsi a partire dall'Espressionismo Astratto, non costituisce (in sé) un discorso generico - persino dove può rivolgersi al 'generico' come ad una condizione sociale o esistenziale o psicologica. Un altro modo per esprimere questo fatto è dire che la quantità è assolutamente incompatibile col concetto del discorso generico come fenomeno di consenso o principio oggettivante e fondamentalmente allineato con la dialettica sincopata di un discorso non-generico - persino, o forse, specialmente, dove è affermata sulla possibilità astratta di un ordine disparato di discorsi.

Di converso, questo non significa pretendere che vi sia qualcosa di generico inerentemente alla nozione o fenomeno della qualità - non più di quanto ce n'è al processo di reificazione. Neppure che vi sia qualcosa di inerentemente meritevole nel discorso 'aperto' o plurale - o, lasciateci dire, nella versione del giorno-dopo del 'Pluralismo'. Significa semplicemente dire che i fatti hanno un modo di superare i confini dell'oggettività, cioè, i loro propri confini, pressappoco allo stesso modo in cui i fatti, la fenomenologia reale, che circondava almeno un certo segmento dell'Espressionismo Astratto (Pollock e De Kooning), surdeterminavano simultaneamente la verità oggettiva e sottodeterminavano il mondo delle verità oggettive. Da questo punto di vista, si potrebbe dire che così come la qualità si presta alla surdeterminazione della verità oggettiva, la quantità si affida alla sottodeterminazione della verità non-oggettiva. Il dramma della chiusura e il dramma dei fatti portano ad una parodia del relativismo degradato che è abilitato dentro la cornice o 'arena' di questa molteplicità.

Mentre il discorso generico deve ancora giustificarsi la 'validità' della Pop Art, e la realtà che la sottende, cioè, la 'realtà' dello Spettacolo, che è essa stessa predicata sullo Spettacolo della riproduzione, dei media, dell'immagine mediata, e del 'basso profilo intellettuale', in generale; il discorso non-generico può perseguire le più 'ampie' o profonde implicazioni del Meta-Spettacolo, e i valori quantitativi che alimentano quest'ultimo e la Storia della Modernità stessa. Poiché non ha limitato la sua attenzione ai parametri formali della Qualità, può permettere alla sua coscienza di spaziare su una serie disparata di fenomeni trascurati - la nuova astrazione, la nuova geometria, l'arte della merce, il Neo-Concettuale, e ancora più recentemente, l'Espressionismo Astratto Postmoderno, il Concettuale Manierato, l'Arte Popolare Contemporanea, il Nuovo Formalismo, la Nuova Povertà o arte del dopo-merce, l'estetica dello spargimento o Arte del Rifiuto, il discorso post-appropriazionistico, e l'Iper-Kitsch - e perciò, propriamente, di liberarsi dei contro-Spettacoli dell'Avanguardia e 'dell'Intellettuale' come modelli culturali, che, sembrerebbe, non si possono più esperire come realtà storiche e fenomenologiche. Non è casuale che mentre il lavoro di Rauschenberg sia ancora oggetto di disputa e venga discusso all'interno del discorso generico, di recente abbia esercitato una grande influenza tra una generazione più giovane di artisti e sia stato messo tra parentesi dal discorso non-generico. Un destino o semplicemente, uno sviluppo imprevisto, che ha permesso ironicamente al suo lavoro di restare tra i più saldi all'interno dei contorni ipotetici, e talvolta radicali, del discorso non-generico, molto dopo che il lavoro di altri era sparito nel vuoto dell'incoerenza o nel filone dell'attualità, o catturato dalla rete di sicurezza della Storia...

dipendono anche, in realtà, per la loro propria credibilità come oggetti 'critici', dalla cosiddetta 'bancarotta' di questi altri oggetti (come merci).

Per tornare un momento alla problematica del 'tempismo' nel lavoro di Kelley, questo non è dissimile da quello di Jeff Koons o Richard Prince. Quando Koons architettò, per la prima volta, i suoi aspirapolvere chiusi in contenitori di plastica, negli anni '70 e nei primissimi anni '80, non vi era per essi, molto semplicemente, alcun pubblico, nonostante quanto egli racconti oggi riguardo alla Storia della ricezione dei suoi lavori. Il problema che stava di fronte a Koons non era dissimile da quello con cui ci confrontammo brevemente in seguito, quando presentammo i lavori nelle nostre mostre: da un lato, la teoria dell'immagine o il discorso delle immagini dominavano il pensiero critico fino al punto di chiusura; e, dall'altro, il Neo-Espressionismo, sia quello europeo, sia la varietà dell'East Village, aveva cominciato a fare presa, fino al punto di un caos indiscriminato che passava per Nuova Apertura. Non essendo favorevoli a nessuno dei due fenomeni - trovando il primo troppo moralistico ed il secondo troppo auto-indulgente - ci trovammo presi in mezzo, non sentendoci a nostro agio in nessuno dei due campi. Ma in qualche modo

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

le nostre mostre - unite ad un gran numero di scritti ed a un'intera serie di altri fattori, personali come critici - prevalsero, laddove non lo fece il lavoro. La nostra critica, non solo al Neo-Espressionismo ma anche all'arte dell'immagine, allestì la scena, creò un certo spazio 'critico', non solo per la rappresentazione delle merci di Koons connesse alla critica, ma per molti altri tipi di lavoro che non sarebbero potuti entrare nel 'quadro' se non grazie a questo atteggiamento post-critico che noi adottavamo. Altri artisti che entrarono in questa apertura di possibilità, a quel tempo, furono Ross Bleckner, James Welling, Peter Halley, Sarah Charlesworth, Allan McCollum, Jonathan Lasker, Meyer Vaisman e Philip Taaffe, solo per menzionarne alcuni - la maggior parte dei quali, malgrado la retorica di quel tempo (simulazione, Neo-Geo, Nuova Astrazione, ecc.), non avevano nulla in comune tra loro eccetto questa apertura. In qualche modo, contro lo sfondo dell'arte dell'immagine e, specialmente, del Neo-Espressionismo, il lavoro di Koons poté stagliarsi come mai prima di allora. In maniera simile, il lavoro di Kelley, ora, si staglia contro lo sfondo di una cosiddetta generazione delle merci (come una cosiddetta sua critica) - ma, per coincidenza, non senza un piccolo aiuto da parte di un altro, susseguente segmento della generazione

4. Tardo Modernismo; Appropriazione e Kitsch; Promesse quantitative

Quando ci addentriamo nelle fasi più tarde del Modernismo, la discrepanza nell'idea che i segni della quantificazione non siano confinati ai segni del progresso non ci guida enfaticamente verso la nozione di qualità di Greenberg, ma piuttosto alla messa in questione del progresso in sé in quanto idea adeguata a misurare i valori quantitativi del Modernismo e della Storia stessa. Il Postmodernismo, o Tardo Modernismo, nasce al di fuori di questo problema.

Laddove la discrepanza nel sistema di Greenberg porta alla stasi di un termine assoluto, quello della qualità, che gli fornisce un santuario contro il materialismo volgare della quantità come forma oggettivante, cioè, contro il 'basso' (disacculturato) o non-'avanguardistico' o non-formale lato del progresso come tale, e che in ultima analisi gli fornisce un santuario o respiro nelle forme assolute; nel Tardo Modernismo, questa conduce al relativismo degradato di un discorso non-generico, e ad un'accelerata ricerca di quei precisi termini, i termini 'discendenti' del discorso Moderno, che Greenberg rifiutava apertamente, e che si trovano nel materialismo in un orientamento populista, e nello spettro privo di gusto di un'estetica legata alla referenza, le cui apoteosi sono l'appropriazione e il kitsch, e che affermano insieme i valori quantitativi della nostra epoca.

Se il raggiungimento generico della macchina incorporò i valori quantitativi del Primo Modernismo, ora il raggiungimento generico del progresso stesso, e la sua incarnazione tecnologica, e la loro adeguatezza in relazione a quei valori, diventano le istanze centrali del Tardo Modernismo. Il modo in cui questi valori sono giocati, e piuttosto, 'rigiocati', costituisce, per l'esattezza, le ceneri dalle quali nasce la questione del Postmodernismo. Se sono rigiocati attraverso le tensioni dell'astrazione e ossessione riduttive, o piuttosto quelle di una specifica estetica macchinica e del primitivismo, o ancora attraverso la convergenza e la fusione di queste tensioni e biforcazioni secondo le valenze astratte di una dialettica sincopata o secondo il relativismo degradato del Meta-Spettacolo, essi (i valori) assumono soglie operative che portano alla morte della Qualità come forma oggettivante e di giudizio e alla promessa della Quantità come modalità non-oggettivante e non-generica.

5. Promesse ripetute

In un certo senso, nessuno meglio di Bleckner, all'inizio degli anni '80, soddisfò questa 'promessa'. Ad un primo sguardo, i dipinti a strisce sembravano essere abbastanza generici o oggettivi, riduttivi e meccanici, e andar contro tutto ciò che al tempo costituiva la 'regola' autoindulgente del Neo-Espressionismo; ma, in ultima analisi, sembravano anche qualitativi, data la loro portata astratta. Comunque, in seconda battuta, sembravano del tutto non-generici e non oggettivanti, ossessivi, e persino istintuali, opposti all'altra corrente prevalente del tempo, opposti ai precetti moralistici, auto-giustificativi e auto-trattenuti dell'arte della teoria dell'immagine; e poi, infine, i quadri a strisce di Bleckner parevano anche quantitativi, data la loro estetica di derivazione macchinica. Furono precisamente il relativismo degradato, la sincopatura dialettica, di questi termini, che permisero a Bleckner di sfruttare la discrepanza.

Più specificamente, fu 'un'estetica' che aveva assunto (appropriandosi) come un'opzione, lo strumento (storicamente) esaurito, commercialmente 'discutibile', volgare o compromesso della Op Art, e lo aveva posto a disposizione delle realtà fenomenologiche, e in seguito, sociali e storiche, del suo tempo. In effetti, egli aveva 'rigiocato' in una

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

maniera 'regressiva', la strategia 'popolare', basata sulla materia, degradata, della Op Art allo scopo di trovare o generare valori quantitativi nuovi o altri (non-generici, non-oggettivanti) per l'astrazione (riduttiva) e l'estetica macchinica senza doverli sottoscrivere ad un'ideologia dell'oggettività, della rettitudine e del progresso, e per l'ossessivo e persino il 'primitivo' o il simbolico, ma senza doverli sottoscrivere ad un'ideologia dell'autoindulgenza, nostalgia e stasi. Per Bleckner queste discrepanze (l'attualizzazione/realizzazione, come pure la regressione, le 'ripetizioni') non generarono la stasi dei termini assoluti, o la pausa nell'assoluto stesso (della qualità), ma piuttosto, in definitiva, quella dei termini discendenti, sintetici, dell'appropriazione e del kitsch, la cui apoteosi fu un'astrazione legata alla referenza. Una forma di astrazione che voleva in definitiva porre le sue lontane forme trascendentali e simboliche all'ordine delle istanze sociali più urgenti dei nostri tempi - come l'essere senza casa e l'Aids.

Infine, le discrepanze generarono misure postmoderne - il meta-Spettacolo, il non-generico, i valori non-oggettivanti, della quantità (e quantificazione) come soglie operative. In Bleckner, i problemi della Modernità e della Storia, e del progresso, non sono mai risolti, solo ripetuti incessantemente o ripresi come promesse quantitative.

6. Appropriazione e Sub-Dialettica; Discrepanze e Circoli viziosi; Fotografia e Pittura; Attraversamenti; Caratteri sleali e Quantità degradate; Libertà e Tradimento ideologico

Mentre l'appropriazione e il rapporto del kitsch alla quantità esistevano sinteticamente per Bleckner, per gli altri no. In generale, dove la relazione non era sub-dialettica, come nel caso dell'appropriazione, era super-dialettica, come nel caso del kitsch.

L'appropriazione è sub-dialettica, nel senso che il discorso dà per scontato che vi sono già troppe immagini al mondo (molte delle quali non sono analizzate e tutte ingannevoli di natura), che sono in eccesso, e perciò, non è giustificato aggiungerne altre o oggetti a questa scorta di materiale fasullo. Inoltre, afferma di essere 'consunta' da questo contenuto, ma il discorso è anche pieno di risentimento. 'Consunta/sfruttata' a causa della duplicità e della natura ingannevole dell'immagine; e 'risentita', perché ciò sembrerebbe impedire o dequalificare la susseguente attività 'creativa', e, di per sé, essa deve limitare la sua 'produzione' a questa scorta o contenuto istituiti in precedenza. L'appropriazione deve riuscire a manipolare (Madison Ave.) immagini o strategie che le preesistono. O piuttosto deve ri-manipolare il manipolatore. Può solo ri-usare o riciclare quello che già esiste come plus-valore. Madison Ave. e l'appropriazione sono legati insieme - in un circolo vizioso o ciclo di sfruttamento, plus-valore, manipolazione o controllo, e in conclusione, risentimento.

Inscritta nella struttura genetica della sovra-quantificazione (plus-valore) è la struttura reciproca della sotto-quantificazione (riuso di valore). L'appropriazione dipende dal perpetuarsi di questo ciclo, conta sul discorso, valori e forme, generici e oggettivanti (della quantificazione). Il circolo non è solo vizioso, perché vorrebbe dimostrare di essere fatale a qualsiasi discrepanza nell'equazione.

Sino ad un certo punto, le appropriazioni di Levine (come quelle di Prince) sopravvissero a questa circolarità fatale semplicemente con l'attraversamento dalla fotografia alla pittura. Bisogna precisare qui che la 'rifotografia' fu una strategia che Levine non inventò ma di cui si 'appropriò' originalmente, o espropriò, da Prince, rimanendo perciò catego-

degli anni '80, vale a dire il gruppo di artisti della 'Nuova Povertà' (post-1986) tra cui Annette Lemieux, Saint Clair Cemin, Sal Scarpitta, Mike e Doug Starn, Robert Gober, Nancy Shaver, Meg Webster, Holt Quentel e Lawrence Carroll. (Alcuni altri a beneficiare di questo furono non solo il contingente della Galleria Stux, ma anche quello della collegata Galleria American Fine Arts Co., e di altre gallerie collegate del post-East Village - due tendenze prodotte da un discorso simile). Non è che il lavoro di Kelley contenga più humor o atteggiamento auto-critico ora di allora, ma è solo che in questo momento, contro lo sfondo eterogeneo di una generazione di artisti degli anni '80, aperta e diversa, e per molte altre ragioni, vi è un contesto molto più ricettivo nei confronti di queste peculiari miscele di humor e critica. Mentre la nostra critica del discorso neo-espressionista poteva passare, a quel tempo, senza suscitare grandi controversie, la nostra meta-critica dell'industria critica, ed in particolare del discorso delle immagini, non poteva passare, (così facilmente), e così fu. Lo 'sfondo' non era così congeniale, ma allora, di nuovo, esso non lo è mai veramente.

Ciò che la 'sinistra' può facilmente tollerare è la critica da parte della 'destra', ma meno

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

facilmente la può tollerare da parte della 'sinistra' stessa, sotto forma di auto-critica. Ciò che essa poi non può affatto tollerare sono coloro che non sono favorevoli né alla 'destra' né alla 'sinistra', cioè coloro che non si immaginano come parte della 'sinistra', ma che vorrebbero criticare non solo la 'destra' ma anche la 'sinistra'. (Noi potremmo star parlando della mano 'destra' e della 'sinistra', e questo potrebbe anche essere, data la mancanza di credibilità che dimostrano entrambe le parti politiche). Questa critica 'al di fuori da in mezzo, che differisce dal 'centro' (il centro-della-strada, il rimanere neutrali, la posizione moderata), è fondamentalmente diversa dalla critica di se stessa (o auto-critica), 'di dentro' (o interna), della sinistra, di cui essa va tanto fiera. Il 'centro' radicale ci affascina persino meno di qualsiasi nozione di una 'sinistra' o 'destra' radicali (programmi o mani), ed anche meno di qualsiasi nozione di avanguardia critica o ipocrisia critica alla moda ("complicità sovversiva"), ed ancora meno dell'Anarchia facile (è un nuovo tipo di deodorante spray, i cui contenuti sono politicamente corretti, naturalmente) profferita dalla scatologia delle ultime novità. Critica-al di fuori-da-in-mezzo - che diavolo è? Sappiamo

rialmente 'fedele' dall'inizio all'idea di sfruttamento o non-originalità allorché si poneva di fronte ad un eccesso di immagini e strategie. Mentre Prince concesse il 'permesso' ella cercò di appropriarsi in ritardo e indirettamente di questa strategia, che successivamente le permise di mantenere la parola e proteggere la purezza della correttezza politica, e a lui consentì di capire tutte le implicazioni dell'appropriazione, il suo carattere fondamentalmente 'impuro' e sleale, e la sua mezza-vita come quantità degradata e sovraesposta - caratteristiche che fecero diventare questa pratica, sia per lei che per lui, ancora più appetibile ed invitante.

Ad ogni modo, attraversando le austere strategie della fotografia, un mezzo che si presta quintessenzialmente ai valori quantitativi della riproduzione, nelle loro forme più generiche e obiettivanti, per arrivare alla strategia lussuosa, sovrabbondante, politicamente impura o scorretta, e degradata della pittura, un medium che è endemico (o, almeno, storicamente è stato esposto in tal senso) al fenomeno dell'originalità, dell'impulso creativo nella sua forma più cruda e integrale, e che si è 'classicamente' prestato ai valori quantitativi della 'riproduzione', o piuttosto, della rappresentazione, nelle forme più generiche e obiettivanti, Levine ha tentato di sfruttare le discrepanze generate dallo spostamento stesso, e dentro la non-equazione della fotografia e della pittura come tali, come pure le discrepanze implicite nel pensiero sub-dialettico, e all'appropriazione franca, in generale, così che questa potesse assumere una relazione meno dogmatica con il mondo, meno moralistica, timorosa, risentita, meno sostenuta, e più generosa, irreflessiva e avvolgente - persino là dove questa rimane, o deve rimanere, una strategia prevalentemente auto-riflessiva, cioè, riflessiva all'arte, alla Storia come Storia dell'arte, e al mondo come esperienza ideologica. Non vogliamo suggerire che Levine, nel suo lavoro, o in generale, sia riuscita in questi tentativi; soltanto che anche l'apparenza o la sembianza di un 'tradimento' estetico o ideologico da parte sua, che, per una serie di ragioni personali o soggettive, è sempre soggetto ai capovolgimenti e alla contraddizione, e la cui molteplicità è in sé indicativa di e soggetta ai valori quantitativi di un processo più astratto e irreflessivo, aiuta e spalleggia qualsiasi sforzo di ritrarre prospetticamente la chiusura formale dell'appropriazione e concorre ad espandere le più complesse possibilità dell'ideologia, dell'esperienza e della Storia stessa.

7. Astrazione e Valore sub-dialettico;

Ri-oggettivazione e Pienezza; Discrepanze fatali

Ponendo al centro la pittura, piuttosto che la fotografia, nel discorso appropriazionistico, Taaffe riesce ad esplorare non semplicemente le possibilità sub-dialettiche dell'appropriazione e la sua critica della rappresentazione, ma, in termini più complessi, le possibilità sub-dialettiche dell'astrazione e dei suoi valori quantitativi. La sovrabbondanza di immagini dalla storia dell'arte si offre a Taaffe più come una sleale fonte di pienezza che una discrepanza auto-neutralizzante tra un'ideologia dello sfruttamento, manipolazione, colpa, risentimento e auto-indipendenza e una di grande superfluità e autoindulgenza. Sebbene il lavoro di Taaffe sia totalmente riflessivo all'arte e alla 'storia' delle forme e immagini particolari, e mentre queste immagini e forme sono, o diventano, auto-riflessive alla psicologia, come all'ideologia, di (una) coscienza individuale, essa riflette, tuttavia, un costante interesse per le possibilità astratte del desiderio, e, in questo modo, si potrebbe dire sia anche riflessiva ironicamente verso le possibilità non-generiche e non-obiettivanti dell'universale, e i valori sub-dialettici dell'irreflessivo stesso.

In un certo senso, gli Starn ri-oggettivano la scorta preesistente delle strategie e immagini storiche e fenomenologiche conformemente alla

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

sua super-esistenza come sorgente di valori irreflessivi. Mentre l'eccellenza e lo sfruttamento, con la storia della rappresentazione, diventano coefficienti nel contenuto di questa ri-oggettivazione, e nella ri-oggettivazione della stessa fotografia come medium, le descrizioni eccedono e sovraccedono le possibilità sub-dialettiche dell'appropriazione. Infine, è la pienezza che determina i valori quantitativi dell'astrazione nel lavoro degli Starn.

In Lemieux, questi lavori sono surdeterminati - al punto da fuoriuscire dagli 'oggetti', immagini e generi, che dovrebbero contenerli. Fotografia, pittura, scultura - questi sono i 'contenitori' che dovrebbero negoziare i valori non-generici, non-oggettivanti, della discrepanza tra astrazione e rappresentazione. Decisamente più complessi degli strumenti che dovrebbero contenerli e del contenuto di cui dovrebbero appropriarsi, sono infatti i valori astratti della pienezza che determinano la possibilità quantitativa della riproduzione e dell'appropriazione. Nel lavoro della Lemieux, è precisamente la discrepanza nell'equazione (tra la sotto-quantificazione e la sovra-quantificazione) che si rivela fatale alle forme generiche e oggettivanti del valore sub-dialettico.

8. Kitsch e Super-dialettica

Per reiterare: mentre l'appropriazione e la relazione del kitsch alla quantità esistevano sinteticamente per Bleckner, per gli altri non esistevano in quanto tali. Per la maggior parte, la relazione (alla quantità), durante il periodo Tardo Modernista, esisteva o sub-dialetticamente, nel caso dell'appropriazione, come abbiamo già mostrato o super-dialetticamente, nel caso del kitsch, come mostreremo.

Al contrario dell'appropriazione, il kitsch è 'super-dialettico' nel senso che non si assume responsabilità verso il numero di immagini nel mondo, non incorpora scrupoli morali, alcun senso di disforia critica. Potrebbe preoccuparsi poco del loro stato indegno di fiducia, non analizzato, e della loro duplice natura: neppure è spinto ad una critica della rappresentazione. Al contrario, il kitsch gioca sulla sovrabbondanza e sull'eccesso delle immagini, e pretende di essere perfettamente giustificato nell'aggiungere ancora più (immagini) al mucchio. E invece di affermare di essere sfruttato/consunto da questo contenuto, afferma un'insoddisfazione e un'impazienza nata dal desiderio di produrre un numero gratuito di immagini e di oggetti.

Il kitsch si nutre della sovra-produzione, dell'iperconsumo, e della super-esistenza delle immagini, oggetti e strategie. Esso oggettiva la condizione quantitativa dell'essere completamente surdeterminato, ossessionato, fuori controllo, insuperato e ineguagliato in tutte le cose superflue. E' super-generico, super-oggettivante, super-strategico, e coltiva una relazione super-quantitativa con tutte le strutture reciproche, tutte le cornici riflessive, tutti i termini 'ascendenti' e i valori quantitativi. Come tale, sfrutta aggressivamente la discrepanza in tutte le equazioni, laddove non la infonda loro realmente (in queste equazioni); è come un coniglio in relazione alla verità non-oggettiva. Al contrario della strategia dell'appropriazione, esso vorrebbe cercare di super-quantificare le sovra-quantificazioni del plus-valore, piuttosto che ricorrere alle sotto-quantificazioni del ri-uso (di) valore. In effetti, il kitsch vorrebbe interrompere il ciclo della manipolazione, della privazione, della dipendenza e del risentimento che alimenta queste operazioni e la chiusura dell'esperienza, dell'ideologia e della Storia.

Koons non sfruttò solo le discrepanze nell'equazione tra la sovra-quantificazione della Madison Ave. e l'appropriazione o sotto-quantificazione della critica, egli si allontanò paradigmaticamente dal circolo 'vischioso' di queste attrazioni fatali. Se il kitsch è super-dialettico, non

soltanto che è una posizione insostenibile, ingestibile, ingiustificabile in questi valorosi tempi di correttezza politica - che è una 'porta' che può condurre da qualche parte o in Nessun luogo, ma che questi miasmi sono infinitamente preferibili allo status quo della marginalità. E che se essa è una porta che conduce all'oscurità, è comunque una porta che preferiamo lasciare un po' aperta - e che, attraversandola, preferiamo ridere sgangheratamente.

Come il lavoro di Richard Prince, che conteneva un alto quoziente di humor e derisione indiscriminati e gratuiti (insieme alla usuale dose di meta-critica), e che non poteva o, piuttosto, non voleva essere assimilato dai rigori a culo stretto, a denti stretti, del discorso della teoria dell'immagine, e che non venne mai completamente (in realtà) accettato dai suoi teorici e praticanti, così lo humor nei lavori di Kelley, semplicemente, non aderisce alle "serie" piattaforme ideologiche istituite dal discorso dell'immagine nei tardi anni '70 e nei primi anni '80. Vi erano altri i cui lavori, per differenti ragioni, erano ritenuti incompatibili con il 'programma', persino là dove gli artisti stessi, a quel tempo, avrebbero gradito di essere 'passati', o di aver 'partecipato'; ed erano questi altri, questi

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

'estranei per difetto', ad interessarci - James Welling, Allan McCollum, Michael Zwack, Tyler Turkle, Barbara Kruger, Sarah Charlesworth, Peter Nagy, David Diaio, solo per fare alcuni nomi. Se è per questo, lo humor, o l'irriverente ed indisciplinato lato della critica di Kelley, era un po' incompatibile persino con (o, forse, semplicemente sconveniente per) il nostro pensiero, a quel tempo, dato che eravamo già occupatissimi a cercar di dimostrare la 'seria' fondatezza della cosiddetta nuova arte concettuale, contro il facile, 'promiscuo', apparentemente 'non-così-serio' sfondo del Neo-Espressionismo europeo e dell'East Village, così come l'arte dei graffiti, e, nello stesso tempo, di istituire una causa non repressiva contro il discorso delle immagini o, almeno, contro la chiusura critica che, a quel tempo, esso incoraggiava. (Cosa che spiega, tra parentesi ed in parte, il tono di elevata concettualità che si trovava fianco a fianco, nei nostri scritti, al sotto-tono assurdo, quasi privo di senso). Ci trovavamo, letteralmente tra la proverbiale incudine del Neo-Espressionismo, irresponsabile e rauco, ed il martello del pensiero critico, responsabile e serio, promosso dal discorso delle immagini, e che, secondo la nostra opinione, conduceva inevitabilmente ad una chiusura subliminale. Non

lo è perché evita il mondo in quanto esperienza ideologica ma perché sceglie di surdeterminare le discrepanze e i valori non-generici, non-oggettivanti, di una cultura super-riflessiva. Koons sta solo giocando a basket fino in fondo con i nostri valori o auto-innamorandosi con i nostri specchi.

9. Il Kitsch in relazione all'Impero della Qualità e all'Edificio post-moderno dell'Appropriazione; o il Sonno brillante della Non-esperienza; o tra la vostra Ombra e la vostra Risata difficilmente c'è Tempo o Spazio per fare esperienza di qualcosa

In realtà, non ci fu minaccia più grande per l'impero della qualità e l'edificio della retitudine formale di Greenberg che la sovrabbondanza volgare, aculturale, degradata del kitsch; e non c'è minaccia più grande per gli edifici Post-moderni (e per l'ordine sub-dialettico) dell'appropriazione, della critica, della correttezza o retitudine politica, del risentimento e chiusura ideologica, che l'ordine sconsiderato, legato alla discrepanza, esagerato, super-dialettico del kitsch, che incarna i valori super-quantitativi del nostro tempo.

In un certo senso, questi valori super-quantitativi correggono i nostri sogni e le nostre illusioni di progresso nell'era Tardo Moderna. Sia che persistano come critica utopica o come profitto trascendentale, testimoniano nondimeno, in definitiva, di una misura 'formale' - misura che è completamente aliena dalle nostre esperienze e dalla realtà delle cose. Poiché non possiamo più fare esperienza di qualcosa, poiché non abbiamo più accesso alle nostre singole esperienze, ci è data l'opportunità di esperire qualcosa attraverso i media, la tecnologia, attraverso una rete globale di segni e codici - abbiamo completo accesso alla nostra non-esperienza e alla non-esperienza in sé. Il kitsch raccoglie in sé, compri-me in un vuoto barocco, l'esperienza di questa non-esperienza. Esso circonda la nuova frontiera di una forma incommensurabile - il progressivo ritardo di questo momento di compressione alienata, e del momento stesso. Il kitsch cattura questo momento, lo assorbe e ce lo rimanda come il sonno brillante della non-coscienza. 'Alta' non-coscienza - o 'bassa' non-esperienza?

In un modo o nell'altro, siamo alieni che corrono ordinati a grande velocità, gareggiando contro il sonno brillante della nostra era. Fermatevi e divertitevi - non si sta andando da nessuna parte, in ogni caso. Persino la vostra ombra sta ridendo - e tra la vostra ombra e la vostra risata difficilmente c'è tempo o spazio per fare esperienza di qualcosa. Tanto per le retitudini formali dell'ideologia che per quelle della qualità.

10. Una Coda all'Atto dell'Appropriazione; i Conigli neri del Mondo dialettico; la Possibilità generica dell'Appropriazione; la Faccia di Roger Rabbit e l'Impero della Qualità

Malgrado la dimensione di auto-repressione o colpa che afferma le forze sub-dialettiche dell'appropriazione, quello che non può essere concepito sono i suoi valori quantitativi. Non tenendo in conto per un momento le loro condizioni generica e oggettivante, dobbiamo riconoscere che tali valori sono fondati semplicemente sul desiderio di base o fame di appropriazione. In altre parole, dobbiamo riconoscere la loro possibilità, senza curarci dei loro obiettivi. Mentre queste forze di solito si autopongono tra parentesi e possono essere contenute, e persino dominate, e mentre la loro super-esistenza può essere, e di solito lo è, me-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

diata, non possiamo negare la loro sub-esistenza come cornici irreflessive, infinite, come i conigli neri del mondo dialettico.

A parte la possibilità specifica dell'appropriazione - Taaffe, cioè, che si approprii di Newman o Kelly, o Levine che si approprii di Mondrian, o gli Starn di Duchamp, o Nagy di Gaudi - la dialettica e il suo (dialettico) mondo raggiungono lì la possibilità generica dell'appropriazione. Gli anni '80 videro i vari movimenti, periodi, stili, spezzoni di Storia, divisi e consumati del tutto dal loro ('recente') passato - tra questi, i più importanti e preferiti risultarono essere la Pop Art, il Minimalismo e il Concettuale. L'appropriazione non soltanto vorrebbe determinare l'ordine del mondo, vorrebbe ricrearlo - paradigma per paradigma. Koons vorrebbe appropriarsi della Pop Art; Halley, e più tardi, Beckman e Ellis vorrebbero appropriarsi del Minimalismo; Nagy, del Concettuale. E proprio mentre Lasker, ed ora Fiona Rae, vorrebbero modulare certe modalità dell'Espressionismo Astratto, in un modo altamente studiato, deliberato o 'concettuale', prendendo per sostenere la distorsione anche certe istanze Pop e Minimal, e proprio mentre il Neo-Espressionismo vorrebbe quantificare il suo 'valore come effetto', nessuno tranne Clough vorrebbe appropriarsi dell'Espressionismo Astratto come valore causale. E persino dove il formalismo (l'angelo necessario) vorrebbe quantificare il suo valore come effetto causale, e l'ossessione come fonte del modello vorrebbe essere mediata (necessariamente) dai parametri generici del desiderio, queste forze sub-dialettiche e la 'filologia' della loro sub-esistenza non potrebbero mai appropriarsi della loro super-esistenza come predicati ontologici e come quantità irreflessive. Magari perché Clough non permette mai alla cornice, che mette tra parentesi la loro esistenza, di sussumere il loro imperativo ontologico. L'ontologia, in questo caso, non 'riassume la filologia' (Quine) la surdetermina.

A questo proposito, non c'è stato nessuno, alla fine degli anni '80 e all'inizio di quelli '90, che meglio di Clough abbia soddisfatto la promessa della Quantità come forma non-oggettivante e non-generica. Malgrado la loro retorica formale e storica, si può sempre misurare il valore quantitativo del non-identico sotto forma della faccia di Roger Rabbit che sbircia da uno qualsiasi dei dipinti di Clough e fa boccacce agli Imperatori del Neo-Espressionismo e del Postmoderno - ma, in particolare, all'Imperatore stesso della Qualità...

11. Vedere un Quadro Moltiplicarsi di fronte ai propri occhi; Comprensione affettiva; Narcisismo storico; Meta-Valori e Oggetti-Valori; Dialettica formale; Tangenti visive; la Ri-temporalizzazione della Forma

Vedere un quadro moltiplicarsi di fronte ai propri occhi - un Newman o un Kelly diventano un Taaffe - non come una riproduzione ma come un'appropriazione distinta, una quantificazione specifica della Storia, è allo stesso tempo una cosa 'meravigliante' e 'misteriosa'. Ma, forse, anche mostruosa - cioè, se questa quantificazione è esperita o percepita come un genere di desublimazione e iperdimensionalizzazione grossolane delle forme oggettive, piuttosto che come parte di un processo non-oggettivante che riguarda la ri-sublimazione e la ri-dimensionalizzazione della forma stessa. Come processo, è simile alla Storia a pronta spedizione - una ri-temporalizzazione perversa della forma come significato attivo.

Forse è, più semplicemente, il fenomeno dell'apprezzamento, ma a due livelli: come puro incremento di valore su un piano uni-dimensionale; e come comprensione affettiva, e persino omaggio a quegli oggetti

vi era affatto posto per lo humor, o per critiche orientate verso lo humor, in tutto questo - sebbene fosse precisamente questa dimensione del lavoro di Richard Prince, così come di Peter Nadin (che ci venne presentato da Prince nel 1982), a spiegare il nostro apprezzamento nei suoi confronti, ed a portare alla nostra amicizia con l'artista.

In ogni caso, il succo di questo discorso è che la critica humor-distorta, nel lavoro di Kelley, così come in quello di Koons negli ultimi anni, soprattutto il suo aspetto sessuale, hanno toccato una corda culturale - non dissimile da quella fatta vibrare da Richard Prince, Tyler Turkle, Joel Otterson, Meyer Vaisman, Haim Steinbach, Jeff Koons, Saint Clair Cemin, Robert Gober, Sherrie Levine, Vik Muniz, Hunter Reynolds, Arte Debole, George Horner, Pruitt-Early e Sylvie Fleury - che testimonia della scomparsa della teoria o delle concettualità di elevati principi appartenenti a certe forme critiche, e forse di una generazione di altre, più nuove modalità (teoriche) e forme (critiche).

5. Tedio manierato, Sfiguramento sessuale, e gli Spasimi dell'Isteria

Per le ragioni summenzionate, e per molte altre, il teoretico in arte si deve confrontare attualmente

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

non soltanto con il tedio manierato e la banalità sentimentale che le sue forme hanno ispirato (sic) (e che in ogni periodo artistico invariabilmente 'ispira' come parte del ciclo 'naturale' o corso delle cose) ma con le varie inversioni e gli sfiguramenti, sessuali e non - pensate ai caratteri alterati del volto e della bocca durante gli spasimi della risata, o piuttosto, dell'isteria - che ora deve sopportare se deve sperimentare il suo potere di rigenerazione (come arte). Persino dove questi segni sono solo nascenti o immanenti, e si costituiscono solamente come pio desiderio, o come ripresa obliqua di un desiderio insoddisfatto, essi devono nonostante tutto poter puntare verso un vuoto la cui grandezza è sempre accompagnata dalla libertà.

Se non sono l'esaurimento, la dispersione, o la pura isteria soltanto che hanno guidato molti artisti recentemente a spingere l'involucro esterno del loro lavoro, e se non sono un misterioso senso dell'umorismo o un'immaginazione super-attiva ad aver animato certi sviluppi del loro lavoro, allora forse tutte queste cose, fattori, stati mentali, sono perversamente collegati e fissati ad un senso dell'assurdo che ha guidato l'umorismo, nella sua ora più cupa e sessualmente più super-

di affezione, senza badare alle cicatrici del desiderio che adombrano quella comprensione e affezione. E, forse, queste, alternativamente, riducono ad una forma di narcisismo - il Narcisismo Storico. Cioè, si produce una specie di effetto-specchio, per cui l'artista si identifica con, e quindi 'mima' (imita o s'appropria), le forme della Storia che ammira. Egli 'crea' un'immagine-specchio di quella forma, in una sorta di pantomima della Storia. Come Narciso, egli vede se stesso, e s'innamora del proprio riflesso, nella 'pozza' d'acqua o 'specchio' che è realmente la Storia di quell'oggetto, immagine o forma. Ma proprio mentre può produrre una copia esatta, genera, in definitiva, un Altro ironico, un 'doppio', un'immagine auto-riflessiva, che è redenta dal valore come una quantità irreflessiva. Se la Storia disumanizza le nostre immagini, il Valore le riumanizza secondo valenze non-identiche e come comprensione affettiva, effetto causale e forme ri-temporalizzate.

Tuttavia, vedere i propri lavori moltiplicarsi come conigli nelle mani di altri, sia sotto forma di influenza o di appropriazione, è la testimonianza della quantità al lavoro nella sua più alta forma oggettivata dialetticamente. Da un lato, questa oggettivazione dialettica, nel caso di Kelly, è coerente con il tentativo di liberare la pittura da tutti i suoi meta-valori, lasciando come oggetto solo ciò che la pittura è realmente come materia, struttura, ipotesi; soltanto ciò che essa è alla lettera come quantità, cioè, come un residuo seminale (tautologico e quindi non pacificato) di come la pittura funziona in quanto pittura che rispetta i suoi oggetti-valori (Carnap), le sue condizioni quantitative. Ma, dall'altro lato, questo stesso processo dialettico (di oggettivazione), questa dialettica formale, deve resistere alle pressioni di una soglia astratta che è fondata sul letterale; o su ciò che si trova lì letteralmente ma che nondimeno non è 'ottenibile' come un 'oggetto' dialettico *per sé*, per quanto il suo valore sia disumanizzato come comprensione generica e come immagine riflessiva, e riumanizzata come effetto causale, forma temporale, e come quantità irreflessiva, non-generica e non-oggettivante. Forse all'interno dei confini generici di questa dialettica formale, il valore causale equivale ironicamente alla comprensione disaffettiva di un oggetto post-dialettico.

Ad ogni modo, in nessun posto la dimensione non-oggettivante della quantità è articolata più potentemente in maniera generale che nelle forme non-oggettivanti dei quadri di Kelly. Forme e figure, operazioni spaziali, i cui 'motivi' apparentemente sono determinati dalle 'tangenti' visive dell'esperienza (temporale) reale, raggiungono le soglie operative di una dialettica sincopata. La discrepanza, la tangenzialità, la contingenza qualificano l'apparente regolarità 'matematica' o geometrica delle forme di Kelly. Contro i valori oggettivi di un modello generico, questa dialettica (sincopata) afferma i valori quantitativi di una 'cornice' irreflessiva. Nel lavoro a pannelli uniti del 1988, i tiranti di forma erano, quasi completamente, 'flessi' in modo tale da non formare nessun (vero) angolo retto, né alcuna vera curva. L'ordine oggettivante della quantità, in questo caso, i parametri formali del valore riduttivo come assoluti, sono turbati verso l'astrazione da questi angoli e curve sghebbi o non-oggettivi, dalle loro forme non-oggettivanti.

A differenza del Minimalismo, un 'movimento' che Kelly (come pure Albers, Reinhardt e Stella) anticipò, la dimensione riduttiva della serialità e della ripetizione, e le 'decisioni' esecutive che queste comportano, non sono spogliate interamente di referenze mondane (come esperienze temporali), ma, al contrario, incorporano realmente, in verità, incoraggiano, considerazioni esistenziali. E come l'estetica Minimalista, ma solo ancora, perché, di nuovo, lo incoraggiano, queste de-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

cisioni e riduzioni sono 'vulnerabili' al valore non-oggettivo dell'obliquo e del non-identico come si manifesta attraverso le condizioni quantitative del Soggetto materiale. Le forme riduttive in Kelly, e la stessa astrazione riduttiva, sono impregnate dei valori astratti della quantità non appena questi passano nel 'valore' non-oggettivante della "variabile" (QUINE).

Come tali, tutte le nostre determinazioni *a priori* che strutturano la percezione e il giudizio, sono gettate nel disordine controllato, ma definitivo. E di converso, questo trambusto esistenziale rende porosa la qualità delle nostre attribuzioni formali ai valori quantitativi della Storia in quanto specchio irreflessivo e non-oggettivante. Ma questo specchio non distorce, registra semplicemente la ri-temporalizzazione della forma stessa (stessa) come la super-esistenza della Quantità (stessa).

12. Lo Specchio riflessivo e irreflessivo: la Dimensione 'spirituale' della Quantità; Roger Rabbit e il nuovo Soggetto

Data questa dialettica sincopata, questo relativismo degradato, questa variabilità discendente, dovrebbe esser chiaro a questo punto che non si può abbandonare semplicemente la quantità come la (po- vera) figliastria della qualità, come un'operazione modale di seconda mano, come ciò che è contingente (a), e in un mondo di assoluti formali, come ciò che è dato a, il mondo delle apparenze da un super-mondo di dati ideologici ed essenze *a priori*. Come qualificazioni oggettive, questi super-dati sono immagini-specchio l'una dell'altra. Ne consegue che se lo specchio riflessivo genera qualità come tutto ciò che possiede rettitudine ed è giusto, ordinato e sensibile, nel mondo delle idee, allora lo specchio irreflessivo genera quantità come tutto ciò che è assolutamente nel mondo dell'insensibile, e nel mondo dei sensi.

Più o meno allo stesso modo in cui Greenberg tentava di stabilire parametri formali, scientifici e più oggettivi, di giudizio, per il campo della critica, e per il noumeno della qualità stessa, si deve fare una autorizzazione per l'ordine non-oggettivo e le possibilità soggettive della quantità. Sia attraverso l'appropriazione o il kitsch, attraverso la Storia del Modernismo o gli effetti della Modernità stessa, si deve provvedere per la dimensione 'spirituale' della quantità. In effetti, si devono mettere tra parentesi i termini che misureranno le forme non-oggettivanti della quantità. Si deve stabilire una misura per le strutture non-progressive della quantità - per le non-strutture che esorbitano da quelle strutture, per le non-forme che superano i limiti di queste misure 'formali'.

Infine, si devono localizzare le valenze del Soggetto, il nuovo Soggetto, se non il soggettivo-in-sé, in un mondo disinteressato (neo-Sublime?) di valori e oggetti post-tecnologici. Proprio come fece Mondrian quando capovolse il quadrato su un lato e lo trasformò in un diamante, piuttosto che tentare di uscire dalla cornice della vita quantitativa si deve tentare di trovare i valori qualitativi della quantità in una vita che fondamentalmente non è più 'Moderna'. E proprio come Greenberg tentava di giustificare il gusto come un criterio oggettivo di giudizio, il Nuovo Soggetto deve cercare giustizia esistenziale per la quantità in quanto forma non-oggettivante. Anche se mettere tra parentesi i valori soggettivi della quantità può risultare difficile o scomodo a farsi e così rimarchevole come inserire o incorporare un personaggio dei cartoni animati, come Roger Rabbit, dentro la struttura o la 'cornice' di un film 'realistico', l'obiettivo val bene lo sforzo.

appassionata, ad esplorare questo vuoto con estremo pregiudizio. La creatività sul punto di riscoprire una nuova terra desolata, finale, al termine del secolo o sul punto di ridefinire semplicemente i suoi confini e cosa potrà permettersi quando capirà che la storia d'amore che ha intrapreso con il passato non le basta più o le consente - come la nave spaziale, DISAFFRANCATA - di penetrare lo spazio di nessun passato, presente o futuro, altro che quello che deve convertire o riconfigurare se stesso, questo vuoto globale, come desiderio globale? DESIDERIO GLOBALE - Dominazione del Mondo Sublimato (DMS), o semplicemente un Altro Nuovo Profumo (ANP), distribuito e usato da una nuova generazione di donne astronauti durante le prossime Olimpiadi interplanetarie? O ha più a che fare con la redenzione delle anime sfigurate del nostro tempo, languenti dietro l'angolo di questo secolo piuttosto che del Prossimo - che possono 'mostrare le loro facce proverbiali' soltanto attraverso le cose scartate e consumabili che 'usano' (o che usano loro), o attraverso una cosiddetta rete arbitraria di rappresentazioni e segni che 'esperiscono' (o che esperisce loro), come i personaggi dei cartoni animati, i sostituti delle ossa, teschi di elefante e poggiapiedi, scatole

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

di preservativi vuote e tazze da caffè, falli come ornamenti e decorazioni esistenzialmente sublimati, clowns, bistecche e sedie come Elvis esistenziali, decalcomanie, lattine di birra, puliscitappeto, attrezzature per la pulitura a secco, 'apparati' sessuali, e il lavello della cucina. Così poi, decidete qual'è la forza che guida Sherrie Levine a cominciare (più o meno) col rifotografare la serie di fotografie WPA di Walter Evans sui contadini poveri degli anni '30, e quindi a spostarsi attraverso i vari 'giochi' auto-riflessivi che costituiscono la sua arte come meta-arte (storia), solo per concludere recentemente bronzando gli orinatoi di altri e appropriandosi del personaggio dei cartoni animati Crazy Kat. Qual'è, poi, la forza che guida Allan McCollum a produrre grandi quantità di 'oggetti', implacabili e crudeli, di tutti i generi ('pittura', 'scultura', 'disegno', e, più recentemente, persino spostandosi al di là del 'genere' in un campo completamente altro, cioè 'l'antropologia' o la storia naturale), ma senza 'significare' mai di più che la surrogazione (o il segno esagerato) di questi oggetti? Qual è la forza che guida Adam Rolston a produrre in massa e in eccesso centinaia e centinaia di scatole di preservativi vuote, e ossessivamente migliaia di tazze di carta con su scritto 'Amo Jodie Foster'; o

IV KITSCH E CORRETTEZZA POLITICA

La canzone della correttezza politica si trova in armonia complementare con la politica reazionaria in arte. Nell'ultimo decennio, vi sono state diverse interpretazioni della medesima canzone - si è persino suonata come *meta-reazione* alla saga ultra-reazionaria del Neo-Espressionismo, l'ultima canzone dell'io della libertà individuale. Ma senza curarsi del modo in cui la canzone dell'alterità si sia suonata, il suo strumento, l'arte della teoria dell'immagine, si è sempre resa vittima della contraddizione, dell'invidia, risentimento, ironia, e in definitiva, della moda, nel corso del combattimento, o letteralmente della 'correzione', delle sotto- o surdeterminazioni della cultura. Sia che abbia tentato questa correzione per estensione, in relazione ai mali della Società, o auto-riflessivamente, in relazione alle auto-indulgenze dell'espressione individuale, si è invariabilmente ridotta ad un'astrazione, ad una reificazione, una teosofia auto-legittima, un *regalismo* della peggior specie.

In effetti, questo ridicolo avanguardismo della rettitudine etica ha trasformato l'impulso della responsabilità sociale in una formula critica, in realtà, in un formalismo morale e ideologico. L'arte PC (politicamente corretta) ha invertito e cancellato da sola i termini del discorso di Greenberg: come l'astrazione ideologica perviene ad una nuova sorta di formalismo (affermato sulla reificazione della critica), il kitsch comincia a tenta di sfidare e ridefinire, in termini iperbolici e auto-consapevoli, i confini sociali o etici, formali o estetici, dell'avanguardia. Laddove la prima genera una sorta di Marxismo intellettuale-academico, strumentalizzato ora non soltanto attraverso il medium della fotografia e la metodologia dell'appropriazione ma anche attraverso la scultura e la 'metodologia' di forme di ragione originarie e persino ossessive, il secondo produce "iper-kitsch" o ultra-kitsch, una specie di coscienza disacculturata, adombrata grottescamente da una coscienza Pop e strumentalizzata dalle sublimazioni quantitative di un'etica assurda. Cioè, l'ultra-kitsch vorrebbe sfidare specificamente la metafisica *qualitativa* di una pseudo-etica; esso liquida mediante l'humor e l'assurdo l'arte della teoria dell'immagine che manovra la sua ortodossia e rende manifesta la sua critica autoritaria dei valori. Il valore, qui, vorrebbe quasi riemergere come astrazione 'informale' legata solo alla periferia della coscienza. Che potrebbe generare ibridazioni mostruose, derisione intollerabile non solo verso lo *status quo* ma verso la pretesa della criticità, e generalmente parlando, un'insopportabile, indicibile-libertà che vorrebbe essere categorialmente porosa alle super-desublimazioni dell'intuizione e dell'istinto.

Niente più che l'humor, l'assurdità e le loro forme disperate, minaccia l'egemonia del Neo-Espressionismo, e niente minaccia di più la facciata di serietà e l'edificio di rettitudine morale che appartiene alla sua (del Neo-Espressionismo) controparte docile, cioè, l'arte della teoria dell'immagine; e niente minaccia di più l'attuale incantesimo del neo-concettualismo, e il suo stuolo momentaneo di figliastri - elementarismo politicamente corretto, "altrismo" politicamente corretto, e, abbastanza assurdamente (la reificazione della) correttezza politica stessa che la volontaria (e involontaria) perversione di quelle (già) forme disperate. E' per queste ragioni che l'arte PC, incurante dei suoi costumi, percepisce l'ultra-kitsch, l'informalità di tutti i valori e dell'etica, come una minaccia e vorrebbe tentare di assorbire le sue forme disacculturate come politicamente corrette e razionalizzarle come critica. Deve assorbire, legittimare, convalidare, questa realtà-ombra più velocemente e

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

impercettibilmente possibile se non vuole essere presa mentre fa quello che le riesce meglio - ridurre tutte le saglie etiche a codici morali. Dopo tutto, l'arte PC deve rivitalizzarsi se vuole resistere alle pressioni che pretende di criticare da parte del mercato. Perciò rimane da vedere se (o piuttosto, per quanto) queste forme assurde, disparate, e queste soglie etiche perverse possono semplicemente trascurare (mancare di rispetto?) e sommergere le sottili manovre e sublimazioni di questo processo di rivitalizzazione. Rimane da vedere quanti non-Altri, quanti non-Soggetti, possono essere evocati dalle ceneri di questa canzone familiare. (E quante metafore-miste può generare la transazione tra le due parti). In altre parole, rimane da vedere quante possibilità reali ci sono per una pratica artistica e un'anti-critica post-Neo-Concettuali - e per una vera risata post-dialettica (in quanto opposta alla risata sgangherata) negli anni '90.

V OUTSIDE AMERICA (UN'APPLICAZIONE)

1. Gomma da masticare

Il titolo della mostra, *Outside America*, implicava un'affermazione problematica: che vi sia una dimensione, o aspetto, o una parte di America che è, o si trova ad essere, in qualche modo, al di fuori dell'America. Il che equivale a sostenere l'esistenza di una parte, in qualche modo, al di fuori di se stessa. E, come tale, l'interrogativo diventa: cosa significa, per una cosa, stare al di fuori di se stessa? Ma non c'è tanto da chiedersi quale sia la condizione dell'estraneo, cosa ci leghi all'ontologia negativa dell'esistenziale; piuttosto, si deve indagare sulla condizione estraniata del significato, che ci lega ad una sorta di esistenzialismo linguistico predicato su qualcosa di più che l'ontologia esistenziale della negazione come tale. Il significato, in effetti, tende alla condizione di gomma da masticare, alla condizione estraniata di un doppio sé - che evoca, in parte, una cantilena a cui il subconscio ha riservato un posto speciale: "Raddoppia il tuo piacere, raddoppia il tuo divertimento".

A parte il fatto che la mostra ebbe luogo ad Atlanta, Georgia, e quindi era organizzata, letteralmente, 'al di fuori' di quella parte di America, vale a dire New York, che molti ritengono costituisca il 'dentro' del mondo dell'arte; a parte il senso geografico dell'estraneità, si può dire che il titolo circoscriveva una metafora, il cui rovescio implicava che vi fosse, o vi potesse essere, una parte fuori del tutto, o fuori del 'totale' (o totalità di ciò che esiste), o fuori dell'opinione dominante. E se prendiamo questo tutto, o totalità, o opinione dominante per significare, o per riferirci, a qualcosa d'altro, o di più ampio, che un paese, vale a dire, una condizione o un 'discorso' che, in qualche modo, racchiude una condizione, allora (di nuovo) rimaniamo con quella parte del discorso che si ricostituisce, quasi letteralmente, come il discorso parziale o il discorso delle parti. Un discorso che vorrebbe rimanere, per difetto, al di fuori di ogni totalità discorsiva, ogni configurazione dominante, ogni discorso totalizzante. Il fatto è che l'arte in mostra, che 'aveva origine', con poche eccezioni, a New York, qualifica o trasforma immediatamente lo status estraniato del discorso residuo come costante geografica. Cioè a dire che, in definitiva, la condizione racchiusa da questo discorso non tollera costanti spaziali né temporali. E persino laddove sembrerebbe favorire la variabile nell'equazione, soccombe, inevitabilmente, alla natura tossica della dialettica. Per definizione, la

Philip Taaffe ad incollare file e file di elementi fallo- (e logo-)centrici, solo per disperderli o negarli o sussumerli in ampie file e infiniti, ripetuti, campi del Sublime come un 'pastiche' decorativo e decadente; o Ford Beckman per spostarsi dai primi quadri 'terminali' bianchi e neri, che fondevano le istanze della forma e dell'etica, ai lavori più recenti, che presentano clowns e bistecche sproporzionati; o Jeff Koons per spostarsi, dal business industriale e dall'industria pubblicitaria o Madison Ave., ai campi dello sport, della Storia (sia remota che contemporanea), e, più recentemente, a quello dell'industria pornografica, per cercare le sue metafore (cioè, dai puliscitappeto e aspirapolvere ai palloni da basket come vesciche o altri organi chiusi o fluttuanti in contenitori di liquido che sono il 'Corpo' dell'odierno mondo liofilizzato e sotto vuoto del sesso soft-core); o Cary Leibowitz per generare un flusso infinito di testi, immagini, e oggetti patetici che vogliono compromettere "intenzionalmente" o ironicamente la sua sessualità in tutti i modi, e che 'celebrano' la sua insicurezza, incompetenza e mediocrità; o Richard Prince nel produrre 'bande' su 'bande' di individui culturalmente e sessualmente disaffrancati, e per spostarsi dalla fotografia critica e dall'appropriazione di

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

immagini 'da bancarotta' ma eleganti di Madison Ave. al genere di pittura decadente o logora, politicamente scorretta, e alla bassa vita delle immagini e della 'letteratura' dei cartoni animati e delle freddure; o Pruitt-Early per costruire, da avvisi pubblicitari di cartone, decalcomanie, lattine di birra e altri vari pacificatori culturali e risorse sociali declassate di follia, una storia di ciò che significa essere un adolescente o un/a teenager in America, e, più recentemente, per ricostruire la 'storia' del Black Power nei media, l'industria musicale, la politica, l'atletica, e gli altri contesti Moderni e generatori di mito; o Suzan Etkin per recuperare il Corpo femminile, 'originalmente' attraverso la riappropriazione ironica della strategia della stampa dei corpi di Yves Klein, e, più di recente, attraverso l'uso delle rastrelliere rotanti delle tintorie, da cui dipendono (come corpi di Auschwitz) abiti astratti, rarefatti, simili ad apparizioni, maschere misteriose ontologiche della primordiale storia della Donna, 'che danzano' rituali meccanici e subconsci di ripetizione, trasparenza e invisibilità; o Haim Steinbach per produrre 'mensole espositive' su 'mensole espositive', su cui ha presentato tutto quello che c'è di confezionato, dagli orologi alle scarpe da tennis, dalle porcellane pregiate alle lattine usate, dalle

parte è in relazione con il tutto, l'esterno con l'interno, come la variabile con la costante - proprio mentre la parte vorrebbe, paradossalmente, sussumere il tutto, e l'esterno, enigmaticamente ma invariabilmente, eccedere l'interno del discorso.

Ma ciò non smentisce l'illusione della parte, né dequalifica, come inattuale, il discorso temporaneo della parte, o il momento protratto del discorso parziale. Non più di quanto fecero i discorsi degli anni '80 - disseminati di discrepanze interne, malgrado gli sforzi accademici compiuti per risolvere e livellare queste discrepanze, al fine della stabilità teorica e della coesione critica. Tra l'auto-indulgenza del Neo-Espressionismo e la criticità autocensurata dell'arte della teoria dell'immagine, durante la prima metà dell'ultimo decennio si era insinuata una terza linea, o parte, o discorso, formata dai lavori di Bleckner, McCollum, Vaisman, Halley, Lasker, Koons, Taaffe e Steinbach, tra molti altri, che si occupava di varie modalità dell'astrazione (geometrica e no), del consumo e del Sociale, cioè il Neo-Concettualismo in generale. E durante la seconda metà di questo decennio, questo spazio del Neo-Concettualismo fu sfidato e completato ancora da un'altra parte o un altro sforzo, che comprendeva i lavori di Lemieux, Cemin, Scarpitta, Gohier, gli Starns, e Webster, che si occupavano delle problematiche dell'immediatezza, della Natura, del dato elementare, del Corpo, una sorta di 'Nuova Povertà' o discorso post-merce, post-media o post-appropriazione. Questo discorso o, piuttosto, la sintesi delle precedenti due parti dell'ultimo decennio del Neo-Concettualismo, sono ora diventati, "entrando negli anni '90", essi stessi frammentati, o, a turno, ripartiti lungo diversi altri vettori o parti - l'Espressionismo Astratto Postmoderno, il Concettualismo Manierato, l'Arte Popolare Contemporanea, il Nuovo Formalismo, l'Iper-Kitsch e la Nuova Bassezza, in generale.

Questo collasso del discorso, il discorso delle parti, è un altro modo di dire che il discorso stesso sta sperimentando una sorta di collasso nervoso (culturale) - una condizione, il lettore può richiamarlo alla mente, che fu alquanto più alla moda, o accettabile come malattia, durante gli anni '50. Se il collasso nervoso costituiva, virtualmente a quel tempo, una convenzione psicologica (che, come tale, è sparita in quanto moda psicoanalitica passeggera), allora esso è, oggi, diventato qualcosa di importante in ordine alla condizione post-moderna - incarnando, da un lato, la soggettività dispersa dell'esperienza ontologica e, dall'altro, il disordine statico dell'oggetto parziale. In effetti, l'oggetto è 'là' solo parzialmente, nel senso che esso non coltiva più una relazione dialettica internamente necessaria nei confronti del Soggetto e, data questa 'dipartita', dato questo spossamento esistenziale, si può dire che questo oggetto, o non-oggetto, si è separato, o ha preso congedo da se stesso, dai suoi 'sensi' come entità unificata. Esso è, solamente, parte oggetto e parte spossamento. Nel discorso della post-merce, in generale, il non-oggetto si avvicina alla mancanza di significato dell'oggetto come punto di sostegno per il Valore. L'oggetto parziale, o oggetto diviso, esaurisce l'auto-spossamento dell'oggetto. Cioè, l'oggetto dipartito, o non-oggetto, si affida alla sua propria negazione, alla negazione dell'oggetto come serie di relazioni auto-determinate, il cui significato è auto-determinato, ed alla negazione delle totalità dialettiche. Il non-oggetto articola un discorso delle parti, il cui rapporto nei loro confronti, nei confronti del Soggetto, della necessaria totalità del significato, del Valore e del discorso stesso è (ipoteticamente) non-dialettico.

Perciò questo discorso delle parti, la frammentazione o il collasso del discorso stesso, risultano nella costruzione di modalità di discorso non-generiche, mutualmente esclusive, non-dialettiche - di cui, in generale, alcune caratteristiche sono la scatologia, lo scarto ed il rifiuto, e l'umiltà,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

o ciò che gli autori hanno descritto, in maniera ancor più generale, altrove (nel sottotitolo di una mostra intitolata *The Last Laugh*) come "ironia, humor, auto-scherno e derisione". Se gli anni '80 erano divisi in una parte di Neo-Espressionismo, una di arte della teoria dell'immagine e, in antitesi ad entrambe, due parti di Neo-Concettualismo, allora questa 'quinta' parte, negli anni '90, si costituisce, in maniera non-generica, lungo una traiettoria di parti non-dialettiche. Non vi è nulla, in ciò che è letterale e metaforico, che non si intersechi con ciò che risulta problematico nel sottotitolo della mostra, proprio mentre la *'Tequila Sunrise'* soccombe ad una *'Tequila Sunset'*. Ad ogni modo, questa quinta parte si proietta, in maniera non-sintetica, non solo attraverso i suddetti vettori culturali (Espressionismo Astratto Postmoderno, Concettualismo Manierato, Arte Popolare Contemporanea, Nuovo Formalismo, Iper-Kitsch e 'Nuova Bassezza'), ma come discorso di parti in e di se stesso, enfaticamente denudato dei solenni ingredienti della dialettica.

2. Ciò che è radicale lo è solo temporaneamente

Non intossicato, stando 'al di fuori' di tali considerazioni teoriche, non prevenuto da parte dell'esaltazione critica di questa nuova alienazione, lo spettatore (ed il lettore) qualunque potrebbe chiedere, in maniera non problematica, quale possa essere la ragione di una sua visita ad Atlanta - un interrogativo non senza rapporti a quello che David Salle pose nel titolo del suo quadro del 1984 *What is the Reason for Your Visit to Germany?* Mentre lo spettatore qualunque può aver sentito tali termini, o soprannomi, o etichette, come Neo-Espressionismo o Decostruzione o Neo-Concettualismo in rapporto all'arte degli anni '80, questo stesso spettatore potrebbe stupirsi di ciò che sta accadendo ora, se mai, di quello che avverrà poi, e di quale etichetta potrebbe attribuirgli. Colto dal panico a causa dei duri e freddi fatti di un implacabile moto della percezione, cioè la proprietà 'naturale' o comune di ogni esperienza, dovrà costruire un'interpretazione che neghi, o addirittura sfidi, lo sfondamento endemico a ogni percezione, esperienza, significato e Valore. Soprattutto dove questo sfondamento diventa la sostanza del discorso o del collasso discorsivo. La sua configurazione come serie di soglie provvisorie diventerà intollerabile - e precipiterà, infine, la reificazione di queste soglie. Dal che scaturisce il fenomeno del discorso - del discorso generico.

Dato questo problema, o questa situazione, dati il bisogno di definire e quello di riconoscere lo sfondamento di quelle definizioni, il solo ricorso che si può fare consiste nel rivolgersi verso le condizioni non-generiche del discorso stesso, al discorso nel suo stato presente, e nel permettere allo stato non-generico di quel discorso di parlare a proprio favore.

In generale, ciò che emerge è il desiderio di interrompere i movimenti ritmici della cultura dominante, e di criticare i valori dello *status quo* ideologico, politico ed estetico. Ciò che è 'dentro' alla cultura ed all'arena politica incomincia ad essere, generalmente, messo in questione da ciò che è 'al di fuori' dell'arena culturale e politica. Ma proprio mentre avvengono queste interruzioni, incursioni e critiche, esse o sono assorbite dall' 'interno' come un fenomeno dello *status quo*, oppure diventano un nuovo 'dentro', soggetto ai ritmi ed ai modelli della politica e della cultura dominanti. Ciò che è 'radicale' è il momento immediatamente precedente a quello in cui esso diventa soggetto alle figure ed alle leggi della percezione, dell'esperienza, del significato e del Valore. Ciò che è "radicale" lo è solo temporaneamente; ciò che è radicale è temporaneo o provvisorio, e dura solo fino a che la sua espressione sopravvive alle leggi del linguaggio.

granate alle protesi; o Sylvie Fleury per comprare a Gstaad o in vari altri punti vendita di 'gran' moda, e per depositare gli acquisti, in configurazioni o raggruppamenti arbitrari e fortuiti, sul pavimento della galleria, con gli articoli ancora impacchettati e inscatolati originariamente, per testimoniare soltanto l'atto dello shopping come l'ultima attività trascendentale della nostra cultura; o Maurizio Pellegrin nel legare di solito agli oggetti (o immagini) un pezzo di stoffa nera e assegnare arbitrariamente a ciascuno di essi un numero di configurazione, una procedura o rituale che mette tra parentesi in modo enigmatico presenza e assenza come "ciò che è lasciato e ciò che scompare" nel mondo; o Annette Lemieux per sottrarre o rievocare e trattenere dentro astratte costellazioni di stoffa a pallini la nostra epoca di morti concentrati; o Sophie Calle per incorniciare fotografia su fotografia le tombe del nostro Secolo; o Ross Bleckner per trasformare i dipinti a strisce dei primi anni '80 nei dipinti-targa degli anni recenti per commemorare le file, le legioni, di coloro che sono morti di AIDS.

Non è abbastanza per dire, ad esempio, che questi 'oggetti' o immagini o concetti - queste

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

teorie, nel più libero o ampio senso del termine - sono 'messe tra parentesi'; piuttosto, è il caso di dire che le parentesi stesse sono in sovraccarico, e al contrario - psicologicamente e storicamente, come pure quantitativamente, sfigurate; super-categoriali nei loro effetti. Queste strategie terminali, finali, che forse dichiarano la mortalità del postmoderno (come l'ideologia del Concetto ri-ciclato), costituiscono anche le precondizioni per un'età ri-sessuata o ri-sessualizzata non semplicemente nei termini dei concetti o del Concettuale per sé ma nei termini della concezione come un agente esistenziale vivente. E' questa, nelle inimitabili parole di Dylan Thomas: "la forza che nella verde miccia spinge il fiore / Guida la (nostra) verde età; quella che fa esplodere le radici degli alberi / è la (nostra) distruttrice"? E così non ci può essere alcuna forza che spinge l'una (la concezione) senza spingere l'altro (il concetto)? O è lo sfiguramento (e l'isteria e la distruzione) dell'uno (il concettuale) già l'evidenza vivente dell'emergere dell'altra (la concezione)? Cioè, la concezione come forza vivente, in uno stato di emergenza (pre-natale), che deve necessariamente sorridere di tutto ciò che è concettuale, di tutto ciò che è teoretico (in arte),

Date queste restrizioni ed esitazioni, e questo tentativo di mettere tra parentesi le nostre osservazioni sul lavoro nella mostra con ogni possibile strumento di differimento in rapporto alla percezione, al significato ed al Valore, è impossibile eliminare l'effetto di queste soglie operative, persino dove i loro valori causali sono, se non scoraggiati, almeno sospesi sul vuoto del loro sfondamento. Invece di notare questi valori e cercare di giustificarli, piuttosto che almeno accorgersene, si cerca di permettere loro di passare inosservati, come estranei, come aspetti alieni di una realtà-ombra; si cerca di consentire loro di prestare attenzione alla realtà dominante, persino prima che questi stessi debbano, inevitabilmente, entrare in contatto con tale realtà. Ma, il renderli responsabili solo verso se stessi non assicura o, ironicamente, perpetua i loro vettori terminali. Questa perpetuazione testimonianza, enfaticamente, di ciò che passa inosservato nell'ombra; testimonianza non solo dei predicati di alienazione appartenenti a questi valori, ma anche dei predicati alieni che sostengono questa realtà-ombra.

Ciò che presta attenzione alla realtà dominante della cultura, e ciò che testimonia direttamente (dei predicati alieni) di questa realtà-ombra, assumono le valenze di un non-discorso. Ma, ciò nonostante, l'effetto di queste soglie operative dura abbastanza a lungo da lasciare una traccia, ed è, precisamente, lo spettro, se non lo spettacolo, di queste tracce che costituisce la linea d'orizzonte per l'arte prima di noi, per l'arte che proietta un'ombra, ed indirizza lo spettatore, facendogli rivolgere l'attenzione verso gli anni '80.

3. Un'Accumulazione di Cielo.

Nonostante questi fatti, *Outside America: Going into the 90's* intende dare, in breve, un quadro dei più recenti sviluppi dell'arte americana a partire dagli anni '80. Pur essendo per soli quindici mesi negli anni '90, questi sviluppi, come dicemmo prima, non solo sono conseguenza dell'ultima parte della tendenza neo-concettuale dell'ultimo decennio, ma anche, naturalmente, della prima parte. Essi riflettono sia una sintesi che una sublazione del loro rapporto complementare e, a questo riguardo, attuano il collasso del discorso come Spettacolo di soglie.

Se l'ultimo decennio, è stato, in definitiva, dominato dai vettori conflittuali delle scuole del Neo-Espressionismo e del Decostruttivismo o Neo-Concettualismo, i primi segnali artistici degli anni '90 sembrano indicare un massiccio frantumarsi del Discorso in un insieme, mutualmente esclusivo, di discorsi - Espressionismo Astratto Postmoderno, Arte Popolare Contemporanea, Nuovo Formalismo, Iper-Kitsch e 'Nuova Bassezza'.

L'Espressionismo Astratto Postmoderno si offre come modello più fluido, opposto al modello geometrico più rigidamente costituito che ha dominato il discorso concettuale nell'ultima metà degli anni '80; tuttavia, fa ciò con un alto grado di ironia. Il gesto è superato sia dalla coscienza che dalla Storia del gesto. In altre parole, l'immediatezza del gesto produce un'auto-coscienza del gesto, ma senza sacrificare l'apertura del modello. Tuttavia, nel ritornare ad una specie di Espressionismo, se si può dire, Iper-Astratto, come opposto al Neo-, Espressionismo, non viene fatta alcuna concessione alla 'innocenza' ed alla fede strutturale del gesto come percorso verso la realtà esistenziale in atto o l'esperienza.

Dopo circa un decennio di Neo-Concettualismo, non sorprenderebbe nessuno se fosse in azione una nuova forma di concettualismo che vorrebbe mettersi in questione, che vorrebbe auto-coscienziamente uscire al di fuori di se stesso, attraverso arguzia, humor, ironia, derisione,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

auto-schermo, per sottoporre ad esame la propria posizione, la propria funzione ed il proprio Valore. Allo stesso tempo, esso mostra i segni di sviluppare le proprie forme 'positive', ed andare oltre queste necessarie negazioni, verso nuove soglie artistiche. Difatti, ciò che iniziamo ad osservare sono esempi di arte concettuale altamente rarefatta, acuta o caustica, fatti all'interno di uno sforzo per abbandonare forme altamente attenuate e reificate di concettualismo. La tensione inscritta in questa tautologia, o circolo vizioso, è attenuata dall'ilarità che vorrebbe generare per tali sforzi. Prendendo in giro queste forme di arte concettuale altamente manierata, ed insieme la modalità concettuale, questa nuova forma di concettualismo vorrebbe prendere le distanze dalla distanza che la protegge da ogni immediatezza esistenziale in cui potrebbe incorrere. Ad un livello molto sofisticato, essa "mette se stessa tra parentesi attraverso l'uso di ironia e humor - persino ridicolizzandosi - ma non senza mettere tra parentesi il proprio uso dell'ironia come modalità altamente stilizzata, persino trans-reificata". Infine, i valori causali del Neo-Concettualismo generano gli effetti esistenziali assurdi di una pratica Post-Neo-Concettuale.

Parlare di un vettore di arte popolare contemporanea nel mondo delle belle arti significa andare in cerca del disprezzo - specialmente, forse, da parte degli artisti stessi. Il che non equivale, tuttavia, a dire che tale modalità non è, di fatto, operativa. Vi sono, in evidenza, tendenze verso un modello primitivo, pre-conscio e, si potrebbe sostenere, dato il loro sotterfugio manierato, persino post-conscio o post-cognitivo, con varie distorsioni (ideologiche) tropicali, all' 'americana' e terzomondiste. E' anche presente, in maniera sfacciata, l'invadente 'mano' dell'artista nel lavoro. Ma la problematica dell'abilità artigianale non rende assolutamente inadeguato il loro ruolo di immagini ed oggetti che 'richiamano la perizia artigianale'. Se mai, nel caso di certi artisti (come Cenin), essa rinforza l'arguzia o la presunzione intellettuale degli oggetti. In ogni caso, non vi può essere dubbio che sia stata tracciata una nuova linea tra ciò che è considerato arte popolare o 'artigianato' e belle arti - persino nel caso che fosse ancora l'artista, piuttosto che il cosiddetto artigiano, a cercare i limiti più estremi o le soglie esterne (estranee) di queste definizioni.

Ogniquale volta lo spettro del formalismo alza la testa, un fremito pervade il corso politico del mondo dell'arte. La chiusura messa in moto, e ciò che il suo Grande Difensore, Greenberg, ha imposto, sono diventati in un certo senso, un frutto proibito. Ma è precisamente questa chiusura delle proprietà formali o materiali della pittura che è diventata un dispositivo retorico, volto a generare nuove possibilità per la pittura, nuove possibilità ideologiche, e persino etiche e sociali. Se sfruttare *auto-coscienza* i codici, il 'genere' e le convenzioni della pittura astratta consegna al formalismo certe opzioni postmoderne, allora utilizzare la sua materialità, esagerare o dilatare le sue proprietà tautologiche -, fornisce a questa dimensione (o formalismo) certi meta-Valori al di là della sua incursione nel Minimalismo (negli anni '70). La struttura, implicata o espressa, qui, assume, per esempio, valore linguistico che, a sua volta, articola certe valenze psicologiche, etiche e sociali. Laddove le estensioni del Postmoderno sfidano i valori auto-riflessivi del formalismo, queste valenze, e le loro distorsioni Pop e Primitive, sfidano l'originaria forma riflessiva per strutturarla. Ciò che è riflessivo al sé ed alla struttura è soggetto, nel Nuovo Formalismo, a valori trasformativi su di un piano ontologico, etico ed assiologico. La struttura e la sua fallibilità testimoniano, come tali, della portata astratta del Valore e del Sociale stesso.

Come la nostra cultura si lancia negli estremi del consumo, e come la nostra cultura diventa cultura planetaria, e gli estremi della omoge-

di tutto ciò che non può sostenersi (anche) come la vita dell'anima.

6. Strana Risata; Specchi irreflessivi, "Metapsicosi"; Post-Postmodernismo e l'Anima sfigurata

Per molti anni abbiamo avvertito l'esistenza di questa strana risata nei lavori di Jonathan Lasker, Donald Baechler, John Armleder e Saint Clair Cemin; e, più recentemente, nei lavori di Dean McNeil, Nicholas Howey, Vik Muniz, Arte Debole, Stefano Peroli, Fabian Marcaccio, Marco Bagnoli e Donna Moylan. In Howey, per esempio, la 'risata' è controllata dal desiderio di parlare - come testimoniano alcuni titoli: Q, Punctuation, Abbreviation, Long Measure, Letter to Agathe, Linear B, Algerian Algebra, Red Emergency, Physical Science, Torino Tema, C Text, Parameter Perimeter, Rosso per Mantegna, Crossword, Lateral Logo, Initial, Italian Italics, Transposed Geography, Infrared, Roman Numeral I, Redference, Eero, Hint, Ignition, Red Saturday, Plan C - e dal fatto che i dipinti vorrebbero ricavare da questo desiderio un silenzio appassionato da sentimenti inesauribili. Dall'altro lato, in Muniz, la risata è amplificata

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

dal desiderio di ribattere: le sue immagini e i suoi oggetti vorrebbero contraddire il Concettuale come il 'Nuovo' Status Quo della Serietà in arte - tanto quanto Meg Webster e Holt Quentel furono tra le prime, sul finire degli anni '80, a mettere in discussione (e completare) col loro uso della Natura e degli elementi naturali e dei materiali e segni 'usati' il 'Nuovo' Status Quo della Merce in arte.

Ma ciò che si dovrebbe notare qui, comunque, è che questa relazione non fu una negazione di quanto era venuto prima, ma precisamente il suo complemento o sublazione. E', ancora, precisamente per questa ragione, e per altre, più complesse, che avevano in precedenza esteso questa sublazione ulteriormente, in relazione alla Natura e alla Cultura come complementi subliminali e trascendentali, che abbiamo sempre considerato il ruolo di Michelangelo Pistoletto cruciale e singolare all'interno della generazione di artisti più vecchia dell'arte povera con i quali è associato - e, in realtà, persino anomalo tra di loro. E il solo modo succinto di spiegare questo fatto consiste nel dire che lo specchio nel mondo di Pistoletto non esiste semplicemente (come un oggetto) per trasformarci; esiste (come soggetto) per essere trasformato da noi. In altre parole, non

neizzazione diventano gli standard secondo cui misuriamo il benessere, cioè, come andiamo ogni volta in sovraccarico, la nostra bilancia esistenziale (del potere), il nostro senso di proporzione esistenziale, la nostra atrofia, assiologica e giuridica, dei sensi, diventano parti non necessarie di una totalità superflua. L'iper-kitsch si nutre di questi estremi, di queste colonizzazioni ed acculturazioni bio-tecnologiche, di questo generico sovraccarico. Non solo questo vorrebbe 'far scomparire' ogni distinzione formale, ma anche terrorizzare il nostro apprezzamento per un'esperienza ed un'estetica d'avanguardia, brutalizzare le nostre soglie di progresso, ed eliminare dalla nostra coscienza ogni traccia di Storia. Ciò che è ragionevole, 'Moderno' e colto è soggetto alle forze della super-quantificazione ed all'amore di grado zero.

Di qui, giungiamo ai principi della super-dialettica, all'Ultra-Moderno, ed al Sublime genetico sradicato, tutti operanti all'interno dell'oggetto che noi, senza cerimonie, disprezziamo ed adoriamo, a cui siamo affezionati e, nel tempo, insozziamo, ci accapariamo ed insieme scartiamo, e che indifferenziatamente attira la nostra attenzione come non-oggetto della nostra realtà-ombra.

Ciò che il *National Inquirer* descrive come esperienza sessuale con creature aliene, l'iper-kitsch difende semplicemente come amore. L'iper-kitsch è consacrato al discorso post-terminale delle parti trascendentali, aliene - che non vanno in cerca d'altro che del santuario di una transazione super-sintetica. Una fusione con gli dei. Come un missile Patriot che dà la caccia ad uno SCUD e raggiunge il suo obiettivo, l'iper-kitsch è consacrato alla "connessione d'amore" nella nostra cultura. Esso è particolarmente interessato, infatti, e si specializza in ciò che è al di fuori di se stesso. Non importa quali siano le cose, adesso vanno insieme: non importa quale sia la distanza, quale il differenziale, essi appartengono l'una all'altro. E non importa quanto vicino essi giungano, quale sia la possibilità, poiché essi sono destinati, proprio a causa di tale prossimità, a divorziare. DESTINATI ALLA DIFFERENZA. L'identità assicura solamente la discrepanza, la loro completa differenziazione; e la loro differenzialità garantisce solo la loro transazione come un matrimonio di convenienza esistenziale. Iper-kitsch: amatelo o abbandonatelo, odiatelo o fermatevi. Saprete come cozzarGLI contro (l'iper-kitsch) - esso vi amerà, e voi ricambierete il suo amore.

In un certo senso, la 'Nuova Bassezza', nella nostra cultura, riflette o, piuttosto, assorbe tutti questi vettori, o almeno una parte, la parte che essa desidera indiscriminatamente, e li sintetizza nella maniera più generica possibile. Essa collassa tutte queste 'parti' - EAP, CM, APC, NF e IK - in se stessa, e le ri-problematizza come sintesi A BASSO CONTENUTO CALORICO, ermeneutica in scatola, bambola erotica gonfiabile. La 'Nuova Bassezza' mette tra parentesi il discorso delle parti quasi letteralmente, come parte aliena di un tutto super-quantitativo - la cui 'economia' inflazionistica ma recessiva testimonia direttamente dell'irrealtà dell'esperienza odierna in America. Dai commenti ironici sulle distinzioni di classe sociale al *paros* delle differenze di genere, ai giochi di parole ambientali sulle macchie d'olio che si raddoppiano in quadri ad olio, alle generiche astrazioni che assumono i valori della caricatura ideologica, la 'Nuova Bassezza' si prepara, proprio oggi, a scendere ancora più in basso nella cultura - fino al vero fondo del discorso.

Ma, in un certo senso, la volgarità e la distanza tra le parti attesta solamente la loro prossimità ed intensità. Mentre questo rapporto tra i vari estremi dello spettro può sembrare, chiaramente, assurdo, esso soddisfa anche, al meglio, gli interessi della verità non-oggettiva. For-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

se ciò che si trova *al di fuori* (dell'oggetto) della verità non si riduce ad una menzogna; al contrario, forse ciò che si costituisce come menzogna intenzionale esclude la verità come estensione non necessaria della realtà.

Da una parte, vi è il severo, ibridizzato scatologico vettore del non-oggetto (tra i cui esponenti vi sono Quentel, Stockholder, Leibowitz, i cui progenitori sono Rauschenberg, Oppenheim, Le Va) che articola un'estetica dello 'spargimento' e del 'rifiuto', che non vorrebbe sostenere alcuna sintesi che non sia parte dell'ironia discorsiva delle parti, e che sia al di fuori delle superfluità di tali parti disperate. Le 'accumulazioni' di Rauschenberg riassumono questo approccio all'anti-oggetto. Ciò che esperiamo attraverso queste parti è l'incapacità di esperire la totale o sintetica configurazione delle parti, e l'incapacità stessa di esperire qualunque cosa.

Dall'altra parte, ne consegue, per la coscienza, l'esperienza stessa dell'oggetto perduto - o, almeno, la memoria di quell'oggetto. Non è tanto che l'oggetto del desiderio o dell'affetto sia stato perduto 'al di fuori' ma, in qualche modo, trattenuto 'dentro'; quanto, piuttosto, che il fuori stesso è trattenuto come quell'oggetto. E ciò che viene esperito lungo questo vettore non è l'immediatezza di questa perdita, ma la perdita dell'immediatezza stessa. Per Rauschenberg, questa perdita viene oggettivata come l'America stessa - l'America al di fuori di se stessa.

Per altri, la modalità di indirizzo, il modo in cui ci rivolgiamo a questa perdita, o l'oggettivazione di questa perdita, assumono forme più elementari, poetiche, proprio mentre eludono la nostra capacità linguistica di registrare l'assenza: invece l'oggetto (stesso) diviene virtualmente un indizio di questa perdita. Esso indica, semplicemente, il posto dove è stato perso, ma non può contenerlo. Specchi, acqua, indumenti macchiati, tavoli, lettere scritte ad altri, pietre, firme, "la qualità dell'affetto", sono usati per segnare il posto, tenerlo fermo, ma non servirsene.

Nella disperazione, irrecuperabile ma inevitabile, la perdita viene proiettata ideologicamente attraverso l'oggetto-come-Altro. L'anti-oggetto, l'oggetto perduto, e l'oggetto-come-Altro, sono disseminati attraverso un'accumulazione di cielo. Frammentato in numerose parti, riflessivo verso una totalità indecidibile, il non-oggetto conduce all'intersezione tra il Discorso dell'Altro ed il discorso delle parti. Come tale, noi possiamo esperire l'Altro come una parte, una parte di qualcosa, un qualcosa o qualcuno di non svelato al Soggetto - senza dubbio come un 'estraneo', ma anche come una *soglia-al di fuori*, in attesa di un astratto trasversale nella forma di un non-Altro. La differenza è trascurabile, qui, ma sussiste in forma sufficiente a giustificare la conversione dell'alienazione nella coscienza di ciò che è alieno alla coscienza stessa.

VI UN NUOVO MONDO DETERMINATO DAL SESSO DELL'ASTRAZIONE

Pensando ai più importanti contributi offerti dall'arte Neo-Concettuale - specialmente dai lavori di Bleckner, Halley, Lasker e, più tardi, Diaz, Lemieux, Gober e, ancora più tardi, Etkin, Webster e Beckman - al discorso artistico in generale degli anni '80, bisogna annoverare tra di essi il fatto di aver spinto l'astrazione, o l'arte astratta, ad assumere o raggiungere nuovi valori (e nuove soglie) - il valore estroverso del So-

ci mettiamo allo specchio per vederci come un oggetto auto-riflessivo, ma per vedere il mondo come un soggetto irriflessivo nello 'specchio' del proprio essere. La differenza è tra una situazione transitiva passiva (nel primo caso) e una intransitiva attiva (nel secondo), essendo queste inversioni un fatto normale nel mondo di Pistoletto.

Gli artisti che fanno parte del Gruppo conosciuto come Arte Debole (Renato Alpegiani, Luigi Antinucci, Renato Ghiazza, GianCarlo Pagliasso) sostengono una teoria della debolezza contro una teoria della forza o volontà di potenza (in arte) prevalente nella nostra cultura - sebbene una teoria della debolezza sostenuta fortemente non si dovrebbe confondere con la debolezza della teoria stessa. Essi hanno, infatti, introdotto nella stilizzazione della prassi dell'arte povera elementi del kitsch. Distorcendo ulteriormente 'l'impoverimento' o la 'debolezza' dei materiali di base con i valori dello svilimento culturale - cioè, aggiungendo elementi decorativi e ornamentali o i cosiddetti florilegi femminili ad un vocabolario di materiali industriali - un segno doppio o "metapsicosi" è creato all'interno del meccanismo del valore di scambio

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

stesso, per cui né il referente appartenente al segno né 'l'oggetto', né il Soggetto né l'Altro, godono lo status privilegiato dell'Alterità. Questi devono confrontarsi ora con la coscienza post-dialettica del non-Altro - che è l'essenza della meta-psicosi o meta-collasso - o dell'assurdo nella forma di una teoria-kitsch su di un universo morente.

Il venir meno degli 'specchi' che dovrebbero rimandare un'immagine oggettiva e riflessiva di noi, e la perdita del concetto in precedenza ugualmente fidato dell'Altro (come una copertura ideologica di una 'crisi' persino più profonda), sembrerebbero testimoniare di una meta-crisi, che riguarda non solo la nostra teoria del reale ma la realtà della teoria stessa - e perciò, la capacità della coscienza (e dei suoi concetti) o del concettuale di formulare un legame (linguistico) verbale o una connessione (razionale) tra il soggetto e l'oggetto, il Sé e l'Altro. Non solo il linguaggio ma l'intero edificio della realtà, l'intero meccanismo degli scambi psicologici tra le infra- e le sovra-strutture, sono immersi in uno stato di super-crisi. Tutti gli eventi, il Grande Scambio o Equilibrio, che normalmente avvengono tra

ziale stesso. Lungo tutto il decennio abbiamo ripetutamente parlato del rapporto tra astrazione e Sociale, decadenza, responsabilità e rappresentazione stessa. Nelle prime mostre, come *Paravision* (Galleria Postmasters, New York, maggio 1985) e le seguenti *Off White* (Galleria Diane Brown, N.Y., 1988), *Art at the End of the Social* (Rooseum, Malmö, Svezia, giugno-ottobre 1988), e *Hybrid Neutral: Modes of Abstraction and the Social* (mostra itinerante I.C.L., agosto 1988-giugno 1990), una delle principali idee esplorate fu, infatti, il rapporto tra il Formale ed il Sociale e, in definitiva, la loro fusione. Nella mostra *Who Framed Modern Art or the Quantitative Life of Roger Rabbit* (Galleria Sidney Janis, N.Y., gennaio 1991), questi termini presero la svolta più recente, esaurendosi secondo il rapporto tra la nozione di qualità di Clement Greenberg e la nostra nozione di quantità.

Comunque, è ora necessario discutere, in breve, questa tematica dell'astrazione in rapporto al denudamento del desiderio, che ha preso piede in questo momento. Mentre si potrebbe considerare come un (perverso) dato (almeno all'interno del nostro precedente pensiero), l'attribuire la dissoluzione di tutti i punti di riferimento alla figura del desiderio ospitato (induttivamente) proprio nel cuore dell'astrazione, allora, al contrario, non vi è alcuna negazione (di questa figura) che sia endemica al fuoco della deduzione. Ma questo tipo di pensiero - lussuoso in un'ipotetica terra di chiusure messe in scena e di fuochi chiusi - non può prosperare più a lungo in un mondo in cui ogni desiderio sembra staccarlo dal mondo dell'immediatezza - il mondo non mediato della sua più oscura soggettività. Solo per essere sostituito dalle immagini mediate di un oggetto sovra-strutturale - che non vuol dire un oggetto determinato dalle sue spaziazioni, il suo vero disordine, la realtà-ombra antecedente all'improvviso mondo del giorno per giorno, ma le ricostituite oggettività, predeterminate dalle false menzogne di un fiammeggiante pseudo-bisogno con le Verità permanenti del non-desiderio [sic] in un mondo morto di immagini auto-riflessive.

Vi è un altro modo per esprimere tutto ciò, modo che abbandona dietro di sé le certezze di questi effetti non privilegiati. Non vi è, oggi, astrazione o metodo di astrazione che possa sopravvivere al di là delle possibilità delle proprie falsità universali. E, per questa ragione, dobbiamo tollerare, laddove possiamo e laddove esso si manifesta come tale, il suo (dell'astrazione) desiderio di abbandonarsi, così prontamente, agli oggetti d'amore. Non importa quanto stupidi, o vacui, o sempliciotti essi dimostrino di essere. Di fatto, sono precisamente la stupidità, la vacuità e la degradazione di questo oggetto d'amore che possono, ancora una volta, colmare i nostri cuori con lo splendore di una nuova rappresentazione, una nuova Soggettività, un Nuovo Sociale. O, semplicemente, un nuovo mondo determinato dal sesso dell'astrazione.

In maniera più specifica, l'astrazione, oggi, deve continuare a negoziare il Sociale, ma, a differenza degli ostacoli che aveva da superare, con grande difficoltà, negli anni '80, essa deve anche evitare (ironicamente) la trappola, in verità, la mediocrità ed il nuovo conformismo, il Nuovo Stalinismo, della correttezza politica che si è stabilita nella prima parte degli anni '90. Così, proprio mentre l'astrazione continua ad essere l'artefice del proprio destino concettuale, sociale e politico, essa deve evitare le posizioni intellettualmente inerti e le codificazioni morali di una criticità data, una marginalità non investigata, ed un indifferente senso di Giustizia (o, per così dire, di Giustizia Proletaria). In qualche modo, essa deve trovare una maniera, come fece Richter (in rapporto alla retorica politica di Buchloh) per sfidare i dati ed i codici morali della criticità - soprattutto per quanto questi si potrebbero applicare alla pittura astratta. Nulla potrebbe dimostrarsi più contrario a tali aride po-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

sizioni e codici senza vita che il vedere l'oggetto d'amore diventare, nella manifestazione sintetica del kitsch e del sublime, lo strumento del Sociale. In questa situazione non sarà sufficiente niente di meno di una sorta di ironia post-kantiana. Uno sfacciato assalto ai segreti pensieri sessuali di Dio.

VII UNA NUOVA BASSEZZA

Il momento coscienza (o l'oggetto) che s'accumula alla coscienza, nella forma d'arte diviene conscio di sé o auto-conscio, il momento coscienza diviene l'oggetto della coscienza, procedendo oltre se stesso, per osservarsi, allo scopo di misurarsi, di determinare i suoi 'guadagni' e le sue 'perdite' - nei termini di coscienza 'elevata' e coscienza 'abbassata' - di rilevare il suo stato, iniziando ad ammirarsi o ad esibirsi, come un pavone, mentre guarda nello 'specchio' di se stesso, oppure a detestarsi e criticarsi, come un moralistico criminale-al-contrario che crede di esser nato per perdere. Dentro le stazioni di questi momenti, la coscienza si ripiega su se stessa estasiata o afflitta. La freddezza o la distanza di questo effetto specchiante non interviene per abbreviare o alleviare l'agonia della tautologia esistenziale implicita in tali scambi assurdi.

Come un fenomeno infra-soggettivo, questa meta-accumulazione si avvicina alla condizione di guardare all'interno degli infiniti recessi della coscienza stessa, o per lo meno all'interno di una serie infinita di specchi sfuggenti - un fenomeno non inconsueto alla maggior parte di noi, o almeno a quelli di noi che si sono seduti in un ristorante 'Greco', circondati durante la loro esperienza prandiale da specchi posti di fronte e alle spalle. Imprevista quanto può essere, questa esperienza visiva (e digestiva) non è dissimile al fenomeno giuridico di guardare direttamente nelle pupille della proverbiale vacca nera a mezzanotte. Voliamo da Kant a Hegel sulle ali di una farfalla cieca.

Senza riguardo per l'analogo, senza cura se esperiamo l'accumulazione come una 'riduzione', come un dimensionarsi oggettivo della coscienza o come un pozzo nero di relazioni interne auto-neutralizzanti, il cui punto terminale è l'oggetto adimensionale della coscienza, o se esperiamo la riduzione (fenomenologica) come (un') accumulazione, come la ragazza di copertura fenomenologica delle apparenze stesse, presente attraverso la soggettività come un artista del trucco che si specializza nella scienza della cosmesi onto-epistemologica (Husserl), la sensazione è sempre la stessa: quella dell'auto-riflessività infinita, dell'infinito egocentrismo o auto-avversione, la sensazione di cadere riversi in un sé infinitamente interiorizzato o in avanti in un Altro infinitamente esteriorizzato, sempre più in profondità nell'oblio della relazione assoluta, che incorpora lo spettacolo del 'dentro' e del 'fuori' che si collassano l'un l'altro, e divengono riflessioni senza speranza di un vuoto irreflessivo.

È la sensazione di affondare sempre più giù, al fondo della coscienza e del discorso. Per questo soglie non-oggettive sembrano diventare accessibili - sia alla coscienza che alla cultura in quanto corruzione di quella coscienza. A meno che non scientificizzi [sic] questi risultati, fenomenologicamente parlando, essa (la coscienza) deve trattarli in maniera compatibile con la sopravvivenza della coscienza su un piano trascendentale - per il cui fine divengono semina- l'ironia, lo humor, il ridicolo, l'auto-scherno e la derisione, oppure il più poroso e più superficiale o disponibile degli strumenti, vale a dire lo scherzo.

coscienza, linguaggio e realtà sono neutralizzati e scagliati in uno stato di meta-crisi. La Grande Dialettica tra questi termini è improvvisamente sospesa; il Grande Specchio è cancellato; i suoi principi del desiderio, sfigurati; ciò che emerge è un mondo post-dialettico, un mondo post-Postmoderno, assurdo, autoschernente, ridicolo, di non-sequitur ibridati, scambi perversi, dislinguistici, di svolazzi real-terminali, astratti, non-dialettici, un mondo non-relazionale di concezioni disparate, post-razionali (nel senso di opposte all'irrazionale) preso tra sonno e insonnia. Questo è un mondo di scambi mutanti, trascendentali, tra non-soggetti e non-oggetti, tra il non-Sé e il non-Altro - e tra l'in-sé come una serie di parentesi trasparenti, il per-sé come uno specchio opaco, e il contro-sé come un'anima sfigurata e imperfetta.

Questo mondo post-Postmoderno, con la sua anima sfigurata e imperfettissima, e la sua strana risata, da nessuna parte meglio si manifesta che nelle figure tristi, assurdamente umoristiche e scoordinate di Donald Baechler, con i loro palloni da spiaggia, aeroplani, verdure e globi ugualmente sproporzionati e tetri; o nel mondo ibridato animal-vegetal-minerale di Saint Clair

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Cemin, fatto di vasi sgraziati, totem, pipe, martelli, tavole, lavagne, fermacarte, elefanti, pesci, cigni, cani, figure mitologiche, alti, bassi, sottili e piatti, inclinati, voraci o che si mordono l'un l'altro - solitari "piani in rapporto" e "dolci nulla"; o nel mondo inclinato di John Armleder fatto di mobili (-scultura) inclinati, e, per implicazione, di 'figure' e 'campi' inclinati. Parlando del fenomeno del post-Postmodernismo, e delle imperfezioni calcolate e degli sfiguramenti dell'anima, non possiamo non considerare la distruzione paradigmatica portata da Jonatham Lasker, durante l'ultimo decennio alla relazione 'classica' stessa di figura-sfondo, non solo in termini di pittura e dei suoi meccanismi formali, ma come principio psicologico, o piuttosto, psicosociale, con tutto il bagaglio epistemologico, ontologico, fenomenologico ed esistenziale a rimorchio.

7. Derealizzazione, Metastasi, Deconcettualizzazione, Meta-Collasso e il Soggiorno

Niente forse manifesta meglio la strana risata dell'anima, la sua orgogliosa imperfezione e sfiguramento, che i lavori recenti di Fabian

Noi ci occupiamo con grande rispetto verbale della morte della Soggettività, e persino della coscienza stessa, ma senza questa mortalità, quella dei nostri giudizi e percezioni più forti, del ripiegamento su se stessa della nostra ontologia (di ogni giorno), neppure il linguaggio morto di uno scherzo potrebbe pervenire alla criticità. È precisamente attraverso questi futili movimenti verso il basso e verso l'alto, da dentro a fuori, e per giunta lateralmente, che i nostri più disperati gesti di sopravvivenza trascendentale consentono di trasformare il riso e lo scherzo, le più "modeste", se non le più basse, forme di negoziato con la realtà, nelle più amate e Sublimi delle nostre visioni - persino dove la trasformazione trabocca nella visione del Sublime stesso. Un picnic durante l'apocalisse è più piacevole a vedersi (e a digerirsi). Qui, si arriva al ripiegamento della coscienza in isteria.

Cioè a dire che la coscienza, qui, non diviene semplicemente un oggetto della coscienza, ma consuma quest'oggetto, si consuma, consuma se stessa come un oggetto peculiare allo Spettacolo del consumo nella società contemporanea. Essa partecipa né più né meno all'isteria che circonda generalmente tali azioni. E, come tale, essa pone tutti questi "oggetti" in sovraccarico. Se il circolo vizioso (dell'auto-coscienza) genera un tipo di kitsch generico, il sovraccarico genera un iper-kitsch. La mortalità della mortalità genera negazioni utopiche - palle da biliardo gelate nella Storia. Non proprio abilità artigianale, ma oggetti che richiamano la perizia artigianale; non proprio concetti, ma concetti manierati. Per non menzionare i modi "polar" della segnatura Postmoderna, il disuso ambientale, l'astrazione dei cartoni animati e la caricatura ideologica.

Viviamo in un tempo in cui nulla è completamente vivo e nulla è completamente morto. È il medio-tempo per attendere il ritorno della realtà - sapendo in anticipo che ci sono buone probabilità che non torni più, neppure sotto forma dello scontro fisico o della passione travolgente. Ma, nello stesso tempo, il residuo di coscienza che rimane ci impedisce di trarre pieno vantaggio dalle nostre delusioni. Non è semplicemente un tempo di mezzi e fini intercambiabili, ma il medio-tempo degli estremi: kitsch, abilità artigianale e concetto; segni e ideologia; il genere e l'ambiente stesso, tutti in sovraccarico, diventano iper-kitsch, arte popolare contemporanea, concettualismo manierato, e, in generale, configurano una nuova bassezza. Diventano super-fenomeni in un mondo semi-reale di coscienza perduta.

Se la coscienza stessa è o diviene un "prodotto" nella nostra cultura, immediatamente diventa un prodotto di scarto, e in definitiva consumabile. Se è conscia di sé e diviene conscia di sé come un "prodotto", allontanandosi da sé, è proprio perché si rende conto del punto verso cui questo "oggetto" sta "procedendo a vuoto", sprovvisto di tutte le riflessioni e ombre, eccetto quelle standardizzate che formano i bisogni subliminali. A suo credito, essa trasforma questo vuoto, questo debito esistenziale, questa libertà-per-difetto, in valore, in vuoto-come-Valore. La sua oscurità e il suo esser vuoto sono l'esser vuoto del Valore contorto e l'oscurità della libertà perversa. Se l'isteria riconosce questa situazione imbarazzante, allora il riso - l'ironia, lo humor, l'auto-scherno e la derisione, ed anche il ridicolo - sono un modo per affrontarla, non solo per liberarsene ma per costruire un discorso, rimanendo specificamente su questo sfondamento. In effetti è un modo di far rientrare il vuoto nei Valori attraverso questo vuoto-come-Valore.

Non si compie alcun sforzo qui per cercare un fondamento "più alto" - un fondamento ontologico o culturale più alto. Al contrario, si cercano fuori, e s'incoraggiano persino, le forme "più basse" che gli sono in parte date e che sono in parte costruite o chiarite da questo -

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

e che sono date alla coscienza e specificamente costruite da questa in parti estreme e in parti di estremi. Ci siamo mossi così dalla isteria dionisiaca del frammento (che ha una lunga storia filosofica) alla risatina sciocca della coscienza-media e degli estremi disperati delle parti private e pubbliche, convenzionali e nucleari - le quali tutte testimoniano della fine della Storia stessa.

Le stesse forme 'basse' hanno una storia, e il loro ruolo nella storia dell'arte moderna è risaputo - al punto che si può solo fare un riferimento beffardo a quelle (che il Museo d'Arte Moderna di New York ha di recente esaminato nella mostra *High and Low*) in quanto 'vecchie forme basse'. Oltre al ruolo che i vari media hanno giocato nello sviluppo e nella tecnocrazia di quelle forme, è anche chiaro il ruolo che l'economia materiale reale gioca in relazione all'economia formale di quello sviluppo e di quelle forme. Data l'indeterminazione della situazione economica attuale non dovrebbe sorprendere nessuno a qual livello l'opera critica ironicamente le distinzioni di classe sociale. Privilegio e disordine, scarsità ed eccesso, governano una futile dialettica destinata alla falsa sintesi del mutamento e del coma di un "Nuovo Ordine Mondiale..."

Le grandi scarpe da clown fuse in bronzo, che sbirciano ridicolmente al di sotto di una tenda, nel lavoro di Vik Muniz, sono in egual misura inquietanti e assurde. La tenda e le scarpe creano un'atmosfera di lusso e sospetto - una *mise en scène* esistenziale che accade veramente 'dietro le scene della realtà...'.

Per esempio, gli artisti dell'Arte Debole (Renato Alpegiani, Luigi Antinucci, Renato Ghiazza e Gian Carlo Pagliasso) sintetizzano in generale un'ironica povertà di materiali (che distorce i valori dell'*arte povera*) e l'ironia dei media e dei materiali mediati (che distorce certe valenze della Pop Art). Il loro è un mondo super-costruito di valori e materiali sintetici elevati al livello della trascendenza retorica. Tutte le forme 'più basse' o 'marginali' (il titolo del 'dipinto' di Alpegiani) nei loro lavori - resina, plexiglass, plastica, stucco, piombo nel caso di Alpegiani; plastica, fotocopie, rame in quello di Antinucci; sabbia, cemento, ferro per Ghiazza; stucco, flatting, pallet in legno, ferro battuto nella produzione di Pagliasso - aspirano, in modo superficiale e assurdo, a divenire pretendenti al trono di una 'più alta' realtà spirituale e tecnologica. Questi finti obiettivi religiosi e utopici sono evidenziati in maniera concisa nei titoli dei lavori in mostra - *Non più, non ancora* di Ghiazza, *Il figlio segato* (di Dio) di Antinucci, e *La vita comincia a quarant'anni* di Pagliasso.

Le installazioni di Cary Leibowitz mostrano a tutti i panni sporchi da lavare. Piuttosto che eliminare, come la maggior parte di noi, quelle parti della sua vita, e della nostra, che sono prevaricate con dubbi segreti e insicurezze sessuali, Leibowitz le fa diventare un elemento vitale del suo lavoro. Infatti, egli assegna un posto centrale a quella parte dell'esistenza che di solito è marginalizzata o abbandonata alle regioni più basse dell'essere psicologico e sociale - infondendo perciò nuova vita e persino speranza mediante questi atti di autoesposizione. Argomenti tabù, come l'omosessualità, l'angoscia per la riuscita scolastica, le delusioni infantili, l'autorità dei genitori, divengono intenzionalmente scuse palesi per ventilare la generale miseria della condizione umana. Tuttavia, nell'opera, non intervengono mai intenti moralistici o autogiustificativi - queste problematiche sono sempre trattate con il massimo humor e indiscrezione! Comunque, il *pathos* e l'imbarazzo non compromettono in alcun modo il genuino senso di tristezza e intensità che informa questa strategia così perversamente esplicita...

Marcaccio. E questa si manifesta non semplicemente come una crisi del Modernismo ma, come abbiamo mostrato, come crisi del Postmodernismo. Cioè, la 'crisi', in Marcaccio, è ridefinita (ed esperita) non solo come la perdita del reale o come l'assorbimento della realtà nel modello (Halley), ma come il modello (stesso) gettato in uno stato di crisi. Stando all'artista, questa meta-crisi o "metastasi" 'ci' immerge (opera, teoria e realtà) in uno stato di "derealizzazione", in cui il modello stesso non ha realtà o non può più avere pretese-di-realtà (di qualunque genere). Non si tratta semplicemente di avere consapevolezza auto-conscia dei codici della pittura, e (attivamente) della pittura in relazione a questi codici (Lasker), ma della pittura "a dispetto di sé", a dispetto della 'naturale' (o postmoderna) organizzazione dei codici della pittura nel modello. In Marcaccio, le "collisioni" e gli "scambi" perversi tra i vari elementi e componenti della pittura testimoniano della messa tra parentesi riflessiva della pittura, del suo "attaccarsi", e quindi della risintetizzazione delle parti (i 'bordi' o letteralmente, i limiti del(la) pittura) in un tutto ibrido e sfigurato. L'anima fa "un ritorno Frankensteiniano".

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

*Ciò che segue è un estratto da un'intervista con l'artista, la cui ultima parte (le due domande degli autori) venne omessa dalla pubblicazione originale ** a causa di limiti di spazio. Questo (estratto) serve per comprendere cosa sia la vita per l'anima nel rifugio del teoretico (in arte). Immaginate Frankenstein, in una località di soggiorno delle Alpi italiane (Valle d'Aosta), che si riprende dal concetto (Postmoderno) della sua creazione, e, dopo, che immagina o 'ritrae', divertendosi, la sua CONCEZIONE, e, per celebrare, alza il suo calice (un bicchiere di acciaio non lavorato con un piccolo ombrello blu dentro) alla fine del Postmodernismo e all'inizio di una nuova era, un nuovo secolo - il Post - Postmodernismo!*

"C & M": L'umorismo e l'assurdo sembrano essere fattori importanti nel tuo lavoro, ma nella forma di intensificazioni grottesche del codice - il postmodernismo nel tuo lavoro è oggetto di derisione quanto il modernismo - mutazioni formali, crescite intellettuali o cerebrali spropositate, cancro sociali. Se dovessimo parlare dei tuoi quadri in quanto concettuali dovremmo fuoriuscire dal concetto stesso di cosa significhi fare arte concettuale oggi e postulare

I dipinti di Nicholas Howey pongono il segno stesso, e la semiotica dell'espressione, all'incirca tra le articolazioni primitive o pre-linguistiche del desiderio e una sua *sublimazione* post-letterata o post-linguistica, o persino post-articolata. Dal momento che sono dipinti a mano (senza pennello o altri attrezzi), essi funzionano letteralmente come estensioni della mano, e perciò, del Corpo - e degli istinti soggettivi 'più elementari', più immediati. Nel lavoro di Howey, il segno diventa una testimonianza del nostro bisogno non riconosciuto di deoggettivare l'Altro - proprio mentre tentiamo di oggettivare le ombre proiettate dalla coscienza stessa.

Generalmente parlando (questo processo alternato di oggettivazione e deoggettivazione) è come essere presi tra due fuochi. Oppure è come fare il gioco del limbo - economicamente, psicologicamente, socialmente, fenomenologicamente - poiché la domanda diventa: quanto si può andare ancora in basso?

Ovviamente, in tutto questo si può scorgere la tendenza a mettere in questione, a procedere al di fuori o via da, il ruolo del Concetto o il concettuale per sé, o le cosiddette 'più alte' regioni della produzione artistica. Dopo circa (non proprio) un decennio, nessuno si dovrebbe sorprendere nel constatare che si stanno facendo tanti tentativi diversi per sfuggire a questa nuova serie di regole, o quanto siano diventati altamente manierati i requisiti intellettuali per fare arte oggi. Proprio mentre il vettore Neo-Concettuale era, e continua ad essere, in realtà, tanto più esteso e disparato di questi requisiti e regole, avendo rappresentato, almeno, nelle sue fasi iniziali, una liberazione sia dall'auto-indulgenza del Neo-Espressionismo che dall'auto-censura dell'arte della teoria dell'immagine, ciononostante esso ha generato una specie di auto-coscienza che dovrebbe spingerlo (il discorso Neo-Concettuale) al di là di se stesso.

Dove non ha resistito a quelle forme manierate, esso ha prodotto il fenomeno dell'arte politicamente corretta. Dove ha avuto successo nel combattere o usare quelle forme (manierate) in maniera iper-auto-consapevole, esso ha operato per sovvertire o distorcere l'aridità o la serietà del modo concettuale, in primo luogo mediante lo humor, il motto di spirito, l'ironia, l'autoscherno, e un insopportabile senso di assurdità e di scorrettezza flagrante. Se l'arte concettuale - tanto nelle sue manifestazioni iniziali come arte della merce a metà degli anni '80, quanto nei suoi sviluppi, alla fine di quegli anni, come nuova povertà (che comprende, tra le sue ultime svolte, l'estetica dello spargimento o del rifiuto e la sindrome del ritorno-alla-Natura sia in veste artificiale che autentica) - è diventata formalmente auto-chiusa e auto-riflessiva, allora l'implementazione di forme basse - come il kitsch, le modalità dell'arte popolare e marginale, l'ibridazione, e le forme ultra o iper-espressionistiche, tra molte altre opzioni - dovrebbe tentare di interrompere, almeno momentaneamente, la 'vecchia' bassezza dell'avanguardia, così come questo 'Nuovo' Ordine del concettuale, dovunque si manifesti.

Per il fatto che abbassiamo sempre di più la sbarra del limbo nel gioco della cultura, scendendo al fondo del discorso, allo sfondamento, al grado zero della coscienza, non abbiamo garanzie che l'abbandono del discorso aperto potrà eludere la chiusura della reificazione. Per certi versi, proprio adesso nulla è più attraente per lo *status quo* che le sabbie mobili di una posizione anomala. Proprio mentre parliamo, si sta nutrendo dei margini e bevendo dallo specchio dell'Altro. Proprio mentre la coscienza raggiunge il fondamento-zero, essa si centralizza come il Nuovo Vuoto, come il Nuovo Valore nel vuoto, come la Nuova Prolifera-zione del Vuoto-come-Valore - e in definitiva, come la Nuova Scortettezza.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

VIII BRISAS DEL CARIBE: LO SPAZIO RINNEGATO, IL PROGETTO "NEW ERA" ED IL DISCORSO SUL VALORE

1. Colpisci e fuggi

L'impulso a scrivere, retrospettivamente, questo testo sul New Era Space, nacque dal fatto che, durante il progetto, impiegammo del tempo a spiegare, da un lato, perché New Era era uno 'spazio' (o, di fatto, un progetto) e non una galleria, e perché, dall'altro, noi non eravamo espliciti esponenti (e, forse, neppure lo proponevamo) del movimento, o del fenomeno, presente negli ultimi anni nel mondo dell'arte newyorkese, di uno spazio di guerriglia, rinnegato o temporaneo. Difatti, questo testo non è tanto una spiegazione (non sentiamo alcun vero bisogno di spiegare nulla a nessuno), ma un modo di commentare, molto brevemente, una certa attività culturale, la nostra come quella di altri, anche solo indirettamente.

Avevamo già elaborato, in precedenza, un progetto simile - 'simile' solo per il fatto che, anch'esso, aveva implicato un periodo prolungato di tempo (tre mesi) ed aveva anche causato molta costernazione. I media erano arrivati ad affermare che noi, di fatto, ci eravamo associati alla galleria in qualche veste o altro - cosa che, naturalmente, non era vera. Il progetto portava il titolo, in modo abbastanza chiaro, di "Progetto curatoriale di Collins & Milazzo", ed aveva avuto luogo presso la Galleria, oggi defunta, Scott Hanson, a New York, dal gennaio al marzo 1990. Mentre il progetto era piuttosto strano e non convenzionale, non era comunque impossibile da capire. Avevamo semplicemente infranto o, almeno, manomesso la preesistente aspettativa rispetto al nostro lavoro curatoriale, a causa della durata del progetto, e del fatto che esso comprendeva alcune mostre singole ed una di gruppo, intitolata *Token Gestures (A Painting Show)*. Ciascuna delle sette mostre, o parti del progetto, era accompagnata da un catalogo.

La differenza tra 'spazio' e 'galleria', che avevamo tentato di disegnare nel progetto New Era, sembrava complicare ulteriormente la cosa, almeno da un punto al vista critico e curatoriale; unito al fatto che noi non solo non avevamo fatto alcuno sforzo per identificarci col movimento degli spazi rinnegati (che era arrivato, ormai, a comprendere spazi 'permanenti' con piccolo budget, 'oggi qui domani là', che erano, così, completamente soggetti ai capricci della recessione), ma avevamo persino, casualmente, tentato di dissociarci da esso, quel tentativo sembrava veramente aprire una questione dialettica complicata, la questione della correttezza politica. In generale, tutti i problemi che circondavano il progetto sembravano sussumere sia la distinzione (tra 'spazio' e 'galleria') che la dissociazione - cosa che ci portava a credere che il problema effettivamente posto era se New Era Space fosse un progetto "politicamente corretto", nel senso che lo spazio era grezzo e temporaneo, e non uno spazio galleristico permanente. In altre parole, data la recente fioritura, a New York, di spazi temporanei o rinnegati, a noi era veramente richiesto di situare il progetto New Era in rapporto a questo nuovo fenomeno - che, per la maggior parte, era nato da esigenze economiche, data la recessione generale ed i tempi duri per il mondo dell'arte in particolare.

Anzitutto, noi fummo semplicemente invitati ad elaborare un progetto che comportasse la presentazione di giovani artisti, emergenti o non affiliati ad una galleria, da parte di un eminente personaggio del

una nuova problematica. E così, dovremmo già entrare in una meta-regione della pratica concettuale che perviene ad una sintesi post-dialettica tra risata e affari intellettuali del cuore?

(O Dio, non farci diminuire il dirupo della derisione simpatetica, la canzone post-dentale, e la morte del sesso! Ti preghiamo! Noi siamo tutti tuoi, mentre tu terrorizzi l'orticello di pomodori.)

"FM: Ho sempre pensato a me come ad una persona con un cattivo senso dell'umorismo; forse questa è la ragione per la mia attrazione verso il discorso razionalista spinto ai margini dell'assurdo. In altre parole, ero attratto da quanta codificazione un quadro potesse assorbire o sostenere. L'arte concettuale è la più ossessiva manifestazione dell'attitudine razionalista, il massimo dell'interpretosi. Il concettualismo opera all'interno del campo significante-semiotica; stiamo entrando oggi in una regione di tipo diverso di semiotizzazione, una semiotica post-significante, come avete detto voi, una meta-regione della pratica concettuale. Il Postmodernismo, per me, come tale, restituisce una mistura confusa di allegoria e simbolismo.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

L'altra cosa che mi interessa nel discorso razionalista è la nozione utopica di "mutamento sociale" (socialismo scientifico). Il mutamento sociale è stato rimpiazzato dalla "moda", che, successivamente, ha liberato tutti i generi di perversione sociale, generando una "nozione-dopo-sociale". Queste perversioni si manifestano attraverso la manipolazione e l'auto-affezione del corpo sociale. Vi sono discorsi autorevoli che rendono questo possibile, una specie di supercolonialismo, come la nozione e manipolazione del "prima" e del "dopo corpo" della biogenetica; o il dilemma ecologico di "salvare la foresta pluviale" da una parte e di depositare le scorie nucleari da un'altra; o la "de-realizzazione" del progetto spaziale (NASA) per l'intervento degli interessi militari, che riguarda la problematica di come sostituire una super-arma (il Progetto Guerre Stellari) con Dio. I miei quadri operano in questo contesto; riutilizzano il cosiddetto "posto dell'arte" che pittori come Daniel Buren rifiutavano, ma stavolta nonostante questo, come un ritorno di Frankenstein.

Riconoscendo la vostra pratica sperimentale nei domini della critica o oltre, come vedete la

mondo dell'arte, che sponsorizzava il progetto scegliendo di rimanere anonimo. Questo fu l'impulso originale alla base del progetto: non una esigenza economica, ma il desiderio di promuovere il lavoro di artisti promettenti. Fummo lusingati dalla richiesta, e onorati di dare il nostro contributo. Capimmo che il progetto, da un punto di vista storico, era speciale, e speriamo di aver agito di conseguenza, scegliendo degli artisti il cui lavoro credevamo meritasse tale opportunità.

Abbiamo impostato un progetto trimestrale, e trovato uno spazio nel New Era Building (495 Broadway - un palazzo di cui avevamo da sempre ammirato la facciata), da cui, abbastanza appropriatamente, avevamo ricavato il titolo del progetto - New Era Space. Scegliemmo quindi artisti (quattordici dei quali non erano affiliati o rappresentati) ed organizzammo, ogni mese, cinque esaurienti presentazioni del loro lavoro. Dividemmo i 10.000 piedi quadrati dello spazio in maniera più o meno uguale tra tutti gli artisti. In ottobre presentammo i lavori di James Hill, Harland Miller, Donna Moylan, Jeffrey Plate, Adam Rolston; in novembre, Robert Beck e Jeff Litchfield, Billy Copley, Joo Chung, Nancy M. Hoffman, Nicholas Howey; in dicembre, Robert Burke, Tony Feher, Fabian Marcaccio, Joan Snitzer, Tyler Turkle.

Lo spazio stesso venne lasciato completamente grezzo; dovemmo rimpiazzare qualche luce (fluorescente), spazzare il pavimento, lavare i vetri, ma lasciammo i muri allo stato originario (una tinta chiara sporca) durante i tre mesi. Assumemmo due persone, entrambi artisti, per tener d'occhio lo spazio, rispondere brevemente ad ogni domanda, e prendere gli ordinativi, se ve ne fossero stati - per esempio, l'installazione di Adam Rolston, costituita da 14.000 bicchierini di carta con la scritta "Amo Jodie Foster", intitolata *My Vagina Envy*, era disponibile in unità minime di 20 bicchieri ciascuna, un dollaro a bicchiere. Assumemmo anche un altro artista, per dare una mano nell'allestimento dell'installazione.

Non vi era telefono nei locali - le poche telefonate venivano fatte dal ristorante ispano-cubano all'angolo di Broadway con Broome St., *Brisas del Caribe (Brezze dei Caraibi)*, il cui nome fu utilizzato da uno degli artisti nel progetto, Harland Miller, per uno dei suoi quadri - e lo spazio chiudeva alle cinque (con la chiusura dell'edificio), invece che alle sei.

Per quanto riguarda gli artisti della mostra ed i loro lavori, non facemmo alcuno sforzo per collegare, tematicamente o concettualmente, i loro interessi. Preferimmo mantenere indefinita la presentazione - subdeterminata, con estremo pregiudizio. Senza fondamento. Insolito, per noi, era anche il fatto che non pubblicammo un comunicato stampa, né provvedemmo ad uno scritto teorico sulla mostra, che spiegasse il lavoro, o le idee, o le intenzioni alla base del progetto - inclusa la mancanza stessa di fondamento. In parte, quello costituiva, da un punto di vista critico come curatoriale, il nostro modo di sottolineare la natura provvisoria, "colpisci e fuggi" del progetto - qualità che noi cercavamo e sentivamo di aver raggiunto curando mostre in spazi che non erano mai nostri, in spazi commerciali che non ci appartenevano. Cosa che ci sembrava sempre costituire un modo per generare un contesto, promuovere il discorso artistico, senza dover diventare schiavi, o venire intrappolati nella logica interna di una ideologia particolare. In superficie, sembra essere un modo di procedere molto trascurato; favorisce in certo senso di irresponsabilità o significato liquidi; ed ancora, un tale approccio richiede una sensibilità rinforzata, atti di volontà estremamente rigidi, ed una forma di giudizio che non aggiri o superi semplicemente gli ostacoli, ma che li comprenda, nel suo "humor" o nella sua costituzione giuridica, come un'opzione.

Non sappiamo se questo modo di agire sia stato "politicamente corretto" - possiamo solo ritenere di esserci comportati in maniera legger-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

mente sconveniente, per quanto non siamo mai stati attratti da un'assiolgia di sentimenti gratuiti o fedeltà prolungate, e siamo sempre stati investiti in questo lusso di opzioni implacabili. Forse, a questo riguardo, può essere semplicemente detto che, mentre alcuni degli artisti nel progetto New Era sfidavano specificamente i valori della correttezza politica, ve ne erano altri che sfidavano i valori dell'astrazione; e mentre alcuni esploravano valenze di genere, altri ancora sceglievano le valenze di genere; le forme di ingenuità competevano con i principi della metastasi e della derealizzazione; la caricatura psico-sociale si accordava con il discorso esistenziale; le modalità della riproduzione di massa erano cofinali con le soglie del surrealismo.

2. Riaffermazione tardiva e Disimpegno radicale

Mentre a noi piacerebbe sentirci simpatetici nei confronti del discorso del valore - poiché sentiamo di aver favorito il suo inizio, sin dall'ottobre 1986, con mostre come *Modern Sleep*, presso American Fine Arts Co. e, più enfaticamente, con *The New Poverty*, presso la Galleria John Gibson, un anno più tardi, e di aver continuato ad articolare il discorso per tutta la fine degli anni '80 con mostre come *Media Post Media* (Scott Hanson, gennaio 1988), *A Deer Manger, A Dress Pattern, Farthest Sea Water and A Signature* (Galleria 303, febbraio 1988), *Off White* (Diane Brown, maggio 1988) e *Pre-Pop Post-Appropriation* (Stux, febbraio 1989) - sentiamo anche che i suoi vettori e le sue permutazioni presenti sono alquanto tardivi, indifferenti e, ormai, molto, molto 'sicuri' o prevedibili. E' il modello corrente, ciò che era stato 'marginale' è ora al centro del palcoscenico. Virtualmente, non vi è galleria che non sponsorizzi un lavoro che è in forma sia che tratti del Corpo, del dato elementare, dell'oggetto (del desiderio) sparso, frantumato o disperso, dell'ambiente, della Natura e del Sociale in una lotta diastolica, sia di un globale, generico contesto che è disseminato di rifiuto dell'oggetto culturale in sovraccarico e degli avanzi di quella lotta. I sacchi di stame per gatti di Robert Gober non potrebbero sintetizzare meglio questo *ethos* - ma in maniera più profonda e preveggenze. In essi non vi è nulla di gratuito. Vi sono persino gallerie che hanno esse stesse assunto l'aspetto e l'atmosfera di questa condizione impoverita - American Fine Arts Co. è notevole, a questo riguardo. Laddove la Galleria Stux mandò avanti un 'storia d'amore' con questo *ethos* dell'impoverimento (che, nella nostra mostra, tentammo di deviare verso una modalità costruttivista), American Fine Arts Co. l'ha articolato come forma di trascuratezza culturale. Mentre la seconda potrebbe essere una modalità di gran lunga più 'd'avanguardia' (agli occhi di pochi) della prima, ciò nonostante entrambe sono una biforcazione dello stesso discorso. La mostra (ed il libro) di Jim Shaw "Thrift Store Painting", ed il progetto di Dooley Le Cappellaine "Value", costituiscono le ultime configurazioni di questo impulso. Meritori come sono questi esempi (essendo ammirabili e tra i migliori sforzi) essi coltivano un fascino con la retorica (piuttosto che la 'realtà' che, naturalmente, essi capiscono non poter affermarsi più a lungo) della *contraddizione* (la mentalità degli anni '90 in opposizione a quella degli anni '80) quando, in realtà, può essere sostenuta più accuratamente la fondatezza della *estenuazione* dei discorsi, se non della loro *complementazione*. Ma anche se noi riaffermiamo il discorso del Valore secondo le sue valenze complementari, questo è ormai, per ripetere, un riavvicinamento piuttosto tardivo - e lontano, veramente molto lontano, da ciò che può essere necessario in questo momento, vale a dire un *radicale disimpegno*, persino della relazione complementare tra i discorsi dell'inizio e quelli della fine degli anni '80, e tra i discorsi della totalità degli anni '80 e quelli emergenti negli

relazione artista-critico in questo stato di "meta-collasso"... come complicità, intervento, o qualcosa d'altro ancora?

C & M: La credibilità della funzione critica è completamente collassata. Ma allo stesso tempo, gli ordini del giorno nascosti dietro i vari strumenti critici, o piuttosto, dietro gli individui che, a causa della loro impotenza, si nascondono dietro lo pseudo-potere di questi strumenti (che essi maneggiano come scudi per proteggersi dalle realtà della cultura), sono, ormai, estremamente trasparenti. L'artista può accompagnarli, ma solo nella misura in cui pensa che il proprio potere sia investito o implicato nel loro e nei loro ordini del giorno. Ma prima o poi la mediocrità di questi individui e ordini del giorno paga il suo tributo al discorso dell'arte e quel potere svanisce. Comunque, non è soltanto la traccia inevitabile di questa mediocrità ed erosione che viene lasciata indietro (cioè, in questo momento, sotto forma di sindrome di lettura delle foglie del tè), ma un rozzo campo di discorso - quantunque piatto e non direzionato (allora) ma anche sgombro da qualsiasi pregiudizio critico - che può funzionare come la pre-condizione per una

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

nuova rete di possibilità. In altre parole, il meta-collasso dei discorsi (critici) secondari può facilitare il collasso dei cosiddetti discorsi primari (profondamente strutturati) in arte. Ma è solo il non-artista (e solo raramente il non-critico), che, presupponendo la coscienza del meta-discorso, può sfruttare le possibilità promosse da tali collassi culturali. Il cui presupposto privilegia ancora l'artista, o piuttosto, il non-artista, per difetto, ma in una possibilità meta-critica, e con uno sguardo verso la dissoluzione permanente di tutti i discorsi primari. La qual cosa ricorda spaventosamente che stiamo sposando la fine dell'arte e della critica come sostanze terminali! Il che, pensiamo, significa incoraggiare la meta-fine dell'arte e della critica, e, in definitiva, parlando culturalmente, la fine della fine. Ma oggi realmente arte e critica, artisti e critici, e specialmente non-artisti e non-critici devono avere il coraggio di uscire dal cerchio di ciò che è corretto e assumere la più ampia responsabilità della vita stessa - piena delle oscure irresponsabilità del desiderio. Non è realmente un problema, è semplicemente un momento di tenerezza post-moderna, un annuncio pubblicitario, uno stacco alla fine del giorno."

anni '90. Vale a dire, ciò che può venire richiesto è un radicale, paradigmatico disimpegno dalla totalità del concetto dell'arte concettuale.

Più specificamente, in termini di *tardiva riaffermazione* del discorso del Valore, in questo momento, le seguenti citazioni potrebbero servire adeguatamente alle nostre intenzioni. In termini di *disimpegno radicale*, le scene preliminari sono state messe in moto attraverso l'affermazione dell'umor e dell'assurdo in rapporto all'arte concettuale - la cui sintesi abbiamo chiamato "concettualismo manierato" e persino questi primi passi che abbiamo tracciato negli ultimi anni specialmente in *The Last Laugh: Irony, Humor, Self-Mockery and Derision* (Galleria Massimo Audiello, gennaio 1990), *Sal Scarpitta: Race Car and Idaho Potato Track (An Installation)* (Galleria Greenberg-Wilson, settembre 1990), *A New Low* (Claudio Bottello Arte, Torino, maggio 1990) ed in certe interviste ed articoli - sembrano tardivi a queste tarde date. (Riguardo a questa categoria del disimpegno, "categoria" da non confondersi con il "naturale" disordine e la disobbedienza della promessa stessa, come descritto nella sezione IX, più avanti, si veda la sottosezione 3, più sotto).

"Ciò che è cruciale, qui, è il modo in cui il discorso di *The New Poverty* differisce profondamente da quello di *The New Capital* e, fondamentalmente, dal discorso sulla merce, è che il riferimento al *Sociale* viene distinto dalla realtà in atto degli oggetti nel mondo, ma la realtà in atto del valore non può essere ridotta al valore degli oggetti..."

"Mettendo tra parentesi la realtà degli oggetti, piuttosto che fabbricando o affermando (ogni) oggetto come artistico, portando, letteralmente, oggetti dal mondo esterno nel mondo 'intimo' del Valore, viene prodotto, attraverso questi dislocamenti e funzioni spiazzate, un cambiamento assiologico nella percezione. Non è tanto che il mondo esterno (dell'Altro o della Natura) venga sottoposto a processo da parte della galleria, quanto che quel Valore ha spinto l'estensione al di là della rimaterializzazione degli oggetti". (*The New Poverty*, Galleria John Gibson, ottobre 1987).

"Se la critica mina il Valore, lo fa allo scopo di rimpiazzarlo con un sistema di Valutazione. La critica non può sostenere la pratica del valore umano - tanto meno la corruzione dell'esperienza vissuta ed i significati imbarazzati dell'assurdo - a meno di guidare il primario ad un costruito comportamentale, il comportamento in un contesto psicologico controllato, un senso di responsabilità in un codice etico, e l'etica in un codice morale". (*Media Post Media*, Galleria Scott Hanson, gennaio 1988).

"C'è un desiderio di abbattere tutto, ma nessun desiderio, necessariamente, di mettere ogni cosa al suo posto. Nemmeno lo spettacolo della negazione, il segno, il fascino, della cancellazione, né il valore arbitrario del Segno. In questa veste, il valore può raggiungere una distinzione per difetto. In altre parole, dietro tutti i predicati, il valore tira le fila di miserabili annullamenti, l'infinita regressione di questo vuoto, questa sentenza di morte, come una forza proattiva - un modernismo di vuoti progressivi. Questa è l'illusione concessa in seconda persona: valore predicato su numero e desiderio, numero come sé e Mondo, che sono mutualmente non restrittivi. Questa è la concessione alla familiarità da parte del Valore. Ma il Valore, nonostante ciò, porta argomenti contrari alla progressione. Il Valore sussiste, qui, non solo per difetto ma, sembrerebbe, quasi di proposito. Infatti, esso tenta non solo di conservare o mantenere questo vuoto ma, in realtà, di estenderlo. E' come se il Valore stesse tentando, simultaneamente, di colonizzare ed importare la rivoluzione in una zona sotto vuoto spinto. In effetti, esso sta distorcendo un vuoto, articolandone la natura provvisoria. Il Valore vorrebbe, semplicemente, stabilire la soglia più bassa della distinzione... Non vo-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

gliamo mettere nulla al suo posto. Il vuoto come valore è una giustificazione sufficiente per lo scambio". (*A Deer Manger, A Dress Pattern, Farthest Sea Water and A Signature*, Galleria 303, febbraio 1988)

"Effettivamente, ciò che ci sembra romantico è l'auto-justificazione del discorso dell'appropriazione. Che, ad esempio, vorrebbe ridurre o confinare questo senso di sradicamento sia ad una serie specifica di circostanze politiche che all'ironia della consapevolezza critica. I vantaggi di questa strategia sono notevoli. Essa evita il problema dei Valori. In maniera persino più significativa, evita le realtà in atto di desiderio e Valore. Piuttosto che riconoscere la natura astratta di questo problema dei Valori, porta avanti, invece, una critica della rappresentazione. Essa vorrebbe ridurre il problema del Valore ad una critica della rappresentazione. Ma questa destituzione del Valore ad un livello astratto, come una vuota astrazione, serve, in definitiva, al meglio gli interessi del Valore di proprietà - poiché sostiene e porta avanti la causa della sua restrizione alla realtà rappresentativa o 'concreta' (sic), ad una serie di coordinate e variabili materiali apparentemente più gestibili, pur perpetuando, incidentalmente, il fascino dell'appropriazione.

Tuttavia, per comprendere il fenomeno dei Valori morenti in una cultura, per capire la morte delle cose viventi e dell'immediatezza stessa - fenomeni che si estendono dall'esperienza del Corpo rimosso alla rimozione della Natura, dell'ambiente e del dato elementare stesso - si deve anche comprendere a quale livello si manifestano realmente questi Valori e questa morte. Lì si deve comprendere ad un livello umano, ma in qualche modo senza ridurre lo stesso elemento umano ad un accumulo di istinti. Né può questo elemento essere più a lungo confinato ad un livello standard di coscienza, specialmente in questo momento storico in cui, di fatto, esso richiede, come mai prima d'ora, una capacità di ipotizzare costrutti sociali astratti, non rappresentativi. Per comprendere tutto ciò, o anche parte, bisogna uscire dalla bolla protettiva dell'arte auto-riflessiva e, in definitiva, della critica auto-riflessiva. Bisogna emergere dalla bolla, dai costrutti riflessivi, dei valori rappresentativi". (*Pre-Pop Post-Appropriation*, Galleria Stux in collaborazione con Leo Castelli, febbraio 1989).

"La scena post-critica del discorso procede oltre la nozione di crisi e (oltre) la chiusura come fenomeno messo in scena, cioè, va oltre l'ironia, sponsorizzata (come sono queste modalità di reificazione) dalla fotografia di montaggio e la sua critica al mondo generato dai media, per circondare, invece, le aree non-designate della percezione umana, l'immediatezza, la realtà in atto e l'esperienza della chiusura, e, in definitiva, la superfluità e la radicale stasi del vuoto-come-Valore". (*Buena Vista*, Galleria John Gibson, ottobre 1989).

"... La critica della rappresentazione non ha esaurito la crisi nell'etica e nel criticismo stesso. In maniera più importante, non ha determinato l'astratta natura del Valore. Mentre il discorso stabilisce che ogni esperienza è mediata, messa in scena o codificata, ed afferma la criticità come valore; e mentre la reificazione del discorso ha, ormai, assunto il meta-valore come critica, esso rifiuta l'esperienza della chiusura stessa, ma esclude il valore come costruito distinto, o altro, dalla criticità. Il valore auto-riflessivo della criticità è di uso limitato in rapporto al vuoto etico che sta di fronte alla società, oggi..."

"Noi cominciamo ad andare in cerca di una fenomenologia critica, una fenomenologia dell'ambiente, che consideri queste problematiche senza diventare fanatica. Come si fa ad esaminarle senza considerarle? La sfida consista nel confrontare le realtà in atto della chiusura e del vuoto-come-Valore, sperando che essa liberi il discorso dall'ipocrisia della critica ed il rifiuto del Valore". (*Flash Art*, No. 149, nov.-dic. 1989).

"F.M.: L'altro giorno ero al supermercato: ed ho visto vicino al riciclatore uno stand che offriva un'enciclopedia a dispense mensili, ho pensato a cosa fareste voi se vi venisse offerto di scrivere un'enciclopedia dell'Arte da venderla a dispense mensili nelle farmacie e nei supermercati?"

"C & M: La nostra Enciclopedia, oggi, conterrebbe un solo termine: DECONCETTUALIZZAZIONE. Vicino al termine ci dovrebbe essere l'immagine di una risata. E la definizione che accompagna il termine dovrebbe contenere proprio la decisione di abbandonare il riserbo, la posa, della concettualità - di eliminare dal proprio discorso tutto quello che lo fa essere concettuale, che lo fa essere arte concettuale! Invece, l'umorismo, la morte per malattia d'amore, e l'assurdo - il discorso irrazionale spinto ad un estremo sessuale. L'estremo sessuale stesso spirito ad un nuovo estremo. Il discorso del Corpo, andato! e ancora l'estasi di una libertà tremenda, di un errore tremendo. Errori sessuali nel regno dell'Assoluto. Una libertà fuorviata nel dominio della Differenza. La vita nelle zone morte della conoscenza.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"Sebbene noi abbiamo testimoniato negli ultimi due o tre anni lo sviluppo di una seconda 'generazione' di Artisti Neo-Concettuali, in tutto questo non possiamo dire che il cuore della Cosa batta ancora. Semplicemente mormora: il tempo di lasciare le scuole medie e di entrare nel mondo 'reale' delle corruzioni sentite. Persino poche lattine di birra sistemate casualmente sul pavimento diventano il proverbiale bel quadro al muro. Niente è risparmiato dal processo o ciclo che trasforma i nostri affezionati esempi di anarchia culturale in decorazioni politicamente corrette per le case dei benestanti. Dopo tutto, non sono i senza tetto che collezionano arte, né coloro ai quali viene venduta.

La sola risorsa che hanno i senza tetto - cioè a dire che non ne hanno virtualmente - è di essere sfruttati dalle buone intenzioni dell'artista politicamente corretto, socialmente conscio, beneducato. Non conosciamo un artista fino adesso che, invece di mostrare la propria ideologia sulla manica o recitare la parte da studente di scuola superiore a proposito di chi debba o non debba avere il privilegio (sic) di vendere il suo lavoro, abbia stabilito che il 10% del suo 50% sulle vendite

"Ma mentre l'obiettivo è quello di concentrare l'attenzione sulle realtà in atto del valore e del desiderio senza imporre un valore focale a questo vuoto, noi non vogliamo che la nozione di vuoto libero-da-imposizioni funzioni, involontariamente, come modello. Di conseguenza, essa deve anche funzionare, necessariamente, come una cornice-al-rovescio - adattandosi, per difetto, al Valore come ideale negativo. E' solo in tale veste, come "idealità dell'apertura mentale" che questo vuoto può sostenere imposizione ed indagine relative al suo valore". ("Hyperframes", Ufficio olandese per le Belle Arti, 1989).

"Il Vuoto-come-Valore vorrebbe, in effetti, usurpare arbitrariamente l'insignificante vuoto trattato, oggi, come status quo della percezione e della sostanza, dell'apparenza e della struttura, dell'immagine e del significato, del fatto e dell'interpretazione. La fine dei fatti e la fine della coscienza servono, qui, semplicemente, per imporre la chiusura trascendentale del Valore. Questo approccio non stabilirebbe solo una serie arbitraria di valori senza fondamento, o, persino, concretizzerebbe il valore dello sfondamento stesso; esso darebbe forma allo sfondamento del Valore come condizione di chiusura piuttosto che come metodo critico. Il neo-assurdo si costituisce come soglia della fatalità terminale. La realtà in atto della chiusura e del vuoto-come-Valore servono soltanto a liberarci dall'ipocrisia della critica e dal rifiuto del valore". ("Un'etica dell'assurdità", New York University, 22 maggio 1989).

3. Auto-critica e Ridimensionamento del Concettuale.

Proprio all'inizio del 1987, con la mostra *The New Poverty*, mettiamo criticamente tra parentesi l'ultimo (a quel tempo) valore del concettuale in arte - una forma di auto-critica particolarmente difficile da esibire, dato il ruolo che sostenemmo, originariamente, nel mettere in moto la ruota di quel paradigma. La seguente è una citazione dal testo teorico di quella mostra.

"Tra gli anni 1982-1985 venne consapevolmente fatto il tentativo di costruire, contro l'egemonia del Neo-Espressionismo, un contesto per le nuove, più concettuali, forme d'arte ibride. Ma fu anche operato lo strenuo sforzo, nelle mostre, di mettere in prospettiva critica certe modalità culturali - non solo il Concettuale e il Minimal classici, ma anche la Pop Art. In maniera più specifica, una parte delle intenzioni delle esposizioni era quella di mettere in prospettiva critica la sfera limitata della teoria dell'immagine, dai tardi anni '70 ai primi anni '80. Mentre era 'facile' formulare un'argomentazione contro il Neo-Espressionismo (sebbene, a quel tempo, il sistema sembrasse impenetrabile), data la natura flaccida del lavoro ed il fatto che è (sempre) 'più facile' coltivare aperte antitesi, specialmente quando sono predicate sul disaccordo categoriale, che negoziare una sintesi compromissoria; era, tuttavia, molto più difficile, a quel tempo, mettere tra parentesi i problemi all'interno della condizione critica stessa, delle pratiche dell'appropriazione e della fotografia critica. Mettendo tra parentesi quei problemi, il nuovo lavoro concettuale ha generato nuovi dilemmi - come pure problemi riguardanti un certo tipo di autoritarismo culturale, che è particolarmente tipico del lato 'intellettuale' dell'arte.

In un modo correlato, poi, e forse anche più difficile da realizzare che la relazione *inter-critica* tra lavoro basato sulla teoria dell'immagine e nuova arte concettuale, è la relazione *infra-critica* tra la nuova arte concettuale e l'opera che ha, in qualche modo, già cominciato a postulare un nuovo fondamento per se stessa - e che può essere in grado di negoziare (per se stessa) una sintesi non compromissoria con la nuova arte concettuale. Mentre il lavoro in *The New Poverty*, ed altro lavoro in relazione con questo, non accettano come vero il concettuale nell'arte,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

essi vorrebbero anche circuire i rischi dell'autoritarismo intellettuale. Ma, in maniera ancora più significativa, piuttosto che reificare i termini della sua vita concettuale, il lavoro in *The New Poverty* mette tra parentesi i termini in maniera autocritica. In effetti, questo lavoro si ridimensiona, ridimensiona la concettualità in accordo ai dettami del primario o non mediato, proprio mentre vorrebbe riconcettualizzare le dimensioni del valore". (*The New Property*, Galleria John Gibson, ottobre 1987). Come discusso prima, questo ridimensionamento del concettuale in arte sembrerebbe ora comportare un 'radicale disimpegno'. I germi, o le pre-condizioni, di questo disimpegno risiedono, forse, nel fenomeno e nel concetto di 'concettualismo manierato' che abbiamo tracciato (ed incoraggiato) negli ultimi anni.

IX IPERBOLE ED IPOTESI: LA SCENA DELLA PROMESSA

"Posso anche essere sintetico, ma non sono stupido".
Aliens, Parte 2

[Caro Sergio (Bertaccini)
grazie per il tuo gentile invito a sottomettere la nostra "personale opinione sui giovani e promettenti artisti americani" al Sig. Paolo Levi della rivista *Arte*. Per favore, porgi i nostri ringraziamenti anche al Sig. Levi. Poiché i nostri impegni non ci permettono di scrivere un testo *per sé* su questa topica, mettiamo giù qui qualche pensiero informale in questa lettera indirizzata a te, e speriamo che il Sig. Levi potrà essere in grado di riprodurla come nostro contributo al suo progetto riguardante giovani promettenti artisti].

A seconda del proprio punto di vista, si può osservare il discorso in arte (o la "scena" della Promessa, nell'interesse della discussione), durante gli ultimi due anni a New York, come determinato da ciò che può venire chiamata arte Neo-Concettuale "sgocciolata", della seconda generazione. Questo è un punto di vista estremamente ingeneroso, che vorrebbe assorbire certi sviluppi dei tardi anni '80 e dei primi anni '90, a New York, come secondari rispetto al discorso sulla merce degli anni '80. Mentre questo è il punto di vista comune, nettamente *non* è il nostro. Per noi, l'intero ultimo decennio, fino al presente, ha testimoniato di una Storia della promessa - alcune promesse mantenute, alcune no, ed altre, semplicemente, infrante - persino laddove essa ha precluso la promessa della Storia stessa.

Per cominciare, il discorso (se non la retorica) degli anni '80 non fu, per la maggior parte, uni-dimensionale o basata su una singola serie di premesse o promesse, almeno non come noi l'abbiamo anticipato. Un'interpretazione più retorica ci avrebbe fatto credere che gli anni '80 (in America) riflettevano, in maniera predominante, sull'arte come merce, e che in qualche modo, ora, durante gli anni '90, l'arte, o il discorso sull'arte, sono riemersi come 'oggetto' etico, implicato, in maniera primaria, moralmente. Questa è una caricatura di entrambi i periodi che, in ultima istanza, li cortocircuita. Una descrizione meno retorica e più legata ai fatti caratterizzerebbe in maniera molto diversa gli ultimi dieci anni - come multi-dimensionali, ibridati con i discorsi dell'arte della merce (gli anni '80) e della correttezza politica (gli anni '90), come ampie e vaste generalizzazioni presentanti una validità ed un valore limitati.

di ciascun pezzo vada automaticamente alla propria causa preferita o carità, e che il 5% o il 10% del 10-20% dello sconto praticato al collezionista su ogni vendita venga automaticamente ridiretto verso la causa umanitaria preferita dal collezionista, e che il 10% della commissione del gallerista (di solito dal 20 al 50%) su ciascuna vendita venga donata alla causa sociale più sentita dal gallerista. Donare, di tanto in tanto, un piccolo dipinto o una scultura o un disegno insignificante ad un'asta di beneficenza che procura più attenzione alla buona coscienza dell'artista che alla vera realtà ed enormità del problema, è una cosa. Ma mettere il proprio denaro dove sta la propria bocca, è un'altra. Questo è tutto per le realtà della cultura. Così, PC - non rompete i marroni!"*

C'è un dipinto di Donna Moylan, intitolato The Resort (1985). In esso, è raffigurato 'l'edificio', una struttura, di tutto ciò che è razionale e geometrico, concettuale e ipotetico, logico e classico, uniforme e sereno, adatto al recupero e auto-pontesi in parentesi - moderno e postmoderno. Un sanatorio per lo spirito post-razionale o l'ultimo 'soggiorno'

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

meta-psicotico? Ma all'estrema fine dello spazio, alla fine dell'ultra-teoretica (congiunzione di questi spazi), c'è una 'finestra', o apertura architettonica di qualche genere, colma della verde immagine confusa di un paesaggio. E' sospesa o appesa nello spazio come un quadro dentro un quadro, in attesa della discrezione di una preghiera o di un'imitazione. Una verde immagine confusa - O, Valle d'Aosta! - che, lo spazio della tracotanza potrebbe farci credere, renderebbe il punto di fuga prospettico o lo spazio prospettico alle soglie primaverili della Natura stessa - quella scena primaria che avvolgerebbe l'innocenza dell'originale stesso.

E se la verde visione confusa nel quadro rappresentasse o significasse qualcosa di meno interessante... per esempio, la tregua effimera e temporanea dell'esperienza della Copia? E facesse ricorso, anzi offrisse, invece alla sfigurata concezione dell'anima come la libertà di raccogliere la grandezza dall'insignificanza del suo significato o della sua esistenza teoretica o della sua perfetta stranezza! Il poeta, Angelo Lumelli (da Imitazione e Preghiere, 1980) scrive:

Se leggete il fenomeno-cultura *iperbolicamente*, lo leggerete retoricamente secondo queste generalizzazioni, che allora si convertiranno in reificazioni; se lo leggete *ipoteticamente* o, in qualche modo, più provvisoriamente o meno genericamente, allora ciò che comincerà ad emergere sarà un discorso di *complementi* (o un discorso complementare, in quanto opposto ad un discorso pseudo-dialettico di opposizioni e contraddizioni auto-consumantisi) che non è il risultato di una manipolazione di mercato, di media, astratta o accademica, ma il processo di una riflessione predicata su una indagine culturale effettiva. In altre parole, non vi è nulla di stazionario, o di meccanicamente dialettico, intorno a questi complementi critici: piuttosto essi sono permeati di effettive percezioni e giudizi, e dei fenomeni, insubordinati e momentanei, della crisi culturale.

Così, in maniera più specifica, una lettura *iperbolica* (o media-reificata, o accademica) della cultura ci avrebbe fatto credere che il più importante artista ad emergere dal discorso più significativo degli anni '80 fosse Jeff Koons, ed il più importante degli anni '90 Robert Gober, o David Hammons dal discorso della correttezza politica. Una lettura *ipotetica* della cultura produce un quadro completamente diverso. Mentre non dissentiamo sul fatto che questi tre artisti risultino seminali, non siamo d'accordo (né lo sarebbero loro, per la maggior parte) sul fatto che fossero, e siano, gli *unici* ad avere, in definitiva, importanza: e persino laddove lo scambio culturale vorrebbe ridurre il discorso in cui sono implicati ad una caricatura di se stesso, esso non può scambiare questa riduzione di opzioni e promesse per valore univoco ed assoluto - precisamente perché il valore (ad ogni livello), è poroso, per natura, alla crisi, alla mancanza di fondamento che informa le promesse di Storia e la Promessa della Storia stessa. Il Valore non è nulla se non è riflessivo rispetto al vuoto vivente, che sostanzia la sua vera esistenza.

Tuttavia, una lettura più ipotetica dell'ultimo decennio - almeno dal nostro punto di vista di critici (o 'scrittori') e curatori di questa generazione di artisti che, per la maggior parte, non hanno, al momento, un pubblico di cui parlare, e da quello di editori di una piccola rivista che ha tentato di perorare la causa di alcuni di questi lavori, e persino da quello di collezionisti dei lavori - una tale lettura genererebbe una diversa storia rispetto alla Storia delle sue promesse. Quando 'entrammo' nell'area culturale dell'arte, durante i primi anni '80, si erano già stabiliti due discorsi, in competizione tra loro: il Neo-Espressionismo ed il discorso delle 'immagini'. Il Neo-Espressionismo si orientava non tanto intorno all'ego 'creativo' dell'individuo, quantunque questo fosse ciò che l'auto-nominatosi leader di questo movimento, Julian Schnabel, avrebbe voluto che la cultura credesse - ma intorno all'ego 'storico' (se tale cosa esiste) di un certo momento nella Storia del Modernismo, vale a dire l'Espressionismo Astratto. Il Neo-Espressionismo fu un tentativo di ripetere quel momento storico - tentativo che riscosse molto successo. Il discorso delle immagini, esso stesso qualcosa come una competizione o estensione dell'arte concettuale classica degli anni '70, tentò di criticare gli aspetti individualistici del Neo-Espressionismo, come anche di formulare una critica della manipolazione, da parte dei mass media, dei segni e della società in generale.

Mentre il primo discorso (il Neo-Espressionismo) fu, veramente, troppo auto-indulgente per i nostri gusti, il secondo (il discorso dell'immagine) era troppo repressivo e moralistico. Questo ci portò a formulare ed articolare un terzo discorso, per così dire, che, pur derivando caratteristiche da entrambi i discorsi precedenti, non si ridusse a nessuno dei due. Se il Neo-Espressionismo si nutrì di Spettacolo, ed il discorso dell'immagine si costituì come critica dello Spettacolo, allora ciò che ci interessò, ciò

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

che si presentò come una possibilità, e ciò che sembrò contenere una promessa, fu una sintesi ibrida di questi due discorsi - cosa che chiamammo lo 'Spettacolo della Critica', che avrebbe fuso la dimensione visiva non repressa (e non repressiva) del Neo-Concettuale, ma la massa o funzione critica, la seria intenzione e l'integrità intellettuale non tanto dell'arte o del discorso dell'immagine (con le sue repressioni autocontrollanti) ma del Concettualismo Classico degli anni '70 (eccetto le pretese del suo proprio approccio grigiastro, non-descritto, cervelotico, sovra-intellettualizzato). Questo fu il germe di ciò che, in seguito, i media definirono (e ridussero al) Neo-Concettualismo nell'ultimo decennio. Una forma d'arte cognitiva con un tremendo fascino visivo che, di fatto, non tentò di sopprimere il proprio essere, o sé nel mondo, psicologico e fisico, ma fece un grande sforzo per articolare quel sé come un'entità sociale pienamente individuata nel mondo. In modo specifico, fu questo pensiero che ci condusse alla sponsorizzazione (critica e curatoriale) del lavoro di Ross Bleckner che, sebbene fosse già stato presentato, a quel tempo, da Mary Boone, non stava per nulla prosperando. Ma, per noi, conteneva un pacco di promesse, in quanto era, allo stesso tempo, espressivo (ma non espressionistico), ma anche 'critico' (in modo indefinito).

Ma questo 'terzo' discorso diventò per noi niente più che un arco attraverso cui avremmo fatto passare una molteplicità di altri discorsi - tra cui il discorso della fotografia critica (nella sua ultima incarnazione di non-immagine), la 'nuova' astrazione (o ciò che chiamammo 'astrazione concettuale' o 'pittura concettuale') ed il discorso sulla merce. Questi discorsi interessavano i lavori di Ross Bleckner, James Welling, Sarah Charlesworth, Peter Nadin, Michael Zwack, Mark Innerst, Peter Nagy, Richard Prince, Kevin Larmon, Joel Otterson, Tyler Turkle, Meyer Vaisman, Allan McCollum, Peter Halley, Jeff Koons, Jonathan Lasker, Gary Stephan, Philip Taaffe, Haim Steinbach, David Diaz. Noi abbiamo sinteticamente dato a questi discorsi dei primi anni '80 i titoli di "The New Capital" e "Paravision" (entrambi titoli di mostre) e di "consumo radicale".

Dalla metà alla fine degli anni '80 si dispiegarono altri discorsi, in contraddizione rispetto ai precedenti - che funzionavano più come 'complementi' piuttosto che come contraddizioni. Essi interessavano i lavori di Annette Lemieux, Saint Clair Cemin, Sal Scarpitta, Mike e Doug Starn, Robert Gober, Suzan Etlin, Meg Webster, Ford Beckman, Peter Fend, Holt Quentel, Lawrence Carroll. Abbiamo sinteticamente dato a questi discorsi complementari (dal 1986 al 1989) i titoli di "The New Poverty", di discorsi post-media e post-appropriazione, che divennero, più tardi, il fondamento dei discorsi dei primi anni '90, i quali vengono, da molti, raggruppati oggi, sommarariamente, nel discorso della correttezza politica.

Crediamo che gli aspetti non dogmatici, o meno dogmatici, di questo discorso (CP - correttezza politica) sono ulteriori estensioni di quel discorso complementare dei tardi anni '80 - un discorso che abbiamo descritto genericamente, negli ultimi cinque anni, come il discorso del "vuoto-come-Valore", o, più semplicemente, come il discorso del Valore. Più recentemente, abbiamo descritto i suoi ultimi sviluppi come "Nuova Bassezza", o iper-, o super-kitsch. Abbiamo anche fatto riferimento al discorso stesso, così come ad alcuni dei suoi esempi, come arte dello spargimento o del rifiuto, laddove altri hanno usato il termine di arte "patetica" - referenza e termini che sono, in ultima analisi, troppo limitanti. Il discorso del Valore, o della "Nuova Bassezza", è più ampio di questo, e comprende una diversa serie di interessi che cominciano persino a trascendere ed eccedere il loro status complementare. Abbiamo altrove identificato qualcuno di questi interessi come Espressionismo Astratto Postmoderno, Arte Popolare Contemporanea, Nuovo Formalismo e Concettualismo Manierato - ma, di nuovo, tali termini limitano, piuttosto che

*Osservante
in sé (tre volte approfondito)
così niente sarà
estremamente (o colpito)
ma capovolto ancora
durevole alterna
così soave il minimo
il candido pensato
quasi come fosse
in calmi dolori uguagliato.*

*Forse c'è (dopo tutto) in questo,
"nell'ultimo/l'istantaneo che fu pensato", in
questa verde visione confusa di post-
Postmoderno, sia lo sforzo del bambino che la
perversa banalità del teorico - che ci
precederanno e ci seguiranno sempre, come la
mortalità, ma senza appartenerci mai. Questa
verde visione confusa, che è la vita stessa, è forse
sempre teoricamente vostra.*

*Un'altra autrice, Marjorie Kinnan Rawlings,
scrive una volta, su un altro tipo di 'verde
visione indistinta' dal nome Cross Creek:
"Chi possiede Cross Creek? I pettirossi, credo,
più di me, perché essi avranno i loro nidi
persino di fronte alle ipoteche morose.
E quando sarò morta, senza figli, la proprietà*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

umana del bosco, del campo e dell'amaca, sarà ipotetica. Ma una lunga catena di pettirossi, caprimulgi, ghiandaie e colombi sarà generata dagli attuali possessori dei nidi sugli aranci, e i loro diritti saranno meno soggetti a dispute di quelli di qualsiasi erede umano. Le case sono individuali e possono essere possedute, come i nidi, e contese. Ma la terra?

Mi sembra che la terra possa essere presa a prestito ma non comprata. Può essere usata ma non posseduta. Si dà in cambio di amore e cura, offre i suoi fiori e frutti stagionali. Ma noi siamo affittuari e non possessori, amanti e non padroni. Cross Creek appartiene al vento e alla pioggia, al sole e alle stagioni, al segreto cosmico della generazione, e al di là di tutto, al tempo".

*New York City, e Tallahassee, Florida
Marzo-Aprile, 1992*

* "La frase 'comune smarrimento' è tratta dal romanzo *Comuni smarrimenti* del poeta italiano contemporaneo Nanni Cagnone (Milano, Coliseum editore, 1991), da noi tradotto.

** "Fabian Marcaccio: *Metastasis or painting and the derealization of the model*", in *Tema Celeste International Art Magazine*, n. 32-33 (autunno 1991).

articolare, la 'promessa' del loro status complementare, particolarmente per quanto riguarda l'ultimo (il Concettualismo Manierato).

Ma prima di chiarire questo punto finale - che indica, o può indicare, una pratica post-Neo-Concettuale, e quindi un 'cambiamento' veramente 'radicale' o paradigmatico nel mondo dell'arte - vorremmo almeno citare i nomi di alcuni di questi artisti, il cui lavoro sembra incarnare sia questa promessa che la non-generica ricerca della promessa stessa: Lorna Simpson, Curtis Mitchell, Cady Noland, Jessica Stockholder, Vik Muniz, Nicholas Howey, Cary Leibowitz, Pruitt-Early, Hunter Reynolds, Billy Copley, George Horner, James Hill, Dean McNeil, Stephen Ellis, Nicolas Rule, Harland Miller, Donna Moylan, Fabian Marcaccio, Robert Burke, Adam Rolston, Robert Beck e Jeff Litchfield, Tony Feher.

In confronto al movimento, o ai vari movimenti, o ai cambiamenti (minori) all'interno di un paradigma, (quello dominante, o che esercita il controllo essendo, in questo periodo, il paradigma del Concettualismo e del Concetto in arte), essi appaiono come segni di un cambiamento (o salto) 'drammatico' (cioè paradigmatico) da un (questo) paradigma ad un altro - sia ad una modalità meno concettuale, o ad una che ridicolizzi la concettualità, o persino ad una che rigetti completamente il concettuale in arte. Questi segni (della Nuova Promessa?) compaiono nei lavori di numerosi degli artisti appena menzionati. Forse ciò è dovuto, in parte, parlando in maniera generale, alla soffocante chiusura endemica ad ogni pratica che diventi culturalmente dominante, e perciò così profondamente stagnante ed esaurita, non sopportando apparenze e attività di superficie. O, forse, ciò è dovuto, in parte, ed in maniera più specifica, al modo in cui l'intelletto (così come i sensi), quando è così enfatizzato (in arte o altrove, se è per questo), può diventare, come classicamente è avvenuto, noioso, accademico, rozzo, persino quando viene esercitato a fiammate. Si potrebbe anche andare tanto in là da dire che l'intelletto (o, in generale, l'intelligenza) è, in maniera 'innata', 'moralistico' o autoritario - senza riguardo al fatto che il suo contenuto è, implicitamente o esplicitamente, di specifico ordine 'morale' o etico. Persino un tipo di arte che è interessata ad una critica della reificazione dei segni può, essa stessa, diventare reificata o codificata, al punto che non può più funzionare come sua propria contraddizione e, temporaneamente, muore.

Ma l'arte, come abbiamo osservato negli anni, viene rivitalizzata da tali temporanee morti. Proprio come abbiamo osservato, in una forma più contemporanea, l'arte concettuale classica degli anni '60 e '70 spirare e cedere terreno alla pittura ed al Neo-Espressionismo dei primi anni '80, noi vedremo, e stiamo vedendo, sebbene i nostri occhi siano ciechi di fronte alle loro abitudini, le varie scene ed i vari vettori del Neo-Concettualismo degli anni '80 e '90 spirare e cedere terreno all'ultima generazione estetica (di arte ed artisti) indipendentemente dal suo approccio o dai loro approcci. La promessa dell'arte - e, in particolare, il discorso dell'arte, indipendentemente dal suo esempio ed esempi, i suoi principi operativi e le sue teorie - fa assegnamento su tali morti temporanee.

N.B.: Le sezioni II, III, V, VI, VII, VIII e IX contengono, rispettivamente, estratti da: "Rene Ricard: From Kant to Kitsch and Back Again" Parte 3, *Tema Celeste Art Magazine* No. 29 (gennaio 1991); "Who Framed Modern Art or the Quantitative Life of Roger Rabbit" (saggio in catalogo), Galleria Sidney Janis, N.Y., gennaio 1991; "Outside America: Going into the 90's" (saggio in catalogo), Galleria Fay Gold, Atlanta, Georgia, marzo 1991; "A New World Determined by the Sex of Abstraction", *Tema Celeste Art Magazine*, no. 32-33 (autunno 1991); "A New Low" (catalogo della mostra), Claudio Botello Arte, Torino, maggio 1991; "Brisas del Caribe" e "Hyperbole and Hypothesis", *M/E/A/N/I/N/G*, No. 11, 1992.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"Rooted Rhetoric - Una tradizione nell'arte Americana"
Cortei dell'Ovo - Naples - July 1986 Cur: Gabriele Guercio

ROOTED

RHETORIC:
IMPERFECTIONS
IN HUMANISM

GABRIELE GUERCIO Picking up on the paradox of contemporary art, Robert Klein, in a brief essay (1967), asked: "Can one imagine a state of affairs in which art could dispense with works of art? Or can one imagine works of art that would not be incarnations of values and congealed experience?"

I don't think an affirmative answer is possible yet; nonetheless the resistance encountered (after almost twenty years) when faced with the temptation to put aside the problematics that enabled such radical issues should be recognized. Artists, although divided by the Atlantic, have gone on locally pursuing, elaborating and correcting the indications that emerged from the practice of those years: in the USA, the youngest now look upon Haacke, Kosuth and Smithson as masters. With an eye trained on the 'old continent' they receive Beays' message and recognize Italian 'Arte Povera', for example (finally landed in America) as one of the most authentic moments in European research.

What was defined the "dematerialization of the art object" (L.R. Lippard, 1973) marked, perhaps precociously, the end of art genres; the rudiments of a vocation for principles. This phenomenon, at that time shared in both Europe and America, is illegible without the supposed dismissal of the modern 'arts' system (painting, sculpture, etc.). This classification, together with its implications (see P.O. Kristeller, 1965), are insufficient for an understanding of the possibility that cropped up then for art: that of affirming itself as a strength that, autonomous with regard to the given morphologies (since de-disciplinizing rather than inter-disciplinary) finally transforms, and moves towards, the real.

The exhaustion of art as a mere form of meaning, the stress on (mental) processes that govern its belonging to the world, changing our knowledge of the artistic feat, had already insisted on that *rhetoricity*, implicit or not, which accompanies every transmission of meaning. A new element came into play in the triangle of artist, work and audience; this latter, no longer a passive party, is recognized as the formative energy of culture and history. Instead of being an isolated subject of knowledge, emphatically related to the object, the receiver is admitted in art as an agent who uses the work; containing or containable, throughout the discursive *space* (representation) created by the artist's intentions. The conviction (for the artist and his or her audience) that the 'seen' presupposes the 'unseen' — a system of relations (interpretation) that comes to include that same culture the observation (perception) departed from — thus proves to be one of the satellite ideas that, above all in the USA, will steer successive research.

This inclination towards foundations has, however, undergone various hitches. The process activated at that time, as noted by B.H.D. Buchloh (1981), suffered the same fate as Cubism. The extreme radicalization in research provoked a *reaction* (the "withering of the theoretic" [A. Trimarco, 1981] which, both here and overseas, connoted the generation that immediately followed it). That is, insistence on perpetuating the Modernist paradigm of the 'arts' — to remove the impasse that had arisen by putting back the schism between aesthetic and linguistic, language and reality: the subjectivism that, on reflection, is able to make an object only out of itself. Meanwhile in New York (unlike Europe), those artists involved in elaborating aims expressed since the sixties, supported in part by the activities of certain galleries (Metro Pictures, International

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

with Monuments, Nature Morte) and the contribution of certain writers (Buchloh, Lawson, Owens), have confronted this reaction. With the strength gained from previous successes and failures, a thrust oriented more towards a greater proliferation (rather than a mere re-flourishing of the theoretical) is taking shape — the possibility of a *memory* for American art.

Picking up again on the issue raised by Klein: if a situation where works of art can be dispensed with (dematerialization of the object) remains untenable, then a situation in which art, no longer a mere presentation of objects entrusting itself to the real because it is a convinced *materialization* of the idea, certainly does become tenable. If the object (fetish-like) embodies values and congeals experience, its presentation (this time intentionally rhetoric — and this is the direction followed in the USA) will be able to demand meditative and attentive contemplation from the viewer, instead of just passive reception — “experience of experience” (J. Kosuth, 1981) as evidence of his or her real co-belonging to the linguistic construction of the sense the work transmits.

As of the beginning of the sixties: in the historical perspective of being in any case called to think, and eventually correct and defy the great modern distinction between art, morals and science (the annexed reduction of art to taste, to the ‘Beaux Arts’), has meant, and means, to interrogate their foundations and, if need be, to invent new ones, to succeed in affirming *art* and *artists* ahead of the ‘arts’: the immanent principles of *human* activity in general. Now, in spite of the fact that in the meantime this vocation has been interrupted, the work of art is aiming once more at universality: it appears, however, increasingly less ‘international’; artists have gone back to being artists in their own countries rather than abroad; upheld in the end, more by hierarchies of intent that inspire and connect them to a global condition, than by formal abstractions. Thus, while congenital indifference towards the media utilized and the lack of an influential past in painting (in the USA, painting began already ‘modern’!), permit us to speak of a now consolidated workshop of American artists, ready to review and transform Modernist aporia, to regress towards the European origins of culture. European humanities on the other hand,

14

seem destined to a slower recovery: guardians of memory, these latter will have to put their trust in what is left of the ‘arts’: *execution* and *invention* as the mainstream, the reminder that if there isn’t

an idea convertible to matter, then there isn’t matter inconvertible to ideas.

It seems to me that, equally supposed and pursued, dematerialization of the object/materialization of the idea, both function as indicators of certain dynamics still operating in our art. Nonetheless a humanities *tradition* is defined in American research, and on the basis of its latest determinations (the works increasingly resemble archetypes of identification), I will try to understand its main thread under the heading of art as the *propaganda* of art.

I intend to suggest that: enriched and transformed in the meantime by new indications emerged within the paradigm, the persistence of sense that accompanied the sixties is taking shape again in America as perseverance in the direction of true *linguistic humanism* (the path followed by Joseph Kosuth is an eminent example).

Historic humanism (in its earliest beginnings, a medieval tendency to renew culture through classical values), although ingenuous and lacking in system: a faith the fragments (...letters, manifestoes, poems) testify to endowed our culture with supremacy of the will in the use of signs. Humanism understood signs as the course of action (cf. G. Toffanin, 1964; E. Garin, 1968); placing the rhetoric of the ancients (that “faculty of observing in any given case the available means of persuasion” [Aristotle]) as the basis of every semiotic activity, this nascent anthropologism conceived knowledge in its truth as an ‘addressing/address’: propaganda *from* and *toward* others. Contact with signs (reading, writing) thus became the foundation of the only experience necessary: the cognition of our humanities as a *symptom*, the intentional reality of language.

Granted, the early humanists “intended writing to be understood as an act and reading, if not as an act, at least as conducive to action” (V. Kahn, 1985, p. 23). Our overseas contemporaries are artists because, turned as they are to other’s lives, they soon come to inspire them. The solidarity required from non-artists, and the stress on the discourse’s active function (“We won’t play nature to your culture”, says Barbara Kruger) operate until art encounters the real (i.e. us: others) through the *experienced* experience of the act at the base of their reciprocal and simultaneous communion. In its guise as dialogue inspired by existence, art in the USA updates its own reference to the totality by putting itself forward as a discourse referred to action. Its *rhetoric* presentation only goes to fuel the inter-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

pretative cooperation that subtends the encounter between maker and user.

Having abandoned that cultural horizon in which modern art moved — prevalently oriented towards the perception and representation of 'objects', this work tends to look for truths as the *solidarity* between a practice that had withdrawn into its autonomy (Modernism) and the world of life itself. Conferring authoritativeness (via criticism and the transformation of the context that defines it) to the community of those (the non-artists) who contribute to the definition of the meanings art conveys in time, artists produce *forms* as propaganda, meant to link art with the real. The form, already *form of presentation* or morphogenesis and dialectical transition of forms — be they objects, installations, photos, videos, writings, music or *paintings* — announces a radical conversion, on the basis of which, departing from the exteriority of the seen (the work), cognitive but still entrapped in matter, beyond the given, the genetic *space* of the whole of the relations that found it (art) will soon become verifiable: the quintessence (?) of the arts historically determined to date.

Let us be guided here by the fact that the artist's interest (an interest professed by criticism as well [cf. U. Eco, 1962, 1979; R. Barthes, 1964; H.R. Jauss, 1970]) in the deliberative function of the reader, together with the affirmation that meaning is not a stable product, but truly inseparable from its always relative (contextual) readability, indicate a strong analogy with the emphasis humanists placed on the activity of reading as the *modus retorico* in the origination of judgements (cf. the observations of V. Kahn). In the fourteenth century they knew this well: human works possess *intentio*, to confront them presupposes *persuasion*: of choices, of will; from us it implies self-consultation, a sifting of contradictions whose peculiarity lies in its production not through definitive assertions, but rather in the *detected* performability of a linguistic act. Now, the rhetoric attitude that goes with the contemporaries, likewise addressed to the font of judgement, only goes to consolidate a movement toward the contents the work conveys: inducing a reading that is at the same time formative and conscious writing (since it involves action!), artists can be seen as projecting non-artists onto the art

16

space conceivable as an absolute. No longer objects or subjects, but pure intentions of sense draw themselves as objects for subjects, subjects for objects. The awareness, today, that the work

is the dialogue of art and community, or vice versa, that our identity as both individuals and as a people, is inseparable from what our art means to us, allow linguistic construction (human activeness) to be newly experienced (these were the bases of the *studia humanitatis*!) as a deliberated practice, usage and *consuetudo* of individual and individual, individual and signs.

Now a conflation of the seen and the unseen, the work of art is, in this *tradition*, the study of a certain process, an invitation to a certain judging activity. To know, for the viewer, can thus become uniquely practice, eloquent colloquy: interpretation demanded the employment of the *same* acts of discrimination presupposed at the work's creation. By placing non-artists in a (rhetoric) condition conducive to the challenging of the sense relative to admission/omission along a given representational system, the self confrontation activated by artists produces meaning because it is above all a persuasive call to life. The contact with art, here having had the power to change into a dynamic practice — into an exercise that leads us to the truth of the act at the same moment in which it moves to the application of a deliberating will — is profoundly changing our conception of art. By way of a summary: the message launched by the contemporaries can be seen as: don't stop at the works! They are merely propaganda. But let us first consider: what is the aim of all propaganda? To convert disbelievers (i.e. us: the non-artists). And how? By showing them how and why to convert. Art, *our* art, is within the comprehension (or cancellation) that generates art.

It was thanks to Francesco Petrarca (1304-1374) that the formative, ancient rhetoric ideal was spread throughout Europe. Petrarca foresaw the decisive vital experience in the linguistic form. The community aspect of the discourse can be extended right to the foundation of human dialogue about history:

"Add furthermore, that by means of such a study (that is, of eloquence) we are placed in condition to be of avail to many men living in very distant regions. (...) the discourse reaches those men our material aid and our immediate company will never reach. Yes, of that which we can transmit even to the most remote future generations, we can admirably gain an idea if we remember how much we have benefitted by the inventions left to us by our ancestors". (F. Petrarca, *Ep. Fam.* 1,9).

Let us now reply to these assertions with some from one of our contemporary artists, J. Kosuth:

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

"Where is our work? Wherever we find ourselves. Meaning is made by humans, for humans, and it is this 'making of meaning' which connects us in the real way to each other and to the world. (...) But 'making meaning', that is culture, is not the collected sum of numerous fragmented forms, but the process through which they come into being. Everyone's work is part of that process; indeed, in a large part it defines what we mean by human". (J. Kosuth, *Within the context*, 1977).

Rhetoric (eloquence for Petrarca), the work (the making of meaning for Kosuth) both encourage the thinking of signs as an addressing/address: in that dialoguing region where the individual, admitted by way of his individuality here and now constructed, can finally see himself as part of that "community of communication" (K.O. Apel, 1972) taken as the safeguard of sense. After Kosuth (and from Kosuth onwards?) the aim of certain artists, in the USA, although not exactly coinciding with, resembles what I feel was once expressed in the interests at the foundations of European culture. It happens, thus, that the humanistic concept of signs as the formation of individuals through their use, here of late seemingly neglected, does not wind to an end; on the contrary it is valid as a proposal for a new culture. As the humanists would surely concede (now as then): the work is not 'given', it is rather the result of a voluntary deliberation of existence conceived as inseparable from signs. That which is in front of our eyes (the work as given) that which is behind our foreheads (the work as a result), passes as an *adjudged* reality in the equality of these; it is an image till now unknown to the individual (artists and viewer): they are already the acquisition of a habit produced by their mutual spatial interaction, and, what's more, the effect of a deliberated inclusion within communication onto the sense already linking the things and facts of life. It was the Moderns who celebrated (and probably invented) the figure of the artist isolated from the world — in other times and dominions, solitude for the artist, has never been an impediment against him projecting his own research together with others lives. Today, instead of the isolated artist, given to the production of objects and, in this production, become the mirror of himself, the idea of an art mediated by signs because *dedicated* to others, is taking hold. Thus, in this renewed mobilization of self, in this encounter that is also, and above all, a mutual interposition, will we truly discover the secret? Our diary throughout the *space* that draws our humanities restrained in their relations.

18

In her attempt to be "as one would be if the others weren't there", Anne Frank (the humanist of the century?) must have imagined perfection as indivisible from the void. As a pure spatial unity. But (the *Diary* teaches this) granted that others are the root of our imperfection, we cannot give in: the others are also the contradiction that says that all perfection is *human*; or rather, rhetoric and a term of solidarity

By now we know (or we pretend to know) everything about works of art. But we know little however, (or we pretend not to know) about their being addressed, and as a consequence, we know almost nothing about the *life* of the artist. About him, or her, without whom art would not exist. This life (not a novelized biography but rather, to begin with: "Who are you as an artist?") is still not considered behind the works' presumed objectivity. And yet, while the work of art always and only exists as potential (it is, to say the least, a cultural re-working), the artist and, I dare say his or her audience, as agents of meaning, immediately function as sorts of archetypes — of all that can be found with regard to art and its history, they are the most concrete and the most irreducible. Given that, on the other hand, the work is an archetype more or less susceptible to life, its outcome shouldn't be put down so much to matter, as to nearness to concrete individuals, who are therefore also fallible in their determinations. Both the material survival of art and its destiny would otherwise be nothing but casual phenomena. Once the work is understood in its delicacy, as an addressing/address as the (missing) link that connects the artist and the non-artist, its physicalness is not enough: it is already *metaphysical* and its truth moves away from what is human and begins with the artist. We are contents in a design that completes many lives. Now, is the effect obtained by the artists I have been addressing till now (that of revealing the work as art propaganda, of presenting it as the form of contact that generates art), a necessary prelude to a general re-appraisal of our beliefs on art? And what's more. Is an inflexible yet imperfect wish for *humanization* crossing through contemporary art? With distinct results, and moving away from local truths, will artists with different cultures and formations soon be speaking in the name of new aims glimpsed in their own *lives*? Wasn't it this, that the thinking of the recent past so greatly deprived us of? Thinking too tied up, too concerned with the limits of an expressive means to consider the human person; to aspire to quintessence; to interpret

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

and therefore divert the intelligence applied to the 'arts' toward other proposals of totality.

The 'arts' of the past (although secluded as 'genres') had already tendend to eliminate, correct and add to matter — matter, this violence at the expense of an originally removed spatial being, would not otherwise have been able to reach a stage of humanization. Would Dematerialization of the object/Materialization of the idea, as a hypothesis on the contemporaries, then be the extreme appendix through which to find the way from error to truth within the 'arts'? To affirm (and globally define) the artist as one who confronts signs as a doctrine of living.

If so, the anthropomorphism at the origins of the 'arts' remains our art. More than the effect of an imitative genius, it is an idea, an attitude, mystery.

Naples, March, '86

Bibliographical References

K.O. APEL, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn 1963.

—, *Die Kommunikationsgemeinschaft als transzendente Voraussetzung der Sozialwissenschaften*, Frankfurt 1973.

R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, Communications 4, Paris 1964.

B.H.D. BUCHLOH, *Figures of Authority, Ciphers of Regression* in 'October', n. 16 (Spring 1981), pp. 39-68.

U. ECO, *Opera Aperta*, Milan 1962.

—, *Lector in Fabula*, Milan 1979. Eng. tr. 1979.

E. GARIN, *L'Umanesimo Italiano*, Bari 1968.

H.R. JAUSS, *Literatur Geschichte als Provokation*, Frankfurt 1970. Eng. tr. Minneapolis 1982.

V. KAHN, *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, NY, 1985.

R. KLEIN, *L'Eclipse de l'Oeuvre d'Art*, in *La Forme et l'Intelligible*, Paris 1979. Eng. tr. Princeton 1979, pp. 176-184.

J. KOSUTH, *Within the Context: Modernism and Critical Practice*, Coupure, Ghent 1977.

—, *Notes on 'Cathexis'*, in J.K. *The Making of Meaning/Bedeutung von Bedeutung*, Stuttgart 1981, pp. 31-35.

P.O. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts in Renaissance Thought*, II, New York 1965, pp. 163-227.

L.R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, London & New York 1973.

G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo*, Bologna 1964.

A. TRIMARCO, *Lo Sfiore del Teorico*, in *La Parabola del Teorico. Sull'arte e la critica*, Rome 1982, pp. 7-19.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Rooted Rhetoric 1986

LA RETORICA

RADICATA: IMPERFEZIONI
NELL'UMANESIMO

GABRIELE GUERCIO

Robert Klein, in una breve disamina dell'arte contemporanea (1967), cogliendone il paradosso, domandava: «Si riesce ad immaginare uno stato di cose in cui l'arte farebbe a meno delle opere? O, si riesce ad immaginare delle opere che non siano incarnazione di valori e solidificazione di esperienze?».

Credo che una risposta affermativa è tuttora impensabile; che va riconosciuta, tuttavia, la resistenza incontrata (dopo circa vent'anni) innanzi alla tentazione di dismettere la problematica che ha permesso questioni tanto radicali. Gli artisti, sebbene intanto divisi dall'Atlantico, sono andati localmente perseguendo, elaborando, correggendo, le indicazioni emerse dalla pratica di quegli anni: negli USA, i più giovani ormai guardano ad Haacke, Kosuth, Smithson, come a dei maestri: attenti al vecchio continente, recepiscono il messaggio di Beuys, e, riconoscono, ad esempio, nell'Arte Povera italiana (finalmente approdata in America!) uno dei momenti autentici della ricerca europea.

Quanto definito la «dematerializzazione dell'oggetto d'arte» (L.R. Lippard, 1973) segnalava, forse precocemente, la *fine* dei generi artistici; i rudimenti di una vocazione ai principi. Il fenomeno, in quegli anni condiviso in Europa e in America, resta illeggibile senza il presupposto abbandono del sistema moderno delle 'arti' (pittura, scultura, etc.): tale classificazione, con le implicazioni che comporta (vedi P.O. Kristeller, 1965), è insufficiente a comprendere la possibilità allora affacciata per l'arte: quella di affermarsi quale forza che, autonoma rispetto alle morfologie date (giacché de-disciplinizzante piuttosto che inter-disciplinare), finalmente trasforma, e va verso, il reale.

L'esaurirsi dell'arte come mera forma del significato, lo stress sui processi (mentali) che governano la sua appartenenza al mondo, mutando la nostra intelligenza del fatto artistico, già insistevano sulla *retoricità*, implicita o meno, che accompagna ogni trasmissione di significato. Nel triangolo di artista, opera, pubblico, interviene un fatto nuovo; l'ultimo, non più parte passiva, è riconosciuto quale energia formativa di cultura e storia. Il destinatario, invece di soggetto isolato della conoscenza empaticamente relato all'oggetto, viene ammesso nell'arte in ragione di agente che *usa* l'opera; può contenere, o divenire contenuto, lungo lo *spazio* discorsivo (rappresentazione) creato dalle intenzioni dell'artista. La convinzione (per l'artista e per il suo pubblico) che il 'visto' presuppone il 'non visto' — un sistema di relazioni (interpretazione) che giungono ad includere quella stessa cultura da cui l'osservazione (percezione) muoveva — si rivela, così, una delle idee-satellite che, soprattutto negli USA, piloteranno l'indagine successiva.

Tale inclinazione ai fondamenti ha comunque subito degli arresti; il processo innescato in quegli anni avrebbe sofferto, è stato notato (B.H. Buchloh, 1981), della stessa sorte toccata al Cubismo. Radicalizzazione estrema della ricerca, tale inclinazione ha provocato una *reazione* (lo «sfiorire del teorico» [A. Trimarco, 1982] che, qui ed oltreoceano, ha connotato la generazione immediatamente successiva): l'ostinazione, cioè, a perpetuare il paradigma modernista delle 'arti' — a rimuovere la sopraggiunta impasse restaurando la scissione di estetico e linguistico, linguaggio e reale: il soggettivismo che, nella riflessione, sa fare oggetto solo di se stesso. A New York intanto (diversamente che in Europa), in parte sorretti dall'attività di alcune gallerie

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

(Metro Pictures, International with Monuments, Nature Morte) e dai contributi di alcuni scrittori (Buchloh, Lawson, Owens), gli artisti interessati ad elaborare le determinazioni di scopo espresse a partire dal Sessanta, hanno fronteggiato la reazione. Si va delineando quindi, rafforzata dai successi e fallimenti del passato, non tanto una rifioritura del 'teorico' quanto semmai una sua spinta verso una sempre maggiore proliferazione — la possibilità di una *memoria* nell'arte americana?

Riprendendo la questione sollevata da Klein: se una situazione in cui si possa fare a meno di opere d'arte (dematerializzazione dell'oggetto) resta improponibile — è divenuta certamente proponibile una situazione in cui l'arte, non più mera presentazione di oggetti, si affida al reale perché convinta *materializzazione* dell'idea. Se, ancora, l'oggetto (feticisticamente) incarna valori e congela esperienze, la sua presentazione (stavolta *volutamente* retorica — è l'indirizzo assunto negli USA!), invece che passiva ricezione, potrà richiedere meditativa e attenta contemplazione da parte dello spettatore — «esperienza dell'esperienza» (J. Kosuth, 1981) quale prova di reale co-appartenenza alla costruzione linguistica del senso che l'opera trasmette.

A partire dagli anni Sessanta nella prospettiva storica di essere comunque chiamati a dover riflettere, eventualmente correggere e sfidare, la grande distinzione moderna di arte, morale e scienza (l'annessa riduzione di arte a gusto, a 'Beaux Arts'), si è trattato, si tratta, di interrogare i fondamenti alla loro base e, semmai inventandone di nuovi, di riuscire a ribadire l'arte e gli artisti prima delle 'arti': quali principi immanenti all'attività umana in generale. Ora, nonostante questa vocazione si sia interrotta nel frattempo, l'opera d'arte mira nuovamente all'universalità, appare, però, sempre meno 'internazionale'. Gli artisti sono tornati ad essere artisti in patria prima che all'estero: più che da astrazioni formali, sorretti infine da gerarchie d'intenti che li ispirano e connettono al globale. Così, la congenita indifferenza verso i media utilizzati, la mancanza di un influente trascorso pittorico (negli USA, la pittura nasce già 'moderna'!) lasciano parlare di un ormai consolidato laboratorio di artisti americani pronti a rivedere e trasformare le aporie del Modernismo, a regredire verso le stesse origini europee della cultura. L'umanità degli europei risulta invece destinata a una ripresa più lenta: custodi della memoria, questi ultimi dovranno confidare in quel che resta delle 'arti': *esecuzione* e *invenzione* quali la via maestra attraverso cui ricordare come, se non c'è idea riducibile alla materia, non c'è nemmeno materia irriducibile all'idea.

Mi sembra che, parimenti presupposte e rincorse, Dematerializzazione dell'oggetto/Materializzazione dell'idea funzionino entrambe quali spie di una dinamica tuttora in corso nella nostra arte; una *tradizione* di umanità è però quanto mai viva e definita nella ricerca americana: ad essa mi rivolgo, e, in ragione delle sue determinazioni più recenti (le opere assomigliano sempre più a degli archetipi dell'identificazione), tenterò di comprendere il filo rosso che le attraversa sotto il titolo di arte come *propaganda* dell'arte.

Intendo suggerire che: nel frattempo arricchita e trasformata dalle nuove indicazioni emerse all'interno del paradigma, la persistenza del senso che accompagnava gli anni Sessanta si venga oggi profilando in America (il percorso svolto da Joseph Kosuth è esemplare al riguardo) come perseveranza nel senso di un vero e proprio *umanesimo linguistico*.

L'umanesimo storico (ai primordi espresso nella tensione medievale alla rinascita attraverso i valori classici), sebbene ingenuo e privo di sistema: una fede tuttora rivelata nei frammenti (...lettere, manifesti, poesie), introdusse nella nostra cultura il primato della volontà nell'uso dei segni. L'umanesimo intese i segni per il corso stesso dell'agire (cf. K.O. Apel, 1963; G. Toffanin, 1964; E. Garin, 1968); ponendo la retorica degli antichi (quella «facoltà di scoprire in ogni argomento ciò che è in grado di persuadere» [Aristotele]) a base di ogni attività semiotica, questo antropologismo nascente concepì il discorso nella sua verità di approdo e provenienza: propaganda *da* e *verso* gli altri. Il contatto coi segni (lettura, scrittura) divenne così fondamento all'unica esperienza necessaria: il riconoscimento della nostra umanità come *sintomo*, intenzionale realtà di linguaggio.

D'accordo che i primi umanisti «intesero la scrittura come un atto e la lettura, se non proprio come un atto almeno come conduttrice all'azione» (V. Kahn, 1985, pag. 23) — i nostri contemporanei d'oltreoceano sono artisti perché, tanto rivolti alla vita degli altri, ne divengono presto gli ispiratori: la solidarietà richiesta ai non-artisti, lo stress sulla funzione attiva del discorso («We won't play nature to your culture» dice Barbara Kruger), operano affinché l'arte incontri il reale (cioè, noi: gli altri) attraverso l'*esperita* esperienza dell'atto a base della loro reciproca e simultanea comunione. Nella veste di dialogo ispirato all'esistenza, l'arte negli USA ha così riattualizzato il proprio riferimento alla totalità proponendosi come discorso riferito all'azione: la sua presentazione,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

retorica, non fa che alimentare la cooperazione interpretativa che sottende l'incontro di artefice e fruitore.

Abbandonato quell'orizzonte culturale nel quale si muoveva l'arte moderna — prevalentemente orientata verso la percezione e rappresentazione di 'oggetti' — queste opere tendono alla ricerca di verità come *sodalizio* tra una pratica che si era ritratta nella sua autonomia (Modernismo) e il mondo stesso della vita. Conferendo autorevolezza (via critica e trasformazione del contesto che la definisce) alla comunità di coloro (i non-artisti) che contribuiscono alla definizione dei significati che l'arte veicola nel tempo, gli artisti producono *forme* in quanto propaganda intesa a vincolare arte e reale. La forma, già *forma di presentazione* o morfogenesi e transizione dialettica di forme — siano oggetti, installazioni, foto, video, scritti, musica, *dipinti* — annuncia di una radicale conversione in base a cui, partendo dall'esteriorità del visto (l'opera), conoscitiva ma ancora impigliata nelle gabbie della materia, diverrà presto riscontrabile, oltre il dato, lo *spazio* genetico dell'insieme di relazioni che la fondano (l'arte): la quintessenza (?) delle arti finora storicamente determinate.

Lasciamoci qui guidare dal fatto che l'interesse (pronunciato nella stessa critica [cf. U. Eco, 1962, 1979; R. Barthes, 1964; H.R. Jauss, 1970]) dell'artista verso la funzione deliberatrice del lettore, unito all'affermazione che il significato non è un prodotto stabile, bensì davvero inscindibile da una sua sempre relativa (contestuale) leggibilità, indicano una forte analogia con l'enfasi posta dagli umanisti sull'attività della lettura quale *modus* retorico dello scaturire dei giudizi (cf. le osservazioni di V. Kahn, cit.). Nel Quattrocento lo sapevano bene: le opere umane posseggono l'*intento*, affrontarle presuppone *persuasione*: di scelte, di volontà; implica, da parte nostra, una consultazione di sé, un *vaglio* di contraddizioni la cui peculiarità consiste nel *prodursi* non con delle asserzioni definitive, bensì nella *individuata* performabilità di un atto linguistico — ora, l'*atteggiamento* retorico che accompagna i contemporanei, *parimenti* rivolto alla sorgente dei giudizi, non fa che incitare un *movimento* solidale verso i contenuti che l'opera veicola; *inducendo* una lettura nel contempo formativa e consapevole *scrittura* (giacché implica l'azione!), gli artisti starebbero proiettando i non-artisti sullo *spazio* dell'arte concepibile come un assoluto: non più oggetti né soggetti, ma pure *intenzioni* di senso si disegnano come oggetti *per* dei *soggetti*, *soggetti per* degli oggetti. La consapevolezza, oggi, che l'opera è il dialogo di arte e comunità o, viceversa, che la

nostra identità, sia come individui che come popolo, è imprescindibile da quel che la nostra arte significa per noi, lasciano *nuovamente* esperire (erano a base degli studia humanitatis!) la costruzione linguistica (l'*operosità* umana) in quanto deliberata prassi, uso, *consuetudo* di individuo e individuo, individuo e segni.

Ormai conflazione di visto e non visto, l'opera d'arte è, in questa *tradizione*, studio di un certo processo; invito ad una certa attività di giudizio. Conoscere, per lo spettatore, può così divenire unicamente prassi, eloquente colloquio: l'interpretazione ha richiesto l'impiego degli *stessi* atti di discriminazione presupposti alla creazione dell'opera. Ponendo i non-artisti in quella condizione (retorica) atta a far interrogare il senso relativo alla propria immissione/omissione lungo una data compagine rappresentativa, il confronto con se stessi attivato dagli artisti produce significato perché innanzitutto persuasivo richiamo alla vita. Il contatto con l'arte, avendo qui avuto il potere di mutare in dinamica prassi, in un esercizio che ci conduce alla verità dell'atto nel contempo in cui muove all'applicazione di una volontà deliberante, sta profondamente trasformando la nostra concezione dell'arte. A guisa di compendio: il messaggio lanciato dai contemporanei sarebbe: non fermatevi alle opere! Sono mera propaganda. Ma, si pensi un momento: qual'è il fine di ogni propaganda? Convertire gli increduli (cioè, noi: i non-artisti). E in che modo? Mostrando loro perché e come ci si deve convertire. L'arte, la *nostra* arte, è nella comprensione (o cancellazione) che genera l'arte.

Fu grazie a Francesco Petrarca (1304-1374) che l'ideale formativo retorico-antico si propagò in tutta Europa. Petrarca intravide nella forma linguistica l'esperienza vitale decisiva. L'aspetto comunitario del discorso è estendibile fino alla fondazione dello stesso dialogo umano della storia:

«Aggiungi inoltre che per mezzo di tale studio (cioè dell'eloquenza) siamo messi in condizione di giovare a molti uomini viventi in regioni lontanissime. (...) Il discorso si spinge fino a quegli uomini che il nostro aiuto materiale e la nostra immediata compagnia non raggiungeranno mai. Sì, di quel che possiamo trasmettere perfino alle più remote generazioni future, possiamo ottimamente farci un'idea se ricordiamo quanto ci abbiano giovato le invenzioni lasciateci dai nostri antenati». (F. Petrarca, *Ep. Fam.* 1,9).

Lasciamo ora reagire queste dichiarazioni con quelle di un artista nostro contemporaneo, J. Kosuth:

«Dov'è la nostra opera? Ovunque troviamo noi stessi. Il significato è creato da esseri umani, per esseri

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

umani, ed è questo 'farsi del significato' che ci connette in un modo reale agli altri e al mondo. (...) Ma, il 'farsi del significato', cioè la cultura, non è la somma raccolta di numerose forme frammentarie, bensì il processo attraverso cui esse giungono ad essere. L'opera di ognuno è parte di questo processo; invero, in una larga parte, questo processo definisce cosa intendiamo per umano». (J. Kosuth, *Whithin the context*, 1977).

La retorica (eloquenza in Petrarca), l'opera (farsi del significato in Kosuth), incoraggiano entrambe a pensare i segni per approdo e provenienza: nella regione dialogante dove l'individuo, ammesso a misura di una sua individualità qui e ora costruita, può riconoscersi infine parte di quella «comunità della comunicazione» (K.O. Apel, 1973) a salvaguardia della tradizione del senso. Dopo Kosuth, e a partire da Kosuth?, la meta di alcuni artisti, negli USA, se non proprio coincide, credo certamente assomigli a quanto una volta espresso negli interessi a fondamento della cultura europea. Avviene così che il concetto umanistico dei segni come formazione degli individui attraverso il loro uso, qui ultimamente apparentemente trascurato, non volge alla fine; anzi, vale per proposta di nuova cultura. Come di sicuro ammetterebbero gli umanisti (adesso ed allora): l'opera non è il dato, è piuttosto il risultato di una volontaria deliberazione di esistenza concepita inseparabile dai segni. Quanto è innanzi ai nostri occhi (l'opera come dato), quanto è dietro la nostra fronte (l'opera come risultato), passa come realtà *aggiudicata* nella loro uguaglianza; è un'immagine finora sconosciuta al singolo (artista e spettatore): sono già l'acquisizione di un'abitudine prodotta dalla loro mutuale interazione spaziale e, ancora di più, l'effetto di una deliberata inclusione nella comunicazione sul senso da tempo vincolante le cose e i fatti della vita. Furono i Moderni a celebrare (probabilmente ad inventare) la figura dell'artista isolato dal mondo — in altre epoche e domini, la solitudine, per l'artista, non era mai stata impedimento a proiettare la propria ricerca assieme alla vita degli altri. Oggi al posto dell'artista isolato, rivolto alla produzione di oggetti e, nella produzione, ormai specchio di sé stesso, sta subentrando in alcuni l'idea di un'arte mediata da segni perché *dedicata* agli altri. Così, in questa rinnovata mobilitazione di sé, in questo incontro che è anche, e soprattutto, una vicendevole interposizione, scopriremo veramente il segreto? Il nostro diario lungo lo spazio che disegna la nostra umanità trattenuta nelle sue relazioni.

Nel suo tentativo di essere «come si sarebbe se gli altri non ci fossero», Anna Frank (l'umanista del secolo?) doveva immaginare la perfezione indivisibile dal vuoto. Come pura

unità spaziale. Ma, (il *Diario* lo insegna) d'accordo che gli altri sono radice alla nostra imperfezione, non possiamo rinunciare: gli altri sono anche la contraddizione per dire che ogni perfezione è *umana*; ovvero, retorica e solidale.

Ormai sappiamo (o pretendiamo di sapere) tutto sulle opere d'arte. Sappiamo, invece, ancora molto poco (o pretendiamo di non sapere) sul loro carattere di dedica e, di conseguenza, sappiamo quasi nulla sulla *vita* dell'artista. Di colui, o colei, senza i quali l'arte non esisterebbe. Questa vita (non la biografia romanzata bensì, per cominciare: 'Chi sei in quanto artista?') resta tuttoggi impensata dietro la presunta oggettività delle opere. Eppure, mentre l'opera d'arte esiste sempre e solo in potenza — è, a dir poco, un'elaborazione culturale, l'artista (e azzardo: il suo pubblico), quali agenti di significato, funzionano immediatamente come sorta di archetipi: sono quanto di più concreto e irriducibile possiamo rinvenire a riguardo dell'arte e della sua storia. Una volta ammesso che, diversamente, l'opera è comunque suscettibile o meno alla vita, la sua riuscita non va più tanto imputata alla materia quanto, semmai, alle prossimità di individui concreti e quindi anche fallibili nelle loro determinazioni. La sopravvivenza materiale dell'arte, il suo destino, rimarrebbero fenomeni casuali altrimenti. Appena così intuita l'opera nella sua delicatezza, come approdo e provenienza, come l'anello (mancante) che connette artista e non-artista, ecco che la sua fisicità non basta: è già *metafisica* e la sua verità muove dall'umano e inizia con l'artista. Siamo i contenuti in un disegno che completa più vite.

Ora, l'effetto ottenuto dagli artisti a cui finora mi sono rivolto, quello di denudare l'opera a propaganda dell'arte, di presentarla come forma del contatto che genera l'arte, è il gesto preliminare necessario a questo generale riesame delle nostre credenze sull'arte? E ancora. Una volontà inflessibile eppure imperfetta, di *umanizzazione*, attraverso l'arte contemporanea? Con esiti distinti, e muovendo dalle verità locali, artisti di cultura e formazione diverse parleranno presto in nome di nuovi traguardi intravisti nella loro stessa *vita*? Non era questo, forse, quel di cui eravamo stati tanto privati dal pensiero del recente passato. Un pensiero troppo vincolato, troppo preoccupato dai limiti di un mezzo espressivo per considerare la persona umana; ambire alla quintessenza; interpretare, e dunque dirottare, l'intelligenza applicata alle 'arti' verso altre proposte di totalità.

Già le 'arti' del passato (sebbene appartate come

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

'generi') avevano piuttosto tolto, corretto, aggiunto, alla materia — la materia, forse questa violenza ai danni di un essere spaziale originariamente rimosso, non avrebbe potuto giungere altrimenti ad un suo stadio di umanizzazione. Dematerializzazione dell'oggetto/Materializzazione dell'idea, quale ipotesi sul contemporaneo, sarebbero quindi l'appendice estrema mediante cui trovare la via dall'errore alla verità nelle 'arti'? Ribadire (e globalmente precisare) l'artista come colui che affronta i segni per dottrina del vivere.

Se così, l'antropomorfismo all'origine delle 'arti' resta la nostra arte; più che effetto di un genio copiativo, è un'idea, un'attitudine, mistero.

Napoli, Marzo '86

Riferimenti bibliografici

K.O. APEL, *Die Idee der Sprache in der Tradition des Humanismus von Dante bis Vico*, Bonn 1963. Tr. it. Bologna 1975.

- , *Die Kommunikationsgemeinschaft als transzendente Voraussetzung der Sozialwissenschaften*, Francoforte 1973, tr. it. Torino 1977, pp. 168-205.
R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, Communications 4, Parigi 1964.
B.H.D. BUCHLOW, *Figures of Authority, Ciphers of Regression in October*, n. 16 (Primavera 1981), pp. 39-68.
U. ECO, *Opera Aperta*, Milano 1962.
—, *Lector in Fabula*, Milano 1979.
E. GARIN, *L'Umanesimo Italiano*, Bari 1968.
H.R. JAUSS, *Literatur Geschichte als Provokation*, Francoforte 1970.
V. KAHN, *Rhetoric, Prudence, and Skepticism in the Renaissance*, Ithaca, NY, 1985.
R. KLEIN, *L'Eclipse de l'Oeuvre d'Art*, in *La Forme et l'Intelligible*, Parigi 1970. Tr. it. Torino 1975, pp. 31-35.
J. KOSUTH, *Within the Context: Modernism and Critical Practice*, Coupure, Ghent 1977.
—, *Notes on 'Cathexis'*, in J. KOSUTH *The Making of Meaning/Bedeutung von Bedeutung*, Stoccarda 1981, pp. 31-35.
P.O. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts in Renaissance Thought*, II, New York 1965, pp. 163-227. Tr. it. in *Concetti rinascimentali dell'uomo*, Firenze 1978, pp. 227-314.
L.R. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londra e New York 1973.
G. TOFFANIN, *Storia dell'Umanesimo*, Bologna 1964.
A. TRIMARCO, *Lo Sfiore del Teorico*, in *La Parabola del Teorico. Sull'arte e la critica*, Roma 1982, pp. 7-19.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Rooted Rhetoric 1986

PROCEDIMENTI

ALLEGORICI: APPROPRIAZIONE
E MONTAGGIO
NELL'ARTE CONTEMPORANEA

BENJAMIN H.D. BUCHLOH

Sembra, fin dal momento del suo concepimento, che gli inventori della strategia del montaggio fossero consapevoli della sua natura intrinsecamente allegorica: «parlare pubblicamente con significati nascosti», in risposta alle censure sul parlare. George Grosz ricorda:

«Nel 1916, quando Johnny Heartfield ed io inventammo il fotomontaggio... non avevamo nessuna idea delle immense possibilità della carriera spinosa ma piena di successo che era davanti a questa nuova invenzione. Su un pezzo di cartone incollammo un miscuglio di annunci pubblicitari che reclamizzavano cinture per l'ernia, raccolte di canzoni studentesche e cibo per cani, più etichette di bottiglie di Schnapps e di vino e fotografie e riviste illustrate, ritagliate come ci pareva, per poter dire con le immagini ciò che, se lo avessimo detto con le parole, sarebbe stato bandito dai censori».

In modo sintetico Grosz traccia il terreno del montaggio e dei suoi metodi allegorici di requisizioni, sovrapposizione, e frammentazione. Fissa i contorni dei suoi materiali così come indica la dialettica dell'estetica del montaggio: passare da una contemplazione meditativa della reificazione a un potentissimo strumento di propaganda per agitare le masse. Tutto ciò storicamente può vedersi espresso nell'opposizione tra i collage di Kurt Schwitters e i montaggi di John Heartfield.

Gli inventori delle tecniche di collage/montaggio sapevano di compiere operazioni sia sulle pratiche significative pittoriche che su quella poetica, queste operazioni andavano dalle più minute e sottili interferenze nelle funzioni linguistiche e rappresentative alle attività di propaganda più esplicitamente e pesantemente programmatiche. Ciò è chiaro, per esempio, nei ricordi di Raoul Hausmann del 1931 sullo sviluppo dalle poesie fonetiche Dada alla polemica politica del gruppo Dada di Berlino:

«Nella mischia delle opinioni contrastanti molti sostengono che il fotomontaggio è possibile solo in due modi: uno è quello politico e l'altro è quello commerciale... I Dadaisti, dopo aver inventato la poesia statica, simultanea e puramente fonetica, applicarono gli stessi principi alla rappresentazione pittorica. Col mezzo fotografico essi furono i primi a creare da elementi strutturali spesso di materiali e ambienti molto eterogenei una nuova unità che strappava un'immagine-specchio visivamente e conoscitivamente nuova al periodo di caos della guerra e della rivoluzione; e sapevano che il loro metodo aveva un potere propagandistico intrinseco che la vita contemporanea non era abbastanza coraggiosa da assorbire e sviluppare».

Il potenziale dialettico della tecnica del montaggio a cui Hausmann si riferisce trovò il suo compimento storico nella contraddizione esemplificata per un verso nella crescente interiorizzazione psicologica ed estetizzazione delle tecniche di collage e montaggio nel Surrealismo (e dal loro successivo e ancora imperante sfruttamento nella pubblicità e propaganda dei prodotti), per l'altro nello sviluppo storicamente simultaneo di montaggio rivoluzionario e pratiche di «agitprop» nell'opera di El Lissitzky, Alexander Rodchenko e Heartfield, e dalla quasi totale scomparsa della funzione pubblico-sociale di queste pratiche, tranne che per alcune ricerche isolate dell'avanguardia contemporanea.

Parallelamente all'emergere delle tecniche di montaggio in letteratura, cinema e arti visive, osserviamo lo sviluppo della teoria del montaggio negli scritti di numerosi autori e partire dalla fine degli anni dieci:

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

A devaluation of objects as exchange value: transformation of objects into commodities
 B devaluation of objects a second time in allegorical practice

Eisenstein, Lev Kuleshov, and Sergei Tretyakov in the Soviet Union; Bertolt Brecht, Heartfield, and Walter Benjamin in Weimar Germany, and later, Louis Aragon in France. It is the theory of montage as it is developed in the later writings of Walter Benjamin, in close association with his theories on allegorical procedures in Modernist art, that is of significance if one wants to arrive at a more adequate reading of the importance of certain aspects of contemporary montage, its historical models, and the meaning of their transformations in contemporary art.

In his analysis of the historical conditions that generated allegorical practices in European Baroque literature, Benjamin suggests that the rigid immanence of the Baroque — its worldly orientation — leads to the loss of an anticipatory, utopian sense of historical time and results in a static, almost spatially conceivable experience of time. The desire to act and produce, and the idea of political practice, recede behind a generally dominant attitude of melancholic contemplation. Similar to the general perception of the world's perishable nature during the Baroque, the world of material objects is perceived as being invalid with the transformation of objects into commodities, a transformation which occurred with the general introduction of the capitalist mode of production. This devaluation of objects, their split into use value and exchange value and the fact that they ultimately function exclusively as producers of exchange value, profoundly affects the experience of the individual.

It is in his later writings, especially in the "fragments" on Baudelaire, that Benjamin developed a theory of allegory and montage based on the structure of the commodity fetish as Marx discussed it. Benjamin planned to write a chapter in the Baudelaire study entitled "The Commodity as Poetical Object", and in one of the fragments there is an almost programmatic description of collage/montage esthetics: "The devaluation of objects in allegory is surpassed in the world of objects itself by the commodity. The emblems return as commodities". By the time this was written the perception of commodities as emblems had already occurred in Marcel Duchamp's Ready-mades and in the main body of Schwitters' collage work, where language and image, taken into the service of the service of the commodity by advertising, were allegorized by the montage techniques of juxtaposing and fragmenting depleted signifiers.

100 The allegorical mind sides with the object and protests against its devaluation to the status of a commodity by devaluating it a second time in

allegorical practice. In the splintering of signifier and signified, the allegorist subjects the sign to the same division of functions that the object has undergone in its transformation into a commodity. The repetition of the original act of depletion and the new attribution of meaning redeems the object. In the scriptural element of writing, where language is simultaneously incorporated into a spatial configuration, the allegorist perceives the essential site of his or her procedure: the Dadaist poet depletes words, syllables, and sounds of all traditional semantic functions and references until they become visual and concrete. Their dialectical complement is the liberated phonetic dimension of language in the Dada sound poem, where expression is freed from the spatial image of language, and the usages of imposed meaning. The procedure of montage is one in which all allegorical principles are executed: appropriation and depletion of meaning, fragmentation and dialectical juxtaposition of fragments, and separation of signifier and signified. In fact, the following statement from Benjamin's Baudelaire fragments reads like an exact description of the montage/collage procedures: "The allegorical mind arbitrarily selects from the vast and disordered material that its knowledge has to offer. It tries to match one piece with another to figure out whether they can be combined. This meaning with that image, or that image with this meaning. The result is never predictable since there is no organic mediation between the two".

Benjamin's theory of montage ultimately outlines a historical critique of perception. The beginning of the Modernist avant-garde comes at the historical turning point where, under the impact of the rising participation of the masses in collective production, the traditional models that had served in the character formation of the bourgeois individual were rejected in favor of models that acknowledged the social facts of a historical situation where the sense of equality had increased to such a degree that equality was gained even from the unique, by means of reproduction. This perceptual change denied unique qualification and it dismantled by implication the hierarchical ordering system of the bourgeois character structure. This transformation of the individual psyche as well as that of larger social structures was anticipated in the new techniques and strategies of montage, in which a new tactility established a new physiology of perception.

The transformation of the commodity to emblem — a phenomenon Benjamin observed in the poetry of Baudelaire.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

aire — came full circle in the Ready-mades of Duchamp, where the willful declaration of the unaltered object as meaningful and the act of its appropriation allegorized creation by bracketing it with the anonymous mass-produced object. With Duchamp's Ready-mades it seems that the traditional separation of the pictorial or sculptural construct into procedures and materials of construction, a pictorial signifier, and a signified does not occur — rather, all three coalesce in the allegorical gesture of appropriating the object and of negating the actual construction of the sign. At the same time, this emphasis on the manufactured signifier and its mute existence makes apparent the hidden factors determining the work and the conditions under which it is perceived. These range from presentational devices and the institutional framework to the conventions of meaning-assignment within art itself. It seems that what Yve-Alain Bois recently observed in regard to Robert Rauschenberg's paintings is only half the truth in Duchamp's work: "...the narrative of process establishes a primary meaning, an ultimate originating referent that cuts off the interpretive chain".

Duchamp's L.H.O.O.Q., 1919, must be recalled in order to discuss another dimension of the Dadaists' montage operations: the principle of appropriation. In his appropriation of a mass-reproduced icon of cultural history, Leonardo's *Mona Lisa*, Duchamp subjected the printed image to the essentially allegorical procedures of confiscation and inscribed it in a textual configuration that came alive as text only in its phonetic performance. The mechanically reproduced image of the once-unique auratic work functions as the ideological complement to the manufactured commodity that the Ready-made frames in its allegorical schema.

As is well known, beginning in the late '50s and throughout the development of Pop art, commodity images and objects were juxtaposed or run parallel with mechanically reproduced high-cultural icons in the work of Robert Rauschenberg, Andy Warhol, and Roy Lichtenstein. Duchamp's inverted Ready-made, *Rembrandt as Ironing Board*, 1919, which proposed the transformation of an actual cultural icon into an object of use value, found less of a following since it went beyond the culturally accepted limits of iconoclasm.

102

Not since the '20s has the desire for use value in art resurfaced, most likely because it was submerged under pictorial exchange value.

In 1953 Rauschenberg obtained a drawing from

Willem de Kooning after informing him of his intention to erase the drawing and make it the subject of a work of his own. After the careful execution of the erasure, which left vestiges of pencil and the imprint of the drawn lines visible as clues of visual recognizability, the drawing was framed in a gold frame. An engraved metal label attached to the frame identified the drawing as a work by Robert Rauschenberg entitled *Erased de Kooning Drawing* and dated 1953. At the climax of the Abstract Expressionist idiom and its reign in the art world this may have been perceived as a sublimated patricidal assault by the new generation's most advanced artist, but it now appears to have been one of the first examples of allegorization in post-New York School art. It can be recognized as such in its procedures of appropriation, the depletion of the confiscated image, the superimposition or doubling of a visual text by a second text, and the shift of attention and reading to the framing device. Rauschenberg's appropriation confronts two paradigms of drawing: that of de Kooning's denotative lines, and that of the indexical functions of the erasure. Production procedure (gesture), expression, and sign (representation) seem to have become materially and semantically congruent. Where perceptual data are withheld or removed from the traditional surface of display, the gesture of erasure shifts the focus of attention to the appropriated historical construct on the one hand, and to the devices of framing and presentation, on the other.

A second, equally conspicuous example, Jasper Johns' *Flag*, 1955, not only indicated the beginning of Duchamp's reception in American art, and thus the beginning of Pop art, but more precisely the painting constituted the introduction of a pictorial method that had previously been unknown to New York School painting: the appropriation of an object/image whose structural, compositional, and chromatic aspects determined the decision-making process of the painter during the execution of the painting. The rigid iconic structure functions like a template or framing device which brackets two apparently exclusive discourses, high art and mass culture, yet the junction paradoxically reveals the gap between them all the more. In Duchamp's Ready-mades, the choice of the everyday object remains random and arbitrary. It could almost be argued that to the degree that the Readymades and the work emerging from them in American Pop art address mass culture and mechanically reproduced imagery as abstract universal conditions, to the same degree does this work fail to clarify the specific conditions of its own framing and the conditions of its reification as art

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series/Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

within the institutional framework of the museum, the ideology of Modernism, and the distribution form of the commodity.

Well-balanced and well-tempered modes of appropriation, and the successful synthesis of relative radicality and relative conventionality, from the mid-'50s on, demarcate the position of American Pop art. This program has always been one of liberal reconciliation and successful mastery of the conflict between individual practice and collective production, between the mass-produced imagery of low culture and the icon of individuation that each painting constitutes.

Here lies the source of Pop art's social success, and the secret behind the present rediscovery and glorified institutionalization of painting under the auspices of a rediscovered and redefined Pop art legacy. If read against the historical moment which was dominated by Abstract Expressionist esthetics and ideology, Rauschenberg's *Factum I* and *Factum II*, both 1957, and Johns' first *Flag*, might appear to be scandalous representations of rigidity in their denial of the validity of individual expression and creative authorship. They are, however, delicate constructs of compromise, refining gestural definition and juxtaposing individualized painterly craftsmanship with seemingly anonymous mechanistic, compared to the radical epistemological crudity and seemingly inexhaustible shock of the three-dimensional, unaltered Ready-made.

It could easily turn out to be one of the great ironies of history that a moment of radical truth was contained in Clement Greenberg's conservative formalism after all. He refrained from acknowledging the impact of Duchamp's work — and of the work of the Pop artists, for that matter — because it lacked, as he perceived it, the specific self-referentiality that could purify and verify itself in regard to all conditions of its making and position. This empirical/critical position at least did not fall for the premature delusion of an immediate reconciliation between high art and mass culture, as was implicit in the work of Duchamp's followers. It is not until two generations later, in the mid-'60s, that work emerges that, while taking both minimal and Pop strategized into account, integrates the historical ramifications of the Ready-made model and the consequences of a self-referential analysis of the pictorial construction itself. With this work we see these conflicts develop a new level of historical significance. It is in the work of artists such as

Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke, and Lawrence Weiner that we see both the beginning of an examination of the framework that determines the pictorial sign and an analysis of the structuring principles of the sign itself.

A work such as Graham's 1966 "Homes for America", conceived as an art-magazine article, becomes now fully readable as an early example of allegorical deconstruction where the framework of distribution, materiality, and place of the work's ultimate existence determine the structure of the work from its very inception. Graham's "Homes for America" focused on the contemporary framework of esthetic information, the printed magazine page, and the photo reproduction, a sort of "disposable Ready-made". The work inscribed itself into the historical context of minimal sculpture's self-referentiality, and simultaneously denied it by introducing the "content" of serialized, standardized suburban prefabricated architecture.

Independently of each other Graham and Broodthaers had both become aware of the historical consequences of the works of Stéphane Mallarmé. The linguistic and semiotic interests of the early conceptual artists led to a renewed interest in Mallarmé's investigations of the spatialization of the linear, temporal dimension of reading and writing. In his essay "The Book as Object", written and published 1967, Graham discussed Mallarmé's 1866 project for "The Book", in which the poet conceived a book whose multidimensional geometry implied a complete restructuring of reading and writing as they had been known since the invention of the printed letter. In 1969 Broodthaers published his version of Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* which exercised literally all the principles of allegorical appropriation and montage as Benjamin developed them.

Broodthaers' *Coup de dés* appropriated the presentational details, format, design, and typography of the cover of Mallarmé's *Coup de dés* as it was published by Editions Gallimard in Paris in 1914. Mallarmé's name, however, was replaced by Broodthaers'. In a manner reminiscent of Rauschenberg's erasure of de Kooning's drawing, Broodthaers operated on the scriptural configurations of Mallarmé's poem: the actual text of the poem was substituted for the original preface. The visual and spatial dimension of the poem's configuration on the page was maintained, but depleted of its semantic and lexical information. Typographical modifications disappeared in favor of pure graphic/linear demarcations that correspond exactly to the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

position, placement, size, weight, and direction of Malmarmé's spatialized scripture. Since Broodthaers' book was printed on semi-transparent tracing paper, the pages could be "read" not only in the traditional linear, horizontal pattern that is structured on a vertical plane, but on an axis of superimposed planes as well as in verso.

Broodthaers' allegorical deconstruction of the prisonhouse of Modernism alternated between its institutionalized language and its objects: from his foundation of a fictitious museum in Brussels in 1968 where the icons of Modernism were presented as postcard images, to his large-scale installation *The Museum of Eagles*, presented in Düsseldorf in 1972, where 260 artifacts were once again submitted to the process of abstraction from history in the construction of a secondary mythical fiction.

In 1972 Daniel Buren employed appropriation to transfer the viewer's attention from exhibited objects to the underlying framework which determines the conditions of their presentation. In *Exhibition of an Exhibition*, his installation that year for Documenta 5 in Kassel, Buren divided the previously determined sections of the exhibition (painting, sculpture, advertising, propaganda posters, *art brut*, etc.) with elements (white stripes on white paper) that served to demarcate the framing institution and, in one case, actually constituted an autonomous painting. The most spectacular collision occurred when by coincidence Johns' *Flag*, 1955, was placed on one of the demarcated wall areas, revealing the historical distance between the two works and the specificity with which Buren had overcome the randomness of Johns' attempt to fuse high art and mass culture.

One of the first works that actually incorporated the commodity structure directly into the elements of presentation was Hans Haacke's contribution to the summer festival "*L'art vivant américain*" at the Maeght Foundation, St. Paul de Vence, France, in 1970. Haacke complied with the organizer's request to contribute to a "non profit avant-garde festival" by linking his contribution to the concealed promotion of salable objects at the non profit foundation. Haacke's "performance" consisted of a tape-recorded litany of prices and descriptions of Maeght Gallery prints on sale in the bookstore of the foundation. The recording was interrupted only by news agency teletype reports read over the phone from the office of the newspaper *Nice-Matin*.

106

It seems that only fear of audience protest deterred the organizers from banning Haacke's

work. The history of attempts by museum authorities and exhibition organizers to censor Haacke's endeavors to reintroduce repressed elements in cultural production into the official face and functioning of cultural institutions proves the truly allegorical qualities of Haacke's art. In a number of works Haacke has chosen to write art history as commodity history — most prominently in the chronology of owners of the *Asparagus Still Life* by Manet (banned from an exhibition in Cologne in 1974), and of Seurat's *Les Poseuses*. More recently he has investigated the economic practices and maneuvers of Peter Ludwig, a major cultural benefactor and collector, uncovering the actual benefits and privileges that the apparently selfless generosity of the Maecenas implies (*Der Pralinenmeister* [The Master Chocolate Maker], 1981).

In an American context, two works from the late '70s must also be mentioned as prefiguring contemporary allegorical investigations: Louise Lawler's untitled 1978 installation at Artists Space in New York, which included a painting from 1824 by Henry Stullmann representing a racehorse (loaned by the New York Racing Association), and Michael Asher's contribution to the 73rd American Exhibition at the Art Institute of Chicago in 1979, which appropriated a bronze replica of Jean-Antoine Houdon's life-size marble sculpture of George Washington. Due to their enigmatic procedures these works have received little critical attention, yet they both functioned as reverse historical mirrors, critically anticipating the antirational tendencies in esthetic production that are presently dominating us. Lawler's installation made the elements of an exhibition the subject of her production. As her contribution to the catalogue for the exhibition she designed a logo for Artists Space, and a poster with that logo was distributed outside of the exhibition. The actual exhibition consisted of the appropriated painting which, displaced and totally out of context, functioned as an allegorical shell, the negation of a historical tendency. Two stage lights illuminated the arrangement. One confronted the viewer's eyes from above the painting (interfering with perception of the painting itself) and the other was directed through the exhibition space, out the window and onto the street, connecting the isolated exhibition space with its outside environment and bringing the exhibition to the attention of the immediate neighborhood.

It was with the work of this group of artists that questions of material definition, site (physical, social, and linguistic), and ultimately questions of mode of address and audience

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

became essential. Anyone taking the implications of the situational esthetics developed in the late '60s and '70s into account as an irreversible change in the cognitive conditions of art production would have to realize that any return to an unconditioned autonomy of art production would be mere pretense, lacking historical logic and consequence, just as any attempt to reinstitute the conventions of representation after Cubism is absurd. This does not imply that, for example, Lawrence Weiner's reduction of esthetic practice to its linguistic definition, Buren's and Asher's analysis of the historical place and function of esthetic constructs within institutions, or Haacke's and Broodthaers' operations revealing the material conditions of those institutions as ideological would embody positions that could not be logically continued and developed further. (The dialectical reply to these positions, of course, is not, as might currently be thought, a return to the obscurity of historically nonfunctional conventions and the commodity camouflage that they provide).

The precision with which these artists analyzed the place and function of esthetic practice within the institutions of Modernism had to be inverted and attention paid to the ideological discourses outside of that framework, which conditioned daily reality. This paradigmatic shift occurs in the late '70s in the work of such artists as Dara Birnbaum, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine and Martha Rosler, where the languages of television, advertising, and photography, and the ideology of "everyday" life, were subjected to formal and linguistic operations that essentially followed Roland Barthes' model of a secondary mythification that deconstructs ideology. Barthes' strategy of secondary mythification repeats the semiotic and linguistic devaluation of primary language by myth and structurally follows Benjamin's ideas on the allegorical procedure that reiterates the devaluation of the object by commodification. It seems justifiable therefore to transfer the notion of montage and allegory, as discussed above in the context of avant-grade practice of the first half of the century, and to extend its ramifications into a reading of recent and contemporary work.

The political spectrum within which these artists operate — inasmuch as it can be read in the work itself and inasmuch as it can be at all isolated from the current climate of desperation and cynicism — encompasses a variety of positions. They range from the apparently outright denial of productivity and

dialectical construction in the work of Levine, to the agitprop position of Rosler's work. Holzer's anarcho-situationniste position trusts the strategy of an unmediated street activity in which anonymous posters generate a confrontation between language and its daily ideological performances, while Birnbaum's videotapes rely entirely upon and aim at mediation within both a high-art framework and corporate media production.

The risk of Levine's position is that it might function ultimately in secret alliance with the static conditions of social life as they are reflected in an art practice that is concerned only with the work's commodity structure and the innovation of its product language. Rosler's position runs the risk of ignoring the structural specificities of the work's circulation form and distribution system, and of failing to integrate her work efficiently into the reception of current art practice, when the work's actual claim is in fact radical political awareness and change. The dilemma underlying Holzer's work is that for the sake of direct action within language, it ignores the mediating framework of the institutions within which ideology is historically placed and has to support the radicality and apparent independence of that position with an increasing number of compromises to the framework that was originally dismissed. Finally, the risk for Birnbaum's work is that it could integrate itself so successfully into the advanced technology and linguistic perfection of governing television ideology that its original impulse of critical deconstruction could disappear in a perfect blending of a technocratic estheticization of art practice and the media's need to rejuvenate its looks and products by drawing from the esthetics of the avant-garde.

The inability of current art criticism to recognize the necessity and relevance of artists working within these parameters results partially from art history's almost total failure to develop an adequate reading of Dada and Productivist theory and practice, particularly of the activities of "factography" and documentary work and the range of agitprop production that emerged from it — for example, in the work of Osip Brik, Vladimir Mayakovsky, Liubov Popova, and Tretiakov, as much as the still essentially ignored key figure of montage practice, John Heartfield. Once these activities are admitted to the framework of legitimization that art history provides, their consequences for contemporary practice will become more readable.

It is furthermore not surprising that the impact of the work of the artists of the '60s and '70s on a contemporary

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

understanding of art production and reception had hardly occurred before the need to revitalize the art market brought about a reinstitution of obsolete production procedures in the guise of a new avant-garde of painting. Simultaneously however, a different range of esthetic positions has been developed by this new generation of artists which continues

and expands one of the essential features of Modernism — its impulse to criticize itself from within, to question its institutionalization, its reception, and its audience.

Excerpt from *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in 'Artforum', Oct. 1982.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

THE ARTIST AS SOCIAL DESIGNER

ASPECTS OF PUBLIC
URBAN ART TODAY

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART • FEBRUARY 7 - MARCH 17, 1985 • AHMANSON GALLERY

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

As the Los Angeles County Museum of Art's contribution to ArtEx: New Art, New Audiences—a series of exhibitions, performances, and events presenting current expressions in art intended specifically to reach an expanded audience—we have decided to focus attention on artists, both painters and sculptors, who have concentrated their energies on creating works for public spaces in the United States.

By the use of photographs, three-dimensional installations, and a multi-image slide presentation, the exhibition *Artist as Social Designer: Aspects of Public Urban Art Today* documents the involvement of visual artists in areas of design traditionally reserved for architects and urban planners. Reflecting their diverse fine arts backgrounds, these artists have conceived innovative solutions to familiar problems. They are concerned, moreover, that these solutions—in addition to being functional and aesthetically pleasing—contain sociological or anthropological and humanistic references.

To adequately present the diversity of such works for public spaces—including bus shelters, playgrounds, parks and plazas—which by definition can not be contained within a museum setting, was a special problem requiring an unusual solution. After consultation with several of the artists whose work we were attempting to document, we decided to proceed on two lines. The Studio of David Inocencio/Minette Siegel was commissioned to produce a multi-image slide presentation focusing on those artists presently designing public urban spaces in the United States. Calvin Tomkins, art critic for *The New Yorker* magazine, was asked to write the narration for the slide presentation. To underscore the

importance and feasibility of artistic collaboration—a concept elemental to an understanding of the work under discussion—the artists Scott Burton, Nancy Holt, Mary Miss, and Elyn Zimmerman were invited to design specific installation components related to the central element of the exhibition: the audio-visual presentation. The artists designed a viewing area for the slide presentation, a reading room and its lighting system, and a doorway passage.

This project attempts to examine an important, compelling aspect of current art. It reveals the avant-garde artist in a rejuvenated role as a constructive force, openly reliant on other professionals and craftsmen in the implementation of the newly defined artwork. In attempting to record this nationwide tendency, the museum assumes the critical task of calling attention to an often overlooked aspect of contemporary art and of making the experience of that art accessible to a broader audience.

I would like to thank María de Herrera, curatorial assistant, Twentieth-Century Art, for her dedicated assistance throughout this project.

Maurice Tuchman
Senior Curator, Twentieth-Century Art

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

1985.381

CHECKLIST OF THE EXHIBITION

Dennis Adams (United States, b. 1948)

Bus Shelter I, 1983

Lincoln Center, New York, New York

Siah Armajani (United States, b. Iran 1939)

Reading House, 1979

Lake Placid, New York

Reading Room No. 2, 1979

Ohio State University, Columbus

Meeting Garden, 1980

Artpark, Lewiston, New York

Newsstand, 1980

Reading Garden No. 2, 1980

Omaha, Nebraska

Employee Lounge, 1981; temporary installation

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Louis Kahn Lecture Room, 1982

Fleisher Art Memorial, Philadelphia, Pennsylvania

Picnic Garden, 1982

Initial Proposal for World Financial Center Plaza, 1983;

accepted

with Scott Burton

Battery Park City, New York, New York

Collaborative Design for World Financial Center Plaza, 1983;

in progress

with Scott Burton, Cesar Pelli, and M. Paul Friedberg

Battery Park City, New York, New York

NOAA Bridges, 1983

National Oceanic and Atmospheric Administration, Seattle, Washington

Proposal for Bandstand; accepted, in progress

Mitchell, South Dakota

Herbert Bayer (United States, b. Austria 1900)

Proposal for Aspen Valley Redesign, 1947

Proposal for Making of a Landscape, 1947

Proposal for Work with Earth, 1947

Project for Positive-Negative Grass Sculpture, 1954

Earth Mound, 1955

Aspen Meadows, Aspen Institute for Humanistic Studies, Colorado

Project for a Landscape, Geometry Lost, 1958

Anderson Park, 1971

Aspen Institute for Humanistic Studies, Aspen, Colorado

Proposal for Horizontal to Vertical, 1971

Proposal for Entrance to a City, 1972

Proposal for Highway Landscape with Four Hills, 1972

Proposal for Highway Sculpture in Sixteen Parts, 1972

Proposal for "Point of Interest" Earth Mound, 1972

Proposal for Road Markings, 1972

Mill Creek Canyon Earthworks, 1979-82

Mill Creek Canyon Park, Kent, Washington

Sheila Berkley (United States, b. 1945)

Portable Playground, 1970

Shade Trees, 1973-75

Birthday Party Playground, 1978-80

Mount Prospect, Illinois

Color Theme Playground, 1978-80

YWHA/YMHA, New York, New York

Scott Burton (United States, b. 1939)

Prototype for Acrylic Chair, 1981-82

Lava Rock Chair, 1982

Storage Cubes, 1982

Initial Proposal for World Financial Center Plaza, 1983;

accepted

with Siah Armajani

Battery Park City, New York, New York

Collaborative Design for World Financial Center Plaza, 1983;

in progress

with Siah Armajani, Cesar Pelli, and M. Paul Friedberg

Battery Park City, New York, New York

Viewpoint, 1983

National Oceanic and Atmospheric Administration, Seattle, Washington

Proposal for Interior Atrium Seating and Railing, 1982;

accepted, in progress

with I. M. Pei and Romaldo Giurgola

Arts and Media Technology Facility, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge

Stan Dolega (United States, b. 1942)

Park, 1981

Wenatchee, Washington

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Richard Fleischer (United States, b. 1944)
Courtyard Project, 1981-83
 Dallas Museum of Art, Texas

Proposal for Limestone Amphitheater/Fountain, 1983
 with Mitchell/Giurgola Architects
 Paris Opera Competition, France

Proposal for World Financial Center Plaza, 1983
 Battery Park City, New York, New York

La Jolla Project, 1983-84
 Stuart Collection, University of California, San Diego

Lloyd Hammett (United States, b. 1937)
Rock Walls, 1982
 Gallaudet College, Washington, D.C.

Stonerise, 1983
 University of Iowa, Iowa City

Slide Stone Mound, 1984
 Harborview Developmental Center, Valdez, Alaska

Helen Mayer Harrison (United States, b. 1929)
Newton Harrison (United States, b. 1932)
Proposal for Baltimore Promenade, 1981
 Baltimore, Maryland

Doug Hollis (United States, b. 1948)
A Talking Garden, 1982; temporary installation
 with Richard Turner
 Oakland Museum, California

A Sound Garden, 1983
 National Oceanic and Atmospheric Administration, Seattle,
 Washington

Proposal for the Jackson Project, 1984
 with Charles Fahlen
 Port Townsend, Washington

Nancy Holt (United States, b. 1938)
Dark Star Park, 1979-84
 Rosslyn, Virginia

Catch Basin, 1982
 Saint James Park, Toronto, Ontario, Canada

Sole Source, 1983
 Marlay Park, Dublin, Ireland

Waterwork, 1983-84
 Gallaudet College, Washington, D.C.

Landfill Project, in progress
 Meadowlands, New Jersey

Andrew Leicester (United States, b. England 1948)
Coburnora, 1984
 Veterinary College, Washington State University, Pullman

Mary Miss (United States, b. 1944)
Field Rotation, 1981
 Governors State University, Park Forest South, Illinois

Study for a Courtyard: Approach to a Stepped Pool, 1983;
 temporary installation
 Institute of Contemporary Arts, London, England

Door Mask, 1984

Wall Piece, 1984

Robert Morris (United States, b. 1931)
Proposal for World Financial Center, 1983
 Battery Park City, New York, New York

Proposal for Plaza, 1984
 Kansas City, Missouri

Max Neuhaus (United States, b. 1939)
Times Square Sound Installation, 1977
 New York, New York

Isamu Noguchi (United States, b. 1904)
Proposal for Play Mountain, New York, 1933

Proposal for Contoured Playground, New York, 1941

Proposal for This Tortured Earth, 1942

Proposal for Sculpture to Be Seen from Mars, 1947

Proposal for Urban Garden for Lever House, 1952-53
 with Gordon Bunshaft
 New York, New York

Interior Courts, 1956-58
 Connecticut General Life Insurance Company, Bloomfield Hills

UNESCO Garden, 1956-58
 Paris, France

Proposal for Riverside Park Playground, New York, 1960-65
 with Louis Kahn

Chase Manhattan Bank Plaza Garden, 1961-64
 New York, New York

Playscapes, 1976
 Piedmont Park, Atlanta, Georgia

California Scenario, 1982
 South Coast Plaza Town Center, Costa Mesa, California

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Beverly Pepper (United States, b. 1924)
Proposal for Mount Vesuvius International Cultural Park, 1972
 Naples, Italy

Amphisculpture, 1974-75
 AT&T Long Lines Headquarters, Bedminster, New Jersey

Martin Puryear (United States, b. 1941)
Proposal for Duncan Plaza, 1980
 New Orleans, Louisiana

Knoll for NOAA, 1983
 National Oceanic and Atmospheric Administration, Seattle, Washington

Martha Schwartz (United States, b. 1950)
Stella Schwartz Garden, 1980
 Bala-Cynwyd, Pennsylvania

Atrium, 1982
 with SWA Group
 Daon Corporation, Washington, D.C.

Proposal for King County Jail Plaza, 1983
 Seattle, Washington

Buster Simpson (United States, b. 1942)
Viewlands/Hoffman Substation, 1979
 with Andrew Keating, Sherry Markovitz, and Hobbs/Fukui Associates
 Seattle, Washington

Living Beach, 1980
 with Richard Turner
 Duvall, Washington

Robert Smithson (United States, 1938-1973)
Spiral Jetty, 1970
 Rozel Point, Great Salt Lake, Utah

Broken Circle/Spiral Hill, 1971
 Emmen, the Netherlands

Proposal for Reclamation Project, 1973
 Bingham Copper Mining Pit, Utah

Ned Smyth (United States, b. 1948)
A Part of the Whole, 1982
 Prudential Insurance, Thousand Oaks, California

Piazza Lavoro, 1984
 Pittsburgh, Pennsylvania

Alan Sonfist (United States, b. 1946)
Time Landscape, 1965-78
 Redhook, New York

Time Landscape, 1965-80
 La Guardia Place, New York, New York

Athena Tacha (United States, b. Greece 1936)
Tide Park, 1976-77
 Smithtown, New York

Proposal for Sawyer Point Recreation Park, 1977

Ripples, 1978-79
 Federal Building, Norfolk, Virginia

Proposal for World Financial Center, 1983
 Battery Park City, New York, New York

George Trakas (United States, b. 1944)
Berth Haven, 1983
 National Oceanic and Atmospheric Administration, Seattle, Washington

Elyn Zimmerman (United States, b. 1945)
Shunyata Garden and Waterfall Project, 1980-82
 Chicago, Illinois

Marabar Plaza and Garden Project, 1982-84
 National Geographic Society, Washington, D.C.

Proposal for Entrance Courtyard, 1983; accepted
 Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska

Proposal for Plaza, 1984; accepted, in progress
 One Bethesda Center, Maryland

Exhibition components

Seating Element for Reading Room, 1985, and *Table Element for Reading Room*, 1985, by **Scott Burton**

Electrical Lighting for Reading Alcove, 1985, by **Nancy Holt**

Entryway, 1985, by **Mary Miss**

Viewing Room Seating, 1985, by **Elyn Zimmerman**

Multi-image presentation produced by Studio of **David Inocencio/Minette Siegel**

Exhibition organized by **Maureen Tichman**, senior curator, and **María de Herrera**, curatorial assistant, Twentieth-Century Art, Los Angeles County Museum of Art

Copyright © 1985 by Museum Associates, Los Angeles County Museum of Art. All rights reserved.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

ART & IDEOLOGY

FRED LONIDIER and ALLAN SEKULA
Benjamin H.D. Buchloh, guest curator

NANCY SPERO and FRANCESC TORRES
Donald B. Kuspit, guest curator

JERRY KEARNS and SUZANNE LACY
Lucy R. Lippard, guest curator

ISMAEL FRIGERIO and ALFREDO JAAR
Nilda Peraza, guest curator

KAYLYNN SULLIVAN and HANNAH WILKE
Lowery Sims, guest curator

The New Museum of Contemporary Art

1984

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Table of Contents

- 4 Preface and Acknowledgments
by Marcia Tucker
- 5 Since Realism there was...
(On the current conditions of factographic art)
by Benjamin H.D. Buchloh
- 21 Symptoms of Critique:
Nancy Spero and Francesc Torres
by Donald B. Kuspit
- 29 Give and Take:
Ideology in the art of Suzanne Lacy and Jerry Kearns
by Lucy R. Lippard
- 39 Art and Ideology:
Alfredo Jaar and Ismael Frigerio
by Nilda Peraza
- 45 Body Politics:
Hannah Wilke and Kaylynn Sullivan
by Lowery Sims
- 57 Works in the exhibition
- 59 Artists' statements, selected exhibitions and bibliographies

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Works in the Exhibition

Height precedes width precedes depth.

Ismael Frigerio

Double Portrait of an Unknown Boy, 1983
Mixed media on canvas
110 x 55 inches
Private collection

*Everybody is Looking for Something
Somebody is Looking at Us*, 1983
Mixed media on canvas
164 x 106 inches
Courtesy of the artist

Solo y Errante (Alone & Errant), 1983
Mixed media on canvas
100 x 120 inches
Courtesy of the artist

Something is Happening in the Background, 1983
Mixed media on canvas
100 x 120 inches
Courtesy of the artist

Alfredo Jaar

Untitled, 1981
Mixed media installation
80 x 36 inches
Courtesy of the artist

America, America, 1982
Black and white photographs and text
Five parts: 30 x 24 inches each
Courtesy of the artist

The SoHo Project, 1982
Mixed media
60 x 40 inches
Courtesy of the artist

One Plus One Equals One, 1983
Mixed media installation
84 x 84 x 60 inches
Courtesy of the artist

Untitled, 1983
Black and white photograph and text
126 x 36 inches
Courtesy of the artist

Cleaning Up, 1984
Mixed media installation
140 x 66 x 72 inches
Courtesy of the artist

I Have Seen This Face Before, 1984
Mixed media installation
96 x 80 x 30 inches
Courtesy of the artist

*Isabel Viendo Llover en Macondo (Isabel Looking at
the Rain in Macondo)*, 1984
Mixed media installation
112 x 112 inches
Courtesy of the artist

Jerry Kearns

I Could Have Danced All Night, 1983
Acrylic on masonite
59 x 95 inches
Courtesy of the artist

Twist and Shout (after drawings by Brian Bolland in
Eagle Comics and Bern Wrightson in *Pacific
Comics*), 1983
Acrylic on masonite
55 x 94 inches
Courtesy of the artist

The Diner (after a drawing by Jack Kamen reprinted
in *East Coast Comics*, 1973, 1983-84)
Acrylic on masonite
78 x 120 inches
Courtesy of the artist

White Line Fever (after drawings by Joe Orlando
reprinted in *East Coast Comics*, 1973, Dick Avers,
and Tony DeZuniga from *DC Comics*, 1982, 1983)
Acrylic on masonite
78 x 82 inches
Courtesy of the artist

Suzanne Lacy

Freeze Frame: Room for Living Room, 1982
Performance at Roche-DuBois showroom, San
Francisco, California, 1982)
Black and white photographs, plexiglass and objects
10 x 25 feet
videotape; 15 minutes
Courtesy of the artist

Whisper, the Waves, the Wind, 1983-84
Performance in progress, La Jolla, California—to
be performed in May, 1984)
Type-C prints, videotape and text
Dimensions variable
Courtesy of the artist

Fred Lonidier

*LA-Public Workers Point To Some Problems:
Sketches Of The Present For Some, Point To The
Future For All?*, 1979
Black and white photographs with text
Ten panels: 50 x 34 inches each
Courtesy of the artist

Allan Sekula

Sketch for a Geography Lesson, 1983
Nine cibachrome prints:
11 x 14 inches each
Two black and white prints: 24 x 30 inches each
Six text panels with illustrations:
11 x 14 inches each
Courtesy of the artist

Nancy Spero

Torture of Women, 1976
Painting, typewriting collage and hand printing
on paper
20 inches x 125 feet
Courtesy of the artist

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

58 /

Kaylynn Sullivan

Diminished Capacity, 1983-84
Mixed media installation
Dimensions variable
Courtesy of the artist

Selected documentation of installation and performance of *Victims* at Just Above Midtown Gallery, September, 1981
Four black and white photographs:
10 x 8 inches each
Courtesy of the artist

Documentation of the artist as a child from *Pink Paw and Penny Knives*, 1982
Black and white photograph
5 1/2 x 8 1/2 inches
Courtesy of the artist

Model of Artist's House for performance of *Pink Paw and Penny Knives*, 1982
Cardboard and wood
6 x 24 1/4 x 13 inches
Courtesy of the artist

Documentation of Caril Fugate from *Starkweather: The Story of a Mass Murder* by William Allen
Black and white photograph
7 x 5 inches
Courtesy of the artist

Documentation of the artist as Caril Fugate, 1983
Black and white photograph
7 x 5 inches
Courtesy of the artist

Slide presentations from selected performances:
Open Clothes-Iowa University, 1981
Victims, 1981
Pink Paw and Penny Knives, 1982
Beauty-The Square Rap, 1982
Civic Plots...If the Shoe Fits, 1983
Feet, Get Me Out of Here-A House is not a Home, 1983

Francesca Torres

Hegelian Car, 1982
Pastel on paper
38 x 50 inches
Collection of John Hanhardt, New York, N.Y.

Tails, 1982
Charcoal on paper
Triptych: 12 1/4 x 50 inches
Courtesy of the artist

For the Empire, for the Fatherland, for the People, for the Working Class, 1983
Charcoal, pastel, crayon and spray paint on canvas
54 x 150 inches
Courtesy of the artist

Hannah Wilke

Double Portraits: Name Brand, 1965-83
Four type-C prints
50 x 50 inches each pair
Courtesy of the artist

Draw-Provoke-Attract-Gain, from *So Help Me Hannah*, 1969-81
Black and white photographs, found objects, pencil drawing and arttype
52 x 50 inches
Courtesy of the artist

Marxism and Art: Beware of Fascist Feminism, 1974-77
Silkscreen on plastic
36 x 28 inches
Courtesy of the artist

Super-T-Art, 1974
From a 5-minute performance at The Kitchen, New York
Twenty black and white photographs:
40 x 32 inches
Courtesy of the artist

SOS-Scarification Object Series, 1974-82
Ten black and white photographs, and fifteen chewing gum sculptures
57 x 40 inches
Courtesy of the artist

Documentation from *So Help Me Hannah* with statements by Claes Oldenburg, Ad Reinhardt, Rainer Maria Rilke, and Karl Marx, 1978
Four black and white photographs
60 x 40 inches
Courtesy of the artist

SOS-Scarification/Scarification: Self-Portrait of the Artist with her Mother Selma Butter, 1978-81
Two black and white photographs
40 x 54 inches
Courtesy of the artist

Support-Foundation-Comfort, from *In Memoriam Selma Butter (Mommy)*, 1978-82
Black and white photograph, collage and arttype
40 x 60 inches
Courtesy of the artist

Stand Up Song for "Revolutions Per Minute", 1981
Black and white photograph
48 x 45 inches
Courtesy of the artist

So Help Me Hannah, 1982
Video performance at A.I.R. Gallery done by Bill Dorson, Bob Rubin, and others
Courtesy of the artist

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

DISINFORMATION
THE
MANUFACTURE
OF
CONSENT

MARCH 2 — MARCH 30, 1985

ALTERNATIVE MUSEUM, NEW YORK CITY

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

DENNIS ADAMS
DOUGLAS ASHFORD
RUDOLF BARANIK
TERRY BERKOWITZ
CHRIS BRATTON
LUIS CAMNITZER
RENE CASTRO
MICHAEL CORRIS
ERIC DARTON
JUAN DOWNEY
LEON GOLUB
ALFREDO JAAR
JERRY KEARNS
MARGIA KRAMER
MICHAEL LEBRON
LARRY LIST
DESPO MAGONI
MARGO MCLEAN
RUDOLPH MONTANEZ
ANTONIO MUNTADAS
SAUL OSTROW
DAVID REYNOLDS
GENO RODRIGUEZ
TIM ROLLINS
MARTHA ROSLER
ERIKA ROTHENBERG
JOS SANCES
CAROLEE SCHNEEMAN
GREG SHOLETTE
MIMI SMITH
NANCY SPERO
MAY STEVENS
FRANCESC TORRES

CURATOR GENO RODRIGUEZ

ESSAYS BY NOAM CHOMSKY AND EDWARD S. HERMAN

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

ULYSSES AND ZARATHUSTRA:
A FEW COMPETITIVE, NON-ALTERNATIVE
REMARKS
Collins & Milazzo

expo -
The New Capital
1984 White Columns

When we curated our show, *The New Capital*, at White Columns in December 1984, the East Village, or at least its European, hand-me-down, Neo-Expressionist strand and its more genuine Graffiti vector, was in peak form and seemingly increasing in momentum. The opinion generally held at the time was that alternative spaces were 'dead'—i.e., not in touch with culture in its most exuberant and unruly forms—even, or rather especially, when those spaces were financially viable (if not successful). The East Village had replaced not only the alternative spaces but the Soho commercial gallery spaces in general in terms of vitality and providing possibilities to show art that were otherwise non-existent. The operative principle was, and continues to be, that alternative spaces which succeeded in functioning well (or well-enough) financially, that is, that were well-funded, were not necessarily functioning well culturally. Their success as alternative institutions could no longer be counted upon to guarantee individuals who were 'outside' the system an opportunity to exercise new 'alternative' approaches to the processes of art-making.

While we did to a certain extent share in the opinion that alternative spaces were dying, and did, and still do, find more than a modicum of truth at work in the above principle, we did not ultimately believe in their death—nor, for that matter, in their possible consequent revivability. We simply found their death inspiring. Just as we had found the perennial death of painting inspiring—in the sense that it is never painting itself but the rules of painting that die. A principle that we felt sure could be applied to (exhibition-) space in general. Here was fallow ground upon which we could quietly and temporarily, in an unsuspected fashion, construct a discourse that was, in effect, an 'alternative' to the alternative, i.e., an alternative or meta-alternative to the East Village and Neo-Expressionism. It was like going 'outside' or beyond what was at the time already considered to be a cultural frontier. It was a

position or non-position that somehow managed to elude the rhetoric of 'outside,' the outsider-mentality of subcultural life, the *status quo* of marginality. Strangely, this double negative positioned or deposited us in the static, pseudo-positive, dead space of the alternative space. Or what we have called in the past the post-dialectical space of non-positions or the non-outside of the Other—the post-dialectical temporality of such non-positions yielding ultimately the threshold of the non-Other.

More pragmatically, doing an exhibition at White Columns simply afforded us the opportunity to make a case for a kind of art that was at the time categorically unacceptable in the East Village—a range of hybrid, conceptual forms that stood in a post-dialectical relation to the spectacle of contemporary life. Even in such galleries as Nature Morte and International with Monument, where we had that year (1984) curated exhibitions, and which had shown a predilection toward less self-indulgent and more critical forms, the programs (or 'non-programs') were either unformulated or still in progress or overly indebted to picture theory art. In *The New Capital* exhibition at White Columns we were able momentarily to eschew the pseudo-conditions of 'freedom' that were pre-determined by Neo-Expressionism on the one hand and picture theory art on the other, and assert a more open-ended, provisional discourse.

But even prior to these curatorial manifestations, we had already begun to construct in a critical vein a meta- or non-alternative approach. It was in a critical capacity, from 1982 to 1984, with the publication of *Effects: Magazine for New Art Theory*, and the publication of several articles, that we began to formulate non-normative critical positions and to defy the going principles of criticality operative at that time. The commodity discourse that was objectified in *The New Capital* exhibition was articulated not only in a critical relation to

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Neo-Expressionism but by assuming a *meta-critical* or *post-critical* position in relation to picture theory and picture theory art. If the picture discourse was 'outside' (stationed itself critically in relation to) the stream of normative representations generated by Madison Ave. and the mass media that constitute given perception, then the commodity discourse stood in turn 'outside' this critical discourse, in the meta-distance, beyond the crisis of representation, beyond mediation, ideology, and the Valley of the Dolls. But it was a New Outside—one that was fierce and fearless and willing to assume the identity and very being of the objects it not only critiqued but consumed. It was an 'outside' that effected a critical proximity—the ironical immediacy of products themselves—which consumed the very 'distance' that criticality would normally interject in order to protect itself from the reality and actuality of the Spectacle of consumption. At least for a moment, the appropriation had become absolute and we had somehow moved beyond appropriation itself.

Whether this was achieved in the exhibition through Jeff Koons's first basketball work or Koons's plastic-encased vacuum cleaners or Peter Halley's day-glo and roll-o-tex or Tyler Turkle's plastic icons or Peter Nagy's logo-abstractions or Alan Belcher's photo-objects or Sarah Charlesworth's hyper-deconstructed images or Meyer Vaisman's clock ticking backwards, it was clear that the Spectacle had incurred certain 'capital improvements'—and that in the process the *phenomenology of a critical-Spectacle, a double-outside or shadow-reality, had been born or cast. How outside is inside and how inside is outside?* Four of the artists in *The New Capital* exhibition were, at the time, also dealers—Peter Nagy, Alan Belcher, Meyer Vaisman and Oliver Wasow. Four dealers showing in an alternative space. Stranger than strange were the times.

The fact is this: one of the most important

exhibitions in recent times transpired in a so-called dead space. It is where the commodity discourse was first fully formulated and objectified. And it occurred neither in the East Village nor in a commercial Soho gallery nor in a museum—nor in a space that was a particularly virulent alternative at the time. In fact, we did the exhibition at a time when White Columns was quite literally in *transition*: it was in that very month of December 1984 that Tom Solomon had begun to transfer the directorship over to Bill Arning, who proceeded to revitalize the space to an unprecedented degree. However, at the time it seemed to us, in fact, *we* were convinced, that *The New Capital* exhibition had somehow, clandestinely or accidentally, slipped in between an era that had definitely ended and one whose future was utterly indefinite. Of course, no one knew at the time the tremendous contribution Bill Arning would make—not only to White Columns but to the art world in general.

In a sense, what is clear now is that we can believe in neither the death nor the life of any particular social construct but only use it according to its provisional value. For some, the zero-degree of this bioconditional dissolution of terms, will lend itself to the neo-positivist conclusion that maybe the only thing there really is (culturally, as well as existentially), is the next thing. For others, it will project itself as an endless frontier of undecided moments. For still others, dead space will hold the promise of a non-object in the non-World of a temporal void. But this we know for sure: we can no longer generalize about what is radical or experimental or outside or alternative—or even about what is alive or dead. Or what is ideologically correct or incorrect, aesthetically proper or improper, socially or ethically seemly or unseemly. Nor should we conclude that all institutions are inherently irredeemable, nor that our museums are as 'dead' or irretrievable as they would seem to be, nor that the individual in relation to these is somehow either absurdly helpless or absurdly

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

heroic. Shadow-boxing with the incontrovertible implies at some level an irrepressible readiness—a dimension and a *dementia* undaunted by what is not possible or logical or juridical.

While it is truly amazing that the Museum of Modern Art is still attempting in the last decade of the 20th century to justify in its *High/Low* exhibition the phenomenon of Pop art and the role that the mass media and low or mass culture have played in shaping contemporary art and life, nevertheless there is even in this still-born effort the seed of something self-dialectical. It is precisely in judging such matters that we should not be hypocritical. For we should not scorn what is lowly in this horizon or threshold in favor of what is high-spirited and exists only in shadow and in the blinding light of the hypothetical—the high noon of what will probably never come to pass. But which has already expired.

Caught between these two extremes, we are like the prophet or madman of old, who, after years of being sequestered in the mountains, accompanied only by his serpent and his eagle, descends into the valley. The villagers are astounded and ask him why he is carrying a lantern in the bright light of day, whereupon he announces that it is still night, that they are blind and still cannot see, and for this reason he must carry a lantern at high noon and assume the role of candle-bearer and madman.

In the light of these remarks, there is unexpectedly a great deal of comfort to be derived from these by now too familiar but still disconcerting words by Yeats—a high point of Modernist despair:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the center cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere

The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of *Spiritus Mundi*
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?

Nearly a century or four generations earlier, Tennyson had written absurdly, mawkishly, these delightful, whimsical words, intending them to inspire in us, anachronistic beasts of burden and tourists that we are, presentiments of the will to power, to travel and to leave no stone unturned. Europe in three days flat. Like Prometheus or Robin Leach, we are stealing a little fire in order to fuel a homage to the great white elephant of the alternative space—more specifically, to the great, white, classical edifice of tautology and mixed metaphor. White Columns, we sing your praises.

It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Matched with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.

I cannot rest from travel; I will drink
Life to the lees, All times I have enjoyed
Greatly, have suffered greatly, both with those
That loved me, and alone; on shore, and when
Through scudding drifts the rainy Hyades
Vexed the dim sea. I am become a name;
For always roaming with a hungry heart
Much have I seen and known—cities of men
And manners, climates, councils, governments,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Collins & Milazzo

Myself not least, but honored of them all—
And drunk delight of battle with my peers,
Far on the ringing plains of windy Troy.

I am a part of all that I have met;
Yet all experience is an arch wherethrough
Gleams that untraveled world whose margin fades
Forever and forever when I move.
How dull it is to pause, to make an end,
To rust unburnished, not to shine in use!
As though to breathe were life! Life piled on life
Were all too little, and of one to me
Little remains; but every hour is saved
From that eternal silence, something more,
A bringer of new things; and vile it were
For some three suns to store and hoard myself,
And this gray spirit yearning in desire
To follow knowledge like a sinking star,
Beyond the utmost bound of human thought.

This is my son, mine own Telemachus,
To whom I leave the scepter and the isle—
Well-loved of me, discerning to fulfill
This labor, by slow prudence to make mild
A rugged people, and through soft degrees
Subdue them to the useful and the good.
Most blameless is he, centred in the sphere
Of common duties, decent not to fail
In offices of tenderness, and pay
Meet adoration to my household gods,
When I am gone. He works his work, I mine.

There lies the port; the vessel puffs her sail;
There gloom the dark, broad seas. My mariners,
Souls that have toiled, and wrought, and thought
with me—

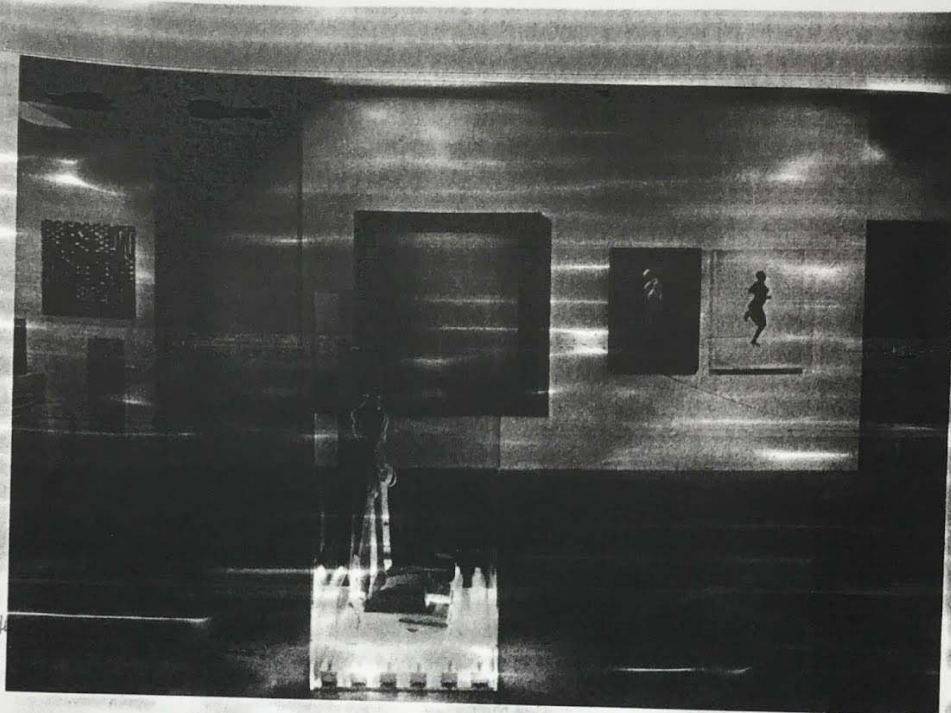
That ever with a frolic welcome took
The thunder and the sunshine, and opposed
Free hearts, free foreheads—you and I are old;
Old age hath yet his honor and his toil.
Death closes all; but something ere the end,
Some work of noble note, may yet be done,
Not unbecoming men that strove with Gods.
The lights begin to twinkle from the rocks;
The long day wanes; the slow moon climbs; the deep
Moans round with many voices. Come, my friends,
'Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds

To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
It may be that the gulfs will wash us down;
It may be we shall touch the Happy Isles,
And see the great Achilles, whom we knew.
Though much is taken, much abides; and though
We are not now that strength which in old days
Moved earth and heaven, that which we are, we
are—
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield.

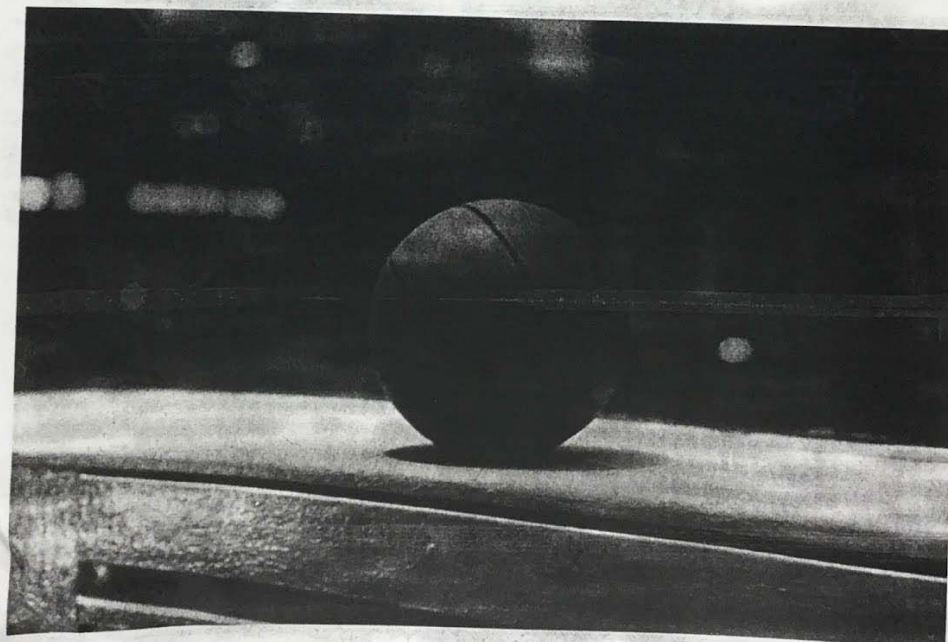
New York City, September 1990

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	MoMA PS1	I. A. 2736

Work:
Barry Baer
Rita Hy
Sarah Cook
Jeff K



Jeff K
basketball
(prototype)



The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

MoMA PS1

Series.Folder:

I. A. 2736

"Damaged goods"
The New Museum 1986
+ essay Judith Barry

Schudson, Michael. *Advertising: The Uneasy Persuasion—Its Dubious Impact on American Society*. London and New York: Basic Books, 1984.

Sekula, Allan. "Photography: Between Labor and Capital." In *Mining Photographs and Other Pictures, 1948-1968*, edited by Benjamin Buchloh and Robert Wilkie. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 193-268.

Steinbach, Haim. "I give you the sweetest taboo." *Arts Magazine* 60, no. 7 (March 1986): 24-25.

Sturken, Marita. "Feminist Video: Reiterating the Difference." *Afterimage* 12, no. 9 (April 1985): 9-11. (Bender)

Sussler, Betsy. "The Diamond Lane: A Film by Barbara Bloom." *Bomb*, no. 2 (Winter 1981-1982): 54-55.

Taussig, Michael T. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1980.

Texas Gallery, Houston (organized by Gallery Nature Morte, New York). *Infocainment*. Essays by Thomas Lawson, George Trow, and David Robbins. July 1985 and travelled.

Wadsworth Athenaeum, Hartford, Conn. *Matrix 77: Louise Lawler*. February 25 - April 29, 1984. Essay by Andrea Miller-Keller.

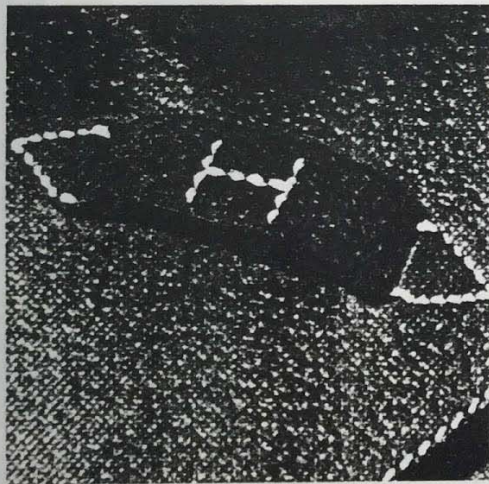
Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism: Rethinking Representation*. New York and Boston: The New Museum of Contemporary Art and David R. Godine, 1984.

Watson, Gray. "Allan McCollum" (interview). *Artscribe*, no. 55 (December-January 1985-1986): 65-67.

Whitney Museum of American Art, Downtown Branch, New York. *["(re)"] Frames of Reference*. May 6 - June 4, 1982. Essay by Nora Halpern. (Bender)

Williams, Raymond. "Advertising: The Magic System." In *Problems in Materialism and Culture*. London: New Left Books, 1980.

Williamson, Judith. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. Boston: Marion Boyars Publishers, 1978.



WORKS IN THE EXHIBITION

Height precedes width. Unless otherwise indicated, all works are courtesy of the artist.

Judith Barry

Installation design for Damaged Goods, 1986

Getchen Bender

Total Recall Series, 1985-1986

Mixed media installation

Barbara Bloom

The Arena (Subject/Object), 1985

Black and white photographs, display case, shoes
95 x 140 cm

Barbara Bloom

The Adventurer, 1985

Black and white photograph with ink
100 x 150 cm

Barbara Bloom

Set, 1986

Mixed media installation with objects, size variable

Barbara Bloom

Drawings, 1985-1986

Each 70 x 100 cm

Barbara Bloom

Calendar, 1985

Andrea Fraser

Gallery Talk

Saturdays at 3:00 p.m., June 21 - July 26, 1986

Jeff Koons

New! New too!, 1984

Billboard

123 x 272"

Jeff Koons

New Sheldon Wet/Dry Tripledecker, 1982

Vacuums, acrylic, fluorescent lights

124 x 28 x 28"

The Saatchi Collection, London

Justen Ladda

...and now this... (TRUE GOLD—born rich), 1986

Installation with fourteen pedestals 1 x 1 x 4', arms and hand cast from life, yellow jello on glass cake stands

Louise Lawler

Two Editions, 1986

Installation with ten photographs (five black and white, each 29 x 24"; five color, each 24 x 29"), plus text

Ken Lum

Amrita and Mrs. Sondhi, 1986

Color photograph on enamelled vacu-form, plexiglas relief
40 x 90"

Courtesy Ydessa Gallery, Toronto

Ken Lum

Oilner Family, 1986

Color photograph on enamelled vacu-form, plexiglas relief
56 x 90"

Collection Marshall Webb and Herbert Bunt, Toronto

Ken Lum

Jantzen Family, 1986

Color photograph on enamelled vacu-form, plexiglas relief
68 x 68"

Courtesy Ydessa Gallery, Toronto

Ken Lum

Square, 1986

Installation of furniture
Dimensions variable

Allan McCollum

Perfect Vehicles, 1986

100 pieces, acrylic and enamel paint on solid-cast hydrocal
Each 20½ x 8 x 8"

Haim Steinbach

announcing something, 1986

Installation with variable components

The Museum of Modern Art Archives, NY

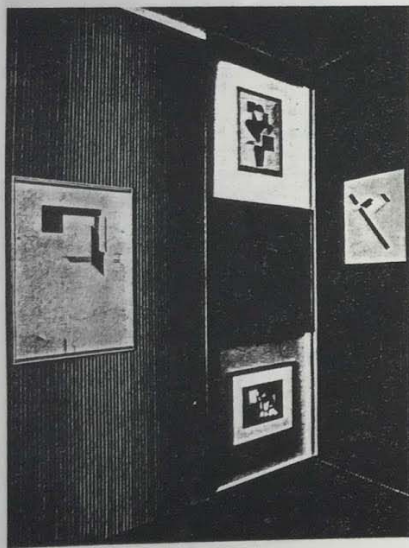
Collection:
MoMA PS1Series.Folder:
I. A. 2736

DISSENTING SPACES

Judith Barry

Space: That which is not looked at through a key hole, not through an open door. Space does not exist for the eye only: it is not a picture; one wants to live in it.

—El Lissitzky, "Proun Space" (1923)

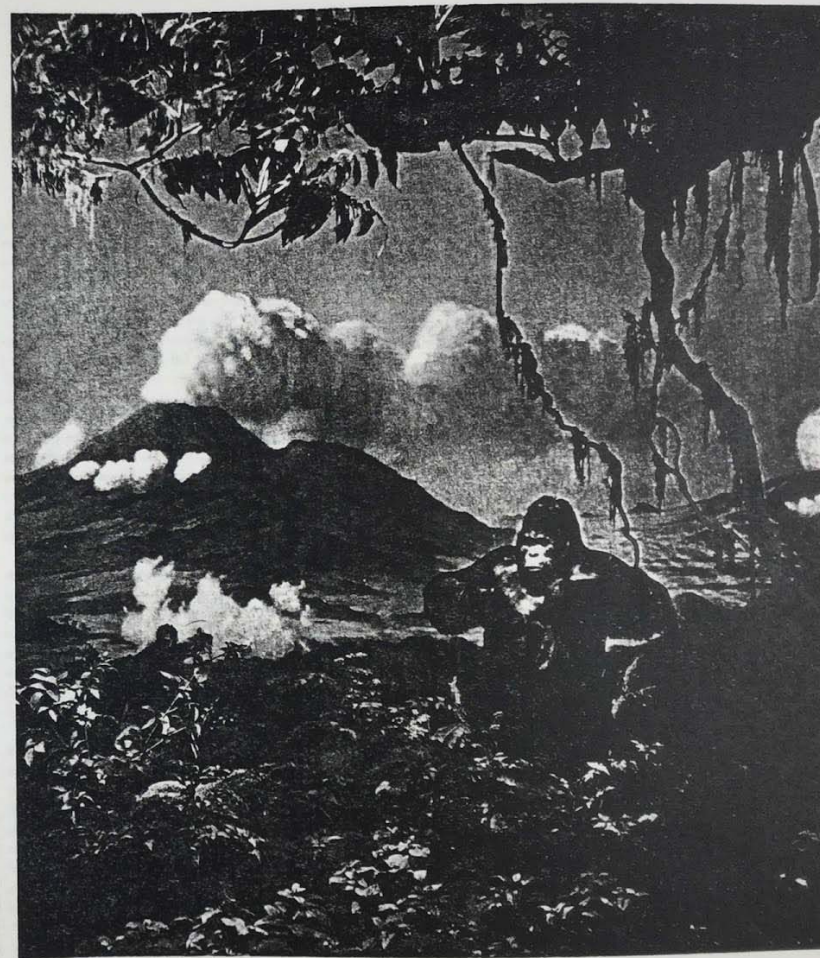


El Lissitzky, *Cabinet of Abstract Art*, 1926. Installation view of *Demonstration Rooms* showing works by Lissitzky, Schlemmer, and Marcoussis. Hannoversches Landes Museum, Hannover.

In his manifesto for the *Proun Space* installation at the Great Berlin Art Exhibition of 1923, El Lissitzky related his function as an exhibition designer to his artistic practice and to his desire, in the Proun series, to establish an "interchange station between painting and architecture....to treat canvas and wooden board as a building site." From these early investigations (later somewhat transformed by the Revolution), Lissitzky developed an approach to exhibition design that sought to problematize the role of the spectator, to create "by means of design" an active participation rather than a passive viewing.

In one of his most famous exhibition designs—the *Demonstration Rooms* for the International Art Exhibition in Hannover and Dresden in 1926—Lissitzky was faced with the problem of how to display an overwhelming amount of work in a rather small and intimate space. His solution involved the use of thin wooden strips attached to the wall at 90° angles and in vertical rows; these strips were painted white on one side and black on the other and mounted against a grey wall. From one vantage the wall appeared white, from the other side it appeared black, and when viewed from the front it seemed to be grey. Thus, according to Lissitzky, the artworks were given a triple life. In addition, the paintings were double hung on a movable panel system so that while one of the two was visible, the other could be partially seen through the perforations of the sliding plate. In this way Lissitzky claimed to have achieved a solution whereby the specially designed room could accommodate one and a half times as many works as a conventional room. At the same time, only half of the works could be seen at any one time.

We might compare Lissitzky's method to that other exhibition/display system which reached its apogee in the 1920s: the life-size diorama. Most notoriously instituted in the Museum of Natural History, the diorama is perhaps best characterized by Carl Akeley's famous gorilla group diorama completed in 1926. There it is the spectacle itself (in this case the spectacle of "nature" and "wildlife") that must be duplicated and recreated in such a way that the viewer might experience simultaneously the power of domination as well as the surrender of belief. At the same time, the quest for greater and greater verisimilitude had already culminated in the development of the cinema apparatuses, so that in one sense at least the dioramas of the Museum of Natural History point to a relative loss of power instilled in the object.



Carl Akeley, *Gorilla Group Diorama*, 1921. As installed at the Museum of Natural History, New York.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

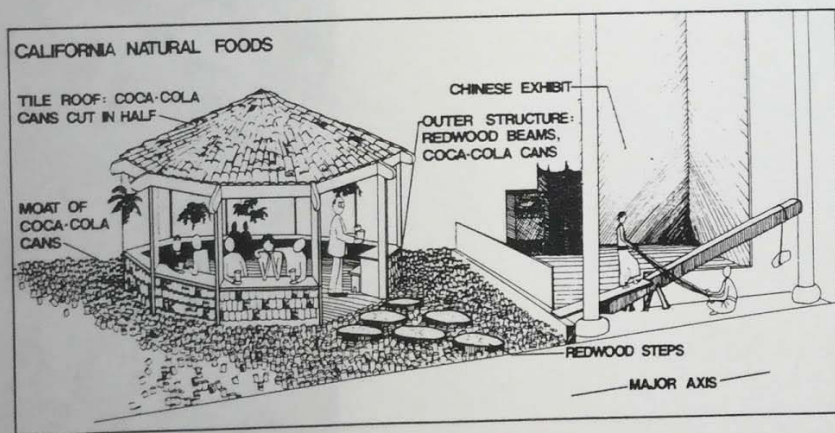
MoMA PS1

Series.Folder:

I. A. 2736



Department store, San Francisco, 1980.



Judith Barry, Installation Drawing, 1980. Ink on paper, 16 x 24".

Previously, the Victorian era—the historical juncture of both industrialization and psychoanalysis—had produced a fetishization of the domestic object leading to the design of specific cabinets enclosed in glass for display. But the exotic and fetishized objects, often collected from foreign lands, also referred to another tradition of display: the spoils of war. In "Greco-Roman" times, displaying what had been taken in conquest had taken on various meanings since "bounty" was exhibited not only to nobility, but also to commoners and slaves. Those who lined the streets gazed in awe at power conquered, brought home through possession, and served up as symbolic consumption. This dramatic exposition of the conquered object, surely the beginning of fetishism as developed in Freud's reworking of the myth, leads to a reconsideration of possession: as in, who is possessed and who is not. The humanistic object lies in waiting, ready to grab hold, to snare, anyone who will dare to look. Medusa's head or Eurydice or the Gilded Calf: one can come close only to transgress.

But possession can take another form, that of a refusal or denial as in the case of functionalist design. Most utopian movements in design have tried to strip the object of its symbolic powers, as though the power of utility could somehow restrain the object's power over us. But, as Robert Venturi points out, functionalism was only symbolically functional: "It represented function more than resulted from function." Exhibition design, particularly in relation to objects, is deeply symbolic—it can rest on no other ground.

So we have the two poles of exhibition design: the theatrical, as in Akeley's gorilla group diorama; and the ideological, as in the constructivist *Demonstration Room* by Lissitzky. Both reflect a desire to present situations in which the viewer is an active participant in the exhibition. And as Benjamin Buchloh points out, historically this incorporation of the viewer was symptomatic not only of a crisis in the representation(s) of the modernist paradigm, but also a crisis of audience relations "from which legitimization was only to be obtained by a re-definition of its relations with the new urban masses and their cultural demands."

Increasingly, these cultural demands were resolved under the sway of another kind of exhibition design, one designed not simply for display, but rather one designed specifically for consumption, to cause an active response in the consumer, to cre-

ate an exchange. This is the situation of the retail store. For it is in these spaces, in which one lives and works and through whose media apparatuses one is enculturated, that we find the congruence of the theatrical and the ideological, to my way of thinking the culmination of exhibition design.

To develop his practice to be something other than just a way to move the eye through space, to make the spectator actually inhabit the space, Lissitzky had to produce an architectural effect. But for Lissitzky this was only an effect (as Buchloh notes, a shift in the perceptual apparatus), without a call to action, without a change in the social institution itself.

On the other hand, Georges Bataille, writing in *L'Espace*, declares that space is discontinuous—the product of the engagements of forces, the void through which the threatening gestures must be exchanged. Yet all resistance does not necessarily occur in space; rather it takes place through the agency of discourses, discourses that mark, channel, and position the body through and in other perspectives (read as representational systems). One challenge, then, most certainly is to confront the supremacy of the eye/ (no accident that homonym in English!).

How to force a confrontation? If architecture embodies our social relations, then presentational forms (including staging and lighting devices from the theater, opera, and Las Vegas, as well as more obvious museological techniques) must refer to ways in which we wish to experience these relations. One confrontational tactic not yet tried is the subversion of the wish for closure, possession, and gratification. One way to do this might be to make threatening the assumed neutrality of the exhibition space itself.

In the design for the exhibition "Damaged Goods," the metaphor of delayed gratification is an appropriate one to describe the effects produced by these objects on the would-be consumer. Many of the display systems used in this exhibition design are constructed to force the spectator/consumer into various possible subject positions, to make the viewers spatially as well as visually aware of their location, a location that might be disruptive, jarring, and unsettling, and which might produce a kind of uneasiness. Given these conditions, the exhibition becomes the set for a play with objects; this is not the way we live, but may allude to something else.