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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 37: Collaboration Charles Ray / Franz West

Artikel: Cumulus from America : to dream the dangers we are entertaining = die Gefahren träumen, auf die wir uns einlassen

Autor: Dault, Gary Michael / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681298

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: 10.07.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

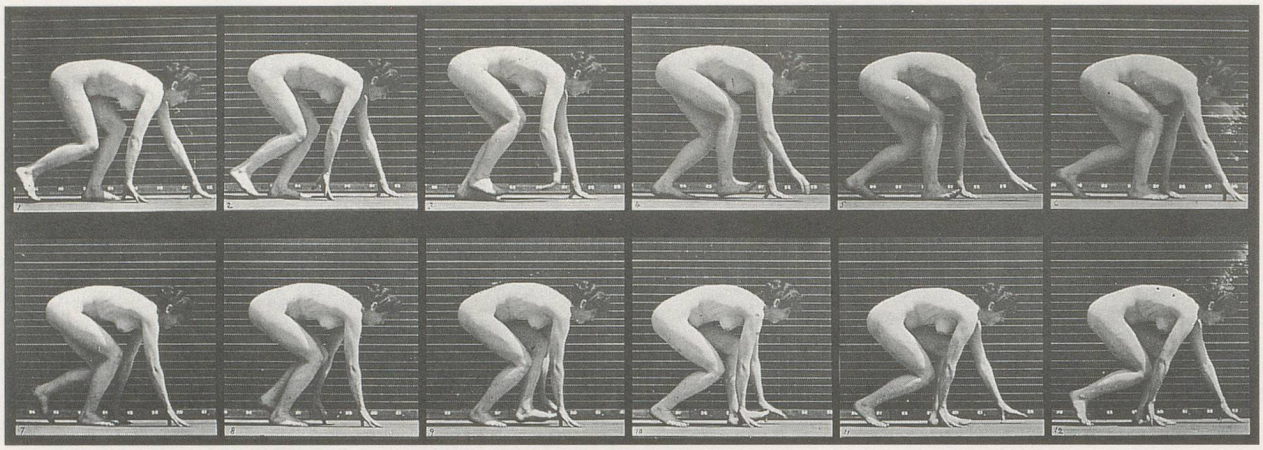
Our contributors to this issue are GERTRUD SANDQVIST and GARY MICHAEL DAULT. Gertrud Sandqvist is an art critic living in Norway. She founded the Nordic art magazine Siksi, and is now Director of F 15 Gallery in Moss. Gary Michael Dault is a writer and screenwriter who lives in Toronto.

TO DREAM THE DANGERS WE ARE ENTERTAINING

GARY MICHAEL DAULT

The allusion is three generations from its source: Stanley Cavell, in his book *Themes out of School* (1984), is discussing the fictive mountain which will become Jay Cantor's novel, *The Death of Che Guevara,* at the point where Cantor quotes from one of Che's journals to the effect that "The basis of a first commitment is a very good imagination so that you can at least dream the dangers you are entertaining." Guevara's "first commitment" is, of course, his vision of a commitment to his fellow guerrillas. "I need a battalion of dreamers," Che continues. Perverse or not (and I think not), I like the phrase's usefulness as a methodological template through which to consider the collecting and curating strategies of Ydessa Hendeles, whose eponymous private art foundation in Toronto is now presenting its fourteenth exhibition since opening in the autumn of 1988. The current exhibition—which will remain in place for a full year—offers a series of startling thematic and formal connections, comprising one hundred and thirty vintage collotypes from Eadweard Muybridge's *Animal Locomotion Series* (1872–87), followed by works by Bill Viola, Giulio Paolini, Gary Hill, and James Coleman.

Right away comes the need to modify, to recast the terms "collecting" and



EADWEARD MUYBRIDGE, ANIMAL LOCOMOTION, PLATE 183, 1872–1887, vintage collotype, 18¾ x 23½" / TIER-FORTBEWEGUNG, PLATTE 183, 1872–1887, Lichtdruck, 47,62 x 59,69 cm. (YDESSA HENDELES FOUNDATION)

"curating" as they apply to Ydessa Hendeles. For her there is no solace in buying per se. Unmotivated by the private amassing of works, and sympathetic to—but uninvolved in—the mission of the institutional curator to assume a public responsibility while attempting to objectify the historical unfurling of individual works of art, Hendeles's collecting is an expression of a new level of commitment—a serious commitment at first tinctured by, then urgently informed by her comprehension of each work that she acquires. It is a commitment which involves both the curatorial and the commerce of art: "I have the opportunity, by independent means, to take matters further than public responsibility." What matters further? Sensitive to the imprecations of erecting a vanity museum upon the instabilities of narcissism ("a vanity museum serves the patron more than it serves the public"), Hendeles uses her autonomy to "navigate deeper depths in a single artist's work as well as present an alternative reading of the context of that work." She buys what she buys only if the work unlocks and illuminates some archetypal shard of the human condition in a manner that speaks profoundly to her own Need to Know. The art she cares about, with an almost erotic intensity, is an art that "gives her insight in a physical way." The only child of Holocaust survivors, Hendeles—like others of a similar terrible background—is greatly preoccupied with the matrices of existential safety. The art she responds to and acquires is that with which she can develop a profound emotional and intellectual relationship (she means it literally; her custodianship of artworks is a kind of marriage and involves almost the same kind of maintenance). Such art invariably provides what she refers to as "the analgesic effect of wisdom upon my anxieties."

Although these works ultimately take their place in what is turning out to be a kind of passion play of concerns that are interlocked and accumulative—previous exhibitions at the Foundation have presented large bodies of work by Christian Boltanski, Giulio Paolini, Craigie Horsfield, Jeff Wall, Diane Arbus, Hanne Darboven—Hendeles does not pre-erect a thesis and then go shopping for appropriate content. Her preceding exhibition in 1992—which she views as three solo exhibitions interwoven—presented works by Bruce Nauman, Louise Bourgeois, and Jenny Holzer, the juxtapositions (although each work had been acquired separately and at different times) mounting into an examination of "the ways the body betrays us by virtue of its instincts," its instincts here including matters touching sadism, masochism, the origins of torture, and the impulse to fascism. "I think life is very cruel," Hendeles has told me. "I'm sure life is more painful than not."

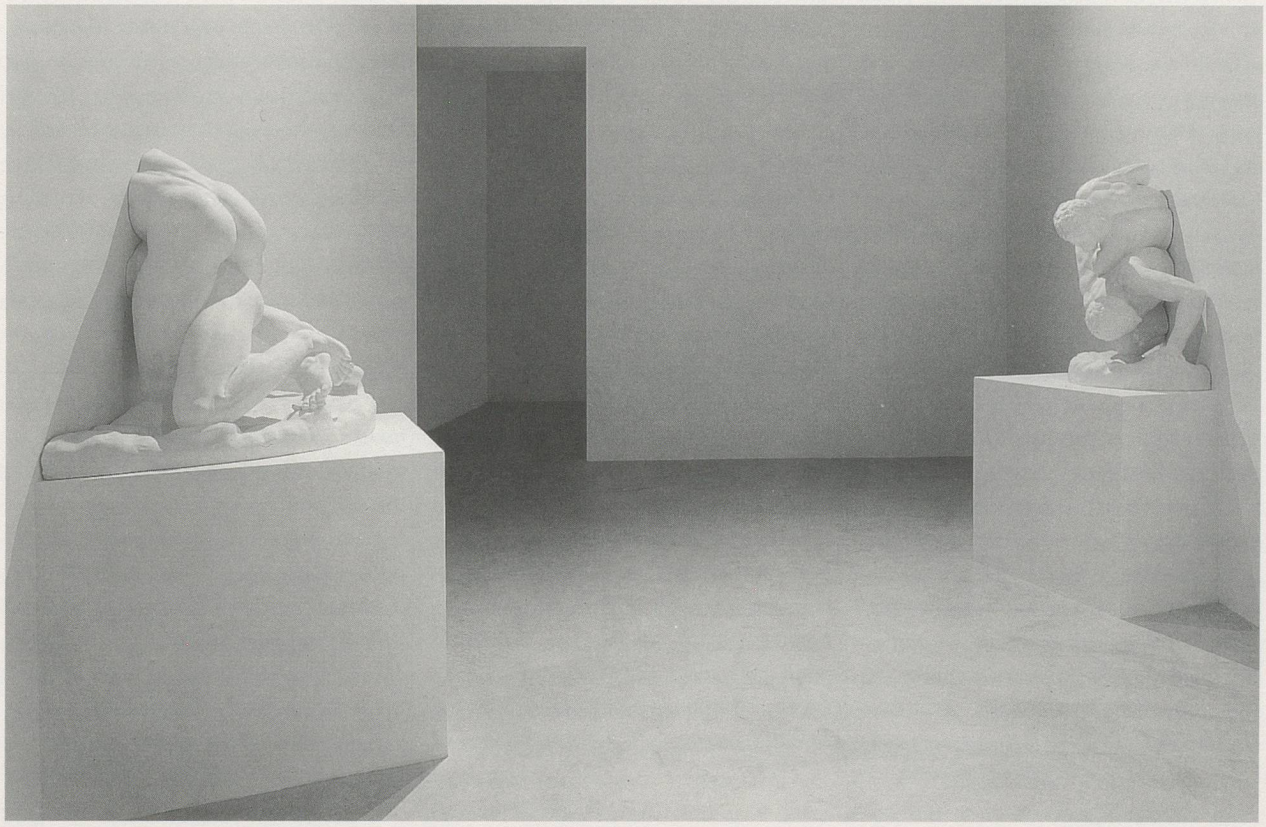
The current exhibition is a perspicacious bringing-together of works into what Hendeles terms her first genuine group show, its group-ness stemming from a rather more audacious marshaling of comparisons, amplifications, and cross-referencings than ever

before. Always careful in the extreme that the individual works never be pressed into a reading at the expense of their emotive integrity, Hendeles sees the new exhibition as an extension of the last, this time the emphasis being on "how the body betrays us by virtue of its mortality."

The exhibition—which is suffused with a sense of the elegiac—has been designed by Hendeles as "an extended cinematic experience," a "passage" for the viewer through archetypal modalities of what might be referred to as intimations of finality: considerations of ageing, of corporeal breakdown, of loss—often shored up with the fragrance of a corrective, the suggestion of an answer to the tender and tragic dilemmas that the works replicate and underscore. Bill Viola's HEAVEN AND EARTH (1992), for example, offers the mutually reinforcing reflection in its video monitors of the images of the artist's dying mother and his newborn son forever locked in superimposition, a soundless revelatory meta-dialogue; while Gary Hill's almost unbearably poignant TALL SHIPS (1992) provides a silent corridor of interactive video phantoms who approach the viewer in a ghostly agreement to confront and then, as the viewer moves on, retire again to a sort of standby position of perpetual possibility, their having not been sufficiently needed. One feels the loss of them intensely even though one scarcely knew what to do with them at the time of their proffered availability.

The exhibition begins—if one takes Hendeles's notion of "passage" literally—with the Muybridge collotypes, the "spine" of the show, the armature on which the rest of the exhibition is wound. It is clear that she is principally concerned with the disturbing, voyeuristic oddness of the works and their queasy devolutionary slide within the apparent security of established codes and formats. Hendeles recasts as artist the well-known documenter of human

GIULIO PAOLINI, INTERVALLO, 1985, plaster / Gips. (YDESSA HENDELES FOUNDATION)



behavior, whose pseudo-scientific examination of the "body as sculpture" anticipated in its program the development of film and the method and needs of the contemporary film editor. In doing so, she elucidates the crucial relationships between the artist/director, subject, and viewer, evoking the dark intimations inherent in Muybridge's willful orchestration of this bizarre parade of flash-frozen naked men, women, children, and animals, who perform acts within their frame of apprehension which in turn implicate us as viewers. As we move through the images, a narrative, a slowly unrolling ur-fiction gradually "tumbles into perversity" as a woman crawls on all fours, or hops on one foot, or clutches her crotch while hiding her face in mock shame, or douses another unsuspecting woman with a bucket of water. *Animal Locomotion* is a Progress, an archetypal journey in time and psychic space, a proto-cinematic experience housed within an architectural carapace redolent of a nineteenth century museum, complete with wooden vitrines filled with associated "evidence." The two museum-like rooms of Muybridge set up a host of overall concerns: the linearity of unfolding time, the fictive energies of life lived between frames of consideration, the eternal return (a leitmotif of loopings and gyres), the primacy of the body and the *ubi sunt* unanswerabilities of its decay, the reflexiveness that these concerns awaken in the viewer.

The two Muybridge rooms lead directly to two Viola works—either to the silent, chapel-like environment of the columnar HEAVEN AND EARTH, or, in the other direction, to the spectacular ARC OF ASCENT (1992), a projection of three black-and-white video channels onto a twenty-three foot high vertical scrim, computer-synchronized to create a towering slow-mo enactment of a body plunging into water with proportionately thunderous slow-mo sound. The whole is transformed by Viola's virtuoso understanding of the emotive, poetic capabilities of his high-tech tools into a profoundly moving cinematic crucifixion and ascension, the climactic moment of which ignites the heart in a burst of apocalyptic sound and light.

These are the dreams of the dangers that Hendeles is entertaining. That we are all entertaining all the time. These, along with the searching meditative works of Gary Hill, TALL SHIPS and the sibilant, whispering INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE (1990) with its insinuating ode to the tributaries of the body, the endless subdivision of veins and arteries, and the diminishing channels of thought and feeling; Giulio Paolini's authoritatively classical INTERVALLO (1985), two perfect halves of transcendentally pure plaster antique wrestlers, forced apart and backwards to one another across a corridor like two irreconcilable poles of a magnet—for Hendeles, the plaster sculpture becomes "almost a film of a sculpture, the snap of a shutter collapsing the space in which the viewer stands so that he finds himself in a passage between frames"; and two works by James Coleman, the savage Box (AHHARETURNABOUT) (1977)—a sweaty, thumping pulse of a film loop taken from the famous Dempsey v. Tunney boxing rematch of 1927 which, through forced identification with Tunney, confronts the viewer violently and inescapably with questions of identity—and LIVING AND PRESUMED DEAD (1983–85), a gorgeous changing slide projection of a stage performance of a text/playlet/narrative by the artist, in which the constantly reconfiguring lineup of costumed Victorian characters weaves in and out of the author's densely wrought tale of presumed patricide and revelation of identity and the inhabitation of the self.

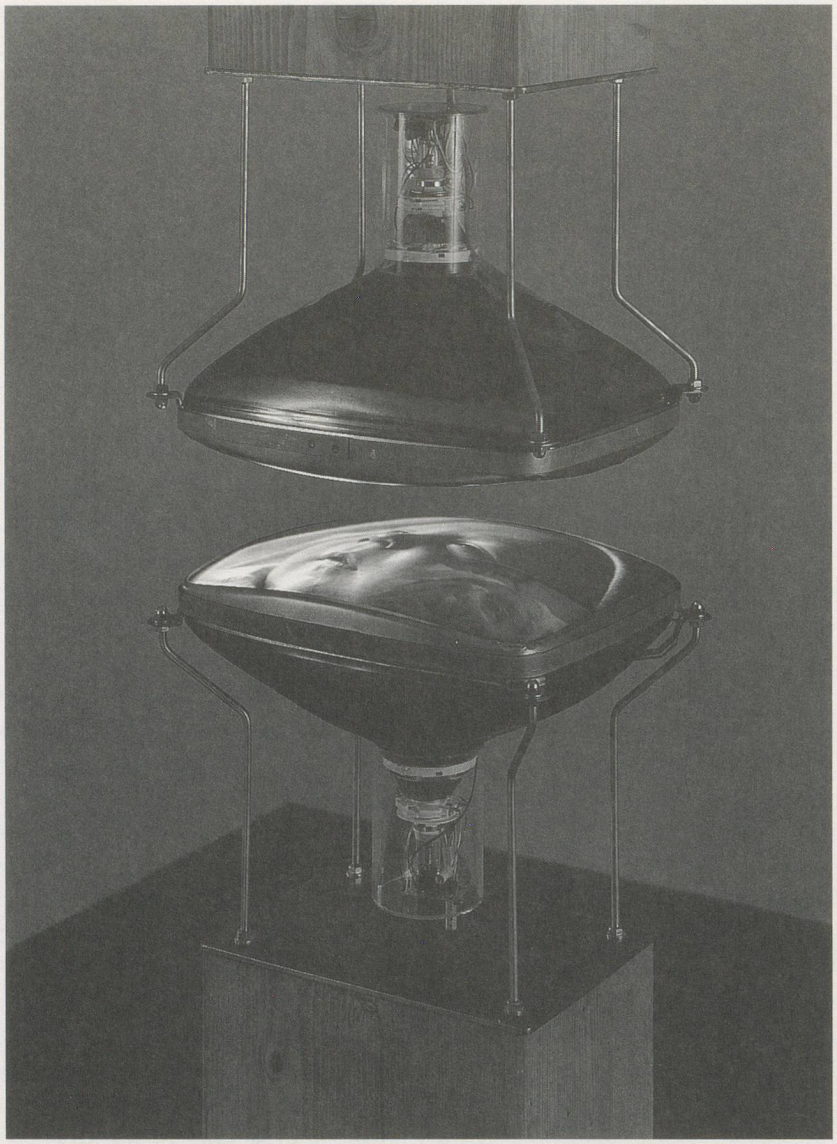
Uninvolved in the theme of electronics as a unifying element for the works of this show, and less busy with their art-historical context than with connections between their individual content, Hendeles provides for the viewer an illuminating passage through the works, though she resists the suggestion of a didactic focus for the exhibition. On the technical side, the attention paid to establish and maintain the "valleys of visual and acoustical silence between the works" enables the viewer to experience each moment of the exhibition in a state of high intensity comparable to how she herself relates to them. There is great yet purposeful generosity here, an acute gathering-in, all of it overseen and shot through by Hendeles's determination to uphold for the works their individual embodiments of "the consuming issues of identity and mortality and the struggle for self-definition as a route to meaning (Who am I and where am I at this point in my life?)," and to share that meaning with her fellow-travelers, whom Rahsaan Roland Kirk once called "journey agents." "One can't exist by a volcano," wrote Joseph Brodsky, "and show no fist."

DIE GEFAHREN TRÄUMEN, AUF DIE WIR UNS EINLASSEN

GARY MICHAEL DAULT

Die Anspielung bezieht sich auf eine Quelle, die drei Generationen zurückliegt: In seinem Buch *Themes out of School* (1984) diskutiert Stanley Cavell den fiktiven Berg, der an jenem Punkt zu Jay Cantors Roman *The Death of Che Guevara* werden sollte, an dem Cantor aus einem Che-Tagebuch zitiert, und zwar folgendermassen: «Die Grundlage des ersten Engagements ist eine starke Vorstellungskraft, so dass man zumindest die Gefahren träumen kann, auf die man sich einlässt.» Guevaras «erstes Engagement» ist freilich die Vision vom Kampf für seine Guerilla-Freunde. «Ich brauche ein ganzes Bataillon von Träumern», schreibt Che weiter. Pervers oder nicht (ich finde nicht), ich mag die Brauchbarkeit dieses Satzes als methodologische Schablone, durch die man die Strategien der Ydessa Hendeles als Sammlerin und Kuratorin betrachten kann. Deren gleichnamige private Kunststiftung in Toronto präsentiert nun die 14. Ausstellung seit ihren Anfängen im Herbst 1988. In der gegenwärtigen Schau – die ein ganzes Jahr lang zu besichtigen ist – finden wir eine Reihe aufregender thematischer und formaler Verknüpfungen, darunter 130 Vintage-Kollotypien von Eadweard Muybridge aus der Serie *Animal Locomotion* (Tier-Fortbewegung) (1872–87) sowie Arbeiten von Bill Viola, Giulio Paolini, Gary Hill und James Coleman.

Redet man von Ydessa Hendeles, so kommt man nicht umhin, die Begriffe «Sammler» und «Kurator» neu zu definieren. Das Kaufen ist für sie kein Selbstzweck. Sie ist nicht am privaten Anhäufen von Werken interessiert, und die Aufgabe eines institutionellen Kurators in öffentlicher Verantwortung, der versucht, die historische Entwicklung einzelner Werke zu objektivieren, betrachtet sie zwar mit Sympathie, aber doch lieber aus der Distanz. Denn Sammeln ist für Hendeles Ausdruck einer neuen Ebene des Engagements, einer ernsthaften Leidenschaft, die zunächst nur ausgelöst, sodann aber durch und durch geprägt ist von ihrem Verständnis jedes einzelnen Werks, das sie erwirbt. Zu diesem Engagement gehören die kuratorische wie die kommerzielle Seite der Kunst. «Ich habe die Möglichkeit, die Angelegenheit durch unabhängige Mittel weiter zu treiben, als wenn ich in öffentlicher Verantwortung stünde», sagte sie mir einmal. Welche Angelegenheit weitertreiben? Die Vorwürfe, sie errichte auf den schwachen Säulen des Narzissmus ein Museum der Eitelkeit («Ein Museum der Eitelkeit dient dem Besitzer mehr als der Öffentlichkeit.»), gehen an Hendeles nicht spurlos vorüber. Doch sie nutzt ihre Unabhängigkeit, um tiefer in das einzelne Werk einzudringen und dem Kontext dieser Arbeit eine neue Lesart zu erschliessen. Hendeles entscheidet sich nur dann für den Kauf eines Werkes, wenn es ihr irgendeinen archetypischen Teil des Daseins erschliesst bzw. erhellt und sie zutiefst in ihrem eigenen Streben nach Wissen berührt. Die Kunst, um die sie sich mit fast schon erotischer Intensität bemüht, «vermittelt ihr auf physische Weise Einsichten.» Als einziges Kind von Eltern, die den Holocaust überlebten, interessiert Hendeles sich – wie andere Menschen mit einem ähnlich schrecklichen Hintergrund – vor allem für die Grundlage existentieller Sicherheit. Sie mag und erwirbt Kunst nur dann, wenn sie eine tiefe emotionale und intellektuelle Beziehung dazu entwickeln kann. (Das meint sie wörtlich; der Erwerb eines Kunstwerks ist für sie eine Art Heirat und bedeutet eine fast genauso sorgfältige Pflege.)



BILL VIOLA, HEAVEN AND EARTH, 1992, 2 channel video installation / HIMMEL UND ERDE, 1992, Zweikanal-Video-Installation. Ydessa Hendeles Foundation. (PHOTO: ROBERT KEZIERE)

Ein solches Werk gewährt ihr seinerseits «die schmerzlindernde Wirkung der Weisheit auf meine Ängste».

Auch wenn diese Arbeiten Bestandteil eines leidenschaftlichen Zusammenspiels ineinandergreifender und sich potenzierender Bedürfnisse sind – in früheren Ausstellungen der Stiftung waren umfangreiche Werkgruppen von Christian Boltanski, Giulio Paolini, Craigie Horsfield, Jeff Wall, Diane Arbus und Hanne Darboven zu sehen –, so stellt Hendeles doch keineswegs zuerst eine These auf, um dann auf die Suche nach entsprechenden Werken zu gehen. 1992 zeigte sie in einer Ausstellung – die sie eigentlich als drei zusammenhängende Einzelausstellungen betrachtete – Arbeiten von Bruce Nauman, Louise Bourgeois und Jenny Holzer. In der Nebeneinanderstellung ergaben diese Stücke (einzeln und zu unterschiedlichen Zeitpunkten erworben) einen Blick auf «die Arten, wie der Körper uns mit Hilfe der Instinkte trügt». Zu den Instinkten gehörten hier auch Sadismus und Masochismus, die Ursprünge der Folter und faschistische Impulse. «Ich glaube, das Leben ist grausam», sagte Hendeles mir. «Ich bin sicher, das Leben ist eine schmerzliche Angelegenheit.»

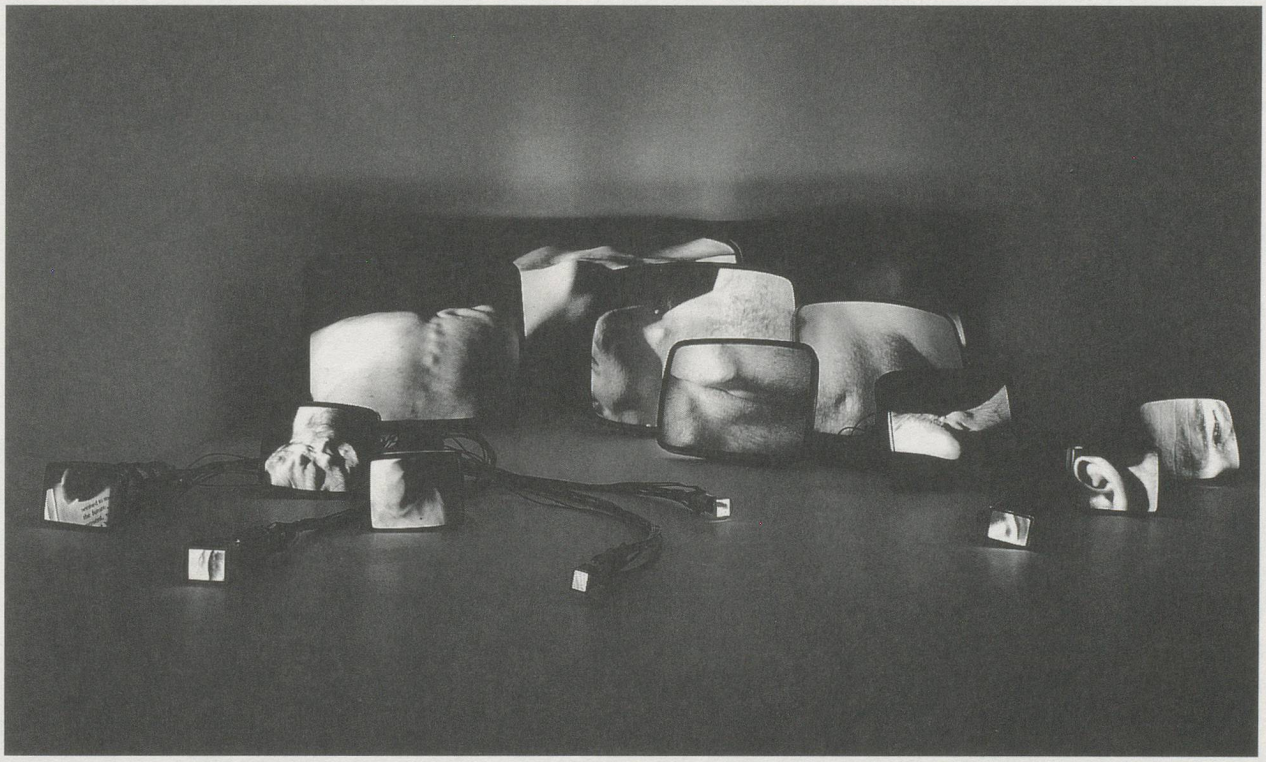
Die gegenwärtige Ausstellung ist eine scharfsinnige Kombination von Arbeiten zu ihrer ersten wirklichen Gruppenausstellung, wie Hendeles meint. Der Gruppencharakter ergibt sich dabei aus einer kühneren Verknüpfung von Vergleichen, Erweiterungen und Querbezügen, als wir sie je zuvor erlebten. Mit äusserster Sorgfalt achtet Hendeles darauf, dass das einzelne Werk niemals auf Kosten seiner emotionalen Integrität in eine bestimmte Lesart gezwungen wird; und zugleich sieht sie die neue Ausstellung als eine Fortsetzung der letzten, wobei dieses Mal das Hauptinteresse bei der Frage liegt, «wie der Körper uns durch seine Sterblichkeit trügt».

Eine gewisse elegische Stimmung prägt diese Ausstellung, die Hendeles als «erweiterte Film-Erfahrung» verstanden wissen will, als einen «Gang» des Betrachters durch die archetypischen Modalitäten dessen, was man als Hinweis auf die Endlichkeit bezeichnen könnte: Gedanken zum Altern, zu körperlichem Zusammenbruch und Verlust – oft gemildert durch den

Hauch von Trost, die Andeutung einer Antwort auf die fragilen und tragischen Bedrängnisse, die die Werke widerspiegeln und vorführen. Bei Bill Violas HEAVEN AND EARTH (Himmel und Erde) beispielsweise verstärken sich die Videoaufnahmen von der sterbenden Mutter des Künstlers einerseits und der Geburt seines Sohnes andererseits in der wechselseitigen Verknüpfung eines tonlosen, enthüllenden Meta-Dialogs. Gary Hills fast schmerzlich berührendes Stück TALL SHIPS (Segelschiffe) (1992) unterdessen führt in einem geräuschlosen Korridor aufeinander reagierende Video-Phantome vor, die in geisterhafter Angriffsgemeinschaft auf den Betrachter zukommen, um sich, sobald dieser weitergeht, wieder auf eine Art Wartestellung unerschöpflicher Möglichkeiten zurückzuziehen, nachdem sie nicht genug gebraucht wurden. Man nimmt ihren Verlust deutlich wahr, auch wenn man nichts mit ihnen anzufangen wusste, solange sie noch zur Verfügung standen.

Die Besichtigung beginnt – wenn man Hendeles' «Gang» wörtlich nimmt – mit den Muybridge-Lichtdrucken, dem «Rückgrat» der Schau, dem Gerüst, um das sich der Rest der Ausstellung rankt. Ganz offensichtlich interessiert Hendeles sich vor allem für die irritierend-voyeuristische Eigenart der Arbeiten und ihr gewagtes Abgleiten aus der scheinbaren Sicherheit etablierter Codes und Formate. Hendeles führt Muybridge, den bekannten Dokumentator des menschlichen Verhaltens, als Künstler vor, dessen pseudowissenschaftliche Untersuchung des «Körpers als Skulptur» programmatisch die Entwicklung des Films sowie die modernen Schnittmethoden vorwegnahm. Und damit erhellt sie die entscheidenden Beziehungen zwischen Künstler/Regisseur, Gegenstand und Betrachter. Zugleich macht sie die dunklen Untertöne in Muybridges eigenwillig-bizarrer Parade nackter Männer, Frauen, Kinder und Tiere spürbar, eingefroren im photographischen Augenblick. Was sie da in dem ihnen gesetzten Rahmen vollführen, tun sie gewissermassen für uns als Betrachter. Die Handlung, eine sich

GARY HILL, INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE / INSOFERN ALS ES IMMER BEREITS STATTFINDET, 1990, video installation. Ydessa Hendeles Foundation. (PHOTO: ROBERT KEZIERE)



langsam entfaltende Urfiktion, «gleitet allmählich ab ins Perverse»; wir gehen an den Bildern entlang und betrachten eine Frau, die auf allen Vieren kriecht oder auf einem Fuss hüpft, die sich ans Geschlecht greift, während sie ihr Gesicht in gespielter Scham verbirgt, oder die eine andere ahnungslose Frau mit einem Eimer Wasser begiesst. *Animal Locomotion* (Tier-Fortbewegung) ist eine fortschreitende Entwicklung, eine archetypische Reise in der Zeit und in der Psyche, eine protokinematographische Erfahrung, eingebettet in eine architektonische Schale, die an ein Museum aus dem 19. Jahrhundert erinnert, angefüllt mit Holzvitrinen, in denen man die entsprechenden «Beweisstücke» bewundern kann. Die beiden musealen Räume mit Muybridge-Photos bilden ein ganzes Geflecht übergreifender Themen: die Linearität der Zeit, die fiktiven Energien eines Lebens zwischen den verschiedenen Standpunkten, die ewige Wiederkehr (das Leitmotiv von Schleife und Kreis), der Primat des Körpers und die *Ubi sunt*-Unbeantwortbarkeit seines Verfalls, die Resonanz, die diese Themen im Betrachter finden.

Die zwei Muybridge-Räume führen unmittelbar zu den beiden Viola-Arbeiten – zum einen in das stille, kapellengleiche Environment des säulenartig angeordneten Stückes HEAVEN AND EARTH (Himmel und Erde), und in der anderen Richtung zu dem spektakulären ARC OF ASCENT (Bogen des Aufstiegs) (1992). Bei Letzterem handelt es sich um eine Projektion von drei Schwarzweiss-Videokanälen auf ein sieben Meter hohes, senkrechtes Tuch. Ein Computer synchronisiert die übergrosse Zeitlupendarstellung eines ins Wasser tauchenden Körpers mit dem entsprechend donnernden Zeitlupengeräusch. Durch den virtuosen Umgang mit den emotionalen und poetischen Möglichkeiten seines Hightech-Instrumentariums verwandelt Viola das Ganze in eine zutiefst bewegende Film-Kreuzigung und -Himmelfahrt, auf deren Höhepunkt das Herz in einen apokalyptischen Rausch aus Klang und Licht gerissen wird.

Das sind die Träume von den Gefahren, auf die Hendeles sich einlässt. Auf die wir uns alle ständig einlassen. Dazu die suchend-meditativen Stücke von Gary Hill (TALL SHIPS und das säuselnd-flüsternde INASMUCH AS IT IS ALWAYS ALREADY TAKING PLACE [Insofern als es immer bereits stattfindet, 1990] mit seiner einschmeichelnden Ode an die Blutbahnen des Körpers, die endlose Unterteilung in Venen und Arterien und die kleiner werdenden Kanäle des Denkens und Fühlens); Giulio Paolinis gebieterisch-klassisches INTERVALLO (1985), zwei vollkommene Hälften übersinnlich-reiner Gipsringer aus der Antike, die getrennt wurden und nun über einen Gang hinweg mit dem Rücken zueinander stehen wie zwei gegensätzliche magnetische Pole – für Hendeles wird die Gipsskulptur «fast zum Film einer Skulptur; das Zufallen des Verschlusses lässt den Raum in sich zusammenfallen, so dass der Betrachter sich in einem Gang zwischen unterschiedlichen Bezugsrahmen findet;» und zwei Arbeiten von James Coleman, die ungestüme Box (AHHARETURNABOUT) (1977) – schweisstriefend-rempelnde Wucht einer Filmschleife vom berühmten Boxkampf zwischen Dempsey und Tunney im Jahre 1927, die den Betrachter so mit Tunney identifiziert, dass er ebenso gewaltsam wie unausweichlich mit Identitätsfragen konfrontiert wird – und LIVING AND PRESUMED DEAD (Lebende Tote und Totgeglaubte) (1983–85), eine brillante, wechselnde Diaprojektion von einer Performance des Künstlers mit Texten, kurzen Schauspielen und Erzählungen, bei der der immer neue Aufzug kostümierter viktorianischer Figuren die dichtgefügte Geschichte des Autors durchwebt. Darin geht es um angeblichen Vatermord, Enthüllung der Identität und Bei-sich-selbst-Sein.

Die Elektronik, die allen hier gezeigten Stücken gemeinsam ist, berührt Hendeles nicht, und auch der kunsthistorische Kontext bewegt sie weniger als der Zusammenhang der einzelnen Werke in ihrem individuellen Gehalt. Auf diese Weise hat Hendeles einen für den Betrachter erhellenden Gang durch die Kunst geschaffen – wenngleich sie einen didaktischen Ansatz von sich weist. (In technischer Hinsicht kann der Betrachter durch das Fingerspitzengefühl, mit dem die «Täler optischer und akustischer Stille zwischen den Arbeiten» geschaffen wurden, jedes einzelne Moment der Ausstellung mit einer ähnlichen Intensität erleben wie Hendeles selbst.) Hier herrscht enorme, aber dennoch zielgerichtete Grosszügigkeit, ein pointiertes Einsammeln, geprägt und durchdrungen von Hendeles' Entschlossenheit, den Werken ihre individuelle Form als «verzehrende Fragen nach Identität und Sterblichkeit und als Kampf um Selbstfindung zu einem möglichen Sinn zu gewähren» («Wer bin ich und wo stehe ich an diesem Punkt meines Lebens?») und diesen Sinn mit ihren Reisegefährten zu teilen, die Rahsaan Roland Kirk einst als «Reisehelfer» bezeichnete. «Man kann nicht unter einem Vulkan leben», schreibt Joseph Brodsky, «ohne Flagge zu zeigen.»

(Übersetzung: Nansen)