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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Rubrik: Collaboration Imi Knoebel & Sherrie Levine

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

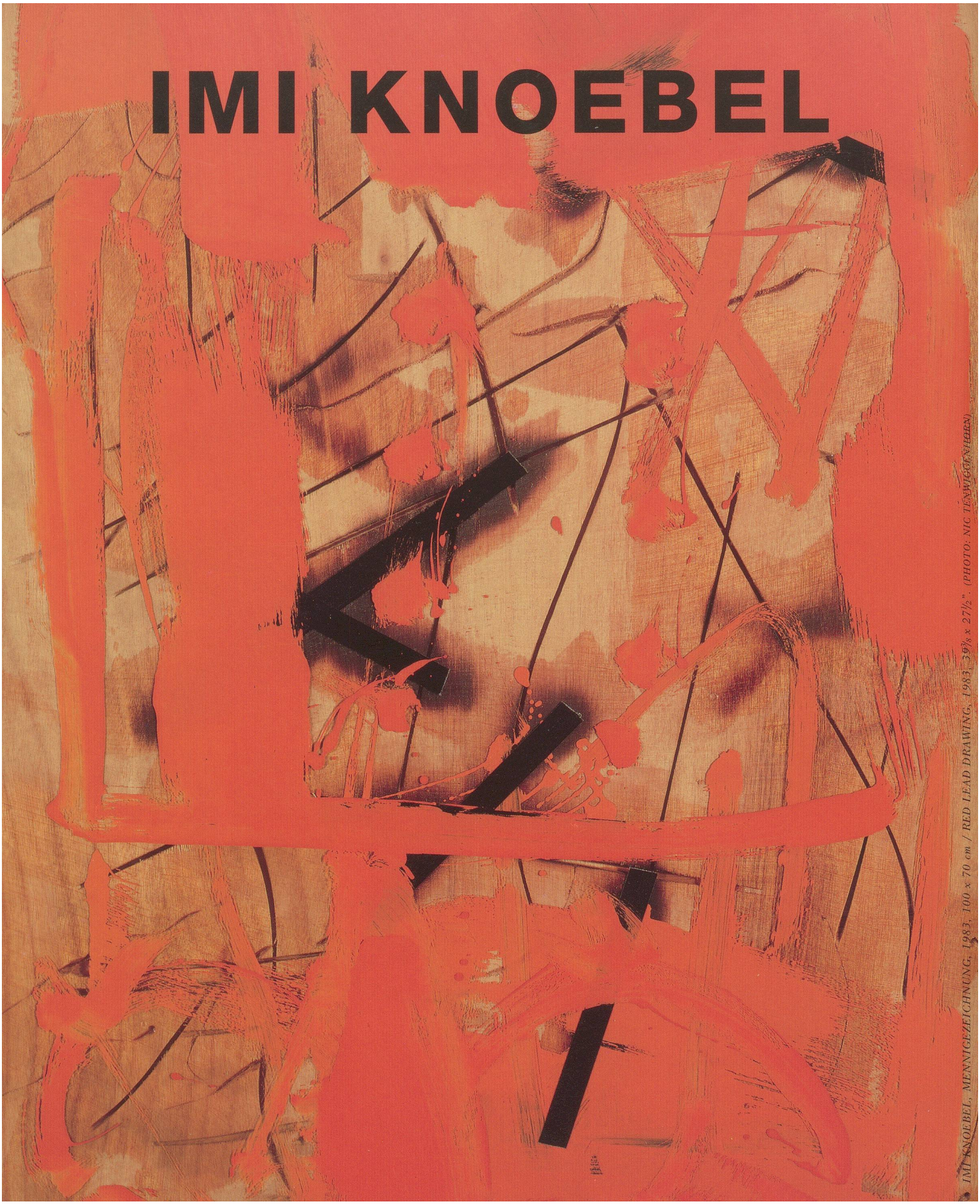
Terms of use

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: 09.01.2026

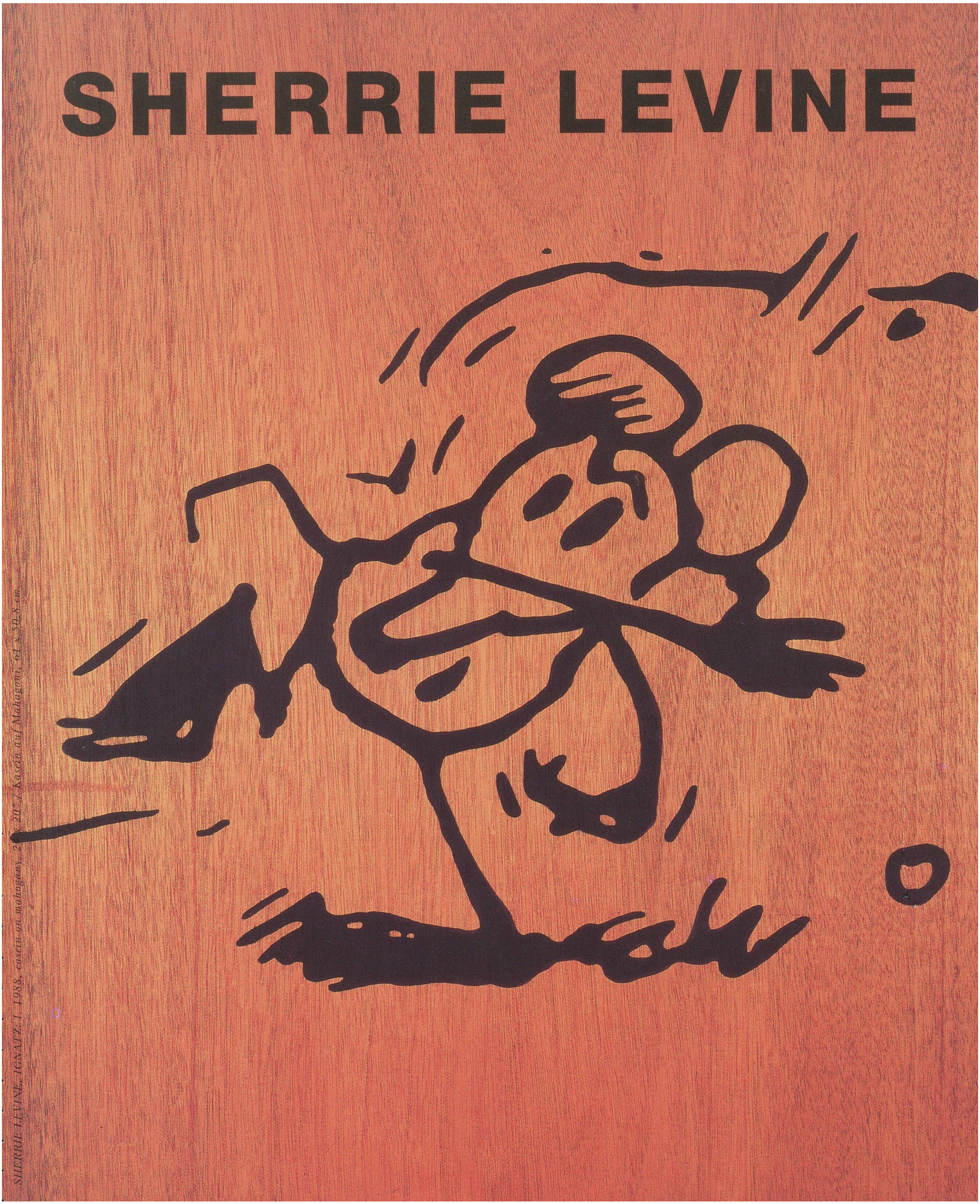
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

IMI KNOEBEL



IMI KNOEBEL, MENNIGE ZEICHNUNG, 1983, 100 x 70 cm / RED LEAD DRAWING, 1983, 39⅜ x 27½". (PHOTO: NIC TENWIEGENHORN)

SHERRIE LEVINE



SHERRIE LEVINE, IGNATZ I, 1988, casein on mahogany, 24 x 20 1/4 Kasein auf Mahagoni, 61 x 50.8 cm

RUDOLF BUMILLER

ARBEIT IM ERFOLG – ARBEIT IN DER ERFOLGLOSIGKEIT

1973 erschien in den Vereinigten Staaten als Zusammenfassung der Konzept-Ära das Buch: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Crossreference Book of Information on Some Esthetic Boundaries, Consisting of a Bibliography into Which Are Inserted a Fragment Text, Art Works, Documents, Interviews, and Symposia, Arranged Chronologically and Focused on So-Called Conceptual or Information or Idea Art with Minimal, Antiform, Systems, Earth, or Process Art, Occurring now in the Americas, Europe, England, Australia; and Asia (with Occasional Political Overtones), Edited and Annotated by Lucy R. Lippard.*

Beraten durch die Gewährsleute Ursula Meier, Germano Celant, Seth Siegelaub, art & project, Konrad & Erika Fischer, Ken Friedman, Lisa Bear, Willoughby Sharp und Charlotte Townsend, stellt Lucy R. Lippard die Bewegung dar. Das gut recherchierte Buch umfasst 220 Künstlernamen – von Vito Hannibal Acconci bis La Monte Young –, darunter befinden sich neben mittlerweile zu Klassikern der Epoche gewordenen Helden der Bewegung Künstler wie Siah Armajani, Jon Borofsky, Scott Burton, Adrian Piper und Jeff Wall, die erst viel später in anderen Zusammenhängen bekannt geworden sind.

RUDOLF BUMILLER ist Künstler und lebt in Stuttgart.

Die aufgeführten deutschen Künstler – Monika Baumgartl, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Hans Haacke, Sigmar Polke, Charlotte Posenenske, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Wolf Vostell, F. E. Walther – beweisen eine gute Einsicht in die deutsche Situation.

Beuys und Vostell waren die umtriebigsten Protagonisten der damaligen Szene in Deutschland und damit deutlich sichtbar. Darboven, Haacke und Walther haben zu der Zeit in New York gelebt. Die Namen insgesamt verweisen auf Konrad Fischer als Informanten.

Imi Knoebel, der in diesem Zeitraum, 1966–72, altersgemäss und zeitgemäss mit Systematisierung und Entmaterialisierung sein Werk begründete, findet sich in diesem Buch nicht erwähnt. Seine Projektionen, die weisse Bilder durch kurze Lichtblitze ersetzten, der HARTFASERRAUM, der der Ausstellung Dauer verlieh, schienen nicht relevant gewesen zu sein für das, was zur Verhandlung anstand.

Einzelpräsentationen u. a. bei René Block und art & project, die X-PROJEKTION 1972 für Gerry Schum in Darmstadt – eine Inkunabel im neuen Medium Video – genügten nicht, um ihm einen Platz unter den 220 Künstlern der Entmaterialisierungsbewegung der Jahre 1966–72 zu verschaffen. Obwohl in

Düsseldorf arbeitend, war er nicht an die entscheidenden Infosysteme angeschlossen, und seine Galerie Heiner Friedrich (München/Köln) war wohl zu dieser Zeit Einbahnstrasse für amerikanische Künstler, ihre deutsche Abteilung wegen der ungewöhnlichen Vermischung «traditioneller» und «progressiver» Kunst noch nicht genügend identifizierbar.

Als das Buch 1973 erschien, hatte Knoebel gerade eine Arbeit für beendet erklärt, die unter dem Lippardschen Begriff «System» hätte Karriere machen können, die aber als Information nicht vorhanden war: O. T. (250 000 ZEICHNUNGEN), 1969–73. 250 000 Zeichnungen im Format DIN A4 sind in Mappen (sogenannte Bücher) einsortiert und liegen in einer festgelegten Reihenfolge, jede auf einem eigenen Fachboden, in sechs hohen, schmalen Schränken. Die Schränke sind im Normalfall geschlossen, können aber von beiden Seiten durch zwei Türen geöffnet werden, so dass ein interessierter Betrachter das Werk an jeder Stelle einsehen kann. Die DIN-A4-Blätter besitzen durchgängig ein reduziertes Motiv: 3 bis 250 mit dem Lineal gezogene senkrechte Linien, deren Abstand und Anzahl variieren.

Diese von der «seriellen» Kunstpraxis geerbte Aufgabenstellung wird von Knoebel mit der Unbegrenztheit ihrer Möglichkeiten angenommen, ohne sie durch ästhetische und praktische Überlegungen als Bild, Serie oder Ausstellung zu begrenzen.

Er erreicht innerhalb der Systematik dieser Arbeit eine Linienfolge, deren Verwirklichung bei gleichbleibendem Arbeitstempo nach seinen Berechnungen 300 Jahre in Anspruch genommen hätte. Darauf bricht er den Vorgang ab und stellt die Viertelmillion Zeichnungen als Fragment vor. 1975, als die Arbeit in der Düsseldorfer Kunsthalle zum ersten Mal gezeigt wird, unter der Treppe im Eingangsbereich, grell beleuchtet von Glühbirnen an der niedrigen Decke, war alles, was das Werk mit den Konzepten der Jahre 1966–72 verbunden hatte, verschwunden.

Die beharrliche Verfolgung der Konzeption überschritt den Punkt, bis zu dem Ideen und Konzepte noch ausstellbar sind.

Die Ausstellung wird an dieser Stelle als unzureichende Vereinfachung eines in dieser Form nicht mehr darstellbaren Sachverhalts erkannt. Die gelagerte Form des Konzepts eröffnet einen Weg aus den Konventionen, die mit dem Ausstellen und Zeigen verbunden sind.

Aus den 250 000 ZEICHNUNGEN formulierte sich aber auch ganz folgerichtig das, was gleichzeitig mit den Arbeiten geschah, die Lucy R. Lippard als Strömungen erfasst hatte.

Die nach der Zäsur von 1972/73 erfolgte Hinwendung zum Tafelbild, seinen konservativen Impulsen und den sich neu formulierenden Interessen des Kunsthandels zwang alle diese belehrenden, didaktischen, forschenden und protokollierenden Demonstrations-, Beweisführungs-, Dokumentations- und Erläuterungsmaterialien ins Depot – in die gelagerte Form, auf die sie, weil zeigeorientiert und vom Hier und Jetzt erfüllt, gar nicht vorbereitet gewesen waren.

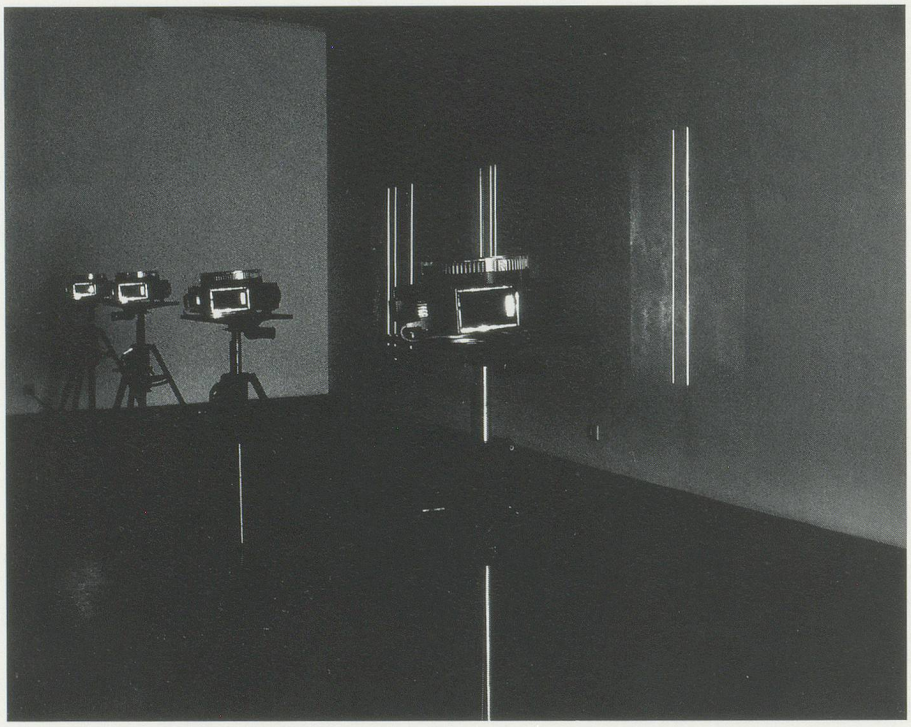
Lediglich F. E. Walther, der seinen Demonstrationsobjekten ab 1975 in einem breiten Schrank Lagerzustand verordnete, und Hanne Darboven, deren EIN JAHRHUNDERT 1970 in einem Jahr bei Konrad Fischer «Zeigezeit» hatte und seither im Regal in Aachen und später in Wien Lagerzeit als Bedingung erfährt, waren durch die beständige Erneuerung der Beobachtung ihrer Konzepte und Werke in der Lage, diesem neuen Zustand durch die Werkgestalt Rechnung zu tragen.

Knoebels Arbeiten waren mit dieser neuen Struktur gesättigt: Der HARTFASERRAUM, der Block der MENNIGEBILDER, später der GENTER RAUM, die RITTERBILDER und EIGENTUM HIMMELREICH. Noch DIE LATEINER aus Zürich (1987) und die SCHATTENRÄUME aus Maastricht (1989) sind von der lagernden und nicht von der zeigenden Struktur bestimmt. Das Zeigen wird als die Ausnahmesituation begriffen, die für das Werk dann und wann zustande kommt, doch ist die meiste Zeit durch die Depotexistenz definiert, wo liegen/stapeln/lehnen/eingepackt sein vorherrschen.

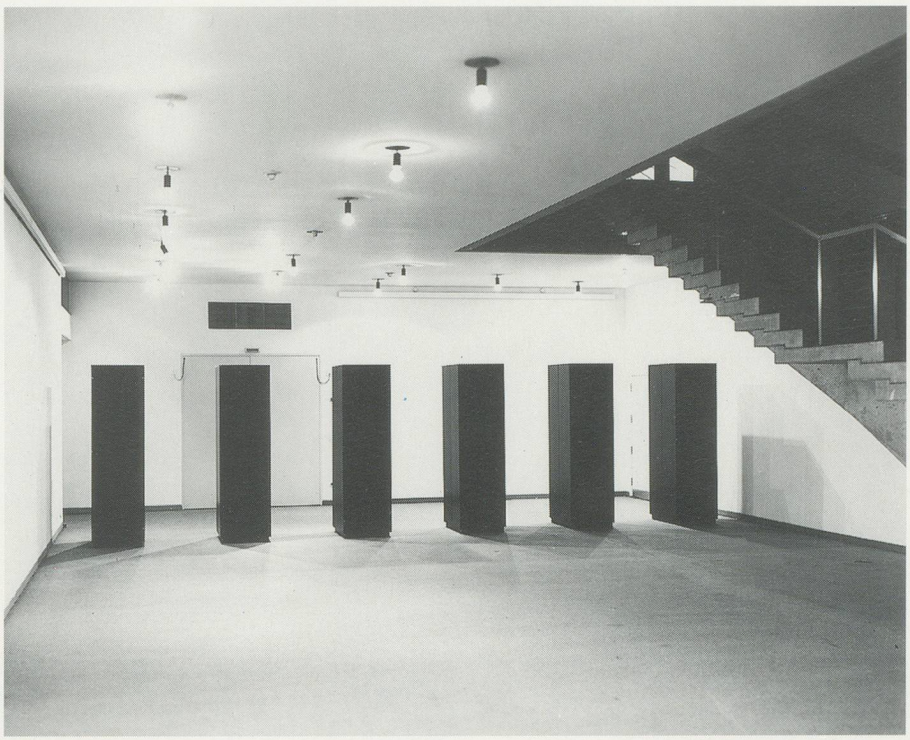
Franz Dahlem hat in einem Katalogtext (für Knoebel) eine 24stündige Öffnung der Museen und Ausstellungen verlangt und die unbedingte Beleuchtung der Werke bei Nacht.

Für die nicht mehr in der Architektur ruhende, sondern auf den Betrachter bezogene theatralische und zeigefreudige Ausstellungskunst ist «Dunkelheit und Depot» eine unübersehbare Schwachstelle.

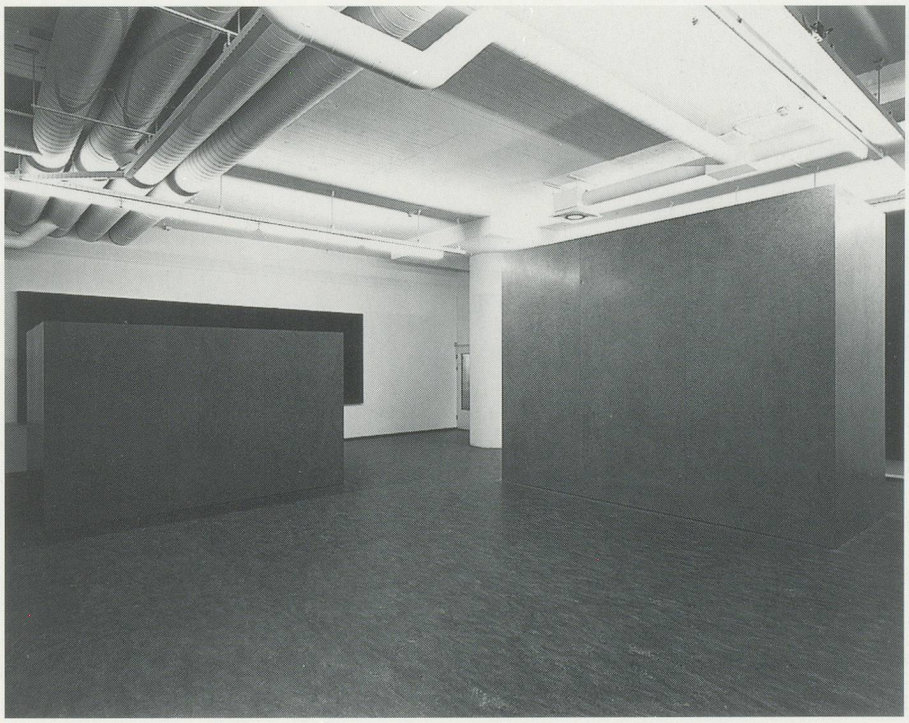
IMI KNOEBEL, AUSSENPROJEKTION / OUTDOOR PROJECTION, 1971.



IMI KNOEBEL, PROJEKTION, GALERIE HEINER FRIEDRICH, KÖLN 1972. (PHOTO: TIMM RAUTER)



IMI KNOEBEL, 250 000 ZEICHNUNGEN / 250 000 DRAWINGS, INSTALLATION, KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1975.



IMI KNOEBEL, SCHATTENRAUM 2 + 3 / SHADOW ROOM 2 + 3, MAASTRICHT 1988. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Völlig absurd sind die sich zum «Gesehenwerden» spreizenden Werke in den Ausstellungssälen während der Nacht ohne Licht und Publikum. Knoebels Werke dieser Zeit sind wie geschaffen für die Nächte in den Ausstellungen und die lange Nacht im Lager.

Wenn zum Erfolg Zeigen gehört und «Nichtzeigen» gleichzusetzen ist mit Erfolglosigkeit, dann könnte man in den radikalsten Werken von Knoebel eine Strategie erkennen, das «Kunstwerk im Erfolg» vom «Kunstwerk in der Erfolglosigkeit» zu unterscheiden.

Voller Genugtuung über die Existenz solcher Werke schrieb ich in distanzierter, aber schwerer Bewunderung einige Texte an Imi Knoebel, um mich zu erkennen zu geben und zu erforschen, wie weit ich ihn erkannt hatte:

BLICK IN DIE AUSSTELLUNG

Rechter Hand, direkt neben dem Eingang in den Saal, eine grosse, nach Norden liegende verglaste Wand, die den Blick frei gibt auf einen Garten mit reichem Baumbestand. Linker Hand, an der nach Osten liegenden Wand, zwei Bilder: Runges LEHRSTUNDE DER NACHTIGALL und Schwinds ASCHENBRÖDEL. Auf der nach Süden liegenden Wand LA CHARGE, L'ALERTE, LES BICHES EN FUITE, eines von Courbets Jagdbildern, daneben DIE RUDERER von Marées. Die dritte Wand wird vom Boden bis fast unter die Decke eingenommen von Klingers URTEIL DES PARIS, daneben mit viel Platz nach allen Seiten UM DEN FISCH von Paul Klee. Dann der Ausgang aus dem Saal, genau gegenüber dem Eingang auf der anderen Seite der grossen, verglasten Wand.

KNOEBEL UND PALERMO

Im Gegensatz zu Palermo, der als Handwerker von Auftrag zu Auftrag zieht und sorgfältig einzelne Werkstücke herstellt, behandelt Imi Knoebel seine Objekte mit dem Mass an Zuwendung, das nötig ist, damit sie existieren – durchaus vergleichbar der Aufmerksamkeit, die ein Bauer den einzelnen Momenten seines Hofes zukommen lässt. So verfährt Imi Knoebel in seinem Werk wie auf einem Gehöft, wo mit höchstem Sachverstand vieles betrieben wird: Milchvieh, also Butter und Käse, vielleicht Bullen zur Zucht und Jungvieh, vielleicht ein paar Ochsen und Schweine, Wiesen zur Weide und fürs Winterfutter, Äcker mit verschiedenen Getreidesorten, Wälder, in denen im Winter Holz geschlagen wird, jede Menge Obstbäume, also auch Most und Schnaps, jede Menge Kleinvieh, also Hühner und Gänse, ein Hund und ein Paar Katzen, vielleicht ein schönes Pferd und Tauben auf dem Dach, eine Mühle am Bach und ein Steinbruch an der Strasse.

Der zweite Text scheint ihm gefallen zu haben. Er veröffentlichte ihn im Katalog *Das Geriede* (Otterlo, 1985).

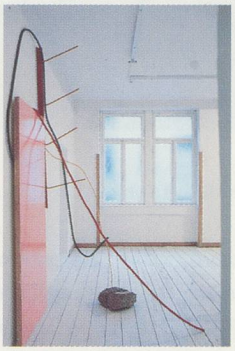
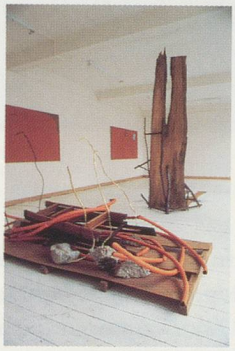
Die grossen Monographien in deutschsprachigen Kunstzeitschriften, (*«Kunstforum»* 1987, *«Wolkenkratzer»* 1986) haben den Auftritt Knoebels nach 1985 begleitet und aus dem konkreten Werk eine brauchbare Information gemacht.

Knoebels Arbeit in der Erfolglosigkeit ist als gelungen anerkannt worden, und sein Werk hat vom Dunkel ins Helle gewechselt, vom Hören ins Sehen, vom Lagern zum Zeigen. Wenn sein Kunstentwurf ab der zweiten Hälfte der 80er Jahre gebraucht wird als Abgrenzung, Mode, Spekulation, Unterhaltung, Wertanlage, Nachschub, dann hatte sich das Werk im Spotlight der Erfolgskunst zurechtzufinden.

Diese «Erfolgskunstwelt» ist eine amerikanische Kreation. Die Heroen der New Yorker Nachkriegsmalerei geben in ihr die Himmelsrichtungen ab: Newman nach Norden und Pollock nach Süden als Pole, als Äquator in östlicher Richtung De Kooning, die westliche Richtung ist «rauschenbergerisch». (Stella, der in diese Erfolgskunstwelt als Künstler hineingeboren wurde, ist die Verwirklichung derselben innerhalb eines Werkes.) In dieser Erfolgskunstwelt sind die guten Bilder und Objekte Annäherungen an die Pole und Richtungen – nicht im Sinne einer Kopie, sondern in der Übertreibung und Übersteigerung dieser – jenseits aller Authentizität – objektiv und allgemein gewordenen Kategorien der zweiten (amerikanischen) Moderne.

Mit der Knoebel eigentümlichen Präzision verwandelt sich seine Arbeit in das Werk als Erfolg.

Die nach wie vor zugrundeliegenden Exerzitien der Farbe und Form, der Collage heterogener Teile, der gestischen Malerei und der spezifischen Orte münden nun in die Kategorie des taghellen Erfolgs: in vor weisser Wand schwebende grossformatige

IMI KNOEBEL, EIGENTUM HIMMELREICH / PROPERTY HEAVENLY KINGDOM, 1983, GALERIE SCHOOF, FRANKFURT 1983. (PHOTOS: UTE SCHENDEL)

Bildkörper, die im Sinne klassischer Kunstpraxis die Erfindung herunterspielen und die minimale Differenz betonen. Konstruktive Strenge, leidenschaftliche Präsenz des Körpers, Extravaganz der malerischen Geste, Organisation des Heteronomen – mit den Figurenbildern, den schwarzen geritzten Schlachtenbildern, mit Malerei auf Hartfaser und struppigen Materialcollagen usw. bespielt Knoebel die beleuchtete Bühne, auf der das Erfolgsstück aufgeführt wird.

Gezielte Differenz und kritische Distanz innerhalb des repräsentierten Kanons sind die Informationen für den Betrachter. Die typisierenden Kunstwerke und die Allgemeinheit des Ausdrucks bilden eine Episode und nicht das Schicksal des Werklaufs. Erfolg und Popularität werden zu Mitteln, die das Erscheinungsbild dieser Arbeiten prägen bis in die Titel hinein.

«Erfolg» ist keine letzte Stufe mehr, und «weltbekannt» ist nicht das Ziel

«Die Ziele früherer Maler können meine Mittel werden», hatte Jasper Johns in den 60er Jahren formuliert. 1987, in der Hochzeit der Figurenbilder, fragte ich Imi Knoebel, an welcher Stelle seines Werks bzw. seiner Biographie er sich im Moment befinde. Ohne nachzudenken antwortete er: «An der Vollendung des zweiten Drittels.»

RUDOLF BUMILLER

WORKING WITH SUCCESS – WORKING WITH UNSUCCESS

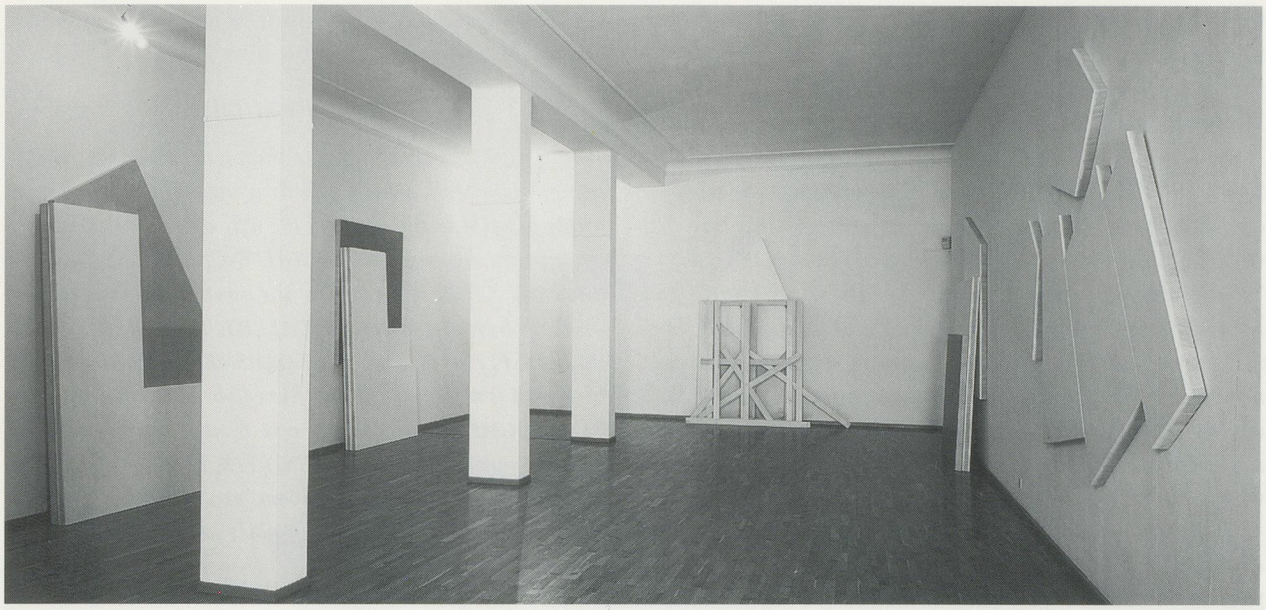
In the United States in 1973, there appeared a book that summed up the period of Conceptual Art. Its title was: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Crossreference Book of Information on Some Esthetic Boundaries, Consisting of a Bibliography into Which Are Inserted a Fragment Text, Art Works, Documents, Interviews, and Symposia, Arranged Chronologically and Focused on So-Called Conceptual or Information or Idea Art with Minimal, Antiform, Systems, Earth, or Process Art, Occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with Occasional Political Overtones), Edited and Annotated by Lucy R. Lippard.*

Lippard presents the movement with the aid of consultants and informants Ursula Meier, Germano Celant, Seth Siegelaub, art & project, Konrad & Erika Fischer, Ken Friedman, Lisa Bear, Willoughby Sharp, and Charlotte Townsend. This well-researched book mentions 220 artists, from Vito Hannibal Acconci to La Monte Young; alongside those who have since been recognized as the classics of the movement, it lists artists such as Siah Armajani, Jon Borofsky, Scott Burton, Adrian Piper, and Jeff Wall, who have since made names for themselves in entirely different contexts.

The German artists mentioned—Monika Baumgartl, Bernd & Hilla Becher, Joseph Beuys, Hanne Darboven, Hans Haacke, Sigmar Polke, Charlotte Posenenske, Klaus Rinke, Ulrich Rückriem, Wolf Vostell, Franz Erhard Walther—reveal a sound grasp of the German art situation. Beuys and Vostell were the most active figures on the contemporary German art scene, and thus highly visible; Darboven, Haacke, and Walther were then living in New York. The German list as a whole points to Konrad Fischer as the informant.

Imi Knoebel, who was a contemporary, working on the systematization and dematerialization of art throughout the period in question, 1966–72, was not mentioned in Lippard's book. His projections, replacing white pictures with brief flashes of light, and his FIBERBOARD ROOM, designed to lend durability to the exhibit, did not at the time seem relevant. Neither his individual presentations at Galerie René Block, at art & project, and elsewhere, nor the X-PROJECTION for Gerry Schum in Darmstadt in 1972—a pioneer achievement in the new medium of video—sufficed to earn him a place among the 220 artists

RUDOLF BUMILLER is an artist and lives in Stuttgart.



IMI KNOEBEL, DIE LATEINER / THE LATINISTS, GALERIE BRUNO BISCHOFBERGER, ZÜRICH 1987.

chosen to represent the dematerialization movement of the years 1966 to 1972. Although working in Düsseldorf, he was not plugged in to the crucial information systems; and his gallery, Galerie Heiner Friedrich (Munich and Cologne), seems at that time to have been a one-way street for American artists. Its German side, with its unusual mixture of "traditional" and "progressive" art, still lacked definition.

When the book came out in 1973, Knoebel had just concluded a work that ought to have made its name within Lippard's designation of Systems Art but did not form part of the "information" available to her. This was O.T. (250 000 ZEICHNUNGEN) [Untitled (250,000 Drawings)], of 1969–73. In it, two hundred and fifty thousand drawings in standard, typewriter-paper format are arranged in folders (known as "books") and stacked in a preordained sequence, each in its own pigeonhole, in six tall, narrow cabinets. The cabinets are normally kept closed, but they have doors both front and back, so that an interested viewer can inspect the work at any point. The sheets all carry the same simple motif: between 3 and 250 ruled, vertical lines, varying both in number and in spacing. Part of the legacy of "Serial" art, this undertaking was accepted by Knoebel in all its limitless potential: no factor, aesthetic or practical, was permitted to confine it within the limits of a picture, a series, or an exhibition. The work established a linear sequence that Knoebel—by his own calculation—would have taken 300 years to complete; whereupon he broke off the sequence and presented the quarter-million drawings as a fragment.

By 1975, when it was shown for the first time at the Kunsthalle in Düsseldorf—beneath the stairs in the front hall, harshly lit by light bulbs fitted to the low ceiling—all the work's links with the Conceptual Art of 1966–72 had disappeared. The artist's inexorable pursuit of his conception had gone far beyond the ultimate point where ideas and concepts cease to be exhibitable. The exhibit was acknowledged to be an inadequate simplification of something that, in this form, could no longer be shown. The concept in its "stored form" afforded an escape from the conventions of exhibiting and showing.

At the same time, 250,000 DRAWINGS logically implied the fate that was now befalling the work included by Lippard in her survey. The momentous change of direction that took place in 1972–73, the ensuing shift back toward the conservatism of the easel painting, and the emerging demands of the art

trade, banished all those didactic works of research, record, and exposition to the reserve collections: they were relegated to the "stored form" for which—being of their time, and filled with the Here and Now—they had not been prepared. Only Franz Erhard Walther, who from 1975 onward arranged his demonstration materials in the "stored state" in a wide cabinet, and Hanne Darboven, whose ONE CENTURY went through one year's "showing time" at Konrad Fischer's gallery in 1970 and has since necessarily existed in "store time," on the shelf in Aachen and later in Vienna, were constantly engaged in reviewing and revising their work and their concepts, and were thus able to take account of the new state in which that work would henceforth exist.

Knoebel's works—FIBERBOARD ROOM, the block of RED LEAD PICTURES, and later GHENT ROOM, NIGHT PICTURES and OWNING HEAVEN—were saturated with this new structure. THE LATINS, from Zurich (1987), and the SHADOW ROOMS from Maastricht (1989), are defined by their structure-as-stored, not by their structure-as-shown. Showing is treated as the exception; something that happens to the work from time to time. Most of the time, it is defined by its existence in store, dominated by the state of lying/leaning/being stacked/being packed. In a catalogue text for Knoebel, Franz Dahlem called for museums and exhibitions to be kept open twenty-four hours a day, or at least for the works to be routinely lit every night. Exhibit art, no longer architecture-based but relating solely to the spectator, had turned theatrical and demonstrative, and so "darkness and storage" had become its Achilles heel. Gallery works, flaunting themselves, eager to "be seen," become entirely absurd at night, when there is no light and no public; Knoebel's works of that period seem to be made for gallery nights and for the long night of the storeroom.

If showing is part of success, and if "not showing" is the same as "unsuccess," then Knoebel's most radical works reveal a strategy for distinguishing the "artwork in success" from the "artwork in unsuccess." I found the existence of such works so satisfying that—in a state of detached but grave admiration—I sent a number of texts to Imi Knoebel, with a twofold aim: to make myself known to him, and to find out just how well I had come to know him.

A VIEW OF THE EXHIBITION

On the right of the entrance to the room is a large, north-facing, glass wall, which affords a view of a garden area thickly planted with trees. On the left, on the east wall, are two pictures: Runge's THE NIGHTINGALE'S LESSON and Schwind's CINDERELLA. On the south wall are one of Courbet's hunting scenes, THE ALERT, THE CHARGE, THE DEER IN FLIGHT, and THE OARSMEN by Marées. The third wall is occupied, almost from floor to ceiling, by Klinger's JUDGMENT OF PARIS; next to this, surrounded by plenty of empty space, is AROUND THE FISH, by Paul Klee. Then comes the exit from the room, exactly opposite the entrance, at the far end of the big, glass wall.

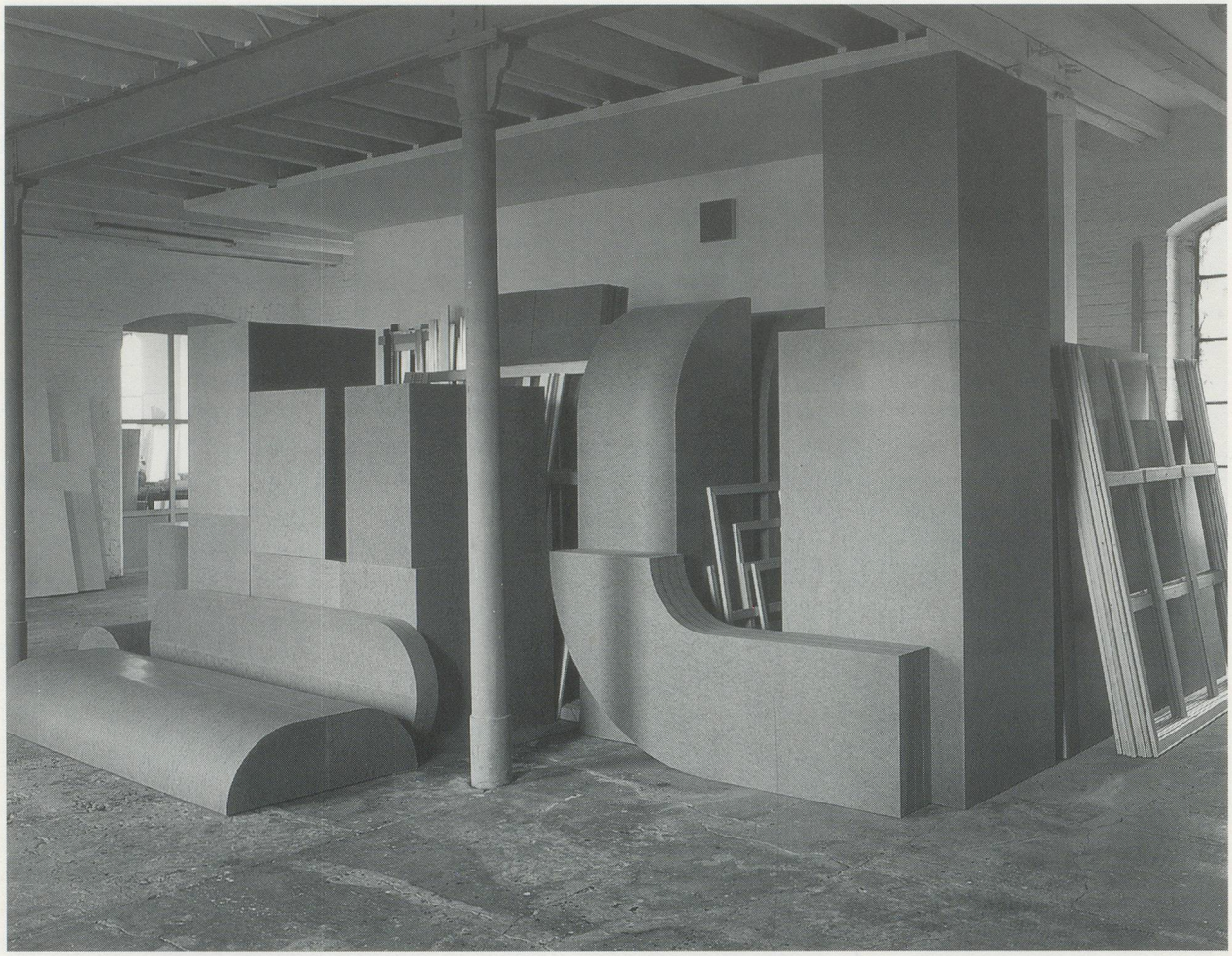
KNOEBEL AND PALERMO

Palermo is a craftsman, moving on from one commission to the next and assembling individual pieces with the utmost care; by contrast, Imi Knoebel pays his objects just so much attention as they need in order to exist—the attention that a farmer devotes to the separate departments of work on his land. Imi Knoebel treats his work like a farm, on which many different activities are kept going with great skill. Dairy cattle, therefore butter and cheese; perhaps some bulls for breeding; young stock; perhaps a few oxen and pigs; grass for pasture and winter feed; cereal crops of various kinds; woodland for winter felling; any number of fruit trees, and therefore fruit juice and liquor; any amount of chickens and geese; a dog and a couple of cats; perhaps a fine horse; pigeons on the roof; a mill on the stream; and a quarry by the roadside.

He seemed to like the second of these texts, and he published it in the catalogue *Das Geriede* (Otterlo, 1985).

Knoebel's emergence after 1985 was accompanied by major articles in German art magazines (*Kunstforum*, 1987; *Wolkenkratzer*, 1986), which turned the existing work into available information. The work done by Knoebel in the state of unsuccess was now recognized as successful; and his output moved from darkness into light, from being heard of to being seen, from store to show. Enlisted from the mid 1980s onward, to serve the purposes of demar-

IMI KNOEBEL, SELBSTPORTRAIT / SELFPORTRAIT, 1983/84/87.



IMI KNOEBEL, RAUM 19 II / ROOM 19 II, 1992. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

cation, fashion, speculation, entertainment, investment, and continuity of supply, his art had to adapt itself to existence in the spotlight of artistic success.

In art, the "world of success" is an American creation. Its cardinal points are marked by the heroes of postwar New York painting: the poles are Newman in the North and Pollock in the South; on the equator to the East is De Kooning; and the West is all Rauschenbergesque. (Stella was born, as an artist, into the world of success, and he embodies the whole of that world within a single oeuvre.) In the world of success, good pictures and objects are approximations to one or other of the cardinal points—not as copies but as intensifications and exaggerations of those four categories, which have now transcended authenticity to become objective and universal criteria of the Second (American) Modernism.

With characteristic precision, Knoebel's work has transformed itself into success art. The basic exercises in color and form, the collage of heterogeneous components, the gestural painting, and the specific sense of place, on which it continues to be based, now qualify it for the limelight of success. Huge images floating in front of a white wall, which in terms of classical artistic practice play down the element of invention and emphasize minimal distinctions; strict

IMI KNOEBEL, DER AFRIKANER, 1985, Acryl auf Sperrholz, je 244 x 122 cm / THE AFRICAN, 1985, Acrylic on plywood, 96 x 48" each. (NIC TENWIGGENHORN)

structure; forceful physical presence; extravagance of painterly gesture; organization of the disparate: with his figurative images, his scraped, black battle pieces, his works painted on fiberboard, and his shaggy material collages, Knoebel fills the brightly lit stage with a successful show. Within the conventions of performance, the information that reaches the spectator is made up of meticulous distinctions and a state of critical detachment.

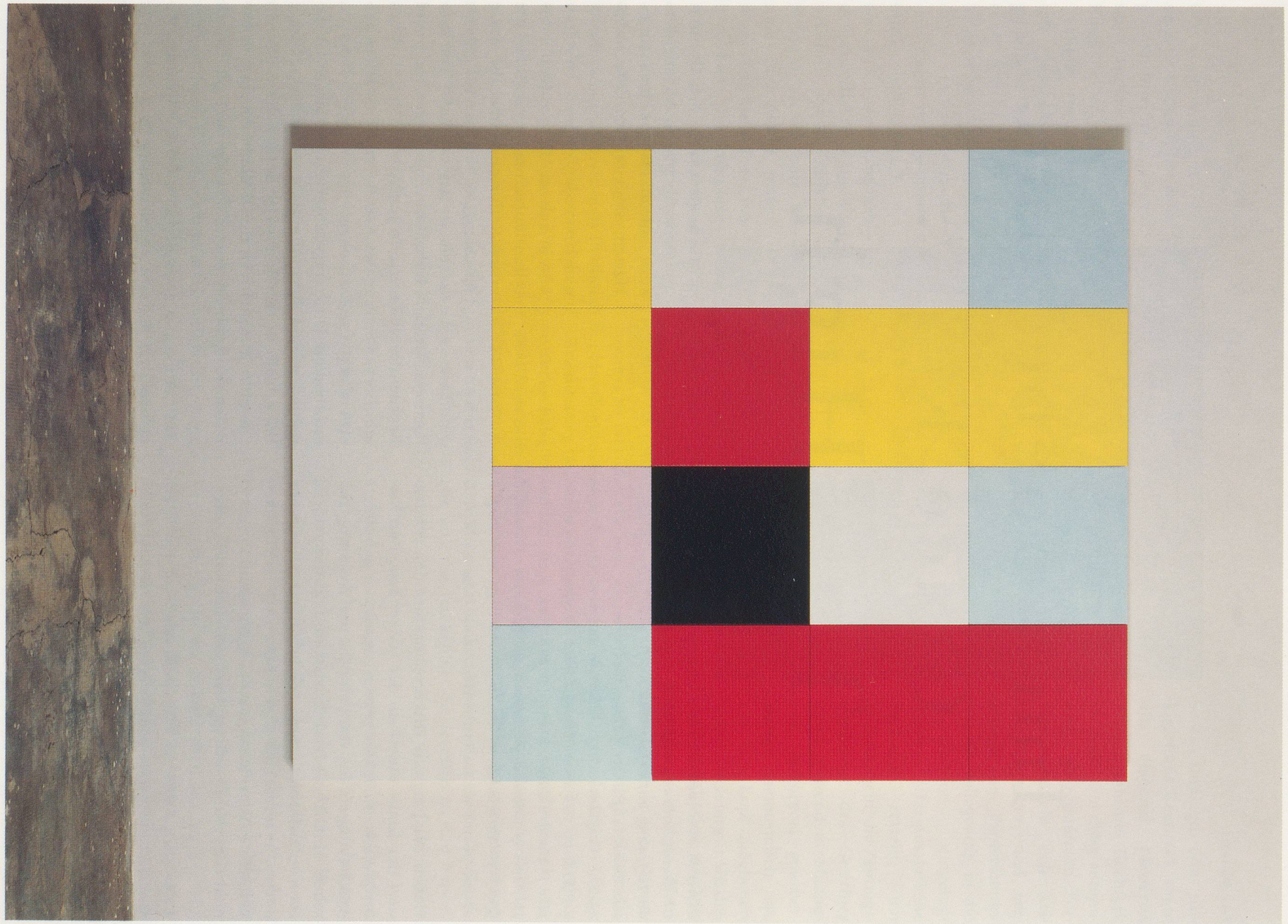
With their generalizing tendency and their typified forms of expression, these artworks constitute an episode in Knoebel's artistic career; they are not its destiny. Success and popularity are used within the works as devices that define their outward appearance and even their titles.

"Success" is no longer the last step, and "world-famous" does not describe the end in view. Jasper Johns said in the 1960s that earlier painters' ends might become his means. In 1987, when Imi Knoebel's production of figurative images was at its peak, I asked him to define the stage he considered himself to have reached in his work, or in his life. Without pausing for thought, he answered: "Two thirds completed."

(Translation: David Britt)

IMI KNOEBEL, CEMENTI, 1991, 24 x 12 x 7,5 cm / 9½ x 4¾ x 3". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

IMI KNOEBEL, Z. T. NO. 3, 1988, Acryl auf Holz, 252 x 192 cm / Acrylic on wood, 99¼ x 75⅝". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



RAINER CRONE • DAVID MOOS

Imi Knoebel und Grace Kelly: The High

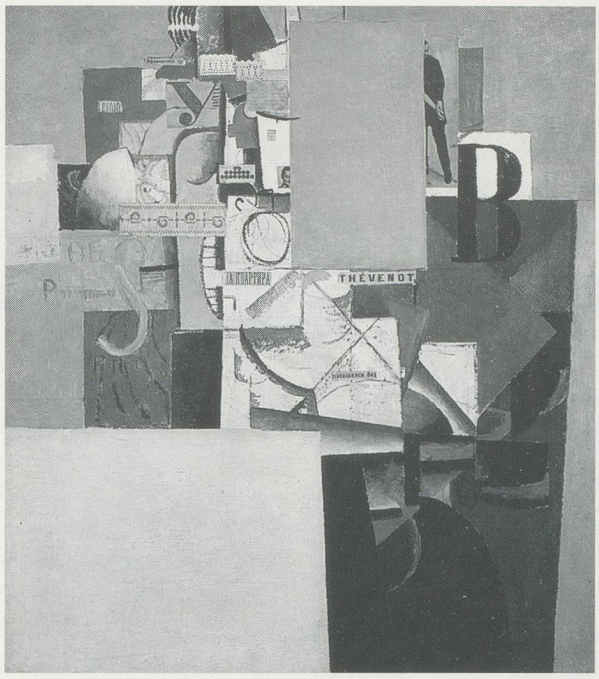
Dieser Mythos (von Sisyphos) ist tragisch, weil sein Held sich seiner bewusst ist. Worin bestünde tatsächlich seine Strafe, wenn ihm bei jedem Schritt die Hoffnung auf Erfolg neue Kräfte gäbe? Heutzutage arbeitet der Werktätige sein Leben lang unter gleichen Bedingungen, und sein Schicksal ist genauso absurd. Tragisch ist es aber nur in den wenigen Augenblicken, in denen der Arbeiter sich seiner bewusst wird. Sisyphos, der ohnmächtige und rebellische Prolet der Götter, kennt das ganze Ausmass seiner unseligen Lage: über sie denkt er während seines Abstiegs nach. Das Wissen, das seine eigentliche Qual bewirken sollte, vollendet gleichzeitig seinen Sieg... Antike Weisheit verbindet sich mit modernem Heroismus. ALBERT CAMUS, *Der Mythos von Sisyphos* (1942)[1)]

Haben die jüngsten Diskurse, die um den Stellenwert der Kunst innerhalb der zeitgenössischen Kultur kreisen, nicht klar gezeigt, dass zuvor gehuldigte Anschauungen, die von einer starren Trennung zwischen Hochkunst und Trivialkultur ausgingen, zu ihrer Ausformulierung nicht notwendigerweise einer unverrückbar-abgehobenen Begrifflichkeit bedürfen? Vom facettenreichen Blickpunkt unserer mediengesättigten Gegenwart aus ist nur allzu offensichtlich, dass sich die Grenzen nunmehr verwischt haben. Was einst ausschliesslich einer aufgeklärten, eingeweihten Elite vorbehalten zu sein schien, ist heute gleichermassen einem breiteren und in hohem Masse aufnahmebereiten Publikum zugänglich. Die ersten Reflexionen über die starre Trennung setzten, wie wir gelernt haben, zu Beginn dieses Jahrhunderts ein. Mit dem Kubismus versuchten Picasso und Braque die abendländische Malerei an bis dahin ignorierte Bereiche der Kultur, an die Welt des Trivialen, des Proletarischen, des Alltäglich-Banalen, anzubinden. Doch ungeachtet der verstärkten Wahrnehmung und Erkundung ihrer nächsten Umgebung blieb ihr Kubismus der Sphäre des Sublimen verhaftet. Um sich von den Bollwerken einer kulturellen Verfeinerungs- und Erhabenheitsgläubigkeit zu lösen, sollte die komplexe Problemstellung der Abstraktion die Assimilation an den «Mainstream» erfordern. Die Kunst musste, wollte sie sich auf eine Ebene herabbegeben, auf der sie auch für die Masse zugänglich wäre, ihr Verständnis, ihre Erfassungsweise der Welt und des gesamten Universums erweitern

RAINER CRONE ist Professor für die Kunst des 20. Jahrhunderts an der Universität München. *DAVID MOOS* ist Doktorand an der Columbia Universität, New York. Sie sind die Verfasser einer Studie über Auguste Rodin, *Eros and Creativity*, und einer Kasimir-Malewitsch-Monographie.

und in der Verfolgung dieses Ziels zugleich ihre Komplexität bewahren, ja sogar noch ausbauen, wenn sie Kunst bleiben wollte.

Dieser zweifache Imperativ – das scheinbar Unergründliche fassbar zu machen, Eintritt in das Allerheiligste zu gewähren, ohne dessen geheimnisvoll-erlesene Essenz zu entweihen – wurde bald darauf von einem Künstler eingelöst, der ausserhalb des traditionellen abendländischen Kulturkreises arbeitete. Kasimir Malewitschs malerisches Werk bietet in seinem Bestreben, die komplexesten und schwierigsten abstrakten Ideen begreifbar zu machen, einen beispielhaft dichten Abriss dieser Entwicklung. Bevor er sich 1915 dem Suprematismus und der komplett ausgearbeiteten «Gegenstandslosen Welt» verschrieb, durchlief er eine eher «malerische» Phase, in der er sich um eine kubo-futuristische Synthese bemühte. FRAU VOR EINER PLAKATSÄULE von 1914 zeigt, wie sich Malewitsch einerseits vom Bildlichen her durch das Gefüge des Kubismus hindurcharbeitet und dabei Anspielungen auf die Welt des fabrikmässig Hergestellten einbezieht, andererseits aber bereits die reine Malerei des Suprematismus vorwegnimmt. Dieses zentrale Bild bedeutet in seiner vollkommenen Vermengung westlicher Stilmittel mit einer eher vergeistigten, abstrahierenden konzeptuellen Bildsprache für Malewitsch zugleich einen Bruch und einen Neubeginn. Einem facettierten, flächigen Arrangement aus rechteckigen Formen stülpt Malewitsch ins Auge springende Vierecke über, die einer ungegenständlichen Malerei entspringen. Die linke untere Ecke des Bildes nimmt eine in horizontalen Pinselstrichen aufgetragene grellgelbe Fläche ein; darüber erhebt sich ein Rechteck aus leuchtendem Rosa, das teilweise ein smaragd- oder türkisgrünes Rechteck sowie ein diagonal plaziertes ultramarinblaues Rechteck verdeckt. Um diese autonomen, übergestülpten Formen sammeln sich Zeitungsfragmente und verschiedenste Papierschnipsel, die collageartig in die Komposition eingefügt wurden. (Das rosafarbene Rechteck zerteilt, um genau zu sein, die Zeitungsabbildung des Gesichtes eines tanzenden Mannes und verkörpert gewissermassen metonymisch das, was sein Kopf möglicherweise in sich birgt.) Mit dieser Art und Weise der Vermengung zwingt Malewitsch die reine Malerei zum Austausch mit dem Alltäglichen bzw. dem banal Gegenständlichen. Seine Erfassungsweise der Welt und des gesamten Kosmos huldigt dem erwähnten zweifachen Imperativ: der Fähigkeit, das Sichtbare und das Konzeptuelle gleichermassen zu veranschaulichen – die zwei getrennten Bereiche menschlichen Erkenntnisstrebens, das Sinnliche und das Intelligible, die letztlich zu den bestimmenden Momenten der Kunst unseres Jahrhunderts werden sollten.



KASIMIR MALEWITSCH, FRAU VOR EINER PLAKATSÄULE, 1914, Mischtechnik, 71 x 64 cm / LADY AT THE POSTER COLUMN, 1914, Mixed media, 28 x 25¼".

Mit der Vergeistigung seines künstlerischen Schaffens verschränkt Malewitsch die intellektuell anspruchsvollen Gefilde der Abstraktion mit der solipsistischen Sphäre des Alltagslebens. Wenn man das Œuvre von Malewitsch in seiner Ganzheit betrachtet, also von dieser frühen kubo-futuristischen Phase über das suprematistische Werk bis hin zu seinem figürlichen Spätschaffen aus der Zeit von 1927 bis zu seinem Tod 1935, gewinnt man einen Blick für das ausschliessliche Anliegen seines malerischen Projektes, das Opake zu erhellen und das nicht-referentielle Abstrakte mit dem greifbar Gegenständlichen zusammenzubringen. Sein Bei-

trag zur abstrakten Kunst betrifft die Art und Weise, wie übergeordnete Konzepte deutbar werden durch das, was im Bild selbst wiedererkennbar ist – der aus seinem ursprünglichen Rahmen gelöste gegenständliche Bezug.

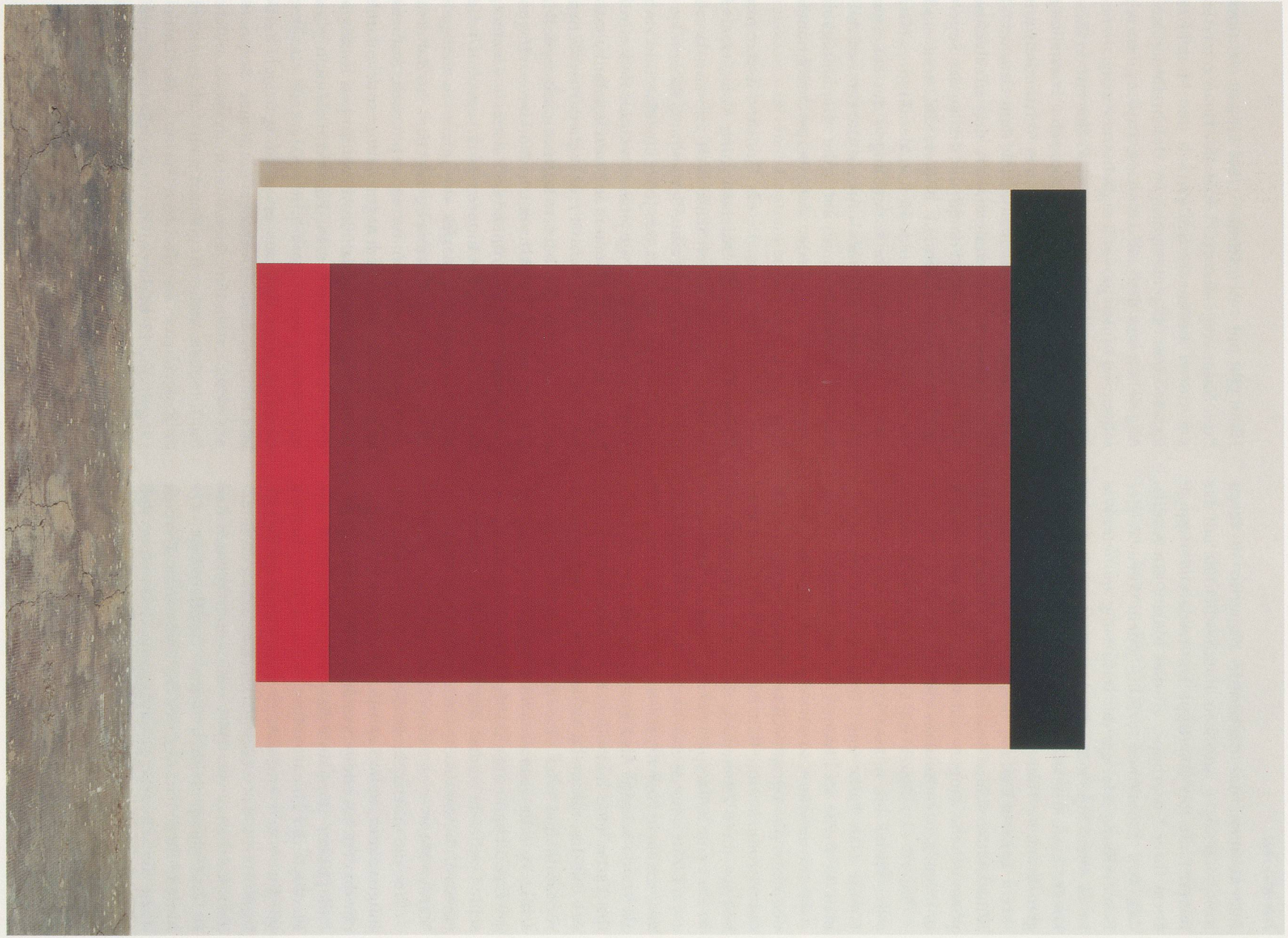
Bei der Distanziertheit und Exaktheit, die Imi Knoebel als Maler an den Tag legt, mag es tatsächlich befremdend wirken, dass er einer neueren Suite grossformatiger abstrakter Bilder den Titel *Grace Kelly* zugedacht hat. Benannt nach einem Filmstar – Leinwandtraum und reale Fürstin in einem –, ist jedem der in Grösse und Format identischen 33 Bilder der Serie bereits im Titel deren Präsenz eingeschrieben, gefolgt von einer die Reihenfolge festlegenden Zahl. Die Bilder sind aufgebaut aus raffiniert ausgesuchten und ausserordentlich schönen Farben, einzig und allein aus Farbe, die praktisch überall jegliche erkennbare Pinselspur verleugnet. In ihrer augenscheinlich nicht-denotativen Reinheit bieten die Farben keinerlei einfachen Anhaltspunkt für die Bilder oder Assoziationen, die der Name Grace Kelly normalerweise in uns auslöst. Durch die aufoktroyierte Verknüpfung mit dem angebeteten Star setzt Imi Knoebel das Reich seiner abstrakten Bilder in direkten Bezug zu dem, was wir gerade nicht als abstrakt verstehen: zu der Welt des Trivialen, des Ruhms, des Eingängigen, Bewunderten, alltäglich Vertrauten, ja, nachdem sich der Staub der Legenden gelegt hat, sogar des durch übermässige Blossstellung beinahe Entstellten. Doch ungeachtet ihres Status ruft Grace Kelly heute Erinnerungen wach. Sie ist genaugenommen Erinnerung, lebendige Erinnerung, erhältlich in jeder Videothek, jeder Kinemathek, auf jedem Andenkenmarkt oder in jedem billigen, der Glorifizierung der Vergangenheit gewidmeten Hollywoodmagazin. Grace Kelly lebt!

Verstünde man, durch welche Dynamik ein Star bis über seinen Tod hinaus lebendig bleibt, so würden sich einem die verborgensten Geheimnisse des Ruhms in der Welt von heute erschliessen, und man erginge sich dabei im Grunde genommen in einer umfassenderen Betrachtung über das Wesen des heutigen Lebens. Ist das Überleben Voraussetzung für das Leben oder nur seine Konsequenz? Als Grace Kelly 1982 bei einem tragischen Autounfall auf der kurvenreichen Grande Corniche an der Mittelmeerküste verunglückte, trat ihr Leben (als posthume Existenz) in eine neue Phase ein. Für eine Schauspielerin, deren Leinwandkarriere eine kaum fünfjährige Zeitspanne umfasste, hinterliess sie einen geradezu unverhältnismässig starken Eindruck. Ihr erster grosser Film, *High Noon* (Zwölf Uhr mittags), in dem sie neben Gary Cooper spielte, brachte ihr den Durchbruch als eine Hauptdarstellerin, die ausgewogen genug war, um jene beziehungsreich-vielschichtigen psychologischen Dramen in Angriff zu nehmen, die eines nach dem anderen ihre Ausstrahlungskraft noch vergrössern sollten: die klassischen Hitchcock-Filme *Dial M for Murder* (Bei Anruf Mord), *Rear Window* (Fenster zum Hof), beide von 1954, und *To Catch a Thief* (Über den Dächern von Nizza) von 1955. Folglich wurde sie als Inbegriff weiblicher Schönheit zur unumstrittenen Königin im Reich der von photographischen Bildern gespeisten Phantasie Amerikas. Wo Marilyn Monroe sinnlich aufreizend war, war Grace Kelly kühl und verkörperte eine eher reservierte Version des blonden Vamps der 50er Jahre, wobei die potentiell verletzliche, jedoch nicht minder verführerische Liz Taylor eine Position zwischen den beiden einnahm.

Grace Kelly war irgendwie anders und aussergewöhnlich, nicht nur in ihrem Auftreten und ihrer Anmut, sondern auch als Persönlichkeit. Denn wie keine ihrer hochgeschätzten Zeitgenossen liess sie auf völlig unkomplizierte Art und Weise – mit der nonchalanten, gleichwohl aber flotten Eleganz einer wahren Fürstin – die Welt Hollywoods hinter sich.

Die offene Beredsamkeit ihrer profunden Ausgeglichenheit war sowohl von der Substanz wie von der äusseren Erscheinung her beträchtlich. Ihre gepflegte, jedoch nie allzu aufwendig gestylte Frisur mit der feinen Andeutung ihres Haaransatzes über der Stirn umriss nicht das überkommene Bild einer Blondine, sondern zeigte auf, wie ein neues aussehen könnte. Die sphärischen Tangenten ihres Gesichts, reflektiert durch die Wölbung und die ungleichmässigen, ausdrucksstarken Linien ihrer Augenbrauen, wanden sich abwärts hin zur weichen Kontur ihrer Lippen, die, obschon zu keinem Lächeln bereit, gleichwohl aber eine von einfühlsamem Verständnis zeugende Schwingung beschrieben. Ihr makelloser Teint, die leichte Färbung ihres Haars, der blasse Farbton ihrer

IMI KNOEBEL, GRACE KELLY II–5, 1990, Acryl auf Holz, 250 x 170 cm / Acrylic on wood, 98½ x 67". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



Augenbrauen, das flackernde Blaugrün in ihren mandelförmigen Augen und schliesslich die mit der feinen Linie der Oberlippe kontrastierende üppige Form ihrer Unterlippe, all dies bildete ein Antlitz, das, von Emotionen erfüllt, jedem Versuch der Beschreibung oder gar der Imitierung spottete. Wie ist es überhaupt möglich, dem Menschlichen eine konkrete Ausdrucksform zu verleihen, die all unsere gemeinsamen Träume in ihrer ganzen Tiefe und ihrem ganzen Umfang berührt? Und wie soll der Künstler, der sich zu diesem Ideal bekennt und diese phantastische Aufgabe auf sich nimmt, diese Vision in ihrem ganzen Ausmass wiedergeben?

Sofern es möglich ist, das Repertoire künstlerischer Mittel lose in zwei Kategorien aufzuteilen, so könnte man Farbe und Linie nennen. Beschriebe man die Farbe als diskursiv, emotiv, sinnlich, sensorisch und assoziativ, so wäre die Linie eher deskriptiv, denotativ, photographisch genau und konstitutiv für das reproduzierende Bild. Die Filme von Grace Kelly belegen diese Zweiteilung der Ausdrucksmittel. Sie ist eher eine Schauspielerin der Farbe als der expressiven Linie; oder ist etwa die Farbe jenes blauen Kleides, das sie in *Rear Window* trägt, nicht einprägsamer als dessen Schnitt? Als Figur verkörpert sie die Form der Farbe, eine bildlich nicht fassbare Verdichtung des Gefühls, die wir in keinerlei anderen, ob leicht verständlichen oder eher verschlüsselten Form zu schildern oder skizzieren vermögen. Aufgrund dieser Eigenschaft entzieht sich Grace Kelly (im Unterschied vielleicht zu dem Bild des von der Zugluft aus einem U-Bahn-Schacht hochgewirbelten Kleids von Marilyn Monroe) der Einprägung im Gedächtnis.

Um die Aussagekraft dieser Unterscheidung zu untermauern, brauchen wir uns nur der Bildersprache der Trivialkultur zuzuwenden. Roy Lichtensteins Panoptikum populärer Comicfiguren verhilft der Ideologie der Linearität bzw. Geradlinigkeit, der sich die Farbe stets entzieht, zu ganz konkreter Signifikanz. STUDY FOR CRYING GIRL (Entwurf zu «Weinendes Mädchen») von 1964 stellt einen Versuch dar, Gefühle hauptsächlich unter Zuhilfenahme der Linie in ihrer Wirkung sichtbar zu machen. Wäre da nicht die schwarze geschwungene Linie einer sich bildenden Träne, würden wir gar nicht unbedingt erkennen, dass das Mädchen weint. Die Geste ihrer Hand gibt uns einen Hinweis, ihre Lippen aber und ihre Nase, Augenbrauen sowie ihr Haar zeichnen sich durch die lineare Schlichtheit und Modellhaftigkeit einer allgemeingültigen Beschreibung aus. Abgesehen von den auf das weisse Papier gesetzten schwarzen Linien gibt es lediglich drei Farben: in feinen Linien gestrichelt die drei Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Die Lichtensteinsche Darstellung bezieht ihre Dynamik aus unserer Vertrautheit mit der sogenannten Trivialkultur, mit dem Geschwafel von Zeitungsschreiberlingen, mit der effektvollen Schockwirkung von B-Filmen, mit den an der Supermarktkasse aushängenden Boulevardblättern und natürlich mit den Comic-Heften der Kinder. Hier werden standardisierte Vorstellungen des Schönen einem Massenpublikum als Anreiz unterbreitet, das, so die Annahme, nur auf eine Geradlinigkeit anspricht, die sich jeder tieferen psychologischen Deutung widersetzt.

Die Komplexitäten, die ein Gesicht wie das von Grace Kelly in der Durchdringung von äusserer Schönheit und innerer Sensibilität aufweist, lassen sich vermutlich nur in einer Serie von 33 Bildern vermitteln, einer Serie, in der jedes einzelne Bild zum Abbild eines Gesichts wie jenes von Grace Kelly wird. Jedes Bild besteht aus einem beherrschenden zentralen Rechteck, das von vier angegliederten Teilen umrandet wird. Die beiden hochformatigen Teile, die das zentrale Feld seitlich flankieren, tragen gemeinsam ein krönendes drittes Element, umschliessen aber das untere, vierte Segment: Teile eines rechteckigen Puzzles, die immer in der gleichen Anordnung zusammengefügt sind. Im Rahmen dieses streng reglementierten, repetitiven Aufbaus weist Imi Knoebel jedem Segment eine andere Farbe zu und stellt so wechselnde Verbindungen zwischen den fünf Bildteilen her. Die Farbe tritt als wichtigstes strukturelles und deskriptives Merkmal hervor. Obgleich jedes Bild aus einer einzigartigen Farbkombination besteht, werden bestimmte Resonanzen zwischen den einzelnen Bildern der Serie erzielt. Imi Knoebels Atelier ist gleichsam ein Labor, in dem er Experimente mit Tonwert, Farbton, Abschattierungen und Licht durchführt und nicht nur Kombinationen verschiedener Farben erfindet, sondern auch die konkrete Konzentration und exakte Zusam-

mensetzung einzelner Farbtöne. Der Künstler stellt seine eigenen exklusiven Farben her und trägt diese auf Papier auf, das er dann in genau bemessene Streifen schneidet und zu massstabgetreuen Kompositionsmodellen anordnet. Aus dem riesigen Repertoire eigens hergestellter Farben hat Imi Knoebel seine *Grace-Kelly*-Serie konstruiert, die, ausgehend vom Zusammenspiel der Farben, ein ganzes Spektrum von Wirkungen erzielt – als eine zugleich poetische und unmittelbare Reflexion über ein Leben. So bildet beispielsweise in dem Bild III-1 die Art und Weise, wie sich das Weiss gegen einen blassen Fleischton absetzt und zu einem tiefen, ruhigen Orange überleitet, ein entscheidendes Motiv in seinem Diskurs über die Individualität der Existenz. Durch ausgesuchte, kontrollierte Mittel verschafft Imi Knoebel der Malerei die Möglichkeit, sich mit dieser Ambition des modernen Lebens auseinanderzusetzen – in einer Kontemplation über die vergangene und posthume Existenz einer Frau, die ihr Leben gelebt hat, um danach im trivialisierten Bewusstsein der Masse fortzuleben…

Das übergeordnete künstlerische Prinzip scheint darin zu bestehen, zwei oder mehr Farben unmittelbar nebeneinanderzusetzen, und zwar dergestalt, dass der Betrachter, sei es aus der Distanz oder aus der Nähe, dazu verführt wird, das Trennungsmittel der eigentlichen Abgrenzung zu übergehen. Die Art und Weise, wie die verschiedenen Farben voneinander getrennt sind, hat nichts mit Malerei zu tun. Aufgrund ihres nüchternen, systematischen, ja fast mechanischen Aufbaus fügen sich Imi Knoebels mehrteilige Grace-Kelly-Bilder vielmehr in einem übergangslos-ausgewogenen Verhältnis zusammen, das die Farben zum Ausbruch aus ihrer Begrenzung drängt.[2)] Diese Bilder haben aber nichts Lineares an sich: den Abgrenzungen zum Trotz entbehren sie jeglicher Linie. Die Farbe bestimmt bei jedem Bild sämtliche charakteristischen Züge, die keinerlei Bezug zur zugrundeliegenden Malarbeit mehr aufweisen, sondern vielmehr als autonome, gesättigte Elemente in einer Kombination eingebettet sind. Diese besondere Ästhetik wird mithin durch eine Verschmelzung erzielt, die jede ihr von Natur aus eigene Linie bzw. jede Spur der Herstellung verleugnet und einzig die erfundenen Kombinationen und konstruktivistischen Arrangements als wechselseitig aufeinander einwirkende Einheiten – anstatt als blosse Ansammlungen verschiedener Elemente – miteinander harmonieren lässt.

Worin könnte das für Grace Kellys Leben in einzigartiger Weise charakteristische Merkmal bestehen, wenn nicht in ihrer internalisierten Fähigkeit, beim Durchschreiten der vielen Welten ihrer Existenz das Verschiedene zu umfassen und miteinander zu verknüpfen? Von der Leinwand zur Realität, vom Oberflächlichen zum Tiefschürfenden, von einem Kontinent zum anderen, von der neuen Welt zur alten und von der Jugend zur Fürstlichkeit bietet sie ein einzigartiges Beispiel für die ungeheure Kraft der Erfindungsgabe innerhalb der Anlage eines Lebens. Wie aber können wir in dieser rigoros abstrakten Bildersprache die von ihr verkörperte Idee des Glamours, die diese Bilder voraussetzen, nachweisen oder auch nur rational hineindeuten, wenn die «Bedeutungslast» nicht gänzlich auf den Betrachter mit seinem Wissen darum, wer Grace Kelly war (und ist), abgewälzt wird? In Knoebels Bildern fehlen jegliche darstellenden Elemente, sie sind eine von Farbe ausgefüllte Leere. Für uns werden sie zur Orientierungshilfe, die uns den Weg in die Traumwirklichkeit eines Lebens zeigt, das sich nun nicht mehr in reproduktiven Bildern veranschaulichen lässt, da alle nur denkbaren Bilder von Grace Kelly bereits existieren. Es lassen sich keine neuen mehr hinzufügen, nur eben jene, die wir noch kennenzulernen haben: die abstrakten Bilder, um die es hier geht.

Wenn wir am Schluss wieder zu unserem eingangs formulierten Gedanken, von dem zweifachen Imperativ des Sinnlichen und des Intelligiblen, der Trivialkultur und der Hochkunst, zurückkehren, so hat sich in der Einschätzung zwangsläufig etwas gewandelt. Die Trivialkultur muss nicht unbedingt den unüberwindbaren Bastionen der hohen Kunst als abschätzig beurteilter Gegenpol entgegengesetzt sein; Grace Kelly hat uns dies gezeigt. Wenn es Albert Camus möglich war, in seinem synoptischen, aber überaus ergiebigen Essay *Der Mythos von Sisyphos* über das existenzielle Schicksal zu reflektieren und dessen fundamentalste Aspekte freizulegen, so können wir, wie wir festgestellt haben, ähnlich befriedigende Erkenntnisse auch in einem so banalen Bereich der

Aus / From: THE SILVER SURFER, © 1979 MARVEL COMICS GROUP.

Kultur wie den Comics erlangen. Ob in der erhabenen Form bei Camus oder in der trivialen der Comics: Der Gehalt erweist sich als durchaus gleichwertig. Nehmen wir zum Beispiel jenen tragischsten aller philosophisch veranlagten Superhelden, den Silver Surfer. Sich freiwillig in sein Schicksal als Sklave des allmächtigen Galactus fügend (eine Vereinbarung, der er zusgestimmt hatte, um seinen Heimatplaneten zu retten[3)]), kreuzt der Silver Surfer über die monatlichen Seiten seiner Fortsetzungsexistenz, um unentwegt harte Körperarbeit zu verrichten, die den Sisyphos von seinen Göttern gestellten Aufgaben an Mühsal in nichts nachstehen. Wenn man die Comics einmal mit Sorgfalt auf ihren Inhalt hin liest – so, wie man sich etwa einen Western oder einen reisserischen Krimi ansieht, oder auch wenn man, nach heute gängiger Neigung, Räume betritt, die in wohldurchdachter Hängung abstrakte Bilder beherbergen –, so nehmen wir das ganze Sinngeflecht unserer jeweils eigenen Welt, um es für die Erfahrung der Existenz zu verwerten. Die Comic-Künstler könnten genausogut die Architekten dieses um Schicksal und Leben kreisenden Projektes sein.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

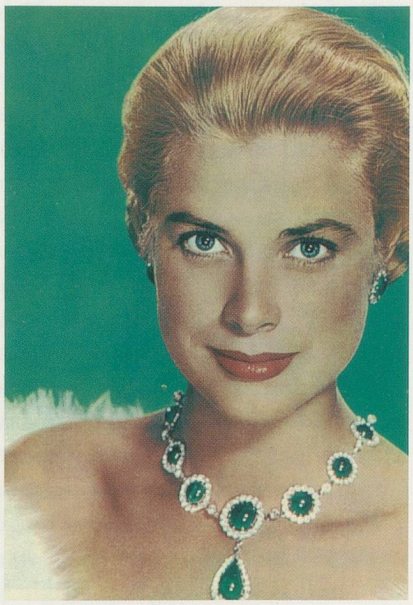
1) Albert Camus, *Der Mythos von Sisyphos,* Reinbek 1959, S. 99–100.

2) Knoebels Bilderserie zwingt jedem einzelnen Bild subtile Veränderungen der Form auf – gleichsam wie der plötzliche Ausdruck einer Gefühlsregung auf einem gedankentiefen Gesicht. Während es keinerlei Variationen im Format der Bilder gibt, wird der strenge, immergleiche Bildaufbau untergraben durch wiederkehrende Kombinationen benachbarter Farben zwischen aufeinanderfolgenden Bildpaaren, so etwa, wenn Weiss auf bestimmten zentralen Bildfeldern und Aussenstreifen wiederholt wird. Wenn man den Blick über den gesamten Zyklus streifen lässt, entsteht in flüchtigen Momenten immer wieder der Eindruck, als fügten sich die abgegrenzten Formen über ihre Ränder hinweg mit einzelnen Teilen anderer Bilder zusammen, was zu einer Verschiebung der klar definierten Formen führt. Die koloristische Subtilität und Eloquenz Imi Knoebels, sein festes Vertrauen in die absolute Individualität der Farben, die er eigens für sich herstellt, zeugen von einem Grad der Erfindungskraft, der allen herkömmlichen Definitionsversuchen spottet, da jede für diese Serie geschaffene Farbe in ein Wechselspiel kombinationsbedingter Mutation eintritt.

3) Als der Weltenvernichter Galactus Narrin Rad in den Silver Surfer verwandelte, stellte er sicher, dass der Surfer bis in alle Ewigkeit auf die Sklavenexistenz festgelegt, an sie gekettet sein würde: «Wer sich das Gewand eines Knechtes von Galactus anlegt, soll dieses... auf ewig tragen!» *(The Silver Surfer,* Bd. 1, Nr. 25 [Dezember 1987], S. 3). Diese Entscheidung von Narrin entspricht jener des Sisyphos, der in vollem Bewusstsein der Folgen seines Handelns einen Entschluss fasste, der sein Schicksal auf immer besiegeln sollte.

RAINER CRONE • DAVID MOOS

Imi Knoebel and Grace Kelly: The High



IMI KNOEBEL, GRACE KELLY, Postcard, 1991.
(GALLERY ACHIM KUBINSKI, COLOGNE)

If this myth of Sisyphus is tragic, that is because its hero is conscious. Where would his torture be, indeed, if at every step the hope of succeeding upheld him? The workman of today works everyday in his life at the same tasks, and this fate is no less absurd. But it is tragic only at the rare moments when it becomes conscious. Sisyphus, proletarian of the gods, powerless and rebellious, knows the whole extent of his wretched condition: it is what he thinks of during his descent. The lucidity that was to constitute his torture at the same time crowns his victory... Ancient wisdom confirms modern heroism. ALBERT CAMUS, "The Myth of Sisyphus," 1942[1]

Has it not become apparent in recent discourses focusing upon the role and placement of art in contemporary culture that previously honored and upheld beliefs about firm divisions between high art and popular culture need not necessarily be defined in intractable sequestered terms? From our multiple vantage point of the present, media inundated and instantaneously attainable, it is abundantly clear that distinctions have collapsed. What once seemed to belong exclusively to the preserves of an enlightened and initiate elite, is now equally accessible to a wider and most willing mass audience of enthusiasts. Ruminations upon these divisions, we have been taught, began early this century. With Cubism, Picasso and Braque sought to bring Western painting into contact with previously ignored cultural terrain, with the banal, the proletarian, the familiar everyday world. But, regardless of increased accessibility and awareness of the surrounding world, Cubism remained in the dominion of the rarified. For the voyage away from culture's bastions of rarified nobility, the complex question of abstraction would require assimilation into the mainstream. For art to come down to a level of mass accessibility it had to expand

RAINER CRONE holds the chair for Twentieth Century Art at the University of Munich. *DAVID MOOS* is completing his PhD at Columbia University, New York. Together they have recently published a revisionary study on Auguste Rodin, *Eros and Creativity*, and a monograph on Kasimir Malevich.

its comprehension and grasp of the world, of the universe, and in thus effecting this task, it had to conserve, even bolster its complexity if it was to remain art.

This double imperative—of making the seemingly impenetrable penetrable, of affording entrance into the sanctuary without defiling its delicate mysterious essence—was supplied quickly by an artist who worked outside the mainframes of Western culture. Kasimir Malevich's painterly oeuvre provides summary access to these ideas, displaying clearly the urge to make accessible the most complex and difficult of abstract ideas. Prior to Malevich's departure into Suprematism and the fully developed Non-Objective World *(Gegenstandslose Welt)* in 1915, he undertook a painterly phase of Cubo-Futurist assimilation. LADY AT THE POSTER COLUMN (1914) displays in iconic terms how Malevich worked through the structure of Cubism, taking into account references to the factory-fabricated world, while anticipating the painterly purity of Suprematism. This pivotal painting is both juncture and departure for Malevich: a consummate meshing of Western idioms with his more refined and abstracted conceptual language of painting. Within the faceted and planar arrangement of rectilinear shapes, Malevich has imposed prominent quadrangles of non-referential painting. The bottom left corner of the painting is occupied by a hot, horizontally brushed yellow, surmounted by a rectangle of bright pink which masks an emerald, or turquoise green, and diagonal ultramarine blue. These detached, imposed shapes are surrounded by fragments of newspaper and various shards of paper collaged into the composition. (In fact, the pink rectangle divides the newsprint-face of a dancing man, metonymically representing what might be inside his head.) In this manner of admixture Malevich forces the purely painterly to commune with the everyday or the colloquial, the common representational. Malevich's comprehension of the world and the universe beyond it addresses this double imperative of being able to elucidate what is visible and what is conceptual: the two distinct realms of human cognitive endeavor, the sensual and the intelligible, that would come to define the art of this century.

In the refinement of his artistic oeuvre Malevich fuses the sophisticated realms of abstraction with the solipsistic zone of everyday existence. In his work, viewed as a totality from this early Cubo-Futurist phase through Suprematism to the late figural work from 1927 to his death in 1935, one comes to understand the painterly project of Malevich as one that exclusively seeks to make the opaque lucid, force the non-referential and abstract to convene with the available and representational. His contribution to abstraction concerns the way in which major concepts are interpretable through what is recognizable in the painting itself—the displaced referential.

For all of the apparent remove and precision that Imi Knoebel effects as a painter, it seems curious indeed that a recent series of large abstract paintings be given the title GRACE KELLY. Named after a movie star—fantasy of the screen and princess of the real—each of the same-sized and same-formatted 33 paintings in the series bear her presence as title, followed by a number ascribing sequence. The paintings are made of ingenious and extraordinarily beautiful colors, of color alone that almost always refutes the tangible trace of any brush. In their apparently non-denotative purity no easy attachment emerges toward what we commonly recognize as, or affiliate with, Grace Kelly. By forcing an attachment to the dearly loved star Knoebel arranges the domain of his abstract painting in direct affiliation with what we understand precisely not to be abstract—with what is common, famous, accessible, admired, familiar, colloquial, even—after the dust of lore has settled—almost blemished by overexposure. But regardless of her status today Grace Kelly brings back memories. In fact, she is memory—living memory available at any video store, revival film theatre, memorabilia outlet, or Hollywood homage tabloid. Grace lives!

To understand the dynamic of how the star exists even after her death is to comprehend the intimate secrets of fame in the modern world and is, perhaps, a larger meditation upon the nature of contemporary existence. Is existence contingent upon survival, or is survival only its consequence? Tragically dead at age 54 in a car crash along the swirling Grand Cornice of the Mediterranean, Grace Kelly's life (as an

after-life) entered a new phase in 1982. For an actress whose film career spanned a brief five years her impact was disproportionately huge. In *High Noon,* her first major film, she starred opposite Gary Cooper, establishing her as a leading lady, poised to tackle those most intimate of complex psychological dramas—vintage Alfred Hitchcock films. *Dial M for Murder* (1954), *Rear Window* (1954), and *To Catch a Thief* (1955) now rank as classics, each having successively augmented the allure and impact of Grace. Consequently, she emerged to preside over the American photo-imagistic imagination as preeminent incarnation of female beauty. If Marilyn Monroe was hot, Grace Kelly was cool, representing a more aloof version of the '50s blonde bombshell, with the potentially vulnerable yet equally alluring Liz Taylor in between. Grace was somehow different and exceptional, not only in demeanor and grace (sic!), but also as a person. For unlike either of her esteemed contemporaries, she exited from the world of Hollywood in an uncomplicated fashion—with the casual yet swift elegance of a true princess.

The open eloquence of her profound poise was considerable in substance as well as in appearance. The coiffed, yet never fastidious, shape of her hair, rising upward from her forehead with its ethereal hairline defined blonde not for what it was, but for what it might be. Echoed by the arc and uneven expressive parting lines of her eyebrows, the spherical tangents of her face circled downward to the lithe line of her lips, not willing a smile but bending in empathetic comprehension. The immaculate tone of her flesh, the tint of her hair, the nearly off-hue of the eyebrows, the flickering blue-green of her almond-shaped eyes, and finally the lushness of her lower lip playing against the refined linearity of the upper, formed a visage that when injected with emotion surpassed any domain of description or even reproductive emulation. How is one able to forge an expression of the human that touches on the depth and magnitude of all our shared dreams? And when the artist—taking on the task of such fantasy—addresses himself to these ideals, how would he be able to render the scope of this vision?

If the artistic means available can be loosely broken down into two categories, then we might refer to color and line. If color is discursive, emotive, sensational, sensorial, and evocative, then line is descriptive, denotative, photographic, and constitutive for the reproductive image. The films of Grace Kelly evidence this division of conveyance. She is an actress of color rather than of expressive line; is not the color of that blue dress she wore in *Rear Window* more memorable than its contour? As a figure she embodies the form of color, an unillustrative density of feeling we cannot draw, or sketch in any other terms, accessible or arcane. Grace eludes capture in memory because of this feature (unlike, perhaps, the wind-blown rising dress of Marilyn Monroe).

We need only consult the repertoire of popular and iconic culture to make these distinctions more secure. Roy Lichtenstein's lexicon of cartoon idols delivers concrete significance to the ideology of linearity that color always manages to escape. STUDY FOR CRYING GIRL (1964) aspired to deliver emotion by relying primarily upon line to describe its impact. If not for the black linear curl of a budding tear we would not necessarily realize that the girl is crying. The gesture of her hand supplies us a clue, but the lips, nose, eyebrows, and hair all contain the linear simplicity and normalcy of generic definition. Besides black line, placed onto the white paper, there are only three colors: the three primary, and linearly penciled, red, yellow, and blue. Lichtenstein's image draws its impetus from our conversance with so-called popular culture, with the stuff of newspapers and pot-boilers, the sensational anxiety of B-movies, supermarket check-out tabloids, and, of course, the child's comic book. Here a standardized vision of beauty is offered as appeal to a mass audience, presumably only able to respond to a linearity that denies interpretation of psychological depth.

The complexities as revealed in a face such as Grace Kelly's, displaying exterior beauty with internal sensitivity, are probably only communicable in a series of thirty-three paintings—a series in which each single painting, by virtue of its colors, becomes a reflection of a face such as that of Grace Kelly's. Each painting is composed of one dominant, central rectangular field bounded by four attached elements. The two vertical elements girding each side

ATELIER / STUDIO IMI KNOEBEL, DÜSSELDORF 1991. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

support a crowning one, yet enclose the lower—pieces of a rectangular puzzle that always fit together in the same configuration. It is within this regimented, and repetitious sequence that Knoebel assigns a different color to each panel, constructing relationships among these five parts. Color emerges as the primary structuring and descriptive trait. While each painting is composed of a unique combination of colors, certain resonances between and among paintings in the series are effected. Knoebel's studio is like a laboratory in which he conducts experiments of tone, hue, shades, and light, inventing not only combinations of color but their actual concentration and definition. Knoebel fabricates his own exclusive tones and hues which he then applies to paper, cuts into precise strips, and arranges into formatted compositional maquettes. Out of the vast variety of individually made colors Knoebel has constructed his *Grace Kelly* series which relies upon the interplay among colors to produce a range of effect that poetically and presently discusses a life. The way that white hinges against a pale flesh tone, in III-1 for example, leading up to a deep and calm orange, becomes a crucial episode in his discourse on the personality of existence. Through selected and controlled means Knoebel permits painting to tackle this aspiration in

the modern world, dwelling upon the past and post-mortem existence of a woman who lived to survive in the popularized, communal mind...

The governing artistic principle, as it seems, is to place two or more colors in unmediated adjacency so that the viewer is lured into passing over, from either near or far, the dividing device of the actual separation. There is nothing painterly about how distinctions between colors have been made. Rather, in cool, systematic, and almost mechanic formulation, Knoebel's multi-panel *Grace Kelly* paintings fit together with a seamless consistency that pushes colors transgressively through their separating boundary lines.[2] But the look of these paintings has nothing linear about it; despite divisions there are no lines. Color determines all characteristic traits, which carry no painterly references but rather remain as discrete saturated components in combination. This specific aesthetic is thus generated through the fusion that denies any intrinsic line or trace of making, allowing the fabricated combinations and constructivist arrangements to cohere as interactive unities rather than compilations of different elements.

What could be the one defining trait of Grace Kelly's existence if not this criterion of internalized comprehension and cohesion as she moved through the worlds of her many existences? From screen to life, the superficial to the profound, from continent to continent, new world to old, and from youth to royalty, she uniquely exemplifies massive invention within the format of life. Yet, how in this rigorously abstracted idiom of painting are we able to justify, even rationalize, the concepts of glamour that she exemplified, that these paintings presume, if the burden of significance is not returned entirely to the viewer, to the viewer's knowledge of who Grace Kelly is? Knoebel's paintings are empty of all images; a vacancy filled by color. The paintings become our guide to the fantasy reality of a life now devoid of depiction because all the images of Grace Kelly already exist. There are no more to add except those we have yet to know, namely, these abstracted ones.

If our last idea is our first, certainly it could not be the same. Low culture need not necessarily be pejoratively pitted against the insurmountable bastions of the high; Grace Kelly has shown us this. If Albert Camus was able to meditate upon and reveal the intricate kernels of Existential destiny in his synoptic yet not unfulfilling essay "The Myth of Sisyphus," then, as we have discovered, one might also find such satisfying knowledge in as common a cultural place as the comics. Whether Camus high and the comics low, the content emerges as equivalent. Take, for example, that most tragic of philosophically inclined superheroes, the Silver Surfer. Fated to a voluntary destiny of servitude to the omnipotent Galactus (an agreement made to save his home planet),[3] the Silver Surfer cruises over the monthly pages of his installment existence to encounter ceaseless labor no more compelling than that arranged for Sisyphus by his gods. When one actually reads with care the content of the comics, as one might view a Western film, a suspense thriller, or even—as we are prone to do today—enter rooms where thoughtfully displayed abstract paintings reside, we take the collectivity of meaning from our worlds in order to apply them to the experience of existence. The artists of the comics might just as well be authors of this enterprise—fate, destiny and existence.

1) Quoted after Albert Camus, *The Myth of Sisyphus*, trans. J. O'Brien, New York, 1955.

2) Knoebel's series forces each painting through subtle changes in shape—like an expression or emotion on the changing face of thought. In his series of paintings where there is no actual variance of format, the rigid and repetitious structure is subverted through recursive combinations of adjacent colors between coupled sequential paintings, for example, where white is repeated on certain inside panels and on outside strips. Traveling over the series, the eye gains transient views of how the confined forms overleap their boundaries to convene with panels in other paintings, thus warping the defined forms. Knoebel's coloristic eloquence and subtlety, his belief in the absolute individuality of the colors that he exclusively fabricates, evidences a degree of invention that surpasses intrinsic qualities of definition, as each color formed for this series enters into a conversation of mutation through combination.

3) When the world-devouring Galactus transformed Narrin Rad into the Silver Surfer he cautioned that the Surfer would eternally be defined and confined by an existence of servitude: "He who assumes the mantle of Herald to Galactus ... shall do so ... forever more!" (*The Silver Surfer*, vol. 1, no. 25, December 1987, p. 3) This decision of Narrin Rad's is concordant to that elected by Sisyphus, who in full knowledge of the consequences about his action took a decision that would seal his fate and infinitely determine his destiny.

IMI KNOEBEL, GRACE KELLY, 1991, INSTALLATION AKIRA IKEDA GALLERY TAURA. (PHOTO: HIROMU NARITA)

LISA LIEBMANN

IMI KNOEBEL

First Impressions

Despite a fantastic resurgence over the last twelve years of American enthusiasm for European art—above all, many might argue, for work by German artists who came of age in Beuys' orbit—Imi Knoebel remains a virtual stranger to America, even to New York. While successive waves, schools, generations, and sorts of German artists were being celebrated, often quite extravagantly, by critics, curators, and collectors alike, there was nothing at all of Knoebel's to be seen anywhere in this country until 1987. Since then the situation has improved only somewhat. Three Knoebel shows of recent work at the Barbara Gladstone Gallery, for example, seemed a bit taciturn, perhaps for want of any illuminating context. A more breathlessly pristine reinstallation of two earlier pieces at the Dia Art Foundation in 1987 offered a wider perspective but also failed to spark much excitement. That, as far as I can tell, is about it: quiet ripples from the large and influential body of work of Beuys' fabled *Meisterschüler*. Furthermore almost no one talks about him, whereas his friend, the late Blinky Palermo, though also not well-know in America, is sporadically invoked with great reverence by Julian Schnabel, for instance, in his early '80s series of hommage paintings. It is as with James Dean, who only made three movies: to know who Palermo was seems to be to know enough.

I personally experienced Knoebel's work on one other occasion, in Kassel at Documenta 7, in 1982. What I remember is clear: a large squarish room filled choc-a-bloc with stacks, piles, assorted hangings and semi-slapdash arrangements of monochrome, lacquer-painted panels, some shaped like doors, in shades of black, gray and white, and a palette of bright hues. There were signs of gestural restraint in the rectilinear bone-structure of this piece, but they seemed vestigial. Instead of the architectonic classicism, or the mathematicalism that such properties at least initially imply, there, through the doorway, was a space articulated by means of a dynamic rhetoric of rigorous profusion—a Baroque array of straight lines and flat planes. Knoebel's spectrum of subtle tones and contrasting clarion colors, and the general air of structured disorder certainly had something to do with this effect of harnessed, giddy energy. But there was something else. For all the material straightforwardness of this room, distinct metaphoric emanations could be sensed—something to do with the absurd, with the destruction of houses and dislocation of doors, or with the constructive wreckage of studios or playrooms. What was this piece about?

Ten years after this vivid sighting, I've learned that Knoebel considers this piece—known as the GHENT ROOM, and originally assembled there in 1980 for an exhibition at the Museum van Hedendaagse Kunst—to have been a mere shadow or fragment of itself in Kassel. In Bernhard Bürgi's catalogue *Commentaries* on the works Imi Knoebel showed at the Bonnefanten Museum, Maastricht in 1989, we may all read that "None of the reinterpretations

LISA LIEBMANN is an art critic who lives in New York.

(Eindhoven, Kassel [Documenta 7], Winterthur, Bonn, New York, Maastricht, 1982–1988) have been able or have sought to duplicate the charged layering of space and picture, suspended between amorphous and crystalline principles, that characterized the installation in Ghent. The installation of GHENT ROOM in Winterthur, 1983, stressed the intrinsically scattered structure of the work with sweeping, almost gestural verve, while the installation at the Dia Art Foundation in New York, 1987, favored a compact structure occupying only part of the available space, in accompaniment to the 24-part white picture." Wow. I hadn't even recognized the Dia reinstallation to be of the very piece I had seen in Kassel before.

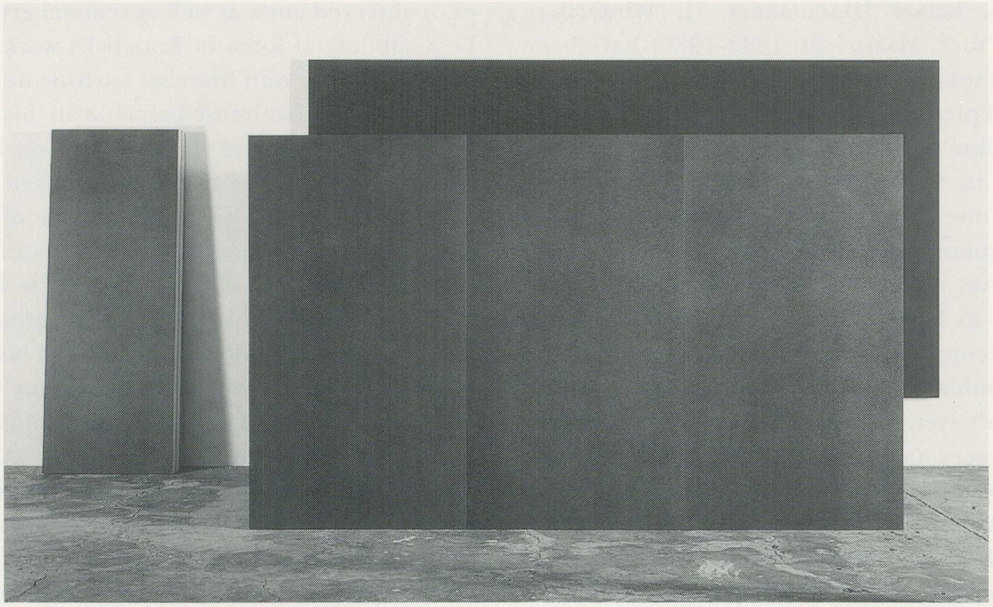
These *Commentaries* brought me closer to a point I had been groping for. It seems to me that Knoebel regards each of his room-scale pieces as a complex but individual painting, rather than as a scatter-work or installation per se, only a painting that will be serially decomposed and reassembled, sometimes angled or truncated to the degree of becoming an aspect or "detail" of itself, according to the proportional and atmospheric givens of any specific site. A room, in turn, is used as a kind of anecdotally-enriched volumetric support, almost like an easel or proscenium in a fairy tale, which might suddenly break open and yield to a fully realized, unanticipated world.

Knoebel's way of seeing further suggests the traditional vantage of the painter. His geometric forms are abstracted, for instance, often quite directly, from nature and his own life's experience, including his experience of existing art—art, indeed, from the Modernist canon. The 1983 Winterthur reinstallation of the GHENT ROOM, for example, obviously keyed into a Léger painting with which it shared the space, while at the same time elsewhere in the museum, a reinterpretation of Knoebel's seminal ROOM 19, from 1968, assumed the configuration of a crèche centered around Henri Rousseau's 1903 POUR FÊTER LE BÉBÉ.

Nor, more obliquely, can one help but think of Caspar David Friedrich—that proto-Minimalist of the haunted North—upon discovering that Knoebel's carpentered triangles echo the shape of a top-floor window through which he saw Dresden as a child at the end of the war. The power of childhood in general, observed anew as well as remembered, seems to be a subliminal force in Knoebel's work. It is puckishly present in Wolf Knoebel's artistic name, Imi, for instance, and is almost palpable in his precarious balances of order and chaos, in the way he seems to exult in process and resist the finished thing, and most of all through his brilliant sense of color. This general sense of buoyance even calls to mind Jörg Immendorff's LIDL pictures and their Baby Power screed. His recent abstract portrait paintings—multi-paneled but essentially traditional—of his daughters, along with the clearly young and sunny SIXTINA—a trumpeting arrangement of white, orange, yellow, and red—and the more fashionable SASKIA—side-panels of Lacroix and St. Laurent pinks, two horizontal bands of Chanel red, bordering a center-panel of sky-blue—denote the presence of a strict and childlike Matissean papa. And while the shape of these and other portraits from 1989–1991 recall the structures of Brice Marden's early '80s *Thira* series, there is something ineffably Warholian about them as well.

Knoebel's mentor was Beuys, however, and his lodestar is Malevich. This apparent contradiction, between the humble and the exalted, between the near-fetishistic incarnation of spirit in doggedly plain materials, and the distillation of spirit into vaulting and near-absolute iconic form—in short between the great anti-formalist and the supreme formalist of this century—is resolved within Knoebel's work by a common thread of exquisite subjectivity. Beuys and Malevich were spiritualist aesthetes, not ideologues at all, and likewise, nothing about Knoebel's work suggests a program. Almost everything about it, rather, seems to derive from a classical-romantic ethos of perception and observation. Nor does he seem to have the epic impulses of the warrior. For all their implied violence, the scratched, animated surfaces of Knoebel's recent group of "Battle" paintings, for instance, more nearly suggest Twombly, say, than Kiefer.

And yet he is that most conflicted and sensitized of creatures, a postwar German artist, who moved from East to West, and a clear-cut maverick individualist whose sense of generation and cultural identity was nonetheless forged on the extraordinarily po-



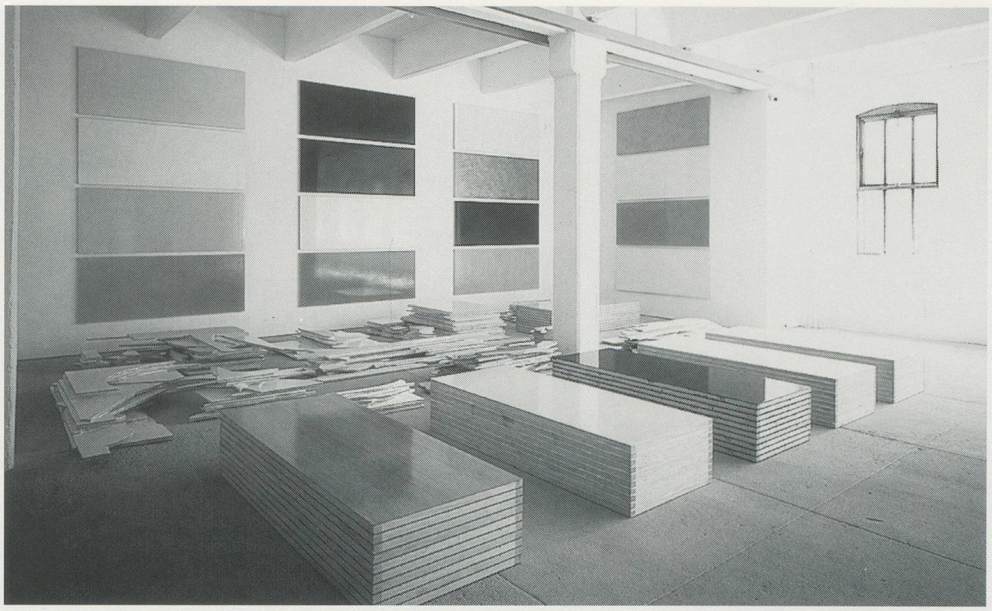
IMI KNOEBEL, DASS DIE GESCHICHTE ZUSAMMENBLEIBT, 1989, Hartfaser und Acryl auf Hartfaser / TO MAKE HISTORY STAY TOGETHER, 1989, INSTALLATION BARBARA GLADSTONE GALLERY NEW YORK. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

lemical anvil of circa '68 and circa Beuys that shaped many of his colleagues into provisional Maoists. This is not a contradiction either, and merely a paradox at best, but it may have something to do with Knoebel's compromised position in America. His work is in many ways the embodiment of a new sort of Faustian argument, in which the temptations of Arcadia must surely seem satanic at times. (Well, *The Devil and Daniel Webster* is not *Faust.*)

I think that Knoebel has more in common, however, with the American Elsworth Kelly, than with many artists in Europe to whom he is more routinely linked. There are, for instance, many obvious physical and plastic similarities in their work, namely irregular geometries and colors that are as idiosyncratically personal as they are baldly matter-of-fact. But it also seems reasonable to suggest that Kelly's unpeopled photographs of end-of-war France, and his many sublime plant drawings later on, find a more unexpectedly plangent correspondence in the younger Knoebel's triangulated emblems of the Dresden window, and more directly, in Knoebel's light-projections onto building walls and his photographs of starry night-skies to which he had added individual stars. A romance with the material, visible world—carpentry and photography, cities, stars or plants—is present, subsumed, in even their most stringently non-objective work.

One can make a ready comparison between Knoebel and painter Vija Celmins. First of all, it is easy to imagine how images of sea and sky might suggest some kind of continuity, real or symbolic, to people who have been dramatically impelled to move. But it is, perhaps, on a more confounded, metaphysical plane that these artists most resoundingly connect. Celmins' work as a whole, like so much of Knoebel's, appears at once and in equal measures literal and abstract, carpentered and ethereal, stubbornly pragmatic and yet uncomfortably, but inevitably poetic. With this in mind, it occurs that both Celmins and Knoebel have a surprising lot in common with the Californians Robert Irwin, John McCracken, and Larry Bell. Different as they undoubtedly are, each dances on the head of the same pin.

Knoebel, furthermore, has had a significant influence in the drier and, arguably, more fancy-free arena of post-Conceptual and post-Minimalist art. Thomas Ruff's galaxy photographs are, of course, an



IMI KNOEBEL, GENTER RAUM 1980,
GHENT ROOM 1980, INSTALLATION DIA ART FOUNDATION, NEW YORK 1987.

obvious example; Martin Kippenberger's polymorphous and perverse installations, too, are often Knoebelesque in feeling, whatever else they may mean to provoke, and Günther Förg has indeed constructed an entire opus along the Palermo/Knoebel axis. In America, among many other things, we have the team of Kate Ericson and Mel Ziegler, whose various, schematically-ordered elegies to standard house-paint colors may recall Knoebel's workshop motif. Recently, out of concern for this article, I asked a sculptor friend what she made of Knoebel's work. It spoke to her, she replied at once, because of the workshop-storage metaphor. "Storage," she said, "is every artist's biggest problem."

Should you find this thought to be dauntingly mundane, I submit the case of Stephen Prina, who has made of this issue a virtual gesamtkunstwerk. In an exhibition this spring at MoMA entitled "Allegories of Modernism: Contemporary Drawing," in which certain developments into sculptural or installation formats were examined—a show that furthermore included a notably large number of German artists, such as Sigmar Polke, Gerhard Richter, Förg, Kippenberger, Albert Oehlen, and Rosemarie Trockel—Knoebel was once again nowhere in sight. Bewilderingly enough, however, at the culmination point of the show, in what was surely meant to be his place, was Prina's fifty-unit tour de force, MONOCHROME PAINTING 1988–1989, a sort of cramped, mini-installation of numerous black-painted panels hanging on the walls, leaning against files, horizontally stacked, vertically-slotted and otherwise disposed of, stored. This piece was nothing other than Knoebel's GHENT ROOM drained of color, schematized and condensed, and given an absurdist or nihilistic twist.

For Knoebel, however, structure, whether schematic or random, seems innate rather than imposed, more a chrysalis than a frame, and what emerges suggests subliminal powers, mnemonic and metaphoric rather than rational—like distilled and abstracted aspects of experience rather than any concept or conceit. The room I saw in Kassel, with its wood shavings strewn here and there, conveyed a nursery's boldness rather than any mere point of view. His work, finally, has to do with progress and regression, construction and destruction, and indeed, most poetically, with childhood, in the light of actual space and place.

IMI KNOEBEL, ROTE ZEICHNUNGEN, 1990, Lack auf Plexiglas, 206 x 149 cm /
RED DRAWINGS, 1990, lacquer on plexiglass, 81⅛ x 58⅝". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

IMI KNOEBEL, FOLIENZEICHNUNGEN, 1990, Lack auf Folie, 140 x 100 cm /
FOIL DRAWING, 1990, lacquer on foil, 55⅛ x 39⅜". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

LISA LIEBMANN

IMI KNOEBEL

Erster Eindruck

In den letzten zwölf Jahren hat die amerikanische Begeisterung für europäische Kunst – vor allem wohl für deutsche Künstler, die in Beuys' Gefolge gross wurden – zwar eine geradezu phantastische Wiederbelebung erfahren ; doch Imi Knoebel ist für Amerika, ja selbst für New York, letztlich ein Fremder geblieben. Kritiker, Kuratoren und Sammler haben, zuweilen recht stürmisch, Bewegungen, Schulen, Generationen und sonstige deutsche Künstler gefeiert. Doch von Knoebel sah man in diesem Land bis 1987 rein gar nichts. Seither hat sich die Lage nur wenig gebessert. So wirkten zum Beispiel die drei Knoebel-Ausstellungen mit neueren Arbeiten bei Barbara Gladstone ein wenig unzugänglich, vielleicht weil es keinen Kontext gab, der das Verständnis erleichtert hätte. Eine frischwirkende Neu-Installation früherer Werke in der Dia Art Foundation bot 1987 zwar einen umfassenderen Eindruck, der allerdings auch nicht eben viel Aufsehen erregte: soweit ich das beurteilen kann, handelte es sich um einen stillen Ausläufer des ebenso umfang- wie einflussreichen Werks von Beuys' berühmtem Meisterschüler. Der verstorbene Blinky Palermo ist zwar auch nicht gerade berühmt in Amerika, doch hin und wieder wird er mit grosser Ehrfurcht, z. B. von Julian Schnabel, beschworen. Es ist so ähnlich wie mit James Dean, der nur drei Filme gemacht hat: zu wissen, wer Palermo war, scheint zu reichen.

LISA LIEBMANN ist Kunstkritikerin und lebt in New York.

Ich selbst bin Knoebels Arbeit noch bei einer anderen Gelegenheit begegnet; es war 1982 bei der 7. Documenta in Kassel. Ich erinnere mich deutlich: ein grosser rechteckiger Raum war angefüllt mit Haufen und Stapeln, sortiert gehängten und halbwillkürlich arrangierten monochromen Lacktafeln, manche in der Form von Türen. Die Farben reichten von Schwarz-Grau-Weiss-Schattierungen bis hin zu einer Palette leuchtender Farbtöne. In der geradlinigen Strukturierung dieser Installation gab es Anzeichen gestischer Beschränkung, doch sie schienen eher rudimentär. Anstelle des architektonischen Klassizismus oder der mathematischen Anklänge, die von solchen Räumen zumindest ansatzweise ausgehen, war hier – im Blick durch die Tür – ein Raum mit der dynamischen Rhetorik rigoroser Fülle zum Sprechen gebracht worden, eine barocke Anordnung der geraden Linien und planen Ebenen. Knoebels Spektrum der subtilen Töne und kontrastierend-kräftigen Farben sowie die allgemeine Atmosphäre einer strukturierten Unordnung trugen sicherlich zu diesem Eindruck gebändigt-überschwenglicher Energie bei. Doch da war noch etwas. Bei aller materiellen Direktheit dieses Raums waren auch gewisse metaphorische Anklänge spürbar, etwas, das mit dem Absurden zu tun hatte, mit der Zerstörung von Häusern und dem Herausreissen von Türen, oder mit dem konstruktiven Chaos in Ateliers oder Spielzimmern. Wovon handelte dieses Werk? Zehn Jahre nach dieser eindrucksvollen Besichti-

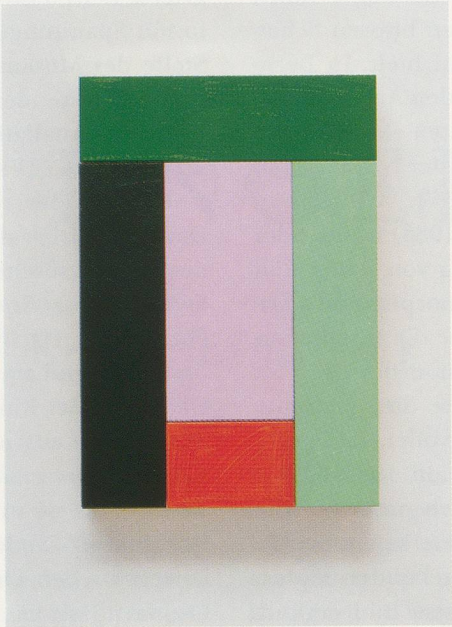
gung erfuhr ich, dass Knoebel diese Arbeit – bekannt als der GENTER RAUM, der gleichzeitig 1980 zu einer Ausstellung des Museums van Heedendagse Kunst entstanden war – in Kassel für einen blossen Schatten oder ein Fragment seiner selbst hielt. In Bernhard Bürgis Katalog *Kommentare* zu den Arbeiten, die Imi Knoebel 1989 im Bonnefanten Museum in Maastricht zeigte, lesen wir: «Keine der Neuauflagen (Eindhoven, Kassel [Documenta 7], Winterthur, Bonn, New York, Maastricht, 1982–1988) wollte oder konnte die komplexe Überlagerung von Raum und Bild im Spannungsfeld zwischen amorphen und kristallinen Prinzipien wiederholen, die die Installation in Gent auszeichnete. Die Installation des GENTER RAUMS 1983 in Winterthur betonte die verstreute Struktur des Stückes mit schwungvoller, fast gestischer Verve, während die Installation 1987 in der New Yorker Dia Art Foundation sich mehr auf die Kompaktheit der Struktur konzentrierte, indem sie nur einen Teil des zur Verfügung stehenden Raums nutzte und durch das 24teilige weisse Bild ergänzt wurde.» Grosses Staunen, mir war nicht einmal aufgefallen, dass die Installation in der Dia Art Foundation von eben dem Stück herrührte, das ich in Kassel gesehen hatte.

Diese beflissene kleine Broschüre brachte mich jenem Punkt näher, nach dem ich gesucht hatte. Ich glaube, Knoebel betrachtet jedes seiner Stücke in Raumformat als komplexes, doch für sich selbst stehendes Bild und nicht so sehr als etwas Verstreutes oder als Installation an sich; vielmehr als Bild, das seriell zerlegt und wieder zusammengefügt wird, zuweilen so sehr entstellt oder verkürzt, dass es zum Aspekt oder «Detail» seiner selbst wird, je nach den räumlichen oder atmosphärischen Gegebenheiten seines Standorts. Und andererseits wird der Raum als eine Art anekdotisch bereicherter, dreidimensionaler Träger verwendet, fast wie eine Staffelei oder als Proszenium in einem Märchen, das vielleicht unvermittelt hervorbricht und sich zu einer veritablen, ungeahnten Welt entfaltet.

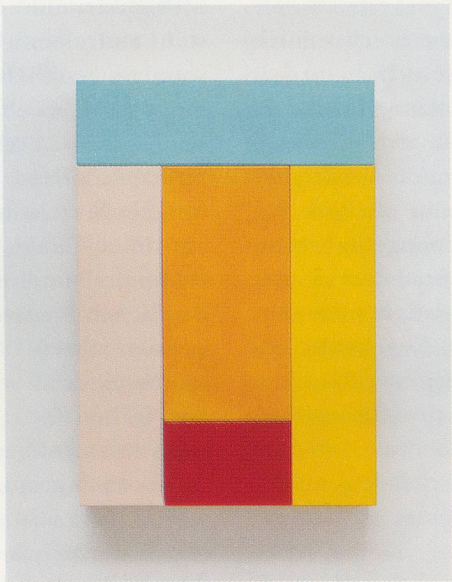
Knoebels Weitblick verrät die traditionelle Position des Malers. Seine geometrischen Formen beispielsweise sind oft ganz direkt von der Natur oder seiner eigenen Lebenserfahrung hergeleitet, auch von seiner Erfahrung mit vorhandener Kunst, und zwar aus dem Kanon der Moderne. Die Neu-Installation des GENTER RAUMS 1983 in Winterthur integrierte beispielsweise einen Léger, mit dem sie sich in ein Spannungsverhältnis begab. Und an anderer Stelle des Museums befand sich zugleich Knoebels richtungweisender RAUM 19; er erinnerte an die Figurenkonstellation einer Krippe in Henri Rousseaus POUR FÊTER LE BÉBÉ von 1903.

Früher oder später muss man auch an Caspar David Friedrich denken, diesen Proto-Minimalisten des gespenstischen Nordens, wenn man darauf kommt, dass Knoebels gezimmerte Dreiecke die Form eines Dachfensters wiederaufnehmen, durch das er als Kind am Ende des Krieges auf Dresden sah. Die Macht der Kindheit, erinnert oder vom heutigen Standpunkt aus neu bewertet, scheint in Knoebels Arbeit immer eine unterschwellige Rolle zu spielen. So zwinkert sie uns beispielsweise in Wolf Knoebels Kunstnamen, Imi, zu und ist in seiner heiklen Balance zwischen Ordnung und Chaos deutlich spürbar, darin, wie er sich in der künstlerischen Prozedur ergeht und das fertige Produkt meidet, vor allem aber in seinen leuchtenden Farben. Deren Lebensfreude erinnert letztlich sogar an Jörg Immendorfs LIDL-Bilder und ihre Baby-Power-Tirade. Die jüngsten abstrakten Frauenporträts und die offenbar sonnig-jugendliche SIXTINA – ein grelles Arrangement aus Weiss, Orange, Gelb und Rot – sowie die modischere SASKIA – Nebentafeln in Lacroix- und-St.-Laurent-Rosa, zwei Querformate in Chanel-Rot und ein Mittelstück in Himmelblau – bestehen zwar aus vielen Tafeln, sind aber doch ihrem Wesen nach traditionell und verraten einen ebenso rigorosen wie kindlichen Matisse-Papa. Diese und andere Portraits aus den Jahren 1989 bis 1991 erinnern einerseits an die Strukturen von Brice Mardens *Thira*-Serie aus den frühen 80er Jahren und haben doch zugleich auch etwas unübersehbar Warhol-haftes.

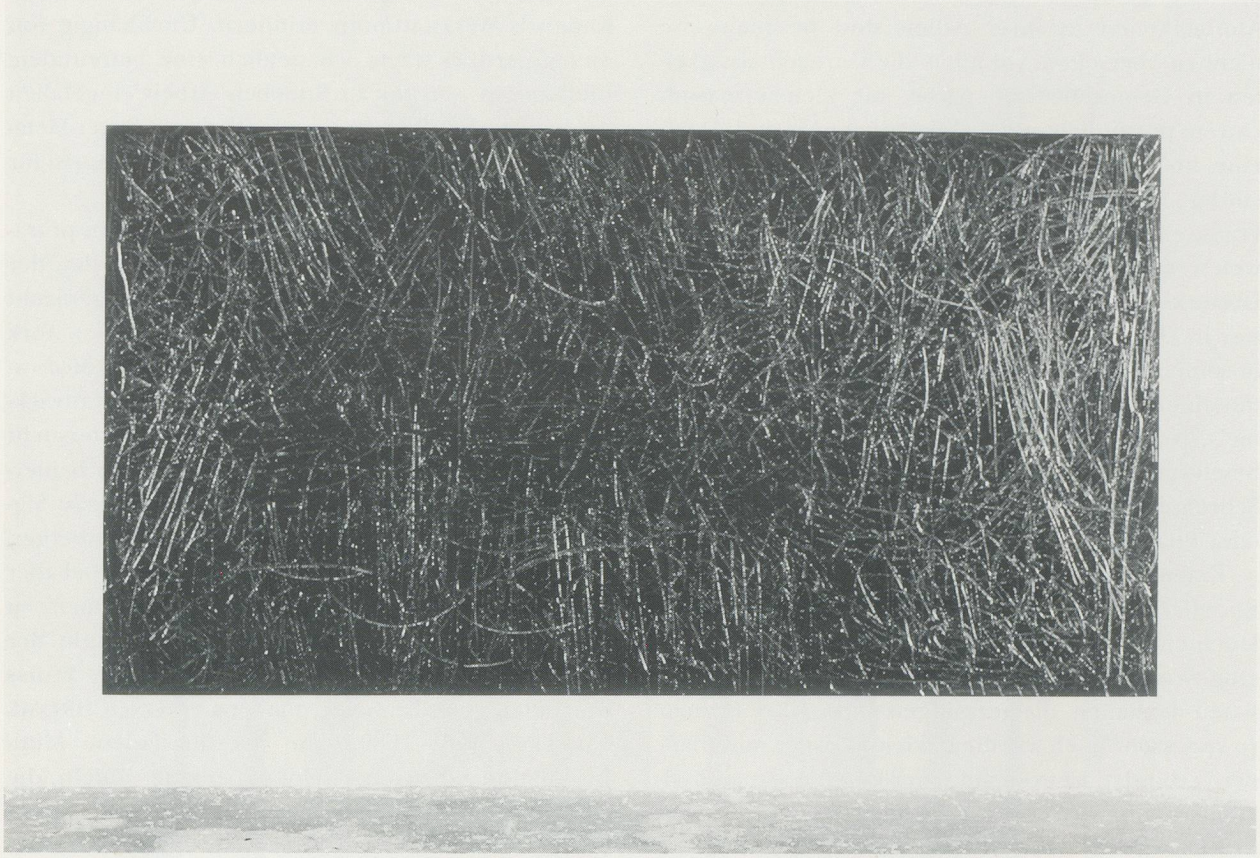
Knoebels geistiger Vater jedenfalls war Beuys, und sein Leitstern ist Malewitsch. Dieser augenscheinliche Widerspruch zwischen dem Bescheidenen und dem Exaltierten, zwischen dem schon fast fetischistischen Niederschlag des Geistes in unerbittlich schlichtem Material einerseits und der Destillation des Geistes zu spannungsgeladener, nahezu absoluter, ikonenhafter Form andererseits, kurz zwischen



IMI KNOEBEL, CIRCE, PORTRAIT, 1992, Acryl auf Holz, 50 x 37 cm / Acrylic on wood, 19⅝ x 14½". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



IMI KNOEBEL, DIANA, PORTRAIT, 1992, Acryl auf Holz, 50 x 37 cm / Acrylic on wood, 19⅝ x 14½". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



IMI KNOEBEL, DIE SCHLACHT Nr. 8, 1991, Lack auf Hartfaser, 240 x 450 cm /
BATTLE PAINTING NO. 8, 1991, lacquer on fiberboard, 94½ x 177⅛". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

dem grossen Anti-Formalisten und dem grössten Formalisten dieses Jahrhunderts löst Knoebel in seinem Werk durch die Allgegenwärtigkeit einer bedingungslosen Subjektivität. Beuys und Malewitsch waren spirituelle Ästheten und in keiner Weise Ideologen. Entsprechend ist auch in Knoebels Arbeit keinerlei Programm zu finden. Vielmehr scheint fast alles darin einem klassisch-romantischen Ethos der Wahrnehmung und Beobachtung zu entspringen. Und auch die epischen Impulse eines Kämpfers gehen ihm wohl ab. Bei aller darin mitschwingenden Gewalttätigkeit scheinen die zerkratzt-beseelten Oberflächen von Knoebels neuer Werkgruppe der *Schlacht*-Bilder zum Beispiel eher an Twombly zu gemahnen als etwa an Kiefer.

Trotzdem ist er eine überaus widersprüchliche und hochsensible Natur, ein deutscher Nachkriegskünstler, der vom Osten in den Westen übersiedelte, ein rigoroser Einzelgänger, dessen kulturelle Identität und Position innerhalb seiner Generation auf jenem extrem polemischen Amboss der 68er Generation und des Kreises um Beuys geschmiedet wurden, der viele seiner Kollegen vorübergehend zu Maoisten werden liess. Das ist zwar keineswegs ein Widerspruch, allenfalls ein Paradox, doch es könnte etwas mit Knoebels schwierigem Stand in Amerika zu tun haben. Sein Werk ist in mancherlei Hinsicht eine Art neuer Faustscher Auseinandersetzung, in der die Versuchungen Arkadiens gewiss zuweilen satanisch erscheinen. (Zugegeben, *The Devil and Daniel Webster* ist nicht *Faust.*)

Doch ich glaube, Knoebel hat mehr mit dem Amerikaner Elsworth Kelly gemein als mit vielen Künstlern in Europa, mit denen er sonst gern in Ver-

bindung gebracht wird. Die äusserlich-plastischen Ähnlichkeiten in ihrer Arbeit sind beispielsweise nicht zu übersehen, vor allem die Unregelmässigkeiten in Geometrie und Farbe, die gleichermassen extrem persönlich und sachlich-nüchtern sind. Doch eine überraschendere und augenfälligere Entsprechung finden Kellys menschenleere Photos aus Frankreich am Ende des Krieges und später seine vielen grandiosen Pflanzenzeichnungen in jenen Dreiecksformen, die der jüngere Knoebel vom Fenster in Dresden herleitete sowie noch unmittelbarer in seinen Lichtprojektionen an Hauswände und den um einen Stern erweiterten Photos des Sternenhimmels. Noch in ihren ungegenständlichsten Werken beschwören sie die materielle, sichtbare Welt – Schreinerarbeit und Photographie, Städte, Sterne oder Pflanzen.

Einen Vergleich kann man auch ziehen zwischen Knoebel und der Malerin Vija Celmins. Zunächst leuchtet es ein, dass Bilder von Meer und Himmel eine – reale oder symbolische – Kontinuität für Menschen darstellen, die gezwungen waren, ihre Heimat zu verlassen. Doch was die beiden Künstler miteinander verbindet, ist wohl auf einer tieferen, metaphysischen Ebene zu suchen. Wie auch oft bei Knoebel wirkt Celmins' Werk insgesamt gleichermassen gegenständlich wie abstrakt, handfest geschreinert und vergeistigt, stur pragmatisch und zugleich auf irritierende, aber unausweichliche Art poetisch. Wenn man das bedenkt, kommt man darauf, dass Celmins und Knoebel verblüffend viel mit den Kalifornern Robert Irwin, John McCracken und Larry Bell gemeinsam haben. So unterschiedlich sie zweifellos sind, sitzen sie doch alle auf demselben Ast.

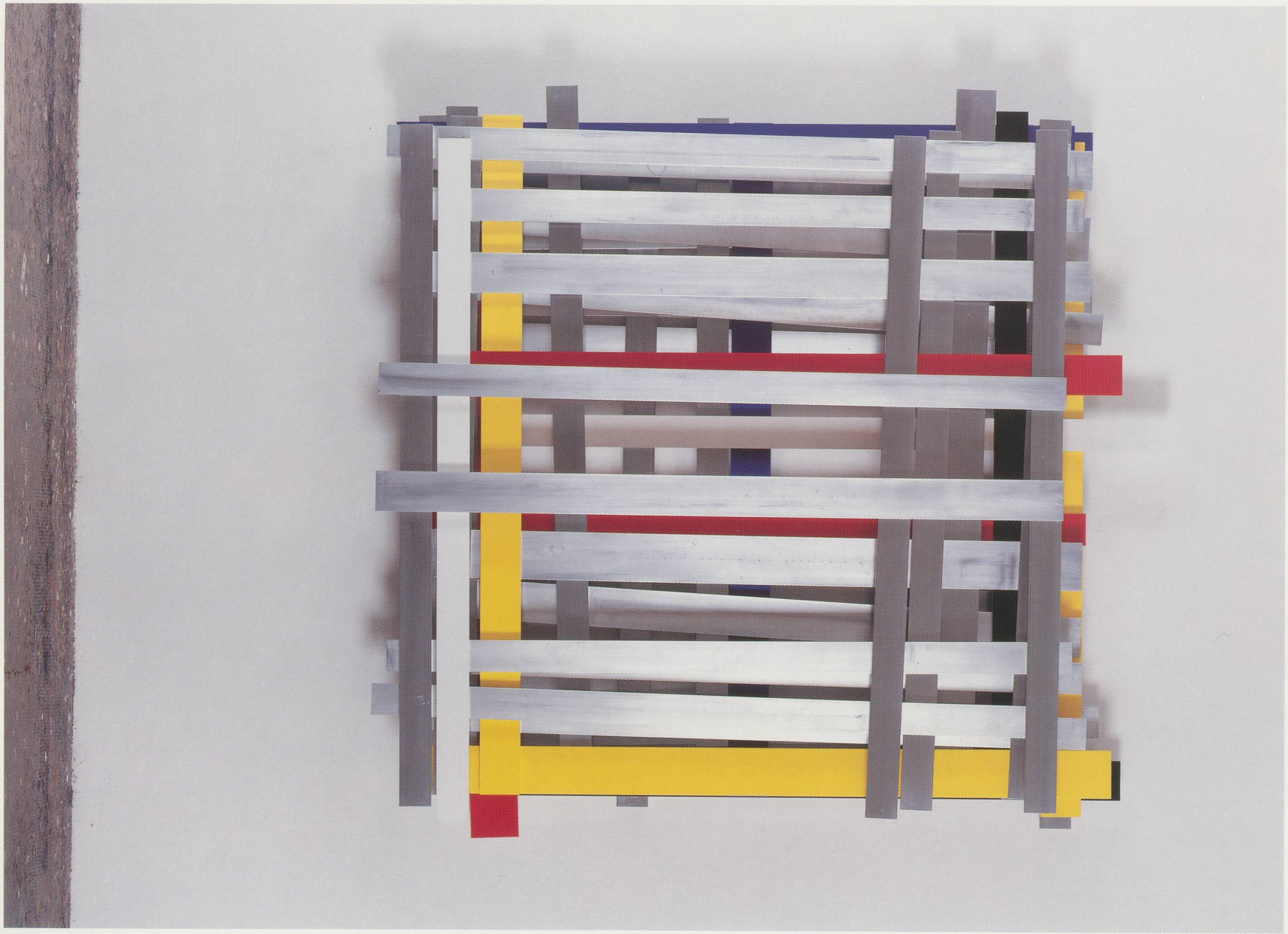
Darüber hinaus hat Knoebel starken Einfluss auf die nüchternere und möglicherweise phantasielosere Szene der Postconcept- und Postminimalart gehabt. Thomas Ruffs Galaxien-Photos sind da natürlich ein gutes Beispiel; Martin Kippenbergers polymorph-perverse Installationen transportieren ebenfalls oft ein an Knoebel erinnerndes Gefühl, unabhängig davon, was sie sonst noch provozieren wollen; und Günther Förg hat ja tatsächlich ein ganzes Opus entlang der Palermo/Knoebel-Achse produziert. In Amerika haben wir, neben vielen anderen, das Team Kate Ericson/Mel Ziegler, dessen vielfältige schematisch geordnete Elegien auf Standard-Wandfarben an Knoebels Werkstattmotiv erinnern. Unabhängig von diesem Artikel fragte ich neulich eine befreundete Bildhauerin, was ihr zu Knoebels Arbeit eingefallen sei. Spontan antwortete sie, die Werkstatt-Lager-Metapher spreche sie an. «Die Lagerung», sagte sie, «ist für jeden Künstler das grösste Problem.»

Sollten Sie diesen Gedankengang für allzu prosaisch halten, so verweise ich auf Stephen Prina, der daraus ein regelrechtes Gesamtkunstwerk gemacht hat. In diesem Frühjahr fand im MoMA in New York eine Ausstellung mit dem Titel *Allegories of Modernism: Contemporary Drawing* statt, in der die Entwicklung hin zu Bildhauerei und Installation untersucht wurde. Beteiligt waren unter anderen auch bemerkenswert viele deutsche Künstler, beispielsweise Sigmar Polke, Gerhard Richter, Förg, Kippenberger, Albert Oehlen und Rosemarie Trockel. Knoebel aber suchte man wieder einmal vergebens. Doch zu meiner Verblüffung fand sich am Höhepunkt der Ausstellung, also sicher dem richtigen Ort, Prinas fünfzigteiliger Kraftakt namens MONOCHROME PAINTING 1988–1989, eine Art überladene Mini-Installation zahlreicher schwarzbemalter Tafeln, die an den Wänden hingen, in Stapeln lehnten, horizontal aufeinander liegend, senkrecht aufgereiht, oder sonstwie behandelt waren, gelagert. Dieses Stück war nichts anderes als Knoebels GENTER RAUM ohne Farbe, schematisiert und komprimiert und mit einem absurd-nihilistischen Anstrich versehen.

Doch Struktur, sei sie schematisch oder zufällig, scheint für Knoebel eher aus dem Werk selbst heraus zu erwachsen als von aussen zugesetzt zu werden, ist eher Teil des Ganzen als sein Rahmen. Unbewusste Kräfte werden da beschworen, doch weniger rationale Kräfte sind es, als vielmehr mnemonisch-metaphorische, Filtrate oder Abstraktionen von Erfahrung und nicht so sehr Begriffe und Konzepte. Der Raum mit den verstreuten Holzschnipseln, den ich in Kassel sah, vermittelte denn auch mehr die Kühnheit eines Kinderzimmers als einen blossen Standpunkt. Sein Werk schliesslich hat mit Fortschritt und Regression zu tun, mit Konstruktion und Demontage und, auf äusserst poetische Weise, auch mit der Kindheit – im Licht des jeweiligen Raums und Standorts.

(Übersetzung: Nansen)

IMI KNOEBEL, SNOWFLAKES AND SUNSHINE, 1992, Acryl auf Aluminium, 198 x 191 cm / Acrylic on aluminium, 78 x 75⅛". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



EDITION FOR PARKETT IMI KNOEBEL

CEMENTI, 1992

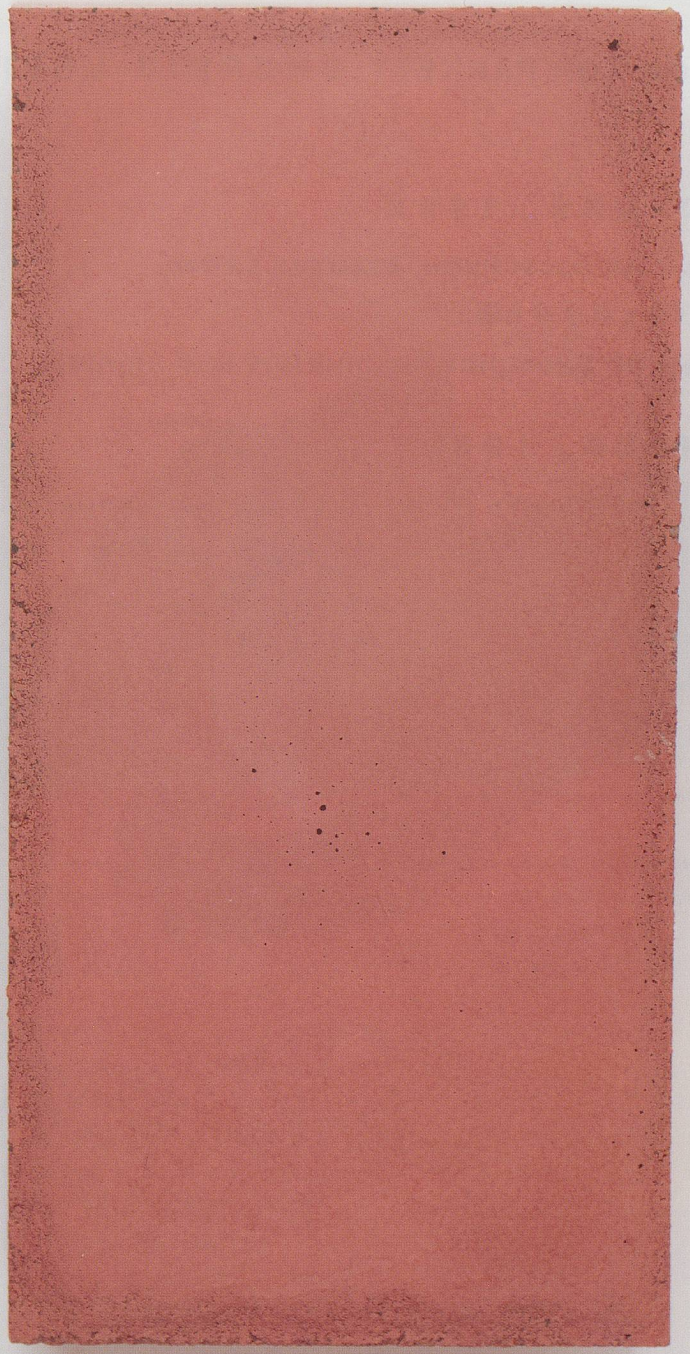
Beton und Eisenoxyd, 24 x 12 x 7,5 cm.
Auflage: 100 Exemplare, numeriert und signiert.

CEMENTI, 1992

concrete and ferric oxide, 9½ x 4¾ x 3".
Edition of 100, signed and numbered.

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

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



EDITION FOR PARKETT SHERRIE LEVINE

2 SCHUHE, 1992

ein Paar Kinderschuhe, braunes Leder,
je ca. 16 x 6 x 6 cm.
Auflage: 99 Exemplare, numeriert und signiert.

2 SHOES, 1992

a pair of children's shoes, brown leather, approx.
6½ x 2½ x 2½" each.
Edition of 99, numbered and signed.

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

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

(PHOTO: RIKK ZIMMERLI)

DANIELA SALVIONI

Die Überschreitungen der Sherrie Levine

Wiederholung ist die Voraussetzung für jede Art von Kunst. Das unterscheidet sie von der Wissenschaft. In der Sprache der Wissenschaft dominiert die symbolische Austauschbarkeit, die auf Gleichheit basiert: Jeder Begriff kann durch sein Äquivalent ersetzt werden. In der Sprache der Kunst hingegen ist kein Begriff ersetzbar. Man kann ihn nur wiederholen, denn wenn ein Kunstwerk als Ganzes unverfälscht erhalten bleiben soll, kann es keine Äquivalenz oder Auswechselbarkeit geben. Dies ist der Grund, weshalb man das Wesen eines Gedichts am besten erfassen kann, indem man es auswendig lernt, und weshalb das Blau in einem Gemälde von Yves Klein nicht durch ein anderes ersetzt werden kann.

Bei einem Kunstwerk, das dadurch definiert wird, dass es kein Element enthält, das gegen ein anderes ausgetauscht werden könnte, ist die Individualität des Künstlers von grösster Bedeutung. In der romantischen Ästhetik und den meisten Strömungen der Moderne tritt dieser Sachverhalt besonders deutlich zutage. Doch wenn wir einmal davon ausgehen, dass ein Künstler sich nicht im luftleeren Raum bewegt, sondern von einer bestimmten kunstgeschichtlichen Tradition, einer sozioökonomischen Realität und anderen Gegebenheiten beeinflusst ist, wird die zentrale Bedeutung dieser Individualität zweifelhaft. Die Wiederholung ist in diesem korrumpierten Szenarium ein Prozess, bei dem bereits Bestehendes übernommen und neu zusammengesetzt wird – Roland Barthes hat dies als den «Tod des Künstlers» bezeichnet. Die Bedeutung, die das Ganze für die Individualität hat, steht hier rechtwinklig zum obengenannten Sinn des Wortes. Mit dieser zwiefältigen und widersprüchlichen Rolle der Wiederholung setzt sich Sherrie Levine auseinander.

Levine setzt beim Angelpunkt an, der im Bestreben Duchamps und später der Konzeptkunst vorhanden ist, das Erschaffen von Kunst in Frage zu stellen. In ihren Werken zeigt sie die Möglichkeiten und Voraussetzungen für das künstlerische Schaffen auf, indem sie sich entlang der Naht bewegt, die durch die Rolle, welche die Wiederholung in der Kunst spielt, aufgetrennt und auch wieder zugenäht wird. Dies zeigt sich darin, dass ihre Werke den Glauben an die Urheberschaft, an den Ursprung und die Originalität des Kunstwerks weiter in der Schwebe lassen. Laut Levine hat ihr Schaffen schon immer offensichtlich derivative Züge getragen – etwas, das sie mit ihrem Mentor Marcel Duchamp gemein hat. Ihr Sprung von der Minimal Art zur Repräsentation durch Photographie tat dem keinen Abbruch, es wan-

DANIELA SALVIONI ist Kunstkritikerin und lebt in San Francisco und New York.

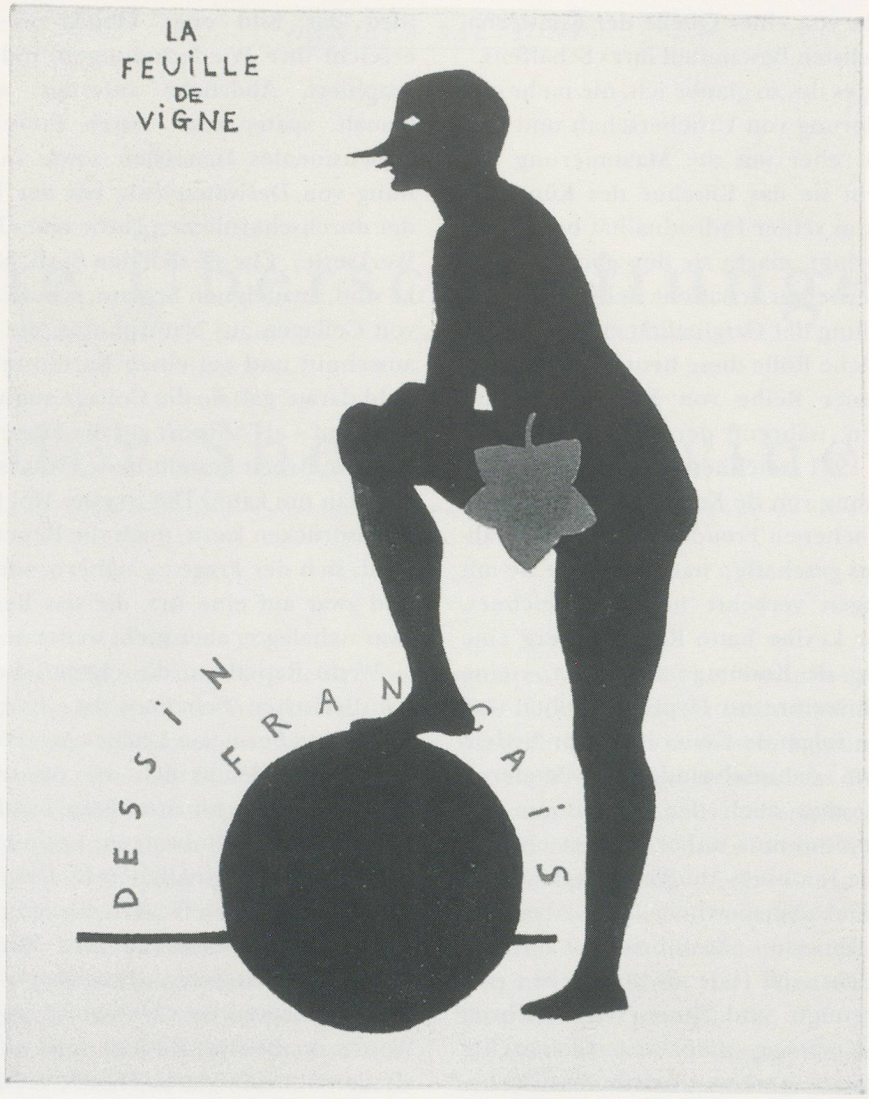
delte sich vielmehr von einer Quelle der Konsternation zum wesentlichsten Bestandteil ihres Schaffens.

Von da an ging es ihr, so glaube ich, nie mehr einfach um die Negierung von Urheberschaft und Originalität, sondern eher um die Maximierung der Ambiguität. Indem sie das Klischee des Künstlers, dessen Kreativität in seiner Individualität begründet ist, ins Wanken bringt, macht sie den ganzen Nährboden des künstlerischen Schaffens sichtbar. Für sie ist die Infragestellung der Originalität ein Mittel, um zu ergründen, welche Rolle diese heute spielt, da wir uns am Ende einer Reihe von Strömungen der Moderne befinden, während derer sie von grosser Bedeutung war. 1981 zeichnete Levine sorgfältig eine Kohlezeichnung von de Kooning ab, die dieser mit einer ungebrochenen Freude geradezu surrealistischen Ausmasses geschaffen hatte: Er hatte sie mit verbundenen Augen verkehrt herum gezeichnet. Etwa 20 Jahre vor Levine hatte Rauschenberg eine andere Zeichnung de Koonings ausradiert – eine Geste, die eine Ouvertüre zur Hypersensibilität darstellte, welche die folgende Generation der Bedeutung der langsam dahinschwindenden Moderne entgegenbrachte, aber auch der Hegemonie des Abstrakten Expressionismus unbekümmert ein klares Ende setzte. De Koonings kindliche Expressivität und Levines Erzkonstruiertheit und beinahe schmerzhaft raffinierte Ausführung könnten gegensätzlicher nicht sein. (Wie wir noch sehen werden, hat das Vergnügte und Humorvolle in ihren Arbeiten seinen Ursprung anderswo.) Gleichzeitig könnte es in Levines Werken niemals eine Unbescholtenheit gegenüber der Vergangenheit geben, da sie tief in die Konstruktion der Kunst und insbesondere in die Rolle der ihr inhärenten Wiederholung gräbt. Wie eine Eiskunstläuferin, die unermüdlich die Zahl Acht ins Eis ritzt, zeichnet Levine immer wieder die Muster der modernen Avantgarde nach.

In technischer Hinsicht ist der Akt der Wiederholung eines Bildes oder Objekts das, was den Unterschied zwischen der Aneignung und der Kunst des Ready-made ausmacht. Bei der letzteren wird das gewählte Objekt aus seiner ursprünglichen Umgebung im öffentlichen Raum entfernt und in die Umgebung des Künstlers verpflanzt; bei der ersteren wird das Bild oder Objekt wiederholt. Levine erreicht ihre Wiederholungen, indem sie abphotographiert, Abdrucke anfertigt, abzeichnet oder abmalt, später auch durch Freistellen und dreidimensionales Darstellen sowie durch die Gewinnung von Derivaten (wie bei der Herausarbeitung der durchschnittlichen Farbe eines Bildes oder einer Werkserie). Ehe sie sich den Stoff, aus dem ihre Werke sind, anzueignen begann, schuf Levine eine Reihe von Collagen aus Naturphotos, die sie aus Büchern ausschnitt und auf einen Kartonuntergrund klebte. Bald darauf gab sie die Collage zugunsten der Aneignung auf – als Antwort auf die Frage, die sie in bezug auf ihre Arbeit gestellt hatte: Was ist das Radikalste, das man tun kann? Das ist eine Möglichkeit, wie man es ausdrücken kann, doch die Repetition dient auch dazu, sich der Frage zu nähern, wie Kunst entsteht, und zwar auf eine Art, die das Ready-made einem zwar nahelegte, aber nicht weiterverfolgte.

Wenn Repetition die eigentliche Ökonomie des künstlerischen Schaffens ist, spiegeln sich darin Inhalt und Form von Levines Arbeiten. Repetition in der Kunst bedeutet nicht, ein zweites und ein drittes zu einem ersten hinzuzufügen, sondern das erste bis zum n-ten Grad zu bringen; Levine stellt die Vorstellungen von Originalität und Ursprung genau auf den Kopf, auf dieselbe Art, wie Monets erste Seerose alle weiteren wiederholt. Ihre Photographien und Drucke thematisieren diese Umkehrung prägnant oder verkörpern sie vielmehr im wahrsten Sinne des Wortes. In Levines Bildern sind offensichtlich auch all deren mannigfache Wiederholungen enthalten: das Bild selbst als erkennbares und bereits bekanntes Bild, die für die Reproduktion verwendete Photographie im Buch, das «originale» Bild (und im Falle einer Photographie die verschiedenen Abzüge) und die darin wiedergegebene Realität. Ausserdem beinhalten die photographischen Prozesse und Druckverfahren (genau wie die Giesstechnik, die Levine in den späteren plastischen Werken einsetzt) ebenfalls Wiederholungen, das Negativ und die Druckplatte zum Beispiel.

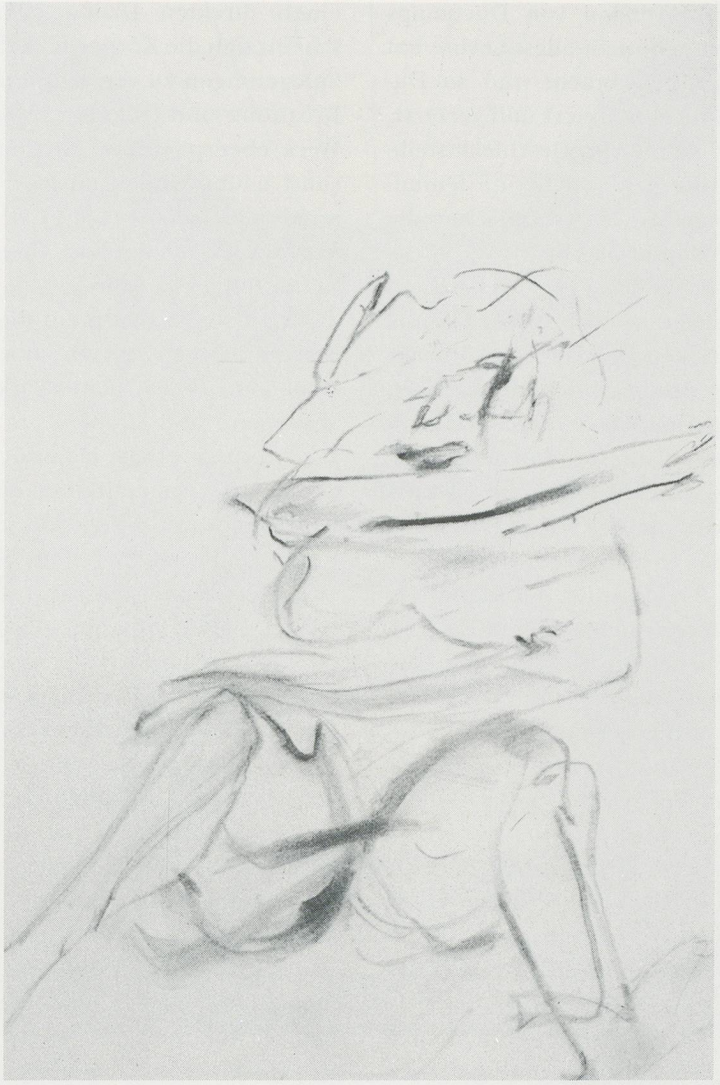
Mantras und Zaubersprüche zeigen, dass die Menschen schon immer vom Delirium der Repetition fasziniert waren. Sartre erachtete die Phantasien, die aus der Monotonie der mechanischen Arbeit entstehen, gar als Schlüssel zum zähen Kampf für die



SHERRIE LEVINE, AFTER FRANCIS PICABIA: 9, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

persönliche Freiheit. In Eugène Ionescos Stück *Die kahle Sängerin* entdecken Herr und Frau Martin, dass sie miteinander verheiratet sind – «Wie seltsam, wie eigenartig und welch ein Zufall!» –, als sie einander von der Reise erzählen, die sie gerade zusammen unternommen haben. Dadurch, dass sie die banalen Einzelheiten ihrer kleinen Reise noch einmal durchleben, finden sie einander wieder. Das Dienstmädchen lässt uns jedoch wissen, dass sie trotz der ungewöhnlichen Zufälle in Wirklichkeit nicht der Donald und die Elizabeth Martin sind, mit denen sie tatsächlich verheiratet sind. Doch an diesem Punkt spielt das gar keine Rolle mehr, so dass man die Dinge auf sich beruhen lässt.

Levines jüngste Werke – ihre Skulpturen – lassen ein absurdes, schrilles Gelächter ertönen, das wohl schon immer latent vorhanden war. Wie die Möbel in einem anderen Antischauspiel von Ionesco, die sich



SHERRIE LEVINE, AFTER WILLEM DE KOONING: 5, 1981, charcoal on paper, 14 x 11" / Kohle auf Papier, 35,5 x 28 cm.

monströs anhäufen und schliesslich ihre Besitzer und die Wohnung überwältigen, spriessen Levines nutzlose Billardtische mitten aus einem Bild von Man Ray. An diesem Punkt in ihrer langen Reihe von «Nach(berühmten modernen Künstlern)»-Werken verliert die Repetition ihre einstige Treue zu gewissen materiellen Aspekten des Werks wie Technik, Grösse, Farbe und/oder Inhalt. Die Photographien und Drucke waren zwar nicht immer massstabgetreu, bewegten sich aber immer ungefähr im selben Rahmen. Wird ein zweidimensionales Bild in ein dreidimensionales Objekt umgewandelt, erweitert sich der innovative Spielraum, wobei aber die durch die Repetition gesetzten Grenzen respektiert werden. Dies sollte eigentlich die Meinung entkräften, Levines Projekt sei lediglich ein Beitrag zur «Tod der Kunst»-Diskussion. Der grössere Spielraum ist auch in ihrer Urinoir-Serie spürbar. Es handelt sich dabei

eindeutig um eine Bronzeversion von Duchamps FOUNTAIN, doch das ist noch nicht alles. Levine hat die Urinale auf Hochglanz gebracht und so Duchamps sexuelle Untertöne akzentuiert und verzerrt. Seine Anspielungen auf männliche Geschlechtsteile und Körperflüssigkeiten werden von Levine feminisiert, da sie mit den spiegelblanken Oberflächen die kurvigen «Hüften» der Skulptur betont.

Sie hat bereits mit ihren früheren Diebstählen gewisse Grenzen überschritten, doch dieser Handel mit Geschlechtszugehörigkeit ist wohl ihr kühnster Angriff auf die Stellung des männlichen Künstlers. Bei diesem mit der Repetition verbundenen Transsexualismus kommt es darauf an, soviel zu geben, wie nötig ist, und dabei die Erneuerungsmöglichkeiten zu betonen, die eine Ökonomie des Kunstschaffens bietet. Levine wiederholt nicht nur die Form der Skulptur und verändert die sexuellen Assoziationen, die diese weckt, sondern setzt sich auch mit der Frage der Signatur des Künstlers auseinander, die Duchamp aufgeworfen hat, als er das Werk mit «R. Mutt» signierte. Sie verpflanzt nämlich Brancusis glänzende Oberfläche – sozusagen seine Signatur – auf Duchamps Form und stellt so die Vaterschaft des Werks in Frage. Indem sie einen Künstler mit einem anderen verziert, bringt Levine sich selbst und die Frage ihrer Rolle in die abstrakte Problematik von Ursprung und Originalität ein. Wie Brancusis Bronzen verlieren auch Levines Urinale durch den Glanz der spiegelnden Oberflächen ihre Körperlichkeit. So entstehen Skulpturen mit einer Haut, die in den kaleidoskopischen Spiegelungen der unmittelbaren Umgebung regelrecht verschwinden.

Vielleicht beansprucht Levine weit mehr als bloss andere Künstler. Man entdeckt in diesem neusten Werk Anspielungen auf die Kritikerin Rosalind Krauss, vielleicht bloss deshalb, weil diese Brancusi und Duchamp als bedeutendste Inspirationsquellen für das (avantgardistische) künstlerische Schaffen des 20. Jahrhunderts ansieht. Überdies hat Krauss ja auch mehr als einmal über Levine geschrieben. Ihre Beziehung war ziemlich bewegt: Nach einem Anfangsstadium voller rückhaltloser Unterstützung wurde Levine von Krauss fallengelassen, als sie zum Pinsel griff, und fand erst kürzlich wieder Gnade, als sie durch die gläsernen BACHELORS-Skulpturen in einen direkten Dialog mit Duchamp trat. Zwar scheint sich die Körperlichkeit der Urinale durch die Spiegelungen zu verflüchtigen, doch wird sie durch Kreations- und Diskurstechniken ersetzt, die für das Werk ebenso wesentlich sind. Für Levine, die sich sonst hauptsächlich mit dem Erschaffen von Kunst auseinandersetzt, ist dies wahrscheinlich der erste explizite Abstecher ins Thema der Rezeption und Vermittlung von Kunst.

Die erste Reaktion auf die neuste Werkserie fällt beinahe immer gleich aus: «Was, schon wieder Duchamp?» Die Arbeiten wirken auf den ersten Blick abstossend und strahlen auch nach eingehenderer Betrachtung etwas Heimtückisches und Unheimliches aus – gequält und quälend zugleich. Es ist bemerkenswert, wie konsequent Levine diese Unkonventionalität gelingt. Sie verlangsamt die Auseinandersetzung mit dem Werk und nimmt ihm zunächst etwas von seiner Grosszügigkeit. Allmählich durchdringt einen dann nach längerer Betrachtung seine Bedeutung. Levine nähert sich jedoch einem Punkt, wo die Beharrlichkeit, mit der sie stets dieselben Quellen anzapft, selbst zu einem Thema ihres Schaffens wird und auch eine vertiefte Auseinandersetzung mit den gleichen Ideen ermöglicht. Es sieht immer mehr wie ein langfristiges Projekt aus, das eine seltene Vollkommenheit voraussetzt.

Wenn dieses Werk durchgehend von derselben Art von Ideen beseelt ist, die ständig wiederholt werden, wobei man jedesmal unterschiedliche Aspekte betont, setzt sich das Nonverbale durch. Indem die Kernpunkte der Themen wiederholt statt planlos herumgewirbelt werden, wird das Ganze auf eine andere Ebene gebracht, wo die Unterschiede und Besonderheiten der zarten Körperlichkeit (im weitesten Sinne) der Werke dominieren. Und dann ist da schliesslich noch die zunehmend asymmetrischer werdende Beziehung zwischen dem Werk und dem, was darüber geschrieben wird, denn Sprache, ausserstande, das Werk zu ersetzen, kann es bloss mit Worten nachahmen, die ihm unweigerlich nie ganz gerecht werden können.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

SHERRIE LEVINE, LA FORTUNE (AFTER MAN RAY), 1990, San Francisco Museum of Modern Art Installation, felt, mahogany and resin, 33 x 110 x 60" / Filz, Mahagoni und Lack, 33,8 x 280 x 152,5 cm.

DANIELA SALVIONI

The Transgressions of Sherrie Levine

Repetition is the condition of all art. That is what distinguishes it from science. The language of science is dominated by symbolic exchange based on equality: each term can be replaced by its equivalent. In the language of the arts, however, each term is irreplaceable. It can only be repeated, for there is no equivalence or exchangeability possible if the integrity of the work of art is to be preserved. That is why poems are best appreciated through memorizing them and the blue in an Yves Klein painting cannot be replaced by any other blue.

When an artwork is defined as having no element that may be exchanged for another, the individuality of the artist becomes paramount. Within romantic aesthetics and most strains of modernism this association is very pronounced; yet, once we admit the fact that an artist does not act in a vacuum, but rather works from within a particular art-historical tradition, a socio-economic reality, and so on, the centrality of this individuality is imperiled. Repetition within this corrupted purview is a process of borrowing from and splicing together what already exists, which Roland Barthes described as "the death of the author." Here the implications for individuality are perpendicular to the aforementioned sense of the term. And it is this duplicitous and contradictory role played by repetition which Sherrie Levine explores.

Levine positions herself at this node within the Duchampian and, later, Conceptual task of questioning the production of art. In her work, the possibility of, and the conditions for making art are brought to bear through her traveling the seam that is split and sewn back together by the role that repetition plays in art. This is reflected in the way her works continue to suspend the belief in authorship, in the origin of the art work and its originality. According to Levine, there was always a palpably derivative aspect to her art—a characteristic that she shared with her mentor, Marcel Duchamp. Nor did her leap from minimalist-inspired works to representation through photography dispel this; rather, it was transformed from being a source of consternation to her to being the most integral part of the work itself.

From there on, her point was never, I think, to simply deny authorship and originality, but rather to maximize ambiguity. Jolting the stereotype of the artist whose creativity rests in his/her own individuality, Levine makes manifest the entire matrix of art production. For her, questioning originality is a conceit by which to unearth the role that originality plays today, at the close of a series of modernisms in

DANIELA SALVIONI is an art critic who divides her time between San Francisco and New York.

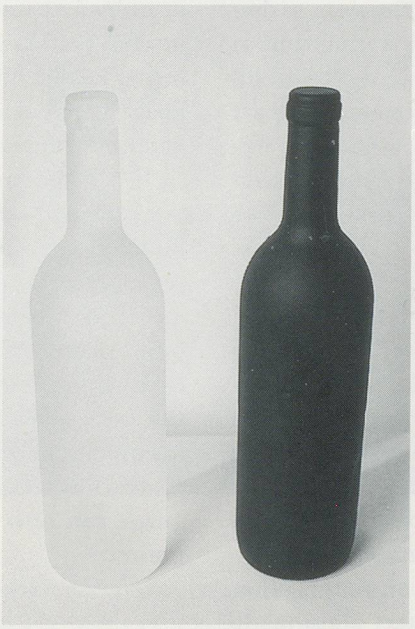
which it has featured prominently. In 1981, Levine studiously re-drew a charcoal drawing by de Kooning rendered with an uninhibited spirit of surrealist proportions: he drew it upside down whilst blindfolded. Some twenty years before Levine, Rauschenberg had erased another de Kooning drawing in a gesture that was an overture to the subsequent generation's hyperconsciousness of the weight of expiring modernisms, and also cavalier in making a clean break with the hegemony of abstract expressionism. The child-like expressivity of de Kooning couldn't be more opposed to Levine's arch-constructedness and almost painful, exquisite execution. (The pleasure and the humor in her work come from elsewhere, as we shall see.) At the same time, there could never be such a clean slate in her work vis-à-vis the past as she burrows into the very construction of art, especially the role of repetition inherent within it. Like a skater tracing the figure eight over and over again, Levine repeatedly traces the designs inscribed in the modern avant-garde.

At the level of technique, the act of reiterating an image or an object is what distinguishes appropriation from art that uses the Ready-made. In the latter, the found object itself is lifted from its native context in the public domain and transferred to the artist's own; in the former, the image or object is repeated. Levine makes her repetitions through re-photography, prints, and re-drawing or re-painting, and later through excerpting and casting into three dimensions as well as distilling a derivative (as in extracting the average color of a painting or body of work). Before she began appropriating the stuff of which her work is made, Levine made a series of collages consisting of nature photographs cut out of books and mounted on mats. Soon after, she scrapped collage in favor of appropriation as a response to the question she had posed for her work—what is the most radical thing to do? That's one way of putting it, but repetition also serves to tackle the question of art production in ways that the Ready-made suggested but had not explored.

If repetition is the very economy of art production, then the content and the form of Levine's work mirror each other. Repetition in art is not about adding a second and a third to a first, but about bringing the first to the nth degree; as such, Levine places the notions of originality and origin squarely on their head—in the same way that Monet's first water lily repeats all the subsequent ones. Her photographs and prints succinctly thematize this reversal or, rather, literally embody it. Levine's image patently contains its multiple repetitions: the image itself as a recognizable and already known image; the photograph in the book used in her reproduction; the "original" image (and its various printings, in the case of photographs); and the reality depicted therein. Moreover, the photographic and printing processes (as well as casting and molding, which she uses in the later sculptural work) also each contain reiterations, such as the negative and the printing plate.

From mantras to spells, people's minds have been riveted in the delirium of repetition. Sartre even read the fantasies surging from the monotony of mechanical reproduction as a clue to the unquellable struggle for personal freedom. In Eugene Ionesco's *The Bald Soprano*, Mr. and Mrs. Martin discover that they are married—"How strange, how bizarre, and what a coincidence!"—after recounting to one another the trip that they just took together. Through reliving the banal details of their little voyage they find each other again. The maid, however, informs us that despite these extraordinary coincidences, they are not in fact the Donald and Elizabeth Martins to whom they are actually respectively married. But at that point it does not matter, and things are left as they are.

Levine's latest body of work—her sculptures—lets out an absurdist shrill of laughter which may have been latent from the begin-



SHERRIE LEVINE, BLACK & WHITE BOTTLES, 1992, Cast glass, ed. of 12 pairs / Schwarze und weisse Flaschen, 1992, Gegossenes Glas, Auflage: 12 Paare.

ning. Like the furniture in another anti-play by Ionesco *(The New Tenant)* that accumulates monstrously to overwhelm its setting and its owner, Levine's functionless billiard tables mushroomed out of a Man Ray painting. At this stage in her long series of *After (famous modern artist)* works, the act of repeating has been disengaged from its previous loyalty to some material aspect of the work—its medium, scale, color and/or content. The photographs and the prints, although not always 1:1 in scale, always fall within similar parameters. Projecting a two-dimensional image into a three-dimensional object expands the margins for innovation while respecting the constraints of reiteration. In and of itself this should dispel all consideration of Levine's project as being only an exercise in the "death of art" argument.

This greater latitude is also evident in her series of urinals. Although clearly a bronze version of Duchamp's FOUNTAIN, there is more going on in this latest body of work than simply this. By highly polishing the surface of the urinals, Levine has accentuated and distorted Duchamp's sexual overtones. His allusions to masculine genitalia and bodily fluids are feminized by Levine as the ultra-reflectivity of the surface enhances the curvaceous "hips" of the shape. As transgressive as her early acts of larceny may be, this trafficking in sex is perhaps her boldest usurpation of the male artist's position. And this transsexualism within reiteration is an explosive combination of giving as much as it takes, thereby underscoring the possibilities for renewal embedded in a thrifty economy of art production. As well as repeating the form and transmuting sexual innuendo, Levine also elaborates on the question of the artist's signature first raised by Duchamp in signing the work "R. Mutt." In her case, she grafts Brancusi's "signature" shiny surface onto Duchamp's form, destabilizing its paternity. By glossing over one artist with another, Levine introduces herself and the question of her role into the abstract problematic of origin and originality. Like Brancusi's bronzes, Levine's urinals lose their corporeality in the glare of the surface reflection. The result is a sculpture with an epidermis that virtually disappears into a kaleidoscope of its immediate surroundings.

Levine is roping in much more than simply other artists. In this work we may also detect allusions to the critic Rosalind Krauss, if only because of her position that Brancusi and Duchamp are the overarching sources for the most avant-garde of the twentieth century's artistic impulses. Not to mention, too, that Krauss has written more than once about Levine, although their relationship has been a varied one; after an initial period of profound support, Levine was dropped by Krauss for having picked up a paint brush and embraced again recently when, with the glass *Bachelors* sculptures, she initiated a direct dialogue with Duchamp. As surely as the materiality of the urinals seems to disappear in the reflections, it is replaced by the practices of production and of discourse which equally compose the work. This could be Levine's first explicit foray into the reception and distribution of art, quite distinct from her staple view of its production.

The initial reaction to this latest body of work is almost invariably "What, Duchamp again?" Levine's work has a way of seeming obnoxious at first glance, maintaining an insidious and uncanny side which is as discomforted as it is discomforting. Her consistency in attaining this off-beat quality is remarkable. It slows down the reception of the work, making it less generous at first. Gradually unfolding with the passage of time and consideration, its import seeps in. It is reaching a point, however, where her continuing insistence on mining the same repertoire of sources is itself becoming a theme of the work, as well as resulting in a deepening exploration of the same bundle of ideas. It is beginning to look like a project for the haul, which presupposes a completeness that is rare.

If it is the same matrix of ideas that informs this work throughout, by reiterating them over and over, highlighting different aspects at each turn, the nonverbal asserts itself. In reiterating a core of issues, rather than tailspinning, the whole is set off onto another plane where the differences and the specifications of the fine materiality (in the widest sense) of the work takes over. There is, then, an increasingly asymmetrical relationship between the work and its criticism for, being unable to replace the work, language can only reiterate it in terms that are always poorer.

SHERRIE LEVINE, FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), 1991,
cast bronze, 15 x 25 x 15" / Bronzeguss, 38 x 63,5 x 38 cm.

SHERRIE LEVINE EXHIBITION KUNSTHALLE ZÜRICH 1991/92.

ERICH FRANZ

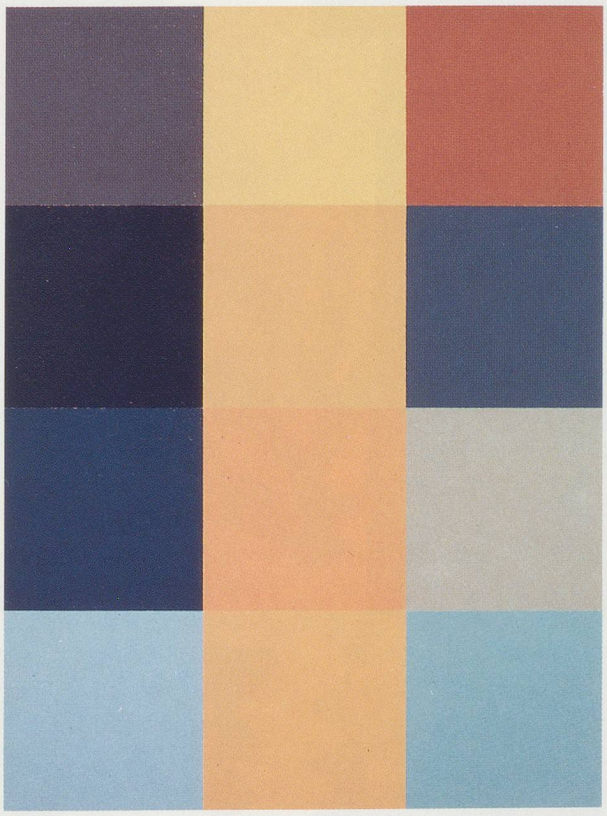
Entzogene Gegenwart

Manche Kunstwerke ziehen deshalb unseren Blick an, weil sie sich ihm verweigern. Das Angesehene weist auf eine Realität, die sich der Darstellung entzieht. Ins Bild gebracht, würde sie verharmlost und verflacht; sie verlöre sich selbst. In Vermeers BRIEFLESERIN spüren wir aus der gleichwertigen Beschreibung der Oberflächen aller Gegenstände unter dem Aspekt ihrer Beleuchtung, dass es auch eine andere Realität gibt – jenseits der sichtbaren: das Lesen des Briefes als ein ganz anderes, innerliches Sehen, die von ihm ausgelöste, nur vorgestellte, uns unbekannt bleibende Bewegung in der jungen Frau. Bei Jacques-Louis Davids TOD DES MARAT macht die betont flächige Konstruktion des Bildes eine grausame Realität bewusst, die von ihm nicht erfasst werden kann, die nur in der Differenz zur starren bildlichen Realität vorzustellen und damit auch darzustellen ist. Oder die punktierende, «divisionistische» Malweise Seurats, aus der das städtische Leben und die beiläufig sich ereignenden Lichtsituationen eben deshalb bewusst werden, weil das Bild mit seiner Methodik Distanz zu dem bewahrt, was durch direktere Abbildung verlorenginge.

Die Überzeugungskraft einiger grosser amerikanischer Künstler der letzten Jahrzehnte beruhte auf der nicht abzuleitenden Realität des Bildes und seiner Sichtbarkeit. Stellas «What you see is what you see» zeugt von einem Vertrauen in die Form und in die Anschaubarkeit bildlicher Mitteilung, das dem genau entgegengesetzt ist, was wir aus Sherrie Levines Kunst erfahren. Bei ihr führt das Sichtbare zum Bewusstsein von etwas, das durch Vorzeigen verlorenginge. Bedeutung entsteht nicht durch Zusatz zum Sichtbaren, sondern durch dessen Entzug. Etwas bleibt für sich, wir erfahren es als Abwesenheit, vermittelt allein durch die Anschauung, als sinnliche Qualität. Unser Wissen, unsere Erinnerung füllen diese Erfahrung von Unanschaubarkeit nicht aus; im Gegenteil, unsere inneren Bilder verstärken noch dieses Bewusstsein eines Entzuges. Betrachten wir die Photos nach Reproduktionen von Photos, dann können wir uns zwar immer noch für die Darstellung amerikanischen Farmerlebens (Walker Evans) oder für die surrealistischen Formenergien eines Pflanzendetails (Karl Blossfeldt) interessieren;

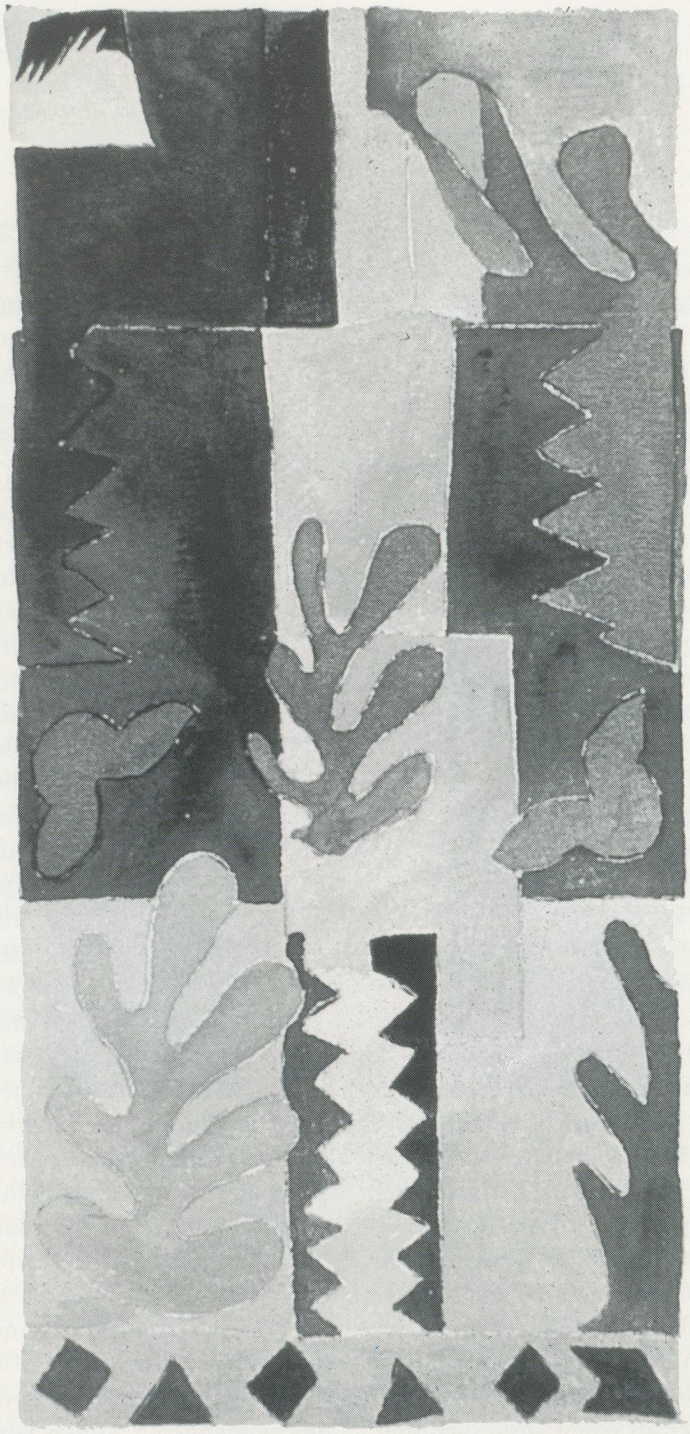
ERICH FRANZ ist Referent für die Kunst des 20. Jahrhunderts am Westfälischen Landesmuseum Münster.

SHERRIE LEVINE, MELTDOWN (AFTER DUCHAMP) 1 of 4, 1989,
woodblock prints on paper, 36½ x 25¾" / Holzdruck auf Papier, 92,7 x 65,4 cm.



aber eigentlich verwehrt uns Sherrie Levines Arbeit dieses Interesse. Die leichte Unschärfe und Vergröberung, der Entzug sinnlicher Präsenz der photographischen Motive lässt unsere in das Bild eindringende Tätigkeit visuellen Unterscheidens vergeblich erscheinen. Sie wird aufgehalten und aufgelöst, bevor sie so weit zu Ende gebracht werden kann, wie es die in der Reproduktion noch erkennbare Bildgestalt möglich erscheinen lässt. Das Photo wird zur Vorstellung, entrückt durch die Blockade der vergröbernden Reproduktion. Das «zweite» Photo, das vor Augen stehende, hat die Reproduktion des ersten zum Motiv, doch dieses Motiv ist uns nicht direkt wahrnehmbar, nur als «Bild über dem Bild» (wie Sherrie Levine es ausdrückt), das je nach Einstellung von dem anderen überlagert wird. Dieses Verwehren des eindringenden Unterscheidens lässt jedoch selbst eine ganz andere sinnliche Erfahrung entstehen: die Wahrnehmung einer gleichwertigen, neutralen Oberfläche. Indem unser Blick davon ablässt, in die Gegenständlichkeit der Photographie einzudringen, nimmt er sie eher als einen ausgespannten Schleier von Grauwerten wahr, über den er widerstandslos hinweggleitet. Die museumsmässige Rahmung und Reihung betont noch die Ebenmässigkeit der grauen Fläche innerhalb des grossen, weissen Passepartouts.

Die Tendenz zur Einebnung der sinnlichen Unterscheidungen, die wir bei Reproduktionen ohne weiteres als Verlust in Kauf nehmen, schafft als Qualität am Original eine irritierende Doppelbödigkeit. Sherrie Levine kultiviert diese Ebenmässigkeit der anschaulichen Oberfläche zur eigenen sinnlichen Qualität, die sich – eben wegen ihrer Affinität zur Reproduktion – nicht reproduzieren lässt. Wie eine hauchzarte, gleichmässig ausgedehnte Haut überziehen ihre Aquarelle nach Reproduktionen von Kandinsky, Matisse oder Lissitzky das materiell spürbare, kräftige Büttenpapier. Jede Form der Vorlage ist in ihnen nachgebildet, aber nichts ist an diesen Originalen vom ursprünglichen Impetus spürbar, seinem expressiven Gestus oder seiner konstruktiven Energie. Mit gleicher richtungsloser Behutsamkeit gibt das Aquarell die Tönungen des hellgrauen Fonds der Reproduktion wieder wie die Werte der vorgegebenen Formen und Flächen. Auch die gezeichneten Linien von Schiele oder Palermo hat Sherrie Levine mit Wasserfarbe und Pinsel nachgebildet und damit ihre Bewegungen neutralisiert.



SHERRIE LEVINE, AFTER HENRI MATISSE: 12, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

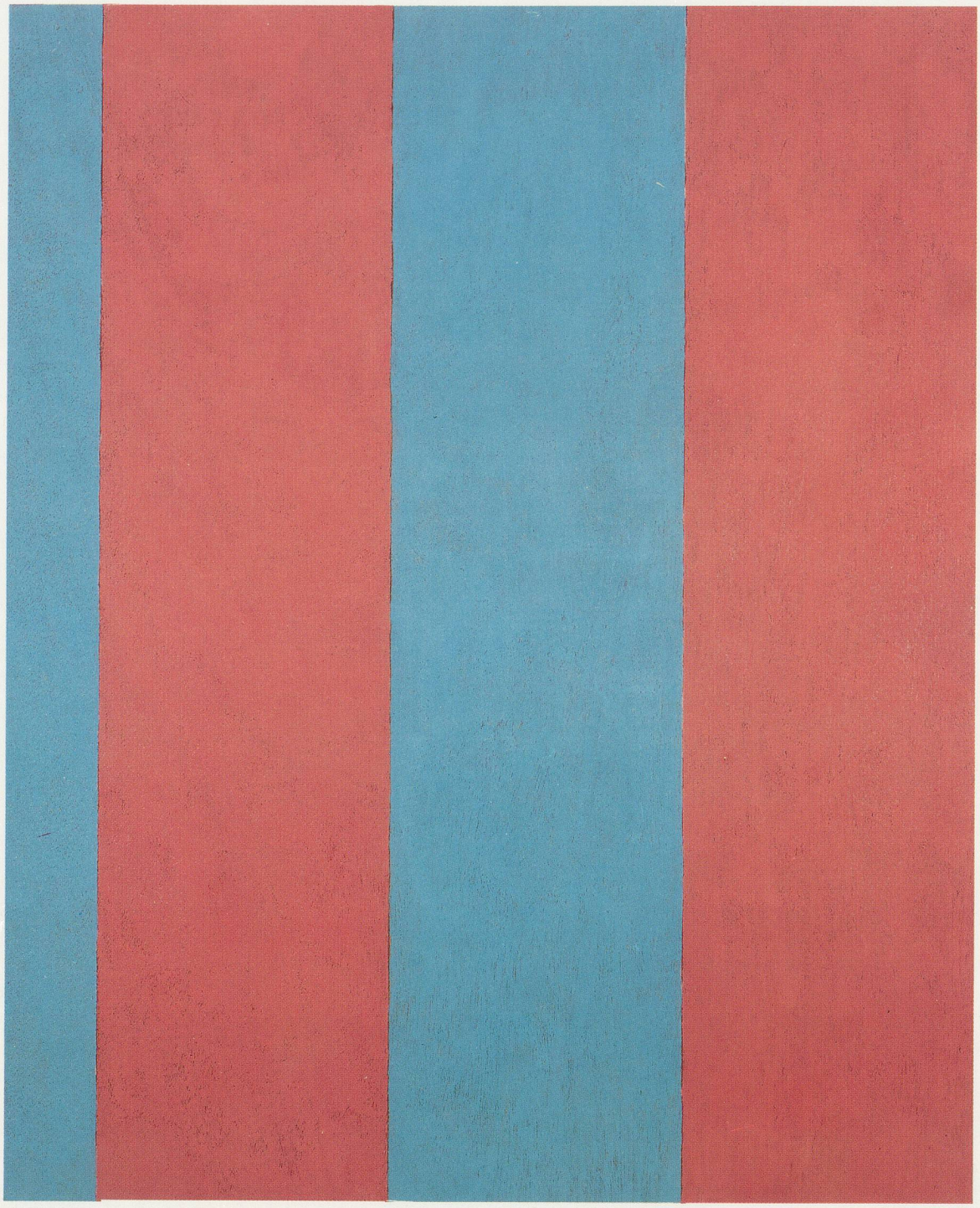
Die Distanz einer solchen egal vollzogenen Ausbreitung gegenüber den formalen Energien der Vorbilder kann kaum grösser sein und bringt beides ins Bewusstsein: die Abwesenheit dieses anderen und die völlig unterschiedliche sinnliche Qualität des dünnen, farbigen Überzugs.

Bei dieser Wirkung einer neutralen, gleichwertigen Ausbreitung spielt der Untergrund, der Bildträger, eine wichtige Rolle: das Papier als Träger des durchscheinenden Aquarells; das Mahagoniholz, über das sich die temperaähnliche Kaseinfarbe wiederum richtungslos und in sorgfältiger Gleichmässigkeit ausdehnt, wobei das Holz an den Rändern und in der Maserung auch unter der Farbe sichtbar bleibt; das Blei, von dessen stumpfer, metallischer Materialität die darauf gemalten Schachbrett- oder «Chevron»-Einteilungen sich noch mehr als eine empfindliche und gleichmässig sich erstreckende Farbhaut unterscheiden; die Sperrholzflächen mit ihrer lebhaften Maserung, zu der die dünn aufgelegte Metallfarbe an den Stellen der Astknoten besonders zart, zugleich aber auch als besonders lebloser Gegensatz erscheint. Immer ist etwas Behutsames bei dieser Belegung der Fläche mit Farbe spürbar. Die Ausbreitung verhindert wie bei den Photographien nach Photoreproduktionen den eindringenden, zudringlichen Blick. Ihr «all-over» schafft eine ebenso undurchdringbare wie energielose, unexpressive Oberfläche, an der unser Streben nach Unterscheidung und nachvollziehender Erfassung abgleitet. Die Erfahrung von «Oberfläche» beinhaltet auch das Bewusstsein eines «Dahinter» – nicht nur, weil es Bilder «nach» Vorbildern sind. Nicht immer sind dies einzelne Kunstwerke, manchmal auch allgemeinere Muster des Modernismus wie die Einbeziehung des Zufalls im Surrealismus eines Ernst oder Arp (GOLD KNOTS), die Auswahl von Farbkonstellationen eines Palermo oder Marden (BROAD STRIPE) oder minimalistische Formwiederholungen (SMALL CHECKS, LEAD CHECKS).

Auch wenn man die Vorlagen nicht kennt, so erkennt man an Sherrie Levines Originalen, dass ihre Bildungen woanders herkommen – wie bei Reproduktionen –, dass ihre sinnliche Präsentation aber eine ganz eigene Haltung spürbar macht, die jener Herkunft zuwiderläuft und alles Abgeleitete in eine gleichwertige, unterschiedslose, materielle Präsenz überführt. Kaum je werden wir die Vorlage selbst kennen, uns meist nur an ein kulturelles Muster erinnern, den Stil eines Künstlers, eine Werkgruppe, eine Epoche («Konstruktivismus»). Diese Erinnerungen, diese sich einstellenden Identifikationsmuster laufen an der Egalität von Levines Arbeiten ins Leere und werden uns damit als abstrahierte, angewandte Muster bewusst. Verwechslungen mit den Vorbildern können überhaupt nicht vorkommen, höchstens mit den von uns mitgetragenen Klischees.

Oft haben Stilbezeichnungen eine angemessene Rezeption erschwert, verfälscht und sogar verhindert («Neo-Impressionismus» bei Seurat, «Expressionismus» bei Kandinsky, «Pop-Art» bei Jasper Johns usw.). Doch lässt sich kaum ein unangemessenerer Begriff vorstellen als «Appropriation» bei Sherrie Levine. Nicht um Aneignung und Vereinnahmung geht es, sondern um Distanz, um Uneinholbarkeit und Unverfügbarkeit. Sherrie Levines Werke sind Originale (auch wenn sie nicht immer von ihr angefertigt sind; die Neutralität der Herstellung gehört dann, wie bei vielen anderen Künstlern, zur originalen, sinnlich vermittelten Qualität). Die Doppelbödigkeit der Wahrnehmung dieser Originale, bei der noch andere kulturelle Muster aufscheinen, unterläuft vielleicht einen traditionellen Begriff von Originalität, zu dem Neuartigkeit der Erfindung gehört – heute in seiner unendlichen Multiplizierung ohnehin eine vor allem noch kommerziell begründete Fiktion.

Die sinnliche Erfahrung einer gleichförmig sich erstreckenden Oberfläche an Sherrie Levines Werken führt unser Herantragen kultureller Klischees und unseren Wunsch nach Projektionen und eindringenden Unterscheidungen auf die undurchschaubare Materialität des Sichtbaren zurück. Es sind viel eher die Reproduktionen, es ist der Kunstbetrieb, der auf Annäherung und Vereinnahmung von Kunstwerken zielt. Jedes Plazieren einer Vierfarbabbildung in das Layout einer Zeitschrift ist «appropriation». Sherrie Levine macht eine ähnliche, aber anschaulich durchgehaltene Einebnung von Vorlagen zur originalen Erfahrung. Das Anzusehende erweckt nicht den Anschein, als könne es sei-



SHERRIE LEVINE, BROAD STRIPE: 2, 1985, casein and wax on mahogany, 24 x 20" / Kasein und Wachs auf Mahagoni, 61 x 50,8 cm.

SHERRIE LEVINE, LARGE GOLD KNOT: 2, 1987, metallic paint on plywood, 60 x 48" /
Metallfarbe auf Sperrholz, 152,4 x 122 cm.

SHERRIE LEVINE, THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP: LIVREUR DE GRAND MAGASIN), 1989, cast glass and vitrine, 10 x 2½ x 2½" / DIE JUNGGESELLEN (NACH MARCEL DUCHAMP: LIVREUR DE GRAND MAGASIN), 1989, Glasguss und Vitrine, 25,4 x 6,4 x 6,4 cm.

ne Herkunft in die Darstellung einbringen. Ihr Verlust wird durch die Ebenmässigkeit der Erscheinung bewusst und führt damit das Betrachten auf jene Qualitäten von Kunsterfahrung, die sich der Anschaubarkeit entziehen: die Erinnerung, die Unverfügbarkeit des Originals, seine Präsenz vor dem inneren Auge, die Intimität persönlicher Erfahrung, auch das Bewusstsein von Vergangenheit und verlorenen Zusammenhängen. Es besteht ein Unterschied zwischen Stummsein und Schweigen. Sherrie Levines Arbeiten schweigen über das, was man nicht ansehen kann (und was sich auch nicht durch Worte, durch Bedeutung, durch Wissen ausfüllen lässt).

In ihren Skulpturen hat Sherrie Levine diese Betonung der Materialität des Anschaubaren noch weiter getrieben. Ein Bild weist eher auf etwas anderes, auf eine Herkunft des Sichtbaren. Die Skulpturen sind hermetischer, sie zeigen keine Ansichtsseite, sie sind körperlich abgeschlossen. Ihre Skulpturen sind auch nach unten hin so geformt, als wollten sie die Berührung des Bodens und damit den Kontakt mit der Umgebung vermeiden. Aber diese physische Isolierung geht mit beinahe barocken Formen zusammen: THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP), FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), LA FORTUNE (AFTER MAN RAY). Diese Gebilde lassen schon durch ihre Willkür auf eine Herkunft von woanders schliessen, selbst wenn wir sie nicht kennen sollten. Sie zu kennen bedeutet, dass sich die Möglichkeit einer Rückführung noch weiter verflüchtigt. Bereits in den Vorbildern (Duchamp, Man Ray) war die Herkunft und Motivation der Objekte rätselhaft und beinahe mythisch. Ihre Gestalt als Modell für eine Skulptur ist ungreifbar: Duchamps verlorenes Ready-made, das zweidimensionale Dasein in Bildern. Sherrie Levines Skulpturen rekonstruieren Modelle, die es nicht mehr gibt oder von denen wir nicht wissen, ob es sie gab.

Ihre Skulpturen sind nicht nur Oberfläche, sondern physische Gegenwart. Aber auch sie weisen auf Unanschaubarkeit. Sie stellen eine Objekthaftigkeit zur Schau, deren leblose Eleganz auf eine Abwesenheit weist, die sie mit ihrer intensiv wahrgenommenen, vor Augen stehenden Präsenz noch mehr zu verdrängen scheinen – ausserhalb dieses Raumes, ausserhalb dieser Zeit.

ERICH FRANZ

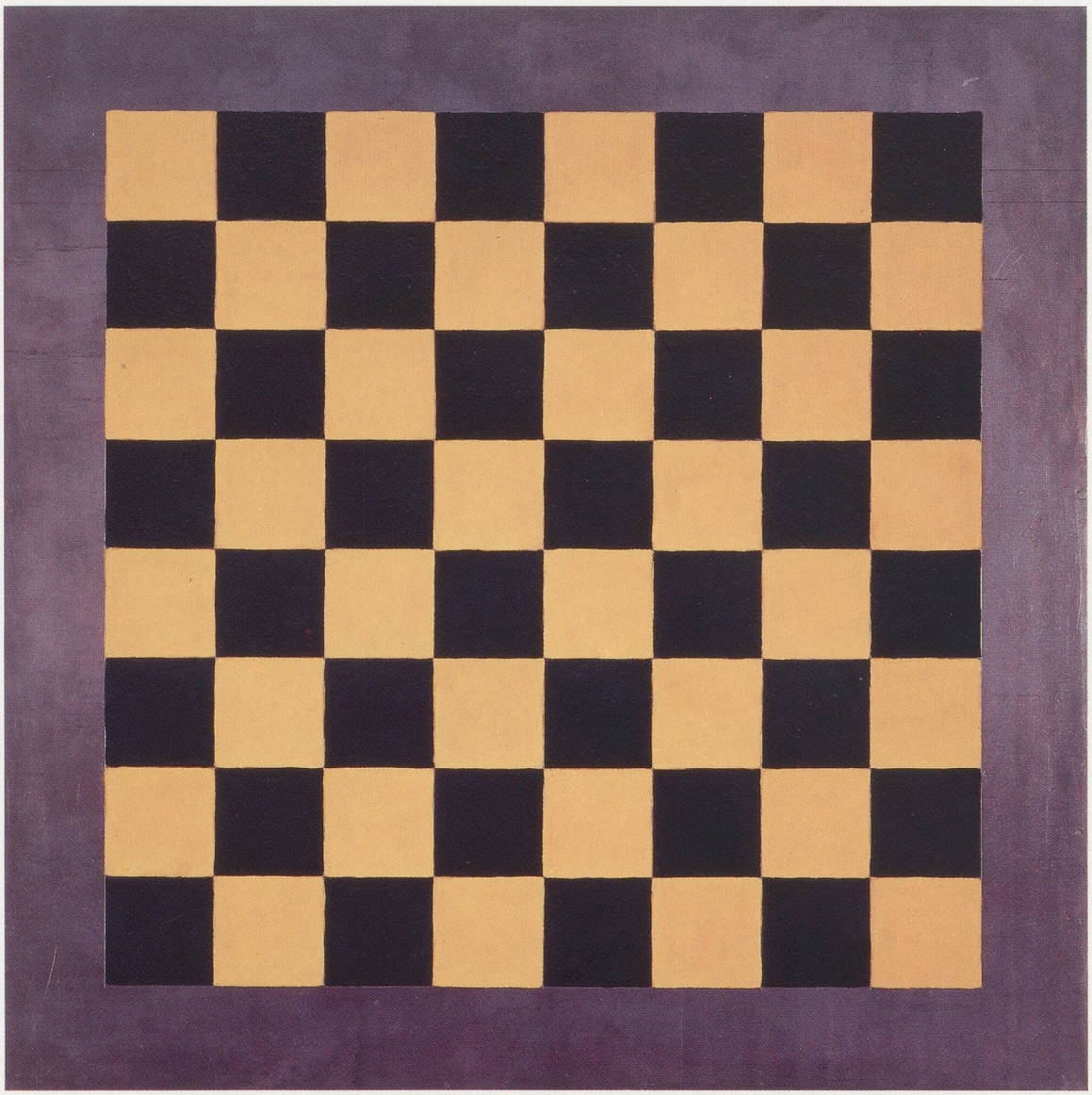
Presence Withdrawn

Many works of art attract our gaze because they deny themselves to it. What we look at refers to a reality that eludes representation. If ever transposed into an image, this reality would be neutralized, flattened; it would lose itself. In Jan Vermeer's WOMAN READING A LETTER, the equal value assigned to the description of all surfaces, as defined by the light that falls on them, hints to us that there is another reality beyond the visible. The reading of the letter is a different, inward form of seeing, a movement within the young woman, which we can imagine but never know. The emphatically planar construction of Jacques-Louis David's DEATH OF MARAT makes us aware of a cruel reality that the picture itself cannot embrace: a reality that can be imagined – and represented – only through the difference between it and pictorial fixity. The dotted, "Divisionist" painting of Georges Seurat makes us aware of urban life, and of its contingent lighting, precisely because the painting upholds so methodical a detachment from all that would be lost in a more direct depiction.

ERICH FRANZ is curator for 20th century art at the Westfälische Landesmuseum, Münster.

The strength of conviction conveyed by some of the great American artists of the past few decades rests on the deduction-free reality of the painting, its total visibility. Frank Stella's "What you see is what you see" bears witness to a faith in form and in communicative clarity that is the polar opposite of the experience we get from the art of Sherrie Levine. In her work, the visible leads on to an awareness of something that would be lost if it were ever clearly shown. Meaning is generated, not by adding to the visible, but by withdrawing it. Something remains behind, which we experience as an absence conveyed by seeing, a sensory quality. Our knowledge and memory do not step in to fill the void left by this experience of the unseeable: on the contrary, our inner images serve only to reinforce the awareness of withdrawal.

When we look at Levine's photographs of reproductions of photographs, we can of course persist in taking an interest in the depiction of American farm life (Walker Evans), or in the surreal, formative energies of a detail of a plant (Karl Blossfeldt); but it is characteristic of Levine's work that it thwarts us in any such interest. The slight blurring and coarsen-



SHERRIE LEVINE, LEAD CHECK: 3, 1987, casein on lead, 20 x 20" /
BLEI-SCHACH: 3, 1987, Kasein auf Blei, 50,8 x 50,8 cm.

SHERRIE LEVINE, AFTER KARL BLOSSFELDT: 8, 1990, b/w photograph, 10 x 8" /
NACH KARL BLOSSFELDT: 8, 1990, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

SHERRIE LEVINE, AFTER KARL BLOSSFELDT: 13, 1990, b/w photograph, 10 x 8" /
NACH KARL BLOSSFELDT: 13, 1990, s/w-Photo, 25,4 x 20,3 cm.

ing, the withdrawal of the sensuous presence of the motif, nullifies any effort on our part to look into the image and distinguish its forms. The effort is stopped short and dissipated before it can progress even as far as the still-detectable pictorial form would suggest. The photograph becomes a mental image, distanced by the mental block that the blurred reproduction sets up. The "second" photograph, the one we are looking at, takes as its motif the reproduction of the first; but we cannot perceive this motif directly, only as "a picture on top of a picture" (as Levine puts it), overlaid by the other according to position. This resistance to our intrusive effort to distinguish forms gives rise to a completely different sensory experience: the perception of a neutral surface of unvarying value. On ceasing to penetrate into the objective content of the photograph, we start to perceive it as a taut, gray, tonal veil, across which the eye glides without resistance. The museum-like framing and serial arrangement of these works still further emphasizes the homogeneity of the gray surface inside each wide, white mat.

The tendency to iron out visual distinctions, which we cheerfully accept as one of the drawbacks of reproduction, becomes a disturbingly ambivalent quality when applied to an original. Levine cultivates this visual homogeneity as a sensory quality in its own right; its affinity to reproduction means that it cannot itself be reproduced. Her watercolors after reproductions of Kandinsky, Matisse, or Lissitzky float like an even, intangible film on the strong texture of the thick, handmade paper. Every form that exists in the source is duplicated, but nothing of its original impetus, its gestural expression, or its structural energy. The watercolor captures the light gray background of the reproduction with the same nondirectional meticulousness as the values of preexistent forms and planes. With watercolor and brush, Sherrie Levine has even traced the drawn lines of Egon Schiele or Blinky Palermo and neutralized their motion. Such evenness and homogeneity could hardly be more remote from the formal energies of her source images, and makes us aware of two things at once: the absence of all that, and the totally different sensory quality of the thin film of paint.

In the creation of this effect of a neutral, homogeneous expanse, a major part is played by the support: paper, as the bearer of the transparent watercolor; mahogany, across which the tempera-like casein paint extends in meticulous, nondirectional evenness, leaving the wood visible at the edges and its grain showing through the paint; lead, with its dull, metallic materiality against which the painted checkerboard or chevron divisions are all the more distinctly present as a sensitive and evenly spread skin of color; plywood, with its boldly marked grain and its knots with which the thinly applied metallic paint marks a delicate – but also a particularly lifeless – contrast. There is always an evident care and caution in the way in which the surface is coated with paint. Once more, as in the photographs of photographic reproductions, the evenness of the application blocks the intrusive, penetrative gaze. Its "all-over" quality creates a surface as impenetrable as it is inert and inexpressive; none of our efforts to make distinctions, to empathize, and to comprehend can take hold.

The experience of a "surface" implies the existence of something behind it – and this is not only because these images are "after" other images. The sources are not always individual works of art; sometimes they are generalized patterns of Modernist art, such as the Surrealist use of chance by Max Ernst and Hans Arp (GOLD KNOTS), or the color combinations chosen by Palermo and Brice Marden (BROAD STRIPE), or the formal repetitions of Minimal Art (SMALL CHECKS, LEAD CHECKS).

As with reproductions, we do not need to be familiar with the sources of Levine's originals to tell that their forms come from somewhere else; but we are also aware that in sensory terms they display an entirely personal approach that negates the implications of their alien origins, transposing derived material into a homogeneous, undifferentiated, material

SHERRIE LEVINE, THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP) / DIE JUNGGESELLEN (NACH MARCEL DUCHAMP), 1989, Installation Mary Boone Gallery New York. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

presence. In most cases, our knowledge does not extend to the source image itself, but only to a cultural pattern of some kind: an artist's style, a group of works, a period (Constructivism). Neutralized by the homogeneity of Levine's works, these recollected patterns take on an abstracted, used quality. Levine's works cannot possibly be confused with their source images: only with the reproductive clichés that we carry in our minds.

Stylistic labels have often obstructed, falsified, even blocked an appropriate response to a work of art (as with Seurat and "Neo-Impressionism," Kandinsky and "Expressionism," Jasper Johns and "Pop Art"). But it is hard to imagine any label less appropriate than that of "Appropriation" for Sherrie Levine. This work is not the appropriation of anything: it is the imposition of remoteness, detachment, inaccessibility. It is, in fact, an homage to the cited works inasmuch as the impenetrability of their re-production seems to protect them from acquiring an omnipresence that can be looked at anywhere. Levine's works are originals (even though they are not always made by her: as with many other artists, the neutrality of the production process is part of the original, sensory quality of the work). The inherent ambivalence of the process by which these originals are perceived, with its glimmerings of alternative cultural patterns, may well run counter to a traditional definition of originality in terms of novelty of invention; but then, that concept, multiplied *ad infinitum,* is now more a commercially motivated fiction than anything else.

The sensory experience of a uniform surface, in Levine's work, reduces all our mental baggage of cultural clichés, all our craving for projections, explorations, and distinctions, to the opaque materiality of the visible. It is not these works but reproductions, and the art trade, that set out to "appropriate" works of art. The act of positioning a four-color reproduction in the layout of a magazine is an "appropriation." Levine performs a similar, albeit visible and sustained, ironing-out of her source images; but she makes this into an original experience. In her work, what is there to be looked at does not seem to bring its source along with it. Its homogeneity makes us aware of the loss of that source, and this in turn directs our attention toward those qualities of artistic experience that elude the eye: memory, the inaccessibility of the original, its presence before the inward eye, the intimacy of personal experience, the awareness of the past and of vanished contexts. There is a difference between dumbness and silence. Sherrie Levine's works remain silent on that which one cannot look at (and which cannot be supplemented by words, by meaning, or by knowledge).

In her sculptures, Levine has carried still further this emphasis on the materiality of what can be looked at. A picture, after all, is a pointer to something else, to the source of the visible. Her sculptures are more hermetic: there is no side from which they are meant to be seen; they are closed and self-contained. Their lower parts are so shaped as to suggest an effort to avoid contact with their surroundings. And yet all this physical isolation goes together with almost baroque forms: THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP), FOUNTAIN (AFTER MARCEL DUCHAMP), LA FORTUNE (AFTER MAN RAY). By their sheer arbitrariness, these forms suggest that they have an origin somewhere else, whether known to us or not. Where the origin is known, the way back becomes still more shadowy and elusive. In the source objects themselves (Duchamp, Man Ray), origin and motivation were mysterious and almost mythical. As sources for sculpture their forms are elusive: as in Duchamp's lost Ready-made, with its two-dimensional existence in pictures. The source objects reconstructed in Levine's sculptures no longer exist; or else we can no longer tell whether they ever existed or not.

Her sculptures are not surface alone but physical presence; and yet they point once more to what cannot be looked at. The lifeless elegance of their objecthood displays the absence of something that they, with their intensely perceived, immediate presence, seem to drive still further away from us: out of this space, out of this time.

(Translation: David Britt)

HOWARD SINGERMAN

LOOKING AFTER SHERRIE LEVINE

Writing on Sherrie Levine's work a long time ago I insisted, against what I perceived as the reduction of her work to its strategy or its theater, that there was something to look at, an object that must be taken into account. At the same time, I suggested my own difficulty in accounting for it. Looking at what was there in front of me was not easy; rather, it was circumspect and interrupted.

> In spite of their still interesting and intricate images, I found myself avoiding looking into Levine's photographs *After Walker Evans*. I was pulling myself up and out of Evans' images and insisting instead on the frames, the mat, and the glass; that is, on the Levines. The forays I did make into the pictures were, in a sense, embarrassed, camouflaged as the search for rephotography, for a uniqueness that would protect both Evans and Levine by proving the original inimitable and the artist's hand unavoidable.[1)]

Why did I turn away from the image: Why couldn't I look at it in a certain familiar way, closely, pleasurably? I looked away not because there was nothing to see, but because I didn't want to see what was there. This denial of what I had seen, and even that what I had seen was something, recalls in retrospect Freud's story of the fetish. I could not look because something I had expected to see wasn't there; there was a lack, an absence, and, to continue his story, I looked elsewhere, down to what I had seen before, what I had seen through, and what had framed the image for me. There, in the frame, I found (or founded) the plenitude that would reinstate, fill in for, the wholeness of the work.

To have looked into the image, to have studied it in its nuances, would have been to see the image indifferently, and as the work of Walker Evans; it would have been to not see what I imagined was the work of Sherrie Levine. As in Freud's story, then, the lack was only relative, a comparison based on what I had imagined I would see, but on the gallery wall, its terms are reversed. What I had expected to see in Levine's *After Walker Evans* was what I thought her title had promised: the photograph's absence, its supersession, and, therefore, my not needing to look. But what Levine's frames marked out—what they staged even as they canceled it—was not the lack of Walker Evans, but the presence of his image. The image was in excess, more than I expected and too much to see. At the same time it was too little; it

HOWARD SINGERMAN is an art critic who writes from Rochester, New York.

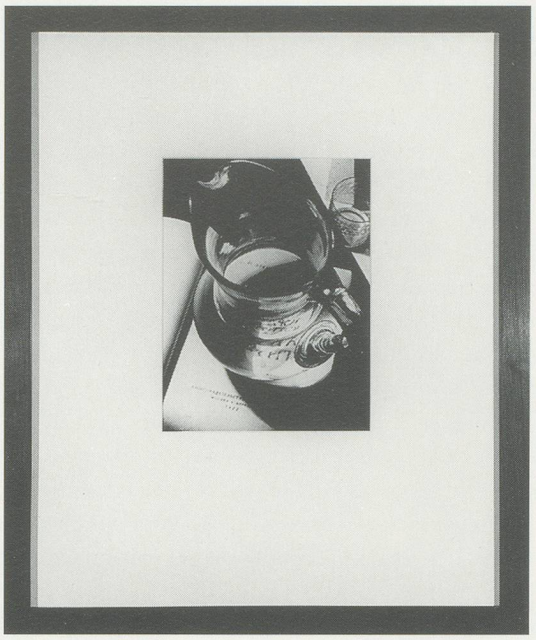
could not be the image that would fill the desire it had created, the desire to see it in full and with its own name. In my story Levine's frame and the story of her framing became a substitute object, a work I could address as whole, that would redress the (w)hole, even as it rendered it. Encircling, suspending, and, I would argue, covering the image, Levine's frames, or my turn to them, offered a compromise. On the model of Freud's suspensory belt, they stand as a permanent memorial to having seen the difference, or perhaps, as I remain undecided, having not been able to tell it. I have started out with a story about looking, and about the centrality of frames to the work of Sherrie Levine. It is one I want to embellish further, particularly since according to one physician, "a fetish is a story masquerading as an object."[2)]

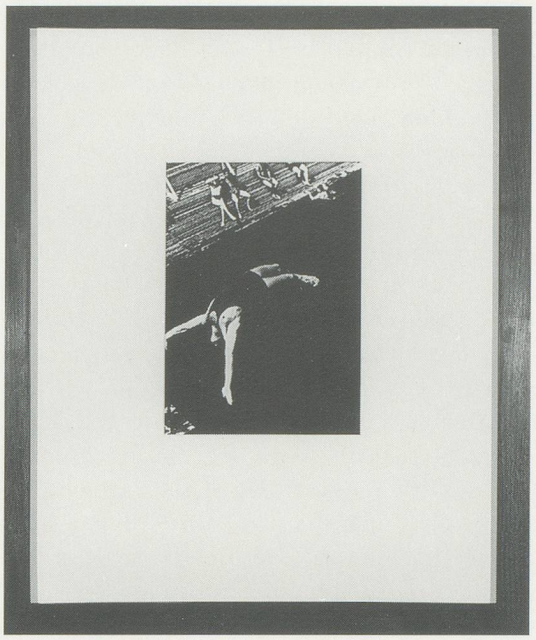
The late Craig Owens once answered the question of what comes "after the death of the author," what comes to structure the work of art's meaning and its value, by mapping a passage something like the one I have charted above, a transition "from work to frame."[3)] The critical vision of postmodernism would shift its focus from the center, from the interiors of object or artist, to the conditions that impinge on the work's appearance and its place. In order to situate the shift in certain insights of the late 1960s, and to suggest that even in those years it was already underway, Owens begins his essay with a discussion of Robert Smithson. He returns to Smithson a number of times in the text, specifically to a quotation from the artist that suggests that the transition from work to frame cannot be a one-way passage from one site to the other; rather, it is a kind of lingering, even an embroidering. What Smithson proposes and Owens thematizes is an "investigation of the apparatus the artist is threaded through." The image of thread is a nice one, threading suggests not a singular departure but a continuous one, a repeated passage from the inside to out that draws and empockets one within the other. Moreover, if only slenderly such embroidery might recall the work of the fetish. The frame, its thickness and permeability, as well as its function as fetish, are all aspects of a particular theory of the frame that Derrida calls with the name *parergon*. The circumscription that marks the difference of Sherrie Levine's work, that is at once integral to its being and the mark of its lack of being, is

- "neither simply internal nor simply external, not falling to one side of the work... it is called up and gathered together as a supplement from the lack —a certain 'internal' indetermination—in the very thing that it comes to frame. This lack, which cannot be determined, localized, situated, arrested inside or outside before the framing, is simultaneously... both product and production of the frame."[4)]

Levine's frame and its ambivalent and compromising functions are most clearly—and most literally—drawn in her watercolors after modern masters of the early 1980s. In the various works after Joan Miró, for example, particularly along the edges of lighter fields, Levine's pencil line appears to mark and secure the border of the work. Past that line the page belongs to someone else, to the artist Sherrie Levine and, wherever its oil-painted model might be, to the Levine's owner. Levine's line not only outlines the image's edge; within the image, it dutifully inscribes the facile, insouciant shapes of the Miró. It follows his line, but where his was automatic and unassuming, hers is at once of the line of automatism—a different kind of automatism—and it assumes Miró's as its burden. It enters the images, intercedes on Miró's space and, insofar as it rectifies his image to its model, it does so on Miró's behalf. Yet, however indebted her line, however accurate, it follows the rule of *parergon:* it is at once produced by and the production of the Miró. And it produces the Miró that gives rise to it as lacking: that is, as a copy.

Of course it is a copy—this I need not make too complex—it is painted, as Levine admits in each of her titles, "after" another image. After, and perhaps according to an earlier definition of the word, covering and conforming closely to its surface (as in grass that "groweth flatte, after the earthe"). In the watercolors after Mondrian, the pale greenish washes that pass for white, the blushed and occasionally mottled blues and reds, these are the covering over, the painting out of Mondrian's planes. The watercolor is clearly a copy; its identity as a work of Sherrie Levine —its being a work, her work—consists in its being not a Mondrian. But its not being, its lack, seems





Left/links: SHERRIE LEVINE, UNTITLED (AFTER ALEXANDER RODCHENKO: 2), 1987, photograph, 20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.

Right/rechts: SHERRIE LEVINE, UNTITLED (AFTER ALEXANDER RODCHENKO: 10), 1987, photograph, 20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.

unarrestable, for it frames whatever Mondrian we would check against it. We make Levine's image differ by imagining from it a real Mondrian, yet one that we conjure up is still not the object we need. It too has the thinness of an image, an image constructed in and magnified by its difference from Levine's version, a picture of itself as real. Through the thin, soaked-in surfaces of Levine's watercolors, we can see, if only dimly, Mondrian and Miró and Kandinsky and Léger reduced to an image, as they begin to represent themselves as something. Specifically, something that belongs to and is a sign for another proper name.

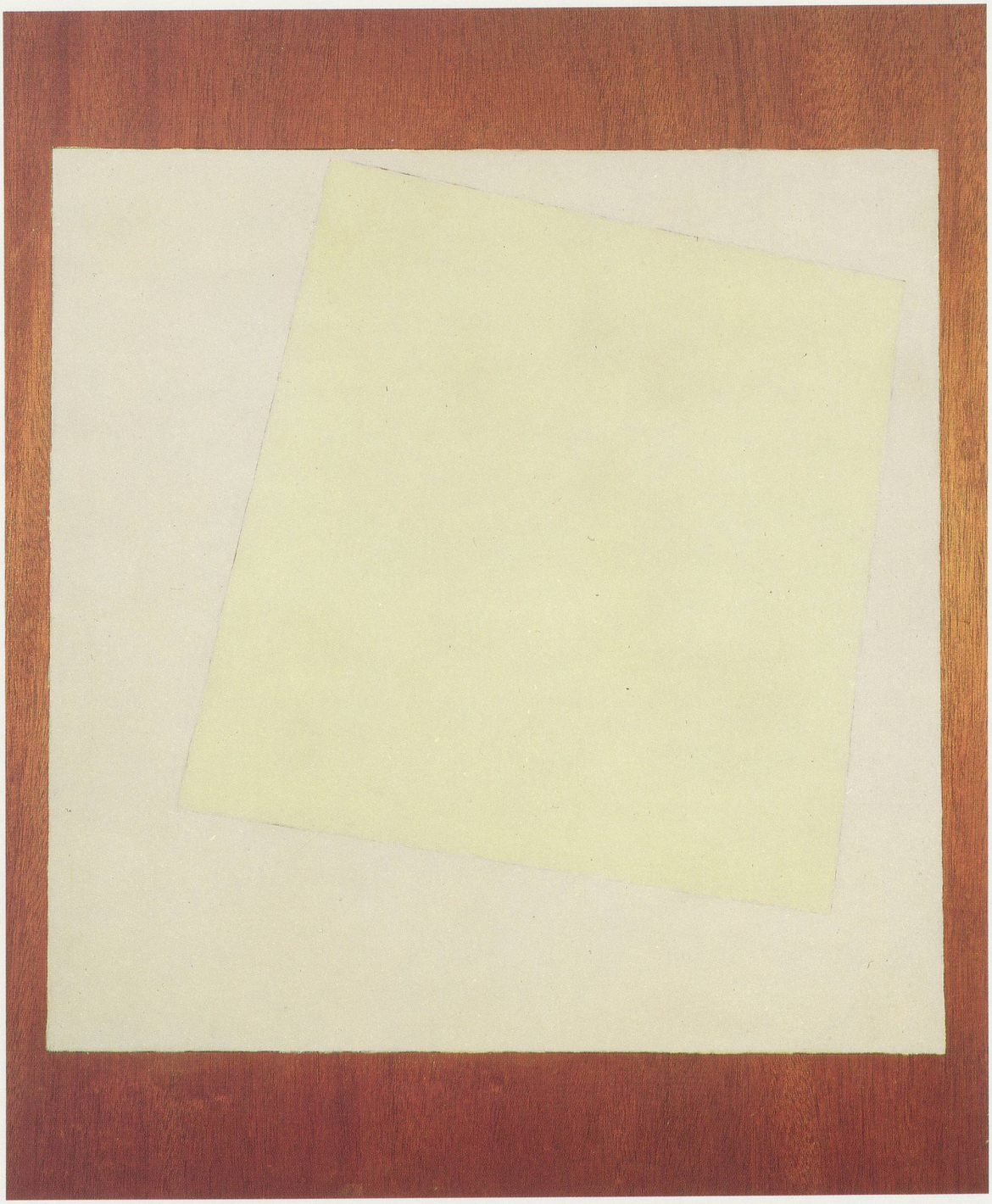
Levine's objects, as many have noted, are "about desire"; they are objects of desire, or perhaps a record of such objects. In some way we imagine her to have said something like "I wish I had done that" or "I wish that was mine," but to become hers they have had to become empty; they have had to become, more correctly, desiring objects. They are incomplete and cannot be whole whatever they fill themselves with, however much theory they generate. In Lacan's famous formulation, what we desire is the desire of the other. Or, more slowly, to desire something, even something like the Miró, is to want that object to acknowledge you, to be needy and incomplete and wanting for something, a lover, say, or an artist or an owner. As the Miró that Levine's copy wants to be fades beneath her covering, as it becomes a sign for itself in order to defend itself against the very copy it needs even to be recalled, Levine's watercolor becomes a work, momentarily full and com-

plete—just what the Miró needs. Yet the pair is mismatched, the completion is once again too little and too much. The problem, the logic that runs Lacan's theory and that insists that every matched set will be incomplete, is that when we get what we want—the wanting object—we find it wanting. But it is precisely Levine's matching, her completing of the object with its own image, that makes her work so hard to look at.

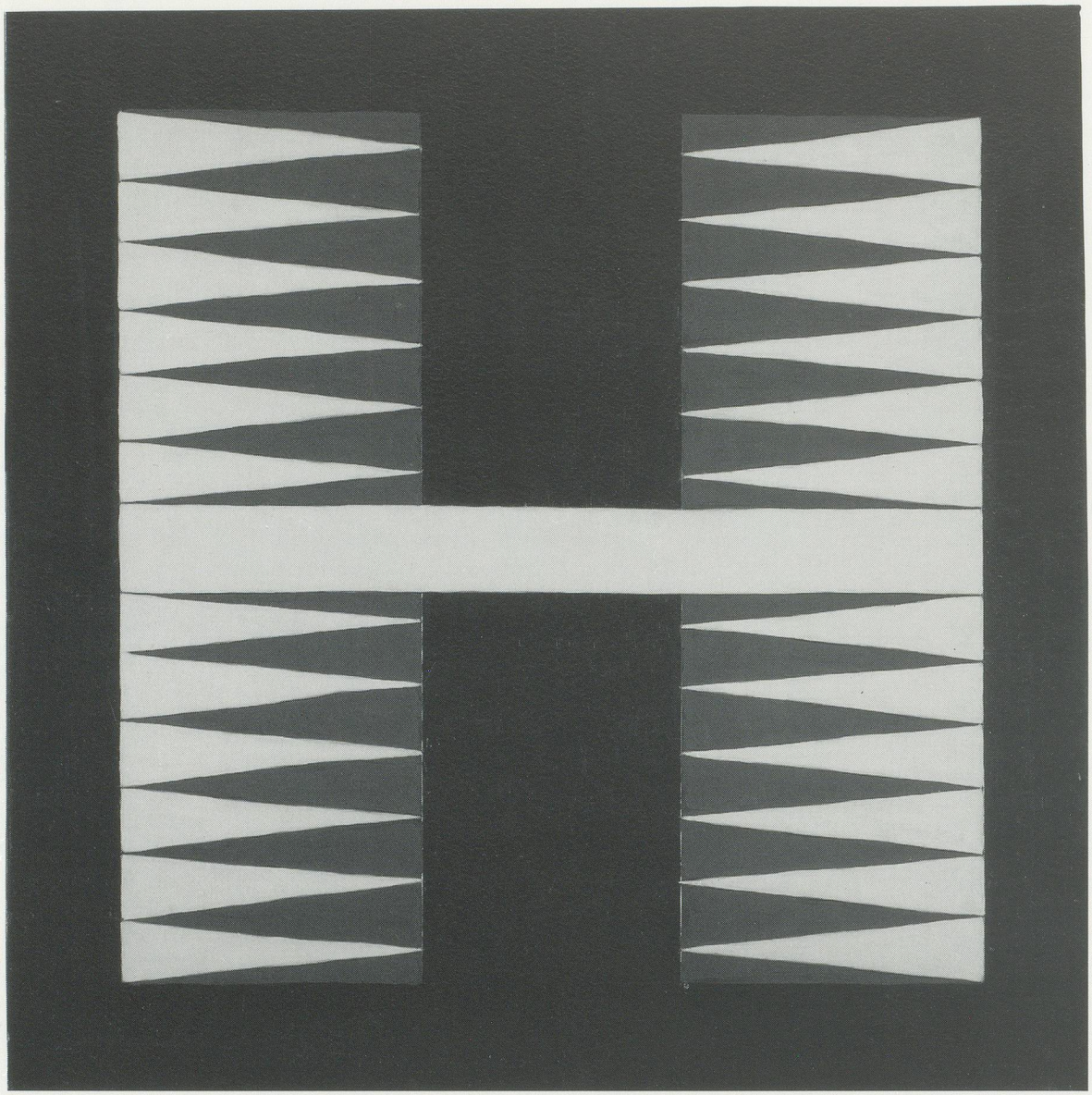
Completing is Sherrie Levine's work. Finishing is, as Rosalind Krauss has suggested, all she did to Duchamp, or rather to the bachelors of THE LARGE GLASS, in her THE BACHELORS (AFTER MARCEL DUCHAMP). In Krauss's essay it is completion, the assertion that Levine was, despite appearances, doing nothing new, that made her foray into sculpture ok. Levine found the bachelors on the surface of THE LARGE GLASS, and the directions for the completion in THE GREEN BOX. "To cast the bachelors in glass, and then to frost the glass is therefore to add nothing, to create nothing."[5] But as Krauss goes on to explain, in order to follow Duchamp's instructions and complete his bachelors, Levine has had to cut them from their glass and isolate them from one another. Something is added, but "the only thing here that is added... is what is subtracted." In a phrase that recalls the mathematics of the supplement, according to which "B is both added to and replaces A,"[6] Levine has "added subtraction." Extracted from the glass and the machinery that holds them there (what Krauss refers to as "the series: sieves—malic molds—capillary tubes—glider—chocolate grinder..."), the bachelors are "liberated ever more securely into the other series: Rodin—Maillol—Brancusi—Duchamp—Hesse...." Krauss's list is a list of sculptures envisioned as part objects, a series of substitutes for a lost plug, a filling and impossible object, but this hyphenated series is tied together as a narrative, the series of befores and afters, of positions held and completed, that compose the familiar story of the coming to the present of sculpture. More Freudian than Deleuzian (Krauss's essay is a reading of Levine's Bachelors through Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus), it is a single story repeated again and again that covers for and masquerades as the object we looked to see, that would at once stand to complete the story and stand outside it, full, disinterested, proper. But it is the story itself that has brought its objects, to our attention, even as it has arranged them in series, haunted them with their befores and afters, and covered them with their images, even, that is, as it has made them impossible to see.

It is into this story, the story of art history as a narrative of becoming in which each proper name becomes a historical site, that Sherrie Levine has always "liberated" her objects. But it is also here where she has always found them. It is the work of art understood as a position, as a significant and strategic difference, that is the subject of Levine's artistry, that she poses before her like a model. Painting from the plates and reproductions of art history, her task might be seen as a conservative, even loving one; she restores the work to its concreteness and its singularity, and restores to it its reality. But it is a reality that is doubled, overly full, for what she has painted is the work that knows its name, its relations, its place on the hyphenated list, or once again, the work and its frame. In her remaking of the work, in her relentless coming after, she has insisted on the strategy and the historical necessity of each of the objects that have come before her. Each work, like her work, becomes work that knows its place, and its place, too, is always after. Levine's copies are seen objects, and specular ones, objects completed by their submission to the order of history, and whose completion haunts them, supplements them, makes them difficult to see. Perhaps we could say they are so hard to look at because they have already been seen. And that we are seeing after Sherrie Levine.

1) Howard Singerman, "Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery," *Artforum* 22, No.1 (September 1983), p.80.
2) Robert J.Stoller, M.D., in Marjorie Garber, "Fetish Envy," October 54 (Fall 1990), p.45.
3) Craig Owens, "From Work to Frame, or, Is There Life After 'The Death of the Author'?" in Lars Nittve, ed., *Implosion: A Postmodern Perspective* (Stockholm: Moderna Museet, 1987), p.207.
4) Jacques Derrida, *The Truth in Painting,* trans. Geoff Bennington and Ian McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p.71.
5) Rosalind Krauss, "Bachelors," *October 52* (Spring 1990), p.58.
6) In Jacques Derrida, *Dissemination,* trans., Barbara Johnson (Chicago: University of Chicago Press, 1981), p.xiii.



SHERRIE LEVINE, AFTER KASIMIR MALEVICH, 1984, casein on mahogany, 24 x 20" / Kasein auf Mahagoni, 61 x 50,8 cm.



SHERRIE LEVINE, LEAD CHEVRON: 10, 1988, casein on lead, 20 x 20" / Kasein auf Blei, 50,8 x 50,8 cm.

HOWARD SINGERMAN

SEHEN NACH SHERRIE LEVINE

Als ich vor langer Zeit über Sherrie Levine schrieb, wandte ich mich gegen die – in meinen Augen – Reduzierung ihres Werks auf dessen Strategie oder Dramaturgie und wies darauf hin, dass es da auch etwas zu sehen gab, einen Gegenstand, dem durchaus Rechnung zu tragen sei. – Zugleich gestand ich aber auch, wie schwierig es für mich sei, dies zu erklären. Anzusehen, was sich meinen Augen bot, war gar nicht einfach, sondern geriet zögerlich und tastend.

■ Trotz der interessanten und komplexen Bilder habe ich es vermieden, Levines Photos *After Walker Evans* wirklich anzusehen. Ich habe mich um Evans' Bilder herumgedrückt und mich statt dessen auf die Rahmen, das Passepartout und das Glas konzentriert, auf die Levine-Arbeiten also. Meine Erkundungsausflüge in die Bilder waren gewissermassen verlegen, getarnt als Interesse an der photographischen Wiederholung, an der Einmaligkeit, die sowohl Evans als auch Levine die Unnachahmlichkeit des Originals und die Unerlässlichkeit der künstlerischen Hand bestätigen würde.[1)]

Warum habe ich mich vom Bild abgewendet? Warum habe ich es nicht aus einer gewissen Vertrautheit heraus betrachtet, unmittelbar und lustvoll? Ich habe den Blick abgewendet, nicht weil es nichts zu sehen gab, sondern weil ich nicht sehen wollte, was zu sehen war. Diese Leugnung dessen, was ich gesehen hatte, ja selbst der Tatsache, dass da durchaus etwas war, erinnert mich im nachhinein an Freuds Geschichte vom Fetisch. Ich konnte nicht hinsehen, weil etwas, das ich erwartet hatte, nicht da war. Ein Mangel tat sich auf, eine Abwesenheit, und so lenkte ich – um im Bild der Geschichte zu bleiben – meinen Blick auf das, was ich kannte, was mir klar war und was das Bild für mich ausmachte. In diesem Rahmen fand (oder erfand) ich jene Fülle, die die Vollständigkeit des Werks wiederherstellte – bzw. an deren Stelle trat.

Das Bild selbst anzusehen und in seinen Nuancen zu studieren hätte bedeutet, das Bild unvoreingenommen zu betrachten, als ein Bild von Walker Evans. Es hätte auch bedeutet, zu übersehen, was ich für die Arbeit von Sherrie Levine hielt. Und wie in Freuds Geschichte war der Mangel ein relativer, ein Vergleich auf der Grundlage dessen, was ich zu sehen meinte; doch sind an der Galeriewand die Determinanten vertauscht. Erwartet hatte ich in Levines *After Walker Evans,* was der Titel in meinen Augen versprach: die Abwesenheit und Aussetzung des Photos, die es mir erübrigen würde, hinzusehen.

HOWARD SINGERMAN ist Kunstkritiker und schreibt aus Rochester, New York.

Doch was Levines Rahmen demonstrierten, ja selbst in der Aufhebung noch vorführten, war keineswegs die Abwesenheit des Bildes von Walker Evans, sondern vielmehr dessen Präsenz. Das Bild trat überdeutlich hervor, weit über meine Erwartung hinaus und zu stark, um es wirklich zu sehen. Zugleich war es aber auch zu wenig. Als Bild erfüllte es nicht jenes Begehren, das es geweckt hatte, das Begehren, es ganz und um seiner selbst willen zu sehen. In meiner Geschichte wurden Levines Rahmen und die Geschichte ihrer Art, etwas ins Bild zu setzen, zum Ersatzobjekt, zu einem Werk, das ich als Ganzes erfassen konnte, das die Leere (oder Fülle) noch in deren Darstellung füllen würde. Levines Rahmen kreisen das Bild ein, setzen es ausser Kraft und – wie ich finde – überlagern es; und damit ermöglichen sie – oder das, wofür ich sie halte – einen Vergleich. Gleich dem Freudschen Suspensorium sind sie permanente Erinnerung daran, dass man den Unterschied gesehen hat bzw. – da bin ich mir nicht sicher – dass man nicht in der Lage war, ihn zu benennen. Ich habe mit einer Geschichte über das Sehen begonnen und über die zentrale Bedeutung der Rahmen im Werk von Sherrie Levine. Diese Geschichte möchte ich noch weiterspinnen, zumal ein Arzt einmal gesagt hat: «Ein Fetisch ist eine als Objekt getarnte Geschichte.»[2)]

Der inzwischen verstorbene Craig Owens beantwortete einmal die Frage, was «nach dem Tod des Autors» kommt und was die Bedeutung und den Wert des Kunstwerks ausmacht, indem er einen Übergang beschrieb, etwa so, wie ich es gerade versucht habe, den Übergang «vom Werk zum Rahmen».[3)] Der kritische Blick der Postmoderne hat sich von der Mitte, vom Innern des Objekts oder Künstlers auf die Bedingungen verlagert, die das Erscheinungsbild des Werks und seinen Standort bestimmen. Um die Veränderung gewisser Einsichten der späten 60er Jahre zu belegen und zu zeigen, dass sie zu dieser Zeit durchaus schon im Gang war, beginnt Owens seinen Aufsatz mit einer Erörterung des Werks von Robert Smithson. Im Laufe des Texts kommt er immer wieder auf Smithson zurück, vor allem auf eine Äusserung des Künstlers, in der dieser darauf hinweist, dass der Übergang vom Werk zum Rahmen nicht in einer Richtung von der einen Position zur anderen verläuft, sondern manchmal zögerlich, manchmal umständlich oder ausschweifend. Was Smithson meint und Owens aufgreift, ist eine «Erkundung jenes Apparates, an und durch den der Künstler gebunden ist». Das Bild des Fadens passt gut, denn dabei geht es nicht um einen einmaligen Anfang, sondern um kontinuierliches Beginnen, einen wiederholten Übergang von innen nach aussen, der beide Bereiche miteinander verwebt. Und ein solches Gewebe erinnert, wenn auch schwach, an das Wirken eines Fetisch. Der Rahmen, seine Stärke und Durchlässigkeit sowie seine Funktion als Fetisch – all das sind Aspekte einer Theorie des Rahmens, die Derrida mit dem Wort *Parergon* bezeichnet. Die Eingrenzung, die die Differenz des Werkes von Sherrie Levine markiert, ist zugleich ein wesentlicher Teil seiner Existenz und ein Zeichen für den Mangel an Existenz.

> Sie ist «weder einfach dem Innern zugehörig, noch dem Äusseren und schlägt sich nicht auf eine Seite des Werks… sie wird aus dem Mangel – einer bestimmten ‹internen› Unbestimmtheit – beschworen und zum Ersatz verdichtet, und zwar genau in dem, was sie ins Bild setzt. Dieser Mangel, der sich nicht innen oder aussen vor der Rahmung lokalisieren, bestimmen oder festmachen lässt, ist zugleich… Bedingung und Folge des Rahmens.»[4)]

Levines Rahmen und dessen ebenso ambivalente wie entlarvende Funktionen treten am deutlichsten – und unmittelbarsten – in ihren Aquarellen nach modernen Meistern aus den frühen 80er Jahren hervor. In den verschiedenen Arbeiten nach Joan Miró beispielsweise, und dort vor allem an den Rändern der helleren Bereiche, scheint Levines Bleistiftstrich die Begrenzung des Bildes zu markieren und zu sichern. Jenseits dieser Linie gehört die Seite jemand anderem, der Künstlerin Sherrie Levine und – ganz gleich, wo sich das Vorbild in Öl befindet – dem Besitzer der Levine-Arbeit. Levines Linie markiert nicht nur den Rand des Bildes; innerhalb des Bildes zeichnet sie getreu die unbekümmert-leichten Formen von Miró nach. Sie folgt seiner Linienführung. Doch wo die seine automatisch und unprätentiös war, entsteht die ihre einerseits aus einer – anderen – Art Automatismus und unterwirft sich andererseits dem Automatismus von Miró. Sie begibt sich ins Bild, dringt in Mirós Raum ein und dient Miró insofern,

als ihr Bild das seine zum Vorbild macht. Doch wie sehr sich ihre Linie auch an die seine hält, sie folgt den Regeln des Parergon: sie bringt den Miró hervor und verdankt sich ihm im gleichen Masse. Und sie produziert jenen Miró, dessen Abwesenheit damit beschworen wird – eben als Kopie.

Natürlich handelt es sich um eine Kopie – das muss ich nicht näher erläutern. Es ist, wie Levine in ihren Titeln zugibt, «nach» einem andern Künstler gemalt. Nach, und, wie es in einer früheren Bedeutung des Wortes anklingt, sich dicht an die Oberfläche der Vorlage haltend (wie beim Gras, das «flach, dicht am Boden wächst»). In den Aquarellen ist es die wie ein Weiss wirkende, blassgrüne Lasur, das trübe und manchmal fleckige Blau und Rot, das Mondrians Flächen sichtbar macht. Das Aquarell ist unverkennbar eine Kopie; seine Identität als Arbeit von Sherrie Levine – die Tatsache, dass es sich um eine, um ihre Arbeit handelt – besteht darin, dass es kein Mondrian ist. Aber das Nichtsein, der Mangel scheint ungreifbar, denn es passt auf jeden beliebigen Mondrian. Wir konstatieren die Verschiedenheit des Levineschen Bildes, indem wir uns den entsprechenden echten Mondrian vorstellen, aber diese Vorstellung gibt uns nicht den, den wir brauchen. Und es hat auch die Ungreifbarkeit eines Bildes, eines Bildes, das in seiner Differenz zu Levines Version entworfen und vergrössert ist, ein Abbild seiner selbst als wirkliches. Durch die hauchdünnen, farbgetränkten Oberflächen der Levineschen Aquarelle schimmern schwach ein Mondrian, ein Miró, ein Kandinsky, ein Léger: reduziert auf ein Bild, beginnen sie sich selbst als etwas darzustellen. Ganz spezifisch als etwas, das zu einem andern Namen gehört und Zeichen dafür ist.

Schon oft wurde festgestellt, dass es in Levines Objekten «um Begehren» geht. Es sind Objekte des Begehrens, oder vielleicht zeugen sie von solchen Objekten. Sie hätte vielleicht sagen können: «Ich wünschte, ich hätte das gemacht», oder «Ich wollte, die wären von mir», aber um zu ihren zu werden, mussten sie erst leer werden; oder, genauer gesagt, sie mussten erst zu begehrenden Objekten werden. Sie sind unvollständig und können kein Ganzes sein, ganz gleich, womit sie sich füllen und wieviel Theorie sie hervorbringen. Nach Lacan ist, was wir begehren, das Begehren nach dem Anderen. Anders gesagt: etwas zu wünschen, selbst so etwas wie einen Miró, heisst zu wünschen, dass dieses Objekt einen wahrnehmen möge, dass es bedürftig und unvollständig sei und nach etwas verlange, nach einem Liebhaber beispielsweise, oder nach einem Künstler oder Besitzer. Während der Miró, der Levines Kopie sein möchte, sich unter ihrem Zugriff verflüchtigt, während er zum Zeichen seiner selbst wird, um sich gegen eben jene Kopie zu verteidigen, deren er bedarf, um erinnert zu werden, wird aus Levines Aquarell eine Arbeit von augenblickhafter Fülle und Vollständigkeit – genau das, was der Miró braucht. Doch es ist ein ungleiches Paar, wieder ist die Vollständigkeit einerseits zu wenig und andererseits zu viel. Das Problem, die Logik der Lacanschen Theorie, die behauptet, dass jede Zusammenfügung unvollständig bleibt, besteht darin, dass wir, wenn wir bekommen, was wir begehren – das begehrende Objekt –, feststellen, dass es ungenügend ist. Doch gerade Levines Art der Zusammenfügung, wie sie das Objekt mit seinem eigenen Abbild ergänzt, das macht es so schwer, ihre Arbeit anzusehen.

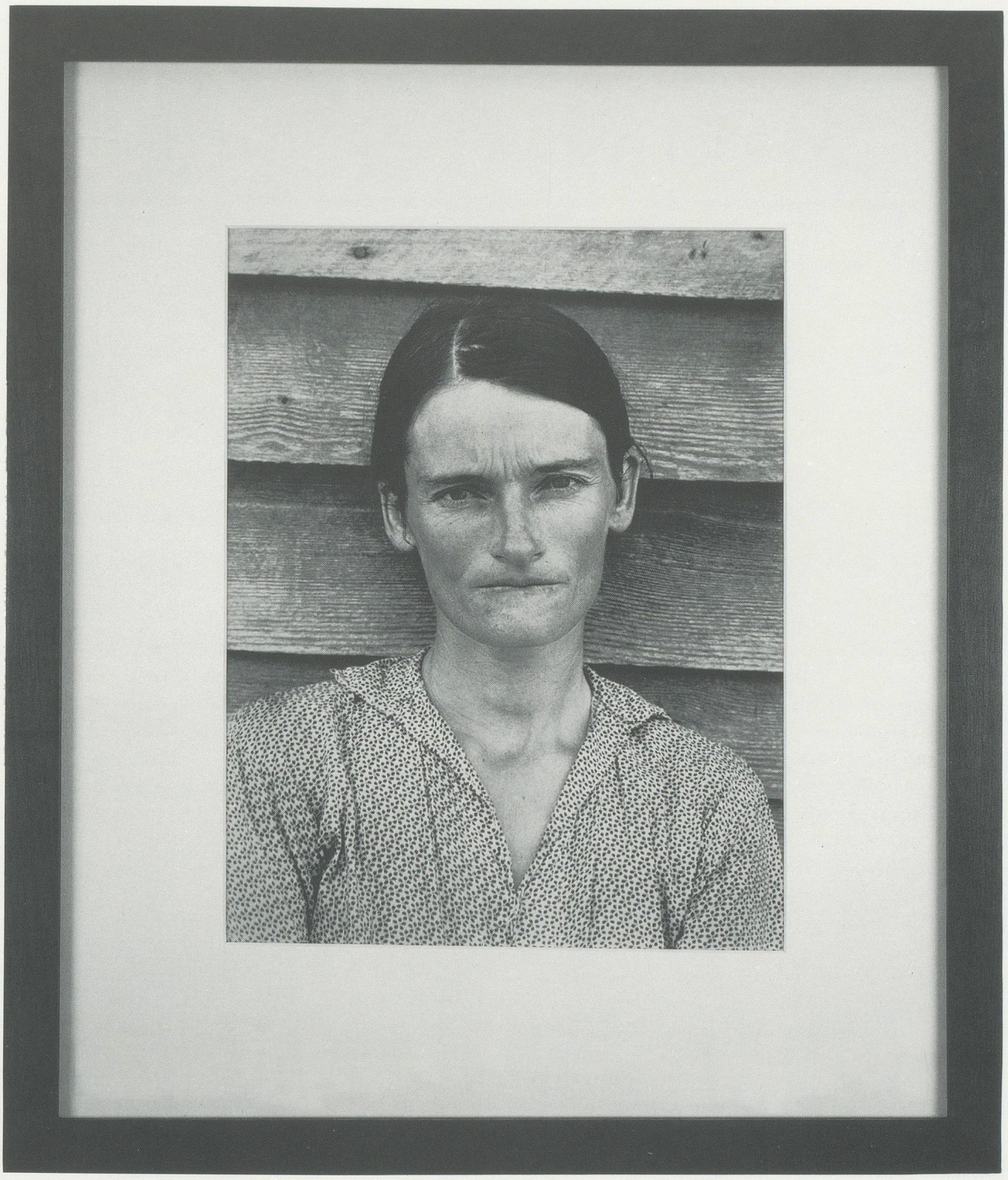
SHERRIE LEVINE, AFTER LÉGER: 5, 1983, watercolor on paper, 14 x 11" / Wasserfarbe auf Papier, 35,5 x 28 cm.

Die Vervollständigung ist Levines Arbeit. Rosalind Krauss meint, dass sie in ihrem Werk THE BACHE-

LORS (AFTER MARCEL DUCHAMP) (Die Junggesellen [nach Marcel Duchamp]) Duchamp bzw. die Junggesellen aus THE LARGE GLASS (Das grosse Glas) eigentlich nur zu Ende geführt hat. Nach Krauss ist es die Vervollständigung, die Tatsache, dass Levine entgegen allem Anschein nichts Neues hergestellt hat, die ihren Raubzug in die Bildhauerei rechtfertigt. Levine fand die Junggesellen an der Oberfläche von THE LARGE GLASS und die Anweisungen für die Vervollständigung in THE GREEN BOX (Die grüne Kiste). «Die Junggesellen in Glas zu giessen und dieses dann zu mattieren, ist also keinerlei Hinzufügung, keine Neuschöpfung.»[5] Aber, so fährt Krauss fort, um Duchamps Anweisungen zu folgen und seine Junggesellen zu vervollständigen, musste Levine sie aus dem Glas herausisolieren und voneinander trennen. Da ist zwar etwas hinzugefügt, doch «das einzig Hinzugefügte ... ist das, was abgezogen wurde». In einem Satz, der an die Mathematik des Ergänzungswinkels («B wird zu A addiert und ersetzt A»)[6] denken lässt, hat Levine «eine Subtraktion addiert». Ausgesondert aus dem Glas und dem Gefüge, in das sie eingebunden sind – Krauss bezeichnet das als «die Reihe: Siebe-männisch – Formen-haarfein – Röhren-Gleiter-Schokoladenmühle...» –, werden die Junggesellen «um so wirksamer freigesetzt für die andere Reihe: Rodin–Maillol–Brancusi–Duchamp–Hesse...» Krauss' Liste ist eine Liste von Skulpturen, die sie sich als Teilobjekte vorstellt, eine Reihe von Ersatzstücken für einen verlorengegangenen *plug* (= mit wertlosem Metall gefüllte Münze, A.d.Ü.), für ein undenkbares Ersatzobjekt; doch wird diese Aneinanderreihung als zusammenhängende Geschichte dargestellt, als Vorher-Nachher-Reihe bezogener und vervollständigter Positionen, die die vertraute Geschichte der Skulptur bis heute konstituieren. Mehr an Freud als an Deleuze erinnernd (Krauss interpretiert Levines Junggesellen im Sinne von Deleuze' und Guattaris Anti-Ödipus), ist diese Reihe eine einzige, sich ständig wiederholende Geschichte, die sich als das Objekt ausgibt, nach dem wir Ausschau hielten, und an dessen Stelle tritt, das die Geschichte zugleich vollendet und von aussen sieht, erfüllt, unparteiisch, eigenständig. Doch es ist die Geschichte selbst, die uns ihre Objekte nahegebracht hat, noch indem sie sie aneinanderreihte, sie mit dem, was vorher war und nachher kommt, verfolgte und sie mit ihren Abbildern überdeckte, also sogar, als sie den Blick darauf verstellte.

In ebendiese Geschichte hinein, in den Ablauf der Kunstgeschichte als eine Entwicklung, in der jeder Name eine historische Position markiert, hat Sherrie Levine ihre Objekte «ausgesetzt». Doch genau dort hat sie sie auch immer gefunden. Es ist das Kunstwerk als Position, als signifikant-strategische Eigenart, um das Levines künstlerische Arbeit kreist und das sie wie ein Modell vor sich hinstellt. Sie malt nach den Abbildungen und Reproduktionen der Kunstgeschichte, und man könnte ihre Aufgabe deshalb als Konservierung, ja sogar als Liebhaberei bezeichnen. Sie restauriert das Werk, bis dessen eigentliches, einmaliges Wesen zum Vorschein kommt, bis es real ist. Doch ist es eine verdoppelte Realität von übergrosser Fülle, denn sie malt ein Bild, das seinen Namen kennt, seinen Kontext und seinen Platz in der Reihung – oder eben das Werk und seinen Rahmen. Indem sie das Werk noch einmal macht, insistiert sie in ihrem rigorosen Nach-Vollzug auf der Strategie und der historischen Notwendigkeit eines jeden dieser Objekte, die «vor ihr» waren. Wie ihre eigene Arbeit wird jedes Werk zu einem Stück, das seinen Platz kennt, und der ist immer auch «danach». Levines Kopien sind Objekte, die gesehen werden und den Blick reflektieren, Objekte, die sich durch ihre Einreihung in den Ablauf der Geschichte vollenden, und deren Vollendung ihnen gewissermassen ständig nachstellt, die sie ergänzt und schwer betrachtbar macht. Vielleicht sind sie so schwierig anzusehen, weil sie schon gesehen wurden. Und vielleicht sehen wir jetzt nach Sherrie Levine. *(Übersetzung: Nansen)*

1) Howard Singerman, «Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery», *Artforum* 22, Nr. 1, September 1983, S. 80.
2) Robert J. Stoller, M.D., in: Marjorie Garber, «Fetish Envy», *October* 54, Herbst 1990, S. 45.
3) Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After ‹The Death of the Author›?», in: Lars Nittve, Hrsg., *Implosion: A Postmodern Perspective*, Stockholm, Moderna Museet 1987, S. 207.
4) Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture*, Paris: Flammarion 1978.
5) Rosalind Krauss, «Bachelors», *October* 52, Frühjahr 1990, S. 58.
6) In Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris: Edition de Seuil 1972.



SHERRIE LEVINE, AFTER WALKER EVANS: 4, 1981, b/w photograph, 10 x 8" / 25,4 x 20,3 cm.