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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

Artikel: Isa Genzken : drei Dekaden, eine Rekonstruktion = three decades, a reconstruction

Autor: Heiser, Jörg / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681089

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: 07.07.2025

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

ISA GENZKEN, SCIENCE FICTION / HIER UND JETZT ZUFRIEDEN SEIN, 2001/2003 (mit/with WOLFGANG TILLMANS), Teilansicht, Kunsthalle Zürich (siehe auch S. 99) / SCIENCE FICTION / TO BE CONTENT HERE AND NOW, installation view, detail (see also p. 99).

(PHOTO: ALEXANDER TROEHLER)

DREI DEKADEN, eine Rekonstruktion

JÖRG HEISER

In zahllosen Romanen und Filmen fällt eine Person ins Koma und erwacht nach Jahrzehnten in einer veränderten Welt. Stellen wir uns vor, diese Person wäre nicht aus Fleisch und Blut, sondern der abstrakte «Betrachter» der Kunstkritik. Jener Pappkamerad mit Augenpaar (und bei Bedarf weiteren Sinnesorganen) hätte Ende der 70er Jahre Isa Genzkens erste grosse Werkphase gesehen: extrem lang gestreckte, stereometrische, horizontal am Boden aufruhende Objekte, am Computer berechnet und perfekt in farbig lackiertem Holz gefertigt. Unmittelbar danach wäre der Betrachter in einen tiefen Schlaf versunken, um 2003 inmitten einer Gruppe von über den Raum verteilten schlanken weissen Sockeln aufzuwachen. Auf diesen ruhen, wie Tabletts, spiegelnde rechteckige Platten, auf denen sich wilde Szenen aus wüsten Materialmischungen abspielen: Spielzeugsoldaten, die über silbern besprühte Ruinen aus Sneakers kriechen oder sich hinter Kindergummistiefeln verschanzen, Superhelden, die zwischen Dünen aus Sonnenblumenkernen umherirren oder wie Fliegen in gläserne Kelche zu fallen drohen, Plastiktiere, die an Felsen aus wie verschimmelt grün-silbern gänzendem Brot weiden, Kampfroboter, verharrend vor abgebrochenen Gläsern und Vasen und von Farbspritzern übersäten spiegelnden Flächen, die wie Kriegsfassaden über ihnen aufragen. All das zusammengefügt zu durchtobten szenischen Modellen auf ungefährer Augenhöhe, Miniatur-Panoramen von politischen Kämpfen und ästhetischen Konkurrenzen in Theaterblutrot, Tarnfarbengrün und Technologiesilber.

«Wie kann es sein», hätte unser abstrakter Betrachter sich wohl gefragt, «dass diese Arbeiten von der gleichen Künstlerin stammen?» Doch was rein formalistisch von damals und jetzt her betrachtet so disparat in schreienden Gegensätzen erscheint, ist zwingend verknüpft. Und das nicht nur biographisch, sondern zyklisch ineinander greifend im Werk selbst. Es geht nicht nur um einen roten Faden, der sich notfalls immer spinnen lässt. Es geht ums Ganze.

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

ISA GENZKEN, EMPIRE/VAMPIRE X, 2003,
verschiedene Materialien, Holzsockel.
Aluminiumplatte, 219 x 60 x 45 cm /
mixed media, wooden stand, aluminum panel,
86 1/4 x 23 5/8 x 17 11/16".

ISA GENZKEN, GRAUSCHWARZES HYPERBOLO «MBB», 1981, Epoxidharz, Länge 1000 cm, Installation in der Galerie Daniel Buchholz, Köln, 1989 / GRAY-BLACK HYPERBOLO "MBB," epoxy resin, length 32 10/12', installation view.

Die Verwunderung unseres abstrakten Betrachters ist verständlich. Die Ellipsoide und Hyperbolos konnte man mit Verrenkungen noch in die Nachfolge der Minimal-Art stellen. Liest man Texte von Donald Judd («Specific Objects», 1965) und Robert Morris («Notes on Sculpture», 1966) als Gospel einer Glaubensrichtung (wie es nicht wenige getan haben), begehen Genzkens Arbeiten von 2003 sämtliche Todsünden. Es werden zwar industriell gefertigte Teile verwendet, sie ordnen sich aber nicht zu einem geschlossenen Volumen. Die Arbeiten sind komponiert, sie bilden keine einheitliche Gestalt im Sinne eines eindeutigen Figur-Grund-Verhältnisses. Sie arbeiten mit gestischem Farbauftrag auf der Oberfläche der Skulptur; sie erzeugen bildlich-räumliche Illusionseffekte. Sie geizen nicht mit Anspielung und Allegorie. Schliesslich zeigen sie sich auch noch frech auf dem Fundament des überkommenen Skulpturbegriffs, dem Sockel. Unser abstrakter Betrachter könnte meinen, dass es Isa Genzken um willkürliche Verwerfung dessen geht, wofür auch ihre frühe Arbeit einmal einstand.

Dem erwachten Koma-Patienten muss man bekanntlich die Wahrheit schonend beibringen. Beginnen wir bei der Annahme, die Ellipsoide und Hyperbolos der 70er Jahre liessen die Minimal-Art intakt. Es sind tatsächlich uniform geschlossene Volumen von einheitlicher Gestalt, theoretisch in einem Blick erfassbar. Doch schon die Schwierigkeit, sie zu photographieren – bei frontaler Perspektive drohen sie im Bild zu verschwinden –, offenbart, dass sie diesen Aspekt wörtlich zerdehnen. Durch die extreme stereometrische Streckung in der Horizontalen – die sich gleichwohl nicht ins Flächige entspannt wie bei Carl Andre – wird die Gestalt extrem unter Druck gesetzt. Die Ellipsoide wirken wie Hybride aus Speeren und Rennbooten, die Hyperbolos erinnern an Rohre oder Pfeifen, die wie von einem Ansaugvakuum in der Mitte zusammengezogen sind. In beiden scheint die Energie physischer Bewegung starr gespeichert. Sie ducken sich an den unteren Rand des Sichtfelds eines Gehenden wie Katzen vor dem Sprung. Wobei all dies figürlich-konkrete Assoziationen sind, die dem orthodoxen Minimal-Diskurs längst zu weit gehen würden: Wie Isa Genzken sich beim Atelierbesuch erinnert, wurde seinerzeit mitunter «ermahnt», derlei Vergleiche zu vermeiden, als gehe es um Benimmregeln.

Die Energie, die in den Skulpturen gespeichert scheint, ist tatsächlich in sie eingegangen in vielen Stunden schwieriger Herstellung aus dem «lebenden» Material Holz. Sie widersprechen so der uniform industriellen Anmutung minimalistischer Objekte (Robert Morris etwa gab Holz als «arbeitendes» Material auf, sobald er ab 1965 mit weiss eingebranntem Email auf Stahl ein industriell makelloses Finish erreichen konnte). Die Ellipsoide und Hyperbolos führen die Logik geschlossener, geometrisch beschreibbarer Volumen mit der Unnachgiebigkeit eines Crashtests an ihre Grenze. Und doch bersten sie nicht. Es gibt Hyperbolos (DIANA, 1983, MÄRZ, 1985), die aufrecht stehen und wie von einem präzisen Blitz in zwei passend-unpassende Teile gespalten sind, so wie Paare mit ihren euphorisierenden Anziehungs- und tragischen Abstossungseffekten (auch das nach minimalistischer Orthodoxie eine schauerliche Bedeutungsebene). Aber nie geht es um die Verabschiedung aller geschlossenen Gestalt ins heterogen Biomorphe, in «Anti-Form». Die Skulpturen hätten sich sonst vom Minimal-Diskurs aus gesehen entsorgen lassen können nach dem Motto: andere Baustelle. Sie wären aus ihrer Verantwortung entlassen gewesen, zugleich Einwand und Entwurf zum Bildhauerischen auf dem jeweils reflektiertesten Stand der Zeit zu sein.

Es musste also einen anderen Weg geben, nach dem Speichern von Bewegung im Geschlossenen die Energie der Bewegung selbst freizusetzen. Die Hi-Fi-Werbeanzeigen-Photos (1979), die Photos von Frauenohren (OHR, 1980) und der WELTEMPFÄNGER (1982) bilden in diesem Moment eine Triade: Sie finden das Skulpturale im Offenen, im Äther von Sendung und Empfang, in Empfindlichkeiten und Feinjustierungen. Hi-Fi-Geräte sind das Nächste, was die säkularisierte Wohnwelt zum Skulpturalen kennt (TV als Kamin, Stereoanlage als Altar). Das Ohr kommt als Sinnesorgan moderner Skulptur am nächsten: Es gibt im Unterschied zur Nase mehr als eins davon, und im Gegensatz zu den Augen ragt es hervor und lässt sich nicht schliessen. Es wirkt intim und bleibt doch anonym – Genzken photographierte Ohren anonymer Passantinnen in New York. Dass es Frauenohren sind, lässt sich so als Warnung an männerdominierte Bildhauerei verstehen: Wir flüstern uns zu, Netzwerke entstehen. Der WELTEMPFÄNGER als Readymade verbindet die Motive von Hi-Fi und Ohr zum utopischen Versprechen. Mit ihm kommt der Sockel ins Werk, denn er ist nun nicht bloss traditionelles Instrument der Abgrenzung von Kunst und Raum, sondern wird Teil der Arbeit selbst: Denn ist der WELTEMPFÄNGER nicht plötzlich ein wahrnehmender Kopf auf einem Sockel-Körper? Es geht nicht um anthropomorphes Stellvertreten, sondern um eine vorsätzliche Verwechslung: Dem WELTEMPFÄNGER als Kopf kommen plötzlich selbst Eigenschaften der «Beseelung», des Psychomorphen zu.

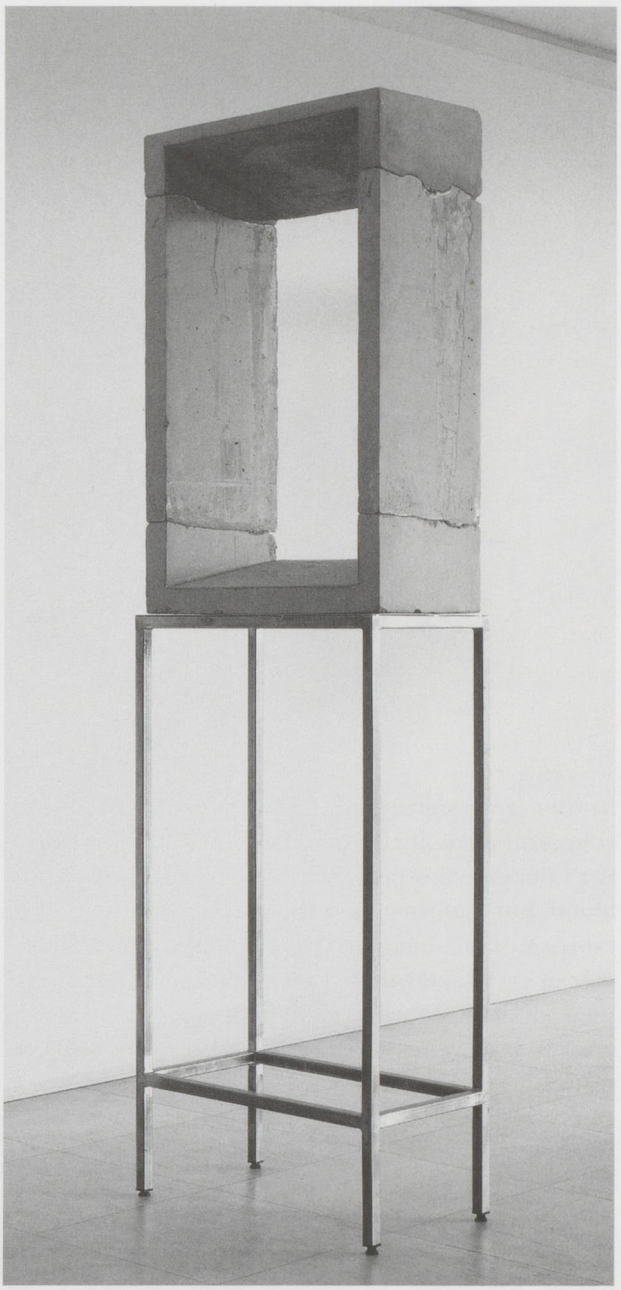
Umgekehrt werden Menschen wie Skulpturen behandelt: Das gilt für die Ohren wie für die Röntgenphotos, die Genzken zu Anfang der 80er Jahre von ihrem eigenen Kopf machte. Das geschlossene Volumen des Schädels erscheint offen, von seiner «Beseeltheit» (um die wir natürlich weiterhin wissen) abstrahiert und zugleich beinahe knirschend physisch konkret. Es ist, als kehre die prämoderne

Trepanation – die physische «Anbohrung» des Kopfes zum Entweichenlassen böser Geister – zurück als allegorische Technik für ein Gegeneinanderhalten von Skulptur und Körper. Das 83er SELBSTPORTRÄT in Ton – eben ein solches Kopf-Volumen mit seltsam verzogenen und schiefen Öffnungen – geht einer Serie von rohen Arbeiten in Gips voraus (1984–1985), die sich zunehmend zu architektonischen Motiven verfestigen. Die Materialien klassischer Plastik können zurückkehren, weil genau einer der Gründe, aus denen sie verworfen wurden, wieder nach ihnen verlangt: Der Vorwurf des Kunstgewerblichen, den industriell geplante und gefertigte Skulptur gegenüber «einfacheren» Techniken implizierte, ist längst auf diese selbst zurückgefallen. Erstarrt im Administrativen des Herstellungsprozesses muss sie wörtlich wieder aufgebrochen werden. Das krude, vom Zufall mitbestimmte «Finish» erzeugt nun tatsächlich das «Bersten» des geschlossenen Volumens. MEIN GEHIRN (1984) – ein kruder Klumpen mit einem einzeln sich keck emporreckenden Draht – ist so das exakte Gegenstück zu den erwähnten Röntgenphotos des Kopfes.

Die gipsernen Bau-Fragmente führen direkt zu den Beton-Arbeiten (1986–1991): Wie hohle Zähne, die nach Goldfüllung verlangen, umreissen sie mit zwei, drei Wänden den leeren Raum, den es zu beleben gilt. Die grobe Fertigung in Beton besetzt die Lücke zwischen «altmodischem» Gips und industriell gefertigten Flächen. Die stelzenhaften Stahlrohrgestelle weisen Richtung Vitrine und Architekturmodell, ohne die Augenhöhe aufzugeben. So sind es Modelle wie Bauruinen, in denen Zukunftsentwurf und morbides Überbleibsel, Gewalt und Verletzlichkeit vexieren. Ihre halb geöffnete Struktur wird in den FENSTERN (1991–1994, erst aus Beton, später Epoxydharz), die wie Paravents frei mit angewinkeltem Scharnier aufgestellt sind, noch einmal emphatisch überboten. In den Vierkant-Säulen (ab 1998), die teils auf Namen von Freunden der Künstlerin «getauft» sind, kehrt zwar das geschlossene Volumen zurück. Aber es ist in die Länge gestreckt wie ein anorektischer Wolkenkratzer. Jedes Albert-Speer-hafte Pathos des Vertikalen (teils sind die Arbeiten über drei Meter hoch) wird aber sofort unterbunden durch kassettenartige Unterteilungen der Oberfläche in Holz, Aluminium, Glas, Photographien und so weiter, die wie affektive Besetzungen und zugeschriebene individuelle Eigenschaften funktionieren. Auch hier geht also die «Verwechslung» von Skulpturen und Menschen wieder über die offensichtlich anthropomorphen Parallelen von Körpern und Gebäuden hinaus.

Die frühen Ellipsoide und Hyperbolos haben quasi die Funktion von Batterien, aus denen sich die Energie der Arbeit bis heute aufbaut. Freigesetzt in der eingangs beschriebenen Serie *Empire Vampire* (2003), wird aus erstarrten Modellen ein szenisches Panorama. Die Rede vom «Film im Kopf» wird wörtlich im Splattereffekt «aufgeplatzten» Innenlebens, das auf einem Sockel als Körper ruht. Dabei geht es nicht um Bricolage des Vorgefundenen, sondern um skulpturale Ökonomie der Mittel: Warum mühsam Spielzeugsoldaten anfertigen, wenn die Firma Revell dieses Problem schon «bildhauerisch gelöst» hat, wie Genzken sagt. Die Sockel, auf denen diese Szenen ruhen, sind dabei zu schlank, um einfach nur Träger zu sein. Sie sind wie Schatten der Körper, deren libidinöses und imaginäres Drama wir gleichsam schockgefrostet vor uns sehen.

Das seltsame Gefühl, inmitten psychomorpher Präsenzen zu stehen, dämmert unserem abstrakten Betrachter. Er beginnt sich wie King Kong beim Blick in die verwüsteten Zimmer im fünfzigsten Stockwerk eines Wolkenkratzers zu fühlen. Zumal bei der Ausstellung in der Galerie Neugerriemschneider (Berlin, Herbst 2003) mit den an der Rückwand angebrachten Flugzeugfenstern (DA VINCI, 2003) eine radikal umgekehrte Grössendimension nahe gelegt wurde. Der Raum wurde ansatzweise zum Innern eines Passagierjets umgedeutet. Die Fensterpaare wirkten dabei – ähnlich wie bei der Photographie FLUGZEUGFENSTER (1992) – zugleich wie Augenhöhlen eines Wesens so gross wie King Kong. Die Sonnenschutzblenden sind wie Lider teils offen, teils halb oder ganz zu. Angebracht wie Tafelbilder und teils mit Lackschüttungen bemalt, verkehren die Flugzeugfenster die klassische Vorstellung des Bildes als Fenster zur Welt: Das Bild schaut zurück. Beinah unnötig zu sagen, dass der Gegenwart Hochhäuser und Flugzeuge unheimlich geworden sind, dass ein tiefer Riss durch die glatten, glänzenden Oberflä-



ISA GENZKEN, FENSTER, 1990, Beton, Stahl, 210 x 86 x 38 cm / WINDOW, concrete, steel, 82 11/16 x 33 7/8 x 15".

chen der Hypermoderne geht. Angelegt war das schon in Robert Smithsons früher, subversiver Rede von der «impure-purist surface»[1], die sich aus der Minimal Art entwickelte. *Empire Vampire* spielt das auch im Titel durch: das Empire State Building und sein unheimlicher, gotischer «Schatten», das Chrysler Building; vielleicht auch Warhols Film *Empire* (1964) und Warhols Image als Sozialvampir.

An den Kanten und Scharnieren, Antennen und Fensterrahmen, in der Lücke zwischen den Worten *Empire* und *Vampire,* zwischen grosser weiter Welt und Kunstwelt, Beseelung des «kalten» Konstruierten und Objektivierung des «warmen» Körperlichen, entsteht ein Justierungssystem der Wahrnehmung. Es ist hilfreich und gut wie der Blick zum Horizont für den Seekranken. Es konnte nur entstehen, weil Genzken die Formensprache geometrisch abstrakter Körper nicht einfach zugunsten von «Anti-Form» verworfen, sondern von deren Grenzen und Übergängen her aufgefächert hat. Aus dem essenzialistischen Vergleich von Skulptur und Körper, Architektur und Mensch, wird ein unablässiges «Scharfstellen» zwischen zwei beweglichen, aber sozial und politisch bestimmbaren Orten. Und dieses Scharfstellen lässt schliesslich auch unseren abstrakten Betrachter nicht aus; er wird als Sie, Er, Wir konkret.

1) Robert Smithson, *The Collected Writings,* hrsg. v. Jack Flam, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 20.

THREE DECADES, a Reconstruction

JÖRG HEISER

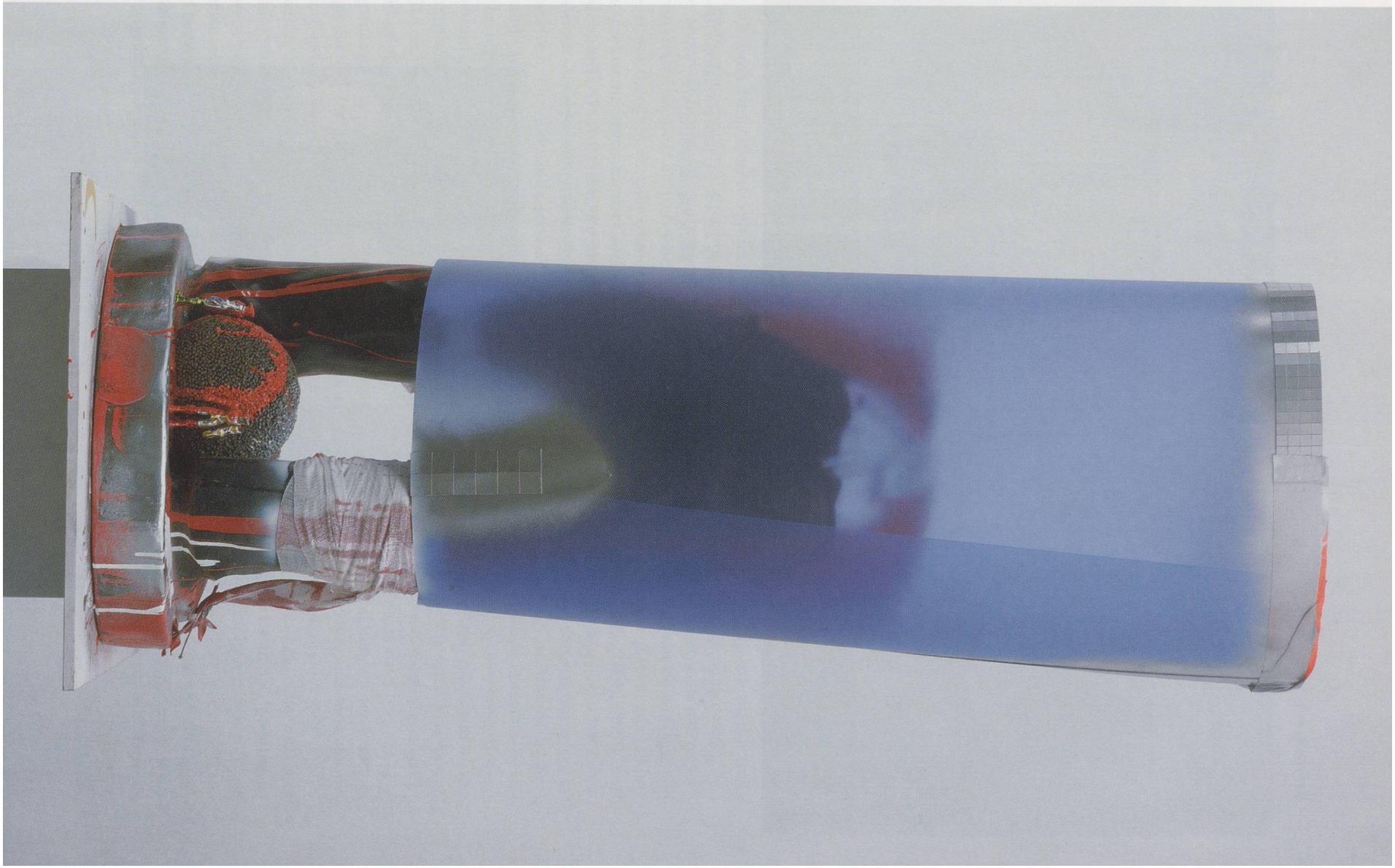
In numerous novels and films a person sinks into a coma and wakes up decades later in a changed world. Let's imagine this person were not made of flesh and blood, but that they were the abstract "viewer" of art criticism. Let's imagine our cardboard chum with a pair of eyes (and other sense organs as needed) had seen Isa Genzken's first main body of work in the late seventies: extremely elongated, stereometric objects resting horizontally on the floor, calculated using a computer and perfectly finished in colorfully painted wood. Immediately afterwards the viewer sank into a deep slumber only to wake up in 2003 in the midst of a group of slim white plinths distributed around the room. On these lie reflective, rectangular panels like trays, supporting wild scenarios with weird mixtures of materials: toy soldiers crawling over silver-sprayed ruins that once were sneakers or taking cover behind children's rubber boots, superheroes blundering around amongst sunflower-seed dunes or threatening to drop into glass funnels like flies, plastic animals grazing near rocks made of gleaming, silvery-green moldy bread, fighting robots at a standstill in the face of broken glasses and vases and shiny surfaces spattered with paint that rise up before them like war-torn facades. The sum of the parts is a group of turbulent scenic models roughly at eye level, miniature panoramas of political struggles and aesthetic rivalries in theatrical blood red, camouflage green, and technology silver.

"How can it be," our abstract viewer would no doubt have wondered, "that these works are by the same artist?" Yet what seems—in purely formal terms—so disparate, like a crass contradiction between the way things looked then and now, is in fact crucially connected. Not only through the artist's biography but cyclically interlocking within the work itself. Not simply because of a red thread that can always be spun out as the need arises but because of the work as a whole.

The bewilderment of our abstract viewer is understandable. With a bit of effort, the ellipsoids and hyperbolas could be located within the heritage of Minimal Art. If texts by Donald Judd ("Specific Objects,"

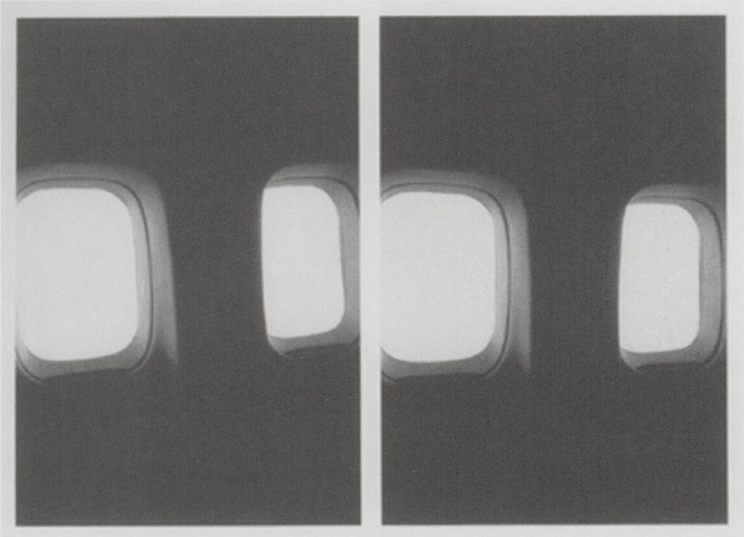
JÖRG HEISER is the associate editor of *Frieze* magazine and lives in Berlin.

ISA GENZKEN, EMPIRE/VAMPIRE IX, 2003, diverse Materialien, Kunststoff-Folie, Holzsockel, Holzplatte, 248 x 60 x 45 cm / mixed media, plastic foil, wooden stand and plate, 97 5/8 x 23 5/8 x 17 11/16".



ISA GENZKEN, DA VINCI, 2003, 4 Flugzeugfenster, Metallträger, Lack, je 129 x 105 x 52 cm, Galerie Neugerriemschneider, Berlin / 4 aircraft windows, metal supports, lacquer, 50 3/4 x 41 5/16 x 20 1/2".

ISA GENZKEN, FLUGZEUGFENSTER, 1992, 2 Schwarzweissphotos (Edition), je 30 x 24 cm / AIRCRAFT WINDOWS, 2 b/w photographs (edition), 11 13/16 x 9 7/16" each.

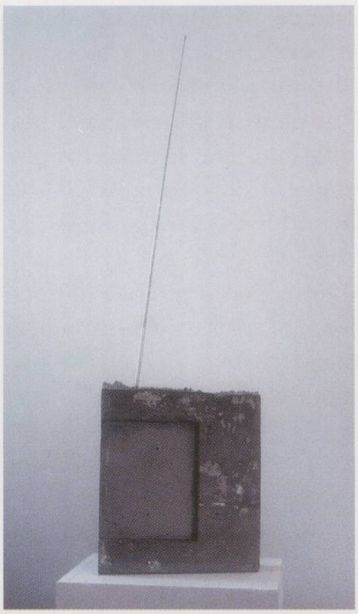


1965) and Robert Morris ("Notes on Sculpture," 1966) are read as the gospel of a particular belief (as more than a few did), then pieces Isa Genzken has made in 2003 are guilty of every last deadly sin. Industrially manufactured parts are used, but the end-result is not a self-contained volume: the works do not constitute a coherent structure along the lines of figure and ground. They are arranged as scenes; they operate with a gestural layer of color on the surfaces of the sculptures; they generate pictorial and spatial illusions; they do not shrink from allusion and allegory; ultimately they even expose themselves, cheekily, on the very fundament of an out-dated notion of sculpture, the plinth. Our abstract viewer might well come to the conclusion that Genzken is willfully setting out to overturn all the things that her earlier work once stood for.

Obviously care has to be taken in the way that the coma patient is acquainted with the truth. Let's start by supposing that Genzken's ellipsoids and hyperbolos from the seventies left Minimal Art unscathed. They are after all uniformly closed volumes of a clearly defined shape, theoretically digestible in one glance. Yet the sheer difficulty of photographing them—they threaten to disappear entirely when shot from the front—shows that they literally over-extend this aspect. Their extreme stereometric horizontal elongation—which never resolves into the planar as in Carl Andre's work—exerts immense pressure on the forms themselves. The ellipsoids look like hybrids of spears and racing boats, the hyperbolas call to mind tubes or pipes that are contracted in the middle by a vacuum. In both forms the energy of physical movement seems to be held tautly in check. They crouch—like cats ready to pounce—at the lower edge of the field of vision of anyone walking by. All of these are figurative, concrete associations, which do, of course, go far too far for orthodox Minimal discourse: as Isa Genzken recalled on a visit by the author to her studio, in those days she was "warned" amongst other things to avoid comparisons of that sort, as though they were some kind of breach of etiquette.

The energy that seems to be pent up in the sculptures has in fact been poured into them in the many hours of hard labor needed to produce them from "living" wood. As such they speak out against the uniform industrial appearance of Minimalist objects (Robert Morris, for one, gave up wood as a "working" material in 1965 as soon as he was able to achieve an immaculate, industrial finish with white enamel burnished on steel). The ellipsoids and hyperbolos take the logic of closed, geometrically definable volume to its limit, with all the ruthlessness of a crash test. And yet they do not shatter. There are hyperbolos (DIANA, 1983; MÄRZ, 1985), that stand upright and which seem to have been riven into two fitting yet not-fitting parts as though struck with great precision by a bolt of lightening, like couples with their euphoric mutual attraction and tragic rejection processes (another horrendous layer of meaning according to the Minimalist orthodoxy). But Genzken's work is not about dismissing all coherent forms into the "anti-form" of heterogeneous biomorphism. Otherwise, in terms of Minimal discourse, they could have been disposed of with the comment: different building site. The sculptures would have been relieved of the responsibility of constituting both an argument and a blueprint for sculpture at the most profoundly reasoned level of its respective time.

So, after having contained energy in closed volumes, there had to be a different way of releasing the energy of movement. The photos of Hi-Fi ads (1979), the photographs of women's ears (OHR, 1980), and the WELTEMPFÄNGER (World Receiver, 1982) together formed a triad: they find the essence of sculpture in openness, in the ether of transmission and reception, in sensitivities and minute adjustments. Hi-Fi equipment is the nearest thing the world of secularized living has to sculpture (the television as the domestic hearth, the stereo deck as an altar). Of our sense organs, the ear gets closest to modern sculpture: unlike the nose there is more than one ear, and unlike the eyes it sticks out and cannot be closed. It seems somehow intimate and yet remains anonymous—Genzken photographed the ears of anonymous female passersby in New York. The fact that these are women's ears can be taken as a warning to the male-dominated world of sculpture. We whisper to each other, networks ensue. The WELTEMPFÄNGER as a readymade turns the combined motifs of the Hi-Fi and the ear into a utopian promise. With this the plinth also enters the scene, for it is no



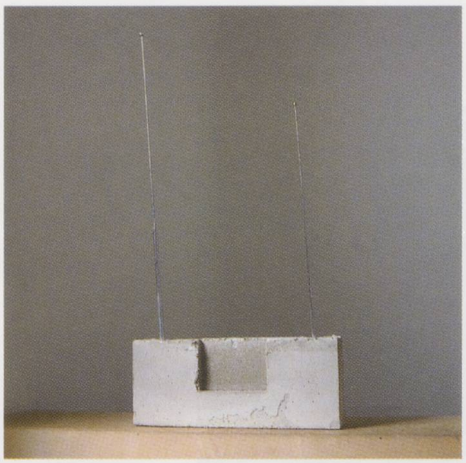
ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER TORONTO, 1991, Beton, Metall, ca. 25 x 20 x 5 cm / WORLD RECEIVER TORONTO, concrete, metal, ca. 9 13/16 x 7 7/8 x 2".

longer merely a traditional instrument to separate art from the space around it but becomes part of the work itself. Is not the "world receiver" suddenly a perceiving head on a plinth-body? This is not about anthropomorphic substitution but about an intentional "mistaken identity." All at once the world receiver as a head takes on qualities we associate with the "quickened soul," with the psychomorphic.

By the same token, people are treated as sculptures: both in the case of the ears and in the x-ray photographs that Genzken made in the eighties (X-RAYS, 1981) of her own head. The closed volume of the skull appears to be open, abstracted from its "living soul" (which we of course know about) and at the same time almost gratingly physically concrete. It is as though premodern trepanation—a hole bored into the skull to release evil spirits—had returned as an allegorical technique for contrasting and comparing sculpture and the human body. The 1983 clay SELF-PORTRAIT—just such a headshape with strangely distorted and squint openings—precedes a series of raw plaster works (1984–1985), which increasingly veer towards architectural motifs. The materials of classical sculpture can return precisely because one of the reasons that led to their rejection now requires their presence again: the taunt of craft skills that industrially planned and manufactured sculpture by implication used to direct at "simpler" techniques has long since come home to roost. Locked into administrative processes it literally has had to be broken open again. The crude finish, partly left to chance, has now in fact caused closed volumes to "burst" open. MEIN GEHIRN (My Brain, 1984)—a rough lump with a single wire sticking jauntily upwards—is thus the exact counterpart to the previously mentioned head x-rays.

The plaster fragments of buildings lead directly to the concrete works (1986–1991): like hollow teeth waiting for gold fillings, their two or three walls enclose an empty space yearning to be filled with life. The rough concrete finish closes the gap between "old-fashioned" plaster and industrially manufactured surfaces. The stilt-like tubular steel stands call to mind showcases and architectural models, without relinquishing their eye-level height. The result is models like ruined buildings, in which a possible future tangles with morbid detritus, as do power and vulnerability. Their semi-opened structure is emphatically surpassed in the FENSTER (Windows, 1991–1994, originally in concrete, later in epoxy resin), which are set up like free-standing windbreaks with angled, hinged joints. In the four-sided pillars (1998), which are partly "christened" with the names of friends of the artist, the closed volume does appear to have returned. But it has now been stretched upwards like an anorexic skyscraper. However, any Albert Speerish vertical pathos (some of the works are over three meters high) is immediately prevented by the coffered divisions of the surface into wood, aluminum, glass, photographs, and so on, which function like affective occupation and individually attributed qualities. But here again the "mistaken identity" of sculpture and people goes beyond the apparently anthropomorphic parallels of the human form and buildings.

In a sense the early ellipsoids and hyperbolas have the function of batteries that are still supplying the energy for Genzken's work today. Set free in the series *Empire Vampire* (2003), described earlier here, rigidified models form a scenic panorama. The idea of a "film in your head" becomes true in the splatter effect of an inner life that has "burst open." Yet this



ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER, 1992, Beton, Metall, ca. 10 x 30 x 5 cm / WORLD RECEIVER, concrete, metal, ca. 4 x 11 13/16 x 2".

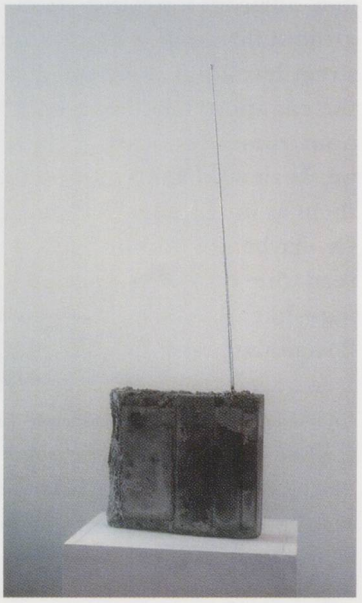
is not about bricolage and found objects, but about a sculptural economy of means: why painstakingly construct toy soldiers when the firm of Revell has already found a "sculptural solution" to this problem, as Genzken puts it. At the same time the plinths on which these scenes are placed are too slim to simply be supports. They are like the shadows of the bodies whose libidinous, imaginary drama we see fast-frozen before us.

The strange feeling of standing amongst psychomorphic presences gradually dawns on our abstract viewer who feels like King Kong gazing into wrecked rooms on the 50th floor of a skyscraper. All the more so at the exhibition in the Neugerriemschneider gallery in Berlin (autumn 2003) where aircraft windows were shown on the back wall (DA VINCI, 2003). The space ressembled the interior of a passenger jet. At the same time the pairs of windows—as in the photograph FLUGZEUGFENSTER (1992)—were like pairs of huge eye sockets. The blinds, like eyelids, were open, half-open or completely closed. Fixed to the wall like easel paintings and partly covered with splattered paint, the aircraft windows subvert the classical notion of a painting as a window on the world: here the painting is looking back. It almost goes without saying that the combination of tall buildings and aircraft has become disturbing, that a deep crack has opened up in the shiny smooth surface of the hypermodern. The seeds of that were already sown in Robert Smithson's early subversive talk of the "impure-purist surface,"[1] which developed out of Minimal Art. *Empire Vampire* also plays that out in its title: the Empire State Building and its uncanny, gothic "shadow," the Chrysler Building; Warhol's film *Empire* (1964) and Warhol's image as a social vampire.

On the edges and hinges, the antenna and window frames, in the gap between the words "Empire" and "Vampire," between the big wide world and the art world, between the soul breathed into the "coldly" constructed and the objectification of the "warmly" physical, there is a calibration of perceptions. It is helpful and useful, like the sight of the horizon for those prone to seasickness. It could only arise because Genzken did not simply reject the formal language of abstract geometric bodies in favor of "anti-forms," but worked outwards from its limitations and transitions. The essentialist comparison of sculpture and the human form, architecture and the human being, is replaced by a constant "focusing" between two socio-historically mobile places. And ultimately this focusing does not leave out our abstract viewer who takes shape as a specific She, He, We.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. by Jack Flam (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), p. 20.



ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER CHICAGO, 1990, Beton, Metall, ca. 20 x 20 x 5 cm / WORLD RECEIVER CHICAGO, concrete, metal, ca. 7 7/8 x 7 7/8 x 2".