

FOREWORD

IN MARCH AND APRIL 2003, the magazine *Artforum* which was celebrating its fortieth anniversary published two issues devoted to the 1980s. The box housing the two was entitled *The 1980s/Now they're History*.¹ Each of the issues included interviews with artists (*'80s then*), comments by artists of later generations (*'80s again*), a chronology (*Time Capsule*) supplemented by articles on the main stages (*Milestones*) and the decade's most striking characteristics (*Features*). A closing round table summed up the conclusions. Taken as a whole, this constitutes the first available review of the subject. Almost exclusively dedicated to the scene in North America and more particularly New York, it lays down the foundations for an overall view which outlines the diversity of the critical tools and of the esthetic attitudes of the time.

Two later European exhibitions one claiming to establish an "audit" and the other a "topology" further supplemented this upsurge of interest.² They both presented a more or less identical group of artists coming from a geographical area covering both sides of the Atlantic.

The central focus of the catalogue of the Basel exhibition was the retranscription of the words of the participants in a round table discussion,³ whereas the catalogue of the Museu de Serralves already set out to write the history of the 1980s, at the same time as the topology it announced. Edited by Ulrich Loock, who was one of the most active European institutional players in that decade, it again brings together the critical network among whom he occupied a preeminent position⁴ and which was already there and then shaping other more recent European initiatives. In this sense the exhibition by the Leverkusen museum confirms their assumptions in its attempt to explore the underlying premises.⁵ Thus the writing of the supposed history of the 1980s in fact started

under the aegis of the very people active during them, who in certain cases became the authors of that history.

The methodologies used were not yet those of the historian. Without any hint of empiricism, they nonetheless resonate with issues that underlie either the networks of players still active in the same fields, or the market system in what it has retained or eliminated from the artistic output of the time.

Following in their wake we plan to present this decade in the double rhetorical space constituted by the exhibition and the publication we are devoting to it. First of all, we have tried to define the limits of the project and its simplest, perhaps even most arbitrary bases, insofar as they are able to provide a few convenient guidelines regarding the clarity of our intentions.

To start with, let us take the period under consideration which very prosaically starts in 1980 and finishes in 1989. Just the same, let us agree that a serious historian will take the trouble to frame that decade with several of the years surrounding it, the "before" and "after," enabling us to enter and emerge from the decade, or to express it even more precisely the years that form its foundations and those that develop the things that may be derived from it, with the in-between bit, the decade itself, being the summit.⁶

Next the geographical area in question is that of its time, of an international situation and the concomitant geopolitics that roughly divided the planet between the non-Communist industrialized countries coming into the sphere of influence of the United States, the Soviet block, and the rest of the world, the third or fourth world.

The artistic scene we are concerned with, the one that gradually gave modernity back its meaning after the debris left by World War II, developed within the restricted frontiers of the industrialized democracies. Globalization and the expansion of size criteria of every description ensuing from it would not come into effect until the following decade, when they were ushered in by political conditions (the collapse of the Berlin wall), economic conditions (the free movement of goods prompted by trading agreements), and communication tools (the Internet). Multiculturalism, recognition of the cultures of

AVANT-PROPOS

Yves Aupetitallot

Les méthodologies qui sont employées ne sont pas encore celles de l'historien. Sans jamais relever de l'empirisme, elles résonnent toutefois d'enjeux qui sous-tendent soit les réseaux d'acteurs toujours actifs dans les mêmes champs, soit le système marchand dans ce qu'il a retenu ou a écarté de la production artistique du moment.

À leur suite, nous avons le projet de présenter cette décennie dans le double espace rhétorique que constitue l'exposition et la publication que nous lui consacrons.

En tout premier lieu, nous avons cherché à définir les limites et les bases les plus simples de l'exercice, voire même les plus arbitraires, dans la mesure où elles peuvent offrir quelques commodités quant à la clarté de notre propos.

Tout d'abord, la période considérée qui très prosaïquement commence en 1980 et s'achève en 1989. Pour autant, convenons que l'historien sérieux prendra le soin de border cette décennie des quelques années qui l'encadrent, le « avant » et le « après », celles qui permettent d'y entrer et d'en sortir ou encore avec plus de précision celles qui en construisent les fondamentaux et celles qui en développent les possibles filiations, l'entre-deux, la décennie, en étant la crête.⁶

Ensuite, son espace géographique est celui de son époque, d'une situation internationale et d'une géopolitique afférente qui distribuent grossièrement la planète entre les pays industrialisés non communistes situés dans la sphère d'influence des États-Unis, le bloc soviétique et le reste du monde, tiers ou quart.

La scène artistique qui nous occupe, celle qui a peu à peu redonné son sens à la modernité sur les décombres laissées par la Seconde Guerre mondiale, évolue dans les frontières restreintes des démocraties industrialisées. La mondialisation et l'élargissement des ordres de mesure de toute nature qu'elle entraîne ne sera effective que la décennie suivante, dès lors que les conditions politiques (la chute du mur de Berlin), économiques (la libre circulation des marchandises induite par les accords commerciaux) et les outils de communication (le net) la porteront. Le multiculturalisme, la reconnaissance des cultures des groupes communautaires minoritaires dans les démocraties occidentales ou des cultures spécifiques natives des pays sous-développés ne sont encore que des sujets marginaux dans le champ de l'art. On se souviendra par exemple de l'ampleur des critiques dont l'exposition *Les Magiciens de la Terre* a été l'objet.⁷

EN MARS ET AVRIL 2003, la revue *Artforum*, qui célèbre son quarantième anniversaire, édite deux numéros consacrés aux années 1980 dont le boîtier qui les rassemble est titré « The 1980s / Now they're History »¹. Chacun de ces numéros comprend des interviews des artistes (*'80s then*), les commentaires d'artistes des générations postérieures (*'80s again*), une chronologie (*Time Capsule*) augmentée d'articles sur ses principales étapes (*Milestones*) et ses caractères les plus marquants (*Features*). Une table ronde conclusive en ferme le sommaire.

Le tout constitue la première somme disponible sur le sujet. Presque exclusivement dédié à la scène nord-américaine et plus particulièrement new-yorkaise, il jette les bases d'une vue d'ensemble qui en esquisse la diversité des outils critiques et des esthétiques du temps.

Deux expositions européennes plus tardives, qui prétendent pour l'une en établir une « révision » et pour l'autre une « topologie » viennent compléter ce mouvement d'intérêt². Elles ont en commun un corpus d'artistes présentés qui est à peu près identique et dont l'origine géographique est répartie entre les deux côtés de l'Atlantique.

Le catalogue de l'exposition de Bâle est organisé autour de la retranscription des propos des participants d'une table ronde³ alors que le catalogue du Museu de Serralves entend déjà écrire l'histoire, en même temps que la topologie qu'il annonce. Édité par Ulrich Loock, qui a été l'un des acteurs institutionnels européens les plus actifs de cette décennie, il rassemble à nouveau le réseau critique avec lequel il a occupé une position prééminente⁴ et qui modélise d'ores et déjà d'autres initiatives européennes plus récentes. En ce sens l'exposition du musée de Leverkusen en confirme les présupposés dans sa tentative d'en explorer les prémisses⁵. L'écriture de l'histoire supposée des années 1980 a donc bien débuté sous les auspices de ceux qui en ont été les acteurs et qui dans certains cas en deviennent les auteurs.

the minority community groups in western democracies or the specific native cultures of underdeveloped countries were still only marginal subjects in the field of art. For example, the scale of the criticisms attracted by the exhibition *Les Magiciens de la Terre* will be remembered.⁷

Finally the choice of the artists and their works is determined by the assumption, obviously very debatable, that the decade was shaped by a more or less homogeneous generation that emerged in the second half of the 1970s. Thus we are excluding those artists of earlier generations like Dan Graham, Richard Artschwager or Gerhard Richter who continued working during that same period, and in fact exerted a very considerable influence on it.

The fundamental elements of the project having been decided, it remains for us to describe the method chosen to implement it. We immediately discarded any idea of building it starting from a selection of artists and works based on the criteria of excellence or even of representativeness, those chosen by the market or institutions, or—taking up a critical dialectic position—those who had been ignored or rejected.

Rather than separating the wheat from the chaff in this way, we preferred the methodological prerequisite of research that was rooted in the theoretical issues of the day and would perhaps enable us to make the body of work under consideration intelligible.

As a starting point we have chosen that state of consciousness that was prevalent in the art scene and throughout the intellectual and critical world at the end of the 1970s. Everyone was busy thinking about postmodernity, the “end of the great stories” analyzed by Lyotard in 1979 in his essay *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. The world’s disenchantment, the end of utopias and the desire to transform society collapsed at the same time as the reference points they had brought into being. The 1980s were a decade of a return to morality and the estheticization of community-based or even tribal cultures, the years of triumphant liberalism and management economics in an individual egocentric search for well-being. This philosophical context which was decisive for the artistic sphere, particularly because of the major influence of French theory on the North American school, was at work in the porous zones between the fields of architecture and art engaged in rethinking collective public space that was in the process of fragmenting.

The question of the reconquest of public space or the realization of the end of its modernity are central,

for example, to the research of part of the German scene. The writings of Ludger Gerdes, the two collective issues of *Kunstforum* bringing together texts by Richard Sennett,⁸ Dan Graham, Leon Krier and Aldo Rossi, or the architectural photographs of Günther Förg,⁹ are some of its manifestations, which were crystallized by the public sculpture competition in Hamburg.¹⁰ Contrariwise the private dimension of the object, decor and decoration marked the withdrawal into the sphere of intimacy and comfort. The social space and its representation in the media were themselves handed over to estheticized subcultures revealed by the appropriationist process used by artists.

Thus we gradually collected materials and a critical corpus that could be clearly organized round two main sets of themes. Their scope was such that we were able to contemplate two different items corresponding to them, an exhibition and a publication in two parts. The first of these looks at the questions of public/private space and the community, while the second which will be presented in summer 2009 will deal with images and representations.

This first exhibition, the exhibition of item 1, sets out to arrange works in the space starting with the central area of the building, the Rue, with a wall painting by Günther Förg. His piece has been devised specially for the event and on the scale of the building. Then in the exhibition galleries the space layout comprises two access galleries opening on to rooms of various sizes, and culminating at their center in a large circular room entrusted to John Armleder.

The themed rooms focus on the ideas of architecture, where the artists Ludger Gerdes and Thomas Schütte, opposing the fragmentation of the public sphere and its privatization, state the need to reoccupy public space. As a counterweight, the following rooms exhibit the private domestic sphere, the decorative schemes of Thomas Ruff or the little scenes photographed by Laurie Simmons highlighting the position of domestic submission of mothers in the home, or again Haim Steinbach and Thomas Huber who use shelving, whether wall-mounted or free-standing, as a paradigm of display.

The second group of rooms reduces the focus of the argument even more to the community of the world of art, to its tribal dimension, through the presentation of galleries of portraits of artists or anonymous neighbors made by Richard Prince, Axel Hütte and Tom Warren.

The collective experiments of the alternative scene in North America, and more particularly New York, are

Pour finir, le choix des artistes et de leurs œuvres est déterminé par le présupposé, à l’évidence très contestable, que cette décennie serait écrite par une génération plus ou moins homogène qui serait apparue dans la deuxième moitié des années 1970. Nous écartons ainsi ceux des artistes des générations précédentes, comme Dan Graham, Richard Artschwager ou encore Gerhard Richter, qui ont continué à travailler pendant cette même période et qui y ont notamment exercé une influence remarquable.

Les éléments de base de ce projet arrêtés, il nous reste à dire la méthode retenue pour sa mise en œuvre.

Nous avons d’emblée écarté une construction qui aurait pour origine une sélection d’artistes et d’œuvres à partir de critères d’excellence voire même de représentativité, ceux que le marché ou que l’institution a retenus, ou dans un positionnement dialectique critique ceux qu’il aurait ou ignorés ou rejetés.

À cet exercice de répartition du bon grain de l’ivraie, nous avons préféré le préalable méthodologique d’une recherche qui trouverait ses racines dans les enjeux théoriques du moment et qui pourrait permettre de rendre intelligible l’ensemble considéré.

Nous avons choisi comme point de départ l’état de conscience qui au sortir des années 1970 anime la scène artistique, comme l’ensemble du monde intellectuel et critique. Tous sont occupés à réfléchir la post-modernité, la « fin des grands récits » que Lyotard analyse en 1979 dans son essai: *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Le désenchantement du monde, la fin des utopies et de la volonté de transformation de la société se sont effondrés dans le même temps que les repères qu’ils avaient induits. Décennie du retour à l’éthique et à l’esthétisation des cultures communautaires, voir tribales, les années 1980 sont les années du libéralisme triomphant et de l’économie gestionnaire dans une recherche individuelle égotique du bien-être. Ce contexte philosophique déterminant pour la sphère artistique, notamment en raison de l’influence majeure de la « *French theory* » sur l’école nord-américaine, est à l’œuvre dans les zones poreuses entre les milieux de l’architecture et de l’art occupés à repenser un espace public collectif en voie d’émiettement.

La question de la reconquête de l’espace public ou le constat de l’achèvement de sa modernité sont par exemple au cœur des recherches d’une partie de la scène allemande. Les textes de Ludger Gerdes, les deux numéros collectifs de *Kunstforum* qui réunissent des textes de Richard Sennett⁸, Dan Graham, Leon Krier ou Aldo Rossi, ou encore les photographies d’architecture de Günther Förg⁹ en sont quelques-

unes des manifestations que le concours de sculptures publiques de Hamburg cristallise¹⁰. À l’inverse, la dimension privative de l’objet, du décor et de la décoration marquent le repli sur la sphère de l’intimité et du bien-être. L’espace social et sa représentation médiatique sont eux-mêmes livrés à des sous-cultures esthétisées que révèle le process appropriationniste employé par les artistes.

Nous avons donc peu à peu rassemblé des matériaux et un corpus critique qui pouvaient être clairement organisés autour de deux thématiques principales. Leur volume était tel que nous pouvions envisager deux items différents leur correspondant, une exposition et une publication en deux volets.

Le premier d’entre eux décline les questions d’espace public/privé et de communauté alors que le second, qui sera présenté à l’été 2009, traitera des images et des représentations.

Cette première exposition, l’exposition du premier item, tente l’arrangement d’œuvres dans l’espace qu’inaugure l’espace central du bâtiment, la Rue, avec le *wall painting* de Günther Förg. Sa pièce est conçue spécialement pour l’événement et à l’échelle du bâtiment. Dans les galeries d’exposition ensuite, l’espace est distribué par deux galeries de circulation qui desservent des salles de diverses dimensions, et qui aboutissent en leur centre à une grande salle circulaire confiée à John Armleder.

Les salles thématiques articulent les notions d’architecture, là où en opposition à l’émiettement de la sphère publique et à sa privatisation, les artistes Ludger Gerdes et Thomas Schütte affirment la nécessité de réinvestir l’espace public. En contrepois, les salles suivantes exposent la sphère domestique privée, les décors de Thomas Ruff ou les petites scénettes photographiées de Laurie Simmons qui mettent en évidence la position de soumission domestique de la mère au foyer, ou encore Haim Steinbach et Thomas Huber qui utilisent l’étagère, qu’elle soit murale ou sur pieds, comme paradigme du display.

Le deuxième groupe de salles réduit encore plus la focale du propos à la communauté du monde de l’art, à sa dimension tribale, par la présentation des galeries de portraits d’artistes ou de voisins anonymes réalisés par Richard Prince, Axel Hütte, Tom Warren.

Les expériences collectives de la scène alternative nord-américaine et tout particulièrement new-yorkaise sont évoquées par la reconstitution de l’une des salles de l’exposition du *Times Square Show*, en pendant d’un salon vidéo qui en diffuse la production filmique et vidéographique – qui sera le support privilégié des luttes de différents groupes activistes.

conjured up by reconstructing one of the rooms from the *Times Square Show* exhibition, as a pendant to a video room where their film and videographic works will be shown: this was the favorite medium in the struggles of the various activist groups.

The approach we have chosen should allow us to discover or rediscover certain artists, or for those who are still very visible, pieces that are rare, not previously seen or little known. To round off, the absence of some artists is either the consequence of our decision, or the unfortunate result of most varied material or de facto contingencies. For example, the current exhibitions of Jeff Koons prevent us from presenting him because there are no major pieces available; again the lack of cooperation from Richard Prince's sales representatives lies behind a representation of his work which we feel is inadequate. Some of the most important artists, for instance Mike Kelley, Martin Kippenberger or Franz West, will be presented in the second part of the project.

To conclude, the first volume of the book organizes an anthology of three series of theoretical or critical texts focusing in sequence on notions of postmodernity, architecture and public space, and alternative community-based experiments. The reproduced works interspersed in the texts are either those presented in the exhibition, or different works and different artists that allow light to be shed on our purpose. We hope that together they will sketch the outline of a well thought-out understanding of this decade, and here we warmly thank everyone who has contributed.

Translation: Judith Hayward

1 *Artforum*, vol. xli, n° 7 & n° 8, New York, March & April 2003.

2 *Flashback / Eine Revision der Kunst der 80er Jahre*, Basel, Museum für Gegenwartskunst, 30.10.2005 – 12.02.2006; *The '80s: A Topology*, ed. Ulrich Loock, Porto, Museu Serralves, Museu de Arte Contemporanea, 10.11.2006 – 25.03.2007.

3 John M Armleder, Benjamin H.D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kasper König, Jutta Koether & Thomas Ruff.

4 Ulrich Loock was born in Braunschweig in 1953. He has been a curator and a writer since 1985 after studying at the Kunstakademie in Düsseldorf where he made contact with the majority of the artists of his generation. In turn he held the position of director at the Kunsthalle in Berne, then the Kunstmuseum in Lucerne, and today he is Deputy Director of the Museu de Serralves in Porto. Julian Heynen was exhibitions director at the Kunstmuseum in Krefeld, Pier Luigi Tazzi and Denys Zacharopoulos were co-directors of the 1992 documenta in Kassel alongside Jan Hoet.

5 *Kavalierstart / 1978-1982 / Aufbruch in die Kunst der 80er*, Leverkusen, Museum Morsbroich, 20.04 – 20.07.2008.

6 In this respect, the presumed end of the period can be more clearly defined because of the impact of the major changes at the end of the decade: the collapse of the Soviet block, the globalization of the economy and the explosion of the Internet.

7 Organized in 1989 by Jean-Hubert Martin, at the time the director of the Musée National d'art moderne – Centre Georges Pompidou, the exhibition was the first attempt on this scale to deal with the question of globalization. It brought together a hundred or so artists distributed in an evenhanded way between the western scene and that in underdeveloped countries. French opposition to this exhibition was particularly virulent.

8 Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979 (English title: *The Fall of Public Man*). This book is a constant reference source as are *Delirious New York* by Rem Koolhaas published in 1978, or *Kritik der zynischen Vernunft* (English title: *Critique of Cynical Reason [Theory and History of Literature]*) by Peter Sloterdijk published in 1983.

9 "Das Goldener Oktober," *Kunstforum*, n° 65, Köln, September 1983 (contributions by Jörg Johnen, Leon Krier, Ludger Gerdes and Dan Graham); "Res Publica / Plätze, Gärten, Monumente", *Kunstforum*, n° 81, Köln, October-November 1985 (contributions by Jörg Johnen, Aldo Rossi, Richard Sennett, etc.).

10 The Senate of the city of Hamburg launched a program of sculptures in public spaces in 1981 with Ulrich Rückriem, Felix Droese, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Klaus Kumrow, Thomas Schütte, Wolfgang Luy, etc. Knowledge of the German scene in this decade can be supplemented by Büro Berlin, formed by Raimund Kummer, Hermann Pitz and Fritz Rahmann from 1978 (cf. *Büro Berlin / Ein Produktionsbegriff*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1986).

Le parti pris retenu devrait permettre de découvrir ou de redécouvrir certains artistes ou, pour ceux qui seraient encore très visibles, des pièces rares, inédites ou peu connues. Pour être complet, l'absence de certains artistes est soit la résultante de notre décision, soit le résultat malheureux de contingences matérielles ou factuelles les plus diverses. Les expositions actuelles de Jeff Koons par exemple nous interdisent sa présentation faute de pièces importantes disponibles ou encore le peu de coopération des mandataires commerciaux de Richard Prince sont à l'origine d'une représentation à notre sens insuffisante. Certains artistes parmi les plus importants, comme Mike Kelley, Martin Kippenberger ou Franz West, seront présentés dans le deuxième volet du projet.

Le premier volume du livre pour conclure organise l'anthologie de trois séries de textes théoriques ou critiques rassemblés successivement autour de notions de post-modernité, d'architecture et d'espace public et des expériences communautaires alternatives. Les œuvres reproduites qui les rythment sont soit les œuvres présentées dans l'exposition, soit d'autres œuvres et d'autres artistes qui permettent d'éclairer notre propos. Souhaitons que l'ensemble dessine l'ébauche d'une compréhension raisonnée de cette décennie, et que tous ceux qui y ont contribué soient ici vivement remerciés.

1 *Artforum*, Vol. xli, n° 7 et n° 8, New York, mars – avril 2003.

2 *Flashback / Eine Revision der Kunst der 80er Jahre*, Basel, Museum für Gegenwartskunst, 30.10.2005 – 12.02.2006; *The 80s: A Topology*, édité par Ulrich Loock, Porto, Museu Serralves – Museu de Arte Contemporanea, 10.11.2006 – 25.03.2007.

3 John M Armleder, Benjamin H.D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kasper König, Jutta Koether & Thomas Ruff.

4 Ulrich Loock est né en 1953 à Braunschweig. Il est curateur et écrivain depuis 1985, après ses études à la Kunstakademie de Düsseldorf où il se lie avec la plupart des artistes de sa génération. Il occupe successivement la position de directeur de la Kunsthalle de Bern, du Kunstmuseum de Luzern et est aujourd'hui Deputy Director du Museu de Serralves de Porto. Julian Heynen a été le directeur des expositions du Kunstmuseum de Krefeld, Pier Luigi Tazzi et Denys Zacharopoulos co-directeurs de la *documenta* de Kassel de 1992 aux côtés de Jan Hoet.

5 *Kavalierstart / 1978-1982 / Aufbruch in die Kunst der 80er*, Leverkusen, Museum Morsbroich, 20.04 – 20.07.2008.

6 À cet égard, la fin supposée de la période est plus clairement définissable sous l'effet des changements majeurs de la fin de la décennie, effondrement du bloc soviétique, mondialisation de l'économie et explosion du net.

7 Organisée en 1989 par Jean-Hubert Martin, alors directeur du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, l'exposition est la première tentative de cette importance pour traiter la question de la globalisation. Elle rassemblait une centaine d'artistes répartis de manière équilibrée entre la scène occidentale et celles des pays sous-développés. L'opposition française à cette exposition a été particulièrement virulente.

8 Richard Sennett, *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Éditions du Seuil, 1979. Ce livre est une référence constante comme le *Delirious New York* publié en 1978 par Rem Koolhaas ou le *Kritik der zynischen Vernunft* de Peter Sloterdijk publié en 1983.

9 « Das Goldener Oktober », *Kunstforum*, n° 65, Cologne, septembre 1983 (textes de Jörg Johnen, Leon Krier, Ludger Gerdes et Dan Graham); « Res Publica / Plätze, Gärten, Monumente », *Kunstforum*, n° 81, Cologne, octobre – novembre 1985 (textes de Jörg Johnen, Aldo Rossi, Richard Senett, etc.).

10 Le Sénat de la ville de Hamburg lance en 1981 un programme de sculptures dans l'espace public avec Ulrich Rückriem, Felix Droese, Hubert Kiecol, Harald Klingelhöller, Klaus Kumrow, Thomas Schütte, Wolfgang Luy, etc. La connaissance de la scène allemande de cette décennie peut être complétée par Büro Berlin, formé de Raimund Kummer, Hermann Pitz et Fritz Rahmann à partir de 1978 (cf. *Büro Berlin / Ein Produktionsbegriff*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1986).