

# KUNSTFORUM

1. Jahrgang, Nr. 1, März/April 1973, DM 7,- **INTERNATIONAL**



Les Levine

## *Topesthesia / Stretch 1969*

*Close up examination of stretching through closed circuit television system concerned with recognizing the location of stimuli (i.e. flexure muscles, breathing) as they affect body technology. This work may be reconstructed by*

Wolf Schön **Kommunikationsobjekte** Willy Bongard **Sammlung**  
 Guiseppe Panza di Biumo Heinz Ohff **Kunst von oben her** Peter Sager **Neue**  
**Sachlichkeit - Neuer Realismus** Klaus Honnef **Tagebuch** Gerd Winkler **Kommu-**  
**nen, Künstler und Banausen** Axel Hecht **Les Levine** Bernhard Kerber **Ulrich**  
**Erben** Wolfgang Becker **Ben Schonzeit** Reinhard Kaufmann **Hundertwasser**  
**oder der vollautomatische Maler** Klaus Groh **Aktuelles aus Osteuropa** Jean-  
 Marc Poinot **Paris - Erwachen oder Wettlauf nach Beaubourg** Lil Picard  
**New Yorker Kunstbrief: Pluralismus - Konfusion oder Vitalität** u.v.a.m.

50 Jahre KUNSTFORUM

# New York: Die 1980er Jahre und das *Journal of Contemporary Art*

EIN PERSÖNLICHER BERICHT

von Klaus Ottmann

01 Rainer Fetting (li), das Model Desmond  
Cadogan (Mitte) und Klaus Ottmann (re), 1984  
im New Yorker Atelier von Fetting, © Jeannette  
Montgomery Barron/Trunk Archive





Ich kam im Sommer 1983 aus Berlin nach New York, in Begleitung des Berliner Malers Rainer Fetting, der in New York ein Atelier suchte. [01] Fetting war zuvor in einem langen Artikel von John Russell im *New York Times Magazine* mit einem doppelseitigen Foto hervorgehoben worden. Ich war damals der Leiter seines Berliner Ateliers und gelegentliches Modell. Bereits als Student an der Freien Universität Berlin hatte ich angefangen, über Kunst und Kultur für eine der Berliner Stadtzeitschriften zu schreiben, unter anderem auch über die „Neuen Wilden“ vom Moritzplatz (Salomé, Fetting, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer, Anne Jud und Berthold Schepers).

Im Gegensatz zu heute hatten die Kunstkritiker enormen Einfluss darauf, was Sammler kauften. Eine positive Rezension von Roberta Smith in der *New York Times* war praktisch eine Garantie für eine ausverkaufte Ausstellung.

Wir zogen in das Gramercy Park Hotel in New York. Salomé war schon eine Weile in New York. Er wohnte in einem Loftgebäude an der Fifth Avenue in der Nähe des Madison Square Park, in der auch die Picasso-Witwe Françoise Gilot mit ihrem Mann, dem Immunologen und Entdecker des Polio Impfstoffes, Jonas Salk, der Kunsthändler und Leiter der Marlborough Gallery Pierre Levai mit seiner Frau Rosi Levai und die Modedesignerin Maxime de La Falaise wohnten. Nach drei Monaten in einem temporären Atelier in Williamsburg, Brooklyn, mietete Fetting eine Etage in einem Loftgebäude in Chelsea, das dem italienischen Maler (und Grundstücksanleger) Sandro Chia gehörte. Chia wohnte und arbeitete in den zwei obersten Etagen, und vermietete die anderen an Künstler und Galerien.\*

Ich ließ mich in New York nieder und arbeitete schließlich noch einige Jahre für Fetting. Einige Monate vor meiner Abreise nach New York hatte ich meinen ersten längeren Beitrag zur Kunst fertiggestellt. Der Artikel mit dem Titel: „Die Malerei im Zeitalter der Angst“ verband Philosophie und Kunst und stellte die deutschen und italienischen Künstler Salomé, Fetting, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Joseph Beuys und Wolfgang Laib den historischen Künstlern Edward Hopper, Vincent van Gogh, Eugène Delacroix, Paul Gauguin und Hieronymus Bosch gegenüber. Die deutsche Version schickte ich an das *Kunstforum International* in Köln, die englische ans *Artforum* nach New York und die italienische zu *Flash Art* in Mailand. Anfang 1984 lernte ich die Redakteurin von *Flash Art*, Helena Kontova, bei einem Atelierbesuch kennen. Sie erinnerte sich an

meinen Artikel und bekundete ihr Interesse an einer Veröffentlichung. „Painting in the Age of Anxiety“ erschien im Sommer 1984 in *Flash Art* und 1985 in der Ausgabe 80 des *Kunstforum International*.

Damit begann meine Karriere als Kunstkritiker. Zehn Jahre lang schrieb ich regelmäßig Rezensionen und Artikel für *Flash Art* und übernahm schließlich den Job des US-Redakteurs von Jeffrey Deitch, der sich entschied, privater Händler und Kunstberater zu werden. Mit der Explosion des Kunstmarktes in den 1980er und frühen 90er Jahren wurde New York auch zum Zentrum der Kunstkritik. Kritikerinnen und Kritiker, insbesondere diejenigen, die für große Publikationsorgane wie die *New York Times*, *Village Voice* und das *New York Magazine* schrieben, wurden zu mächtigen und einflussreichen Vermittlern zwischen Künstlern, ihren Händlern und den Sammlern. Selbst Autoren von Kunstzeitschriften, die von den Anzeigen der Galerien finanziell abhängig waren, wie *Art in America*, *Artforum*, *Artnews*, *Flash Art* und *Contemporanea* – die beiden letzteren wurden in Italien veröffentlicht, aber in den USA in englischer Sprache verkauft –, wurden von den Galerien mit Speis und Trank verwöhnt. Die Seitenzahlen dieser Zeitschriften stiegen von Monat zu Monat, da immer mehr Galerien ihre Ausstellungen mit ganzseitigen Anzeigen ankündigten. Im Gegensatz zu heute hatten die Kunstkritiker enormen Einfluss darauf, was Sammler kauften. Eine positive Rezension von Roberta Smith in der *New York Times* war praktisch eine Garantie für eine ausverkaufte Ausstellung. Die Sammler (und auch viele Museumscuratoren) suchten bei den Kunstkritikern Orientierung und Zustimmung. Dies führte auch zu dem Phänomen, dass Sammlungen häufig einander sehr glichen. Jeder Sammler, jede Sammlerin musste mindestens ein Werk von Peter Halley, Julian Schnabel, Jeff Koons, David Salle, Susan Rothenberg, Eric Fischl, Jean-Michel Basquiat, Keith Haring oder Ashley Bickerton haben, um nur einige der gefragtesten und von der Kritik am meisten gefeierten Künstlerinnen und Künstler dieses Jahrzehnts zu nennen.

Kritiker wurden zu den Entdeckern neuer Künstler. Bald wurden Kritiker von den Galeristen auch eingeladen, Ausstellungen in ihren Galerien zu kuratieren, um diese neuen Künstler in den Galerien einzuführen, nach Möglichkeit im Kontext bereits etablierter Galeriekünstler. Damit begann auch meine eigene Karriere als Kurator. Andere Kuratoren, die als Kritiker begannen, waren Dan Cameron, der später als Kurator am Orange County Museum of Art in Newport Beach und am New Museum in New York arbeitete, und das Duo Tricia Collins and Richard Milazzo, die als Herausgeber des Journals *Effects: Magazine for New Art Theory* Ausstellungen in Galerien kuratierten. [02] Ihre Publikationen bildeten den theoretischen Kontext für eine neue Art von post-konzeptueller Kunst, die als *Simulationism* oder *Neo-Geo* (*Neo-Geometric Conceptualism*) bekannt wurde.



02 *Effects: Magazine for New Art Theory*, Nummer 1, 1983, Foto: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin JEW



03 *Journal of Contemporary Art*, Nummer 1, 1988, Courtesy: Klaus Ottmann

Was aber fehlte, das waren die Stimmen der Künstler. In den 1960er und 70er Jahren waren zahlreiche der Kritiker Künstler, und unter ihnen befanden sich viele eben jener, die diese Jahrzehnte prägten, wie Robert Smithson und Donald Judd. In den 1980er und 90er Jahren dagegen finden sich selten Texte von Künstlern oder Interviews mit ihnen. Die meisten Kunsthistoriker und -kritiker waren skeptisch gegenüber dem Wert dessen, was Künstler über ihre eigene Arbeit zu sagen hatten. Es hieß, die Künstler seien voreingenommen. Dennoch gab es Bände mit Künstlertexten, wie den Briefen Vincent van Goghs und Nicolas Poussins oder den Schriften von John Ruskin und Paul Klee. Aber es waren eben nur sehr wenige zeitgenössische künstlerische Schriften zu finden.

1988 traf ich John Zinsser und Philip Pocock, die dabei waren, eine Zeitschrift ausschließlich mit Texten von und Interviews mit Künstlern zu gründen. Zinsser hatte gerade sein Journalismus-Studium abgeschlossen und arbeitete bei einem Lifestyle-Magazin für ältere Menschen. Er war daran interessiert, in den Kunstjournalismus und in die Kunstwelt im Allgemeinen einzusteigen. Er hatte keine Kunstschule besucht, und mit Künstlern zu sprechen war für ihn de facto eine Art von Kunstausbildung, bei der er das Wissen von Künstlern in New York einholte. Später sollte er, vom Abstrakten Expressionismus und Minimalismus beeinflusst, als abstrakter Maler bekannt werden. Seine Malerei bezeichnete er als einen „weit geöffneten Dialog“, wobei die vielfältige Ausstellungsszene von New York City die Ressourcen für diesen malerischen Diskurs lieferte. [05, 06] So baut er seit den frühen 1980er Jahren eine

Liste von Bezugspersonen (darunter der Maler David Row) auf, mit denen er eine Form des Diskurses und Gegendiskurses führt.

Am 11. August 2022 hatte ich die Gelegenheit, mit Zinsser und Pocock in einem Zoom-Gepräch nochmals über die damalige Zeit zu sprechen. [04]

Zinsser: 1983 war ich in die Avenue A zwischen der 10. und 11. Straße gezogen, was damals, 1983 bis 1986, wirklich das Zentrum der Kunstszene im East Village war. Ich wollte etwas mit Künstlern machen und daher sprach ich mit Doug Milford, der zusammen mit Lisa McDonald die Piezo Electric Gallery betrieb. Ich hatte mich mit der Galerie angefreundet und dachte, das könnte eine Möglichkeit für mich sein, einige Künstler kennenzulernen und ein Projekt zu machen, bei dem ich meine Fähigkeiten einsetzen konnte. Also interviewte ich zuerst Richard Kalina und danach



04 Screenshot des Zoom-Gesprächs am 11. August 2022, John Zinsser (li), Klaus Ottmann (re), Philip Pocock (unten)



05 John Zinsser, 19th Street Studio und Büro des Journal of Contemporary Art, New York, 1988, Foto: Candace Zinsser, Courtesy: der Künstler

Philip Pocock, und als ich Philip interviewte, sagte er, hör mal, warum machen wir das nicht als Magazin oder Zeitschrift? Das hatte viel damit zu tun, dass Philip gerade einen Apple Macintosh Computer erworben hatte. Der technologische Aspekt davon war, dass wir etwas machen konnten, das Desktop-Publishing war.

Philip Pocock war zu dieser Zeit als Kunstfotograf tätig und arbeitete für führende Kunstverlage wie Harry N. Abrams und Rizzoli. Er hatte ein Atelier in der 19. Straße und experimentierte im Grenzbereich von Fotografie, Alchemie und lichtloser Fotografie, was ja auch Moholy-Nagy gefordert hatte. [07] Philip hatte den Macintosh Computer und Apple LaserWriter nicht gekauft, um damit eine Zeitschrift zu machen, sondern zur digitalen Bildbearbeitung.

Pocock: Ich lernte das Internet von meiner Mutter kennen, die in den 70er Jahren online war, bevor es Internet genannt wurde. Sie programmierte in UNIX. Sie lernte, wie man programmiert, nachdem sie sieben Kinder bekommen hatte. Sie war eine wissenschaftliche Bibliothekarin. Ich brachte mir selbst Postscript bei, die Computersprache für den Apple LaserWriter, und das war meine Ausrede dafür, dass ich so viel Geld ausgab. Ich fing

an, mit Fraktalen, Blattgold und Blattsilber herumzuspielen. Ich hatte die Programme CricketPaint und CricketDraw, aber man konnte einen Postscript-Code direkt auf den Drucker herunterladen. Tagsüber programmierte ich, und abends schickte ich den Code an den Drucker. Es dauerte acht Stunden, um etwas zu drucken. Und erst ein paar Tage bevor John mit dem Interview zu mir kam, wurde mir klar, dass die Technologie für die digitale Bildbearbeitung einfach noch nicht so weit war. Ich dachte: Das ist wie eine Gutenberg-Presse. Also sagte ich zu John, lass sie uns benutzen. Ich habe einen schnellen Entwurf für die Zeitschrift gemacht, und du, Klaus, warst ziemlich früh dabei.

Die Zeitschrift, aus der schließlich das *Journal of Contemporary Art* wurde, war eine der ersten Veröffentlichungen, die vollständig mit dem Apple Macintosh Computer, dem Adobe PageMaker Programm (1.0) und mit einem Apple LaserWriter hergestellt wurde. Das fertige Material wurde anschließend von einer kommerziellen Druckerei gedruckt und gebunden.

Zinsser: Das Design war sehr schön und ermöglichte uns die Verwendung von Textzitatzen. Es hatte viel Weißraum und wir verwendeten die Schriftart Times Roman, so dass es sehr gut lesbar war. Ursprünglich wollte Phillip die Zeitschrift „Postscript“ nennen, nach der Druckersprache, und sie sollte auch als Nachtrag (Postscript) zu dem fungieren, was in den 1980er Jahren eine Art von Moment war. Mein Vater, der eine lange Karriere als Journalist und Redakteur hinter sich hatte, meinte, man solle der Zeitschrift einen seriösen Namen geben, „Journal of Contemporary Art“, so wie *Journal of Pediatric Medicine*, und JCA sei ein schönes Kürzel. Das kam irgendwie aus heiterem Himmel.

Pocock: Ich habe irgendwo gelesen, dass 55 Zeichen das ist, was die Leute auf einen Blick lesen können, also habe ich die Spalten 55 Zeichen breit gemacht, so dass man es in der U-Bahn leicht lesen kann. Die kleinere Abmessung wurde gewählt, damit das *Journal* in den Bücherregalen stehen konnte, nicht nur in den Zeitschriftenregalen, so dass die Buchhandlungen es nehmen. Da es nur zweimal im Jahr veröffentlicht wurde, sollte es eine gewisse Haltbarkeit haben.

Zur ersten Ausgabe, die im Frühjahr 1988 erschien, habe ich zwei Interviews beigetragen: eines mit Jeff Koons und das andere mit Wolfgang Laib. [03] Das *JCA* erschien zweimal im Jahr zwischen 1988 und 1995. Es wurde nicht durch Anzeigen finanziert, sondern ausschließlich durch den Verkauf im Buchhandel und durch Abonnements. Es gab verschiedene Abonnement-Stufen, von einem regulären Ein-Jahres-Abonnement für 12 Dollar bis zu einem „unterstützenden“ Zwei-Jahres-Abonnement für 100 Dollar. Das *JCA* war daher unabhängig vom Kunstmarkt



06 Philip Pocock und John Zinsser auf der Büchermesse, New York, Januar 1988, Courtesy: Philip Pocock

und in erster Linie als alternatives Forum für Künstler gedacht. Von 1988 bis 1990 wurde es von Pocock und Zinsser herausgegeben. 1991 wurde ich der Herausgeber, wobei ich das ursprüngliche Konzept des *Journals* beibehielt. Zur gleichen Zeit gründete der deutsche, in New York lebende Künstler Wolfgang Staehle ein Bulletin Board System (BBS), das er *The Thing* nannte. Es war die frühe Form eines Online-Forum mit Schwerpunkt auf zeitgenössische Kunst. [08] Das *Journal* hat sich daran mit Projekten von Künstlern wie Renée Green, Andrei Roiter und Catherine Wagner beteiligt.

In der ersten Ausgabe des *JCA* schrieben Pocock und Zinsser: „Die redaktionelle Position der Zeitschrift ist historisch und dokumentarisch. Unsere Absicht ist es, eine genaue Informationsquelle über Künstler mit ihren eigenen Worten zu schaffen. (...) In dieser Ausgabe liegt die Betonung auf dem Wort ‚schwören‘. In zukünftigen Ausgaben wird der Textdiskurs die Form von Künstlerschriften, Strichzeichnungen und anderen Bedeutungsmaßstäben in Malerei, Fotografie und Skulptur annehmen. Unser Ziel ist es, einen Begleiter bereitzustellen, der neue Kunst entmystifiziert. Diese Zeitschrift würde ohne das Bedürfnis der Kunstszene nicht existieren.“ Entmystifizierung meinte, die Praxis der Künstler durch ihre eigenen Worte transparenter zu machen.



07 Philip Pocock, *Alchemist Paint Brush*, 1991, 17 × 7 cm, Courtesy: der Künstler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023



08 Wolfgang Staehle, Büro von *The Thing*, New York, um 1992, Courtesy: der Künstler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Zinsser: Zu den Interviews und den Sonderprojekten wollte ich sagen, dass sie häufig über Galerien liefen. Oft arbeiteten wir direkt mit jemandem, der den Künstler kannte. Aber damals konnte man die Leute auch im Telefonbuch nachschlagen. Ich erinnere mich, dass ich einmal Jean-Michel Basquiat angerufen und ihn gefragt habe, ob er mitmachen wolle, und er hat Ja gesagt, aber leider haben wir nie etwas von ihm bekommen. In den meisten Fällen war es ein einfacher Telefonanruf, im Gegensatz zu dem Versuch, etwas mit einer Galerie auszuhandeln.

Die zweite Ausgabe des *JCA* erschien im Herbst 1988 und enthielt unter anderem Beiträge und Zeichnungen von Christopher Wool, Richard Artschwager, Elizabeth Murray, David Wojnarowicz, Judith Barry, Mike Bidlo, William Wegman und ein Gespräch mit Robert Gober. Der Beitrag von David Wojnarowicz war bemerkenswert und wurde später von ihm zu dem Buch *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991) erweitert. Alle nachfolgenden Ausgaben waren wieder Dialogen mit Künstlern gewidmet. Dabei gab es auch interessante Gespräche zwischen Künstlern, wie etwa jenes zwischen Richard Prince und Alex Katz und eines zwischen John Zinsser und Carl Ostendarp, das während der Besichtigung einer Ad Reinhardt-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York aufgezeichnet wurde.

Zinsser: In dem Interview mit Carl ging es darum, wie er die Bilder von Ad Reinhardt sah. Er ist jemand, der eine ganz besondere Sichtweise auf die

Malerei hat, eine Sichtweise, die sehr originell, anregend und unkonventionell ist, und diese Qualitäten kamen in diesem Interview zum Ausdruck, das anekdotisch ist, weil es in Echtzeit beim Gang durch die Galerien des MoMA stattfand.

Die letzte Ausgabe erschien 1995 mit einem Portfolio von Polaroids des 1989 verstorbenen Fotografen Mark Morrisroe und einem Round Table-Gespräch von Absolventen der Bezalel Kunstakademie in Jerusalem: Nir Hod, Iris Binor, Sigalit Landau, Ohad Maromi und Yehudit Sasportas. [09] Zu dieser Zeit (Ende der 1980er Jahre bis Mitte der 90er Jahre) arbeitete ich als Kurator an der Wesleyan University in Middletown, Connecticut, ungefähr 160 Kilometer nördlich von New York. Die für Connecticut zuständige Kunstkritikerin der *New York Times* war Vivian Raynor. Bei einem ihrer Besuche in Middletown erzählte ich ihr von unserem neuen *Journal* mit seinem Schwerpunkt auf Gesprächen mit Künstlern. Sie wandte sich zu mir und sagte: „Warum sollte irgendjemand wissen wollen, was Künstler zu sagen haben?“ Da war es wieder, das Vorurteil gegenüber Künstlern, die über ihr eigenes Werk sprechen. Es war unter Kritikern, Kuratoren und Kunsthistorikern weit verbreitet, insbesondere in der älteren Generation.

<https://jca-online.com>

\* Die Redaktion hat den Text aufgrund des historischen Kontextes im generischen Maskulinum belassen.



09 Mark Morrisroe, *Untitled (Pat)*,  
um 1982, T-665 Polaroid, 10,7 × 8,5 cm,  
© The Estate of Mark Morrisroe  
(Ringier Collection) im Fotomuseum  
Winterthur

#### KLAUS OTTMANN

---

Klaus Ottmann (\*1954) lebt und arbeitet in New York als unabhängiger Kurator, Autor und Übersetzer und ist Chefkurator im Ruhestand der Phillips Collection in Washington, D.C. Er ist außerdem Herausgeber und Redakteur von Spring Publication, einem kleinen Verlag, der sich auf Bücher über Psychologie, Philosophie, Mythologie, Religion und Künstlertexte spezialisiert hat. Sein Studium der Kunstgeschichte und Philosophie absolvierte er an der Freien Universität Berlin; von 1991 bis 1995 war er Herausgeber des *Journal of Contemporary Art*. 2016 wurden ihm Insignien des *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* vom französischen Ministerium für Kultur und Kommunikation überreicht.