Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: The theatre of the mind: John Baldessari = Das Theater des Geistes: John Baldessari

Autor: Lawson, Thomas / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681093

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

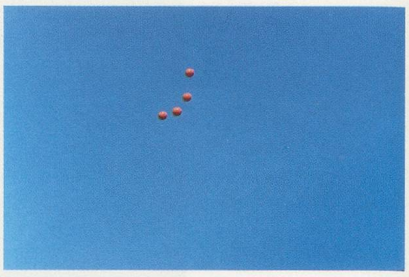
Terms of use

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

THE THEATRE OF THE MIND: JOHN BALDESSARI



It is one of those convulsive moments, an unfolding image of such startling attraction that it grips the imagination thereafter. Three simple shots, in black and white: a cloud passes across the face of the full moon; the full face of a young woman, apprehensive; a close-up of an eye (hers apparently) as it is sliced by an open razor. In that elegant passage from romance to horror, Luis Buñuel and Salvador Dalí, in the opening sequence of their film, Un Chien Andalou *(1928), describe a theory of collage/montage in an age of mechanical reproduction, a theory that remains pertinent today. At its simplest, collage is a cut, montage a reassembly. Together the activity is understood to mean cutting fragments from some pre-existing context and then re-ordering them in a new situation so that a variety of ruptures is demonstrated. It is the device of choice for artists wishing to show the degree of arbitrariness and bad faith inherent in the egocentric representations of bourgeois art with all their enveloping continuities. Collage disrupts the common sense perspective of the realist, but it also disrupts the uncommon immanence of the expressionist. Further, it is a device most fully articulated in the photograph, for photographs, and film, do nothing but reposition fragments of vision, thereby creating a falsely cohesive appearance of meaning. The camera recognises only discontinuity – a shattering blow to the conceit of a unified self that bolsters faith in itself through the singularity of its vision. Buñuel and Dalí stare down the self-engrossed dream of subjectivity, annihilate its rapt gaze with the cutting edge of mechanical reproduction. The argument was not new, but they eroticized it and so proved it irrefutable.*

THOMAS LAWSON

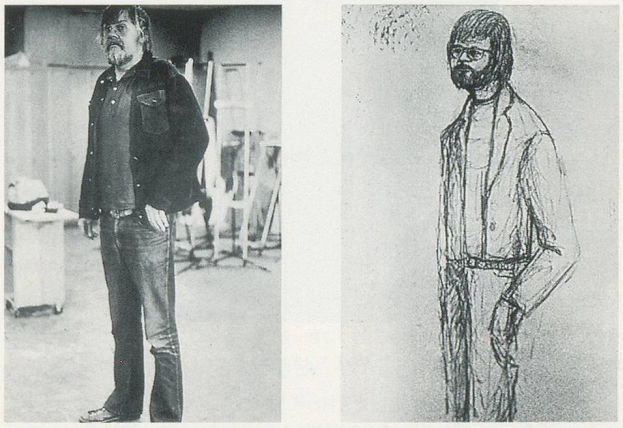
Sometime in 1971, John Baldessari visited a drawing class being taught by a friend in Los Angeles. His friend was not in the room, and Baldessari hung around for about ten minutes, pretending to wait, and then left. Shortly afterwards the teacher returned to the class accompanied by a police artist skilled in making portrait sketches of suspects from the usually inadequate descriptions of witnesses. The teacher asked the students to describe the stranger who had just left, and the police artist made a drawing. Baldessari then returned and had a photograph of himself taken in a pose approximating that of the drawing. The final piece then provides us with differently misleading representations of the artist. On one level this provokes a question of veracity – which image is more believable, which representational technique more reliable? – on another it asks a broader question about the image of any artist – who is this interlocutor? Criminal? Innocent bystander? Trickster? Teacher?

THOMAS LAWSON divides his time between Los Angeles, New York, and Edinburgh. He has edited *Real Life Magazine* since 1979.

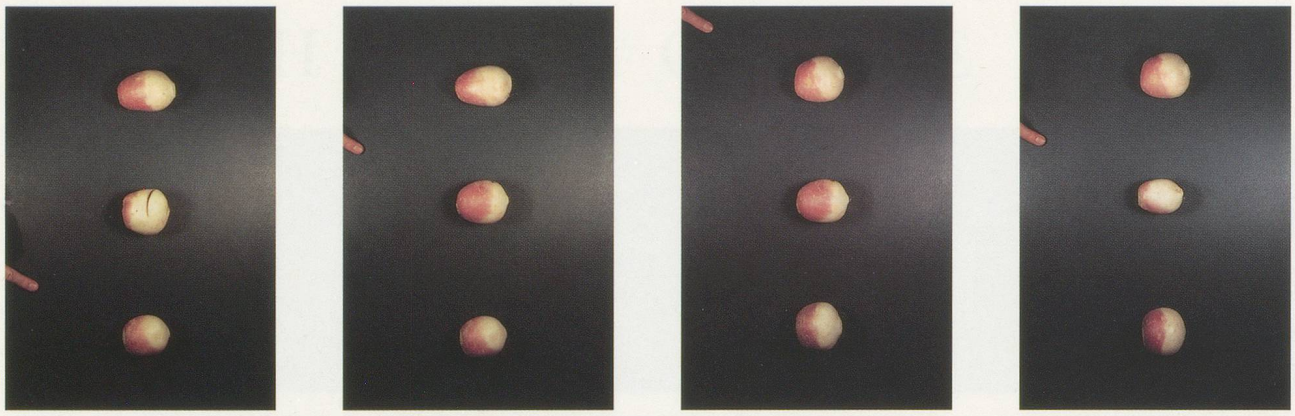
JOHN BALDESSARI, THROWING 4 BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES), 1972–73, 4 Type-C prints, 13¼ x 20" each/ VIER BÄLLE IN DIE LUFT WERFEN, UM EINE GERADE LINIE ZU ERZIELEN (BESTER VON 36 VERSUCHEN), 1972–73, 4 Type-C prints, je 33,6 x 51 cm.

This piece, entitled POLICE DRAWING, is typical of Baldessari; a skeptical, waggish demonstration of the limits of art performed in such a way as to question, but ultimately affirm the place of art within our culture. Baldessari's humorous pedagogy re-places the discourse of contemporary art, at first removing it from its privileged sphere apart from daily life, only to return it after a loopy, not quite focused examination. Repeatedly Baldessari questions the common assumptions about art, foregrounding their arbitrariness, their ridiculousness. His method of repositioning is a variety of montage, its purpose to produce what Roland Barthes has identified as a new intellectual art characterised by the simultaneous existence of "theory, critical combat, and pleasure," in which the objects in play are not subjected to a search for truth, but to a consideration of effects. This method of working, in both art and criticism, shuns the simple finality of the masterwork in favour of a discursive model that remains incomplete and full of digressions. Such a model, shunning the certainty of conclusions, calls for the juxtaposition of fragments, half-told tales, random details and gratuitous close-ups, drawn from every level of contemporary experience. This method is discursive, but its progress is marked by constant interruption. Discontinuity and imbalance are found to be more productive, somehow more accurate, than the smooth-flowing voice of modernist authenticity.

POLICE DRAWING comes roughly halfway through a ten year investigation of the methods and assumptions of art making, a period in which Baldessari can be seen to educate himself by unlearning the unthought postulates that still remain the common currency of too much thinking about art. Prescriptions are systematically violated, hoary advice routinely put to ridicule. The first essays in this deconstruction of art dogma were modest in scope, a selection of texts and photographic images reproduced on plain white canvases. The texts offer a range of prescriptions and high-minded phrases culled from a variety of art books; the photographs ineptly flaunt the rules of composition these same books promote. Neither text nor image is actually placed on the canvas by the artist, only by his instruction. In a later series the images, again based on some rather inept photographs, are painted by amateur artists. Despite their radical intent, these works, by insisting on their

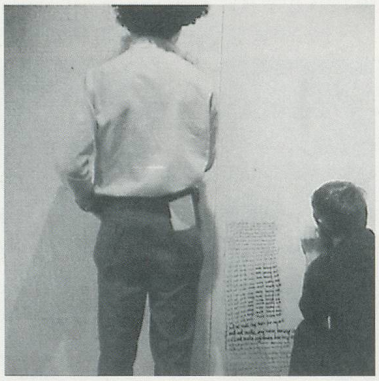


JOHN BALDESSARI, POLICE DRAWING, 1971, drawing, photograph, videotape/POLIZEIZEICHNUNG, 1971, Zeichnung, Photo, Videoband.



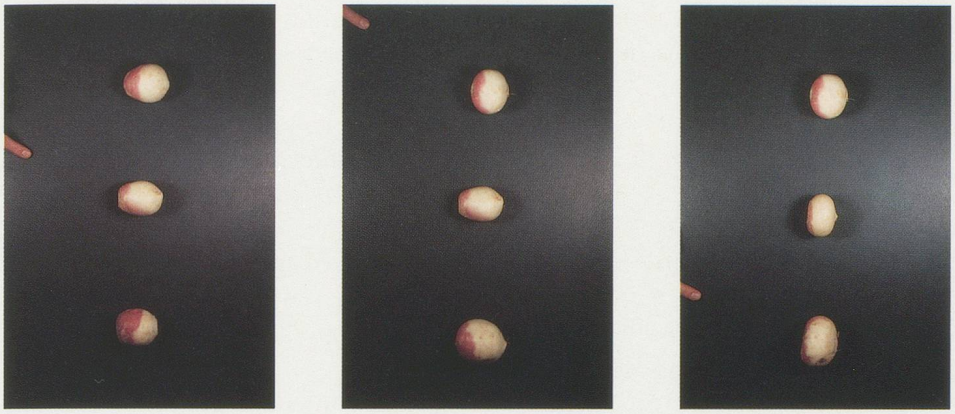
identity as paintings, remain less adventurous than the language games played by the likes of Mel Bochner and Lawrence Weiner at the same time in New York. But when Baldessari moved from San Diego to Los Angeles in 1970 to join the faculty of the newly constituted Cal Arts he found the ideal context in which to expand his pedagogical conception of art-making.

Freed of a perceived need to work within the frame-work of the art gallery, Baldessari began a far-reaching exploration of the semiotics of art production and perception. The works of the early seventies operate as a series of demonstrations, like so many home experiments in which the gamut of aesthetic propositions is put to test – the specific test often quite preposterous. By way of example one need only look at the titles of some of Baldessari's works from the period – THROWING FOUR BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES), THROWING THREE BALLS IN THE AIR TO GET AN EQUILATERAL TRIANGLE, TEACHING A PLANT THE ALPHABET, HOW VARIOUS PEOPLE SPIT OUT BEANS – to get a sense of this particular branch of pataphysics. In the videotape *I Am Making Art* (1971), the artist moves different parts of his body while intoning the piece's title, building a minimal choreography very much in tune with the then current art practice which nevertheless makes fun of an endemic solemnity. Or in the *Choosing* series of the same year he asked friends and students to pick out three green beans, carrots, onions, stalks of rhubarb, radishes from small piles. He would then take a photograph of his finger pointing out the "best" of the chosen items. In another videotape, this time from 1972, he sings a series of numbered, highly complex definitions of conceptual art written by Sol Lewitt to the tunes of such hackneyed numbers as *Camptown Races* or *Some Enchanted Evening*.



JOHN BALDESSARI, I WILL NOT MAKE ANY MORE BORING ART, 1971, students writing the sentence on the walls of the Nova Scotia College of Art and Design/ICH WERDE KEINE LANGWEILIGE KUNST MEHR MACHEN, 1971, Studenten schreiben den Satz an die Wände des Nova Scotia College of Art and Design.

Asked to participate in an exhibition in Nova Scotia by an art college unable to pay the airfare, Baldessari sent instructions that the students be asked to write "I will not make any more boring art" on the walls as many times as possible. Punishing the students for the shortcomings of the college administration, he also confronted them with a paradox; the execution of the work was undoubtedly boring, but the idea and its reception both very quick and funny,



JOHN BALDESSARI, CHOOSING TURNIPS, 1972, 7 photographs mounted, 9¼ x 14" each/ RÜBEN AUSWÄHLEN, 1972, 7 Photos aufgezogen, je 23,5 x 35,5 cm.

presenting a series of conundrums surrounding the identity of the artist and his presence in the work. This ironic removal of the creative hand of the artist (a gesture further complicated by the subsequent completion of a videotape and lithograph incorporating Baldessari's handwriting) postulates an engagement with Roland Barthes's deconstruction of the ideology of a privileged author, suggesting the range of Baldessari's ambitions even in these relatively early works.

What we have then in the body of work so far is a concatenation of ideas surrounding an investigation of the end of individualism as such, and the ramifications of that end for art and artists. Again and again the pretensions of the great modernisms, with their necessary certainty of the uniqueness of the individual's experience, is put to rather mundane test. The very randomness of contemporary life, the arbitrary repetitions and ellipses of the post-industrial landscape, are shown inexorably reducing art to mere play, and often not even very sophisticated play.

By the mid-seventies this work of deconstruction had reached an endpoint; all that could be further expected was an increasingly refined reiteration of well-understood discoveries. The hidden ideological structures which kept artists trapped, manoeuvering between stylistic change and stasis, were now plainly revealed to all who looked. The task was now to do something with that revelation. But what? The step was readily available. The work already accomplished had gouged the stinking corpse of subjectivity from its lair in the heart of art, revealed the processes by which it hypnotised the seekers of transcendent truth into believing that its trivial presence meant something. What yet had to be done was to transfer that insight into the wider world of public representation, to develop an art that would talk not merely of the inadequacies of art, but of the insidious seepage of the ideological into the psyche from all aspects of the media spectacle.

From the mid-seventies Baldessari began to return his work from the experimental realm of the classroom to the more public (relatively speaking) arena of the gallery. A working procedure had been worked out; it was now time to develop its consequences. There was also an interior logic driving the work back to a situation in which issues of display had to be met. Increasingly Baldessari had been making an issue of the presumed rawness of his material, using press photographs and movie stills to underscore the inescapably cultural quality of the work. The loosely structured demonstrations became formalized, took on more nearly the calculated look of art. No matter the form, the pieces themselves remained about seeing through a veil of culture. They purport to tell us something, a story, a joke, a riddle, but actually tell us something else. The jokes and stories never quite cohere; they lack a defining moment. But of course they are not about telling stories, exactly. Rather they are about the difficulty of getting art to mean anything useful. In a piece like A DIFFERENT KIND OF ORDER (THE ART TEACHER'S STORY) the viewer is offered a number of newspaper photographs of disasters "artistically" arranged

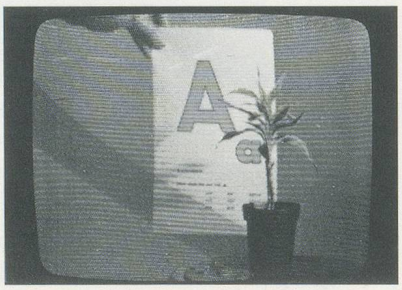
along with a short statement about keeping art students off-balance by having them paint while standing on one leg. The abrupt assertiveness of the photographs rocks the relative gentility of the schoolroom trick. Neither element quite adds up, but together they present a play of sorts, a game about the self-engrossed pointlessness of the game itself. The piece works as an allegory of meaninglessness.

Having long been consigned to the ash heap of history, allegory has recently enjoyed a comeback. It has become hip, the only suitable trope for a time like ours. Allegory insinuates itself into intellectual life when nostalgia becomes respectable, and nostalgia has steadily become the guiding principle of fashion, entertainment, politics. Allegory involves a certain reclamation of a past considered beyond recovery; a neutral technique that allows the re-use of one thing to suggest another. Material is in a sense confiscated, with the promise that it will be brought to life anew, given new meaning. But that promise is repeatedly deferred, for allegory springs from a melancholic dissatisfaction with the inadequacies of interpretation. The allegorist mourns the lack of meaning apparent in cultural life. But the allegorist's pleasure is not to fill that loss, but to postpone the moment of its fulfillment. The allegorist seeks the pleasure of returning again and again to the delicious contemplation of desire. Satisfaction would be ruin.

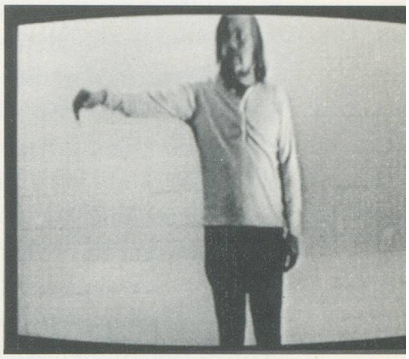
For Baldessari this meant a recuperation of the surrealist cut, a return to Buñuel's viciously erotic gaze. But whereas Buñuel was still preoccupied with the dreams of a privileged self, Baldessari began to investigate the mass-produced dream whose record is kept in the archive of Hollywood, and the intersection of that dream with the idealistic fantasies of modernist formalisms. In the *Violent Space* series, possibly the first body of work to articulate fully this heartless allegorical technique, Baldessari uses the vignette as a device of focus, exaggerating the violence of the cut made by the photographic frame. Detail is revealed forensically, laid bare on the operating table of high art formalism, where it is revealed to provide only the most inadequate of clues to its significance. What new can be learned from looking at three faces with closed eyes, or five with clenched teeth? Detail feeds ambiguity, the image remains resistant to anything like an accurate interpretation. The renewal of context, its replacement with the artifice of display, highlights the same problems of visual understanding raised in the earlier work, but in a more elliptical, more slippery way. By focusing on detail, zooming in on the close-up, an apparent clarity is interrupted. The lugubrious teasing of meaning evident in the earlier work, the desire to get at something, is abruptly shown up as duplicitous. The desire is not for that kind of closure, but for a continuation of the game. The jokey semiotics ultimately refuse the "authority of the crypt"; they are just a tease. As is the more fully developed deconstruction of the panoply of found imagery; the libidinal centre of the work is not the discovery of truth, but the joy of looking. It is concerned with, and participates in, the erotics of the gaze.

EDITOR'S NOTE: This is an abridged version of the original essay published in the exhibition catalogue accompanying *Ni por esas/ Not Even So: John Baldessari,* Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, and Centro Julio Gonzalez, IVAM, Valencia, Spain, 1989 (Spanish and French editions).

JOHN BALDESSARI, TEACHING A PLANT THE ALPHABET, 1972, videotape, 19 min./
EINER PFLANZE DAS ALPHABET LEHREN, 1972, Videoband, 19 min.



DAS THEATER DES GEISTES: JOHN BALDESSARI



JOHN BALDESSARI, I AM MAKING ART, 1972, videotape, 15 min.
ICH MACHE KUNST, 972, Videoband, 15 min.

Es ist einer dieser aufrüttelnden Augenblicke, ein sich entfaltendes Bild von solch verblüffender Anziehungskraft, dass es von da an die Phantasie beschäftigt. Drei einfache Schwarzweiss-Photographien: Eine Wolke zieht über das Antlitz des Vollmonds; das volle Gesicht einer jungen Frau, sorgenvoll; eine Nahaufnahme eines Auges (anscheinend ihres), das gerade von einem offenen Rasiermesser aufgeschlitzt wird. Mit diesem eleganten Übergang von der Romantik zum Horror veranschaulichen Luis Buñuel und Salvador Dalí in der Anfangssequenz ihres Films UN CHIEN ANDALOU (1928) eine Theorie der Collage/Montage im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit – eine Theorie, die noch heute zutreffend ist. In ihrer einfachsten Form ist die Collage ein Schnitt, die Montage ein erneutes Zusammensetzen. Unter diesen Aktivitäten versteht man das Ausschneiden von Fragmenten aus einem zuvor existierenden Kontext, die in der Folge in einer neuen Situation neu angeordnet werden, so dass eine Reihe von Brüchen demonstriert werden kann. Dieses Mittel wählen Künstler, die den Grad der Beliebigkeit und des Selbstbetrugs aufzeigen wollen, die in den egozentrischen Darstellungen bürgerlicher Kunst mit all ihren verschleiernden Kontinuitäten liegen. Die Collage bricht die Perspektive des Realisten mit seinem «gesunden Menschenverstand», sie bricht aber auch die ungewöhnliche Immanenz des Expressionisten. Ausserdem ist sie ein Mittel, das in der Photographie zu seinem vollsten Ausdruck gelangt, denn die Photographie und der Film tun nichts anderes, als Fragmente der Vision neu zu ordnen und dadurch einen fälschlich zusammenhängenden Schein von Bedeutung zu schaffen. Die Kamera nimmt nur Diskontinuierliches wahr – ein niederschmetternder Schlag für die Selbstüberschätzung eines einheitlichen Ichs, das den Glauben an sich selbst mit der Einzigartigkeit seiner Sicht untermauert. Buñuels und Dalís Vision ist ein unsanftes Erwachen aus dem selbstgesponnenen Traum der Subjektivität, sie macht seinen entrückten Blick mit der scharfen Klinge der mechanischen Reproduktion zunichte. Diese Argumentation war nicht neu, aber sie erotisierten sie und bewiesen sie auf diese Weise als unwiderlegbar.

THOMAS LAWSON

Irgendwann 1971 besuchte John Baldessari die Zeichenklasse eines Freundes in Los Angeles. Sein Freund war nicht im Raum, und Baldessari hielt sich ungefähr zehn Minuten lang dort auf und tat so, als warte auch er auf den Lehrer, dann ging er. Kurz darauf kam sein Freund in die Klasse, begleitet von einem Polizeizeichner, spezialisiert auf das Anfertigen von Porträtskizzen von Verdächtigen nach den meist unzureichenden Beschreibungen von Zeugen. Der Lehrer bat die Schüler, den Fremden zu beschreiben, der gerade gegangen war, und der Polizeizeichner machte nach diesen Angaben eine Skizze. Dann

kam Baldessari zurück und liess sich in einer Pose photographieren, die der Zeichnung entsprach. Das fertige Werk liefert uns Darstellungen des Künstlers, die auf unterschiedliche Weise irreführend sind. Auf einer Ebene fordert dies die Frage der Wahrhaftigkeit heraus – welches Abbild ist glaubwürdiger, welche Darstellungstechnik verlässlicher? –, und auf einer zweiten Ebene stellt es eine weiter gefasste Frage nach dem Bild jedes Künstlers: Wer ist dieser Gesprächspartner? Kriminelle? Unschuldiger Zuschauer? Schwindler? Lehrer?

Dieses Werk, mit dem Titel POLICE DRAWING (Polizeizeichnung), ist typisch für Baldessari; eine skeptische, schelmische Demonstration der Grenzen der Kunst, solchermassen ausgeführt, dass der Platz der Kunst in unserer Kultur zunächst in Frage gestellt, letztlich aber bestätigt wird. Baldessaris humorvolle Pädagogik er-setzt den Diskurs der zeitgenössischen Kunst, indem er ihn zuerst aus seiner privilegierten, vom Alltagsleben abgetrennten Sphäre herauslöst, nur um ihn schliesslich nach einer halsbrecherischen, nicht ganz geradlinigen Untersuchung wieder dorthin zurückzustellen. Wiederholte Male befragt Baldessari die gängigen Auffassungen über Kunst und rückt ihre Beliebigkeit und Lächerlichkeit in den Vordergrund. Seine Methode der Er-Setzung ist eine Spielart der Montage, und sein Ziel ist es, etwas hervorzubringen, das Roland Barthes als eine neue intellektuelle Kunst definiert hat, charakterisiert durch die gleichzeitige Existenz von «Theorie, kritischer Auseinandersetzung und Genuss», wobei die Objekte, um die es geht, nicht einer Suche nach der Wahrheit unterworfen werden, sondern einer Betrachtung ihrer Wirkungen. Diese Arbeitsmethode verneint, in der Kunst wie in der Kritik, die eindeutige Endgültigkeit des «Meisterwerks» zugunsten eines diskursiven Modells, das unvollständig und voller Abschweifungen bleibt. Solch ein Modell, das die Gewissheit von Schlussfolgerungen ablehnt, verlangt nach der Gegenüberstellung von Fragmenten, halberzählten Geschichten, willkürlichen Einzelheiten und überflüssigen Nahaufnahmen, die von jeder Ebene der Alltagserfahrungen bezogen werden. Diese Methode ist diskursiv, doch ihr Voranschreiten ist von ständigen Unterbrechungen geprägt. Diskontinuität und Ungleichgewicht stellen sich als produktiver, irgendwie genauer heraus als die sanft säuselnde Stimme modernistischer Authentizität.

POLICE DRAWING ist etwa nach der ersten Hälfte einer zehnjährigen Untersuchung der Methoden und Auffassungen der Kunstproduktion entstanden, einer Periode, in der man Baldessari dabei zusehen kann, wie er sich selbst dazu erzieht, die ungedachten Postulate zu verlernen, die immer noch von allgemeiner Gültigkeit im übermässigen Nachdenken über die Kunst sind. Vorschriften werden systematisch verletzt, weiser Rat gewohnheitsmässig der Lächerlichkeit preisgegeben. Die ersten Versuche dieser Dekonstruktion von Kunstdogmen spielten sich in bescheidenem Rahmen ab, eine Auswahl von Texten und photographischen Bildern, die auf schlichter weisser Leinwand reproduziert wurde. Die Texte bieten eine Reihe von Vorschriften und hochgeistigen Phrasen dar, die den unterschiedlichsten Kunstbüchern entnommen sind; die Photos prunken unpassenderweise mit den Kompositionsregeln, welche eben diese Bücher vertreten. Weder Text noch Bild sind im übrigen vom Künstler auf die Leinwand plaziert worden, dies ist vielmehr nur in seinem Auftrag geschehen. In einer späteren Serie werden die Bilder, wieder auf der Basis einiger ziemlich misslungener Photos, von Amateurkünstlern aufgemalt. Trotz ihrer radikalen Absicht sind diese Arbeiten, da sie auf ihrer Identität als Gemälde beharren, letztlich weniger abenteuerlich als die Sprachspiele, die etwa Mel Bochner und Lawrence Weiner zur gleichen Zeit in New York spielen. Doch als Baldessari 1970 von San Diego nach Los Angeles zog, um sich der neugegründeten Fakultät von Cal Arts anzuschliessen, fand er das ideale Umfeld, um sein pädagogisches Konzept der Kunstproduktion zu erweitern.

Da er nun von seinem spürbaren Bedürfnis, im Rahmen einer Kunstgalerie zu arbeiten, befreit war, setzte Baldessari eine weitreichende Erforschung der Semiotik von Kunstproduktion und -wahrnehmung in Gang. Die Werke aus den frühen 70er Jahren stellen eine Reihe von Beweisführungen dar, sozusagen

---

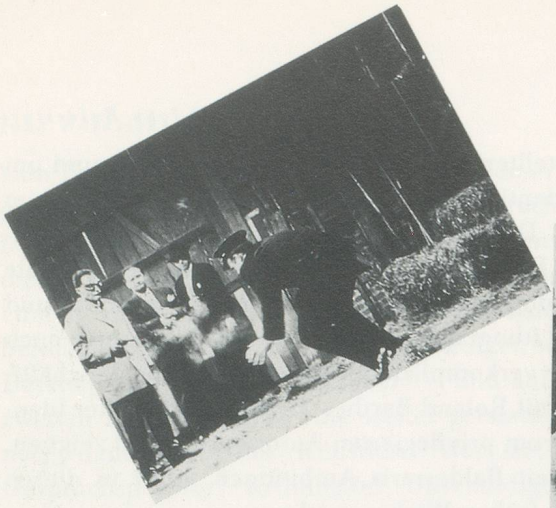
THOMAS LAWSON lebt abwechselnd in Los Angeles, New York und Edinburgh. Seit 1979 ist er Herausgeber des *Real Life Magazine*.

eine Anzahl von Heimexperimenten, in denen die ganze Skala ästhetischer Ansätze durchgetestet wird – wobei der einzelne Test oftmals ziemlich albern ist. Als Beispiel braucht man sich nur die Titel von einigen Werken Baldessaris aus dieser Zeit anzuschauen – THROWING FOUR BALLS IN THE AIR TO GET A STRAIGHT LINE (BEST OF 36 TRIES) «Vier Bälle in die Luft werfen, um eine gerade Linie zu erzielen (bester von 36 Versuchen)», THROWING THREE BALS IN THE AIR TO GET AN EQUILATERAL TRIANGLE «Drei Bälle in die Luft werfen, um ein gleichseitiges Dreieck zu erzielen», TEACHING A PLANT THE ALPHABET «Eine Pflanze das Alphabet lehren», HOW VARIOUS PEOPLE SPIT OUT BEANS «Wie unterschiedliche Menschen Bohnen ausspucken» – um einen Eindruck von diesem besonderen Zweig der Pataphysik zu erhalten. Auf dem Videoband *I Am Making Art* «Ich mache Kunst» (1971) bewegt der Künstler verschiedene Teile seines Körpers, während er den Titel des Werks intoniert und eine Minimalchoreographie entsteht, die genau zu der damaligen Kunstpraxis passt und sich gleichzeitig über deren Feierlichkeit lustig macht. Oder in der Serie CHOOSING «Auswählen» aus demselben Jahr – da bat er Freunde und Schüler, drei grüne Bohnen, Möhren, Zwiebeln, Rhabarberstengel und Radieschen aus kleinen Häufchen auszuwählen. Dann machte er ein Photo von seinem Finger, der auf den «besten» der ausgewählten Artikel zeigte. Auf einem anderen Videoband, diesmal von 1972, singt er eine Reihe numerierter, hochkomplexer Definitionen der Konzeptkunst, geschrieben von Sol Lewitt zu den Melodien von solch abgedroschenen Nummern wie *Camptown Races* oder *Some Enchanted Evening*.

Als man Baldessari einmal einlud, an einer Ausstellung in Nova Scotia, Kanada, teilzunehmen und die veranstaltende Kunsthochschule keine Reisekosten übernehmen konnte, schickte er Instruktionen, dass die Studenten den Satz «Ich werde keine langweilige Kunst mehr machen» so oft wie möglich auf die Wände schreiben sollten. Er gab den Studenten nicht nur eine Strafarbeit für die Unzulänglichkeit der Hochschulverwaltung auf, er konfrontierte sie auch mit einem Paradox; die Ausführung der Arbeit war zweifellos langweilig, aber der Gedanke und seine Rezeption waren beide sehr flott und lustig und stellten eine Reihe von Scherzfragen rund um die Identität des Künstlers und seine Präsenz im Werk. Diese ironische Entfernung der schöpferischen Hand des Künstlers (eine Geste, die durch die darauffolgende Erstellung eines Videobands und einer Lithographie mit Baldessaris Handschrift noch weiter verkompliziert wurde) setzt eine Beschäftigung mit Roland Barthes' Dekonstruktion der Ideologie vom privilegierten Autor voraus und zeigt an, wie weit Baldessaris Ambitionen selbst in diesen relativ frühen Werken reichen.

Was wir vorfinden im Korpus der bisherigen Werke, ist somit eine Verkettung von Ideen rund um die Erforschung des Endes der Individualität als solcher, und dessen verzweigte Konsequenzen für Kunst und Künstler. Immer wieder werden die Prätentionen der grossen modernistischen Strömungen mit ihrer notwendigen Gewissheit von der Einzigartikeit individueller Erfahrung auf eine ziemlich einfache Probe gestellt. Es wird gezeigt, wie die Willkürlichkeit des heutigen Lebens und die beliebigen Wiederholungen und Ellipsen der postindustriellen Landschaft die Kunst unerbittlich auf ein blosses Spiel reduzieren, und oft nicht mal auf ein besonders anspruchsvolles Spiel.

Gegen Mitte der 70er Jahre hatte diese Dekonstruktion einen Endpunkt erreicht; im weiteren konnte man nur noch eine immer raffiniertere Wiederholung selbstverständlicher Entdeckungen erwarten. Die verborgenen ideologischen Strukturen, in denen sich Künstler verfingen, die zwischen Stilwechsel und Stillstand manövrierten, lagen nunmehr offen zutage, sichtbar für jeden, der hinschaute. Jetzt bestand die Aufgabe, etwas mit dieser Offenbarung anzufangen. Aber was? Ein Schritt bot sich geradezu an. Die bereits geleistete Arbeit hatte die stinkende Leiche der Subjektivität aus ihrer Heimstatt im Herzen der Kunst verdrängt und die Prozesse aufgedeckt, mit denen sie alle diejenigen, die auf der Suche nach einer transzendenten Wahrheit waren, zu der Überzeugung hypnotisiert hatte, ihre triviale Präsenz bedeute irgend etwas. Die Übertragung dieser Einsicht auf die weitgespanntere Welt öffentlicher Darstellung war noch zu bewerkstelligen, eine Kunst war zu entwickeln, die nicht nur von den Unzulänglichkeiten der Kunst sprach, sondern auch von



JOHN BALDESSARI, VIOLENT SPACE SERIES: SIX SITUATIONS WITH GUNS ALIGNED (GUNS SEQUENCED SMALL TO LARGE), 1976, 6 b/w photos, 6 15/16 x 9 9/16" each/SERIE GEWALTTÄTIGER RAUM: SECHS SITUATIONEN MIT ANEINANDERGEREIHTEN PISTOLEN (PISTOLEN VON KLEIN ZU GROSS), 1976, 6 s/w-Photos, je 17,6 x 24,3 cm.

dem unmerklichen Einsickern des Ideologischen in die Psyche, auf allen Ebenen des Medienspektakels.

Seit Mitte der 70er Jahre brachte Baldessari seine Arbeit allmählich vom experimentellen Bereich des Unterrichtsraums zurück in die (relativ gesehen) öffentlichere Arena der Galerie. Eine Vorgehensweise bei der Arbeit war entstanden; nun war es an der Zeit, auch ihre Konsequenzen zu entwickeln. Es gab auch eine innere Logik, welche Baldessaris Arbeit in eine Situation zurücktrieb, wo er sich mit Fragen der Präsentation auseinandersetzen musste. Er hatte zunehmend den Rohzustand seines Materials betont, indem er Pressephotos und Standphotos aus Filmen verwendete, um den unausweichlich kulturbezogenen Aspekt der Arbeit zu unterstreichen. Die locker gegliederten Demonstrationen wurden formalisierter, nahmen beinahe das kalkulierte Aussehen von Kunst an. Ganz gleich in welcher Form, die Werke selbst drehten sich weiterhin darum, den Schleier der Kultur zu durchschauen.

Sie behaupten, uns etwas zu übermitteln, eine Geschichte, einen Witz, ein Rätsel doch in Wirklichkeit teilen sie uns etwas anderes mit. Die Witze und Geschichten gehen nie ganz auf; ihnen fehlt ein definierendes Moment. Aber natürlich handeln sie nicht eigentlich vom Erzählen von Geschichten. Sondern vielmehr von der Schwierigkeit, der Kunst eine nützliche Bedeutung zu verleihen. In einem Werk wie A DIFFERENT KIND OF ORDER (THE ART TEACHER'S STORY) «Eine andere Art von Ordnung (Die Geschichte des Kunstlehrers)» werden dem Zuschauer eine Anzahl von Zeitungsphotos mit «kunstvoll» arrangierten Unfallkatastrophen angeboten, zusammen mit einer kurzen Erklärung, wie man Kunststudenten aus dem Gleichgewicht bringt, indem man sie dazu zwingt, auf einem Bein stehend zu malen. Die überraschende Wucht der Photographien erschüttert die relative Harmlosigkeit des Schultricks. Keines der Elemente ist völlig stimmig, aber gemeinsam stellen sie eine Art Spiel dar, das Spiel von der selbstbezogenen Sinnlosigkeit des Spiels selbst. Das Werk funktioniert als eine Allegorie der Bedeutungslosigkeit.

Nachdem die Allegorie schon seit langem auf dem Aschehaufen der Geschichte gelandet war, erfreut sie sich neuerdings eines Comebacks. Sie ist *hip* geworden, die einzig passende Trope für unsere Zeiten. Die Allegorie schlängelt sich ins intellektuelle Leben, wenn die Nostalgie respektabel wird, und Nostalgie ist allmählich zum Leitprinzip der Mode, der Unterhaltung, der Politik geworden. Die Allegorie beinhaltet gewissermassen die Wiederbesetzung der Vergangenheit, die als unwiederbringlich angesehen wird, eine neutrale Methode, die die Wiederverwendung einer Sache erlaubt, um auf eine andere anzuspielen. Das Material wird in gewisser Weise konfisziert, mit dem Versprechen, dass es wiederauferstehen, mit neuer Bedeutung ausgestattet

werden wird. Doch die Erfüllung dieses Versprechens wird wiederholt verschoben, denn die Allegorie entspringt einer melancholischen Unzufriedenheit mit den Unzulänglichkeiten der Interpretation. Der Allegoriker betrauert den Mangel an Bedeutung, der im kulturellen Leben deutlich wird. Aber der Allegoriker zieht kein Vergnügen daraus, diesen Verlust aufzufüllen, sondern den Zeitpunkt dieser Er-füllung hinauszuschieben. Er sucht nach dem Vergnügen, immer wieder zu der köstlichen Kontemplation des Begehrens zurückzukehren. Befriedigung wäre der Ruin.

Für Baldessari bedeutete dies, dass er sich des surrealistischen Schnitts wiederbemächtigen musste, eine Rückkehr zu Buñuels bösem erotischem Blick. Doch während sich Buñuel noch mit dem Träumen eines privilegierten Ichs beschäftigte, begann Baldessari den massenproduzierten Traum zu untersuchen, der in den Archiven von Hollywood gespeichert wird, sowie die Kreuzung dieses Traums mit den idealistischen Phantasien modernistischer Formalismen. In der Serie GEWALTTÄTIGER RAUM, die möglicherweise Baldessaris erster Werkzyklus ist, der diese herzlose allegorische Technik voll und ganz artikuliert, benutzt er die Vignette als ein Mittel der Fokussierung, wobei er die Heftigkeit des Schnitts übertreibt, den der Rahmen des Photos vornimmt. Einzelheiten werden forensisch enthüllt, auf dem Operationstisch der formalistischen hohen Kunst entblösst, wo sich herausstellt, dass sie nur äusserst ungeeignete Hinweise in bezug auf ihre Bedeutung liefern. Was lässt sich Neues lernen, wenn man drei Gesichter mit geschlossenen Augen anschaut, oder fünf mit zusammengebissenen Zähnen? Das Detail speist Vieldeutigkeit, das Bild widersteht jeglicher Form genauer Interpretation. Die Erneuerung des Kontexts, dessen Austausch gegen die Kunstfertigkeit der Präsentation, stellt die gleichen Probleme visueller Verstehensprozesse heraus wie frühere Arbeiten, aber auf eine elliptischere, riskantere Weise. Durch den Fokus auf das Detail, den Zoom zur Nahaufnahme, wird eine scheinbare Klarheit unterbrochen. Das traurige Katz-und-Maus-Spiel mit der Bedeutung, das frühere Werke beherrschte, der Wunsch nach dem Ziel, wird plötzlich als doppelzüngig entlarvt. Nicht diese Art von Schlussfolgerung ist Inhalt des Wunsches, sondern die Fortsetzung des Spiels. Die scherzhafte Semiotik verweigert letztlich die «Autorität des Kryptischen» – und ist nichts als Fopperei, genau wie die weiterentwickelte Dekonstruktion dieser Anordnung vorgefundener Bilder. Im libidinalen Zentrum der Arbeit steht nicht die Entdeckung der Wahrheit, sondern die Freude am Sehen. Es geht um die Erotik des Blicks – und die Teilhabe daran.

(Übersetzung: Frank Heibert)

NOTIZ DES HERAUSGEBERS: Dies ist eine gekürzte Fassung des Originalessays, veröffentlicht in dem Ausstellungskatalog zu *Ni por esas/Not Even So: John Baldessari,* Centro Reina Sofia, Madrid, und Centro Júlio Gonzalez, IVAM, Valencia, Spanien, 1989 (in spanischer und französischer Ausgabe).