

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (2017)
Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: Cumulus from New York : Vito Acconci is dead = Vito Acconci ist tot
Autor: Eccles, Tom
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-817214>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

CUMULUS

From New York

Vito Acconci is dead

TOM ECCLES

In its original incarnation, *Parkett's* "Cumulus" articles sought "thoughts, personal perspectives, and notable encounters, not in the sense of professional criticism, but rather personal statements of professional endeavor." In the beginning, in 1984, and for a rather long time after, these Cumulus pieces were divided between "from Europe" and "from America"; dispatches from a pre-Internet era within a bipolar art world. No far-flung biennials, triennials, no China, India, just Europe and America—really, a code word for New York City.¹⁾ I won't go into the oft-told history of the globalization of the art world here, but it's worth considering where we currently stand and reflect on how we got here.

When I was starting out in New York in the early 1990s, and con-

TOM ECCLES is Executive Director of the Center for Curatorial Studies at Bard College.

templating how I would move my stuff (primarily books) from a tree house-size apartment in Manhattan over to Brooklyn, an older colleague confided that the moment had come to dispense with my old copies of *ARTnews*. Then he said, next come the *Art in Americas* and finally the back issues of *Artforum*. "Just hold on to your *Parketts*," he said. Solid advice. Returning now to these old magazines, I found an astonishing Cumulus written by the current director of the Guggenheim Museum and Foundation, Richard Armstrong, from issue 10, which focused on Bruce Nauman. Armstrong's text is titled "Fil-o-fax"—for crying out loud! When did you last hear that word? Do you even know what a fil-o-fax is? Anyway, here's what he says in 1986, thirty-one years ago: "Shows couldn't get off the ground and commerce was slow until after the first of the year. Some galleries were closed, temporarily disrupting

the food chain, but in a new twist, old dealers never die nor fade away, they just go private and/or become agents . . . Naked ambition gets its own and materialistic greed has been overhauled and rehabilitated, collectors apply leveraged buy-out tactics to the market and, failing that, aesthetically Mau-Mau one another into stocking up on favorite brands." Sound familiar?

It's been quite a journey since Armstrong's dispatch. Within just over a decade, SoHo's once impressive cast-iron galleries would be a quaint memory replaced by the "tombs" of Chelsea, each larger than the other, an original Richard Gluckman or a knock-off. By 1997, the halfway mark of *Parkett*, the Cumulus still reliably related events from Europe and America. In the double issue 50/51, an article titled "Bilbao Song—Frank Gehry's Guggenheim Museum in Cantabria" is prefaced, "Museums and cultural institutions have come

to play the role of urban catalysts, for they help to induce campaigns for the revitalization of urban territory." The transformation of the disused Bankside Power Station on the Southbank of London into Tate Modern was in the offing. In 2000, its first year, Tate Modern received 5.25 million visitors—a number that has remained fairly consistent ever since. New York eyes were looking across the Atlantic.

After 9/11 happened, the art market shrugged it off—a moment of held breath followed by a sigh of relief once the auction hammers began falling shortly after. Days after 9/11, the painter Pat Steir told me with all sincerity, "Everything has changed. Art will change." Nothing changed. About ten to fifteen years ago, the New York art world was flush with money flowing from neoliberal gains. If anyone adopted George W. Bush's call for America to "go shopping" after 9/11, it was the art world. In 2004, the Museum of Modern Art reopened—with visitor attendance hovering at about 3 million—and the New Museum reopened in 2007. Meanwhile, the "alternative" nonprofits struggled to find a meaningful role given the burgeoning "young gallery" scene that "supports" emerging artists. In 2015, the Whitney Museum of American Art reopened downtown, and the Metropolitan Museum of Art moved into the contemporary "market" the following year with the renamed Met Breuer on Madison Avenue. I went to Louise Lawler's retrospective at MoMA last week. It was packed! One woman exclaimed loudly to her compan-

ion, "This isn't turning me on; let's see something else." So it is today.

My own epiphany that something was changing came on November 16, 2004, at the opening night of MoMA's new building. Mayor Giuliani had taken umbrage at a series of public artworks by REPOhistory that drew attention to significant human rights cases in New York's history. The activist artists' collective had attached descriptive text panels to sign poles at sites where abuses had taken place. What irked Giuliani was one sign that drew attention to the notorious choke-holds used by city cops when throwing suspects onto the hoods of cars, occasionally causing the death of the victim. In an astoundingly clever, yet nefarious, judgment, the city circumvented First Amendment rights by banning all public art from city streets rather than attempting to restrict the activities of one artist or artistic group (only parks were exempted).

On the night of MoMA's big opening, eventgoers were marshaled between crash barriers adorned with large logos of Chase bank. Unusual. This was a public sidewalk, after all, yet the museum rather brazenly appropriated public space with advertising. Prior to the reopening, the policy of the museum was that no corporate logos would be seen within the museum. But David Rockefeller, Jr., a trustee of the museum, was also a board member and former chairman of the bank. I was the director of the Public Art Fund at the time, and thus highly sensitive to the nuances of permits and public decorum. Of course, corporate embed-

dedness and in-bed-ness with our cultural institutions is nothing new (the late '60s and early '70s were rife with artists' efforts to expose such connivance), but this seemed more pernicious, yes, more brazen. Next up at MoMA, the collection of UBS, some of it donated to the museum, some not. Another shift.

Some years later, my astonishment would only grow at a gala for another museum at Cipriani Wall Street in spring of 2012 where, just steps from the by-then dismantled Occupy Wall Street encampment, two specially installed red Ferraris adorned the sidewalk entrance (the theme of the gala was red!). Inside, the night's auctioneer purred away as donated artworks were hammered off to support the museum's program. I won't overplay the usage of the sidewalk, although it does annoy me. Where one goes, everyone follows. It's almost impossible not to; behavior becomes normative. Public art in New York today is like those Ferraris, owned and operated by someone else, for someone else. As Vito Acconci wrote in 1993,

"KEEP TELLING YOURSELF: IT'S ONLY A DREAM . . . IT'S ONLY A NOVEL . . . IT'S ONLY A VIDEO GAME . . . KEEP TELLING YOURSELF: IT CAN'T HAPPEN HERE. THIS IS PUBLIC SPACE."²

Catalogues from private collections (the stillborn of art publishing) began to pile up and multiply across my shelves, representing a kind of critical colonialism—erasing borders and rewriting histories based on personal taste and private wealth. Most recently we've witnessed gallerists as museum direc-

tors and chief curators becoming major art dealers. Nowadays, one of the most common complaints I hear from galleries—beyond paying for opening dinners for museum shows—is that they are expected to make a considerable contribution to the shows themselves. In one recent public art project, the exhibition was actually “co-presented” by the not-for-profit and the representing gallery. Amazing. This is not to lay blame with the galleries, quite the opposite. For many, the burden is becoming unsustainable when added to the necessity of continuous up-scaling.

Just when I thought nothing would surprise me, it was an-

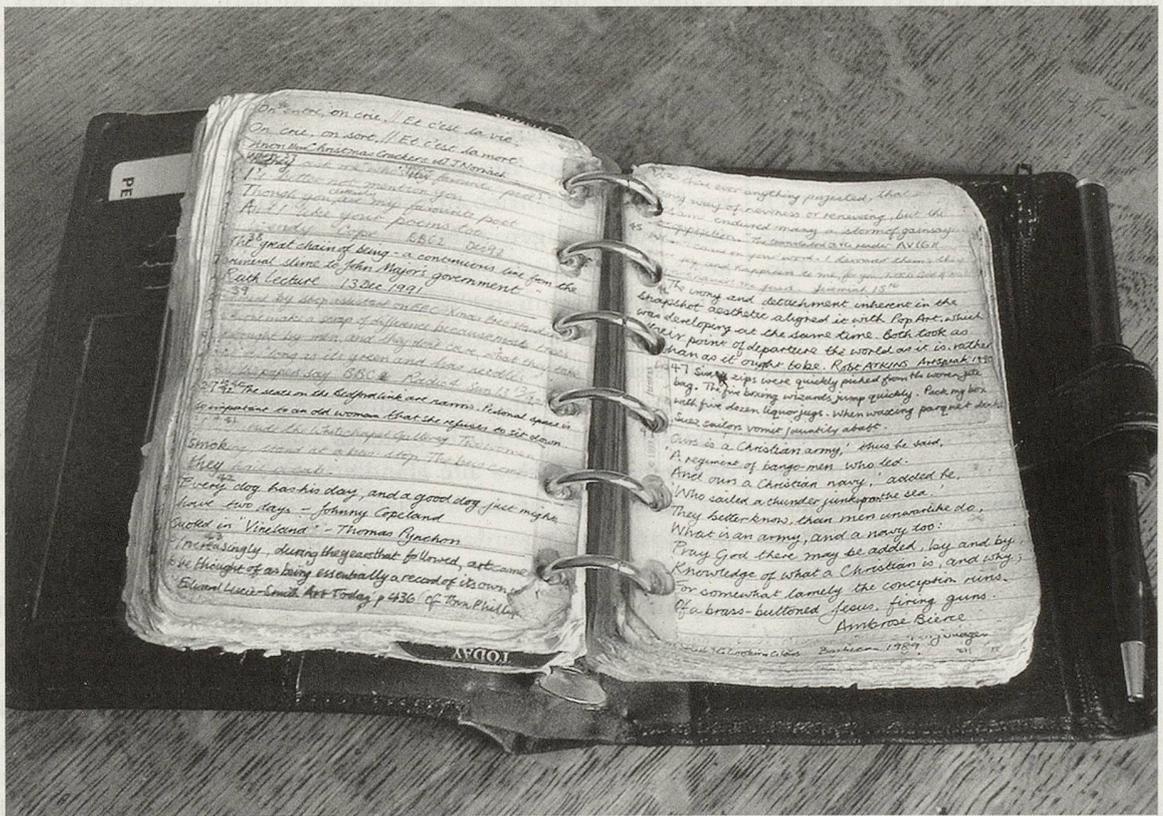
nounced this past spring that a veteran *New York Times* art journalist had quit the paper to join the publishing division of a major private gallery. While minor tremors had been felt before, this seemed to mark a tectonic shift. Rather like Hurricane Sandy, which flooded Chelsea galleries, some events remind us that global warming is real and that our incapacity to change or to regulate eventually catches up with us, irreversibly so. As *Parkett* signs off, the New York art market and its world feel uncertain, consolidating, hunkered down, anxious. This has little to do with Trump or Trumpism. It has to do with the forces of its own creation.

In his poem “City of Ships,” Walt Whitman describes New York as a “Proud and passionate city! mettlesome, mad, extravagant city!” It is all this and more. Let’s see who stays afloat.

An endnote: Vito Acconci died a few weeks ago. But then, Vito had left the business of art making many years ago.

- 1) I should note that *Parkett* has a luminous history of international curiosity and commitment to translating texts from every imaginable language over its thirty-three years.
- 2) Vito Acconci, *Making Public* (the Hague: Stroom, 1993).

Fil-o-fax.



Vito Acconci ist tot

Ursprünglich sollten die *Parkett*-Artikel der Rubrik Cumulus «persönliche Rückblicke, Beurteilungen und denkwürdige Begegnungen» vermitteln, nicht im Sinn professioneller Kritik, sondern «als jeweils ganz eigene Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung». Seit der ersten Ausgabe 1984 waren diese Cumulus-Beiträge noch viele Jahre lang jeweils unterteilt in einen «aus Europa» und einen «aus Amerika»; Berichte aus einer zweipoligen Kunstwelt noch ohne Internet. Keine entlegenen Biennalen, Triennalen, kein China, Indien, bloss Europa und Amerika – Letzteres eigentlich als Kennwort für New York City.¹⁾ Ich werde mich hier nicht über die häufig zitierte Geschichte der Globalisierung der Kunstwelt auslassen, aber es ist durchaus sinnvoll, sich klarzumachen, wo wir heute stehen und wie es dazu kam.

Als ich in den frühen 90er-Jahren in New York zu arbeiten begann und überlegte, wie ich mein Zeug (hauptsächlich Bücher) aus meinem Apartment in Manhattan, das etwa die Grösse eines Baumhauses hatte, nach Brooklyn schaffen sollte, raunte mir ein älterer Kollege hinter vorgehaltener Hand

TOM ECCLES ist Leiter des Center for Curatorial Studies am Bard College.

zu, dass es an der Zeit wäre, meine alten *ARTnews*-Hefte zu entsorgen. Als Nächstes seien dann die *Art in Americas* dran und schliesslich die alten *Artforum*-Ausgaben. «Behalte nur die *Parkett*-Bände», meinte er. Guter Rat. Als ich mich jetzt erneut diesen alten Ausgaben zuwandte, stiess ich in Band Nr. 10 auf einen erstaunlichen Cumulus des heutigen Direktors des Guggenheim Museum & Foundation, Richard Armstrong, über Bruce Nauman. Armstrongs Text trägt den Titel «Fil-o-fax» – zum Schreien! Wann haben Sie dieses Wort zum letzten Mal gehört? Wissen Sie überhaupt, was ein Fil-o-fax ist? Egal, 1986, vor 31 Jahren, schrieb Armstrong: «Die Ausstellungen gaben nichts her, und der Handel liess sich bis zum Jahresbeginn recht langsam an. Einige Galerien waren geschlossen, womit sie zeitweise die Nahrungskette empfindlich durcheinanderbrachten. Doch – neues Spiel, neues Glück – alte Händler vergehen nicht; sie machen's dann privat und/oder werden Agenten. [...] Nackter Ehrgeiz macht sich bezahlt, und materialistische Habgier ist nach gründlicher Überholung rehabilitiert; Sammler plündern mit Hebelkraft-Aufkäufen den Markt, und haben sie damit keinen Erfolg, jagen sie sich gegenseitig im Rahmen ihres ästhe-

tischen Mau-Mau in Hamsterkäufe ihrer Lieblingsmarke.»²⁾ Klingt das nicht seltsam vertraut?

Es ist ziemlich viel geschehen seit Armstrongs Botschaft. Nach gut zehn Jahren sind die einst imposanten Galerien in SoHo mit ihren gusseisernen Fassaden nur noch eine nostalgische Erinnerung; sie sind den «Gruften» in Chelsea gewichen, eine grösser als die andere, entweder ein echter Richard Gluckman oder ein Abklatsch davon. Als *Parkett* 1997 die Hälfte seines Wegs zurückgelegt hatte, berichteten die Cumuli noch immer zuverlässig von Ereignissen in Europa und Amerika. In der Doppelnummer 50/51 wird ein Artikel von Kurt W. Forster, «Bilbao-Song – Frank Gehrys Guggenheim Museum in Kantabrien» wie folgt eingeleitet: «Museen und andere Kultureinrichtungen haben die Rolle von urbanen Katalysatoren übernommen, denn sie tragen dazu bei, Kampagnen für die Neugestaltung von städtischen Gebieten in die Wege zu leiten...»³⁾ Damals stand gerade die Umgestaltung der Londoner Bankside Power Station zur Tate Modern an. In ihrem ersten Jahr, 2000, zählte die Tate Modern 5,25 Millionen Besucherinnen und Besucher – eine Zahl, die seither mehr oder weniger konstant geblieben ist.

Jetzt blickten die Augen New Yorks über den Atlantik.

Die Ereignisse des 11. September 2001 schüttelte der Kunstmarkt bald schulterzuckend ab – für einen Moment hatte man den Atem angehalten, doch bald darauf, als die Auktionshämmer wieder auf die Pulte zu fallen begannen, folgte ein Seufzer der Erleichterung. Wenige Tage nach dem 11. September sagte der Maler Pat Steir allen Ernstes zu mir: «Alles hat sich verändert. Auch die Kunst wird eine andere sein.» Nichts hat sich verändert. Vor rund zehn bis fünfzehn Jahren schwamm die New Yorker Kunstszene im Geld der Gewinne einer neoliberalen Wirtschaft. Wenn jemand George W. Bushs nach dem 11. September an die Amerikaner gerichtete Devise, «Kauft!», befolgte, so war es die Kunstszene. 2004 feierte das Museum of Modern Art seine Wiedereröffnung – die Besucherzahl bewegte sich um drei Millionen herum – und 2007 folgte das New Museum. Inzwischen hatten die «alternativen» Non-Profit-Räume zu kämpfen, ihre eigene Nische zu finden, angesichts der blühenden «Jungen Galerienszene», die aufstrebende Künstler «unterstützte». 2015 öffnete auch das Whitney Museum of American Art seine Tore wieder und im Jahr darauf stiess das Metropolitan Museum of Art mit dem neu benannten Met Breuer an der Madison Avenue in den zeitgenössischen «Markt» vor. Letzte Woche besuchte ich die Louise-Lawler-Retrospektive im MoMA. Es herrschte dichtes Gedränge! Eine Frau rief ihrem Begleiter laut zu: «Das macht mich nicht an, gehen

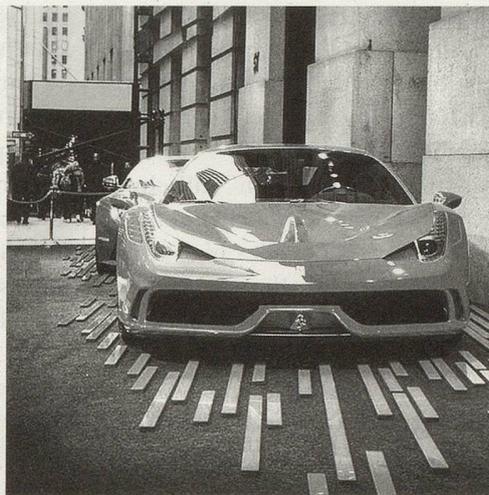
wir etwas anderes anschauen.» So läuft das heute.

Mich persönlich traf die Erleuchtung, dass sich tatsächlich ein Wandel anbahnte, am 16. November 2004, am Eröffnungsabend des neuen MoMA-Baus. Bürgermeister Giuliani hatte an einer Serie von Werken im öffentlichen Raum von REPOhistory Anstoss genommen, die auf bedeutende Fälle von Menschenrechtsverletzungen in New Yorks Vergangenheit aufmerksam machten. Die politisch engagierte Künstlergruppe hatte an den Schauplätzen solcher Ereignisse Signalpfosten mit erläuternden Schrifttafeln aufgestellt. Giuliani störte sich vor allem an einer Tafel, die auf die berüchtigten Würgegriffe verwies, die NYPD-Polizisten einsetzen, wenn sie Verdächtige auf die Kühlerhaube von Autos schleudern, was schon mal zum Tod des Opfers führen kann. Dank einem verblüffend gerissenen, wenn auch schändlichen Urteil umging die Stadt die im ersten Verfassungszusatz garantierten Rechte, indem sie gleich alle Kunstwerke aus den

Strassen der Stadt verbannte und gar nicht erst versuchte, die Aktivitäten eines einzelnen Künstlers oder einer Künstlergruppe zu beschneiden (nur die Parks blieben ausgenommen).

Am Abend der grossen MoMA-Eröffnung wurden die Besucher zwischen Abschränkungen hindurchgeschleust, auf denen grosse Logos der Chase-Bank prangten. Ungewöhnlich. Immerhin handelte es sich um einen öffentlichen Gehsteig, doch das Museum besetzte diesen öffentlichen Raum ziemlich unverfroren mit Werbung. Vor der Wiedereröffnung hatte es zu den Prinzipien des Museums gehört, dass Firmenlogos im Museum nichts zu suchen hätten. Aber David Rockefeller jr., Mitglied des Museumsausschusses, sass auch im Aufsichtsrat und war ehemaliger Vorsitzender der Bank. Ich war damals Direktor des Fonds für Kunst im öffentlichen Raum und achtete als solcher sehr genau auf die Nuancen, wenn es um Bewilligungen und Anstand seitens der Behörden ging. Natürlich ist

Museum Gala, Cipriani Wall Street, New York, 2012.



Firmeneinbettung und Mit-Firmenins-Bett-Gehen für unsere Kulturinstitute nichts Neues (in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren mangelte es nicht an Versuchen von Künstlern, solch stillschweigende Einvernehmlichkeiten offenzulegen), aber dies hier schien mir verhängnisvoller, ja, wesentlich dreister zu sein. Demnächst ist im MoMA die Sammlung der UBS zu sehen, die teils als Spende ans Museum geht, teils nicht. Noch eine Veränderung.

Einige Jahre später staunte ich nicht schlecht bei einer weiteren Museumsgala im Cipriani Wall Street im Frühjahr 2012, wo, nur wenige Schritte vom mittlerweile abgebrochenen Occupy-Wall-Street-Lager entfernt, zwei extra aufgestellte rote Ferraris den Gehsteig seitlich des Eingangs zielen (Rot war auch das Thema der Gala!). Drinnen schnurrte der Auktionator des Abends munter seinen Text herunter und versteigerte ein gespendetes Kunstwerk nach dem anderen zur Unterstützung des Museumsprogramms. Ich will die Nutzung des Gehsteigs nicht überbewerten, obwohl sie mir ein Dorn im Auge ist. Wo einer hingeht, folgen alle nach. Es ist fast unmöglich, dies nicht zu tun; ein Verhalten wird zur Norm. Heute ist die New Yorker Kunst im öffentlichen Raum wie jene Ferraris, sie sind im Besitz und werden benutzt von jemand anderem, für jemand anderen. Wie Vito Acconci 1993 schrieb:

KEEP TELLING YOURSELF: IT'S ONLY A DREAM . . . IT'S ONLY A NOVEL . . . IT'S ONLY A VIDEO GAME . . . KEEP TELLING YOUR-

SELF: IT CAN'T HAPPEN HERE. THIS IS PUBLIC SPACE.⁴⁾

Kataloge von Privatsammlungen (die Totgeburt unter den Kunstpublikationen) begannen sich in meinen Regalen zu stapeln und zu vermehren, sie standen für eine Art kritischen Kolonialismus – der Grenzen verwischte und die Geschichte entsprechend dem persönlichem Geschmack und privaten Reichtum umschrieb. In jüngster Zeit haben wir Galeristen als Museumsdirektoren erlebt und Chefkuratoren, die zu bedeutenden Kunsthändlern wurden. Heute ist eine der häufigsten Klagen, die ich von Galerien zu hören bekomme – neben der, für die Eröffnungsbankette von Museumsausstellungen aufkommen zu müssen –, dass von ihnen erwartet werde, einen beträchtlichen Beitrag zu den Ausstellungen selbst zu leisten. Bei einem neueren Projekt für Kunst im öffentlichen Raum wurde die Ausstellung tatsächlich gemeinsam von der Non-Profit-Institution und der vertretenden Galerie präsentiert. Unglaublich. Ich will damit keineswegs den Galerien die Schuld zuschieben, ganz im Gegenteil. Für viele von ihnen wird diese Last allmählich untragbar in Kombination mit dem laufenden Wachstumszwang.

Gerade als ich dachte, jetzt könnte mich nichts mehr überraschen, wurde dieses Frühjahr angekündigt, dass ein gestandener Kunstjournalist der *New York Times* die Zeitung verlassen habe, um in die Verlagsabteilung einer bedeutenden privaten Galerie zu wechseln. Während schon früher leichte Beben zu spüren waren,

schien dies einer tektonischen Plattenverschiebung gleichzukommen. Ähnlich wie der Wirbelsturm Sandy, der die Galerien in Chelsea unter Wasser setzte, erinnern uns manche Ereignisse daran, dass der globale Treibhauseffekt eine Realität ist und dass unsere Unfähigkeit zur Veränderung oder Regulierung uns einholt, und zwar unwiderruflich. Während *Parkett* sich ausloggt, macht sich auf dem New Yorker Kunstmarkt und seinem Umfeld Ungewissheit breit, man fusioniert, geht in Deckung, ist verunsichert. Das hat wenig mit Trump und Trumpismus zu tun. Es hat mit den Kräften zu tun, die der Markt selbst entfesselt hat. In seinem Gedicht «City of Ships» (Stadt der Schiffe) beschreibt Walt Whitman New York als «Stolze und leidenschaftliche Stadt! mutige, verrückte, extravagante Stadt!» All dies ist es und mehr. Wir werden sehen, wessen Schiff flott bleibt.

Abschliessende Bemerkung: Vito Acconci starb vor einigen Wochen. Aus dem Kunstgeschäft hat er sich allerdings schon vor Jahren zurückgezogen.

1) Dazu ist anzumerken, dass *Parkett* auf eine glanzvolle Vergangenheit der Neugier auf Kunst zurückblickt, in der es sich nicht um Landesgrenzen gesichert hat und in seinen 30 Lebensjahren nie davor zurückgeschreckt ist, Texte aus allen möglichen Sprachen zu übersetzen.

2) *Parkett* Nr. 10, 1986, S. 153.

3) *Parkett* Nr. 50/51, 1997, S. 261.

4) Vito Acconci, *Making Public*, Stroom, Den Haag 1993.

SAGE DIR IMMER WIEDER:

ES IST NUR EIN TRAUM ... ES IST NUR EIN ROMAN – ES IST NUR EIN VIDEOSPIEL ...

SAGE DIR IMMER WIEDER:

DAS KANN HIER GAR NICHT SEIN. DIES IST ÖFFENTLICHER RAUM.