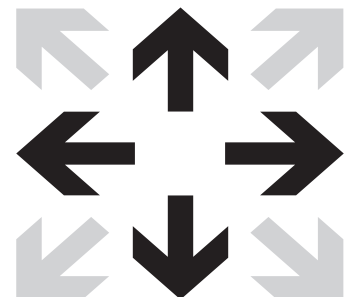


Das vermessene Paradies Positionen zu New York



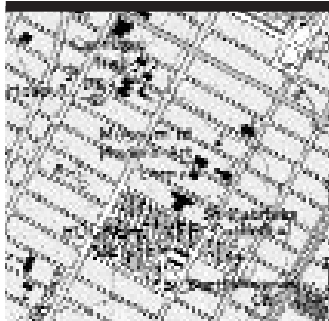
Bernd M. Scherer / Detlef Diederichsen (Hrsg.)



	8	Bernd M. Scherer Das vermessene Paradies. Annäherungen an New York
1. Sehenswürdigkeiten	18	Bushra Rehman Corona (und ich rede nicht von dem Bier)
	28	Jeffrey Lewis Die bizarre Wahrheit über das Guggenheim Museum
	38	Jonathan Lethem Der durchgedrehte Brooklyn
	44	Marshall Berman Der Times Square fürs neue Millennium Stadtleben auf dem gesäuberten Boulevard
	58	Andréas Lang Aion II
2. Biografie einer Stadt	68	Detlef Diederichsen Neue Lieder für neue Aktionen Wie die Popmusik zu den Menschen kam
	84	Marcia Tucker Kunst in der Stadt Ansichten einer New Yorker Kuratorin
	92	Peter Stampfel Die legendären Broadside-Kolumnen
	96	Benjamin Kunkel Der Misserfolg
3. Szenen	122	Nancy Foner Beyond the Melting Pot Immigration und ethnische Vielfalt in New York
	130	Juan Flores Grupo Folklorico y Experimental Nuevayorquino
	134	Fred Wilson im Gespräch mit Shaheen Merali „Ich interessiere mich sehr für Mechanismen der Verweigerung“
	146	Daniel Wang Wie es war und wie es ist: Die Clubszene von New York
	152	Gerard H. Gaskin LeFrak City

Inhalt

4. „Streets of New York“	168	Martha Rosler Fragmente einer metropolitanen Perspektive Wahrnehmungen aus dem Jahr 1990
	182	Willie Perdomo 123rd Street Rap
	184	Willie Perdomo Wo ich herkomme
	186	Christoph Twickel Pum Pum aus der Peripherie Reggaeton und Salsa: <i>urban latin music</i> in New York
	194	Gregg LeFevre The Unmanipulated City Markenzeichen der Stadt
5. Das Gebot der Stunde	208	Andrian Kreye Auferstanden Eine Spurensuche nach den Narben des 11. September
	218	Carol Kino Kunst und Geld in New York
	226	Jenn Joy Poetische Tendenzen Zur Politisierung der Performance in New York
6. Ruhe und Ordnung	240	Jem Cohen im Gespräch mit Shaheen Merali „Ich mache Filme über die Welt und für die Welt“
	254	John Leland Latte macchiato in Harlem
	262	Lance Freeman Was heißt eigentlich Gentrifizierung? Interviews zu einem innerstädtischen Phänomen
	280	Impressum / Abbildungsnachweise



Carol Kino

**Kunst und Geld
in New York**



Diejenigen unter uns, die mit der New Yorker Kunstszene zu tun haben, können das Thema Geld und Markt schwerlich umgehen. Sobald man Freunde aus der Kunstszene auf einen Drink oder nach einer Vernissage zum Dinner trifft, landet man irgendwann im Lauf des Abends unweigerlich bei Themen wie: Welcher Kunsthändler in Chelsea hat zurzeit die größten Räumlichkeiten (David Zwirner); was kaufen die großen Sammler; auf wie viele Vernissagen hat man es im Verlauf der diesjährigen *Armory Show* geschafft, (theoretisch wäre es möglich gewesen, auf sieben zu kommen); und ist es nicht schockierend, dass Glenn Lowry, der Direktor des Museum of Modern Art, 6,65 Millionen Dollar pro Jahr verdient (einschließlich Prämien und Vergünstigungen)?

In letzter Zeit scheinen auch Podiumsdiskussionen vom Thema Handel besessen zu sein. Die letzten beiden, die ich besuchte, drehten sich um den beispiellosen Markt für Kunst heutzutage – besonders für zeitgenössische Kunst – und wie dessen Entwicklung voraussichtlich die Einkaufspolitik von Museen und die Zukunft unseres kulturellen Erbes beeinflussen wird.

Die jüngste Veranstaltung dieser Art wurde vom Clark Art Institute veranstaltet (aus dessen Graduiertenprogramm viele amerikanische Museumsdirektoren hervorgegangen sind) und hieß *Jenseits des Hammers, nach der Messe: Die Auswirkungen des zeitgenössischen Kunstmarktes*. Während der Diskussion sagte

einer der Redner, der Kunsthändler Jeffrey Deitch, er werbe zurzeit an Kunsthochschulen neue Talente an. Dies gehe so ähnlich vonstatten wie seinerzeit seine eigene Anwerbung an der Harvard Business School. Er tue dies, wie er sagte, „obwohl es gegen meine Prinzipien verstößt“.

Dann sagte Deitch Schockierendes voraus: In zehn Jahren sei die Kunstszene genauso wie Hollywood – eine Industrie, die von einer Handvoll großer Firmen gelenkt werde. Auch wenn die anderen Diskussions Teilnehmer und das Publikum heftig widersprachen – dies ist das Schreckgespenst, das wir alle fürchten. (Ironischerweise könnte man Deitch vorwerfen, diesen Trend selbst losgetreten zu haben: 1997 verkaufte er 50 % seiner SoHo-Galerie Deitch Projects an Sotheby's.)

In gewissem Sinne wird Deitchs Prophezeiung bereits jetzt wahr, zumindest in New York. Um mit dem Kunstmarkt Schritt zu halten, fusionieren viele kommerzielle Galerien mit anderen Händlern und errichten museumsartige Ausstellungsräume. Vielleicht unter vermeintlichem Konkurrenzdruck werden auch die Museen kommerziellen Unternehmen immer ähnlicher. Das Museum of Modern Art beging im November 2004 seine Wiedereröffnung in einem viel größeren, von Yoshio Taniguchi entworfenen Gebäude, das nach Meinung vieler eher an die Geschäftszentrale einer Bank erinnert. Die Eröffnungsveranstaltung wurde von Target gesponsert, einer landesweiten

Discountkette, die erste Sonderausstellung war die Firmensammlung der Investmentbank UBS, eine Spende, die von Donald Marron, seines Zeichens Bankier und langjähriges Vorstandsmitglied des MoMA, vermittelt worden war. Seither haben noch viele weitere Museen in New York umfangreiche Expansionspläne verkündet oder bereits in die Tat umgesetzt, darunter das Whitney-Museum, das Brooklyn-Museum und das New Museum.

Natürlich hat der Kommerz in New York nicht immer so unangefochten regiert. In den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts, dem ersten Goldenen Zeitalter der Kunst in der Stadt, sollen Künstler und Kritiker hitzig über ästhetische Fragen debattiert haben: ob Abstraktes dem Gegenständlichen vorzuziehen sei, ob die Malerei zweidimensionale Flachheit oder Tiefe abbilden solle. Oft konnten diese Auseinandersetzungen sogar in Schlägereien unter Alkohol ausufern – was heute keinesfalls mehr passieren würde. Erstens gibt es in New York nicht länger die Vorstellung, eine bestimmte Kunstform könnte allen anderen überlegen sein. Zweitens wäre ein Streit mit einem Kollegen um etwas so Unwichtiges wie Ästhetik schlecht fürs Geschäft.

Allerdings ist die ultrakommerzielle Ausrichtung noch ein ziemlich junges Phänomen. Im Jahr 2000 war der Kunstmarkt gerade dabei, sich von der großen Rezession Anfang der Neunzigerjahre zu erholen. In dieser Zeit hatte Kunst den Ruf, lebensfremd zu sein,

und war äußerst unpopulär. Erst vor wenigen Jahren begannen Kritiker, Galerien und Museen, nach neuen Talenten Ausschau zu halten, und versuchten, das Interesse der Öffentlichkeit zu wecken.

Dann kamen der 11. September 2001 mit dem Anschlag auf das World Trade Center und der anschließende Zusammenbruch des Aktienmarktes. Wir alle gingen davon aus, dass damit auch der Kunstmarkt zusammenbrechen würde, aber er überlebte – er wuchs sogar noch, und zwar in einem solchen Maße, dass Händler und Marktexperten gleichermaßen perplex waren.

Soweit ich mich erinnere, kam der Wendepunkt auf dem Kunstmarkt irgendwann im Laufe des Jahres 2004. In jenem Jahr machte die New Yorker Kunstmesse *The Armory Show* einen Gewinn von 43 Millionen Dollar – fast doppelt so viel wie im Jahr zuvor. Auch die Besucher strömten derart zahlreich herbei, dass die für das Messegelände zuständige Küstenwache drohte, die Veranstaltung abzubrechen.

Dann, nach der Versteigerung von Nachkriegs- und Gegenwartskunst am 11. Mai, verkündete Christie's Einnahmen von über 102 Millionen Dollar, die höchste Summe, die jemals irgendwo in dieser Kategorie erreicht wurde. Am folgenden Tag, auf einer Versteigerung zeitgenössischer Kunst bei Sotheby's, zahlte ein Käufer mehr als zwei Millionen für ein Werk eines noch lebenden Künstlers – ein ausgestopftes Pferd von Maurizio Cattelan. Dieser Preis lag so weit über der

Carol Kino schreibt über die verschiedensten Aspekte der Kunst und der Kunstszene – Künstler, Galerien, Museen, den Markt, kunstrechtliche Fragen und Kunstgeschichte. Sie ist freie Journalistin und schreibt regelmäßig für Amerikas führende Kunstmarktzeitschrift *Art & Auction*, außerdem für die *New York Times*, *Vogue*, *Town & Country* und andere Publikationen. Artikel von ihr erschienen auch in *The Atlantic*

Monthly und *Slate*. Vor kurzem wurde sie zum Fellow des Annenberg/Getty Arts Journalism Program 2007 der Universität Südkalifornien ernannt.



ROXY PAINE

Conjoined, 2007

Edelstahl

12 Meter hoch und 14 Meter breit

Installiert in: Madison Square Park, NYC

Foto: Christopher Rawson

Abbildung mit freundlicher Genehmigung
von: James Cohan Gallery, New York



Einige Zahlen und Fakten

David Zwirner Gallery

2000: unter 470 qm, eine Galerie in SoHo
2007: 2.800 qm, drei Galerien in Chelsea

PaceWildenstein Gallery

2000: 585 qm, zwei Galerien
(eine in Chelsea, eine an der East 57th
Street)

2007: 1 105 qm, drei Galerien (zwei in Chelsea, eine an der East 57th Street)

Museum of Modern Art

2000: 35.130 qm,
7 900 qm Ausstellungsfläche
2007: 58.550 qm,
11 600 qm Ausstellungsfläche
Besucher
2000: 1,5 Millionen, 2006: 2,5 Millionen

The Armory Show

Aussteller / Besucher / Umsatz
2000: 96 / 11 000 / keine Angaben
2002: 173 / 24 250 / \$30 Millionen
2004: 187 / 38 000 / \$ 43 Millionen
2007: 150 / 52 000 / \$ 85 Millionen

hausinternen Höchstschätzung von 800 000 Dollar, dass sogar Sotheby's eigenes Expertenteam fassungslos zu sein schien. „Ist ein ausgestopftes Pferd zwei Millionen wert?“, fragte auf der abschließenden Pressekonzferenz einer von ihnen verwundert vor einem voll besetzten Auditorium von Reportern. „Offensichtlich findet das jemand!“ (Auktionator Tobias Meyer ergriff das Mikrofon und fügte geschmeidig hinzu: „Und natürlich finden *wir* das auch.“) Seither steigen die Preise unaufhörlich weiter, nach wie vor werden Rekorde gebrochen.

Die ganze Zeit über gab es viele rationale Erklärungsversuche für diese Wendung der Ereignisse. Nach dem 11. September war eine der vorherrschenden Theorien, Sammler zögen ihr Geld von Aktien ab und investierten es in Sachwerte. Eine weitere Theorie besagte, dass sie kauften, um die Terroristen zu ärgern – wir nannten es das „Post-9/11-Syndrom“.

Bis 2004 waren viele Händler verwirrt; die meisten von ihnen hatten einen Crash befürchtet. Aber heute ist man allgemein der Ansicht, ein derart spektakulärer Zusammenbruch wie Anfang der Neunzigerjahre sei unmöglich, weil die Käuferschaft so vielschichtig und international geworden sei. Trotzdem sind viele Händler – insbesondere jene, die bereits die letzte Rezession durchgestanden haben – nicht wirklich glücklich mit der gegenwärtigen Situation. „In meinen 25 Jahren im Geschäft habe ich, glaube ich, nichts Derartiges erlebt“, sagte der Kunsthändler Roland Augus-

tine kürzlich zu mir. Er ist nicht nur Miteigentümer der Luhring Augustine Gallery in Chelsea, sondern auch Vorsitzender der *Art Dealers Association of America*, eines maßgeblichen Galerienverbandes. Und wie viele seiner Mitglieder ist er verunsichert darüber, dass das Sammeln von Kunst so „eventbestimmt“ geworden ist – das heißt, die Leute kaufen impulsiv, auf Auktionen und Kunstmessen. Viele Händler haben außerdem das Gefühl, hohe Preise könnten jüngere Künstler in ihrer Entwicklung unter Druck setzen und erschwerten es den Museen zunehmend, Werke zu erwerben.

Aber 2004, im Jahr der unglaublichen Preisexplosion, erlebte New York im Kunstbereich auch einige andere interessante Entwicklungen, die nichts mit dem Markt zu tun hatten. Im März, kurz vor der Eröffnung der *Armory Show*, enthüllte das Whitney Museum seine Pläne für eine neue Biennale – eine regelmäßig stattfindende, repräsentative Schau amerikanischer Kunst. Für gewöhnlich ist dies die Art von Veranstaltung, die alle mit Inbrunst verabscheuen. Aber diese hier, voll von psychedelisch inspirierten Zeichnungen, Bildern, Videos und Installationen alter und junger Künstler, war ein riesiger Publikumserfolg. (Nach der Eröffnung habe ich es nicht geschafft, die Ausstellung ein weiteres Mal zu besuchen, da die Warteschlangen immer viel zu lang waren.)

Im November 2004 feierte das Museum of Modern Art seine Wiedereröffnung und zog in der Folgezeit



The Museum of Modern Art,
entworfen von Yoshio Taniguchi
Eingang 53rd Street
© 2007 Timothy Hursley

The Museum of Modern Art,
entworfen von Yoshio Taniguchi
**Das Donald B. and
Catherine C. Marron Atrium**
© 2007 Timothy Hursley

noch größere Menschenmassen an – trotz des schockierenden neuen Eintrittspreises von 20 Dollar.

Schließlich, im Februar 2005, stellten Christo und Jeanne-Claude ihre safranfarbenen *Gates* (Tore) im Central Park auf. Für dieses Projekt wurden 7 503 Tore errichtet und mit insgesamt 93 000 Quadratmetern Nylonstoff behängt. Es gab keine Sponsoren und kein Teil des Werks war verkäuflich. Weiterhin mussten die Besucher bereit sein, einige ziemlich radikale Vorstellungen zur Definition von Kunst zu akzeptieren. Trotz allem lockte *Gates* in der klirrenden Winterkälte innerhalb von zwei Wochen vier Millionen Menschen in den Central Park. (Normalerweise zählt der Park in diesem Zeitraum nur 750 000 Besucher.)

Natürlich lässt sich nur schwer sagen, welches Bedürfnis zuerst da war: Kunst zu erwerben oder sie zu erleben. Aber seit dem 11. September 2001 wächst in New York der Appetit auf beides – und beide Extreme sind nach wie vor charakteristisch für die heutige Kunstszene.

Eine interessante Entwicklung ist die drastisch gestiegene Popularität öffentlicher Kunst. Das liegt zum Teil daran, dass wir seit 2002 einen Bürgermeister haben, der diesem Konzept wohlwollend gegenübersteht. Aber auch die Öffentlichkeit zeigt sich der Kunst gegenüber aufgeschlossener und neugieriger. Zeitlich begrenzte Ausstellungen gedeihen überall in der Stadt. 2005 brachte uns *Floating Island*, die erste Umsetzung eines Projekts von Robert Smithson aus

dem Jahr 1973, das darin bestand, eine kleine bewaldete Insel auf einem Frachtkahn um Manhattan fahren zu lassen. Einer der Höhepunkte öffentlicher Kunst im vergangenen Jahr war *Sky Mirror* des Bildhauers Anish Kapoor, eine Schüssel aus rostfreiem Stahl, die im Rockefeller Center aufgestellt war und die umliegenden Straßen und den Himmel reflektierte. Im Moment ist der Madison Square Park mit zwei riesigen Stahlbäumen und einem Stahlfelsen bestückt, einer Arbeit des Bildhauers Roxy Paine, und der City Hall Park beherbergt zurzeit die erste öffentliche Ausstellung von Skulpturen Alexander Calders in New York. Letztes Jahr begann sogar das Kaufhaus Macy's mit Kunstausstellungen in seinen Schaufenstern.

Noch spannender ist, dass viele der legendären, von Künstlern betriebenen Galerien, darunter Artists Space und The Kitchen, das neue Leben zu genießen scheinen. Die meisten von ihnen entstanden in den Siebziger. Ihr Ziel war es, unbekannte Künstler der Öffentlichkeit vorzustellen und Räume für experimentelle Ausstellungen zu bieten. Die erste Galerie dieser Art, White Columns, wurde 1970 von den beiden Künstlern Gordon Matta-Clark und Jeffrey Lew gegründet. Sie verschafften Leuten wie John Currin, Fred Wilson und Felix Gonzalez-Torres wichtige erste Ausstellungen. In den Achtzigerjahren, als die kommerzielle Galerieszene größer wurde, verloren viele dieser Kunsträume an Bedeutung und Biss. Seit 2004 schlägt jedoch eine überraschend große Zahl von ihnen eine neue



Richtung ein – unter der Leitung neuer Direktoren, von denen viele „Museumsflüchtlinge“ sind.

Debra Singer, langjährige Kuratorin des Whitney Museum, arbeitet nun für The Kitchen, einen legendären Veranstaltungsort für Performancekunst in Chelsea. Benjamin Weil, vormals stellvertretender Kurator für Medienkunst im San Francisco Museum of Modern Art, leitet Artists Space. Rochelle Steiner, einst Chefkuratorin von Serpentine in London, steht dem Public Art Fund vor, der Projekte überall in der Stadt präsentiert. Der neue Leiter von White Columns ist Matthew Higgs, früherer Kurator am Wattis Institute des California College of the Arts (CCA) in San Francisco und am Institute of Contemporary Arts (ICA) in London. Er erzählte mir kürzlich: „All diese Leute kommen aus größeren Zusammenhängen und wollen in Organisationen arbeiten, bei denen die Künstler stärker im Mittelpunkt stehen.“

„Ich glaube, dies ist eine interessante Zeit. Wir alle überdenken und erfinden momentan das Konzept der alternativen Kunstgalerie neu“, erklärte er, „besonders in New York, wo der kommerzielle Kunstmarkt und die Institutionen so viel Einfluss haben. Einen Raum außerhalb institutioneller Strukturen zu schaffen, ist heute notwendiger und zwingender denn je. Man hat wieder Energie geschöpft und eine neue Aufgabe entdeckt.“ Als weiteres Beispiel verwies er auf den Erfolg des *Performa*-Festivals – einer 2005 von der Kuratorin RoseLee Goldberg ins Leben gerufenen Biennale für

Performancekunst. *Performa* begann ohne Sponsoren und wird im kommenden Herbst zum zweiten Mal stattfinden. Wie Matthew Higgs bemerkte: „Dies ist ein Medium, an dem weder der Markt noch die Institutionen Interesse haben.“

Vielleicht die überraschendste Entwicklung in New York ist jedoch, dass der alternative Geist auch die kommerzielle Galerieszene zu erfassen scheint. Die Lower East Side ist in letzter Zeit zu einer Enklave interessanter gewinnorientierter Kunsträume und Projekte geworden. Viele von ihnen werden von Künstlern geführt, wie das aus elf Personen bestehende Kollektiv Orchard. Und sogar in Chelsea, wo sich die großen Ausstellungsräume so sehr ähneln, dass man sie von innen kaum auseinanderhalten kann, gibt es inzwischen viele kleinere Galerien, die sich der Präsentation vernachlässigter Medien widmen – Bravin Lee Programs hat sich beispielsweise auf Werke auf Papier spezialisiert und die Pavel Zoubok Galerie zeigt vorrangig Collagen. Andere, wie Mitchell Albus, Alexander Gray Associates und Maccarone, legen den Schwerpunkt auf Künstler, die zwischen den Sechziger- und den frühen Neunzigerjahren bekannt wurden und den Höhepunkt ihrer Karriere bereits erreicht oder überschritten haben.

Besonders in der letzten Saison konnten wir viele interessante Wiederentdeckungen miterleben. Vergangenen Herbst eröffnete Alexander Gray seine Galerie in Chelsea mit einer Installation der Designerin und Künstlerin J. Morgan Puett. Während des Kunst-



marktbooms der Achtziger war ihr Bekleidungsge-
schäft in SoHo als flippige, gefälligere Version von
Andy Warhols Factory bekannt; 1997 schloss sie es
und konservierte seinen gesamten Inhalt – Schnitt-
muster, Kleidungsstücke, Quittungen – in Wachs. Die-
se in der Galerie ausgestellten Artefakte suggerieren
eine urbane archäologische Ausgrabung.

Im Februar zeigte Greene Naftali ein berühmtes
Werk mit Kultstatus – die Gemäldeserie *Yellow Movies*
des minimalistischen Filmemachers Tony Conrad aus
dem Jahr 1973. Conrad malte hierfür weiße Quadrate
auf weißes Papier und ließ sie mit der Zeit vergilben.
Kürzlich widmete die Mega-Galerie PaceWildenstein
einen ihrer riesigen Kunsträume in Chelsea einer
Werkschau mit Gemälden der sehr frühen amerika-
nischen Pop-Art-Malerin Rosalyn Drexler. Es war die
erste größere Ausstellung dieser Künstlerin in New
York seit 1986.

Man kann fast sagen, dass die New Yorker Kunst-
szene abseits von Auktionshäusern und Museen
tatsächlich zunehmend individualistischer und eigen-
williger erscheint. Das Schreckgespenst einer Kunst-
szene, die derart industrialisiert ist wie das Filmge-
schäft in Hollywood, scheint – zumindest im Moment
– derzeit glücklicherweise noch in weiter Ferne zu
liegen.

Aus dem Amerikanischen von Frank Süßdorf

Seite 224:

The Gates, Central Park,

New York City, 1979–2005

Christo und Jeanne-Claude

Foto: Wolfgang Volz

©2005 Christo and Jeanne-Claude

Seite 223 links:

The Armory Show

Foto: David Willems

Abbildung mit freundlicher Genehmigung

von: The Armory Show

Seite 223 rechts:

David Zwirner Gallery

Fassade der Galerie: 519, 525, 533

West 19th Street

Abbildung mit freundlicher Genehmigung

von: David Zwirner