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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Artikel: Ed Ruscha : the Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications = das Mnemonische Buch: Ed Rushas vergängliche Publikationen

Autor: Miller, John / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681184

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

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

◆◆◆

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.

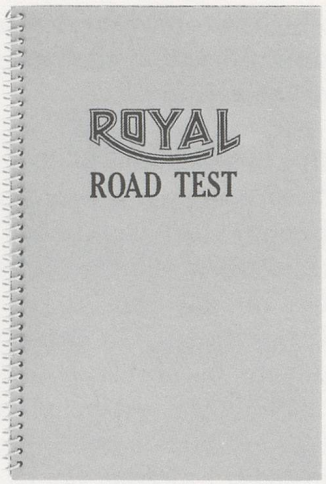
transfer of "file cards" from writer to reader. From there, a more fluid system like telecommunications promises to continuously circulate ideas between reader/writers. A constant flow of intellectual exchange would definitively surmount the inertia of the literary masterpiece, the overdetermined integrity 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.

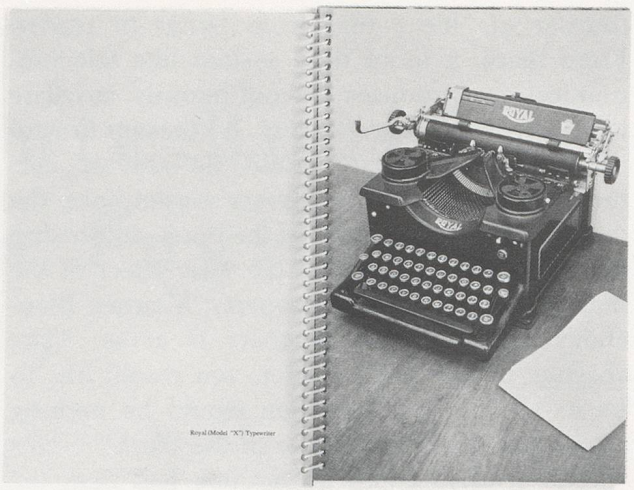
By 1956, the Situationists, inspired by the proto-surrealist Lautréamont, were cultivating a deliberately disruptive practice of détournement through plagiarism (appropriation), intended as a means of proletarian artistic education and as a first step toward "literary communism." [4] In one of his most 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.

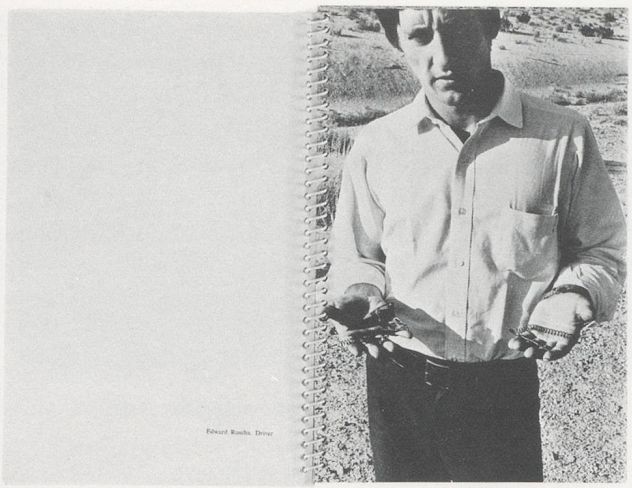
Significantly, Baudelaire had cast Constantin Guys, for his newspaper sketches, as the exemplary "Painter of Modern Life" ("observer, philosopher, 'flaneur' – call him what you will"): "I ask you to understand the word 'artist' in a very restricted sense, and 'man of the world' in a very broad one. By 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.

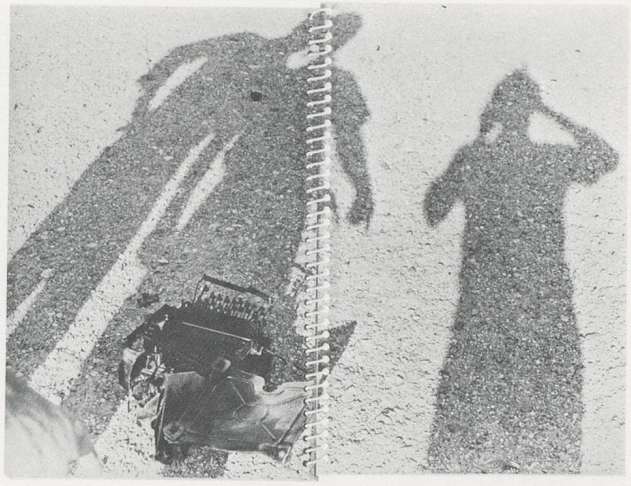
Whether the pull of the market is fundamentally good or bad, or whether these terms are in fact wholly spurious, Baudelaire's own unhappy consciousness, his vision of the writer as a whore, arises out of a profound ambivalence toward the commercialization of the writer's craft. Likewise, art journalism, 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

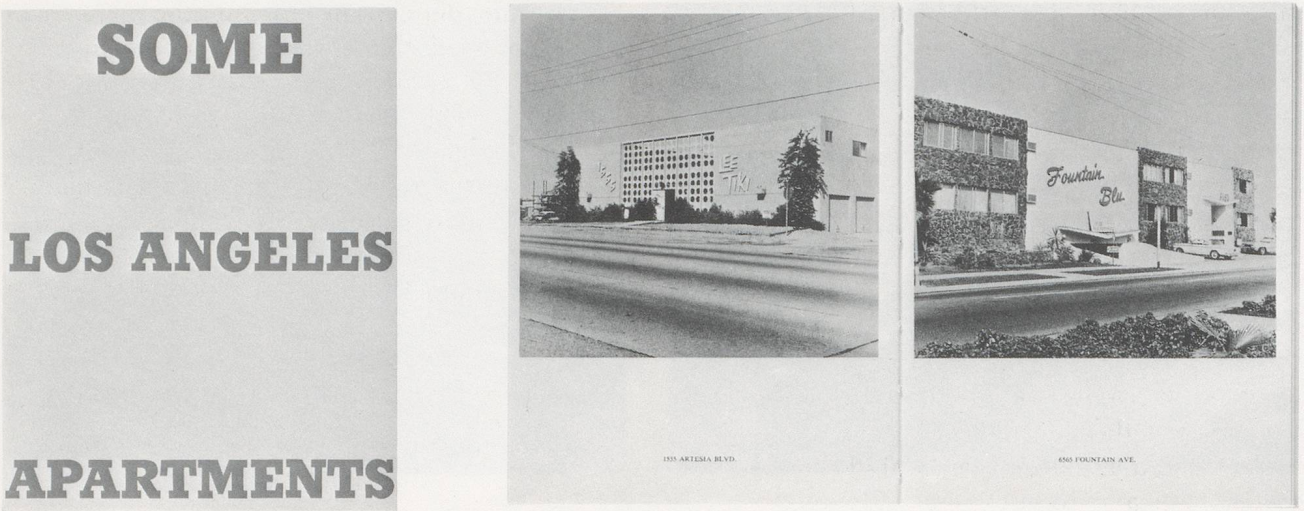




(or is it?) Royal typewriter. The "road test" was construed as an otherwise offhand bit of mischief in which Ruscha and friends hurled the typewriter out the window of a 1963 Buick Le Sabre going 90 m. p. h. on a barren stretch of highway outside Las Vegas, Nevada. Like Ruscha's other books, ROYAL ROAD 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.

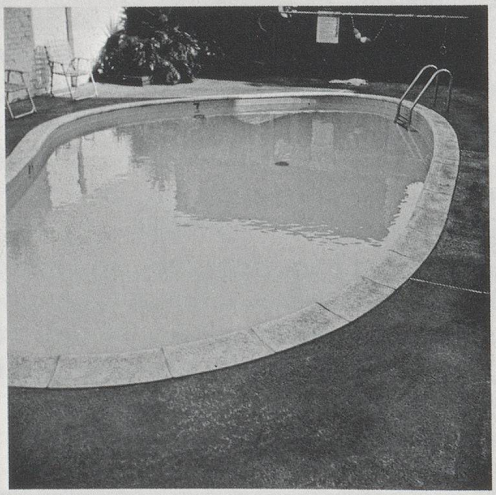
BIBLIOGRAPHY

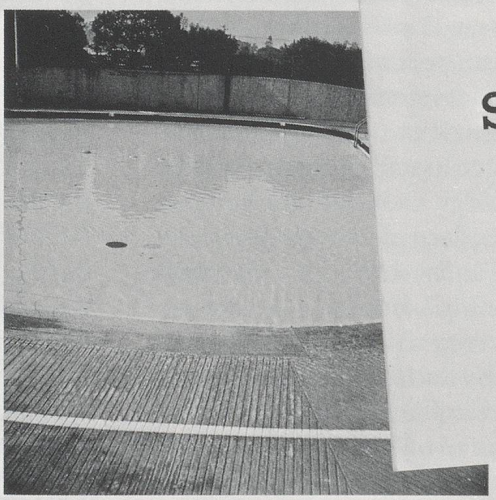
After 1969, Heavy Industry Publications is Ruscha's sometimes imprint.

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.

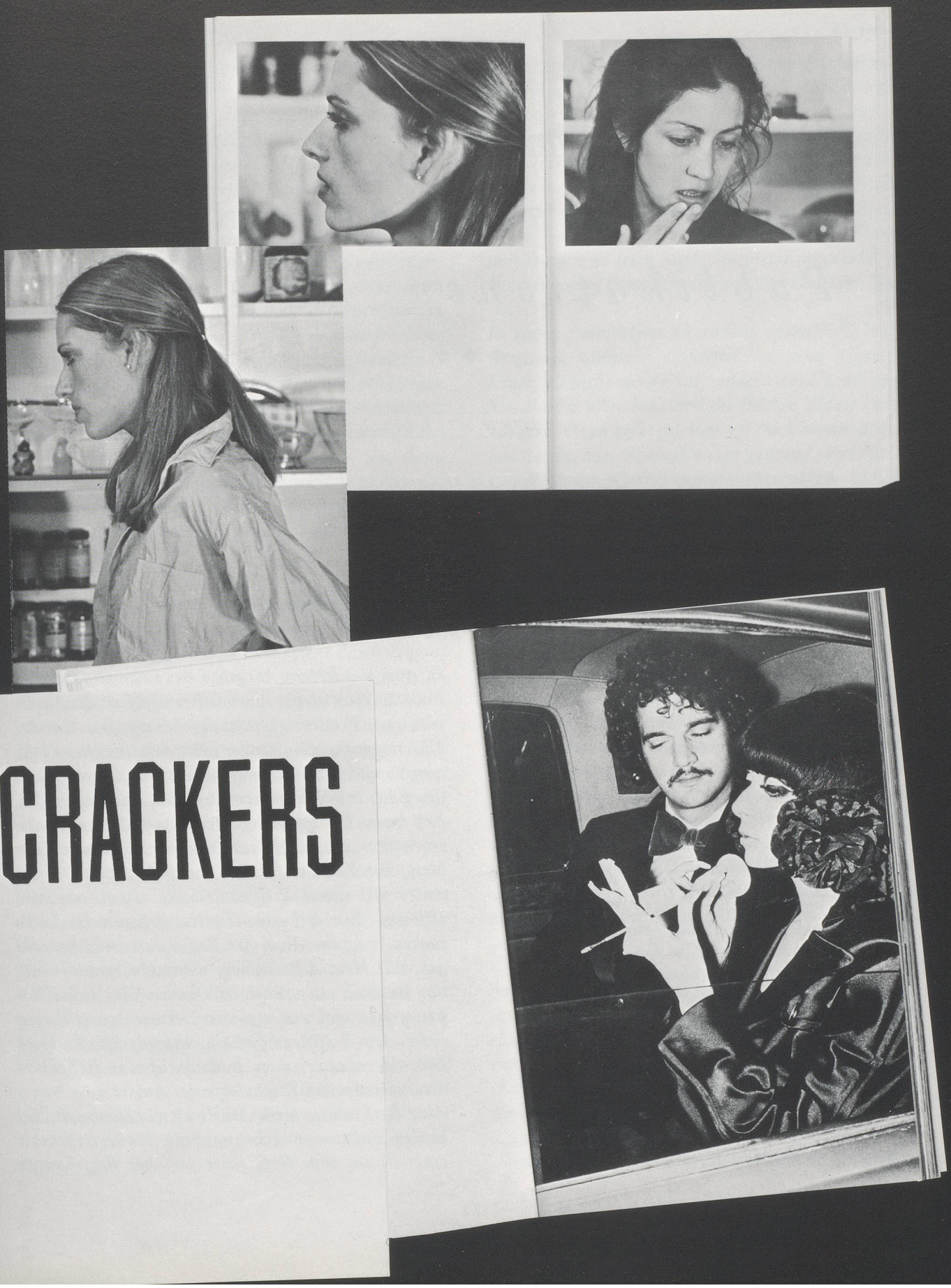
VARIOUS SMALL FIRES

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.*

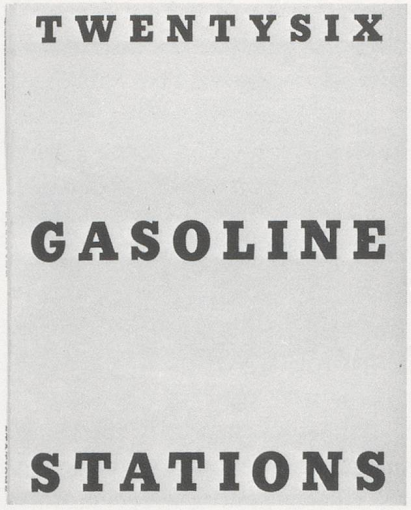
Gleichviel ob nun der Zwang des Marktes im Grunde gut oder schlecht ist, oder ob derlei Begriffe eigentlich vollkommen unzulänglich sind: Baudelaires unglücklicher Bewusstseins-Zustand, seine Vision vom Schriftsteller als Hure entstammten einem zutiefst ambivalenten Verhältnis gegenüber der Kommerzialisierung 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.

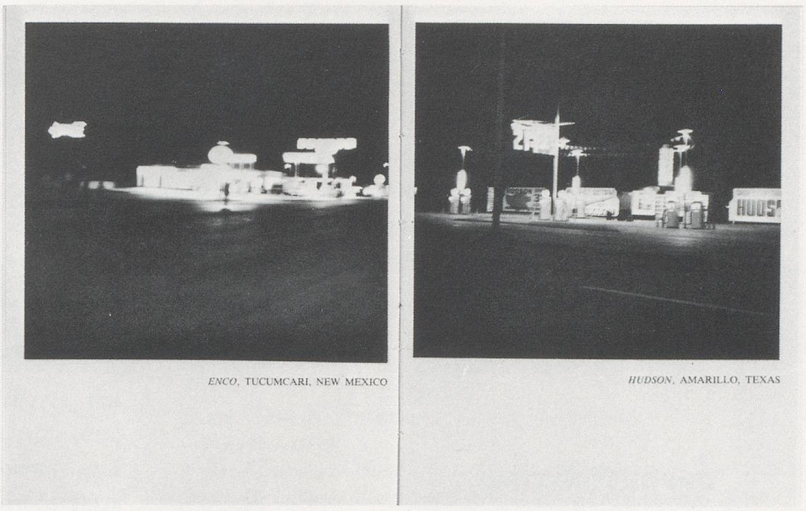
◆ ◆ ◆

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-

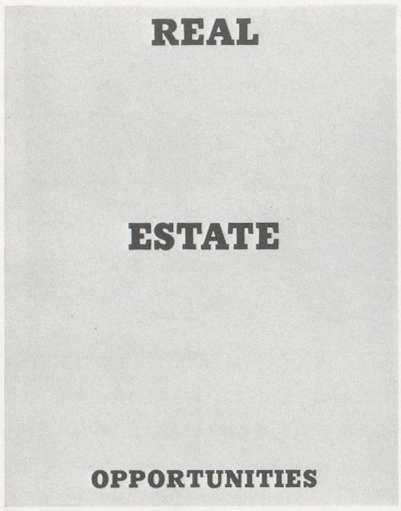


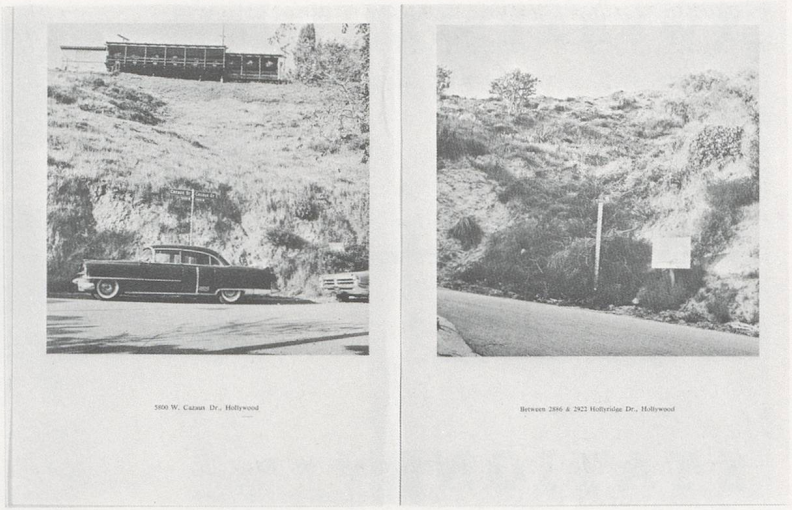


EDWARD RUSCHA, TWENTYSIX GASOLINE STATIONS/
SECHSUNDZWANZIG TANKSTELLEN, *FIRST EDITION 1963.*

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