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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2010)

Heft: 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

Artikel: Kelley Walker : new, uncertain : speculations around the work of Kelley Walker = neu, unbestimmt : Spekulationen zum Werk von Kelley Walker

Autor: Walczak, Antek / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679682

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ANTEK WALCZAK

New, Uncertain:

In a rather round-about way, many of the artists have provided a visible analog for the Second Law of Thermodynamics, which extrapolates the range of entropy by telling us energy is more easily lost than obtained, and that in the ultimate future the whole universe will burn out and be transformed into an all-encompassing sameness.
—Robert Smithson, Entropy and the New Monuments

What the myth of Götterdämmerung signified of old, the irreligious form of it, the theory of entropy, signifies today—world's end as completion of an inwardly necessary evolution.
—Oswald Spengler, The Decline of the West

If one were to take the twenty six letters of the alphabet, mix them up, and rearrange them in a chance sequence, the odds of returning to their proper order would be slight. Repeating this random assembly another hundred times would yield one hundred more unique and unpredictable arrangements that would nevertheless all have something in common. Viewed as a totality, their exclusive singularities would present a uniform contour of incomprehensibility. Each of these reconfigurations of the English alphabet represents a potentiality or openness that, in differing from the customary A-to-Z sequence, is perceivable as new to the extent that it is uncertain. The uncertainty is due to a lack of information, which, in this case, means a high state of entropy.[1)]

A search on MySpace for bands playing within a twenty-mile radius of Manhattan over a one-week period would easily yield a thousand results. However, quantity alone is not a measure of information: though the data returned from our query appears rich, it is also abstracted, undefined, and entropic. To deal with these results we could use a hypothetical creature akin to Maxwell's demon—but instead of reversing thermodynamic entropy by rearranging molecules into hot and cold parts, it would have the power to determine a music

ANTEK WALCZAK is an artist and member of the Bernadette Corporation. He lives in New York.

Speculations Around the Work of Kelley Walker

KELLEY WALKER, BLACK SUEDE, 2005, Black Suede, signed certificate, 58 x 1/4", dimensions variable / Black Suede, signiertes Zertifikat, 147,3 x 0,6 cm, Masse variabel.

KELLEY WALKER, SILVER, 2005, silver leather, signed certificate, 58 x 1/4", dimensions variable / Silber-Leder, signiertes Zertifikat, 147,3 x 0,6 cm, Masse variabel.

scene in New York by sorting data into relevant and irrelevant categories. Armed with an extensive archive of the history of music, this "creature" (as software) would go to each of these bands' home pages, listen to their sample tracks, and make decisions as to keeping or discarding the band in question. If it were to adhere to a definition of originality based on pure novelty and difference, it would quickly get bogged down in a multitude of possibilities, an ever-expanding range of novelty where every choice can be just as easily replaced by another. The only way for any single choice to gain significance—or at least survive in a large field of information tending towards entropy—is for it to have some redundancy with what has been already encountered and identified. It is, thus, this redundancy that acts as a constraint in limiting the patterns of possibilities and preventing any of the parts of a system (say, of bands playing in New York) from being wholly independent of one another.[2)]

In 1970, the folded arrow logo—the universal symbol for recycling—was the winning design by a University of Southern California student in a contest sponsored by the Container Corporation of America. CCA's patronage of art and use of modernist aesthetics in advertising made it one of the pioneers of corporate sponsorship in the arts. It was this same "giant" of an industry that, beginning in the 1930s, "transformed the manufacture of containers (boxes, bags, tubes, bottles, cans, cartons, jars, caps, and corks) and made possible the inter-

national distribution of consumer goods that would otherwise have been too fragile, perishable, bulky, or awkward to ship."[3] Eclipsing another prominent circular logo from recent history—the peace sign—the recycling logo was devised to raise awareness of a dilemma and to symbolize its solution, to present disaster and recovery as a single smooth process. The Möbius strip-inspired design, with its endlessly intertwining surface, is a fitting sign to alert people of the environmental destruction resulting from certain forms of production while ensuring the continuation of such production. As a symbol, its meaning is thus quite ambivalent. For those sorting garbage within the domestic environment, it might signify reassurance and empowerment—helping to ease the conscience. On the other hand, it is a sign of the relentless persistence of a Capitalist system set on turning its own waste into a commodity.

The same late-Vietnam War, post-'68 consciousness that gave birth to Environmentalism marked the beginning of the postmodern era, which, at the same time, indicated backlash to post-war radical politics. In the end, the state won the battle of "direct confrontation," prompting a back-to-the-land movement, a retreat to rural communal living, leaving only a few hardcore cells in urban communities, who were set on continuing to operate in a mode of underground terroristic spectacle. The leftist presses of the sixties such as the *Berkeley Barb* and the *Chicago Seed* that arose from rootless, student communities defined by radical politics quickly gave way to the alternative publications of the seventies such as the *Berkeley Monthly* and the *Chicago Reader*, which helped reshape traditional urban geography by catering to new urban "communities of interest," defined in a commercial context: cinema, art, music, bars, nightclubs, self-improvement centers, and physical therapy courses.[4] For Radicals, there was a great deal of frustration as a result of this complete state of repression, which led to the subsequent foundering of radical political groups and movements altogether. They would begin to seek out solutions as individuals and live out politics as "personal examples"—all with the hope that their political identities would be capable of eventually spreading to and transforming others. Radicalization would continue in areas outside of conventional political struggle, addressing terms of gender and confronting inherited positions of authority. But without long-term strategy and follow-up—without re-insertion back into a mode of conflict—identity politics would eventually settle into personal identity policies, decisions about what kinds of information one can consume, and with the spreading of more interactive forms of mass media, what kinds of messages one wishes to broadcast.

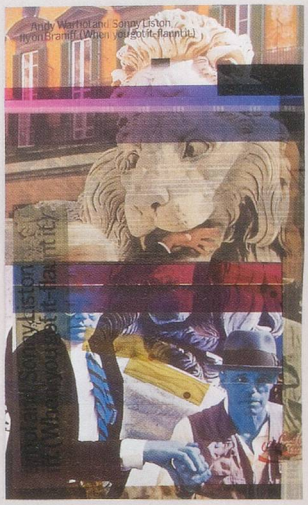
KELLEY WALKER, installation view, Lyon Biennale, 2007 / Installationsansicht.

In contrast to political repression, counter-cultural sensibilities were left free to struggle in the markets of mass industrial society. They enabled, through consumerism, many options for the expansion and diversification of identity, with a democratization of sophistication and the erosion of taste—both of which were once the obvious borders of a mass culture. As with Baudelaire's witticism about the critical awakening of the bourgeois, abnegation of the mainstream is itself a mainstream sentiment today, whether from an elitist position behind a velvet rope and stanchion that could be placed anywhere, or from the refined decision, say, to shop alternatively at a Whole Foods or Hot Topic.[5] Conversely, the notion of a high culture that can be critiqued or opposed by mass culture has become equally hollow, especially with the upgrading of commercial broadband and cable networks for high-speed data access. Being better informed, as we have now begun to see, doesn't necessarily require social activ-

KELLEY WALKER, installation view, Lyon Biennale, 2007 / Installationsansicht.

ity, experience, or initiation. It has become a question of how, in a game of mass differentiation, one uses the data being archived. By using taste as a way to identifying with, against, and because of others, one merely decides whether to go with Sade or Lil' Wayne, or both. With information no longer being held or dispensed by hierarchies of the informed, the diffusion and leakage of data entails a loss of power, or aura. This statement comes from a one-time executive director of research at AT&T's Bell Laboratories who concludes, "Perhaps in the past the fact that information was more limited created an uncertainty which provided a kind of free space for human judgment."[6)]

In 2001, Benjamin H.D. Buchloh's 1989 essay "Andy Warhol's One Dimensional Art: 1956–1966" was reprinted in a slim *October Files* book on Warhol. The timing of this reprint, coming on the heels of the eighties, felt like an incursion into one side of an entrenched debate regarding the "spectacle" of Pop Art. Furthermore, it felt as if the two sides of the debate were by then both outmoded. One of the effects of the policies that descended from identity politics was the nineties notion of stretching and blurring one's identity as an artist by role playing. This was done on a small-scale as a form of personal resistance and denial of the artist as a singular role, but it was also done on a larger scale using big-budget celebrity aplomb rivaling anything the culture industry could muster. In the expansion of the sphere of art practice to include a full range of activities—fashion, running a nightclub, operating



KELLEY WALKER, ANDY WARHOL, JOSEPH BEUYS, LUCIO AMELIO, NAPOLI, APRILE 1980, PHOTO DI MIMMO JODICE, 2007, detail, digital prints and drafting tape on paper, 5 parts: 78 x 46 1/2", 69 x 46", 65 3/4 x 39 1/2", 80 1/2 x 49", 85 x 49 1/2" / Ausschnitt, Digitaldrucke und Abdeckband auf Papier, 5 Teile: 198,1 x 118,1 cm, 175,3 x 116,8 cm, 167 x 100,3 cm, 204,5 x 124,5 cm, 215,9 x 125,7 cm.

a design business, producing films destined for Cannes, collaborating with pop musicians—there was yet another expression of the old, dying notion of subverting and scandalizing the age-old presumptions of high culture. It seemed that the only alternative to participating in a "pop festival"—in the market-driven, institutionalized white cube—was to critique the entire situation. By focusing on Warhol's early work in comparison to the New York School, Buchloh elaborated on the devices of the modernist canon—the monochrome, the ready-made, seriality—all of which were strategically appropriated by Warhol in order to confront "dominant art world expectations (and self-deceptions)" of pictorial substance, radical negation, and openness towards the viewer.[7] This same rationale can be applied to a hypothetical art practice in 2001—albeit one less interested in Disney-level Pop Art and getting on CNN than in creating confrontations again within the confines of a traditional gallery space and in re-appropriating another post-Pop, post-minimal, post-conceptual moment, yet without the irony-prone distancing mechanisms of institutional and relational critique practices.

The uneasy partnership between technological advances—those which spark all sorts of implications for the arts prior to their canonization, penetration, and ultimate acceptance—is a topic well covered by Margot Lovejoy in her book on digital technologies and visual culture, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (2004). Lovejoy asserts that while photography may have been readily welcomed by Delacroix, as well as influencing Degas and Manet, it was

just as quickly met by a neutralizing effort to maintain the defense of painting. Allowances were thus eventually made for the christening of a new separate category known as Fine Art photography. It wasn't until Warhol's radical use of silkscreening techniques on canvas that the barriers separating these genres could no longer be sustained.[8)]

The same pattern can be identified in the realm of digital technologies and their containment in categories such as new media, or Internet art. Ostensibly, new technologies eradicate more art than they create; YouTube has done more to make earlier, self-confessional, performative video art less interesting than to promote any type of hypermedia aesthetic possibilities in that genre. In spite of the general enthusiasm and publicity given to so-called "technological revolutions," it is only when the tool is buried in a hermetic practice within Fine Art that an actual shift in representation can be seen to occur. Take for example a digital scanner used for creating layers that can then be flattened onto the pixels of an appropriated image. The use here is more concerned with the status of appropriation than with proposing a new kind of photography or digital paint brush. Where appropriation once meant that an image could be taken and redirected somewhere else, the currency of images has been flooded to the point that there is no more value, nor interest, in appropriation as a form of thievery. With the status of the image increasingly reduced to that of randomness and background noise, the act of appropriating a single image is only one step in a more complex process of appropriating art history, manipulating it, picking and choosing parts—parts that may or may not work in a format where shock value is little more than an effect, but an effect that can, all the while, operate as a temporary barrier in the reception of an overall presentation. One of the accusations leveled at our unoriginal age, which can only pick and choose and recombine and recycle, is that it lacks the facility to handle its references. There's no way to reply to such an accusation, but it would be interesting to attempt to explain such objection as the residual impulses and desires of modernist consumers who, in their requirements for more numerous points of originality, are, in fact, stimulating the decomposing action of uncertainty and entropy.

1) Jeremy Campbell, *Grammatical Man: Information, Entropy, Language, and Life* (New York: Simon and Schuster, 1982), pp. 44–48.
2) Ibid., pp. 73–74.
3) For the recycling symbol design contest see Bruce N. Wright, "Earth first," I.D. (Mar./Apr. 1998), p. 32, and for the note on CCA and modern art see Neil Harris, "Designs on Demand: Art and the Modern Corporation," in exh. cat., *Art, Design, and the Modern Corporation* (Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985), p. 16, an issue coincidentally raised in Buchloh's text on Warhol (see note 7).
4) David Armstrong, *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America* (Boston: South End Press, 1981), pp. 276–277.
5) "The 'bourgeois' ceased to exist the moment he himself adopted the word as a term of abuse—which only goes to prove his sincere desire to become artistic, in relation to the art critics." Charles Baudelaire, "The Salon of 1845 (A few words of introduction)" in *Art in Paris 1845–1862: Salons and Other Exhibitions Reviewed by Charles Baudelaire* (London: Phaidon Press, 1965), p. 1.
6) Robert W. Lucky, *Silicon Dreams: Information, Man, and Machine* (New York: St. Martin's Press, 1989), p. 12.
7) Buchloh writes, "like all other modernist strategies of reduction, the monochrome easily approached the very threshold where sacrality inadvertently turned into absolute triviality, whether as the result of incompetent execution of such a device of apparently supreme simplicity, or from the effect of exhausting a strategy by endless repetition, or as an effect of the artists' and viewers' growing doubts about a strategy whose promises and pretenses had become increasingly incompatible with its actual physical and material object status and functions." Benjamin H. D. Buchloh, "Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966" (1989) in *October Files: Andy Warhol* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), p. 8, 16.
8) Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (New York: Routledge, 2004), pp. 22–24, 54.

ANTEK WALCZAK

Neu, unbestimmt:

So haben viele dieser Künstler eine Art visueller Analogie zum zweiten Hauptsatz der Thermodynamik erstellt, der das Ausmass der Entropie extrapoliert, insofern er besagt, dass Energie leichter verloren geht, als gewonnen wird, und dass in ferner Zukunft das gesamte Universum ausgebrannt sein wird und nur allumfassende Gleichheit bleibt.
– Robert Smithson, «Entropie und Neue Monumente»

Das Weltende als Vollendung einer innerlich notwendigen Entwicklung – das ist die Götterdämmerung; das bedeutet also, als letzte, als irreligiöse Fassung des Mythos, die Lehre von der Entropie.
– Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*

Wer die sechsundzwanzig Buchstaben des Alphabets vermischt und wahllos wieder aufreiht, trifft mit grösster Wahrscheinlichkeit nicht die Reihenfolge A bis Z. Wird der Versuch hundert Mal wiederholt, entstehen hundert einzigartige und unvorhersehbare Buchstabenfolgen, die eines gemeinsam haben: Ihre Singularität zeichnet insgesamt eine scharfe Kontur des Unbegreiflichen. Jede Neuordnung des Alphabets verkörpert in der Abweichung vom üblichen A bis Z eine Möglichkeit oder Offenheit, die – insofern sie unbestimmbar bleibt – als neu empfunden wird. Die Unschärfe entsteht aus einem Informationsmangel, das heisst in diesem Fall aus einem hohen Grad der Entropie.[1)]

Eine Suche auf MySpace nach Bands, die in einer Woche innerhalb eines Umkreises von dreissig Kilometern um Manhattan spielen, würde Tausende Resultate bringen. Doch Quantität allein ist kein ausreichendes Mass für den Informationsgehalt erfasster Daten: Was auf den ersten Blick imposant erscheint, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als abstrakt, vage, entropisch. Wir könnten zur Aufschlüsselung der Resultate eine Kreatur wie den maxwellschen Dämonen gebrauchen, der zur Umkehrung der thermodynamischen Entropie warme von kalten Molekülen trennt. Nur hätte er hier die Aufgabe, Informationen über die New Yorker Musikszene als relevant oder irrelevant einzustufen. Bewaffnet mit einem Riesen-

ANTEK WALCZAK ist Künstler und ein Mitglied der Bernadette Corporation. Er lebt in New York.

Spekulationen zum Werk von Kelley Walker

KELLEY WALKER, BEOGRAM 4000, 2002, digital print on adhesive vinyl from CD-ROM, installed by Debra and Dennis Scholl, originally produced as a poster with CD-ROM / Digitaldruck auf selbstklebendem Vinyl, installiert von Debra und Dennis Scholl, ursprünglich ein Poster mit CD-ROM. (PHOTO COURTESY OF DEBRA AND DENNIS SCHOLL, MIAMI BEACH)

archiv der Musikgeschichte würde diese «Kreatur» (alias Software) auf den Homepages der Bands Hörproben nehmen und dann entscheiden, wer berücksichtigt oder ausgeschieden wird. Ginge er dabei von einem Kriterium aus, das Originalität als neu oder anders definiert, würde er schnell in einer immensen Möglichkeitsvielfalt versinken, in einem sich ständig erweiternden Spektrum neuer Lösungen, die untereinander austauschbar sind. Eine einzelne Möglichkeit kann nur dann Bedeutung erlangen – oder zumindest in dem weiten, entropisch determinierten Informationsfeld überleben –, wenn sie eine gewisse Redundanz mit früheren, bereits bewerteten Elementen aufweist. Diese Redundanz wirkt als Filter, der die Ausbreitung der Möglichkeiten einschränkt und sicherstellt, dass kein Teil des Systems (zum Beispiel alle Bands, die in New York spielen) sich völlig von den anderen ablöst.[2)]

Das Recycling-Symbol mit der Endlosschleife aus drei Pfeilen war 1970 der preisgekrönte Beitrag eines Studenten zu einem Designwettbewerb der University of Southern California. Gesponsert wurde der Wettbewerb von der Container Corporation of America (CCA), die sich durch ihre modernistische Werbeästhetik und ihr Kunstprogramm früh als Pionier der privatwirtschaftlichen Kunstförderung hervorgetan hatte. Es war ebendieser Branchengigant, der ab den 30er-Jahren «die Herstellung von Verpackungsmaterial (Schachteln, Tüten, Tuben, Flaschen, Dosen, Behälter, Gläser, Verschlüsse und Korken) revolutionierte und damit den Weg frei machte für den internationalen Vertrieb von Konsumgütern, die andernfalls zu

KELLEY WALKER, installation view, Paula Cooper Gallery, New York, 2008 / Installationsansicht.

zerbrechlich, verderblich, sperrig oder ungeeignet für den Transport gewesen wären».[3] Das Recycling-Symbol, das noch populärer wurde als ein anderes Kreissymbol – das CND-Symbol –, sollte auf einen Missstand hinweisen und dessen Korrektur anpreisen: Problem und Lösung in einem einzigen nahtlosen Kreislauf. Der vom Möbiusband inspirierte Entwurf macht effektiv auf die Zerstörung der Umwelt durch bestimmte Produktionsmethoden aufmerksam und stellt zugleich sicher, dass die Produktion unverändert weitergehen kann. Die Bedeutung des Symbols ist zweideutig: Einerseits beruhigt es das Gewissen all jener, die im trauten Heim ihren Müll sortieren; andererseits verbildlicht es das unbeirrbare Fortschreiten des kapitalistischen Systems, das sogar noch den eigenen Abfall zur Ware macht.

Die Zeit nach 1968, als der Vietnamkrieg in seine Endphase ging, markiert nicht nur die Geburtsstunde des Umweltbewusstseins, sondern auch den Beginn der Postmoderne, die in gewisser Hinsicht eine Gegenreaktion auf die Protestbewegungen der Nachkriegszeit darstellte. Der durch direkte Konfrontation attackierte Staat behielt am Ende die Oberhand. Es folgte der Rückzug in Landkommunen. In den Stadtzentren hielten sich nur ein paar extremistische Zellen, die eine Art terroristisches Untergrundspektakel inszenierten. Die linken Blätter der 60er-Jahre wie *Berkeley Barb* oder *Chicago Seed*, eine Blüte des wurzellosen, radikalen Studentenmilieus, wichen rasch der Alternativpresse der 70er-Jahre wie *Berkeley Monthly* oder *Chicago Reader*, die auf die neuen urbanen «Interessengemeinschaften»

zugeschnitten waren (definiert nach kommerziellen Gesichtspunkten: Kino, Kunst, Musik, Bars, Nachtclubs, Selbsthilfegruppen, Physiotherapiekurse) und damit die Neuordnung der Stadtgeographie beschleunigten.[4] Radikale Gruppen und Strömungen litten unter der fast totalen Unterdrückung und verloren zunehmend an Bedeutung, bis sie begannen, nach individuellen Lösungen zu suchen. Man lebte Politik als «persönliches Beispiel» – in der Hoffnung, dass das eigene politische Bewusstsein irgendwann in der Lage sein würde, andere zu erreichen und zu verändern. Gesellschaftskritische Ideen florierten ausserhalb der konventionellen politischen Arena; überkommene Geschlechterrollen und Autoritätsstrukturen wurden demontiert. Doch ohne langfristige Strategien und anhaltende Konfliktbereitschaft degenerierte Identitätspolitik zur vereinzelten Identitätstaktik, die sich heutzutage die Frage stellt, welche Art von Information konsumiert und – mit dem Aufkommen interaktiver Massenmedien – weiterverbreitet werden soll.

Angesichts der politischen Repression mussten die Anhänger der Gegenkultur auf sich allein gestellt ums Überleben in den Märkten der Industriegesellschaft kämpfen. Ihr Konsumismus eröffnete der Identität neue Erweiterungs- und Diversifikationsmöglichkeiten. Parallel dazu kam es zu einer Demokratisierung und Nivellierung des «guten» Geschmacks, der sich vordem von der Trivialkultur abgegrenzt hatte. Wie in Baudelaires Bonmot über das Erwachen des kritischen Verstands beim Spiesser ist die Ablehnung des Mainstream selbst zum Mainstream geworden, egal ob man elitär hinter dem roten Absperrseil, das überall aufgestellt werden kann, Position bezieht oder ob man sich die knifflige Frage stellt, in welchem alternativen Delikatessen- oder Modeladen man sein Geld ausgeben soll.[5] Umgekehrt hat auch die Idee einer Hochkultur als Zielscheibe der Massenkultur an Substanz verloren, besonders seit dem Aufkommen kommerzieller Highspeed-Netze. Besser informiert zu sein, erfordert, wie sich herausstellt, nicht unbedingt soziale Aktivitäten, Erfahrungen oder Bindungen. Vielmehr geht es heute darum, wie man in einem Spiel der Massendifferenzierung die archivierten Daten nutzt. Der Geschmack als Identifikation mit, wegen oder gegen etwas läuft auf die Entscheidung hinaus, ob man es mit Sade, Lil Wayne oder beiden hält. Da die Information nicht mehr von Hierarchien Informierter kontrolliert und verbreitet wird, verursacht das Entweichen und Durchsickern der Daten einen Verlust der Macht und Aura. Ein ehemaliger Forschungsdirektor der Bell Laboratories von AT&T kommentiert: «Der Umstand, dass Informationen früher nur beschränkt verfügbar waren, liess eine Unsicherheit entstehen, die dem menschlichen Urteil einen gewissen Freiraum bot.»[6]

Benjamin H. D. Buchlohs Essay «Andy Warhol's One Dimensional Art: 1956–1966» (1989) erschien 2001 in einem schmalen Band von *October Files* über Warhol. Der Zeitpunkt der Neuauflage kurz nach Ende der 90er-Jahre wirkte wie ein Frontalangriff im Stellungskrieg, der zwischen Kritikern um das «Spektakel» der Pop-Art tobte. Die Opponenten wirkten damals schon recht angestaubt. Eine der Folgen, der zur Taktik verkommenen Identitätspolitik, war die Tendenz vieler Künstler der 90er-Jahre, die Identität durch Rollenspiele zu dehnen und zu verwischen. Dies geschah auf individueller Ebene als Widerstand gegen die elitäre Position des Künstlers, aber auch in gross angelegten Kampagnen, die den Vergleich mit den Mechanismen der Kulturindustrie nicht zu scheuen brauchen. Die Erweiterung der Kunstpraxis auf Aktivitäten aller Art – Mode, Leitung eines Nachtclubs oder eines Designbüros, Filmproduktionen auf Cannes-Niveau, Gemeinschaftsprojekte mit Popmusikern – war im Kern beseelt vom alten, sterbenden Impuls, die überkommenen Konventionen der Hochkultur zu sabotieren. Wer an den Popfestivals im kommerzialisierten, institutionalisierten *White Cube* nicht teilnehmen wollte, dem blieb kein anderer Ausweg, als die gesamte Situation anzupran-

gern. In seiner Beschränkung auf das Frühwerk Warhols im Kontrast zur New York School erhellte Buchloh das Instrumentarium der Moderne – Monochromie, Readymade, Serialität –, das Warhol strategisch genutzt hat, um die vorherrschenden Erwartungen und Selbsttäuschungen der Kunstwelt wie Materialität des Bildes, radikale Negation und Offenheit zum Betrachter zu düpieren.[7] Dasselbe Schema liesse sich auch im Jahr 2001 auf eine Kunstpraxis anwenden, die weniger an einer disneyartigen Pop-Art oder an CNN-Auftritten interessiert war, sondern an den wiederholten Auseinandersetzungen mit den Grenzen des Galerieraums und an erneuten Versuchen mit einem Post-Pop-, Post-Minimal-, Post-Konzept-Ansatz, diesmal allerdings frei von den ironisch besetzten Distanzierungsmechanismen institutioneller und relationaler Kritik.

Das gespaltene Verhältnis zu technologischen Neuerungen – die die Künste auf vielfältige Weise beeinflussen, ehe sie infiltriert, absorbiert und schliesslich akzeptiert werden – behandelt Margot Lovejoy in ihrem Buch über Digitaltechnologie und visuelle Kultur *Digital Currents: Art in the Electronic Age.* Die Photographie, schreibt Lovejoy, wurde von Delacroix enthusiastisch aufgenommen und auch Degas und Manet waren für ihre Anregungen empfänglich. Zugleich gab es aber auch Bemühungen, die Photographie zum Schutz der Malerei zu neutralisieren. So wurde eine völlig neue Disziplin aus der Taufe gehoben, die Kunstphotographie. Erst Warhol hat durch seine radikale Anwendung des Siebdrucks auf Leinwand die Grenzen zwischen den beiden Genres aufgebrochen.[8]

Dasselbe Schema wiederholt sich nun im Bereich der Digitaltechnologie und ihrer Eingrenzung in Kategorien wie Neue Medien oder Netzkunst. Vieles spricht dafür, dass die neuen Technologien mehr Kunst eliminieren als schaffen. YouTube lässt frühe bekenntnishafte Videoperformances langweiliger aussehen und hat aus ästhetischer Sicht nicht die erwartete hypermediale Innovation gebracht. Trotz der Euphorie und des Medienrummels um die sogenannte «technologische Revolution» kann eine echte Neuwertung der Repräsentation erst dann stattfinden, wenn die neuen Techniken in eine hermetische Praxis innerhalb der bildenden Kunst eingebettet sind. Man nehme zum Beispiel die Erzeugung visueller Schichten mittels eines Digitalscanners, die dann über die Pixel eines Medienbilds gelegt werden. Der Künstler will hier den Akt der Aneignung thematisieren und nicht irgendeiner neuen Art der Photographie oder digitalen Malerei zum Durchbruch verhelfen. Aneignung bedeutete früher, dass man ein Bild nimmt und in eine neue Richtung dirigiert. Inmitten der heutigen Bilderflut hat die Aneignung als Diebstahl jeden Wert und Anreiz verloren. Während das Bild zum beliebigen Hintergrundgeräusch verkommt, bildet seine Aneignung nur einen Schritt im komplexen Prozess der Aneignung der Kunstgeschichte. Man dreht und wendet sie und holt sich die Teile heraus, die man braucht – Teile, die nicht unbedingt funktionsfähig sind in einer Situation, in der Schockwirkung wenig mehr ist als ein Effekt, aber immerhin kann dieser Effekt die Rezeption eines Werks kurzzeitig blockieren. Unserer einfallslosen Zeit, die nichts kann als herauspicken und wiederverwerten, wird oft vorgeworfen, sie hätte die Kontrolle über ihre Informationsquellen verloren. Darauf lässt sich nichts sagen, doch wäre es interessant, diese Anschuldigung als rudimentären Trieb und Wunsch des modernistischen Konsumenten zu deuten, der mit seiner Forderung nach mehr Originalität ungewollt die Auflösungskräfte der Instabilität und Entropie in Bewegung setzt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jeremy Campbell, *Grammatical Man: Information, Entropy, Language, and Life*, Simon and Schuster, New York 1982, S. 44–48.
2) Ebd. S. 73–74.
3) Für den Recycling-Symbol-Wettbewerb vgl. Bruce N. Wright, «Earth first», *I.D.* (März/April 1998), S. 32. Zur Rolle der CCA in der modernen Kunst vgl. Neil Harris, «Designs on Demand: Art and the Modern Corporation», in: *Art, Design, and the Modern Corporation*, Ausst.-Kat., Smithsonian Institution Press, Washington, D.C. 1985, S. 16.; zufälligerweise schneidet auch Buchloh in seinem Text über Warhol dieses Thema an (vgl. Anm. 7).
4) David Armstrong, *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America, South End Press*, Boston 1981, S. 276–277.
5) «Es gibt den Bourgeois nicht mehr, seit der Bourgeois – was seinen guten Willen beweist, sich den Feuilletonschreibern gegenüber zum Artisten entwickeln – sich selber dieses Schimpfwortes bedient.» Charles Baudelaire in «Der Salon 1845», in *Sämtliche Werke*, Band 1, Juvenilia – Kunstkritik, 1832 – 1846, München, Carl-Hanser-Verlag 1977, S. 127.
6) Robert W. Lucky, *Silicon Dreams: Information, Man, and Machine*, St. Martin's Press, New York 1989, S. 13.
7) Buchloh schreibt, «Andererseits teile die Monochromie das Schicksal anderer Reduktionsverfahren der Moderne – sie endete im Trivialen. Und daran war entweder die unzulängliche Anwendung einer Methode von scheinbar grösster Einfachheit schuld, deren Erschöpfung durch unendliche Wiederholung, oder durch die wachsenden Zweifel bei Künstlern und Publikum an einer Strategie, deren Versprechungen immer weniger mit den realen Kunstobjekten und ihren Funktionen vereinbar waren.» Benjamin H. D. Buchloh, Andy Warhols eindimensionale Kunst: 1956–1966", in *Andy Warhol Retrospektive*, Ausst.-Kat., Museum Ludwig, Prestel-Verlag, München, 1989 S. 44.
8) Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age, Routledge*, New York 2004, S. 22–24, 54.

KELLEY WALKER, BOSE, 2007, digital print and gold leaf on laser-cut steel, 58 x 1/8", installation view Le Magasin, Grenoble, 2007 / Digitaldruck und Blattgold auf lasergeschnittenem Stahl, 147,3 cm x 0,3 cm. (PHOTO: ILMARI KALKKINEN)

KELLEY WALKER, BOSE, 2007, digital print and gold leaf on laser-cut steel, 58 x 1/8" / Digitaldruck und Blattgold auf lasergeschnittenem Stahl, 147,3 x 0,3 cm.