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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Rubrik: Collaboration Ilya Kabakov & Richard Prince

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: 17.02.2026

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

ILYA KABAKOV

ILYA KABAKOV, BOX WITH GARBAGE, 1990, wooden box, trash, text, chair. Approx. 8' x 8' x 32" (detail) /
MÜLLKISTE, 1990, Holzkiste, Abfall, Text, Stuhl. Ca. 244 x 244 x 81 cm

RICHARD PRINCE

PHOTO: RICHARD PRINCE

BORIS GROYS IM DIALOG MIT ILYA KABAKOV:

«RUSSLAND AUF DEM BUCKEL»

Boris Groys: Ilya, du lebst schon einige Zeit im Westen und wirst hier als russischer Künstler ausgestellt. In deinen Arbeiten verwendest du immer wieder Texte in russischer Sprache, die der westliche Betrachter in der Regel nicht versteht, aber was noch wichtiger ist: Deine Arbeiten basieren vielfach auf einem System kultureller, sozialer und psychologischer Assoziationen, die sich nur dem russischen Betrachter unmittelbar erschliessen. Ich erinnere mich daran, wie du deine Sachen in Russland ausgestellt hast. Menschen ganz unterschiedlichen Bildungsstandes erfassten sofort ihren Sinn und Humor. Gewöhnlich wurde nur die erstaunte Frage gestellt: Ist das Kunst oder nicht? Im Westen ist allen klar, dass es Kunst ist. Aber ist die inhaltliche Seite dessen, was du machst, auch klar?

Ilya Kabakov: Beim Transfer in ein anderes kulturelles Umfeld stösst man auf zwei Reaktionen. Zum einen fassen die Menschen ihre eigene Welt als gross, vielgestaltig und kompliziert auf, alles Fremde aber als klein und einfach. Wer aus einer anderen Welt kommt, darf nicht kompliziert sein; jeglicher Inhalt, den er darbietet, wird sofort und fast automatisch auf eine sehr einfache Formel gebracht, die im Betrachter oder Zuhörer fest eingerastet ist, etwa: Na, bei euch dort sind doch alle Gauner oder Schwachköpfe.

Deshalb ist es nur natürlich, dass die zweite Reaktion aus der Leugnung jeglichen Wertes in der so aufs Stereotyp reduzierten Mitteilung besteht. Du hast noch nicht den Mund aufgemacht, und schon ist alles, was du sagen könntest, elementar und von geringem Wert. So ist es Russland im Westen nicht gestattet, kompliziert zu sein, und hinsichtlich seines Wertes siedelt man es auf einer niedrigeren Stufe an als die westliche Welt.

BORIS GROYS lebt in Köln und unterrichtet an der Universität Münster. 1988 erschien im Hanser Verlag, München, seine Publikation *Gesamtkunstwerk Stalin*. Frühere Gespräche mit Ilya Kabakov veröffentlichte er unter dem Titel *Die Kunst des Fliehens*, Hanser Verlag, München 1991, und *Das Leben der Fliegen*, Edition Cantz, Stuttgart 1992. Kürzlich erschien sein neues Buch *Das Neue* ebenfalls im Hanser Verlag.

B. G.: Ein Grund, weshalb ich gerade mit dir über die Situation des russischen Künstlers im Westen sprechen wollte, besteht darin, dass du in deinen Arbeiten ständig die Reaktionen auf deine Kunst mit einbeziehst. Alle deine Arbeiten haben zwei Ebenen: zum einen die des Kunstobjektes, und zum anderen tatsächliche oder mögliche Reaktionen darauf. Dabei handelt es sich natürlich um typische Reaktionen aus dem russischen Publikum. Jetzt ist bei deinen Arbeiten eine neue, dritte Schicht entstanden: die Reaktionen des westlichen Publikums auf deine zweischichtigen Installationen. Mich interessiert deine Einstellung zu dieser neuen Reaktionsschicht: Ignorierst du sie einfach als etwas für dich rein Äusserliches oder arbeitest du mit ihr?

I. K.: Als ich noch in Russland lebte, glaubte ich, dass die Reaktionen auf meine Kunst ein sublimiertes, intellektuell hohes Niveau haben müssten. Die materielle und visuelle, aber auch die emotionale Seite war mir an meinen Arbeiten nicht so wichtig – sie erschienen mir nur als Auslöser für mögliche diskursive Reaktionen. Im Westen ist mir die intellektuelle beziehungsweise reflexive Schicht der Reaktionen weniger vertraut. Deshalb hat mich die Orientierung am westlichen Publikum dazu geführt, die sentimentalen, allgemeinmenschlichen Aspekte meiner Arbeiten zu betonen, was in Russland nicht der Fall war. Wenn ich jetzt im Westen Installationen mache, dann stelle ich mir den Betrachter als «normalen Menschen» oder «Menschen überhaupt» vor und schaffe für ihn archetypische Situationen. Sie sollen Bedauern, Mitleid, Kindheitserinnerungen oder das Gefühl einer persönlichen Verletzung auslösen. Im Westen hat sich also meine Kunst an den normalen humanistischen Werten des kleinen Mannes orientiert, des Menschen, der kein Intellektueller, Künstler oder Kritiker mehr ist. Sie darf nicht krank, schrecklich oder katastrophal sein. Aus meiner Erfahrung von vier Jahren Arbeit im Westen kann ich sagen, dass meine Installationen die entsprechenden Reaktionen auslösen, wenn es keine Rolle mehr spielt, ob ich Russe, Amerikaner oder Deutscher bin.

B. G.: Deine künstlerische Strategie erinnert verblüffend an die politische Strategie Russlands insgesamt. Du weisst sicher noch, dass Gorbatschows Perestroika mit der Parole begann: «Zurück zu den allgemeinmenschlichen Werten». Ich glaube hingegen, dass der «einfache Mensch» mit seinen «einfachen menschlichen Werten» schlichtweg eine Fiktion ist. Tatsächlich ist doch die heutige Gesellschaft höchst differenziert und hat längst jede Homogenität verloren. Der «einfache Mensch» hat eine sehr nivellierte, totalitäre Gesellschaft zur Voraussetzung, wie es auch die sowjetische Gesellschaft nie war: Einheit und Homogenität der sowjetischen Gesellschaft waren immer nur eine ideologische Fiktion. In Wirklichkeit betrachtet jeder Mensch die Dinge aus der Perspektive seiner eigenen sozialen Situation. Es kann keine allgemeinmenschliche, neutrale Perspektive geben. Scheint es dir nicht, dass der «einfache Mensch» selbst nur das nostalgische Erzeugnis des elitären kulturellen Bewusstseins ist, also nicht mehr als ein Kunstobjekt?

I. K.: Ja, natürlich, diese Tirade, die ich grade vorgebracht habe, hätte jeder offizielle sowjetische Schriftsteller, Aitmatow zum Beispiel, bei einem Besuch im Westen vorbringen können. Es war im Grunde ein Zitat, mit dem ich mich jedoch in hohem Grade identifiziere. Was kann mich hier retten? Mich rettet, dass ich sofort die Frage nach der künstlerischen Form stelle. Der westliche Betrachter reagiert vor allem auf die formale

Seite der Kunst. Ich habe rein formale Verfahren gefunden, die in der Kunstgeschichte verankert sind und dem gegenwärtigen Entwicklungsstand entsprechen. Diese Verfahren werden von den westlichen Künstlern und Kritikern, die im wesentlichen formal denken, auf der rein konstruktiven Ebene rezipiert. So habe ich den weichen, emotionalen Inhalt in eine harte, konstruktive Form verpackt, die ich als «totale Installation» bezeichne. Dabei ist auch in formaler Hinsicht wichtig, dass ich in meinen Installationen Dinge verwende, die in der Epoche des Minimalismus abgelehnt worden sind: das Sujet, die Literatur, die gesprochene Sprache, den menschlichen Inhalt. Diese Dinge waren bereits vergessen, haben sich eine Zeitlang «erholt» und können deshalb jetzt wieder konstruktiv verwendet werden. So lassen sich die inhaltlichen und rein formalen Probleme gut miteinander verknüpfen.

B. G.: Trotzdem stelle ich eine bestimmte Veränderung in deinem Verhältnis zur Gesellschaft fest, die dich umgibt. In Russland war dieses Verhältnis sehr aggressiv, da du versucht hast, alle denkbaren sozialen Reaktionen in deine Arbeiten zu integrieren und sie dir unterzuordnen. Hier im Westen dagegen verschwindet diese Aggression, und man spürt eher den Wunsch, die Erwartungen des Publikums zu erwidern.

I. K.: Das stimmt zweifellos. In der sowjetischen Hölle wurde der Westen immer als das Paradies aufgefasst. Und ich muss sagen, dass sich diese Einstellung zum Westen in den vier Jahren, die ich hier gelebt habe, nicht verändert hat. Ich habe meine Hölle mitgebracht und lebe weiterhin darin – und zugleich möchte ich diese Hölle den Bewohnern des Paradieses zeigen. Mein Funktionieren im Westen sehe ich nicht als ein Funktionieren im Leben, sondern als Dasein innerhalb bestimmter Kunstinstitutionen wie Galerien, Museen, Kritik usw. Das ist für mich im Grunde auch das Paradies. Dabei überlasse ich mich diesen Institutionen nicht mit Leib und Seele – ich weiss, dass sie im Westen selbst kritisiert werden. Doch für mich persönlich wäre es lächerlich, wenn ich dieses Paradies plötzlich Hölle nenne und bekämpfen wollte.

Übrigens, als ich anfing, den Paradiesbewohnern Bilder von der Hölle zu zeigen, da bekam ich sofort von ihnen zu hören, dass dies nichts Neues für sie sei, dass sie diese Geschichten und Bilder aus dem Höllenleben längst kannten und nicht besonders interessant fänden. Ich muss sagen, dass mich das anfangs etwas betroffen hat. Doch dann habe ich begriffen, dass man den Engeln erst einmal einen leichten Schrecken einjagen und sie in Verwirrung bringen muss, damit sie ihr Engelsleben eine Weile vergessen. Zu diesem Zweck habe ich grosse Installationen aus vielen Zimmern gebaut, die angefüllt waren mit Rauch und diversen Höllengegenständen, damit der Engel nach und nach vergisst, aus welchem Zimmer er gegangen und in welches er eingetreten ist. Der Engel war dann sogar schwächer, als ich anfangs gedacht hatte; nach einer Weile schloss er die Flügel und sagte kopfschüttelnd: «Na, das ist ja wirklich ein Alptraum.» Es entsteht der Eindruck, als ob man diesen Engel seinerzeit auch stark am Schwanz gezogen hätte, so dass er noch nicht ganz vergessen hat, wie sich ein unglückliches Huhn fühlt. In der Vergangenheit haben wohl alle in Russland gelebt, sogar Kritiker und Kuratoren.

B. G.: Du sprichst jetzt von der Realität der russischen Hölle. Doch ich erinnere mich, als wir in Russland über dieses Thema sprachen, dann stimmten wir darin überein, dass die Kunst eine Art Konvention ist und keinerlei Realität ihr entspricht – weder die äussere noch die innere. Jetzt beharrst du darauf, dass deine Installationen den

Menschen die Hölle des Lebens zeigen. Heisst das, dass du deinen früheren Standpunkt zum Verhältnis Kunst und Wirklichkeit revidiert hast?

I. K.: In Russland war unser kleiner Kreis von Kunst umgeben, von offizieller und inoffizieller. Wir wollten uns mit Nichtkunst beschäftigen. Dieser Wunsch war vielleicht ein wenig heuchlerisch, da wir die aus dem Westen kommende Kunst durchaus ernst nahmen. Sie war für uns aber zugleich auch etwas Nichtwirkliches. Deshalb war die oppositionelle Beschäftigung mit Nichtkunst damals so begeisternd. Im Westen dagegen stellt sich am Ende des Jahrhunderts heraus, dass es keine Nichtkunst mehr gibt: Was immer ein Mensch auch tut, es ist Kunst. In dieser Situation verliert die frühere Opposition zur Kunst ihren Sinn. Militärisch ausgedrückt, habe ich mich ergeben. Aber ich habe mich nur deshalb ergeben, weil ich bei meiner Truppe angekommen bin. Ich hatte niemals das Gefühl, dass die Welt total sei, ich bin der Welt insgesamt niemals mit Liebe oder Hass begegnet. Ich habe meine Welt gehasst, aber als ich in die Welt der Kunst geriet, da fand ich vieles, was mir darin gefällt. Mir gefallen viele Künstler, mir gefällt, wie sie ausgestellt werden, und ich wollte unter ihnen sein.

B. G.: Dennoch, wie siehst du das Verhältnis von deiner Kunst zur ausserkünstlerischen Realität, zum Leben? Glaubst du, dass die Kunst in ein institutionalisiertes Kunstsystem eingeschlossen ist oder dass sie doch irgendwie in einem direkten Wechselbezug zur Welt steht?

I. K.: In Russland war die Beschäftigung mit Kunst etwas Lebensnotwendiges für mich, keine professionelle Tätigkeit. Deshalb spreche ich ja von Nichtkunst – es war ein Selbstzerkratzen, eine Art Masochismus, ein Bohren an der Stelle, wo es weh tut, ein Handeln im Leben selbst, die Suche nach dem inneren Ich, kindliche Selbsterkundung. Es geht dabei nicht um die Beschreibung oder Wiedergabe der Wirklichkeit von innen. Die russische Kunst ist überhaupt formlos, unverfremdet und vom Leben nicht zu trennen. Von dieser Kunst kann man einfach nicht sagen, was sie ist.

Jetzt hat sich die Einstellung zu dieser Kunst verändert: Sie wird bezahlt, ausgestellt und institutionalisiert. Weshalb löst diese Institutionalisierung keinen Protest bei mir aus, sondern wird eher vom Gefühl begleitet, dass sie natürlich sei, dass es im Grunde immer so war? Wohl deshalb, weil sich innerlich nur wenig für mich geändert hat und die Ziele meiner Kunst dieselben geblieben sind, nämlich zu klären, wo ich in der Welt nun einmal stehe. Wie früher beschäftige ich mich mit dem Verhältnis von Objekt und Raum, mit dem Ort des Objekts im Raum – wenn das Objekt nicht den ganzen Raum in Beschlag nimmt und der Raum das Objekt nicht vollständig verschlingt, so dass das Verhältnis zwischen ihnen problematisch wird. Der Klärung dieses Verhältnisses sind meine Installationen gewidmet – formale Probleme fallen hier mit meinen ganz persönlichen zusammen.

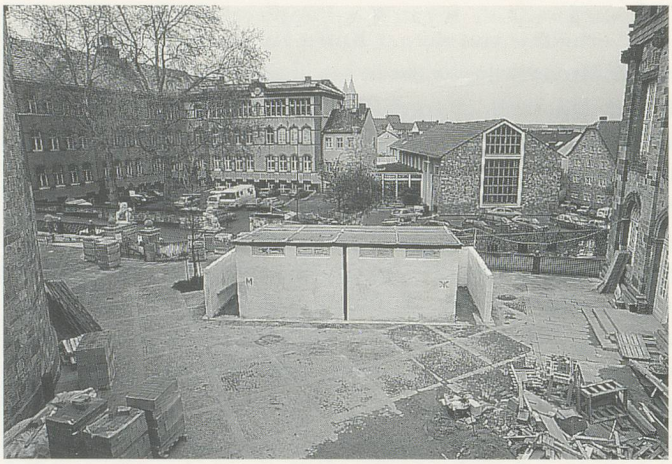
B. G.: Folgt daraus, dass nicht Russland als ein realer geographischer, politischer oder kultureller Raum Thema deiner Installationen ist, sondern deine persönliche Situation in der Welt, für die der Begriff «Russland» nur eine Chiffre ist?

I. K.: Ja, das stimmt. Aber wenn du im Westen bist, wirst du unwillkürlich vor allem Russe, Vertreter deiner Kultur, und alle deine Probleme sind dann nicht nur deine persönlichen, sondern russische Probleme. Dagegen kann man nichts machen, damit

muss man sich abfinden, es hat keinen Zweck, sich darüber zu grämen. Allerdings muss ich zugeben, dass ich auf diesen Umstand weiterhin schmerzlich reagiere, wenn auch wahrscheinlich ein wenig naiv.

Ich muss sagen, dass die westliche Klischeevorstellung von Russland auch ihre positiven Seiten hat: Die Russen gelten als sehr uneigennützig, idealistisch und jedem Kommerz abhold, was einem natürlich hilft – auch in kommerzieller Hinsicht. Aber sie hat auch eine negative Seite: Man glaubt, dass man alles, was Russen in der Kultur machen, nicht verstehen kann und nicht einmal zu verstehen braucht, weil es sowieso zu ausgefallen ist und niemand etwas damit anfangen kann – es sei denn, es handelt sich um technische Errungenschaften. Jeder Russe ist hier ein Mensch, der Russland als eine Last auf dem Buckel trägt, die alle anderen sehen, auch wenn er sie selbst nicht sieht und spürt. Deshalb wird alles, was dieser sonderbare Mensch mit der Last auf dem Buckel tut, ebenfalls als etwas Sonderbares aufgefasst, das die Menschen ohne diese Last nichts angeht.

(Übersetzung aus dem Russischen: Annelore Nitschke)



ILYA KABAKOV, DIE TOILETTE / THE TOILET. Installation documenta IX, 1992. (PHOTO: DIRK BLEICKER)

"WITH RUSSIA ON YOUR BACK": A CONVERSATION BETWEEN ILYA KABAKOV AND BORIS GROYS

Boris Groys: For quite some time now you have been living and exhibiting in the West as a Russian artist. In your works you make lavish use of Russian texts, which are, as a rule, incomprehensible to the Western viewer. But what is even more important is that your works are in many respects built on a system of cultural, social, and psychological associations which are directly accessible only to the Russian viewer. I remember that when you showed your works in Russia, their meaning and humor were immediately grasped by viewers of the most diverse cultural levels. Usually, only one perplexing question would arise: is this or isn't this art? In the West it is clear to everyone that this is art. But is the dimension of content, which is so rich in your work, equally clear?

Ilya Kabakov: In the process of transference from one cultural environment to another, one encounters primarily two reactions. First of all, people usually perceive their own world as being large, complicated, and diverse, and everything else as small and simple. An Other is not allowed to be complex; all of the content which that Other might propose is quickly and almost automatically reduced to a very elementary formula which the viewer or listener usually possesses ahead of time—a formula of the type, "Well, everybody in your world, in general, is either a thief or crazy." Naturally, therefore, after such a stereotype has been arrived at, the second reaction consists of a rejection of all value: you haven't even managed to open your mouth yet, and already all that you can say turns out to be elementary and of little value. Hence, Russia is not allowed to be complex in the West, and furthermore, it is perceived to be on a lower level than the Western world in terms of importance.

BORIS GROYS teaches Russian Intellectual History at the Universität Münster, Philosophisches Seminar. His book, *The Total Art of Stalinism,* was published this year by Princeton University Press (originally published in German as *Gesamtkunstwerk Stalin,* Hanser Verlag, München, 1988).

B.G.: One of the reasons that I wanted to speak with you in particular about the situation of a Russian artist in the West is that you continually include in your own work various reactions to your art. All of your works have two levels: some sort of artistic object, and actual or possible reactions to that object. And the reactions of the public which you integrate into your works are of course typical reactions of various groups and individual representatives of the Russian public. Now a new, third layer has emerged in your works: the reactions of the Western public to the two existing layers of your installations. I am interested in your attitude toward this new layer of reactions—do you simply ignore it as something purely external for you or do you work with it in some way?

I.K.: When I was living in Russia, it seemed to me that reactions to my art should arise on some sort of sufficiently subliminal, purely cultural, intellectually high and reflective level. The material/visual as well as the emotional aspect of the works were not as important for me—they appeared to me only as a pretext for potential discursive reactions. I am less familiar with the intellectual or reflexive layer of reactions in the West; therefore an orientation toward the Western public led me to do just the opposite: to emphasize the "sentimental" aspects of my works, one could say, that which is common to all human kind, which did not have a place in Russia.

Doing my installations now in the West, I imagine the "normal person" in the capacity of a viewer, or a "person in general," and create for him/her kind of archetypal situations: sympathy, compassion, memories of childhood, a feeling of personal frustration. That is, in the West my art has turned out to be oriented toward normal, general humanistic values of the little person; when that person stops being an intellectual, an artist, or a critic, it shouldn't be painful, frightening, catastrophic. And as a result of four years of experience in the West, I can say that my works rouse the appropriate reaction when it ceases to be important that I am a Russian, American, or German.

B.G.: Amazingly, this personal artistic strategy of yours recalls the political strategy of Russia as a whole. After all, you remember that Gorbachev's *perestroika* began with the slogan "a return to values common to all mankind." To me, however, the "simple person" with "simple human values" seems to be a fiction, and perhaps even a characteristically Russian fiction. In actuality, contemporary society is terribly differentiated and has long since lost, if in fact it ever had, any homogeneity—the "simple person" has as his/her pre-condition a very leveled, totalitarian society and in reality Soviet society was never that way: the unity and homogeneity of Soviet society were always ideological fictions. In reality each person looks at things from the perspective of his/her own specific social situation. Doesn't it seem to you that the "simple person" is nothing more than a nostalgic creation of an elitist cultural consciousness, that is, nothing more than an artistic object?

I.K.: Yes, of course, that tirade of mine that I just delivered could have been voiced by any official Soviet writer, like Aitmatov, having arrived in the West—that in essence is a quote which I, however, say with a great degree of self-identification. What can save me here? But you know me well—and you know how I usually save myself in such cases.

What saves me is the fact that I immediately pose the problem of artistic form. A Western viewer reacts foremost to the formal side of art. I have elaborated such purely for-

mal devices that are rooted in the history of art and which correspond to the contemporary stage in the development of artistic forms. These devices are perceived by Western artists and critics who, for the most part, think formally on a purely constructive level. Hence, all of this soft emotional content is packaged by me in sufficiently rigid, constructive form, that I call the "total installation." Given this, it is also important in the formal sense that I use in my installations things that were supplanted during the era of minimalism: a plot, literature, live speech, human content. These things have already been forgotten, they have "rested" well for a time and therefore they can be used constructively again. Thus, content and purely formal problems here are closely intertwined.

B. G.: And nonetheless I note that there is a specific change in your attitude to the society surrounding you. In Russia that attitude was very aggressive since you were striving to include all possible social reactions in your personal works, to subordinate them to yourself. Here in the West, this aggression is disappearing and what can be sensed is more like a desire to meet the expectations of the public.

I. K.: This is so without a doubt. In the Soviet hell the West was always perceived as paradise. And I have to say that this attitude to the West has not changed during the last four years of my life in the West. I brought my own hell with me and I continue to live internally in it. At the same time I want to show that hell to the residents of paradise. I understand my own functioning in the West not as a functioning in the midst of life, but as an existence inside of certain artistic institutions—galleries, museums, criticism, and so on. In essence, this is paradise for me here. But given that, I do not intrude into the being of these artistic installations—I know that in the West itself they are subject to criticism. But for example, it would be funny for me personally if I were suddenly to call this "hell" and were to begin to fight with it.

When I began to show paintings of hell to the inhabitants of paradise, I quickly heard from them that there was nothing new in this, that these stories and paintings from a life in hell were already familiar to them long ago and that they did not present any particular interest for them. In the beginning this confused me somewhat. But then I understood that at first you have to scare and confuse the angels a bit so that they forget about their angelic life for a little while—and so I began to build large installations consisting of many rooms filled with smoke and various hellish objects, so that with time the angel forgot from which room he exited and into which room he entered. And the angel turned out to be even weaker than I had thought in the beginning, so that with time, having folded his wings, he began to shake his head and say: "Well, this really is some sort of nightmare." The impression has been created that, in its time, this angel was pulled by the tail so hard that he still hasn't quite forgotten how miserable the chicken feels. In the past, one might say, everyone lived in Russia—even critics and curators.

B. G.: You are speaking now about the reality of Russian hell. But I remember that when we spoke about this in Russia, usually we agreed that art is a type of convention and that no sort of reality corresponds to it—neither an external nor an internal one. Now you are insisting that your installations show people the hell of life—does that mean that you have reexamined your earlier position on the question of the correspondence between art and reality?

I. K.: In Russia our small circle was surrounded by art—official and unofficial. We want-

ed to be involved in non-art. This desire was possibly a bit hypocritical since we took art coming from the West entirely seriously, although at the same time it was not something real for us. That is why the oppositionary pursuit of non-art was then so enthusiastic. However, in the West at the end of the century it is becoming clear that non-art is no more: no matter what a person does—it is still art. In this situation, the former opposition art loses its meaning. If we use military technology, then we could say that I have surrendered. But I surrendered only because I arrived at my own troops. I never had the feeling of the totality of the world, I never looked at the world as a whole with either love or hate. I looked with hate at my own world. When I wound up in the world of art, I saw that I like a great deal in it. I like a lot of artists, I like how they are exhibited—and I would like to be among them.

B. G.: And still, how do you see the relationship of our own art to external artistic reality, to life? Do you believe that art is closed in an intellectual system of art, or does it directly correspond to the world?

I. K.: In Russia being involved in art was for me a vital, existential thing, not a professional endeavor. That's precisely why I am talking about non-art—that was a "self-scratching," a type of masochism, a digging where it hurts, an action in life itself, a search for the inner "I," childish, self-knowing. I am not talking here about a description or reflection of reality from without. Russian art is, in general, formless, inalienable, inseparable from life. It was simply impossible to say that art was like that.

Now the attitude toward that art has changed: people pay for it, it is exhibited, it is institutionalized. Why is it that this institutionalization doesn't invoke in me a reaction of protest, but rather it is accompanied by a feeling that it is natural, that in essence it was always like this? Primarily because very little has changed internally for me, and the goals of my art—that is, the clarification of where I wound up in the world—remain the same. I am primarily occupied with the relationships between the object and space, the place of the object in space, and that space does not entirely absorb the object, so that the relationships between them turn out to be problematic. My installations are dedicated to an elucidation of these relationships—the formal problems coincide here with purely personal ones.

B. G.: But then the theme of your installations turns out to be not Russian as some sort of actual geographical, political, or cultural space, but rather your personal situation in the world, for which an understanding of "Russia" functions only as a code.

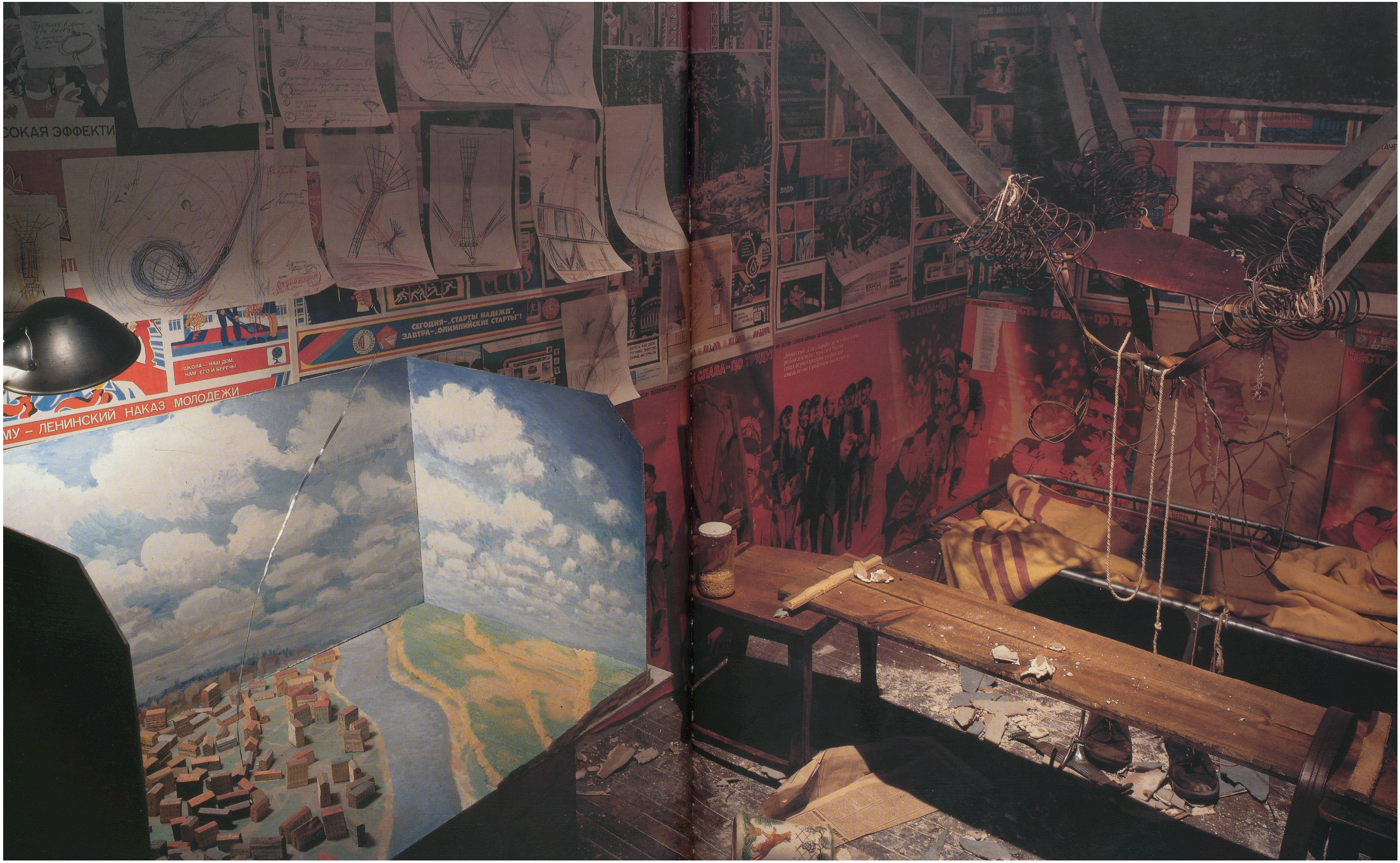
I. K.: Yes, what you are saying is entirely fair. But winding up in the West you involuntarily become foremost a Russian, a representative of your own culture—and all of your problems are not yours personally, but Russian problems. There's nothing you can do about this, one has to reconcile oneself with this, and grief over this is useless. Although I must admit that my reaction to this circumstance continues to be painful, even though it is probably a bit naive.

I must say that Western clichés in regard to Russia have their own positive sides: Russians are considered to be very unselfish, idealistic, and far removed from business, which of course helps, especially in business. But there is also a negative side here: it is believed that everything that Russians do is impossible to understand and you don't even have to understand it, because it is still too strange and not useful to anyone—if these are

only some sort of purely technical, formal achievements. Every Russian here is a person carrying Russia like a load on his back which everyone else sees, even if the person doesn't see it and doesn't feel it. Therefore, all that this strange person does with this load on his/her back is also perceived as something strange and as something that does not have anything to do with people without such a load. *(Translation from the Russian: Cynthia Martin)*

ILYA KABAKOV, INCIDENT AT THE MUSEUM OR WATER MUSIC / VORFALL IM MUSEUM ODER WASSERMUSIK, installation Ronald Feldman Gallery, New York, 1992. (PHOTO: ERIK LANDSBERG)

Following page / nächste Seite:
ILYA KABAKOV, THE MAN WHO FLEW INTO SPACE FROM HIS APARTMENT / DER MANN, DER VON SEINER WOHNUNG AUS INS ALL FLOG, 1981–88. From: 10 Characters, 1988. (PHOTO: D. JAMES DEE)


СОКАЯ ЭФФЕКТИ
СЕГОДНЯ-„СТАРТЫ НАДЕЖД",
ЗАВТРА-„ОЛИМПИЙСКИЕ СТАРТЫ"!
ШКОЛА — НАШ ДОМ,
НАМ ЕГО И БЕРЕЧЬ!
МУ – ЛЕНИНСКИЙ НАКАЗ МОЛОДЕЖИ
СЛАВА-ПО ТРУД
ЧЕСТЬ

ROBERT STORR

THE ARCHITECT OF EMPTINESS

Claustrophobia hounds the traveler. A familiar spectre at his departure and a shadow at each of his way stations, fear of confinement is his nemesis. And his constant companion. Fleeing confinement, the traveler willingly enters conveyances that nevertheless duplicate or worsen the conditions from which he has taken flight. Thus the modern nomad escapes into cramped train compartments, tight airplane cabins, and torturously accommodating car seats. These closed modules are the physical and psychic antithesis of the expanses over and through which they hurtle. Yet their oddly seductive embrace reveals the traveler's innate ambivalence toward the freedom of movement he seeks. After all, the sublime is an imaginary compensation for earthly entrapment. It is a dream known to be a dream that we illustrate with the vistas we schedule into our peregrinations, or the framed horizons we rearrange like visual furniture on blank, horizonless walls. The void is no illusion, however, and no tourist attraction either. Be it the no man's land between nations, the vacant zones of cities, or a cavernous hallway ghosted by coughs, this anti-sublime but equally boundless emptiness is terrifying, and the wise gladly retreat from it into their familiar restlessness. Thus, every shut-in is a secret adventurer, and every voyager an agoraphobe looking for a place to go to ground.

No one travels more these days than Ilya Kabakov. And in no one else's work are the suction of finite spaces and the vacuum of infinite spaces more powerfully felt or more deftly shown to be two aspects of the same uncanny force. Everywhere, it seems, he is making another of his overstuffed and unpopulated rooms. In the past year alone the artist has created major installations in New York, Pittsburgh, Paris, Hannover, Kassel, as well as sets and costumes for an opera performed in Amsterdam. And there was more. Next year will be busier still, as have been each of the years since 1988 when he left the USSR.

Kabakov did not, however, leave the Soviet Union behind. Material poet of its contradictions and predicaments, he is by special historical appointment its last and most eloquent ambassador. Eager emissary rather than woeful exile, he is a very busy man. On each trip he takes away from his temporary post—it was Berlin, then Paris, and is now New York—Kabakov packs a souvenir of Soviet life, and arriving at his destination unpacks and uses it to clone the whole of the reality from which it originally came. He then

ROBERT STORR is curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, New York.

transforms himself into the host of those he is ostensibly visiting, inviting them to make themselves at home in his portable Moscow.

A labyrinth of abstractions tenanted by the "masses," the Soviet Union has, of course, ceased to exist as a political entity. It never existed as a socially coherent one. In Kabakov's archival memory, the Soviet system nonetheless survives in a chaos of improvised residences, in the futile activities of those who dwell there, and in the cluttered evidence of human imperfection with which they decorate their ever-compromised privacy. Refusing after the collapse of Communism to be identified as a Russian or Ukrainian national, Kabakov insists even now on being called a Soviet artist. Geo-politics isn't the issue. Disabused but unhardened witness to a failed Utopia, he operates in a no-time zone between the mundane and the miraculous. His work is a map of its imaginary infrastructures, an encyclopedic description of its interior regions, and a census of its compulsive inhabitants.

The seventy-odd albums Kabakov created in the decade and a half prior to his departure from Moscow now serve as his reference texts. Meticulously drawn, lettered, tipped onto cardboard backings and boxed, their unique pages compose an epic of the everyday absurd. Futurist art of the twenties predicted a world in the making. Kabakov's books are the chronicle of a Future Past. Some describe vignettes of "ordinary" life with the disarming simplicity of a folk tale. Some document in minute detail the manias of people who dedicate themselves to the idiosyncratic reordering of their rigid, but inherently disorderly, universe. And some recount extraordinary events and visitations which, in the context of the extreme arbitrariness of the quotidian, end up seeming quite natural.

Usually when something strange happens, it happens in the air. This is logical. People and things in Kabakov's world have nowhere to go except up—and so they do. But these levitations also obey a special aesthetic law of gravity applying to Russian art. There, traditionally, one finds that angels, peasants, and pure geometries fly with great frequency and the greatest of ease. Thus Kabakov's citizen Komarov rises above the rooftops of the city like Chagall's Rabbis wafting above the shtetl; and his flat orange balloons hover over land as if Malevich's Suprematist discs had been blown off course and back into earth's orbit.

Many of Kabakov's albums contain philosophical and religious commentaries which summarize the conflicting morals that can be drawn from the circumstances presented. Other texts are the reports of one citizen on another, and these have the bemused and malicious wisdom of gossip. Then there are the fragments culled from technical or scientific manuals and loose quotes from literary classics. And, finally, there is the voice of common sense—which is always female. No voice, including hers, has the last word, however. And no statement seems complete. (Omniscient certainty is the claim of official opinion. In Kabakov's long silences, you can almost hear the background drone of ideology; it is the white noise that echoes from the white page against which his cryptic images and words assert their divergent truth.) Collectively evoked in this Rashomon-like manner, each of Kabakov's central characters therefore remains incomplete and off-center, a superfluous man with a fixed idea but no fixed identity, somebody memorable for being unknowable.

Kabakov's albums were the product of slow, discontinuous work—some of them contain drawings made at intervals of over a decade or more. Their gradual compilation seems to have been a form of meditation—and a way of marking "real" time like a prisoner does when pacing around the four corners of his room or scribbling on a wall. Although a dissident, Kabakov was never a prisoner. To the contrary, he was a much respected professional illustrator who slyly used the same talents that garnered him official commissions to invent the world depicted in his quite unofficial art. The conventions he mastered are an absolute clarity of line and a pleasing evenness of tone and touch. Coupled with his knack for balancing both complex and almost naked layouts, these conventions allowed him to subtly insert details and discrepancies which startle precisely because they are so discreet within their stable, legible graphic setting. Kabakov's deliberate use of old-fashioned devices and techniques is equally essential to his artistry; characteristic of them are the french ruled

ILYA KABAKOV, EXHIBITION OF A BOOK / AUSSTELLUNG EINES BUCHES, DAADgalerie, Berlin, 1989.

margins, ornamental copy-book lettering, and a kind of prosaic naturalism that alternates with school-primer stereotyping of faces and shapes. These stylistic throw-backs are visual metaphors for the anachronistic realities and reveries of a society caught halfway between the nineteenth and the twentieth centuries. Western eyes accustomed to the aggressive novelty of advertising and its Pop parodists may miss the bittersweet ironies typical of Kabakov's drawing and mistake his subtly off-key quaintness for benign modesty. It will be their loss, not just because they'll miss his often tart meanings, but because Kabakov's art as a whole is a lesson in the surprise rewards of patience. (Suspension of disbelief with Kabakov means arresting time. On occasion, the artist reads his albums aloud to small groups, and it is only after the second of three or four that most Americans understand the timing of his jokes and the hypnotically glacial pace of his world.) Painstakingly delineated, hand-colored, repeated, altered, and rearranged, his images compose picture-puzzle narratives of a Borgesian mystery and finesse. Or think instead of Hergé dreaming Gogol, Kafka, and Lewis Carroll all at once.

The environmental works that have lately consumed Kabakov's energies use many ideas contained in the albums, and sometimes the albums themselves. By no means, however, has the artist begun to exhaust this vast reserve. Assured by the contents of this samizdat library that still lives in the old neighborhoods of his imagination, Kabakov is free to move whenever he wishes, and he does so with a quickness and confidence that is astonishing. Plainly, he is not among those unfortunate émigré artists who lose

touch with their subject as soon as they cross the frontier, nor, I suspect, will he be tempted to "translate" his thoughts to suit local tastes. For the present, in any case, he has more than enough things on his mind and no hesitation about how to proceed. After a brief walk through the Museum of Modern Art in 1990, he was, for example, able to sketch on the spot the installation he created there a year later for DIS*LOCATIONS*. The scene was a club in which a bureaucratic tribunal had been organized to condemn modern art—in the context of current American events the location might serve censors on the far Right just as well as it did their Leninist soul mates—and from the outset, every one of the hundreds of elements required were clear to him. A visionary architect of Soviet mental spaces, Kabakov is ready at each stop along his itinerary to deposit the replica of another part of the Purgatory he knows so well: an outhouse with all the discomforts of home, a communal flat that lacks only the smell of grease and the actual sounds of human friction, a shabby orphanage shrouded by abandonment, and so on and so on. Altogether these architectural recreations model a spiritual dispossession and sequestration as realistic and depressing as it is enthralling and theatrical. The inertial pall that gathers around one is oddly soothing at first, and then one begins to worry that the doors out will shut.

Experience—not God—is in the details. Thus, no painted surface is ever unblemished; in the Soviet Union workmen stop at break time regardless of the consequences. Getting just the right "wrong" materials is also crucial to improvising his illusion, and no matter where he goes Kabakov must scavenge for equivalents to the Soviet norm. The fact that he can always find what he needs means that in some basic way the miserable and the makeshift are universal. So too is the capacity to make-believe and thereby make good one's escape. Kabakov cultivated this capacity in a particular place but he can do it anywhere. More and more he is doing it here and our world has changed too since the recent old days of "them" and "us." Thus, for Americans, perhaps it is better not to approach him as an interpreter of a distant place and increasingly distant historical moment, as a foreigner and a fabulist. Instead we should greet him as someone intimately acquainted with a crowded uncertainty that is becoming our new reality. Because we who have a national propensity for flight and have consequently mythologized the wide open spaces that we simultaneously fear and long for are beginning to be aware that our boundaries are shrinking and the congestion within growing ever greater. Many in this country already live a life of Kabakovian instability and restlessness—not to mention poverty—in extended family households, in projects, in shelters, or on the way from no place special to No Place. Transients inside a closing circle, we are Soviet fellow-travelers after all. And while we figure out where—if anywhere—we are going, listening to Kabakov's stories can only do us good and looking through his window can only make us think twice about world orders new or old.

(PHOTO: D. JAMES DEE)

ILYA KABAKOV, HE LOST HIS MIND, UNDRESSED, RAN AWAY NAKED, installation I, detail: My Mother's Life II, 1989 / ER DREHTE DURCH, ZOG SICH AUS, RANNTE NACKT DAVON, Installation I, Detail: Das Leben meiner Mutter II, 1989.

ILYA KABAKOV, HE LOST HIS MIND, UNDRESSED, RAN AWAY NAKED, detail of installation III, 5 Socialist Realist murals, acrylic on paper and 8 masonite panels, 1983–90 / ER DREHTE DURCH, ZOG SICH AUS, RANNTE NACKT DAVON, Detail von Installation III, 5 Wandgemälde des sozialistischen Realismus, Acryl auf Papier und 8 Hartfasertafeln, 1983–90. (PHOTO: D. JAMES DEE)

ROBERT STORR

DER ARCHITEKT DER LEERE

Klaustrophobie, die Angst vor dem Eingesperrtsein, hetzt den Reisenden durch die Welt. Ein vertrautes Gespenst, das ihm auf allen Stationen seiner Reise wie ein Schatten folgt, ist seine Nemesis. Und seine ständige Begleiterin. Auf seiner Flucht vor dem Eingesperrtsein steigt der Reisende freiwillig in Transportmittel, welche die Bedingungen, vor denen er geflohen ist, noch wiederholen oder sogar verschlimmern. So flüchtet sich der moderne Nomade in vollgestopfte Eisenbahnabteile, enge Flugzeugkabinen und qualvoll anschmiegsame Autositze. Diese geschlossenen Gehäuse sind der physische und psychische Gegensatz zum weiten Raum, durch den sie rasen. Ihre seltsam verführerische Umarmung offenbart aber die angeborene Ambivalenz, die der Reisende gegenüber der ersehnten Bewegungsfreiheit empfindet. Im Grunde ist das Erhabene eine imaginäre Kompensation für irdische Unfreiheit. Es ist ein Traum, den wir als Traum erkennen und den wir mit den Panoramen illustrieren, die wir in unsere Reisen einplanen, oder mit den gerahmten Horizonten, die wir wie visuelle Möbelstücke auf leeren, horizontlosen Wänden anordnen. Die Leere ist aber keine Illusion und auch keine Touristenattraktion. Ob sie als Niemandsland zwischen zwei Staaten, als unbebautes Gelände in einer Grossstadt oder als höhlenartiger Flur, in dem gespenstisches Hüsteln zu hören ist, in Erscheinung tritt: Diese anti-erhabene, grenzenlose Leere macht Angst, und kluge Menschen verlassen sie erleichtert, um wieder in ihre gewohnte Rastlosigkeit zurückzufallen. Deshalb ist jedes Eingesperrtsein ein geheimes Abenteuer und jeder Reisende ein Agoraphober, der einen Ort sucht, wo er sich verstecken kann.

Niemand reist im Moment mehr als Ilya Kabakov. In den Werken keines anderen Künstlers ist der Sog von begrenzten und das Vakuum von unbegrenzten Räumen stärker spürbar, und nirgendwo wird geschickter aufgezeigt, dass es sich dabei um zwei Seiten der gleichen unheimlichen Kraft handelt. Überall, so scheint es, lässt er weitere Exemplare seiner vollgestopften und menschenleeren Räume entstehen. Allein im letzten Jahr hat der Künstler u.a. bedeutende Installationen in New York, Pittsburgh, Paris, Hannover und Kassel erstellt sowie auch Bühnenbilder und Kostüme für eine in Amsterdam aufgeführte Oper kreiert. Nächstes Jahr stehen noch mehr Aktivitäten auf dem Programm, wie jedes Jahr seit seiner Ausreise aus der UdSSR im Jahre 1988.

Kabakov hat jedoch die Sowjetunion nicht hinter sich gelassen. Als bedeutender Berichterstatter über

ROBERT STORR ist Kurator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art in New York.

ihre Widersprüchlichkeiten und Missstände ist er durch die besondere historische Situation zu ihrem letzten und eloquentesten Botschafter geworden. Er ist eher ein eifriger Abgesandter als ein trauriger Verbannter und ein äusserst vielbeschäftigter Mann. Auf allen Reisen, die er von seinen vorübergehenden Aufenthaltsorten – einst Berlin, dann Paris und jetzt New York – aus unternimmt, hat Kabakov ein Andenken an das sowjetische Leben dabei, das er bei seiner Ankunft auspackt und dazu verwendet, die ganze Realität, aus der es ursprünglich stammt, zu klonen. Er wird so zum Gastgeber derer, die er angeblich besucht, und lädt sie ein, sich in seinem tragbaren Moskau wie zu Hause zu fühlen.

Die Sowjetunion, dieses von den «Massen» bewohnte Labyrinth der Abstraktionen, hat natürlich als politisches Gebilde aufgehört zu existieren. Ein gesellschaftlich zusammenhängendes Gebilde ist sie nie gewesen. In Kabakovs archivalischem Gedächtnis lebt das sowjetische System dennoch weiter – in chaotischen, improvisierten Wohnblöcken, in den sinnlosen Aktivitäten derer, die dort hausen, und im Wirrwarr der Beweise für die menschliche Unvollkommenheit, mit denen sie ihren ständig bedrohten Privatbereich dekorieren. Kabakov lehnt es ab, nach dem Zusammenbruch des Kommunismus als russischer oder ukrainischer Staatsangehöriger bezeichnet zu werden, und besteht selbst heute noch darauf, ein sowjetischer Künstler zu sein. Es geht ihm nicht um Geopolitik. Der desillusionierte, aber nicht verbitterte Zeuge einer gescheiterten Utopie bewegt sich in einer ausserhalb der Zeit liegenden Zone zwischen dem Weltlichen und dem Wunderbaren. Sein Werk ist eine Landkarte ihrer imaginären Infrastrukturen, eine enzyklopädische Beschreibung ihrer Regionen und ein demographisches Abbild ihrer von Zwängen beherrschten Bewohner. Die ungefähr siebzig Alben, die Kabakov in den eineinhalb Jahrzehnten vor seiner Abreise aus Moskau geschaffen hat, dienen ihm heute als Nachschlagewerke. Ihre einzigartigen Seiten, sorgfältig mit Zeichnungen versehen, beschriftet, auf Kartons geklebt und in Schachteln verpackt, sind ein Epos des alltäglichen Absurden. Die futuristische Kunst der 20er Jahre prophezeite eine im Entstehen begriffene Welt. Kabakovs Bücher sind die Chronik einer zukünftigen Vergangenheit. Einige schildern mit der entwaffnenden Einfachheit eines Volksmärchens Begebenheiten aus dem «gewöhnlichen» Leben. Andere dokumentieren in allen Einzelheiten die Manien von Menschen, die sich mit Hingabe der ganz persönlichen Neuordnung ihres starren, doch von Natur aus chaotischen Universums widmen. Und wieder andere berichten von merkwürdigen Ereignissen und Erscheinungen, die im Kontext der extremen Willkürlichkeit des Alltäglichen schliesslich ganz natürlich scheinen.

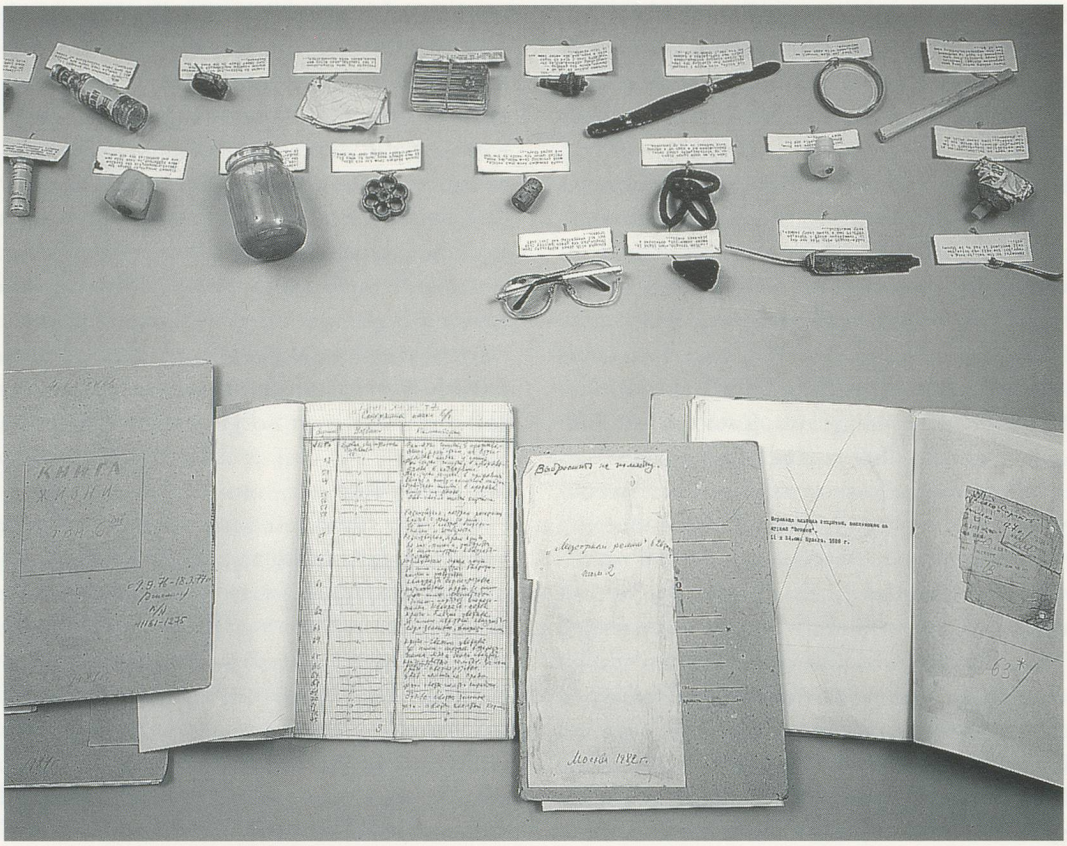
Seltsame Dinge spielen sich gewöhnlich am Himmel ab. Das ist ganz logisch. Menschen und Dinge können sich in Kabakovs Welt nirgendwo anders hin bewegen als nach oben – und genau das tun sie auch. Doch dieses Schweben gehorcht auch einem besonderen ästhetischen Gesetz der Schwerkraft, typisch für die russische Kunst. Dort findet man seit jeher Engel, Bauern und rein geometrische Figuren, die mit grösster Leichtigkeit in der Luft umherfliegen. So schwebt Kabakovs Bürger Komarow über den Dächern der Stadt wie Chagalls Rabbiner über dem «Schtetl». Und seine platten, orangefarbenen Ballone hängen über dem Land, als ob Malewitschs suprematistische Scheiben von ihrem Kurs abgetrieben und in die Erdumlaufbahn zurückgeschleudert worden wären.

Viele von Kabakovs Alben enthalten philosophische und religiöse Betrachtungen, in denen widersprüchliche Moralvorstellungen zusammengefasst sind. Andere Texte sind Berichte eines Bürgers über einen anderen und widerspiegeln die diffus-boshafte Weisheit des Klatsches. Dann gibt es auch Auszüge aus technischen oder wissenschaftlichen Handbüchern und Zitate aus Literaturklassikern. Und schliesslich ist da noch die Stimme des gesunden Menschenverstands, die immer weiblich ist. Keine Stimme, auch diese nicht, hat jedoch das letzte Wort. Und keine Feststellung scheint vollständig zu sein. (Absolute Gewissheit ist eine Sache der offiziellen Meinung. In Kabakovs ausgedehnten Perioden der Stille ist im Hintergrund förmlich das Sirren der Ideologie zu hören; es ist das weisse Rauschen, das vom weissen Blatt Papier zurückgeworfen wird, auf dem seine rätselhaften Bilder und Worte ihre widersprüchlichen Wahrheiten verkünden.) Kollektiv her-

aufbeschworen – wie im Film *Rashomon* –, bleiben Kabakovs zentrale Figuren unvollständig und schräg – überflüssige Menschen mit einer fixen Idee, aber keiner fixen Identität, ihrer Unfassbarkeit wegen unvergesslich.

Kabakovs Alben sind das Ergebnis langsamen, nicht kontinuierlichen Schaffens – einige enthalten Zeichnungen, die in Abständen von zehn oder mehr Jahren entstanden sind. Ihre allmähliche Entstehung scheint eine Form von Meditation gewesen zu sein – eine Möglichkeit, Realzeit zu markieren, wie ein Gefangener, der in seiner Zelle hin und her tigert oder die Wände vollkritzelt. Kabakov war zwar ein Dissident, musste aber nie ins Gefängnis. Ganz im Gegenteil, er war ein sehr angesehener Berufsillustrator, der gewitzt die gleichen Talente, die ihm offizielle Aufträge eintrugen, dazu verwendete, die in seiner ganz inoffiziellen Kunst dargestellte Welt zu erfinden. Die Konventionen, die er meisterlich beherrscht, sind eine absolute Klarheit der Linien und eine gefällige Gleichmässigkeit von Farbtönen und Pinselstrichen. In Verbindung mit seinem Geschick, sowohl komplexe als auch beinahe kahle Layouts in ein Gleichgewicht zu bringen, gestatten ihm diese Konventionen, auf subtile Weise Details und Widersprüchlichkeiten in seine Werke hineinzuschmuggeln, die erschrecken, gerade weil sie so diskret in eine stabile und klare Graphik gesetzt sind. Dass Kabakov bewusst altmodische Geräte und Techniken verwendet, ist ebenso wesentlich für seine Kunst; typisch hierfür sind die französisch linierten Ränder, die dekorativ ausgestaltete Schönschrift und eine Art prosaischer Naturalismus, der mit der in Schullesebüchern verbreiteten Stereotypisierung von Gesichtern und Formen abwechselt. Diese stilistischen Rückbesinnungen sind visuelle Metaphern für die anachronistischen Realitäten und Träumereien einer Gesellschaft, die zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert steckengeblieben ist. Westlichen Augen, die an die aggressive Neuheit der Werbung und die Parodien der Pop-art gewöhnt sind, entgeht vielleicht die bittersüsse Ironie, die für Kabakovs Zeichnungen so typisch ist, und sie halten seine leicht dissonante Originalität möglicherweise für gütige Bescheidenheit. Das wäre schade, nicht bloss, weil ihnen so die oft sarkastische Bedeutung der Werke verborgen bleibt, sondern auch, weil Kabakovs Schaffen als Ganzes eine Lektion ist darüber, wie Geduld überraschend belohnt werden kann. (Die Ungläubigkeit zu beseitigen bedeutet bei Kabakov, die Zeit anzuhalten. Gelegentlich liest der Künstler seine Alben laut kleinen Gruppen vor, und die meisten Amerikaner begreifen erst nach dem zweiten von drei oder vier Werken das Timing seiner Witze und den hypnotisch eingefrorenen Lauf seiner Welt.) Mit grösster Sorgfalt skizziert, von Hand koloriert, wiederholt, abgeändert und neu geordnet, sind seine Bilder Puzzle-Erzählungen, deren Rätselhaftigkeit und Finesse an Borges erinnert. Oder man stelle sich Hergé vor, der gleichzeitig von Gogol, Kafka und Lewis Carroll träumt.

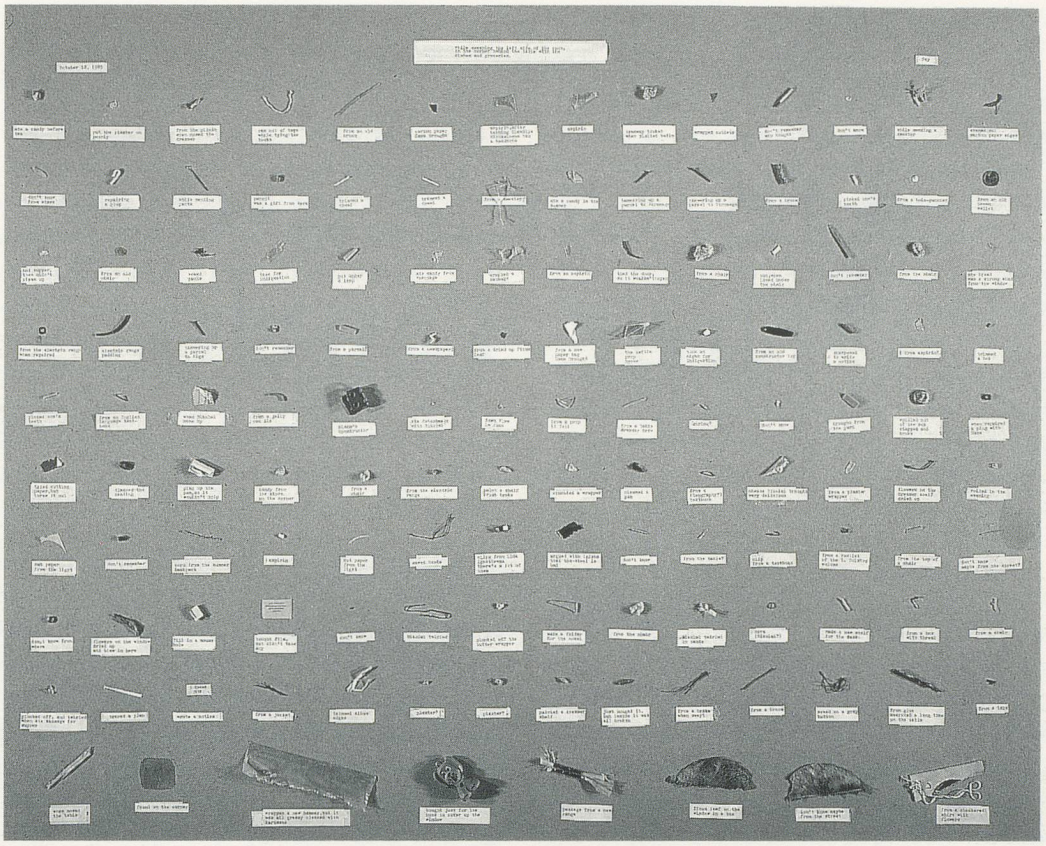
In den Environments, denen in letzter Zeit Kabakovs ganzer Einsatz gilt, werden viele in den Alben enthaltene Ideen und manchmal auch die Alben selbst verwendet. Der riesige Vorrat des Künstlers ist jedoch keineswegs ausgeschöpft. Da ihm der Inhalt seiner Samisdat-Bibliothek das Gefühl vermittelt, immer noch in den alten Gegenden seiner Fantasie zu leben, kann Kabakov diese verlassen und umherreisen, wann immer es ihm beliebt, und er tut dies auch mit erstaunlichem Tempo und Selbstvertrauen. Er gehört eindeutig nicht zu jenen unglücklichen emigrierten Künstlern, die, kaum haben sie die Grenze überschritten, den Bezug zu ihrem Thema verlieren, und ich glaube auch nicht, dass er je in Versuchung geraten wird, seine Gedanken zu «übersetzen» und dem lokalen Geschmack anzupassen. Im Moment beschäftigen ihn auf jeden Fall mehr als genug Themen, und er weiss, wie es weitergehen soll. 1990, nach einem kurzen Rundgang durch das Museum of Modern Art, konnte er zum Beispiel auf der Stelle die Installation skizzieren, die er ein Jahr später für die Ausstellung DIS*LOCATIONS* gestalten sollte. Sie stellte einen Club dar, in dem ein bürokratisches Tribunal zur Verurteilung der modernen Kunst abgehalten wurde – angesichts der Ereignisse, die sich in jüngster Zeit in Amerika abgespielt haben, wäre diese Einrichtung für die Zensoren der äussersten Rechten genauso geeignet gewesen wie für ihre leninistischen Seelenverwandten –, und von Anfang an sah Kabakov jedes einzelne der Hunderte von Elementen, aus denen die Installation aufgebaut



ILYA KABAKOV, THE MAN WHO NEVER THREW ANYTHING AWAY / DER MANN, DER NIE ETWAS WEGWARF, 1981–88, from: 10 Characters, Ronald Feldman Gallery, New York, 1988. (PHOTO: D. JAMES DEE)

werden sollte, deutlich vor sich. Dieser visionäre Architekt von sowjetischen Geistesgebilden ist fähig, bei jedem Halt auf seiner Reiseroute einen weiteren Aspekt des ihm so wohlbekannten Fegefeuers zu reproduzieren: eine Aussentoilette in ihrer ganzen Unbequemlichkeit, eine staatliche Wohnung, der bloss der Geruch von Fett und die Geräusche von zwischenmenschlichen Reibereien fehlen, ein schäbiges Waisenhaus, das die Verlassenheit wie ein Schleier umhüllt, und so weiter und so fort. In ihrer Gesamtheit stellen diese architektonischen Nachbildungen eine geistige Enteignung und Beschlagnahmung dar, die ebenso realistisch und deprimierend wie spannend und theatralisch ist. Die träge Dunstglocke, die über dem Ganzen hängt, wirkt anfangs seltsam beruhigend, aber dann beginnt sich plötzlich die leise Angst zu regen, dass die Türen nach draussen zufallen könnten.

Die Erfahrung – nicht Gott – steckt im Detail. Deshalb ist keine bemalte Fläche je makellos; in der Sowjetunion unterbricht man eisern die Arbeit, ohne Rücksicht auf Folgen. Genau das richtige «falsche» Material zu finden, ist entscheidend für die Erzeugung von Kabakovs Illusion, so dass er überall, wo er hinkommt, nach Gegenstücken zur sowjetischen Norm Ausschau hält. Die Tatsache, dass er stets findet, was er sucht, zeigt, dass das Armselige und das Behelfsmässige eigentlich überall auf der Welt vertreten sind. Dasselbe gilt für die Fähigkeit, eine Scheinwelt aufzubauen und dabei seine Flucht zu rechtfertigen. Kabakov entwickelte diese Fähigkeit an einem bestimmten Ort, aber er kann sie über-



ILYA KABAKOV, THE MAN WHO NEVER THREW ANYTHING AWAY / DER MANN, DER NIE ETWAS WEGWARF, 1981–88, from: 10 Characters, Ronald Feldman Gallery, New York, 1988. (PHOTO: JENNIFER KOTTER)

all einsetzen. Immer häufiger verwendet er sie hier bei uns, und auch unsere Welt hat sich verändert seit den gar nicht weit zurückliegenden alten Zeiten, als noch zwischen «denen» und «uns» unterschieden wurde. Deshalb ist es vielleicht besser, wenn wir Amerikaner ihn nicht als Vertreter eines weitentfernten Landes und einer immer weiter zurückliegenden Geschichtsperiode – als Ausländer und Fabulant – betrachten. Wir sollten ihn vielmehr als Menschen willkommen heissen, der bestens vertraut ist mit der übervölkerten Ungewissheit, die unsere neue Realität zu werden verspricht. Denn wir, die wir einen nationalen Hang zur Flucht besitzen und daher das weite, offene Land, das bei uns sowohl Angst als auch Sehnsucht auslöst, mythologisiert haben, beginnen langsam zu erkennen, dass unsere Grenzen schrumpfen und das Gedränge im Land immer mehr zunimmt. Viele Menschen in unserem Land führen bereits ein Leben, das von Kabakovscher Instabilität und Rastlosigkeit geprägt ist, von Armut ganz zu schweigen – in Grossfamilien, Wohnprojekten, Obdachlosenheimen oder unterwegs von irgendwo nach nirgendwo. Wir bewegen uns in einem sich schliessenden Kreis und sind auf unserer Reise letzten Endes die Weggefährten der Sowjetbürger. Und während wir herauszufinden versuchen, wohin wir – wenn überhaupt – gehen sollten, können uns Kabakovs Geschichten nur guttun, und ein Blick durch sein Fenster kann uns nur dazu anregen, einmal mehr über neue oder alte Weltordnungen nachzudenken.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

JAN THORN-PRIKKER

On Lies and Other Truths

In the end, it all comes down to the truth content of the lie.

THOMAS BERNHARD

Some works of art, although steeped in utter misery, nevertheless do not debilitate the viewer: they generate hope through the sheer forcefulness with which they are formulated. In itself, the endeavor to represent the unrepresentable becomes a surrogate for hope. In my experience, the work of Ilya Kabakov is such an endeavor. It is a description of Hell, and also a sketch map of every possible escape route. It is based on an absolute freedom from illusion, a total absence of sentimentality. It does not adopt a tone of recrimination. It conveys the oppressive weight of absolute power, and at the same time it demonstrates the impotence of that power. Again and again, Kabakov sidesteps the reign of terror, even when in real terms he remains subject to it. His art is an "art of escape." It finds freedom nowhere but in the act of escaping. In his art, so long as power and impotence exist, creativity will be concentration on escape. Long since subjugated, his art refuses to accept subjugation. For a true escape artist, the failure of one attempt simply provides the cue for the next.

It is one of Kabakov's achievements that there is nothing embittered about his work. On the contrary, it constantly strikes an almost cheerful note. It is steeped in wit and irony. Part of the history of power, alongside the ugliness of its triumph, is always the absurdity to which it gives rise. Two of Kabakov's works, the installations THE SHIP and THE LIFE OF FLIES, seem to me among the most successful of all artistic attempts to "endow the meaningless with meaning."

On slips of paper that I had bought in the village, I tried to set down dates that were important to me, crucial fixed points. I was afraid that all that now was still so clear might suddenly blur over and be lost, that it might not be there any more, that I would no longer have the strength to rescue the crucial events, the enormities, the absurdities, and all the rest from the darkness of oblivion. On those slips I tried to save whatever could be saved, everything that had seemed to me worth saving. THOMAS BERNHARD [1)]

The subject matter of THE SHIP installed in Aachen was a contradiction. It showed the lie of a "Workers' and Peasants' State" in the form of countless crude propaganda images: postcards of heroic monuments, clichéd images of working-class life, colorful buildings, kitsch flowers, darling animals: unrealities of all kinds. On a trellis behind this, Kabakov displayed hundreds of authentic letters of complaint in which the residents of a "communal housing unit" had denounced each other to a local arbitration center. Kabakov found the letters in the basement of the unit in 1985.

JAN THORN-PRIKKER works for a number of periodicals and radio stations. He lives in Bonn.

There could be no more telling contrast between inane propaganda and odious backbiting. The installation gave off an almost palpable tension.

On many days, I breathed nothing but the smell of all those who were decomposing, alive, in the Scherzhauserfeld housing development. Some accident, I thought, has brought me into Limbo (into Hell). He who does not know Limbo (Hell) knows nothing. The truth, I think, is known only to the person whom it affects; as soon as he tries to communicate it, he automatically turns into a liar. Anything communicated must be a counterfeit and a falsification; and so only counterfeits and falsifications have ever been communicated. The will to truth—like all will—is the speediest way to falsify any fact... The description sets out something that reflects the describer's will to truth, but not truth itself; for truth is totally incommunicable.

THOMAS BERNHARD [2)]

Kabakov made his installation roughly in the form of the plan view of a ship. If you knew the title, you could sense the form rather than actually see it.

This installation was a striking object because it compounded the contrast between propaganda and recrimination by adding another dimension of contrast. Its rickety construction of laths, tables, screens, and boards was set up in a room in a Baroque château, and this added a mocking voice of its own to the dissonant chorus. Far from being an appropriate setting, it was an utter absurdity: the poor East on a visit to the opulent West. The space was as inappropriate as it possibly could have been. And yet it did not interfere with the installation but only reinforced the work's inherent tension. The whole had an almost comic, surreal effect. The ship in the château; Communism on a parquet floor; unneighborly feelings beneath the chandeliers.

The artist was hidden deep behind his material. All he did was to orchestrate a cacophony of contradictory voices. The brasses of the big lie blared, the letter-writers whined. Alongside the grand heroic gesture, the petty spite of forcibly collectivized human beings. The whole thing was an historical tableau, a cross between a Ship of Fools and a slave ship. It was also a ship on which a battle was raging below decks. The battleship Potemkin, an eternity before the decisive moment. The mutiny had never happened. The Revolution was forgotten before it ever began.

The only ideal object is an object that you don't see. Almost as soon as I see something, it begins to reverberate inside me. The sound emanates from the lifeless thing. When I see a painting by an artist whom I value, it instantly springs to life in a whole chorus of voices. I wish I could keep the voices on ice, in the hope that someone would open the refrigerator door and all the objects would burst into the same chorus of voices... a kind of mummification. And then comes the fear: they're not going to reawaken you on your own; but if only there were enough of us, they would. This has something to do with the crazy urge I always had to depict the whole life of our Soviet society, without leaving out one single scrap of paper: I hoped that if we all stayed together we might be resurrected.

ILYA KABAKOV [3)]

I was struck by the primitive roughness of that installation, and the sheer immodesty of the artist's impulse to capture the whole of society in a single, all-embracing image. With haunting precision, Kabakov had encapsulated the contradictions of the society from which he came. Without ever raising his own voice, he spoke with utter clarity. He kept quiet and let his material do the talking. There was virtually no evidence of a personal handwriting in his work. It was a latter-day descendant of the Readymade. Only art could rescue the lies of official propaganda and the mutual denunciations of residents from the banality of oblivion. Significantly enough, in the Soviet Union Kabakov worked for years as a book illustrator. Fundamentally, all his works remain illustrations: it is just that the book he is illustrating is no longer visible. His text now is the context of his own life, all around him.

Two years later, when I saw his exhibition THE LIFE OF FLIES, I was astounded by its unique combination of philosophical seriousness and totally unserious ironic play. It was an installation that presented what amounted to the metaphysics of the fly. In all seriousness, it showed this repulsive creature as the ultimate ground of being. The paramount significance of the fly was expounded for my benefit in statistics, technical drawings, philosophical discourses, and pseudoscientific explanations, all immaculately constructed. The fly became the center of a "scientif-

ic worldview." The exhibition was like an endless, self-sustaining text. The simulation of scientific discourse was so perfect that I could have believed the whole thing. The effect was that of an explanation of the universe, but one that constantly reduced itself *ad absurdum.* It was explanation run wild, an explanatory mania that bore some strange fruit. Everything was referred to the life-cycle of the fly; everything could be accounted for in this way, and, of course, not one of the explanations made sense. It was precision that went nowhere. The Joyful Science.

All those escalating absurdities exemplified the magic of words. Elaborate lies and concocted proofs sprouted into phantasms; the exhibition promoted me, the viewer, to higher lunacy. Effortlessly, it conducted me through an array of wretched, loveless absurdities as if through a fairy realm of enchantment. A path led through the Black Hole of the exhibition space and vanished behind the scenes.

Kabakov had mounted his installation as an exhibition of an exhibition. He had transformed the rooms at his disposal into a replica of a musty, down-at-heel, dreary, ill-lit provincial science museum in the Soviet Union. The light fell in the wrong places. The presentation was hopeless. The texts were carefully larded with typos. The rooms smelled bad and had been specially dirtied for the exhibition. Above the doors were large quotations inscribed directly on the walls and apparently intended to convey a general application. Pascal had allegedly said: "There is no better way to understand the destiny of mankind than to observe the motion of flies." No source was given. The following words were attributed to Giordano Bruno: "Cosmos is not a void, as some believe, but a world full of beings invisible to us." This sounded impressively metaphysical, but it seemed rather out of place in these squalid surroundings. One had an uneasy sense that the writing on the wall was just that: a fateful admonition. It ennobled the void and clothed detritus with significance. Everything was utterly loveless. No concessions were made to the visitor. The exhibition was an affront from start to finish.

Its climax was an end wall on which dozens of visitors' comments were arranged as framed texts, grouped around a depiction of a fly. The comments

ILYA KABAKOV, THE SHIP / DAS SCHIFF, 1986, installation Flac. Lyon.

consisted of precisely the kind of vaguely wandering thoughts to which boredom gives rise. They reflected the kind of laborious effort toward comprehension that was in keeping with the exhibition itself. A number of the sentences had actually passed through my own mind, almost word for word. Nothing had been left to chance. Even the interpretation was built into the work of art. Exhaustively pondered and explained, by the end of the visit it remained a total enigma. Meaninglessly laden with depth of meaning, it was a denial of meaning: a game.

From a distance, the poor lighting made all the texts look like blank sheets of paper. They shone with blinding intensity, like the lamp that an interrogator points at the suspect's face. Behind the glare everything was hidden. Illuminated throughout, the final tableau concealed everything.

Kabakov's mastery of stagecraft in this edifice of lies no doubt sprang from his own origins in a world that was just such an edifice. He had a lifetime's familiarity with his theme. The only wonder is that he could live so long in a world of lies and yet never be infected by its spirit. But then, maybe he is just a better liar. After all, his installation itself is steeped in the spirit of lies, though not in that of deceit. The way he tells a lie carries it so far that it finally flips over into a game. He piles on the untruth until it takes on the poetic beauty of imaginative creation.

His art is political, down to the last detail. It has, indeed, been forcibly politicized, and the free play of the imagination is its form of self-defense. We seem

to be witnessing the birth of art out of unfreedom. Kabakov's art is an unending flight from tedium, an experiment with subjective freedom in a state of objective unfreedom.

For years, I woke up every day thinking about turning back on the path into which I had been forced by my educators and my rulers, but I lacked the strength to do it. For so many years I went along that path, against my will, and paid a terrible price in mental and nervous tension, until suddenly, one day, I found that I had the strength to do what I had never believed possible: to turn back, to make the total reversal that is possible only at the ultimate pitch of emotional and mental effort, the moment when one is either going to turn around or to kill oneself, when the force that counteracts what a person is becomes a deadly force. At that saving moment, either we must be against everything or we must cease to be; and I had had the strength to be against everything. THOMAS BERNHARD [4)]

The better I know Kabakov's work, the more I marvel at his constant success in transforming unfreedom into freedom. There is a documentary strain that runs throughout his work. At its core lies the deadly effect of "communal housing," with its blighting of individuality. This is the place where individuals fight one another, hold one another in check, force one another to conform. Kabakov never forgets the ultimate indignity, which was that economic hardship and political bondage were presented as a Paradise. His memory is his revenge. He knows better. Paradises are things to steer clear of. Even so, his art only hints at the true nature of the humiliation. At one point in a long conversation with Boris Groys, Kabakov describes his own work as the reenactment of an execution by a firing squad in which no one is shot. In the book of interviews between him and Groys, *Die Kunst des Fliehens* (The Art of Escape), he refers to art as "a machine for overcoming fear." His texts reveal the workings of that machine:

It is only when you are lying flat on the earth—in a flophouse, for instance—that you begin to look at the sky: the man who lies in the dirt looks on high. This is only a metaphor, of course, but then as far as I am concerned communal housing, too, is not a real object but a metaphor. [5)]

Kabakov invents imaginary characters and endows them with biographies. His catalogue, *Ten Characters,* shows people—all residents in a communal housing unit—who each have their own way of escaping from the pressure. They are crazed fantasists, devisers of weird constructions, gripers, collectors of worthless objects, talentless artists, recorders of pointless scraps of conversation that become components of cosmological theories.

He once likened his work, in essence, to the work of doctors who are researching a dangerous disease from which they themselves suffer. It is part of the schizophrenia of his situation that he describes something as foreign to himself while at the same time remaining part of what he describes. He describes how society makes life impossible, and yet he has to live in that society:

This is my profound conviction: it is impossible to live in this world. A transformation of life is an impossibility, foredoomed to fail. And therefore we must do what we can to depart from this life in our own lifetime, before we are dead. For instance, hovering constantly above the earth, and landing on it only now and then . . .
Now it is the people who have a very hard nucleus who move around. They fly around freely without losing anything. And, in a sense, without gaining anything either. [6)]

Art is the form in which Kabakov takes his departure from the world. Art is the place where he has no roots. He floats around the world, keeping a close watch on life from the air. His escape has exempted him from location. It dissolves into the image of flight.

It is hard to tell how much Kabakov's art has been changed by life in the West. He still draws on the Empire of Lies that shaped him over the decades. It is a moot point whether escape has gotten any easier since the walls fell. What is the escape route from a prison that has lost its perimeter? *(Translation: David Britt)*

1) Thomas Bernhard, *Die Kälte,* Salzburg: Residenz Verlag 1981, p. 141.
2) Thomas Bernhard, *Der Keller,* Salzburg: Residenz Verlag 1976, p. 32.
3) Ilya Kabakov and Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens* Munich: Hanser Verlag 1991, p. 27.
4) Bernhard, op. cit., p. 20.
5) Kabakov and Groys, op. cit., p. 85.
6) Kabakov and Groys, op. cit., p.124 ff.

JAN THORN-PRIKKER

Über Lügen und andere Wahrheiten

Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. THOMAS BERNHARD

Es gibt Kunstwerke, die, obwohl sie durchdrungen sind von der Erfahrung totalen Unglücks, den Betrachter nicht schwächen, die im Gegenteil gerade durch die Kraft ihrer Formulierung Hoffnung machen. Der Versuch der Darstellung des Undarstellbaren tritt an die Stelle der Hoffnung. Für mich ist das Werk Ilya Kabakovs solch ein Versuch. Es ist eine Beschreibung der Hölle und eine Skizze aller möglichen Ausbruchswege. Es ist ein Werk auf der Basis völliger Illusionslosigkeit, bar jeglicher Sentimentalität. Ihm fehlt der Ton nachträglicher Anklage. Es ist Ausdruck der alles beherrschenden Macht und zugleich ein Beweis der Ohnmacht der Macht. Es gelingt Kabakov, sich dem Terror der Herrschaft immer wieder zu entziehen – auch wenn er ihm real unterworfen bleibt. Seine Kunst ist eine «Kunst des Fliehens». Nur in der Bewegung der Flucht selber ahnt sie die Möglichkeit der Freiheit. Solange es Macht und Ohnmacht gibt, wird sie den ästhetischen Akt als Konzentration auf die Idee des Entkommens praktizieren. Sie ist die verweigerte Unterwerfung des längst schon Unterworfenen. Zur Haltung des Flüchtigen gehört es, dass ihm das Scheitern der Flucht nicht mehr ist als der dringlichste Hinweis auf den nächsten Versuch.

Zu den Kunststücken, die Kabakov gelingen, gehört es, dass sein Werk keine Verbitterung ausstrahlt. Im Gegenteil, immer wieder schlägt es einen fast heiteren Ton an. Es ist durchdrungen von Witz und Ironie. Zur Geschichte der Macht gehört neben der Hässlichkeit ihres Triumphierens immer auch die Geschichte der von ihr produzierten Lächerlichkeit. Zwei seiner Arbeiten, seine Installationen DAS SCHIFF und DAS LEBEN DER FLIEGEN, gehören für mich zu den überzeugendsten künstlerischen Versuchen einer «Sinngebung des Sinnlosen».

Ich versuchte, auf kleinen Zetteln, die ich mir im Dorf gekauft hatte, bestimmte, mir wichtig erscheinende Daten, entscheidende Fixpunkte, festzuhalten, ich fürchtete, dass, was jetzt noch so deutlich war, plötzlich verschwommen und verlorengehen könnte, dass es plötzlich nicht mehr da ist, dass ich nicht mehr die Kraft haben werde, die entscheidenden Vorkommnisse, Ungeheuerlichkeiten, Lächerlichkeiten usw. vor der Finsternis des Vergessens zu retten, ich versuchte, auf diesen Zetteln zu retten, was zu retten war, ausnahmslos alles, das mir wert erschienen war, gerettet zu werden. THOMAS BERNHARD [1)]

DAS SCHIFF, so wie es in Aachen zu sehen war, hat einen Widerspruch zum Gegenstand. Es zeigt die Traumlüge vom «Arbeiter- und Bauernstaat» in Form unzähliger primitiver, propagandistischer Illustrationen, Postkarten von Heldendenkmälern, Klischeebilder vom Leben der Arbeiterklasse. Bunte Gebäude, kitschige Blumen, nette Tiere – Entwirklichungen aller Art. Auf einem Lattenrost hatte Kabakov dahinter Hunderte von authentischen Beschwerdebriefen aufgehängt, in denen die Bewohner einer «Kommunalen Wohnungseinheit» sich

JAN THORN-PRIKKER arbeitet für verschiedene Zeitschriften und Rundfunkanstalten. Er lebt in Bonn.

gegenseitig mit Beschimpfungen und Klagen überhäuften und sich hilfesuchend an eine lokale Schiedsstelle wandten. Kabakov hatte diese Akten 1985 im Keller solch einer «Kommunalen Wohnung» gefunden.

Ein grösserer Gegensatz zwischen dümmlicher Propaganda und hässlichsten Anschuldigungen war nicht denkbar. Es ging eine fast physisch spürbare Spannung von der Installation aus.

An manchen Tagen atmete ich nichts als den Geruch all derer ein, die in der Scherzhauserfeldsiedlung bei lebendigem Leben verfaulten. Ein Zufall, dachte ich, hat mich in die Vorhölle (die Hölle) geführt. Wer die Vorhölle (die Hölle) nicht kennt, ist ein Ahnungsloser, ein Inkompetenter. Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene, will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner. Alles Mitgeteilte kann nur Fälschung und Verfälschung sein, also sind immer nur Fälschungen und Verfälschungen mitgeteilt worden. Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und Verfälschung eines Sachverhaltes... Das Beschriebene macht etwas deutlich, das zwar dem Wahrheitswillen des Beschreibenden, aber nicht der Wahrheit entspricht, denn die Wahrheit ist überhaupt nicht mitteilbar. THOMAS BERNHARD [2)]

Kabakov hatte seiner Installation die angedeutete Form des Grundrisses eines Schiffes gegeben. Wenn man den Titel kannte, konnte man tatsächlich die Form erahnen, mehr als dass man sie wirklich gesehen hätte.

Imposant war diese Installation, weil zur Kollision von Propaganda und Klage noch eine weitere Kollision hinzukam. Die ärmliche Konstruktion aus Latten, Tischen, Stellwänden und Tafeln befand sich in einem barocken Schlossraum, der sich als weitere höhnische Stimme in den dissonanten Chor einschaltete. Es war kein sachliches Ambiente, sondern eine Lächerlichkeit; der arme Osten zu Gast im prunkvollen Westen. Der Raum war so ungeeignet, wie man es sich krasser nicht denken konnte. Trotzdem gelang es ihm nicht, die Installation zu stören. Die zur Arbeit dazugehörige Spannung erhielt dadurch nur noch eine zusätzliche Steigerung. Das Ganze hatte einen fast komischen, surrealen Effekt. Das Schiff im Schloss. Kommunismus mit Parkettboden, hässliche Töne unterm Kronleuchter.

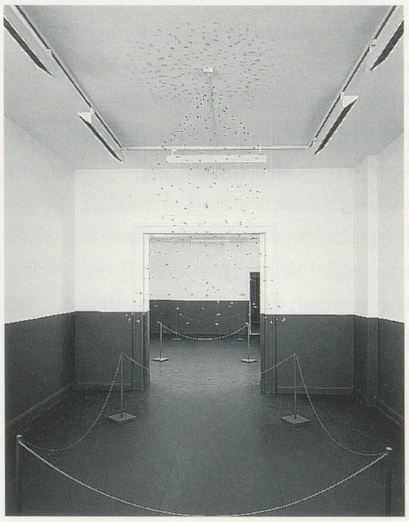
Der Künstler war tief hinter seinem Material versteckt. Er arrangierte nur ein wüstes Durcheinander sich widersprechender Stimmen. Die Posaunen der Lüge orchestrierten das Gewimmer der Klage. Neben den pathetischen Gesten der Helden standen die trivialen Gehässigkeiten sich gegenseitig wüst beschimpfender Zwangsnachbarn in kollektivierten Wohnanlagen. Das Ganze war ein Geschichtsbild; eine Mischung aus Narrenschiff und Sklavendampfer. Es war auch ein Schiff, in dessen Inneren eine Schlacht tobte. Der Panzerkreuzer Potemkin eine Ewigkeit vor dem entscheidenden Augenblick. Die Meuterei hatte nie stattgefunden. Die Revolution war vergessen, bevor sie begonnen hatte.

Ideal ist nur ein Gegenstand, den du nicht siehst. Kaum dass ich etwas sehe, beginnt es alsbald in mir zu klingen. Der Klang entsteigt der toten Sache. Das Bild eines Künstlers, den ich schätze, erklingt in dem Moment, wo ich es ansehe, plötzlich in einem ganzen Chor von Stimmen. Ich möchte die Stimmen in den Kühlschrank packen, in der Hoffnung, dass später jemand diesen Kühlschrank öffnet und all diese Objekte plötzlich mit denselben Stimmen aufs neue losschreien... eine Art Mumifizierung. Und dann kommt die Angst, Dich als einzelnen werden sie nicht wiedererwecken, wenn wir aber viele wären, würden sie es tun. Damit hängt es zusammen, dass ich die ganze Zeit den wahnsinnigen Wunsch hatte, das gesamte Leben unserer sowjetischen Gesellschaft abzubilden, nicht ein einziges Papierchen auszulassen, denn ich hatte die Hoffnung, alle zusammen lässt man uns wiedererstehen. ILYA KABAKOV [3)]

Mich beeindruckte die primitive Rohheit der Installation und die hemmungslos unbescheidene Absicht, ein einfaches Gesamtbild der Gesellschaft zu finden. Die Präzision der Vereinfachung, mit der Kabakov den Widerspruch der Gesellschaft, aus der er kam, formulierte, war bestechend. Er erhob seine eigene Stimme nicht und sprach doch überdeutlich. Er schwieg und liess sein Material sprechen. Seine Arbeit war fast ohne eigene Handschrift. Sie war ein später Abkömmling des Ready-Made. Nur als Kunstwerk hatten die Propagandalügen und die Anschuldigungen der Bewohner eine Chance, der Banalität des Vergessenwerdens zu entgehen. Dass Kabakov in der Sowjetunion lange Zeit als Buchillustrator gearbeitet hat, ist für das Verständnis seiner Kunst kein

unbedeutender Zug. Im Grunde genommen sind alle seine Arbeiten noch immer Illustrationen. Nur das Buch ist unsichtbar, das er kommentiert. Sein Text ist der Kontext des eigenen Lebens, das ihn umgibt.

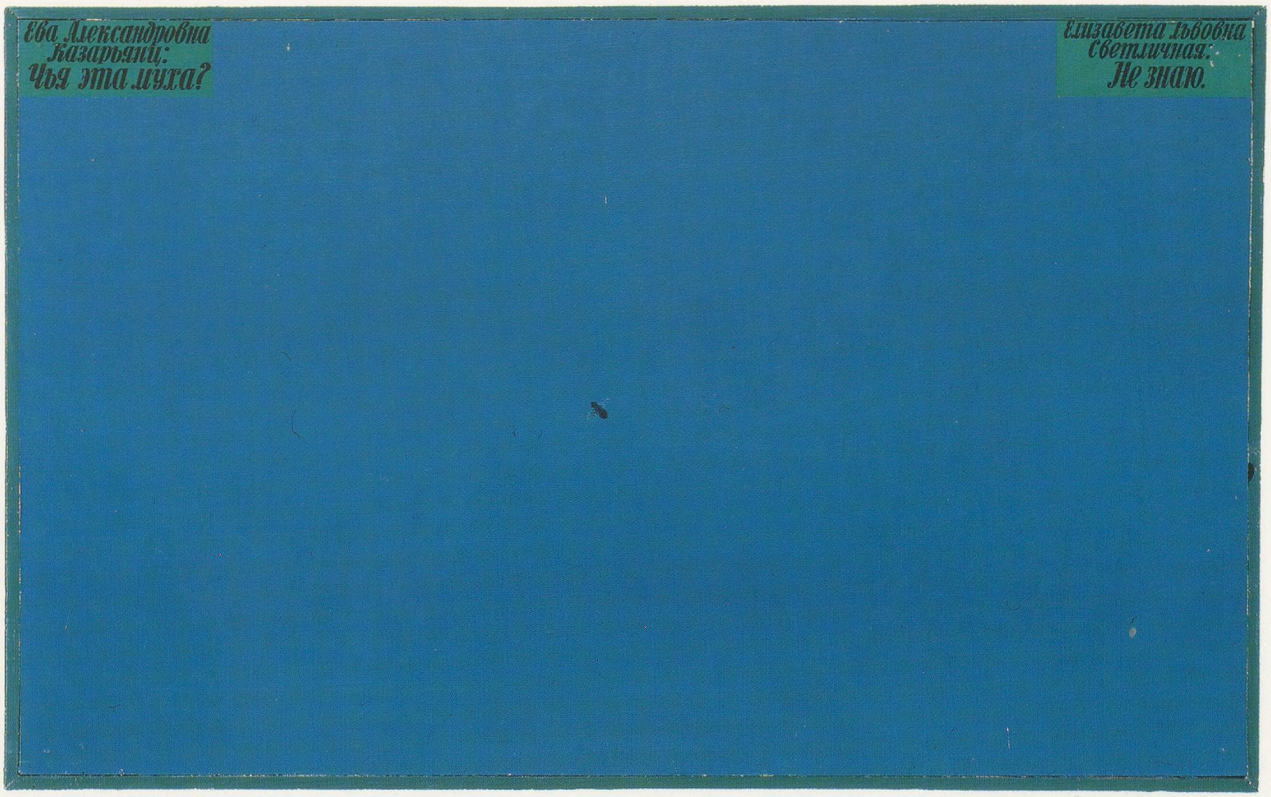
Als ich zwei Jahre später seine Ausstellung *Das Leben der Fliegen* sah, verblüffte mich die eigenartige Verschränkung von philosophischem Ernst und völlig unernstem ironischem Spiel. Die Installation entwickelte so etwas wie eine Metaphysik der Fliegen. Sie zeigte das hässliche Tier allen Ernstes als letzten Seinsgrund. In Statistiken, technischen Zeichnungen, in philosophischen Diskursen und pseudowissenschaftlichen Erklärungen, die allesamt perfekt erfunden waren, wurde mir der überragende Einfluss der Fliegen erläutert. Die Fliege als Zentrum einer «wissenschaftlichen Weltanschauung». Die Ausstellung wirkte wie ein endloser Text, der sich selbst unterhielt. Die Imitation des Wissenschaftlichen war so perfekt, dass ich alles geglaubt hätte. Der ganze Gestus war der einer Welterklärung, die sich selbst immer wieder ad absurdum führte. Hier herrschte ein wahrer Erklärungsfuror, ein Erklärungswahn, der seltsame Blüten trieb. Alles liess sich auf das Leben der Fliegen zurückführen. Alles liess sich so erklären, und natürlich stimmte keine einzige Erklärung. Es war eine Präzision, die völlig ins Leere ging. Fröhliche Wissenschaft. Die sich selbst steigernden Absurditäten zeugten von einer Magie des Wortes. Die inszenierten Lügen und erfundenen Beweise steigerten sich zu reinen Phantasmen. Die Ausstellung versetzte mich als Betrachter in eine Art höheren Wahnsinn. Es gelang ihr spielend, mich mitten im miesesten Milieu ihrer lieblosen und absurden Exponate wie in einem verzauberten Märchenreich herumzuführen. Durch das schwarze Loch des Ausstellungsraums führte ein Weg hinter die Kulissen.



ILYA KABAKOV, MEINE HEIMAT (DIE FLIEGEN) / MY HOME (THE FLIES), 1991, Installation Heimat / Home, Wewerka & Weiss Galerie Berlin.

Kabakov hatte seine Installation als Ausstellung einer Ausstellung angelegt. Er hatte die Räume als Rekonstruktion eines schäbigen, langweiligen, muffigen und zudem noch schlecht beleuchteten wissenschaftlichen Provinzmuseums der Sowjetunion inszeniert. Das Licht sass an den falschen Stellen. Die Präsentation war miserabel. Die Texte enthielten sorgfältig eingebaute Druckfehler. Die Räume rochen schlecht und waren eigens zu Ausstellungszwecken verschmutzt. Über den Türen befanden sich grosse, direkt auf die Wand aufgetragene Zitate. Es sah aus, als ginge es ums Ganze. Angeblich hatte Pascal gesagt: «Es gibt keinen besseren Weg, das Schicksal der Menschheit zu verstehen, als die Betrachtung der Bewegung der Fliegen.» Eine Quellenangabe fehlte. Von Giordano Bruno sollte der Satz stammen: «Kosmos ist keine Leere, wie es manche meinen, sondern eine Welt voll von für uns unsichtbaren Wesen.» Das klang eindrucksvoll metaphysisch, aber irgendwie passte es nicht zur miesen Baracke. Die Zitate standen wie Menetekel einer tieferen Bedeutung an der Wand. Sie adelten die Leere und verliehen dem Müll eine Dimension des Bedeutenden. Alles strahlte hier den Geist perfekter Lieblosigkeit aus. Auf Besucher wurde keine Rücksicht genommen. Die Ausstellung war eine einzige Zumutung.

Sie gipfelte in einer Schlusswand, an der um das Bildnis einer Fliege Dutzende Besucherkommentare als gerahmte Texte an die Wand gruppiert waren. Die Texte enthielten genau den Typ von Gedanken und unkonzentrierten Abschweifungen, wie sie die Langeweile produziert. Sie zeugten von bemühtem Verstehen, wie es zu dieser Installation passte. Einige Sätze waren fast wörtlich durch den eigenen Kopf gezogen. Nichts war hier dem Zufall überlassen. Sogar die Interpretation war gleich ins Kunstwerk mit eingebaut. Vollkommen erklärt und bedacht stand es am Schluss



ILYA KABAKOV, WHOSE FLY IS THIS? I DON'T KNOW, 1981–88, paint on wood, 25 x 40½", from: 10 Characters / WESSEN FLIEGE IST DAS? ICH WEISS ES NICHT, 1981–88, Farbe auf Holz, 63,5 x 103 cm, aus: 10 Charaktere.

völlig rätselhaft vor Augen. Sinnlos aufgeladen mit Tiefsinn, war es ein Dementi von Sinn, ein Spiel.

Aus einiger Entfernung liess das schlechte Licht alle Texte wie leere weisse Blätter erscheinen. Sie strahlten mit der blendenden Intensität einer Lampe, die beim Verhör auf den Angeklagten gerichtet wird. Hinter der blendenden Helligkeit war alles verborgen. Lückenlos aufgeklärt, war im Schlussbild wieder alles hermetisch rätselhaft.

Vermutlich beherrscht Kabakov die perfekte Inszenierung dieses Lügengebäudes, weil er aus einer Welt kommt, die selber ein Lügengebäude war. Er ist lebenslang vertraut mit dem Gegenstand seines Spiels. Ein Rätsel ist nur, wie es ihm gelingen konnte, als Bewohner dieser Lügenwelt nicht selbst vom Geist der Lüge angesteckt zu werden. Aber vielleicht lügt er auch nur besser. Schliesslich ist auch seine Installation durchdrungen vom Geist der Lüge, aber eben nicht vom Ungeist des Betrugs. Er lügt in einer Art und Weise, in der die Lüge bis zum Extrem übertrieben wird, an dem sie ins Spiel umschlägt. Er übertreibt die Unwahrheit bis zur poetischen Schönheit freier Erfindungen.

Seine Kunst ist politisch bis ins Detail. Sie ist zwangspolitisiert und wehrt sich mit fantastischen Spielereien. Es ist, als sähe man der Geburt der Kunst aus dem Geist der Unfreiheit zu. Sie ist eine einzige, lang anhaltende Flucht aus der Langeweile, eine Probe subjektiver Freiheit im Zustand objektiver Unfreiheit.

Viele Jahre hatte ich an jedem Morgen aufwachend gedacht, dass ich den von meinen Erziehern und Verwaltern mir aufgezwungenen Weg abzubrechen hätte, aber ich hatte nicht die Kraft dazu, so viele Jahre musste ich diesen Weg widerwillig und unter der grössten Kopf- und Nervenanspannung gehen, bis ich urplötzlich die Kraft gehabt habe, den Weg abzubrechen, zu einer hundertprozentigen

Kehrtwendung, an welche ich selbst am wenigsten geglaubt hatte, aber eine solche Kehrtwendung ist nur auf dem absoluten Höhepunkt der Gefühls- und Geistesanstrengung möglich, in einem solchen Augenblick, in welchem man die Kehrtwendung vollziehen oder sich nur mehr noch umbringen kann, wenn der Widerstand gegen alles, das ein solcher Mensch ist, der tödliche Widerstand ist. Wir haben in einem solchen lebensrettenden Augenblick einfach gegen alles zu sein oder nicht mehr zu sein, und ich hatte die Kraft gehabt, gegen alles zu sein... THOMAS BERNHARD[4)]

Seit ich Kabakovs Arbeiten besser kenne, wundere ich mich darüber, wie es ihm immer wieder gelingt, Unfreiheit in Freiheit zu verwandeln. Sein Werk ist durchzogen von dokumentarischen Elementen. Im Kern kommt Kabakov immer wieder auf die vernichtende Wirkung der «Kommunalen Wohnung» zurück, die jegliche Individualität beschädigt. Sie ist der Ort, an dem die Individuen sich gegenseitig bekämpfen, in Schach halten, sich zur Anpassung zwingen. Nie vergisst Kabakov den Hohn, dass der ökonomischen Not und der politischen Unfreiheit auch noch der Stempel des Paradieses aufgedrückt wurde. Seine Erinnerung ist seine Rache. Er weiss es besser. Paradiese sind zum Fürchten da. Aber auch seine Kunst bleibt nur eine Andeutung der Erniedrigung. An einer Stelle eines langen Gesprächs mit Boris Groys bezeichnet Kabakov seine Kunst als die Wiederholung einer Erschiessung, bei der niemand erschossen wird. In seinem Gesprächsband *Die Kunst des Fliehens*, den er zusammen mit Boris Groys herausgegeben hat, nennt er die Kunst einmal eine «Maschine zur Überwindung der Angst». Vor allem in seinen Texten kann man sehen, wie diese Maschine funktioniert.

«Erst wenn man am Boden liegt, z. B. im Nachtasyl, beginnt man in den Himmel zu schauen: Der im Dreck liegende Mensch wendet sich dem Höchsten zu. Das ist natürlich nur eine Metapher, doch auch die Kommunalwohnung ist für mich nicht reales Objekt, sondern Metapher.»[5)]

Kabakov erfindet Personen, denen er fiktive Biographien verleiht. Sein Katalog «Ten Characters» zeigt Menschen – allesamt Bewohner einer kommunalen Wohnung –, die, jeder auf seine Art, dem Druck entfliehen. Sie sind verschrobene Phantasten, Erfinder seltsamer Konstruktionen, Querulanten, Sammler wertloser Gegenstände, untalentierte Künstler, Protokollanten bedeutungsloser Gesprächsfetzen, die zu Bestandteilen kosmologischer Theorien werden.

Den Grundzug seiner Arbeit hat er einmal mit der Arbeit von Ärzten verglichen, die eine gefährliche Krankheit erforschen, an der sie selbst leiden. Zur Schizophrenie seiner Situation gehört es, etwas als fremd zu beschreiben und zugleich Teil des Beschriebenen zu sein. Er beschreibt, dass die Gesellschaft einem die Möglichkeit zu leben vorenthält, und muss doch genau in jener Gesellschaft leben.

«Das ist meine tiefe Überzeugung, man kann in dieser Welt nicht leben. Man muss aus ihr davonfliegen. Alle müssen davonfliegen. Eine Umgestaltung des Lebens ist unmöglich, sie ist sowieso zum Scheitern verurteilt. Und darum müssen wir etwas tun, um dieses Leben noch zu Lebzeiten zu verlassen, bevor wir gestorben sind. Zum Beispiel ständig über der Erde schweben und nur ab und zu auf ihr landen... Jetzt bewegen sich gerade die Menschen, die einen sehr harten Kern haben. Sie fliegen frei herum, ohne irgend etwas zu verlieren. Und, in gewissem Sinne, ohne irgend etwas zu gewinnen.»[6)]

Die Kunst ist die Form, in der Kabakov die Welt verlässt. Sie ist sein Ort der Entwurzelung. Schwebend umkreist er die Welt, um aus der Luft das Leben genau zu beobachten. Seine Flucht hat jeglichen Ort verloren. Sie löst sich im Bild des Fliegens auf. Wieweit die Kunst Kabakovs sich dadurch verändert, dass er heute im Westen lebt, ist ungewiss. Noch zehrt er vom Imperium der Lüge, das ihn Jahrzehnte geprägt hat. Noch steht dahin, ob das Fliehen leichter geworden ist, seit die Mauern gefallen sind. Wohin soll eine Flucht aus einem Gefängnis sich richten, das keine Grenzen mehr hat?

1) Thomas Bernhard, *Die Kälte*, Salzburg: Residenz Verlag 1981. S. 141.
2) Thomas Bernhard, *Der Keller*, Salzburg: Residenz Verlag 1976. S. 32.
3) Ilya Kabakov und Boris Groys, *Die Kunst des Fliehens*, München: Hanser Verlag 1991. S. 27.
4) Bernhard, op. cit., S. 20.
5) Kabakov und Groys, op. cit., S. 85.
6) Kabakov und Groys, op. cit., S. 124ff.

CLAUDIA JOLLES

KABAKOVS AUGENZWINKERN

Ein Gespräch über Ilya Kabakov mit Pawel Pepperstein und Sergej Anufriew, Mitglieder der Moskauer Künstlergruppe Inspection Medhermeneutics.

Claudia Jolles: Sprechen wir über den historischen Hintergrund. Ihr seid zwei Generationen jünger als Kabakov. Wie steht Ihr zu ihm?

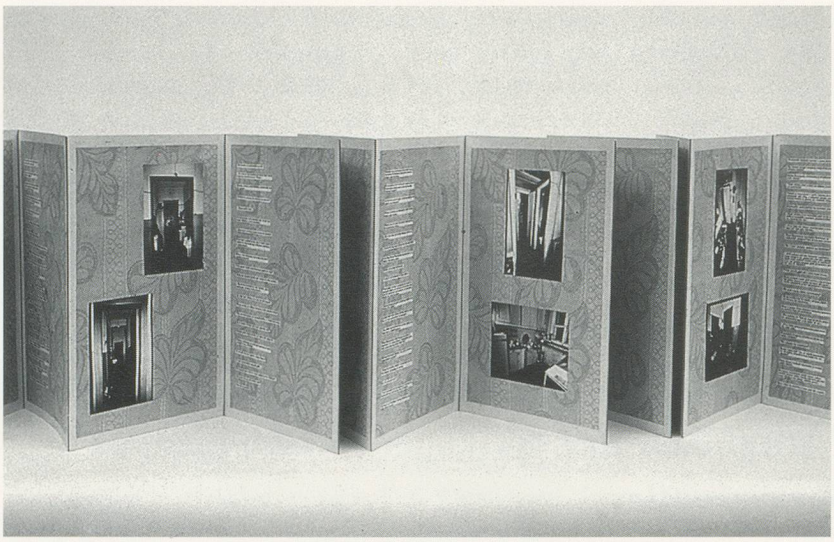
Pawel Pepperstein: Für Kabakov war es immer wichtig, nicht nur Kunst zu machen, sondern diese auch zu diskutieren. Seine Freunde versammelten sich im Atelier, er stellte ein Tonband auf den Tisch, und man debattierte. Wichtig waren diese zwinkernden Augen. Ich erinnere mich an gemeinsame Landaufenthalte in den sogenannten «Kreativhäusern» der Künstlerunion. Sehr häufig zeigten uns einige der dort arbeitenden Künstler ihre oft uninteressanten, kraftlosen oder sogar kitschigen Werke. Kabakov kommentierte diese immer als «genialisch» und begann dann auf brillante Weise, diese zu analysieren. Irgendwie war das zynisch. Aber auf der anderen Seite war es ihm wichtig zu zeigen, dass es weder eine geniale noch eine schlechte Kunst gibt. So wie Gott dem Menschen die Seele einhaucht, kann nur die sprechende Person einem Werk einen Sinn geben. Ich glaube, es ist für Kabakov sehr wichtig, diese Masse von völlig untalentierten, provinziellen Künstlern zu vertreten. Diese Idee fasziniert mich, denn auch mir scheinen diese völlig verschiedenen Dimensionen der Kunst sehr merkwürdig. Ein Bewohner der nördlichen Stadt Murmansk sitzt in seiner Hütte in seiner eigenen Kunstwelt. Es ist wichtig, diese Welt der Outsider zu kennen und diese unterschiedlichen Dimensionen ästhetisch einzusetzen. Kabakov nutzt sie brillant, indem er in der international anerkannten Kunstwelt diese Unterschiede von all diesen anderen einbringt. Dies wirkt psychologisch wie ein offenes Fenster oder wie ein Ausgang aus den verschiedenen Korridoren.

CJ: Welches sind für Euch seine zentralsten Werke?

PP: Die Alben sind das absolut wichtige Fundament seiner Arbeiten. Sie sind voluminös und befinden sich in Schachteln, die mit Blumenstoffen bezogen sind, so dass sie wirklich zu einem Möbel in einer Wohnung werden. Auch die buddhistische Textsammlung Sutra war dick und mit Stoff überzogen. Es gibt also diese Assoziation zu sakralen Büchern. Gleichzeitig schwingt die häusliche Ästhetik mit. Für westliche Kulturbegriffe ist Kitsch etwas Negatives oder Aggressives. Für uns ist alles, was sich gegen Kitsch richtet, aggressiv. Denn die sowjetische Macht bedeutete irgendwie auch eine ästhetische Unterdrückung, ein Triumph des guten Geschmacks. Für uns hingegen war Kitsch ein Zeichen für Gemütlichkeit und Freiheit, denn diese beiden Werte liegen nahe beieinander. Nicht nur das Äussere dieser Alben, sondern auch der Inhalt ist völlig kanonisiert. In der Serie der *10 Personen* wird die Geschichte von der Flucht in eine transzendentale Welt

---

CLAUDIA JOLLES ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie lebt in Zürich.



ILYA KABAKOV, OLGA GEORGIEVNA: SOMETHING IS BOILING, 1984, folding album of 64 pages, each 26 x 18", wallpaper, b/w photos, ink on paper / OLGA GEORGIEVNA: ES KOCHT ETWAS, 1984, faltbares Album, 64 Seiten, 66 x 45,7 cm, Tapete, s/w Photos, Tinte auf Papier. (PHOTO: D. JAMES DEE)

erzählt. Es dauerte lange, diese Alben anzusehen. Normalerweise zeigte Kabakov diese Alben einem Publikum von vier bis zehn Zuschauern. Er blätterte die Seiten sehr langsam um und las manchmal auch die Texte. Dieser meditative Zeitablauf war sehr wichtig und kann nicht verkürzt werden.

CJ: Kabakovs Arbeitsmethode hat sich in den letzten Jahren verändert. Die zehn Zimmer in der Installation *10 Personen* wirkten wie metaphysische Projektionsräume, während *Die Toilette* an der documenta 9 in Kassel mit Möbeln und realen Gegenständen minutiös ausstaffiert war.

PP: Wenn wir uns fragen, wieso er mehr und mehr Accessoires in seinen Installationen verwendet, so ist dies nicht nur ein abstraktes, ästhetisches, sondern auch ein sehr konkretes Problem. Kabakov war immer sehr auf den Kontext, in welchem Kunst konsumiert wird, sensibilisiert. Die Kunst ist in letzter Zeit Schritt für Schritt demokratischer geworden und richtet sich heute in erster Linie an den «normalen Betrachter». Nicht dass dieser nicht intelligent wäre oder von Kunst nichts verstehen würde. Aber er steht den speziellen Kanons und ästhetischen Kriterien moderner Kunst viel indifferenter gegenüber und akzeptiert ihre Strukturen als reine Signifikation nicht mehr. Er benötigt einen Effekt, eine Suggestion. Kabakov nützt diesen Prozess, um seinen Totalraum zu bauen. Dabei berührt er sehr interessante stilistische Probleme. Dazu gehört die Renovation des Surrealismus. Onerische, psychedelische Halluzinationen finden heute wieder grosse Beachtung. Im Kontakt mit Kunst zu sein interpretieren wir als das Sein innerhalb von Träumen. Aber im Unterschied zum traditionellen Surrealismus, der stark durch den Freudschen Diskurs und die Ideen des persönlichen Unterbewusstseins geprägt war, befassen wir uns mit dem kollektiven Traum. Wenn wir über die Kindheit sprechen, dann über diejenige des kollektiven Körpers. Die Kindheit der Kultur besteht nicht nur aus Stufen einer archaischen Vergangenheit, sondern aus einem Zustand, der sich beständig repetiert. Kabakovs Werke appellieren nicht nur an die Kindheit als Vergangenheit, sondern auch als ewige Gegenwart, denn sie ist äusserst sensibel und wie eine Zeitung immer aktuell.
Gleichzeitig schafft Kabakov mit dem Genre der Installationen eine Art psychedelisches Disneyland mit verschiedenen Attraktionen. Wenn Kabakov sagt, er möchte den Engeln die Hölle zeigen, so ist dies die typische Beschreibung einer Geisterbahn. Kinder fahren auf dieser, weil das dort empfundene Grauen auf eine Art angenehm ist.

CJ: Der Schrecken ist immer auch die Bestätigung der eigenen Existenz.

PP: Ja, aber gleichzeitig auch eine kulturelle Notwendigkeit. Kultur ist irgendwie auf Kontraste angewiesen. Wenn man sich in einem künstlichen Gruselschloss aufhält, dann ist man als Besitzer dieses Grauens vom wirklich Schrecklichen nicht mehr so abhängig.

Es ist ästhetisch sehr interessant, die retrospektive Realität der 50er Jahre zu verwenden, dieses sowjetische Horrordesign der Väter. Man schaut in das Freudsche Interieur in der Toilette in Kassel, welches durch Elemente des degradierten Art Nouveau und des europäischen Stils um die Jahrhundertwende geprägt wird: durch einen runden Tisch, hölzerne Stühle, Lampenschirme, kleine Porzellannippsachen, Gipsstukkaturen ... Also eine Art altmodische Reduktion eines luxuriösen Designs von William Morris, Stuck und Klingler, das in der sowjetischen Realität unter Stalin in einen völlig anderen, irgendwie psychedelischen Kontext gestellt wurde. Man bewohnte immer nur ein oder zwei Räume, die man mit anderen Familien teilte. Kabakov nutzt diese schizophrene Spaltung zwischen bourgeoisem Interieur und Design und dem kommunalen Umraum. Und das ist, was ich die onerische Wirkung nenne. Denn es ist immer ein merkwürdiger Effekt von Balance und Kontrast zwischen diesen sehr gemütlichen Dingen und beispielsweise der Toilette, die wie etwas Enormes, das Bein eines Elefanten oder eines gigantischen Monumentes in diese Wohnung hineinragt.

CJ: Wieso lohnt es sich, diese Dinge zu bewahren?

PP: Die sowjetischen Zeiten waren ein einzigartiges Experiment mit dem menschlichen kollektiven Bewusstsein. Dieses könnte irgendwie mit den Errungenschaften von Freud verglichen werden. Die sowjetische Macht war eine tiefe, sehr gewalttätige Psychoanalyse. Der Patient dieser Analyse war der kollektive Körper oder das kollektive Bewusstsein eines grossen Landes, welches, abstrakt und inexistent als Totalität, nur durch den ideologischen Diskurs, durch die intertextuelle Kommunikation zusammengehalten wurde. Das Resultat war nicht vorauszusehen, weil hier tiefe Gefühle involviert waren, und man sich klar war, dass es keinen Sinn machte weiterzuleben, ohne zu verstehen, was war, wieso es notwendig war und welche Veränderungen in der Tiefe des kollektiven Bewusstseins ausgelöst wurden. Der Psychoanalytiker hat also lange Zeit mit dieser Person gesprochen, und eine ganze Reihe vergessener Dinge sind wieder aufgetaucht, die nun ein System von Interpretationen bilden, mit dem er nichts anfangen kann. Er versteht, dass er zuvor total krank und neurotisch war und darum eine Psychoanalyse benötigte. Aber jetzt ist er ebenso krank und braucht eine andere Methode, um dieses neue Stadium zu kurieren. Dies ist eine Reise von einem Syndrom zum nächsten. Es gibt eine normale Sprache, die reglementiert ist, die aber auch als System beschrieben werden kann und in Realität auf der Ebene der Psychopathologie funktioniert. Denn es gibt keine Sprache als solche, sondern nur syndromatische Ideolekte. Es ist wichtig, diese zu beschreiben, als das, was sie sind, und wie sie funktionieren.

Wenn wir also über Kabakovs Werke sprechen, so hat dies wirklich mit dem Unterbewussten, mit dessen Interpretation zu tun. In diesem Falle ist in seinen Arbeiten nichts zufällig, und wir müssen alle Elemente analysieren. Viele Dinge sind zwar nicht erklärbar, verweisen aber auf interessante Zusammenhänge: Im Triptychon AM RANDE mit den Figuren, die um drei leere weisse Bildflächen schreiten, schwingt natürlich die Idee des leeren Zentrums mit, der Existenz am Rande, in den Ecken und in der Dekoration. Aber wir sollten auch über die Details sprechen. Wieso sind die Figuren in diese moldawischen Gewänder gekleidet, die hier ganz allgemein für nationale Trachten stehen? Dies führt uns zur Idee des ideologischen Machtzentrums, dessen Hauptziel ist, die peripheren Gebiete zusammenzuhalten. Die Sowjetunion war nicht ein Reich im klassischen Sinne, sie war ein ideologischer Staat. Sie funktionierte völlig anders als ein klassisches Reich, wo das Zentrum auch eine Ballung von Macht war. Jede erstarkende Position in der Peripherie musste vom Zentrum sofort verschlungen werden, um dessen Stellung nicht zu gefährden. In der Sowjetunion hingegen war dieses ein grosses Loch. Die Ränder waren in ihrer Verschiedenheit miteinander nur durch die Leere verbunden. Die Nationaltrachten waren die Ornamente dieser Ränder. Vergleichbar mit den mandelbrotschen Landschaften, repetiert und variiert sich in jedem Detail auf mikroskopischer Ebene die Struktur des ganzen Bildes. Es ist sehr merkwürdig, dieses riesige Reich anzusehen und sich zu fragen, wofür das alles geschaffen wurde. Natürlich nicht für den Kommunismus. Denn niemand glaubt daran und hat wirklich versucht ihn aufzubauen. Es gibt nur eine Antwort: Für die Zeichen. Das russische Paradigma sehnt sich danach, alles zu wissen und in einer totalen Untersuchung und einem totalen Inventar alles zu beschreiben. Die Sowjetunion ist etwas, das für Kulturologen, für Linguisten oder verschiedene Wissenschaftler gemacht wurde, weil man in ihr alle Ebenen des Fortschritts

findet. Die Moskauer Konzeptualisten haben dann auf einer zweiten Ebene eine totale Untersuchung über die totale Untersuchung begonnen. Und jetzt hat es sich erwiesen, dass diese wissenschaftliche Untersuchung für die Kunst nützlich ist. Einige benutzen reales, andere pseudowissenschaftliches Material. In der Kunst kann diese unvollendete und unvollendbare wissenschaftliche Untersuchung irgendwie kompensiert werden.

CJ: Kabakovs Werke suggerieren oft das Gefühl der Machtlosigkeit. In der Installation DIE FLIEGE im Kunstverein Köln stellte er diese Analogien zwischen dem Leben der Fliegen und der Menschen her, die jedoch auf einer fiktiven pseudowissenschaftlichen Ebene abgehandelt wurden.

PP: Dies ist das zentrale metaphysische Problem der russischen Kultur. Sie investiert alles in diese totalen Untersuchungen und wird gleichzeitig vom pessimistischen Gefühl beherrscht, dass diese sinnlos sind. Nicht weil sie zu ungenau oder unwichtig sind, sondern weil der menschliche Verstand die Informationen nicht absorbieren kann. Es ist eine ähnliche Situation wie diejenige eines Königs, der zahlreiche Wissenschaftler in die verschiedenen Ecken der Welt aussendet, um eine grosse Menge Daten zu sammeln. Doch als sie zurückkehren, hört sie der König nicht an, weil er in seiner Phantasie eine Zweitvariante dieser Fakten herstellen kann. Denn in ihrer Totalität ist diese Untersuchung so phantomatisch, dass es keinen Unterschied zwischen der Realität und diesen fiktiven Versionen gibt. Wie ein jakutischer Schamane tanzt, welche Worte er dazu schreit oder wie ein burjatischer Mönch die Milch säuert – wer kann dieses Wissen schon kontrollieren. Und da sich das kollektive Bewusstsein vor der Frustration im letzten Moment fürchtet, zieht es dann schliesslich doch die Verfälschung vor. Denn die Wahrheit, auch diejenige von etwas sehr Entferntem, scheint ihm zu gefährlich.

Sergej Anufriew: Es ist auch die Frage der Verfälschung der Sowjetmacht, die in der Architektur, der Kunst, der Malerei… eine sehr starke eigene Ikonographie entwickelt hat. Kabakov hat verstanden, dass die Rolle der Bilder eine Lüge war. So hat er aus der Distanz zwischen der Realität und der Ikonographie seine eigene Bildsprache geschaffen.

CJ: Und im Unterschied zu anderen russischen Künstlern bezieht sich Kabakov kaum je auf die sowjetische Ikonographie.

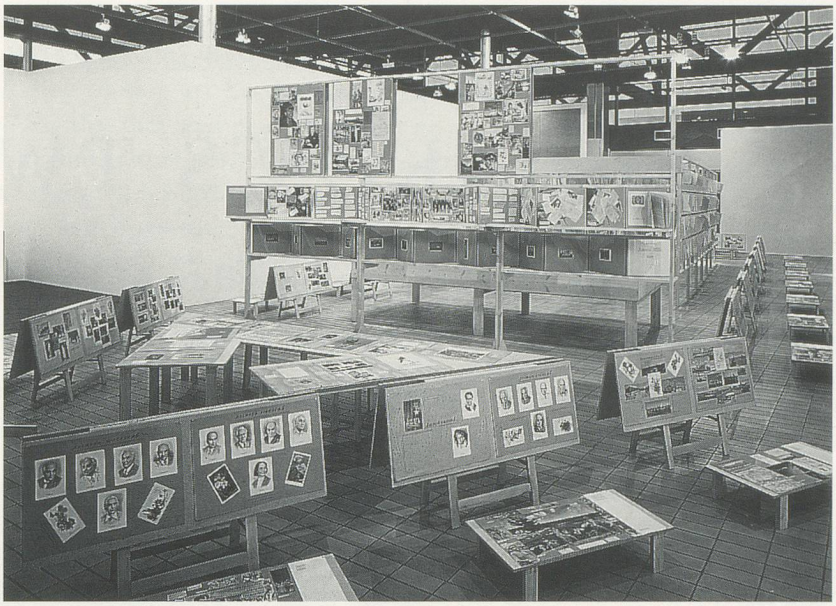
PP: Aber Elemente wie Rahmen, die Art, wie er Texte schreibt oder die Zeichnungen im Kinderbuchstil bilden doch seine eigene Ikonographie. Es geht hier um grundsätzliche Wertvorstellungen. Im Westen ist das Original immer wertvoller als die Reproduktion oder ein technisches Artefakt. Niemand käme auf die Idee getippte Buchstaben von Hand zu kopieren. In Russland existiert keine Technik, dafür um so mehr Handwerk. Kabakov imitiert von Hand die Druckbuchstaben oder die gedruckten Zeichnungen. Ihm ist wichtig, dass man als sensibilisierter Beobachter sehen kann, dass ein Bild oder ein geschriebener Buchstabe auch ein Innenleben hat. Nicht als direkte Geste, wie in der westlichen Kultur, vielmehr ein mönchisches Leben, das sich völlig innerhalb des Kanons abspielt. Der Stil seiner Zeichnungen wurde ursprünglich speziell für die Illustration von Kinderbüchern geschaffen. Weil die Druckqualität ziemlich schlecht ist, mussten die Umrisse sehr präzis und die Farben einfach sein. Nebst der bekannten politischen Zensur gab es also eine noch viel strengere, redaktionelle, ästhetische Kontrolle. Weder konnte man ein hässliches, noch ein allzuhübsches Kind zeichnen, denn eine süsse bourgeoise Kindheit wurde als schädlich empfunden. Es gab also eine ganze Reihe mikroskopischer Kriterien. Kabakov konzipierte seine Bilder so, dass sie wie juwelenartig polierte Kugeln, die ohne Reibung durch einen speziellen Tunnel rollen, präzis passierten.

CJ: Einen Teil Eurer Installation *Die Schweiz + die Medizin* in der Shedhalle, Zürich, habt Ihr Kabakov gewidmet, obschon Ihr als junge russische Künstler sowieso riskiert, von ihm abgeleitet zu werden. Wie stellt Ihr Euch dazu?

PP: Wir verstehen Kabakovs Stil und Problematik als die Möglichkeit eines Kanons. Im Westen herrscht immer noch eine starke Reaktion gegen Kanons in jeglicher Form, obwohl sie längst nicht mehr existieren.

CJ: Könnt Ihr das näher erläutern?

PP: Wir interessieren uns für Dinge, die als Korridor auf einer privaten Metaebene zu neuen Entdeckungen führen. Dazu benötigen wir einen Kanon, der nicht von uns erfunden wurde, sondern an dem wir



ILYA KABAKOV, THE SHIP / DAS SCHIFF, 1986, installation Flac. Lyon and Kunsthalle Zürich.

weiterarbeiten. Es ist, wie wenn man einen Tunnel gräbt. Wenn jedermann an verschiedenen Orten beginnt, gibt es viele Löcher, deren Tiefe von den Möglichkeiten einer Einzelperson abhängt. Wir fühlen, dass Kabakovs Tunnel grosse Perspektiven öffnet. Künstler wie die Gruppe «Kollektive Aktionen» oder Andrej Monastyrskij arbeiten in diesem Tunnel weiter. Auch uns interessiert dies mehr, als im eigenen Stollen festzusitzen.

CJ: Wohin führt Euer gemeinsamer Korridor?

PP: Hier müssen wir zur Idee der totalen Untersuchung zurückkehren. Unser Staat hiess Union der Sowjetischen Sozialistischen Republiken. Die zwei entscheidenden Kernbegriffe «sowjetisch» und «sozialistisch» stellen zwei unterschiedliche Paradigmen dar. Sowjet bedeutet, dass alles mit allem diskutiert, nicht nur Menschen untereinander, sondern auch der Himmel mit der Erde, die Leere mit der Leere, die Flüsse mit den Wäldern, die Fabriken mit den Eisenbahnen. Das Sowjetische mildert diesen gewalttätigen Sozialismus. Es ist der Samt für das Eisen des Sozialismus. Andere sozialistische Länder Europas waren von diesem samtenen System der totalen Diskussion ausgeschlossen. Dies war sehr hart für sie. Sie wurden nie gefragt ... Die Idee dieses Systems bestand darin, das Extrakt aus vielen verschiedenen kulturellen Erfahrungen zu gewinnen, in einem alchemistischen Prozess den Tropfen Gold herzustellen, der alles enthalten sollte.
Wenn wir über verschiedene Erfahrungen sprechen, sollten wir zwei fundamental unterschiedliche Arten voneinander abgrenzen: Bei der einen geht es darum, in einer schwierigen Welt zu überleben. In diese Rubrik gehört das Jagen, das Bekämpfen von Krankheiten, der Kampf um das tägliche Brot. Zur anderen gehört, sich von dieser Welt in eine andere zu retten. Man überlebt und muss wissen, wie man sich rettet. Das ist der Gipfel des Überlebens, das Superüberleben, das Sichretten, ausgerüstet mit allen notwendigen Dingen.

CJ: Sich retten vor was?

PP: Vor dem Gemeinplatz. Dies ist die Frage der Sprache und der Beschreibung. Denn wenn man sich der gemeinsamen Beschreibung entziehen kann, bedeutet das, dass man einen anderen Lebensraum gefunden hat. Dies spüren wir auch innerhalb von Kabakovs Installationen. Sie schaffen eine andere Welt. Man kann zwar alle Elemente des Diskurses, der Sprache, des Designs, der Vergangenheit, der Träume erkennen. Aber gleichzeitig ist man nicht in derselben Welt. Es ist wichtig sich hier, innerhalb dieser Welt zu retten. Denn nach dem Tod gibt es vielleicht keine Möglichkeit mehr, ganz zu entfliehen.

CLAUDIA JOLLES

KABAKOV'S TWINKLE

Claudia Jolles in conversation with Pavel Peppershtein and Sergei Anufriev, two members of the Moscow artists' group "Inspection Medhermeneutics."

Claudia Jolles: Both of you are two generations younger than Kabakov. Where do you stand in relation to him? What is the historical framework?

Pavel Peppershtein: For Kabakov it was always important not only to make art but to discuss it as well. His friends would come to his studio, he would put a tape recorder on the table, and they would talk. It was the twinkle in Kabakov's eye that counted. I remember staying in the country at the so-called "creative houses" of the Artists Union. The artists there often showed us works that were uninteresting, insipid, or even kitschy. Kabakov always called them "ingenious" and analyzed them brilliantly. That was cynical somehow. On the other hand, it was important to him to show that art is neither ingenious nor bad. Just as God breathes the soul into a person, only a speaking person can give meaning to a work. I think it is very important to Kabakov to represent this mass of utterly untalented, provincial artists. The idea fascinates me because these completely different dimensions of art seem very curious to me, too. Somewhere in the northern city of Murmansk, someone is sitting in a hut in his own artistic world. It is important to know about this world of outsiders and to make aesthetic use of these different dimensions. By distinguishing them brilliantly from all the other differences, Kabakov introduces them to the internationally acknowledged art world. Psychologically, this is like an open window or an exit out of various corridors.

CJ: What do you consider to be his key works?

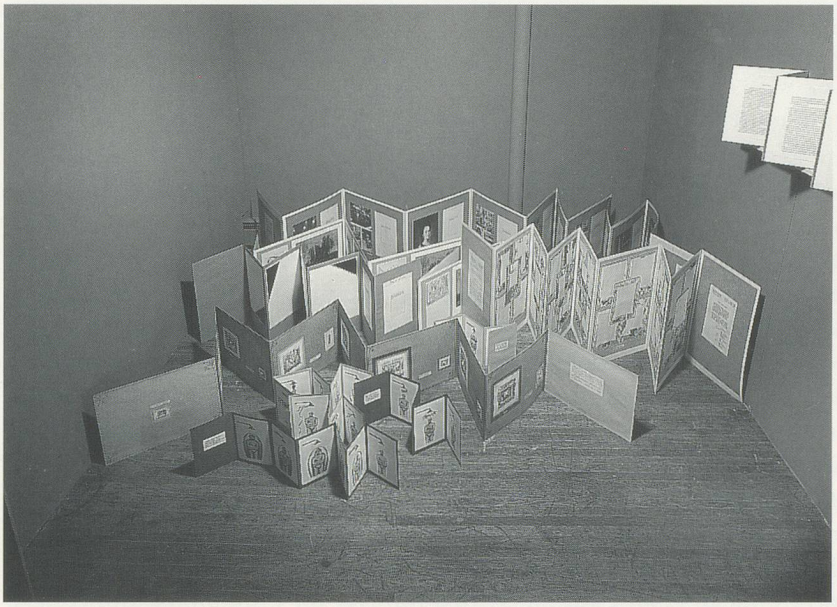
PP: The albums are clearly the most important foundation of his art. They are voluminous and stored in boxes covered with flowered fabric, which actually makes them a piece of furniture in an apartment. Sutra's collection of Buddhist texts was also thick and covered with fabric. So there is this association with sacred books. But also with domestic aesthetics. In the culture of the West, kitsch is viewed as negative or aggressive. To us, everything that is directed against kitsch is aggressive, because, in a way, Soviet power also stands for aesthetic oppression, for the triumph of good taste. That's why we saw kitsch as a sign of cosiness and freedom, because these two values are closely related.

Not only the look of the albums but also their content is completely canonized. The series *10 Characters* tells the story of escape into a transcendental world. It took a long time to look at these albums. Kabakov would usually show them to groups of four to ten people. He would turn the pages very slowly, and sometimes he read the text. This meditative approach to time was very important and it can't be speeded up.

CJ: Kabakov's method has changed in recent years. The ten rooms in the installation, *10 Characters,* were like metaphysically projected spaces while *The Toilet* at the Kassel documenta 9 was meticulously appointed with furniture and real objects.

CLAUDIA JOLLES is an art critic and curator. She lives in Zurich.

PP: By asking ourselves why he uses more and more properties in his installations, we address not only an abstract, aesthetic problem but also a very concrete one. Kabakov has always been extremely sensitized to the context in which art is consumed. Step by step art has become more democratic, until today it is directed primarily toward "ordinary viewers." Not that they are not intelligent or do not understand art, but they are much more indifferent to the specific canons and aesthetic criteria of modern art and no longer accept their structures as pure signification. An effect or a suggestion is necessary. Kabakov uses this process to build his total space. Of course, by so doing, he touches on very interesting stylistic issues, one of them being the renovation of Surrealism. Oneiric, psychedelic hallucinations are attracting considerable attention again. For us, being in contact with art means existing within dreams. But in contrast to traditional Surrealism, which was steeped in Freudian discourse and the idea of a personal unconscious, we focus on the collective dream. When we talk about childhood, we mean the childhood of the collective body. The childhood of civilization consists not only of stages in an archaic past but of a condition that constantly repeats itself. Kabakov's works appeal not only to childhood as past but also as eternally present because it is extremely sensitive and always current, like a newspaper.



ILYA KABAKOV, THE SHORT MAN (THE BOOKBINDER) / DER KLEINE MANN (DER BUCHBINDER), 1981–88, from: 10 Characters. (PHOTO: D. JAMES DEE)

At the same time, by working in the genre of the installation, Kabakov creates a kind of psychedelic Disneyland with different attractions. When Kabakov says he wants to show the angels Hell, that's a typical description of a tunnel of horrors. Children take the ride because there is something pleasurable about being scared that way.

CJ: Also, fright is always a confirmation of our existence.

PP: But it's a cultural necessity as well. Culture somehow depends on contrasts. If we take possession of the horror in a mock-up of a haunted castle, then we are no longer as dependent on real horror.

It is aesthetically very interesting to exploit the retrospective reality of the fifties, the Soviet horror design of our fathers. You look at the Freudian interior of *The Toilet* in Kassel, which is characterized by a degraded Art Nouveau and the style in Europe at the turn of the century—a round table, wooden chairs, lamp shades, little china knickknacks, stuccowork... in other words, a kind of old-fashioned reduction of the luxurious designs of William Morris, Stuck, and Klingler, placed under Stalin in an entirely different, somehow psychedelic context. People had to live in only one or two rooms in a communal apartment shared with other

families. Kabakov exploits the resulting schizophrenic split between bourgeois interior design and the communal framework. And that's what I call the oneiric effect—this curious relationship of balance and contrast between very comfortable things and, for instance, the toilet that juts into the apartment like an enormous something, the leg of an elephant or a gigantic monument.

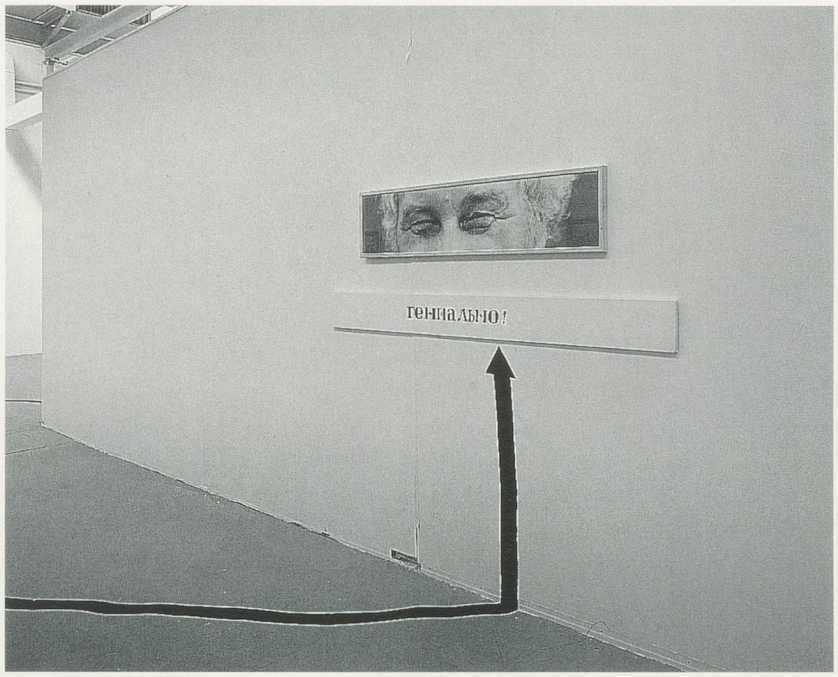
CJ: What makes it worth saving these things?

PP: The Soviet period was a unique experiment with the collective conscious. One might compare it to Freud's achievements. Soviet power was a profound, extremely violent psychoanalysis. Its patient was the collective body or the collective conscious of a very large country, an abstract and nonexistent totality, held together only by ideological discourse, by intertextual communication. The outcome could not be predicted because profound feelings were involved, and it was clear that it made no sense to go on living without understanding what was, why it was necessary, and what changes had been triggered in the depths of the collective conscious. So the psychoanalyst talked with this person for a long time, and a whole series of forgotten things surfaced, forming a system of interpretations that meant nothing to him. He realized that he was terribly sick and neurotic before and therefore needed psychoanalysis. But now he is just as sick as he was before and needs another method to cure this new stage in his illness. It's a journey from one syndrome to the next. There is a standard language that is regimented, but it can also be described as a system and functions in reality on the level of psychopathology. Because, there is no language as such but only syndromic idiolects. It is important to describe them for what they are and how they work.

In talking about Kabakov's work, we have to realize that it is really connected with the unconscious and with ideas of interpretation. Since this would mean that nothing is his works is accidental, we should analyze all the elements Kabakov uses. There are a lot of things that cannot be explained but they point to interesting connections. The triptych ON THE EDGE, with figures striding around three empty, white picture surfaces, alludes of course to the emptiness of the center, to existence in margins, in corners, and in ornament. But we ought to speak about details, too. Why are the figures wearing Moldavian attire which stands for national costumes in general? The implication is that of an ideological center of power, whose goal is to keep the peripheral regions together. The Soviet Union was not an empire in the traditional sense; it was an ideological state. It functioned completely differently from a classical empire where the center is also a concentration of power. Every sign of strength in the periphery was absorbed by the center in order to preserve its supremacy. But in the Soviet Union, the center was a big hole. The edges with all their differences were united only by the void in the center. National costumes served to embellish these margins. Like Mandelbrot's landscapes, every detail in the structure of the whole picture is repeated with variations on the microscopic level. It is a strange thing to look at this huge empire and to wonder what it was all created for. Not for Communism, of course. Because no one believes in it and no one really tried to make a go of it. There is only one answer: for the signs. The Russian paradigma longs to know everything and to describe everything by means of a total investigation and a total inventory. The Soviet Union is ideal for cultural anthropologists, linguists or other scientists because progress is evident at every level. On a second level, Moscow Conceptualists launched into a total investigation of the total investigation. And now this scientific investigation has turned out to be useful to art. Some use real, others use pseudoscientific material. Art can somehow compensate for this unfinished and unfinishable scientific investigation.

CJ: Kabakov's works often suggest a feeling of impotence. In the installation *The Life of Flies* at the Cologne Kunstverein, he drew an analogy between the life of flies and that of human beings, but using fictional, pseudoscientific explanations.

PP: This is the central metaphysical problem of Russian culture. Everything is invested in these total investigations and yet the pessimistic feeling prevails that they are meaningless. Not because they are too inaccurate or too unimportant but because the human mind cannot absorb the information. The situation is like that of a king who sends numerous scientists out into all the corners of the world in order to collect vast



The eyes of Ilya Kabakov, from an installation by Inspection Medhermeneutics, Switzerland and Medicine (Kabakov Corridor), detail, 1992, Shedhalle, Zürich / Die Augen von Ilya Kabakov in einer Installation der Inspection Medhermeneutics, Die Schweiz und die Medizin (Kabakov Korridor), Detail, 1992, Shedhalle, Zürich. (PHOTO: MANCIA/BODMER)

quantities of data. But when they return the king doesn't listen to them; he can produce in his mind a second variant of these facts because they are so total that the whole thing becomes a phantom investigation and there is no distinction anymore between reality and these fictive versions. How a Yakut shaman dances, or the words he screams while dancing, or how a Buryat monk turns milk sour—who can check up on these faculties? And the collective conscious, afraid of being frustrated, takes last minute refuge in fakes. Because truth, even about things that are very remote, is apparently too threatening.

Sergei Anufriev: It is also a question of the falsification of Soviet power, which has developed an extremely idiosyncratic iconography in architecture, art, painting... Kabakov knew that the role of pictures was a lie. So he used the distance between reality and iconography to create his own imagery.

CJ: And in contrast to other Russian artists, Kabakov rarely refers to Soviet iconography.

PP: But elements like the frames, the way he writes his texts, or the drawings in the style of children's books do constitute an iconography of his own. It's a question of fundamental values. In the West the original is always more valuable than the reproduction or a technical artefact. You wouldn't think of copying typed letters by hand. In Russia technology doesn't exist but craftsmanship certainly does. Kabakov imitates the printed letter or printed drawings. He wants the sensitive viewer to notice that a picture or a written letter has an inner life. Not as a direct gesture as in Western culture, but rather a monkish life that is lived entirely within the canon. The style of his drawings originated in his illustrations for children's books. Because printing quality is rather poor, the contours had to be very precise and the colors simple. Therefore, political censorship, which everyone knew about, was compounded by much stricter editorial and aesthetic constraints. You were not supposed to depict an ugly childhood nor an exceptionally agreeable one either, because a sweet, bourgeois childhood was considered harmful. So there was a whole series of microscopic criteria. Kabakov designed his pictures like perfectly round, polished gems that could roll evenly and without friction through a special tunnel.

CJ: Part of your installation *Switzerland and Medicine* at the Shedhalle in Zurich is devoted to Kabakov although, as young Russian artists, don't you stand the risk of being considered derivative?

PP: We see Kabakov's style and his concerns as the possibility of a canon. In the West, a strong reaction against canons in any form still prevails although they have long ceased to exist.

CJ: Could you elaborate on that?

PP: We are interested in things as corridors that lead on a private metalevel to new discoveries. To do that we need a canon—one we didn't invent but rather one we can pursue. It's like digging a tunnel. If everybody begins at a different spot, you get a lot of holes the depths of which depend on the skill of each digger. We feel that Kabakov's tunnel opens up large vistas. Artists like the "Collective Action" group or Andrei Monastyrsky are still working on this tunnel. And for us, it is also of more interest than being stuck in our own burrow.

CJ: Where does your common corridor lead to?

PP: To answer that we have to go back to the total investigation. Our state was called the Union of Soviet Socialist Republics. The two core concepts, "Soviet" and "Socialist," represent two different paradigmas. Soviet means that everything talks to everything else, not only people to each other but the sky to the earth, the void to the void, the rivers to the forests, and the factories to the railroads. The Soviet aspect mitigates the violence of socialism. It is velvet for the iron of socialism. Other socialist countries in Europe were excluded from this velvet system of the total discussion. That was very hard for them. They were never asked... the idea of this system consisted of extracting the essence of many different cultural experiences to produce by means of alchemy the nugget of gold that would contain everything. When we talk about different experiences we should distinguish between two fundamental kinds. One is concerned with survival in a difficult world. This rubric includes the chase, combating disease and fighting for one's daily bread. The other involves rescue by escaping to another world. You have to survive and you have to know how to rescue yourself. That's the height of survival, supersurvival, rescuing oneself with all the necessities.

CJ: Rescuing oneself from what?

PP: From platitudes, which is a question of language and description. Because, if you can avoid commonplace description, it means that you've found another living space. We feel that in Kabakov's installations too. They create another world. Although all the elements of discours—language, design, the past, dreams—are recognizable, we are not in the same world. It is important to rescue oneself here within this world, because there may be no chance after death to escape entirely. *(Translation: Catherine Schelbert)*

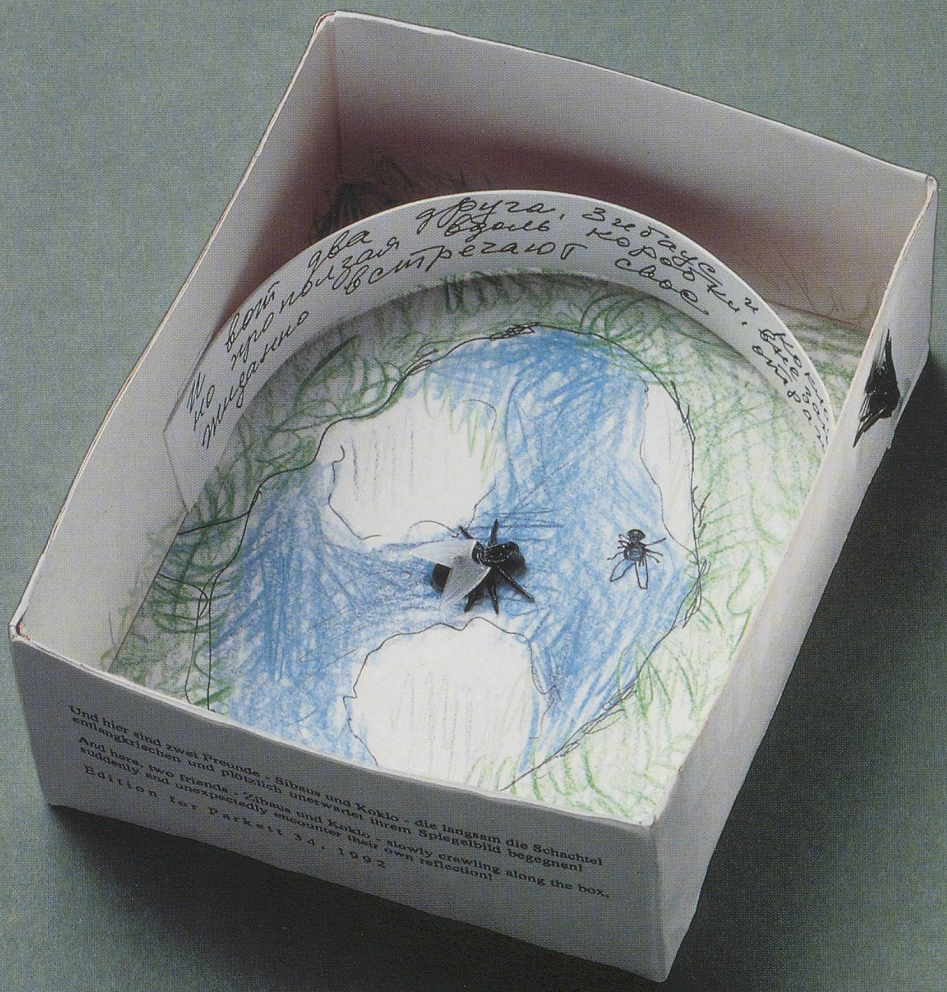
ILYA KABAKOV, WE ARE LEAVING HERE FOREVER / WIR VERLASSEN DIESEN ORT FÜR IMMER, installation Carnegie International, Pittsburgh, 1991. (PHOTO: RICHARD STONER)

EDITION FOR PARKETT
ILYA KABAKOV

ZWEI FREUNDE, 1992

Schachtelobjekt mit Feinrastersiebdruck und 2 Plastikfliegen auf Museumskarton. Russischer Text auf eingeklebtem Papierband mit Übersetzungen ins Englische und Deutsche. 5 x 11,5 x 14,5 cm.

Auflage: 50 Exemplare, signiert und numeriert.



TWO FRIENDS, 1992

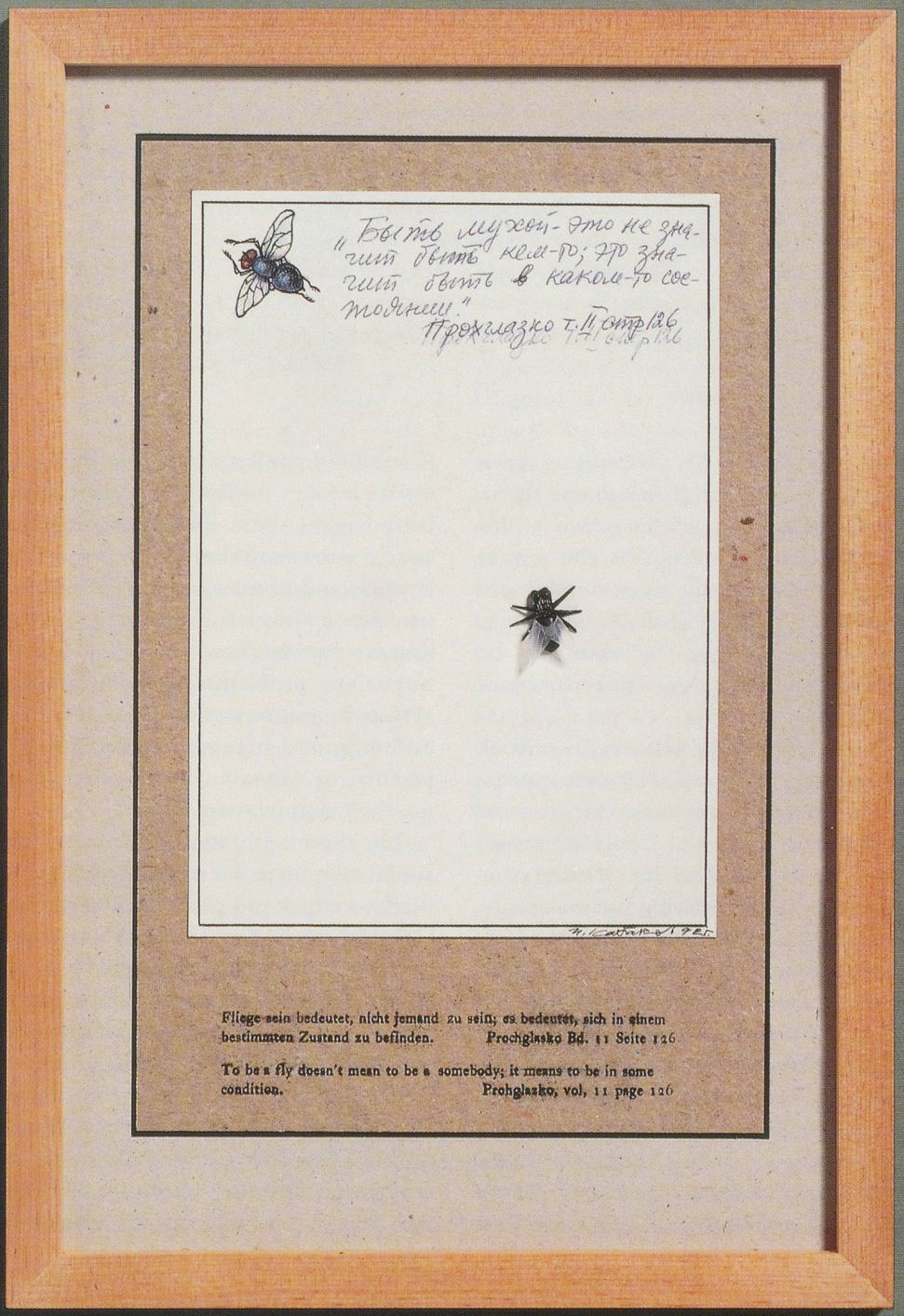
Silkscreened acid-free cardboard box with two plastic flies and a paper script (in Russian) attached. English and German translations provided. 2 x 4½ x 5⅝".

Edition of 50, signed and numbered.

(PHOTO: ERWIN STEGMANN)

ZITAT, 1992 / CITATION, 1992

Feinrastersiebdruck und Plastikfliege, montiert auf verschiedene Kartons, gestanzt und bedruckt in Handsatz, mit Plastikfliege in Holzrahmen mit Acrylglas, 32,7 x 21,7 x 1,4 cm. Auflage: 50 Exemplare, signiert und numeriert. / Silkscreened picture and plastic fly mounted on paper and cardboard in hand-printed passe-partout. Wood frame with acrylic glass. 12⅞ x 8½". Edition of 50, signed and numbered.



EDMUND WHITE

Bad Jokes

The Europeans hate us because we've retired to live inside our advertisements, like hermits going into caves to contemplate. We sleep in symbolic bedrooms, eat symbolic meals, are symbolically entertained—and that terrifies them, that fills them with fury and loathing because they can never understand it. They keep yelling out: "These people are zombies!" They've got to make themselves believe that, because the alternative is to break down and admit that Americans are able to live like this because, actually, they're a far far more advanced culture—five hundred, maybe a thousand years ahead of Europe, or anyone else on earth, for that matter. Essentially we're creatures of spirit. Our life is all in the mind.

– from *A Single Man* by Christopher Isherwood (1964)

Richard Prince's jokes are empty shells, long since abandoned by the wit that once inhabited them. Jokes about psychiatrists and adultery, two of his favorite genres, flourished in the '50s, the period when the standards of normality were never more sacred and rigid and the status of the couple never more "natural." Although Prince's jokes may be more recent, they are simply degenerate forms of this once hardy breed.

As Roland Barthes argues in *Mythologies*—a book of the '60s—the function of popular art that appears to ridicule middle-class institutions is really to reinforce them. If members of a royal family are shown shopping in Antigua or sailing on the Mediterranean, the unspoken strategy underlying such magazine features is to demonstrate that even though the king and queen appear to be normal folks, in fact their sacred character remains intact even when—especially when—they are performing secular acts.

New Yorker jokes used a similarly paradoxical strategy to recuperate the very values they seemed to be mocking. The inevitability of marriage is assumed in jokes about adultery; in a genuinely permissive society such jokes misfire. Individualism and antisocial fantasizing, when expressed on the psychiatric couch, are neutralized and subsumed under the implicit and unquestioned rule of conformity. The psychiatric hour is the only time when rebellious sentiments can be aired and they are, in any event, treated as problems requiring medical attention. (Prince's most repeated joke of this type seems to be a wink toward his own appropriations: "I went to a psychiatrist. He said: 'Tell me everything.' I did, and now he's doing my act.")

But these cartoons, which once appeared to be rueful comments on conventional life, are now completely extinct and pathetically unfunny (the psychiatrist joke is a bad Henny Youngman Borscht-belt one-liner). Why has Prince decided to display these dead stars in the firmament of his art? He has sometimes been discussed as a latter-day Warhol, elevating popular culture, especially magazine culture, to the status of high art. But there are important distinctions between them, as Corinne Diserens and Vincente Todoli have pointed out in their introduction to Prince's *Spiritual America*, "...Unlike the Pop artists, Prince does not choose spectacular images of

EDMUND WHITE is the author of several novels and has recently completed a biography of Jean Genet. He lives in Paris.

ARTIST'S STUDIO (PHOTO: RICHARD PRINCE)

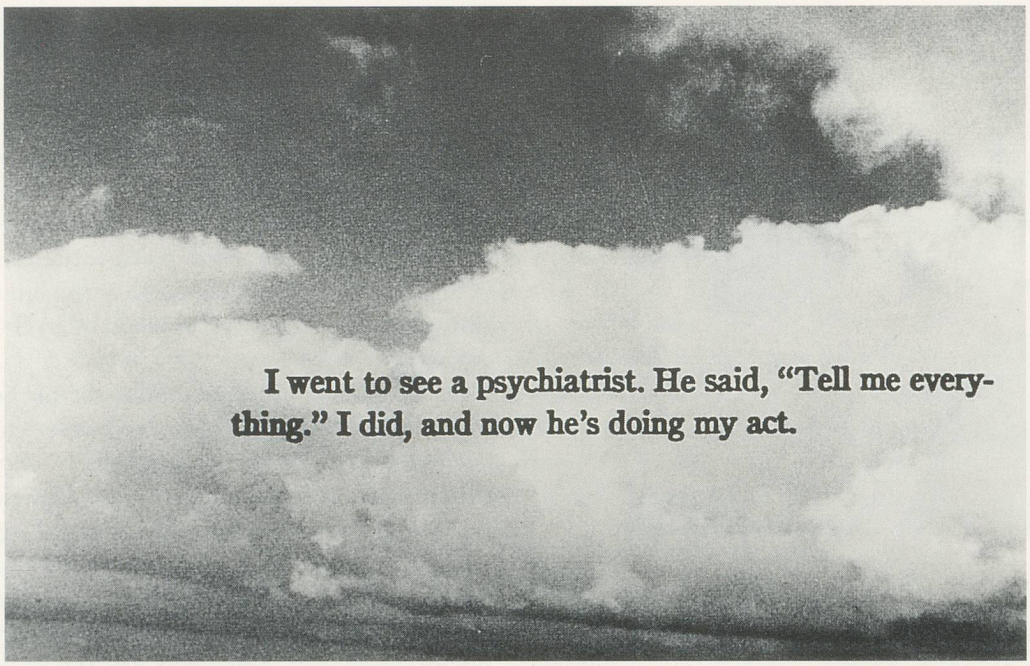
famous characters; in an important way, he is a documentarian of the strangely ordinary."

Warhol worked with commercial images (the soup-can label, the dollar bill) that were never meant to be seen as expressions of an individual sensibility; Prince's cartoons, by contrast, were conceived as witty, sophisticated comments on society by artists whose signatures were well-known to readers of the *New Yorker* (which makes Prince's emulations all the more shocking). Warhol appropriated images that were still potent (pictures of Mao or Marilyn), whereas Prince deliberately chooses material that has long since cooled off. Warhol made multiples out of images that already existed only in forms of mass reproduction and that were perceived as multiple by their very nature (photos of stars for fans, labels, money). Prince, by contrast, makes a unique work out of a cartoon that itself exists in two distinct states, as an original drawing that can be displayed and sold in a gallery, and as a "reproduction" in a magazine. Warhol's images seldom use words beyond names, whereas Prince works with both words and texts. Warhol's manipulations are "superficial" in the sense that he applies various colors or silkscreen printing techniques to an image that remains unvarying and that is true to the original. Prince, by contrast, manipulates the fundamental image by assigning written dialogue from one cartoon to another. For example, a wife surprises her husband with another woman but the words read: "A husband came home and found his wife in bed with his best friend. 'Hey! What do you think you're doing?' said the husband. 'See?' she said to the man beside her. 'I told you he was stupid.'" Irregularities in the punctuation are further distortions that degrade the text from within. In subsequent variations all three actors in the cartoon are women (image manipulation) or the written gag is totally irrelevant (text manipulation).

If Warhol's art makes its point simply by bringing into conflict the banal sphere of mass culture with the elevated world of fine art, Prince "deconstructs" his far more complex but less lively originals through combinatorial variations—that is, the image remains constant but the caption is rotated; or, one or more images are superimposed on the original, and the text is irrelevant to all or all but one; above the image is a handwritten slogan and below is a printed one, neither relevant; the image is fragmented into details, each framed separately, and the text is eliminated; the text is printed on a canvas without an image; the text is fragmented and the characters liberated from their original cartoon and superimposed in a weightless space; all images are eliminated and the jokes are printed one after another, and so on. Sometimes, the image is derived from a sophisticated *New Yorker* cartoon and the text is a gag from a prole rag or something on the level of the *Reader's Digest.*

In *Menthol Pictures,* Prince writes, somewhat elliptically, referring to an old movie plot he has just retold: "The material formally appropriated was available to anyone who cared to use it. The fact that the material had probably been observed or unconsciously collected by persons other than myself defined its desire and threat. It was this 'prior availability' that verified this fictional transformation and helped cool down the reference to an observable reality." In other words, images or texts that have already been experienced by a generation of consumers are sufficiently exhausted and removed from

RICHARD PRINCE, TELL ME EVERYTHING / SAG MIR ALLES (Detail), 1986, Ektacolor print, 18 x 33⅞" / 47 x 86 cm.

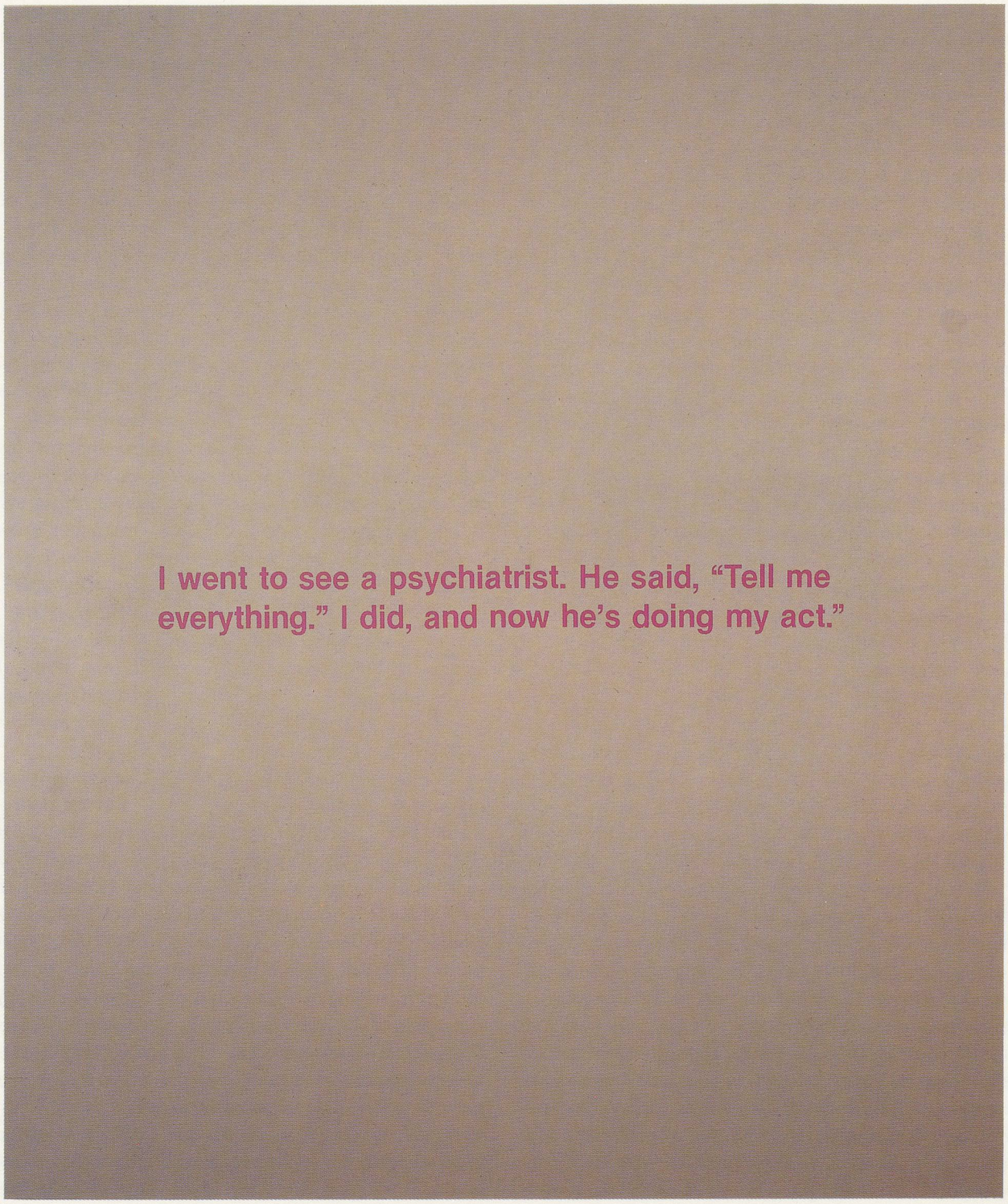


Ich ging zum Psychiater. Er sagte, «Erzähl mir alles.» Ich tat es, und nun macht er mich nach.

the original observed reality to make them suitable for appropriation.

Undeniably Prince's jokes have "cooled down" precisely because they are dated. With a distance in time each cartoon seems less an individual observation and more an item in a general series, a member of a genre, and the genre itself seems weirdly—even unpleasantly—arbitrary. The moment when individual statement begins to look like collective utterance (folk art) has been caught by Prince's sense of timing; his appropriated cartoons are no longer perky witticisms but rather old, nauseating group chatter, no longer stinging satire but rather melancholy and sometimes even loony assertions of yesteryear. Robert Darnton, the historian of the French Revolution, once wrote that the best entry point into an alien culture is through its jokes, especially those that no longer seem funny. He, for instance, derived a whole book about the pre-Revolutionary period from an analysis of a mock-trial of cats—and their very real execution—a hilarious prank at the time that now seems revoltingly cruel.

Prince's jokes, because they're out of date, ignore the feminist and gay revolutions, the dissolution of the family, the advent of identity politics, the end of Communism and the collapse of any consensus about what constitutes normality. His jokes were, even when they appeared, rear-guard efforts to shore up values that were already caving in. Now that the Iron Curtain has melted down, Prince resurrects cartoons about nuclear holocaust; soon he'll be moving on to bomb shelters. Now that gays have become as touchy as women and Blacks, he's turned to puns on the word fruit; soon he'll be telling coon jokes. Now that family values survive only in campaign rhetoric, he's trotted out all the old traveling salesman stories. Even at the time these jokes evoked little beyond a wan smile; now they're archeological.



RICHARD PRINCE, TELL ME EVERYTHING, 1988, acrylic and silkscreen on canvas, 56 x 48" /
SAG MIR ALLES, 1988, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 142 x 122 cm.

George Orwell, by studying "penny dreadfuls" (joke books for the poor), learned that in working-class humor the horny and curvaceous honeymooners became, almost overnight, toothless old Mum and Dad; a prolonged youth existed only amongst members of the newly rich middle class and, of course, the upper class. Orwell's research is paralleled by Prince's, although Prince is reluctant to draw conclusions or to treat jokes as specimens. Prince is not a sociologist, nor a philosopher and he isn't exactly studying anything, but he is holding up stone-cold folk art for our delectation.

And it is a dandy's delectation that he's after, more than a philosopher's disdain. The dandy enjoys things (the true legacy of Pop Art); he doesn't feel superior to his world nor does he assent to common hierarchies of value. The dandy levels all distinctions and then creates a new order out of the vagaries of his own taste. Prince anthologizes gags, book titles, snippets from newspapers ("boiler plate" as such filler items are called), names and dates of minor events, slogans ("No glove no love"), even potted summaries of movie plots from *TV Guide* listings. Unlike Joe Brainard's lists in *I Remember,* Prince's aren't expressive or personal. He hasn't remembered or written them, he has merely collected them. In Prince's lists, low-level babble is juxtaposed with highbrow chat, "a surprising concurrence of events, perceived as meaningfully related, with no casual connection," which is undermined because the phrases don't add up to a sentence and the word "casual" replaced the expected "causal."

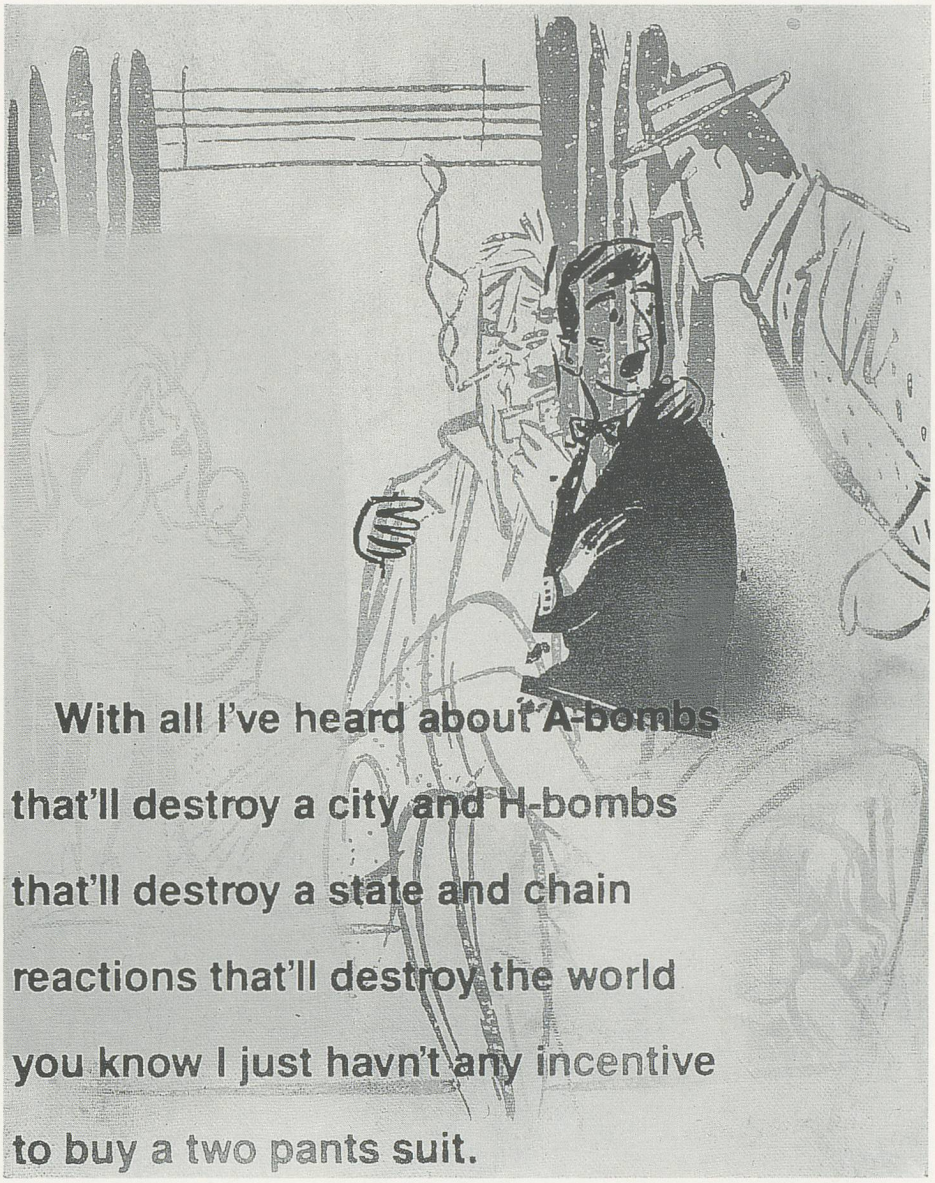
What keeps us poring through these lists? We're looking for a "concurrence" between his selections and ours. Or we're hoping to intuit the dimensions of his taste. We're checking the range of our own cultural preferences against his and possibly hoping to pick up a few new names.

But mainly we're trying to find a pattern, a basis for predictability. If we were to succeed, such closure would be both reassuring and disappointing—reassuring because the mind longs for closure, disappointing because one of the principle virtues of contemporary art is its open-endedness. We're not interested (we're not allowed to be interested) in Prince's sensibility except for our efforts to decode his criteria of inclusion and exclusion. Since his material is almost entirely appropriated, we cannot indulge in the usual Romantic speculations about the expressive Self. Since, however, we still live in the Romantic Age with its cult of the individual—a cult both boosted and undermined by the media—we cannot resist focusing on Prince as The Artist (and to be sure he signs his work, has one-man shows, allows photos of him to be published, gives interviews). He is a "personality." As a result our fascination with the Artist has nothing to dwell on except his criteria of selection—the artist as connoisseur, paladin of pure taste, the ultimate badge of the dandy as *arbiter elegantiarum.* Our mind becomes an analogue computer trying to process all of Prince's choices in order to come up with a robot portrait of his sensibility.

An overview of his entire production—not just his jokes—reveals Prince's interest in series, in variations on a single theme, in comparisons of disparate things (metaphor), recuperation of luxury or mass advertising. His starting point is always appropriation but no act of citation is clearly satirical or affirmative. His eye doesn't go to the outrageous, the grotesque, the venal but rather to the bland, the worn-out, the sublimely banal. He sinks a probe into cultural codes, but only those that have stopped functioning. His work is coherent but not systematic, baffling but not capricious.

Of course if his jokes or ads or lists or fashions are dated, they're also relevant in a larger sense. Feminism hasn't uprooted sexism but simply driven it underground; Prince's old gags take us back to a more naively bigoted era. The end of Communism hasn't eradicated nuclear threat; Prince's cartoons just pinpoint fears of mass destruction in their most paranoid form. Health-consciousness hasn't ended addiction; Prince's hallucinatory drunks simply return us to an era when drunks were considered as lovable bums (now that New York has as many homeless people as Calcutta even the *New Yorker* dare not publish all those funny bum cartoons).

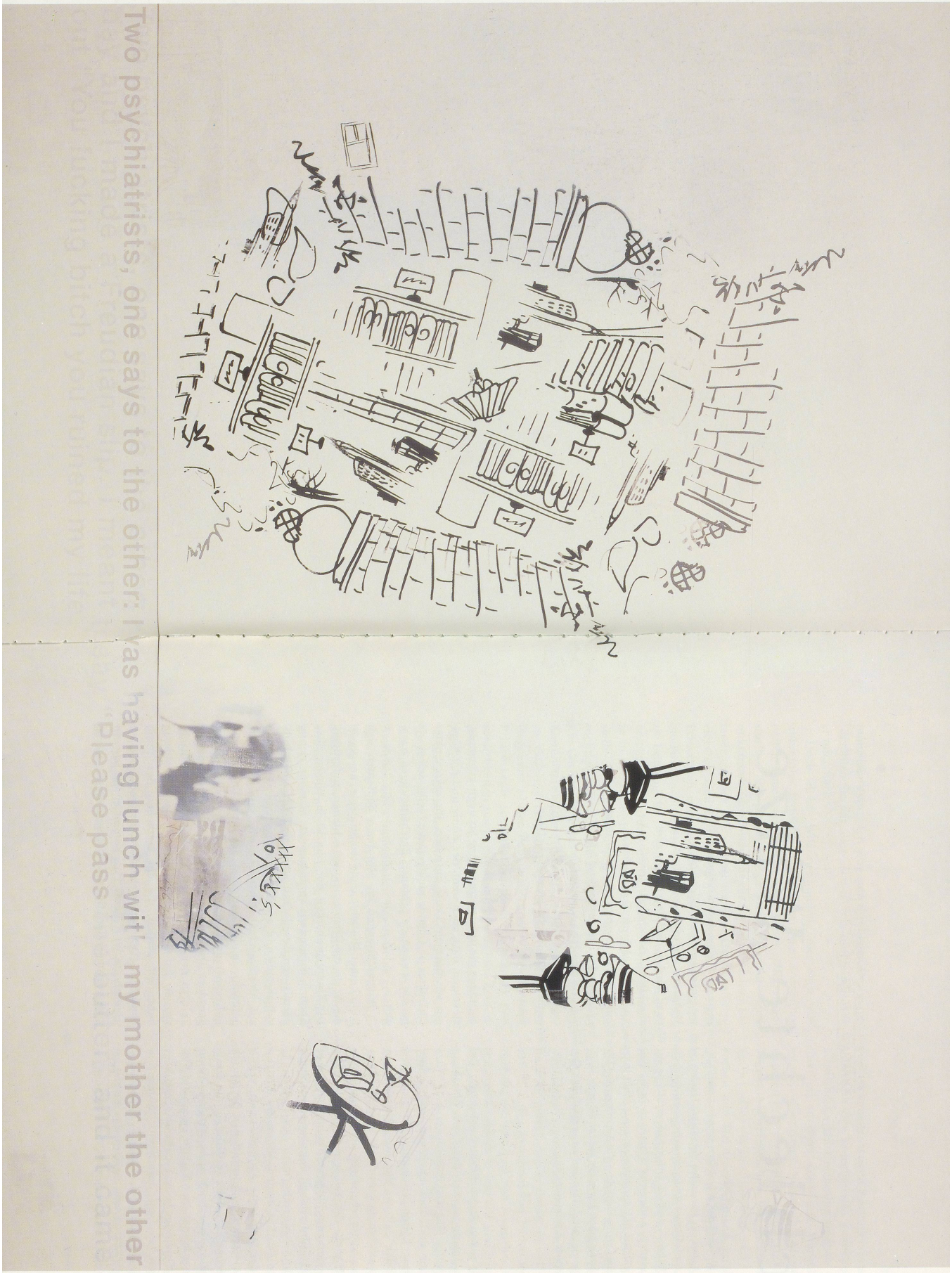
But as the Isherwood passage published at the beginning of this essay suggests, if Prince has titled one collection of his work *Spiritual America,* he has done so because he has recognized the way in which Americans have "retired to live inside our advertise-



RICHARD PRINCE, ALL I'VE HEARD, 1989, acrylic, enamel and silkscreen on canvas, 14 x 11" / WAS ICH ALLES GEHÖRT HABE, 1989, Acryl, Email und Siebdruck auf Leinwand, 35,5 x 28 cm. (PHOTO: LARRY LAME)

Mit all dem, was ich gehört habe über A-Bomben, welche Städte zerstören, H-Bomben, welche Staaten zerstören, Kettenreaktionen, welche die ganze Welt zerstören, wissen Sie, habe ich einfach keinen Anreiz, mir einen dreiteiligen Anzug zu kaufen.

ments like hermits going into caves to contemplate." His ghostly cowboys with their raised lariats, his phantom models with the lovely downsweeping curve of their lashes, his sepia-tinted joke collections all point to the beauty and essentially mystic aspect of America, the land of Bugs Bunny and Jonathan Edwards, of Horatio Alger and Moby Dick. The spiritual side of life, to be sure, is diminished by jokes: as Henri Bergson argued, humor reveals the triumph of the material over the spiritual. Humor is the enemy of lyric beauty and sadism (Jean Genet is never funny), but their friend—or at least their willing accomplice—is wan humor, weak jokes, old gags, tired one-liners. The wise-ass will never feel enough about anything to arrive at wisdom, but the failed comic, who bores others and embarrasses himself but can't shut up, is both the Fool and Lear. Prince's bad jokes are the truest expression we have of spiritual America.



RICHARD PRINCE, FREUDIAN SLIP, 1991, acrylic and silkscreen on canvas, 110 x 114" /
FREUDSCHER VERSPRECHER, 1991, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 280 x 290 cm. (PHOTO: LARRY LAME)

EDMUND WHITE

Schlechte Witze

Wir sind den Europäern verhasst, weil wir uns in unsere Reklamewelt zurückgezogen haben wie Einsiedler, die in ihre Höhlen gehen, um zu kontemplieren. Wir schlafen in symbolischen Schlafzimmern, essen symbolische Mahlzeiten und werden symbolisch unterhalten – und das entsetzt sie, erfüllt sie mit Wut und Abscheu, weil sie es nie begreifen werden. Andauernd schreien sie in die Welt hinaus: «Diese Leute sind wie Zombies!» Sie müssen sich das einreden, sonst bleibt ihnen nichts anderes übrig als zu kapitulieren und zuzugeben, dass die Amerikaner so leben können, weil sie Europa – und in der Beziehung schon lange der ganzen übrigen Welt – um fünfhundert oder gar tausend Jahre voraus sind. Wir sind im wesentlichen Geschöpfe des Geistes, unser gesamtes Leben spielt sich im Kopf ab.

Christopher Isherwood, *Der Einzelgänger (1964)*

Die Witze, mit denen Richard Prince aufwartet, sind leere Hülsen, aus denen sich der Geist, der ihnen einst innewohnte, längst verabschiedet hat. Witze über Psychiater und über Ehebruch, zwei seiner Lieblingsgenres, hatten Hochkonjunktur in den 50er Jahren, der Zeit, in der die Massstäbe der Normalität so sakrosankt und rigide waren und der Ehestand als so «natürlich» angesehen wurde, wie es später niemals mehr der Fall sein sollte. Die Witze von Prince mögen zwar jüngeren Datums sein, aber sie sind schlicht und einfach degenerierte Ableger dieser einst kühn-dreisten Sorte.

Wie Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* – einem Buch der 60er Jahre – argumentiert, erfüllt Trivialkunst, die scheinbar Institutionen der Mittelschicht ins Lächerliche zieht, in Wahrheit die Funktion, diese Institutionen noch zu zementieren. Wenn Mitglieder einer königlichen Familie etwa beim Einkaufen in Antigua oder beim Segeln im Mittelmeer gezeigt werden, so liegt derartigen Illustriertenbeiträgen die unausgesprochene Strategie zugrunde, zu zeigen, dass, auch wenn der König und die Königin wie normale Leute aussehen, ihr sakrosankter Charakter im Grunde unangetastet bleibt, selbst – ja gerade – wenn sie profanen Beschäftigungen nachgehen.

Witzzeichnungen im *New Yorker* bedienten sich früher einer ähnlich paradoxen Strategie, um genau die Werte, die sie zu verspotten schienen, zu festigen. Die Unentrinnbarkeit der Ehe ist in Witzen über Ehebruch geradezu vorausgesetzt; in einer richtig permissiven Gesellschaft wären sie Fehlzünder. Individualismus und asoziale Phantasien werden, wenn auf der psychiatrischen Couch zum Ausdruck gebracht, neutralisiert und den unbedingten und unhinterfragten Regeln der Konformität untergeordnet. Die Stunde beim Psychiater ist die einzige Zeit, in der aufmüpfigen Regungen Luft gemacht werden kann und diese immerhin wie Probleme behandelt werden, die der ärztlichen Beachtung bedürfen. (Der von Richard Prince am häufigsten wiederholte Witz dieses Typs kommt einem wie ein augenzwinkernder Hinweis auf dessen eigene Aneig-

EDMUND WHITE ist Autor mehrerer Romane und hat kürzlich eine Biographie von Jean Genet abgeschlossen.

nungstaktik vor: «Ich ging zum Psychiater. Der sagte: ‹Erzählen Sie mir alles›. Das tat ich, und jetzt macht er mich nach.»)

Doch diese Witzzeichnungen, die einst wie wehmütige kritische Anmerkungen zum konventionellen Leben erschienen, sind heute völlig ausgestorben und wirken auf geradezu rührende Weise unkomisch (der Psychiaterwitz ist ein schlechter Kalauer von der Art, wie zweitrangige Hotelconférenciers sie zum besten geben). Warum hat Richard Prince sich entschlossen, diese erloschenen Sterne am Firmament seiner Kunst aufs neue zum Leuchten zu bringen? Er ist mitunter als ein neuer Warhol beschrieben worden, der Trivialkultur – insbesondere in der Form, in der sie sich in Illustrierten darstellt – auf die Ebene hoher Kunst hievt. Doch es gibt wichtige Unterschiede zwischen beiden Künstlern, wie Corinne Diserens und Vincente Todoli in ihrer Einführung zu der Prince-Anthologie *Spiritual America* («Geistiges Amerika») dargelegt haben: «Im Gegensatz zu den Popkünstlern sucht sich Richard Prince keine spektakulären Bilder berühmter Persönlichkeiten aus; in einer bestimmten, entscheidenden Weise ist er ein Dokumentarist des befremdlich Alltäglichen.»

Warhol arbeitete mit kommerziellen Bildmotiven (dem Suppendosenetikett, dem Dollarschein), denen nie die Intention zugrunde gelegen hatte, als Ausdruck eines individuellen Bewusstseins gesehen zu werden; die von Prince ausgewählten Witzzeichnungen dagegen waren ursprünglich als geistreiche, anspruchsvolle kritische Gesellschaftskommentare von Künstlern ausgedacht worden, deren Signaturen den Lesern des *New Yorker* nur allzu bekannt waren (was die Nachbildungen von Prince um so anstössiger macht). Die Motive, die Warhol sich aneignete (Bilder von Mao oder Marilyn), besassen immer noch eine starke Ausstrahlung, während Prince sich bewusst Material aussucht, das längst jede Aktualität eingebüsst hat. Warhol machte Multiples aus Bildmotiven (Fanphotos von Stars, Etiketten, Geld), die bereits ausschliesslich in Form serienweiser Vervielfältigung existierten und schon von ihrem spezifischen Charakter her als «Multiple» wahrgenommen wurden. Prince macht im Gegensatz hierzu ein Unikat aus einer Witzzeichnung, die an sich bereits in zwei verschiedenartigen Fassungen existiert: als eine innerhalb des Kunstbetriebs ausstellbare und verkäufliche Originalzeichnung und als eine «Reproduktion» in einer Zeitschrift. Warhols Bilder verwenden über reine Namen hinaus selten Wörter, während Prince sowohl mit Wörtern wie mit ganzen Texten arbeitet. Warhols Überarbeitungen bleiben an der «Oberfläche», insofern als er verschiedene Farben und Siebdrucktechniken auf ein Bildmotiv appliziert, das an sich unverändert bleibt und dem Original getreu ist. Prince dagegen manipuliert das zugrundeliegende Bildmotiv, indem er die Dialogzeilen einer Witzzeichnung nimmt und sie einer anderen zuordnet. Zum Beispiel: Eine Frau überrascht ihren Ehemann mit einer anderen Frau, aber der Text lautet: «Ein Ehemann kam nach Hause und fand seine Frau im Bett mit seinem besten Freund. ‹He, was macht ihr denn da?› sagte der Ehemann. ‹Siehst du›, sagte sie zu dem Mann neben sich, ‹ich habe dir gesagt, dass er dumm ist.›» Unregelmässigkeiten in der Interpunktion bilden weitere Verzerrungen, die den Text von innen her entwerten. In späteren Variationen sind alle drei handelnden Personen innerhalb der Zeichnung Frauen (Bildmanipulation), oder der in Worten wiedergegebene Gag ist ganz und gar irrelevant in bezug auf das Bild (Textmanipulation).

Während der Kern der Kunst Warhols einfach darin besteht, dass sie das banale Reich der Massenkultur mit dem erhabenen Bereich der hohen Kunst zusammenprallen lässt, «dekonstruiert» Prince seine wesentlich komplexeren, aber weniger lebendigen Originale durch kombinatorische Variationen: das heisst, das Bildmotiv bleibt unverändert, aber der zugehörige Text wird ausgewechselt; oder ein oder mehrere Bildmotive werden über das Original gelegt, und der Text hat nur mit einem dieser Motive überhaupt etwas zu tun; oder über dem Bildmotiv steht ein handgeschriebener Spruch und darunter ein gedruckter, wobei weder der eine noch der andere relevant ist; oder das Bildmotiv wird in Fragmente zerlegt, die jedes für sich gerahmt werden, und der Text wird weggelassen; der Text wird auf eine Leinwand ohne das Bildmotiv abgedruckt; der Text wird zerstückelt und die Figuren aus ihrem ursprünglichen Cartoon herausgelöst und in einen

schwerelosen Raum verlegt; sämtliche Bildmotive werden weggelassen, und die Witze werden nacheinander abgedruckt usw. usw. Manchmal geht das Bildmotiv zurück auf eine anspruchsvolle Witzzeichnung aus dem *New Yorker,* und der Text ist ein Gag aus irgendeinem Schundblatt oder etwas vom Niveau des *Reader's Digest.*

In *Menthol Pictures* schreibt Prince etwas verschlüsselt in bezug auf den Plot eines alten Filmes, den er gerade nacherzählt hat: «Das Material, das formal übernommen wurde, stand jedem zur Verfügung, der daran interessiert war, es zu verwenden. Die Tatsache, dass das Material vermutlich von anderen als mir selbst wahrgenommen oder unbewusst gesammelt worden war, machte seine Begehrlichkeit und zugleich seine Bedrohung aus. Genau diese ‹vorausgegangene Verfügbarkeit› war das, was die fiktionale Umgestaltung legitimierte und dazu beitrug, den Bezug zu einer wahrnehmbaren Wirklichkeit herunterzuspielen.» Mit anderen Worten: Bilder oder Texte, mit denen bereits eine Generation von Konsumenten zu tun hatte, sind hinlänglich erschöpft und von der ursprünglichen wahrgenommenen Wirklichkeit weit genug entfernt, um für eine Aneignung überhaupt in Frage zu kommen.

Die Witze, die Richard Prince aufgreift, haben unbestreitbar aus genau dem Grund ihren Biss verloren, weil sie veraltet sind. Mit einem bestimmten zeitlichen Abstand erscheint jede Witzzeichnung nicht mehr so sehr wie eine individuelle Beobachtung, sondern eher wie ein Einzelbeispiel einer übergeordneten Kategorie, ein Exempel eines Genres, und das Genre selbst erscheint seltsam, ja unangenehm, beliebig. Das Zeitgefühl von Richard Prince hat genau den Moment erfasst, in dem eine individuelle Aussage anfängt, wie ein kollektiver Ausdruck (Volkskunst) zu wirken; die von ihm angeeigneten Witzzeichnungen sind nicht länger kühne Witzeleien, sondern ziemlich angestaubtes, ekelerregendes Stammtischgeschwätz, nicht länger beissende Satire, sondern eher melancholische und mitunter sogar bescheuerte Apologien des Gestern. Robert Darnton, der Historiker der Französischen Revolution, hat einmal geschrieben, der beste Einstieg in eine fremde Kultur sei der über ihre Witze, besonders über die Witze, die nicht länger komisch wirken. So hat er selbst zum Beispiel auf der Analyse eines damals gegen Katzen geführten Scheinprozesses, der mit deren überaus realen Hinrichtung endete (zu der Zeit eine vergnügliche Posse, die heute aber widerwärtig grausam wirkt), ein ganzes Buch über die vorrevolutionäre Zeit aufgebaut.

Die von Richard Prince ausgesuchten Witze ignorieren, weil sie veraltet sind, die feministische und homosexuelle Revolution, den Zerfall der Familie, das Aufkommen einer Politik der individuellen Persönlichkeiten, das Ende des Kommunismus und den Zusammenbruch jedweden Konsenses darüber, was Normalität ausmacht. Seine Witze waren, sogar als sie aufkamen, gewissermassen «Nachhutversuche», Werte am Leben zu erhalten, die bereits im Verschwinden begriffen waren. Jetzt, da der Eiserne Vorhang eingerissen ist, lässt Prince Witzzeichnungen über den atomaren Holocaust wiederaufleben; bald wird er zu Luftschutzkellern übergehen. Jetzt, da Schwule genauso empfindlich geworden sind wie Frauen und Schwarze, hat er sich auf Wortspiele mit dem Wort «fruit» (veralteter Slang für «Schwuler») verlegt; bald wird er Niggerwitze erzählen. Jetzt, da mit der Familie verbundene Werte nur noch in Wahlreden existieren, hat er all die alten Geschichten von Handelsreisenden hervorgekramt. Sogar zu ihrer Zeit riefen diese Witze höchstens ein müdes Lächeln hervor; heute haben sie archäologischen Wert.

George Orwell fand durch das Studium sogenannter *«penny dreadfuls»* (billige Witzheftchen) heraus, dass in dem typischen Humor der Arbeiterklasse aus den geil-prallen Flitterwöchnern praktisch über Nacht zahnlose alte Vatis und Muttis wurden; eine sich länger hinziehende Jugend existierte nur unter Angehörigen der neureichen Mittel- und natürlich der Oberschicht. Princes Recherchen lassen sich mit den Forschungen Orwells vergleichen, obgleich es Prince widerstrebt, Schlüsse zu ziehen oder Witze als Anschauungsobjekte zu betrachten. Richard Prince ist weder Soziologe noch Philosoph, und genau besehen erforscht er nicht wirklich etwas, sondern er präsentiert blutleere Volkskunst zu unserer Belustigung.

Und es geht ihm eben auch um das Ergötzen des Dandys und nicht so sehr um die Geringschätzung des Philosophen. Der Dandy geniesst die Dinge

RICHARD PRINCE, TWO HUSBANDS AND A WIFE, 1989, acrylic and silkscreen on canvas, 75 x 58" /
ZWEI EHEMÄNNER UND EINE GATTIN, 1989, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 190,5 x 147,3 cm. (PHOTO: LARRY LAME)

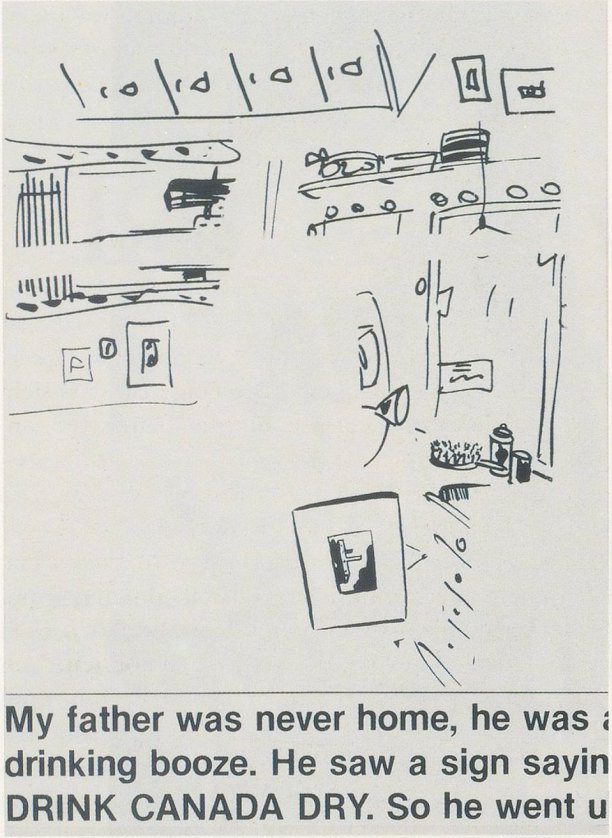
(das eigentliche Vermächtnis der Pop-art); er fühlt sich weder der Welt um ihn herum überlegen noch unterschreibt er übliche Wertordnungen. Der Dandy nivelliert sämtliche Unterschiede und schafft daraufhin eine neue Ordnung aus den Launen seines persönlichen Geschmacks. Richard Prince sammelt Witze, Buchtitel, Zeitungsschnipsel *«boiler plate»* genannte Artikel: Füllsel, die von Nachrichtenagenturen an mehrere Zeitungen verschickt werden), Namen und Daten unbedeutender Veranstaltungen, Slogans (*«No glove no love»*), sogar Kurzbeschreibungen von Filmplots aus den Ankündigungen in Fernsehzeitschriften. Anders als bei Joe Brainard in *I Remember* haben die Auflistungen bei Richard Prince nichts Expressives oder Persönliches. Er hat sich weder an sie erinnert noch sie aufgeschrieben, er hat sie nur gesammelt. In den Aufzählungen bei Prince finden sich unmittelbar nebeneinander niveauloses Geplapper und das anspruchsvolle Gespräch, «ein überraschendes Zusammentreffen verschiedenster Begebenheiten, zwischen denen von der Bedeutung her ein Zusammenhang erkannt wird, ohne kasuale Verbindung», was zugleich wieder untergraben wird, weil die Phrasen letztlich keinen Satz ergeben und das Wort «kasual» das an dieser Stelle erwartete «kausal» verdrängt hat.

Was lässt uns immer wieder eifrig diese Aufzählungen durchgehen? Wir suchen nach Übereinstimmungen zwischen seiner Auswahl und der unseren. Oder wir hoffen intuitiv die Eckpunkte seines Geschmacks zu erfassen. Wir überprüfen das Spektrum unserer eigenen kulturellen Vorlieben an Hand der seinen und hoffen womöglich, ein paar neue Namen aufzuschnappen.

Hauptsächlich aber versuchen wir ein Muster zu entdecken, eine Basis, aufgrund derer einiges vorhersagbar würde. Würde uns dies gelingen, so wäre eine derartige Festlegung zugleich beruhigend und enttäuschend: beruhigend, weil es den Geist nach Festlegung verlangt, enttäuschend, weil eine der Hauptqualitäten zeitgenössischer Kunst in ihrer offenen Form liegt. Die spezifische Sensibilität von Richard Prince interessiert uns nicht (darf uns nicht interessieren), ausser im Zusammenhang mit unseren Bestrebungen, seine Kriterien der Einbeziehung und Ausklammerung zu entschlüsseln. Da sein Material fast vollständig angeeignet ist, können wir nicht den üblichen romantischen Spekulationen über das sich im Ausdruck offenbarende Ich nachhängen. Da wir aber noch immer im romantischen Zeitalter mit seinem Kult des Individuums leben – ein Kult, der von den Medien zugleich geschürt und untergraben wird –, können wir uns der Konzentration auf Richard Prince als den Künstler nicht widersetzen (und, um genau zu sein: er signiert sein Werk, macht Einzelausstellungen, gestattet, dass Photos von ihm veröffentlicht werden, gibt Interviews). Er ist sozusagen eine «Persönlichkeit». Die Folge ist, dass sich unser fasziniertes Interesse für den Künstler an nichts klammern kann ausser an seine Auswahlkriterien: der Künstler als Connaisseur, als Paladin des reinen Geschmacks, die Vollendung des Dandy als *«arbiter elegantarium»*. Unser Geist wird zu einem Computer, der sämtliche Entscheidungen von Prince speichert und sortiert, um am Ende ein Diagramm seiner Sensibilität entwerfen zu können.

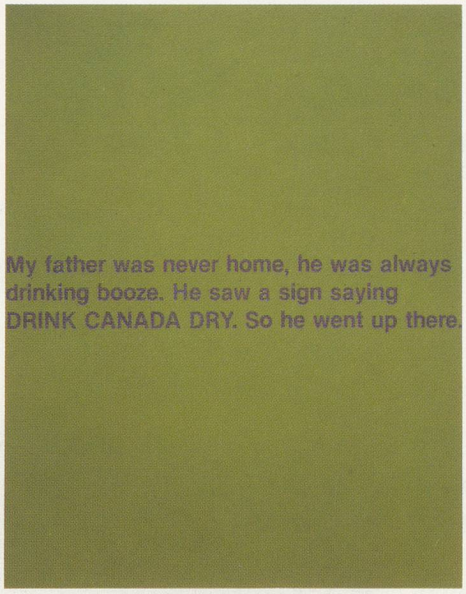
Überblickt man das gesamte Schaffen von Richard Prince – und nicht nur seine Witze –, so erkennt man ein übergreifendes Interesse am Seriellen, an Variationen über ein einziges Thema, an dem Vergleich disparater Dinge (der Metapher), an der Wiederaufwertung von Luxus oder Massenwerbung. Sein Ausgangspunkt ist stets die Aneignung, doch kein Akt des Zitierens ist eindeutig satirisch oder affirmativ. Sein Auge forscht nicht nach dem Ungeheuerlichen, dem Grotesken, dem Korrupten, sondern vielmehr nach dem Unauffälligen, dem Abgegriffenen, dem grandios Banalen. Er lotet kulturelle Kodes aus, aber nur solche, die aufgehört haben zu funktionieren. Sein Schaffen besitzt eine Kohärenz, aber hat kein System, es ist verstörend, aber nicht kapriziös.

Freilich: wenn seine Witze, Werbeanzeigen, Aufzählungen oder Moden veraltet sind, kommt ihnen auch in einem übergeordneten Sinn Relevanz zu. Der Feminismus hat den Sexismus nicht ausgerottet, sondern nur verdrängt; die alten Witze von Prince führen uns zurück in eine Ära, die auf eher naive Weise bigott war. Das Ende des Kommunismus hat nicht die nukleare Gefahr beseitigt; die von Prince ausgesuchten Witzzeichnungen zeigen nur Massenvernichtungsängste in ihrer paranoidesten Form auf.



RICHARD PRINCE, UNTITLED, 1989, acrylic and silkscreen on canvas, 66 x 48" / OHNE TITEL, 1989, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 167,6 x 121,9 cm.

RICHARD PRINCE, DRINK CANADA DRY, 1989, acrylic and silkscreen on canvas, 75½ x 58" / Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 191,7 x 147,3 cm.



Mein Vater war nie zu Hause. Er war immer am Saufen.
Er sah ein Schild «DRINK CANADA DRY» –
Trink KANADA TROCKEN! – Also ging er hin.

Das neue Gesundheitsbewusstsein hat nicht dem Suchtverhalten ein Ende bereitet; die halluzinierenden Betrunkenen bei Prince lassen vor unseren Augen lediglich eine Zeit wiederaufleben, in der Betrunkene als liebenswürdige Penner galten (jetzt, da es in New York genauso viele Obdachlose gibt wie in Kalkutta, traut sich nicht einmal der *New Yorker* mehr, all die komischen Witzzeichnungen von Pennern zu veröffentlichen).

Aber wie schon das diesem Beitrag vorangestellte Isherwood-Zitat vermuten lässt: Wenn Richard Prince einer Anthologie seiner Arbeit den Titel *Spiritual America* («Geistiges Amerika») gibt, dann, weil er erkannt hat, wie die Amerikaner sich in ihre «Reklamewelt zurückgezogen haben wie Einsiedler, die in ihre Höhlen gehen, um zu kontemplieren». Seine geisterhaften Cowboys mit ihren kreisenden Lassos, seine Phantom-Models mit der wunderbar nach unten geschwungenen Kurve ihrer Wimpern, seine vergilbten Witzsammlungen: all dies verweist auf die Schönheit und die zutiefst mystische Seite Amerikas, das Land von Bugs Bunny und Jonathan Edwards, von Horatio Alger und Moby Dick. Die geistige Seite des Lebens erfährt freilich durch Witze eine Abwertung: Im Humor offenbart sich, wie schon Henri Bergson meinte, der Triumph der Materie über den Geist. Der Humor ist der Feind von lyrischer Schönheit und Sadismus (Jean Genet ist niemals «komisch»), deren Förderer aber – oder zumindest deren bereitwillige Komplizen – sind farbloser Humor, schwache Witze, alte Gags, ausgelaugte Kalauer. Der Klugscheisser wird niemals genug Ahnung von irgend etwas haben, um je Weisheit zu erlangen, aber der gescheiterte Komiker, der andere langweilt und sich selbst in Verlegenheit bringt, aber einfach nicht aufhören kann, ist zugleich der Narr und König Lear. Die schlechten Witze, mit denen Richard Prince aufwartet, sind der wahrhaftigste Ausdruck des geistigen Amerika, den wir haben.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

ARTIST'S STUDIO (PHOTO: RICHARD PRINCE)

SUSAN TALLMAN

To Know, Know, Know Him

«At seventeen, he wrote ‹To Know Him Is to Love Him›»(«Mit siebzehn schrieb er: ‹Ihn kennen heisst ihn lieben›.») Dieser Satz schwebt über der grauen Reproduktion eines Werkes von Richard Prince in der Mitte seines Kataloges *Spiritual America*[1], zwischen einer Betrachtung über Zeit und Raum und einem schlaffen Witz. Für einen gewissen Teil der Bevölkerung ist das ein deutlicher Hinweis auf den allerersten Hit von Phil Spector, dem legendären Songwriter/Produzenten und absoluten Rock-'n'-Roll-Guru. Der Kenner von Spectors Karriere weiss vielleicht, dass er Titel und Refrain des Songs vom Grabstein seines Vaters hergeleitet haben soll, indem er die unsägliche Kindestrauer in Kaugummi-Gold verwandelte. Das ist typisch Prince; psychologische Blessuren, leichtfüssig dargestellt, verpackt in niedliche Pop-Kultur.

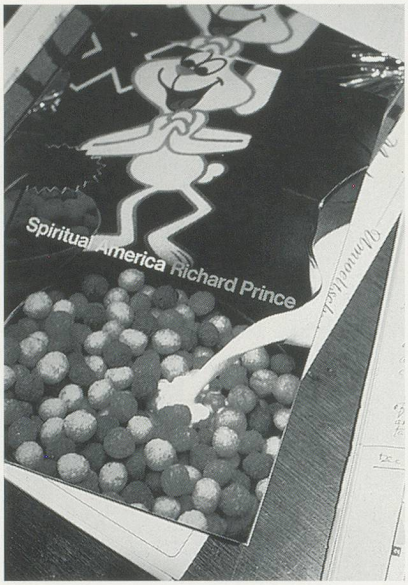
Wie fast alle Prince-Kataloge ist *Spiritual America* ein Madison-Avenue-Gemisch aus Photos, Reproduktionen, Witzen, Schlagzeilen und Geschichten. Die unterschiedlichen Elemente sind weder thematisch noch durch die Aufmachung miteinander verbunden. Cowboys und *Koolaid*-Dosen tauchen ebenso auf wie Motorräder und Schminkdosen. Und auch ihre Zusammenstellung provoziert weder Vergleich noch Analyse, nicht einmal die übliche, postmoderne Konsumkritik. Feinsäuberliche Reproduktionen von Prince-Photographien und -Gemälden, versehen mit Titel, Datum und Formatangabe, erscheinen neben verschwommenen «abphotographierten» Zeitschriftenseiten, die randlos im Anschnitt gedruckt sind, so dass sie jeden Zusammenhang von vornherein ausschliessen. Das Layout imitiert die brutale Gestaltungsweise von Zeitschriften wie *Vogue* oder *Car and Driver,* wo alles auf Attraktion ausgerichtet ist und niemals ein Thema verfolgt wird und wo von Seite zu Seite ein radikaler Bruch stattfindet, weil es um Ökonomie geht und nicht um erzählerische Qualitäten. Gleichzeitig, und aus eben diesen Gründen, ist *Spiritual America* gerade nicht mehr das, was die meisten Kunstkataloge sind – eine unangemessene Sammlung schlecht reproduzierter, isolierter Dinge –, sondern etwas Eigenständiges. Etwas, das der darin reproduzierten Kunst gleichgestellt ist, eine Art kunstkritisches Doku-Drama.

Das Buch beginnt mit dem erneuten Abdruck eines alten Interviews von Prince und dem britischen Autor J. G. Ballard. Darin beschreibt der junge Prince seine Heimat- und Staatenlosigkeit wegen seines geldsüchtigen Vaters. Wie J. G. Ballard seinerseits unversehens zurückgelassen wurde und eine brutale Kindheit in japanischen Konzentrationslagern verbrachte, hat übrigens kein Geringerer als Stephen Spielberg im Film *Empire of the Sun* als Familienunterhaltung aufbereitet. Auch das ist wieder typisch

SUSAN TALLMAN ist Künstlerin und Autorin und lebt in Amsterdam.

Prince, ein schräger Schwindel aus Schmerz und netten Bildern, hier aber mit verstecktem Haken: Man weiss nie recht, ob das Interview wirklich stattfand.

Im Schnittpunkt zwischen Fiktion und Wahrheit, wo die Fiktion zwar glaubwürdiger erscheint, die Wahrheit aber kunstvoller inszeniert ist, da fühlt sich Richard Prince zu Hause. In seinen Texten wie in seiner Kunst hat er eine Situation dargestellt, in der «sich schwer ausmachen lässt, was bildlich und was wörtlich aufzufassen ist, was erfunden ist und was nicht».[2] Als er Werbeanzeigen aus Zeitschriften abzuphotographieren begann, wählte er Bilder aus, die gleichsam autorenlos erschienen und etwas Verwegen-Reales an sich hatten, so dass, wenn der Betrachter sich nicht vorbehaltlos dieser erfundenen Welt hingab, er selber schuld war. Die subtile Verlagerung der Anzeigen von der Zeitschriftenseite ins Photo hebt sie ein wenig aus den Fugen. Was dabei herauskommt, ist eine Art Sturm über einem Abgrund von Unsicherheit. Seine Witze sind Archetypen üblicher, pathetisch-männlicher Grossspurigkeit. Die aufgemotzten Motorhauben, für die meisten Frauen unverständlich, sprechen dem amerikanischen Mann von Macht und Begierde und von dem Bedürfnis, den Leuten zu zeigen, was für ein Mordskerl man ist.



ARTIST'S STUDIO
(PHOTO: RICHARD PRINCE)

In seinen Büchern *Spiritual America* (1989) und *Inside World* (1989) und *Jokes, Gangs, Hoods* (1990) geht Prince mit seiner Kunst noch einen wesentlichen Schritt weiter. Alles ist auf den Status der Reproduktion reduziert und zum Bestandteil einer Sammlung geworden. Doch eine Reproduktion bestätigt zugleich die Legitimität dessen, was sie reproduziert; sie garantiert, dass es sich um einen realen Gegenstand in der realen Welt handelt. Mit Begeisterung photographiert Prince die Kunst, die sich zufällig in der Umgebung seines Ateliers ansammelt oder hinter dem Empfangstisch einer Galerie hängt, als wollte er damit für den Realitätsgehalt seiner Bildwelt werben.

Gary Indiana hat darauf hingewiesen, dass die Zeitschriftenanzeigen von Prince den Betrachter nicht darüber nachdenken lassen, was der Photograph des ursprünglichen Bildes wohl damit sagen wollte, sondern darüber, für welches Zielpublikum es wohl gedacht war. Anzeigen und Witze wenden sich an ganz bestimmte Zielgruppen, und Prince bringt das demographische System durcheinander: eine Seite mit Freundinnen auf Motorrädern neben einer Seite mit europäischen Zigaretten, goldenen Uhren und Füllfedersets; *Playboy*-Witze, vermischt mit Witzen, die eher in *Parade* (eine Familienbeilage vieler amerikanischer Sonntagszeitungen. Anm. d. Red.) passen. Anstelle eines Bildes – sei es von einem Publikum oder von einem Künstler – sieht man sich mit einer Sammlung konfrontiert, deren Systematik gleichermassen raffiniert und närrisch ist. Anstatt sich von der Werbung verführen zu lassen oder über die Witze zu lachen, sucht man schliesslich nach dem Trick, oder man schwankt zwischen der Beobachtung des Verfahrens und der Erfahrung seiner Wirkung.

Neben seinen Aktivitäten als Künstler und Autor ist Richard Prince auch ein ebenso ernsthafter wie eklektischer Buchsammler. Er kauft Witzbücher, Photobücher, Biographien, Comics und Romane von *Lolita* bis *Mandingo*. Vor einigen Jahren schrieb Prince über das Lesen und seine Lust an der Flucht («Ich finde es schön, in verschiedene Leben einzutauchen und sie wieder zu verlassen, wenn ich allein bin»).[3] Doch eigentlich ging es dabei um die seltsame Faszination nicht des Lesens, sondern des Besitzens:

Ich will das beste Exemplar. Das einzige Exemplar. Das teuerste Exemplar. Ich möchte die *Kammermusik* von James Joyce. Ich möchte die Ausgabe von 1907, die «Variante», die erste Variante, die mit dem hellgrünen Einband, das schlankere Format, nicht Velinpapier, sondern geripptes Vorsatzpapier... Meines soll eines

von den 509 Rezensionsexemplaren sein, mit dem ALS-Signet des Herausgebers für einen gewissen britischen Literaten auf dem vorderen Vorsatzpapier. (ALS: *autographed letter signed.* Anm. d. Red.) Der eingebundene Brief sollte vom 3. Mai 1907 sein. Das will ich deshalb, weil ich weiss, dass das (im Zweiten Weltkrieg zerstörte) Exemplar des Museums dort am 8. Mai angekommen ist und das für die Bodleyanische Bibliothek am 11. Mai. Ich will das erste überhaupt registrierte Exemplar. Ich will das Exemplar, das seltener ist, als es sich jemals einer träumen liess. Ich will das Exemplar, das träumt.

Wie immer spielt Prince hier mit dem Unterschied zwischen Realität und Simulation. Das Lesen von Büchern bietet eine ganze Reihe von Ersatzerfahrungen, die man aufgreifen und wieder fallenlassen kann, etwa wie das Bestellen bei einem Versandhaus ohne Kreditkarte. Das Besitzen von Büchern hingegen ist eine faktisch reale, unmittelbare Erfahrung, die im übrigen um so realer wird, je exklusiver das Buch ist.

Als Besitzer kann Prince seine Sammelobjekte arrangieren und zur Schau stellen, hervorheben und in neuem Kontext ausstellen, den Schwerpunkt verändern, ohne das – erworbene – Objekt an sich zu verändern. (So wird man bei ihm beispielsweise nicht erleben, dass er seine Comics in blaues Saffianleder bindet, wie es einem bei so manchem Sammler passieren kann.) Eine Sammlung – genauer gesagt fast jede Sammlung, aber bei Richard Prince wird das besonders deutlich – ist eine Art durch Konsum entstandenes Selbstporträt. Brian Wallis hat für das frühe Werk von Prince eine überzeugende Darstellung gefunden: Er beschrieb sie als eine Art Maskenball der Männlichkeit. Doch seine Auswahl zeichnet sich weiterhin durch eine verblüffende Subtilität, ja Eleganz aus. Wenn das typische Konsumobjekt ein sich gänzlich selbst anpreisendes ist, das sich ganz aus sich selbst heraus erklärt und Begehren auslöst, dann ist das typische Sammelobjekt das genaue Gegenteil: ein Gegenstand wie die *Kammermusik* von James Joyce, dessen Bedeutung und Anziehungskraft für einen Aussenstehenden praktisch nicht wahrnehmbar ist. Für Prince zählt am Buch vor allem das Unsichtbare oder fast Unsichtbare: Wem hat es gehört, wer hat es gelesen, wann wurde es gelesen, wie sieht das Vorsatzpapier der anderen Exemplare aus? All das hat nichts mit dem Inhalt des Buches oder dem Wesen des Objekts an sich zu tun. Es hat mit der Beziehung zwischen diesem Objekt und der Welt zu tun. Beide sind zugleich real und nicht real. Und dies sind Unterscheidungen in Abhängigkeit vom Wissen, über das man verfügt, und vom Glauben an die Realität dieses Wissens.

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

In Princes Kommentar zum Song «To Know Him Is to Love Him» findet sich keinerlei Hinweis auf die psychologische oder historische Bedeutung, es sei denn, man kennt das Lied. In dem Interview mit J. G. Ballard gibt es keinen Hinweis darauf, dass es fiktiv ist oder wer Ballard ist bzw. wie seine Kindheit verlaufen ist. Da lesen wir Dutzende von feinsäuberlich gedruckten Sätzen, die gleichermassen rätselhaft und vielversprechend sind. Und wie die begleitenden Bilder ohne Rand und Titel klingen sie, als kämen sie von irgendwoher und als hätten sie für jemanden auch eine bestimmte Bedeutung.

Witze funktionieren ja auch durch dieselbe Spannung zwischen sichtbarer und unsichtbarer Information. Damit die Pointe sitzt, muss ihr genauer Inhalt im Verborgenen bleiben bis zu dem Augenblick, in dem man sie ausspricht; und ihre Wirkung beruht darauf, dass zuvor bestimmte Erwartungen geweckt worden sind. Man kann jemandem einen Witz, den er nicht im richtigen Zusammenhang begreift, zwar erklären, ohne ihn damit schon zum Lachen zu bringen. Einen Witz versteht man entweder auf

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

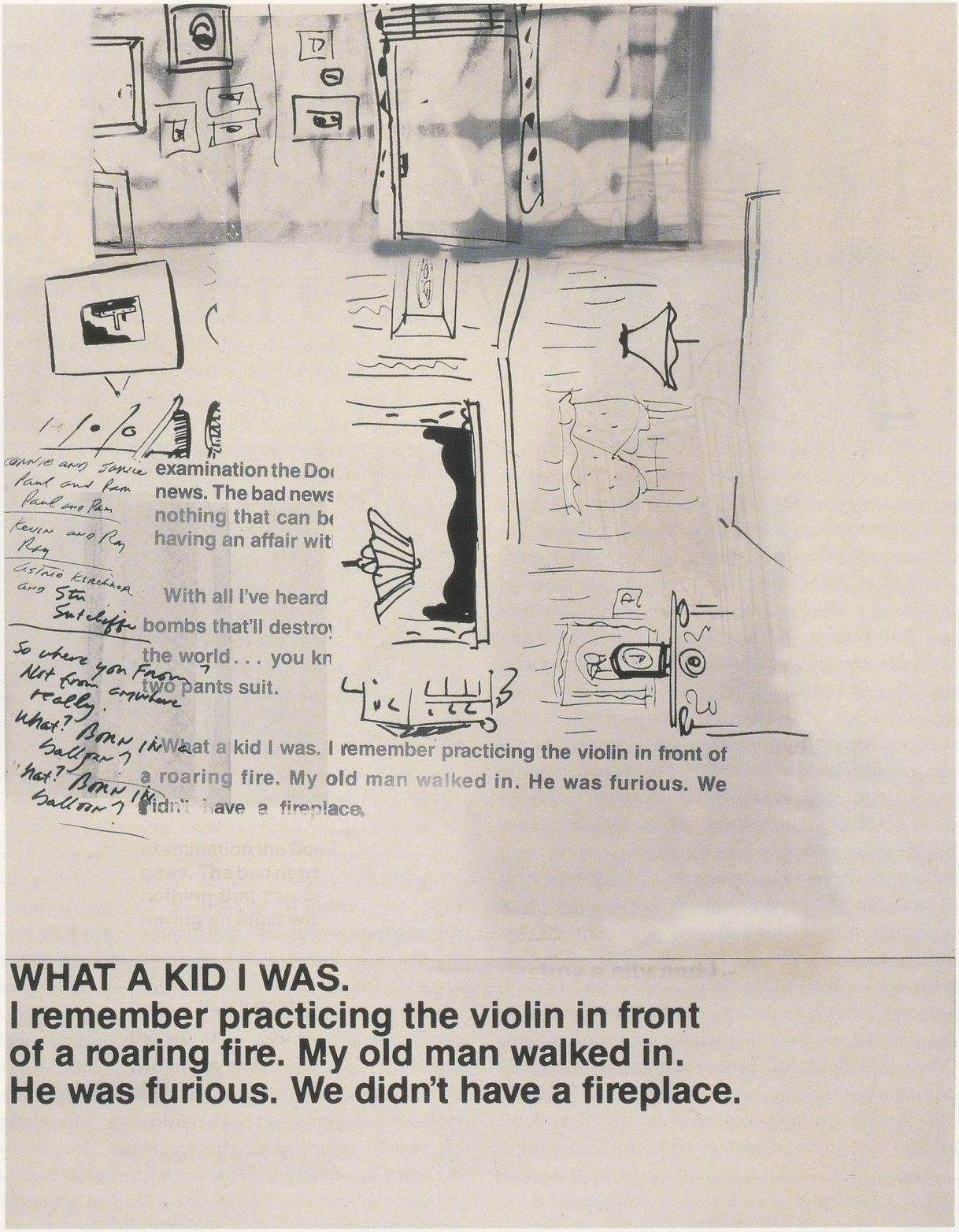
COVER OF "OUTLAW BIKER", SEPTEMBER 1992 / TITELBLATT DER ZEITSCHRIFT «OUTLAW BIKER», SEPTEMBER 1992.

Anhieb oder gar nicht; aber einen Witz schätzen lernen, den man nicht versteht, das ist eine Frage des wahren Liebhabertums.

NACHTRAG: Im Jahre 1983 schrieb Prince ein Buch, eine Art Roman, mit dem Titel *Why I Go to the Movies Alone* (Warum ich alleine ins Kino gehe), das die Lebenserfahrungen von Menschen aufzeichnete, denen das Bild ihres Lebens wichtiger schien als das eigentliche Erleben. Es war in verschiedene Abschnitte, gemäss seinen Photographien aus dieser Zeit, unterteilt – *Cowboys, Sunsets* – und führte seine Helden nicht als Teilnehmer in einer sorgfältig verwobenen Handlung vor, sondern als Sammlerobjekte. Heute, rund neun Jahre später, ist das Buch so gut wie vergriffen und existiert nur noch als Teil der Richard-Prince-Bibliographie, ein Titel auf einer Liste, ein seltenes Objekt, das wenige gesehen haben. Wie vieles in der Welt von Prince existiert es jetzt «in einem Raum, der die Gelegenheit hatte, wirklich zu erscheinen, aber ein Ort ist, der niemals die Gelegenheit hatte, wirklich zu sein».[4)]

(Übersetzung: Nansen)

1) Richard Prince, *Spiritual America* (Ausstellungskatalog), Valencia, IVAM, 1989.
2) Richard Prince und Jeffrey Rian, «Social Science Fiction: An Interview with Richard Prince», in: *Art in America,* Nr. 75, März 1987.
3) Richard Prince, «Bringing it All Back Home», in: *Art in America,* Nr. 76, September 1989.
4) Richard Prince, «The Perfect Tense», *Why I Go to the Movies Alone,* Tanam Press, New York 1983.



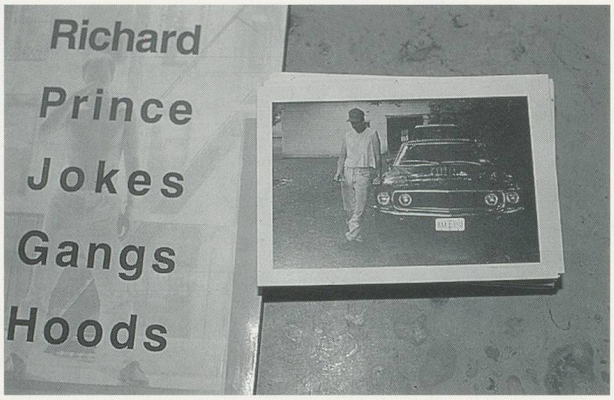
RICHARD PRINCE, UNTITLED, 1990, acrylic and silkscreen and spray-paint on canvas, 96 x 75" /
OHNE TITEL, 1990, Acryl, Siebdruck und Sprühfarbe auf Leinwand, 243,8 x 190,5 cm.

Was für ein Kind ich war. Ich erinnere mich, wie ich vor einem lodernden Feuer Geige übte.
Mein Alter kam herein. Er war sauer. Wir hatten keinen Kamin.

SUSAN TALLMAN

To Know, Know, Know Him

In the middle of Richard Prince's catalogue *Spiritual America*[1] sandwiched between an observation about time and space and an ineffectual joke, floating atop a gray reproduction of Prince's art on a wall, sits the statement, "At seventeen, he wrote, 'To Know Him Is to Love Him.'" To a certain segment of the population, this is a clear reference to the precocious first hit of Phil Spector, songwriter/producer extraordinaire and definitive rock-and-roll nut-job. Those who have followed Spector's career in any detail will also have heard the story that he lifted the song's title and chorus from the inscription on his father's tombstone, effectively transforming the dross of filial grief into the gold of bubble-gum. It is a perfect Prince moment, a debonair display of psychological bruises wrapped up in adorable pop culture.



(PHOTO: RICHARD PRINCE)

Like most Prince catalogues, *Spiritual America* consists of a Madison Avenue medley of photographs, reproductions, jokes, shotgun sentences, and stories. The various elements are not unified by subject or appearance—there are cowboys and Kool-aid jars, motorcycles and make-up cases. Nor are they arranged in a way that invites comparison or analysis or even the standard postmodern critique of commodification—tidy reproductions of Prince's photographs and paintings, accompanied by titles, dates and sizes, are intercut with blurry "rephotographs" of magazine pages printed full-bleed so that they expel any possibility of context. The layout mimics the rupturous organization of magazines like *Vogue* or *Car and Driver*, where everything is meant to attract, and nothing is meant to be pursued, and where the disconnection from page to page is radical because it is governed by rules of economy rather than by rules of narrative. At the same time, and for the same reasons, *Spiritual America* ceases to be what most art catalogues are—an inadequate compilation of poorly reproduced, independent things—and becomes something in its own right; something that parallels the art it reproduces—a kind of art-critical docudrama.

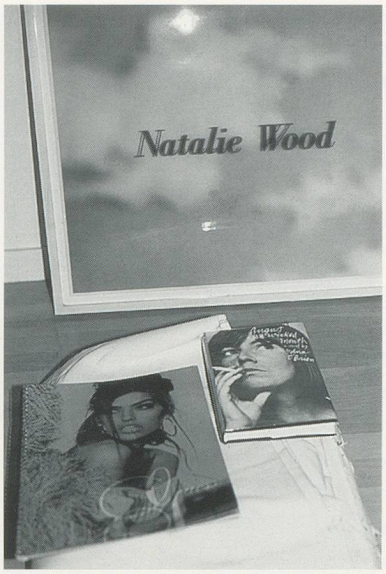
SUSAN TALLMAN is an artist and writer who lives in Amsterdam.

The book opens with a reprint of an old interview between Prince and British writer J.G. Ballard, in which the adolescent Prince describes the effects of being rendered homeless and nationless by a mercenary father. J.G. Ballard's own inadvertent abandonment and subsequent brutal childhood in Japanese concentration camps were, of course, turned into family entertainment by no less a personage than Stephen Spielberg in the movie *Empire of the Sun*. Another perfect Prince moment, another displaced double-cross between pain and a pretty picture, this one with a hidden twist: one is never really sure if the interview actually took place.

The spot between reality and invention, where fiction is more believable but truth is more artfully directed, is Richard Prince's home. In his writings and his art he has staked out a situation in which "it's hard to locate what's figurative and what's literal, what's fictive and what's nonfictive."[2] When he began photographing magazine advertisements, he picked images that appeared to have erupted without an author and which had about them a kind of presumptuous reality, a sense that if the viewer didn't enter fully into their invented world it was due to failings on the viewer's part. Prince's subtle intervention, moving them from magazine page to photograph, knocked them a bit wobbly. It's an affect of bluster atop deep insecurity that he has managed to maintain. His jokes are archetypes of standard, pathetic, male swagger; the refurbished custom car hoods, while totally impenetrable to most women, speak eloquently to American men about power and desire and the need to convince people you've got a really big engine.

In his books—*Spiritual America* (1989), *Inside World* (1989), *Jokes, Gangs, Hoods* (1990)—Prince essentially displaces his art one step further. Everything is reduced to the status of a reproduction and is made part of a collection. But a reproduction also insures the legitimacy of the thing it reproduces, it guarantees that it is a real thing in the real world. Prince is fond of photographing his art haphazardly stacked around the studio or hanging behind a gallery desk. It's like an advertisement for the reality of his imagery.

Gary Indiana has made the point that Prince's magazine ads don't cause you to reflect on what the original photographer intended, but rather on what the original target audience was. Advertising and jokes speak to very specific groups, and Prince jumbles the demographics—a page of biker girlfriends next to a page of European cigarettes, gold watches, and pen sets; jokes for *Playboy* mixed up with those suitable for *Parade*. Instead of a portrait—of audience or an artist—you get a collection governed by rules both sophisticated and quixotic. Instead of responding to the seduction of the adverts or the humor of the jokes, you end up searching for the mechanism—or rather vacillating between observation of the mechanism and the experience of its effect.



(PHOTO: RICHARD PRINCE)

In addition to his activities as an artist and writer, Richard Prince is a serious and eclectic book collector: he buys books of jokes, photography books, biographies, cartoon albums, and fiction, from *Lolita* to *Mandingo*. In a piece he wrote several years ago[3] Prince acknowledged the escapist pleasure of reading books ("I like having lives I can go in and out of when I'm alone") but his real subject was the intractable fascination, not of reading, but of owning:

I want the best copy. The only copy. The most expensive copy. I want James Joyce's *Chamber Music*. I want the 1907 version, the "variant," the first variant, the one with the lighter green binding, the taller trim size, laid endpapers as opposed to wove.... I want mine to be one of the advance review copies, one of 509 copies, with the

publisher's ALS to a certain British man of letters tipped to the front pastedown. I want the tipped-in letter to be dated May 3, 1907. I want this date because I know that the British Museum's copy (destroyed during World War II) was received on May 8, and the Bodleian Library copy was received on May 11. I want the earliest copy on record. I want the copy that is rarer than anyone had previously dreamed of. I want the copy that dreams.

As always, Prince is flirting with the distinction between the real and the feigned. Reading books provides a variety of ersatz experiences to be picked up and dropped, like mail-order shopping without a credit card, but owning books is a real, factual, first-hand experience—an experience that becomes more real the more distinctive the book is.

Ownership, furthermore, allows Prince to arrange and display, to highlight and reframe, to direct focus without altering the nature of the object as acquired (you can't see him, for instance, rebinding his cartoon albums in blue morocco, as some collectors might).

A collection—almost any collection, but the effect is especially noticeable with Richard Prince—is a kind of self-portrait, executed by consumption. Brian Wallis has made an effective case for Prince's early work as a kind of self-portrait at the masquerade ball of masculinity. But Prince's selections continue to have a kind of unexpected subtlety and even elegance. If the ultimate consumer object is a fully self-advertising object, which requires nothing further to explain itself or incite desire, then the ultimate collector's object is just the opposite—a thing, like Joyce's *Chamber Music,* whose importance and appeal is virtually imperceptible to non-connoisseurs. In Prince's description, it is the invisible or nearly invisible things about the book that count: who owned it, who read it, when it was read, how the endpapers of other copies were made. These things have nothing to do with the content of the text or even with the nature of the object per se. They have entirely to do with the relationship between that object and the world. They are both real and unreal; distinctions that depend upon the knowledge you have and your faith in the reality of that knowledge.

In Prince's line about the song "To Know Him Is to Love Him" there is no hint of psychological or historical significance, unless you happen to know the song. There is nothing in the interview with J.G. Ballard to indicate that it's fictional, or who Ballard might be, or what his childhood was like. There are dozens upon dozens of neatly typeset sentences that are equally inscrutable, and equally full of promise. Like the caption-free, marginless pictures around them, they all sound like they come from somewhere, and they all sound like they mean something to somebody.

Jokes, of course, depend on this same tension between visible and invisible information. For the punch line to work, its exact content must be hidden until spoken, and its effect relies on the establishment of certain expectations. You can explain a joke, but you can't make it funny to the person who meets it with the wrong frame of reference. You either get a joke or you don't, but learning to appreciate a joke you don't get, now that's an act of connoisseurship.

POSTSCRIPT: In 1983 Prince wrote a book, a novel of sorts called *Why I Go to the Movies Alone,* which charted the experience of people for whom the picture of life had come to seem more vital than the experience of life itself. It was broken into sections titled after his photographs of the time—*Cowboys, Sunsets*—and presented its characters not as pawns in some neatly braided plot, but as items in a collection. Now, some nine years later, the book has all but disappeared from circulation and lives on mainly as an entry in Prince's bibliography, a title in a list, a reputed and rare object that few have seen. Like everything else in Prince's world, it now inhabits "a space that had the chance of looking real, but a place that didn't have any specific chance of being real."[4)]

1) Richard Prince, *Spiritual America* (exhibition catalogue), Valencia: IVAM, 1989.
2) Richard Prince and Jeffrey Rian, "Social Science Fiction: An Interview with Richard Prince." *Art in America,* no. 75, March 1987.
3) Richard Prince, "Bringing it All Back Home." *Art in America,* no. 76, September 1988.
4) Richard Prince, "The Perfect Tense," *Why I Go to the Movies Alone,* Tanam Press, New York, 1983.

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

DANIELA SALVIONI

Richard Prince, *Realist*

In the '60s, the impact of the colonization of everyday life by capitalism was massively felt, theoretically addressed, and practically refuted for the first time. The encroachment of consumerism, in the guise of entertainment, onto spheres of leisure, free time, and the personal was captured in the concept of the "spectacular society" by Guy Debord and fellow Situationists. Debord wrote, "The spectacle is capital accumulated until it becomes an image." At the same time, the hippie movement was actively renouncing mainstream culture and values and fostering an alternative through communes, drugs, and an overall emphasis on personal freedom and creativity.

Today, the separation between the market and havens of relative freedom is far less clear as the realm of images has become all-encompassing and uncannily natural, and explicitly utopian projects and experimental modes of existence have waned. In this haze, occasional nodes of political resistance to exploitation appear, sometimes in unexpected places like the recent subway poster campaign, "First they made us pick it. Now they want us to smoke it," in which a skeleton in cowboy gear encourages a black child to have a cigarette. More common, however, are nonpolitical efforts towards self-determination. Subcultures revolving around cars, teenagers, music, sexual preferences, and so on are semi-autonomous constructions of identity, constituted to some extent by the participants themselves outside of mass market consumerism.

Since the advent of fuel-injected cars, which are impossible to tinker, the Saturday mechanic has turned to trucks, whose parts are still entirely mechanical. Monster wheels, exaggerated suspension looking like the underside of a lobster, a personalized paint job, suggestive aggrandizing inscriptions and a souped-up engine are the prerequisites for any self-respecting guy in mall-strewn Mastic Shirley, Long Island. Trucks are not bought this way and the customized job is individually thought out: it typically employs elaborate motifs and ultimately generates an entire milieu with distinct aesthetic and social values attached to it. It is the kernel of one of the most salient well-crafted local American fictions.

Biker magazines reproduce pictures taken by biker babes in which they represent themselves. These are not images construed by the magazine of the motorcycle corporation in order to sell more Hondas, rather they are the reader's own foray into

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

construction of a sui generis identity. Beyond the biker images flowing out from the consumer market, Lagerfeld for Chanel plunders biker subcultures to feed luxury consumption with new ideas by which to overcome fashion's intrinsic obsolescence. If Chanel motorcycle boots conform to Debord's notion of spectacle, self-styled polaroids of motorcycle gang girls are only partial spectacles mixed in with some homespun craft. They are personal constructions of identity, subtended by social constructions (not least the submissive woman), but in which the personal/subcultural reality overflows and outruns the larger social construction.

Prince's particular brand of invention—one that has heavily influenced a subsequent generation of artists—is located in his ability to reflect how our experience of even the most commonplace reality is opaque and multifaceted. Just as the surrealists incorporated the dreams, fantasies, and desires of the unconscious into an expanded sense of reality, so does Prince include the little "heroisms" of everyday life in his. As realistic, or perhaps even more realistic for us than Millet's *Gleaners* is a mediated environment composed of television, magazines, advertising, and images whose origins we don't even know. These constitute the collective myths which inform our identity as a culture; they simply float around us and we share them. Thus, Prince's style of appropriation is not about the transgressive aspect of the process, that is, stealing from popular culture to turn it inside out and reveal its manipulative aspect; rather, he mines it to unearth the myths that crystallize American culture. Along with his knack for tapping into the veins of this culture, Prince brings a novel aspect to the discourse on mediation by underscoring how the artificial landscape is not something which is simply out there—the product of corporate ad campaigns, the clichés of a previous generation, and other people's worn jokes—but that it is also partly of our own doing; we participate in its creation on a rather more subliminal level, neither outside the flow of images nor entirely subsumed by it, as in the impervious, mannered garage band photograph or in our sexual codes which we pervert constantly and incrementally.

Behind her desk she was too real to look at... He had to have her on paper, a material with a flat seamless surface... a physical location which could represent her resemblance all in one place... a place that had the chances of looking real, but a place that didn't have any specific chances of being real.

... And satisfaction, at least in part, seemed to come about by ingesting, perhaps "perceiving," the fiction her photograph imagined.

She had to be condensed and inscribed in a way that his expectations of what he wanted her to be, (and what he wanted to be too), could at least be possibly, even remotely, realized.

(Why I Go to the Movies Alone).

Richard Prince has often stated that his work is about fiction and that he is doing a "social science fiction." Fiction is something imagined or invented and it is contrasted with truth and reality. Prince is very literal: a joke painting is a painting of a joke. His tautologies are revealing because they play on the multiple literal meanings of words and notions. Thus, it would seem that "social science fiction" implies three things:

1. IT PERTAINS TO THE SOCIAL SPHERE. Indeed, Prince's work can be assimilated into the Realist tradition for it is about contemporary reality insofar as one of its crucial aspects is the constructedness of social identities. As with the nineteenth century Realists, the fictions he taps into span the social gamut from celebrated media figures like the cowboy to common humanity like the biker chick. A modern-day Géricault, he too is "an artist of his time." In a media-imbibed world, a rephotographed photograph or a redrawn drawing contains the most realism precisely because it represents the medium. Richard Prince invented rephotography insofar as he thematized the process. In registering our quotidian reality thus, Prince's appropriation differs considerably from Sherrie Levine's, for whom it is a ruse by which to explore the limits of originality and invention.

2. IT BORDERS ON SCIENCE FICTION. Current reality is extended to include cybernetic space and virtual reality, in the context of which the media images and sub-cultural texts culled by Prince seem quaint and homey. On the other hand, science fiction's accel-

erated bricolage is analogous to Prince's strategy of splicing together very different texts—individual and collective, mechanical and artisanal, artificial and natural, comic and serious—to forge a composite of American sexuality. This aesthetic strategy I shall call "seamless collage," wherein boundaries are blurred without the polyvalence of meaning being lost. This is quite distinct from the technique of collage that burst onto the scene in the early part of the century, capturing the clash of objects and images in a tumultuous, fractured picture to reflect a turbulent time coming to grips with modernity. In Prince's work, different texts and images are recast into a new whole in which the fusion of the parts is as salient as their separateness, reflecting our nontraumatic experience of media-saturated reality.

3. IT CONTAINS A SCIENCE OF FICTION. In Prince's work, both received and quasi-underground images (mental and pictorial) are catalogued, differences and similarities of stereotypes delineated, and the syntax of warm American myths is outlined—things which we know without knowing that we know them. It is about the naturalization of the constructed image, the production of the real. Thus, his work is not about stealing from corporate or mass culture—he does not perform that kind of self-satisfying transgression—but rather it is about our daily collusion in myth-making and, in the best local instances, about imaging ourselves—whether it be located in suburban youth cultures or in the urban sophistication of *The New Yorker* wit.

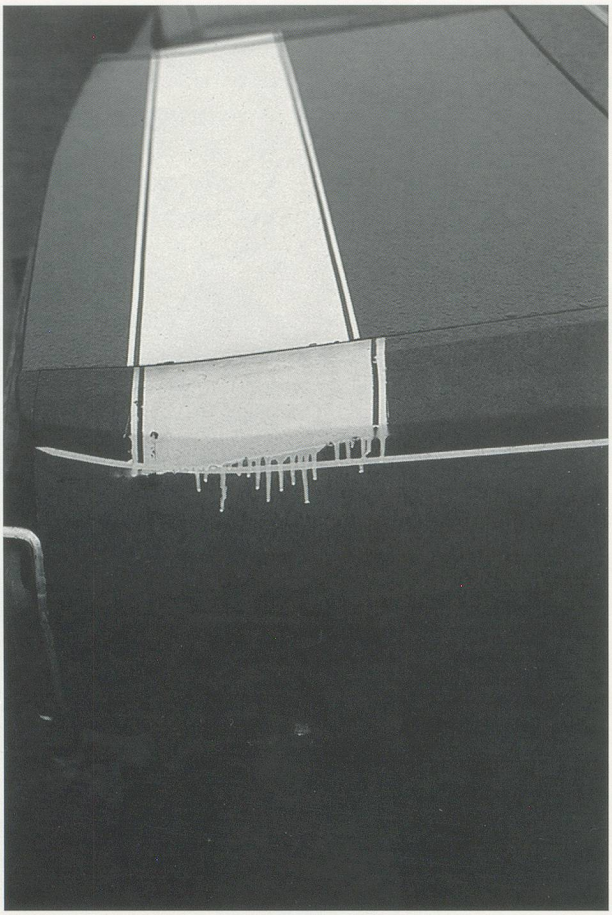
> *Our collective unconscious holds all kinds of clichés, clichés so immediate, so obvious, that at times we respond to pedestrian situations as if they had existed before... This prior availability can suddenly become actual, reactive behavior in a day to day routine.* *(Menthol Pictures)*

The power evoked by images is palpable in the generic titles Prince has given to series of his works: *Gangs, Hoods, Jokes,* and the recent *White Paintings.* These titles contain literal descriptions of the work, as well as conjuring multiple meanings. *Hoods,* for instance, designates the car hoods he used as support for the shaped paintings: they are mail-order parts for customizing motor vehicles and signify neighborhood as well as gangster. The slippages of meaning here trace a web of hardly accidental linkages in the psycho-sexual imagination at the base of American culture. Similarly, the visual and thematic splicing captures a dense understanding of the schizophrenic obsessional/repressed Yankee libido. In the image from the *Gang* series, TELL ME EVERYTHING (1986), pictures of clouds are overlaid with jokes. On one level, this destabilizes meaning and loosens the anchoring effect that captions have, and on another, forges a synthesis cemented by the metaphorical reverberations of clouds (as in "being on cloud nine," ecstasy). The model for all his work is the joke in which nothing is innocent, everything is "true," and the double entendres go right to the heart either way. By way of visual, verbal, and thematic imagination, Prince's work travels America's hairline cracks.

In the White Paintings, Prince addresses nebulous ties concerning sexuality pictorially (instead of principally through verbal associations) for the first time since the *Gangs,* whose bleached-out patina especially rendered the fogginess of memory. Here he splices together different images and media—including found texts, like rock lyrics, and his own writing, cartoon drawings, and photographs of diverse provenance—fusing them incompletely into each other, so that they are recognized as having once (when?) been distinct. These seamless collages of milky signs recede and protrude and you're not quite sure where you stand in relation to them; the clipped signifiers, over-loaded with meaning yet filled with gaps, trigger what we know without letting us know it.

Prince secures this quasi-graspable past in the '60s. Dan Graham talks about the radical charge of what he calls the "just past," a cultural moment electrified by its proximity to the present, close enough that society tends to react against it and thus it reveals something about our current desires. Some of Prince's paintings are signed and dated, "Richard Prince, 1967," harking back to an older wild history, just before the collective loss of innocence. They evoke the Beatles' *White Album,* the band's mature tour de force and the first intellectualized rock opus. Hints of Rauschenberg's *Combines,* his silkscreen much more than Warhol's, and an abstract expressionist mixture of sappiness and tough pervades

RICHARD PRINCE, GOOD REVOLUTION, 1990, Ektacolor print, 86 x 47" / 218,4 x 119,4 cm.



(PHOTO: RICHARD PRINCE)

these canvases. The appearance of photographs of Prince painting the canvases on the floor—begun after they've lain around long enough to collect tracks of dirt from his construction boots—or him posing in paint-splattered pants inculcate the myth of the artist as free spirit, whose cultural heyday was in the fifties and the sixties. "Richard Prince, 1967." His latest fiction is and is not someone else's; it is about The Artist, it is about himself.

In 1980, Prince and Cindy Sherman collaborated on a piece in which they photographed themselves as androgynous look-alikes. In the mid-eighties, he created an artist persona, John Dogg, keeping the link to himself a secret. Now, again, he uses himself as artist material, by spinning a fiction around the figure of the Abstract Expressionist artist. This work, its serious posture, its look of real art, is a dialectical swing away from the *Joke Paintings*. If the *Joke Paintings* erected a hall of mirrors, a mountain of tautologies for a joke, being literally and in all their multifarious meanings just *Joke Paintings*, the *White Paintings* are the ultimate art fiction.

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

DANIELA SALVIONI

Richard Prince, *Realist*

In den 60er Jahren wurden die Auswirkungen der Kolonialisierung des Alltags durch den Kapitalismus erstmals deutlich spürbar, in der Theorie formuliert und in der Praxis widerlegt. Die Übertragung des Konsumglaubens in Form von Unterhaltung auf Freizeit und Privatsphäre fassten Guy Debord und andere Situationisten in den Begriff «Gesellschaft des Spektakels». Debord schrieb: «Das Spektakel ist angehäuftes Kapital, das zum Bild geworden ist». Gleichzeitig wandte sich die Hippie-Bewegung aktiv von Mainstream-Kultur und -Werten ab und setzte auf Alternativen in Form von Kommunen, Drogen und einer generellen Vorliebe für individuelle Freiheit und Kreativität.

Heute, da die Herrschaft der Bilder allgegenwärtig und in bedrohlicher Weise zur Natur geworden ist, verschwimmt die Grenze zwischen dem Markt und den Bereichen relativer Freiheit immer mehr; rein utopische Projekte und experimentelle Lebensformen werden immer seltener. In diesem Dunstkreis taucht hin und wieder geballter politischer Widerstand gegen die Ausbeutung auf, manchmal an ganz überraschenden Orten wie beispielsweise neulich bei der Plakat-Kampagne in der Untergrundbahn. «First they made us pick it. Now they want us to smoke it» («Erst mussten wir sie pflücken, jetzt sollen wir sie rauchen»), steht da zu lesen. Und ein Skelett in Cowboy-Kleidung ermuntert ein schwarzes Kind, eine Zigarette zu rauchen. Häufiger sind allerdings die unpolitischen Bestrebungen nach Selbst-Bestimmung. Subkulturen, die sich um Autos, Teenager, Musik, sexuelle Neigung etc. drehen, sind halbautonome Identitätsentwürfe, die in gewissem Masse von den Beteiligten selbst ausserhalb des marktdiktierten Massenkonsums geleistet werden.

Seit der Erfindung des Einspritzmotors, an dem man nicht mehr einfach herumbasteln kann, hat sich der Samstags-Mechaniker den Monster-Trucks zugewendet, die noch ganz aus Mechanik bestehen. Riesenreifen, übertrieben hohe Aufhängung, die an die Unterseite eines Hummers erinnert, Handbemalung und aufgeblasene Lettern auf einer frisierten Maschine sind die Grundausstattung für jeden Kerl, der etwas auf sich hält in Mastic Shirley, das durch kilometerlange Einkaufszentren verunstaltet ist. Solche Autos kann man nicht kaufen, jedes Stück ist individuell von seinem Besitzer geprägt. Da gibt es ganz bestimmte typische Motive, an denen ein ganzes Milieu mit eigener Ästhetik und sozialen Wer-

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

ten hängt. Es ist das Herzstück eines der ausgeprägtesten amerikanischen Träume.

Motorradzeitschriften drucken Photos von Motorradbräuten, auf denen sie sich selbst verewigt haben. Das sind keine von der Zeitschrift des Motorradfabrikanten gestellten Bilder, um den Honda-Absatz zu steigern, sondern der Versuch der Leser, selbst eine eigene Identität zu entwerfen. Über das vom Markt verbreitete Motorradfahrer-Image hinaus plündert Lagerfeld für Chanel die Motorrad-Subkulturen und versorgt auf diese Weise den Luxusmarkt mit neuen Ideen, um frischen Wind in eine völlig überkommene Modewelt zu bringen. Wenn die Motorradstiefel von Chanel Debords Spektakel-Begriff entsprechen, dann sind die selbstgestylten Polaroids von Motorradbräuten nur zum Teil Spektakel, vermischt mit Selbstgebasteltem. Es sind individuelle Identitätsentwürfe, getragen von gesellschaftlichen Konstrukten (nicht zuletzt der sich unterordnenden Frau), bei denen aber die individuelle bzw. subkulturelle Realität weit über den gesellschaftlichen Rahmen hinausgeht.

Bei Prince liegt das Neuartige – das eine ganze Künstlergeneration nach ihm nachhaltig beeinflusst hat – in seiner Fähigkeit, darüber zu reflektieren, wie undurchsichtig und vielschichtig unsere Erfahrung selbst der alltäglichsten Realität ist. So wie die Surrealisten die Träume, Phantasien und Begierden des Unbewussten in ein erweitertes Realitätsverständnis miteinbezogen, verführt Prince mit den kleinen «Heroismen» des Alltags. So realistisch wie, oder für uns vielleicht sogar noch realistischer als Millets *Ährenleserinnen* ist ein Medien-Szenario aus Fernsehen, Zeitschriften, Werbung und Bildern, deren Herkunft wir nicht einmal kennen. Darin schlagen sich jene kollektiven Mythen nieder, aus denen wir unsere kulturelle Identität beziehen. Sie umgeben uns einfach, und wir teilen sie. So geht es denn bei Princes Art der Appropriation auch nicht um den «diebischen» Aspekt dieses Vorgangs, also darum, etwas aus der Volkskultur zu entlehnen, in sein Gegenteil zu verkehren und damit Manipulation aufzudecken; statt dessen stöbert er, um jene Mythen ans Licht zu bringen, die die amerikanische Kultur ausmachen. Über das geschickte Anzapfen dieser Kultur hinaus bringt Prince aber noch einen ganz neuen Aspekt in den Diskurs über die mediengeprägte Welt, indem er darauf hinweist, dass die künstliche Landschaft nicht einfach bloss vor unserer Haustür ist – Produkt von Werbekampagnen, Klischees früherer Generationen und anderer Leute abgedroschene Witze –, sondern dass sie durchaus auch Teil unseres eigenen Verhaltens geworden ist: wir selbst wirken an ihr mit, wenngleich auf eher unbewusster Ebene, weder ausserhalb des Bilderstroms noch ganz von ihm vereinnahmt wie in dem undurchdringlich-gekünstelten Photo von der Garagenband oder in unseren Sexualcodes, die wir permanent verändern.

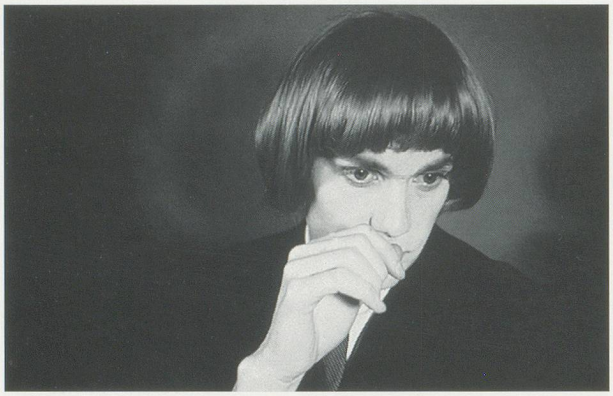
> *«Sie war zu wirklich, hinter ihrem Schreibtisch, um sie anzuschauen … Er musste sie auf Papier haben, einem Material mit glatter, tadelloser Oberfläche … einem physischen Ort, der ihr Abbild vollständig wiedergeben konnte … einem Ort, der real aussah, ohne jedoch Wirklichkeit werden zu können.*
>
> *Und Befriedigung schien sich, zumindest teilweise, einzustellen, indem er die Vorstellung, die das Photo von ihr vermittelte, aufnahm, vielleicht auch ‹wahrnahm›.*
> *Sie musste dem Photo so verdichtet einbeschrieben sein, dass sich seine Erwartungen von ihr (und auch von ihm selbst) wenigstens als entfernte Möglichkeit erfüllen liessen.»*
>
> *(Why I Go to the Movies Alone /*
> Warum ich allein ins Kino gehe)

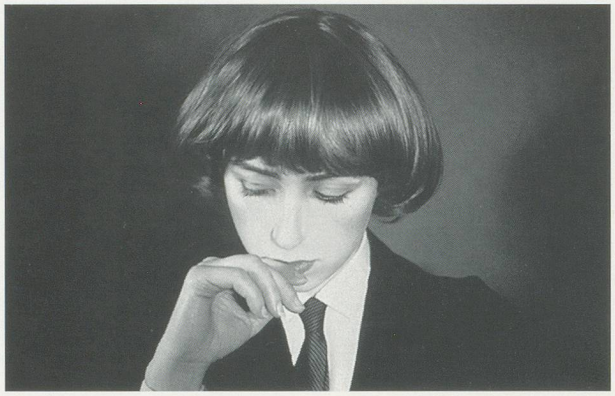
Richard Prince hat oft darauf hingewiesen, dass es in seiner Arbeit um Fiktion geht und dass er selbst «soziale Science-fiction» betreibt. Fiktion ist etwas Vorgestelltes oder Erfundenes und steht im Gegensatz zu Wahrheit und Wirklichkeit. Prince geht ganz wörtlich vor: Ein Witzbild ist ein Bild von einem Witz. Seine Tautologien sind so entlarvend, weil sie mit dem mehrfachen Sinn von Wörtern und Begriffen spielen. So klingt im Begriff «soziale Science-fiction» dreierlei an:

1. DER SOZIALE BEREICH. Tatsächlich lässt sich das Werk von Prince in der Tradition des Realismus sehen. Es handelt von zeitgenössischer Realität, da zu seinen entscheidenden Aspekten die Konstruiertheit sozialer Identitäten gehört. Wie bei den Realisten des 19. Jahrhunderts entwirft auch er seine Fik-

ARTIST'S STUDIO, 1989 (PHOTO: RICHARD PRINCE)

tionen auf einer gesellschaftlichen Skala, die von berühmten Medienfiguren, wie dem Cowboy, bis zum Allzumenschlichen, wie der Motorradbraut, reicht. Er ist eine Art moderner Géricault, eben auch «ein Künstler seiner Zeit». In einer mediengeprägten Welt enthält ein Photo von einem Photo oder die Zeichnung von einer Zeichnung das höchste Mass an Realismus, eben weil darin das Medium vorgeführt wird. Richard Prince hat das Photo vom Photo erfunden, insofern als er den Vorgang thematisierte. Deshalb unterscheidet sich seine Art der Aneignung auch wesentlich von jener bei Sherrie Levine. Denn während er unsere Alltagsrealität registriert, untersucht sie die Grenzen von Originalität und Erfindung.





RICHARD PRINCE, UNTITLED, (Richard Prince and Cindy Sherman), 1980, 2 Ektacolor prints, 20 x 24" each / je 50,8 x 61 cm. Ed.: 10.

2. DIE NÄHE ZU SCIENCE-FICTION. Unsere gegenwärtige Realität schliesst kybernetischen Raum und virtuelle Realität mit ein, und in deren Kontext scheinen die von Prince gesammelten Medienbilder und subkulturellen Texte angesiedelt zu sein. Andererseits entspricht der atemberaubende Zutatenmix der Science-fiction jener Strategie bei Prince, mit der er ganz unterschiedliche Texte zusammenfügt – persönliche und kollektive, mechanische und kunstvolle, künstliche und natürliche, komische und ernsthafte –, um damit das Bild der amerikanischen Sexualität zu zeichnen. Ich nenne diese ästhetische Strategie hier «nahtlose Collage»: da werden Grenzen verwischt, ohne dabei die Vielschichtigkeit der Bedeutung preiszugeben. Das ist etwas ganz anderes als jene Collagetechnik, die zu Beginn des Jahrhunderts aufkam und die Kollision von Gegenständen und Bildern in einen fragmentarischen Bilderwirbel fasste, um auf diese Weise die turbulenten Zeiten der Moderne zu reflektieren. Bei Prince hingegen werden unterschiedliche Bilder und Texte zu einem neuen Ganzen, bei dem die Verbundenheit der einzelnen Teile genauso wichtig ist wie ihre Verschiedenheit. Sie reflektieren unsere nicht-traumatische Erfahrung mit einer mediengesättigten Wirklichkeit.

3. DER BEGRIFF ENTHÄLT EINE WISSENSCHAFT VON DER FIKTION. Prince katalogisiert sowohl allgemein anerkannte als auch mehr oder weniger dem Underground zuzurechnende Bilder (im übertragenen und im wörtlichen Sinn). Er zeigt Unterschiede und Ähnlichkeiten von Stereotypen auf und führt die Struktur heissgeliebter amerikanischer Mythen vor – alles Dinge, die wir kennen, ohne zu wissen, dass wir sie kennen. Es geht um die Naturalisierung des konstruierten Bildes, um die Hervorbringung von Wirklichkeit. Es geht in seiner Arbeit also gerade nicht um Entlehnung aus der Massenkultur – diese Art von selbstbefriedigendem Übergriff erspart er sich –, sondern um unser alltägliches geheimes Einverständnis beim Mythenmachen und, in den besten Augenblicken, um den Entwurf eines Selbstbildes, sei es verankert in suburbanen Jugendkulturen oder in der urbanen Intellektualität von Witzen, wie sie im *New Yorker* stehen.

«Unser kollektives Unbewusstes enthält alle Arten von Klischees, Klischees, die so unmittelbar und offensichtlich sind, dass wir auf beiläufige Situationen zuweilen reagieren, als hätten sie schon vorher existiert... Aus diesem Schon-Vorher-Dagewesensein kann plötzlich aktuelles, reaktives Verhalten in der Routine des Alltags werden.» *(Menthol Pictures)*

Die den Bildern innewohnende Macht kommt in den Titeln zum Ausdruck, mit denen Prince seine Serien beschrieben hat: *Gangs* (Banden), *Hoods* (Hauben), *Jokes* (Witze) und in jüngster Zeit die *White Paintings* (weisse Bilder). Diese Titel benennen sachlich den Inhalt der Arbeit und beschwören vielerlei Bedeutung. So versteht man unter *Hoods* beispielsweise auch die Motorhauben, auf die er seine *shaped paintings* malte: sie sind Versandersatzteile für das individuelle Auto-Styling und stehen für Nachbarschaft und Bandenzugehörigkeit gleichermassen. Die Bedeutungsverschiebungen markieren ein Netz wohl kaum zufälliger Verbindungen in der psychosexuellen Phantasie an der Basis der amerikanischen Kultur. Zugleich vermittelt die visuelle und thematische Verknüpfung ein intensives Bild von der schizophrenen, obsessiv-unterdrückten Yankee-Libido. In der *Gang*-Serie TELL ME EVERYTHING (Sag mir alles; 1986) prangen auf Wolkenbildern Bildunterschriften aus einem Pornomagazin. Einerseits wird hier die Bedeutung verwischt, die konkretisierende Wirkung der Bildunterschrift abgeschwächt. Andererseits wird durch den metaphorischen Anklang der Wolken (wie er zum Beispiel in der Wendung «auf Wolke Nummer neun sitzen» als Beschreibung für einen ekstatischen Zustand zum Ausdruck kommt) eine Synthese geschaffen. Das Vorbild für alle seine Arbeiten ist der Witz, in dem nichts harmlos, sondern alles «ehrlich» ist, und die Doppeldeutigkeiten zu Herzen gehen – in jeder Hinsicht. In visuellen, verbalen und thematischen Phantasien balanciert das Werk von Richard Prince an der Gürtellinie amerikanischen Witzes entlang.

In den «weissen Bildern» behandelt er nebulöse Bande zur Sexualität bildnerisch (und nicht wie bisher grundsätzlich durch verbale Assoziationen) – zum ersten Mal seit den *Gangs*, deren ausgebleichte Patina die Trübheit der Erinnerung widerspiegelte. Hier fügt er unterschiedliche Bilder und Medien zusammen: vorgefundene Texte wie zum Beispiel Texte aus Rocksongs und von ihm selbst, Comiczeichnungen und Photos unterschiedlicher Herkunft. Er vermengt sie halbwegs miteinander, so dass man noch erkennen kann, dass sie einmal (aber wann?) eigenständig gewesen sind. Diese nahtlosen Collagen aus nebulösen Zeichen rücken vor und zurück, so dass man den eigenen Standpunkt in bezug zu ihnen nur schwer festmachen kann. Die gekappten Signifikanten, überladen mit Bedeutung und doch voller Klüfte, setzen in Bewegung, was wir wissen, ohne dass wir es merken.

Prince macht diese quasi-greifbare Vergangenheit in den 60er Jahren aus. Dan Graham spricht von der radikalen Fracht dessen, was er das «unmittelbar Vergangene» nennt, ein kulturelles Moment, aufgeladen durch die Nähe zur Gegenwart, noch so nah, dass die Gesellschaft zu Abwehrreaktionen neigt, worin etwas über unsere gegenwärtigen Wünsche zum Vorschein kommt. Einige seiner Bilder hat Prince mit «Richard Prince, 1967» signiert und datiert – ein Verweis auf eine alte wilde Geschichte, auf Zeiten vor dem kollektiven Verlust der Unschuld. Sie erinnern an das *White Album* der Beatles, das Meisterwerk der reifen Band und das erste intellektualisierte Rock-Opus. Hinweise auf Rauschenbergs *Combines,* seine Siebdrucke mehr denn die von Warhol, sowie eine abstrakt-expressionistische Mixtur aus Schwäche und Abgebrühtheit durchdringen diese Bilder. Photos von Prince beim Bearbeiten der Leinwände auf dem Boden – nachdem sie so lange dort herumgelegen haben, dass sie Schmutzspuren von seinen Arbeitsschuhen aufweisen – oder von ihm in bekleckerten Malerhosen demonstrieren den Mythos vom Künstler als unabhängigem Geist, der seine Glanzzeiten in den 50er und 60er Jahren hatte. «Richard Prince, 1967». Seine letzte Fiktion ist die seine und auch wieder nicht. Sie handelt vom Künstler, sie handelt von ihm selbst.

1980 schufen Prince und Cindy Sherman gemeinsam eine Arbeit, in der sie als androgyne Doppelgänger auftraten. Mitte der 60er Jahre erfand Prince den Künstler John Dogg, ohne zu verraten, dass er selbst dahintersteckte. Und auch jetzt verwendet er sich selbst wieder als Künstler-Material, indem er eine Fiktion rund um die Figur des abstrakten Expressionisten entwirft. Mit ihrer seriösen Pose und dem Aussehen wie echte Kunst ist diese Arbeit ein dialektisches Gegenstück zu den *Joke Paintings.* Haben die *Joke Paintings* ein Spiegelkabinett, einen Tautologienberg als Witz errichtet, indem sie in all ihrer vielschichtigen Bedeutung einfach wortwörtlich Witz-Bilder waren, so sind die *White Paintings* der Gipfel der Fiktion. *(Übersetzung: Nansen)*

KATHY ACKER

RED WINGS: CONCERNING RICHARD PRINCE'S "SPIRITUAL AMERICA"

Barger's foresight, drive and cunning shapes the Hell's Angels into the fearsome gang it is today. Sonny Barger does for the Hell's Angels what Lee Iaccoca does for Chrysler Corp. He converts a sloppy, rudderless organization into a lean, mean, no bullshit company. He trims idiot cavemen from chapter rosters and embarks on an expansionist course that swells the club from 6 chapters in 1965 to 67 in 1987. The assimilation of other motorcycle gangs by the Hell's Angels in the 1970s and 1980s differs only in bloodshed from the corporate takeovers that shake Wall Street.[1)]

1. DADDY

The father of the United States of America is the cowboy, one of whose modern-day appearances is the biker. We who live under the sign of myth know that the cowboy is that lonely male individual who, against all odds including Indians, braved all in order not to get rich quick, nor to survive, but to keep on traveling. As Steven Tyler, a contemporary cowboy, announced and keeps on announcing, "Take me to the other side."

Richard Prince begins his *Spiritual America* visually with a picture of daddy. Daddy, on a big horse, is looking off into the faraway which is always invisible.

In the interview which introduces this picture, an interview of course entitled "Extra-ordinary," Prince tells his interviewer, J. G. Ballard, the science-fiction and fiction writer extraordinaire, that he was born in a place in which it is unbearable to the point of being impossible to be. An edge. A zone. The Panama Canal Zone.

Prince is using both content and genre to place us in the realm of myth, of the imaginary which is more true than truth.

He tells Ballard only about his father. There seems to be no mother. At first, this father, whose reality status equals that of Jimi Hendrix, another myth, is a hero: "My father's one of those imaginative criminals who wakes up in the morning and... makes a resolution to perform some sort of deviant or antisocial act...."[2)]

By the end of the interview, daddy is a psychopath.

Here, there is no mommy. Maybe there never has been. Maybe, in the American version of the Virgin

KATHY ACKER is a writer who lives in San Francisco. Her forthcoming novel, *My Mother: Demonology* will be published this spring by Pantheon Books.

Birth according to Prince, it is daddy who immaculately conceives. The artist gives birth. The only woman whom Prince mentions is a stewardess whose nipples daddy cut off during an airflight.

Prince is one mixed-up kid.

Welcome to the Princely American family:

2. INVISIBLE

Sitting opposite the cowboy whose eyes try to pierce the horizon, at the beginning of *Spiritual America,* a woman who has no eyes looks straight forward. Perhaps she is mommy.

Certainly, like Oedipus who tore out his own eyes, like Prince who is trying to cast away his identity and identity in general, she can't be touched. She is mysterious: unknowable, untouchable. This is the model, the classical woman,[3] a woman who looks only and exactly as her beholders want her to look.

She has no need to see, for she is only seen.

Throughout this book or society, the Virgin of the White Upper-Middle Classes appears again and again, without change, untouched.

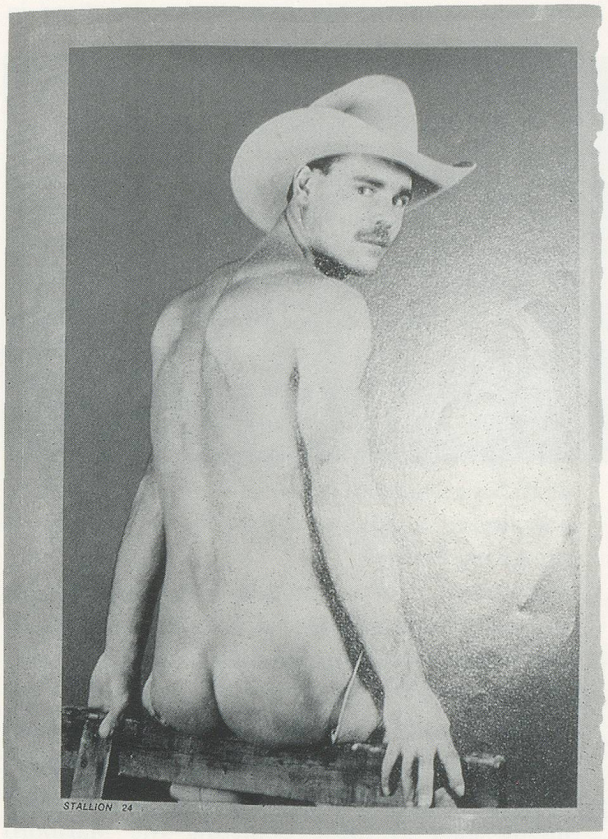
Almost all the other women in this book, this America, are biker chicks. They display their breasts openly, for that's how their men want them. Here there are no virgins, only mamas:

> A mama's jacket reads: "Property of Hell's Angels." She's the one with stretch marks around her mouth...
> "On some nights, you could have fifteen guys lining up for one girl with quite a few coming back for seconds," (said one biker, not an Angel, who was aptly describing the role of women in his world.) "Some of the girls may have got more than they bargained for, but most of them seemed pretty eager and willing to me."[4]

The biker chick (Mary Magdalen) and the model (the Virgin Mary): Prince's reiteration of the classic Christian picture of woman. Is Prince simply repeating, as have so many before him, a sexist and patriarchal history?

3. A TAIL THAT IS LOST

This problem is important to me because it is in this place of sexism that I find the power of Prince's art. I shall begin approaching, if not answering, this question by telling a story that has already been told.



(PHOTO: RICHARD PRINCE)

This version—a rather political one—of the tale is based on Stephen Pfohl's work in his recent *Death at the Parasite Cafe.*

> Once upon a time, there was a father; this daddy was King.
> The King had one or more sons; these sons wanted to be King. They wanted to be King, not in order to change the social structure of the society, the structures of power, and the linked structures of desire, but in order to continue the existing rule of the father.
> According to this tale, men's relations to each other are always those of war.
> Now the sons, being members of society, knew the difference between right and wrong: they were moral, decent, and they loved and respected their father as they had been taught. They found them-

> selves in an unbearable contradiction. It is here, in this contradiction, this place, that the story begins. Those who live under the sign of duality cannot maintain contradiction. In order to escape that place which is unbearable or inescapable, the sons who murdered the King in order to gain power—part of which power is the possession of women—had only two choices: either to deny their identities, the selves who had murdered, which no man wants to do because then he gives up power; or to get rid of the corpse. Not only the corpse, but also the memory of the corpse.
>
> In order to maintain the society which will not abide patricide, or for the good of society, the dead King and the death of the King were metamorphosed by means of symbol into the sign of the Living Father.
>
> This image or totem in which power has been invested is untouchable, sacred. Most of all, unable to be interrogated. The unquestionable nature of the totem is Law.
>
> Thus, the purpose of law is to enforce the loss of memory. Each time the sign of the Father repeats itself, as is its nature—for instance in advertisements such as those depicting the Marlboro man—doubling occurs. A double loss of memory: of the paternal slaughter and of the linked adoration and terror in which the original totem was held. This terror-adoration is itself a doubling of the sons' hate-love for the father.
>
> The Law desires a forgetting that human ground originally was named contradiction.

This story, which is just another fiction, can be used to begin to answer my question about sexism and power in Prince's work.

In *Spiritual America,* Prince exhibits three major concerns: identity, women, and repetition or appropriation:

4. IDENTITY (The Male)

Bad jokes lace *Spiritual America.* The type of jokes that fall flatter than a drunk. Almost all these jokes concern identity. The first one runs,

> I went to see a psychiatrist. He said, "Tell me everything." I did, and now he's doing my act.
>
> Prince is more than anxious, like Oedipus and his eyes, to get rid of his self. All puns intended. Whatever is there in the images in *Spiritual America* to delight the eyes is just glamour, a repetition of advertising tricks.

In typical Prince fashion, throw-it-away-while-making-it-as-glamorous-as-possible, the notes hidden within the items of the curriculum vitae at the end of the book tell us the most about Prince's view of identity.

Freud said, "The basis of taboo is a forbidden action for which there exists a strong inclination in the unconscious."[5] Prince also believes that identity sits on a sexual or desiring ground. For him, this place is the porn theatre.

But as soon as Prince is there, "He's not sure who he is," because all he finds there are "promises, meaningless marks, parts of the ceremony."[6] Sex has turned into signs of sex and these signs, then, have separated from meaning; they just repeat.

So where can he locate his desire, the basis of identity, in this society which is governed by the Law?

> His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out ... had already been out. His way to make it new was to make it again, and making it again was ... certainly, personally speaking, almost him.[7]

In Prince's world, there's no stable identity, no maker. Or, if there is any maker, it is only that which is made, the art.

From Rimbaud to Prince.

5. WOMEN

In the story I just told—the history of a tail—there are no women. That is, no women subjects. In the war between men, women are only chattel. Levi-Strauss, according to Stephen Pfohl: "... she is faced with the promise of being (passively) given as nothing but a sign between men (at war)."[8]

The biker chick: Biker magazines contain two kinds of pictures of women. Typical of the first, a woman who has a "dynamite" body, silicone breasts and a flat stomach has draped her almost naked self over a Harley-Davidson. She looks sexy as hell: this photo is advertising-glamorous. The second type of

picture is a home shot. Badly cropped, blurred, often colorless. A babe who has a bad body (stomach sticking out, natural breasts) is lifting up her often filthy t-shirt so that her boobs can be seen. This photo is as unsexy as hell.

Prince has taken this second type of photo and restored all possible fetishism. All his babes are hot. Any viewer, not just a biker, would want to touch them.

The model: The woman who's sipping a soft drink isn't displaying the soft drink's name. Advertisements exist for the sake of selling products. For selling the society of products. This one doesn't. This sign's displaying the white phallus straw that's in her mouth and those perfect lips that are sucking that white thickness upward...

What Prince is doing here is remembering. He is not transforming women as objects into women as subjects. Rather, he is investing these images of objectified women with all the obsession, fetishism and confusion which society has deemed wrong, immoral ... to remember. Prince is remembering that his mother has periods and that he hates her and he loves her. Love plus hate is named desire.

6. REPETITION

George Bataille said that all society wants to do is propagate itself. Repeat itself. Like any junkie, maintain.

Law is the basis of society. Identity is the only Law. Because the Law does not recognize anything other than itself; it cannot recognize any one or thing that is different from it, any radical difference. Law is neither messy nor confused; above all, it is not black.

Prince's work is. He is the Prince of Darkness. Under the guise of glamour, Prince's reiteration invokes anything but the simple repetition of advertising and media images. If the loss of memory—the memory of sexism, sexuality, and paternal murder—has entailed loss of feeling, of affect, Prince's terroristic repetitions regain for his audience the territory of obsession and fetishism.

When I see one of Prince's cowboys, I remember desire (my eyes on my father's cock), absence (daddy doesn't exist for me), and all the other feelings, contradictions, which show radical otherness or difference to me.

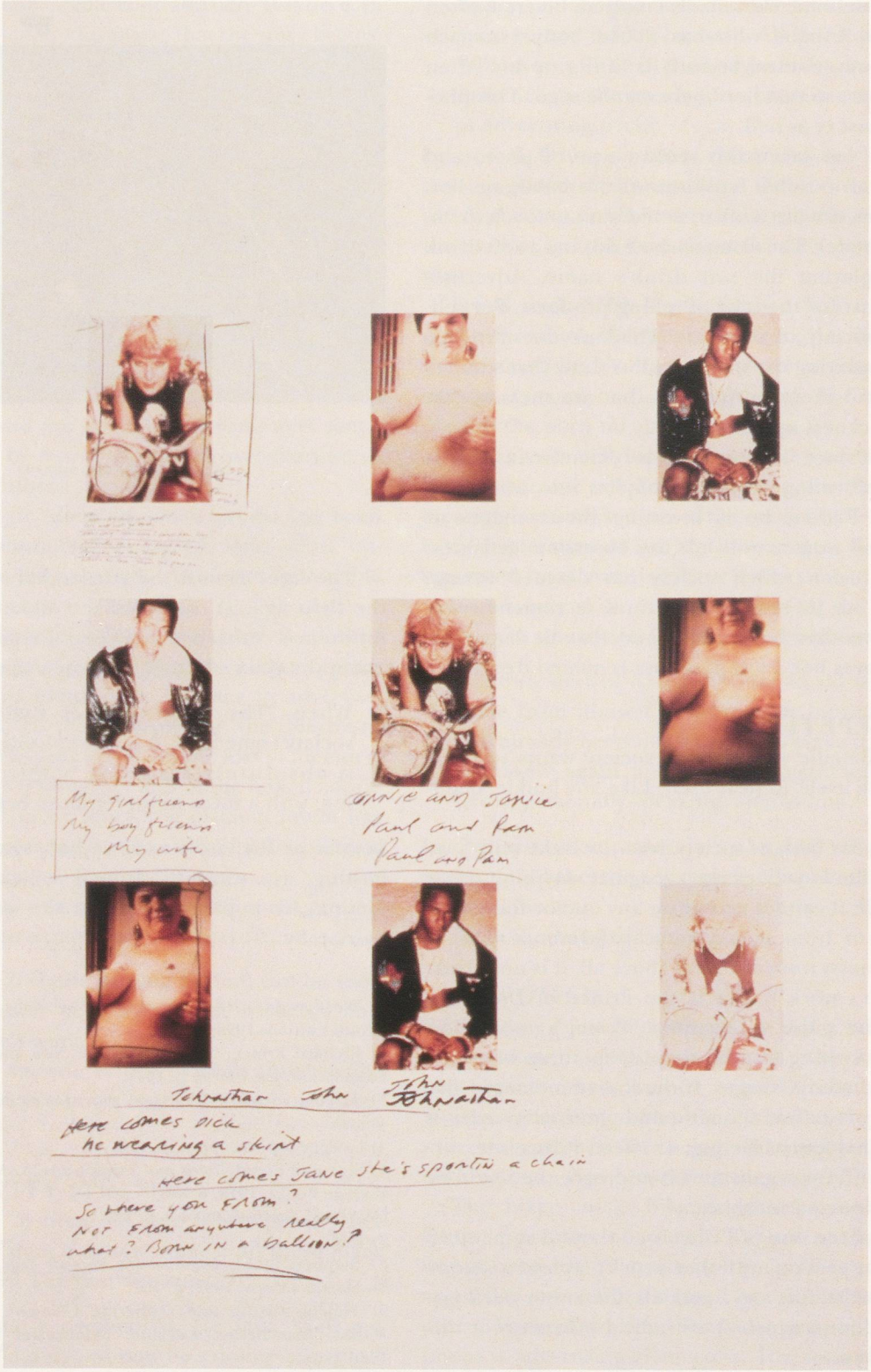
(PHOTO: RICHARD PRINCE)

The fight against the patriarchal sexist society is the fight against the refusal to allow contradiction, difference, otherness. Hélène Cixous is speaking about the return of memory when she says,

> When "The Repressed" of their culture and society come back, it is an explosive return, which is absolutely shattering, staggering, overturning, with a force never let loose before. [9]

Insofar as Richard's work is hot, violent, even disgusting, upsetting, black, and replete with contradiction, he is participating in the struggle against patriarchy.

1) Yves Lavigne, *Hell's Angels,* New York City: Carol Publishing Group Edition, 1990, p. 33.
2) Richard Prince, *Spiritual America,* New York City: Aperture Foundation, Inc., 1989, p. 10.
3) Talking to me, Prince said that the model is the classical woman.
4) Lavigne, op. cit., pp. 115–116.
5) Sigmund Freud, *Totem and Taboo,* trans. A. A. Brill, New York: Vintage Books, 1918, p. 44.
6) Prince, *Spiritual America,* p. 127.
7) Ibid.
8) Stephen Pfohl, *Death at the Parasite Cafe,* New York City: St. Martin's Press, 1992, p. 167.
9) Hélène Cixous and Catherine Clément, *The Newly Born Woman,* Manchester, England: Manchester University Press, 1986, p. ix.



RICHARD PRINCE, MOTHER, BROTHER, SISTER, 1990, ektacolor print, 86 x 47" / 218,4 x 119,4 cm.

KATHY ACKER

SPIRITUAL AMERICA VON RICHARD PRINCE

Bargers Voraussicht, Schwung und List haben die Hell's Angels zu der furchterregenden Gang gemacht, die sie heute ist. Sonny Barger erreicht für die Hell's Angels dasselbe, was Lee Iacocca für Chrysler geschafft hat: Er verwandelt eine schlampige, führerlose Organisation in eine windschnittige, knallharte Firma, mit der nicht zu spassen ist. Er eliminiert schwachsinnige Höhlenmenschen aus den Mitgliederlisten der Ortsgruppen und schlägt einen Expansionskurs ein, der den Verein (1965: 6 Ortsgruppen) auf 67 Ortsgruppen im Jahre 1987 anschwellen lässt. Die Vereinnahmung anderer Motorradgangs durch die Hell's Angels in den 70er und 80er Jahren unterscheidet sich nur punkto Blutrünstigkeit von den Firmenübernahmen, die Wall Street erschüttern.[1)]

1. DADDY

Der Vater der Vereinigten Staaten von Amerika ist der Cowboy, und eine seiner modernen Inkarnationen ist der Rocker. Wir, die wir im Zeichen des Mythos leben, wissen: Der Cowboy ist jenes einsame männliche Individuum, das alle Widrigkeiten inklusive Indianer kühn besiegt, nicht um schnell reich zu werden oder schlicht zu überleben, sondern um weiterzuziehen. Ganz wie Steven Tyler, ein Cowboy von heute, verkündete und immer weiter verkündet: «Nimm mich mit nach drüben».

Richard Prince beginnt sein *Spiritual America* visuell mit einem Bild von Daddy. Daddy sitzt auf einem grossen Pferd und blickt in die weite Ferne, die immer unsichtbar ist.

In dem Gespräch, das dieses Bild vorstellt und natürlich «Ausser-Gewöhnlich» betitelt ist, teilt Prince seinem Interviewer J. G. Ballard, dem aussergewöhnlichen Science-Fiction- und Romanschriftsteller, mit, dass es unerträglich, ja fast unmöglich sei, dort, wo er geboren wurde, zu sein. Messers Schneide. Zone. Die Kanalzone Panamas.

Prince gebraucht Inhalt und Genre, um uns in das Reich des Mythos zu versetzen, des Imaginären, wahrer als die Wahrheit.

Er erzählt Ballard nur von seinem Vater. Eine Mutter scheint es nicht zu geben. Zuerst ist dieser Vater, dessen Realitätsgehalt dem von Jimi Hendrix gleichkommt (noch ein Mythos), ein Held: «Mein Vater ist einer von diesen imaginären Verbrechern, der morgens aufwacht und... beschliesst, eine abweichende oder sozial schädliche Tat zu begehen...»[2)]

Bis zum Ende des Interviews ist aus Daddy ein Psychopath geworden.

Hier gibt es keine Mama. Hat es vielleicht nie gegeben. Vielleicht ist, in der amerikanischen Version der jungfräulichen Geburt frei nach Prince, ja Daddy derjenige mit der unbefleckten Empfängnis. Der Künstler gebiert. Die einzige Frau, die Prince erwähnt, ist eine Stewardess, deren Brustwarzen Daddy während eines Fluges abgeschnitten hat.

Prince – der Knabe ist ziemlich gestört.

Willkommen bei der princelichen amerikanischen Familie:

KATHY ACKER ist Schriftstellerin und lebt in San Francisco. Ihr nächster Roman, *My Mother: Demonology*, erscheint im Frühjahr bei Pantheon Books, New York.

(PHOTO: RICHARD PRINCE)

2. UNSICHTBAR

Dem Cowboy gegenüber, dessen Augen den Horizont zu durchbohren versuchen, sitzt zu Beginn von *Spiritual America* eine Frau ohne Augen und blickt geradeaus. Vielleicht ist das Mama. Wie Ödipus, der sich die Augen ausriss, und wie Prince, der versucht, seine Identität und Identität überhaupt abzuschütteln, kann man sie nicht berühren. Sie ist geheimnisvoll: unerfahrbar, unberührbar. Dies ist das Modell, die klassische Frau[3], eine Frau, die ausschliesslich und haargenau so aussieht, wie ihre Betrachter es wollen.

Sie braucht nichts zu sehen, sie wird gesehen, sonst nichts.

Überall in diesem Buch, in dieser Gesellschaft, erscheint die Jungfrau der weissen oberen Mittelschicht, wieder und wieder, unverändert, unberührt.

Fast alle anderen Frauen in diesem Buch, in diesem Amerika, sind Rockerbräute. Sie stellen ihre Brüste offen zur Schau, denn so wollen ihre Männer sie haben. Da ist von Jungfrau keine Rede mehr, es gibt nur noch Muttis.

> Auf der Jacke von einer Mutti steht: «Eigentum der Hell's Angels». Das ist die mit den Schwangerschaftsstreifen um den Mund...
> «An manchen Abenden hast du fünfzehn Jungs, die für ein Mädchen Schlange stehen, und ziemlich viele davon kommen für ne zweite Runde wieder», sagte ein Rocker, kein *Angel*, der die Rolle der Frauen in seiner Welt treffend beschrieb.
> «Ein paar Mädchen kriegen vielleicht mehr, als sie haben wollten, aber die meisten machen auf mich einen ganz schön heissen und willigen Eindruck.»[4]

Die Rockerbraut (Maria Magdalena) und das Modell (die Jungfrau Maria): Prince wiederholt das klassische christliche Bild der Frau. Greift er nur, wie so viele vor ihm, eine sexistische, patriarchalische Tradition auf?

3. EINE FICKTION GEHT VERLOREN

Dieses Problem ist mir besonders wichtig, denn die Schlagkraft der Kunst von Richard Prince liegt dort, wo auch der Sexismus angesiedelt ist. Ich möchte mich dieser Frage annähern, sie vielleicht sogar beantworten, indem ich eine Geschichte erzähle, die bereits erzählt ist.

Diese – ziemlich politische – Version der Geschichte basiert auf Stephen Pfohls kürzlich erschienenem Buch *Death at the Parasite Cafe* (Tod im Café Parasit):

> Es war einmal ein Vater; dieser Daddy war König. Der König hatte einen oder mehrere Söhne; diese Söhne wollten König sein. Sie wollten König sein, nicht um die sozialen Strukturen der Gesellschaft zu verändern, die Strukturen der Macht oder diejenigen des damit zusammenhängenden Begehrens, sondern um das bestehende Regime des Vaters fortzuführen.
> Gemäss diesem Märchen sind die Beziehungen der Männer untereinander stets kriegerische.
> Die Söhne aber kannten, weil sie Mitglieder der Gesellschaft waren, den Unterschied zwischen Gut und Böse: Sie waren moralisch und anständig, und sie liebten und ehrten ihren Vater, wie es ihnen beigebracht worden war. Sie befanden sich in einem unerträglichen Widerspruch. Und hier, bei diesem Widerspruch, an dieser Stelle beginnt die Geschichte.
> Wer unter dem Zeichen des Dualismus lebt, kann einen Widerspruch nicht aufrechterhalten. Um diesem unerträglichen oder unausweichlichen Zustand zu entgehen, hatten die Söhne, die den König ermordeten, um Macht zu erlangen – wozu auch der Besitz von Frauen gehört –, nur zwei Mög-

lichkeiten: entweder ihre Identität zu verleugnen, d.h. das Ich, das gemordet hatte, was aber kein Mann tun will, weil er dann die Macht aufgibt; oder die Leiche verschwinden zu lassen. Und nicht nur die Leiche, sondern auch jegliche Erinnerung an die Leiche. Um die Gesellschaft aufrechtzuerhalten, die Vatermord nicht zulässt, oder zum Wohl dieser Gesellschaft, wurden der tote König und der Tod des Königs symbolisch umgewandelt in das Zeichen des Lebendigen Vaters.
Dieses Bild oder Totem, in das Macht investiert worden ist, steht unberührbar, heilig da. Und unbefragbar vor allem. Das fraglose Wesen des Totems ist Gesetz.
Sinn und Zweck des Gesetzes ist also, den Gedächtnisverlust durchzusetzen. Jedesmal, wenn das Zeichen des Vaters sich wiederholt, wie es in seiner Natur liegt – etwa in der Werbung mit dem *Marlboro*-Mann –, kommt es zu einer Verdopplung. Doppelter Gedächtnisverlust: das Vergessen des Vatermordes und der Verbindung aus Anbetung und Schrecken, die das ursprüngliche Totem einflösste. Schrecken/Anbetung ist also in sich eine Verdopplung der Hassliebe der Söhne zu ihrem Vater.
Das Gesetz möchte ein Vergessen der Tatsache erreichen, dass menschliche Beweggründe ursprünglich den Namen Widerspruch trugen.

Diese Geschichte, eigentlich nichts als Fiktion, kann dazu dienen, meine Frage nach Sexismus und Macht im Werk von Richard Prince ansatzweise zu beantworten.

In *Spiritual America* stellt Prince drei Hauptanliegen dar – Identität, Frauen und Appropriation:

4. IDENTITÄT (Das Männliche)

Schlechte Witze zieren *Spiritual America*. Witze von der Sorte, die platter zu Boden gehen als ein Besoffener. Fast alle drehen sich um Identität. Der erste Witz geht so:

> Neulich ging ich zu einem Psychiater. Sagt er: «Erzählen Sie mir alles». Das hab ich getan, und jetzt macht er mich nach.

Prince strebt danach, wie Ödipus und seine Augen, sich selber loszuwerden. In jedem Sinne. Was immer Augenfälliges auch in den Bildern von *Spiritual America* stecken mag ist nicht mehr als Glamour, eine Wiederholung von Werbetricks.

Die Bemerkungen, versteckt zwischen den Daten des Lebenslaufes am Schluss des Buches, geben den meisten Aufschluss über Princes Auffassung von der Identität – wegwerfend, aber möglichst glamourös, typisch Prince.

Freud hat geschrieben: «Grundlage des Tabu ist ein verbotenes Tun, zu dem eine starke Neigung im Unbewussten besteht.»[5] Auch Prince glaubt, dass Identität auf einem Fundament der Sexualität oder des Begehrens ruht. Für ihn ist diese Basis das Porno-Kino.

Doch Prince «weiss nicht mehr genau, wer er ist», sobald er dort ist, denn ausser «Versprechen, bedeutungslosen Markierungen, Fragmenten des Zeremoniells»[6] findet er nichts vor. Aus Sex ist eine Ansammlung von Zeichen für Sex geworden, und diese Zeichen haben sich von ihrer Bedeutung abgelöst und wiederholen sich bloss noch.

> Wo also kann er dieses Begehren, die Grundlage seiner Identität, in dieser Gesellschaft ansiedeln, die von dem Gesetz regiert wird?
> Seine eigenen Begierden hatten sehr wenig mit dem zu tun, was von ihm selbst kam, denn was er herausholte ... war schon dagewesen. Seine Art und Weise, das neu zu machen, war, es wieder zu machen, und diese Wiederholung ... sicher, persönlich gesehen, war sie beinahe er.[7]

In Princes Welt gibt es keine stabile Identität, keinen Erschaffer; oder wenn überhaupt, dann das, was geschaffen wird: die Kunst.

Von Rimbaud zu Prince.

5. FRAUEN

In der Geschichte, die ich gerade erzählt habe – der Ficktion –, kommen keine Frauen vor. Das heisst, keine Frauen als Subjekte. In dem Krieg unter Männern ist eine Frau nicht mehr als persönliches Eigentum. Levi-Strauss, nach Stephen Pfohl: «... sie ist mit dem Versprechen konfrontiert, (passiv) weitergegeben zu werden als blosses Zeichen unter Männern (im Kriegszustand).»[8]

Die Rockerbraut: Rockerzeitschriften enthalten zwei Arten von Frauenphotos. Der erste Typus zeigt

meist eine Frau mit einem «Bomben»-Körper, Silikonbrüsten und einem flachen Bauch, die sich nahezu nackt über eine Harley-Davidson drapiert hat. Sie ist verdammt sexy: dieses Photo hat den Glamour der Werbung. Der zweite Typus ist ein hausgemachter Schnappschuss, ein schlechter Ausschnitt, verwackelt, oft farblos. Eine Tussi mit einem schlappen Körper (vorstehender Bauch, natürliche Brüste) hebt ihr – oft schmutziges – T-Shirt hoch, damit ihre Titten zu sehen sind. Dieses Photo ist so verdammt unsexy.

Prince hat Photos vom zweiten Typ gemacht und jeglichen denkbaren Fetischismus daran wiederhergestellt. Seine Girls sind allesamt scharf. Jeder Betrachter, nicht bloss ein Rocker, möchte sie gerne anfassen.

Das Modell: Die Frau, die an einem Soft Drink nippt, zeigt dessen Markennamen nicht. Werbung ist dazu da, um das Produkt zu verkaufen. Um die Gesellschaft der Produkte zu verkaufen. Diese Werbung nicht. Dieses Zeichen stellt den weissen phallischen Strohhalm im Mund der Frau aus, diese perfekten Lippen, die das dickflüssige Weisse hochsaugen...

Was Prince hier macht, ist erinnern. Er verwandelt nicht Frauen als Objekte in Frauen als Subjekte, sondern er füllt diese Bilder von Objekt-Frauen mit all der Obsession, dem Fetischismus und der Verwirrung, die zu erinnern von der Gesellschaft als falsch und unmoralisch verdammt worden ist. Prince erinnert sich daran, dass seine Mutter ihre Tage hat und dass er sie hasst und dass er sie liebt. Liebe plus Hass trägt den Namen Begehren.

6. WIEDERHOLUNG

Georges Bataille hat geschrieben, dass die Gesellschaft nichts anderes will, als sich fortzupflanzen. Sich zu wiederholen. Oder, wie jeder Junkie, sich zu erhalten.

Das Gesetz ist die Grundlage der Gesellschaft. Identität ist das einzige Gesetz. Denn das Gesetz erkennt nichts anderes wieder als sich selbst; es kann nichts und niemand wiedererkennen, das oder der sich von ihm unterscheidet, keinen radikalen Unterschied. Das Gesetz ist weder unordentlich noch verworren; vor allem ist es nicht schwarz.

Princes Werk aber ist es. Er ist der Prinz der Finsternis. Unter ihrer Glamour-Maske beruft sich Princes Insistieren auf alles mögliche, nur nicht auf eine blosse Wiederholung von Bildern aus Werbung und Medien. Wenn der Verlust des Gedächtnisses – der Erinnerung an Sexismus, Sexualität und Vatermord – auch einen Verlust des Gefühls und des Affekts mit sich gebracht hat, gelingt es Prince mit seinen terroristischen Wiederholungen, das Territorium von Obsession und Fetischismus für seine Betrachter wiederzuerobern.

Wenn ich einen von Princes Cowboys sehe, erinnere ich mich an Begehren (meine Augen auf meines Vaters Schwanz), Abwesenheit (Daddy gibt es für mich nicht) und all die anderen Gefühle, Widersprüche, die mir radikales Anderssein und Differenz anzeigen.

Der Kampf gegen die patriarchalische, sexistische Gesellschaft ist auch der Kampf gegen die Verweigerung des Zulassens von Widerspruch, Unterschied, Anderssein. Hélène Cixous meint die Wiederkehr der Erinnerung, wenn sie sagt:

> Wenn die von ihrer Kultur und Gesellschaft «Verdrängten» zurückkehren, ist dies eine explosive Rückkehr, die absolut zerschmetternd wirkt, alles ins Wanken bringt, auf den Kopf stellt, mit einer Kraft, die nie zuvor entfesselt wurde.[9]

In dem Masse, wie Richard Princes Werk scharf und gewalttätig ist, ja ekelhaft, verstörend, schwarz und übervoll an Widersprüchen, in dem Masse nimmt er teil an dem Kampf gegen das Patriarchat.

(Übersetzung: Frank Heibert)

1) Yves Lavigne, *Hell's Angels*. New York City: Carol Publishing Group Edition, 1990, S. 33.
2) Richard Prince, *Spiritual America*. New York City: Aperture Foundation Inc., 1989, S. 10.
3) In einem Gespräch mit mir sagte Prince genau das: Das Modell ist die klassische Frau.
4) Lavigne, ibid., S. 115–116.
5) Sigmund Freud, *Totem und Tabu* (1912/13). Frankfurt/Main: Fischer, 1991, S. 81.
6) Prince, ibid., S. 127.
7) Ibid.
8) Stephen Pfohl, *Death at the Parasite Cafe* (Tod im Café Parasit). New York City: St. Martin's Press, 1992, S. 167.
9) Hélène Cixous und Catherine Clément, *The Newly Born Woman* (Die neugeborene Frau). Manchester, England: Manchester University Press, 1986, S. IX.

RICHARD PRINCE, COWBOY AND GIRLFRIEND, 1987, Ektacolor print, 86 x 47" / 218,4 x 119,4 cm.

EDITION FOR PARKETT
RICHARD PRINCE

GOOD REVOLUTION, 1992

Presentation gold record with engraved plaque mounted on C-print, framed. Includes a playable vinyl record by the artist, recorded both sides.

"Good Revolution" (1:46) and "Don't Belong" (1:46), arranged and performed by Richard Prince. Recorded and mixed at Harmonic Ranch by Mark Degliantoni, September 1992.

Photo of Richard Prince's SPIRITUAL AMERICA, *Nightlines,* Utrecht, 1991, by Jannes Linders, Rotterdam. Cover design by Roger Gorman at Reiner Design, New York. Produced by Creative Glassics, New Jersey.

20½ x 16½". Edition of 80, signed and numbered.

GOOD REVOLUTION, 1992

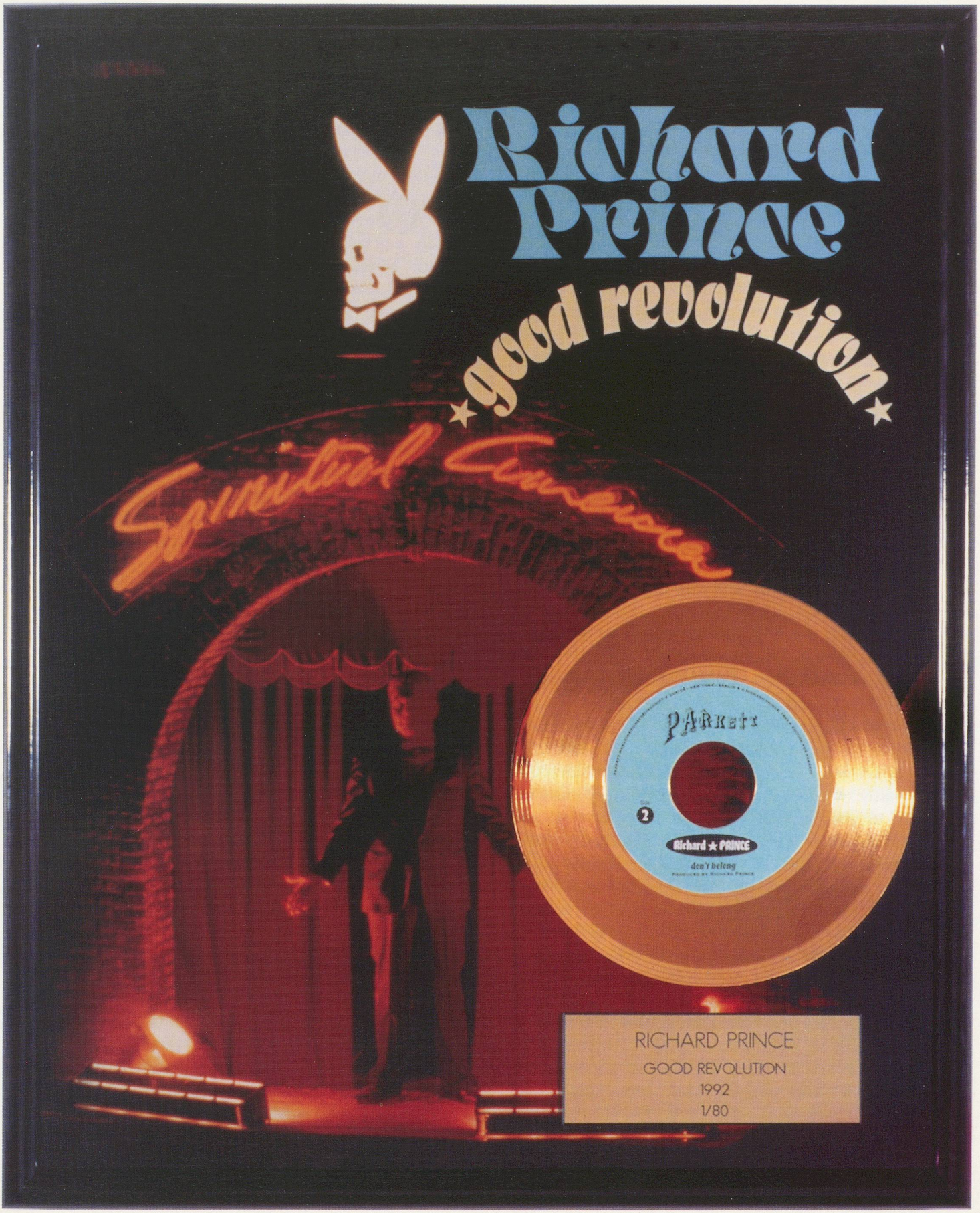
Goldene Schallplatte und graviertes Metallschild auf C-Print, montiert und gerahmt. Enthält zusätzlich eine beidseitig abspielbare Vinylplatte des Künstlers.

«Good Revolution» (1,46 Min.) und «Don't Belong» (1,46 Min.) arrangiert und interpretiert von Richard Prince. Aufgenommen und gemischt auf der Harmonic Ranch von Mark Degliantoni, September 1992.

Photo von Richard Princes SPIRITUAL AMERICA, *Nightlines,* Utrecht, 1991, von Jannes Linders, Rotterdam. Covergestaltung von Roger Gorman von Reiner Design, New York. Hergestellt bei Creative Glassics, New Jersey.

52 x 41,9 cm. Auflage: 80 Exemplare, signiert und numeriert.

(PHOTO: MARK LOADER)


Richard Prince
good revolution
Spiritual Conversion
PARKETS
Richard ★ PRINCE
don't belong
RICHARD PRINCE
GOOD REVOLUTION
1992
1/80