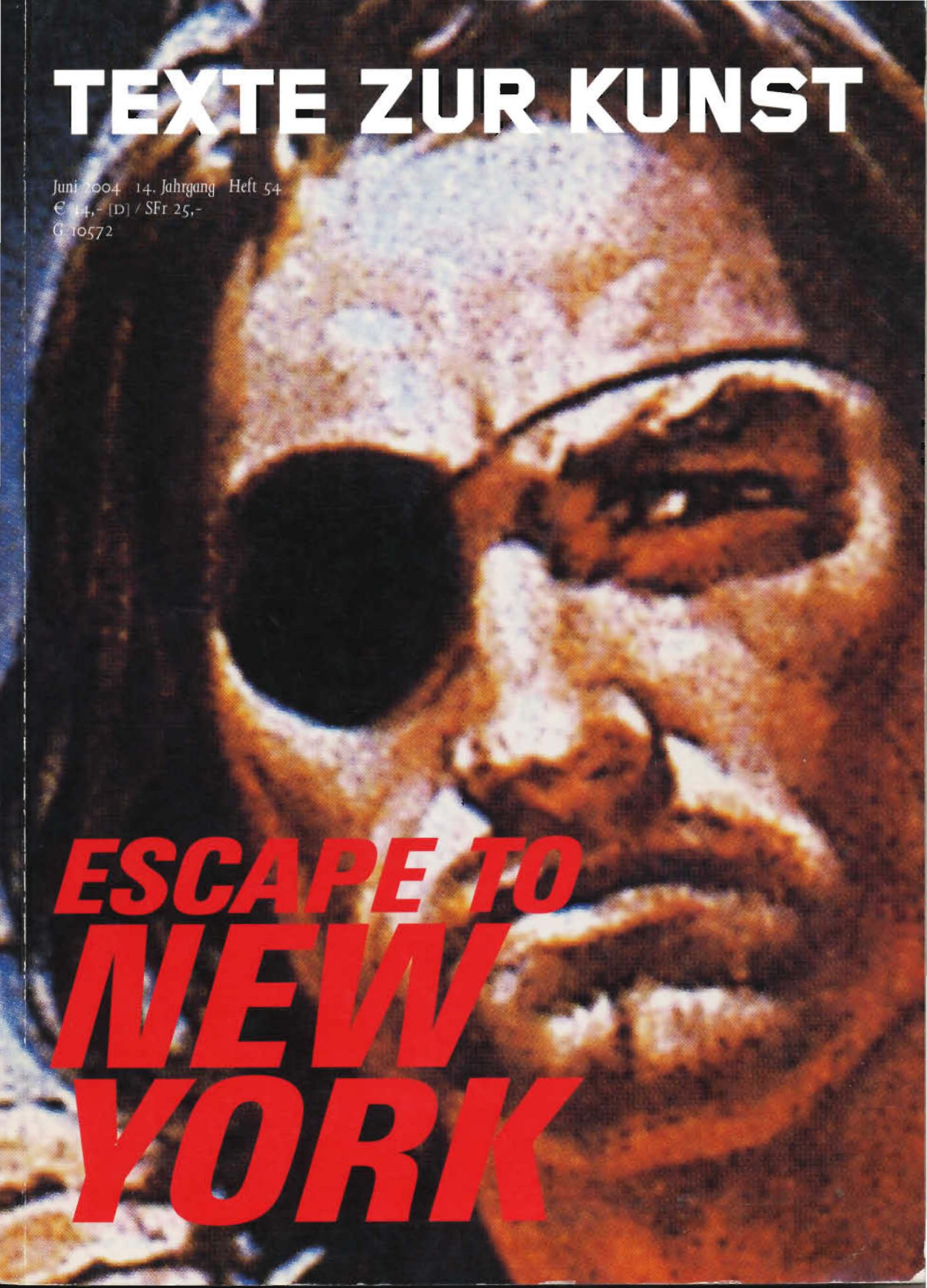


TEXTE ZUR KUNST



Juni 2004 14. Jahrgang Heft 54

€ 14,- (D) / SFr 25,-

G 10572

***ESCAPE TO
NEW
YORK***



Andy Warhol, „Two Fencing Men“, 1957

ANDY WARHOLS AUFHEBUNGEN

Spuren einer Produktionsformel in der heutigen New Yorker Kunstlandschaft

Es muss nicht nostalgische Verblendung sein, wenn einem heute über eine relativ konservative Museumslandschaft und eine ausschließlich marktbestimmte Galerieszene New Yorks hinaus unweigerlich die künstlerischen Errungenschaften Andy Warhols einfallen. Der begann vor fast einem halben Jahrhundert in ebendieser Stadt eine Produktion, die er inmitten der jungen kapitalistischen Demokratie Amerikas positionierte und die sowohl Material als auch diskursive Technologien der sich ausbreitenden Massenmedien in sich aufnahm.

Ist nun Warhols Werk aus heutiger Perspektive ein abgeschlossenes „Projekt“, das untrennbar mit den damaligen politischen und ökonomischen Bedingungen verknüpft war? Oder haben die Prämissen seiner Arbeit für heutiges künstlerisches Arbeiten noch Relevanz? Was gibt es aufzuheben?

„Usually being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space is worth it, because something funny always happens. Believe me, because I’ve made a career out of being the right thing in the wrong space and the wrong thing in the right space.“ (Andy Warhol)

Auf einer kleinen Zeichnung Andy Warhols von 1957 sind zwei Fechter auf Goldgrund zu sehen; sie haben ihre Floretts erhoben und Kampfhaltung eingenommen, doch ihre Pose – die Waffen scheinen eher zu kitzeln als zu stechen – besitzt die Leichtigkeit der Ironie und die Distanziertheit der Selbstreflexion: Es geht hier offensichtlich um ein Spiel, vielleicht um Anerkennung und Stolz, aber nicht um Leben oder Tod.

Warhol hatte, wie auf dieser Zeichnung, immer beide Seiten im Visier – die Hoch- und die Massenkultur –, wie sie Posen einnehmen und aufeinander angewiesen sind. In ständiger Bewegung verwandelte er sich vom kommerziellen Designer zum Star, zum Geschäftsmann, zum Filmemacher, zum Produzenten, zum Publizisten und zum Courtier – was immer blieb, war die Rolle des Künstlers, der in der Rolle eines anderen kulturellen Produzenten posierte und agierte. Warhol ließ sich dabei nie auf eine bestimmte Position festnageln, blieb leere Projektionsfläche, auf der sich für jeden etwas anderes spiegelte. Mit seiner ständigen Transformation von Kunst zu Kommerz und wieder zu Kunst scheint er alle paradoxalen Stadien der Unterscheidung zwischen Hoch- und Massenkultur durchlebt zu haben. Im Sinne der hegelianischen Dialektik – einer Bewegung der Selbstreflexion – blieb er niemals stehen, gelangte niemals an einen Ruhepunkt; getrieben vom unstillbaren Wunsch nach Anerkennung befand er sich immer schon am Rand des nächsten Schachzugs seines Verwechslungsspiels.

es sich aufhebt und wieder ins Positive umschlägt, führte den Philosophen in die Höhen des vollendeten Weltgeistes, und das ging in seinem System einher mit dem Ende der Geschichte, dem Ende der Kunst und dem Ende der Philosophie. Doch im Gegensatz zu Hegel ging Warhol mit seinen Aufhebungen nicht immer nur nach oben, sondern genauso in die Breite, in Richtung der Dispersion – ein Raumverständnis, das der Geometrie der Kunst des späten zwanzigsten Jahrhunderts eigen ist, für die eine Eroberung neuer Territorien für künstlerische Praxis zentral ist. Kategorien wie mediale Ausrichtung und Kontext treten in den Vordergrund, wobei das Verhältnis zum Publikum ständig neu definiert wird.

Es überrascht kaum, dass die Geschichte dieses Projekts der Raumerobung, die ja zugleich immer auch Flucht aus den Museen und von den Galeriewänden bedeutet, aus einer Serie ins Leere laufender Pfade besteht, aus Projekten, die sich auflösen oder absorbiert werden. Beim Eintauchen der Kunst in das Leben besteht das Risiko immer darin, dass der Status von Kunst aufgehoben wird und sich völlig zerstreut – es sei denn, wie im Falle Duchamps, dass eine Verankerung im kulturellen Archiv durch eine weitere Aufhebung – im Sinne des Bewahrens – in Form einer Dokumentation dieser verfehlten Versuche erfolgreich inszeniert wird.

Paradoxiertweise haben die kühnen Territorialerweiterungen der Kunst diese zunehmend angreifbar gemacht. Künstler der letzten hundert Jahre haben mit der Kontextualisierung gekämpft, die Projekte außerhalb des musealen Raums besonders herausfordert. Doch dieser Kampf muss zuerst innerhalb des Systems der Kunst stattfinden, wenn er nicht im Alltag sofort untergehen möchte. So radikal eine Arbeit auch sein mag, sie läuft immer auf einen Vorschlag innerhalb der Arena der Eingeweihten hinaus, sie findet im Dialog mit den Spezialisten und der Geschichte des Systems der Kunst statt. Warhol radikalisierte den Ansatz einer medial-kommerziellen Verwicklung von Kunst (jedoch ohne ihre Unterscheidung aufzuheben), den Dave Hickey in „The Importance of Remembering Andy“ kommentiert: „Er leitete eine neue Ära des Realismus in der Kunst ein, innerhalb derer die traditionellen Gegensätze von hoher und niedriger Kunst, von Kommerz und Kennerschaft, von Geschmack und Appetit, Begehren und Vorliebe, Ruhm und Ruf unentwirrbar miteinander verbunden sind. Die irdischen Motivationen, Kunst zu machen, und die exzentrischen Rationalisierungen, sie zu konsumieren, veranlassten ihn eher zu Erfindungen als zu Kritik. Er beharrte auf dem komplexen Verhältnis von Kunst und Kommerz nicht als Fehler, sondern als Tatsache.“¹

Kultur war für Warhol jede Form von Kultur, vom kulturellen Archiv bis zum Vorbeiziehen der täglichen Existenz in Form von Taxiquittungen, Schnappschüssen, Boulevardpresse, Tonbandaufnahmen von Telefongesprächen und Mittagessensrechnungen bis hin zu Einladungen zu Eröffnungen, Partys und Modeveranstaltungen: Material, das er mehr als fünfundzwanzig Jahre systematisch in Pappschachteln, den „Time Capsules“ archivierte.

Die Radikalität der Kunst Warhols stammt teilweise daher, dass sie ein direkter Ausdruck des Verfahrens der Produktion ist. Marktmechanismen wie Zirkulation, Distribution und Dissemination werden zum zentralen Aspekt seiner Überlegungen und unterscheiden solch eine Praxis von dem liberal-bürgerlichen Modell von Produktion, das auf der Annahme basiert, kulturelle Handlungen fänden irgendwie oberhalb des Marktplatzes statt. Wenn Warhol diesen Raum zuerst noch mit einer, so Benjamin Buchloh, „doppelten Affirmation“ betreten hat, geht es bei späteren Arbeiten, die Formen wie Werbung, Fernsehspots, sein eigenes Plattenlabel und seine eigene Zeitschrift, *Interview Magazine*, eingesetzt haben, vor allem darum, alternative Ausstellungsmöglichkeiten und eine zeitgenössische Form von Einfluss und medial-kultureller Öffentlichkeit zu erfinden. Dabei erweiterte er, was Buchloh als ein Verständnis des Künstlers innerhalb industrieller Produktion beschrieben hat, zu einem Verständnis des Künstlers, der nun zum Teil einer medialen Produktion geworden war. Warhol demonstrierte, dass man nicht bloß die Belieferungsmechanismen der Populärkultur benutzen, sondern auch ihre grundsätzlichen Formen aufnehmen muss, denn er war Experte des gleichzeitigen Anerkennens und Abweichens von Nuancen der Werte und Spielregeln der Kunst innerhalb einer mediatisierten Kultur.²

Im Gegensatz zu Deutschland existiert in New York heute kaum eine Ebene zwischen der Galerien- und Museumswelt – insbesondere nach der temporären Schließung des Dia Center for the Arts in Chelsea. Doch in den

Christopher Makos,
„At the Beaubourg Museum
in Paris, Taking a Shot of
Me, a Shot of You“, 1986





Cecil Beaton, „Andy Warhol and Members of the Factory“, 1969

letzten Jahren sind einige Orte aus diesem Vakuum hervorgegangen, mit denen eine jüngere Generation das Erbe Warhols im weiteren Sinne angetreten hat, nämlich unterschiedliche mediale Räume jenseits von Museen oder Galerien für künstlerische Praxis und Diskurs zu erschließen: So hat zum Beispiel gerade ein Generationenwechsel in den Redaktionen von *October* (George Baker), von *Artforum* (Tim Griffin) und *Bookforum* (Eric Banks) stattgefunden, und es wird sich lohnen zu verfolgen, wie sich deren Positionen in nächster Zeit entwickeln werden. Wenn diese Zeitschriften auch nicht die Verschränkung von Kunst und Entertainment von Warhols *Interview Magazine* vollziehen, gehören sie doch zu der Produktion eines künstlerisch-kritischen Diskurses, der die Vorzüge der diskursiven Technologie innerhalb einer mediatisierten Kultur nutzt.

In diesem Sinn sind ebenfalls zwei kürzlich entstandene Internetprojekte zu nennen: www.wps1.org, der Internet-Kunst-Radiosender von PS 1, lässt sein Programm von Künstlern, Musikern und Autoren organisieren, die Musik, Talkshows und historisches Material des Audioarchivs des MoMA zusammenstellen: von Dan Graham, der über Dan Graham spricht, und Kahnweiler, der über Picasso sinniert, bis zu Audioarbeiten Dieter Roths und Richard Hamiltons. Da der Radiosender allein im Netz existiert, ist seine einzigartige digitale Bibliothek international und rund um die Uhr zugänglich. Auch auf der von Kenneth Goldsmith initiierten Website www.ubu.com wächst eine digitale Bibliothek jenseits des Copyrights, die Bild-, Text- und Audiodokumente avantgardistischer Kunst des 20. Jahrhunderts versammelt, mit einem Schwerpunkt in den Bereichen Konzeptkunst, Avantgardemusik und Konkreter Poesie.³

Darüber hinaus sind auch einige physische Orte entstanden, die mit ihren Events, Performances, Filmen und der Eigenschaft, als „social spaces“ zu funktionieren, lose innerhalb Warhols Tradition angesiedelt sind. In der Galapagos Bar in Williamsburg hat sich zum Beispiel Ocularis eingenistet, wo jedes Wochenende experimentelle Filme, Musik, Performances und Vorträge präsentiert werden. Was 1996 als Filmreihe auf Dächern von Brooklyn begann, ist zu einem Ort geworden, an dem, neben historischen Programmen über surrealistischen oder dadaistischen Film, der Filmkritiker Ed Halter über die Repräsentation von Krieg in Videospielen spricht oder die Tänzerin Simone Forti ihre Filme und Videos der letzten dreißig Jahre zeigt.

Das Passerby in Chelsea, die Künstlerbar und ehemalige Galerie von Gavin Brown, ist von Emily Speers Mears ebenfalls in einen Ort verwandelt worden, an dem jede Woche Filme (z.B. Bernadette Corporation und Derek Jarman), Musik und Performances (Gary Indiana) präsentiert werden. Emily Sundblad und John Kelsey waren von Warhols versponnen-kollaborativer Factory inspiriert und erfanden 371 Grand Street, einen Raum in der Lower East Side, wo sie neben seinen Filmen auch Bilder des jungen Malers Josh Smith, Performances von Jutta Koether („Fresh Aufhebung“) und dem von den Halbzeitevents des „Superbowl“ inspirierten jungen Japaner Ei Awakara zeigen. In Emilys Worten: „I like the idea to fictionalize your life through



this history“. Und John Kelsey nutzt 371 Grand Street als Vertrieb für seine monatlichen Kapitel-Übersetzungen von Michèle Bernsteins (Guy Debords Frau) Pulp-Fiction-Erzählung „Tous les chevaux du roi“.

Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni und Ali Subotnick wiederum erfanden für sich „The Wrong Gallery“: einen parasitären „no profit, no budget, no nothing space“, der als winzige Leerstelle – ein ungenutzter Eingang hinter einer Glastür (50 x 150 cm) – im galerienüberfüllten Chelsea als Raum für Miniausstellungen fungiert, auf den unter anderen Paola Pivi, Paul McCarthy und Jason Rhoades, Lawrence Weiner und Alexandra Mir reagiert haben.

Wie „Year. Project Space“ im Dumbo, wo Künstler seit kurzem kleine Gruppenausstellungen kuratieren, zählte auch „The Club in the Shadow“ (2003) zu den von Künstlern organisierten Orten. Im Schatten der neuen Türme von Richard Meier bot die einmonatige kollaborative Installation von Jutta Koether und Kim Gordon Kunst und Unterhaltung: Mit Noise Events, Projektionen, Performances, Lesungen und Videolounge entstand ein Impromptu-Social-Club der Downtown-Musik- und Kunstszene.

Traditionell ist künstlerische Praxis immer auf das Archiv angewiesen, sowohl um Zugang zu den Genealogien künstlerischer Fragestellung zu

erlangen als auch um, zumindest potenziell, die Möglichkeit zu haben, etwas zu entwickeln, das über ein Leben hinaus aufbewahrt und an zukünftige Generationen weitergegeben werden kann. Doch das Betreten und Einnahmen massenmedialer oder ephemerer Räume, die weder der Hoch- noch der Massenkultur zugeordnet werden können, ist zum zentralen Instrument der Kunst geworden, den Stand der Gesellschaft zu reflektieren und kommentieren, denn die Rolle der Künstler und ihr Verhältnis zum Publikum haben sich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs durch das Aufkommen eines mediatisierten, demokratischen Kapitalismus grundlegend verändert.

Anmerkungen

1 Dave Hickey, „The Importance of Remembering Andy“, in: Robert Lehman Lectures on Contemporary Art, Nr. 2, hg. v. Lynne Cooke, Karen Kelly und Bettina Funcke, New York 2004, S. 68.

2 Diese Analyse kann als Weiterführung von Argumenten aus Benjamin Buchlohs Essay „Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966“ (1989) verstanden werden, der sich allerdings nur auf das künstlerische Schaffen Warhols von 1956 bis 1966 konzentriert hat.

3 So ist es auch kaum überraschend, dass Kenneth Goldsmith gerade an der Veröffentlichung von Warhols Interviews arbeitet.

Andy Warhol, „Time Capsule“
21.23“, Lieferschein, 1960

Gerald Kornblau		ANTIQUES	
928 Second Avenue New York 17, N. Y. PLaza 9-8880		318	
Date May 17, 1960			
m Andy Warhol			
242 Len Ave.			
N.Y.C.			
Apothecary Chest	19500	170	00
Tin Painted Spillover	1200	9	00
Tin Tissue Dispenser	500	4	00
		183	00
For Resale			