

Face to face 25 years Parkett : coexistence, yes, equivalence, no : a conversation = Koexistenz, ja, Äquivalenz, nein : ein Gespräch

Autor(en): **Bonami, Francesco / Buchloh, Benjamin H.D. / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 86: **Collaborations John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680599>

Nutzungsbedingungen

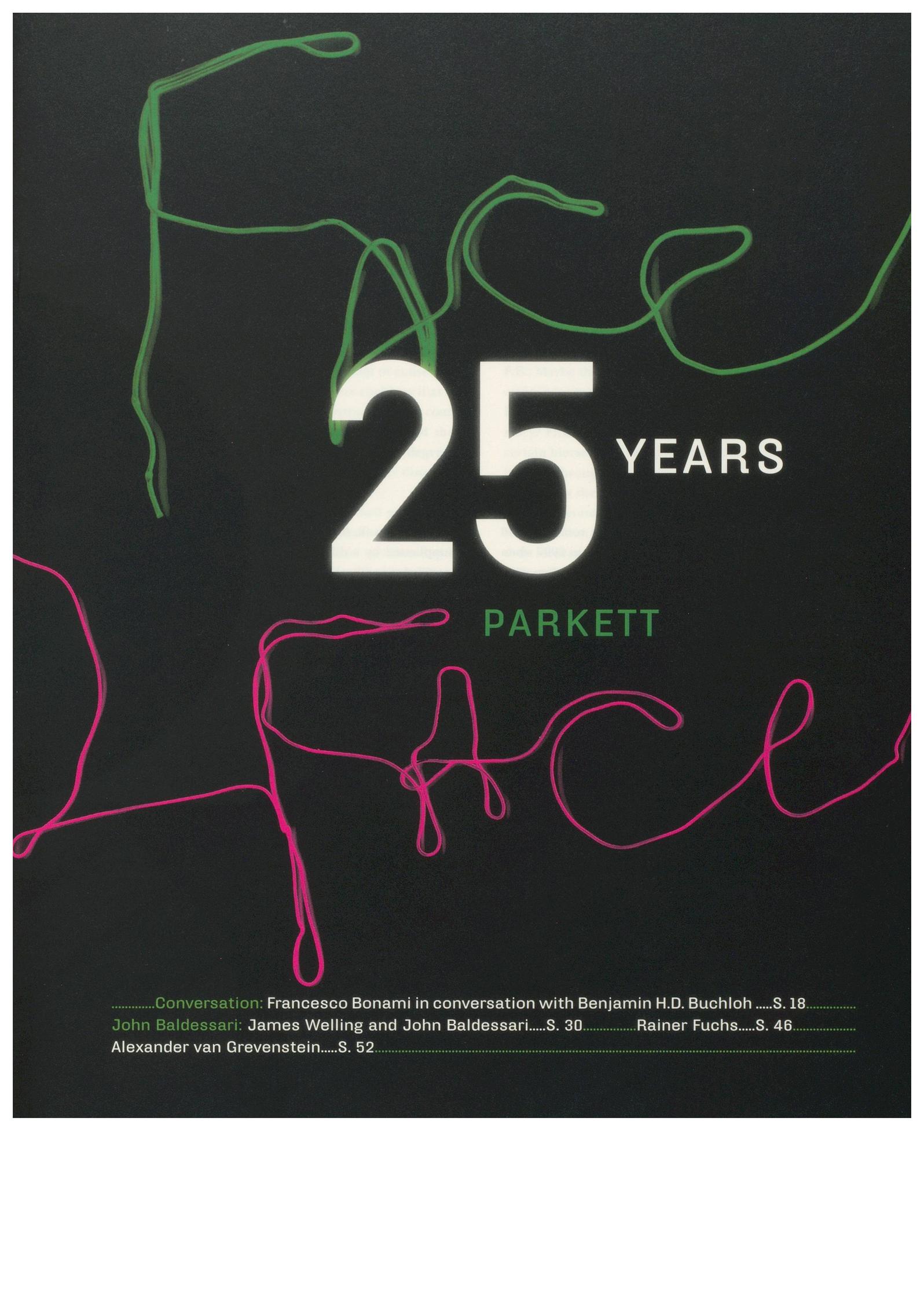
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



25 YEARS

PARKETT

.....**Conversation:** Francesco Bonami in conversation with Benjamin H.D. BuchlohS. 18.....
John Baldessari: James Welling and John Baldessari.....S. 30.....Rainer Fuchs.....S. 46.....
Alexander van Grevenstein.....S. 52.....

COEXISTENCE, YES. EQUIVALENCE, NO.

A CONVERSATION

FRANCESCO BONAMI &
BENJAMIN H.D. BUCHLOH

FRANCESCO BONAMI: I wasn't there, but someone told me that you gave a very nice speech in Venice in 2007 when you got the Golden Lion award for art criticism. You were talking about the art world that, like Venice, is sinking.

BENJAMIN BUCHLOH: You could say that.

F.B.: How do you feel at this moment in time, in an art world where there is no longer an underground and everything is so homogeneous?

B.B.: This is the question I dread most, but it's the most important question for all of us, in a way.

F.B.: There are no more outsiders; we are all insiders.

B.B.: The great consolation is that art world structures change almost as rapidly as art itself, right? So if one looks back at what it was like to live and work under the aegis of Pop Art or Minimalism and considers how rapidly the ideological representations of those belief systems disappeared, there's a certain promise in recognizing that to-

FRANCESCO BONAMI is the curator of the 2010 Whitney Biennial. He lives in New York.

BENJAMIN H.D. BUCHLOH, art historian and critic, is Andrew W. Mellon Professor of Modern Art at Harvard University and an editor of the magazine *October*. In 2007 Buchloh received the Golden Lion of the Venice Biennale for Contemporary Art History and Criticism.

day's art world will, for better or for worse, disappear and be supplanted by a different system sooner or later. And the convictions with which the art world operates right now will perhaps seem as outdated in ten years' time as Abstract Expressionism did at the moment of Pop Art.

F.B.: Do you feel there is no longer a historical linearity in the arts, that we have arrived inside a spiral?

B.B.: I think there is as much linearity as there ever was, because in many ways we are living through the logical conclusion of a project that began in the 1950s and 1960s—not in the avant-garde specifically, but in culture at large. The absorption of artistic practices into the larger apparatus of the culture industry was only a matter of time. Society no longer provides spaces for dissent or spaces of negation, at least not within the context of official cultural production. So I think one of the mistakes that we all make—myself included—is that we stare like hypnotized rabbits at the mainstream art world, and accept it as the mainstream culture, as the definition of real culture.

F.B.: Do you think that the very nature of dissent has changed?

B.B.: The very idea of intellectuals and/or artists representing a social group opposed to, or critical of, or that refuse to participate publicly in unacceptable ideological and political positions concerning ethics, politics, and economics

has become very pressured. To claim to be a public intellectual with a critical function has become a bit of a liability and an invitation for ridicule.

F.B.: Does this reveal a weakness in the critic or public intellectual in the sense that, as you say, media society, fueled by its economy, has grown arms so long that nobody can avoid their embrace? Think about the Vanity Fair writer Christopher Hitchens. To be as critical as he is, he has to be on the inside. He could not be as critical as we want him to be if he were occupying an outside position.

B.B.: And in the art world, it's much more so, right?

F.B.: Maybe critics and public intellectuals haven't developed antibodies sophisticated enough to really hit back; their response becomes part of the system of consensus.

B.B.: In terms of contemporary art, one could say that there are artists who have developed an extraordinarily complex set of "antibodies," to use your lovely term. And they're alive and doing extraordinary work. But to the degree that it defines itself as "difficult work," it becomes disqualified, basically, from the discussion.

F.B.: In the seventies and eighties, art had moral dams in place, and there were also political dams...

B.B.: Aesthetic dams too, which I would mention first.

F.B.: Don't you think that we have to dramatically revise every concept? Like democracy, for example, which has been totally replaced by economy—old values like democracy are no longer relevant in the face of a collapsing economy. People neither want nor need dissent any longer beyond the boundaries of their own apartment, as long as their own apartment is a good apartment.

B.B.: I think that's equally valid for a Western-European and American political context; we cannot possibly claim that traditional forms of democracy are operative and viable anymore. What we're living through is an infinitely more complicated structure where democratic formations remain officially in place, but the actual political decision-making is way beyond the control of the members of the society. We no longer live in what would be called a "traditional democracy."

F.B.: Can the role of the critic be re-defined or re-legitimized?

B.B.: How would that be possible? Let's look at it from the perspective of Conceptual Art. When artists like Joseph Kosuth programmatically devised a work with the intention of displacing the critic, they abolished the need for secondary writing. Conceptual Art's aspiration was fulfilled, in commercial terms, twenty years later in that competence—

reading competence, speaking competence, reception competence, viewing competence—has become universally available. Supposedly this is a result of there no longer being any hierarchy of expertise and legitimation. These are symptoms of progress. So if everybody's the "best critic," if everybody's the "best artist," if everybody's the "best collector," then you don't really need a curator anymore.

F.B.: Absolutely not.

B.B.: If the "special" vision of the curator is almost entirely obsolete, along with access to the privileged forms of judgment that the critic once claimed, if this is the tendency, I really don't see how the role of the critic could be re-instituted with any credibility.

F.B.: Maybe the critic should expand because curators and critics concentrate on too narrow a vision.

B.B.: That is a really interesting thought. With what legitimacy? First of all, it would presume the re-institution of a certain hierarchy of competences—that a critic claims legitimation through expertise that is not universally available. This is how the old division of labor of critical functions in society operated: the artist, the museum curator (who has his or her own expertise), and the critic (who is an independent force, a third force, so to speak, in the dialogue), the collector, and the dealer. All of them had different forms of expertise and competence, and they were playing together to form what was called the art world, right? So clearly, the first to go was the critic, and then the curator—both involved specialized forms of knowledge that are no longer very specialized; if anything, this knowledge is universally available now. So I don't see how one could artificially reconstruct the roles of competence and hierarchies of differentiated experience, without abolishing the whole system. It would mean you have to do away with the economic equalization altogether, and re-institute moral, ethical, and aesthetic codes that redefine the hierarchy of competences. And I'm not even sure whether one would want to go there. I mean, we owe that to Andy Warhol, right? He's the one who initiated the process, and now we're dealing with the consequences.

F.B.: Don't you think that the only role that has not changed in the last thirty years is that of the artist? The artists still want to hear only one song, and the other songs are not acceptable. There is a wall, and the critic needs to become a wall-breaker again and a healer of the system.

B.B.: It's a very huge ambition. But frankly, at the current moment, I don't see it as a possibility, unless you were to

start conceiving of secret sectarian languages or operations. You could conceive of a museum, for example, that would operate according to a different set of criteria from that of the trustees. What kind of museum would that be? It would be some kind of esoteric sect museum. You could think of critics talking to each other about re-establishing the value of criticism. What kind of criticism would that be? I don't think you can go back or beyond the political, economic, or ideological developments of a particular society at a particular time in history—especially when the culture we have is the culture we want. And to hypothesize oppositional forms that define themselves according to obsolete parameters is not really an option. Perhaps Hans Ulrich Obrist is a good example. He is the figure who has defined a new professional identity, according to the needs of the cultural world for this kind of managerial, intellectual, aesthetic operator.

F.B.: Which may also be entropic.

B.B.: Not for the time being; perhaps eventually. Maybe we should start with the lowest possible motivations. I just cannot imagine that people today are capable of and willing to endlessly endure a critical defining of their subjectivity, without having access to the dimension of radical negation in their daily lives.

F.B.: But we need these drops of negation, in order to act like critics, or to act like curators.

B.B.: The question is not only whether the role of the critic or curator can be re-constituted, but more importantly, what would be the criteria for the formulation of negation? This is something we don't have. I see nothing on the horizon of critical contestation in aesthetic terms that could define the criteria according to which curators, art historians, or critics could position themselves outside of the monolithic system. So it's not just the professional role and the social identity of the critic that has disappeared; the credibility of the language—the credibility of aesthetic and ethical criteria—has disappeared completely. So these would have to be re-constituted as well.

F.B.: Maybe the critic should be re-defined and given a new set of criteria and rules. Let's go to one of your curatorial efforts. You told me about the Sigmar Polke show at Kunsthalle Tübingen in 1976, for example, and that he closed the door, so that people couldn't enter the gallery. This gesture, I feel, goes to the core of the question. At that time, you could do something like that and get away with it.

B.B.: Barely.

F.B.: Yes, barely, but you survived. Today, there are no lon-

ger grounds for a stunt like that. If such a thing were to happen at MoMA, the director would be fired the next day. And the curator would be fired the day after that. And I don't think it would even be possible for the artist to survive.

B.B.: Or to do it in the first place.

F.B.: He would not be able to do it, and probably wouldn't want to do it.

B.B.: But that brings up another really interesting question that we haven't touched on, that for all of our excesses, our lives don't seem to be that liberal after all.

F.B.: I remember you once told me that the first show you saw as a child was of Henri de Toulouse-Lautrec. It's a long way from Toulouse-Lautrec to Michael Asher, you know. But obviously, you've maintained a passion for that aesthetic moment in art.

B.B.: Yes.

F.B.: Do you still have it?

B.B.: I hope so. I think so. And I don't think that Asher's work is not aesthetic.

I would hope to have developed a more differentiated system to recognize the full range of practices and positions that contemporaneity allows for and demands. So I think, if anything, I've wanted to free myself from normativity, and from exclusive criteria (as long as certain criteria are fulfilled), so that I can welcome the contradiction between a painting by Robert Ryman and one by Gerhard Richter, as different and incompatible as they are. Or between a pavilion by Thomas Hirschhorn and an installation by Michael Asher.

F.B.: But don't you think there's been a "regression?". We've gone back toward Toulouse-Lautrec and further from Asher.

B.B.: Yes.

F.B.: And this might be where the authority of the critic has collapsed, in the sense that you have such a schism between Asher and Toulouse-Lautrec, and it is still today very hard to justify.

B.B.: Or we can probably substitute Andy Warhol for Toulouse-Lautrec, right? Warhol is a very interesting figure, in terms of what has happened in the reception of many of his premises. Here you see the full spectrum, from a sort of prognosis to its cynical affirmation and subsequent developments, which we are now living through.

F.B.: It's as if Olafur Eliasson is pulling forward and Asher is pulling backward, tearing us apart. And there is this void that both curators and critics have failed to articulate; it is

a weapon against the commodification of art, against the entertainment aspect. Because, yes, we implode in order to defend our positions. We cannot explode, and experience the satisfaction of shattering everything apart. You can articulate all that is important about Asher, but then Glenn Lowry will insist on doing a Warhol show.

B.B.: The dilemma goes much further because ultimately you wouldn't even want to propose an Asher retrospective at the Museum of Modern Art, because everybody would refuse to do it. It can't be done and maybe it shouldn't be done.

F.B.: But the question remains, how to close the gap, how to build a discourse that sees Asher as essential.

B.B.: Asher is integral and necessary for the survival of a whole sphere of artistic production. But there are not many people who would argue that. I think the majority of people would say, "Well, he's just an eccentric figure who is historically outdated." Why would anybody want to be subjected to such extreme ascetic demands? Consider how Warhol has been recoded in the reception process—in ways that don't seem to have much to do with his initial agenda. The Warhol exhibition right now says: Spectacle? Great. Commodification? Fantastic. Increased, accelerated consumption? Even better. Fashion, glamour, glitz, and glory? The higher, the more, the better. And of course, it will be a fantastic exhibition because it's like Walt Disney, at this point. So how can you make those criteria valid, and for whom? I think this is the challenge that a curator and a critic confront.

F.B.: Maybe critics or curators should use this to their advantage, the same instruments that museums or the media are using to commodify everything. Would you be willing to do an exhibition titled "From Toulouse-Lautrec to Michael Asher"?

B.B.: Probably not.

F.B.: But that's the point.

B.B.: I would be willing and able to conceive of one from Toulouse-Lautrec to Warhol, in terms of high art's intertwinement with mass culture, with entertainment and advertisement culture, and how certain devices of the avant-garde became...

F.B.: That's interesting. So it means that Warhol is where the bridge breaks.

B.B.: Yes. In the post-war period.

F.B.: And then there is a river in between, and on the other side, Asher. But at the moment, nobody's found a way to build that bridge.

B.B.: Yes.

F.B.: The river in between is Eliasson.

B.B.: It is the same old dilemma that has defined Modernism from its inception. The question is where a work of art maintains its full spectrum of resistance, without being as ascetic as an Asher. And his is very extreme. But it's a radicality that one can't demand from every artist.

F.B.: Are you willing to accept the relevance of, say, Jeff Koons?

B.B.: Yes, of course. But I'd rather accept the relevance of Tino Sehgal.

F.B.: Yes, but Sehgal is like a...

B.B.: ...a rejuvenated Asher.

F.B.: Are you willing to accept Bill Viola?

B.B.: No.

F.B.: Matthew Barney? Damien Hirst?

B.B.: It doesn't matter whether a critic accepts them or not.

F.B.: Not "accept," exactly. What I mean is that in order for Asher to exist, you also have to accept that Anselm Kiefer exists.

B.B.: Do you?

F.B.: No, but can you arrive at that point?

B.B.: Yes.

F.B.: Then you arrive near the conclusion, where you say, "It's my right, it's my minimal right, to choose Sehgal over Hirst." But can you accept that in this cultural climate, to have Asher, you also need to have Kiefer and Hirst and Koons? That there is only one climate. Not a climate on Mars and another on Earth. It's the same climate. That the only way to save Asher is to also save Kiefer and Hirst.

B.B.: Right. I'm no longer authoritarian enough to deny that—that in order to have Henri Matisse, you also have to have Kees van Dongen. I suppose we'll just have to accept this as a condition of cultural production, that with our democratic freedom comes the potential for everybody to do whatever they want—and it's wonderful, and something we would never want to lose. And all of what can be disseminated and distributed, according to whoever's criteria and preferences, should be disseminated and distributed, as long as a free space is left to express dissent and disagreement.

F.B.: So now we're back where we started: the relevance and authority, or lack thereof, of the critic. Maybe we have to search back to that moment when the critic believed that Asher or Sehgal could live without Koons. Don't you think the moment has arrived when the critic becomes so convinced of his own assumption that he develops a blind spot

and fails to see a visible part of the world? And in blocking out this part, he may not realize that he's making his voice less relevant and authoritative.

B.B.: Okay. That sounds like a very subtle critique and a very interesting statement.

F.B.: You say that the critic no longer has the authority or the voice, or that nobody is listening. Maybe this is because the critic, at one point, started preaching to the converted and took for granted that certain things were part of another world. There are ascetic people and then there is the church; there are Franciscans and then there is St. Peter. You have St. Peter—that is what we criticize—and then you have this Franciscan, St. Francis: that is Michael Asher. And at the end of the day, you cannot erase one thing without erasing the other.

B.B.: Not even for oneself?

F.B.: Well, for yourself, yes. But then you also have to accept your own irrelevance.

B.B.: Right.

F.B.: You can say, "Oh, I don't like Bernini; I like the bareness of the Franciscan cell." It's fine. But if you choose an ascetic way you can't complain about not being understood or heard.

B.B.: I think that would be a very nice conclusive statement, and I do agree with you. But I would also have to counter that, if you yield to demands completely, and if you accept a liberal model of repressive tolerance—which is what that really is—it does not leave you a lot of historical space to maneuver in, nor does it give you an agenda to identify with easily. Like, if you're a feminist, it's very hard to accept patriarchal counsel at the same time. If you really want to achieve something with your work, you have to be a little less liberal than the liberals who do not want to achieve much.

F.B.: That's a problem.

B.B.: And I think that's true of all aesthetic criteria, and even applied to Marcel Duchamp. He must have hesitated to accept Francis Picabia's paintings of the 1920s and thirties, but I think Duchamp ultimately would have laughed at what Picabia was doing at that time. And nevertheless, they had to coexist. And they were very close. Much closer, in many ways, than Koons and Asher. So coexistence, yes. Equivalence, no.

KOEXISTENZ, JA, ÄQUIVALENZ, NEIN.

EIN GESPRÄCH

FRANCESCO BONAMI &
BENJAMIN H.D. BUCHLOH

FRANCESCO BONAMI: Ich war zwar nicht dabei, aber jemand hat mir erzählt, dass du 2007, als man dir den Goldenen Löwen für Kunstkritik verlieh, in Venedig eine sehr schöne Rede gehalten hast. Du sprachst über den Kunstbetrieb, der wie Venedig im Sinken begriffen ist.

BENJAMIN BUCHLOH: So könnte man sagen.

FB: Wie fühlst du dich zu diesem Zeitpunkt in einem Kunstbetrieb ohne Untergrund, wo alles gleichwertig ist?

BB: Das ist die Frage, die ich am meisten fürchte, aber irgendwie ist das für uns alle die entscheidende Frage.

FB: Es gibt keine Aussenseiter mehr, wir sind alle Insider.

BB: Es ist ein grosser Trost, dass die Strukturen des Kunstbetriebs sich fast so schnell ändern wie die Kunst selbst, nicht? Wenn man zurückschaut, wie es war, unter der Ägide der Pop-Art oder der Minimal Art zu leben und zu arbeiten, und daran denkt, wie rasch die ideologischen Ausdrucksformen dieser Glaubenssysteme wieder verschwanden, so ist doch die Gewissheit vielversprechend, dass die heutige Kunstszene mit all ihren Vor- und Nachteilen verschwinden und früher oder später durch ein anderes System ersetzt

FRANCESCO BONAMI ist Kurator der 2010 stattfindenden Whitney Biennale. Er lebt in New York.

BENJAMIN H.D. BUCHLOH, Kunsthistoriker und Kritiker, ist Andre W. Mellon Professor für Moderne Kunst an der Harvard University und Mitherausgeber der Zeitschrift *October*. Im Jahr 2007 erhielt er den Goldenen Löwen für Zeitgenössische Kunstgeschichte und Kritik der Biennale in Venedig.

werden wird. Und die Anschauungen, mit denen die Kunstszene heute operiert, werden in zehn Jahren vielleicht ebenso überholt wirken wie der abstrakte Expressionismus zur Zeit der Pop-Art.

FB: Hast du das Gefühl, dass es in der Kunst keine historische Linearität mehr gibt, dass wir in einer Spirale gelandet sind?

BB: Ich glaube, es gibt genauso viel Linearität, wie es immer gab, denn in vielerlei Hinsicht durchleben wir jetzt den logischen Abschluss eines Projekts, das in den 50er- und 60er-Jahren begann – nicht unbedingt nur in der Avantgarde, sondern in der Kultur überhaupt. Dass das umfassendere System der Kulturindustrie die Methoden der Kunst aufsaugen würde, war lediglich eine Frage der Zeit. Die Gesellschaft lässt keinen Freiraum mehr für alternative Ansichten oder Räume der Negation, jedenfalls nicht im Bereich des offiziellen Kulturschaffens. Ich glaube daher, dass wir alle – ich eingeschlossen – den Fehler machen, wie hypnotisierte Kaninchen auf die etablierte Kunstszene zu starren und sie als massgebende Kultur schlechthin zu akzeptieren, als Definition der wahren Kultur.

FB: Bist du der Meinung, dass sich der Charakter des Dissens grundlegend verändert hat?

BB: Selbst die Idee, dass Intellektuelle und/oder Künstler eine oppositionelle oder kritische gesellschaftliche Gruppe vertreten oder nicht bereit sind, sich öffentlich für inakzeptable ideologische und politische Positionen ethischer, politischer oder wirtschaftlicher Art einzuspannen zu lassen,

ist mittlerweile problematisch. Wer heute behauptet, er sei ein Intellektueller mit einer öffentlich-kritischen Funktion, wird zum Klotz am Bein und macht sich zum Gespött.

FB: Legt das eine Schwäche des kritischen oder öffentlichen Intellektuellen offen, in dem Sinne, dass, wie du sagst, die mediale Gesellschaft, angetrieben von der Medienindustrie, bereits so lange Arme hat, dass sich niemand mehr ihrer Umarmung zu entziehen vermag? Man denke etwa an den *Vanity Fair*-Autor Christopher Hitchens. Um so kritisch zu sein, wie er es ist, muss man ein Insider sein. Er könnte nicht so kritisch sein, wie wir es erwarten, wenn er die Position eines Aussenseiters inne hätte.

BB: Und für den Kunstbetrieb gilt das noch in viel höherem Mass, nicht?

FB: Vielleicht haben Kritiker und öffentliche Intellektuelle noch nicht genug und ausreichend raffinierte Antikörper entwickelt um zurückzuschlagen; ihre Reaktion wird zu einem Element des Konsenssystems.

BB: Was die zeitgenössische Kunst angeht, könnte man sagen, dass es Künstler gibt, die eine ausserordentlich komplexe Mixtur von «Antikörpern» entwickelt haben, um deinen hübschen Ausdruck zu verwenden. Sie sind quicklebendig und schaffen ausserordentliche Arbeiten. Doch sobald etwas als «schwierig» gilt, wird es generell von der Diskussion ausgeschlossen.

FB: In den 70er- und 80er-Jahren gab es in der Kunst noch moralische Barrieren, und es gab auch politische Barrieren ...

BB: Auch ästhetische Barrieren, die ich an erster Stelle nennen würde.

FB: Glaubst du nicht, dass wir sämtliche Begriffe drastisch revidieren müssen? Beispielsweise die Demokratie, die vollkommen von der Wirtschaft verdrängt worden ist: Alte Werte wie Demokratie sind angesichts des wirtschaftlichen Einbruchs schlicht irrelevant geworden. Jenseits der eigenen vier Wände wollen und brauchen die Menschen keine abweichende Meinung, vorausgesetzt die Wohnung ist eine gute Wohnung.

BB: Ich glaube, das gilt sowohl für die politische Situation in Westeuropa wie in den USA; wir können unmöglich behaupten, dass die herkömmlichen Formen der Demokratie noch funktionieren und tauglich sind. Was wir momentan erleben, ist eine unendlich viel kompliziertere Situation, in der die demokratischen Strukturen offiziell weiterbestehen, die tatsächlichen politischen Entscheidungen sich jedoch der Kontrolle durch die Mitglieder der Gesellschaft

vollkommen entziehen. Wir leben nicht mehr in einer «traditionellen Demokratie».

FB: Lässt sich die Funktion des Kritikers neu definieren oder neu legitimieren?

BB: Wie sollte das möglich sein? Betrachten wir es aus der Perspektive der Konzeptkunst. Als Künstler wie Joseph Kosuth ihre Werke in der programmatischen Absicht entwickelten, den Kritiker auszubooten, beseitigten sie die Notwendigkeit von Sekundärliteratur. Zwanzig Jahre später, nachdem die kritische Kompetenz – Lesekompetenz, Redekompetenz, Rezeptions- und Betrachterkompetenz – allgemein zugänglich geworden ist, hat die Konzeptkunst ihr Ziel in kommerzieller Hinsicht erreicht. Angeblich kommt das daher, dass keine Wissens- und Legitimationshierarchie mehr existiert. Das sind Symptome des Fortschritts. Wenn also jeder der «beste Kritiker», «der beste Künstler», «der beste Sammler» ist, braucht es keinen Kurator mehr.

FB: Absolut nicht.

BB: Wenn nebst dem Zugang zu den privilegierten Beurteilungsweisen, die der Kritiker einst für sich in Anspruch nahm, auch die «spezielle» Sicht des Kurators fast durchwegs obsolet geworden ist, wenn dies die Tendenz ist, sehe ich wirklich nicht, wie sich die Funktion des Kritikers einigermaßen glaubwürdig wiederherstellen liesse.

FB: Vielleicht sollten die Kritiker ihr Tun ausweiten, denn Kuratoren wie Kritiker pflegen gern eine etwas zu enge Sichtweise.

BB: Das ist ein wirklich interessanter Gedanke. Mit welcher Legitimation? Zunächst einmal würde dies die Wiederherstellung einer gewissen Kompetenzhierarchie voraussetzen – damit ein Kritiker seine Legitimation aufgrund einer nicht allgemein zugänglichen Sachkenntnis beanspruchen könnte. Bisher sah die kunstkritische Arbeitsteilung gesellschaftlich wie folgt aus: Da gab es den Künstler, den Museumskurator (mit seinem eigenen Fachwissen) und den Kritiker (sozusagen als unabhängige, dritte Kraft in der Diskussion), den Sammler und den Händler. Jeder hatte eine andere Art von Fachwissen und Kompetenz und im Zusammenspiel bildeten sie den sogenannten Kunstbetrieb, ja? Natürlich mussten der Kritiker und der Kurator zuerst weichen – beide beriefen sich auf ein Spezialwissen, das nicht mehr hoch spezialisiert ist; wenn heute etwas allgemein zugänglich ist, dann dieses Wissen. Deshalb sehe ich nicht, wie man auf unterschiedlich differenzierten Erfahrungen beruhende Kompetenz- und Hierarchiefunktionen künst-

lich wieder einführen könnte, ohne das gesamte System abzuschaffen. Das würde jedoch bedeuten, die wirtschaftliche Gleichstellung ebenfalls abzuschaffen und wieder moralische, ethische und ästhetische Codes zur Neudefinition der Kompetenzhierarchie einzuführen. Und ich bin mir nicht einmal sicher, ob das wünschbar wäre. Ich meine, das alles haben wir Andy Warhol zu verdanken, nicht? Er war derjenige, der diesen Prozess einleitete, und heute müssen wir uns mit den Konsequenzen auseinandersetzen.

FB: Denkst du nicht auch, dass die einzige Rolle, die sich in den letzten dreissig Jahren nicht verändert hat, die des Künstlers ist? Die Künstler wollen immer noch nur ein einziges Lied hören und alle anderen Lieder sind nicht akzeptabel. Da ist eine Mauer und der Kritiker muss diese Mauer wieder durchbrechen und zum Heiler des Systems werden.

BB: Das ist ein extrem hoher Anspruch. Ehrlich gesagt, halte ich das zum jetzigen Zeitpunkt nicht für möglich, es sei denn, man beginnt, geheime sektiererische Sprachen oder Funktionen zu entwickeln. Man könnte sich beispielsweise ein Museum denken, das nicht nach den Richtlinien der Leitungsgremien, sondern nach anderen Kriterien funktionieren würde. Was für ein Museum wäre das? Eine Art esoterisches Sektenmuseum! Man könnte sich Kritiker vorstellen, die darüber reden würden, der Kritik wieder ihren alten Stellenwert zu geben. Was für eine Kritik wäre das? Ich glaube nicht, dass man das Rad zurückdrehen oder hinter die politischen, ökonomischen oder ideologischen Entwicklungen einer bestimmten Gesellschaft an einem bestimmten Punkt der Geschichte zurückgehen kann – insbesondere nicht, wenn die Kultur, die wir haben, auch die Kultur ist, die wir wollen. Und sich hypothetisch andere Formen auszudenken, die sich nach überholten Massgaben definieren, ist keine wirkliche Option. Hans Ulrich Obrist ist vielleicht ein gutes Beispiel. Er ist die Figur, die den Bedürfnissen des Kulturbetriebs entsprechend eine neue berufliche Identität für einen solchen intellektuellen, ästhetischen Akteur und Manager definiert hat.

FB: ... die möglicherweise entropisch ist.

BB: Bis jetzt nicht; vielleicht läuft es am Ende darauf hinaus. Vielleicht sollten wir von der geringstmöglichen Motivation ausgehen. Ich kann mir einfach nicht vorstellen, dass die Menschen heute fähig und willens sind, eine endlose kritische Bestimmung ihrer Subjektivität über sich ergehen zu lassen, wenn sie im Alltagsleben gar keinen Zugang zur Dimension der radikalen Verneinung haben.

FB: Aber wir brauchen ein paar Tropfen Verneinung, um wie Kritiker oder Kuratoren agieren zu können.

BB: Die Frage ist nicht nur, ob die Rolle des Kritikers oder Kurators wiederhergestellt werden kann, sondern vielmehr, was die Kriterien wären für eine begründete Verwerfung? So etwas haben wir nicht. Ich sehe keine Spur einer ästhetisch-kritischen Auseinandersetzung am Horizont, die Kriterien liefern könnte, anhand derer sich ein Kurator, Kunsthistoriker oder Kritiker ausserhalb des bestehenden monolithischen Systems positionieren könnte. Es ist also nicht nur die berufliche Funktion und die soziale Identität des Kritikers, die sich in Luft aufgelöst hat; auch die Glaubwürdigkeit der Sprache – die Glaubwürdigkeit der ästhetischen und ethischen Kriterien – hat sich restlos in Luft aufgelöst. Also müssten auch diese wiederhergestellt werden.

FB: Vielleicht müsste man den Kritiker neu definieren und ihm ein neues Kriterien- und Regelset in die Hand geben. Wie wärs, wenn wir eine deiner kuratorischen Leistungen anschauen? Du hast mir zum Beispiel von Sigmar Polkes Ausstellung erzählt: dass er die Tür verschloss und die Besucher der Kunsthalle Tübingen die Ausstellungsräume nicht betreten konnten. Ich finde, diese Geste trifft den Kern der Frage. Damals (1976) konnte man sich so etwas erlauben.

BB: Gerade noch.

FB: Ja, gerade noch, aber man kam damit durch. Heute gibt es keine Rechtfertigung mehr für ein solches Stück. Wenn so etwas am MoMA geschähe, stünde der Direktor schon am nächsten Tag auf der Strasse. Und der Kurator einen Tag später. Ich glaube nicht einmal, dass der Künstler es überleben würde.

BB: Oder überhaupt tun würde.

FB: Er wäre nicht imstande, es zu tun, und würde es wahrscheinlich auch gar nicht wollen.

BB: Doch das bringt uns auf eine weitere interessante Frage, die wir noch nicht berührt haben, nämlich, dass unser Leben, aller Exzesse zum Trotz, gar nicht so frei ist.

FB: Ich erinnere mich, wie du mir einmal erzählt hast, dass die erste Ausstellung, die du als Kind gesehen hast, eine Toulouse-Lautrec-Ausstellung war. Nun, es ist ein weiter Weg von Toulouse-Lautrec zu Michael Asher ... Aber offensichtlich ist dir die Passion für dieses ästhetische Moment in der Kunst geblieben.

BB: Ja.

FB: Hast du sie immer noch?

BB: Ich hoffe doch. Ich denke schon. Und ich bin nicht der Ansicht, dass Ashers Kunst nicht ästhetisch ist. Ich will

doch hoffen, dass ich ein differenzierteres System entwickelt habe, um die volle Bandbreite der Ansätze und Positionen zu erkennen, die heute möglich und erforderlich sind. Wenn mir an etwas gelegen war, dann daran, mich von normativen Vorstellungen und ausschliessenden Kriterien zu befreien (solange gewisse Grundvoraussetzungen erfüllt sind); den Widerspruch zwischen einem Bild von Robert Ryman und einem von Gerhard Richter zu begrüssen, so verschieden und unvereinbar sie auch sein mögen, oder auch zwischen einem Pavillon von Thomas Hirschhorn und einer Installation von Michael Asher.

FB: Aber denkst du nicht, dass eine, sagen wir, Regression stattgefunden hat? Wir sind wieder ein Stück zurück in Richtung Toulouse-Lautrec gegangen und haben uns von Asher entfernt.

BB: Ja.

FB: Und das könnte genau der Punkt sein, wo die Autorität des Kritikers in sich zusammenfiel, in dem Sinn, dass eine so tiefe Kluft zwischen Asher und Toulouse-Lautrec besteht, die sich bis heute kaum rechtfertigen lässt.

BB: Anstelle von Toulouse-Lautrec könnten wir auch Andy Warhol einsetzen, nicht? Warhol ist eine sehr interessante Figur, wenn es darum geht, was sich bei der Rezeption vieler seiner Prämissen abspielte. Da sieht man das ganze Spektrum, von einer Art Prognose bis zu deren zynischer Bestätigung und den späteren Entwicklungen, die wir jetzt durchleben.

FB: Es ist, als zöge Olafur Eliasson vorwärts und Asher rückwärts, und wir würden dabei in Stücke gerissen. Und dann ist da noch diese Leere, die weder Kuratoren noch Kritiker zu erklären vermochten; sie ist eine Waffe gegen die Kommerzialisierung der Kunst, gegen den Unterhaltungsspekt. Denn, ja, wir implodieren, um unsere Positionen zu verteidigen. Wir können nicht explodieren, also ziehen wir unsere Befriedigung daraus, alles zu zerschlagen. Du kannst ausführlich darlegen, was an Asher so bedeutend ist, und dennoch wird Glenn Lowry darauf bestehen, eine Warhol-Ausstellung zu machen.

BB: Das Dilemma geht noch viel weiter, weil man schliesslich nicht einmal mehr eine Asher-Retrospektive im Museum of Modern Art vorschlagen will, da sich eh niemand darauf einlassen würde. Es kann nicht sein und soll wohl auch nicht sein.

FB: Doch die Frage bleibt, wie sich die Lücke schliessen lässt, wie man es schaffen könnte, dass Ashers zentrale Bedeutung anerkannt wird.

BB: Asher ist eine integrale und notwendige Voraussetzung für das Überleben einer ganzen Sphäre künstlerischer Produktion. Aber es gibt nicht viele Leute, die dafür eintreten würden. Ich glaube, die Mehrheit würde sagen: «Na ja, er ist lediglich eine exzentrische Figur, die historisch überholt ist.» Weshalb sollte sich jemand so extremen asketischen Anforderungen unterziehen wollen? Denk daran, wie Warhol im Rezeptionsprozess umcodiert wurde – auf eine Art, die vermutlich oft nicht mehr viel mit seinem ursprünglichen Anliegen zu tun hat. Die aktuelle Warhol-Ausstellung scheint zu sagen: Spektakel? Grossartig. Kommerzialisierung? Phantastisch. Immer mehr und immer schnellerer Konsum? Noch besser. Mode, Glamour, Glanz und Gloria? Je höher hinaus, je mehr davon, desto besser. Und natürlich wird es eine grossartige Ausstellung, weil sie wie Walt Disney ist, zum heutigen Zeitpunkt. Wie willst du also jene Kriterien geltend machen und für wen? Ich glaube, das ist die Schwierigkeit, mit der ein Kurator, ein Kritiker konfrontiert ist.

FB: Vielleicht sollte der Kritiker oder der Kurator dies zu seinem Vorteil nutzen, dieselben Instrumente, die von Museen oder den Medien eingesetzt werden, um alles in ein Konsumgut zu verwandeln. Wärest du bereit, eine Ausstellung mit dem Titel «Von Toulouse-Lautrec zu Michael Asher» zu machen?

BB: Wohl eher nicht.

FB: Aber darum geht es doch.

BB: Ich wäre bereit und in der Lage, mir eine Ausstellung von Toulouse-Lautrec bis Warhol vorzustellen, im Hinblick auf die Verflechtungen von Kunst, Massenkultur, Unterhaltungsindustrie und Werbung, und wie gewisse Instrumente der Avantgarde zu ...

FB: Das ist interessant. Das heisst also, die Verbindung reisst bei Warhol ab.

BB: Ja. In der Nachkriegszeit.

FB: Und dann liegt ein Fluss dazwischen und auf der anderen Seite: Asher. Aber bis heute hat es niemand geschafft, hier eine Brücke zu bauen.

BB: Genau.

FB: Und der Fluss dazwischen ist Eliasson.

BB: Es ist das alte Dilemma, das die Kunst der Moderne von Anfang an kennzeichnet. Die Frage ist, wie ein Kunstwerk das ganze Spektrum seiner Widerständigkeit beibehalten kann, ohne so asketisch zu sein wie ein Asher.

FB: Wärest du bereit, sagen wir, Jeff Koons Relevanz zuzugestehen?

BB: Ja, natürlich. Aber vorher würde ich sie Tino Sehgal zugestehen.

FB: Ja, aber Sehgal ist eine Art ...

BB: ... verjüngter Asher.

FB: Wärs du bereit, Bill Viola zu akzeptieren?

BB: Nein.

FB: Matthew Barney? Damien Hirst?

BB: Es kommt nicht darauf an, ob ein Kritiker sie akzeptiert oder nicht.

FB: «Akzeptieren» trifft es nicht ganz. Ich meine, damit es einen Asher geben kann, muss man auch die Existenz von Anselm Kiefer akzeptieren.

BB: Tust du das?

FB: Nein, aber stimmst du mir so weit zu?

BB: Ja.

FB: Dann gelangst du in die Nähe einer Schlussfolgerung, die lautet: «Es ist mein gutes Recht, mein minimales Recht, Sehgal Hirst vorzuziehen.» Aber kannst du akzeptieren, dass man in diesem kulturellen Klima auch einen Kiefer und Hirst und Koons zulassen muss, wenn man Asher haben will? Dass es nur ein Klima gibt; nicht ein Klima auf dem Mars und ein anderes auf der Erde. Es ist dasselbe Klima. Der einzige Weg, Asher zu retten, ist der, auch Kiefer und Hirst zu retten.

BB: Einverstanden. Ich bin nicht mehr so autoritär, dies zu leugnen – dass man, um Henri Matisse zu haben, auch Kees van Dongen zulassen muss. Ich nehme an, wir müssen es einfach als Bedingung der kulturellen Produktion akzeptieren, dass mit unserer demokratischen Freiheit auch die Möglichkeit eines jeden verbunden ist, tun zu können, was er will – das ist wunderbar und wir möchten es nie aufgeben. Und alles, was verbreitet und vertrieben werden kann, egal aufgrund von wessen Kriterien und Vorlieben, sollte verbreitet und vertrieben werden, solange ein Freiraum bleibt, um eine andere Meinung zu äussern und Widerspruch einzulegen.

FB: Also sind wir wieder dort, wo wir begonnen haben, bei der – vorhandenen oder nicht vorhandenen – Relevanz und Autorität des Kritikers. Vielleicht müssen wir bis zu dem Moment zurückgehen, als der Kritiker noch dachte, dass Asher oder Sehgal ohne Koons leben könnten. Glaubst du nicht auch, ein Moment kommt, wo der Kritiker so überzeugt ist von seiner eigenen Annahme, dass er einen blinden Fleck entwickelt und einen sichtbaren Teil der Welt nicht mehr zu sehen vermag? Und weil er diesen Teil ausblendet, entgeht ihm vielleicht, dass er dadurch die Relevanz und Autorität seiner Stimme beschädigt.

BB: Okay. Das klingt wie eine sehr subtile Kritik und eine sehr interessante Feststellung.

FB: Du sagst, dass der Kritiker keine Autorität oder Stimme mehr hat, oder dass ihm keiner mehr zuhört. Vielleicht ist das deshalb so, weil der Kritiker an einem bestimmten Punkt begann, zu den Bekehrten zu predigen, und es für selbstverständlich hielt, dass gewisse Dinge einer anderen Welt angehören. Es gibt Asketen und es gibt die Kirche; es gibt Franziskaner und es gibt den heiligen Petrus. Da ist Petrus – das ist das, was wir kritisieren – und da ist dieser Franziskaner, der heilige Franziskus: Das ist Michael Asher. Und letzten Endes kann man das eine nicht auslöschen, ohne auch das andere auszulöschen.

BB: Nicht einmal für sich selbst?

FB: Na ja, für sich selbst schon. Aber dann muss man auch seine eigene Irrelevanz akzeptieren.

BB: Richtig.

FB: Du kannst sagen: «Oh, Bernini gefällt mir nicht, ich mag die Nüchternheit der Franziskanerklausur.» Kein Problem. Aber wenn man sich für den Weg der Askese entscheidet, darf man sich nicht darüber beklagen, nicht verstanden oder gehört zu werden.

BB: Da bin ich mit dir einig und ich finde, das wäre ein schönes Schlusswort. Aber ich müsste dem auch entgegenhalten, dass der vollständige Verzicht auf alle Ansprüche und das Akzeptieren eines liberalen Modells repressiver Toleranz – denn darum handelt es sich in Wirklichkeit – nicht mehr viel historische Bewegungsfreiheit lässt und auch keine Zielsetzung liefert, mit der man sich ohne Weiteres indentifizieren könnte. So wie man beispielsweise als überzeugte Feministin nur schlecht Ratschläge von Patriarchen annehmen kann. Wenn man mit seiner Arbeit wirklich etwas erreichen will, muss man ein bisschen weniger liberal sein als die Liberalen, die nicht viel erreichen wollen.

FB: Das ist ein Problem.

BB: Und ich glaube, das trifft auf alle ästhetischen Kriterien zu, selbst im Fall von Marcel Duchamp. Gewiss konnte er Francis Picabia's Bilder aus den 20er- und 30er-Jahren nicht vorbehaltlos akzeptieren, aber ich glaube, letztlich hätte er über das, was Picabia damals machte, gelacht. Dennoch mussten sie koexistieren. Und sie standen sich sehr nahe. In vielen Dingen wesentlich näher als Koons und Asher. Deshalb: Koexistenz ja, Äquivalenz nein.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)