Silent music : Konfrontationen mit der verlorenen Bedeutung : zur Malerei Luc Tuymans' = confrontations with lost meaning : on the painting of Luc Tuymans

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf / Britt, David**

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-681281

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

SILENT MUSIC

Konfrontationen mit der verlorenen Bedeutung

Zur Malerei Luc Tuymans'

HANS RUDOLF REUST

«Die Frage, was soll ich malen, zeigte mir meine Ohnmacht, und oft beneidete ich (beneide bis heute) die mittelmässigsten Maler um ihr ‹Anliegen›, das sie mit Ausdauer mittelmässig darstellen (im Grunde verachte ich sie dafür). 1962 fand ich den ersten Ausweg; indem ich Photos abmalte, war ich enthoben, mir das Sujet zu wählen, zu konstruieren.»[1] Dieses Verdikt Gerhard Richters bestimmt heute im wesentlichen den Diskurs über Malerei. Es erstaunt daher, dass inzwischen ein Werk wie dasjenige Luc Tuymans' diskutiert wird, dessen Inhaltlichkeit nicht geleugnet werden kann. Die Frage ist neu gestellt, ob tatsächlich nur Formen der Repräsentation denkbar sind, die mit der Naivität des Mittelmasses über die Dekonstruktion der Malerei hinweggehen.

1977 nahm ein ehemaliger Häftling aus Theresienstadt eine Postkarte zur Hand, die damals an die Lagerinsassen abgegeben worden war. Er klebte sie in ein Buch und schrieb in Englisch darunter: *«our new quarters»*. Dieser Schriftzug erscheint auf einem zentralen Ölbild Luc Tuymans' unter den blaugrauen, aperspektivisch in die Fläche verzerrten Arkaden eines verwaisten Innenhofs, den nur die Andeutung eines Baums durchschneidet. Die aufgesetzte Schrift bindet den Blick und wirft ihn zurück. Ohne sie ist nicht in das Bild hineinzukommen und mit ihr darin nicht zu bleiben. Irritierende Unbeständigkeit geht

HANS RUDOLF REUST ist Kunstkritiker und lebt in Bern.

LUC TUYMANS, OUR NEW QUARTERS, 1986, Öl auf Leinwand, 80 x 120 cm / oil on canvas, 31½ x 47". (PHOTO: MARC VAN GEYTE)

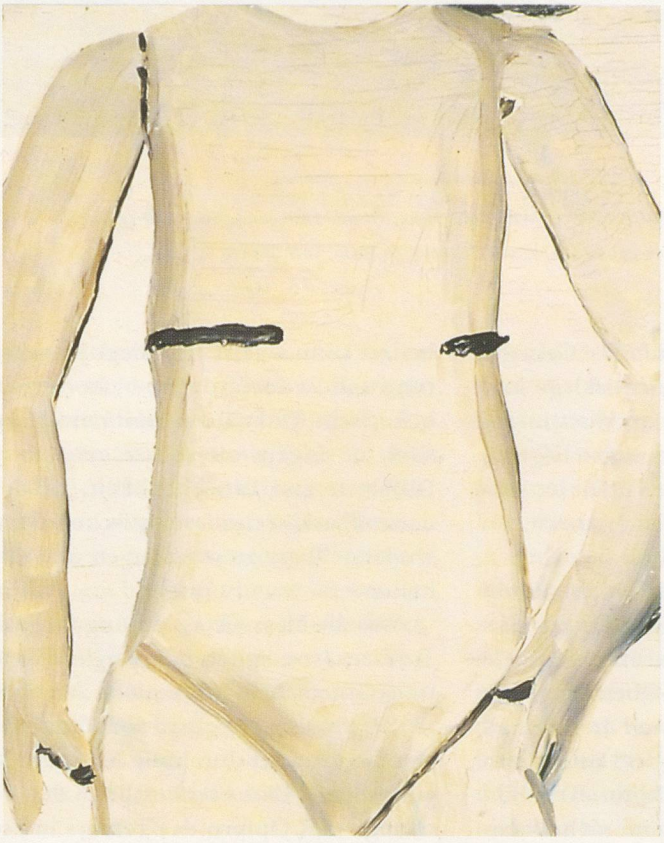
von der filmischen Einblendung auf das Gemalte über. Dabei ist *«our new quarters»* keine Anklage und verrät kein Anliegen. Die Brisanz der Wendung – ihre buchstäblich aufbrechende Wirkung – liegt im Modus des unbeteiligten Konstatierens. Dieser Modus beherrscht auch die auf spärliche Anzeichen sich konzentrierende Malerei.

Inhaltlichkeit wird bei Luc Tuymans nicht als ein von der Malerei getrennter Inhalt transportiert. Tiefe der Bedeutung stellt sich vielmehr als eine affektive wie intellektuelle Besetzung der Oberfläche ein, auf die hin das Bild vom Hintergrund her gemalt wurde. Bei der Besetzung kommt der kollektiven Erinnerung eine entscheidende Rolle zu: «Das Bild ist unmöglich, da man es als Individuum nicht verarbeiten kann.» (L.T.) Es liegt jenseits seiner Bedeutung und ist doch von ihr nicht zu trennen. Während historische Dokumente mit dem Anspruch behaftet sind, zu zeigen, wie es war, zeigt das Gemalte seine Differenz zur Tatsächlichkeit. Es bewahrt die Undarstellbarkeit des faschistischen Grauens, ohne das Undarstellbare zu verdrängen und damit virulent zu halten.

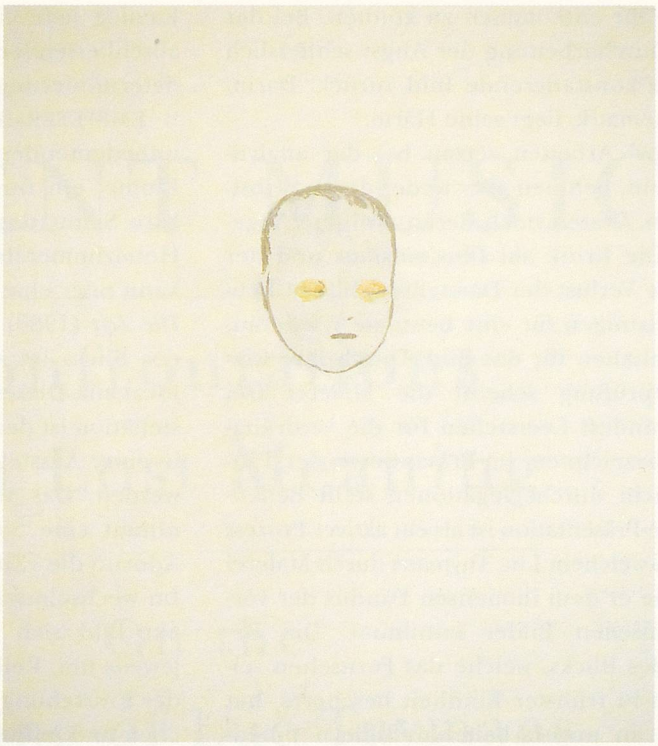
Was die Massenvernichtung im Faschismus, meint Tuymans, von anderen Strategien der Massenvernichtung unterscheide, sei nicht zuletzt seine Tendenz zu Verwaltung, Registrierung und Dokumentation. Der Genozid sei durch die Nazis ein Medienereignis geworden. Dass schliesslich die «Wiedergutmachung» den Opfern des Terrors in Form von Entrü-

stung negativ einen Sinn abverlangt – als müssten sie einen haben – ist selber Teil eines Automatismus der Verdrängung. Laut Jean-François Lyotard stellt sich dem «Sprechen ‹nach Auschwitz›» das Problem, wie «Verknüpfung» ohne «spekulatives Resultat» zu denken sei. Gegen das «Gerede» fordert er, dass verknüpft werde, selbst wenn die Regeln der Verknüpfung nicht mehr vorgängig feststehen, sondern von Fall zu Fall neu zu suchen sind.[2] Luc Tuymans kommt den ideologischen Leerformen zuvor, indem er kein übergreifendes Thema programmatisch verfolgt, sondern seine einzelnen Motive diskontinuierlich auswählt, um sie dann je anders zu kodieren. Sein Blickwinkel auf die Figuren, Räume, Dinge wechselt zwischen äusserster Nähe und Distanz, zwischen Ausschnitt und Totale, zwischen Detaillierung und Andeutung, so dass sich der Blick nicht fixieren kann. Mit bewusster Untertreibung, sparsam, malt er gegen das Virtuose und für das Bedeutende. Im Katalog der Kunsthalle Bern (1992) spricht Ulrich Loock von einem «Pragmatismus» der Malerei: «Sie wird von keiner Theorie bestimmt, sondern für das Bild, entsprechend den Erfordernissen der Bild-Äusserung eingesetzt.»[3] Das Kleinformat verweigert ein Historienbild, verweigert bei Tuymans aber auch die Intimität des Genrebildes: In der Stillstellung der Dinge ohne formale Ästhetik regt sich Bedrohung.

Ein Reissverschluss – zwei Pinselstriche – teilen den bein- und kopflosen Rumpf einer Puppe wie ein Schnitt: BODY (1990). Zahlreiche Arbeiten evozieren Erfahrungen physischer Gewalt, Bedrohungen der Grenzen, Schnitte an den Rändern des Körpers. Ein erblasstes Kindergesicht mit kranken Farben über den geschlossenen Lidern sinkt ins reine Weiss eines überstrahlenden Grundes ein, der seinen Körper ausblendet: SILENCE (1991). In diesem Bild wird eine überraschende Verwandtschaft mit Velázquez' PORTRÄT DES INFANTEN PHILIPP PROSPER (1659)



LUC TUYMANS, BODY, 1990, Öl auf Leinwand, 49 x 35 cm / oil on canvas, 19 x 13¾".



LUC TUYMANS, SILENCE, 1991, Öl auf Leinwand, 86 x 78,5 cm / oil on canvas, 33⅞ x 40". (PHOTO: MARC VAN GEYTE)

spürbar: Anwesend ist hier der kranke Körper nur im Kleid. Die Austreibung des Körpers im Gewand lässt ihn jedoch präsenter werden als jede Entblössung. Ähnlich wäre El Grecos PORTRÄT DES KARDINALS JUAN DE TAVERA (1608–14) zu sehen.

Wenn es in der Malerei weiterhin ein aristokratisches Prinzip gibt, dann dieses, Gewalt ohne Gewalttätigkeit zu zeigen. Die Konvulsionen des Körpers des Marquis de Sade erscheinen in den Bildern von Tuymans als das Andere der Oberfläche. Insofern steht er Robert Gober näher als Marlene Dumas, die als Frau den eigenen und den Körper ihres Kindes unmittelbarer erfährt. Weil Tuymans dem Gefühl nicht mehr traut, lässt er Intensität nur authentisch in der Fälschung sich zeigen. Repräsentiert wird die Vorstellung einer Vorstellung, bis – wie in SHADOW I UND II (1992) oder in LAMPROOM (1992) – der Schatten mit seiner spezifischen Unwirklichkeit zwischen Präsenz und Verschwinden selbst zu einem Körper wird. Bei WRAPPING PAPER (1991), dem rumpfgrossen Nachbild eines Packpapiers aus der ehemaligen DDR, ist der Entzug einer dahinterliegenden Welt unwiderruflich. Das Bild war diesen Mai in einem Zimmer von Haus Lange in Krefeld allein mit SILENCE zu sehen.

Mit dem Verlust aller Darstellbarkeit, jenem Disenchantment, das immer auch einen Verzicht auf das Identifizierende einer Darstellung bedeutet, geht bei Luc Tuymans eine Ernüchterung moralischer Gewissheiten, nicht aber der Verlust von Betroffenheit einher. *Der diagnostische Blick,* eine Reihe von Porträts, ist nach Aufnahmen von typischen Krankheitssymptomen in einem medizinischen Lehrbuch entstanden. Gegenüber der dokumentarischen Photographie, welche die Krankheiten explizit kenntlich machen will, nimmt die malerische Umsetzung das Symptom zurück. Die Krankheit ist kaum mehr im Sujet sichtbar, sondern hat die Malerei erfasst. Auch dies jedoch weniger manifest als in einem Zustand der Inkubation. Der Kranke ist im Gemälde kein Objekt des Mitleids, sondern eine starke Person, die sich aufgrund einer Schwäche entzieht. Aus diagnostischer Distanz werden wir mit der starken Präsenz der körperlichen Schwächung kon-

frontiert, ohne ihr entkommen zu können. Bei der individuellen Durcharbeitung der Angst schliesslich nimmt sich das konstatierende Bild zurück. Darin, nicht in der Thematik, liegt seine Härte.

Luc Tuymans' Arbeiten setzen bei der analytischen Malerei ein, nehmen aber weder deren Selbstbezüglichkeit in Zitaten noch deren zynische Abgeklärtheit auf. Die Kritik am Illusionismus und der daraus folgende Verlust der Darstellung bilden heute die Voraussetzungen für eine bewusste Wiederaneignung von Inhalten für das Bild. Durch ihre wiederholte Überprüfung scheint die Malerei frei geworden, zumindest Leerstellen für die verdrängten Inhalte zu bezeichnen. Im Präsentieren der Täuschung und nicht durch Negationen stellt Bedeutung sich ein. Re-Präsentation ist als ein aktiver Prozess zu verstehen, in welchem Luc Tuymans durch Malerei *Stills* bewegt, die er dem immensen Fundus der vorbewussten filmischen Bilder entnimmt. Die Beschleunigung des Blicks, welche das Fernsehen seiner Generation in frühster Kindheit bescherte, hat diesen Fundus an unverarbeiteten Bildern potenziert. Während Gerhard Richter seine Figurationen explizit über ein statisches Medium vermittelt, zieht Tuymans die Differenz ein in eine Malerei, deren Künstlichkeit offenliegt.[4] Richter reagiert unter anderem auf die unscharfe Schärfe der Photographie. Bei Tuymans wird die Unschärfe der Erinnerung präzise festgehalten.

In SILENT MUSIC (1992) erscheint stillebenhaft das Mobiliar eines Kinderzimmers, vieler Kinderzimmer. Alles ist Abwesenheit, bis auf das hereinbrechende Licht, welches die unverrückbare Kulisse zum Moment werden lässt. Die Illusion dieses Augenblicks ist jedoch im blauen Schatten auf der Stuhllehne längst schon gebrochen. Durch die minime Verletzung des Darstellungssystems gerät das Bild labil. Die Neutralisierung der Räume der Erinnerung weist eine Lücke auf, welche das Werk nicht wieder besetzt. Wenn Tuymans selber im Berner Katalog jede einzelne Arbeit mit einem scheinbar abschliessenden Kommentar belegt, kippt Überdeterminierung um ins Bewusstsein dieser Lücke.

EMBITTERMENT (1991) vermittelt an einem unbedeutenden Detail, der auf ein Kissen gestickten Blume, ein fundamentales Transitgefühl. Der prekäre Status des Werks schlägt sich nieder in einer Hotelzimmeratmosphäre, die ganze Räume erfassen kann oder eine Türklinke. In dem vierteiligen Werk *Die Zeit* (1988) hält eine unvollständige Bewegung des Blicks im Ausschnitt aus einem leeren Ladenlokal ein. Dieses Einhalten in einer gespannten Konstellation ist denn auch die Form, nach der Arbeiten in einer Ausstellung von Tuymans zusammengeführt werden. Das Werk definiert keinen Ort, sondern nimmt eine Stelle in einer «Mikrologie» ein, wie Adorno die «Zuflucht vor der Totale» genannt hat.[5] Im wechselnden Kontext der Mikrologien definiert ein Bild sich selbst und seinen Zusammenhang jeweils um. Reihen wie *Der diagnostische Blick,* die in der Entstehung eine Einheit bilden, können aufbrechen und mit weiteren Werken in Dialog treten. Der letzte Raum in Haus Lange konfrontierte das prekäre Idyll von GANZEN (1987) mit GASKAMMER (1986). Letztlich bewirkt allein die ausbleichende Farbigkeit bei einer Ausstellung jenen Grundton, der in diesem komplexen, äusserst beweglichen Werk dennoch einen Zusammenhang nahelegt.

Luc Tuymans' gemalte *Spiegel* sind keine zerbrochenen Spiegel, deren Splitter auf den Verlust einer Ganzheit verweisen würden. Eher bleiben sie Singularitäten, die nie einem Ganzen fest zugehörig waren. Was sie einspiegeln, ist mit keiner Wirklichkeit zu verwechseln. SPIEGEL I (1992) verdoppelt den verchromten Knopf seiner Halterung täuschender als jedes Spiegelbild, weil er über die Unwirklichkeit des Spiegelns nicht hinwegtäuscht. Die Präsenz eines solchen Bildes liegt in der Überhelle der Schlaflosigkeit.

1) Gerhard Richter, *Werken op papier* 1983–1986 / notities 1982–1986, Notiz vom 12.10.86. Katalog Museum Overholland, Amsterdam 1987, S. 14.

2) Jean-François Lyotard, *Streitgespräche, oder: Sprechen «nach Auschwitz»,* dt. von Andreas Pribersky, o. J.

3) Ulrich Loock, «Das notwendige Versagen der Bilder», in: *Luc Tuymans,* Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern, U. Loock (Hrsg.), Bern 1992, S. 9.

4) Wo Tuymans nach Photographien arbeitet, geht es primär um das Motiv und nicht um das Medium.

5) Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik,* Frankfurt/Main 1966, S. 399.

SILENT MUSIC

Confrontations with Lost Meaning

On the Painting of Luc Tuymans

HANS RUDOLF REUST

"The question of what to paint showed me my own impotence, and often I envied (I still do envy) the most mediocre painters for their 'intentions,' which they mediocrely express with such patient persistence (fundamentally I despise them for it). I first found a way out of this in 1962: By painting from photographs, I was freed from the necessity of selecting or constructing my motif."[1] This verdict of Gerhard Richter largely characterizes the present-day discourse on painting. After this, it comes as a surprise to find so much discussion of such undeniably referential work as that of Luc Tuymans. It has now again become possible to question the assumption that the only conceivable forms of representation are those that disregard—with the naivety of mediocrity—the deconstruction of painting.

In 1977, a former prisoner in the Theresienstadt concentration camp came across one of the postcards that used to be issued to the inmates. He pasted it into a book and wrote beneath it the English words "our new quarters." The same inscription reappears in a major oil painting by Tuymans beneath the gray-blue, out-of-perspective arches of a deserted courtyard, relieved only by the suggestion of a tree. The superimposed writing holds the gaze and turns it back. Without the writing, there is no way into the picture; with it, there is no way of staying

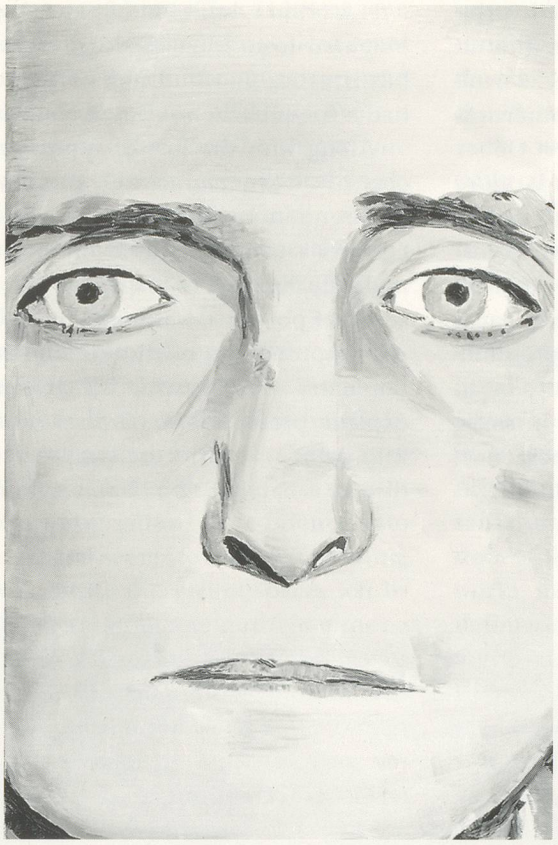
HANS RUDOLF REUST is an art critic living in Bern, Switzerland.

inside the picture. A distracting inconsistency is imported into painting from the cinematic technique of the dissolve. And yet "our new quarters" is not an indictment and gives away no intention. The significance of the phrase—its literally explosive effect—lies in the mode of disinterested factual statement. The same mode prevails in the painting itself, concentrated into a few sparse signs.

Tuymans does not convey his referentiality as a "content," distinct from painting as such. Rather, depth of meaning appears as the affective and intellectual occupation of a surface toward which the image has been built up from the background. In this takeover, the collective memory bears a decisive role: "The image is impossible, because as an individual one cannot cope with it." (Tuymans) It lies beyond its own meaning, and yet it cannot be separated from it. Whereas historical documents are weighted down by the aspiration to show "the way it was," the painted image reveals how different it is from hard fact. It acknowledges the undepictability of the horrors of Fascism, but without keeping the undepictable repressed into a state of latency.

According to Tuymans, one notable distinction between Fascist mass murder and other strategies of mass murder is its marked bent for administration, record-keeping, and documentation. The Nazis, he says, turned genocide into a media event. The idea of "making reparation" compels the victims of terror to furnish it with a meaning, in the form of indignation—as if it were their responsibility to do so. Ultimately, this in itself forms part of an involuntary process of repression. According to Jean-François Lyotard, "Speaking 'after Auschwitz'" entails the problem of how "connection" is possible without "speculative result." To counter mere "talk," he demands that connections be made, even where the rules that govern them are no longer given in

LUC TUYMANS, DER DIAGNOSTISCHE BLICK II, 1992, Öl auf Leinwand, 58,5 x 39 cm / THE DIAGNOSTIC VIEW II, oil on canvas, 23 x 15⅜".
(PHOTO: FELIX TIRRY)



LUC TUYMANS, DER DIAGNOSTISCHE BLICK IV, 1992, Öl auf Leinwand, 57 x 38 cm / THE DIAGNOSTIC VIEW IV, oil on canvas, 22½ x 15".
(PHOTO: FELIX TIRRY)

advance but must be rediscovered from one case to the next.[2)]

Tuymans forestalls empty ideological formulas by not pursuing any single, overriding program; he selects his individual motifs discontinuously and then codes them all differently. His view of figures, spaces, and things fluctuates between extremes of closeness and detachment, between partial and overall view, between detailed rendering and allusive suggestion, so that the eye can never settle into a fixed gaze. Understating, adopting a deliberately impoverished approach, he paints against virtuosity and for meaning. In the catalogue of Tuymans's show at Kunsthalle Bern in 1992, Ulrich Loock called his manner of painting "pragmatic": "It is not governed by any theory but is activated for the picture, in accordance with the requirements of pictorial expression."[3)] The small format precludes history painting, and in Tuymans's case it also precludes the intimacy of genre: there is something menacing about immobilizing objects in the absence of a formal aesthetic.

A zip—two brushstrokes—slices across the legless and headless torso of a doll: BODY (1990). Numerous works evoke experiences of physical violence, threats to boundaries, cutoffs at the peripheries of the body. A child's pallid face, the colors of disease playing over its closed eyelids, sinks into the pure white of a radiant ground that masks its body: SILENCE (1991). This picture bears a surprising affinity with Velázquez's PORTRAIT OF INFANTE FELIPE PRÓSPERO (1659): the sick body is present only within the gown. But the body's hollow presence under the garment lends it more immediacy and presence than any exposure. El Greco's PORTRAIT OF CARDINAL JUAN DE TAVERA (1608–14) might be seen in the same light.

If there is still such a thing as an aristocratic principle in painting, it is this: to show violence without being violent. The Marquis de Sade's bodily convulsions appear in Tuymans's paintings as the otherness of the surface. In this, he is closer to Robert Gober than to Marlene Dumas, who as a woman is more directly in touch with her own body and with that of her child. Because Tuymans starts out by having lost all faith in emotion, he permits intensity to manifest itself authentically only through an illusion. What is re-presented is the representation of a representation, until—as in SHADOW I AND II (1992), or in LAMPROOM (1992)—the shadow, with its intrinsic unreality, between presence and evanescence, becomes a solid body in itself. Behind WRAPPING PAPER (1991), built out of paper bags and wrappings obtained from what used to be the GDR, the world has irrevocably withdrawn. This work and SILENCE had a room to themselves at Haus Lange in Krefeld.

Along with the loss of representability—the process of "disenchantment" whereby the representation renounces all claim to power—Tuymans's work conveys a turning away from moral certainties, but not a deadening of response. *The Diagnostic View,* a series of portraits, was based on photographs of typical symptoms in a medical textbook. Unlike the documentary photograph, which seeks to make an explicit presentation of disease, the transposition into paint reabsorbs the symptom. In the motif, the disease is barely visible; but it is there in the painting.

LUC TUYMANS, DER DIAGNOSTISCHE BLICK VII, 1992, Öl auf Leinwand, 65,5 x 45,5 cm / THE DIAGNOSTIC VIEW VII, oil on canvas, 25¾ x 18".
(PHOTO: FELIX TIRRY)

Even there, it is not so much manifest as latent, in a state of incubation. In the painting, the patient is not an object of compassion but a strong person who withdraws from us because of one weakness. From a vantage point of diagnostic detachment, we are confronted with the strong presence of physical weakness, from which there is no escape. Finally, as the individual works through his fear, the factual image revokes itself. It is here, and not in its subject matter, that its rigor dwells.

Tuymans's works start out with an analytical painting, without being affected either by its self-referential use of quotations or by its cynical detachment. A critique of illusionism, leading to the disappearance of representation, is the indispensable first step in any deliberate reappropriation of contents into painting. The reappraisal seems to have left painting free at any rate to indicate the vacant spaces left by repressed content. Meaning enters not in a process of negation but in the affirmation of the absence of depictions and in the presentation of illusion. Representation is to be understood as an act: painting enlists still images extracted by Tuymans from an immense, cinematic, preconscious image bank. The quickness of eye that television gave to his generation in early childhood has vastly expanded this repertoire of unprocessed images. Where Richter explicitly mediates his painting through a static medium, Tuymans incorporates diversity within a form of painting that is manifestly artificial.[4] Richter is reacting, among other things, to the imprecise precision of photography; Tuymans makes a precise record of the imprecision of memory.

SILENT MUSIC (1992) shows a still life of the furniture of a nursery—of many nurseries. All is absence, except for the light that breaks in and turns the immutable setting into something ephemeral. And yet the illusion of the moment has long since been disrupted by the blue shadow on the arm of the chair. This minimal violation of the representational system disrupts the stability of the picture. The neutralization of the spaces of memory shows up a gap that the work can never reoccupy. When Tuymans, in the Bern catalogue, accompanies each individual work with an apparently final commentary, the overdetermination in itself generates awareness of this gap.

Through one insignificant detail—a flower embroidered on a cushion—EMBITTERMENT (1991) conveys a fundamental sense of being in transit. The work conveys its endless repeatability through a hotel-room atmosphere that can as readily apply to whole rooms as to a single doorknob. In the section of an empty store shown in the four-part work *Time* (1988), a half-enacted movement is halted. This sense of frozen movement within a tense configuration of forms also governs the arrangement of the works in a Tuymans exhibition. The work never defines a locality but occupies a position in a "micrology": Adorno's term for the "refuge from the overall view."[5] In shifting from one "micrology" to another, the image constantly redefines both itself and its context. Works in series, made as a unit, such as in *The Diagnostic View,* can disperse and enter into individual dialogue with other works. The last room in the Haus Lange show confronted the precarious idyll of WHOLES (1987) with GAS CHAMBER (1986). In the last resort, only the bleached-out color that runs through an exhibition sets the fundamental tone that indicates a coherence in this artist's complex, shifting work.

Tuymans's painted *Mirrors* are not broken mirrors whose splinters indicate the loss of totality. They remain singularities that have never firmly belonged to a whole. MIRROR I (1992) duplicates the chrome-plated knob of its mount more deceptively than any mirror image, because it does not conceal the image's unreality. The presence of the image has the preternatural clarity of insomnia.

(Translation: David Britt)

1) Gerhard Richter, "Notities 1982–1986," in exh.cat. *Werken op papier 1983–1986* (Amsterdam: Museum Overholland, 1987), p.14, note dated October 12, 1986.

2) Jean-François Lyotard, *Streitgespräche, oder: Sprechen nach Auschwitz,* tr. Andreas Pribersky (n.d.).

3) Ulrich Loock, "Das notwendige Versagen der Bilder," in Ulrich Loock, ed., exh.cat. *Luc Tuymans* (Bern: Kunsthalle Bern, 1992), p. 9.

4) Where Tuymans works from photographs, his primary concern is with the motif and not with the medium.

5) Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt am Main, 1966), p. 399.