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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Rubrik: Collaboration Ed Ruscha

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: 08.01.2026

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

Collaboration

ED RUSCHA

WACKY MOLIÈRE LINES: A LISTENER'S GUIDE TO ED-WERD REW-SHAY

DAVE HICKEY

In flat appearance we should be and be,
Except for delicate clinkings not explained.

These are the actual seemings that we see,
Hear, feel and know. We feel and know them so.

Thus the theory of description matters most.
It is the theory of the word for those

For whom the word is the making of the world,
The buzzing world and lisping firmament.

It is a world of words to the end of it,
In which nothing solid is its solid self.

Wallace Stevens, DESCRIPTION WITHOUT A PLACE

Beyond a general regard for the works of Ed Ruscha, this essay finds its origin in one moment about ten years ago: I was sitting in a gallery somewhere talking to a friend and flipping through GUACAMOLE AIRLINES AND OTHER DRAWINGS.

"Ruscha is so weird!" I said upon reaching page sixty-seven, "SHE SURE KNEW HER DEVOTIONALS! What's that about?"

But having said it, and having heard myself, I knew it was the clandestine congruence disguised by the different spellings of sh ("she" [sh], "sure" [su] and "devotionals" [tion]). This raised the

question of how she knew her devotionals: By sight? By sound? By heart? And this called to mind yet a fourth spelling of sh [sch] in the artist's name; the disjunction between sight and sound was non-standard enough that he had seen fit to phoneticize it (Rew-Shay) on his "business cards" and to adopt, at one point, the nom de commerce of "Eddie Russia" – reflecting its most common mispronunciation (and yet a fifth spelling [ss] of sh). Which called to mind his early painting, Su. Was it pronounced "shh" as in "quiet please"?

The phonetic thing to do at this point would have been to call Pete Schjeldahl [schj!], but instead I began listening more carefully to what I was looking at. Tuning my ears Ed-ward, I detected almost immediately the outrageous pun in the title of the book, GUACAMOLE AIRLINES, and took it to be an Ed-weird allusion to Molière's character who discovers he's speaking in prose. I assumed, since Ruscha chose this phrase to entitle a book of "found phrase" drawings, he meant to imply that Americans, unbeknownst to themselves, spoke, if not in prose, at least in the lingo of pop tunes. (I LIVE OVER IN VALLEY VIEW! A new hit by the Partridge Family!) Then, having detected (or imagined) Molière, I became intrigued by the comma in NICE, HOT VEGETABLES. Might this phrase be something other than an evocation of pleasant veggies? An entry in a travel diary, perhaps? An allusion to the warmth of the food or the Frenchmen in that sundrenched city? There was no evidence to the contrary. But, then again, there never is.

What I did not do on that afternoon ten years ago was call Ed up for confirmation of these whimsical speculations. Nor have I ever. Nor do I ever intend to, and not for fear of having some little theory sunk. Theories are like girls with narcissistic personality disorders – which are like streetcars: one comes along every fifteen minutes. I didn't call because never knowing for sure is the first rule in Ruscha's game of redeeming entropy, and unrequited conjecture is its primary pleasure.

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in an apartment on the lower left hand corner of the United States.

In fact, canonical readings of Ruscha's work miss the point by a rather wide margin. They would only delimit the resonance of his messages and, if he wished to do that, he need only make them longer and more redundant – information being one of the few disciplines where less really is more.

Besides, there are artists who "show-and-tell" and those who "look-and-listen," and Ruscha is a "look-and-listen" guy. The "show-and-tell" guys you can ask. They are always lurking back there like the Great Oz behind his curtain, flipping switches and pulling levers, but Ruscha is not really "behind" his work at all. In a rhetorical sense he's standing right beside us, gazing at his findings as quizzically as we are, occasionally glancing over and raising an eyebrow, going, "Huh? Whadda ya think?" So to participate we need only feel that he is playing fair with us, that the language which informs the work is presented and not asserted, not fashioned but found (even if he found himself saying it). We don't need to know the score; we need only infer the rules, which are always changing. "It's not the quality of the work that's important," Ruscha told me once. "It's the quality of the job."

So, since my low-grade epiphany about the young lady and her devotionals, I've been thinking totally unauthorized and non-canonical thoughts about the sources of Ruscha's work in the audible world. In the end, I have come to regard the silent world of clamor, talk and song his works portray as much more, and more profoundly, a world of words than I had ever imagined. To the end of it and in the beginning, it seems to be a world in large part spoken or sung (or buzzed or lisped) into existence, informed by a single law of cultural dynamics: Everything hangs together; nothing fits.

This perception began to dawn on me as I began listening to the pictures as well as the words. Noisy images abound. At their least covert these "talking pictures" translate noise into information in much the same way that recording a distorted electric guitar translates that distortion (noise) into a message that we should play the record louder.

PAGE / SEITE 26, 27:
EDWARD RUSCHA, OUR FLAG / UNSERE FAHNE, 1987,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *54 x 120 "* / 137,2 x 305 cm.

EDWARD RUSCHA, TALK RADIO / SPRECH RADIO, 1987,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, *58 x 58 "* / 147,3 X 147,3 cm.

EDWARD RUSCHA, DIXIE RED SEVILLE, 1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *64 x 64 "* / 162,5 x 162,5 cm.

There are breaking pencils, glasses shattering, explosions of musical notation; there are paintings like VASELINE and PRESSURES, whose text stretches from edge to edge across the center of the canvas like the "buzz-line" on an audio-spectrograph, and drawings like EXHIBITION OF SLEEPERS and EXHIBITION OF CROONERS, across which fuzzy white lines describe ascending and descending arcs alluding to the rising and falling inflections of snoozing and crooning; there are works like HONK and SCREAM, with graphic text distorted to create a kind of visual onomatopoeia, and others with the text altered to convey qualities of speech – like the disingenuous rising inflection inferred by the rising angles of LISTEN, I'D LIKE TO HELP OUT, BUT –, or the plaintive note struck in SHE DIDN'T HAVE TO DO THAT by the distortion of "that" and the medium (blood), or the passionate clamor imagined by the crowded text and Latin chromatics of SCREAMING IN SPANISH.

More interesting than these images of sound made visible, however, are those images which sound makes visible – images which, in one way or another, have been "spoken" into existence or create the setting for unseen sound (as the receding, ambiguous cityscape in TALK RADIO makes space for an analogous grid of invisible voices). There are enough of these to suggest that nearly all of Ruscha's "non-actual-size" [1] images have some verbal pretext: the image of the fireplace, for instance, in NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK has been spoken into significance by the conversation around it; the UNIDENTIFIED HIT RECORD has been sung into being by songs unheard (John Keats); sweeter still is the unheard song that speaks the image for IT'S A SMALL WORLD out of Mort Sherman's pop lyric ("It's a small world when you're in love"). Ruscha's book, RECORDS, is a mute meditation on this unrequited relationship between meaning as seen and sung: By placing photographs of his LP's and their dust jackets on facing pages, he juxtaposes the tantalizing opacity of the aural world with its blunt, lucid and insufficient graphic package.

The rules are never the same; Ruscha spins concepts as many ways as possible through n-dimensional semiotic space – in LISP we read the visual evidence of a speech impediment, in ADIOS the visual emblem of vernacular slang for confession: "spilling the beans" – but the intellectual predilections underlying these transformations are consistent enough, I believe, for us to regard Ruscha's imagination as essentially biblical. Although it is not, I would argue, in any sense religious [2], the work does present us with a world, created by the word, with a number of biblical devices and direct pretexts, like the allusion to the God of Genesis in the MIRACLE drawings, speaking light into being (miraculously, because God, like the artist, created the light before he created its source). The heavens-and-earth paintings, like THE FIFTIES and THE NINETIES, I would suggest, find their source in Genesis as well – in a slightly skewed reading from the King James translation:

> And God said, Let there be lights in the firmament of the heaven to divide the day from the night; and let them be for signs, and for seasons, and for days, and years. (1 : 14)

Ruscha apparently reads the word "signs" literally and I note this because the skew is as important as the reading. This, I think, characterizes Ruscha's as a typological, rather than a symbolic, imagination. The symbolic imagination deploys recurring semantic entities in varying configurations with emphasis on their continuity while the typological employs distinct semantic entities in recurring configurations so that their discontinuity, their skew, may speak and bear the message. A biblical example would be Christ's Sermon on the Mount considered as the antitype of Moses's receiving the Decalogue on Sinai. What speaks in this pair is not the match of messiah-mountain-and-message, but the mis-match of Moses's message of Judgement and Christ's message of Mercy. My point is that there is no reason to read any religious significance into

such devices as Ruscha's typing of his gasoline stations with the Stations of the Cross. The reverse is, in fact, more likely, as it is in WONDER BREAD's allusion to the Eucharist – itself an antitype of the manna delivered to the Israelites in the wilderness – that bread by which one does not live alone (Deut 8 : 3).

But such modes of typological discontinuity only speak if people listen – so Ruscha's work complies with the biblical preference for textually informed iconography that speaks, and having spoken, leaves its respondent free to act, as opposed to pagan idolatry that renders man passive before the spectacle of fallen nature. The world rules over nature in this universe, and syntax can change the weather, as it does when the sunny orange climate of PEOPLE THAT HAVE DOUBLE PARKED (transposed by the infusion of homiletic diction into THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED) darkens into gothic theatricality. So, in Ruscha, as in Shakespeare, "words without thoughts never to heaven go," and neither do words without music, because there are real limitations to the purely visual – tunnel vision, for one; in this sense HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES SO THE LAST THING YOU NEED IS A PAIR OF BINOCULARS. HEAR ME.

It's not surprising then, in work this aurally sensitive, to come across rhymes; in Ruscha they generate slightly skewed non-cognitive categories and transformations. I've always suspected, for instance, the early bird paintings to be the product of some rhyming slang, like "birds + worms = words," creating not real birds but birds as words who "sign" rather than "sing" – thus the pencils. Even in those sequences where rhyme functions as a unifying factor (NEWS, MEWS, PEWS, BREWS, STEWS, DUES and SWEETS, MEATS, SHEETS) you can depend on the requisite dissonance between sight and sound (dues, meats); Ruscha expects you to.

TANKS, BANKS, RANKS, THANKS, for instance, consists of a series of photographs depicting "energy containers" of an increasingly abstract nature: "tanks" for containing gas, "banks" for containing money, "ranks" for containing military authority and words ("thanks") for containing meaning, followed by fifty rather bewildering empty pages. If you are listening for the "skew," however, the essay is completed by an invisible rhyme, "blanks," and the empty pages become a part of the conceptual sequence as containers of the containers of meaning.

In the "found phrase" drawings and paintings, Ruscha's feel for the discontinuous counterpoint of sight, sound and sense closely approximates the songwriter's ear for detecting the prosody of the vernacular at its most insistent and inconspicuous. He will pick up on the shrewd, passive-aggressive double negative in Mick Jagger's "I Can't Get No Satisfaction," transpose it into I DONT WANT NO RETRO SPECTIVE, and exploit the musical pause with a space to emphasize the word-roots and imply that, not only does he want a retrospective, he wants to be able to "look back" as well. He will hear the redeeming music in a piece of slithering psychobabble like GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS, where the interplay of vowels and internal "r"s recalls similar music in a line like "I try so hard, my dear, to say that you're my every dream" in Hank Williams's song on the same subject. Usually, though, this counterpoint is more anxious. In ANOTHER HOLLYWOOD DREAM BUBBLE POPPED, a nifty, singable pattern of assonance and alliteration is laid up against an only marginally coextensive pattern of repeated letters (double "l," double "o," double "d," double "b," double "p"), which is laid up against perfect syntactical ambiguity: is this a noun phrase or a complete sentence in the narrative-past tense? "Popped" pops back and forth from noun to verb like a figure-ground anomaly.

Sight, sound and sense do not fit in these messages yet, bound together in their discontinuity, they strive to enhance or infect one another. Thus, the elegant chiasmus in CRISPY AND SPECIFIC and the variant inversion in HOSTILE POLYESTER seem to insist on some elusive semantic relationship between the pairs. On occasion, however, the mnemonic patterning of the verbal music disguises another message altogether, as in DIXIE RED SEVILLE VEGAS PLATES. Here the euphony of

the phrase coupled with its police-band urgency tends to veil the subtext of a vehicle in cognitive as well as narrative transit – named for one location (Seville), painted a color named for another (Dixie) and licensed in yet a third (Las Vegas).

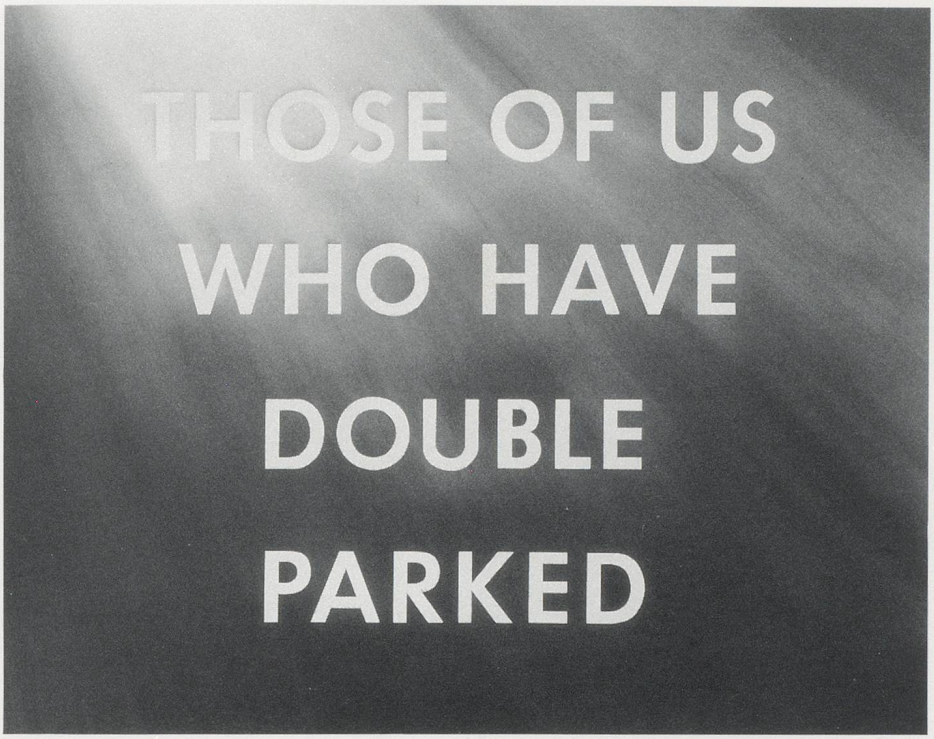
In different contexts, Ruscha has portrayed his task as one of "illustrating ideas" and described his primary concern as "waste and retrieval." I would argue that the general nature of his endeavor is best described by one of his paintings: THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES – if we conceive the mating surfaces to be the aural, visual, syntactic and semantic embodiments of linguistic signs. The energy that drives his art is generated by this friction between the components of language and, with it, he seeks to reclaim the materials of meaning from the insensitivity of long wear and the forgetfulness of familiarity. It is a task founded in both the generative and the destructive aspects of language and portrays a culture poised as well on the fulcrum between music and noise, civilization and violence, where nothing fits but everything hangs together, where we all, like J. G. Ballard, remember days when THE MUSIC FROM THE BALCONIES NEARBY WAS OVERLAID BY THE NOISE OF SPORADIC ACTS OF VIOLENCE.

At present, Ruscha's endeavor might seem a peculiarly pre-modern one to be undertaken under post-modern conditions. In time, I feel, it will begin to seem less so, for it is informed by a contingent, linguistic version of William James's "buzzing, blooming pluralism" that simply accepts alienation and cognitive insecurity as a condition of existence and proceeds from there – seeking out, amidst the penultimate chaos of macrocosmic entropy, myriad instances of microcosmic information, charting out the frail filigree of interstices and tangential resonances between them, creating in the process a redeeming vision of the discontinuous connectedness of contemporary culture.

Ruscha is not alone, it should be noted, in this post-alienated vision. It is a recurring motif in the literature of Los Angeles – a city imagined, more often than not, as emblematic of the post-modern world. Ross MacDonald's detective, Lew Archer, driving down a midnight freeway, looking out over the grid of lights, has a vision of clandestine connectedness for which TALK RADIO could stand as illustration. There is a passage in the opening pages of Thomas Pynchon's THE CRYING OF LOT 49 that might stand as an allegorical gloss on the conceptual intimations of Ruscha's theory of description "in which nothing solid is its solid self":

> "Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts – census tracts, special purpose bond issue districts, shopping districts, all overlaid with access roads to its own freeway... She looked down a slope... onto a vast sprawl of houses... and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns, a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There seemed no limit to what the printed circuit could have told her... so in her first minute of San Narciso, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding... she and the Chevvy seemed parked at the centre of an odd, religious instant. As if on some other frequency... words were being spoken. She thought of Mucho... was it something like this he felt... cuing the next record with movements stylized as the handling of chrism, censer and chalice might be for a holy

EDWARD RUSCHA, THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED /
JENE UNTER UNS, DIE IN ZWEITER REIHE GEPARKT HABEN, 1976,
PASTEL DRAWING / PASTELLZEICHNUNG, *22¾ x 28¾ "* / 57,8 x 73 cm.



man, yet really tuned in to the voice, voices, the music, its message, surrounded by it, digging it, as were all the faithful."

NOTES

1) Ruscha admits to being honestly confused about "how big" things should be in works of art. One of his ways around this problem has been to paint or draw all images from the phenomenal world "actual size" (apples, olives, amphetamines, marbles, bowling balls, etc.). This in itself seems to me to be reason enough to assume that all "non-actual-size" images have some verbal pretext. The "non-actual-size" representation of the "Spam" logo on ACTUAL SIZE, of course, has a visual pretext, but it's presented right there on the canvas.

2) In fact, if I wanted to attribute any moral etiology to Ruscha's work, the one which most readily comes to mind would be an evangelical effort at demonstrating the cultural and linguistic mechanisms which inform transcendental emotion in hopes of secularizing such emotions without discrediting them. It is this instinct, I think, which keeps the work simultaneously as sweet and interesting and mysterious as the drift of everyday life and as gorgeous and empty and elegant as the dream of high religion – the implication being not VOX POPULI VOX DEI but its rather more Withmanesque inversion, the voice of God is the voice of the people.

Ed Ruscha

EDWARD RUSCHA, NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK /
KEIN ENDE DEN DINGEN, AUS DENEN DES MENSCHEN REDE GEMACHT IST, 1977,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *36 x 84 "* /91,4 x 213,4 cm.

MOLIÈRE VERKEHRT: EINE HÖR-ANLEITUNG ZU ED-WERD REW-SHAY

DAVE HICKEY

Oberflächlich soll unser Auftreten sein
bis auf ein unerklärtes, schwaches Klirren.

Dies ist das wirklich Scheinbare, das wir sehen,
hören, fühlen und kennen. Wir fühlen und kennen es.

So ist die Theorie der Beschreibung am wichtigsten.
Die Theorie des Wortes für jene,

denen das Wort die Welt bedeutet,
die summende Welt und das lispelnde Firmament.

Es ist eine Welt der Worte bis an ihr eigenes Ende,
wo nichts Dauerhaftes sein dauerhaftes Selbst ist.

Wallace Stevens, DESCRIPTION WITHOUT A PLACE

Abgesehen von einem ganz generellen Interesse am Werk von Ed Ruscha hat dieser Aufsatz seinen Grund in einem Augenblick, der bereits zehn Jahre zurückliegt: Ich sass irgendwo in einer Galerie, schwatzte mit einem Freund und blätterte in GUACAMOLE AIRLINES AND OTHER DRAWINGS (Guacamole Airlines und andere Zeichnungen, 1976) herum.

«Ruscha ist so merkwürdig!» sagte ich, als ich gerade bei Seite 67 angekommen war: «SHE SURE KNEW HER DEVOTIONALS! (Sie kannte ihren Katechismus bestimmt). Was ist das nun wieder?»

Aber als ich es ausgesprochen – und mir selbst dabei zugehört – hatte, wusste ich, es war der geheime Zusammenhang, der sich hinter den unterschiedlichen Schreibweisen des «Sch»-Lauts verbarg. («she» [sh], «sure» [su] und «devotionals» [tion]). Da stellte sich aber nun die Frage, wie sie ihren Katechismus kannte: Vom Sehen? Vom Hören? Von Herzen? [A. d. Ü.: «by heart» auch: «auswendig»] Und das liess dann noch an eine vierte Schreibweise für den «Sch»-Laut im Namen des Künstlers denken: «sch». Die Verschiedenheit von Aussehen und Klang ist ungewöhnlich genug, dass Ruscha einst darauf kam, das Phänomen (Rew-Shay) lautschriftlich auf seinen «Visitenkarten» darzustellen und einmal gar den Nom de Commerce «Eddie Russia» anzunehmen; da hätten wir dann die gern benutzte falsche Aussprache (und ausserdem eine fünfte Schreibweise [ss] für den «Sch»-Laut). Das erinnerte an sein früheres Gemälde Su. Spricht man das «sss» aus wie in «Pssst»?

Der phonetischen Ordnung wegen hätte ich jetzt Pete Schjeldahl [schj!] anrufen sollen, aber ich begann statt dessen, genauer auf das zu hören, was ich gerade ansah. Ich stellte meine Ohren Ed-wärts und entdeckte fast augenblicklich das umwerfende Wortspiel im Titel des Buches GUACOMOLE AIRLINES; ich nahm es als Ed-wärtige Anspielung auf Molières Figur, die entdeckt, dass sie Prosa redet. Da Ruscha ein Buch mit «vorgefundenen Sätzen»-Zeichnungen danach betitelte, nahm ich an, er wollte darauf hinweisen, dass Amerikaner, sich selbst ein unbekanntes Wesen, wenn schon nicht Prosa, so doch wenigstens das Kauderwelsch der Pop-Welt sprechen. (I LIVE OVER IN VALLEY VIEW! [Ich wohne drüben in Valley View!] Der neueste Hit von «The Partridge Family»!) Nachdem ich also Molière entdeckt (oder phantasiert) hatte, stach mir das Komma in Nice, Hot Vegetables (Schönes, heisses Gemüse) ins Auge. Steckt hinter dieser Wendung etwa noch etwas anderes als der Gedanke an nette Früchtchen? Ist es vielleicht ein Tagebuch-Eintrag, eine Anspielung auf die Wärme des Essens oder die Franzosen in dieser sonnendurchfluteten Stadt? Es gab aber keinen sicheren Hinweis. Aber den gibt's andererseits sowieso nie.

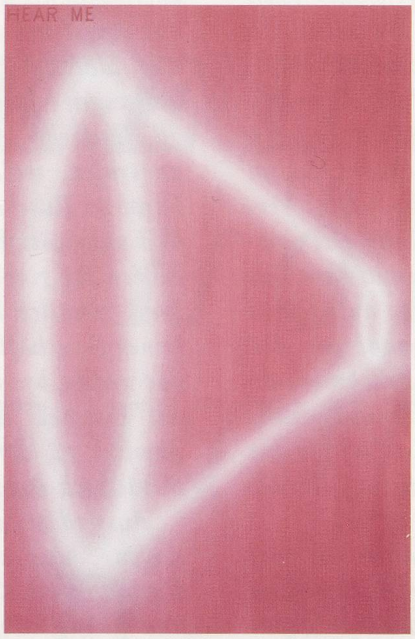
DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles, wo er «im untersten linken Rand der USA ein Apartment bewohnt».

Jedenfalls habe ich an diesem Nachmittag vor zehn Jahren Ed nicht angerufen, um nach der Richtigkeit dieser abwegigen Spekulationen zu fragen. Ich tat es überhaupt nie und werde es auch nicht tun, auch nicht aus Angst um meine kleine Theorie. Theorien sind wie Mädchen mit narzisstischen Persönlichkeits-Störungen – und die wiederum wie die Strassenbahn: alle fünfzehn Minuten fährt eine. Ich habe ihn nicht angerufen, weil «niemals sicher wissen» die erste Regel in Ruschas Spiel der erlösenden Entropie ist, und unbestätigte Vermutung das schönste Vergnügen. In der Tat ginge eine kanonische Lesart an Ruschas Werk ziemlich weit vorbei. Sie würde die Resonanz seiner Botschaften allenfalls verkürzen, und wenn er das wollte, brauchte er sie nur länger zu machen und ein bisschen weitschweifiger; Information gehört nämlich zu den wenigen Disziplinen, wo weniger tatsächlich mehr ist.

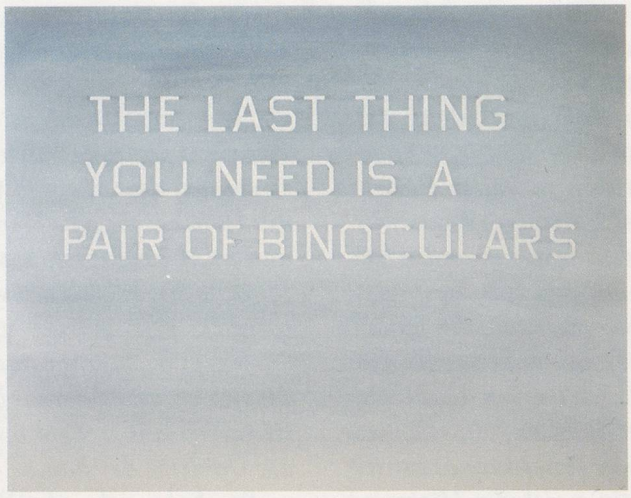
Ausserdem gibt es Künstler, die «reden-und-zeigen», und solche, die «sehen-und-hören», und Ruscha ist ein «Sehen-und-Hören»-Typ. Die «Reden-und-Zeigen»-Typen kann man fragen. Sie lauern im Hinterhalt wie der Grosse Oz [= Magier aus dem amerikanischen Märchen «Dorothy and the Wizard of Oz», A. d. Ü.] hinter seinem Vorhang, drehen an sämtlichen Schräubchen und Hebeln; aber Ruscha steckt eigentlich überhaupt nicht «hinter» seiner Arbeit. Im rhetorischen Sinne steht er direkt neben uns und stiert genauso verblüfft auf seine Einfälle wie wir, riskiert gelegentlich einen Blick über den Rand, um eine Augenbraue zu heben: «Hm, wass'n das?» Wenn wir partizipieren wollen, brauchen wir also nur zu spüren, dass er ein faires Spiel mit uns spielt, dass die Sprache, die sein Werk ausmacht, sich präsentiert und nicht behauptet, entdeckt ist und nicht gestaltet (auch wenn er sich selbst dabei entdeckt, wie er sie spricht). Wir müssen nicht unbedingt den Grund wissen, es reicht schon, wenn wir die Regeln erkennen, die sich immer ändern. «Nicht die Qualität des Werks ist interessant», sagte mir Ruscha einmal, «sondern die Qualität des Jobs.»

So habe ich also seit meinem bescheidenen Geistesblitz über die junge Dame und ihren Katechismus vollkommen unkanonisch und ungerechtfertigt über die Quellen des Werks von Ruscha im Klanglichen nachgedacht. Schliesslich bin ich zu der

EDWARD RUSCHA, HEAR ME / HÖR MICH, 1985,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC / TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL, *60 1/8 x 40 1/4 "* / 152,7 x 102,2 cm.



EDWARD RUSCHA, BINOCULARS / FERNGLAS, 1983,
DRY PIGMENT / TROCKENE PIGMENTE, *23 x 29 "* / 58,4 x 73,7 cm.



EDWARD RUSCHA, GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS /
MÄDCHEN MIT NARZISSTISCHEN PERSÖNLICHKEITSSTÖRUNGEN, 1982,
DRY PIGMENT ON PAPER / TROCKENE PIGMENTE AUF PAPIER, *60 x 40 "* / 152,4 x 101,6 cm.

GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS

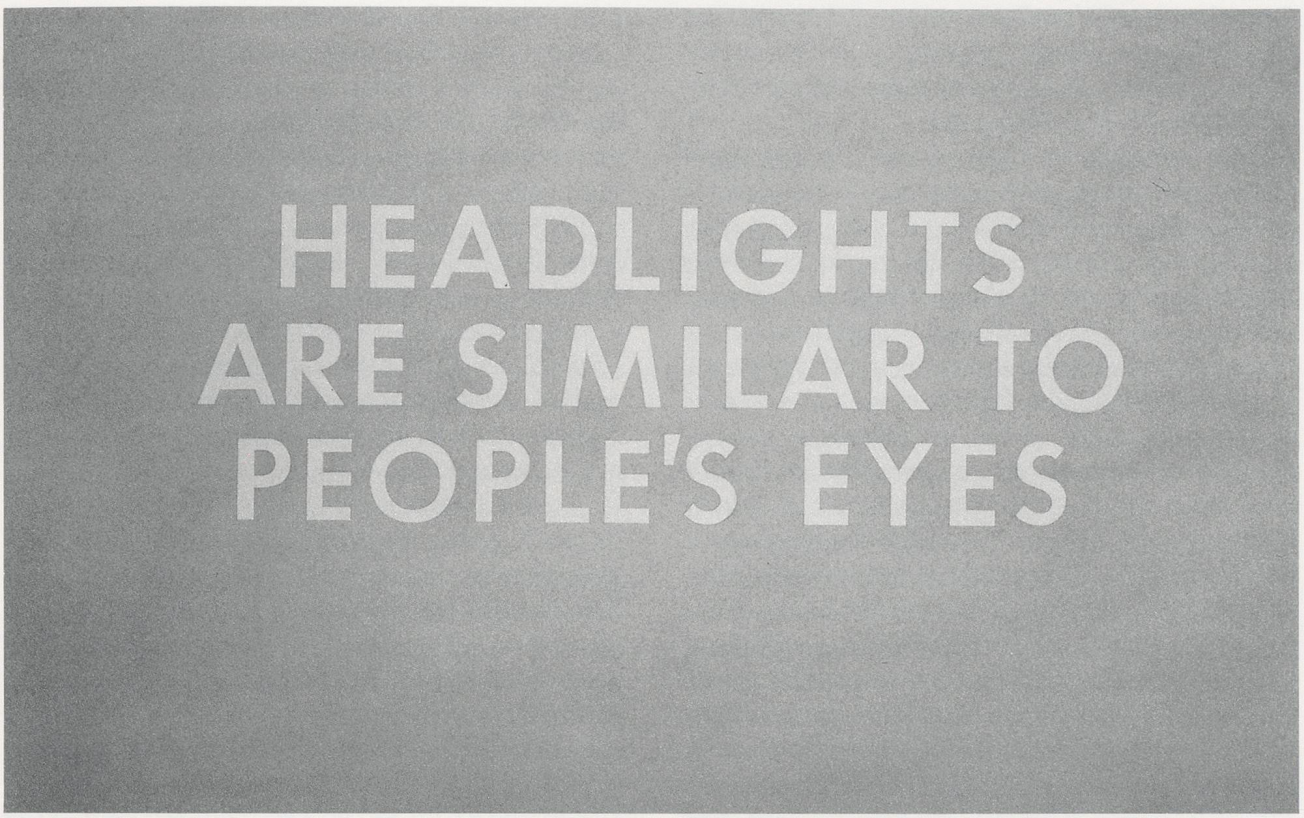
Auffassung gelangt, dass die stille Welt des Lärms, der Sprache und des Gesangs, die seine Werke zeichnen, umfassender und tiefergreifend eine Welt der Worte ist, als ich mir das jemals vorstellen konnte. Gegen Ende und am Anfang scheint es sich um eine Welt zu handeln, die weitgehend ins Leben gerufen oder gesungen (oder gesummt oder gestammelt) ist, geprägt von einem einzigen Gesetz kultureller Dynamik: Alles hängt zusammen; nichts passt zusammen.

Diese Wahrnehmung dämmerte mir, als ich auf die Bilder genauso zu hören begann wie auf die Worte. Geräuschvolle Bilder im Überfluss. Insgeheim übersetzen diese «talking pictures» (sprechende Bilder) auf ganz ähnliche Weise Geräusch in Information, wie die Aufnahme einer verzerrten elektrischen Gitarre uns diese Verzerrung (Geräusch) in die Botschaft übersetzt, dass wir die Platte lauter abspielen müssen. Bleistifte zerbrechen, Gläser klirren, Notenschriften explodieren; in Bildern wie VASELINE (Vaseline) und PRESSURES (Druck) erstreckt sich der Text von der einen Seite zur anderen quer über die Leinwand wie die Signallinie auf einem Tonspektrographen, und in Zeichnungen wie EXHIBITION OF SLEEPERS (Schläfer-Ausstellung) und EXHIBITION OF CROONERS (Troubadour-Ausstellung) beschreiben wackelige, weisse Linien Bögen wie ein schnaufend-säuselndes Auf und Ab («snoozing» = dösen, «crooning» = vor sich hin summen, A. d. Ü.). Dann gibt es Arbeiten wie HONK (Hupen) oder SCREAM (Schrei), bei denen das graphische Textbild so verzerrt ist, dass es zur Lautmalerei wird, und andere mit Veränderungen im Text, die diesem Sprech-Eigenschaften verleihen – wie beispielsweise die Modulation, die hinterlistig im Aufsteigen von LISTEN, I'D LIKE TO HELP OUT, BUT – (Hör mal, ich würd dir ja gern helfen aber –) steckt; oder der klagende Ton in SHE DIDN'T HAVE TO DO THAT (Das hätte sie nicht tun müssen), der durch die Verzerrung von «That» und das Medium (Blut) zustandekommt; oder der leidenschaftliche Schrei, den man sich bei SCREAMING IN SPANISH (Spanisch Schreien) aufgrund des gedrängten Textbilds und der lateinischen Chromatik vorstellen kann.

Interessanter aber als diese sichtbar gemachten Klang-Bilder sind jene Bilder, die der Klang sichtbar macht – Bilder, die auf die eine oder andere Weise «ins Leben gesprochen» werden oder die Grundlage für einen ungesehenen Klang abgeben (wie die verschwommene Stadtlandschaft in TALK RADIO [Sprech-Radio] Raum schafft für ein analoges Netz unsichtbarer Stimmen). Es sind jedenfalls genug, um die Annahme zu begründen, dass fast alle Bilder mit «Nicht-Originalgrösse-Abbildungen»[1] von Ruscha irgendeinen verbalen Auslöser haben: das Bild vom Kamin zum Beispiel in NO END TO THE THINGS MADE OUT OF HUMAN TALK (Kein Ende den Dingen, aus des Menschen Rede gemacht) bekommt durch die Unterhaltung drumherum Bedeutung zugesprochen; die UNBEKANNTE HIT-PLATTE ist durch «ungehörte Songs» (John Keats) ins Leben gesungen worden. «Sweeter still» (Süsser noch) ist der ungehörte Song, der IT'S A SMALL WORLD (Klein ist die Welt) aus Mort Shermans Pop-Text (It's a small world when you're in love» – «Klein ist die Welt, wenn man sich liebt») das Bild zuspricht. Ruschas Buch RECORDS (Platten) ist eine stumme Meditation über diese unerwiderte Beziehung zwischen gesehener und gesungener Bedeutung. Indem er Photos von seinen LPs und deren Schutzhüllen auf die gegenüberliegende Seite plaziert, stellt er der traurigen Trübheit der Audio-Welt deren plumpe, deutliche und ungenügende Graphik-Verpackung entgegen.

Die Regeln ändern sich ständig; Ruscha legt seine Konzepte in möglichst vielen Fäden im n-dimensionalen semiotischen Raum aus – in LISP (Lispeln) haben wir den visuellen Beweis für einen Sprachfehler, in ADIOS das visuelle Zeichen eines Slang-Ausdrucks für ein Geständnis: «spilling the beans» (ein Geheimnis verraten) – aber die intellektuellen Vorlieben, die diesen Transformationen zugrundeliegen, sind wohl deutlich genug, uns Ruschas Phantasie als eine durch und durch biblische nahezulegen. Ich möchte zwar behaupten, dass die Arbeit in keiner Weise religiös ist,[2] aber sie konfrontiert uns mit einer Welt, vom Wort gezeugt, mit einer ganzen Reihe biblischer Einfälle und unvermittelter Vorwände, wie beispielsweise die Anspielung auf den Gott der Genesis in den MIRACLE-Zeichnungen («Wunder»-Zeichnungen), die das Licht ins Leben rufen (auf wundersame Weise, weil Gott – wie der Künstler – zuerst das Licht und dann dessen Quelle schuf). Auch die Himmel-und-Erde-Bilder,

EDWARD RUSCHA, HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES/
SCHEINWERFER SIND WIE MENSCHENAUGEN, 1974,
PASTEL DRAWING/ PASTELLZEICHNUNG, *14¼ x 22¾ "/* 36,2 x 57,8 cm.



wie zum Beispiel THE FIFTIES *(Die Fünfziger) und* THE NINETIES *(Die Neunziger) beziehen sich auf die Genesis, nehme ich an – wenn auch in leicht schräger Interpretation der Jakobus-Übersetzung:*

> *Und Gott sprach: Es seien Leuchten an der Himmelswölbung, um zu trennen zwischen dem Tag und der Nacht, und um Zeichen zu sein für die Festzeiten, die Tage und Jahre. (Genesis 1 : 14)*

Ruscha versteht offensichtlich «Zeichen» wörtlich, und ich sage dies, weil ich glaube, dass die Verdrehung genauso wichtig ist wie die Interpretation, und das scheint mir Ruschas Phantasie als typologische eher denn als symbolische zu kennzeichnen. Die symbolische Phantasie entfaltet wiederkehrende semantische Gebilde in variierenden Gestalten unter Betonung ihrer Kontinuität, während die typologische unterschiedliche semantische Gebilde in sich wiederholenden Konfigurationen einsetzt, so dass ihre Diskontinuität, ihre Verdrehtheit zum Ausdruck kommt und die Botschaft vermittelt. Ein biblisches Beispiel hierfür wäre Christi Bergpredigt als Gegenstück zu Moses, der auf dem Berg Sinai die Zehn Gebote empfängt. Diese Konstellation meint nicht das Zueinanderpassen von Messias-Berg-und-Botschaft, sondern das Unpassende in der Kombination von Moses' Botschaft der Verurteilung und Christi Botschaft der Gnade. Ich finde, es gibt keinen Grund, irgendeine religiöse Bedeutung in

Ruschas Tankstellen-Buch (26 Gasoline Stations) mit den Kreuzwegstationen hineinzuinterpretieren. Das Gegenteil ist viel wahrscheinlicher, zum Beispiel in WONDER BREAD *(Wunder-Brot), wo die Anspielung auf die Eucharistie – ihrerseits das Gegenbild zum Manna, das die Israeliten in der Wüste erhalten – das Brot meint, von dem man nicht allein lebt. (5. Buch Mosis, 8 : 3)*

Aber solche Modi typologischer Diskontinuität sprechen nur, wo zugehört wird; so geht also Ruschas Werk konform mit der biblischen Vorliebe für eine vom Wort geprägte Ikonographie, die spricht und ihrem Adressaten dann das Handeln freistellt, im Gegensatz zum heidnischen Götzenbild, das den Menschen im Antlitz der gefallenen Natur passiv macht. In diesem Universum herrscht das Wort über die Natur, und die Syntax vermag das Wetter umzustimmen: so zum Beispiel, wenn das sonnig orangene Klima in PEOPLE THAT HAVE DOUBLE PARKED *(Leute, die in zweiter Reihe geparkt haben) durch Beimischung homiletischer Diktion in* THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED *(Jene unter uns, die in zweiter Reihe geparkt haben) abgeändert, sich zu mittelalterlicher Theatralik verdüstert. Es gilt bei Ruscha wie bei Shakespeare: «Worte ohne Gedanken vermögen niemals zum Himmel zu steigen» – auch Worte ohne Musik nicht, weil das rein Visuelle einfach Grenzen hat (die Tunnelsicht zum Beispiel). In diesem Sinne sind Scheinwerfer wie Menschenaugen: «*HEADLIGHTS ARE SIMILAR TO PEOPLE'S EYES*», deshalb ist das Letzte, was man braucht, ein Fernglas: «*THE LAST THING YOU NEED IS A PAIR OF BINOCULARS*»; «*HEAR ME*» (Hör mich).*

*In einem Werk von solch auraler Sensitivität kann es denn auch nicht überraschen, wenn man auf Reime stösst. Bei Ruscha zeitigen sie leicht schräge, nichtkognitive Kategorien und Transformationen. Ich hatte zum Beispiel immer den Verdacht, dass die frühen Vogel-Bilder das Produkt einer Reim-Spielerei sind – etwa «birds + worms = words» (Vögel + Würmer = Wörter), woraus dann nicht wirkliche Vögel entstehen, sondern Vögel als Wörter, die «(be)-zeichnen» («sign») statt «singen» («sing») – die Bleistifte also. Selbst bei Reihungen, wo der Reim als vereinheitlichendes Element auftritt (*NEWS, MEWS, PEWS, BREWS, STEWS, DUES, und SWEETS, MEATS, SHEETS*) («Neuigkeiten, Seemöwen, Kirchenbänke, Gebräu, Bordelle, Schulden» und «Süssigkeiten, Fleisch, Blätter»), kann man sich auf die nötigen Missklänge zwischen Aussehen und Klang verlassen (dues, meats); Ruscha erwartet das von uns.*

TANKS, BANKS, RANKS, THANKS (Tanks, Banken, Ränge, Dank) besteht zum Beispiel aus einer Reihe von Photos, die «Energie-Behälter» von zunehmend abstraktem Charakter darstellen: «Tanks» enthalten Gas, «Banken» enthalten Geld, «Ränge» beinhalten militärische Autorität und Worte («Dank») beinhalten Bedeutung; darauf folgen fünfzig ziemlich verwirrend leere Seiten. Achtet man aber auf den «schrägen Unterton», so wird die Geschichte in einem unsichtbaren Reim vollendet: «blanks» (Leerraum) – und die leeren Seiten werden zum Bestandteil der konzeptuellen Sequenz als Behälter der Beinhaltung von Bedeutung.

In den Zeichnungen und Bildern «gefundener Sätze» gerät Ruschas Empfinden für den sprunghaften Kontrapunkt von Sichtbarem, Hörbarem und Fühlbarem stark in die Nähe des Ohrs, mit dem der Schlagertexter die Prosodik der Umgangssprache in ihrer eindringlichsten und zugleich unauffälligsten Form aufspürt. Er greift Mick Jaggers verschlagenes, passiv-aggressives, zweifach negatives «I Can't Get No Satisfaction» auf, transponiert es in I DON'T WANT NO RETRO SPECTIVE *(Ich will nicht keine Retro-Spektive, [«retrospective» eigentlich: blick zurück]), nutzt die musikalische Zäsur für einen Verweis auf die Wort-Herkunft und darauf, dass er nicht nur eine Retrospektive möchte, sondern gleichermassen auch «zurückblicken» können will. Er lauscht der verebbenden Musik in einem Stück voll schlüpfrigem Psychokram wie* GIRLS WITH NARCISSISTIC PERSONALITY DISORDERS *(Mädchen mit narzisstischen Persönlichkeitsstörungen), wo das Zusammenspiel von Vokalen und Binnen-«R»s an den Tonfall einer Zeile wie «I try so hard, my dear, to say that you're my every dream» (Ich geb mir solche Mühe, Liebste, zu sagen, Du seist all mein Sehnen) in Hank Williams' Stück zum selben Thema erinnert. Meist ist dieser Kontrapunkt jedoch gespannter. In* ANOTHER HOLLYWOOD DREAM BUBBLE POPPED *(«Und wieder ein geplatzter Hollywoodtraum» oder «Und wieder platzte ein Hollywoodtraum») steht*

ein gefällig singbares Muster aus Assonanz und Alliteration einem nur nebenbei ebenso ausgeprägten Gewebe aus Doppel-Buchstaben gegenüber (Doppel-«L», Doppel-«O», Doppel-«D», Doppel-«B», Doppel-«P»), das dann wiederum von einer perfekten syntaktischen Doppeldeutigkeit begleitet ist: handelt es sich um einen substantivischen Ausdruck oder um einen ganzen Satz in der erzählenden Vergangenheit? Das Wort «Popped» springt zwischen Verb und Nomen hin und her wie eine Figur-Grund-Anomalie.

Sichtbares, Hörbares und Fühlbares passen nicht in diese Botschaften, doch streben sie, in ihrer Sprunghaftigkeit aneinander gebunden, danach, einander mitzureissen oder zu verstärken. So scheinen der elegante Chiasmus CRISPY AND SPECIFIC *(Knusprig und Spezifisch) und* HOSTILE POLYESTER *(Feindseliger Polyester) auf eine schwer fassbare Beziehung der Paare untereinander zu verweisen. Gelegentlich jedoch verschleiert das mnemonische Netz der Wort-Klänge gänzlich jede andere Botschaft – wie* DIXIE RED SEVILLE VEGAS PLATES *(Dixie-Rote Sevilla-Vegas-Schilder) beispielsweise. Die Euphonie der Wendung, gepaart mit der Eindringlichkeit eines Polizei-Orchesters, neigt dazu, den Subtext eines Vehikels auf kognitiver und narrativer Fahrt zu verschleiern – benannt nach einem Ort (Sevilla), bemalt in einer Farbe, die nach einem andern Ort benannt ist (Dixie), und zugelassen in einem dritten Ort (Las Vegas).*

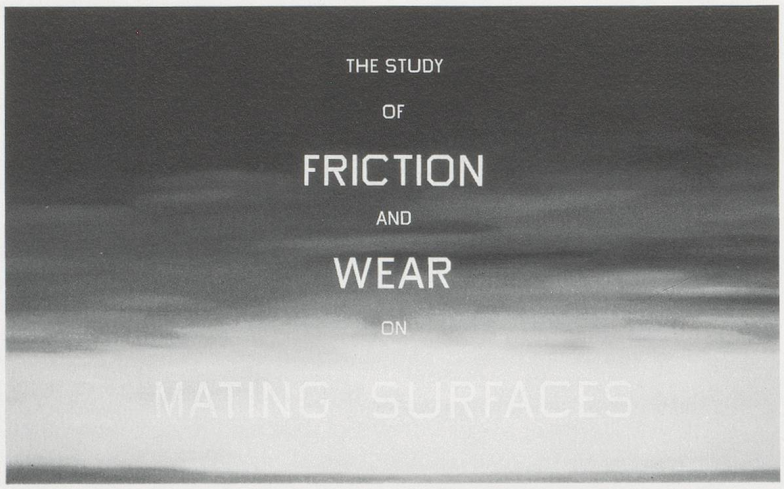
Bei verschiedenen Gelegenheiten hat Ruscha seine Aufgabe als «Illustration von Ideen» bezeichnet und sein Hauptinteresse das «Zerstören und nachher wieder Aufräumen» genannt. Ich finde, seine Bemühungen lassen sich am besten mit einem seiner Bilder erklären: THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES *(Reibung und Verschleiss auf kombinierten Flächen) – wenn wir die kombinierten Flächen als hörbare, sichtbare, syntaktische und semantische Verkörperung linguistischer Zeichen auffassen. Die Energie, die seine Kunst antreibt, entsteht aus der Reibung zwischen den Komponenten der Sprache; mit ihr versucht er, die Materialien der Bedeutung aus der Intensität langer Nutzung und dem Vergessen der Vertrautheit zurückzuholen. Das Vorhaben gründet sich in den schöpferischen wie den zerstörerischen Aspekten der Sprache und zeichnet das Porträt einer Kultur, die auf dem Drehpunkt zwischen Musik und Geräusch, Zivilisiertheit und Gewalt balanciert, wo nichts zusammenpasst, aber alles zusammenhängt, wo man sich an Tage erinnert, als «die Musik von den Balkons rundherum vom Lärm gelegentlicher Gewaltakte übertönt wurde»:* THE MUSIC FROM THE BALCONIES NEARBY WAS OVERLAID BY THE NOISE OF SPORADIC ACTS OF VIOLENCE.

Gegenwärtig mag Ruschas Unterfangen wie ein eigentümlich prämodernes unter postmodernen Bedingungen erscheinen. Aber ich denke, das wird sich mit der Zeit ändern, weil es geprägt ist von einer gewissermassen linguistischen Version von William James' «säuselnd blühendem Pluralismus», der Entfremdung und kognitive Ungewissheit schlicht als Bedingung unserer Existenz akzeptiert und davon ausgeht – auf der Suche, inmitten des vorletzten Chaos makrokosmischer Entropie, nach zahllosen Beispielen mikrokosmischer Information – das zarte Filigran ihrer Brüche und flüchtigen Anklänge nachzuzeichnen, und innerhalb dieses Prozesses eine aufdämmernde Vision vom brüchigen Zusammenhang gegenwärtiger Kultur zu schaffen.

Ruscha ist, das muss gesagt sein, mit seiner Postentfremdungs-Vision nicht allein. Das Motiv taucht immer wieder auf in der Literatur von Los Angeles, einer Stadt, die durchweg als typisches Beispiel für die postmoderne Welt gilt. Ross MacDonalds Detektiv Lew Archer fährt über eine mitternächtliche Autobahn, betrachtet das Lichter-Netz und hat eine Vision von verborgenen Zusammenhängen, zu der TALK RADIO *(Sprech-Radio) eine Illustration sein könnte. Und am Anfang von Thomas Pynchons* THE CRYING OF LOT 49 *steht eine Passage, die als allegorischer Widerhall der konzeptuellen Andeutungen in Ruschas Theorie der Beschreibung gelten könnte, «in der nichts Sichres sein eignes sichres Ich» ist:*

> *«Wie so viele bekannte Orte in Kalifornien war es weniger eine genau abgegrenzte Stadt als eine lose Gruppierung von Konzepten – ganze Trakte nur für Behörden und Banken, Viertel für Warenlager, Silos, Speicher, Einkaufszentren, und jeder Distrikt durchzogen von Zugangsstrassen, die zu seinem eigenen Freeway führten... Sie blickte einen Abhang hinunter ... und sah*

EDWARD RUSCHA, THE STUDY OF FRICTION AND WEAR ON MATING SURFACES/
REIBUNG UND VERSCHLEISS AUF KOMBINIERTEN FLÄCHEN, 1983,
OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND, *84 x 138 "*/213 x 350,5 cm.



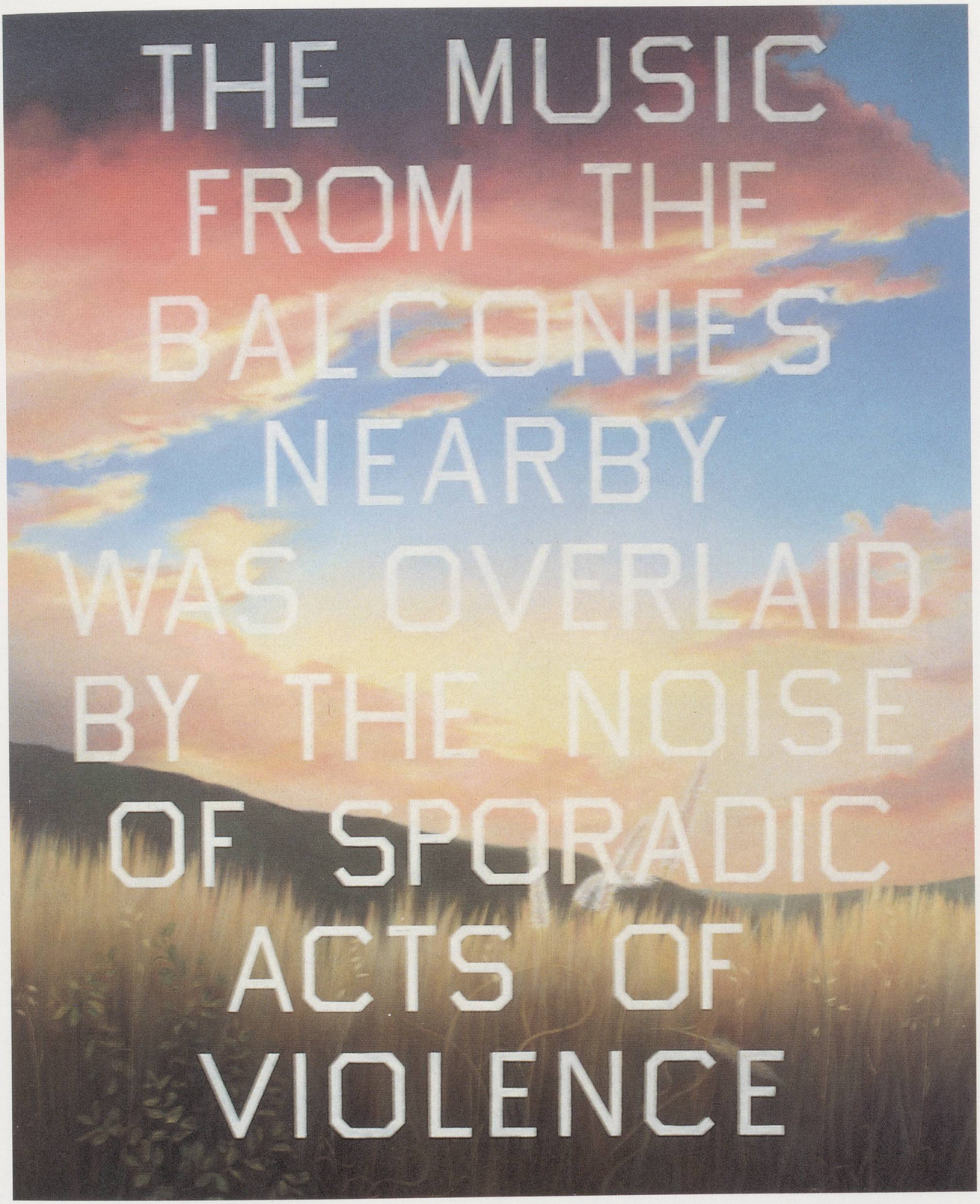
genau auf ein weites Feld von Häusern hinunter... und sie erinnerte sich, dass sie einmal ein Transistorradio aufgemacht hatte, um eine neue Batterie einzusetzen, bei dieser Gelegenheit hatte sie zum erstenmal einen Schaltplan gesehen. Von ihrem erhöhten Beobachtungspunkt aus sprang ihr jetzt dieser wohlgeordnete, von Strassen durchzogene Häuserhaufen mit derselben unerwarteten und erstaunlichen Klarheit in die Augen wie damals der Schaltplan. Obwohl sie über Radios womöglich noch weniger wusste als über Südkalifornier, war in beiden Fällen in den Mustern, die nach aussen hin sichtbar wurden, ein hieroglyphisch verschlüsselter, aber unzweifelhaft vorhandener Sinn zu erkennen, eine feste Entschlossenheit zur Kommunikation. Für das, was der gedruckte Schaltplan ihr hätte mitteilen können, schienen keine Grenzen festgesetzt zu sein...; und so kam es, dass sie gleich in ihrer ersten Minute in San Narciso wie ein Blitz aus heiterem Himmel eine Erkenntnis traf... sie und der Chevy schienen im Zentrum eines sonderbaren, beinahe weihevollen Augenblicks geparkt zu haben. Es kam ihr vor, als würden über irgendeine andere Frequenz... Worte zu ihr herüberkommen. Sie dachte an Mucho... war es etwas Ähnliches, das er empfand, wenn er... die nächste Platte mit Bewegungen ansagte, die so durchritualisiert waren wie die heiligen Gesetze, nach denen ein Priester Salböl, Weihrauchfass und Abendmahlskelch handhabt, und die dennoch der Stimme, den Stimmen, der Musik, der von ihr eingehüllten Botschaft angepasst waren, von ihr durchdrungen waren, genau wie all die Gläubigen, für die jene Botschaft bestimmt war.»

(Übersetzung: Nansen)

FUSSNOTEN

1) Ruscha gesteht, ehrlich darüber verunsichert zu sein, «wie gross» Gegenstände in Kunstwerken erscheinen sollen. Eine seiner Methoden, mit diesem Problem umzugehen, war, alle Gegenstände der Erscheinungswelt in Originalgrösse wiederzugeben (Äpfel, Oliven, Amphetamine, Murmeln, Kugeln etc.). Diese Tatsache scheint zu bestätigen, dass alle Bilder mit Nicht-Originalgrösse-Gegenständen einem verbalen Vorwand entspringen. Die Nicht-Originalgrösse-Abbildung des «Spam»-Markenzeichens im Bild ACTUAL SIZE (Originalgrösse) entspringt natürlich einer visuellen Absicht, aber das präsentiert sich direkt auf der Leinwand.

2) Falls ich Ruschas Werk tatsächlich eine moralische Ursächlichkeit unterschieben wollte, dann wäre es jene evangelistische Bemühung, jene kulturellen und linguistischen Mechanismen aufzuzeigen, welche transzendente Gefühle umwandeln zu Hoffnungen auf Säkularisierung solcher Gefühle, ohne diese als solche jedoch anzuzweifeln. Ich glaube, es ist dieser Instinkt, der das Werk gleichzeitig so angenehm, so interessant, so mysteriös erscheinen lässt wie die Dynamik des Alltagslebens und auch genauso prächtig, so leer, so elegant wie der Traum einer Religion – dessen Implikation nicht VOX POPULI VOX DEI wäre, sondern im Sinne Walt Whitmans seine Umkehrung: Die Stimme Gottes ist die Stimme des Volkes.



EDWARD RUSCHA, MUSIC FROM THE BALCONIES . . . /
DIE MUSIK VON DEN BALKONEN RUNDHERUM WAR VOM LÄRM GELEGENTLICHER GEWALTAKTE ÜBERTÖNT, 1984,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *99 x 81 "* / 251,5 x 205,7 cm.

Standard Bullshit

This photographic sequence was assembled by Dennis Hopper for Ed Ruscha.

Diese Photosequenz hat Dennis Hopper für Ed Ruscha zusammengestellt.

Dennis Hopper, "A life work, beyond credibility, complete and unabridged."

Dennis Hopper, «Ein Lebenswerk jenseits der Glaubwürdigkeit, vollständig und ungekürzt.»

DENNIS HOPPER, DOUBLE STANDARD, 1961

DENNIS HOPPER, L. A. TIMES FINAL, 1963

DENNIS HOPPER, ED RUSCHA, 1964

DENNIS HOPPER, BAD HEART, 1961

DENNIS HOPPER, STEER MANURE, 1962

EDWARD RUSCHA

••

Eine ferne Welt

ALAIN CUEFF

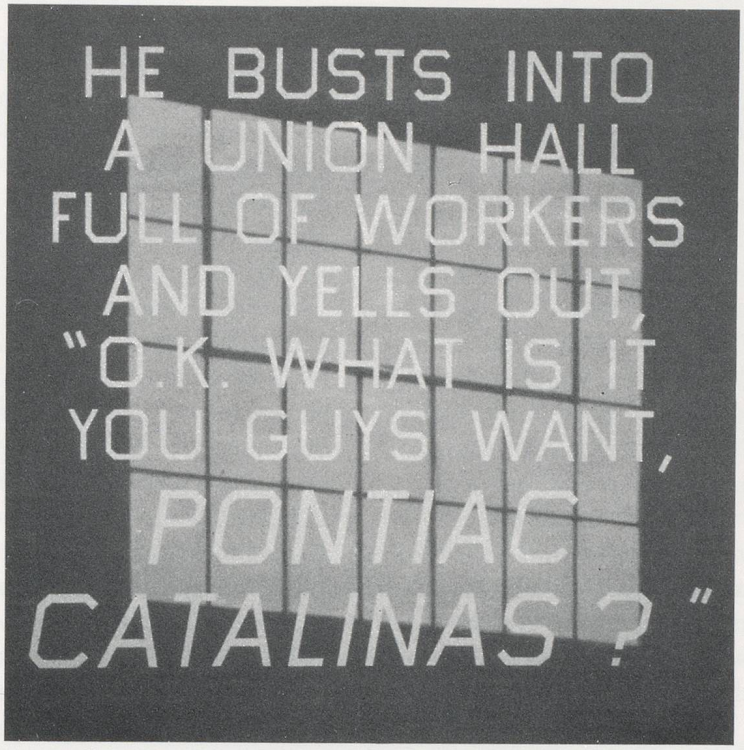
In Edward Ruschas Malerei macht die Malerei weder Geschichte noch Geschichten. Dennoch überbordet sie von Geschichten aller Art, von Fragmenten, archetypischen Erzählungen ohne Anfang und Ende, Zitaten und Slogans, denen man als Teilstücke der Malerei begegnet, als deplazierte Geschichten von grosser, doch hartnäckig seltsamer Banalität. Es ist aber keineswegs so, dass Ruschas Malerei sich solche Fragmente aneignet, nein, sie leiht sie sich aus, so wie man einen Gegenstand vorübergehend ausleiht, im Zweifel über seine Verwendung. Sie nimmt diese Fragmente entgegen und überlässt sie dann sich selbst, stellt sie in einen Raum, aus dem sie scheinbar nicht zurückkehren können.

ALAIN CUEFF ist Kunstkritiker in Paris.

Diese Geschichten, oder Fragmente, sind fortan von ihrer Herkunft wie von ihrer Nachfolge abgetrennt und besitzen weder Vergangenheit noch Zukunft. Es sind vor allen Dingen Wörter; Wörter sind Buchstaben und/oder Buchstaben sind Formen. Anders gesagt: Der Raum dieser Wörter ist jener ihrer Gestaltung, denn die Gestaltung bildet die eigentliche Szene, auf der sich das Schicksal der Wörter schliesslich abspielt. Damit ist nicht das Schicksal der Wörter, der Buchstaben oder der Formen gemeint, sondern das Schicksal ihres unsicheren Zusammenhalts, am Kreuzweg von Sinn und Bild.

PONTIAC CATALINAS zeugt von der Kraft des Theatralischen, dem die Wörter unterworfen sind. Als Bühnenbild dient der emblematische Widerschein eines Fensters (doch wohin wird er proji-

EDWARD RUSCHA, PONTIAC CATALINAS /
(ER STÜRMT IN EIN GEWERKSCHAFTS-LOKAL VOLLER ARBEITER UND SCHREIT, «O.K. WAS IST ES, WAS IHR WOLLT, PONTIAC CATALINAS?»), 1984,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *64 x 64 "* / 162,5 x 162,5 cm.



ziert? auf eine Wand, eine Decke, nirgendwo – jedenfalls nicht dorthin, wo man ist, vielleicht aber dorthin, wo die Worte sich einfinden): emblematisches, also globales Bühnenbild: ein Dekor mit Flächen- und Tiefenraum, auf den die Wörter reagieren, durch den sie sich eine Weile von ihrer Bedeutung abwenden, um in einer zugleich konkreten und abstrakten Dimension zu wirken. Das Theorem könnte also lauten: Konkret ist eine Sache nur im Verhältnis zu ihrer Abstraktion. In Wirklichkeit gibt es hier nämlich zahlreiche Überschneidungen von Sinn und Bild, ständige Ambivalenz. Und deshalb benötigt dieses Werk weder Vorbedingung noch Rechtfertigung.

Die malerische Theatralität kennzeichnet sich durch ein Aufheben des Handelns, der Bewegung. Damit weist sie auf das imaginäre und unwahrscheinliche, das der Pose eigen ist, auf das paradoxale Ewige des Provisorischen. Man könnte also sagen, dass hier die Wörter gewissermassen Posen einnehmen; ja es scheint in der Tat, als wäre dies ihr einziges Los bzw. ihre einzige Funktion. Dabei stützen sie sich aber nicht auf das Bild (von dem sie in diesem Fall abhängig würden, und das ihnen klaren Ausdruck verliehe), sondern das Bild stützt sich auf sie, es kommt von ihnen und kehrt zu ihnen zurück, in einer ununterbrochenen Bewegung. Was nun folgt, ist eine Frage der Gestaltung; die Wörter werden schliesslich zu Teilstücken des Bühnenbildes.

Noch deutlicher spielt sich dies in YOU AND ME ab, wo das Bühnenbild (oder das «Lay-out») gewissermassen die Syntax der drei Wörter bildet.

Das Bühnenbild besorgt das übrige – das, was die Wörter eben genau nicht mehr bedeuten wollen. Dies jedoch, ohne das «Du» und das «Ich» in irgendeiner Weise zu illustrieren. Diese beiden Wörter bleiben in ihrer Abstraktion, ihrer symbolischen Allgemeinheit eingeschränkt und vermeiden so jede Möglichkeit einer Überdeutung.

Die Wörter nehmen hier eine unpräzise Stellung ein und stehen in einem minimalen, vom Bindewort beeinflussten Zusammenhang zueinander. Alle drei sind gleich leer, als ob sie auf Identifikation und Bezug warteten. Diese Leere ist jedoch absolut und nimmt an keiner Äusserlichkeit teil. Das «Du» und das «Ich» eignen sich schliesslich die Neutralität ihres Bindewortes an und bilden, als situationsbezogene Archetypen, ein Genrebild, das jedes psychologische und ikonographische Wirkungsvermögen ausschaltet.

Lange Zeit setzte sich die Malerei dafür ein, der Wirklichkeit bis zur täuschenden Ähnlichkeit zu gleichen. Diesem Programm bleibt Ruscha treu, nur ändert er dessen System der Referenten. An die Stelle von Natur tritt Abstraktion, an die Stelle von Angleichung Mimesis. Eigentlich müsste man sagen: Das Naturmodell wird mit dem abstrakten Modell vertauscht, da die sogenannt abstrakte Malerei es sich zur Regel macht, kein Modell zu haben. Wird nun dieses abstrakte Modell mimetisch dargestellt, so hat dies vorerst zur Folge, dass jede Illusion wie auch jede Illustration ausgeschaltet wird, denn es geht ja darum, die Sprache ausserhalb ihres gewohnten Anwendungsbereichs zu vergegenständlichen; daher auch die Eigenschaft der in diesen Werken benützten Mimesis, greifbar und definitiv zu sein.

Werden Wörter inszeniert, so erübrigt sich ein stabiles und definiertes Bezugssystem, das höchstens Variationen unterworfen wäre. Zu Recht spricht Ruscha lieber von Programm als von Stil. Der Stil kann nämlich als ein ständiges Anpassen der Beschränkungen aufgefasst werden, das Programm aber ist eine Vorwegnahme dieser Beschränkungen. Das Programm bedient sich so verschiedener mimetischer Figuren, je nach dem gewünschten Grad von Abstraktion und Humor (vgl. WORDS AT THE WINDOW oder WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISON – HOME). Daher bleibt eine Beschränkung – die im vornherein von ihrer Erscheinungsform nicht zu trennen ist – nur bis zur Bruchgrenze ihres Widerspruchs wahrnehmbar, bis zum Punkt, an dem sich das Werk schliesslich in seiner Unabhängigkeit behauptet.

In Wirklichkeit gleichen die Wörter nichts anderem als sich selbst. Der Sinn, dem sie im allgemeinen genügen, erhält hier eine Dimension, die ihm zwar fremd ist, an die ihn die Malerei jedoch schliesslich anpasst. Auf die Frage, warum er Wörter malt, würde Ruscha wohl antworten, weil die Wörter keinen Umfang, keine Proportionen haben, wie etwa eine Hand oder ein Gesicht. «Das Wort kann riesenhaft oder winzig sein, denn es lebt in einer Welt, die ihm eigen ist.» Seiner Eigenschaft gemäss kann es alle möglichen Bestimmungen annehmen. Die Malerei nimmt ihm nun diese Verfügbarkeit und verleiht ihm die Dimension eines Gegenstandes, an den sich seine Bedeutung dann auch halten muss. So werden semiotische Spekulation wie auch Interpretation – die hier das Motiv und das Privileg der Malerei wären – mit leiser Ironie, jedoch keineswegs kategorisch, zurückgewiesen.

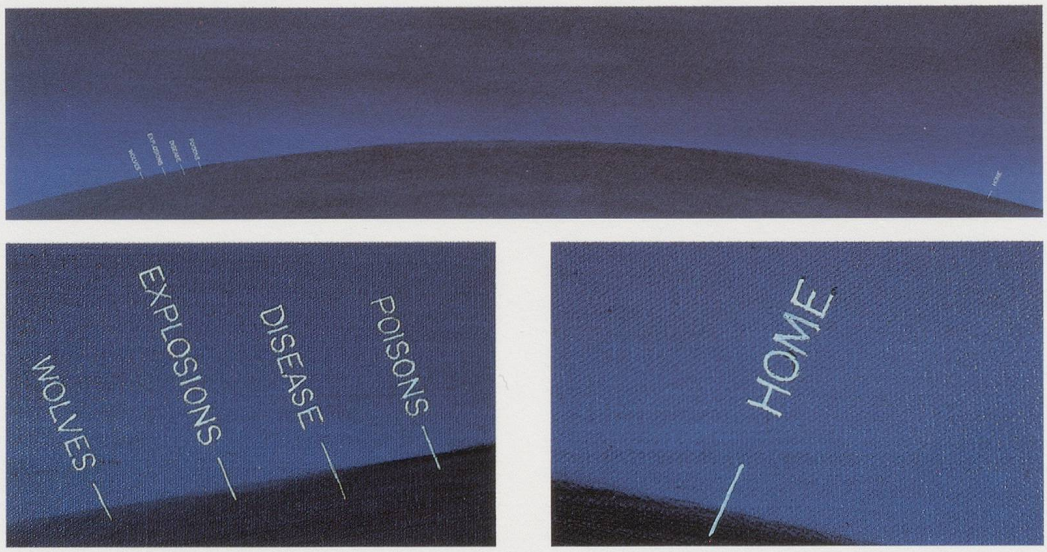
Als Schlüsselelemente des Programms gehören diese Gegenstände zwangsläufig einer Welt – oder zumindest einer Distanz zur Welt – an. Die Welt ist hier und ist doch eine ferne Welt, gleichsam das Bild einer Welt, die dorthin zurückkehrt, wo sie herkommt, die als Doppelgänger einer Welt und ihrer Sprache auftritt. Die Trennung zwischen den beiden Welten bleibt unentschieden, da die eine nur durch ihre Austauschbarkeit Gültigkeit hat.

Um so besser, aber scheinbar unbeteiligt ergiesst sich daher die Malerei, so wie Tee auf Satinstoff, oder Karottensaft auf das Papier, mit einem eindeutigen Sinn für das Mass, für ein natürliches Mass. Sie vermeidet damit jede Form von Übersättigung, die zur Folge hätte, dass jene Gegenstände von ihrer Welt nicht mehr zu trennen wären.

Die ersten Werke, wie BOULANGERIE oder ANNIE (1961), benützen die Wörter wie Piktogramme, von bewildernder und verschwomme-

EDWARD RUSCHA, BOULANGERIE, 1961, OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, *10 x 14"* / 25,4 x 35,5 cm.

EDWARD RUSCHA, ANNIE, 1961, OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, *7 x 8 5/8"* / 17,8 x 22 cm.



EDWARD RUSCHA, WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS – HOME/ WÖLFE, EXPLOSIONEN, KRANKHEITEN, GIFTE – ZUHAUSE, 1980, *OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND,* 22 x 80"/ 55,9 x 203,2 cm. (*WITH DETAIL/* MIT DETAIL)

ner Einfachheit. Sie bleiben an den Ort ihrer Schreibung gebunden und stellen der Malerei keine Fragen, wie es die Pop Art zur gleichen Zeit tun mochte, indem sie den Kontrast zwischen zwei Kulturen, zwei Macharten aufgriff, populäre Kultur instrumentalisierte und die Maltätigkeit sublimierte. Hier beschränkt sich die Malerei darauf, reines Mittel zu sein, das keine Zweckmässigkeit hat und beharrlich nichts vermittelt: weder einen Sinn noch einen Bezug, weder ein Bild noch eine Kunst des Malens. Auch nicht die kleinste kritische Dimension, auch nicht das geringste Bestreben, eine Frage aufzuwerfen.

Das Werk BOULANGERIE definiert sich in seiner Eigenschaft als Gegenstand, eine einzigartige Eigenschaft, mit der sich das Werk seiner formellen Banalität keineswegs zu entziehen sucht, sondern sich zu dessen Neutralität bekennt. Als Gegenstand ohne Zukunft, ohne mögliche Fortsetzung, ist es im wahrsten Sinn unvergleichbar. Es birgt diese Eigenschaft in sich, gleichsam als Beweis seiner Unbedingtheit. Daher wäre es auch schwierig, in diesem Werk willkürliche Ironie zu sehen, da man ihm ja kein Gegenüber vorzusetzen hat und es auch nicht wegrücken kann. Während die Auslegung von Duchamps Werk neue Impulse zur Fiktion eines «Endes der Geschichte» liefert, lässt sich Ruschas Malerei weiterhin beharrlich in keine Kunstgeschichte, in keine vorbestimmte Dimension einordnen.

Die Kunst, in ihrer unveränderlichen Bestimmung und ihrer historischen und sozialen Rechtfertigung, ist dieser Malerei fern. Sie ist ihr ebenso abwesend, wie man sich selbst abwesend sein kann, nicht im Traum, sondern in der Erinnerung, dass man geträumt hat, dass man es mit der Wirklichkeit eines früheren Traumes zu tun hat. Man erinnert sich an die Wirklichkeit so, wie man sich an einen Traum erinnert.

Abwesend ist die Kunst in dem Sinne, dass Ed Ruschas Malerei ebensogut jeder Kunstmöglichkeit voran sein könnte, so wie sie auch ganz eindeutig dem Entropiephänomen der Kunst «nachsteht». Abwesend ist sie auch in dem Sinne, dass sie über diese unfassbare Position hinausweist; sie steht nämlich der Geschichte der Malerei weder voran noch hintennach, sondern erfindet ihr eigenes gleichzeitiges Bestehen und trotzt allen Neuerungsgesetzen, indem sie ihre eigene Gravitationskraft im Raum einer fernen Welt aufstellt. *(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)*

EDWARD RUSCHA

••

A distant world

ALAIN CUEFF

Painting, in the paintings of Edward Ruscha, is without History, nor does it tell stories: and yet it is invaded by stories of all kinds, by extracts from the most diverse tales, by narrative archetypes without beginning or end, by quotations and slogans. They confront us there, as active elements within the painting, these displaced stories with their obstinately strange banality. But the painting never appropriates these narrative fragments: it hires them, as one hires an object of uncertain or temporary utility. It takes them and leaves them to their own devices, depositing them in a space from which it appears that they will never be able to return.

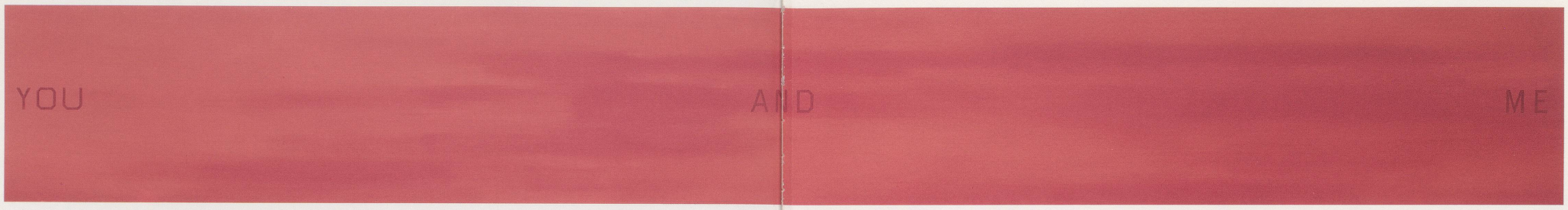
Severed from both their origin and their continuation, without either past or future, stories are above all words: and words are letters, and letters are forms. In other words, the space of words is that of their arrangement on the page; this is the scene where their destiny is determined, a destiny not of words, nor of letters or forms, but that of their uncertain amalgam at the meeting point of meaning and image.

PONTIAC CATALINAS testifies to the theatricality to which words are subjected. The emblematic reflection of a window serves as a decor (but where is it projected? Onto a wall or a ceiling, nowhere – not, in any case, where we are – perhaps in the realm that words go to). It is an emblematic decor, and therefore absolute, surface and depth, to which the words react, through which for a spell they turn away from their meaning to operate in a dimension both concrete and abstract. The theorem might run as follows: a thing is concrete only insofar as it is abstract. In reality, meaning and image cut across each other on numerous levels: the ambivalence is constant. Hence it is that this work requires no introduction, no justification.

Pictural theatricality is characterized by the suspension of all action, thereby emphasizing the imaginary and improbable nature of the pose, on the paradoxical eternity of the provisional. It is an understatement to say that the words here take up a pose: it

ALAIN CUEFF is an art critic in Paris.

EDWARD RUSCHA, WORDS AT THE WINDOW / WORTE AM FENSTER (WORT OHNE SINN NICHT ZUM HIMMEL DRINGT), 1985,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC / TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL, *40 1/4 x 60 1/8" / 102,2 x 152,7 cm.*



EDWARD RUSCHA, YOU AND ME / DU UND ICH, 1982, *OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND, *20 x 159 "* / 50,8 x 403,8 cm.

would seem that is their sole destiny – their unique function, even. However, they do not rely on the image (upon which they might be said to rely, and which would render them explicit); on the contrary, it is the image which relies on them, both originating in them and returning to them in an uninterrupted movement. Then, as an effect of the composition, the words finally become a part of the decor.

This is even more clearly manifest in YOU AND ME, *where the décor (the composition) constitutes the actual syntax of the three words. The décor acts out the remainder of precisely that which the words no longer signify, but without in any way illustrating either the "you" or the "me," which are confined in their abstraction, their symbolic generality, avoiding all possibilities of overdetermination.*

Here, the words indicate imprecise positions, together with a minimal relationship between themselves, which is provided by the conjunction "and." All three of them are equally vacant, ready one might say to be identified and referred to. This vacancy however is absolute, and cannot be used by any external agent. The "you" and "me" finally acquire the neutrality of their conjunction and, as archetypes, form a scene from which psychological and iconographic virtualities are evacuated.

If painting has for centuries striven to produce the closest possible image of reality, to the point of illusion, then Ruscha's work in a sense remains faithful to this program but changes its terms. Abstraction is substituted for nature, and mime for imitation. We should say: the abstract model is substituted for the natural model, since the rule of abstract painting is not to carry a reference. The miming of abstraction has the effect of banning all illusion and all illustration, since what is involved is the concretization of language outside its everyday applications. Hence the tangible and definitive character of mime which these works display.

The mise en scène of words dispenses with a system of stable and defined relationships which would then be subjected to a series of variations. Ruscha rightly prefers to speak of a program rather than of a style: the latter might be defined as the constant adaptation of constraints whereas a program might be defined as the very anticipation of these constraints. The program thus uses different mimetic figures, according to the degree of abstraction or humor required (see WORDS AT THE WINDOW *or* WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISON – HOME*). That is why constraint, always inseparable from its appearance within the work, remains perceptible only up to the point where its contradiction is ruptured, to the point where the different levels functioning within the painting achieve a synthesis and the work finally imposes its independence as a functioning whole.*

In reality, words resemble nothing, if not themselves. Meaning, for which they are generally adequate, is here endowed with a dimension normally alien to it, but to which painting in the end adapts it. If asked why he has chosen to paint words, Ruscha can reply that it is because words have no size, nor proportion, in the way a hand or an arm may have proportion. "The word can be immense or minute

because it lives in a world of its own." By nature, it can be given all sorts of definitions. Painting denies this possibility and gives the word an object status to which its meaning must remain bound. Hence this ironically nuanced and by no means categorical refusal addressed to semiotic speculation and to interpretation, which in this case are the motive and the privilege of painting.

These word-objects, key elements of the program, are inevitably involved, if not in a world, then in a distance from the world. Here, the world is a distant one, the image of a world returning to its origin, which offers the doppelganger of both the world and its language, an unresolved reflexivity, where an element is valid only insofar as it is capable of substitution.

The painting then precipitates easily, and nonchalantly, like tea on satin or carrot juice on paper: with a clear and natural sense of measure, avoiding any form of saturation which would make these objects inseparable from their world.

The first works, like BOULANGERIE *or* ANNIE *(1961), treat words as pictograms with an intriguing and troubling simplicity. Held in the place of their inscription, they do not call the painting into question, as Pop Art sometimes did during the same period by taking on the contrast of the two cultures, two ways of doing things – using popular culture as an instrument and sublimating the act of painting. Here, painting is reduced to a pure means involving no finality and continuing to transmit nothing: neither a meaning nor a reference, neither an image nor an art of painting. Transmitting nothing, inducing not the slightest critical dimension, without seeking to ask the slightest question.*

BOULANGERIE insists on its character as an object, which is unique: it does not claim to escape from the form of its banality but lays claim instead to its neutrality. An object without a future, with no possible continuation, it is in a real sense incomparable. It carries its own character within it as a proof of its necessity. It would therefore be difficult to claim that this work conveys a gratuitous irony when one can find no object either to confront it with or to turn away from it. At a moment when the exegetes of Duchamp's oeuvre are reworking the fiction of the end of history, this single painting continues not to be answerable to any history of art, not to inscribe itself in any pre-established dimension.

Art, considered as the constant process of its historical and social justification, is absent from this painting in the way that we can be absent from ourselves – without dreaming, but remembering having dreamed, remembering that we have been in contact with the reality of an ancient dream, remembering reality as we remember a dream.

Absent, in the sense that Ed Ruscha's painting could just as well be anterior to all possibility of art as it is so manifestly posterior to the phenomenon of the entropy of art. Absent too in the sense that it goes beyond this inconceivable position: it is neither before nor after the history of painting; it invents its own contemporaneity, defying the laws of novelty by fixing its centre of gravity in a distant world.

(Translation: Charles Penwarden)

EDITION FOR PARKETT

EDWARD RUSCHA, HELL 1/2WAY HEAVEN.

LITHOGRAPHY IN THREE COLORS (BLUE-GREEN, OPAQUE GREY AND TRANSPARENT GREY)
DRAWN ON ALUMINUM PLATES, PRINTED ON RIVES.
EDITION: 100 IMPRESSIONS, SIGNED AND NUMBERED.
PRINTED BY ED HAMILTON AT JUNE WAYNE'S STUDIO ON TAMARIND AVENUE IN HOLLYWOOD, CALIFORNIA, JULY 1988.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an originalwork specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

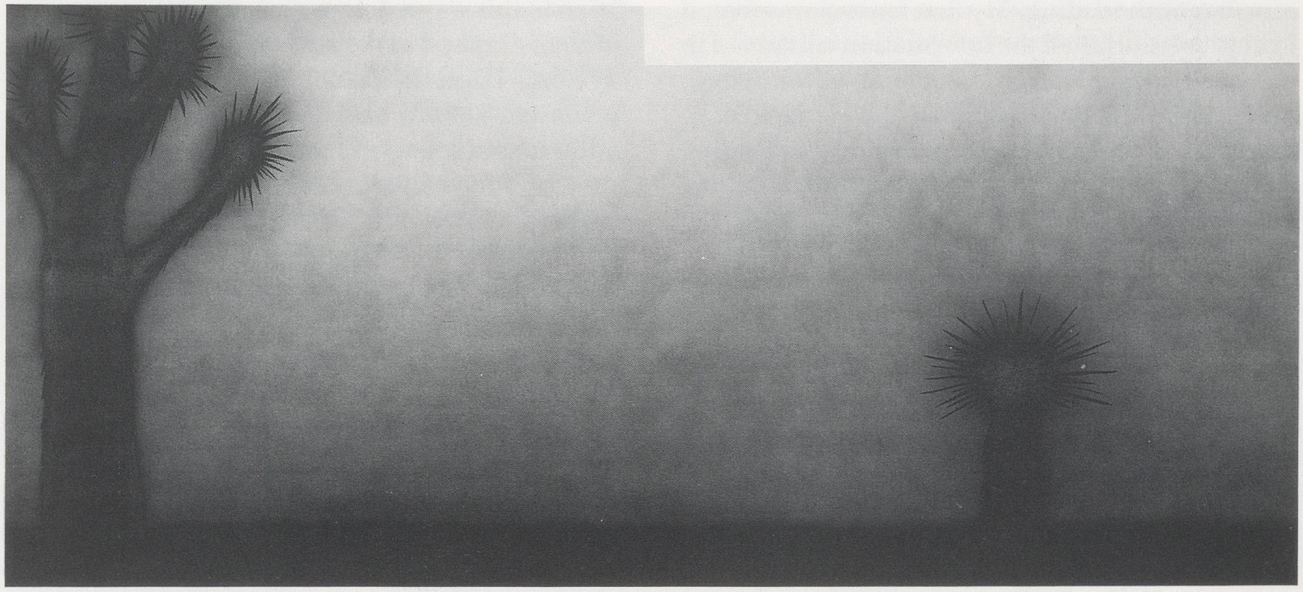
EDWARD RUSCHA, HÖLLE 1/2WEG HIMMEL.

LITHOGRAPHIE IN DREI FARBEN (BLAU-GRÜN, OPAKGRAU UND TRANSPARENTGRAU),
GEZEICHNET AUF ALUMINIUMPLATTE, AUF RIVES GEDRUCKT.
AUFLAGE: 100 EXEMPLARE, SIGNIERT UND NUMERIERT.
GEDRUCKT VON ED HAMILTON IM STUDIO VON JUNE WAYNE, TAMARIND AVENUE, HOLLYWOOD, CALIFORNIA, JULI 1988.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

HEAVEN
½ WAY
HELL
2/100
Ed Ruscha '88

EDWARD RUSCHA, A CERTAIN TRAIL / EIN GEWISSER ZUG, 1986,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, *59 x 145½ "* / 150 x 370 cm.



EDWARD RUSCHA, VEGETATION MADE PUBLIC / ZUGÄNGLICH GEMACHTE VEGETATION, 1988,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, *54 x 120"* / 137 x 305 cm.

◆◆◆

The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications

◆◆◆

JOHN MILLER

Of no one has less been expected, and no one has had a greater sense of well-being than the man who has been able to carry on his disreputable existence in the mask of Spitzweg's "Bookworm." – Walter Benjamin UNPACKING MY LIBRARY

Man's heart is a book I have learned to value. – Lautréamont POÉSIES

Part of my own sense of what a book is or what a book can be comes from a shadowy childhood romance with reading. My first fantasy was that, if I could memorize all the information contained in one book, I would become, somehow, omniscient; one volume was the germ of all knowledge. Later, this evolved into an encyclopedic ideal of reading all books – or at least a sufficient number; one volume now stood for insufficiency, the very opposite of what it meant before.

Despite their personal luster, the seductions of reading are virtually common to all. Such "bibliocathexes" can afford consummate pleasures, like that of curling up with a Simenon novel on a rainy day or idly perusing the morning newspaper over breakfast. As Anatole Broyard observed in a recent issue of the NEW YORK TIMES BOOK REVIEW, the author's manifest univocality encourages a kind of transference in which the reader projects onto the text all manner of old hopes and illusions. [1] (That the book has always been in this way a dreamwork is a condition vastly underestimated in the automatic writing of André Breton.) Thus, the reader remains a child at heart while the author, having published, becomes an adult (parent); part of the solace sought in reading may be solace in regression. Broyard went on to suggest, after Harold Rosenberg, that the book is an "anxious object" (open to negotiation) and that a rigorous (grown-up) reading must go on to uncover its latent content. [2] But Broyard reduces this latency to a reflection of the author's individual psychology.

Of course, the stakes are really much higher – and far less cozy – when the repressed content of any text comes to include the web of social relations from which it arose. Although the book as we know it won't disappear any time soon, as early as 1928 Walter Benjamin declared it to be an obsolete form of knowledge-production, a cumbersome, even atavistic, mediation of the

JOHN MILLER is an artist who writes.

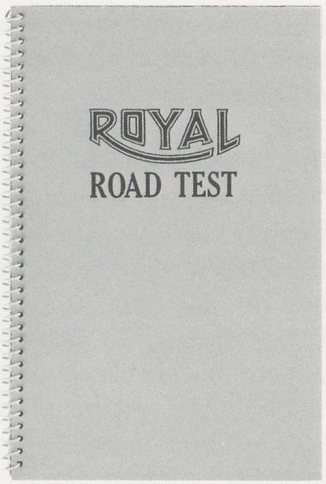
transfer of "file cards" from writer to reader. From there, a more fluid system like telecommunications promises to continuously circulate ideas between reader/writers. A constant flow of intellectual exchange would definitively surmount the inertia of the literary masterpiece, the overdetermined integrity of the book, authorship being in the last instance the after-effect of the maintenance of private property. Maurice Blanchot's grasp of that prospect is acute: "The absence of the book: reader, you would like to be its author, and then you would be nothing more than the plural reader of the Work." [3] This "plural reader" could be nothing less than the proletariat as the subject of history.

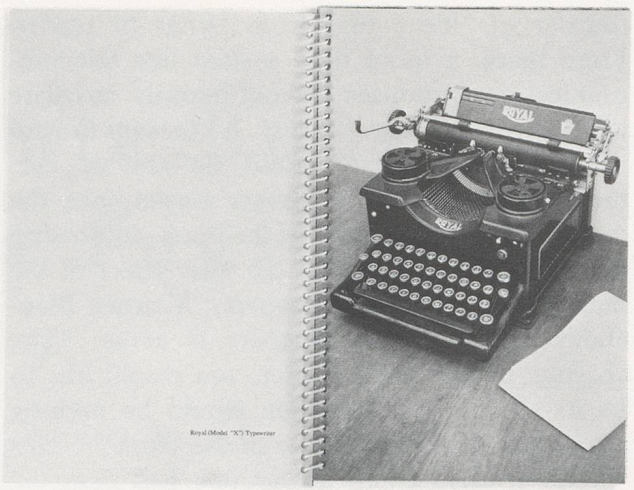
By 1956, the Situationists, inspired by the proto-surrealist Lautréamont, were cultivating a deliberately disruptive practice of détournement through plagiarism (appropriation), intended as a means of proletarian artistic education and as a first step toward "literary communism." [4] In one of his most well-known aphorisms from POÉSIES (1870), Lautréamont had set forth the principle: "Plagiarism is necessary. Progress implies it. It closely grasps an author's sentence, uses his expressions, deletes a false idea, replaces it with a right one." [5] Because the mobilization of productive forces inevitably dwarfs the reach of any polemic, the Situationists rightly cited advertising, which can be said to delete a right idea and replace it with a false one, as the most fully realized form of détournement. So, in the present climate of full media saturation, the efficacy of books as such continues to be diminished. And, if mass literacy can be taken for granted, the pretense to gentility traditionally surrounding the literary appears accordingly more convoluted. Yet it persists.
"Transcending" the technical function of the printed word, the dream of all possible books culminates in a metaphor for the totality of civilization's knowledge and history. Here integrity is recovered as the surplus value of the Book. The Book as ideal, that which has always been written yet remains ever to be written, that which has always been read yet remains ever to be read, proscribes class struggle from the threshold of literacy.

In a tender mood Benjamin once speculated that "writers are really people who do not write books because they are poor, but because they are dissatisfied with the books which they could buy but do not like." [6] Yet, especially given that Benjamin had to battle the gnawing threat of poverty all his life, no amount of rationalization can hide that writers often become poor because they've taken upon themselves the task of bringing satisfying books into the world.

In any event, the emergence of the professional writer is comparatively recent, as new as that intensification of capital which made a career out of what was formerly a gentleman's (pre) occupation. And these new "careerists" declined to feign any of the old gentlemanly disinterestedness and detachment, save the journalistic claim to objectivity. Benjamin's own resistance to academic "habilitation" thrust him straight into the fray:

> The task of the man of letters [as outlined in Benjamin's "The Author as Producer"] is to understand clearly his objective position in the productive process, and for this the historical figure of the flaneur proves invaluable. The flaneur is not the aristocrat: not leisure (Musse) but loitering (Mussiggang) is his trade. In order to survive under capitalism he writes about what he sees, and sells the product. To put it plainly: The flaneur in capitalist society is a fictional type; in fact, he is a type who writes fiction. Flanerie promoted a style of social observation which permeated 19th-century writing, much of which was produced for the feuilleton section of the new mass newspapers. The flaneur-as-writer was thus the prototype of the author-as-producer of mass culture. Rather than reflecting the true conditions of urban life, he diverted readers from its tedium. [7]





EDWARD RUSCHA, ROYAL ROAD TEST, FIRST EDITION 1967.

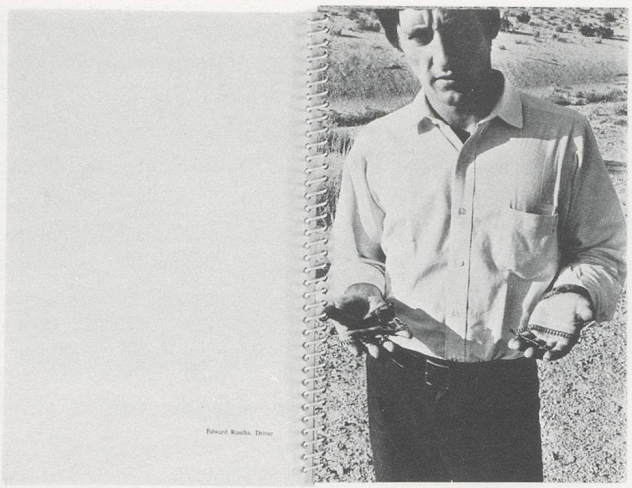
Significantly, Baudelaire had cast Constantin Guys, for his newspaper sketches, as the exemplary "Painter of Modern Life" ("observer, philosopher, 'flaneur' – call him what you will"): "I ask you to understand the word 'artist' in a very restricted sense, and 'man of the world' in a very broad one. By the second I mean a man of the whole world, a man who understands the world and the mysterious and lawful reasons for all its uses; by the first, a specialist, a man wedded to his palette like the serf to his soil" [underlining mine]. [8] Baudelaire went on to dismiss the neo-classical subject matter of academic painting as a kind of specious laziness, insisting instead that "the ephemeral, the fugitive and the contingent" [9] constitute the distinct providence for the modern artist. In retrospect Baudelaire's thesis assumes the proportions of a prescient Pop Art manifesto.

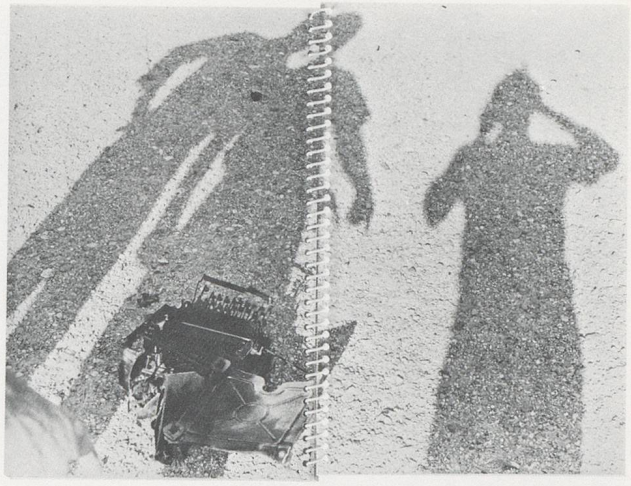
Whether the pull of the market is fundamentally good or bad, or whether these terms are in fact wholly spurious, Baudelaire's own unhappy consciousness, his vision of the writer as a whore, arises out of a profound ambivalence toward the commercialization of the writer's craft. Likewise, art journalism, criticism – call it what you will – is fundamentally pornographic, even at its loftiest. Insofar as it submits the material heterogeneity of the art object to the determinations of language, it inexorably serves to reconcile that object to capital's logic of total commensurability. In keeping with criticism's accordingly intrinsic pathos, the pay for art writers is abysmally low. The pretense to critical autonomy notwithstanding, the contradictions facing the critic differ little from those facing other workers. If, instead of maintaining an embarrassed silence we would at least own up to this, we might begin to make common cause with those forced to crank out Mr. Coffee's or computer chips or McBLT's.

◆ ◆ ◆

> It was too directly bound to its own anguish to be anything other than a cry of negation; carrying within itself, the seeds of its own destruction.

This is the parodistic inscription which begins Ed Ruscha's ROYAL ROAD TEST (1967), an artist's book chronicling the destruction of an unprepossessing

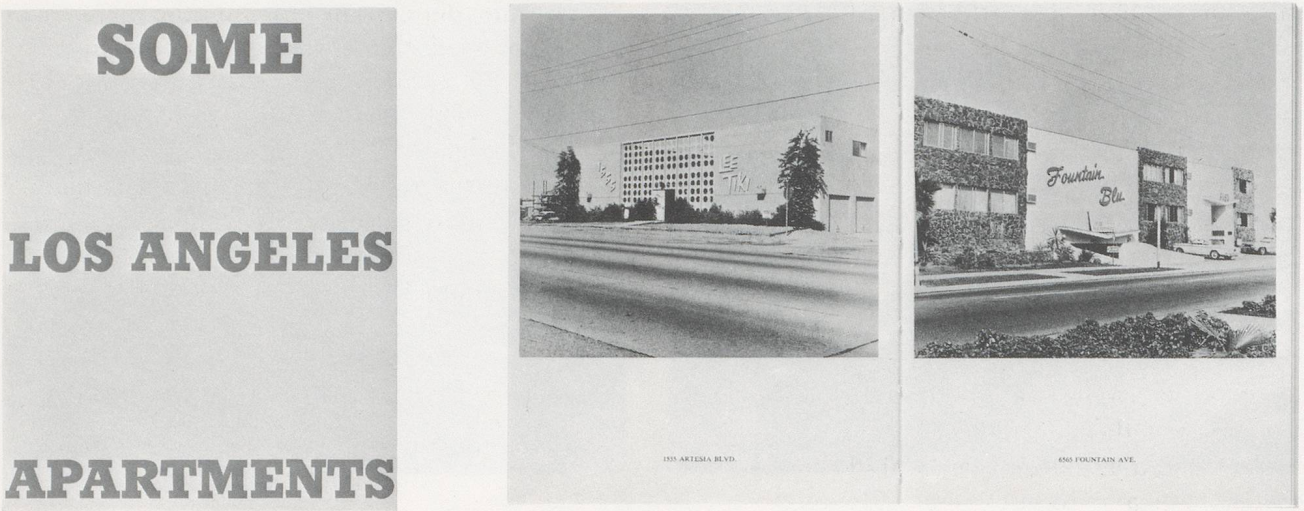




(or is it?) Royal typewriter. The "road test" was construed as an otherwise offhand bit of mischief in which Ruscha and friends hurled the typewriter out the window of a 1963 Buick Le Sabre going 90 m. p. h. on a barren stretch of highway outside Las Vegas, Nevada. Like Ruscha's other books, ROYAL ROAD TEST is comprised primarily of photos which convey seemingly pointless information as a kind of deadpan evidence. The action itself is never shown. Only some choice statistics and before-and-after shots blandly document the outcome: various bits of debris ("Line Lock Assembly with Link") strewn over the desert roadside.

Buoyed up by a wave of surging New Prosperity, American artists of the '60s were eager to shake off the bonds of a melancholic, European-style intellectual tradition which had so conspicuously dominated Abstract Expressionism. Here the figure of the book lurks behind the scenes – which is to say its absence predominates. By the early '60s the American avant-garde fervently wished to reconstitute itself, that is, to re-enter the mainstream at least just for the fun (hell) of it. Was this "a cry for its own negation"? The basis for avant-gardist belief in autonomy began with Bohemia, the first fallout of mass literacy. This sector was spawned from the system's inability to integrate the expanded capacities of subjects which it, in fact, had newly educated. The Bohemians in turn constructed a fantasy of individual rebellion based on the rejection of a society that had already repressed their talents – and played out this fantasy within their own enclave. In a similar vein most 19th century poetry and philosophy posed hermetic and transcendent 'truths' in opposition to the standardized, denatured consciousness of the civilized masses. Pop Art rejected all that. It tried to embrace the reality of mass culture, even if in the end that too approached the phantasmagoria of a dreamwork.

In 1963, when Ruscha published TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, his first in a series of fifteen kindred works, artist's books were a complete anomaly. Certainly, developments like photo-offset printing and xerography made casual publications eminently more feasible, but even so Ruscha's first book took a real leap into the void: "My other work is definitely tied to tradition, but I've never followed tradition in my books." [10] Regardless, the books became the most popular of all his work.



EDWARD RUSCHA, SOME LOS ANGELES APARTMENTS, FIRST EDITION 1965.

The newness of these publications lies in the eclipse of literary culture by car culture. Action and movement overtake introspection and analysis. The theme recurs again and again: gas stations, parking lots, the road test, the strip, the facade, the view from the street. Yet this newness also evinces the somnolence of tv reruns: sleeping properties, unnoticed moments, an architectonic unconscious. Even Pop's stridently upbeat tempo just barely conceals an all-pervasive Baudelairean gloom. As surely as the flaneur disappeared in the Haussmannization of Paris, so this figure now returns in a more generalized guise – in this case, as a flaneur-on-wheels, speeding down the Santa Monica Freeway.

From the beginning Ruscha's impetus was exactly that of an observer/philosopher/flaneur: "I had a vision of being a great reporter when I did the gas stations . . . I felt there was so much wasteland between L. A. and Oklahoma City that someone had to bring in the news back to the city." [11] He chose the camera to record this information in the most direct manner. To shoot EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP (1966) he mounted a motorized camera on the back of a pickup truck and drove from one end to the other. These individual photos were in turn printed side by side on sheets of paper that were pasted together to make the long accordion-folded strip that became the book. Ruscha's interest in facades recalls how the flaneur read the world from the surface of things, what Benjamin called its physiognomy: "All I was after was that store-front plane. (. . .) A store-front of a Western town is just paper, and everything behind it is just nothing." [12] Similarly, the earlier SOME LOS ANGELES APARTMENTS (1965) offers the facades of bland apartment buildings, often emblazoned with names with only short-lived cachet like "Telstar," "Elite V" and "Lee Tiki."

Intentionally or not, REAL ESTATE OPPORTUNITIES (1970) makes a scathing indictment of the whole notion of private property by showing it in its most immediate form: the ownership of land. The book consists of 25 photos of vacant lots, most with prominent "For Sale" signs. Several critics and commentators have remarked how unattractive, or even "creepy," these lots look. Ironically, it's precisely putting them on the market which makes them suspect. Ruscha himself declared, "Sometimes the ugliest things have the most potential. I truly enjoyed the whole afternoon I shot those pictures. (. . .) I was exalted at the same time I was repulsed by the whole thing." [13] Yet outside the terms of monetary exchange these sites are not necessarily any more or less ugly than any other facet of life. The rental

units in SOME LOS ANGELES APARTMENTS are haunted by a similarly vague uneasiness. Robert Smithson once said that in a museum it is the gaps or absences between artworks that are most interesting; as a kind of framing device, Ruscha's vacant lots work like Smithson's non-sites. With this series of concrete images Ruscha is able to formulate a moral response to an abstract system. Inevitably, the ownership of property and the production of artworks intersect. The paradox facing any artist who makes mechanically reproducible work (books, photos, videos, films or multiples of any kind) is that, despite the obligatory claims made for it, demand lags far behind supply. Full-tilt mechanical reproduction quickly outstrips the market for the individual producer's work. Given the way mass entertainment is presently configured in terms of demographics and profitability, non-unique artwork can't compete without reintroducing some promise of exclusivity: limited editions, etc. Then the value of the negated reproducible object becomes purely invidious, valuable simply because someone else can't afford one. So the question becomes, reproducible to what end? For Ruscha it was the idea of meeting a non-demand that was attractive and which, ironically, contributed to the appeal of the books: "I like the idea of spending $ 2,000 on something that's totally frivolous and spontaneous." [14] Even so, the lifespan of this extravagance was attenuated: "As I continued making [the books], the question mark began to diminish because I was making a certified statement. (...) The books became a thing in themselves..." [15] Overall, the system will do anything to assimilate waste before it is forced to acknowledge waste of any kind.

Just as words so often displace pictures in Ruscha's refractory paintings and drawings, pictures displace words in his books. Literature, particularly the mainstream novel, remains tied to a monolithic discourse by and for the autonomous subject; Ruscha in effect hollowed out the book so that the disparate narrative of everyday life could flood in. He restored the book to the status of a dumb object, albeit an uncanny one. The resonance of the displacement, as a kind of cut across time, depends as much on the memory of the suppressed element, as it does on the new content. By extending a line of development beginning with the collision of imagery in Lautréamont and running through the montage of Eisenstein, the redemptive history of Benjamin and the contextualism of the Situationists, this technique constitutes the critical function of Ruscha's seminal books.

NOTES

1) Anatole Broyard, NEW YORK TIMES BOOK REVIEW, 10 April 1988, p. 11.

2) Broyard, pp. 11–12.

3) Maurice Blanchot, "Absence of the Book," THE GAZE OF ORPHEUS, trans. Lydia Davis, Barrytown, New York, Station Hill Press, 1981, p. 149.

4) See Guy Debord and Gil J. Wolman, "Methods of Détournement," SITUATIONIST INTERNATIONAL ANTHOLOGY, ed. and trans. Ken Knabb, Berkeley, Bureau of Public Secrets, 1981, pp. 8–14.

5) Lautréamont, POÉSIES, ed. and trans. Alexis Lykiard, London, Allison & Busby, Ltd., 1978, p. 67.

6) Walter Benjamin, "Unpacking My Library," ILLUMINATIONS, trans. Harry Zohn, New York, Schocken Books, 1978, p. 61.

7) Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering," NEW GERMAN CRITIQUE, 39, Fall 1986, pp. 111–112.

8) Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life," THE PAINTER OF MODERN LIFE AND OTHER ESSAYS, ed. and trans. Jonathan Mayne, New York, Da Capo Press, 1964, p. 6–7.

9) Baudelaire, p. 13.

10) David Bourdon, "Ruscha as Publisher (or All Booked Up)," ART NEWS. April 1972, p. 32.

11) Bourdon, p. 33.

12) Bourdon, p. 34.

13) Bourdon, p. 34–35.

14) Bourdon, p. 32.

15) Jana Sterback, "Premeditated: an Interview with Ed Ruscha," REAL LIFE MAGAZINE, Summer 1985, p. 28.

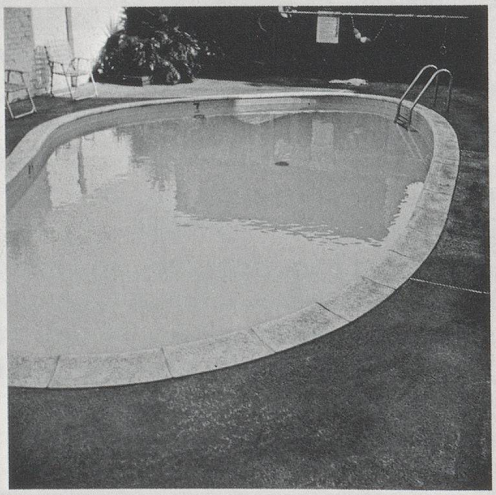
BIBLIOGRAPHY

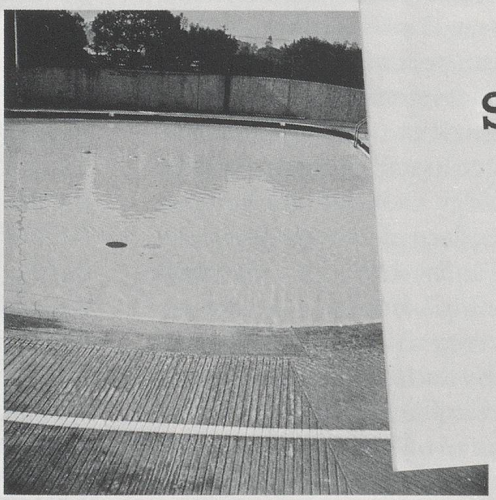
After 1969, Heavy Industry Publications is Ruscha's sometimes imprint.

1. TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. 1963, o. p.
2. VARIOUS SMALL FIRES AND MILK. 1964.
3. SOME LOS ANGELES APARTMENTS. 1965.
4. EVERY BUILDING ON SUNSET STRIP. 1966.
5. THIRTYFOUR PARKING LOTS IN LOS ANGELES. 1967.
6. ROYAL ROAD TEST. 1967.
7. BUSINESS CARDS. 1968, o. p., in collaboration with Billy Al Bengston.
8. NINE SWIMMING POOLS AND A BROKEN GLASS. 1968.
9. CRACKERS. 1969.
10. BABYCAKES, Multiples, Inc., 1970, o. p.
11. REAL ESTATE OPPORTUNITIES. 1970.
12. A FEW PALM TREES. Heavy Industry Publications, 1971, o. p.
13. RECORDS. Heavy Industry Publications, 1971.
14. COLORED PEOPLE. 1972, o. p.
15. HARD LIGHT. Heavy Industry Publications, 1978, in collaboration with Lawrence Weiner.
16. Guacamole Airlines, Harry Abrams New York, 1980.

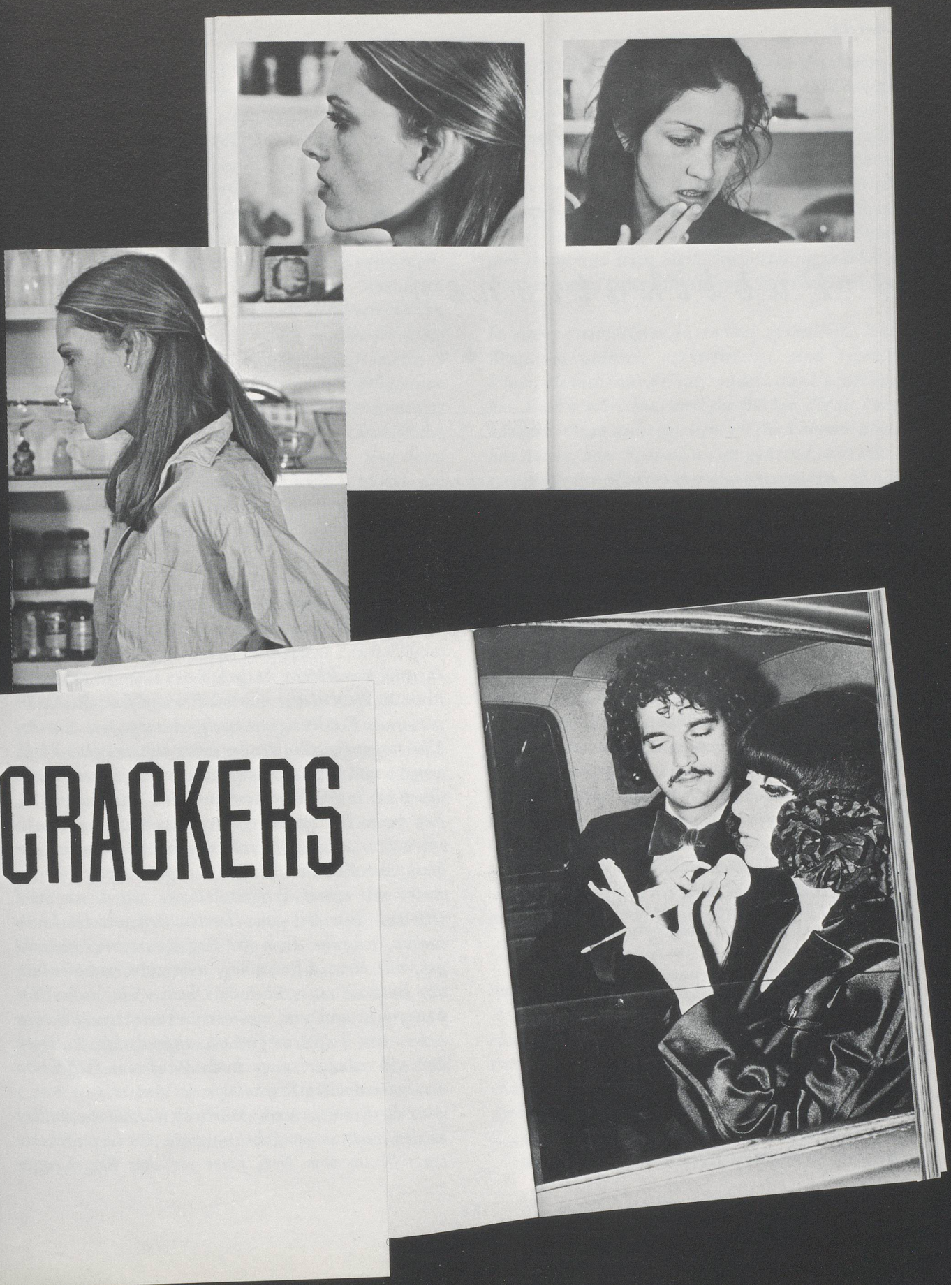
VARIOUS SMALL FIRES

NINE SWIMMING POOLS





SOME OF EDWARD RUSCHA'S PUBLICATIONS (FROM 1964, 1968, 1978, 1969)



◆◆◆

Das Mnemonische Buch: Ed Ruschas vergängliche Publikationen

◆◆◆

JOHN MILLER

Hinter niemandem hat man weniger gesucht und keiner befand sich wohler dabei als er, der in der Spitzwegmaske sein verrufenes Dasein weiterführen konnte. – Walter Benjamin
ICH PACKE MEINE BIBLIOTHEK AUS

Des Menschen Herz ist ein Buch, das ich schätzen gelernt habe. – Lautréamont POÉSIES

Meine Vorstellung davon, was ein Buch ist oder sein kann, wurzelt in einer diffus romantischen Beziehung, die ich als Kind zum Lesen hatte. In meiner ersten Phantasie stellte ich mir vor, dass ich Allwissenheit erlangen würde, wenn es mir gelänge, alle in einem Buch enthaltenen Informationen im Gedächtnis zu behalten; ein Buch war die Keimzelle allen Wissens. Später wurde daraus das enzyklopädische Ideal, alle Bücher zu lesen – oder doch wenigstens eine ausreichende Zahl; nun stand ein Buch für das Unzulängliche, das genaue Gegenteil von seiner früheren Bedeutung.

Ungeachtet des jeweils ganz persönlichen Reizes sind die Verführungen des Lesens praktisch für alle gleich. Solche «Biblio-Cathexis» kann höchste Lust gewähren, etwa wenn man sich an einem Regentag mit einem Simenon-Roman verkrümelt oder beim Frühstück in aller Ruhe in der Morgenzeitung schmökert.

JOHN MILLER ist Künstler und schreibt.

In einer der letzten Ausgaben der NEW YORK TIMES BOOK REVIEW *stellte Anatole Broyard fest, des Autors manifeste Eindeutigkeit in der Aussage löse eine Art Übertragung aus, in der der Leser all seine alten Hoffnungen und Illusionen auf den Text projiziert.* [1] *Dass das Buch insofern immer ein Stück Traumarbeit ist, hat André Breton in seinem Prinzip des automatischen Schreibens weit unterschätzt. In diesem Sinne bleibt der Leser im Herzen ein Kind, während der Autor mit seiner Veröffentlichung erwachsen wird (Eltern). Ein Teil jenes Trostes, den wir im Lesen suchen, mag der Trost der Regression sein. Broyard gab, mit Harold Rosenberg, weiterhin zu bedenken, das Buch sei ein «ruheloses Objekt» (das sich selbst preisgibt), und ein rigoroses (erwachsenes) Leben habe den latenten Gehalt aufzudecken.* [2] *Doch Broyard reduziert diese Latenz auf eine Reflektion der individuellen Psychologie des Autors.*
Aber die Einsätze sind natürlich viel höher – und bei weitem nicht so gemütlich –, wenn das Unterdrückte eines Textes vom Netz jener sozialen Beziehungen

handelt, aus dem er entstand. Wird auch das Buch, wie wir es kennen, nicht so bald verschwinden, so hat Walter Benjamin es doch schon 1928 für eine obsolete Form der Wissens-Produktion erklärt, einen beschwerlichen, ja atavistischen Mittler des «Karteikarten»-Transfers vom Verfasser zum Leser. Insofern verspricht ein beweglicheres System wie die Telekommunikation eine kontinuierliche Ideen-Zirkulation zwischen «Lesern» und «Autoren». Ein in permanentem Fluss befindlicher intellektueller Austausch würde mit Sicherheit die Trägheit des literarischen Meisterwerks überwinden, ist doch die überfrachtete Integrität des Buches und der Autorenschaft letztendlich eine Nachwirkung des beharrlich hochgehaltenen Privateigentums. Maurice Blanchots Beschreibung trifft die Sache immer noch: «Die Abwesenheit des Buches: Leser, du wärst gern sein Autor, und dann wärst du nicht mehr als der vielfache Leser des Werks.» [3] *Dieser «vielfache Leser» wäre dann wohl dem Proletariat als historisches Subjekt vergleichbar.*

Um 1956 kultivierten die Situationisten, angeregt vom Proto-Surrealisten Lautréamont, eine bewusst zerstörerische Praxis des détournement durch Plagiat (Aneignung), was als Mittel der proletarisch künstlerischen Erziehung und als erster Schritt zum «literarischen Kommunismus» gedacht war. [4] *In einem seiner berühmtesten Aphorismen aus den Poésies hatte Lautréamont das Prinzip propagiert: «Das Plagiat ist notwendig. Der Fortschritt verlangt es. Es greift den Satz eines Verfassers auf, bedient sich seines Ausdrucks, streicht einen falschen Gedanken, ersetzt ihn durch einen richtigen.»* [5] *Da die Mobilisierung der Produktivkräfte die Wirkung jedweder Form von Polemik unweigerlich zu hemmen vermag, zitierten die Situationisten folgerichtig die Werbung. Von dieser kann man behaupten, sie streiche den richtigen Gedanken und ersetze ihn durch einen falschen, wie die vollständig realisierte Form des détournement. Im gegenwärtigen, mediengesättigten Klima nimmt also die Effizienz von Büchern immer weiter ab. Und wenn man einmal vom Massen-Alphabetismus ausgeht, erscheint der Anspruch, der literarische Bildung traditionsgemäss begleitet, entsprechend geschraubt. Doch es gibt ihn.*

«Transzendiert» man die technische Funktion des gedruckten Worts, so kulminiert der Traum von allen denkbaren Büchern in einer Metapher für die Gesamtheit von Wissen und Geschichte der Zivilisation. Integrität entpuppt sich hier als der Mehrwert des Buches. Das Buch als Ideal, jenes, das immer schon geschrieben ist und dennoch immer noch zu schreiben bleibt, jenes, das immer schon gelesen ist und dennoch immer noch zu lesen bleibt, verbietet umgekehrt den Klassenkampf bezüglich literarischen Gebildet-Seins.

In einem freimütigen Augenblick spekulierte Walter Benjamin einmal: «Schriftsteller sind eigentlich Leute, die nicht aus Armut, sondern aus Unzufriedenheit Bücher schreiben, weil die Bücher, die sie kaufen könnten, ihnen nicht gefallen.» [6] *Doch einmal abgesehen davon, dass Benjamin sein ganzes Leben mit der zermürbenden Bedrohung der Armut zu kämpfen hatte, kann kein Rationalisierungs-Versuch darüber hinwegtäuschen, dass Schriftsteller oft deswegen arm werden, weil sie die Aufgabe übernommen haben, befriedigende Bücher in die Welt zu setzen.*

Jedenfalls gibt es den professionellen Schriftsteller noch nicht sehr lang, ebensowenig wie die Intensivierung des Kapitals, wodurch aus dem, was man früher die (Vor-)Lieben eines Gentlemans nannte, die Karriere wurde. Und diese neuen «Karrieristen» weigerten sich, die alte gentlemenhafte Distanziertheit und Gleichgültigkeit zu spielen, den journalistischen Anspruch auf Objektivität zu bewahren. Benjamins eigener Widerstand stürzte ihn mitten in den Kampf:

> *«Der Mann des Wortes hat [wie Benjamin in «Der Autor als Produzent» darlegt] die Aufgabe, seine objektive Position im Produktionsprozess klar und deutlich zu begreifen, und dafür ist die historische Figur des Flaneurs von unschätzbarem Wert. Der Flaneur ist kein Aristokrat; nicht Musse, sondern Müssiggang ist sein Geschäft. Um im Kapitalismus zu überleben, schreibt er über das, was er sieht, und verkauft das Produkt. Einfach ausgedrückt: Der Flaneur in der kapitalistischen Gesellschaft ist eine fiktive Figur; tatsächlich ist er ein Mensch, der Fiktionen schreibt: Flanieren als Methode gesellschaftlicher Beobachtungen, die die Literatur des 19. Jahrhunderts prägten*

und zum grossen Teil für die Feuilletons der neuen Massen-Zeitungen geschrieben wurden. Der Flaneur-als-Autor war mithin der Prototyp des Autors-als-Produzenten der Massenkultur. Anstatt die eigentlichen Bedingungen des urbanen Lebens zu reflektieren, bot er dem Leser Zerstreuung in der daraus entstandenen Langeweile.» [7)]

Baudelaire sah bezeichnenderweise in Constantin Guys wegen dessen literarischen Zeitungs-Skizzen den exemplarischen «Maler des modernen Lebens» («Beobachter, Philosoph, 'Flaneur' – nennen Sie ihn, wie Sie wollen»): «Ich bitte Sie, das Wort 'Künstler' in einem sehr beschränkten Sinne zu verstehen und 'Mann von Welt' in einem sehr weiten Sinn. Mit letzterem meine ich einen Mann der ganzen Welt, einen Mann, der die Welt und die geheimnisvollen und regelvollen Begründungen in allen Formen ihres Auftretens versteht; mit ersterem einen Spezialisten, einen Mann, der an seine Palette gekettet ist wie der Leibeigene an Grund und Boden.» [Unterstrichenes von mir] [8)] *Baudelaire verwarf den neoklassischen Stoff der akademischen Malerei als eine Art trügerischer Trägheit und beharrte statt dessen darauf, dass «das Ephemere, Flüchtige und Zufällige»* [9)] *die besondere Vorsehung des modernen Künstlers sei. Im Rückblick nimmt sich Baudelaires These wie ein vorweggenommenes Pop Art-Manifest aus.*

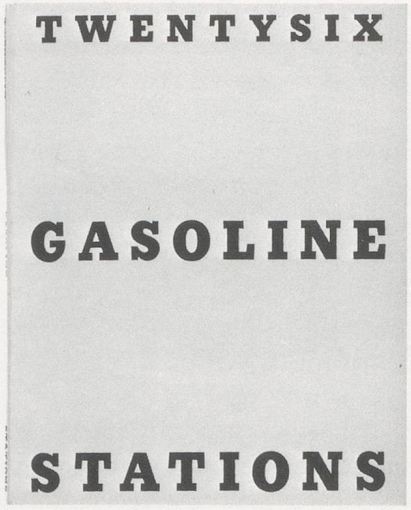
Gleichviel ob nun der Zwang des Marktes im Grunde gut oder schlecht ist, oder ob derlei Begriffe eigentlich vollkommen unzulänglich sind: Baudelaires unglücklicher Bewusstseins-Zustand, seine Vision vom Schriftsteller als Hure entstammten einem zutiefst ambivalenten Verhältnis gegenüber der Kommerzialisierung der literarischen Arbeit. Entsprechend ist auch der Kunst-Journalismus, die Kritik – nennen Sie's, wie Sie wollen – im Grunde pornographisch, selbst in den hochtrabendsten Formen. Insofern unterwirft die Kritik die materielle Heterogenität des Kunstobjekts den Setzungen der Sprache und bemüht sich unerbittlich, das Objekt mit der kapitalistischen Logik der Kommensurabilität zu versöhnen. Passend zur ganz aus dem Inneren kommenden Leidenschaft der Kunstkritik ist die Bezahlung der Kunst-Autoren abgründig niedrig. Abgesehen vom Anspruch auf kritische Autonomie unterscheiden sich die Widersprüche, mit denen sich ein Kritiker konfrontiert sieht, wenig von denen, die sich anderen Arbeitnehmern stellen. Wenn wir uns, statt peinliche Stille zu wahren, wenigstens das eingestehen könnten, würden wir vielleicht allmählich gemeinsame Sache machen mit denen, die sich mit «Mr. Coffee's» oder Computer-Chips herumschlagen müssen.

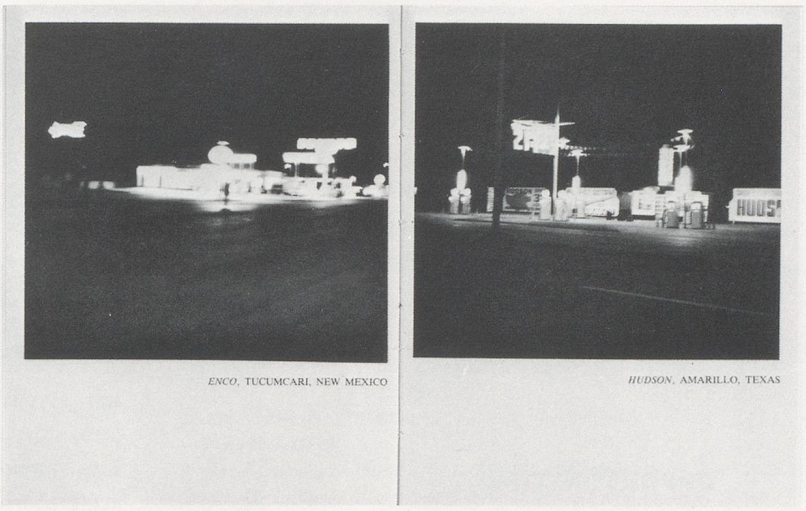
◆ ◆ ◆

Sie war zu eng an ihre eigene Qual gebunden, als dass es mehr als ein Schrei der Verweigerung hätte sein können; in sich trug sie die Saat der eigenen Zerstörung.

Mit diesem parodistischen Motto beginnt Ed Ruschas ROYAL ROAD TEST *(1967), ein Künstler-Buch über die Zerstörung einer reizlosen (oder etwa nicht?) «Royal»-Schreibmaschine. Der «raod test» war ein kleiner Unfall, der ansonsten wohl kaum Aufsehen erregt hätte: Ruscha und seine Freunde warfen 1963 auf einer öden Highway-Strecke in der Nähe von Las Vegas, Nevada, aus einem Buick Le Sabre bei 150 km/h die Schreibmaschine aus dem Fenster. Wie auch Ruschas andere Bücher besteht* ROYAL ROAD TEST *hauptsächlich aus Fotos, die in idiotenhafter Ausdruckslosigkeit scheinbar sinnlose Informationen übermitteln. Von der Aktion selbst ist nichts zu sehen. Nur ein paar Ausschnitte und Vorher/Nachher-Aufnahmen geben einen kleinen Eindruck vom «Nachher»: verschiedene Trümmer («Line Lock Assembly with Link») liegen auf der leeren Strasse herum.*

Emporgetragen von einer Welle eines Neuen Aufschwungs, bemühten sich die amerikanischen Künstler der 60er Jahre, sich von den Fesseln einer melancholischen, europäisch beherrschten Tradition zu befreien, die den amerikanischen Abstrakten Expressionismus unübersehbar geprägt hatte. Die Hauptfigur des Buches verbirgt sich hier hinter der Szene – das heisst, ihre Abwesenheit beherrscht die Szene. Zu Beginn der 60er Jahre wünschte die amerikanische Avantgarde sich sehnlichst eine Neu-Formie-

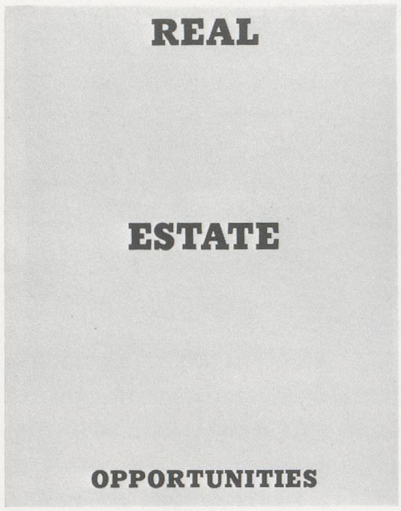


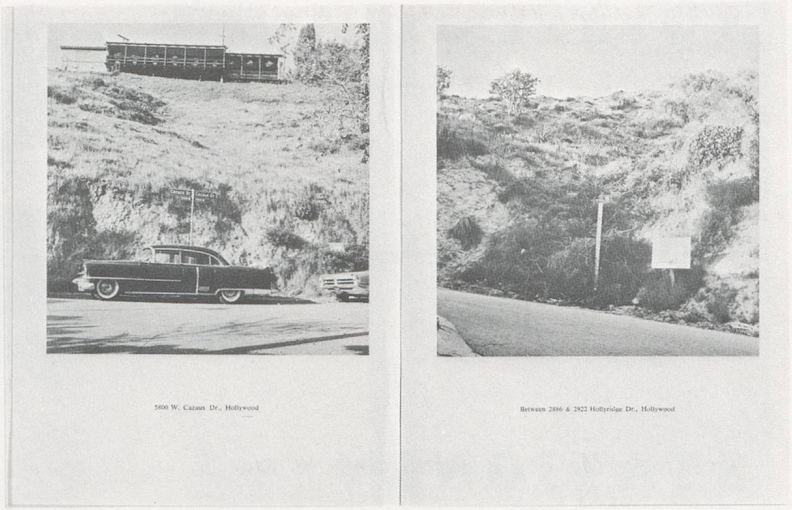


EDWARD RUSCHA, TWENTYSIX GASOLINE STATIONS/
SECHSUNDZWANZIG TANKSTELLEN, *FIRST EDITION 1963.*

rung, also wieder im grossen Topf mitzumischen, wenigstens zum Spass (oder auch nicht). War das der «Ruf nach ihrer eigenen Negierung»? Den Grundstein zum avantgardistischen Glauben an die eigene Autonomie legte die Bohème, der erste Fallout der Massen-Alphabetisierung. Dieser Sektor wurde aus dem Versagen des Systems geboren, die erweiterten Fähigkeiten des Subjekts, dem es ja zu neuer Bildung verholfen hatte, zu verkraften. Die Bohémiens ihrerseits konstruierten sich eine Phantasie der individuellen Rebellion, die sich auf die Ablehnung einer Gesellschaft berief, welche ihre Talente bereits unterdrückt hatte; und diese Phantasie lebten sie in ihrer eigenen Enklave aus. Aus einer ganz ähnlichen Stimmung heraus formulierten im 19. Jahrhundert Dichtung und Philosophie vielfach hermetisch transzendente «Wahrheiten», die im Widerspruch zum vereinheitlichten und entfremdeten Bewusstsein der zivilisierten Massen standen. Die Pop Art verwarf das alles. Sie versuchte die Realität der Massenkultur zu erfassen, auch wenn sie sich bei diesem Unterfangen schliesslich selbst der Phantasmagorie einer Traumarbeit näherte. Als Ruscha 1963 TWENTYSIX GASOLINE STATIONS *veröffentlichte, die erste in einer Reihe von 15 gleichartigen Arbeiten, waren Künstler-Bücher absolut ungewöhnlich. Natürlich liessen sich durch Entwicklungen wie Photo-Offsetdruck und Xerographie gelegentliche Publikationen bei weitem leichter realisieren, doch selbst Ruschas erstes Buch war noch ein wagemutiger Sprung ins kalte Wasser: «Meine andere Arbeit ist eindeutig an Tradition gebunden, aber in meinen Büchern habe ich mich nicht an Traditionen gehalten.»* [10] *Dessen ungeachtet wurden seine Bücher zum bekanntesten Teil seiner Arbeit.*

Das Neue an diesen Publikationen liegt darin, dass die Auto-Kultur die literarische in den Schatten stellt. Action und Bewegung lassen den Blick nach innen und die Analyse hinter sich. Immer wieder taucht das gleiche Thema auf: Tankstellen, Parkplätze, der «Road Test», die Demontage, die Fassade, der Blick von der Strasse. Doch diese Neuheit legt auch die Schläfrigkeit von Fernseh-Wiederholungen an den Tag: totes Gelände, unbemerkte Augenblicke, architektonische Unbewusstheit. Selbst der rasante Rhythmus der Pop-Musik vermag eine allgegenwärtige Baudelairesche Schwermütigkeit kaum zu verbergen. So sicher wie der Flaneur im Zuge der «Haussmannisierung» von Paris verschwand, so sicher taucht diese Figur nun in etwas verallgemeinerter Form wieder





EDWARD RUSCHA, REAL ESTATE OPPORTUNITIES/
GELEGENHEITEN AUF DEM LIEGENSCHAFTENMARKT, *FIRST EDITION 1970.*

auf – in diesem Falle als Flaneur auf Rädern, der den Santa Monica Freeway hinunterrast.
Von Anfang an verkörperte Ruscha den Impetus des Beobachters/Philosophen/Flaneurs: «Ich hatte die Vorstellung, ein grossartiger Reporter zu sein, als ich die Tankstellen-Geschichte machte ... Es lag soviel Ödland zwischen L.A. und Oklahoma City, dass irgend jemand die Neuigkeiten in die Stadt befördern musste.» [11] *Für die Übermittlung solcher Information wählte er die Kamera als direktestes Mittel. Für die Aufnahmen zu* EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP *(1966) montierte er eine Motor-Kamera hinten auf einen kleinen Lastwagen und fuhr damit vom einen Ende zum andern. Die einzelnen Photos wurden dann nebeneinander auf Blätter gedruckt und schliesslich so zusammengeklebt, dass man das Buch wie eine Ziehharmonika auseinanderfalten kann. Ruschas Interesse für Fassaden erinnert an den Flaneur, der die Welt aus der Oberfläche der Dinge abliest, die Benjamin seinerseits als deren Physiognomie bezeichnet: «Ich war einfach nur hinter dieser Kaufhaus-Fassade her ... Eine Kaufhaus-Fassade in einer Western-Stadt ist nichts als Papier, und alles dahinter ist rein gar nichts.»* [12] *In ähnlicher Weise führt auch* SOME LOS ANGELES APARTMENTS *(1965) die Fassaden schmucker Apartment-Häuser vor, an denen oft auch noch «vielversprechende» Namen wie «Telstar», «Elite V» und «Lee Tiki» prangen.*
REAL ESTATE OPPORTUNITIES *(1970) ist, mit Absicht oder nicht, eine scharfe Anklage gegen den Begriff des Privateigentums und führt dieses in seiner unmittelbarsten Form vor: dem Grundbesitz. Das Buch besteht aus 25 Photos von leerstehenden Parzellen, auf denen meist ein «Zu Verkaufen»-Schild steht. Verschiedene Kritiker und Kommentatoren haben darauf hingewiesen, wie unattraktiv, ja «schaurig» diese Parzellen aussehen. Ironischerweise werden sie gerade durch ihre Vermarktung suspekt. Ruscha selbst sagt: «Manchmal bergen die scheusslichsten Dinge das grösste Potential in sich. Ich habe ehrlich gesagt den Nachmittag sehr genossen, an dem ich die Aufnahmen machte ... Das Ganze hat mich gleichzeitig angespornt und abgestossen.»* [13] *Doch jenseits ihres Warenwertes sind diese Landstücke nicht schlechter und nicht besser als jeder andere Aspekt des Lebens auch. Auch die Mietwohnungen in* SOME LOS ANGELES APARTMENTS *sind von einer vagen Unbehaglichkeit erfüllt. Robert Smithson hat einmal gesagt, im Museum seien die Löcher oder leeren Stellen zwischen den Kunstwerken das Interessanteste. Als eine Art*

Umraum wirken Ruschas leerstehende Parzellen wie Smithsons Leer-Stellen. Mit dieser Reihung konkreter Bilder setzt Ruscha einem abstrakten System eine moralische Antwort entgegen.
Unweigerlich haben Privateigentum und Kunstproduktion Berührungspunkte. Das Paradox, mit dem jeder Künstler, der mechanisch reproduzierbare Arbeiten (Bücher, Photos, Videos, Filme oder Multiples jedweder Art) herstellt, konfrontiert wird, liegt darin, dass trotz verbindlicher Anstrengungen die Nachfrage weit hinter den Liefermöglichkeiten zurückbleibt. Die gänzlich mechanische Reproduktion überflügelt den Markt für Einzelstücke schnell. Angesichts der Art, wie heute die Massen-Unterhaltung publikums- und gewinnbezogen strukturiert ist, können reproduzierte Kunstwerke nicht gewinnbringend konkurrieren, ohne doch wieder eine gewisse Exklusivität zu versprechen: begrenzte Auflage usw. Dann wird der Wert des eigentlich doch nicht reproduzierbaren Objekts zum puren Neiderreger, wertvoll nur noch, weil jemand anderer sich keines leisten kann. Da lautet dann also die Frage, reproduzierbar wie weit? Ruscha reizte die Vorstellung, auf eine Nicht-Nachfrage zu stossen, und das erhöhte ironischerweise die Attraktivität der Bücher. «Mir gefällt der Gedanke, für etwas total Wertloses und Spontanes zweitausend Dollar auszugeben.» [14] *So verringerte sich sogar die Lebensdauer dieser Extravaganz: «Als ich [mit den Büchern] weitermachte, wurde das Fragezeichen allmählich kleiner, weil ich ein abgesichertes Statement abgab ... Die Bücher wurden zu einer eigenständigen Angelegenheit ...»* [15] *Jedenfalls wird das System eher jedes Überflüssige assimilieren, als es als solches anzuerkennen.*

So wie in Ruschas spröden Bildern und Zeichnungen das Bildliche oft durch Worte verdrängt wird, verdrängen in seinen Büchern Bilder die Worte. Im gleichen Mass, in dem Literatur, vor allem der Mainstream-Roman, an den monolithischen Diskurs für und durch das autonome Subjekt gebunden bleibt, unterhöhlt Ruscha das Buch, auf dass die disparate Geschichte des Alltagslebens es ausfüllen kann. Er versetzt das Buch zurück in den Status eines schweigenden Objekts, wiewohl eines nicht ganz geheuren. Die Resonanz durch Verschiebung, als eine Art Schnitt durch die Zeit, hängt von der Erinnerung ans unterdrückte Element genauso ab wie von dem neuen Inhalt. In einer Entwicklung vom Lautréamontschen Widerstreit der Bilder über Eisensteins Montage, Benjamins Erlösungs-Geschichte und den Kontextualismus der Situationisten konstituiert sich mit solcher Technik die kritische Funktion von Ruschas zukunftsträchtigen Büchern. *(Übersetzung: Nansen)*

ANMERKUNGEN

1) Anatole Broyard, NY TIMES BOOK REVIEW, 10. April 1988, S. 11
2) Broyard, S. 11–12
3) Maurice Blanchot, «Absence of the Book», THE GAZE OF ORPHEUS, in der Übersetzung von Lydia Davis (Barrytown, New York, Station Hill Press 1981), S. 149
4) Siehe Guy Debord & Gil J. Wolman, «Methods of Detournement», SITUATIONIST INTERNAL ANTHOLOGY
5) Lautréamont, POÉSIES
6) Walter Benjamin, «Ich packe meine Bibliothek aus», Gesammelte Werke, Suhrkamp 1972, Bd. IV.1, S. 390
7) Susan Buck-Morss, «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», NEW GERMAN CRITIQUE, Nr. 39 (Herbst 1986), S. 111–112
8) Charles Baudelaire, DER MALER DES MODERNEN LEBENS
9) Baudelaire
10) David Bourdon, «Ruscha as Publisher (or All Booked Up)», ART NEWS, Vol. 71, Nr. 2 (April 1972), S. 32
11) Bourdon, S. 33
12) Bourdon, S. 34
13) Bourdon, S. 34–35
14) Bourdon, S. 32
15) Jana Streback, «Premediated: an Interview with Ed Ruscha», REAL LIFE MAGAZINE, Nr. 14, (Sommer 1985), S. 28

BIBLIOGRAPHIE

Nach 1969 taucht bei Ruscha der Erscheinungsvermerk «Heavy Industry Publications» auf.
1. TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, 1963, vergriffen
2. VARIOUS SMALL FIRES AND MILK, 1964
3. SOME LOS ANGELES APARTMENTS, 1965
4. EVERY BUILDING ON SUNSET STRIP, 1966
5. THIRTYFOUR PARKING LOTS IN LOS ANGELES, 1967
6. ROYAL ROAD TEST, 1967
7. BUSINESS CARDS, 1968, in Zusammenarbeit mit Billy A. Bengston, vergriffen
8. NINE SWIMMING POOLS AND A BROKEN GLASS, 1968
9. CRACKERS, 1969
10. BABYCAKES, erschienen bei Multiples, Inc. 1970, vergriffen
11. REAL ESTATE OPPORTUNITIES, 1970
12. A FEW PALM TREES, Heavy Industry Publications, 1971, vergriffen
13. RECORDS, Heavy Industry Publications, 1971
14. COLORED PEOPLE, 1972, vergriffen
15. HARD LIGHT, Heavy Industry Publications 1978, in Zusammenarbeit mit Lawrence Weiner
16. Guacamole Airlines, Harry Abrams New York 1980

CHRISTOPHER KNIGHT

AGAINST TYPE

The Silhouette Paintings of Edward Ruscha

By now, it is certainly a cliché to assert that painting operates as a field of language. In the 1980s the bibliography avowing as much has grown to immense proportions. The academies, having fully absorbed and extrapolated the doctrine in all its resplendent nuance, dutifully pass it on. The exhibition arenas, from galleries to museums to international expositions, are filled to overflowing with pictures-as-literal-texts.

Given the viscous and engorging glut, which sometimes seems on the verge of bringing art's ragged and necessary gyrations to a grinding halt, the timing couldn't have been better for the arrival of Edward Ruscha's recent silhouette paintings. This oddly eloquent master of the vernacular "painted word," who managed to expand Jasper John's waxen ruminations on linguistic signs into fully environmental scale a generation ago, has suddenly drained written language from his art. The fuzzy, velvety soft, densely absorbent silhouettes somehow seem to be shadows (or ghostly shades) left behind by vanished words. Sometimes, in a device as brilliantly seductive as it is devastatingly simple, Ruscha now inserts empty blocks of horizontal white space into the scene – a fill-in-the-blanks gesture that asks you to complete the image with your own private backstage text.

The silhouettes are not exclusive in Ruscha's current output. He still produces paintings and drawings that pair block-letter words, rendered by hand, with suggestive images, such as "city boy" spelled out on an aerial view of the luminously jeweled grid of nighttime Los Angeles; and he's been making some image-only pictures, too, such as an intense, vaguely ominous American flag in full baroque flutter against a raging, Technicolor sky. But Ruscha's interest in the wordless silhouettes, which signals a new level of complexity in his already intricate art, has been emphatic. Provocatively, these recent paintings stand in an unusual relationship to his previous achievement.

"I Dont Want No Retro Spective" announced the pink pastel drawing that graced the cover of the catalogue to Edward Ruscha's mid-career retrospective exhibition in 1982. The nervous

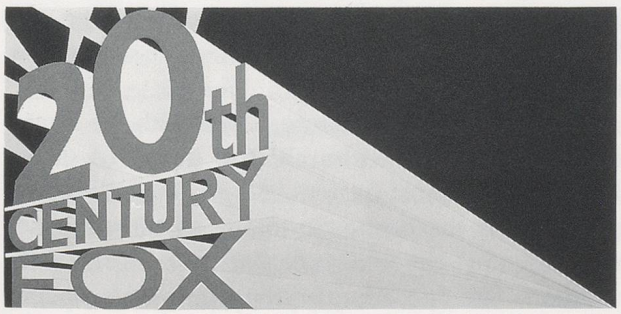
CHRISTOPHER KNIGHT is the art critic at the Los Angeles Herald Examiner.

declaration flatly voiced a fear – part superstition, part rational avowal, but wholly common among artists – that a retrospective reckoning inevitably gives birth to an aesthetic paralysis and a career lull. The drawing employs numerous elements that have come to be identified with Ruscha's art. Its image is language. The language is the kind overheard backstage, in private, not for public consumption. The sentiment is a cliché, which means it is shared by many and therefore socially authentic. The absence of an apostrophe in the contraction, "Dont," and especially the quirky splitting of the offending word, "Retro Spective," give the simple sentence a considered deliberateness and a poetic lilt.

Finally, and perhaps most important of all, to voice the trepidation so prominently was classic Ruscha; for the placement of an anti-retrospective statement on the cover of a retrospective catalogue plays against the very situation in which it is encountered. Tellingly, the three pivotal moments in the development of Ruscha's art to date have been characterized by this explicitly contrary positioning. It's the kind of move a Hollywood director might describe as "playing against type."

One of those moments is the seemingly sudden appearance of the exceptional new silhouette paintings of the last three years. The other two, however, came twenty years before the retrospective; they were nearly simultaneous. In 1962, a productive outburst saw the first

EDWARD RUSCHA, *LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS*/ GROSSES MARKENZEICHEN MIT ACHT SCHEINWERFERN, 1962, *OIL ON CANVAS*/ ÖL AUF LEINWAND, *67 x 132 "*/ 170 x 335 cm.



EDWARD RUSCHA, STANDARD STATION, AMARILLO, TEXAS, 1963, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, *65 x 121½ "*/ 165 x 308,6 cm.

articulation of many of the pictorial ideas that would fuel his art for the next 25 years. Building upon initial forays started in 1961, he made a sequence of word-paintings that included the earliest example of language exploded to environmental proportions: the blaring logo of 20th Century Fox, in the picture titled LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS. That same year, Ruscha published his first thin volume of straightforward, deliberately ordinary snapshots, a book whose title succinctly described the photographic contents: TWENTYSIX GASOLINE STATIONS.

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS was a photographic voyage home. The intentionally inartistic pictures documented gas stations along Route 66, the great modern highway that formed an asphalt trail for westward migration across the United States before the network of freeways and superhighways was built. Ruscha had been born in Omaha, Nebraska, and raised in Oklahoma City, Oklahoma; he had completed his own trek west from the American heartland by loading up his car and moving to Los Angeles in 1956. But in this book he maneuvered a sharp U-turn: beginning with a gas station in Southern California, the sequence of photographs follows a journey in the opposite direction, to Arizona, New Mexico, Texas and Oklahoma.

As the curator Henry Hopkins once pointed out, the sequence of gas stations within each state does not conform to the geographical sequence found on a roadmap. (Of course, neither do the

painted maps of the United States by Jasper Johns follow normal expectations, and Johns is an artist whose displaced ways of thinking were critical to the development of Ruscha's own.) The final photograph in the home-again odyssey departs from the west-to-east, state-by-state sequence, too, ending the journey somewhere other than Oklahoma: The picture of a Fina gas station in Texas offers a cinematic closing pun – "The End" – while confirming once more that you can't, indeed, go home again.

Ruscha's TWENTYSIX GASOLINE STATIONS certainly partakes of a highly personal narrative. Yet the book nonetheless exudes a generic appeal that is as far from the autobiographical assertions of the expressive self as the dumb snapshots of commonplace gas stations are remote from the gestural bravura of Abstract Expressionist paintings. As a student at Chouinard Art Institute (now CalArts) in the late 1950s, the young artist had painted in an Abstract Expressionist manner derived from the example of Willem de Kooning and Franz Kline. His achievement as a painter in the early 1960s lay precisely in having absorbed the lessons of Abstract Expressionism, but in simultaneously having turned his back on the newly consolidated style. For Ruscha's mature work treated painting not merely as a means toward expression of the artist's interior life but, equally, as a culturally inflected sign.

Language – and especially generic language, such as that specified by LARGE TRADEMARK... – was the means through which the expressive self was drained from Ruscha's painting. With the new precedent of Jasper Johns (as well as a distinct interest in the work of Robert Rauschenberg and Marcel Duchamp), and skillfully trained in commercial graphic design and the pictorial language of advertising, Ruscha deftly executed another about-face. In his painting, the rhetoric of Abstract Expressionism was subsumed within the very language of mass culture, the vernacular against which it had been so carefully counterposed.

On wide, horizontal canvases that conformed to the lateral spread of the landscape, Ruscha painted gas stations gloriously crowned by the trumpeting logo of Standard Oil, as well as a familiar Los Angeles drive-in coffee shop called Norm's. On the occasion of his retrospective, the critic Dave Hickey wryly noted that, with such paintings, the artist was happily spelling out the modern assault on mass culture and its relentlessly encroaching "standards and norms."

Plucking written language out of his paintings now is akin to having inserted written language 25 years ago. By 1961–62, Abstract Expressionism was the stultifying artistic authority – the American model or type – against which Ruscha moved. At the age of 25, he was engaged in the venerable practice of artistic patricide. A different, older generation needed to be usurped. Today, literal text itself has been transformed into a stultifying type, and Ruscha's silhouettes gain some assertive punch by playing against this new constriction. But there's a catch. The "standards and norms" of the present are those that his own art, along with that of many others, has been instrumental in constructing. The shadow play of his new paintings thus takes on a slightly different cast, one in which memory and personal narrative double back upon themselves.

Ruscha's silhouette paintings, which are often sooty black or deep blue, but which sometimes employ colors other than those suggesting dusk or nighttime, feature two prominent themes: domesticity and westward migration.

Home and hearth are the leitmotif of DIGIT HOUSE, HOME POWER, HOUSE OF TRUST, F HOUSE, PINE SETTING (in which a tract home is comfortably nestled) and JOCKEY, which features the image of a suburban lawn ornament common in the 1950s. YOUR NAME features the image of a house, underneath which is printed the still-empty identifying tag, "Name: _____." AFFILIATION does the same, albeit with the image of a neighborhood church (the house of God). Perhaps the most potent of all the silhouette paintings is the domestic image of three houses receding in the distance, with progressively smaller, and yearningly empty, blank spaces

EDWARD RUSCHA, F HOUSE, 1987,
ACRYLIC ON CANVAS/ ACRYL AUF LEINWAND,
46 x 80"/ 117 x 203 cm.

forlornly left beneath them: NAME, ADDRESS, PHONE.

The historical trek west across the American continent is conjured in a variety of images of horses, desert cactuses, howling coyotes, Mexican señoritas and, especially, several pictures of Conestoga wagon trains. In this context, Ruscha's contemporaneous paintings of four-masted sailing ships take on the suggestive aura of European exploration of the Western Hemisphere. (Conestoga wagons, in which settlers from the Atlantic coast made the perilous journey west toward the Pacific in the 19th Century, were commonly known as "prairie ships.") Among the earliest is CABLES, FITTINGS, from 1985, in which the moorings of a great ship's sails are keen-edged black silhouettes set against a flaming red/orange sky. Once in a while, westward migration merges with domesticity in the same painting, as in the self-explanatory image called TEEPEES, or the one of two precariously listing ships wittily titled MAN, WIFE.

Ruscha's recent paintings encompass the aura of his prior work. In part, the recollection is formal. Often he calls upon a graphic device that is familiar from his very earliest paintings: sharp, diagonal compositions recur. The looming logo of a movie studio in LARGE TRADEMARK WITH

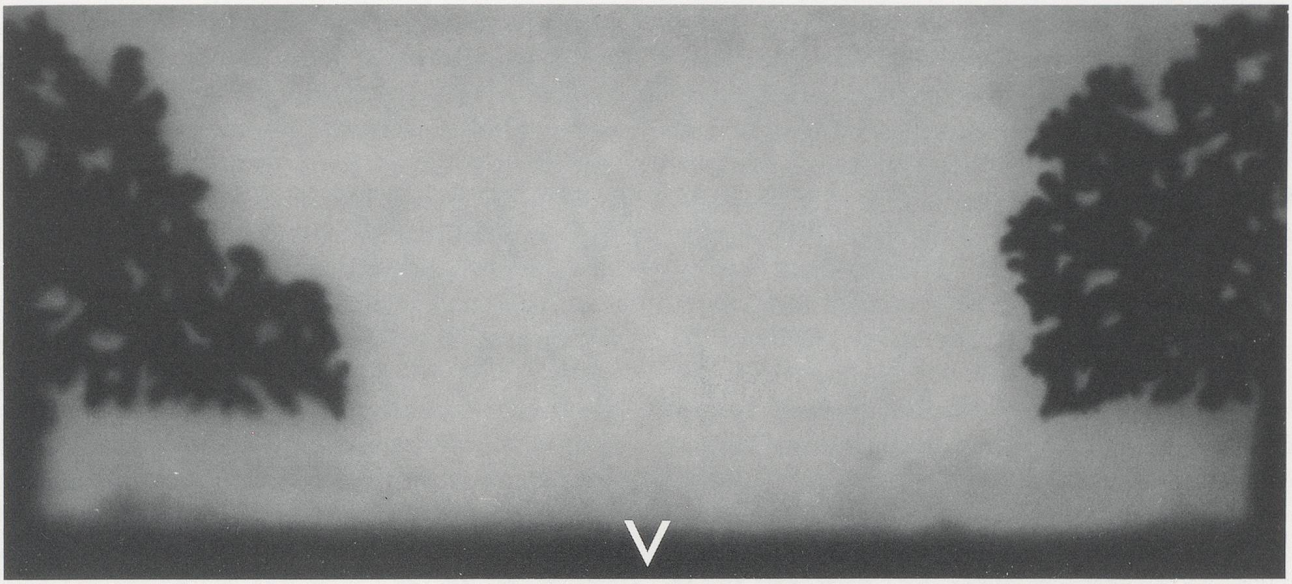
EIGHT SPOTLIGHTS (1962) is echoed in a painting such as the 1987 DRY FRONTIER, which is positively cinematic in the raking angle of vision it assumes – the creaky, lumbering wagon train passes you by as if you, or a camera, were lying on the ground, a conventional shot you've seen in a hundred ordinary Westerns. The compositional device accomplishes two expressive aims. First, it conveys a pictorial sense of vast distance, which translates in the mind into emptiness, solitary loneliness and the passage of time. Second, it imparts a look of effortful struggle, a Sisyphean climb up an endlessly repeating hill.

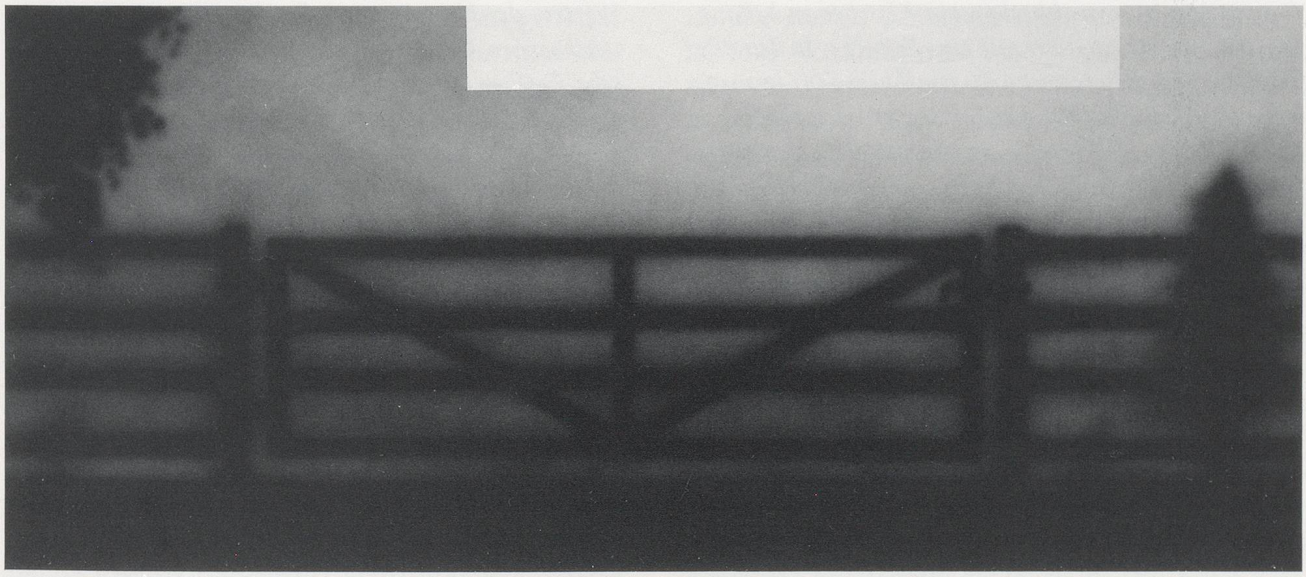
More importantly, the sense of displacement, of homelessness and continual uprootedness, is a primary theme of his silhouettes, even as it was in 1962 with TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. To look at the radiantly glowing image of a curly headed, doll-like figure, dressed in crisp petticoats and emerging from a deep blue field, in the 1986 silhouette drawing, LITTLE WHITE GIRL, is to summon inescapable memories of Hollywood's living doll of the 1930s, Shirley Temple. Yet the specter (and an oddly ominous specter it is) in Ruscha's drawing of the little moppet who was cast in the movies again and again as the quintessential homeless waif, suddenly elicits memories of the artist's own classic word-painting of another foundling of the Great Depression: the round-eyed Little Orphan Annie. Add to this resonantly echoing scenario the 1986 companion drawing, LITTLE BLACK GIRL, and America's identity as "a place of displacement" sounds more deeply still, as it strikes a slightly different chord that harkens back to the civil rights movement so important to the ethos of the 1960s.

Such glancing allusions to Ruscha's own pop paintings, books and drawings of the 1960s enfold narrative pictures of mass culture itself into the artist's on-going meditations on displacement. In 1962, when Ruscha made his gas station book, it was a photographic cousin of Jack Kerouac's slightly earlier novel of contemporary dislocation, ON THE ROAD. In addition, it alluded to a TV show called ROUTE 66, which was at the peak of its ample popularity. ROUTE 66 starred two attractive young sidekicks, who drove their red Corvette convertible through an open-ended series of adventures on a ceaseless journey through the modern American west. The show was far from a programming anomaly in 1962, although it was dressed in an untypical disguise. For four years the television schedule had been jammed with shows on western themes, and that year saw a dozen: HAVE GUN/WILL TRAVEL, GUNSMOKE, and BONANZA; CHEYENNE, THE RIFLEMAN, and MARSHALL DILLON; LARAMIE, WAGON TRAIN, and THE VIRGINIAN; THE WIDE COUNTRY, RAWHIDE and even THE ROY ROGERS – DALE EVANS VARIETY HOUR. Two guys in a sleek Corvette wandering Route 66 were just a couple of motorized mavericks, restlessly roaming the asphalt edge of the new frontier. The ghostly disappearance of ROUTE 66 – and of WAGON TRAIN and of Ruscha's own prolapse odyssey, TWENTYSIX GASOLINE STATIONS – casts a shadow that is projected onto the canvas of the painter's UNCERTAIN FRONTIER of 1987.

In this way, a primary difference between Ruscha's word-paintings and his silhouettes is the difference between speaking and listening. (Youthfulness is characterized by an energetic urge to speak, maturity by the difficult need to listen.) Part of the charm of his recent paintings is thus the seeming contradiction between pictures that are marked by uncomplicated simplicity and the way manifold layers keep getting added on. The silhouettes are like carefully constructed vessels that, miraculously, keep accepting more and more without ever quite filling up. Here, Ruscha pries open a fundamental principle of mass culture and turns it to his own ends: mass-culture pictures of the world are ambiguous enough as to be essentially void and thus able to become receptacles for most any viewer's firm convictions or shapeless aspirations. At the same time, the contours of the artist's silhouettes deftly pin down the venerable tradition within which the insoluble conflict resides. Ruscha's art is a vivid, and sometimes sweetly poignant, silhouette of the displaced psyche that fitfully inhabits mass culture.

EDWARD RUSCHA, VICTORY, 1987,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, *40 x 90 "*102 x 229 cm.





EDWARD RUSCHA, SHUT THIS GATE / SCHLIESS DIESES TOR, 1987,
40 x 90 " /102 x 229 cm.

CHRISTOPHER KNIGHT

GEGENSPIELER SEINER SELBST

Die Silhouettenbilder Edward Ruschas

Inzwischen ist es wohl schon ein Klischee zu behaupten, die Malerei operiere wie eine Sprache. In den 80er Jahren ist die Literatur zu diesem Thema ins Immense angewachsen. Und die Akademien geben, nachdem sie ihre Doktrin in all ihren Schattierungen in sich aufgenommen und extrapoliert haben, diese pflichtbewusst weiter. Der Ausstellungszirkus, von den Galerien über die Museen bis hin zu den internationalen Shows, ist von Bildern-als-wörtlich-genommenen-Textbildern geradezu überfüllt.

Bei dem trägen, alles verschlingenden Überfluss, der manchmal drauf und dran zu sein scheint, die holprigen und unvermeidlichen Windungen der Kunst zu einem abrupten Halt zu bringen, hätte der Zeitpunkt für das Erscheinen der neuen Silhouettengemälde Edward Ruschas kaum günstiger sein können. Dieser selten eloquente Meister des «gemalten Wortes» der Umgangssprache, dem es einst gelang, die wächsernen Grübeleien Jasper Johns' über linguistische Zeichen auf Lebens-Format zu bringen, hat die geschriebene Sprache nun plötzlich aus seiner Kunst eliminiert. Die verschwommenen, samtweichen und kräftig absorbierenden Silhouetten erscheinen gleichsam als Schatten (oder schattenhafte Geistergebilde) verschwundener Worte. Ruscha fügt des öfteren in brillant verführerischer, ebenso wie erschütternd einfacher Weise horizontale, weisse Blöcke leeren Raumes in seine Bilder ein – eine Aufforderung zum Ausfüllen der leeren Felder und zum Vervollständigen der Bilder durch eigenen, privaten Hintergrundstext.

Nicht alle aktuellen Werke Ruschas enthalten Silhouetten. Bei gewissen seiner Gemälde und Zeichnungen werden noch immer von Hand ausgeführte Wörter in Blockschrift mit suggestiven Bildern zusammengebracht, wie beispielsweise dort, wo über einer Luftansicht des nächtlichen, bunt erleuchteten Los Angeles «City Boy» geschrieben steht. Einige seiner

CHRISTOPHER KNIGHT *ist Kunstkritiker des Los Angeles Herald Examiner.*

Werke sind auch rein bildlich, so zum Beispiel eine intensive, leicht bedrohlich wirkende amerikanische Flagge, die vor einem tobenden Technicolor-Himmel in barockem Schwung flattert. Ruschas jetziges Interesse an wortlosen Silhouetten, das auf eine neue Ebene der Komplexität in seiner bereits vielschichtigen Kunst schliessen lässt, ist sehr ausgeprägt. In provokativer Weise stehen diese neusten Gemälde nämlich in einem ungewohnten Verhältnis zu seinen früheren Werken.

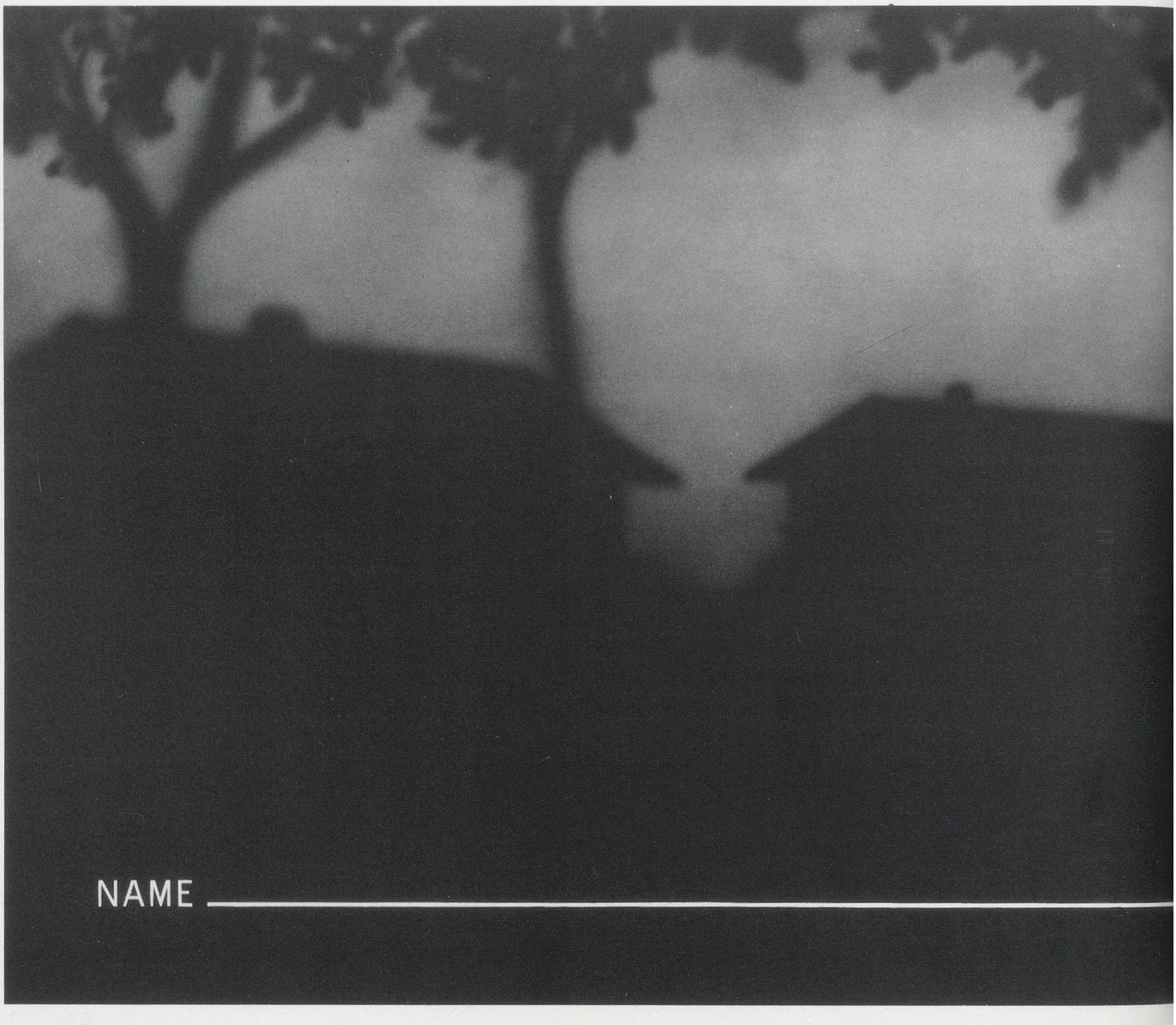
«I Dont Want No Retro Spective» (Ich will keine Retro-Spektive), verkündet die Pastellzeichnung in Pink, die den Umschlag zum Katalog der Retrospektive Edward Ruschas von 1982 schmückt. Diese nervöse Manifestation war zweifelsohne Ausdruck einer gewissen Beängstigung – teils Aberglaube, teils rationales Geständnis, jedoch unter Künstlern durchaus üblich –, dass nämlich eine retrospektive Abrechnung unweigerlich eine Paralyse auf Seiten der Ästhetik und eine schöpferische Flaute mit sich bringt. In dieser Zeichnung verwendet er zahlreiche Elemente, die auch sonst jeweils mit Ruschas Kunst in Verbindung gebracht werden. Ihr Bild ist die Sprache. Die Sprache ist der fromme, nicht hörbare Text hinter der Bühne, privat, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Die Empfindung ist ein Klischee, von vielen geteilt und deshalb sozial authentisch. Das Fehlen des Apostrophs im Ausdruck «Dont» und insbesondere die gerissene Trennung des leicht anstössig wirkenden Ausdrucks «Retro Spective» verleihen dem einfachen Satz eine überlegte Absichtlichkeit und eine poetische Note.

Vielleicht am allerwichtigsten von allem war schliesslich die Tatsache, dass die so offene Artikulierung der Furcht klassisch Ruscha war. Denn die Verwendung einer Aussage gegen die Retrospektive auf dem Umschlag des Retrospektive-Katalogs richtet sich genau gegen die Situation, in der wir ihr begegnen. Bezeichnenderweise waren die drei zentralen Momente in der Entwicklung von Ruschas Kunst bisher genau durch diese ausdrücklich gegensätzliche Positionierung charakterisiert. Es ist die Art von Bewegung, die ein Hollywood-Filmregisseur vermutlich mit «playing against type» bezeichnen würde (playing against type: einer üblichen, klischeehaften Rollendarstellung seine eigene entgegenhalten).

Eines jener Momente ist das scheinbar plötzliche Auftreten der aussergewöhnlichen, neuen Silhouettengmälde Ruschas der vergangenen drei Jahre. Die anderen beiden Momente jedoch gehören der Zeit 20 Jahre vor der Retrospektive an und traten sozusagen simultan auf. Im Jahre 1962, während einer produktiven Schaffensperiode, erfolgte die erste Artikulierung zahlreicher Bildthemen, die während der darauffolgenden 25 Jahre in seine Kunst einflossen. Auf die anfänglichen Streifzüge aufbauend, die 1961 begannen, brachte Ruscha eine Reihe von Wortgemälden heraus, die die frühesten Beispiele der Sprache in übergrossen Proportionen einschlossen: das überwältigende Logo von 20th Century Fox in dem Bild LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS (grosses Warenzeichen mit acht Scheinwerfern). In demselben Jahr veröffentlichte Ruscha auch seinen ersten, dünnen Band einfacher, bewusst alltäglicher Momentaufnahmen, ein Buch, dessen Titel den fotografischen Inhalt in prägnanter Weise wiedergab: TWENTYSIX GASOLINE STATIONS (Sechsundzwanzig Tankstellen).

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS war eine fotografische Heimreise. Die bewusst kunstlosen Aufnahmen dokumentierten Tankstellen entlang der Route 66, des grossen, modernen Highway, der die Strasse in den Westen der Vereinigten Staaten bildete, bevor das ganze Netz der Freeways und Superhighways gebaut wurde. Ruscha war in Omaha, Nebraska, geboren worden und in Oklahoma City, Oklahoma, aufgewachsen. Er hatte seine eigene Wanderung von der Mitte des Kontinentes in den Westen vollzogen, indem er 1956 seinen Wagen beladen und nach Los Angeles gezogen war. In dem genannten Buch jedoch bewegte er sich in die entgegengesetzte Richtung: Mit einer Tankstelle in Südkalifornien beginnend, begab er sich bei dieser Fotoreihe nach Arizona, New Mexico, Texas und Oklahoma.

Wie Museumsdirektor Henry Hopkins einmal hervorhob, entspricht die Reihenfolge der Tankstellen innerhalb eines Staates jeweils keineswegs ihrer geographischen Anordnung auf der Strassenkarte. (Auch die von Jasper Johns gemalten Karten der Vereinigten Staaten entsprechen nicht den üblichen Erwartungen, und Johns ist ein Künstler, dessen spezielle Denkwege für die Entwicklung Ruschas von entscheidender Bedeutung waren.) Die letzte Aufnahme seiner Odyssee folgt ebenfalls nicht der Richtung von Westen nach Osten, Staat um Staat, sondern beendet die Reise



EDWARD RUSCHA, NAME –, 1987, ACRYLIC ON CANVAS/ ACRYL AUF LEINWAND, *59 x 145½ "/* 150 x 370 cm.

irgendwo an einem anderen Ort als Oklahoma: Es ist das Bild einer Fina-Tankstelle in Texas, welches das filmische Ende – «The End» – liefert, während einmal mehr bestätigt wird, dass man eben nicht einfach nach Hause zurückkehren kann.

Ruschas TWENTYSIX GASOLINE STATIONS hat durchaus etwas von einer ausgesprochen persönlichen Erzählung an sich. Trotzdem übt das Buch jedoch eine allgemeine Anziehungskraft aus, die sich so weit von den autobiographischen Geltendmachungen des expressiven Selbst entfernt befindet, wie die stummen Momentaufnahmen alltäglicher Tankstellen von der gestischen Bravour der Gemälde des Abstrakten Expressionismus entfernt sind. Als Schüler des Choui-

nard Art Institute (heute CalArts) hatte der junge Künstler in den späten 50er Jahren nach den Regeln des Abstrakten Expressionismus gemalt, welcher den Beispielen Willem de Koonings und Franz Klines folgte. Seine Leistung als Maler der frühen 60er Jahre bestand genau darin, die Lektionen des Abstrakten Expressionismus in sich aufgenommen zu haben, dem neu konsolidierten Stil jedoch gleichzeitig den Rücken zuzuwenden. Das reife Werk Ruschas behandelte die Malerei nämlich nicht einfach als Ausdrucksmittel für das Innenleben des Künstlers, sondern ebenso als kulturell abgewandelte Zeichensprache.

Die Sprache – und insbesondere die Allgemeinsprache wie in LARGE TRADEMARK... *– stellt das*

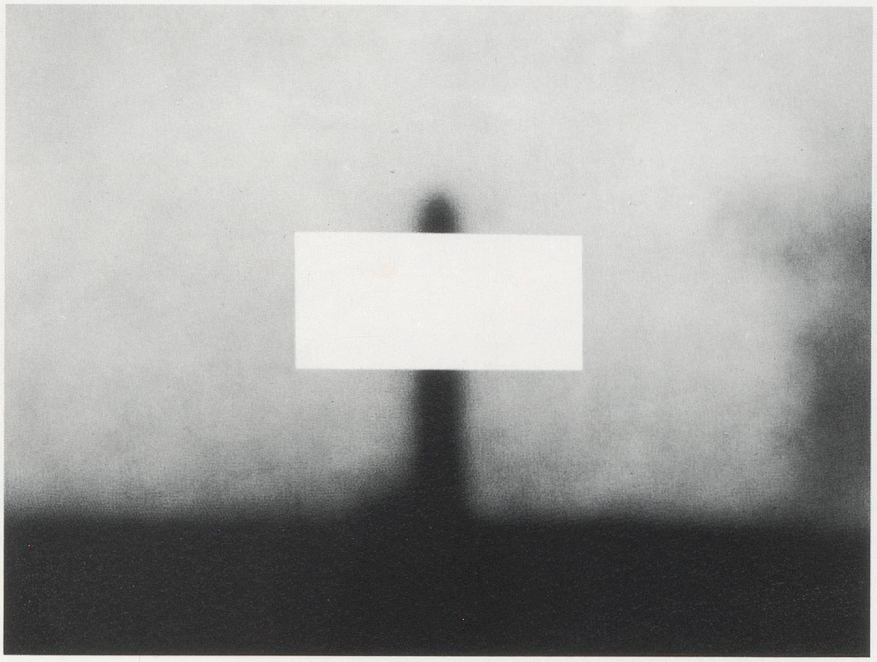
EDWARD RUSCHA, LITTLE WHITE GIRL, 1986,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC / TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL,
60 1/8 x 40 1/4 " / 152,7 x 102,2 cm.

EDWARD RUSCHA, LITTLE BLACK GIRL, 1986,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC / TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL,
60 1/8 x 40 1/4 " / 152,7 x 102,2 cm.

Mittel dar, welches das expressive Ich aus den Gemälden Ruschas eliminierte. Dank des neuen Wegbereiters Jasper Johns (ebenso wie eines deutlichen Interesses am Werk Robert Rauschenbergs und Marcel Duchamps), und dank einer Ausbildung, die ihm Einblick in die kommerzielle Grafik und die Bildsprache der Werbung ermöglichte, führte Ruscha in geschickter Art und Weise eine erneute Kehrtwendung durch. In seiner Malerei gelang es ihm, die Rhetorik des Abstrakten Expressionismus in die Sprache der Massenkultur einzuverleiben, also in jene Umgangssprache, gegen die der Abstrakte Expressionismus so bewusst gesetzt worden war.

Auf breiten, horizontalen Leinwänden, die das Gefühl der Weite der Landschaft wiedergaben, malte Ruscha Tankstellen, die er mit dem überragenden Logo von Standard Oil krönte, oder auch das bekannte Drive-in-Café in Los Angeles, genannt Norm's. Anlässlich seiner Retrospektive bemerkte der Kritiker Dave Hickey verschmitzt, dass der Künstler mit solchen Gemälden den modernen Angriff auf die Massenkultur und deren schonungslos aufdringliche «Standards und Normen» geniesserisch aussprach.

Der jetzige Ausschluss der geschriebenen Sprache aus den Gemälden Ruschas lässt sich durchaus mit deren Einbringen vor 25 Jahren vergleichen. In den Jahren 1961–62 stellte der Abstrakte Expressionismus die nivellierende künstlerische Autorität – das amerikanische Modell und Vorbild – dar, gegen die sich Ruscha aufbäumte. Im Alter von 25 Jahren war er mit der würdevollen Ausübung des künstlerischen Vatermords befasst. Eine andere, ältere Generation musste unterworfen werden. Heute hat der literale Text sich selbst zu einer nivellierenden Form entwickelt, und Ruschas Silhouetten verdanken einen Teil ihrer Ausdruckskraft der Tatsache, dass sie sich genau gegen diese neue Beengtheit richten. Einen Haken hat die Sache allerdings. Die «Standards und Normen» der Gegenwart sind genau diejenigen, zu deren Errichtung seine eigene Kunst, zusammen mit derjenigen zahlreicher anderer Künstler, wesentlich beigetragen hat. Das Schattentheater seiner neuen Gemälde nimmt somit eine leicht modifizierte Form an, eine, bei der die Erinnerung und das persönlich Erzählerische einander «Rücken an Rücken» entgegengerichtet sind.



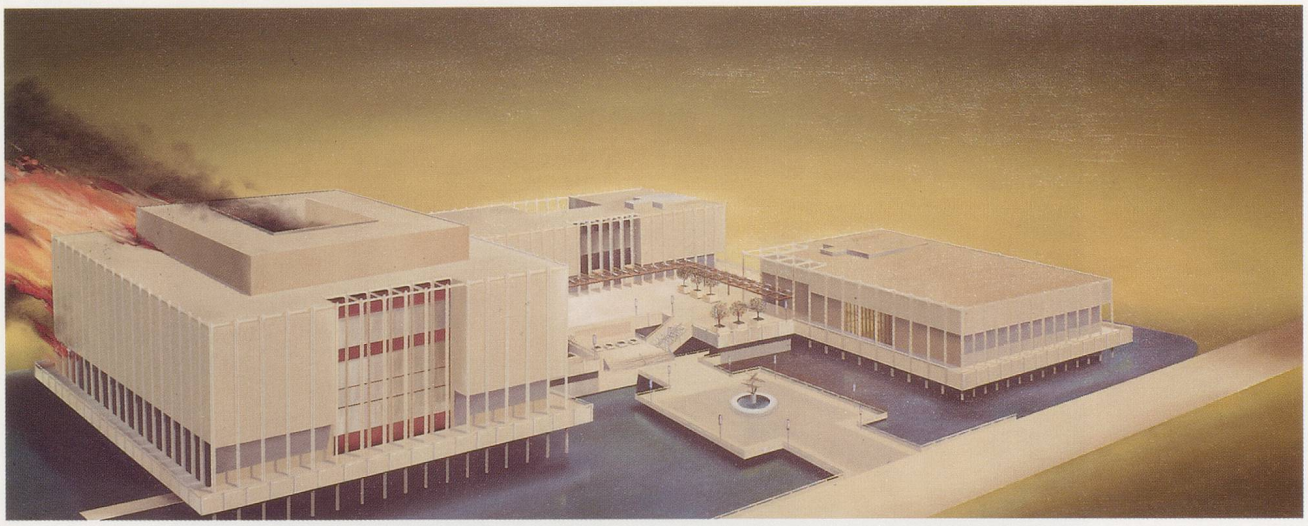
EDWARD RUSCHA, SIGN THAT SAYS NOTHING / SCHILD DAS NICHTS SAGT, 1988
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, *36 x 48"* / 91,4 x 122 cm.

Bei Ruschas Silhouettengemälden, die oft russschwarz oder tiefblau sind, manchmal doch aber auch andere als diese an Dämmerung und Nacht erinnernden Farben enthalten, treten insbesondere zwei Themen hervor: die Häuslichkeit und der Zug gegen Westen.

So sind denn Heim und Herd das Leitmotiv in DIGIT HOUSE, HOME POWER, HOUSE OF TRUST, F HOUSE, PINE SETTING (ein massengefertigtes Haus, das bequem eingerichtet wird) und JOCKEY, mit dem Bild einer typischen Vorgartengestaltung, wie dies in den amerikanischen Vorstädten der 50er Jahre üblich war. YOUR NAME zeigt ein Haus, unter dem das noch leere Identifikationsschild gedruckt steht: «Name: _____». Dasselbe gilt für AFFILIATION, jedoch mit dem Bild einer Dorfkirche (das Gotteshaus). Das vielleicht eindrücklichste aller Silhouettengemälde ist dasjenige dreier Häuser, die zum Hintergrund hin entschwinden, mit immer kleiner werdenden, auffordernd leeren Feldern darunter: NAME, ADDRESS, PHONE.

Der historische Zug gegen Westen über den amerikanischen Kontinent wird in zahlreichen Darstellungen von Pferden, Wüstenkakteen, heulenden Kojoten, mexikanischen Señoritas sowie insbesondere mehreren Bildern von Conestoga-Kutschenzügen heraufbeschworen. In diesem Kontext nehmen auch die damaligen Gemälde Ruschas von viermastigen Segelschiffen die suggestive Aura der europäischen Exploration der westlichen Hemisphäre an. (Die Conestoga-Kutschen, in denen die Siedler des 19. Jahrhunderts die gefahrenvolle Reise von der Atlantikküste gegen Westen zum Pazifik hin antraten, waren allgemein als «Prärieschiffe» bekannt.) Eines der frühesten dieser Bilder ist TABLES, FITTINGS aus dem Jahre 1985, auf dem die Vertäuung der Segel eines grossen Schiffes sich als messerscharfe, schwarze Silhouette gegen den glühend orangen Himmel abzeichnet. Hin und wieder verbindet sich der Zug gegen Westen mit der Häuslichkeit in ein und demselben Bild, wie beispielsweise in dem für sich sprechenden Bild TEEPIES (Indianerzelte) oder in demjenigen der zwei Schiffe mit bedenklicher Schlagseite und dem witzigen Titel MAN, WIFE.

Ruschas neueste Gemälde beziehen die Aura seiner früheren Werke mit ein. Teils ist die Erinnerung formaler Natur. Oft verwendet er grafische Mittel, die



EDWARD RUSCHA, LOS ANGELES COUNTY MUSEUM ON FIRE / BRENNENDES LOS ANGELES COUNTY MUSEUM, 1965–68, *OIL ON CANVAS* / ÖL AUF LEINWAND, *54 x 132 "* / 137 x 335 cm.

uns von seinen allerfrühesten Gemälden her vertraut sind.

Kompositionen in der Diagonale kehren wieder. Das aufragende Logo des Filmstudios in LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS (1962) wird erneut aufgenommen in einem Gemälde wie DRY FRONTIER (1987), welches dank seiner Perspektive von unten eine stark filmisch anmutende Wirkung erhält. Der knarrende, dahinrumpelnde Zug fährt am Betrachter vorbei, so wie wenn er bzw. eine Kamera auf dem Boden liegen würde: eine konventionelle Aufnahmesituation, die uns von Hunderten von Durchschnittswestern her vertraut ist. Dieses kompositorische Mittel verfolgt zwei expressive Ziele. Erstens vermittelt es ein bildliches Gefühl der weiten Entfernungen, was im Geiste des Betrachters mit Leere, Einsamkeit und dem Verstreichen der Zeit gleichgesetzt wird. Zweitens vermittelt es den Eindruck eines mühseligen Kampfes, eines an Sisyphusarbeit grenzenden Emporkletterns an einem endlosen Hang.

Noch wichtiger: Das Gefühl des Unterwegsseins, der Heimatlosigkeit und der allgemeinen Wurzellosigkeit bildet ein primäres Thema der Silhouettenbilder, ebenso wie dies 1962 bei TWENTYSIX GASOLINE STATIONS der Fall war.

Mit ihrer puppenartigen, in einen frischen Unterrock gekleideten Gestalt, die aus einem tiefblauen Feld emporsteigt, ruft die Silhouettenzeichnung LITTLE WHITE GIRL (1986) unvermeidliche Erinnerungen an die lebende Puppe im Hollywood der 30er Jahre, Shirley Temple, wach. Die Projektion (sonderlich bedrohlich) in Ruschas Zeichnung des Kindes, das in den Filmen immer und immer wieder als Quintessenz des heimatlosen Kindes dargestellt wurde, ruft jedoch plötzlich auch Erinnerungen an die klassischen Wortgemälde des Künstlers selbst wach. An diejenigen nämlich, welche von einem anderen Findelkind aus der Zeit des Börsenkrachs berichten: von der rundäugigen Little Orphan Annie (einer der ersten unterhaltenden Comic-strips, der vom armen Waisenkind Annie handelte, A.d.Ü.). Zu diesem stark nachhallenden Szenario lässt sich die damit verwandte Zeichnung LITTLE BLACK GIRL (1986) hinzufügen, und die Identität Amerikas als «Ort des Unterwegsseins» tritt noch stärker hervor, während eine leicht andere Saite angeschlagen wird, welche der für das Ethos der 60er Jahre so bedeutenden Bürgerrechtsbewegung Beachtung schenkt.

Solch verbindende Allusionen zu Ruschas eigenen Pop-Art-Gemälden, Büchern und Zeichnungen der 60er Jahre bringen die narrativen Bilder der Massenkultur selbst in die aktuellen Meditationen des Künstlers über das Unterwegssein ein. Als Ruscha im Jahre 1962 sein Tankstellenbuch entwarf, war dies eine

EDWARD RUSCHA, SEX, 1985, OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND, *59 x 145¾"*/ 150 x 370 cm.

Entsprechung zu dem etwas früher erschienenen Roman Jack Kerouacs über das zeitgenössische Unterwegssein, ON THE ROAD. Ausserdem weckte es Assoziationen zur Fernsehreihe ROUTE 66, die damals den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht hatte. In ROUTE 66 traten zwei attraktive junge Kumpel auf, die mit ihrem roten Corvette Cabriolet auf ihrer endlosen Reise durch den modernen amerikanischen Westen zahlreiche Abenteuer erlebten. Diese Sendung war 1962 im Programm keineswegs etwas Ausgefallenes, obschon sie sich in einer untypischen Aufmachung präsentierte. Während vier Jahren war das Fernsehprogramm voll von Sendungen zum Thema Westen, und in jenem Jahr zählte man ein Dutzend: HAVE A GUN/WILL TRAVEL, GUNSMOKE und BONANZA; CHEYENNE, THE RIFLEMAN und MARSHALL DILLON; LARAMIE, WAGON TRAIN und THE VIRGINIAN; THE WIDE COUNTRY, RAWHIDE und sogar ROY ROGERS – DAVE EVANS VARIETY HOUR. Die beiden Jünglinge in dem schnittigen Corvette auf der Reise entlang der Route 66 waren einfach zwei motorisierte Einzelgänger, die dem Asphalt und der neuen Grenze rastlos entlangstreiften. Das unerklärliche Verschwinden von ROUTE 66 – und von WAGON TRAIN sowie Ruschas eigener Odyssee, TWENTYSIX GASOLINE STATIONS – wirft Schatten, die sich bis auf die Leinwand von UNCERTAIN FRONTIER (1987) weiterverpflanzen.

In diesem Sinne entspricht die primäre Differenz zwischen Ruschas Wortgemälden und seinen Silhouetten der Differenz zwischen dem Sprechen und dem Hören. (Die Jugend kennzeichnet sich durch ein starkes Bedürfnis zu sprechen, die Reife durch die schwierige Notwendigkeit des Zuhörens.) Ein Teil des Reizes seiner neuesten Gemälde besteht somit im scheinbaren Widerspruch zwischen den Bildern, die durch ihre unbeschwerte Einfachheit hervortreten, und der Art, wie mehrere Schichten hinzugefügt werden. Die Silhouetten sind gleichsam raffiniert konstruierte Gefässe, die wie durch ein Wunder mehr und mehr in sich aufnehmen können, ohne sich jemals ganz aufzufüllen. Ruscha bricht hier ein fundamentales Prinzip der Massenkultur auf, um es für seine eigenen Zwecke einzusetzen: Die Bilder der Massenkultur sind genügend uneindeutig, um im Grunde genommen leer zu sein. Sie sind deshalb in der Lage, zu einem fruchtbaren Boden für die starken Überzeugungen und formlosen Aspirationen praktisch jedes beliebigen Betrachters zu werden. Gleichzeitig nageln die Silhouettenumrisse des Künstlers die bedeutende Tradition fest, der dieser unlösbare Konflikt innewohnt. Ruschas Kunst ist eine lebendige und manchmal süss-pikante Silhouette der ort- und rastlosen Seele, wie sie der Massenkultur in launenhafter Weise innewohnt.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

EDWARD RUSCHA, FINA, GROOM TEXAS, FROM THE BOOK /
AUS DEM BUCH TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, 1962.

SAY FINA
EXACTLY AS GOOD
AS THE BEST!
FINA
SUPREME
FINA
GASOLINE
FINA
FINA