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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

Artikel: The "urmaterial" urge = Der urmaterielle Drang

Autor: Burton, Johanna / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679877

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: 08.07.2025

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

THE "URMATERIAL" URGE

JOHANNA BURTON

OLAFUR ELIASSON, YET UNTITLED, 1998/2000, reversed waterfall, installation at the Wanas Foundation, Knislinge, Sweden / NOCH OHNE TITEL, umgekehrter Wasserfall.

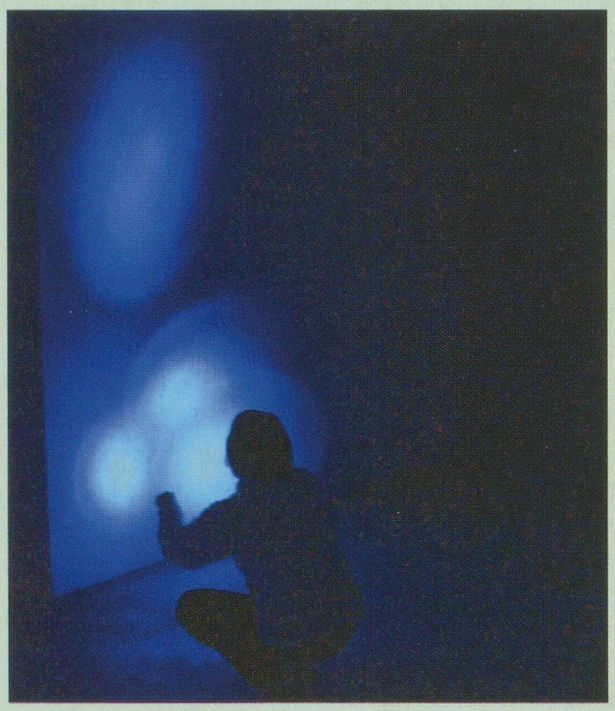
"We still do not know how much less 'nothing' can be. Has an ultimate zero point been arrived at with black paintings, white paintings, light beams, transparent film, silent concerts, invisible sculpture...? It hardly seems likely."[1] These are the closing lines from Lucy Lippard's famous 1968 rumination on "The Dematerialization of Art," and they pose a kind of modern-day Zeno's paradox. It seemed that if the very definition of early postmodern art was increasingly linked to a gradual dissolution of the object and a visible distancing of idea from material, it would logically follow that soon the most advanced contemporary works might no longer be recognized as art at all—at least not according to any of its previous conceptions. At the same time, conceptual or performance-based practices (those two strains of postmodern art that Lippard saw as contributing to the dematerialization, and thus potential obsolescence, of the object) simultaneously stood as totems of art's future. That is, while exceeding, even counteracting, the formerly established terms of art, these new modes offered the possibility that art itself remain vital and viable, pleasurable and critical, relevant in the face of an ever-more voracious spectacle culture. But, however you read the equation: as the end of art or as its rebirth by way of burgeoning postmodern condition, Lippard's essay concluded with her productive pontification on the limits of the zero point, which I'll simply rephrase as: Just how low can you go?

One answer (and this was: lower, much lower) was given by way of a rotated axis, as Jean-François Lyotard shifted from the vertical measure of dematerialization to the horizontal spread of the "immaterial." In his mammoth 1985 exhibition at the Centre Georges Pompidou, titled "Les Immatériaux," Lyotard presented a notion of immateriality that took on the micro-features inherent to viral sprawl. Indeed, "immateriality," as such, didn't announce the disappearance of the object altogether—it rather posed questions about the radically new relationship between object and maker, in part by suggesting that there were "materials" that already shimmered in and out of comprehension as such. "Immaterial" materials were associated specifically with the technological revolution—prosthetic skin is one handy example—and neatly illustrated what Lyotard saw as an increasingly wide cleft altering what had been, since the Enlightenment, a straightforward relationship of man's mastery over objects. Lyotard argued that the terms of creation were, in both theological and artistic terms, in the process of being radically retooled; the reassuring Hegelian notion that objects of art could be understood as providing mirror reflections of human subjects could simply no longer be ascribed to. In fact, having lost control of the creative process, man had relinquished mastery and become just one more element in a sea of immateriality, no longer central but rather one more interchangeable cog.

Perhaps most importantly, Lyotard offered yet another model of materiality on the move—one not, as with Lippard's, gradually emptying itself of symbolic freight, but instead rather violently exploding, bursting, effectively atomizing itself into particles. Where dematerialization was, to an extent, a kind of experiment in seeing how long a body could live after

its head had been chopped off—think of Kosuth's paintings of dictionary definitions—immaterialization proposed something else. There was, it seemed, a counterintuitive anti-entropy at work, in which material broke down into smaller and smaller components in order to keep circulating (rather than winding down)—and these microscopic parts, operating by way of constant displacement, could no longer, even clumsily, be sutured together (even as, paradoxically, the boundaries between them dizzyingly blurred). No wonder, then, that Lyotard filled the galleries of the Pompidou with anything he felt might embody immaterial materials, these all equally part of an "immanent and, as it were, 'flat' network of areas of inquiry"[2]: from artworks to architectural plans; from computer programs to scientific trials; from conceptual experiments to theoretical data. Here, any remaining notion of "material" manifested itself as a knife's edge—paradoxically reducing everything to immaterial indistinguishability and yet spontaneously producing unexpected relationships and patterns within its chaotic nebula. For Lyotard, then, if there was a way to productively rethink aesthetics, it was by unmooring the visible from representation (or meaning), to introduce a kind of hiccup between the two, and to thus allow for the possibility of the "presentation of the unpresentable."[3] (It is not inconsequential that Duchamp was one of Lyotard's favorite artists.) Lyotard's earlier *Postmodern Condition* notion of "incommensurability" (which provided an opportunity to discombobulate the act of seeing, as it were, to abruptly release objects and words from pre-assigned meanings and to render both momentarily—if not perpetually—strange) looked to have evolved into a radical "imcommensurability," in which notions of measure and proportion necessarily undid themselves altogether.[4]

DAVID HAMMONS, CONCERTO IN BLACK AND BLUE, 2002, installation view, Ace Gallery, New York / KONZERT IN SCHWARZ UND BLAU. (PHOTO: ACE GALLERY, NEW YORK)



Briefly mapping this trajectory makes one thing clear. No less in 1985 than in 1968 and whether joined by an anxious "de-" or an ambiguous "im-" ("immaterials" can, after all, be equally read as not-materials or knot-materials), materiality itself was very much the shakily privileged term, as terms in states of useful crisis often seem to be. And this is no less the case today—the prefix that would, however, best describe the relationship of artistic practice to material product (or by-product) might be the German "ur," making ours perhaps the moment of "urmateriality." Indeed, considering many recent engagements with, and extensions of, materiality, as such, it's tempting to rethink materiality in the new millennium as a kind of psychic construction rather than any palpable substance, no matter how malleable or divested of meaning. The prefix "ur"—with its connotations of original, primitive, ancient, or archetypal—offers a way of thinking materiality as phantasmatic space, or to be more precise, phantasmatic non-space. Take two recent projects done in the Tate Modern's cavernous Turbine Hall in just the last two years. (Indeed, the hall's existence itself is conducive to a rethinking of materiality—liminal, cave-like, and striving for sublimity, the space exerts an unspoken "urmaterial" imperative on any artwork taking up residence there.)

In October 2002, Anish Kapoor unveiled MARSYAS, an installation work that nearly filled the hall's 550-foot long, 75-foot wide, 115-foot high expanse. In keeping with Kapoor's oeuvre, however, the work managed to utilize materials in such a way that, while undeniably taking up space, it

simultaneously created an alternate space—this one extending both literally and figuratively to suggest a kind of shared skin between artwork and viewer. MARSYAS (the title of which refers to the satyr flayed alive by Apollo) was a monumental membrane, a kind of corporeal möbius that disallowed rational binaries, such as inside and outside, horizontal and vertical, here and there. This tautly pulled deep-red epidermis was folded into an undulating shape not unlike a monumental eardrum, with each end twisting into a conch-like spiral and offering virtual access to those canals within. The work could hardly be called a sculpture in any traditional sense, though it did use materials in order to sculpt the viewer's experience of space, as did minimalist works of the sixties. Yet, here that sculpted space rendered the body experiencing it into a synaesthetic membrane itself, as the gargantuan corpus transmitted sensory data to any body in its proximity. Indeed, here sight became invariably mixed up with sounds produced from the hollows and planes of the membrane, just as color called up taste and smell. Kapoor's stake in what I'm calling "urmateriality" has almost nothing to do with the nuts and bolts of its fantastic edifice—constructed using one immense sheet of PVC membrane. Rather, such "urmateriality" exists in the kind of archetypal synaesthetic space in which bodies were self-reflexively unmoored from language and had to give into a kind of inverted monumentality. There is hardly an image that the piece calls to mind more than the womb—that first space of "materiality" that is indubitably linked to "maternity." Here, "urmateriality" might be seen as a conduit for the experiential—ungrounding the viewer through the most deeply familiar, yet deeply unnamable, space.

Olafur Eliasson's work for the Turbine Hall, which opened there in October 2003, operates in a slightly different "urmaterial" mode. The Nordic artist has been celebrated for his ability to conjure the sublime through banal mechanical means, and he often lays bare the mechanisms of clichés of the "natural" by multiplying their Romantic (and thus artificial) effects—perhaps at once a critique and a celebration of such long-standing pleasures. Indeed, such works as a waterfall that runs uphill and strobe-lit artificial rain call attention not only to conventionally represented nature but, perhaps more importantly, to habituated patterns of seeing. In THE WEATHER PROJECT, Eliasson goes so far as to render such subtle retoolings as a kind of immersive mirage. Here, the hall is occupied by no recognizable "materials" but is instead emptied of its architectural status and recoded as an outdoor—or perhaps otherworldly—environment. A huge "sun" is constructed as thousands of mono-frequency lights form a half-arc that is completed by its twin reflection in the mirrored ceiling. A fine mist is emitted, and it gathers and dissipates, approximating the behavior of clouds. Viewers congregate in the space, lolling on the cement ground beneath them as though it were a grassy hill, formally invited by the artist to contemplate contemplation itself. If the intellectual and mnemonic aims of the project aren't readily clear, given its components, the Tate's website makes them explicit, inviting audience members to contribute their own weather stories, these presumably recalled and illuminated by Eliasson's atmospheric doppelganger. If "urmateriality" is a means for Kapoor to access a literally originary space (pre-language, where bodies are not yet distinguishable from one another—a kind of primordial prehistory), for Eliasson it works to establish a hallucinatory collective memory. Indeed, there is no one for whom an evocation of a misty day—sun bursting through—will not call up myriad memories, longings, and fantasies, many of them imposed by the media or other shared texts. "Urmateriality" works to call attention to the everyday events (here, the weather) that, activated, reveal themselves as communally binding.

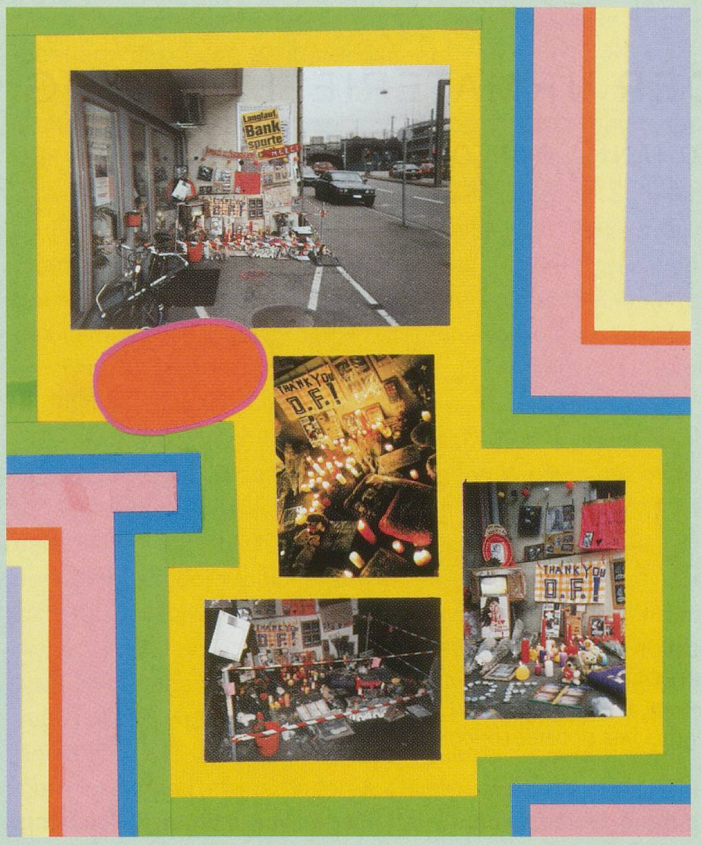
In 1915, Freud coined the term "Urphantasien" (primal phantasies), in part to explain how certain psychic realities are not necessarily in line with physical ones.[5] For Freud, it was possible that primal phantasies—scenes of sexual intercourse between parents, seduction, and castration, among them—could be explained phylogenetically. He argued that such phantasies had, in fact, been acted out in the larger archaic history of humanity (entering into a kind of collective memory) and thus, even when not experienced by an individual directly, could find themselves incorporated into an individual's psychic history. While I hardly want to argue that works by, say, Eliasson and Kapoor are attempts to tap into such a dubious collective pool, as Freud suggests, I do think that the term affords a number of ways of thinking about the current stakes of materiality in art-making. So many artists are turning toward a communal pool of information, experience, or history as the primary "materials" for their practices that one might fruitfully ask just how such projects—these relying on a common human denominator, whether physical or cultural—must necessarily proceed by way of the "urmaterial." This needn't mean returning to a primordial soup, or even to the womb, but more widely to a notion of shared—if not always firsthand—experience. The word "immersive" is used again and again to describe installations like those above, and this language only affirms the way "urmaterials" work, suggesting, as they do, that one's bodily and psychic responses are not merely reactions to the work but are, in fact, the work itself.

Such tendencies can be seen in David Hammons's 2003 CONCERTO IN BLACK AND BLUE, a work that literally didn't exist without its audience, which was asked to circumnavigate a 20,000-square-foot space guided only by tiny LED flashlights that emitted pinpoints of blue light. The piece, then, was the eventual interaction of tiny beams—yours within a ready-made community of other participants—and the realization that the only object to be seen was your own mostly blinded journey as it intersected with others. On the opposite aesthetic pole, "urmateriality" might be said to operate in Thomas Hirschhorn's lovingly constructed, abundantly cluttered altars and kiosks—these pedagogical weigh-stations designed to house temporary communities of readers who share philosophical and cultural history, if seemingly little else. Here, as with works by, say, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, and others "urmateriality" works not so much through the material substance engaged within the space of any one work—whether redeployed Japanese anime character, xeroxed Marxist text, or steaming pot of Thai noodles—but rather by way of the strata of another phantasmatically constructed communal history.

This needn't manifest itself as utopic, critical, or even socially prescriptive though some artists—Hirschhorn, for example—do utilize such "urmaterial" manifestations to address the current political climate, just as others use that mode to levy cultural analysis. (Hammons, for example, has addressed racist capitalism head on by way of the "urmaterial.") Rachel Harrison, not clearly condemning or celebrating, deploys the "urmaterial" by calling upon commonly held cultural and social signifiers (photos of Liz Taylor, cans of olives, middle America home furnishings) and then severing the link between a construction of primal phantasy around those objects and their contemporary relevance. Pairing minimalist sculpture gone *informe* with generally lowbrow commodity items, Harrison's "urmateriality" stalls its viewers in the umbilical space between temporalities, forcing them to contemplate contemplation, as does Eliasson, but to intentionally frustrated (rather than elated) ends.

This sort of ambivalent urge appears in work by a number of artists who take their materials from art and cultural history in order to simultaneously call them forth (and thus keep them present, in circulation, and relevant) and cancel them out (negating them and thus denying them a sanctimonious history). Wade Guyton, an artist who works "across" mediums, performs such literal "double-crossings," simultaneously marking appropriated imagery as significant and negligible. In his series of *Printer Drawings*, for instance, he rips pages from (usually decades old) art and architecture books, then runs them through his printer, palimpsesting iconic geometric shapes, such as Xs and Us, onto their surfaces. Such historical collapsing is also present in work by Kelley Walker who, like Guyton, avoids authorial mark and, rather, takes up older cultural history only to coolly mark it as existing in the now. Walker's images exist primarily as digital imagery, and while they were plucked from a kind of continuously evolving "urmaterial" archive to begin with, they are immediately put back into circulation there. Having altered an image of, say, Warhol's already-appropriated RED RACE RIOT (1963) by pairing it with ectoplasmic whorls produced by spreading toothpaste and mouthwash on his scanner, Walker might sell digital editions of the image with the explicit directive that its buyers continue to tweak the image as they like. In such cases, the literal manifestation of "urmateriality" implies a kind of ongoing morphing process that, nonetheless, acutely acknowledges—and even exposes—the primal phantasies into which it taps.

A rather unexposed element of this "urmaterial" moment, however, appears to manifest itself in the connective tissue evident—if generally repressed—between the "material" and the "maternal" to which I alluded briefly at the beginning of this essay. "Immersive urmateriality," a brand of contemporary installation that constructs an alternate embodied space for its viewer (à la Eliasson, for instance) usurps a maternal model only to deploy its effects using an equally appropriated, culturally valorized, vocabulary of the sublime. In effect, then, such "immersive" sites provide a (however temporary) "place" for their viewers. In her famous 1984 *Ethique de la différence sexuelle* (An Ethics of Sexual Difference), Luce Irigaray argues persuasively that women have historically occupied a paradoxical position: The "maternal feminine"—in Irigaray's terminology—has provided a place for man (both literally and figuratively "enveloping" him) while simultaneously allowing for no place of her own.[6] A bodily metaphor of spatiality, then, appears to be easily usurped by male artists, as is evidenced by the monumental space-providing or space-producing works discussed here. An alternate, and often more internally complicated, approach to "urmateriality" might be seen in works by artists such as Angela Bulloch and Isa Genzken, who display an inherently uneasy relationship to space. Genzken literally turns commonly held perceptions of space inside-out, allowing disoccupation. In a work such as OHR (2002), in which Genzken set a large-scale print of a female ear into the exterior panels of a building, the bodily debt inherent in architecture was made overt—if obstinately unavailable for occupation. Genzken's forays into the "urmaterial" operate at an intentional remove, disallowing immer-



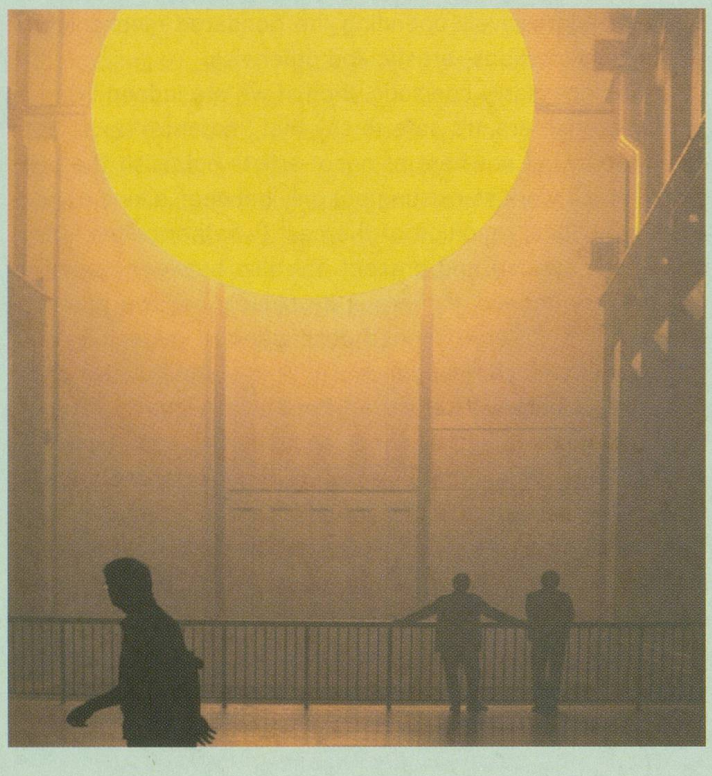
THOMAS HIRSCHHORN, OTTO FREUNDLICH ALTAR, 1998, group exhibition «Non lieux», Kaskadenkondensator, Basel (Wiedergabe einer vom Künstler gestalteten Seite in Parkett 57 / reproduction of a page in Parkett 57 designed by the artist).

sion and aggressively upending the gendered mechanics of spatial constructions—artistic and otherwise.

To necessarily conclude, then, if we are indeed living in an "urmaterial" era, it's safe to say that "materials" exist both everywhere and nowhere at once—artists establish the subjects of their work as existing not only between a kind of necessarily fictional rendition of the past (whether cultural, psychical, or physical) and present but also between audience and artwork. Indeed, if there is a uniquely positive potential inherent to such an extended description of materiality, it is the hope that such abundance will yield contemplative practices that remain self-reflexive (if not always critical) of their own (material and social) conditions. The very real danger of such an "urmaterial urge," however, is that immersive urmateriality will—as a natural extension of Lippard's "zero point" and Lyotard's "immanent and, as it were, 'flat' network of areas of inquiry"—simply suck everything, hook, line, and sinker, right back to from whence it came.

JOHANNA BURTON
is an art historian and critic living in New York City.

1) Lucy Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art," *Art International* (February 1968, vol. XII, No. 2). Reprinted in Lippard, *Changing; essays in art criticism* (New York: Dutton, 1971), pp. 255–276.
2) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi (Minnesota: University of Minnesota Press, 1984), p. 39.
3) Ibid., pp. 80–81 (Appendix).
4) See the double volume catalogue accompanying "Les Immatériaux," published on the occasion of the exhibition: *Les Immatériaux: album et inventaire* and *Les Immatériaux: épreuves d'écriture* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1985). Also see Jean-François Lyotard, op. cit. (note 2).
5) See Sigmund Freud, "A Case of Paranoia Running Counter to the Psycho-Analytic Theory of the Disease," (1915), Standard Edition, vol. XIV, p. 269. and *Introductory Lectures on Psycho-Analysis* (1916–17), Standard Edition, vol. XVI, p. 371.
6) See Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle* (Paris: Les Editions de Minuit, 1984) translated from the French by Carolyn Burke and Gillian C. Gill as *An Ethics of Sexual Difference* (Cornell: Cornell University Press, 1993).



DER URMATERIELLE DRANG

JOHANNA BURTON

OLAFUR ELIASSON, THE WEATHER PROJECT, 2003, Tate Modern Turbine Hall, London, 16 October 2003–21 March 2004. (PHOTO: TATE MODERN, LONDON)

«Noch immer wissen wir nicht, wie viel weniger nichts sein kann. Ist der definitive Nullpunkt erreicht mit schwarzen Bildern, weissen Bildern, Lichtstrahlen, transparenter Folie, stillen Konzerten, unsichtbaren Skulpturen...? Es erscheint wenig wahrscheinlich».[1] So lauten die Schlusszeilen von Lucy Lippards berühmten Reflexionen über «Die Entmaterialisierung der Kunst» und sie laufen auf eine Art modernes Pendant zu Zenons Paradoxien hinaus. Da die frühe postmoderne Kunst *per definitionem* mit einer schrittweisen Auflösung des Objekts und einem sichtbaren Auseinanderdriften von Idee und Material einherging, erschien es nur logisch, dass früher oder später die konsequentesten zeitgenössischen Werke gar nicht mehr als Kunst erkennbar sein würden – zumindest nicht im Sinn irgendeiner bis dahin gültigen Vorstellung von Kunst. Gleichzeitig galten die konzeptuellen oder auf der Performance aufbauenden Kunstformen (jene beiden Zweige der postmodernen Kunst, die Lippard als für die zunehmende Entmaterialisierung – und folglich das potenzielle obsolet Werden – des Objekts mitverantwortlich betrachtete) quasi als Totems, welche das Fortbestehen der Kunst sichern würden. Das heisst, diese neuen Kunstformen erlaubten, obwohl sie bestehende Kunstbegriffe sprengten oder ihnen sogar zuwiderliefen, dass die Kunst selbst lebendig, lebensfähig, attraktiv, kritisch und, angesichts einer immer reisserischeren Spektakelkultur, von Bedeutung bleiben konnte. Aber egal, wie man die Gleichung versteht, als Ende der Kunst oder als ihre Wiedergeburt im Aufblühen der Postmoderne, Lippards Essay schliesst mit einer produktiven Abhandlung über die Grenzen des Nullpunkts, die ich wie folgt zusammenfassen möchte: «Wie tief hinunter kann man überhaupt gehen?»

Eine Antwort (die lautete: «tiefer, viel tiefer») erfolgte durch eine Achsendrehung, als Jean-François Lyotard von der vertikalen Messung der Entmaterialisierung zur horizontalen Ausdehnung des «Immateriellen» überging. In seiner Mammutausstellung «Les Immatériaux» im Centre Georges Pompidou, 1985, führte Lyotard einen Begriff von Immaterialität ein, der die Mikro-Eigenschaften der viralen Verbreitung angenommen hatte. Tatsächlich führte die «Immaterialität» als solche noch nicht zum völligen Verschwinden des Objekts – sie warf eher Fragen auf über das radikal neue Verhältnis zwischen dem Objekt und seinem Schöpfer, teilweise durch die Andeutung, dass es «Materialien» gebe, die an sich schon an oder jenseits der Grenze unseres Begriffshorizonts flimmerten. «Immaterielle» Stoffe wurden insbesondere mit dem technologischen Fortschritt in Verbindung gebracht – im Labor gezüchtete Haut ist ein gutes Beispiel dafür – und sie veranschaulichten deutlich, was Lyotard meint, wenn er von einer sich immer weiter öffnenden Kluft spricht, welche die seit der Aufklärung angenommene klare Herrschaft des

Menschen über die Dinge verändern werde. Lyotard argumentiert, dass der Schöpfungsbegriff sowohl in theologischer wie künstlerischer Hinsicht gerade einen radikalen Wandel durchmache; es sei schlicht unmöglich geworden, sich auf die beruhigende Hegelsche Vorstellung zu berufen, dass Kunstwerke als Spiegel des menschlichen Subjekts fungierten. Tatsächlich habe der Mensch längst die Kontrolle über den Schaffensprozess verloren, habe die Herrschaft abgetreten und sei einfach zu einem weiteren Element im Meer des Immateriellen geworden, er stehe nicht mehr im Zentrum der Dinge, sondern sei lediglich ein auswechselbares Rädchen im Getriebe.

Aber das Wichtigste ist vielleicht, dass Lyotard noch ein anderes Modell des sich verändernden Wesens der Materie anbot, ein Modell, demzufolge sich die Materie nicht wie bei Lippard allmählich ihrer symbolischen Überfrachtungen entledigt, sondern selbst gewaltsam explodiert, birst und sich tatsächlich in ihre kleinsten Partikel auflöst. Während die Entmaterialisierung in gewissem Mass ein Experiment war, um zu sehen, wie lange ein Körper weiter lebte, nachdem man ihm den Kopf abgeschlagen hatte – man denke etwa an Kosuths Bilder lexikalischer Definitionen –, bedeutet die Immaterialisierung etwas anderes. Da war, wie es schien, eine kontraintuitive Anti-Entropie am Werk, in welcher das Stoffliche in immer kleinere Komponenten zerfiel, und zwar eher um die Zirkulation aufrechtzuerhalten als um sie herunterzuschrauben. Und diese mikroskopisch kleinen Bestandteile, die ihre Funktion durch fortwährendes In-Bewegung-Sein erfüllten, liessen sich nicht mehr, auch nur annähernd zusammenfügen (dies, obwohl die Grenzen zwischen ihnen paradoxerweise verwirrend unscharf geworden waren). Wen wundert es also, dass Lyotard die Ausstellungsräume des Centre Pompidou mit Dingen füllte, von denen er dachte, sie könnten immaterielle Materialien verkörpern, die alle gleichermassen zu einem «immanenten, sozusagen 'flachen' Netz von Forschungen»[2] gehörten: Kunstwerke und Baupläne; Computerprogramme und wissenschaftliche Versuche; konzeptuelle Experimente und theoretische Daten. Hier wurde jede noch haltbare Materialvorstellung zur messerscharfen Schneide, die paradoxerweise alles bis zur immateriellen Ununterscheidbarkeit reduzierte und dennoch spontan unerwartete Bezüge und Regelmässigkeiten innerhalb des chaotischen Nebels aufzeigte. Sollte es überhaupt eine Möglichkeit geben, die Ästhetik neu zu denken, so, laut Lyotard, nur indem man das Sichtbare aus seiner Verbindung mit der Repräsentation (oder Bedeutung) löst, um eine Art Schluckauf zwischen beiden herbeizuführen und damit die «Darstellung des nicht Darstellbaren»[3] zu ermöglichen. (Es ist kein Zufall, dass Duchamp einer von Lyotards Lieblingskünstlern war.) Lyotards früherer, in *Das postmoderne Wissen* eingeführte Begriff der «Inkommensurabilität» (der erlaubte, den Akt des Sehens aufzusprengen, um Objekte und Worte abrupt von ihren vorgegebenen Bedeutungen zu befreien und beides – wenn auch nicht dauerhaft, so doch einen Moment lang – fremd erscheinen zu lassen) schien sich zu einer radikaleren «Imkommensurabilität» entwickelt zu haben, in welcher sich alle Mass- oder Proportionsvorstellungen vollständig auflösten.[4]

Fasst man diesen Wandlungsprozess kurz zusammen, wird eines klar. Wie 1968 war der Begriff des Materiellen auch 1985, ganz gleich ob ihm ein besorgtes «de-» oder ein zweideutiges «im-» vorangestellt wurde («immateriell» kann schliesslich sowohl Nicht-Materielles wie Innermaterielles bezeichnen), bereits ein etwas wackeliger, aber beliebter Begriff, wie das bei Begriffen, die sich in einer produktiven Krise befinden, oft der Fall ist. Und genauso ist es auch heute, auch wenn das Präfix, das die Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und materiellem Produkt (oder Nebenprodukt) am besten trifft, heute eher das deutsche «ur» sein dürfte, was unsere Zeit vielleicht zu einer der «Urmaterialität» macht. Tatsächlich ist es angesichts der jüngsten Behandlungsweisen und Erweiterungsversuche des Materialbegriffs verlockend, materielle Beschaffenheit im neuen Jahrtausend eher als psychische Konstruktion denn als – egal wie geschmeidige und jeder Bedeutung entledigte – greifbare Substanz zu verstehen. Die Vorsilbe «ur» mit ihren Konnotationen «original», «ursprünglich», «alt» oder «archetypisch» eröffnet zudem die Möglichkeit das Wesen des Materiellen als phantastischen Raum zu begreifen, oder genauer: als phantastischen Nicht-Raum. Betrachten wir zwei neuere Projekte, die im Lauf der letzten zwei Jahre in der geräumigen Höhlung der Turbinenhalle in der Tate Modern realisiert wurden. (Tatsächlich zeugt die Existenz dieser Halle an sich schon von einem neuen Begriff von Materialität: Als eine Art Höhle oder Passage mit einem deutlichen Hang zum Erhabenen stellt sie für jedes Kunstwerk, das dort ausgestellt werden soll, eine unausgesprochene «urmaterielle» Herausforderung dar.)

Im Oktober 2002 enthüllte Anish Kapoor seinen MARSYAS, eine Installation, die den rund 170 Meter langen, 23 Meter breiten und 35 Meter hohen Raum fast vollständig ausfüllte. Im Einklang mit seinem übrigen Werk gelang es Kapoor, sein Material so einzusetzen, dass es, obwohl es sehr viel Raum einnahm, zugleich einen neuen Raum entstehen liess – einen, der sich buchstäblich und metaphorisch zwischen Werk und Betrachter aufspannte wie eine beiden gemeinsame Haut. MARSYAS (der Titel nimmt Bezug auf die

RACHEL HARRISON, UNTITLED, 2002,
mixed media, 54 x 21 1/2 x 36" / OHNE TITEL,
diverse Materialien, 137,2 x 54,6 x 91,5 cm.
(PHOTO: GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)

antike Sage des von Apollo bei lebendigem Leibe gehäuteten, gleichnamigen Satyrs) war eine monumentale Membran, eine Art Möbiusschleife, die keine rationalen Dualitäten wie innen und aussen, horizontal und vertikal, hier und dort zuliess. Die straff gespannte, tief rote Epidermis bildete eine, einem monumentalen Ohr nicht unähnliche, wellenförmige Gestalt, deren Enden sich zu einer muschelartigen Spirale drehten und einen virtuellen Zugang zu den inneren Gängen boten. Man kann dieses Werk kaum mehr als Skulptur im herkömmlichen Sinn bezeichnen, obwohl darin – wie schon in der Minimal Art der 60er Jahre – Materialien verwendet werden, um die Raumerfahrung des Betrachters zu formen. Hier verwandelte der geformte Raum jedoch den ihn erfahrenden Körper selbst in eine synästhetische Membran, indem der gigantische Korpus jedem Körper in seiner Nähe sensorische Daten übermittelte. Tatsächlich vermischte sich der visuelle Eindruck unweigerlich mit den durch die Höhlungen und Flächen der Membran hervorgerufenen Tönen, genauso, wie auch die Farbe den Geschmacks- und Geruchssinn auf den Plan rief. Kapoors Interesse für das, was ich «Urmaterialität» nenne, hat fast nichts zu tun mit den konkreten Materialien seiner phantastischen Konstruktion (aus einer einzigen riesigen PVC-Plane). Diese «Urmaterialität» besteht vielmehr in dem gewissermassen archetypischen, synästhetischen Raum, in dem die menschlichen Körper von der Sprache losgelöst auf sich selbst zurückgeworfen wurden und sich einer Art invertierter Monumentalität überlassen mussten. In ihrer Form erinnert die Arbeit stark an die der menschlichen Gebärmutter – jenen ersten Raum der «Materialität», der zweifellos mit Mutterschaft (Maternität) zu tun hat. Hier liesse sich die «Urmaterialität» als Kanal für das mit der eigenen Erfahrung Verbundene verstehen: Dem Betrachter wird der Boden unter den Füssen entzogen mittels jenes Raumes, der ihm der ursprünglich vertrauteste und unaussprechlichste zugleich ist.

Etwas anders ist die «urmaterielle» Wirkung von Olafur Eliassons Arbeit für die Turbinenhalle (THE WEATHER PROJECT, Eröffnung im Oktober 2003). Der nordeuropäische Künstler ist berühmt für seine Fähigkeit Sublimes mit banalen mechanischen Mitteln heraufzubeschwören. Oft enthüllt er die Mechanismen von Natürlichkeitsklischees, indem er ihre romantischen (ergo künstlichen) Wirkungen überhöht – vielleicht zugleich als Kritik und Würdigung dieser langlebigen Freuden. Tatsächlich lenken Werke wie ein aufwärts stürzender Wasserfall oder ein künstlicher Regen im Lichtgewitter die Aufmerksamkeit nicht nur auf das konventionelle Bild der Natur, sondern auch, und das ist vielleicht wichtiger, auf festgefahrene Wahrnehmungsmuster. In seinem WEATHER PROJECT geht Eliasson so weit, dass er die subtile technische Inszenierung zu einer Illusion werden lässt, in die man eintauchen kann. Diesmal ist die Halle nicht mit erkennbaren «Materialien» ausgestattet, sondern wird stattdessen ihres architektonischen Status enthoben und neu als Aussenraum definiert – vielleicht sogar als ausserweltlicher Raum. Eine gigantische Sonne bestehend aus Tausenden von Monofrequenzlampen, die, in einem vertikalen Halbkreis angeordnet, durch die Reflexion in der verspiegelten Decke zu einem ganzen Kreis werden. Ein feiner Nebel wird erzeugt, der sich beinah wolkenhaft verdichtet und wieder auflöst. Die Besucher versammeln sich im Raum, lümmeln auf dem Betonboden unter der Sonne herum, als wäre es ein grüner Hügel; der Künstler fordert quasi dazu auf, über das Wesen der Kontemplation selbst nachzudenken. Und wenn die intellektuellen und mnemotechnischen Ziele des Projekts angesichts seiner Komponenten auch nicht gleich auf der Hand liegen, die Website der Tate Gallery legt sie offen, indem sie das Publikum auffordert, seine eigenen Wettergeschichten zu erzählen, welche wohl Eliassons atmosphärischer Doppelgänger ins Gedächtnis rufen und illustrieren soll. Während die «Urmaterialität» bei Kapoor dazu dient, den Zugang zu einem buchstäblich ursprünglichen Raum zu eröffnen (ein vorsprachlicher Raum, in dem sich Körper noch nicht vonei-

WADE GUYTON, UNTITLED PRINTER DRAWING (SOMAINI, P. 78), 2003, inkjet on bookpage, 11 x 9" / DRUCKERZEICHNUNG OHNE TITEL (SOMAINI, S. 78), Inkjet auf Buchseite.

nander unterscheiden – eine Art ursprüngliche Vorgeschichte), dient sie Eliasson dazu, ein halluzinatorisches kollektives Gedächtnis heraufzubeschwören. Tatsächlich gibt es niemanden, bei dem das Bild eines nebligen Tages mit durchbrechenden Sonnenstrahlen nicht unzählige Erinnerungen, Sehnsüchte und Phantasien wachriefe, wobei viele davon den Medien oder anderen gemeinsamen Kontexten entstammen dürften. Der «Urmaterialität» gelingt es, die Aufmerksamkeit auf Alltägliches (hier das Wetter) zu lenken, das sich, einmal aktiviert, als gemeinschaftsbildend erweist.

1915 prägte Freud den Begriff «Urphantasien», teilweise um zu erklären, warum gewisse psychische Realitäten nicht unbedingt mit den physischen übereinstimmen.[5] Für Freud waren Urphantasien, etwa jene des elterlichen Liebesaktes, der Verführung oder der Kastration phylogenetisch erklärbar. Er vertrat die These, dass solche Phantasien in der menschlichen Urgeschichte tatsächlich ausagiert worden seien (und damit Eingang ins kollektive Unbewusste gefunden hätten); deshalb war es möglich, dass sie eine Rolle in der Entwicklung der individuellen Psyche spielen konnten, obwohl das Individuum selbst sie nie erlebt hatte. Nun will ich nicht behaupten, dass Arbeiten wie die von Eliasson oder Kapoor aus einem solch dubiosen kollektiven Tümpel, wie Freud ihn annimmt, zu schöpfen versuchen, aber ich glaube, dass dieser Begriff uns helfen kann darüber nachzudenken, welche Rolle Material und Materialität in der heutigen Kunst spielen. So viele Künstlerinnen und Künstler greifen für das Ausgangsmaterial ihrer Arbeit auf einen allgemeinen Pool der Informationen, Erfahrungen oder Geschichte zurück, dass es fruchtbar sein mag, zu fragen, wie es kommt, dass diese Projekte, die einen gemeinsamen menschlichen, physischen oder kulturellen Nenner haben, unbedingt auf das «Urmaterielle» angewiesen sind. Das muss nicht heissen, dass man zur Ursuppe zurückkehrt, oder gar zum weiblichen Schoss, sondern eher weiter gefasst: zur Vorstellung einer gemeinsamen Erfahrung, die nicht immer aus erster Hand sein muss. Der Ausdruck «eintauchen» oder «Immersion» wird immer wieder verwendet im Zusammenhang mit Installationen wie den oben geschilderten. Und diese Sprache bestätigt lediglich die Art, wie «Urmaterialien» wirken, indem sie uns nämlich vermitteln, dass unsere körperlichen und seelischen Reaktionen nicht nur durch das Werk ausgelöst wurden, sondern das Werk selbst sind.

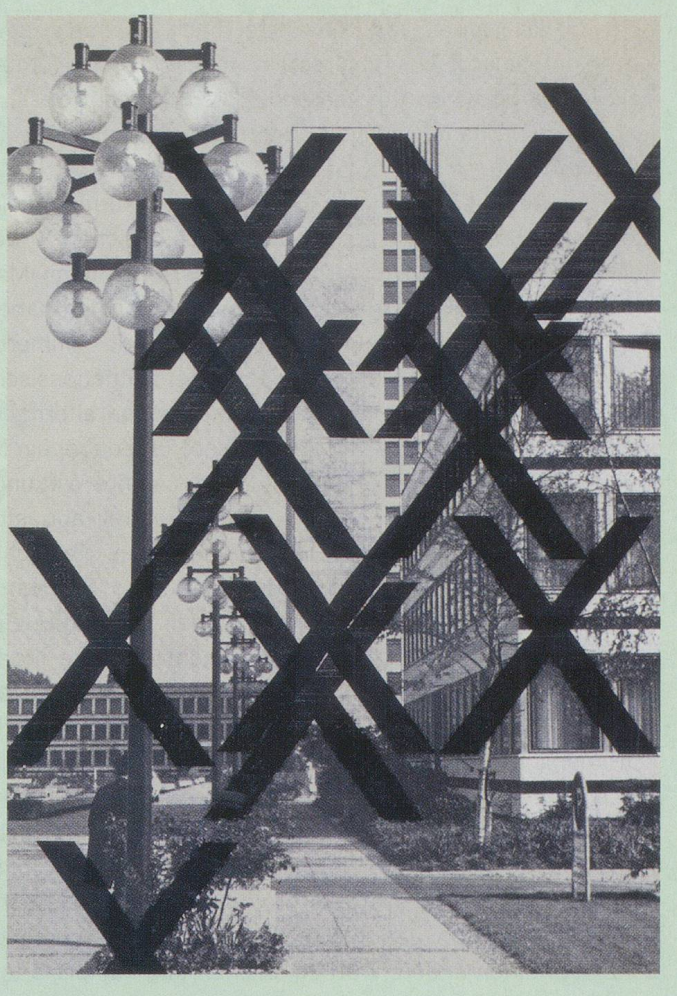
Diese Tendenz sieht man etwa in David Hammons' CONCERTO IN BLACK AND BLUE (Konzert in Schwarz und Blau, 2003), einer Arbeit, die buchstäblich nicht existiert ohne das Publikum, welches aufgefordert wurde, einen knapp 2000 Quadratmeter grossen Raum zu umgehen, wobei lediglich winzige blaue LED-Blitzlichter als Orientierungshilfe dienten. Das Werk bestand also aus der gelegentlichen Interaktion winziger Lichtstrahlen – jedes einzelnen Teilnehmers innerhalb der sich gerade ergebenden (Readymade-)Besuchergemeinschaft – und seine Realisierung darin, dass das einzig Sichtbare der jeweils eigene vorwiegend blind zurückgelegte Weg war, der sich mit anderen kreuzte. Am entgegengesetzten ästhetischen Pol finden wir die «Urmaterialität» von Thomas Hirschhorns liebevoll aufgebauten, üppig bestückten Altären und Kiosks, diese pädagogischen Wiegestationen, die dazu bestimmt sind, temporäre Lesergemeinschaften mit gemeinsamem philosophischem oder kulturellem Hintergrund zu beherbergen, auch wenn sie sonst wenig gemein haben. In diesem Fall, wie auch bei einem Philippe Parreno, Pierre Huyghe oder Rirkrit Tiravanija, wird die «Urmaterialität» nicht so sehr durch das im einzelnen Werk verwendete Material wirksam – sei dies eine weiterentwickelte *Anime*-Figur, ein photokopierter marxistischer Text oder ein dampfender Topf Thai-Nudeln –, sondern durch das Einweben von Schichten einer anderen, mit phantastischen Mitteln konstruierten, gemeinsamen Geschichte.

RACHEL HARRISON, MARLON AND INDIAN, 2002, mixed media and c-print, 47 1/2 x 51 1/2 x 32 1/2" / MARLON UND INDIANER, diverse Materialien und C-Print, 120,7 x 130,8 x 82,6 cm.

(PHOTO: GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)

Das muss nicht utopisch, kritisch, oder gar als soziale Vorschrift in Erscheinung treten, obwohl einige Künstler – Hirschhorn, zum Beispiel – mit solch «urmateriellen» Gesten auch das aktuelle politische Klima ansprechen, während andere es eher als mögliches Mittel der Kulturkritik sehen. (Hammons hat mit dem «Urmateriellen» gearbeitet, um den rassistischen Kapitalismus zu entlarven.) Rachel Harrison verwendet das «Urmaterielle» ohne damit eine Bewertung vorzunehmen, um allgemein verbreitete kulturelle und soziale Sinnbilder zu beschwören (Photos von Liz Taylor, Olivendosen, mittelamerikanische Inneneinrichtungselemente) und dann die Verbindung zu kappen zwischen der Urphantasie, die diese Objekte umgibt, und deren Bedeutung im tatsächlichen Leben. Indem sie unförmig gewordene Minimal-Skulpturen mit gewöhnlichen billigen Konsumgütern kombiniert, drängt Harrison das Publikum mit ihrer «Urmaterialität» in einen nabelschnurartigen Raum zwischen den Zeiten und zwingt es ebenfalls über Kontemplation nachzudenken, aber im Gegensatz zu Eliasson mit eher frustrierender als berauschender Wirkung.

Dieser ambivalente Drang taucht in den Arbeiten zahlreicher Künstler auf, die ihren Stoff in der Kunst- oder Kulturgeschichte finden, um dieselbe gleichzeitig anzurufen (und damit gegenwärtig, lebendig und bedeutungsvoll zu erhalten) und auszulöschen (indem sie sie negieren und ihr die historischen Weihen verweigern). Wade Guyton ein Künstler, der intermedial arbeitet, nimmt solche buchstäblichen Doppelkreuzungen vor, indem er bestehende Bildsprachen übernimmt und sie als bedeutungsvoll und unbedeutend zugleich brandmarkt. In seiner Reihe *Printer Drawings* (Druckerzeichnungen) reisst er zum Beispiel Seiten aus (meist jahrzehntealten) Kunst- und Architekturbüchern und bedruckt sie auf seinem Drucker mit geometrischen Zeichen, etwa X- oder U-Formen. Ein ähnlicher geschichtlicher Kollaps findet auch im Werk von Kelley Walker statt, der wie Guyton jede auktoriale Handschrift vermeidet und stattdessen lieber die ältere Kulturgeschichte aufnimmt, um sie lediglich lässig als im aktuellen Moment existierende zu kennzeichnen. Walkers Bilder existieren in erster Linie als digitale Bilderwelt, und obwohl sie anfangs aus einer Art fortwährend sich entwickelndem Archiv des «Urmaterials» gepflückt wurden, werden sie sofort wieder dorthin zurückversetzt und erneut in Umlauf gebracht. Hat er beispielsweise ein Bild von Warhols bereits appropriiertem RED RACE RIOT (Rote Rassenunruhen, 1963) verändert, indem er es mit Ektoplasma-Spiralen kombiniert hat, die durch das Auftragen von Zahnpasta und Mundwasser auf seinem Scanner entstanden sind, verkauft Walker womöglich eine digitale Edition dieses Bildes mit der direkten Aufforde-



WADE GUYTON, UNTITLED PRINTER DRAWING, 2003, inkjet on book page, 10 x 7" / DRUCKERZEICHNUNG OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 25,4 x 17,8 cm.

rung an die Käufer, das Bild weiter nach Belieben zu verzerren. In diesen Fällen impliziert die buchstäbliche «urmaterielle» Qualität einen fortwährenden Wandlungsprozess, der jedoch die Urphantasien, von denen er lebt, eingesteht oder sogar vorführt.

Ein eher verborgeneres Element dieses «urmateriellen» Moments scheint allerdings in der offensichtlichen – wenn auch gern verdrängten – Verflechtung zwischen dem «Materiellen» und dem «Maternellen» wirksam zu sein. Ich habe zu Beginn dieses Essays kurz darauf angespielt. «Immersive Urmaterialität» ist das Markenzeichen einer zeitgenössischen Installationskunst, die für ihre Betrachter einen alternativen körperhaften Raum schafft (wie Eliasson) und dabei ein Modell des Mütterlichen in Anspruch nimmt, um ihre Wirkungen mittels eines ebenfalls übernommenen, kulturell abgestützten Vokabulars des Erhabenen zu entfalten. Tatsächlich geben solche Stätten zum «Eintauchen» ihren Betrachtern (wenn auch nur temporär) Raum. In ihrer berühmten *Ethik der sexuellen Differenz* (1984) argumentiert Luce Irigaray sehr überzeugend, dass die Frauen in der Geschichte eine paradoxe Stellung innehätten: Laut Irigaray gibt das Mütterlich-Weibliche dem Mann einen Ort (umschliesst ihn buchstäblich und metaphorisch), während es selbst keinen Ort hat.[6] Eine körperliche Raummetapher wird von männlichen Künstlern daher offenbar leichter in Anspruch genommen, was die monumentalen Raum greifenden und Raum schaffenden Werke, von denen hier die Rede ist, zu bestätigen scheinen. Einen anderen, oft innerlichen und komplizierteren Umgang mit «Urmaterialität» findet man in den Arbeiten von Künstlerinnen wie Angela Bulloch und Isa Genzken, die beide ein gebrocheneres Verhältnis zum Raum erkennen lassen. Genzken verkehrt gängige Raumauffassungen, indem sie das Innere nach aussen stülpt und auch das Unbewohnte zulässt. In einer Arbeit wie OHR (2002), bei der Genzken einen übergrossen Farbdruck eines weiblichen Ohrs auf der Aussenfassade eines Gebäudes anbrachte, wird offenkundig, was die Architektur dem Körper verdankt, auch wenn sie es letztlich nicht besetzen und einlösen kann. Genzkens Streifzüge ins «Urmaterielle» arbeiten mit einem bewussten Abstand, sie verweigern das Eintauchen in aggressiver Verkehrung der geschlechtsspezifischen Techniken räumlicher Konstruktion, egal ob im künstlerischen oder einem anderen Kontext.

Wenn wir tatsächlich in einer Ära des «Urmateriellen» leben, so lässt sich mit Sicherheit sagen, dass «Materialien» überall und nirgends zugleich existieren. – Künstler setzen den Gegenstand ihrer Arbeit als einen, der nicht nur zwischen einer notwendig fiktionalen Wiedergabe der (kulturellen, psychischen oder physischen) Vergangenheit und der Gegenwart existiert, sondern auch zwischen dem Publikum und dem Kunstwerk. Sollte in einem derart erweiterten Materialbegriff wirklich ein einmaliges positives Potenzial schlummern, so ist es die Hoffnung, dass diese Fülle eine kontemplative Praxis begünstigen wird, die sich selbst (wenn auch nicht immer kritisch) und ihre eigenen Bedingungen (materieller und sozialer Art) reflektiert. Die sehr reale Gefahr eines solchen «urmateriellen» Drangs ist jedoch, dass die zum Eintauchen einladende Urmaterialität – wie eine natürliche Erweiterung von Lippards Nullpunkt oder Lyotards immanentem, flachem Netz der Forschungsrichtungen – einfach alles mit Haut und Haar verschlingt und dorthin zurücksaugt, woher es einst kam.

Übersetzung: Suzanne Schmidt

JOHANNA BURTON
ist Kunsthistorikerin und -kritikerin. Sie lebt in New York City.

1) Lucy Lippard, John Chandler, «The Dematerialization of Art», *Art International*, Vol. XII, Nr. 2, Februar 1968. Reprint in Lippard, *Changing; Essays in Art Criticism*, Dutton, New York 1971, S. 255–276.
2) Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, hrsg. v. Peter Engelmann, Edition Passagen, Wien, S. 116.
3) Engl.: «presenting the unpresentable»: vgl. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*, University of Minnesota Press, Minnesota 1984, S. 80–81. (Die englische Ausgabe enthält im Anhang eine Übersetzung von Lyotards Aufsatz «Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?», der ursprünglich in der französischen Zeitschrift *Critique*, Nr. 419, April 1982, erschien und in der deutschen Ausgabe von *Das postmoderne Wissen* nicht enthalten ist.)
4) Vgl. den zweibändigen Katalog zur Ausstellung: *Les Immatériaux: album et inventaire; Les Immatériaux: épreuves d'écriture*, Centre Georges Pompidou, Paris 1985; sowie Jean-François Lyotard, op. cit.
5) Sigmund Freud, «Mitteilung eines der Psychoanalytischen Theorie widersprechenden Falles von Paranoia», in *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1999, S. 242, und *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Gesammelte Werke*, Bd. XI, S. 386.
6) Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz*, übers. v. Xenia Rajewsky, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.