Charles Ray : Ray's tack = unterwegs mit Ray

Autor(en): **Schjeldahl, Peter / Moses, Magda / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 37: **Collaboration Charles Ray / Franz West**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680951

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

PETER SCHJELDAHL

Ray's Tack

In April Charles Ray took me sailing.

I drove out from Los Angeles on the strength of an invitation extended when I met him last year at Documenta, site of his auto-orgiastic frieze OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY... Forty years old, he is an unassuming, eager, talkative Midwesterner, at times startlingly earnest. "I maintain a rich leisure life," he had told me gravely with regard to his nautical passion. I found him at the end of a dirt street called Sunnycrest Trail in the San Fernando Valley, where he was living in a virtual shack. To lock the flimsy front door when he went out, he screwed it shut from inside and exited by a window. But there is nothing shabby about the 36-foot craft he operates from the Channel Islands Harbor north of Los Angeles.

I was thrilled by our afternoon on the sun-dazzled brine. Ray seemed pleased with my demeanor. Most people he takes along get sick, he said. I had never sailed before and was excited when he offered me the wheel. We ran athwart a hard wind in heavy seas. "There's a groove you can get into," he advised. I felt it! The boat surged, as if on an underwater track. What with wind shifts and the odd huge wave, though, I had anxious moments of wobbling out of control. I decided that sailing is happy monotony stalked by fear. Its pleasure is proportionate to the rather large number of things that at any moment can go dangerously or just embarrassingly wrong. It is self-abandonment attended by complicated alertness. So is Ray's art.

Ray is from Chicago, where, when he was seven years old, his painter father gave him and his brother a small boat for sailing on Lake Michigan. He had a Catholic upbringing complemented by four years in an oppressive military high school. During the 1970s he was an eternal art student in Iowa, British Columbia, Kentucky, and New Jersey. His principal teacher at the University of Iowa was Roland Brenner, a former student of Anthony Caro, who instilled in him an unfashionable formalist bent that remains essential to his work. He strives for "equations," he says, between self-sufficient sculpture and the greatest possible comprehension of lived reality. Like other strongly original artists I know, he seems to have wasted nothing of an eccentric personal background and artistic training.

He reads philosophy of mind, favoring pragmatists like John R. Searle, and may generate for a distant interlocutor a torrent of faxes on the phenomenology and linguistic character of tables. ("A table is a verb, not a noun... A table is a state of action." He plans new works on the theme, he says, adding to the existing tables that, for instance, support still life objects that are turned with barely perceptible slowness by concealed motors.) He regards with bemused detachment, as in creating OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., his at times chaotic personal life. He says this sculpture grew from a thought, during a spell of

PETER SCHJELDAHL is a poet and art critic for the *Village Voice*.

disorderly amours, that "I might as well be fucking myself." His art displays extreme formal discipline and extreme conceptual wildness, beauty, and hostility. The extremes balance and infect each other, such that the beauty may register as a psychological state and the hostility as an elegant regulator of aesthetic distance. The work involves a viewer in ambivalent relationships as complicated as many in life, but considerably more succinct.

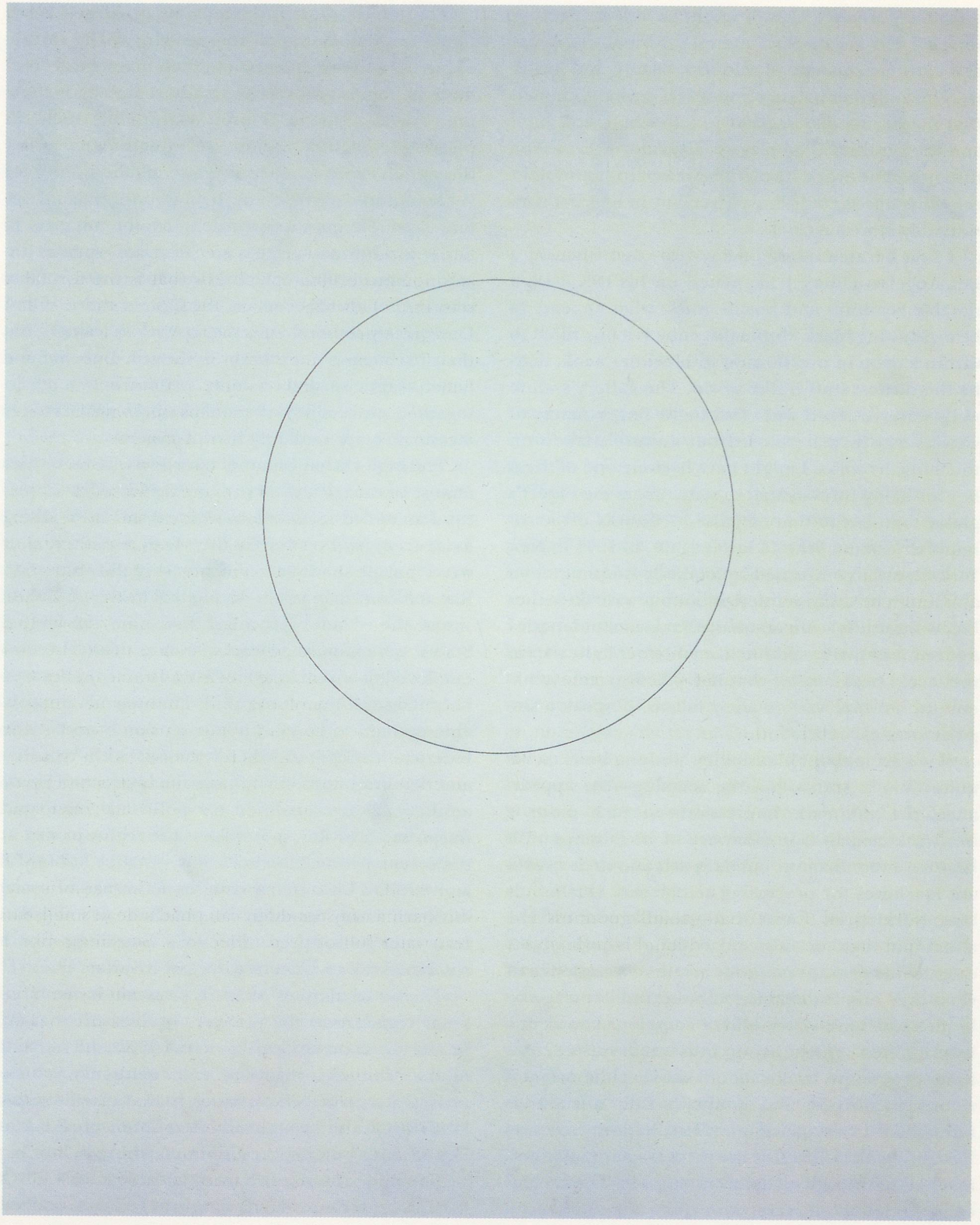
I first became aware of Ray years ago when in a Los Angeles gallery I happened on his INK BOX, a notably beautiful and hostile work: what appears to be a gleaming black Minimalist cube is a box filled to within a drop of overflowing with printer's ink, maybe the dirtiest stuff in the world. The gallery's white walls were streaked with distraught finger marks of viewers who had trespassed our culture's taboo on touching artworks. I might have become one of them but for being forewarned, so seductive is the object's glossy top. At the time, I passed INK BOX off as an impressive stunt. When I saw it again, in 1991 in New York, it was accompanied by a quietly stunning open aluminum box whose interior bottom was two inches below floor level—an anomaly that, when at length I figured it out, affected me like a feather-light slap in the face. I began to see that Ray's tactical rude awakenings, however various their means, bespeak a singular strategic revelation.

Ray's art is about plausibility. Nothing he makes is quite what it seems, but the seeming—the appearance, the automatic impression—of each piece is not weakened by our discovery of its falseness. We become aware that our minds in relation to the world are machines for processing semblance. Our minds keep working on INK BOX as a solid object and the aluminum box as a regular cube-shaped object despite our perhaps painfully acquired knowledge of what they are, humiliating the cortical center—the brain's executive suite—where conscious knowledge is presented. After being thus embarrassed, the brain-ego wants to shrug off the experience and return to normal. But gradually the "normal" is unmasked as a delusion. Humiliation becomes humility, which liberates the mental energy that was invested in the old, complacent attitude. The surplus energy is felt as pleasure.

The mind grants instantaneous privilege—a fast track—to semblances of human beings. The threshold of the privilege is very low, such that we can "see" faces in clouds and cracked walls. A veristic mannequin by, say, Duane Hanson swamps the mind in person-recognition signals: an effective but paltry diversion. Ray's mannequins are pitched short of verisimilitude, each at a particular, internally consistent level. He goes to great lengths, for instance, to devise wizardly patinas that are "fleshlike" without dissolving into illusions of actual flesh and to match them with the "clotheslikeness" of the figures' attire, if any. One quickly comprehends the figures' lifelessness, but their liveliness is not thereby destroyed. Disbelief and belief, skepticism and credulity, fact and fiction persist together, proceeding on parallel tracks which, never meeting, comprise the art's lyric tension.

The high-cliffed Channel Islands rise from the sea almost too magically, so dreamy they look dreamed-up. I ascended from below, where I had been taking a nap from my exertions at the wheel, and there they were, purple-shadowed and green in the blue day. Ray told me that James McNeill Whistler drew the site of the islands' dainty lighthouse for the United States government when, a young man, he was employed as a chartmaker. "They fired him because he put in too many seagulls." That sounds improbable enough to be certainly true. But I suspect the federal officials had other vexations with Whistler, and that gratuitous birdlife was the last straw. He was aesthetically overqualified for politically mandated purposes—like Ray, a fact spectacularly apparent at the recent Whitney Biennial. Ray's FAMILY ROMANCE and FIRETRUCK fulfilled that show's theme of social criticism while opposing its penchant for slipshod form and lockstep content with something like a combined call to order and song of freedom.

The social content of Ray's art seems a commonsense response to the present requirement that art be alert to its institutional context. Thus, out in front of the Whitney, a make-believe emergency vehicle arrived at a make-believe emergency. A scaled-up toy, FIRETRUCK also brought with it a shiver of dire fantasy: if that's how big the child's plaything is, how big is the child? Among the many meanings of FAMILY ROMANCE, meanwhile, its simple nakedness touched



ROTATING CIRCLE, 1988, 9" diameter, mixed media / ROTIERENDER KREIS, 1988, 22 cm Durchmesser, Mischtechnik.

A MOTORIZED DISC, SET FLUSH WITH THE WALL, SPINS SO FAST THAT IT APPEARS TO BE STATIONARY.

EINE IN DIE WAND EINGELASSENE, MOTOR-BETRIEBENE SCHEIBE DREHT SICH SO SCHNELL, DASS SIE STILLZUSTEHEN SCHEINT.

matter-of-factly on the current issue of artistic freedom, affirming that art now is (at least) this free. Major artists instinctively accept their age's demands, but only as an aspect of their main enterprise, which is to realize in the present the fullest degree of art's timeless potential.

Ray's works are like the lighthouse with seagulls, engineered signaling devices congenial to something untamed. The untamed thing may be a viewer's beating heart, as when I approach the big woman, FALL '91—an eight-foot-high, dressed-for-success Juno who extends one hand, palm downward, in an ambiguous gesture—with fluttery childish feelings of awe. Here is the parent I never had—thank goodness and alas. I find that her outstretched hand is at the exact height to rest on my shoulder if I make of my viewing an impromptu performance. Facing her, looking up, I am a child held down by a stony Mom. Turned around—looking out at the world with Her behind me, Her hand on my shoulder—I am a child protected by a heroic Mom who as much as says, "I'll handle this, son." She emasculates and comforts me. My consequent steady state of anxiety chimes for me with other conflicted steady states that I often experience, such as the discomfort of art in museums.

Art and Objecthood, the title of Michael Fried's classic defense of formalist transcendent "presentness" against Minimalist theatrical "presence," sums up a deep doubleness of Ray's art, with emphasis on the word "and." (Fried properly meant "or.") Minimalist objects, Fried wrote, can be "strongly disquieting" when come across "unexpectedly—as in slightly darkened rooms," and nothing by Ray does not possess this disconcerting quality. At the same time, each of Ray's works enacts the spectacle of absorption, the autonomous self-completeness, that is the formalist cynosure. The big woman, FALL '91 is the distilled secret of everything graciously paying us a visit. Note that Her gaze is unmeetable. She inhabits another dimension, a parallel universe: sculpture.

Ray's investment of hot psychological, social, mythic content in coolly lucid form has an ancient precedent, I realized at a recent show of Greek Classical sculpture at the Metropolitan Museum of Art. How could the Greeks so mesh idealism and realism? Theirs is a lost theorem. But Ray does something similar even when not presenting slightly abstracted realistic human bodies (in full color, as the Greek figures were before weather and time). Even his abstract and motorized works (such as the ROTATING CIRCLE, which looks like a penciled circle on the wall but is a segment of the wall spinning at fantastic speed) likewise conjoin sheer sensation and sheer idea. The trick for Ray, as for the Greeks, is in arriving by a process of elimination at a bedrock sense of the real—a sense with no smack of vulgar scientistic positivism, having room in it for the reality of speculation and dreams.

We rode a burst of breaking waves in surf-mist into the marina whose sudden calm had a dead smell, the gray water full of tired reflections. Steering again, I was terrified of collisions with a busy variety of other craft, but I tried not to show it. I was still having fun, though groggy from a surfeit of pleasure. I had begun to understand the gravity for Ray of his "leisure life," which provides him a target level of intensity for his work. The wonder is that amid all the melting loveliness he maintains an intellectual edge. He nudged his big boat back into its narrow slip. Solid ground underfoot felt strange and practical, like a delightful new invention.

FALL '91, 1991, mixed media, 96 x 26 x 36" / HERBST 91, 1991, Mischtechnik, 243,8 x 66 x 91,44 cm.

A FEMALE MANNEQUIN AND HER ATTIRE FROM THE FALL 1991 COLLECTIONS ARE ENLARGED BY 30%.
EINE WEIBLICHE SCHAUFENSTERPUPPE UND IHRE BEKLEIDUNG AUS DEN HERBST-KOLLEKTIONEN 1991 SIND UM 30 PROZENT VERGRÖSSERT.

PETER SCHJELDAHL

Unterwegs mit Ray

Im April nahm mich Charles Ray zum Segeln mit.

Ich machte mich von Los Angeles aus mit dem Wagen auf den Weg, um seiner Einladung vom letzten Jahr bei unserer Begegnung auf der Documenta nachzukommen, wo sein autoorgiastischer Fries OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY... zu sehen gewesen war. Er ist ein bescheidener, lebhafter, gesprächiger Vierzigjähriger aus dem Mittleren Westen, der mitunter überraschend ernsthaft sein kann. «Ich führe ein reiches Freizeitleben», hatte er mir mit Blick auf seine nautische Leidenschaft voller Ernst erzählt. Ich traf ihn am Ende eines *Sunnycrest Trail* genannten Feldweges im San Fernando Valley, wo ihm eine wahre Bruchbude als Wohnstatt diente. Um die klapprige Vordertür abzuschliessen, wenn er ausging, schraubte er sie von innen zu und verliess die Bude durch ein Fenster. Absolut nichts Armseliges jedoch hat das 11-Meter-Boot, mit dem er vom Channel Islands Harbor nördlich von Los Angeles aus seine Segeltörns unternimmt.

Ich war begeistert von unserem Nachmittag auf der sonnenüberfluteten See. Ray war offenbar davon angetan, wie ich mich hielt. Die meisten Leute, die er mitnimmt, werden seekrank, sagte er. Ich hatte noch nie zuvor gesegelt und war ziemlich aufgeregt, als er mir das Steuer überliess. Wir fuhren hart am Wind in schwerer See. «Es gibt eine Idealrinne, die man erwischen kann», empfahl er. Ich spürte es! Das Boot wurde wie auf einem Unterwassergleis gezogen. Änderungen der Windrichtung und vereinzelte Riesenwellen bescherten mir jedoch hin und wieder Momente voller Angst, in denen ich taumelnd die Kontrolle zu verlieren drohte. Segeln, so stellte ich fest, ist wohlige Monotonie, durchsetzt mit Angst. Der Genuss, den es bereitet, verhält sich proportional zu der Vielzahl von Dingen, die jederzeit in gefährlicher oder auch nur peinlicher Weise schiefgehen können. Es ist eine Art Selbstaufgabe, die mit komplexer Wachsamkeit einhergeht. Das gleiche trifft auf Rays Kunst zu.

Charles Ray stammt aus Chicago. Als Siebenjähriger bekam er zusammen mit seinem Bruder von seinem Vater ein kleines Boot zum Segeln auf dem Lake Michigan geschenkt. Er genoss eine katholische Erziehung, die durch vier Jahre in einer harten Militär-High-School vervollständigt wurde. In den 70er Jahren war er ein ewiger Kunststudent in Iowa, British Columbia, Kentucky und New Jersey. Sein wichtigster Lehrer an der University of Iowa war Roland Brenner, ein ehemaliger Schüler von Anthony Caro, der ihm einen etwas antiquierten formalistischen Impetus einimpfte, der für sein Schaffen bis heute wesentlich geblieben ist. Er bemüht sich um «Gleichungen», wie er es nennt, zwischen autonomer Skulptur und einer grösstmöglichen Einbeziehung gelebter Wirklichkeit. Wie andere in hohem Masse originelle Künstler, die ich kenne, scheint er von der Pfründe eines aus dem Rahmen

---

PETER SCHJELDAHL ist Dichter und schreibt als Kunstkritiker für die *Village Voice*.

fallenden persönlichen und künstlerischen Hintergrundes nichts zu vergeuden.

Er beschäftigt sich mit Erkenntnisphilosophie, wobei ihm Pragmatisten wie John R. Searle am nächsten stehen, und es kommt vor, dass er einen fernen «Gesprächspartner» mit einer Flut von gefaxten Aussagen zur Phänomenologie und zum linguistischen Charakter etwa von Tischen überhäuft. («Ein Tisch ist ein Tätigkeits-, kein Dingwort... Ein Tisch ist ein Tätigkeitszustand.» Er sagt, er plane neue Arbeiten zu dem Thema als Ergänzung zu vorhandenen Ray-Tischen, auf denen beispielsweise Stillebenobjekte liegen, die mit extrem langsamer, kaum wahrnehmbarer Geschwindigkeit von einem versteckten Antriebsmechanismus gedreht werden.) Er reflektiert mit gedankenverlorener Distanz, wie bei der Konzeption von OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., sein bisweilen chaotisches Privatleben. Diese Skulptur war nach seinen Worten einem bestimmten Gedanken entsprungen, der ihm in einer verworrenen Phase seines Liebeslebens durch den Kopf gegangen war, nämlich dass er «genausogut sich selbst ficken» könnte. Seine Kunst weist gleichzeitig extreme formale Disziplin und extreme konzeptuelle Zügellosigkeit, Schönheit und Aggressivität auf. Die Extreme wiegen sich gegenseitig auf und infizieren sich dergestalt, dass die Schönheit etwa als Geisteszustand erscheinen kann und die Aggressivität als ein eleganter Regulator ästhetischer Distanz. Das Werk verwickelt den Betrachter in ambivalente Beziehungen, die um nichts weniger kompliziert sind als viele im Leben, aber wesentlich prägnanter auf den Punkt gebracht.

Ich wurde erstmals auf Charles Ray aufmerksam, als ich vor Jahren in einer Galerie in Los Angeles zufällig auf seinen INK BOX (Tintenkasten) stiess, ein bemerkenswert schönes und bedrohliches Werk: Was wie ein glänzend schwarzer minimalistischer Kubus aussieht, ist ein Behältnis, das randvoll mit Druckerschwärze, dem wohl dreckigsten Zeug auf der Welt, gefüllt ist. Die weissen Wände der Galerie waren mit enervierten Fingerabdrücken von Besuchern verschmiert, die unser kulturelles Tabu der Berührung von Kunstwerken verletzt hatten. Wäre ich nicht vorgewarnt gewesen, hätte ich es ihnen zweifellos gleichgetan, so verlockend ist die schimmernde Oberseite des Objektes. Damals tat ich INK BOX als eindrucksvolles Kunststückchen ab. Als ich das Werk 1991 in New York wiedersah, war es begleitet von einem auf unauffällige Weise verblüffenden offenen Aluminiumkasten, dessen Innenboden sich 5 cm unterhalb des Fussbodens befand: eine Unregelmässigkeit, die, als ich schliesslich dahinterkam, mich wie ein federleichter Schlag ins Gesicht traf. Ich erkannte allmählich, dass Rays planvoll schroffe Aufrüttelungen bei aller Verschiedenheit der Mittel von einer einzigen singulären Offenbarungsstrategie zeugen.

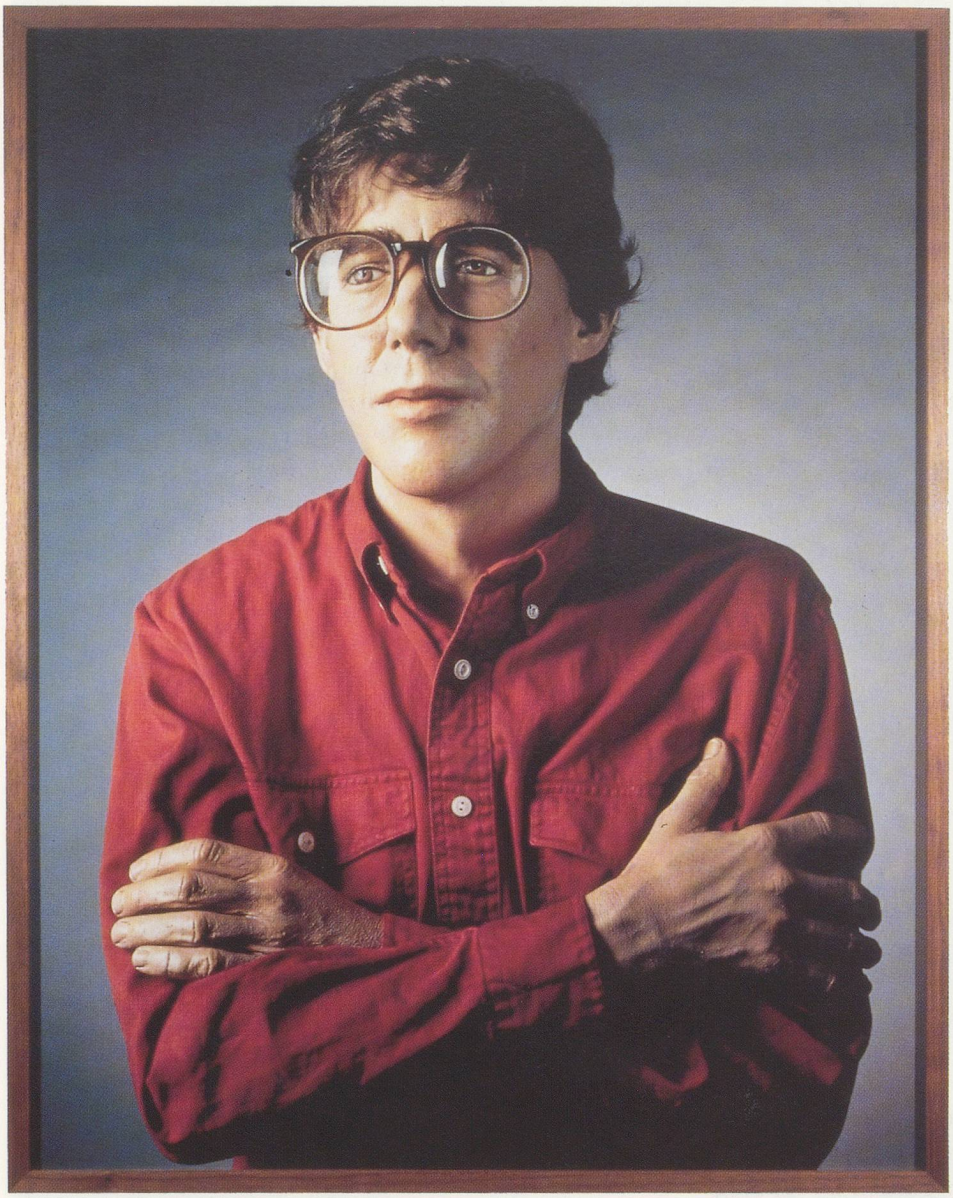
Rays Kunst dreht sich um Glaubwürdigkeit. Nichts, was er macht, ist genau das, was es zu sein vorgibt; gleichwohl wird der Anschein – die äussere Erscheinung, der spontane Eindruck – der jeweiligen Arbeit durch unsere Entdeckung seiner Unechtheit nicht untergraben. Wir werden uns bewusst, dass unser Geist im Verhältnis zur Welt wie ein Mechanismus zur Verarbeitung von äusseren Erscheinungsformen funktioniert. Unser Geist behandelt weiterhin die INK BOX als ein massives Objekt und den Aluminiumkasten als einen wie ein regelmässiger Kubus geformten Gegenstand – ungeachtet unseres möglicherweise schmerzlich erlangten Wissens um ihre wirkliche Beschaffenheit, eines Wissens, das das kortikale Zentrum, das Chefzimmer des Gehirns, wo bewusste Erkenntnis präsentiert wird, demütigt. Nachdem es in dieser Weise in Verlegenheit gebracht worden ist, möchte das Hirn-Ich das Erlebte mit einem Achselzucken abtun und wieder zum Normalzustand zurückkehren. Doch nach und nach wird das «Normale» als eine Täuschung entlarvt. Aus Demütigung wird Demut, welche die geistige Energie freisetzt, die in die alte, selbstgefällige Sichtweise investiert worden war. Die überschüssige Energie wird als Lust empfunden.

Der Geist räumt Abbildern menschlicher Wesen umgehendes Vorrecht, gleichsam eine Überholspur, ein. Die Schwelle des Vorrechts ist sehr niedrig, so dass wir etwa in Wolken und rissigen Mauern Gesichter «sehen» können. Eine veristische Puppe von, sagen wir, Duane Hanson überhäuft den Geist mit Wiedererkennungssignalen menschlicher Charakteristika: eine effektive, jedoch belanglose Zerstreuung. Charles Rays Puppen sind – auf einem jeweils

A REPRODUCTION OF A TOY FIRETRUCK IS SCALED UP TO LIFE-SIZE AS A PUBLIC SCULPTURE.

EIN SPIELZEUG-FEUERWEHRAUTO IST IN REALGRÖSSE ALS ÖFFENTLICHE SKULPTUR VERGRÖSSERT.

FIRETRUCK, 1993, steel, automobile paint, 10 x 50 x 8' / FEUERWEHRAUTO, 1993, Stahl, Autolack, 3 x 15 x 2,4 m.



No, 1992,
color photograph, 38 x 30" /
Farbphotographie,
96,5 x 76,2 cm.

A PROFESSIONAL COLOR PHOTOGRAPH OF A FIBERGLASS DUMMY OF THE ARTIST.

PROFESSIONELL AUFGENOMMENES FARBPHOTO EINES GLASFASERMODELLS DES KÜNSTLERS.

eigenen, in sich stimmigen Niveau – unmittelbar vor der Schwelle der Wirklichkeitstreue angesiedelt. So scheut er keine Mühe, in der Art eines Zauberers etwa eine bestimmte Patina zu entwickeln, die «fleischähnlich» ist, ohne in Illusionen wirklichen Fleisches überzugleiten, und diese an die «Kleiderähnlichkeit» des Kostüms der Figuren, sofern vorhanden, anzupassen. Man erfasst schnell die Leblosigkeit der Figuren, doch ihre Lebendigkeit wird dadurch nicht zerstört. Zweifel und Glaube, Skepsis und Leichtgläubigkeit, Realität und Fiktion halten sich hartnäckig nebeneinander, existieren auf parallelen Schienen weiter, die, sich niemals kreuzend, die lyrische Spannung dieser Kunst ausmachen.

Die Channel Islands mit ihren hohen Klippen erheben sich fast zu verzaubert aus dem Meer, so

unwirklich, dass sie wie erträumt wirken. Ich kam vom Unterdeck herauf, wo ich nach meinen Anstrengungen am Steuer ein Nickerchen gemacht hatte, und da waren sie, purpurschattig und grün im Blau des Tages. Ray erzählte mir, dass James Mc Neill Whistler in staatlichem Auftrag die Stätte des zierlichen Leuchtturms der Inseln gezeichnet hatte, als er in jungen Jahren als Kartograph angestellt gewesen war. «Sie entliessen ihn, weil er zu viele Seemöwen hineingezeichnet hatte.» Das klingt so unwahrscheinlich, dass man es für bare Münze nehmen muss. Aber ich vermute, dass die Bundesbeamten andere Schwierigkeiten mit Whistler hatten und dass die unerwünschten Vögel der letzte Tropfen waren, der das Fass zum Überlaufen brachte. Er war ästhetisch überqualifiziert für Aufgaben in politischem Auftrag – genauso wie Ray, eine Tatsache, die auf der jüngsten Whitney Biennial spektakulär zutage trat. Rays Arbeiten FAMILY ROMANCE (Familienroman) und FIRETRUCK (Feuerwehrwagen) entsprachen dem der Ausstellung gesetzten Thema der Gesellschaftskritik, während sie sich zugleich deren Hang zu salopper Form bei gleichzeitig akkuratem Inhalt mit einer Art Kombination aus Ordnungsruf und Freiheitsgesang widersetzten.

Der soziale Gehalt der Kunst Rays scheint eine nüchterne Antwort auf die heutige Forderung zu sein, wonach Kunst ihren institutionellen Kontext zu reflektieren habe. So traf draussen vor dem Whitney ein vorgegaukelter Notfallwagen zu einem vorgegaukelten Notfall ein. Zugleich verband sich mit FIRETRUCK, einem vergrösserten Spielzeugauto, der Schauder horrorhafter Phantasie: Wenn das Spielzeug des Kindes so gross ist, wie gross mag dann das Kind sein? Im Rahmen der ganzen Bedeutungsvielfalt von FAMILY ROMANCE wiederum nahm die simple Nacktheit ganz sachlich auf das aktuelle Problem der künstlerischen Freiheit Bezug und bekräftigte, dass Kunst heute (wenigstens) dieses Mass an Freiheit besitzt. Bedeutende Künstler nehmen instinktiv die Herausforderungen ihrer Zeit an, doch nur als einen Aspekt ihres zentralen Bestrebens, das darin besteht, in der Gegenwart das zeitlose Potential der Kunst möglichst umfassend umzusetzen.

Charles Rays Arbeiten sind wie der Leuchtturm mit Seemöwen: konstruierte Signalvorrichtungen, passend zu etwas Ungezähmten. Das Ungezähmte mag das pochende Herz eines Betrachters sein, etwa wenn ich mich mit kindlich flatternden Gefühlen der Ehrfurcht der grossen Frau FALL '91 nähere: eine knapp 2,5 m grosse, auf Erfolg getrimmte Walküre, die in einer zweideutigen Geste eine Hand mit nach unten gekehrter Fläche ausstreckt. Siehe da, die Mutter, die ich nie hatte, Gott sei Dank und zugleich wie schade. Ich stelle fest, dass sich ihre ausgestreckte Hand in genau der Höhe befindet, wo sie auf meiner Schulter ruhte, würde ich aus meinem Betrachten eine spontane Performance machen. Ihr gegenüberstehend und emporblickend, bin ich ein Kind, das von einer kaltherzigen Mutter unterdrückt wird. Drehe ich mich um – und blicke in die Welt hinaus, Sie hinter mir und Ihre Hand auf meiner Schulter –, bin ich ein Kind, das von einer heroischen Mutter beschützt wird, die in etwa sagt: «Ich kümmere mich schon darum, mein Sohn.» Sie entmannt und tröstet mich. In meinem daraus folgenden Angstzustand klingen für mich andere widersprüchliche Gefühlszustände an, die mich häufig überkommen, etwa das Unbehagen an Kunst in Museen.

Art and Objecthood (Kunst und Gegenständlichkeit), der Titel von Michael Frieds klassischer Apologie formalistischer transzendenter «Gegenwärtigkeit» gegenüber minimalistischer theatralischer «Gegenwart», bringt eine tiefgehende Dualität der Kunst Rays auf den Punkt, und zwar mit der Betonung auf dem Wörtchen «und» (Fried meinte strenggenommen «oder»). Minimalistische Objekte, so Fried, können «in hohem Masse beunruhigend» wirken, wenn man «unerwartet, etwa in leicht verdunkelten Räumen», auf sie stösst, und es gibt bei Ray nichts, was dieses verstörende Moment nicht an sich hätte. Zu gleicher Zeit inszeniert jede Arbeit Rays das Schauspiel der völligen Einbeziehung, des autonomen Insichgeschlossenseins, das das formalistische Leitprinzip ist. Die grosse Frau FALL '91 ist das destillierte Geheimnis all dessen, was uns gnädig heimsucht. Man beachte, dass keine Möglichkeit besteht, ihren Blick zu kreuzen. Sie ist in einer anderen Dimension zu Hause, in einem parallelen Kosmos, dem der Plastik.

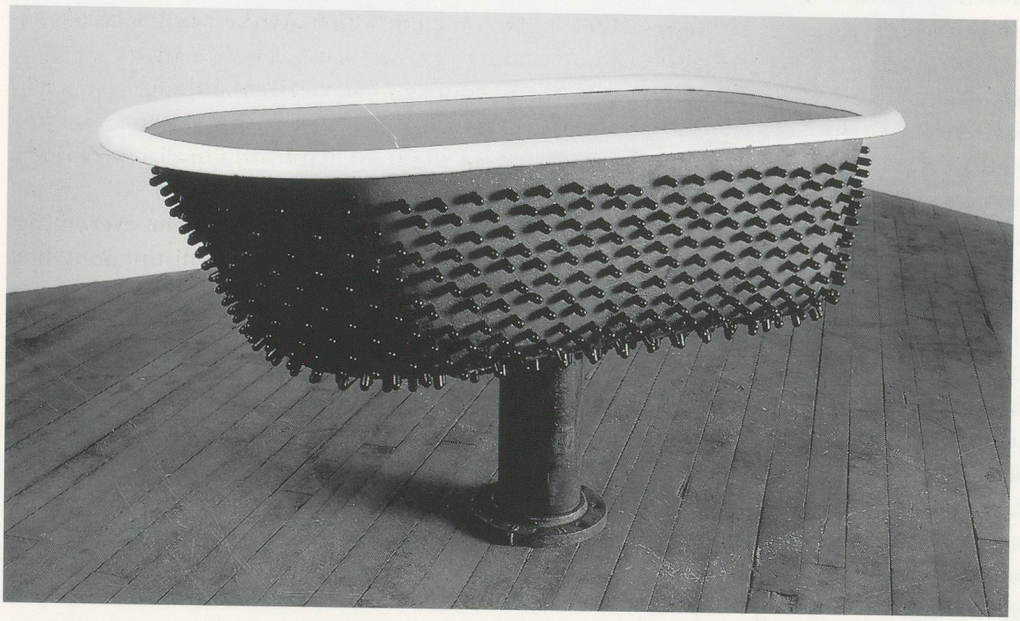
Für die Art, wie Charles Ray «heisse» psychologische, gesellschaftliche, mythische Inhalte in kühl-kla-

re Formen packt, gibt es, wie mir kürzlich in einer Ausstellung antiker griechischer Plastik im Metropolitan Museum of Art bewusst wurde, ein altes Vorbild. Wie konnten die Griechen Idealismus und Realismus derart miteinander verflechten? Ihr Prinzip ist abhanden gekommen. Doch Ray tut etwas Ähnliches, auch wenn er nicht mit leicht abstrahierten realistischen menschlichen Körpern (in satten Farben wie die griechischen Figuren, bevor Wetter und Zeit ihnen zusetzten) aufwartet. Selbst seine abstrakten und motorgetriebenen Werke (wie der ROTATING CIRCLE [Rotierender Kreis], der wie ein mit Bleistift auf die Wand gezeichneter Kreis aussieht, tatsächlich aber ein sich mit irrsinniger Geschwindigkeit drehendes Wandsegment ist) verbindet auf ähnliche Weise reine Empfindung und reine Idee. Der Trick besteht für Ray – wie für die Griechen – darin, durch ein Verfahren der Eliminierung zu einem fundamentalen Wirklichkeitsempfinden zu gelangen, ein Empfinden ohne jeden Anflug von banalem wissenschaftlichem Positivismus, das der Realität von Mutmassung und Träumen Raum lässt.

Nach einem wilden, gischtumsprühten Ritt über sich brechende Wellen liefen wir in den Yachthafen ein, dessen plötzlicher Stille der Geruch des Todes anhaftete, das graue Wasser voller müder Spiegelungen. Wieder am Steuer, hatte ich panische Angst vor Zusammenstössen mit einer betriebsamen Vielzahl anderer Boote, bemühte mich jedoch, es nicht zu zeigen. Ich hatte nach wie vor Spass, obgleich schon leicht benommen von einem Zuviel an Vergnügen. Ich begann zu verstehen, welche Bedeutung für Ray sein «Freizeitleben» hat, wie es ihm gleichsam ein Intensitätsniveau für seine Arbeit vorgibt. Das Erstaunliche ist, dass er inmitten all der rührend zarten Schönheit eine geistige Schärfe bewahrt. Er bugsierte sein grosses Boot in den engen Landeplatz. Der feste Boden unter den Füssen fühlte sich seltsam und praktisch an, wie eine wunderbare neue Erfindung.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

TUB WITH BLACK DYE, 1986,
tub, glass test tubes, pipe, dye, 33 1/2 x 59 x 30"/ BECKEN MIT SCHWARZER FARBE, 1986, Becken, Reagenzgläser, Rohr, Farbe, 85 x 149,8 x 76,2 cm.

800 GLASS TEST TUBES PROTRUDE THROUGH HOLES IN A CAST IRON BATHTUB FILLED WITH BLACK DYE.

800 REAGENZGLÄSER RAGEN AUS LÖCHERN IN EINER MIT SCHWARZER FARBE GEFÜLLTEN, GUSSEISERNEN BADEWANNE HERVOR.