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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 36: Collaboration Sophie Calle & Stephan Balkenhol

Artikel: Dimensions variable : Liz Larner = Dimensionen variabel : Liz Larner

Autor: Gookin, Kirby

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680760

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.01.2026

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

KIRBY GOOKIN

Dimensions variable: Liz Larner

Nestled in a velvety bed of yellow-dyed agar and buttermilk, an open-petaled pink orchid cradling a copper penny: Such is the image of Liz Larner's ORCHID, BUTTERMILK, PENNY as it appeared in her first show, *Room 9, Tropicana Hotel*, in Los Angeles in 1987. Part of her series, *Cultures*, ORCHID, BUTTERMILK, PENNY is a bacterial accumulation grown in a petri dish. In time, bacterial effusions built up around the decaying flower, the curdling buttermilk, and the oily residue of fingerprints left on the penny. The "machinations of the bacteria's metabolism" created a "kind of action painting, producing its own culture."[1] As the bacteria grew and mixed with the agar, a cosmos of different colored bubbles billowed like phosphenes shimmering against our closed eyelids.

Larner's *Cultures* are, literally, living organisms encapsulated in a scientific terrarium of contemporary culture. A photograph taken one week, two weeks, and three months later captures three completely different pictures of the same work. In the first, we see the ebullient hues of growing bacteria; in the last two, the rotted browns of the decomposed flower drained of life. Each moment in between appears in a different guise. Like nature, one must view the *Cultures* phenomenologically. They are forever transforming, producing new residues, and engendering infinite potential pictures. Confronting them, one finds oneself recalling Goethe's observations on the Laocoön, "A true work of art will always have something of infinity in it to our minds, as well as a work of nature. We contemplate it, but it cannot be thoroughly understood, nor its essence nor its merit be clearly defined by words."[2]

The work of art's physical transformation is an inbuilt characteristic of Larner's project. Whether organic or inorganic, her sculptures always retain a quality of animation. As Larner experiments with diverse materials, often pitting one against another, the resulting works are inherently volatile. In some, this volatility may only be implied, as in USED TO DO THE JOB (1987) where all of the components necessary to build an explosive device are embedded in a wax cube; in others, it is an integral factor of the composition that the final presentation or "completion" be dependent on the participation of the owner, curator, or viewer. BALL SYSTEM (1988) comprises a seemingly complex array of components (spheres of different materials, stainless steel wire racks, collapsible crate) with no instructions as to how they are to be presented. NO M, NO D, ONLY S & B (1990) is similarly amorphous: three weighted patchwork leather sacks like bean bags, their surface

KIRBY GOOKIN is, among other things, waiting for Samuel Beckett.

easily impressionable, their form limp and malleable. A changing installation, each formation of this work is unique, never repeatable.

Instead of closing her art down into predictable systems with limits, Larner has taken every opportunity to open it up, allowing for adaptation rather than preservation, growth in place of stasis. Her art exists in a world of *Panta Rhei* where nothing is ever fixed; even works that had once been considered complete are never forced into frozen submission within the strictures of the conservationist's or preservationist's agenda. In two similarly constructed wall hangings, twenty-seven plaster spheres—alluding to the vertebrae of a human spine—were encased in soft gum-rubber sheeting, forming giant pregnant pods. After eighteen months the lye in the plaster ruptured, gutting the rubber casing. Rather than deny entropy by repairing the tear, Larner accepted the limitations of the work's material fabrication and its ultimate impermanence and swaddled the entire configuration in a blanket of lead, creating a "fallout shelter" to hold the balls firmly inside their rubber envelope. So, what was originally PURE GUM RUBBER SHEETING, PLASTER, PLYWOOD, STEEL (1989) is today GONE.

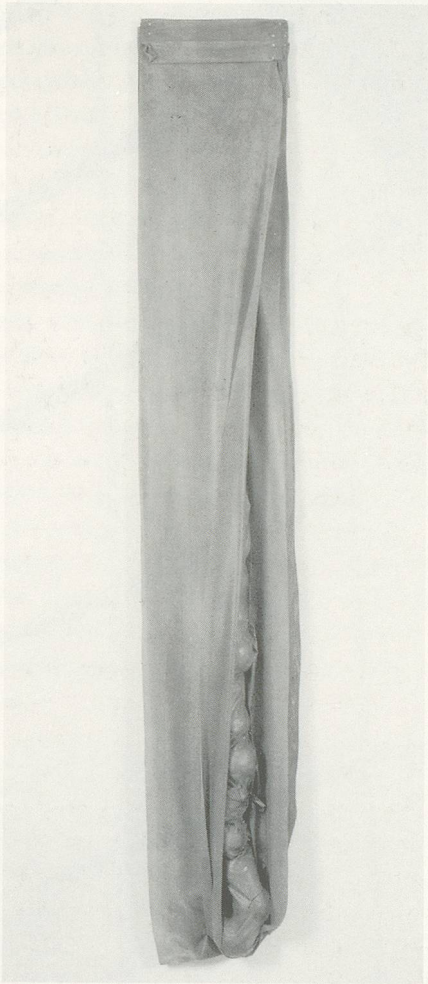
Stepping outside the pseudo-objective discourse of criticism to look at Larner's work as it is recorded photographically, one can catch a glimpse of her world view in reflection. Traditionally, photography has accentuated the classical tenets of a sculpture's ontology. From Leonardo da Vinci to Gotthold Lessing, the "immutable permanence" of sculpture, its "stasis" and compositional "unity," has been continually asserted. In part, these are qualities "of its material limitations," but more importantly, they define how a sculpture was intended to be perceived by the viewer. Classical norms dictated that the "eye must be able to take in at one glance" the "harmonious effects of [a sculpture's] various parts."[3)]

The objectivity of the camera's monocular lens seems invented to reify the standard conception of sculpture. The singular vantage point characterizes the standard photographic norm for reproducing sculpture, even sculpture that was composed to defy singular viewpoints, as in the work of Rodin. As late as 1970, Rudolf Wittkower regretted that, "despite the enormously growing literature on Rodin, no attempt has been made, as far as I know, to do justice to Rodin and show his works or at least some of them from many sides."[4)] By emphasizing a vantage point that could be apprehended in a "single glance," the classical canon of sculpture not only stresses that a work must remain static but also renounces the notion of the spectator's spatial mobility and his/her temporal experience of it. Casting its gaze on sculpture, the camera's omniscient, monocular lens is ultimately panoptic (due to its hyperrationalized taxonomic control over its subject).[5)]

Monocular unity is antithetical to the spatial and temporal flux that characterizes Larner's artistic project. In fact, her works subvert the very panoptic attitudes of the positivist, unified viewpoint that fixes the drift of meaning in a work of art, as in the webbed vortex of stainless steel chains arranged for CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED (1990). With a lattice of chains stretched across the expanse of the room in a configuration that constructs a false perspective of receding frames toward one end of the gallery, Larner has created a singular view. Yet one's experience of the perspectival space fractures any sense of singularity or unity normally associated with one-point perspective: although the illusion is successfully rendered, the arrangement of components actually negates the convention as the diminished space between receding planes is reversed. Approaching the installation's center by the path along which our line of vision leads us, we eventually become entangled in a web of chain-link. Our movements are hampered. Forced to turn back, we discover that our reflection is cast upon the side walls in a series of mirror fragments. We see ourselves scattered across the wall, segmented and dismembered in a series of rectangular frames that refract our bodies in chained bondage.

While an installation founded on the paradigm of one-point perspective seems conducive to photographic reproduction, CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED actually undermines the camera's singular view. The most potent focal point is inside the web, where the lateral axis of our reflected bodies intersects with the

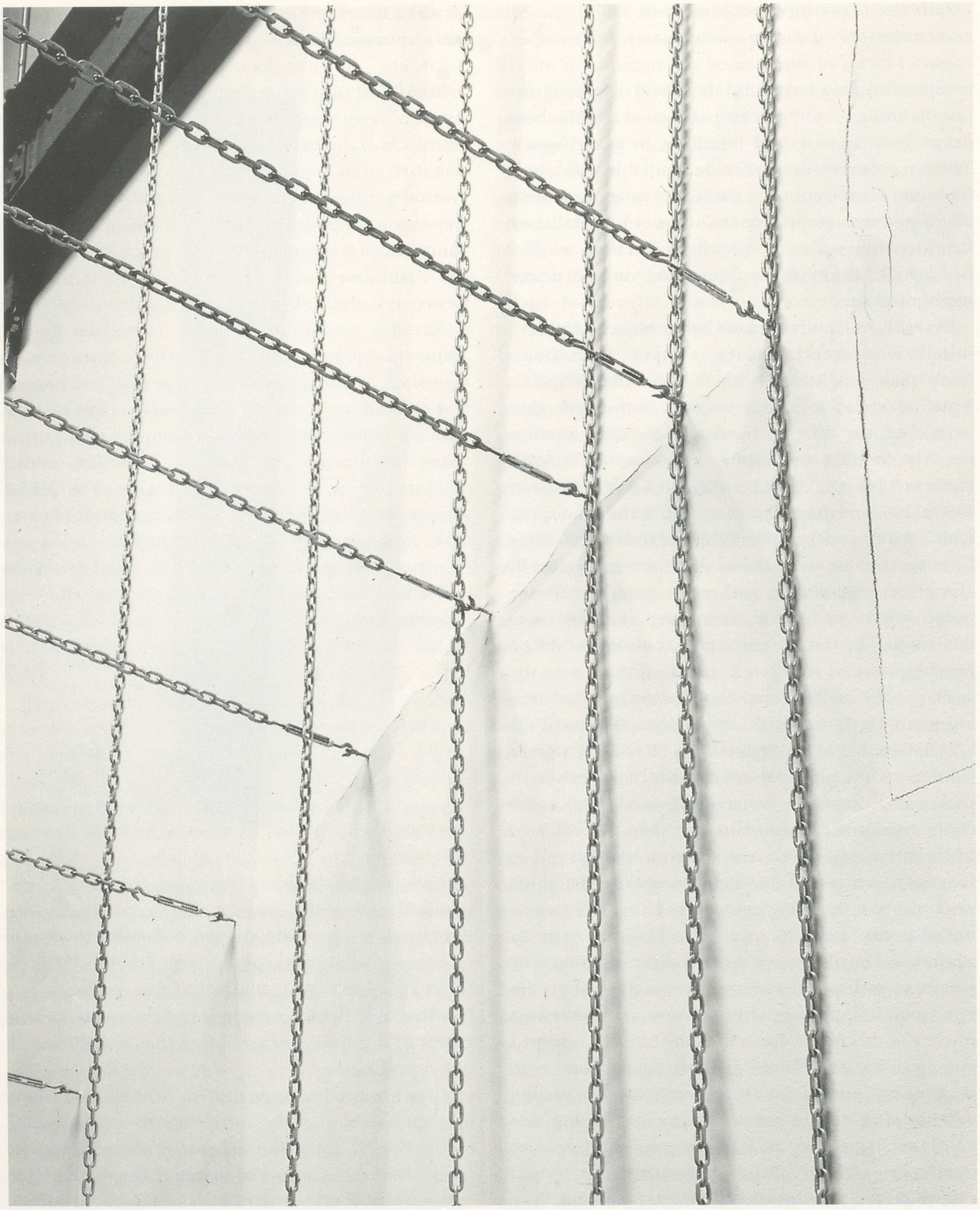
LIZ LARNER, PURE GUM RUBBER SHEETING, Plaster, Plywood, Steel, 1989, 61 x 10 x 3½" / REINES GUMMITUCH, Gips, Sperrholz, Stahl, 1989, 155 x 25,4 x 9 cm. (MOCA, LOS ANGELES)



perspectival axis forced by the chain. Here, at the installation's center, perceptual vectors collide, both drawing us inward and repelling us centrifugally. These forces create a tension incompatible with photography's imposition of the hallucinogenic effects of unity and completeness. Larner's installation heightens the spectator's bodily awareness, as she/he is caught at a certain point in space in a particular moment in time.

As with her mutable and living objects, Larner's installations extend in space and time. Each time a work such as CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED is installed anew, it is significantly reinvented, thus extending the life of the original while simultaneously creating a completely new work. FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) (1990–1992) is the result of applying the same principle of a forced perspective chain-link web framed by mirrors to a new situation that Larner specifically chose for its multiple, rather than single, viewing point. While many of the resulting decisions were determined by the site (how to accommodate different heights and widths of rooms, and so on), the work was also transformed in order to create a different spatial relation with the viewer. FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) establishes a more aggressive recession of space than its previous incarnation by creating a blunter, more confrontational chain-link barrier than that effected in its earlier state. The mirrors are reconfigured so that they turn at a slight angle toward the viewer. As we approach the perspectival vanishing point, our image is cast across the wall in a pixilated manner against a filmic succession of square mirrors. The spatial recession is a machine activated by the viewer's temporal passage. But Larner goes one step further in this reinstallation: In the larger space, it is more massive and looming, its structural tension so great as to cause stress fractures in the supporting wall and warps in the metal beams on the other side of the wall, holding in balance passive strain and imminent collapse. The horizontally stretched chains pierce through the perimeter wall into the adjoining room, invading the spaces beyond the perspectival view of the mirrors and chains. Extending the chains of pictorial convention beyond the limits of our immediate perception, FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) enforces the fact that the dictates of convention permeate every aspect of our lives and are larger than the frames of our apprehension.

In her reinstallation of BIRD IN SPACE (1992), Larner again extended the work's life into new spatial and temporal dimensions. In its first manifestation she plotted out the spatial shape of Brancusi's 1923 sculpture in a grid, enlarging and digitizing it in a



LIZ LARNER, FORCED PERSPECTIVE, 1990–1992, (reversed, reflected, extended). Installation at the exhibition Helter Skelter, MOCA, Los Angeles 1992. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)

web of knotted nylon cord. From its central expanse, the lateral extensions reached upward to the corners of the ceiling while the rest funneled downward to the floor, converging on a weighted base. The final configuration formed a soaring archway of delicately spun white cord that bridged the gallery, dematerializing the iconic solid vertical sculpture into a penetrable horizontal expanse. In order to accommodate the higher ceilings and wider floorspan for the work's subsequent reinstallation in a much larger environment, Larner added an extension to each strand of the cord so it would fit into the new space. The attaching loop of the new extension employs metal fixtures different from those used on the original span. Addition is thus implied through extension, demonstrating in a single metonymic detail the history of the piece and its ability to adapt to a new environment or situation. BIRD IN SPACE is subsequently documented by a series of photographic details of the appendage, a metonymy of the installation and its extension into space and time.

UNTITLED, (UNIDENTIFIED) (1991) follows a similar history of installment and reinstallment. In each incarnation, the word "unidentified" appears projected in huge bold black letters against the four walls of a square room. In addition to the text, there is a reflective entity that in some way mirrors and refracts the environment and the spectator's experience within it. From these simple components a diverse variety of perceptual effects is created in each location. In the first two installations, the letters were contorted to accentuate the corners of the room. Then the word was rotated 45 degrees so that the enlarged letters fell in the middle of each wall, expanding the rectangular space by creating four additional corners. In each case, the legibility of the word is countered by its spatial configuration.

In the work's most recent incarnation DDEEFIIINNTU (1992) (an alphabetical anagram for unidentified), the text, rather than being on the wall, was painted on movable screens that slid and pivoted according to individual whim. Hence, Larner's UNIDENTIFIED goes through a series of increasingly complex permutations that render the text less and less discernible, therefore subverting the traditional correspondence between legibility and meaning. The mirroring of the spectator and distorted text creates a focal point, a paradigm of the wholly absorbent camera lens collapsed into a black hole. Thus in each variation the word remains forever illegible, forever unidentifiable.

Larner embraces the forces that time plays on art and employs it as part of her craft. Our phenomenological experience of her art is dependent on its context (spatial, cultural, socio-ecological) and its temporality. Larner's works depart from the tradition of nineteenth century sculpture or Minimalist apodictic objects (complete, static, and highly photogenic) that project the delusion of their self-sufficiency from the spectator. Instead of being frozen in the discrete moments of "before" and "after," her objects and installations are forever ticking in "the clockless nowever."

1) From a conversation with the artist, February 14, 1993. Note: the painterly effect is even more pronounced in the other cultures which are made by laying different layers of colored agar (most commonly red, yellow, and blue). Here, the bacteria literally mixes the various layers of colored media as it grows.

2) Johann Wolfgang von Goethe, "Observations on the Laocoön," *Monthly Magazine,* vii, 1799: 349. (Reprinted in Gert Schiff, *German Essays on Art History,* Continuum, New York, 1988, p. 41).

3) These quotes are taken from Gotthold Ephraim Lessing's *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (1766), transl. E.A. McCormick, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1984, pp. 20, 19, 104 respectively. A casual reading through the writings of the major theorists of sculpture and Renaissance and Neo-Classical art in general yields numerous similar observations, as in the writings of Leonardo, Vasari, Winckelmann, Goethe, Hildebrand, Pater, and even more recently in the criticism surrounding Minimalism. Winckelmann in particular announces an exceptionally strong ethical position when stating that "everything which we cannot survey at once, ... loses some portion of its greatness."

4) Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History,* (1915), Dover, New York, 1950, p. 54; Adolph Hildebrand, *Problem of Form* (1893), G.E. Stechert, New York, 1905, p. 95; Rudolf Wittkower, *Sculpture: Processes and Principles,* Harper and Row, New York, 1977, p. 234.

5) As with Jeremy Bentham's prison designed as a Panopticon, 1790.

KIRBY GOOKIN

Dimensionen variabel: Liz Larner

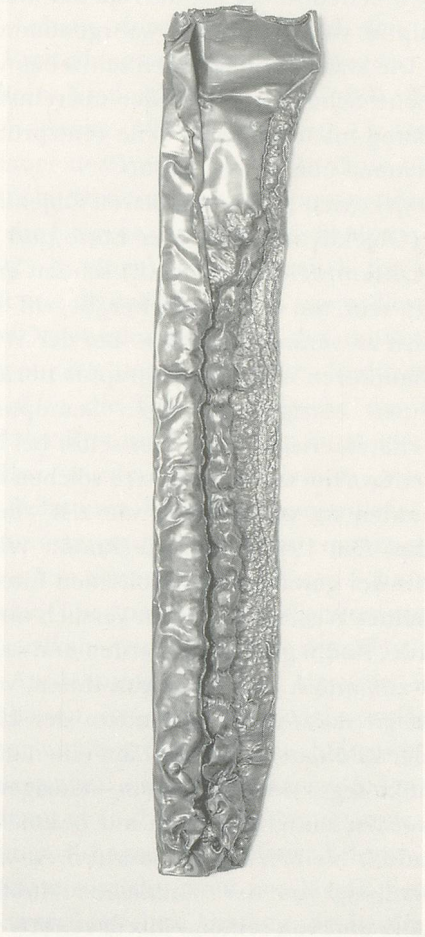
Eine rosa Orchidee mit geöffneten Blütenblättern, die in ein samtiges Bett aus gelbgefärbtem Nährboden und Buttermilch geschmiegt ist und einen Kupferpenny umfängt: dieses Bild bot Liz Larners Objekt ORCHID, BUTTERMILK, PENNY (Orchidee, Buttermilch, Penny), als es in ihrer ersten Ausstellung *Room 9, Tropicana Hotel* (Zimmer 9, Hotel Tropicana) im Jahre 1987 in Los Angeles gezeigt wurde. ORCHID, BUTTERMILK, PENNY, Teil ihrer Serie *Cultures* (Kulturen), ist eine Bakterienkultur, die aus den aufgezählten Objekten besteht und in einer Petrischale (flache Deckelschale zur Bakterienzüchtung nach R. J. Petri, Anm. d. Ü.) gezüchtet wird. Im Lauf der Zeit breiteten sich die Bakterien über die verwesende Blume, die geronnene Buttermilch und die fettigen Überreste von Fingerabdrücken auf dem Penny aus. Aus den «Umtrieben des Bakterienstoffwechsels» entstand eine «Art Action Painting, die ihre eigene Kultur hervorbrachte.»[1] Während sich die Bakterien entwickelten und mit dem Nährboden vermischten, türmte sich ein Kosmos verschiedenfarbiger Blasen auf, wie Lichterscheinungen, die durch unsere geschlossenen Augenlider schimmern.

Larners *Cultures* sind im wahrsten Sinne des Wortes lebendig, lebende Organismen, eingeschlossen in einem wissenschaftlichen Terrarium zeitgenössischer Kultur. Ein Photo, das eine Woche, zwei Wochen und drei Monate später gemacht wird, fängt drei völlig verschiedene Bilder desselben Werkes ein. Im ersten Bild sehen wir die schwelgenden Farben sich entwickelnder Bakterien; im letzten die vermoderten Brauntöne der verwesten, leblosen Blume: jeder Augenblick dazwischen zeigt ein anderes Erscheinungsbild. Wie die Natur, so muss man auch die *Cultures* phänomenologisch betrachten. Sie verwandeln sich unaufhörlich, bringen neue Rückstände hervor und erzeugen unendlich viele Möglichkeiten neuer Bilder. Beim Betrachten ihrer Werke fühlt man sich an Goethes Bemerkungen über Laokoon erinnert: «Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.»[2]

Ein Merkmal, das Larners Projekte auszeichnet, ist die physische Verwandlung des Kunstwerkes. Ihre Skulpturen, ob organisch oder anorganisch, haben immer die Beschaffenheit von etwas Lebendigem. Da Larner mit unterschiedlichen Materialien experimentiert und häufig das eine gegen das andere ausspielt, sind die daraus resultierenden Werke von Natur aus unbeständig. Diese Unbeständigkeit ist

KIRBY GOOKIN wartet, unter anderem, auf Samuel Beckett.

LIZ LARNER, GONE, 1987–1992, lead over pure gum rubber sheeting, plaster, plywood, copper and flowers, 61 x 10 x 3½" / VERSCHWUNDEN, 1987–1992, Blei über reinem Gummi-Tuch, Gips, Sperrholz, Kupfer und Blumen, 155 x 25,4 x 9 cm. (MOCA, LOS ANGELES)



vielleicht nur angedeutet, wie z. B. in USED TO DO THE JOB (Gewohnt, die Arbeit zu erledigen) (1987), worin alle Elemente, die zum Bau eines Sprengsatzes benötigt werden, in einen Würfel aus Wachs eingebettet sind; in anderen Werken ist es ein implizites Moment der Komposition, dass ihre endgültige Erscheinung oder «Vollendung» von der Mitwirkung des Besitzers, Konservators oder Betrachters abhängt. BALL SYSTEM (Ballsystem) (1988) besteht aus einer scheinbar komplizierten Anhäufung von Elementen (Kugeln aus verschiedenen Materialien, Drahtgestelle aus rostfreiem Stahl, zusammenklappbare Kisten), ohne dass Instruktionen für ihre Anordnung gegeben werden. NO M, NO D, ONLY S & B (Kein M, kein D, nur S&B) (1990) ist ähnlich amorph: drei schlaffe, schmiegsame, mit Gewichten beladene Patchwork-Lederbeutel mit leicht eindrückbarer Oberfläche, die mit Bohnen gefüllten Säckchen ähneln. Wie bei einer sich verändernden Installation ist ihre endgültige Anordnung nie wiederholbar.

Anstatt ihre Kunst in vorhersagbare, begrenzte Systeme einzuschliessen, hat Larner jede Gelegenheit genutzt, um sie zu öffnen, um eher Anpassung als Erhaltung zuzulassen, Entwicklung an Stelle von Stasis. Ihre Kunst existiert in einer Welt des *panta rhei* (griech.: alles fliesst), in der niemals etwas festgelegt ist; selbst Werke, die einmal als vollständig betrachtet wurden, werden nicht den strengen Kriterien der Erhalter oder Bewahrer rigoros unterworfen. In zwei ähnlich aufgebauten Wandgehängen wurden siebenundzwanzig Gipskugeln – in Anspielung auf die Rückenwirbel einer normalen menschlichen Wirbelsäule – von einer Verkleidung aus weichem Kautschukgummi umschlossen, so dass sie riesige, deutlich vorstehende Ausbuchtungen bildeten. Nach achtzehn Monaten bekam die Gipslauge Risse, wodurch das Innere der Gummiummantelung zerstört wurde. Anstatt die Entropie zu leugnen und den Riss zu reparieren, akzeptierte Larner die Grenzen der bei der Herstellung des Werkes verwendeten Materialien und ihre grundlegende Unbeständigkeit und umwickelte das ganze Gebilde mit einer Bleihülle, um so einen «Ausfallschutz» zu schaffen, der die Kugeln in ihrer Gummiumhüllung festhielt. So ist aus dem ursprünglichen PURE GUM RUBBER SHEETING, PLASTER, PLYWOOD, STEEL (reine Kautschukgummi-Verkleidung, Gips, Sperrholz, Stahl) (1989) heute GONE (verschwunden) geworden.

Wenn man den pseudoobjektiven kritischen Diskurs verlässt, um die Photographien zu betrachten, in denen ihr Werk protokolliert ist, erhascht man einen flüchtigen Blick auf eine Widerspiegelung ihrer Weltanschauung. Traditionellerweise betont die Photographie die klassischen Ansichten über die Ontologie einer Skulptur. Von Leonardo da Vinci bis

Gotthold Lessing wurden fortwährend die «unveränderliche Dauer» in der Bildhauerkunst und ihre kompositorische «Einheit» beschworen. Teilweise sind dies Eigenschaften «ihrer materiellen Schranken», doch bedeutsamer ist, dass sie definieren, wie eine Skulptur vom Betrachter wahrgenommen werden soll. Die klassischen Normen schrieben vor, dass [körperliche Schönheit] «aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile (entspringt), die sich auf einmal übersehen lassen.»[3)]

Die Objektivität des monokularen Objektivs einer Kamera (Objektiv mit nur einer Linse und folglich nur einer Brennweite, Anm. d. Ü.) scheint erfunden worden zu sein, um den klassischen Begriff der Bildhauerkunst zu veranschaulichen. Bei der Wiedergabe von Skulpturen ist die Photographie normgemäss durch einen einzigen günstigen Standpunkt der Kamera charakterisiert, und zwar selbst bei Skulpturen, die entworfen wurden, um sich solchen einzigen Standpunkten zu widersetzen, wie z. B. die Werke von Rodin. Erst 1970 bedauerte Rudolf Wittkower, dass «trotz der gewaltig angewachsenen Literatur zu Rodin meines Wissens nach kein Versuch unternommen wurde, Rodin gerecht zu werden und seine Werke, oder zumindest einen Teil von ihnen, von mehreren Seiten darzustellen.»[4)] Indem der klassische Begriff der Bildhauerkunst Wert auf einen günstigen Standpunkt legt, der mit einem «einzigen Blick» erfasst werden kann, wird nicht nur betont, dass ein Werk statisch bleiben müsse, sondern es wird auch die Vorstellung von der räumlichen Mobilität des Betrachters und von seinem/ihrem zeitlich vorübergehenden Erleben des Werkes verworfen. Das allwissende, monokulare Objektiv der Kamera, die ihr starres Auge auf die Bildhauerkunst richtet, umfasst im Grunde alles mit einem Blick (infolge ihrer hyperrationalisierten, systematisierenden Kontrolle über ihr Subjekt).[5)]

Die aus einer einzigen Perspektive resultierende Einheit steht im Gegensatz zu der immerwährenden Veränderung in Raum und Zeit, die Larners künstlerische Projekte kennzeichnet. Faktisch untergraben ihre Werke die besondere, allumfassende Position des positivistischen, vereinheitlichten Standpunktes, der den Bedeutungsfluss eines Kunstwerkes eindämmt und festlegt; dies gilt z. B. für das wie ein Sog wirkende Netz von Ketten aus rostfreiem Stahl in CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED (gespiegelte Kettenperspektive) (1990). Mit einem Gitterwerk von Ketten, das sich über die gesamte Ausdehnung des Raumes erstreckt und so angeordnet ist, dass daraus eine vorgetäuschte Perspektive von Rahmen entsteht, die gegen ein Ende der Galerie zurückweichen, hat Larner einen einzigartigen Anblick geschaffen. Doch unser Erleben des perspektivischen Raumes zerschlägt jedes Gefühl von Einzigartigkeit oder Einheit, das normalerweise mit einem einzigen Blickwinkel verbunden ist: Einerseits gelingt die Täuschung, andererseits negiert die Anordnung der Elemente die Konvention, und zwar durch die Umkehrung der kleiner werdenden Räume zwischen den zurückweichenden Ebenen. Wenn wir dem Pfad folgen, auf den unsere Blickrichtung uns vermutlich führen wird, und uns dem Zentrum der Installation nähern, werden wir schliesslich in ein Netz von Kettengliedern verstrickt. Unsere Bewegungen werden behindert. Wir werden zur Umkehr gezwungen und entdecken, dass unser Spiegelbild in einer Reihe von Spiegelstücken an die Seitenwände geworfen wird. Wir sehen uns selbst über die Wand verstreut, zerstückelt und zerrissen in einer Reihe von rechtwinkligen Rahmen, die unsere mit Ketten gefesselten Körper brechen.

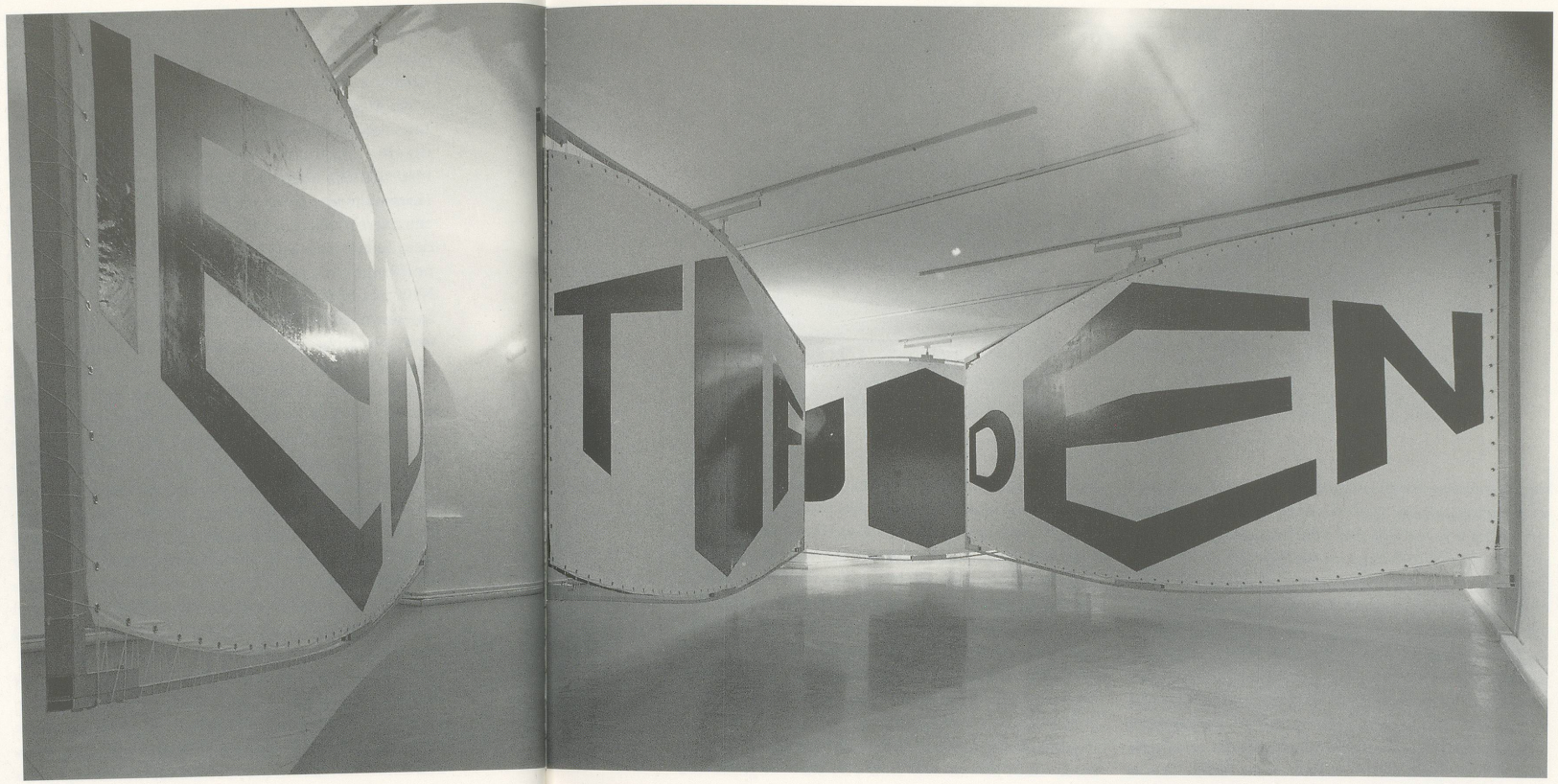
Während eine Installation, die sich auf das Paradigma eines einzigen Blickwinkels stützt, für die photographische Wiedergabe geeignet zu sein scheint, untergräbt CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED sogar den einzigen Blickwinkel der Kamera. Der zwingendste Blickpunkt befindet sich im Inneren des Netzes, wo sich die Querachse unserer gespiegelten Körper und die durch die Ketten forcierte Blickachse schneiden. Hier, im Zentrum der Installation, kollidieren Wahrnehmungsvektoren, die uns nach innen ziehen und uns gleichzeitig vom Zentrum nach aussen stossen. Diese Kräfte erzeugen eine Spannung, die mit den uns von der Photographie auferlegten, halluzinogenen Effekten von Einheit und Vollständigkeit unvereinbar ist. Larners Installation stei-gert das Körperbewusstsein des Betrachters, da er an einem bestimmten Punkt im Raum und in einem bestimmten Augenblick in der Zeit gefangen ist.

Genau wie ihre mutationsfähigen, lebenden Objekte erweitern sich auch Larners Installationen in Raum und Zeit. Jedesmal, wenn ein Werk wie CHAIN PERSPECTIVE REFLECTED wieder aufgebaut wird, wird es weitgehend neu erfunden, so dass die Lebensdauer des Originals verlängert und gleichzeitig ein völlig neues Werk geschaffen wird. FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) (Erzwungene Perspektive [verkehrt, gespiegelt, erweitert]) aus den Jahren 1990–1992 resultiert aus dem Bemühen, das gleiche Prinzip – eine erzwungene Perspektive in einem von Spiegeln umrahmten Netz aus Kettengliedern – auf eine neue Situation anzuwenden, die Larner ausdrücklich gewählt hat, weil sie nicht nur einen, sondern mannigfache Standpunkte bietet. Zwar wurden viele der daraus resultierenden Entscheidungen durch den Standort bestimmt (wie z. B. die Anpassung der Installation an verschiedene Höhen und Breiten des Raumes usw.), doch wurde das Werk auch abgewandelt, um ein anderes räumliches Verhältnis zum Betrachter herzustellen. Durch die Schaffung einer eindeutigeren und feindlicheren Sperre als in der früheren Version stellt FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) ein aggressiveres Zurückweichen des Raumes her als sein Vorläufer. Die Spiegel sind neu konfiguriert und in einem kaum merklichen Winkel zum Betrachter hin geneigt. Während wir uns dem perspektivischen Fluchtpunkt nähern, wird unser Bild leicht verdreht auf eine filmartige Folge rechteckiger Spiegel quer über die Wand geworfen. Das räumliche Zurückweichen ist ein Mechanismus, der aktiviert wird, wenn der Betrachter kurzzeitig den Raum durchschreitet. Doch mit dieser Neuinstallation geht Larner noch einen Schritt weiter: im grösseren Raum ist die Installation wuchtiger und ragt drohender auf; die Spannung in ihrem Gefüge ist so gross, dass die Belastung Bruchstellen in der tragenden Wand und Verkrümmungen der Metallträger auf der Rückseite der Wand verursacht, während das Gleichgewicht zwischen der passiven Dehnung und dem drohenden Zusammenbruch gehalten wird. Die horizontal gestreckten Ketten bohren sich durch die äussere Wand ins Nebenzimmer und dringen so in Räume ein, die jenseits des perspektivischen Blickes auf die Spiegel und Ketten liegen. Indem die Ketten der Konvention bildhaft über die Grenzen unserer unmittelbaren Wahrnehmung hinausgehen, unterstreicht FORCED PERSPECTIVE (REVERSED, REFLECTED, EXTENDED) die Tatsache, dass die Gebote der Konvention alle Aspekte unseres Lebens durchdringen und den Rahmen unseres Vorstellungsvermögens überragen.

In ihrer Neuinstallation von BIRD IN SPACE (Vogel im Raum) (1992) verlängerte Liz Larner die Lebensdauer des Werkes wieder in neue räumliche und zeitliche Dimensionen. In ihrer ersten Version legte sie die Umrisse von Brancusis Skulptur aus dem Jahre 1923 in einem Gitter räumlich fest und vergrösserte und digitalisierte sie in einem Netz aus verknüpften Nylonschnüren. Von der mittleren Ausdehnung aus reichten die seitlichen Verlängerungen bis hinauf in die Ecken der Decke des Raumes, während der Rest unten auf dem Fussboden zusammengeführt wurde und auf einem mit einem Gewicht belasteten Sockel zusammenlief. Die endgültige Anordnung bildete einen emporstrebenden Bogen aus fein gesponnenen, weissen Schnüren, der die Galerie überspannte und die konventionelle, massive vertikale Skulptur in eine durchlässige, horizontale Ausdehnung auflöste. Um die folgende Neuinstallation in einer sehr viel weitläufigeren Umgebung an die grössere Deckenhöhe und Grundfläche anzupassen, verlängerte Larner jeden Schnurstrang, damit er in den neuen Raum passte. Für die Verbindungsschlinge der neuen Schnur werden andere Spannvorrichtungen aus Metall benutzt als für den ursprünglichen Umfang. So ist die Hinzufügung durch die Verlängerung angedeutet und demonstriert in einem einzigen, metonymischen Detail die Geschichte des Kunstwerkes und seine Fähigkeit, sich einer neuen Umgebung oder Situation anzupassen. BIRD IN SPACE (Vogel im Raum) wird daraufhin durch eine Reihe photographischer Detailaufnahmen der Verlängerungen dokumentiert – als *pars pro toto* der Installation und ihres Übergriffs in Raum und Zeit.

Larners Installation UNTITLED (UNIDENTIFIED) (ohne Titel [unidentifiziert]) aus dem Jahre 1991 weist eine ähnliche Geschichte der Aufstellung und Neuaufstellung auf wie vorausgegangene Werke. In jeder neuen Version ist das Werk durch das Wort

LIZ LARNER, DDEEFIIINNTU, 1992,
lacquer, screens, aluminum, four parts, 125 x 142 x 2" each /
Lack, Segelleinen, Aluminium, 4teilig, je 317 x 615 x 5 cm.



(PHOTO: NORBERT ARTNER)

«unidentified» gekennzeichnet, das vergrössert und in deutlich hervortretenden, schwarzen Buchstaben auf die vier Wände eines im wesentlichen rechteckigen Raumes projiziert wurde. Zusätzlich zum Text gibt es ein reflektierendes Gebilde, das die Umgebung und das Erleben des Betrachters darin irgendwie spiegelt und bricht. Aus diesen einfachen Elementen entsteht an jedem Standort eine Vielzahl von Wahrnehmungseffekten. Jede Veränderung protokolliert die Erweiterung und Vergrösserung des Werkes. In den ersten beiden Installationen waren die Buchstaben vergrössert und kontrahiert, um die Ecken des Raumes zu betonen. Dann liess man das Wort um 45° (um den Raum) kreisen, so dass die vergrösserten Buchstaben in der Mitte jeder Wand angeordnet waren und so durch die Schaffung von vier zusätzlichen Ecken den rechteckigen Raum erweiterten. In jeder Installation entzog sich das Wort erneut der Lesbarkeit, denn es war räumlich rings um den Betrachter herum angeordnet.

In der jüngsten Version des Werkes, DDEEFIIINNTU (1992) (Anagramm von «unidentified»), wurde der Text nicht auf der Wand verankert, sondern auf bewegliche Leinwände gemalt, die sowohl gleiten als auch sich um ihre eigene Achse drehen können, je nach Laune der Künstlerin, des Betrachters oder des Galeristen. Folglich durchläuft Larners UNIDENTIFIED eine Reihe von immer komplexeren Vertauschungen, die es zunehmend schwieriger machen, den Text zu erkennen, und die dadurch die traditionelle Übereinstimmung von Lesbarkeit und Bedeutung verraten. Die Spiegelbilder des Betrachters und des entstellten Textes schaffen einen Blickpunkt – ein Gleichnis für das alles aufnehmende, in ein schwarzes Loch versenkte Kameraobjektiv. Daraus ergibt sich, dass das Wort in jeder Variante für immer unleserlich, für immer unidentifizierbar bleibt.

Larner macht sich die Kräfte der Zeit zu eigen, die auf die Kunst einwirken, und nutzt sie als Bestandteil ihres Handwerks. Unsere phänomenologische Erfahrung ihrer Kunst ist abhängig von ihrem Kontext (räumlich, kulturell und sozio-ökologisch) und von ihrer Zeitbedingtheit. Larners Werke gehen zurück auf die Tradition der Bildhauerei im neunzehnten Jahrhundert oder auf minimalistische, apodiktische Objekte (vollständig, statisch und höchst photogen), die dem Irrtum Ausdruck verleihen, sie existierten unabhängig vom Betrachter. Anstatt in den für sich allein stehenden Augenblicken des «Davor» und «Danach» zu erstarren, existieren Larners Objekte und Installationen ewig im «zeitlosen Jetzt-und-Immer».

(Übersetzung: Bela Wohl)

1) Aus einem Gespräch mit der Künstlerin am 14.2.1993. Anmerkung: Noch deutlicher ist der Eindruck von etwas Gemaltem bei den anderen Kulturen, die aus verschiedenen Schichten gefärbten Nährbodens (meist rot, gelb und blau) bestehen. Im Laufe ihrer Entwicklung vermischen die Bakterien hier buchstäblich die unterschiedlichen Schichten gefärbter Nährstoffe.
2) Johann Wolfgang Goethe, «Über Laokoon», aus: *Schriften zur Kunst,* Artemis-Verlag, Zürich 1954, S. 162.
3) Diese Zitate stammen aus Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie,* Philipp Reclam jun., Stuttgart 1987, S. 22, 23, 115 und 145. Beim beiläufigen Durchlesen der Schriften der bedeutendsten Theoretiker der Bildhauerkunst, der Renaissance und des Neoklassizismus im allgemeinen stösst man auf zahlreiche ähnliche Bemerkungen; in den Schriften von Leonardo, Vasari, Winckelmann, Goethe, Hildebrand und Pater und sogar in jüngerer Zeit in der Kritik des Minimalismus. Besonders Winckelmann vertritt eine aussergewöhnlich starke ethische Position, wenn er feststellt, dass «alles, was wir nicht unmittelbar überschauen können, ... einen Teil seiner Erhabenheit einbüsst.»
4) Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* Bruckmann, München 1921; Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form,* Heitz & Mündel, Strassburg 1910; Rudolf Wittkower, *Sculpture, Processes and Principles,* Harper & Row, New York 1977, S. 234.
5) Wie bei dem von Jeremy Bentham vorgeschlagenen Gefängnisrundbau, der als panoptische Anlage geplant war (1790). (Der Aufseher kann vom Mittelpunkt aus alle Zellen überblicken, Anm. d. Ü.)