# Richard Prince, realist

Autor(en): **Salvioni, Daniela / Nansen**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 34: **Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681267

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

DANIELA SALVIONI

# Richard Prince, *Realist*

In the '60s, the impact of the colonization of everyday life by capitalism was massively felt, theoretically addressed, and practically refuted for the first time. The encroachment of consumerism, in the guise of entertainment, onto spheres of leisure, free time, and the personal was captured in the concept of the "spectacular society" by Guy Debord and fellow Situationists. Debord wrote, "The spectacle is capital accumulated until it becomes an image." At the same time, the hippie movement was actively renouncing mainstream culture and values and fostering an alternative through communes, drugs, and an overall emphasis on personal freedom and creativity.

Today, the separation between the market and havens of relative freedom is far less clear as the realm of images has become all-encompassing and uncannily natural, and explicitly utopian projects and experimental modes of existence have waned. In this haze, occasional nodes of political resistance to exploitation appear, sometimes in unexpected places like the recent subway poster campaign, "First they made us pick it. Now they want us to smoke it," in which a skeleton in cowboy gear encourages a black child to have a cigarette. More common, however, are nonpolitical efforts towards self-determination. Subcultures revolving around cars, teenagers, music, sexual preferences, and so on are semi-autonomous constructions of identity, constituted to some extent by the participants themselves outside of mass market consumerism.

Since the advent of fuel-injected cars, which are impossible to tinker, the Saturday mechanic has turned to trucks, whose parts are still entirely mechanical. Monster wheels, exaggerated suspension looking like the underside of a lobster, a personalized paint job, suggestive aggrandizing inscriptions and a souped-up engine are the prerequisites for any self-respecting guy in mall-strewn Mastic Shirley, Long Island. Trucks are not bought this way and the customized job is individually thought out: it typically employs elaborate motifs and ultimately generates an entire milieu with distinct aesthetic and social values attached to it. It is the kernel of one of the most salient well-crafted local American fictions.

Biker magazines reproduce pictures taken by biker babes in which they represent themselves. These are not images construed by the magazine of the motorcycle corporation in order to sell more Hondas, rather they are the reader's own foray into

*DANIELA SALVIONI* is an art critic who divides her time between San Francisco and New York.

construction of a sui generis identity. Beyond the biker images flowing out from the consumer market, Lagerfeld for Chanel plunders biker subcultures to feed luxury consumption with new ideas by which to overcome fashion's intrinsic obsolescence. If Chanel motorcycle boots conform to Debord's notion of spectacle, self-styled polaroids of motorcycle gang girls are only partial spectacles mixed in with some homespun craft. They are personal constructions of identity, subtended by social constructions (not least the submissive woman), but in which the personal/subcultural reality overflows and outruns the larger social construction.

Prince's particular brand of invention—one that has heavily influenced a subsequent generation of artists—is located in his ability to reflect how our experience of even the most commonplace reality is opaque and multifaceted. Just as the surrealists incorporated the dreams, fantasies, and desires of the unconscious into an expanded sense of reality, so does Prince include the little "heroisms" of everyday life in his. As realistic, or perhaps even more realistic for us than Millet's *Gleaners* is a mediated environment composed of television, magazines, advertising, and images whose origins we don't even know. These constitute the collective myths which inform our identity as a culture; they simply float around us and we share them. Thus, Prince's style of appropriation is not about the transgressive aspect of the process, that is, stealing from popular culture to turn it inside out and reveal its manipulative aspect; rather, he mines it to unearth the myths that crystallize American culture. Along with his knack for tapping into the veins of this culture, Prince brings a novel aspect to the discourse on mediation by underscoring how the artificial landscape is not something which is simply out there—the product of corporate ad campaigns, the clichés of a previous generation, and other people's worn jokes—but that it is also partly of our own doing; we participate in its creation on a rather more subliminal level, neither outside the flow of images nor entirely subsumed by it, as in the impervious, mannered garage band photograph or in our sexual codes which we pervert constantly and incrementally.

*Behind her desk she was too real to look at... He had to have her on paper, a material with a flat seamless surface... a physical location which could represent her resemblance all in one place... a place that had the chances of looking real, but a place that didn't have any specific chances of being real.*

*... And satisfaction, at least in part, seemed to come about by ingesting, perhaps "perceiving," the fiction her photograph imagined.*

*She had to be condensed and inscribed in a way that his expectations of what he wanted her to be, (and what he wanted to be too), could at least be possibly, even remotely, realized.*

*(Why I Go to the Movies Alone).*

Richard Prince has often stated that his work is about fiction and that he is doing a "social science fiction." Fiction is something imagined or invented and it is contrasted with truth and reality. Prince is very literal: a joke painting is a painting of a joke. His tautologies are revealing because they play on the multiple literal meanings of words and notions. Thus, it would seem that "social science fiction" implies three things:

*1. IT PERTAINS TO THE SOCIAL SPHERE.* Indeed, Prince's work can be assimilated into the Realist tradition for it is about contemporary reality insofar as one of its crucial aspects is the constructedness of social identities. As with the nineteenth century Realists, the fictions he taps into span the social gamut from celebrated media figures like the cowboy to common humanity like the biker chick. A modern-day Géricault, he too is "an artist of his time." In a media-imbibed world, a rephotographed photograph or a redrawn drawing contains the most realism precisely because it represents the medium. Richard Prince invented rephotography insofar as he thematized the process. In registering our quotidian reality thus, Prince's appropriation differs considerably from Sherrie Levine's, for whom it is a ruse by which to explore the limits of originality and invention.

*2. IT BORDERS ON SCIENCE FICTION.* Current reality is extended to include cybernetic space and virtual reality, in the context of which the media images and sub-cultural texts culled by Prince seem quaint and homey. On the other hand, science fiction's accel-

erated bricolage is analogous to Prince's strategy of splicing together very different texts—individual and collective, mechanical and artisanal, artificial and natural, comic and serious—to forge a composite of American sexuality. This aesthetic strategy I shall call "seamless collage," wherein boundaries are blurred without the polyvalence of meaning being lost. This is quite distinct from the technique of collage that burst onto the scene in the early part of the century, capturing the clash of objects and images in a tumultuous, fractured picture to reflect a turbulent time coming to grips with modernity. In Prince's work, different texts and images are recast into a new whole in which the fusion of the parts is as salient as their separateness, reflecting our nontraumatic experience of media-saturated reality.

*3. IT CONTAINS A SCIENCE OF FICTION.* In Prince's work, both received and quasi-underground images (mental and pictorial) are catalogued, differences and similarities of stereotypes delineated, and the syntax of warm American myths is outlined—things which we know without knowing that we know them. It is about the naturalization of the constructed image, the production of the real. Thus, his work is not about stealing from corporate or mass culture—he does not perform that kind of self-satisfying transgression—but rather it is about our daily collusion in myth-making and, in the best local instances, about imaging ourselves—whether it be located in suburban youth cultures or in the urban sophistication of *The New Yorker* wit.

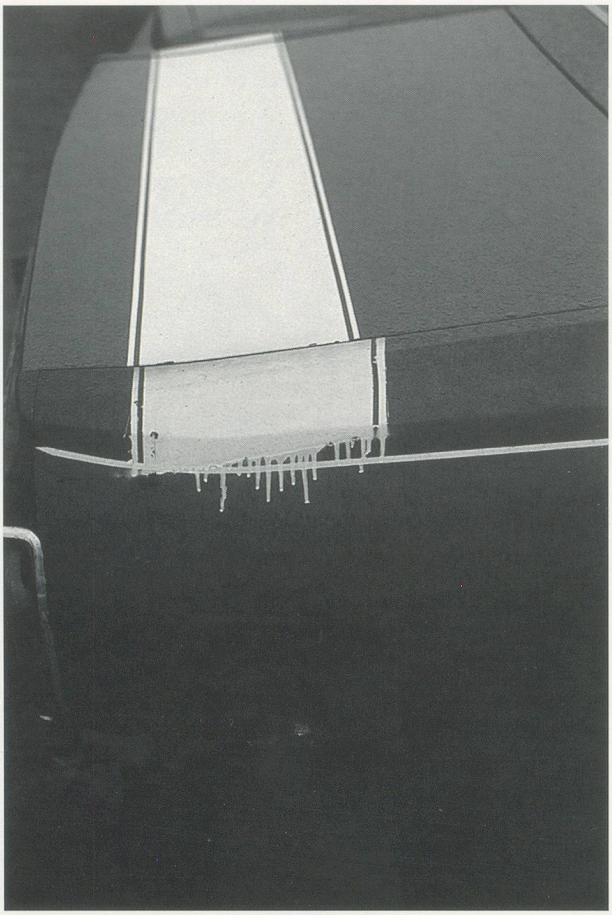
> *Our collective unconscious holds all kinds of clichés, clichés so immediate, so obvious, that at times we respond to pedestrian situations as if they had existed before... This prior availability can suddenly become actual, reactive behavior in a day to day routine.* *(Menthol Pictures)*

The power evoked by images is palpable in the generic titles Prince has given to series of his works: *Gangs, Hoods, Jokes,* and the recent *White Paintings.* These titles contain literal descriptions of the work, as well as conjuring multiple meanings. *Hoods,* for instance, designates the car hoods he used as support for the shaped paintings: they are mail-order parts for customizing motor vehicles and signify neighborhood as well as gangster. The slippages of meaning here trace a web of hardly accidental linkages in the psycho-sexual imagination at the base of American culture. Similarly, the visual and thematic splicing captures a dense understanding of the schizophrenic obsessional/repressed Yankee libido. In the image from the *Gang* series, TELL ME EVERYTHING (1986), pictures of clouds are overlaid with jokes. On one level, this destabilizes meaning and loosens the anchoring effect that captions have, and on another, forges a synthesis cemented by the metaphorical reverberations of clouds (as in "being on cloud nine," ecstasy). The model for all his work is the joke in which nothing is innocent, everything is "true," and the double entendres go right to the heart either way. By way of visual, verbal, and thematic imagination, Prince's work travels America's hairline cracks.

In the White Paintings, Prince addresses nebulous ties concerning sexuality pictorially (instead of principally through verbal associations) for the first time since the *Gangs,* whose bleached-out patina especially rendered the fogginess of memory. Here he splices together different images and media—including found texts, like rock lyrics, and his own writing, cartoon drawings, and photographs of diverse provenance—fusing them incompletely into each other, so that they are recognized as having once (when?) been distinct. These seamless collages of milky signs recede and protrude and you're not quite sure where you stand in relation to them; the clipped signifiers, over-loaded with meaning yet filled with gaps, trigger what we know without letting us know it.

Prince secures this quasi-graspable past in the '60s. Dan Graham talks about the radical charge of what he calls the "just past," a cultural moment electrified by its proximity to the present, close enough that society tends to react against it and thus it reveals something about our current desires. Some of Prince's paintings are signed and dated, "Richard Prince, 1967," harking back to an older wild history, just before the collective loss of innocence. They evoke the Beatles' *White Album,* the band's mature tour de force and the first intellectualized rock opus. Hints of Rauschenberg's *Combines,* his silkscreen much more than Warhol's, and an abstract expressionist mixture of sappiness and tough pervades

*RICHARD PRINCE, GOOD REVOLUTION, 1990, Ektacolor print, 86 x 47" / 218,4 x 119,4 cm.*



*(PHOTO: RICHARD PRINCE)*

these canvases. The appearance of photographs of Prince painting the canvases on the floor—begun after they've lain around long enough to collect tracks of dirt from his construction boots—or him posing in paint-splattered pants inculcate the myth of the artist as free spirit, whose cultural heyday was in the fifties and the sixties. "Richard Prince, 1967." His latest fiction is and is not someone else's; it is about The Artist, it is about himself.

In 1980, Prince and Cindy Sherman collaborated on a piece in which they photographed themselves as androgynous look-alikes. In the mid-eighties, he created an artist persona, John Dogg, keeping the link to himself a secret. Now, again, he uses himself as artist material, by spinning a fiction around the figure of the Abstract Expressionist artist. This work, its serious posture, its look of real art, is a dialectical swing away from the *Joke Paintings*. If the *Joke Paintings* erected a hall of mirrors, a mountain of tautologies for a joke, being literally and in all their multifarious meanings just *Joke Paintings*, the *White Paintings* are the ultimate art fiction.

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

DANIELA SALVIONI

# Richard Prince, *Realist*

In den 60er Jahren wurden die Auswirkungen der Kolonialisierung des Alltags durch den Kapitalismus erstmals deutlich spürbar, in der Theorie formuliert und in der Praxis widerlegt. Die Übertragung des Konsumglaubens in Form von Unterhaltung auf Freizeit und Privatsphäre fassten Guy Debord und andere Situationisten in den Begriff «Gesellschaft des Spektakels». Debord schrieb: «Das Spektakel ist angehäuftes Kapital, das zum Bild geworden ist». Gleichzeitig wandte sich die Hippie-Bewegung aktiv von Mainstream-Kultur und -Werten ab und setzte auf Alternativen in Form von Kommunen, Drogen und einer generellen Vorliebe für individuelle Freiheit und Kreativität.

Heute, da die Herrschaft der Bilder allgegenwärtig und in bedrohlicher Weise zur Natur geworden ist, verschwimmt die Grenze zwischen dem Markt und den Bereichen relativer Freiheit immer mehr; rein utopische Projekte und experimentelle Lebensformen werden immer seltener. In diesem Dunstkreis taucht hin und wieder geballter politischer Widerstand gegen die Ausbeutung auf, manchmal an ganz überraschenden Orten wie beispielsweise neulich bei der Plakat-Kampagne in der Untergrundbahn. «First they made us pick it. Now they want us to smoke it» («Erst mussten wir sie pflücken, jetzt sollen wir sie rauchen»), steht da zu lesen. Und ein Skelett in Cowboy-Kleidung ermuntert ein schwarzes Kind, eine Zigarette zu rauchen. Häufiger sind allerdings die unpolitischen Bestrebungen nach Selbst-Bestimmung. Subkulturen, die sich um Autos, Teenager, Musik, sexuelle Neigung etc. drehen, sind halbautonome Identitätsentwürfe, die in gewissem Masse von den Beteiligten selbst ausserhalb des marktdiktierten Massenkonsums geleistet werden.

Seit der Erfindung des Einspritzmotors, an dem man nicht mehr einfach herumbasteln kann, hat sich der Samstags-Mechaniker den Monster-Trucks zugewendet, die noch ganz aus Mechanik bestehen. Riesenreifen, übertrieben hohe Aufhängung, die an die Unterseite eines Hummers erinnert, Handbemalung und aufgeblasene Lettern auf einer frisierten Maschine sind die Grundausstattung für jeden Kerl, der etwas auf sich hält in Mastic Shirley, das durch kilometerlange Einkaufszentren verunstaltet ist. Solche Autos kann man nicht kaufen, jedes Stück ist individuell von seinem Besitzer geprägt. Da gibt es ganz bestimmte typische Motive, an denen ein ganzes Milieu mit eigener Ästhetik und sozialen Wer-

*DANIELA SALVIONI* ist Kunstkritikerin und lebt in San Francisco und New York.

ten hängt. Es ist das Herzstück eines der ausgeprägtesten amerikanischen Träume.

Motorradzeitschriften drucken Photos von Motorradbräuten, auf denen sie sich selbst verewigt haben. Das sind keine von der Zeitschrift des Motorradfabrikanten gestellten Bilder, um den Honda-Absatz zu steigern, sondern der Versuch der Leser, selbst eine eigene Identität zu entwerfen. Über das vom Markt verbreitete Motorradfahrer-Image hinaus plündert Lagerfeld für Chanel die Motorrad-Subkulturen und versorgt auf diese Weise den Luxusmarkt mit neuen Ideen, um frischen Wind in eine völlig überkommene Modewelt zu bringen. Wenn die Motorradstiefel von Chanel Debords Spektakel-Begriff entsprechen, dann sind die selbstgestylten Polaroids von Motorradbräuten nur zum Teil Spektakel, vermischt mit Selbstgebasteltem. Es sind individuelle Identitätsentwürfe, getragen von gesellschaftlichen Konstrukten (nicht zuletzt der sich unterordnenden Frau), bei denen aber die individuelle bzw. subkulturelle Realität weit über den gesellschaftlichen Rahmen hinausgeht.

Bei Prince liegt das Neuartige – das eine ganze Künstlergeneration nach ihm nachhaltig beeinflusst hat – in seiner Fähigkeit, darüber zu reflektieren, wie undurchsichtig und vielschichtig unsere Erfahrung selbst der alltäglichsten Realität ist. So wie die Surrealisten die Träume, Phantasien und Begierden des Unbewussten in ein erweitertes Realitätsverständnis miteinbezogen, verführt Prince mit den kleinen «Heroismen» des Alltags. So realistisch wie, oder für uns vielleicht sogar noch realistischer als Millets *Ährenleserinnen* ist ein Medien-Szenario aus Fernsehen, Zeitschriften, Werbung und Bildern, deren Herkunft wir nicht einmal kennen. Darin schlagen sich jene kollektiven Mythen nieder, aus denen wir unsere kulturelle Identität beziehen. Sie umgeben uns einfach, und wir teilen sie. So geht es denn bei Princes Art der Appropriation auch nicht um den «diebischen» Aspekt dieses Vorgangs, also darum, etwas aus der Volkskultur zu entlehnen, in sein Gegenteil zu verkehren und damit Manipulation aufzudecken; statt dessen stöbert er, um jene Mythen ans Licht zu bringen, die die amerikanische Kultur ausmachen. Über das geschickte Anzapfen dieser Kultur hinaus bringt Prince aber noch einen ganz neuen Aspekt in den Diskurs über die mediengeprägte Welt, indem er darauf hinweist, dass die künstliche Landschaft nicht einfach bloss vor unserer Haustür ist – Produkt von Werbekampagnen, Klischees früherer Generationen und anderer Leute abgedroschene Witze –, sondern dass sie durchaus auch Teil unseres eigenen Verhaltens geworden ist: wir selbst wirken an ihr mit, wenngleich auf eher unbewusster Ebene, weder ausserhalb des Bilderstroms noch ganz von ihm vereinnahmt wie in dem undurchdringlich-gekünstelten Photo von der Garagenband oder in unseren Sexualcodes, die wir permanent verändern.

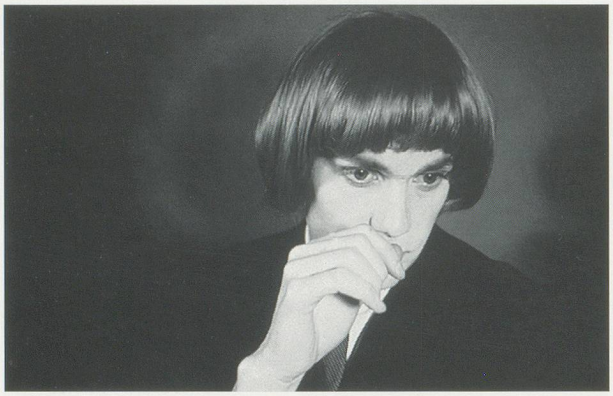
> *«Sie war zu wirklich, hinter ihrem Schreibtisch, um sie anzuschauen … Er musste sie auf Papier haben, einem Material mit glatter, tadelloser Oberfläche … einem physischen Ort, der ihr Abbild vollständig wiedergeben konnte … einem Ort, der real aussah, ohne jedoch Wirklichkeit werden zu können.*
>
> *Und Befriedigung schien sich, zumindest teilweise, einzustellen, indem er die Vorstellung, die das Photo von ihr vermittelte, aufnahm, vielleicht auch ‹wahrnahm›.*
> *Sie musste dem Photo so verdichtet einbeschrieben sein, dass sich seine Erwartungen von ihr (und auch von ihm selbst) wenigstens als entfernte Möglichkeit erfüllen liessen.»*
>
> *(Why I Go to the Movies Alone /*
> Warum ich allein ins Kino gehe)

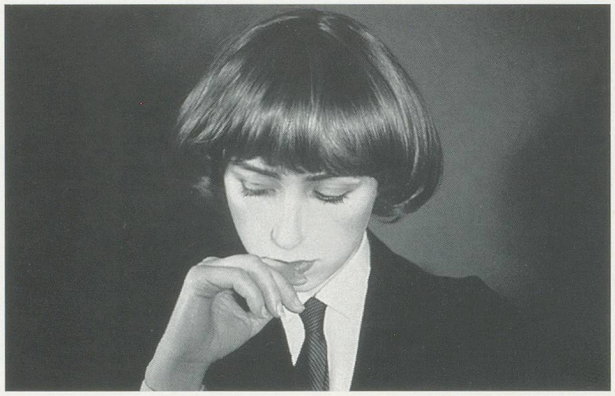
Richard Prince hat oft darauf hingewiesen, dass es in seiner Arbeit um Fiktion geht und dass er selbst «soziale Science-fiction» betreibt. Fiktion ist etwas Vorgestelltes oder Erfundenes und steht im Gegensatz zu Wahrheit und Wirklichkeit. Prince geht ganz wörtlich vor: Ein Witzbild ist ein Bild von einem Witz. Seine Tautologien sind so entlarvend, weil sie mit dem mehrfachen Sinn von Wörtern und Begriffen spielen. So klingt im Begriff «soziale Science-fiction» dreierlei an:

*1. DER SOZIALE BEREICH.* Tatsächlich lässt sich das Werk von Prince in der Tradition des Realismus sehen. Es handelt von zeitgenössischer Realität, da zu seinen entscheidenden Aspekten die Konstruiertheit sozialer Identitäten gehört. Wie bei den Realisten des 19. Jahrhunderts entwirft auch er seine Fik-

*ARTIST'S STUDIO, 1989 (PHOTO: RICHARD PRINCE)*

tionen auf einer gesellschaftlichen Skala, die von berühmten Medienfiguren, wie dem Cowboy, bis zum Allzumenschlichen, wie der Motorradbraut, reicht. Er ist eine Art moderner Géricault, eben auch «ein Künstler seiner Zeit». In einer mediengeprägten Welt enthält ein Photo von einem Photo oder die Zeichnung von einer Zeichnung das höchste Mass an Realismus, eben weil darin das Medium vorgeführt wird. Richard Prince hat das Photo vom Photo erfunden, insofern als er den Vorgang thematisierte. Deshalb unterscheidet sich seine Art der Aneignung auch wesentlich von jener bei Sherrie Levine. Denn während er unsere Alltagsrealität registriert, untersucht sie die Grenzen von Originalität und Erfindung.





*RICHARD PRINCE, UNTITLED, (Richard Prince and Cindy Sherman), 1980, 2 Ektacolor prints, 20 x 24" each / je 50,8 x 61 cm. Ed.: 10.*

*2. DIE NÄHE ZU SCIENCE-FICTION.* Unsere gegenwärtige Realität schliesst kybernetischen Raum und virtuelle Realität mit ein, und in deren Kontext scheinen die von Prince gesammelten Medienbilder und subkulturellen Texte angesiedelt zu sein. Andererseits entspricht der atemberaubende Zutatenmix der Science-fiction jener Strategie bei Prince, mit der er ganz unterschiedliche Texte zusammenfügt – persönliche und kollektive, mechanische und kunstvolle, künstliche und natürliche, komische und ernsthafte –, um damit das Bild der amerikanischen Sexualität zu zeichnen. Ich nenne diese ästhetische Strategie hier «nahtlose Collage»: da werden Grenzen verwischt, ohne dabei die Vielschichtigkeit der Bedeutung preiszugeben. Das ist etwas ganz anderes als jene Collagetechnik, die zu Beginn des Jahrhunderts aufkam und die Kollision von Gegenständen und Bildern in einen fragmentarischen Bilderwirbel fasste, um auf diese Weise die turbulenten Zeiten der Moderne zu reflektieren. Bei Prince hingegen werden unterschiedliche Bilder und Texte zu einem neuen Ganzen, bei dem die Verbundenheit der einzelnen Teile genauso wichtig ist wie ihre Verschiedenheit. Sie reflektieren unsere nicht-traumatische Erfahrung mit einer mediengesättigten Wirklichkeit.

*3. DER BEGRIFF ENTHÄLT EINE WISSENSCHAFT VON DER FIKTION.* Prince katalogisiert sowohl allgemein anerkannte als auch mehr oder weniger dem Underground zuzurechnende Bilder (im übertragenen und im wörtlichen Sinn). Er zeigt Unterschiede und Ähnlichkeiten von Stereotypen auf und führt die Struktur heissgeliebter amerikanischer Mythen vor – alles Dinge, die wir kennen, ohne zu wissen, dass wir sie kennen. Es geht um die Naturalisierung des konstruierten Bildes, um die Hervorbringung von Wirklichkeit. Es geht in seiner Arbeit also gerade nicht um Entlehnung aus der Massenkultur – diese Art von selbstbefriedigendem Übergriff erspart er sich –, sondern um unser alltägliches geheimes Einverständnis beim Mythenmachen und, in den besten Augenblicken, um den Entwurf eines Selbstbildes, sei es verankert in suburbanen Jugendkulturen oder in der urbanen Intellektualität von Witzen, wie sie im *New Yorker* stehen.

*«Unser kollektives Unbewusstes enthält alle Arten von Klischees, Klischees, die so unmittelbar und offensichtlich sind, dass wir auf beiläufige Situationen zuweilen reagieren, als hätten sie schon vorher existiert... Aus diesem Schon-Vorher-Dagewesensein kann plötzlich aktuelles, reaktives Verhalten in der Routine des Alltags werden.»* *(Menthol Pictures)*

Die den Bildern innewohnende Macht kommt in den Titeln zum Ausdruck, mit denen Prince seine Serien beschrieben hat: *Gangs* (Banden), *Hoods* (Hauben), *Jokes* (Witze) und in jüngster Zeit die *White Paintings* (weisse Bilder). Diese Titel benennen sachlich den Inhalt der Arbeit und beschwören vielerlei Bedeutung. So versteht man unter *Hoods* beispielsweise auch die Motorhauben, auf die er seine *shaped paintings* malte: sie sind Versandersatzteile für das individuelle Auto-Styling und stehen für Nachbarschaft und Bandenzugehörigkeit gleichermassen. Die Bedeutungsverschiebungen markieren ein Netz wohl kaum zufälliger Verbindungen in der psychosexuellen Phantasie an der Basis der amerikanischen Kultur. Zugleich vermittelt die visuelle und thematische Verknüpfung ein intensives Bild von der schizophrenen, obsessiv-unterdrückten Yankee-Libido. In der *Gang*-Serie TELL ME EVERYTHING (Sag mir alles; 1986) prangen auf Wolkenbildern Bildunterschriften aus einem Pornomagazin. Einerseits wird hier die Bedeutung verwischt, die konkretisierende Wirkung der Bildunterschrift abgeschwächt. Andererseits wird durch den metaphorischen Anklang der Wolken (wie er zum Beispiel in der Wendung «auf Wolke Nummer neun sitzen» als Beschreibung für einen ekstatischen Zustand zum Ausdruck kommt) eine Synthese geschaffen. Das Vorbild für alle seine Arbeiten ist der Witz, in dem nichts harmlos, sondern alles «ehrlich» ist, und die Doppeldeutigkeiten zu Herzen gehen – in jeder Hinsicht. In visuellen, verbalen und thematischen Phantasien balanciert das Werk von Richard Prince an der Gürtellinie amerikanischen Witzes entlang.

In den «weissen Bildern» behandelt er nebulöse Bande zur Sexualität bildnerisch (und nicht wie bisher grundsätzlich durch verbale Assoziationen) – zum ersten Mal seit den *Gangs*, deren ausgebleichte Patina die Trübheit der Erinnerung widerspiegelte. Hier fügt er unterschiedliche Bilder und Medien zusammen: vorgefundene Texte wie zum Beispiel Texte aus Rocksongs und von ihm selbst, Comiczeichnungen und Photos unterschiedlicher Herkunft. Er vermengt sie halbwegs miteinander, so dass man noch erkennen kann, dass sie einmal (aber wann?) eigenständig gewesen sind. Diese nahtlosen Collagen aus nebulösen Zeichen rücken vor und zurück, so dass man den eigenen Standpunkt in bezug zu ihnen nur schwer festmachen kann. Die gekappten Signifikanten, überladen mit Bedeutung und doch voller Klüfte, setzen in Bewegung, was wir wissen, ohne dass wir es merken.

Prince macht diese quasi-greifbare Vergangenheit in den 60er Jahren aus. Dan Graham spricht von der radikalen Fracht dessen, was er das «unmittelbar Vergangene» nennt, ein kulturelles Moment, aufgeladen durch die Nähe zur Gegenwart, noch so nah, dass die Gesellschaft zu Abwehrreaktionen neigt, worin etwas über unsere gegenwärtigen Wünsche zum Vorschein kommt. Einige seiner Bilder hat Prince mit «Richard Prince, 1967» signiert und datiert – ein Verweis auf eine alte wilde Geschichte, auf Zeiten vor dem kollektiven Verlust der Unschuld. Sie erinnern an das *White Album* der Beatles, das Meisterwerk der reifen Band und das erste intellektualisierte Rock-Opus. Hinweise auf Rauschenbergs *Combines,* seine Siebdrucke mehr denn die von Warhol, sowie eine abstrakt-expressionistische Mixtur aus Schwäche und Abgebrühtheit durchdringen diese Bilder. Photos von Prince beim Bearbeiten der Leinwände auf dem Boden – nachdem sie so lange dort herumgelegen haben, dass sie Schmutzspuren von seinen Arbeitsschuhen aufweisen – oder von ihm in bekleckerten Malerhosen demonstrieren den Mythos vom Künstler als unabhängigem Geist, der seine Glanzzeiten in den 50er und 60er Jahren hatte. «Richard Prince, 1967». Seine letzte Fiktion ist die seine und auch wieder nicht. Sie handelt vom Künstler, sie handelt von ihm selbst.

1980 schufen Prince und Cindy Sherman gemeinsam eine Arbeit, in der sie als androgyne Doppelgänger auftraten. Mitte der 60er Jahre erfand Prince den Künstler John Dogg, ohne zu verraten, dass er selbst dahintersteckte. Und auch jetzt verwendet er sich selbst wieder als Künstler-Material, indem er eine Fiktion rund um die Figur des abstrakten Expressionisten entwirft. Mit ihrer seriösen Pose und dem Aussehen wie echte Kunst ist diese Arbeit ein dialektisches Gegenstück zu den *Joke Paintings.* Haben die *Joke Paintings* ein Spiegelkabinett, einen Tautologienberg als Witz errichtet, indem sie in all ihrer vielschichtigen Bedeutung einfach wortwörtlich Witz-Bilder waren, so sind die *White Paintings* der Gipfel der Fiktion. *(Übersetzung: Nansen)*