

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Rubrik: Collaborations Felix Gonzalez-Torres & Wolfgang Laib

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: 03.04.2026

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



Felix
Gonzalez-Torres

FELIX GONZALEZ-TORRES, Detail: "UNTITLED" (Public Opinion), 700 lbs. black and licorice, size varies with installation /
Detail: "OHNE TITEL" (Öffentliche Meinung), 318 kg schwarze Stangen-Labritze, die Größe richtet sich nach der Installation.
(COLLECTION SALOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK, PHOTO: JAMES FRANKLIN)

WOLFGANG LAIB, IN DER LÖWENZAHNWEISE, IN THE DANDELION MEADOW.

Wolfgang
Laib

NANCY SPECTOR

FELIX GONZALEZ-TORRES: TRAVELOGUE

[This work] constitutes a comment on the passing of time and the possibility of erasure or disappearance, which involves a poetics of space... [it] also touches upon life in its most radical definition, its limit: death. As with all artistic practices, it is related to the act of leaving one place for another, one which proves perhaps better than the first.

FELIX GONZALEZ-TORRES, 1990

In 1990, Gonzalez-Torres made seemingly twin stacks of white paper in close configuration. Identical in size and shape, these pieces immediately called to mind other intimate pairings in the artist's work—in particular, the synchronized, matching clocks of "UNTITLED" (PERFECT LOVERS) (1987–90). On closer inspection, however, the two stacks failed to embody the notion of harmonious coupling. Rather, their contradictory inscriptions—"Somewhere Better Than This Place" and "Nowhere Better Than This Place"—created a feeling of ambiguity: one intimating a more desirable reality than the present situation, the other affirming that the present is the best place to be, each stack annulled the message of the other. Their concurrent yet contrary epigraphs induced a peculiar sensation of paralysis, a feeling of immobility generated by circumlocution and indecision. If thought through, however, the fusion of elsewhere and nowhere enacted by the two works also creates a psychic space, a metaphorical topography, which maps the state of "in-betweenness" at the heart of Gonzalez-Torres's art.

His work has always trodden a fine line between social commentary and deeply personal disclosure,

NANCY SPECTOR is an Associate Curator at the Guggenheim Museum. She is currently organizing a comprehensive survey of Felix Gonzalez-Torres's work.

equivocating between the two realms and obscuring the culturally determined distinctions that separate them. In Gonzalez-Torres's most recent objects and installations, it is this subtle shifting from cultural activism to intimate, autobiographical depiction—and the subsequent erosion of the boundaries between—that forms the very essence of the work. The stack piece "UNTITLED" (PASSPORT) (1991) alludes to such states of transition, passage between two sites, unfettered movement from one demarcated cultural sphere to another. A document that authorizes international travel, the passport is an empty tablet on which the evidence of one's journeys is inscribed. When filled, it becomes a diary of motion, a chronicle of geographic wanderings, a palimpsest of other spaces and other times. This key piece in Gonzalez-Torres's recent body of work also refers to the passport as a legal form of identification, one that forms cultural identities in its restrictive coding of nationality, gender, and age. The unadorned, empty white sheets of paper that comprise "UNTITLED" (PASSPORT) leave the question of identity open-ended; the blank pages, available for the taking, announce journeys not yet traveled and borders not yet crossed. Such future destinations, however, are not only geographic locations, but also represent interior, ontological spaces—territories of negotiation between the psychic, the sexual, and the social.

The metaphor of the voyage informs Gonzalez-Torres's most recent exhibitions. At the Andrea Rosen Gallery in New York, in 1993, the presentation was conceived as two discrete zones dictated by the architectural division of the space. The installation in the first room, "TRAVEL #1," consisted of two wall-

size, black-and-white billboard photographs of an ominous sky punctuated by a lone gliding bird. The melancholic tenor of this enormous picture, which covered two abutting walls, was tempered by a tenderly entwined pair of strung light bulbs—subtitled *A COUPLE*—that served as the only source of illumination in the room. In the second room, entitled “TRAVEL #2,” Gonzalez-Torres arranged thirteen identical gridded charts, each one mapping the plunge of a diagonal red line from upper left corner to bottom right. The subtitle of this morbid piece—“UNTITLED” (*BLOODWORK, STEADY DECLINE*)—unequivocally refers to a waning T-cell count, marking the reality of AIDS’s destructive force in the most graphic of terms. The repetitive nature of the work, whether it manifests the fate of one person or of thirteen, underscores the terminal character of this illness, another journey through time.

Thus Gonzalez-Torres created a *mise-en-scène* permeating both rooms of the gallery that evoked an encounter with spatial and temporal boundaries. In “TRAVEL #1,” the expansive image of an open sky contrasted with the intimate scale of bare domestic light bulbs, causing interior and exterior environments to collide. The sky photograph itself, like Gonzalez-Torres’s other billboard projects, such as the charged image of an empty, but recently shared bed, marks a site where the “private” and the “public” spheres intersect.¹⁾ Using the most public mode of urban outdoor advertising, Gonzalez-Torres has infiltrated the communal realm to speak of the intimate and erotic by creating “places of passage” that assert their in-betweenness.

The separate but contiguous zones of Gonzalez-Torres’s New York exhibition were later reiterated in Paris, where he staged simultaneous presentations at Galerie Ghislaine Hussenot and Galerie Jennifer Flay. Entitled “TRAVEL”: “TRAVEL #1” and “TRAVEL #2,” these discrete installations literalized the notion of passage, for viewers were required to proceed from one venue to the other in order to experience the exhibition in its totality. At Galerie Ghislaine Hussenot (“TRAVEL #1”) an immense, sky billboard subtitled *STRANGE BIRD*, depicting two birds soaring in tandem, loomed on the wall; two identical strings

of lightbulbs—subtitled *LOVERS-PARIS*—originating from adjacent electrical sockets, trailed across the floor into two softly glowing heaps; on the mezzanine of the gallery, “UNTITLED” (*PLACEBO*), a vast radiant carpet of gold-wrapped candies, provided the only other intimation of light. On entering Galerie Jennifer Flay (“TRAVEL #2,”) the viewer was first confronted by a group of seven bloodwork graphs, all with sharply declining lines that collectively measured the passage of one week. After this sobering introduction, however, promises of emotional and physical transport were invoked by a second version of “UNTITLED” (*PASSPORT*), a stack of individual photographic booklets—giveaway passports, as it were—containing images of birds sailing freely through space. Then, continuing his practice of inverting public attention and personal reflection, Gonzalez-Torres constructed an interactive dancefloor, subtitled *ARENA*. Reminiscent of the illuminated *GO-GO* platform he exhibited in 1991—complete with a bikinied male performer sporting a Sony Walkman—the dance floor was demarcated by a square of strung lightbulbs dangling overhead, with a dual-head-*phone* walkman that once again provided a sound track perceptible only to the performer(s). This time the invitation was to the gallery visitors themselves to take to the dance floor in pairs and move to an otherwise inaudible beat. What in 1991 had functioned to elicit voyeuristic reactions to a (homo)erotic display, here enticed viewers to perform publicly, united by their private yet shared experience of the music. In this way, Gonzalez-Torres’s dance floor operated as another site of transition, a site for erotic circulation, for traversals between the intimate and the communal.

Our understanding of space may still be predicated on age-old sets of oppositions that remain inviolable today; divisions between the domestic and business environments, the sacred and the secular, the rural and the urban all contribute to the social/spatial construction of subjectivity, (sexual) difference, and class identity.²⁾ However, the spaces that Gonzalez-Torres navigates in his work are ones in which irreconcilable domains coexist and interpenetrate. Described by Michel Foucault as “heterotopias,” these zones accommodate shiffling senses of time and

space; they are "counter-sites" in which "all the other real sites that can be found within culture, are simultaneously represented, contested, and inverted."³⁾ According to Foucault, the heterotopia is "capable of juxtaposing in a single real space several spaces, several sites that are in themselves incompatible."⁴⁾ A conceptual mapping of such a multivalent space can be glimpsed in Gonzalez-Torres's early series of "date" pieces, conceived as empty sheets of black paper captioned with disjunctive historical incidents and private moments, followed by the year of their occurrence. Presented in arbitrary order, these events refuse narrative resolution; they disrupt linear syntax, undermining language itself.⁵⁾ Disconnected memories, disparate places, and diverse social phenomena are evoked with the rapidity of shifting television channels:

Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987 Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D. or Bitberg Cemetery 1985 Walkman 1979 Capetown 1985 Waterproof Mascara 1971 Personal Computer 1981 TLC.

And the television itself, as technological window onto the world, is a heterotopic "environment" fusing the private arena with a wide-ranging social speculation, a vehicle for immobile travel through space and time. The vast selection of available viewing channels can be surveyed in a matter of seconds. The television viewer is thus subjected to a phantasmic mosaic of shifting images. In the relentless oscillations between private/public, interior/exterior, and present/future that result from such acute visual stimulation, the "very narrative of space... is reinvented as it is constantly traversed."⁶⁾

The concept of heterotopography adds another dimension to "TRAVEL #2"—the series of bloodwork graphs which trace the temporal journey of illness. According to Foucault, heterotopias "are most often linked to slices in time," and they begin to operate at full capacity when culture experiences a rupture in its traditional sense of chronological order, when different concepts of the temporal become operative simultaneously.⁷⁾ The loss of life—a sense of the utterly transitory coupled with an awareness of the permanence of death—represents such a collision of disparate tempo-realities. The extraordinary scale of

loss created by the AIDS crisis has induced a new cultural understanding of time, a "heterochrony," in which the future aspirations of modern-day youth coexist with a projected life span that contradicts their hopes and dreams. The descending red lines of Gonzalez-Torres's graphs map the all-too-many journeys already taken through this new topos of life on the verge of death. They map a territory in which the private sufferings of those who mourn can no longer be segregated from the realm of public action.

1) This billboard was displayed in 24 locations throughout New York City in 1992.

2) Such forms of spatial bipolarization are embodied, for instance, in the epistemological construct of the homosexual "closet," in that this socialized "place" demands a position that is either "inside" or "out," regardless of the consequences. For more on the spatialization of the closet, see Judith Butler's essay, "Decking Out: Performing Identities," in which she points out the following polemic:

Conventionally, one comes out of the closet...but into what? what new unbounded spatiality...? Curiously, it is the figure of the closet that produces this expectation, and which guarantees its dissatisfaction. For being "out" always depends on being "in" it gains its meaning only within that polarity. Hence the closet must produce itself over and over again in order to maintain itself as "out."

Included in Diana Fuss, ed. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories* (New York and London: Routledge, 1991), p. 16.

3) Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16, no. 1 (1986), p. 4. In a recent article, film scholar Giuliana Bruno equated heterotopic space with cinematic vision; a portion of her text is relevant to this discussion of Gonzalez-Torres's project.

Embodying nomadic dynamics, cinema maps a heterotopic topography. The heterotopic fascination of cinema is to be understood as the attraction to and habitation of a site without a geography, a space capable of juxtaposing in a single space several possibly incompatible sites and times: a site whose system of opening and closing both isolates it and makes it penetrable, as it forms a type of *elsewhere/nowhere*.

"Bodily Architectures," in *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, no. 19 (December 1992), p. 110.

4) *Ibid.*, p. 26.

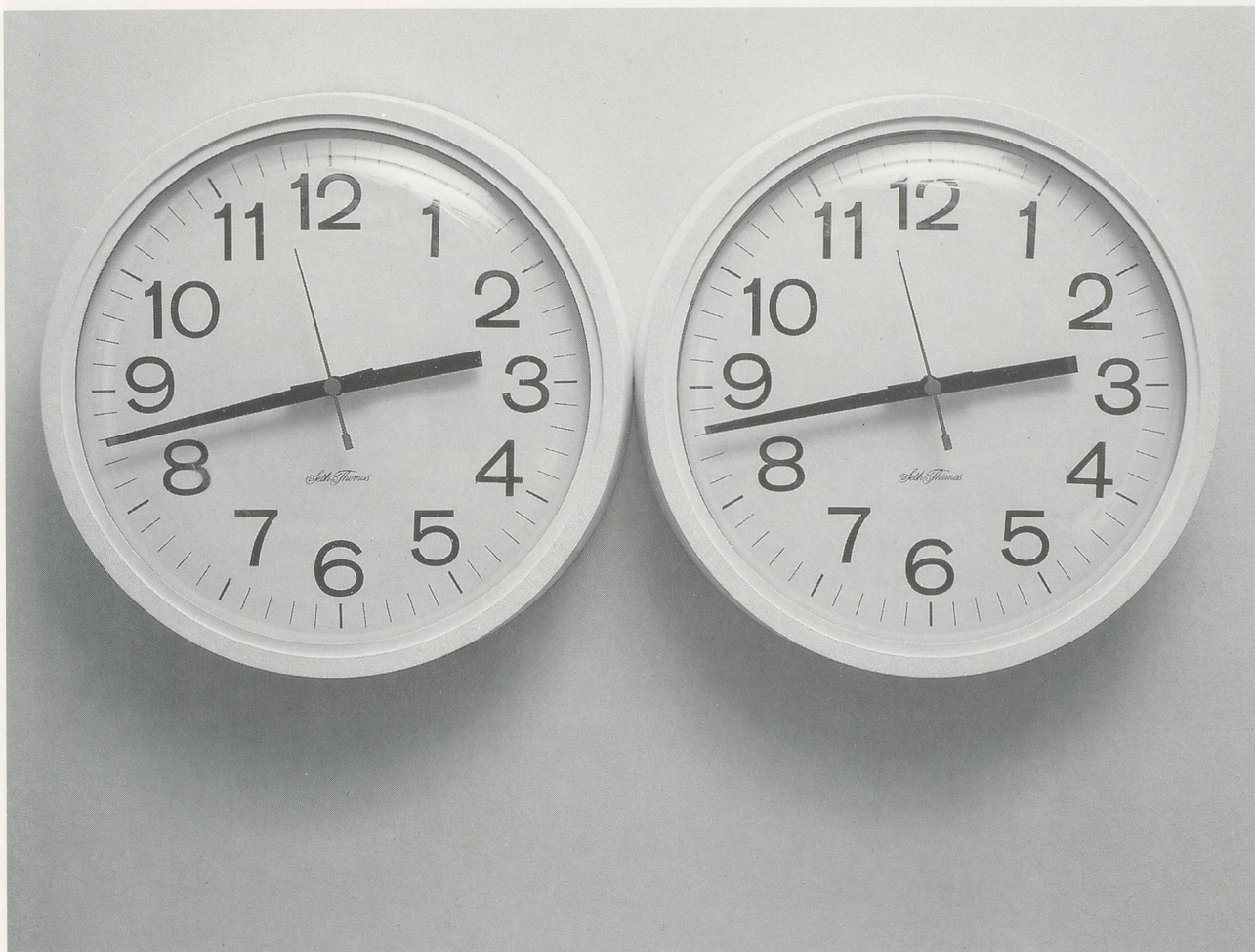
5) Foucault has written that within the heterotopia:

Fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry... in such a state, things are "laid," "placed," "arranged" in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a common locus beneath them all... Heterotopias are disturbing probably because they secretly undermine language...

Quoted in Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York and London: Routledge, 1988).

6) Bruno, *op. cit.*, p. 110.

7) Foucault, *op. cit.*, p. 26.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Perfect Lovers*), 1987–1990,

Commercial clocks, ed. 3, 13½ x 27 x 1" /

«OHNE TITEL» (*Ideale Liebhaber*), *Handelsuhren*, ed. 3, 34,3 x 68,6 x 2,5 cm.

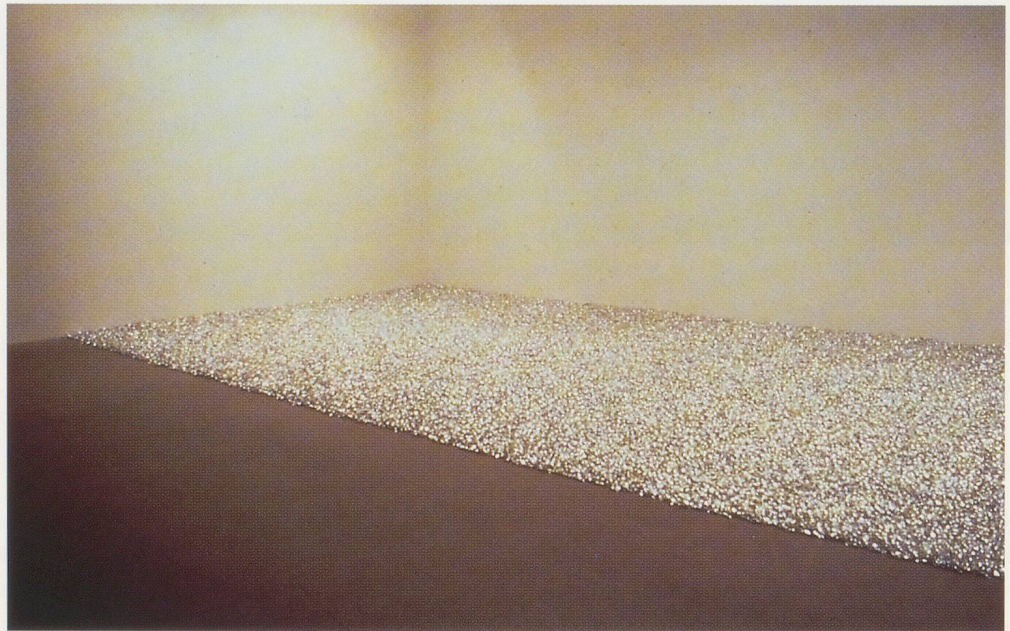
(PHOTO: PETER MUSCATO)

Felix Gonzalez-Torres



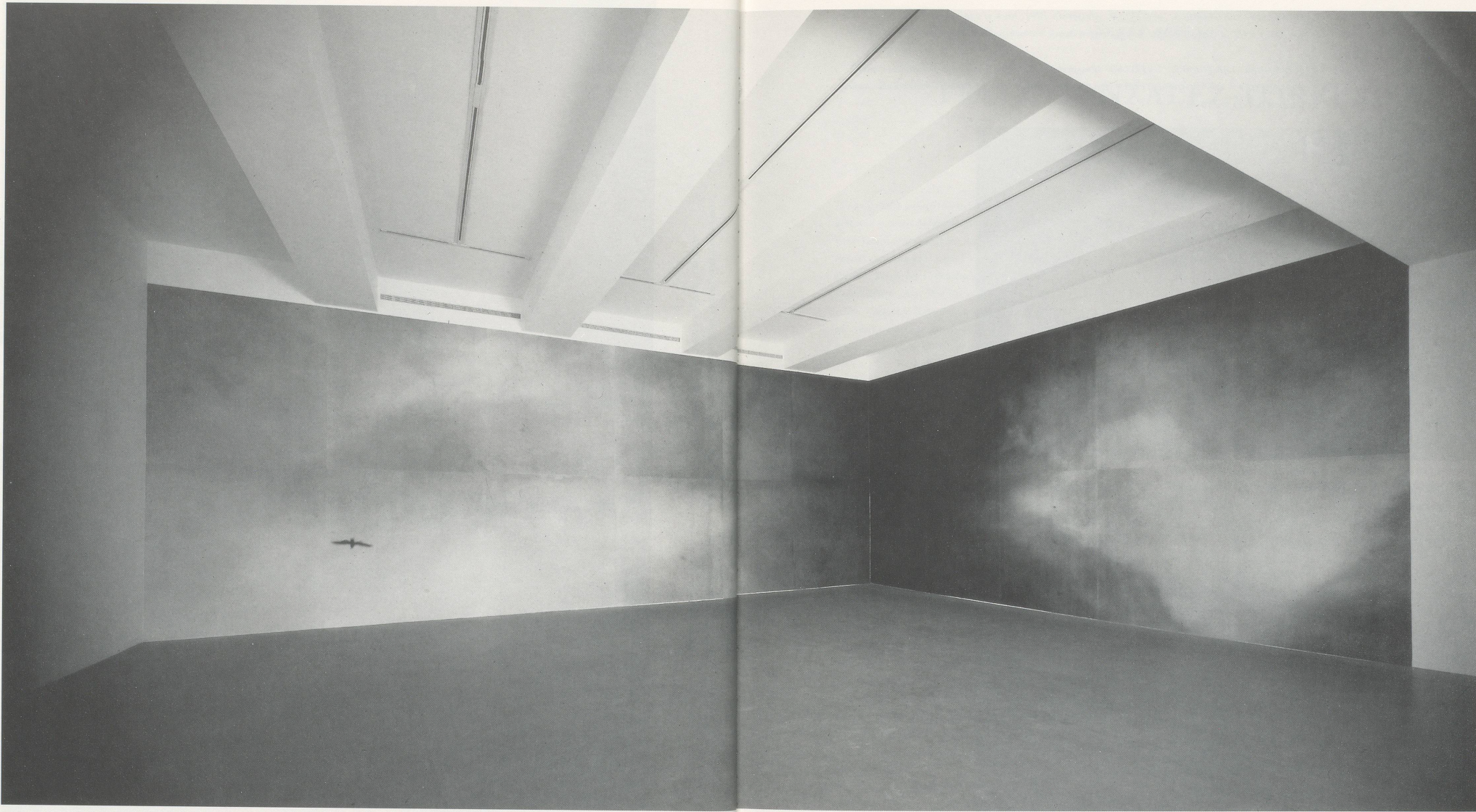
FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Placebo - Landscape - For Roni), 1993, 1'000 lbs of candies in gold of cellophane, overall size varies with installation / «OHNE TITEL» (Placebo - Landschaft - Für Roni), 453 kg Bonbons in goldenem Zellophan, Gesamtgröße von der Installation abhängig. («Travel»: «Travel No. 1»). (PHOTO: ANDRÉ MORAIN)

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Placebo), 1991, 1'000-1'200 lbs. silver wrapped candies, dimensions vary with installation / «OHNE TITEL» (Placebo), 453-550 kg silbern eingewickelte Bonbons, Größe von der Installation abhängig. (PHOTO: PETER MUSCATO)



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Couple), 1993, 24 lightbulbs, extension cords, porcelain light sockets, dimensions vary /
«OHNE TITEL» (Paar), 24 Glühbirnen, Verlängerungskabel, Porzellanfassungen, variable Grössen. (PHOTO: PETER MUSCATO)



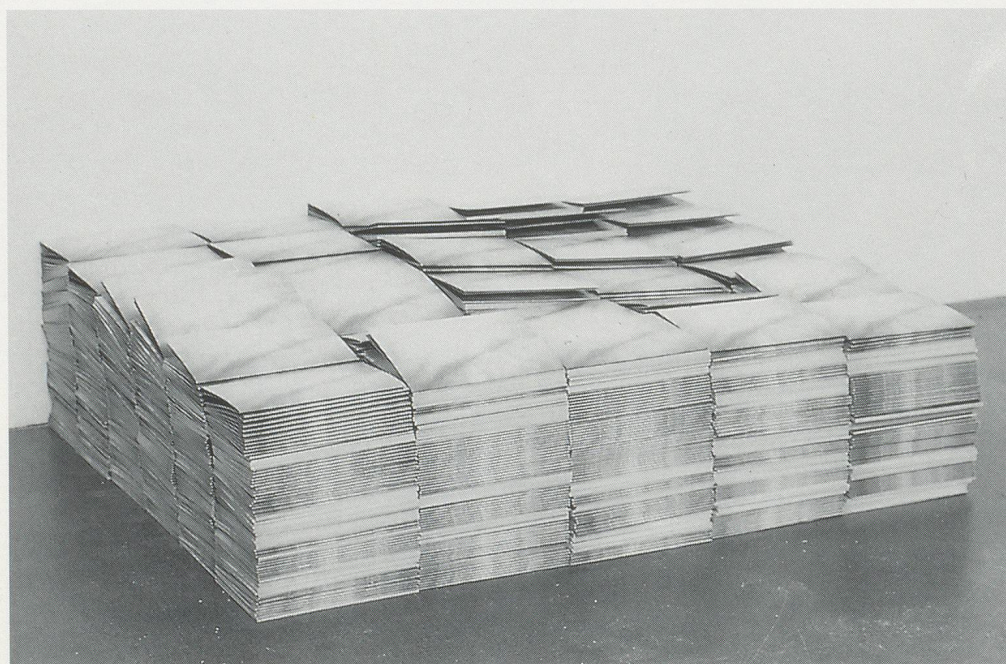
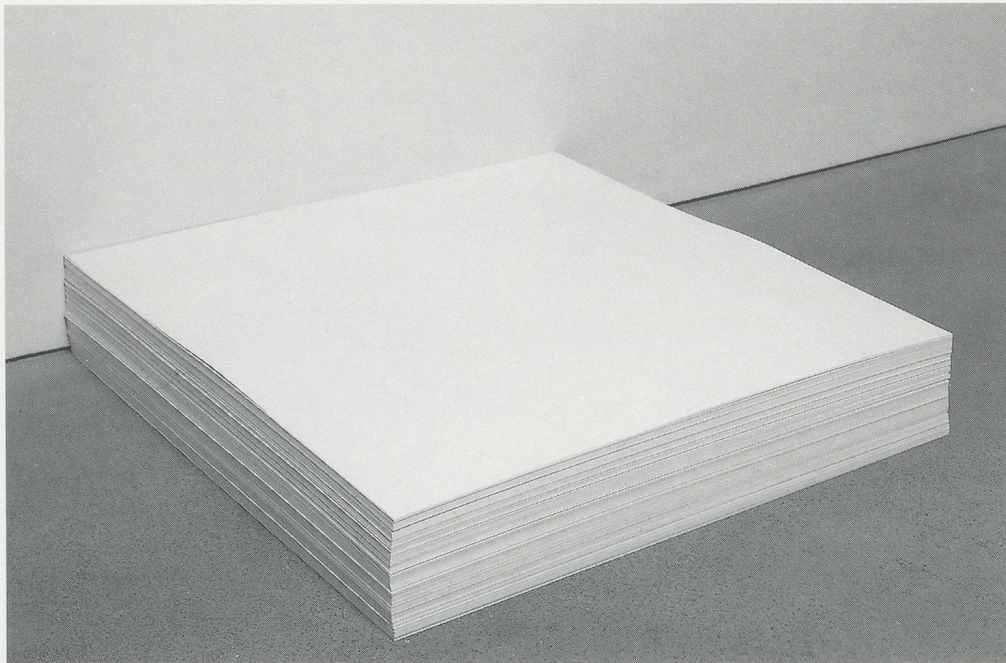


FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1993, two billboards installed for "Travel No. 1", dimensions vary /
"OHNE TITEL", zwei Plakatwände für "Travel No. 1" installiert, variable Größen.

Felix Gonzalez-Torres

*FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Passport), 1991, stack of paper, endless copies,
4 x 23 $\frac{3}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ " / «OHNE TITEL» (Pass), Papierstapel, unbeschränkte Auflage, 10,15 x 60 x 60 cm.*

*FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Passport No. II), offset print on paper, endless copies,
ideal height: 8 x 31 $\frac{1}{2}$ " / «OHNE TITEL» (Pass No. II), Offsetdruck auf Papier, unbeschränkte Auflage,
ideale Höhe: 20,3 x 80 cm.*



NANCY SPECTOR

FELIX GONZALEZ-TORRES: REISEBERICHT

[Diese Arbeit] handelt vom Verstreichen der Zeit und von der Möglichkeit des Erlöschens oder Verschwindens, also auch von einer Poetik des Raums... [sie] rührt ebenfalls an das Leben im radikalsten Sinn, seiner Begrenztheit: Tod. Wie bei allen künstlerischen Praktiken geht es darum, einen Ort zu verlassen, um einen anderen zu erreichen, der vielleicht besser ist als der erste.

FELIX GONZALEZ-TORRES, 1990

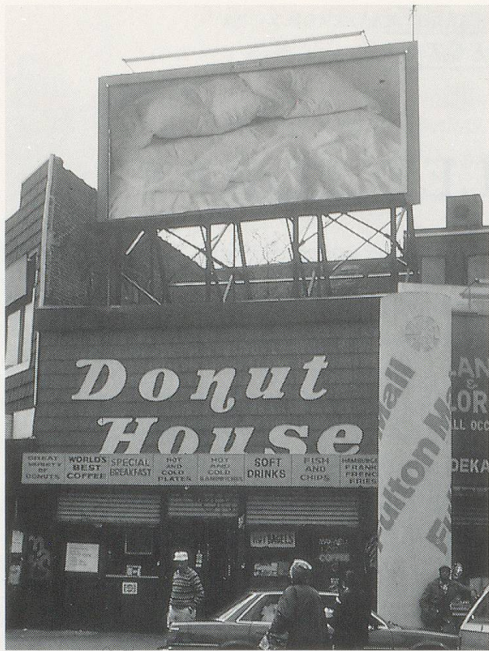
1990 stellte Gonzalez-Torres weisse Zwilling-Papierstapel her, die dicht nebeneinander aufgebaut wurden. Diese Arbeiten waren sich in Form und Grösse völlig gleich und erinnerten an andere enge Paarungen im Werk des Künstlers, vor allem an die synchron aufeinander abgestimmten Uhren in «UNTITLED» (PERFECT LOVERS) (1987–90). Bei genauerer Betrachtung stellte sich jedoch heraus, dass die beiden Papierstapel keineswegs ein harmonisches Paar abgaben. Ihre gegensätzlichen Untertitel – «Irgendwo besser als hier» und «Nirgendwo besser als hier» – erzeugten ein zwiespältiges Gefühl. Der eine Stapel beschwor eine Realität, die wünschenswerter wäre als die gegenwärtige Situation, während der andere versicherte, dass es nichts Besseres als das Gegenwärtige gäbe; so widerrief ein Stapel die Botschaft des anderen. Diese gleichwertigen, aber widersprüchlichen Untertitel lösten ein eigenartiges Gefühl der Gelähmtheit aus, eine Bewegungslosigkeit,

die aus Umschweifig-Unentschiedenem hervorzugehen schien. Bei alledem aber schafft die Verbindung von Anderswo und Nirgendwo einen psychischen Raum, eine metaphorische Topographie, die genau das «Zwischen-allem-Sein» in Gonzalez-Torres' Kunst markiert.

Sein Werk balanciert seit je auf dem schmalen Grat zwischen gesellschaftlichem Kommentar und zutiefst persönlicher Enthüllung; es jongliert zwischen den zwei Bereichen und lässt dabei die kulturell gesetzten Grenzen zwischen beiden verschwimmen. Bei Gonzalez-Torres' neueren Objekten und Installationen macht gerade diese subtile Verschiebung vom kulturellen Aktivismus zur intimen, autobiographischen Darstellung – und die daraus folgende Auflösung der Grenzen zwischen beiden – das Wesen der Arbeit aus. Das Stapelstück «UNTITLED» (PASSPORT) (1991) weist auf das Moment solcher Übergänge hin, auf den Wechsel von Standorten, auf die unbefangene Bewegung zwischen abgesteckten kulturellen Bereichen. Als internationales Reisedokument ist der Pass ein unbeschriebenes Blatt, in das die absolvierten Reisen eingetragen werden. Die Eintragungen machen ihn zu einem Tagebuch der Bewegung, einer Chronik geographischer Wanderschaft, einem Palimpsest anderer Orte und Zeiten. In Gonzalez-Torres' jüngster Werkgruppe hat der Pass diese Schlüsselfunktion und erinnert daran, dass es sich dabei um eine gesetzliche Form der Identifizierung handelt, die kulturelle Identität in den beschränkten Normen von Nationalität, Geschlecht und Alter ausdrückt. Die unbeschrifteten weissen Blätter in «UNTITLED» (PASSPORT) lassen die Frage nach der Identität offen. Die leeren Seiten, die ihrer Beschriftung harren, künden von Reisen, die noch

NANCY SPECTOR ist freie Kuratorin am Guggenheim Museum. Zur Zeit bereitet sie eine umfassende Schau mit Werken von Felix Gonzalez-Torres vor.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991,
Location 4: 30 DeKalb Ave. at Flatbush Ave., Brooklyn, Billboard,
dimensions vary. (PHOTO: PETER MUSCATO)



nicht stattgefunden haben, und Grenzen, die noch nicht überschritten wurden. Doch als solch zukünftige Reiseziele kommen nicht bloss geographische Orte in Frage; auch innere, ontologische Räume sind gemeint – Bereiche der Auseinandersetzung von Psyche, Geschlecht und Gesellschaft.

Die Reise-Metapher prägte auch Gonzalez-Torres' letzte Ausstellung in der New Yorker Galerie Andrea Rosen 1993. Gemäss der Raumaufteilung war dort die Ausstellung in zwei Bereiche gegliedert: Im ersten Raum mit dem Titel «TRAVEL #1» befanden sich zwei wandgrosse Schwarzweiss-Photoplakate, auf denen ein einsamer Vogel durch einen düsteren Himmel gleitet. Der melancholische Tenor dieses riesigen Bildes, das zwei aufeinanderstossende Wände bedeckte, wurde gemildert durch ein zärtlich vereintes Paar aufgehängter Glühbirnenstränge (mit dem Untertitel A COUPLE), die in diesem Raum als einzige Lichtquelle dienten. Im zweiten Raum mit dem Titel «TRAVEL #2» arrangierte Gonzalez-Torres dreizehn identische Raster-Diagramme, auf denen jeweils eine rote Diagonale von der linken oberen Ecke in die rechte untere verlief. Der Untertitel dieser morbiden Arbeit – «UNTITLED» (BLOODWORK, STEADY DECLINE) [Blutwert, ständige Ver-

minderung] – verweist unmissverständlich auf die abnehmende Zahl von T-Zellen und stellt die Realität der zerstörerischen Kraft von AIDS in abstrakt-graphischer Form dar. Das Element der Wiederholung, welches gleichermassen das Schicksal von einem wie das von dreizehn Menschen offenbart, betont den verhängnisvollen Charakter dieser Krankheit – eine weitere Reise durch die Zeit.

So hat Gonzalez-Torres eine Raum-Inszenierung geschaffen, die sich auf beide Galerieräume erstreckte und die eine Begegnung mit den Grenzen von Raum und Zeit herbeiführte. Bei «TRAVEL #1» kontrastierte das ausgedehnte Bild eines weiten Himmels mit der häuslichen Intimität nackter Glühbirnen, so dass Innen und Aussen gleichsam aufeinanderprallten. Anderen Plakatwand-Projekten von Gonzalez-Torres vergleichbar, etwa dem eindrücklichen Bild vom leeren Bett des Künstlers, das er vor kurzem mit jemandem geteilt hatte,¹⁾ markiert das Photo des Himmels jenen Punkt, an dem «Privates» und «Öffentliches» sich durchkreuzen. Mit der gängigsten Art der Werbung im Stadtbild ist Gonzalez-Torres in das öffentliche Territorium eingedrungen, um dort von dem Intimen und Erotischen zu sprechen. Damit schafft er «Durchgangsorte», die ihr eigenes «Dazwischensein» demonstrieren.

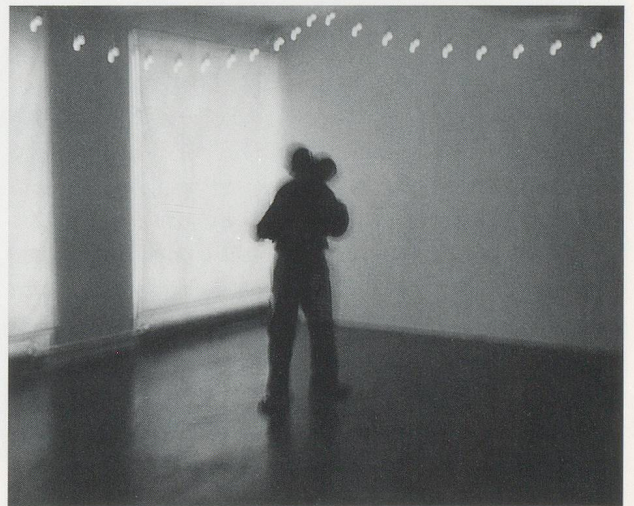
Die getrennten, sich aber berührenden Bereiche der New Yorker Ausstellung von Gonzalez-Torres wurden später in Paris, als er gleichzeitig in den Galerien Ghislaine Hussenot und Jennifer Flay ausstellte, wieder aufgegriffen. Unter dem Titel «TRAVELS»: «TRAVEL #1» und «TRAVEL #2» gaben die jeweiligen Installationen die Vorstellung des Übergangs wörtlich wieder. Denn um die Ausstellung in ihrer Ganzheit erfahren zu können, wurden die Zuschauer gebeten, von einer Installation zur anderen zu gehen: In der Galerie Ghislaine Hussenot «TRAVEL #1» tauchte an der Wand eine riesige Reklametafel auf mit dem Untertitel STRANGE BIRD (Seltsamer Vogel), auf der zwei Vögel sich gemeinsam in die Lüfte emporschwingen; zudem gab es zwei identische Glühbirnenstränge (mit dem Untertitel LOVERS-PARIS [Liebespaar-Paris]), die an benachbarten Steckdosen angeschlossen waren, dem Boden entlang verliefen und sich dann zu zwei warm

leuchtenden Lichthügeln zusammenfanden. Im offenen Zwischengeschoss der Galerie befand sich «UNTITLED» (PLACEBO), ein grosser schimmernder Teppich aus golden eingewickelten Bonbons als einzige andere Andeutung von Licht. Bei Betreten der Galerie Jennifer Flay «TRAVEL #2» traf der Betrachter zunächst auf eine Gruppe von sieben Blutwert-Diagrammen, alle mit steil abfallenden Linien, welche die Veränderung innerhalb einer Woche registrieren. Nach dieser ernüchternden Einführung wurden Aussichten auf emotionale und physische Veränderungsmöglichkeiten evoziert mittels einer zweiten Version von «UNTITLED» (PASSPORT). Dabei geht es um einen Stapel von Photoheftchen – verteilbare Pässe sozusagen – mit Abbildungen frei fliegender Vögel. Seiner Praktik gemäss, die Aufmerksamkeit des Publikums und die persönliche Reflexion auf den Kopf zu stellen, errichtete Gonzalez-Torres eine für alle begehbare Tanzfläche mit dem Untertitel ARENA. An die beleuchtete GO-GO-Plattform von 1991 erinnernd, auf der ein Performer in Badehose und mit einem Sony-Walkman tanzte, war die Tanzfläche durch eine im Rechteck angelegte Glühbirnen-Girlande begrenzt, die über den Köpfen baumelte. Die Musik vom Walkman mit zwei Kopfhörern war nur für die Performer hörbar. Dieses Mal wurden die Galeriebesucher eingeladen, sich in Paaren auf die Tanzfläche zu begeben, um sich in einem nur für sie wahrnehmbaren Rhythmus zu bewegen. 1991 provozierte die (homo)erotische Show von GO-GO

voyeuristische Reaktionen, doch jetzt wurden die Zuschauer dazu verleitet, vor Publikum aufzutreten, wobei sie alle – und doch jeder für sich – im Pas de deux dieselbe Musik vernahmen. So funktionierte die Tanzfläche von Gonzalez-Torres als ein weiterer Ort des Übergangs, ein Ort für erotische Begegnungen, für Überschneidungen im Bereich des Intimen und des Gemeinschaftlichen.

Unser Verständnis vom Raum gründet immer noch in den uralten Gegensatzpaaren, die als unantastbar gelten; Unterteilungen zwischen häuslichem und geschäftlichem Bereich, zwischen Sakralem und Profanem, zwischen Stadt und Land stiften soziale/räumliche Subjektivität, (geschlechtliche) Differenz und Klassenidentität.²⁾ Trotzdem können in den Räumen, die Gonzalez-Torres in seiner Arbeit durchwandert, unversöhnliche Domänen nebeneinander existieren und sich gegenseitig durchdringen. Derlei Orte nennt Michel Foucault «Heterotopia», Zonen, in denen das wechselnde Empfinden für Raum und Zeit Einsitz nimmt, «Gegen-Orte», in denen «all die anderen realen Orte, die in einer Kultur vorkommen, gleichzeitig repräsentiert, hinterfragt und umgestülpt werden».³⁾ Nach Foucault setzt Heterotopia «in einem einzigen realen Raum mehrere Räume, verschiedene Orte nebeneinander, die miteinander unvereinbar sind».⁴⁾ Die konzeptuelle Aufzeichnung solch eines mehrdeutigen Raumes lässt sich in Gonzalez-Torres' früher Serie von «Daten»-Arbeiten ausmachen: leere schwarze Blät-

FELIX GONZALEZ-TORRES, «UNTITLED» (Arena), 1993,
strings of light bulbs, walkman with two headphones /
«OHNE TITEL» (Arena), Glühbirnenstrang, Walkman mit zwei
Kopfhörern.



ter, auf denen unzusammenhängende historische Ereignisse und private Dinge mit Jahreszahl verzeichnet sind. Die Ereignisse sind in zufälliger Reihenfolge aufgeführt und stehen in keinerlei inhaltlichem Zusammenhang; sie durchbrechen die lineare Syntax und unterlaufen die Sprache selbst.⁵⁾ Lose Erinnerungen, vereinzelte Orte und disparate gesellschaftliche Phänomene werden evoziert wie beim Zappen durch die Fernsehkanäle

Alabama 1964 Safer Sex 1985 Disco Donuts 1979 Cardinal O'Connor 1987 Klaus Barbie 1944 Napalm 1972 C.O.D. or Bitberg Cemetery 1985 Walkman 1979 Capetown 1985 Waterproof Mascara 1971 Personal Computer 1981 TLC.

Das Fernsehen, technologisches Fenster zur Welt, ist ja in sich selbst schon ein heterotopisches «Environment», das die Privatsphäre mit einem umfassenden gesellschaftlichen Panorama verschmilzt, ein Vehikel für die bewegungslose Reise durch Raum und Zeit. Der Fernsehzuschauer setzt sich einem phantasmagorischen Mosaik wechselnder Bilder aus. In der anhaltenden Oszillation zwischen privat/öffentlich, innen/aussen, gegenwärtig/zukünftig, die sich aus einer solchen zugespitzten visuellen Stimulation ergibt, wird die eigentliche Erzählung des Raumes, weil dauernd durchquert, wiedererfunden.⁶⁾

Der Begriff der Heterotopographie bezeichnet noch eine weitere Dimension in «TRAVEL #2», jener Serie aus «Blutwert»-Kurven, die den zeitlichen Verlauf der Krankheit nachzeichnen. Nach Foucault ist Heterotopia sehr oft mit Zeitstücken verbunden, und diese kommen erst dann wirklich zur Geltung, wenn die Kultur einen Bruch in ihrem traditionellen Verständnis von chronologischer Ordnung erfährt, wenn unterschiedliche Zeitbegriffe gleichzeitig wirksam werden.⁷⁾ Der Verlust des Lebens – das Bewusstsein des äusserst Vergänglichen gepaart mit jenem der Endgültigkeit des Todes – ist ein solcher Zusammenstoss verschiedener Zeit-Wirklichkeiten. Die extrem hohen Verluste, die die AIDS-Krise verursacht hat, führen zu einem neuen kulturellen Zeitverständnis, einer «Heterochronie»: Die Zukunftshoffnungen der modernen Jugend treffen auf eine Lebenserwartung, die all ihren Hoffnungen und Träumen zuwiderläuft. Die abfallenden roten Linien in Gonzalez-Torres' Diagrammen bezeichnen die all-

zu vielen Reisen, die durch diesen neuen Topos des Lebens im Angesicht des Todes schon stattgefunden haben. Sie markieren ein Gebiet, auf dem die privaten Leiden jener, die ihre Toten beklagen, nicht länger mehr zu trennen sind von öffentlichem Handeln. (Übersetzung: Nansen)

1) Dieses Plakat wurde 1992 an vierundzwanzig verschiedenen Orten in New York gezeigt.

2) Solche Formen räumlicher Bipolarisierung finden sich beispielsweise im epistemologischen Konstrukt des homosexuellen «Verborgenen» (*Closet*); dieser gesellschaftliche «Ort» setzt, ungeachtet der Folgen, entweder ein «Drinnen» oder ein «Draussen» voraus. Zu diesem Raumcharakter des Verborgenen siehe auch Judith Butlers Aufsatz «Decking Out: Performing Identities», wo sich folgende Polemik findet:

«Üblicherweise kommt man aus dem Verborgenen heraus... aber wohin? In welche neue unbegrenzte Räumlichkeit...? Kurioserweise ist es gerade diese Verborgenheit, die solche Erwartung hervorruft und deren Nichterfüllung garantiert. Denn das «Draussensein» setzt immer ein «Drinnensein» voraus; nur in dieser Polarität bekommt es überhaupt einen Sinn. Das Verborgene muss sich also selbst immer wieder von neuem produzieren, um sich selbst als «Draussen» zu erhalten.»

Abgedruckt in Diana Fuss, Hrsg., *Inside / Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, New York und London, Routledge, 1991, S. 16.

3) Michel Foucault, «Of Other Spaces», *Diacritics* 16, Nr. 1, 1986, S. 24. Die Filmwissenschaftlerin Giuliana Bruno verglich kürzlich in einem Artikel den heterotopischen Raum mit dem Sehen im Kino. Stellenweise ist ihr Text für die vorliegende Erörterung von Gonzalez-Torres' Projekt relevant.

Indem das Kino eine nomadenhafte Dynamik verkörpert, entwirft es eine heterotopische Topographie. Die heterotopische Faszination des Kinos lässt sich verstehen als Ort ohne Geographie, der einen anzieht und den man vereinnahmt, als Raum, der in einem einzigen Raum mehrere mögliche unvereinbare Orte und Zeiten zueinanderbringt: ein Ort, dessen System des Öffnens und Schliessens ihn zugleich isoliert und durchdringbar macht, weil er eine Art *Hiernicht/Dortnicht* bildet.

«Bodily Architectures» in *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, Nr. 19, Dezember 1992, S. 110.

4) Ebd., S. 26.

5) Foucault schrieb zum Begriff Heterotopia:

«Fragmente einer grossen Zahl von möglichen Ordnungen funkeln vereinzelt in der Dimension, ohne Gesetz oder Geometrie... in einem solchen Zustand sind die Dinge an so unterschiedlichen Orten «gelegt», «plaziert», «arrangiert», dass es unmöglich ist, einen festen Standort für sie zu finden, um einen allen gemeinsamen Ort zu definieren... Heterotopien sind wahrscheinlich deswegen so störend, weil sie insgeheim die Sprache unterlaufen...»

Zitiert nach Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York und London, Routledge, 1988.

6) Bruno, op. cit., S. 110.

7) Foucault, op. cit., S. 26.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Fear), 1991, blue mirror, 30 7/8 x 25 1/8" / «OHNE TITEL» (Angst), blauer Spiegel, 77,8 x 65,7 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)



SIMON WATNEY

In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres

A testimony is something other than demographics. Neither does testimony attempt to substitute words for persons; that would be mere fetishism. Testimony is witness in front of an indifferent world about the worth and merit of persons.

Timothy F. Murphy¹⁾

Death is insidiously present behind the most diverse masks, often silent, sometimes noisy, but always active along the paths of existence.

J.-B. Pontalis²⁾

Introduction: Death, Age, Memory

A recent cartoon in *The New Yorker* by the admirable Roz Chast epitomises a certain distinct sensibility of the '90s.³⁾ We are shown a balding man from behind, seated at a table, looking at the obituary page of a newspaper which we also read (as it were) over his shoulder, just as one sneakily regards someone else's newspaper on a subway train or in a crowded café. The dead are provided with summary features, but no names are given. Instead we read only: "Two Years Younger Than You"; "Exactly Your Age"; "Three Years Your Junior"; "Twelve Years Older Than You"; "Five Years Your Senior"; and "Your Age On The Dot."

SIMON WATNEY is a London-based critic and writer. His most recent book is *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/AIDS* (London: Rivers Oram Press, 1993). He is director of the Red Hot AIDS Charitable Trust.

European readers of American newspapers are frequently struck by two aspects of their obituaries. First, by the great age to which so many Americans evidently live. Second, by the sheer numbers of AIDS deaths, especially among young men in their thirties and forties. Chast's drawing does not require identifiable faces, since its subject matter is not so much the dead as individuals, but rather death as it is perceived by the living. Indeed, this is precisely how many hundreds of thousands of American gay men start their every day, reminded of their survivor status—so far. The endless routine of sickness, dying and death also ages the survivors prematurely, as entire networks of friends vanish, and with them "the wealth of accumulated memory, taste, and hard-won practical wisdom they shared."⁴⁾ This is the immediate context that gives specific significance to Felix Gonzalez-Torres's characteristically laconic observation that "There is a lot of memory involved in my work."⁵⁾

Memory also has its history, both in the lives of individuals, remembering, and in whole collectivities of memory. Such collective memories will often be in sharp conflict with one another. Indeed, social collectivities are largely constituted by such bodies of accumulating memory. This is how history is lived in social relations. However, memory is never simply transparent. As I have argued elsewhere:

"Psychoanalysis refuses any notion of direct, unmediated vision, since it understands seeing as a constant site of unconscious activity (...) We cannot theorise the workings or nature of remembering without at the same time considering the systematic mechanisms of forgetting. Once we begin to think of both seeing and memory as primarily defensive and self-protective operations, saturated with fantasy, then the status of (...) imagery is affected rather radically."⁶⁾

Collective memory is also limited by concrete institutions, and the criteria they employ which privilege certain "angles" of memory, some elements to the exclusion of others, and so on. Moreover, memory is clearly culturally organised in the preferred likeness of those who possess the power to define the past. For the individual, memory thus always involves a degree of intersection between the seemingly irreducible immediacy of recollected experience, and the tug of institutionally sanctioned "official" memories. Thus each individual death takes place to a greater or lesser extent in the context of a wider culture of dying, in which memory and memorialising play an important function.

Exemplary Bodies

British art historian Nigel Llewellyn has described how prior to the Reformation: "The traditional belief about Purgatory had created a popular image of the afterlife as a place where the souls of the dead might be imagined residing after the decease of their natural bodies, but before the Last Judgment. Purgatory also allowed the living a sense of contact with the dead through prayer (...) One of the Reformers' main grievances was against the whole corrupt practice of indulgences (...) Inscriptions on countless monuments which beseeched passers-by to pray for the dead—'orate pro nobis...'—encouraged this sense of contact, but such wordings were expressly

forbidden by reformist statute. The ending of Purgatory thus caused grievous psychological damage: from that point forward the living were, in effect, distanced from the dead (...) to balance the traumatic effect of the loss of Purgatory the Protestant churches gradually developed the theory of memoria, which stressed the didactic potential of the lives and deaths of the virtuous."⁷⁾

As Llewellyn notes: "Protestant monuments were designed to be read as examples of virtue. In skillful enough hands and given sufficient ambition on the part of the patron, the monumental body could invent for posterity a completely new persona."⁸⁾

In spite of regional and other variations, the Lutheran theory of memoria underpins the entire subsequent Anglo-American culture of death and memorial art.

There is no social constituency in contemporary Anglo-American society which is more likely to be considered to be without virtue than gay men, a situation which has been greatly aggravated by the advent of AIDS. In this context we may identify a deep, ongoing cultural crisis which co-exists with the AIDS epidemic and its many conflicting narrations. Ever since the medical classification of AIDS in 1981, the bodies of people with AIDS have been used as signifiers in an immensely complex contest concerning the supposed "meaning" of the epidemic. We may thus detect a significant slippage at work between the field of "scientific" medical photography, which identifies symptoms, and a wider form of what might be described as moralised seeing, according to which AIDS is a signifier of powerful non-medical meanings. AIDS thus becomes also a crisis of memory. For when the deaths of our loved ones are casually dismissed as "self-inflicted," it is the most fundamental level of our most intense experience of life and of love that is effectively denied.

Such issues of systematic remembering and forgetting, of memorialising and calumniating gay men who have died from AIDS, are absolutely central to the work of Felix Gonzalez-Torres, now in his mid-thirties, and living at the epicenter of the AIDS crisis. His work is initially distinguished by his refusal to engage in a dualistic cultural politics which strives to

counter the widespread demonising of people with AIDS with an equally over-simplified (if understandable) tendency to heroise them. Rather, he has stepped away from contestation which is directly grounded on the bodies of people with AIDS and their representations. Instead, he has consistently drawn attention to the discursive formations which frame policy and practice in relation to the everyday lives of gay men in the AIDS epidemic. He sets out and reenacts discursive contradictions and conflicts, and all his work to a greater or lesser extent involves situations of tension between rival and conflicting potential meanings. In this respect his work does not offer the closure of meaning that has been widely understood as one marker of "political art" in the twentieth century. While his work is focused with extraordinary conceptual precision, he is never simply didactic.

Rejecting the whole idea of any single "truth" that might encompass the social and psychic reality of all gay men within single representations, artists such as Gonzalez-Torres, Robert Gober, Jack Pierson, Tom Kalin, John-Paul Philippe, Michael Jenkins, and others have tended to draw attention to the workings of the various social and psychic mechanisms of displacement, disavowal, and projection which are actively at work in homophobic discourses, and thus also in the larger cultural process which constitutes and maintains individual and collective subjectivities. Such work is thus intended to intervene at a level prior to the self-consciously "political." In effect, Gonzalez-Torres returns us to a sense of demarcation between "politics" and a politics of representation and, in doing so, exposes the workings of homophobic discourse—in symptomatic repetitions, omissions, slippages, metaphors, substitutions, emphases, and so on—rather than opposing a supposedly universally gay "truth" to what may misleadingly be regarded as homophobic "lies."

This is evidently difficult to understand for critics coming from an old Leftist political culture, which is determined to cling to the notion of economic determinism, and which denounces "consumerism" as stupid and greedy with all the vigour it had previously reserved for those it accused of "false-consciousness"—the ignorant masses who so routinely

fail to line up to justify the messianic pretensions of the Revolutionary Party leadership. In a recent article, British artist and critic Terry Atkinson describes "those who consume" as "transfixed by their addiction to keep doing it."⁹ It is almost as if "producers" and "consumers" are imagined as distinct tribes, the former "good" class subjects, the latter wanton hedonists. From such a perspective, all objects (including art objects) are considered primarily as commodities, functioning in a distinct economy and epoch to be known as "Late-Capital." Again, from this perspective both "the audience" and "the market" are regarded as invariant and monolithic. What is "good" about "good" art from this perspective would be precisely its capacity to somehow transform the viewer into a good, productive, socialist subject, rejecting the culture and values of Late-Capital. It would be closely akin to a religious conversion.

For Atkinson, Gonzalez-Torres's candy pieces can only make sense as: "an area where gluttony, a kind of subspecies of Late-Capital, might be the order of the day. Shades of Hieronymous Bosch."¹⁰ Yet it is hard to imagine how Gonzalez-Torres (or any other artist) is supposed to be "effective," since according to Atkinson and his ilk: "The problem with all our critiques of Late-Capital is that in allowing the critique, Late-Capital can feel good about itself."¹¹ Late-Capital is thus depicted as an entity that can think for itself, and also feel "better" (and presumably "worse?") about itself. Such a monolithic, totalising politics can hardly be expected to recognise the bizarre comic absurdity of its own reflections on "where Late-Capitalism sees itself." If Atkinson truly believes that the entire developed world is currently "suffused with self-congratulation" one can only speculate on which nearby planet he might be living.

Such doubts equally involve his inability to begin to comprehend the historical and cultural circumstances that shape Gonzalez-Torres's project. Thus his spectacularly odd reading of Gonzalez-Torres's 1989 *Sheridan Square* installation, just round the corner from the site of the 1969 Stonewall riots which marked the emergence of the modern gay political movement. Placed on a billboard at the entrance to New York's most celebrated gay strip, Christopher

Street, the piece substituted for the more familiar image of the Marlborough Man, which had famously occupied the same public space for many years. The piece reads as a low double horizon against an austere black ground: "*People With AIDS Coalition 1985 Police Harassment 1969 Oscar Wilde 1895 Supreme / Court 1986 Harvey Milk 1977 March On Washington 1987 Stonewall Rebellion 1969.*" Atkinson contrasts what he insultingly describes as the "pathos" of this piece, which allegedly "comes from remembering the gains acquired through a tradition of political culture," to another billboard project which simply shows a recently vacated double-bed with two pillows and a duvet. For Atkinson this is also an image of "pathos"—"personally rich and formally bleak."¹²⁾

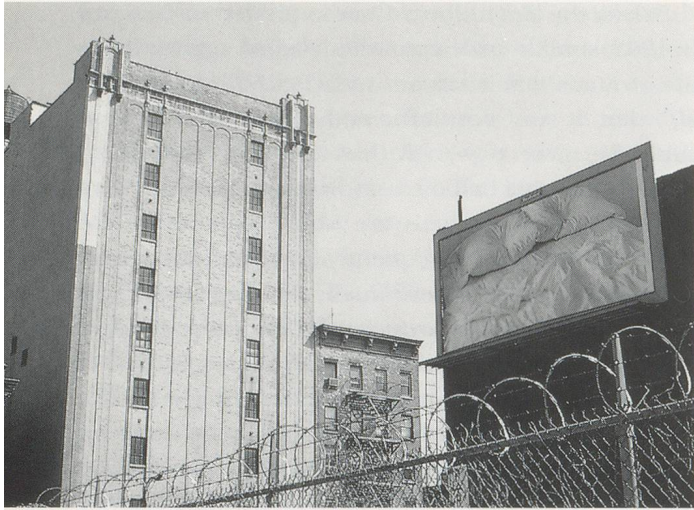
It is important to correct such fanciful interpretations, since the Stonewall riots were most decidedly not produced by any known "traditions of political culture," at least not in the tradition of ultra-Leftist party politics espoused by Atkinson et al. (On the contrary, Stonewall was a community-based response to immediate police brutality at a community level, and it was led not by Marxists, but by black and Latino drag queens.) Nor is the bed piece an image which can adequately be described (and thus dismissed) as merely "personal" or "private." On the contrary, as Gonzalez-Torres has pointed out:

"Someone's agenda has been enacted to define 'public' and 'private.' We're really talking about private property because there is no private space anymore. Our intimate desires, fantasies, dreams are ruled and intercepted by the public sphere."¹³⁾

Thus the Sheridan Square piece rejects a conventional "political" roll-call of heroic achievements, and presents history in a far more complex way, out of chronological order, melding different types of events from the murder of gay San Francisco politician Harvey Milk to the formation of community-based organisations in response to HIV/AIDS. History is thus specifically not presented as a seamless progressive narrative, expressing some supposedly unified historical force or will. Rather, events and institutions coexist, as in memory, in no particular order or sequence beyond that of our own active interpretive making. The "private" defiantly invades "public" space.

When the *Bed* billboard was exhibited in Glasgow in 1992, similar criticisms were levelled against it, on the grounds that it was not sufficiently "informational," that it was not sufficiently didactic. Yet what could be more powerful than the sight of a clean beautiful double bed on hoardings in a grimy, wintry industrial city? For beds are where most of us are born, where we most frequently have sex, and where, if we are lucky, we will eventually die. The image of a double bed, whose pillows clearly bear the imprint of the two people who had recently occupied it, carried over the widespread publicity surrounding the exhibition and its subject matter into the public spaces of a typical city. Gonzalez-Torres draws our attention to the sheer comfort of being in bed, and the intense pleasures we associate with bedrooms. Yet, as the *Sheridan Square* poster reminds one, the privacy of the bedroom is also intimately connected to the gender of those who sleep there. Hence the significance of the reference to the notorious (or forgotten) 1986 Supreme Court decision that American gay men have no constitutional right to privacy from direct police interference in their own homes. Moreover, the reference to Harvey Milk will also remind older gay men, and others, that Milk's assassin, Dan White, received only a three-year jail sentence on the grounds that his judgment had been impaired by an excessive intake of Twinkies, a brand of sweetmeat popular with American children. (At the time, "twinkies" was also a derogatory term for gay men in the United States.)

In Britain we refer to candy as "sweets," and children are sensibly exhorted never to take sweets from strangers. This is just one of the many levels of meaning which operate in relation to Gonzalez-Torres's celebrated candy spills, such as his "Untitled" (Welcome Back Heroes) of 1991, a 400-pound stack of red, white and blue wrapped Bazooka gum, "memorialising" the Gulf War. Other candy pieces include portraits of his boyfriend and himself, and others, in which the candy has the same weight as his subjects. Who can resist candy? Thus the metaphoric associations of his materials permit Gonzalez-Torres to construct works which share what amounts to a formal invitation to the audience to participate by slowly ingesting them, sweet by sweet. Nor should we forget



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991,
Location No. 11: 31–33 Second Avenue, East 2nd Street,
Manhattan, billboard, dimensions vary.

in this context the gradual wasting, and loss of appetite, which is so often and so painfully experienced by people with AIDS.

Such latent implications were most powerfully mobilised in his 1991 "Untitled" (Placebo), which consisted of 1000–1200 pounds of silver-foil wrapped candies, laid out like a huge carpet across the floor of the Andrea Rosen Gallery in New York. Like several other pieces, including "Untitled" (Bloodworks), Placebo immediately involves us in the cultural field of the medical clinical trials of potential treatment drugs. A placebo is an inert substance, indistinguishable from a pharmaceutical compound in comparison to which the effects of a drug may be measured, after a sample of individuals have agreed to enter a clinical trial in which they do not know whether they are receiving the potentially therapeutic drug, or the placebo. And yet a placebo is never just an inert substance, for it inevitably carries with it a profound supplement of hope. Moreover, as a participant in a clinical trial, one does not know whether or not one is taking a placebo every four or eight hours, sometimes for years on end. Furthermore, the pharmaceutical compound may eventually turn out to be an effective treatment which, by receiving a placebo, one has in effect lost the opportunity to take. On the other hand, the compound may have unintended side-effects, and even do one harm. There is also the more straightforward question of the sheer quantity of such pills one ingests in the course of a clinical

trial, or any long-term therapy. There is thus a complex, shifting relationship among Gonzalez-Torres's various candy pieces, which has not been apparent to critics who regard his use of sweets as if they were traditional, fixed iconographic symbols.¹⁴⁾ These are works of art which enact and embody the instability of life, and its extreme unpredictability and transience. There is no false optimism here, no self-deception. Rather, Gonzalez-Torres finds and mobilises materials which may function as analogues for experience and emotions which are not "explained" in any extended biographical supplementary exegesis. They are works about love, desire, loss, death, and mourning, and much of their extraordinary power derives from the artist's refusal to retreat into didacticism. They are works which try to take us seriously as spectators, and which encourage us to make as many associative connections as we like in relation to the materials assembled before us, as well as in relation to previous works.¹⁵⁾

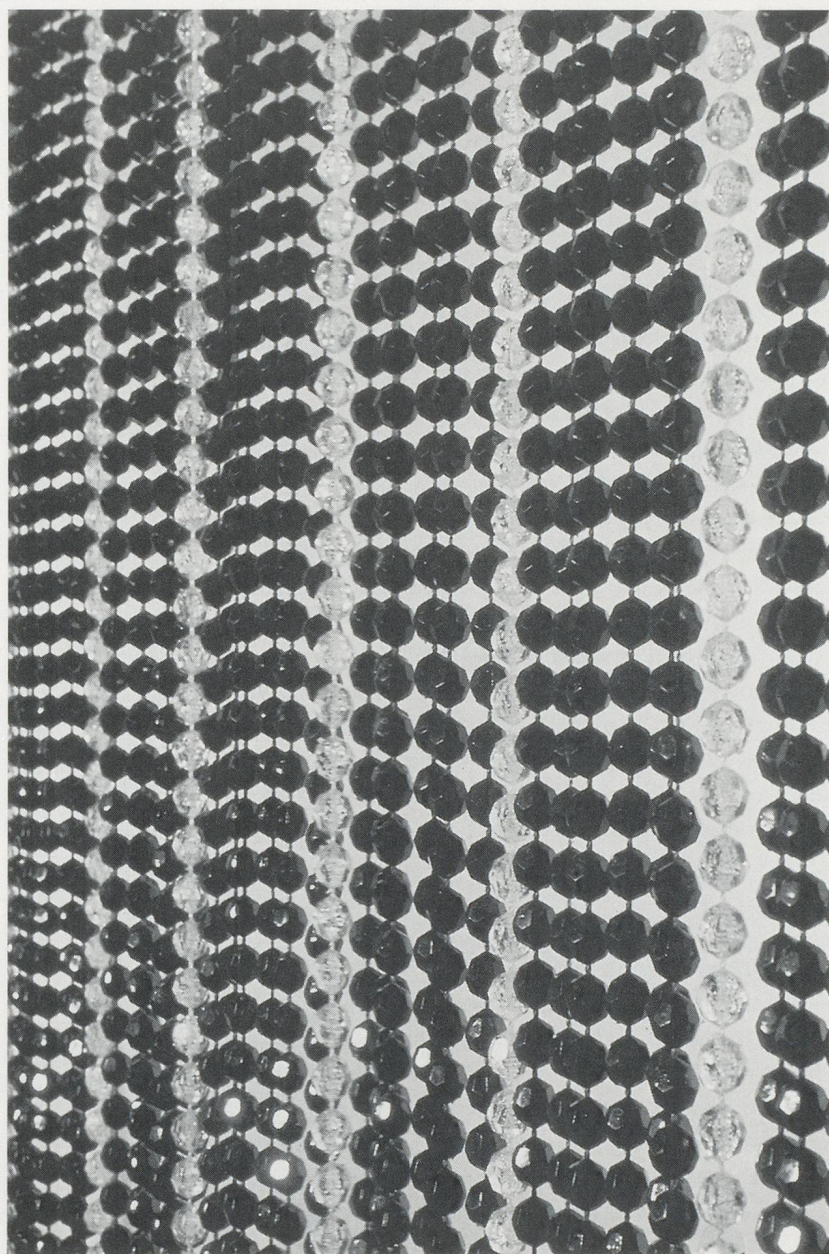
Thus "Untitled" (Placebo) also needs to be considered in the context of its exhibition in 1991, when it was installed for five days at the end of a one-month constantly changing show entitled "Every Week There Is Something Different," which had begun with a display of conventionally framed and displayed photographs of the carved inscriptions that form the backdrop to the Teddy Roosevelt monument outside New York's Museum of Natural History. These elicit Roosevelt's various attributes of public virtue in his roles as "Statesman," "Scholar," "Humanitarian," "Historian," "Patriot," "Ranchman," "Naturalist," "Soldier," and so on. In the second stage of the exhibition a powder-blue wooden platform was installed, unlit, in the middle of the room, whilst in the third week the gallery walls had been repainted white, and a line of light bulbs around the top edge of the platform was switched on. Every day a professional male Go-Go dancer arrived and danced for a short period of time to the almost inaudible accompaniment of his Walkman. Three of the origi-

nal photos were retained on the walls—"Soldier," "Humanitarian," and "Explorer."

For the Go-Go boy in his shiny silver briefs is indeed all of these things, and more, as the piece implies. Like so many others, he is soldier, on active service, manning his post, in a war-zone of homophobia, censorship, anxiety, hatred, fear and loss. He is a humanitarian in his ordinary, unremarked, everyday relation to the epidemic as it affects himself, his friends, and complete strangers, and in his insistence that he is perfectly entitled to his own sexuality, just as anyone else is entitled to theirs: an explorer who has dared to leave home, to set out against all the dreadful pressures of homophobic education and popular culture. He has come out as a gay man, explored his sexuality, and has now stepped courageously into the spotlight of exhibitionism, knowing himself confidently as an object of desire for other men, daring to be shockingly sexy in a world that must go on. And his HIV status? We don't know. Nor is this the issue. Which is precisely the point. Gonzalez-Torres is not providing us with ordinary, political analysis dressed up, as it were, in artworld terms. This appears to be his major crime, to those who expect and require "good" political art to remain within the broad Lutheran tradition of memorialising the "exemplary body" of the heroic man—the "good" class hero, the good "AIDS victim," and so on. In this "poetics of AIDS," there is no question of a humanist/expressionist aesthetic rooted in notions of "sincerity." For many of us, the dead are so intimately codeterminous with the living that the direct meaning of both terms is radically upset.

In any case, as Stravinsky pointed out long ago, sincerity is the sine qua non that guarantees nothing. Rather, we may consider the great variety of strategies and modes of signification being mobilised in

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Blood*), 1992, plastic beads and metal rod, size varies with installation / «OHNE TITEL» (*Blut*), Plastikkuigel und Draht, Grösse von der Installation abhängig. (PHOTO: PETER MUSCATO)



relation to HIV/AIDS, from Gonzalez-Torres's foregrounding of the US health insurance industry in his "Untitled" (Blue Cross) stacks from 1990, to the drama of police lines fighting to prevent young men from leaving the remains of their loved ones outside the President's bedroom window. Unsurprisingly perhaps, critical commentary concerning Gonzalez-Torres has overwhelmingly concentrated on his supposed "appropriation" of Minimalism, and his re-wiring of its cultural connotations. Yet how terribly desiccated and precious much seventies Minimalism looks by comparison with his work. What we should notice is the way in which he relays meanings between different works, by means of the formal development of individual elements. Thus the row of light bulbs from "Untitled" (Go-Go Dance Platform) from 1991 have now taken on a formal life of their own in numerous subsequent light pieces involving strings of light bulbs, just as the gently chiming curtain of glass beads that gave access to the platform has been reworked with red and transparent beads in a visually and conceptually stunning analogue of red and white blood cells, blood vessels, and medical technology. Thus the light pieces also carry with them, as it were, memories (and forgettings) of their original context and its associations. And all his light pieces, with their poetic connotations of garden parties at night, discos, the Fourth of July, as well as boxing arenas and operating theatres, also carry with them an ever more ghostly shadow of the beautiful Go-Go boy on Prince Street in 1991, proudly and expertly dancing to his favorite Pet Shop Boys remix, and by contingency on the associative field of Placebo, which is also a packed dance-floor...

Conclusion:

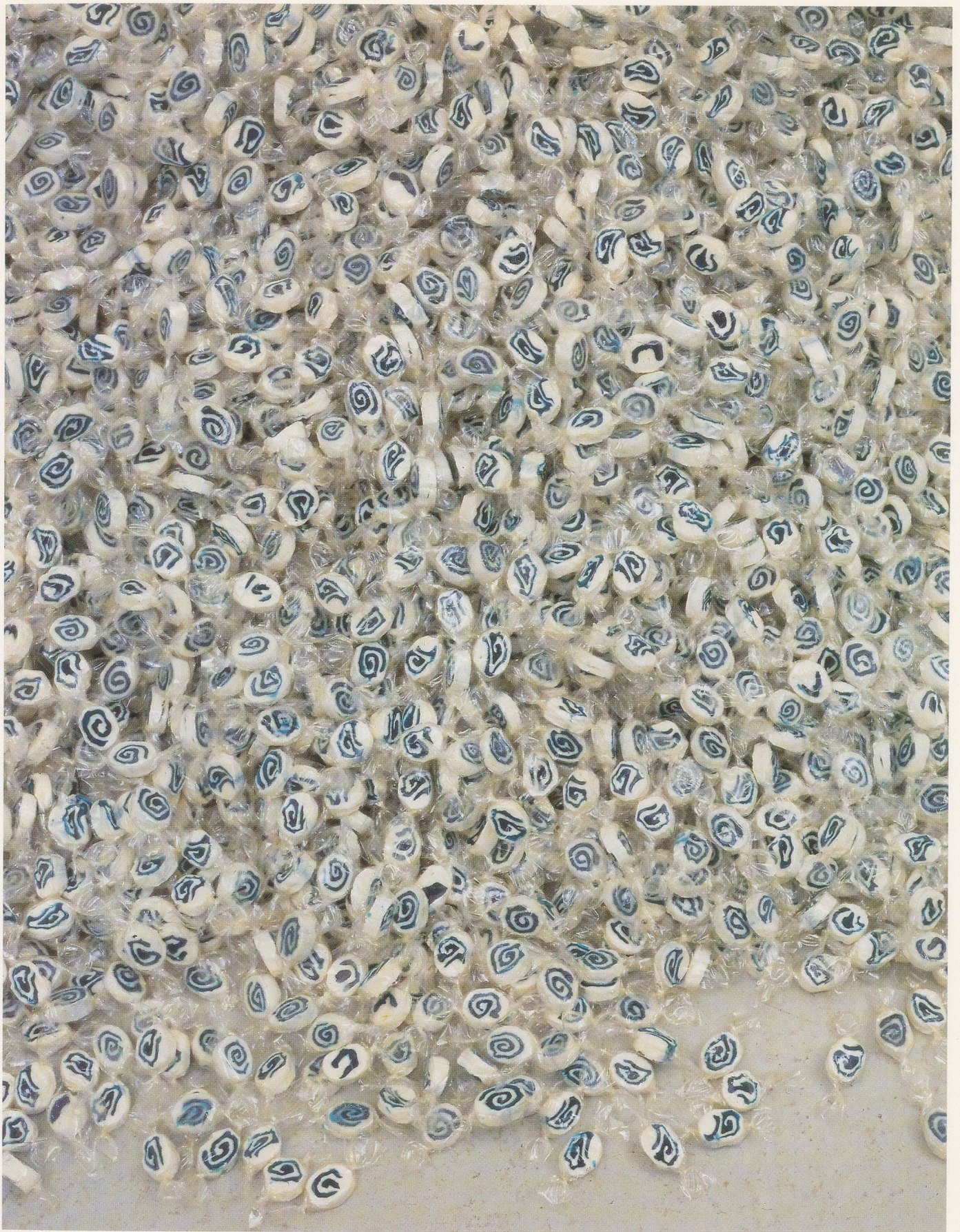
A Note on Friendship

It would be difficult in the extreme to exaggerate the significance of the impact of HIV in the lives and identities of gay men around the world—the extraordinary uncertainty and complexity and determination to which it leads us as individuals facing a frankly appalling reality. In this respect certainly we are not like other people. In these circumstances we often feel that we owe one another "a terrible loyalty," to borrow from Tennyson. Without marriage and

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Lover Boys*), 1991,
355 lbs. wrapped candies; dimensions vary /
161 kg eingewickelte Bonbons, variable Größe.

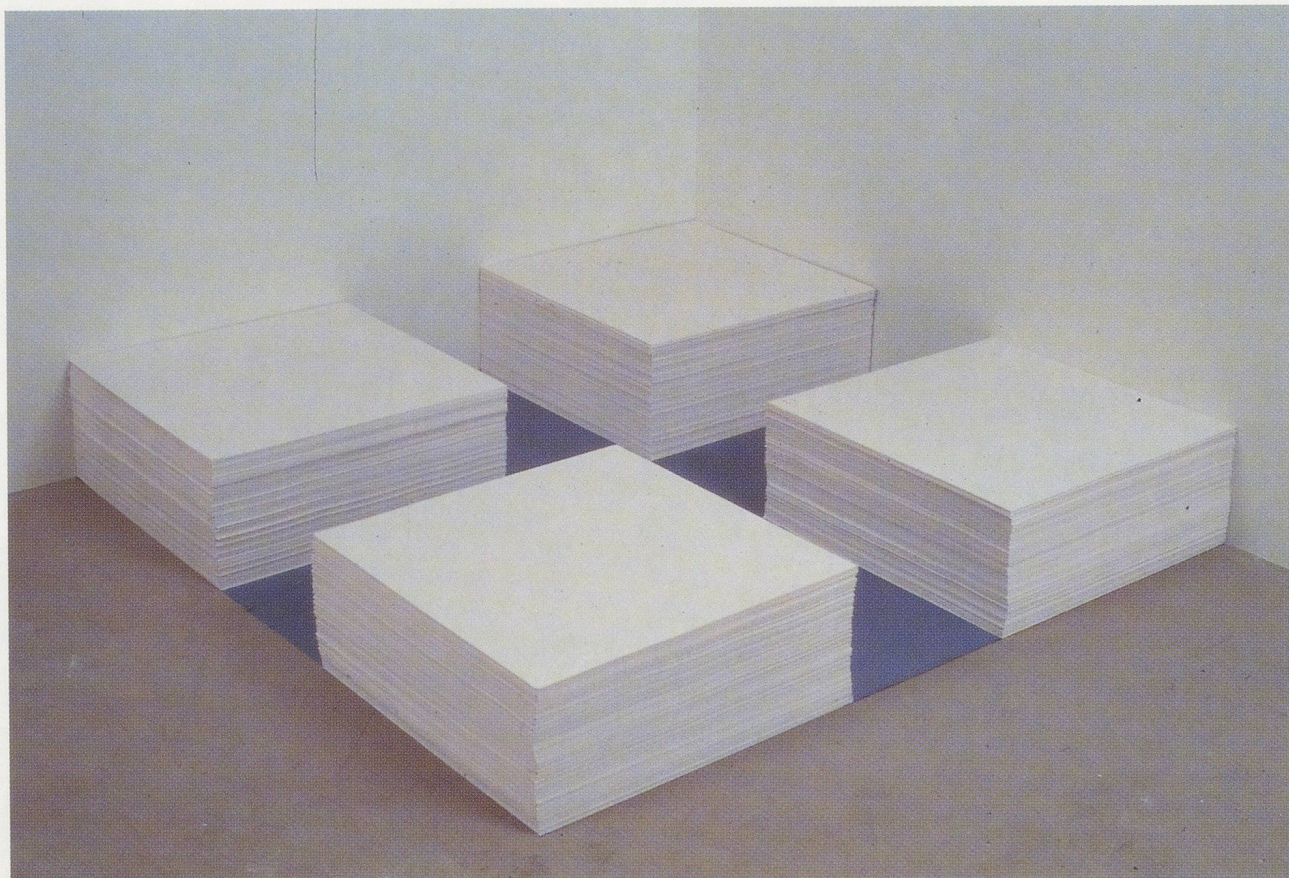
its attendant rituals and institutions, gay men's most intimate and important relationships are frequently misunderstood and undervalued by heterosexuals, who simply cannot understand what one is actually saying when one tells them that a "friend" is sick or a "friend" has died. When old friends of mine die now I eventually come to picture them quite easily seated on clouds in some heaven designed by Pierre et Gilles, talking, laughing, having sex. This is not denial. We know they're dead. We also know we have to continue to fight on behalf of the living. This is what Felix Gonzalez-Torres's extraordinary work is "about." We have rediscovered Purgatory.

- 1) Timothy F. Murphy, "Testimony," in eds. T. F. Murphy and S. Poirer, *Writing AIDS: Gay Literature, Language and Analysis* (New York: Columbia University Press, 1993), p. 317.
- 2) J.-B. Pontalis, "On Death-work," *Frontiers in Psychoanalysis: Between the Dream and Psychic Pain* (London: The Hogarth Press, 1981), p. 184.
- 3) *The New Yorker*, October 25, 1993, p. 124.
- 4) Simon Watney, "Preface: My Project," *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/AIDS* (London: Rivers Oram Press, 1994).
- 5) Robert Nickas, "Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World," *Flash Art* Vol. XXIV, no. 161, Nov./Dec. 1991, p. 86.
- 6) Simon Watney, "The Image of the Body," *Figures* catalogue (Cambridge, England: The Cambridge Darkroom, 1987).
- 7) Nigel Llewellyn, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500-1800* (London: Reaktion Books, 1991), pp. 26-28.
- 8) *Ibid.*, p. 102.
- 9) Terry Atkinson, "Rites of Passage," *A & D*, 1/2, Jan./Feb., 1994.
- 10) *Ibid.*
- 11) *Ibid.*
- 12) *Ibid.*
- 13) Nickas, *op. cit.*
- 14) For example, for Anthony Iannacci the candies "call to mind the ritual of communion, the consumption (of) the body and blood of Christ," and death itself is seen "as part of a sublime cycle, mirroring the Christian belief in the circularity of Christ's existence and resurrection." (*Artforum*, December 1991, p. 112)
- 15) In this context we might also consider the ways in which the titles of other pieces by Gonzalez-Torres (such as "Untitled" [Blue Placebo]), and the work itself, introduces the metonymous shade of Andy Warhol, and connotations of blue Marilyns, Liza, Electric Chairs, and so on. This is only to observe that here, as elsewhere, Warhol emerges as the most genuinely enabling of all the great post-War American artists, in relation to Gran Fury as much as to Gonzalez-Torres or Gober.



Felix Gonzalez-Torres

*FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Blue Cross), 1990,
offset print on paper, endless copies, cloth, 9 x 59 x 59" aprx./
«OHNE TITEL» (Blaues Kreuz), Offsetdruck auf Papier, unbegrenzte Auflage, Tuch, ca. 22,8 x 150 x 150 cm.
(PHOTO: PETER MUSCATO)*



FELIX GONZALEZ-TORRES, «UNTITLED», 1992,
individually wrapped candies, ideal dimensions: 2 x 48 x 48" /
«OHNE TITEL», verschieden verpackte Bonbons, ideale Grössen: 5 x 122 x 122 cm.
(PHOTO: PETER MUSCATO)



SIMON WATNEY

Im Fegefeuer: Das Werk des Felix Gonzalez-Torres

Ein Zeugnis ist etwas anderes als demographische Studien. Ein Zeugnis versucht auch nicht, Menschen durch Worte zu ersetzen; das wäre blosser Fetischismus. Ein Zeugnis ist eine Zeugenaussage im Angesicht einer gleichgültigen Welt über den Wert und den Verdienst von Menschen.

Timothy F. Murphy¹⁾

Der Tod ist heimtückisch allgegenwärtig, hinter den unterschiedlichsten Masken, mal still, mal lautstark, aber stets tätig auf den Wegen der Existenz.

J.-B. Pontalis²⁾

Einführung: Tod, Alter, Erinnerung

Ein kürzlich im *New Yorker* erschienener Cartoon des wunderbaren Zeichners Roz Chast bringt eine ganz bestimmte Empfindlichkeit der 90er Jahre auf den Punkt.³⁾ Wir sehen einen Mann mit beginnender Glatze von hinten, an einem Tisch sitzend und die Todesanzeigen einer Zeitung lesend, die auch wir lesen, über seine Schulter sozusagen, so wie man etwa in der U-Bahn oder in einem überfüllten Café einen flüchtigen Blick auf die Zeitung des Nebennesen wirft. Den Toten sind jeweils summarische Informationen beigegeben, aber es werden keine Namen angegeben. Statt dessen lesen wir bloss: «Zwei

Jahre jünger als Sie», «In Ihrem Alter», «Drei Jahre nach Ihnen geboren», «Zwölf Jahre älter als Sie», «Fünf Jahre vor Ihnen geboren» und «Haargenau in Ihrem Alter».

Europäische Leser amerikanischer Zeitungen sind oft erstaunt über zwei Dinge bei den Todesanzeigen. Zunächst darüber, wie steinalt so viele Amerikaner offensichtlich werden. Zweitens über die schiere Menge von Aids-Toten, vor allem unter jüngeren Männern um die Dreissig oder Vierzig. Chasts Zeichnung braucht keine identifizierbaren Gesichter, denn ihr Thema sind nicht so sehr die Toten als Individuen, sondern vielmehr der Tod, wie er von den Lebenden wahrgenommen wird. Auf diese Weise beginnen tatsächlich viele hunderttausend amerikanischer schwuler Männer ihren Tag, indem sie sich an ihren Status als Überlebende erinnern – bis jetzt jedenfalls. Die endlose Routine von Krankheit, Sterben und Tod lässt auch die Überlebenden frühzeitig altern, während ganze Netz-

SIMON WATNEY lebt als Kritiker und Schriftsteller in London. Sein neuestes Buch heisst *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/Aids Praxis der Freiheit: Ausgewählte Texte zu HIV/Aids*, London, Rivers Oram Press, 1994. Er leitet ausserdem den «Red Hot»-Aids-Wohltätigkeitsfonds.

ROZ CHAST, CARTOON IN: THE NEW YORKER,
OCTOBER 25, 1993, P. 124.



werke von Freunden verschwinden, und mit ihnen «der Reichtum zusammengetragener Erinnerungen, Vorlieben und hart erarbeiteter Lebensklugheit, die sie gemeinsam hatten». ⁴⁾ Das ist der direkte Kontext, innerhalb dessen Felix Gonzalez-Torres' typisch lakonische Bemerkung ihre besondere Bedeutung erhält: «Es gibt eine Menge Erinnerung in meinen Arbeiten.» ⁵⁾

Auch die Erinnerung hat ihre Geschichte, sowohl in den Leben der einzelnen, die sich erinnern, als auch in kollektiven Erinnerungen. Kollektive Erinnerungen können oftmals in scharfem Konflikt zueinander stehen. Soziale Kollektive bilden sich ja weitgehend durch solche Ansammlungen von Erinnerungen. So wird Geschichte in sozialen Beziehungen gelebt. Die Erinnerung ist aber niemals einfach transparent. Wie ich an anderer Stelle geschrieben habe: «Die Psychoanalyse verweigert jede Form einer direkten, unvermittelten Sichtweise, denn sie begreift das Sehen als einen ständigen Ort

unbewusster Aktivität. (...) Wir können die Vorgehensweise oder das Wesen des Erinnerns nicht theoretisieren, ohne zugleich die systematischen Mechanismen des Vergessens zu betrachten. Wenn wir sowohl das Sehen als auch das Erinnern vorrangig als Operationen der Verteidigung, des Selbstschutzes verstehen, angereichert durch die Phantasie, betrifft das auch den Status der (...) Bildlichkeit ziemlich tiefgreifend.» ⁶⁾

Die kollektive Erinnerung wird auch durch konkrete Einrichtungen eingeschränkt, durch die von ihnen angewandten Kriterien, die bestimmte Erinnerungs-«Winkel» begünstigen, einige Elemente eher als andere, auszuschliessende, und so weiter. Überdies ist die Erinnerung eindeutig kulturell organisiert in der bevorzugten Ähnlichkeit derjenigen, welche die Macht besitzen, die Vergangenheit zu definieren. Für den einzelnen bringt die Erinnerung somit immer einen bestimmten Grad an Verschneidung von der anscheinend unverwandelbaren Unmittelbarkeit erinnelter Erfahrung und dem Druck der institutionell sanktionierten, «offiziellen» Erinnerungen mit sich. Jeder individuelle Tod findet also, mehr oder weniger, im Kontext einer übergeordneten Kultur des Sterbens statt, in der die Erinnerung und das Erinnern eine wichtige Funktion erfüllen.

Exemplarische Körper

Der britische Kunsthistoriker Nigel Llewellyn hat beschrieben, wie die Situation vor der Reformation war:

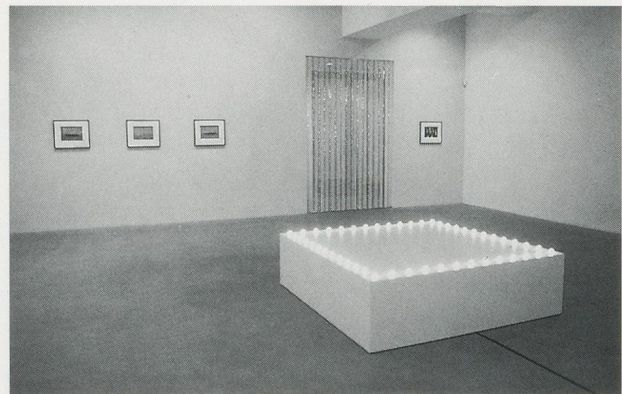
«Der traditionelle Glauben an das Fegefeuer hat eine verbreitete Vorstellung vom Leben nach dem Tode geschaffen, das an einem Ort stattfindet, wo die Seelen der Toten nach dem Verfall ihrer materiellen Körper etwa residieren und auf das Jüngste Gericht warten. Das Fegefeuer gab den Lebenden auch ein Gefühl der Berührung mit den Toten durch das Gebet... Eines der Hauptanliegen der Reformatoren richtete sich gegen die gesamte korrupte Praxis des Ablasshandels... Inschriften auf zahllosen Denkmälern, die Passanten aufforderten, für die Toten zu beten – «orate pro nobis» – ermutigten diesen Sinn für Nähe, doch die Statuten der Reformatoren verboten expressis verbis solche For-

mulierungen. Das Ende des Fegefeuers richtete dadurch schwere psychologische Schäden an: Von diesem Augenblick an wurde eine Distanz zwischen den Lebenden und den Toten geschaffen ... Um den traumatischen Effekt dieses Verlustes des Fegefeuers auszugleichen, entwickelten die protestantischen Kirchen Schritt für Schritt die Theorie der Memoria, die das didaktische Potential von Leben und Tod der Tugendhaften besonders betonte.»⁷⁾

Wie Llewellyn weiter schreibt: «Protestantische Denkmäler wurden so entworfen, dass sie als Vorbilder der Tugend interpretiert werden mussten. Bei ausreichendem handwerklichem Geschick und genügendem Ehrgeiz von seiten des Auftraggebers konnte die Figur des Denkmals eine vollkommen neue Persönlichkeit für die Nachwelt schaffen.»⁸⁾ Trotz regionaler und anderer Variationen unterliegt die lutheranische Theorie der Memoria aller nachfolgenden angloamerikanischen Kultur des Todes und der Kunst der Gedenkstätte. Es gibt wohl keine soziale Befindlichkeit in der zeitgenössischen angloamerikanischen Gesellschaft, die für moralisch verwerflicher gehalten wird als das Schwulsein, eine Situation, die durch Aids erheblich verschlimmert worden ist. In diesem Zusammenhang ist eine tiefe, anhaltende kulturelle Krise zu verzeichnen, zeitgleich mit der Aids-Epidemie und ihren vielen unterschiedlichen Darstellungsweisen. Seit Aids 1981 medizinisch klassifiziert wurde, sind die Körper von Menschen mit Aids als Bedeutungsträger benutzt worden in dem masslos komplexen Streit rund um die vermeintliche «Bedeutung» der Epidemie. So können wir feststellen, in welchem bemerkenswertem Ausmass der «wissenschaftliche» Blick der medizinischen Photographie, die Symptome zu identifizieren hat, abrutscht in die weiter gefasste Form eines moralisierenden Sehens, das Aids zu einem Bedeutungsträger gewichtiger nichtmedizinischer Aussagen macht. Auf diese Weise wird Aids auch zu einer Krise der Erinnerung. Wenn nämlich der Tod uns nahestehender Menschen lässig als «selbstverschuldet» abgetan wird, ist das nichts anderes als eine Herabsetzung unserer fundamentalsten Erfahrung mit dem Leben und der Liebe.

Diese Themen – das systematische Erinnern und Vergessen, das Gedenken und Verleumden schwuler

Männer, die an Aids gestorben sind – stehen im Mittelpunkt des Werks von Felix Gonzalez-Torres, der Mitte Dreissig ist und im Epizentrum der Aids-Krise lebt. Er weigert sich, in den kulturpolitischen Dualismus einzusteigen, der gegen die verbreitete Dämonisierung von Menschen mit Aids ihre gleichermassen simplifizierende (wenn auch verständliche) Heroisierung zu setzen versucht; das hebt seine künstlerischen Arbeiten von anderen ab. Gonzalez-Torres verzichtet auf eine Auseinandersetzung, die sich direkt auf die Körper der Menschen mit Aids und ihre Darstellung stützt. Statt dessen lenkt er konsequent die Aufmerksamkeit auf die Diskursformen, die Haltung und Verhalten in bezug auf das Alltagsleben schwuler Männer bestimmen, die von der Aids-Epidemie betroffen sind. Es geht ihm darum, die Widersprüche und Konflikte innerhalb dieser



FELIX GONZALEZ-TORRES, *Installation view: "EVERY WEEK THERE IS SOMETHING DIFFERENT"*, May 2–June 1, 1991 / *Installation: «JEDE WOCHE GIBT ES ETWAS ANDERES»*, 2. Mai–1. Juni 1991. (PHOTO: PETER MUSCATO)

Diskursformen nachzuvollziehen, und alle seine Arbeiten haben in einem mehr oder weniger grossen Masse mit Spannungssituationen zwischen rivalisierenden und gegensätzlichen potentiellen Bedeutungen zu tun. In dieser Hinsicht bietet er keinen in sich geschlossenen Sinn an, was allgemein als ein Kennzeichen «politischer Kunst» im zwanzigsten Jahrhundert betrachtet wird. Zwar weisen seine Arbeiten eine aussergewöhnliche konzeptuelle Präzision und Konzentration auf, doch ist er niemals schlicht

didaktisch. Künstler wie Gonzalez-Torres, Robert Gober, Jack Pierson, Tom Kalin, John-Paul Philippe, Michael Jenkins und andere haben, indem sie den Gedanken einer einzigen «Wahrheit», welche die soziale und psychische Wirklichkeit aller schwulen Männer in Form einzelner Darstellungen umfassen könnte, insgesamt ablehnten, im Gegenzug versucht, auf das Funktionieren der verschiedenen sozialen und psychischen Mechanismen der Verlagerung, Verleugnung und Projektion hinzuweisen, die homophobische Diskurse massgeblich prägen, und damit auch den grösseren kulturellen Prozess, der die individuelle und die kollektive Subjektivität herausbildet und erhält. Solche Kunst soll dementsprechend auf einer Ebene wirksam werden, die vor dem bewusst «Politischen» liegt. Und in der Tat bringt uns Gonzalez-Torres dazu, eine Scheidelinie zwischen «Politik» und politischer Darstellung wieder wahrzunehmen, und indem er dies tut, legt er das Funktionieren homophobischer Diskurse offen – durch symptomatische Wiederholungen, Auslassungen, Ausrutscher, Metaphern, Ersatzwörter, Betonungen und so weiter –, statt eine angeblich universelle schwule «Wahrheit» gegen etwas zu stellen, was irreführend als homophobische «Lügen» betrachtet werden kann.

Natürlich ist das nicht leicht zu verstehen für Kritiker, die aus einer alten, linksorientierten politischen Kultur kommen, die beharrlich an der Vorstellung vom ökonomischen Determinismus hängt und heute den «Konsumismus» als dumm und gierig denunziert, mit der gleichen Heftigkeit, wie früher die Anklage des «falschen Bewusstseins» geführt wurde – gegen die ignoranten Massen, die regelmässig versäumen, sich blicken zu lassen, um die messianischen Präntentionen der Revolutionären Partei und ihrer Führung zu rechtfertigen. Kürzlich hat der britische Künstler und Kritiker Terry Atkinson in einem Artikel «diejenigen, die konsumieren» beschrieben als «gelähmt durch ihre Sucht, es weiter zu tun».⁹⁾ Es ist beinahe, als müsse man sich «Produzenten» und «Konsumenten» als zwei verschiedene Stämme vorstellen, die ersteren als die «guten» Klassensubjekte, die letzteren als ausschweifende Hedonisten. Von einer solchen Perspektive aus werden alle Objekte (Kunstobjekte eingeschlossen) vor

allem als Waren betrachtet, die in einer bestimmten Wirtschaft und Epoche namens Spätkapitalismus ihre Funktion haben. Sowohl «Publikum» als auch «Markt» werden unter diesem Blickwinkel als unveränderlich und monolithisch angesehen. «Gut» an «guter» Kunst wäre dann die Fähigkeit, den Betrachter irgendwie in ein gutes, produktives, sozialistisches Subjekt zu verwandeln, das Kultur und Werte des Spätkapitalismus ablehnt. Das wäre nicht mehr weit entfernt von einer religiösen Bekehrung. Atkinson kann Gonzalez-Torres' «Süssigkeiten» nur begreifen als «einen Bereich, wo die Gefrässigkeit, eine Art Subspezies des Spätkapitalismus, an der Tagesordnung ist. Ein Hauch von Hieronymus Bosch.»¹⁰⁾ Doch fällt es schwer, sich vorzustellen, wie Gonzalez-Torres (oder irgendein anderer Künstler) «effektiv» sein soll, denn laut Atkinson und Konsorten ist «das Problem mit all unseren Kritiken am Spätkapitalismus, dass dieser, indem er sie zulässt, sich um so besser in seiner Haut fühlen kann».¹¹⁾ Dies, obwohl er nachsichtig hinzufügt, dass er nicht absolut überzeugt sei, ob zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Möglichkeit besteht, der Kultur des Spätkapitalismus zu einem besseren Eigengefühl zu verhelfen, da sie im Eigenlob zu zerfliessen scheint.

Der Spätkapitalismus wird also als ein Wesen dargestellt, das eigenständig denken und sich «besser» (dementsprechend wohl auch «schlechter»?) in seiner Haut fühlen kann. Von jemandem mit einer derart eingleisigen, verabsolutierenden Haltung kann man kaum erwarten, dass ihm die bizarre, komische Absurdität seiner Reflexionen über die Frage auffällt, «wo sich der Spätkapitalismus sieht». Wenn Atkinson ernsthaft glaubt, dass die ganze entwickelte Welt derzeit «in Eigenlob zerfliesst», dann kann man nur rätseln, auf welchem Planeten er wohl lebt.

Auffallend und fragwürdig auch Atkinsons Unfähigkeit, die historischen und kulturellen Umstände auch nur im Ansatz zu verstehen, unter denen Gonzalez-Torres' Projekt entstanden ist. Sie wird deutlich in seiner äusserst merkwürdigen Interpretation der *Sheridan Square*-Installation (1989) von Gonzalez-Torres, nicht weit von dem Ort, wo 1969 mit dem Beginn der Stonewall-Unruhen auch die moderne politische Schwulenbewegung entstand. Die Installation, auf einer Plakatwand am Anfang

von New Yorks berühmtester schwuler Meile, der Christopher Street, trat an die Stelle des bekannten Bildes vom Marlboro Man, der diesen Platz viele Jahre lang besetzt hatte. Als niedriger Doppelhorizont vor einem strengen schwarzen Hintergrund steht dort zu lesen: *Menschen mit Aids-Koalition 1985 Polizeischikanen 1969 Oscar Wilde 1895 Oberstes Gericht 1986 Harvey Milk 1977 Marsch auf Washington 1987 Stonewall-Aufstand 1969*. Atkinson konstruiert einen Gegensatz zwischen dem, was er beleidigend als das «Pathos» dieser Arbeit bezeichnet und das angeblich «aus der Erinnerung an die dank einer Tradition politischer Kultur erreichten Erfolge erwächst», und einem anderen Plakatwandprojekt, das schlicht ein soeben verlassenes Doppelbett mit zwei Kissen und einer Bettdecke zeigt. Für Atkinson ist auch dies ein Bild des «Pathos» – «reich im Persönlichen und formal schwach». ¹²⁾

Es ist wichtig, derartig kuriose Interpretationen richtigzustellen, denn die Stonewall-Unruhen erwachsen ganz gewiss nicht aus irgendeiner vorhandenen «Tradition politischer Kultur», jedenfalls nicht aus einer Tradition ultralinken Parteipolitik, wie sie Atkinson et al. vertreten. Im Gegenteil, Stonewall war eine von der Basis kommende Reaktion auf die unmittelbare Brutalität der Polizei gegen diese Basis, und der Aufstand wurde nicht von Marxisten, sondern von schwarzen und hispanischen Fummeltunten angeführt. Ebenso wenig ist das Bett-Plakat ein Bild, das adäquat als bloss «persönlich» oder «privat» beschrieben (und damit abgetan) werden könnte. Vielmehr betont Gonzalez-Torres: «Da hat sich jemand zum Thema gemacht, «öffentlich» und «privat» zu definieren. Wir reden aber eigentlich von Privatbesitz, denn es gibt keine Privatsphäre mehr. Unsere intimsten Begierden, Phantasien und Träume werden von der öffentlichen Sphäre beherrscht und beeinträchtigt.» ¹³⁾

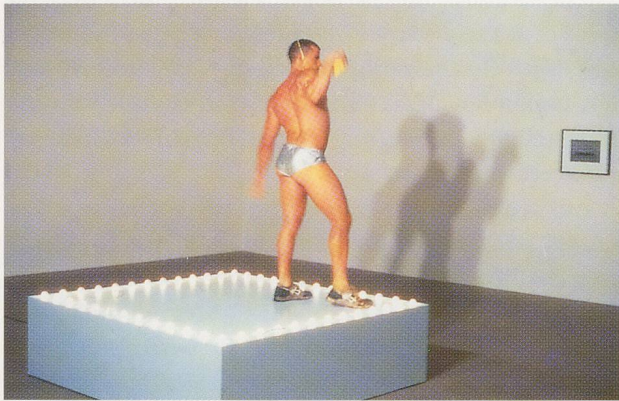
So verweigert *Sheridan Square* die konventionelle Rolle eines «politischen» Aufrufs zu heroischen Leistungen und präsentiert die Geschichte in viel komplexerer Weise; nicht in chronologischer Ordnung, verschiedene Arten von Ereignissen zusammenschweisend, vom Mord an dem schwulen San Franziskoer Harvey Milk bis zur Gründung der in den schwulen Gemeinden verwurzelten Organisatio-

nen als Reaktion auf HIV/Aids. Die Geschichte wird also bewusst nicht als eine nahtlos fortschreitende Erzählung dargestellt, als Ausdruck irgendeiner angeblich einheitlichen historischen Kraft oder Willensentscheidung. Vielmehr besteht eine Koexistenz von Ereignissen und Institutionen, genau wie in der Erinnerung, in keiner besonderen Ordnung oder Reihenfolge ausser derjenigen, die unsere eigenen aktiven Interpretationen vornehmen. Das «Private» bricht herausfordernd in den Raum des «Öffentlichen» ein.

Als die «*Bett*»-Plakatwand 1992 in Glasgow ausgestellt wurde, wurden ähnliche Kritiken laut; sie sei nicht «informativ» genug, nicht ausreichend didaktisch. Doch was könnte eine machtvollere Wirkung haben als der Anblick eines frischen, schönen Doppelbetts auf den Reklamewänden einer schmutzigen, winterlichen Industriestadt? Im Bett werden die meisten von uns geboren, dort erleben wir meistens unseren Sex, und wenn wir Glück haben, werden wir irgendwann dort sterben. Das Bild eines Doppelbetts, dessen Kissen den Abdruck der beiden Menschen aufweisen, die eben noch darin gelegen haben, wird dank der Bekanntheit der Ausstellung und ihres Themas in die öffentlichen Räume einer typischen Stadt getragen. Gonzalez-Torres verweigert bequemen Didaktizismus und lenkt unsere Aufmerksamkeit auf das pure Wohlbehagen, im Bett zu liegen, auf das intensive Vergnügen, das wir mit Schlafzimmern assoziieren. Doch, wie das *Sheridan Square*-Plakat deutlich macht, ist die Intimität des Schlafzimmers auch eng verbunden damit, welchen Geschlechts diejenigen sind, die dort schlafen. Das verleiht der Anspielung auf das berühmt-berüchtigte (oder vergessene) Urteil des Obersten Gerichtshofes von 1986 besondere Bedeutung, nach dem amerikanische Schwule in den eigenen vier Wänden nicht das verfassungsmässige Recht auf Respektierung ihrer Intimsphäre beanspruchen können. Der Bezug auf Harvey Milk wird ältere schwule Männer und andere auch daran erinnern, dass Milks Mörder Dan White nur zu einer dreijährigen Gefängnisstrafe verurteilt wurde, mit der Begründung, seine Zurechnungsfähigkeit sei zum Tatzeitpunkt durch übermässigen Genuss von «Twinkies» beeinträchtigt gewesen. Twinkies ist der Markenname für Zucker-

zeug, das bei amerikanischen Kindern besonders beliebt ist. (Damals war «Twinkies» ausserdem ein Schimpfwort für schwule Männer in den Vereinigten Staaten.)

In Grossbritannien – wie woanders sicher auch – werden Kinder vernünftigerweise dazu angehalten, keine Süssigkeiten von Fremden anzunehmen. Das ist nur eine der vielen Ebenen, auf denen Gonzalez-Torres' gerühmte «verstreute Süssigkeiten» operieren, wie zum Beispiel sein «Ohne Titel» (Willkommen daheim, Helden) von 1991, ein 180-Kilogramm-Haufen von rot, weiss und blau verpackten Bazooka-Kaugummis, «zum Gedenken» an den Golfkrieg. Andere Arbeiten mit Süssigkeiten sind Portraits von seinem Freund mit ihm selbst und anderen, auf denen die Süssigkeiten das gleiche Gewicht haben wie die dargestellten Personen. Wer kann Süssigkei-



FELIX GONZALEZ-TORRES, *Installation view: "EVERY WEEK THERE IS SOMETHING DIFFERENT"*, May 2–June 1, 1991 / *Installation: «JEDE WOCHEN GIBT ES ETWAS ANDERES»*, 2. Mai–1. Juni 1991. (PHOTO: PETER MUSCATO)

ten widerstehen? So ermöglichen die metaphorischen Assoziationen seiner Materialien dem Künstler, Arbeiten zu schaffen, die alle eine förmliche Einladung zum Mitmachen an ihre Betrachter darstellen, indem sie langsam verzehrt werden, Bonbon auf Bonbon. In diesem Zusammenhang sollten wir nicht den graduellen Niedergang und Appetitverlust vergessen, der so oft und schmerzlich von Menschen mit Aids erlitten wird. Derartige unterschwellige Andeutungen sind besonders stark in «Ohne Titel» (Placebo) von 1991, 450 bis 550 Kilogramm Bonbons

in Silberpapier, die wie ein riesiger Teppich über den Boden der Galerie Andrea Rosen in New York ausgelegt wurden. Wie mehrere andere Werke, darunter «Ohne Titel» (Blutarbeiten), zieht uns «Placebo» sofort in das kulturelle Umfeld der medizinisch-klinischen Versuchsreihen mit neuen Medikamenten. Ein Placebo ist eine wirkungslose Substanz, nicht zu unterscheiden von einem pharmazeutischen Präparat, durch deren Vergleich die Wirkung eines potentiellen Medikaments gemessen werden kann, nachdem eine Anzahl von Personen zugestimmt hat, an einem klinischen Versuch teilzunehmen, bei dem sie nicht wissen, ob sie die potentiell therapeutische Substanz bekommen oder das Placebo. Doch ein Placebo ist niemals nur eine wirkungslose Substanz, denn es transportiert unweigerlich viele, weitreichende Hoffnungen. Man nimmt alle vier bis acht Stunden eine Pille, manchmal jahrelang, und weiss doch nie, ob die Tabletten eine heilende Substanz enthalten oder nicht. Das pharmazeutische Präparat kann sich möglicherweise eines Tages als eine wirksame Behandlung erweisen, und durch die Einnahme des Placebos hat man die Gelegenheit verpasst, es zu bekommen. Auf der anderen Seite könnte das Präparat ungewollte Nebenwirkungen haben, ja sogar schädlich sein. Ausserdem gibt es die direktere Frage nach der blossen Menge von Pillen, die man im Verlauf einer klinischen Versuchsreihe oder jeder Langzeittherapie einnimmt. Es besteht also eine komplexe, sich verschiebende Beziehung zwischen den verschiedenen Arbeiten mit Süssigkeiten von Gonzalez-Torres, die den Kritikern nicht aufgefallen ist, welche auf seine Verwendung von Süssigkeiten nur so eingingen, als wären sie traditionelle, fixierte ikonographische Symbole.¹⁴⁾ Dies sind Kunstwerke, die die Instabilität des Lebens und seine absolute Unvorhersehbarkeit und Vergänglichkeit inszenieren und verkörpern. Hier gibt es keinen falschen Optimismus, keinen Selbstbetrug. Statt dessen findet und aktiviert Gonzalez-Torres Materialien, die als Analogien fungieren können für Erfahrungen und Emotionen, die von keiner ausführlichen biographischen Exegese «erklärt» werden. Es sind Arbeiten über Liebe, Begehren, Verlust, Tod und Trauer, und ein grosser Teil ihrer aussergewöhnlichen Kraft entsteht aus der

Weigerung des Künstlers, sich in den Didaktizismus fallenzulassen. Es sind Arbeiten, die versuchen, ihren Betrachter ernst zu nehmen, und die ihn ermutigen, so viele Assoziationen wie möglich in bezug auf die vor ihm angeordneten Materialien zu entwickeln, ebenso in bezug auf frühere Werke.¹⁵⁾

«Ohne Titel» (Placebo) sollte also auch im Zusammenhang seiner Präsentation im Jahre 1991 gesehen werden; es wurde fünf Tage lang am Ende einer einmonatigen Ausstellung installiert, die mit einer Serie von konventionell gerahmten und gehängten Photographien von den gemeisselten Inschriften begonnen hatte, die vor dem New Yorker Museum of Natural History den Hintergrund des Teddy-Roosevelt-Denkmal bilden. Sie führen verschiedene Qualitäten der öffentlichen Person Roosevelt auf, in seinen Rollen als «Staatsmann», «Gelehrter», «Humanist», «Historiker», «Patriot», «Viehzüchter» «Naturwissenschaftler», «Soldat» und so weiter. Im zweiten Stadium der Ausstellung wurde eine kobaltblaue Holzplattform installiert, die unbeleuchtet mitten im Raum stand, in der dritten Woche wurden die Wände der Galerie weiss überstrichen, und eine Reihe Glühbirnen rund um die Oberkante der Plattform wurde eingeschaltet. Jeden Tag kam ein professioneller Go-Go-Tänzer und tanzte eine kurze Zeit lang zur fast unhörbaren Begleitung der Musik in seinem Walkman. Drei der ursprünglichen Photos blieben an den Wänden hängen – «Soldat», «Humanist» und «Entdecker».

Der Go-Go-Boy in seinen glänzenden silbernen Höschen ist nämlich all dies – und mehr, wie die Installation nahelegt. Er ist Soldat wie viele andere, im aktiven Dienst, hält seinen Posten in einem Kriegsgebiet aus Homophobie, Zensur, Sorge, Hass, Angst und Verlust. Er ist Humanist in seiner gewöhnlichen, unauffälligen Alltagsbeziehung zur Epidemie, die ihn selbst, seine Freunde und vollkommen Fremde angeht. Und in seinem Beharren darauf, dass er selbstverständlich ein Recht auf seine eigene Sexualität hat, wie jeder andere auch. Ein Entdecker, der gewagt hat, sein Zuhause zu verlassen und sich aufzumachen gegen all den furchtbaren Druck einer homophobischen Erziehung und Populärkultur. Er hat sein Coming-out als schwuler Mann vollzogen, seine Sexualität erforscht und ist nun couragiert ins

Scheinwerferlicht des Exhibitionismus getreten, im wissenden Selbstvertrauen, dass er ein Objekt der Begierde für andere Männer ist, und schockierend sexy in einer Welt, die nicht stehenbleiben kann. Und was ist mit seinem HIV-Status? Wir kennen ihn nicht. Und das ist auch nicht «das» Thema. Was wiederum der Punkt ist. Gonzalez-Torres legt uns keine gewöhnliche politische Analyse vor, die lediglich in die Sprache der Kunstwelt verkleidet wäre. Das scheint sein grösstes Verbrechen zu sein, jedenfalls für diejenigen, die von «guter» politischer Kunst erwarten, ja verlangen, dass sie in der weitgefassten protestantischen Tradition verbleibt, den «exemplarischen Körper» des heroischen Mannes zu verewigen, den «guten» Helden seiner Klasse, das «gute» Aids-Opfer und so weiter. Diese «Poetik von Aids» fragt nicht nach einer humanistisch-expressionistischen Ästhetik, die in Begriffen wie Aufrichtigkeit usw. verwurzelt wäre. Für viele von uns ist die wechselseitige Bestimmung zwischen den Toten und den Lebenden derart eng und weitgehend, dass die unmittelbare Bedeutung beider Begriffe radikal erschüttert worden ist.

Auf jeden Fall ist, wie Strawinsky vor langer Zeit einmal betont hat, die Aufrichtigkeit das *Sine qua non*, das überhaupt nichts garantiert. Da können wir eher die grosse Bandbreite der Strategien und Modi der Bedeutung betrachten, die in bezug auf HIV/Aids mobilisiert werden, von Gonzalez-Torres' Heraushebung der amerikanischen Krankenversicherungsindustrie in seinen Stapeln «Ohne Titel» (Blaues Kreuz) von 1990 bis hin zu den dramatischen Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und einer Gruppe junger Männer, die daran gehindert werden sollten, die Überreste ihrer Geliebten vor dem Schlafzimmerfenster des Präsidenten zu deponieren. Wenig überraschend ist wohl, dass die Kritik sich bei Gonzalez-Torres mit überwältigender Mehrheit darauf konzentriert, dass er sich angeblich den Minimalismus «angeeignet» und dessen kulturelle Konnotationen neu angelegt habe. Doch im Vergleich zu seinen Arbeiten sieht vieles vom Minimalismus der 70er Jahre heute furchtbar ausgetrocknet und spitzfindig aus. Man beachte einmal, wie er Bedeutungsbezüge zwischen verschiedenen Arbeiten durch die formale Entwicklung einzelner Elemente

steuert. Die Glühbirnen aus «Ohne Titel» (Go-Go-Tanz-Plattform) von 1991 haben inzwischen ein formales Eigenleben angenommen, sind in zahlreichen späteren Lichtinstallationen mit Glühbirnenketten aufgetaucht, ebenso wie der sacht klingelnde Glasperlenvorhang, der vor dem Zutritt zu der Plattform hing, mit roten und transparenten Perlen umgearbeitet worden ist zu einer visuell und konzeptuell verblüffenden Analogie zu roten und weissen Blutkörperchen, Blutgefässen und medizinischer Technologie. Die Lichtinstallationen transportieren also, wenn man so will, Erinnerungen (und Vergessen) an ihren ursprünglichen Kontext und seine Assoziationen. Genauso schwebt über all seinen leichtfüssigen Arbeiten mit ihren poetischen Konnotationen von nächtlichen Gartenparties, Discos, 4.-Juli-Feiern oder Anklängen an Boxringe und OP-Säle ein eher geisterhafter Schatten des schönen Go-Go-Boys von der Prince Street 1991, der stolz und gekonnt zu seinem Lieblingsmix von den Pet Shop Boys tanzt – und zugleich, auf dem assoziativ benachbarten Feld von Placebo, nämlich einer brechend vollen Tanzfläche...

Schluss: Eine Bemerkung zur Freundschaft

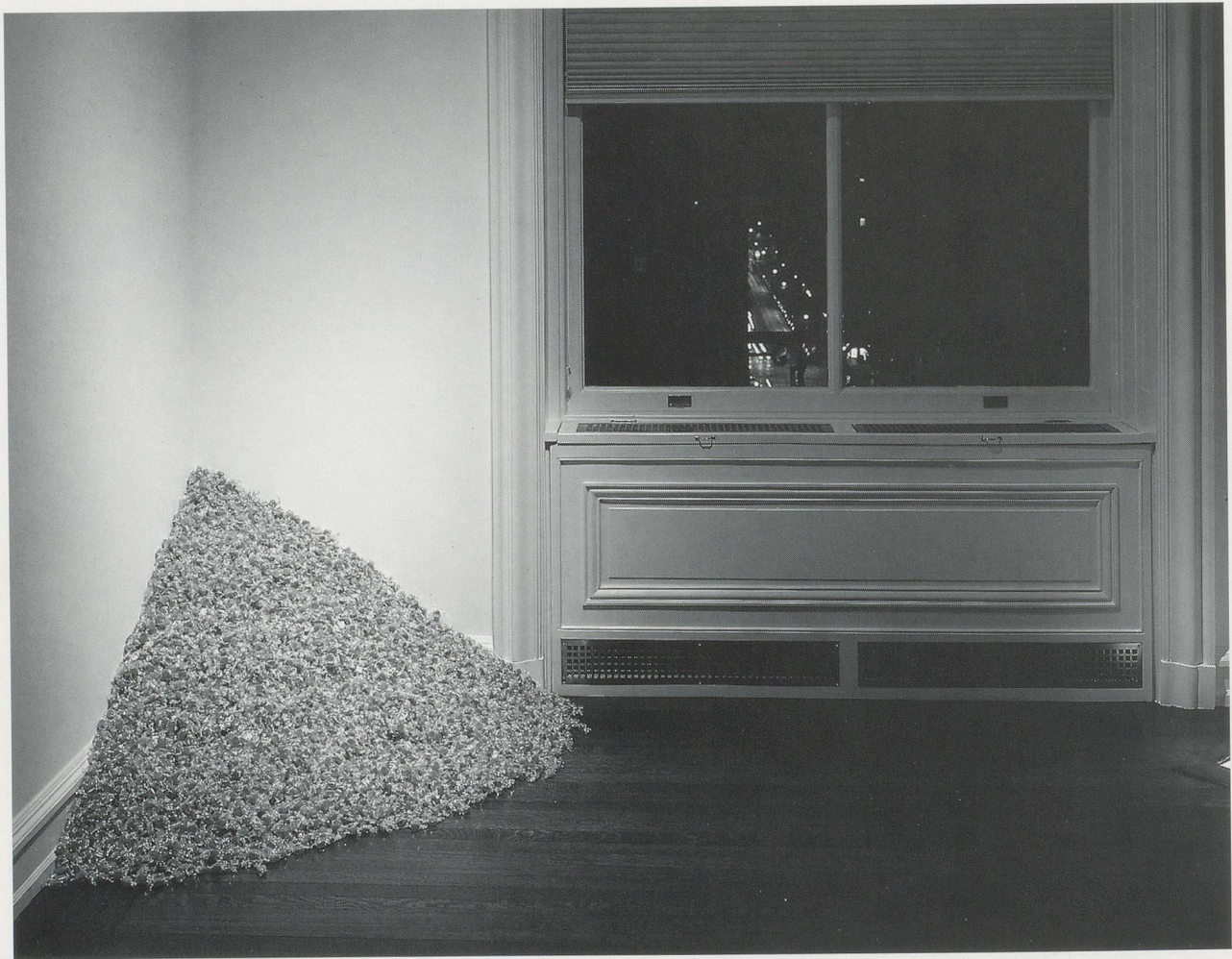
Es würde mir äusserst schwer fallen, die Bedeutung des Einflusses von HIV auf Leben und Identität schwuler Männer in der ganzen Welt zu übertreiben – die aussergewöhnliche Ungewissheit und Komplexität und Entschlossenheit, zu der die Krankheit uns bringt, als Individuen, die einer offen gesagt widerwärtigen Wirklichkeit ins Auge sehen müssen. In dieser Hinsicht sind wir ganz gewiss nicht wie andere Menschen. In solchen Umständen haben wir oft das Gefühl, dass wir einander eine schreckliche Loyalität schuldig sind, um eine Anleihe bei Tennyson zu machen. Die intimsten und tiefsten Beziehungen schwuler Männer werden, da sie ohne die Ehe und ihre zugehörigen Rituale und Institutionen auskommen müssen, von Heterosexuellen oft missverstanden und unterbewertet; sie können einfach nicht begreifen, was man meint, wenn man ihnen sagt, dass «ein Freund» krank oder gestorben ist. Inzwischen fällt es mir, wenn alte Freunde von mir sterben, ziemlich leicht, mir vorzustellen, wie sie auf

Wölkchen in einem Himmel sitzen, den Pierre et Gilles entworfen haben, plaudernd, lachend, sich liebend. Das ist kein Leugnen. Wir wissen, dass sie tot sind. Wir wissen auch, dass wir für die Lebenden weiterkämpfen müssen. Das ist «das» Thema von Felix Gonzalez-Torres' ausserordentlichen Arbeiten. Wir haben das Fegefeuer wiederentdeckt.

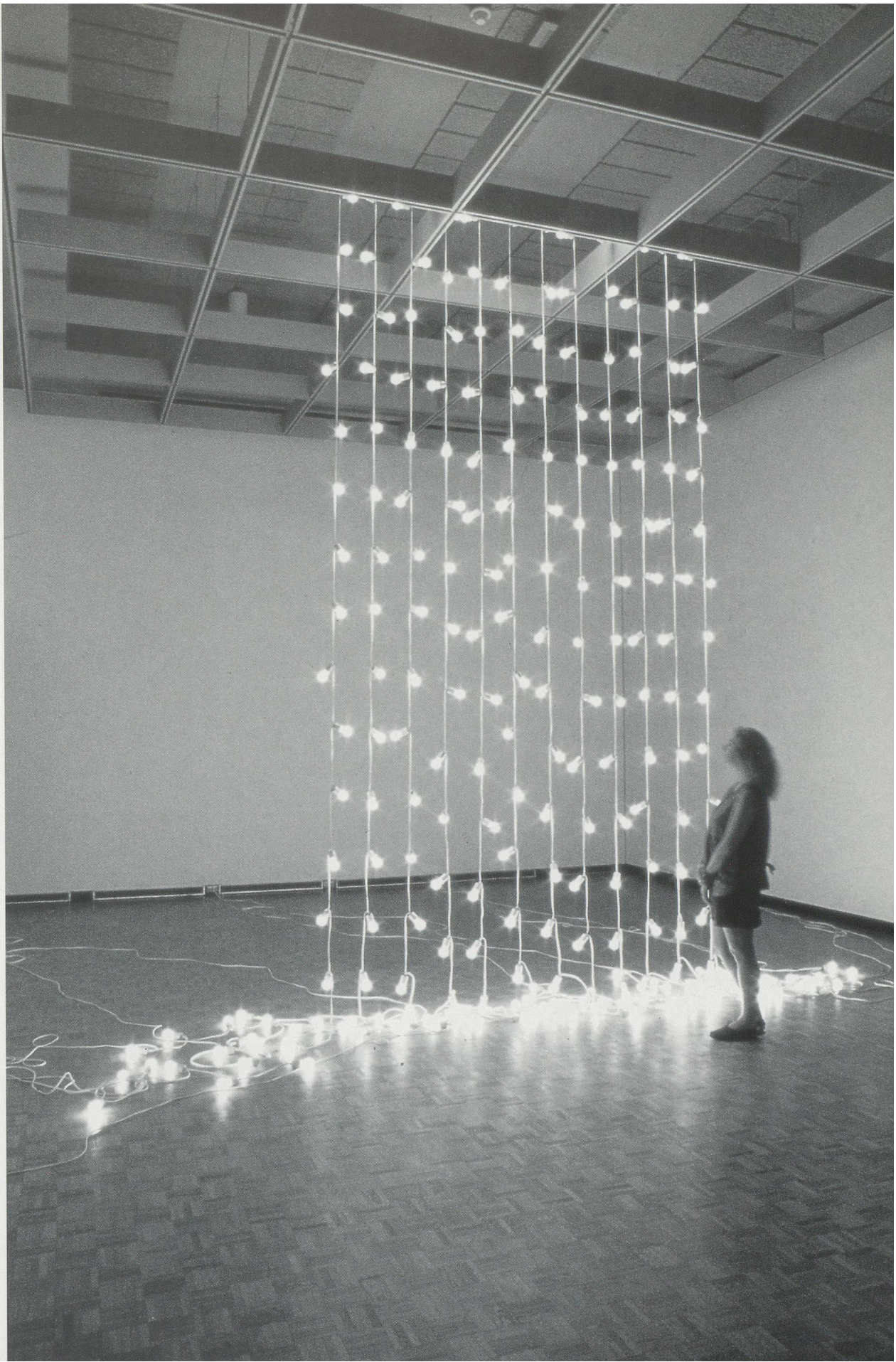
(Übersetzung: Frank Heibert)

- 1) Timothy F. Murphy, «Testimony» (Zeuge), in: T. F. Murphy und S. Poirer (Hrsg.): *Writing Aids: Gay Literature, Language and Analysis Aids schreiben: Schwule Literatur, Sprache und Analyse*. (New York, Columbia University Press, 1993), S. 317.
- 2) J.-B. Pontalis: «On Deathwork» (Über Todes-Arbeit), in: *Frontiers in Psychoanalysis: Between the Dream and Psychic Pain* (Grenzen in der Psychoanalyse: Zwischen dem Traum und psychischem Schmerz). London, The Hogarth Press, 1981, S. 184.
- 3) *The New Yorker*, 25. Oktober 1993, S. 124.
- 4) Simon Watney: «Preface: My Project» (Vorwort: Mein Projekt), in: *Practices of Freedom: Selected Writings on HIV/Aids Praxis der Freiheit: Ausgewählte Texte zu HIV/Aids*. London, Rivers Oram Press, 1994.
- 5) Robert Nickas: «Felix Gonzalez-Torres: All the Time in the World» (Alle Zeit dieser Welt), in: *Flash Art*, Vol. XXIV, Nr. 161, Nov./Dez. 1991, S. 86.
- 6) Simon Watney: «The Image of the Body» (Das Bild des Körpers), in: *Figures-Katalog*. Cambridge, England, The Cambridge Darkroom, 1987.
- 7) Nigel Llewellyn: *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual c. 1500–1800. Die Kunst des Todes: Visuelle Kultur im englischen Todesritual von 1500 bis 1800*. London, Reaktion Books, 1991, S. 26–28.
- 8) Ebda., S. 102.
- 9) Terry Atkinson: «Rites of Passage» (Riten des Übergangs), in: *A & D*, 1/2, Jan.–Feb. 1994.
- 10) Ebda.
- 11) Ebda.
- 12) Ebda.
- 13) Nickas, op. cit.
- 14) Für Anthony Iannacci zum Beispiel «erinnern die Süssigkeiten an das Ritual der Kommunion, an das Verzehren von Christi Fleisch und Blut», und der Tod selbst wird gesehen «als Teil eines sublimen Kreislaufs, der den christlichen Glauben an die Zirkularität von Christi Existenz und Auferstehung widerspiegelt».
- 15) In diesem Zusammenhang könnte man auch betrachten, auf welche Weise die Titel anderer Arbeiten von Gonzalez-Torres (zum Beispiel «Ohne Titel» [Blaues Placebo]) und diese Arbeiten selbst den metonymischen Schatten von Andy Warhol und Konnotationen blauer Marilyns, Liza, elektrischer Stühle und so weiter heraufbeschwören. Damit soll nur angemerkt sein, dass hier wie auch anderswo Warhol als der am authentischsten inspirierende unter den grossen amerikanischen Nachkriegskünstlern deutlich wird, in bezug auf Gran Fury ebenso wie auf Gonzalez-Torres oder Robert Gober.

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Revenge*), 1991,
325 lbs., ice blue candies / «OHNE TITEL» (*Rache*), 147 kg, eisblaue Bonbons.
(PHOTO: PETER MUSCATO)



UNTITLED (North) 1993



Felix Gonzalez-Torres

SOZIALE ARBEITEN

Die Wechselwirkung der Teile innerhalb eines Ganzen bildet das Wesen der Komposition, und seit Generationen ist uns gelehrt worden, dass sich eine gelungene Komposition durch ihre Einheit, ihre Integrität und – naturgemäss aus diesen beiden erwachsend – ihre bleibende «Wirkung» auszeichnet. Die Subversivität der Kunst von Felix Gonzalez-Torres kann man daran ablesen, dass ihre zentralen Mechanismen solche der Zerstreung und ihre zentralen Metaphern solche der Flüchtigkeit sind.

Die Arbeit «OHNE TITEL» von 1991 in der Sammlung des Walker Art Center in Minneapolis liegt auf dem Fussboden wie ein scheinbar stumpfer minimalistischer Block, wäre da nicht das photographische Meeresbild, das sich auf der Oberseite von einem Rand zum anderen ausbreitet. Die gekräuselte Wasseroberfläche, die sich in der Ferne verliert, ist der Stoff poetischer Betrachtung und Meditation – eine Standardmetapher für die unfixierbare, flüchtige Spanne des Lebens, in der die Ereignisse sich auftun und wieder verschwinden, sich ansammeln und wieder zerstreuen. Zugleich ist sie ein akkurates Spiegelbild des materiellen Charakters der Arbeit, die nicht der passive Block ist, der sie zunächst zu sein schien, son-

SUSAN TALLMAN ist Publizistin und lebt zur Zeit in Amsterdam. Sie arbeitet an einem Buch, das einen Überblick über zeitgenössische amerikanische und europäische Druckgraphik bieten wird und das 1994 bei Thames & Hudson erscheinen soll.

dern ein Papierstapel aus bedruckten Blättern, die in der Häufung imponierend, einzeln aber fragil wirken. Und wie bei allen «Stapel»-Arbeiten des Künstlers ist es den Betrachtern erlaubt (ja die heitere Hilfsbereitschaft der Wärter des Walker Art Center ermutigt geradezu dazu), Blätter mitzunehmen. Der Stapel ist also gleichermaßen Skulptur und unlimitierte Edition. Das Museum ist dazu verpflichtet, so oft Blätter nachzudrucken, wie erforderlich, um die vom Künstler genau angegebenen Proportionen des Werkes beizubehalten. Mag also die Gier der Leute noch so gross sein, die Arbeit wird sich nicht in Luft auflösen, ebensowenig aber wird sie von einem Tag auf den anderen gleich bleiben. Statt der unerschütterlichen Unantastbarkeit, die wir von Museumsobjekten erwarten, verkörpert der Stapel einen fluktuierenden Zustand der partizipatorischen Auflösung und Erneuerung.

Man kennt Felix Gonzalez-Torres in weiten Kreisen als einen «politischen» Künstler, und der demokratische (um nicht zu sagen: anarchische) Impuls, der einer Arbeit wie «OHNE TITEL» zugrunde liegt, ist unübersehbar. Das Bedürfnis, den vorgeblichen Weihecharakter des Museums zu unterwandern oder ein aufrichtigeres Verhältnis zum Betrachter herzustellen, ist zwar nicht neu (ebensowenig übrigens der Rückgriff auf Multiplizität und Vervielfältigung zu diesem Zweck); aber Felix Gonzalez-Torres wartet mit einer diplomatischen Strategie auf, der es auf bewunderungswürdige Weise gelingt, die Autorität der Institution zu sabotieren und den Betrachter zu

einer begeisterten Mitwirkung zu animieren. Die Stapel sind nach Aussage der Museumsmitarbeiter ungeheuer beliebt, und die ihnen entnommenen Blätter tauchen an den seltsamsten Orten auf (Felix Gonzalez-Torres erinnert sich, einmal eines in einer Toilette in Deutschland angeklebt gesehen zu haben). In den 60er Jahren brachte die Hochkonjunktur der «Multiples» mit ihren beweglichen Teilen, ihrer egalitären Ökonomie und ihrem verspielten Charakter die Aussicht auf eine neue Kunst, die «Jedermann» würde besitzen und mitgestalten können. Damals wurde auch der unmittelbar bevorstehende Zusammenbruch des Kunstmuseums und des Kunstmarktes prophezeit, im Jahre 1994 jedoch ist der wichtigste Absatzmarkt für Künstler-Multiples der Museumsladen – eine Verschmelzung genau jener beiden Einrichtungen, die, so hatte man sich erhofft, von den Multiples zerstört werden würden. Felix Gonzalez-Torres ist es nicht darum zu tun, das Museum oder den Markt zu zerstören – «Ich will keine Revolution mehr», so eine Aussage, «es ist ein zu grosser Energieaufwand, der zu wenig bringt»¹⁾ –, und hat sich statt dessen für eine Art subtiler Intervention entschieden. Tatsächlich ist eine Arbeit wie «OHNE TITEL» in ihrer Wirkung geradezu abhängig von ihrem hehren Museumsambiente: Der Reiz seiner losen Blätter hat mindestens ebensoviel damit zu tun, dass der Stapel den Status eines Kunstobjektes mit «Museumsweihen» innehat, also von unschätzbarem Wert und «unnahbar» ist, wie mit der Ausstrahlung des Motivs als solches. Doch während der Besitzer oder Aussteller in seinem Umgang mit dem Werk strengsten Vorschriften unterliegt, sind die einzelnen Blätter Geschenke ohne jegliche Fussangel: Man kann sie mit Reissnägeln oder archivarchisch montiert und gerahmt an die Wand hängen oder sie zu riesigen Origami-Kranichen falten. Was auch immer man mit ihnen anstellt, sie werden immer, zumindest in der Vorstellung derer, die sie mitgenommen haben, mit dem Stapel im Museum verbunden sein – ein authentisches Stück, keine Reproduktion des Objektes.

1991 hat Felix Gonzalez-Torres zusammen mit der Graphikverlegerin Julie Sylvester eine Stapel-Arbeit als «limitierte Edition» gemacht, deren Einzelblätter im Siebdruckverfahren aufwendig mit einem matt-

schimmernden Silber bedruckt wurden, das dem absterbenden Licht eines eben ausgeschalteten Fernsehers entsprechen sollte. Der Gag war der, dass der Käufer verpflichtet wurde, die gesamte Edition zu kaufen, also alle 190 signierten und nummerierten Exemplare sowie 10 Künstler-Probeabzüge.²⁾ Es kommt hier entscheidend auf den Kontext an: Die Arbeit «OHNE TITEL» entfaltet ihre optimale Wirkung in Räumen, die der Malerei und Plastik vorbehalten sind, in denen also die Zerstückelung eines Werkes jeder Erwartung zuwiderläuft. «OHNE TITEL» (IMPLOSION) dagegen funktioniert am besten in einem Umfeld von graphischen Arbeiten, wo der Verzicht auf jede Verteilung gleichermassen kontrastierend wirkt.

Das Meeresbild von «OHNE TITEL» kam auch in einer der vielen Puzzlespiel-Editionen vor, die Felix Gonzalez-Torres aus sogenannten «c-prints» gemacht hat. Die Puzzlespiele, die fertig zusammengesetzt und hygienisch in Plastikfolie verpackt daherkommen, sind nicht dazu vorgesehen, auseinandergenommen zu werden, und, wie dem auch sei, ihre photographische Oberfläche ist von jener Art, die zu berühren uns seit frühester Kindheit ausgetrieben wurde. Es liegt darin etwas Perverses: Das Puzzlespiel sollte schliesslich ein Anlass für gesellschaftliches Miteinander sein: «Spas für die ganze Familie», eine «Gemeinschaftsarbeit» von Hersteller und Spieler. Es stellt eine leicht kalkulierbare Herausforderung dar und bietet die angenehme Illusion, etwas geschaffen zu haben, zwar nicht aus dem Nichts, aber doch wenigstens aus einem «Baukasten». Bei den Puzzlespielen von Felix Gonzalez-Torres jedoch werden einem diese häuslichen Vergnügungen versagt zugunsten der kühleren, mühsamer zu erlangenden Befriedigungen von «Kunst». Statt einer quasi-schöpferischen Befriedigung wird dem Käufer die Verantwortung dafür übertragen, den fragilen Zusammenhang des Puzzle-Motivs zu wahren. Das unberührbare Puzzlespiel ist genaugenommen das perfekte Sammelobjekt: zerbrechlich, kostbar, raffiniert. Die meisten Photos, die für die Puzzlespiele ausgesucht wurden, betonen das Intime – Engel im Schnee, Fragmente von Liebesbriefen –, und selbst die öffentlichsten unter ihnen, wie das Zeitungsphoto von Kurt Waldheim, der vom Papst die Kom-

munion empfängt, beschwören keinen Medienrummel, sondern erinnern eher an ein privates Album mit Erinnerungen an Freundschaft, Liebe oder eben Anlässe für moralische Empörung. Varianten des Album-Motivs kommen in OHNE TITEL (ALBUM) vor, einer Edition graulederner Photoalben voller Einsetzecken, sowie in den laufenden Arbeiten des Künstlers, die darin bestehen, dass einem Sammler, der in der Galerie von Felix Gonzalez-Torres einen Holzkasten kauft, regelmässig Gegenstände geschickt werden, mit denen die Kiste gefüllt wird: Briefe, Photos, «Dinge, die ich sammle, oder die ich um mich habe».³⁾

Die Stapel-Arbeit OHNE TITEL setzt sich sehr überzeugend mit dem öffentlichen Raum des Museums auseinander, während die Puzzle-Arbeit OHNE TITEL die privaten Dramen des Sammelns thematisiert. Beim ersten einer Reihe von Projekten, die er für den ins Auge springenden «Öffentlichkeitsraum» der Reklametafel entworfen hat, entschied sich Felix Gonzalez-Torres, des 20. Jahrestags der Stonewall-Krawalle zu gedenken; die Arbeit bestand aus einer kurzen Auflistung von Daten und Ereignissen, die für die Geschichte der Schwulen von Bedeutung sind. Neben dem Namen Oscar Wildes stand die Jahreszahl 1895, das Jahr, in dem Oscar Wilde sich entschloss, in London zu bleiben, um sich seinem Gerichtsverfahren zu stellen. Als Felix Gonzalez-Torres jedoch eine limitierte Siebdruck-Edition nach der Werbetafel machte, wurde die Jahreszahl in 1891 geändert, das Entstehungsjahr eines berühmten Photos von Oscar Wilde in der Blüte seines Lebens. Die Änderung der Jahreszahl markiert eine Akzentverlagerung von öffentlicher Blossstellung zu privatem Glück, eine Gewichtverschiebung, die dem Übergang von der öffentlichen Fernwirkung der Reklametafel zu den intimen Vorzügen des Drucks entspricht. Die genaue Bedeutung der beiden Daten wird jedoch nicht erklärt, und beide Auflistungen haben eher den Charakter einer privaten Geschichte, die sich zwar immer wieder mal mit dem Hauptstrom der Ereignisse von öffentlichem Interesse verbindet, dann aber wieder sich in Nebenflüsse von persönlicher Bedeutung verzweigt. Felix Gonzalez-Torres hat seither häufig mit Reklametafeln gearbeitet, so in jüngster Zeit als Teil einer Auftragsarbeit

für die Fluggesellschaft Austrian Airlines (er entwirft auch ihren neuen Gratis-Flugplan, also ein Künstlerbuch mit der grössten Auflage aller Zeiten). Auf 3000 Reklametafeln präsentierte er eine lange Auflistung der Städte und Daten, von Amman 1992 bis Zürich 1958, und dokumentierte so die Fluglinien der Gesellschaft.⁴⁾ Die Auflistung ist ein Firmenporträt, ja sogar eine Werbung, doch auch hier fehlt wieder das verbindende Moment: Dem Betrachter wird es überlassen, irgendeines der unzähligen Ereignisse zu assoziieren, die sich in jenen Städten während des angegebenen Zeitraums abgespielt haben dürften, von denen die Ankunft der Flugzeuge von Austrian Airlines nur eines war.

Wie der perfekte Tischgast weiss Felix Gonzalez-Torres, wie man ein Thema zur Sprache bringen kann, ohne plump die Richtung des Gesprächs zu bestimmen: Seine Titel fangen immer mit der Bezeichnung «Ohne Titel» an, häufig gefolgt von irgendeinem in Klammern gesetzten Anhaltspunkt, der Intentionen höchstens andeutet, nicht kundtut; seine Stapel-Arbeiten fordern den Betrachter zur Beteiligung auf, zwingen ihn aber nicht dazu; die Art der Bilder, die er sich aussucht (immer maschinell gefertigt, ob abstrakt, photographisch-realistisch oder in Schrift gesetzt), ist beziehungsreich, ohne restriktiv zu sein. Auf einer Grusskarte könnte das Bild einer Meeresfläche, das auf der Stapel-Arbeit und dem Puzzlespiel zu sehen ist, dazu dienen, Frischvermählten zu gratulieren oder Hinterbliebenen zu kondolieren. Es könnte gleichermassen für Solidarität oder Distanzierung, Liebe oder Verlust stehen.

Bei den skulpturalen Behältern voller farbiger Süssigkeiten, ein weiteres Lieblingsmotiv von Felix Gonzalez-Torres, ist der Charakter eines *memento mori* unverkennbar: Wieder wird der Betrachter aufgefordert, sich selbst zu bedienen, doch das Ausgangsvolumen der Süssigkeiten beruhte auf dem Gewicht bestimmter Menschen, und so repräsentieren sie in gewisser Weise menschliche Körper. Bei den Stapel-Arbeiten und Puzzlespielen sind solche Andeutungen der Sterblichkeit eher verhaltener, aber dennoch präsent. Ebenso aber auch Andeutungen der Regeneration. Die Gefahr der Auflösung verleiht ihnen Prägnanz, aber die Arbeiten verschwinden nicht wirklich – selbst die Stapel verändern

lediglich ihre Gestalt, verstreuen sich in Einzelbeispiele, die ein unabhängiges Eigenleben weiterführen. Es gibt kein Bedürfnis nach «Ganzheit», ausser als vorübergehendem, zufälligem Zustand im Fluss der kontinuierlichen Zusammensetzung und Zerlegung der Teile. Durch diese Art der materiellen Verteilung wie auch durch sein elegantes kognitives Innehalten hat Felix Gonzalez-Torres zutiefst auf das Kräftegleichgewicht zwischen Künstler und Publikum eingewirkt. Aus klassenkämpferischer Sicht hat er die Prämisse unterminiert, Eigentum bringe Privilegien mit sich (Werke von Felix Gonzalez-Torres zu kaufen bedeutet eher, sich Verantwortung aufzuladen; ausserdem können bei vielen Arbeiten Nichtbesitzer im Handumdrehen zu Besitzern werden). Und er hat, sogar noch subversiver, die Überzeugung in Frage gestellt, dass es Sache der Kunst sei, sich dem Betrachter aufzudrängen (in der Regel dadurch, dass sie physisch schwer zu übersehen ist), ihr emotionales, intellektuelles oder phänomenologisches Anliegen unzweideutig auszudrücken und den Betrachter in einer bestimmten Hinsicht zu verändern, ohne selbst irgendwie verändert zu werden. Anstelle eines solchen unsozia-



len Verhaltensmodells wartet Felix Gonzalez-Torres mit einem Modell der Reziprozität, der sozialen Verantwortung und Barmherzigkeit auf.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

- 1) Interview mit Tim Rollins, in: *Felix Gonzalez-Torres*, Art Resources Transfer, A.R.T. Press 1994.
- 2) Auch Marcel Broodthaers hat einmal eine gesamte Edition als ein einzelnes Werk herausgegeben: Die Arbeit *Paysage d'automne* von 1973 war ein Satz von 140 Exemplaren, nummeriert 1/1.
- 3) Interview mit Tim Rollins, in: op. cit.
- 4) Das Projekt *PORTRAIT OF AUSTRIAN AIRLINES* wurde vom Museum in progress, Wien, organisiert.



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (*Waldheim to the Pope*), 1989, c-print jigsaw puzzle in plastic bag, ed. 3, 8 x 10" /

«OHNE TITEL» (*Waldheim zum Papst*), c-Print-Puzzle in Plastiksack, ed. 3, 20,3 x 25,4 cm.

(PHOTO: PETER MUSCATO)

FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED", 1991, c-print jigsaw puzzle in plastic bag, ed. 3, 7½ x 9½" /

«OHNE TITEL», c-Print-Puzzle in Plastiksack, ed. 3, 19 x 24, 15 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)



FELIX GONZALEZ-TORRES, "UNTITLED" (Portrait of Austrian Airlines), 1993–94,
Billboards installed in 3,000 outdoor locations throughout Vienna, December 1993–February 1994, dimensions variable /
-OHNE TITEL- (Portrait der Austrian Airlines),
Plakatwände an 3000 Standorten im Freien in ganz Wien, variable Grössen.
(PHOTOS: MUSEUM IN PROGRESS, VIENNA)



SUSAN TALLMAN

Felix Gonzalez-Torres: SOCIAL WORKS

The interaction of parts within a whole is the essence of composition, and for generations we have been taught that good composition is identified by its unity, its integrity, and—a natural result of the first two—its lasting “power.” It is a measure of the subversiveness of Felix Gonzalez-Torres’s art that its essential mechanisms are those of dispersal, and its central metaphors are those of ephemerality.

“UNTITLED” (1991), in the collection of the Walker Art Center in Minneapolis, sits on the floor as an apparently stolid Minimalist block, but for the photographic image of ocean that stretches from edge to edge on its top side. The ruffled surface of water, receding into the distance, is the stuff of poetic meditation and contemplation—a standard metaphor for the unfixable and evanescent stretch of life, where events rise and disappear, collect and dissipate. It is also an accurate reflection of the material nature of the piece, which is not the solid block it initially appears to be, but a stack of printed paper sheets, cumulatively imposing, but individually frail. And, as in all the artist’s “stack” pieces, viewers are allowed (and given the cheerful readiness of the Walker’s guards, actively encouraged) to take sheets away with them. Thus the stack is both a sculpture and an unlimited edition. The museum must reprint the sheets as often as is necessary for the work to retain

the dimensions specified by the artist. So no matter how covetous the crowd, the piece will not disappear, but neither will it remain the same from one day to the next. In place of the reassuring imperturbability that we expect of objects in museums, the stack represents a fluctuating state of participatory dissolution and regeneration.

Gonzalez-Torres is widely known as a “political” artist, and the democratic (not to say anarchic) impulse embedded in a work like “UNTITLED” is clearly visible. While there is nothing new in the desire to undermine the pseudo-sanctity of the museum or to strike a more candid relationship with the public (or even in using multiplicity and reproduction to do so), Gonzalez-Torres offers a diplomatic strategy that succeeds admirably in sabotaging the authority of the institution, and in soliciting a happy collaboration from the viewer. The stacks are, according to museum staff, broadly popular, and their leaves show up in the oddest of locations (Gonzalez-Torres recalls finding one posted in a toilet in Germany). In the sixties, the flourishing of “multiples,” with their movable parts, egalitarian economics, and game-like demeanor, brought promises of a new art that could be owned and co-created by Everyman. It also brought predictions of the imminent collapse of both the art museum and the art market, but in 1994 the most common outlet for artist’s multiples is the museum gift shop—a conflation of the very two institutions multiples were expected to destroy. Gonzalez-Torres makes no attempt to overturn the museum or the market—“I don’t want a rev-

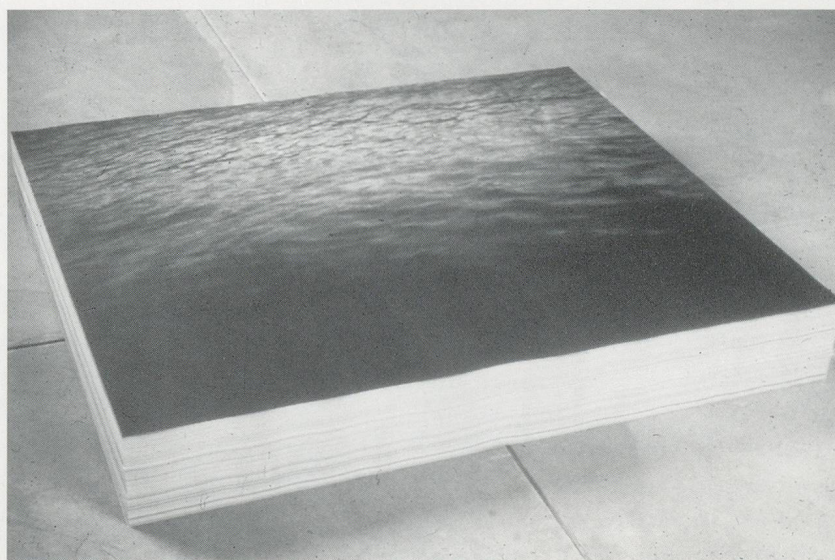
SUSAN TALLMAN is a writer currently living in Amsterdam. She is working on a survey of contemporary American and European prints, to be published by Thames and Hudson in 1994.

olution anymore," he has said. "It's too much energy for too little"¹⁾—and has opted instead for subtle intervention. In fact, a work like "UNTITLED" depends upon its haughty museum setting to make its point: the desirability of its loose sheets has as much to do with the stack's status as a "museum-quality" art object, invaluable and forbidden, as it does with the appeal of the image itself. But while the treatment of the work by the owner or exhibitor is rigorously controlled, the individual sheets are gifts without encumbrance—they may be thumbtacked to the wall, archivally mounted and framed, or folded into giant origami cranes. However they are treated, they will continue, at least in the minds of those who took them, to be connected with the museum's stack—pieces, not reproductions, of the rock.

In 1991, Gonzalez-Torres made a "limited edition" stack piece with print publisher Julie Sylvester, its sheets lushly screenprinted in a dull opalescent silver meant to reflect the dying light of a switched-off TV. The twist was that the purchaser had to acquire the entire edition—all 190 signed and numbered copies, and ten artist's proofs.²⁾ Context is critical here: "UNTITLED" operates most effectively in spaces devoted to painting and sculpture, where the dismembering of a work is contrary to all expectation; "UNTITLED" (IMPLOSION) operates best in a print setting, where the renunciation of distribution appears equally contrary.

The ocean image of "UNTITLED" has also appeared in one of Gonzalez-Torres's many jigsaw puzzle editions made from C-prints. The puzzles, which arrive preassembled and hygienically sealed in plastic, are not meant to be taken apart and, in any case, their photographic surface is one that we have been taught from earliest childhood not to touch. There is something perverse about this: the jigsaw puzzle, after all, is supposed to be an occasion for social interaction, "fun for the whole family," a collaboration between manufacturer and player. It offers a safely predictable challenge, and the pleasant illusion of having made something, if not from scratch, at least from a kit. But in Gonzalez-Torres's jigsaws these homely pleasures are denied in favor of the cooler and more distant satisfactions of "art." In place of pseudo-creative satisfaction, the owner is given the responsibility of preserving the picture's fragile coherence. The untouchable jigsaw is, in fact, the perfect collector's object: fragile, precious, rarefied. Most of the photographs used to make the puzzles emphasize intimacy—angels in the snow, fragments of love letters—and even the most public of them, such as the news photo of Kurt Waldheim receiving communion from the Pope, suggest not a media blitz, but a private scrapbook enclosing mementos of friendship, love, or moral outrage. Variations on the scrapbook paradigm appear in "UNTITLED" (ALBUM), an edition of gray leather pho-

FELIX GONZALEZ-TORRES,
 "UNTITLED", 1991, *offset print on paper*,
endless copies, ideal height: 7 x 38½ x 45½" /
«OHNE TITEL», Offsetdruck auf Papier,
unbegrenzte Auflage, ideale Höhe:
18 x 97,8 x 115,5 cm.
 (COLLECTION OF THE WALKER ART CENTER,
 MINNEAPOLIS, PHOTO: PETER MUSCATO)



to-albums replete with mounting corners; and in the artist's ongoing works in which collectors who purchase a wooden box from Gonzalez-Torres's gallery are periodically sent items to fill it—letters, photographs, “things that I collect, or live with.”³⁾

The stack “UNTITLED” eloquently addresses the grudgingly public space of the museum, while the jigsaw “UNTITLED” articulates the private dramas of collecting. In the first of the projects he has designed for the stridently public space of the billboard, Gonzalez-Torres chose to commemorate the twentieth anniversary of the Stonewall riots, in a brief list of dates and events significant in gay history. Next to Oscar Wilde's name ran the date 1895, when Wilde chose to remain in London to face trial. But when Gonzalez-Torres made a limited edition screenprint after the billboard, this date was changed to 1891, the year of a famous photograph of Wilde in his prime. The change of date marks a shift of emphasis from public exposure to private pleasure, reflecting the intimate satisfactions of the print rather than the distant public power of the billboard. But the import of neither date is explained, and both lists present an essentially private history, periodically joining up with the mainstream of public, newsworthy events, then branching off into rivulets of personal significance. Gonzalez-Torres has subsequently used billboards often, most recently as part of a commission for Austrian Airlines (he is also redesigning their giveaway timetable which will double as one of the largest edition artist's books in existence). On 3,000 billboards he has presented a long list of the cities and dates, from Amman 1992 to Zurich 1958, recording the airline's routes.⁴⁾ The list is a corporate portrait, an advertisement even, but once again the unifying key is missing; viewers are left free to connect any of the innumerable events that would have occurred in those cities during those years, of which the arrival of Austrian Airlines planes is but one.

Like the perfect dinner guest, Gonzalez-Torres knows how to introduce a subject without boorishly directing the conversation: his titles always begin with the word “Untitled,” often followed by some parenthetical handle that offers a hint but not a statement of intent; his stacks invite the viewer's participation, but don't require it; the imagery he

chooses (which is always machine-made, whether abstract, photographic, or typeset) is suggestive without being restrictive. On a greeting card, the picture of ocean surface that appears on the stack and the jigsaw could be used to offer congratulations to the bride and groom, or condolences to the bereaved. It could mark solidarity or separation, love or loss.

In the sculptural spills of colored candies that are another of Gonzalez-Torres's favorite forms, the quality of a *memento mori* is plain: Once again viewers are invited to help themselves, but the initial volume of candies is based on the weight of specific people, and therefore in some sense represents human bodies. In the stacks and jigsaws, such intimations of mortality are more muted, but still present. So, however, are intimations of regeneration. The threat of disintegration lends them poignancy, but the works don't actually disappear—even the stacks merely change shape, spreading out into a scattering of instances that carry on separate lives of their own. There is no need for “unity,” except as a temporary and contingent condition amid the ongoing assembly and disassembly of parts. In this material distribution, as in his elegant cognitive pauses, Gonzalez-Torres has profoundly affected the power balance between the artist and the public. In class terms, he has undermined the assumption that ownership purchases privileges (purchasing Gonzalez-Torres's work tends to entail responsibility more than privilege; and in many works non-owners can become owners at a flick of the wrist). Even more subversively, he has challenged the belief that it is the job of art to confront the viewer (usually by being physically difficult to ignore); to state its emotional, intellectual, or phenomenological case in no uncertain terms; to change the viewer in some regard, without in any way being changed itself. In place of such an anti-social model of behavior, Gonzalez-Torres provides one of reciprocity, social responsibility, and social grace.

1) Interview with Tim Rollins, *Felix Gonzalez-Torres*, A.R.T. Press, Art Resources Transfer, 1994.

2) Marcel Broodthaers also once released an entire edition as a single work: *Paysage d'automne*, 1973, was a set of 140 copies, numbered 1/1.

3) Interview with Rollins, *op. cit.*

4) This PORTRAIT OF AUSTRIAN AIRLINES was initiated by the museum in progress, Vienna.

EDITION FOR PARKETT

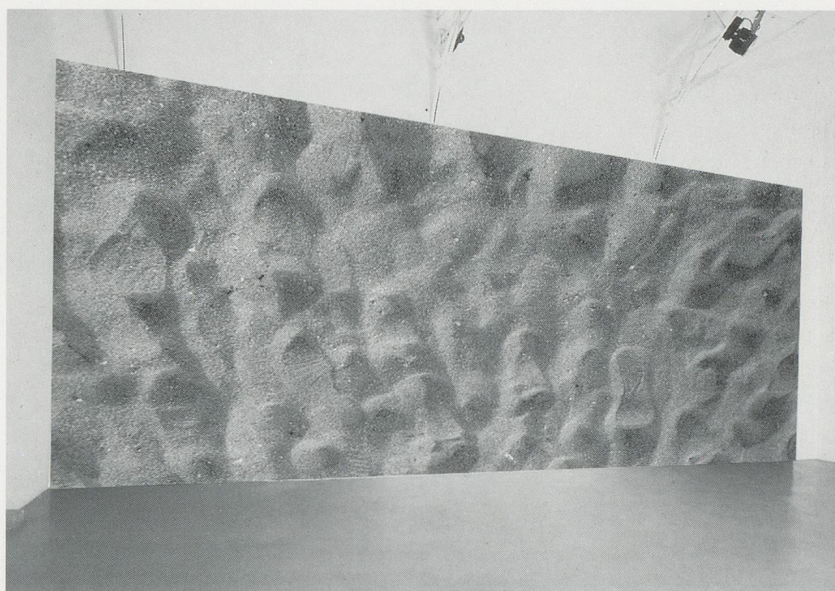
FELIX GONZALEZ-TORRES

“UNTITLED” (FOR PARKETT), 1994

30-SHEET BILLBOARD, SILKSCREEN ON APPLETON

COATED STOCK, 125 x 272”

EDITION OF 84, SIGNED AND NUMBERED

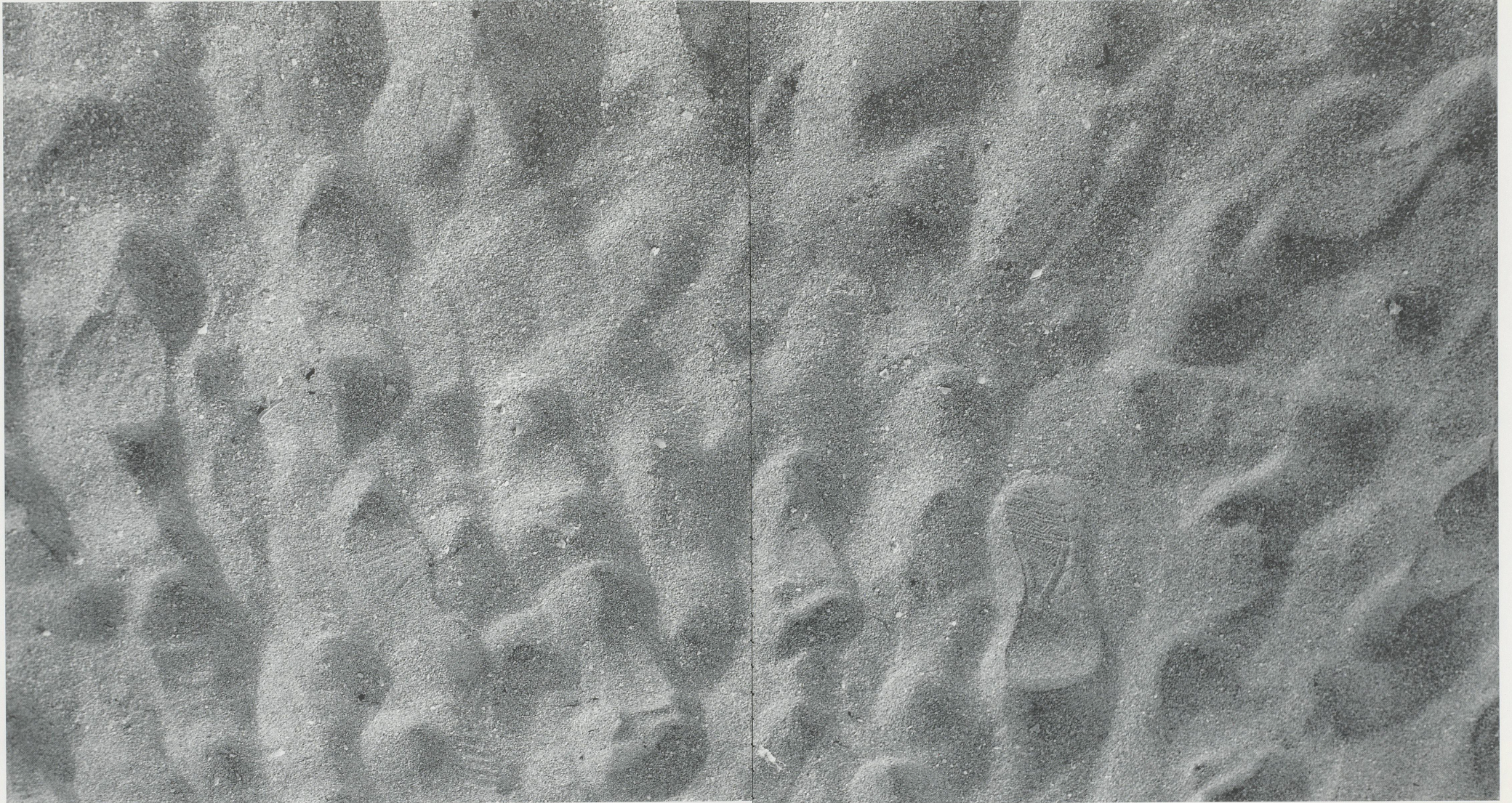


«OHNE TITEL» (FÜR PARKETT), 1994

PLAKAT, IN 30 BLÄTTER UNTERTEILT, SIEBDRUCK AUF

IMPRÄGNIERTEM (APPLETON) PAPIER, 317,5 x 690,9 cm

AUFLAGE: 84, SIGNIERT UND NUMERIERT



Ein Raum von Wolfgang Laib im Centre Pompidou

Als ich zum ersten Mal sah, wie Wolfgang Laib ein Blütenstaub-Rechteck bildete (in Ausstellungen war ich oft vor solchen Arbeiten stehengeblieben, aber ohne irgendeine Vorstellung von ihrer Ausführung, in so natürlicher Weise schienen sie immer hingestellt), war ich erstaunt über die Leichtigkeit und Gemessenheit seiner Bewegungen. Nachdem er den Boden eingehend untersucht hatte, streute Laib den Inhalt der Blütenstaubgläser auf ein helles, rechteckiges Papier, in einer der Fläche entsprechenden Menge. Er öffnete jedes Glas und stülpte es dann mit einer bestimmten, sehr sicheren, wenn auch fast brüskten Bewegung um, so wie Unerfahrenen das Gebaren von Müttern mit ihrem Kleinkind erscheint. Wenn man weiss, dass in einem Behälter der Ertrag von sechs Monaten des Sammelns aufbewahrt ist, dann wägt man sogleich und unwillkürlich die Zeit, die in diesem leuchtend gelben Hügel angehäuft ist, und den Augenblick, der dies zunichte machen könnte, gegeneinander ab. Diese erste, fast unauffällige und alltägliche Bewegung führt einen geradewegs zur Metapher des Lebens, die Laib in jedes seiner Werke hineinträgt. Die folgenden Etap-

pen sind nicht weniger faszinierend: Nachdem er den Blütenstaub in eine Art feingesponnenes Täschchen aufgenommen hat, klopft Laib ihn mit dem Handrücken oder einem Löffel sachte heraus, einige Zentimeter über dem Boden, um die Bewegung der winzigen Flocken zu beobachten, die sich bald als zuerst kaum wahrnehmbarer Schleier auf dem Boden absetzen. Der Stoff ist so leicht, dass er sich genau wie Rauch oder Nebel verhält, vom geringsten Wirbel erfasst, vom geringsten Luftzug fortgetragen. Diese Welt zu ebener Erde, die wir mit unseren schweren Schuhen täglich achtlos durchstampfen, erscheint somit als etwas, das von eigenen Gesetzen, einem eigenen Klima bestimmt ist: Mikroskopische Zyklone, Tief- und Hochdruckgebiete im verkleinerten Massstab folgen aufeinander. Dieses Mikroklima legt fest, in welcher Richtung sich Laib im Raum fortbewegt: kauernnd oder kniend, mit dem Rücken gegen einen Windhauch, damit die Luftbewegung und die eigene Bewegung ja nie aufeinanderstossen. Es vergehen lange Minuten, bis die Blütenstaubspuren, die ganz am Anfang einzig einem wirren Plan zu gehorchen schienen, sich zusammenfügen und die verfeinerte Form einer geometrischen Figur annehmen. Harald Szeemann hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass Laibs Kunst aus der un-

DIDIER SEMIN ist Konservator am Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

wahrscheinlich anmutenden Vereinigung der Mystik Indiens mit einer Malewitsch verpflichteten Ästhetik hervorgegangen ist, dass sie gleichzeitig ein Ritual und eine Skulptur oder ein Bild ist, ohne dass es irgendwie möglich wäre, sich klar für das eine oder das andere zu entscheiden: Im konkreten Prozess der Hervorbringung eines Blütenstaub-Rechtecks bestehen die beiden Dimensionen wie selbstverständlich nebeneinander. Sieht man Laib zu, wie er den Wind überlistet, damit der Blütenstaub unverseht bleibt, dann lässt sich feststellen, dass diese so beunruhigenden Rechtecke beinahe keinen Rand aufweisen: Die Grenze zwischen dem Augenblick, da man ohne zu zögern sagen kann, man habe es noch mit dem Rechteck selbst zu tun, und jenem Augenblick, da man behaupten kann, den Rand überschritten zu haben, ist fließend. Die Aureole hebt hier das Werk nicht von der Welt ab, sondern verbindet es mit ihr. Wenn man den Versuch mit der einzelnen Farbe berücksichtigt, wie er von den Malern, von Malewitsch bis Klein und Rothko, durchgeführt worden ist, dann kann man ermessen, dass dieser Unbestimmtheit des Randes immer Rechnung getragen wird: bei Rothko oder Malewitsch auf die Leinwand beschränkt, bei Klein oder Graubner radikaler, mit weichkantigen Rahmen, die dem Bild eine wolkige Verschwommenheit geben, so dass es an Schwere verliert, aber auch um zu vermeiden, dass es wie ein aus der Farbe herausgeschnittenes Fenster erscheint. Da wo Mondrian danach strebte, die Bildgrenze zu markieren, um das Arbiträre daran aufzuzeigen, sind Klein und Laib im Gegenteil darum bemüht, sie aufzuheben. Das fast Gewichtslose der Blütenstaub-Parzellen, ihre Beschaffenheit selbst bestimmen jene Regel, der sich die Künstler mittels Kunstgriff annäherten: kein Rand, keine Trennung mehr. Das von Indien herkommende pantheistische Ritual verdrängt nicht die avantgardistische Suche nach einer Verschmelzung von Kunst und Welt: Es gleicht sich ihr an und führt sie weiter, indem es sie mit Kräften konfrontiert, von deren Vorhandensein sie nicht einmal etwas wusste...

Das Erdgeschoss des Centre Pompidou barg bis vor kurzem eine Art grosse Löwengrube, eine Aushöhlung ohne bestimmten Verwendungszweck und so etwas wie eine unerledigte Angelegenheit der

funktionalistischen Ideologie, von der man sich beim Bau des Gebäudes leiten liess. Dieses dem Irrationalen zugestandene Opfer war ein Ruhepunkt inmitten einer einzig der beschleunigten Zirkulation von Personen dienenden Maschine (eine gewisse Übereinstimmung mit der Marktanlage des antiken Roms bewirkte, dass man ihn «Forum» nannte, doch das öffentliche Treiben und das Palaver haben immer nur rundherum stattgefunden, und jene, die dort arbeiteten, haben ihn immer, mehr in der Art Becketts, als «Das Loch» bezeichnet). Seit der Eröffnung des Centre hat man die Künstler herbeigerufen, damit sie diesen Mangel an Sinn exorzieren, und es ist letztendlich gut möglich, dass dieser unzulängliche Raum der angenehmste des Gebäudes gewesen ist: Man erinnert sich der Installationen, die dort unter anderem Panamarenko, Walter de Maria, Nam June Paik und Takis realisiert haben. Wolfgang Laib wird der letzte gewesen sein, der diesen Ort vor seiner Rationalisierung ausgestattet hat – also bevor er zu einem Zirkulationsraum umgewandelt wird –, eben mit einem Blütenstaub-Rechteck. Sind die meisten Museen und Galerien für moderne Kunst grosse helle Tempel, wo einige Eingeweihte eine Emotion suchen, die der gewöhnlichen Welt fehlt, so bleibt das Centre Pompidou eine industrielle Kathedrale, eine dröhnende Mechanik, die man täglich schmieren und in Gang halten muss. In einem vor einigen Jahren erschienenen Pamphlet (*Beaubourg et le monde renversé*) hatte Jean Clair das Paradox hervorgehoben, dass ein Ort, der dazu dienen sollte, die dort aufzubewahrenden Objekte von der Zeit loszulösen, wie ein Uhrwerk konstruiert werden musste, und er betonte den geringen Grad an Noblesse und Vollkommenheit, der mit so gewöhnlichen Materialien wie Stahl und ungefärbtem Glas verbunden ist. Man kann, wie es viele getan haben, diese feindliche, häufig vergangenheitsbezogene Haltung gegenüber dieser beispielhaft modernen Architektur, die das Centre darstellt, einfach abtun. Und dennoch, wenn man den Künstlern einigermassen vertraut, deren Werke es aufbewahrt (Beuys, Kounellis... Laib nur als Beispiele) und von denen viele die Nervalsche Vorstellung, «dass dem Stoff selbst ein Wort innewohnt», weiterführen, dann kommt man nicht umhin, sich das Argument anzuhören. Die Installations-

tion des Blütenstaub-Rechtecks wirkte – da sie ein Ritual der Natur, der Stille und der Zeit im Innern eines Bauwerks entfaltete, das normalerweise dessen Negation anstrebt – wie eine symbolische Therapie, eine Art Kur. Im Hinblick auf diese Gegebenheiten bei der Präsentation, den wahrscheinlich ungünstigsten und widrigsten, hat Laib auch erkannt, dass sie, vielleicht gerade deshalb, besonders bedeutungsvoll sein würden. Die leuchtende Decke, die einen Monat lang das Centre beherrschte, liess dessen Widersprüche hervortreten: Die Blicke, die man auf sie richtete, die Verhaltensweisen und selbst die Fragen, die sie hervorrief, sagen auch sehr viel über das Gebäude. Es erfüllt, als richtige Stadt im Kleinformat, tatsächlich die Funktion eines Versuchsgeländes für angewandte Soziologie. Die Gerüchte, die sich darin ausbreiten, lassen sich als Ausdruck eines Kollektivdenkens deuten, das sonst nirgends zum Vorschein kommen könnte. Zwei merkwürdige Gerüchte sind infolge der Existenz des Rechtecks aufgekommen: Das eine, nicht mehr als amüsan, meldete, es seien zahllose Insekten ins Gebäude eingedrungen, angezogen vom hier ungewohnt wirkenden Pflanzlichen. Das Gerücht liess offensichtlich sowohl die Jahreszeiten (es war tiefer Winter) als auch, vor allem, das tatsächliche Verhalten der Insekten ausser Betracht – die sich das urbane Unbewusste sowieso nicht in Gestalt von Vergils Bienen vorstellen kann, so beherrscht ist es von Fliege und Küchenschabe. Nun ernähren sich aber Fliegen und Schaben von unserem Abfall und nicht von Hervorbringungen der Kunst, und ohnehin zeichneten sie sich alle durch ihre Zurückhaltung aus. Das zweite, seltsamere Gerücht bezeugte in verkehrtem Sinne eine bestimmte Intelligenz, die über dem, was in Laibs Werk auf dem Spiel steht, waltet. So wurde zu meinem grossen Erstaunen das Gerücht verbreitet, der Blütenstaub stelle aufgrund seiner allergenen Eigenschaften eine potentielle Bedrohung dar: Man gedachte sogar, den Behörden eine Besorgnis ausdrückende Petition zu übergeben... Diese etwas närrische Ansicht erschien mir auf der symbolischen Ebene nicht absurd: Es hat nichts Ungewöhnliches, dass ein Zeichen der Stille in einer vom Lärm lebenden Gesellschaft als etwas Zerstörerisches empfunden wird... Darüber hinaus sind die Stoffe,

mit denen Laib arbeitet, nicht ohne Ambivalenz: Sie sind, befruchtend oder nährend (Blütenstaub, Reis, Milch, Wachs...), immerzu dem Wechsel unterworfen, und dem sich darin offenbarenden Leben haftet immer auch dessen Gegensatz an. Schon die Farbe des Blütenstaubs ruft eine doppelte Wahrnehmung hervor. Die mir bekannten Arten sind immer gelb: ein fahles Gelb beim Blütenstaub der Kiefer, ein dunkles beim Löwenzahn, ein leuchtendes beim Haselbusch – ob es andere Farben gibt, weiss ich nicht. Neben der Leuchtkraft, die mit der Struktur des Blütenstaubs selbst zusammenhängt, trägt die Farbe die Bedeutung in sich, die ihr die Geschichte gibt. Und im Bewusstsein des Westens ist Gelb äusserst ambivalent: Farbe des Goldes und des Lichts, der Weizenähre und des Gedeihens, aber auch die Farbe der Schwachen, diejenige, die von den Verstossenen getragen werden muss... Wir sind – was immer der Blütenstaub neben dem, was er über unser Verwurzelte in der Natur aussagt, sonst noch bedeutet – ergriffen von der Notwendigkeit des Gelbs, von der Treue, die es gegenüber der gleichzeitig wertvollen und dem Wechsel unterworfenen Eigenschaft dieses Stoffes bewahrt... (Bezeichnenderweise wählte Klein, ohne dass es in der Natur der Sache lag, für seine monochromen Bilder die Farbe Blau – die im Westen alle positiven Werte in sich vereinigt.)

Einige Tage vor dem festgesetzten Ende der Ausstellung wurde der Raum durch eine ebenfalls doppeldeutige Geste verunstaltet: Jemand warf eines Abends eine Münze auf den Blütenstaub. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, ob es sich um einen bewusst ikonoklastischen Akt handelte, den Willen, dieses hilflose Stück Natur zu beflecken, oder um eine naive Reminiszenz an die heilige Geste der Opfergabe, derjenigen der Touristen vor der Fontana di Trevi entsprechend...

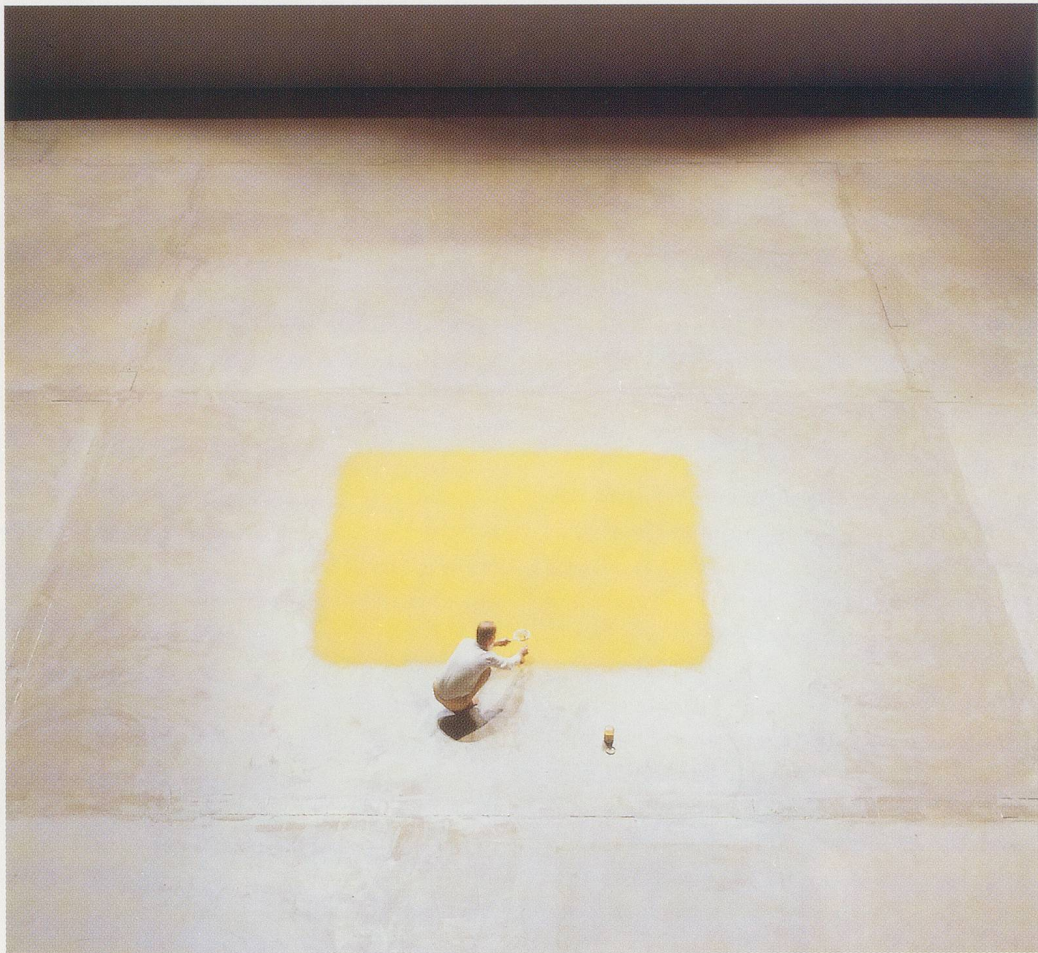
Man sagt, Averroes habe unter der ersten Säule der grossen Moschee von Córdoba einen Sonnenstrahl eingeschlossen. Ich stelle mir nicht ungerne vor, ein Rechteck aus schweigendem Licht sei eines Tages in der grossen Stahlarchitektur des Centre untergebracht worden, so als ob die Raserei dort gemildert werden sollte.

(Übersetzung: Thomas Aigner)

Wolfgang Laib

WOLFGANG LAIB, BLÜTENSTAUB VON HASELNUSS, 350 x 400 cm /
POLLEN FROM HAZELNUT, 137 $\frac{3}{4}$ x 157 $\frac{1}{2}$ ".

Installation 1992, Centre Pompidou, Forum, Paris.



DIDIER SEMIN

A Piece by Wolfgang Laib at the Centre Pompidou

The first time I witnessed Wolfgang Laib install a Pollen Square (I had often lingered before such works in exhibitions without the slightest idea how they were made, so naturally did they seem to lie there), I was struck by the mixture of lightness and gravity in his touch. After having carefully inspected the floor, Laib poured jars of pollen onto a square of transparent paper, as much as was necessary to cover the surface. He opened each jar, then turned it with a deft gesture which was self-assured yet almost brusque, the way mothers appear to handle their young children to neophytes. When one learns that each bottle contains the fruit of six months' gathering, suddenly and instinctively one weighs the time collected in this little mountain of bright yellow against the moment it takes to disperse it. This first stage, almost unnoticed and banal, brings you straight into the metaphor of life that Laib introduces into each of his works. The subsequent stages are no less fascinating; having placed the pollen into a sort of pocket of muslin, Laib taps it softly with the back of his hand or with a spoon, a few centimeters above the ground, in order to observe the movement of the tiny flakes

DIDIER SEMIN is a curator at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

which float to earth in an initially imperceptible mantle. The material is so light that it acts exactly like smoke or fog, airborne with the slightest rustle, following the very faintest breeze. This ground-level world which we indifferently trammel with our heavy shoes thus appears governed by its own rules, its own climate: microscopic cyclones, low and high pressure systems follow one another on a small scale. This micro-climate dictates to Laib the course of his progression in each piece—squatting or on his knees, his back to an infinitesimal breeze so that the movements of the air never come into conflict with his own. Not until after many long minutes have passed do the marks made by the pollen—which at first seem only to follow a random pattern—come together to adopt the regimented form of a geometric shape. Harald Szeemann once noted that Laib's art issues from the improbable marriage of Indian mysticism to an aesthetics derived from Malevich, and that it is at once a ritual and a sculpture or painting, without allowing for a choice between one or the other of these categories; in the concrete process of fashioning a pollen square, these two dimensions coexist as if naturally. One therefore notices, while watching Laib play tricks with the air so as not to soil the pollen, that these rather disconcerting squares have no

boundaries to speak of; the space is indeterminate, poised between the moment when one can say unhesitatingly that one is inside the square and the moment when one can claim to have left it. Here the aureola does not isolate the work from the world, it attaches it to it. If one takes note of the experiments with monochrome such as they were conducted by painters from Malevich to Rothko and Klein, one can see that the indeterminacy of the border is always taken into account—inside the canvas for Rothko or Malevich, and more radically for Klein and Graubner, for example, where the stretchers have softened edges giving the canvas the nebulousness of a cloud, both to lighten it and avoid having it look like a window cut out from color. The scarce weight of the pollen particles, their very nature, dictates the same rule that the painters approached by means of artifice: no more borders, no more separation. The pantheistic ritual inherited from India does not replace the avant-garde quest for a fusion of art and the world: it joins together with it and extends it by confronting it with elements it had never even imagined...

The ground floor of the Centre Pompidou housed until recently a sort of great lions' den, a gaping hole with no visible use, seemingly left there as a token of the functionalist ideology which had presided over the construction of the building. This clearing of the ground in favor of the irrational was a moment's pause in a machine entirely devoted to the accelerated circulation of people (a certain similarity with the geography of the marketplace in ancient Rome caused it to be named the "Forum"; yet public activity and conferences have only taken place at its periphery, and the people who work there have always called it, more reminiscent of Beckett, the "Hole"). From the time of the Centre's opening, artists have been called upon to exorcise this lack of meaning, and in the final analysis this space of want has been the most welcoming one in the building: We remember the installations executed there by Panamarenko, Walter de Maria, Nam June Paik, and Takis, among others... Wolfgang Laib was to become the last to redefine this space before its rationalization—when it was arranged as a place for circulation—and he did it with, precisely, a Pollen Square. If

most of the museums and galleries of modern art are today great white temples where a few initiates come in search of an emotion absent from the ordinary world, the Centre Pompidou remains an industrial cathedral, a teeming machine which must be fed and nurtured every day. In a pamphlet published a few years ago (*Beaubourg et le monde renversé/Beaubourg and the world upside down*), Jean Clair pointed out the paradox of constructing like a watch a place intended to isolate from time the objects entrusted to it, and the lack of nobility and maturity associated with the profane materials of white glass and steel. One might dismiss this with a wave of the hand, as many have done, as a willfully reactionary hostility toward the exemplary modern architecture of the Centre. Nonetheless, if one gives any credit to the artists whose works it contains—Beuys, Kounellis, Laib, to name but a few—many of whom develop Nerval's idea "that a Word is attached to matter itself," one has difficulty imagining how such an argument can fall on deaf ears. Since it presented a ritual of nature, time, and silence within the bosom of the monument which usually denies them, the installation of the Pollen Square within the Forum's enclosure functioned as a kind of symbolic therapy, a form of healing. Although these exhibition conditions were probably the least appropriate and the most thankless imaginable, Laib perceived that, for the very same reasons, they would prove extraordinarily rich in meaning. The luminous mantle which haunted the Centre for a month crystallized these contradictions: the glances, the responses, and even the questions it elicited said a great deal about the building as well. A veritable city in miniature, it functioned in essence as a laboratory of applied sociology. The rumors which run through it could be interpreted as the expression of a collective thought which could not articulate itself anywhere else. Two very curious rumors were born of the presence of the Square; the first, a very charming one, announced a massive invasion of insects attracted to this unusual vegetal presence in the building, a rumor which obviously did not take into account either the season (it was in the middle of winter), or the real customs of insects, which the thoughtless urbanite is in any case unable to imagine as Virgil's bees, obsessed as he is

with flies and cockroaches. (Flies and cockroaches feed on leftovers, not on works of art; moreover, they were shining examples of discretion.) The second rumor was even stranger and bore witness in a negative way to a certain intelligence in the conception of Laib's work. To my great surprise, it was said that because of its allergenic properties the pollen represented a potential menace; people even talked of lodging a complaint to the authorities. It seemed to me that this rather absurd idea made a certain symbolic sense—it is not unusual for a call for silence to be interpreted as destructive by a society which lives on noise. Furthermore, the materials manipulated by Laib are not unambivalent: They are fecundating and nurturing (pollen, rice, milk, wax...), and fragile, while their existence always suggests the opposite. The color of the pollen itself induces a double perception; the pollens I have seen have always been yellow: pale yellow for pine pollen, dark yellow for dandelion pollen, bright yellow for hazel—and I do

not know if other colors exist. Aside from the brilliance which derives from the pollen's structure itself, the color bears the significance conferred on it by History. And in Western thought yellow is extraordinarily ambivalent: it is the color of gold and light, of the grain and wheat of prosperity; it is also the color of the weak, the color outcasts are forced to wear...

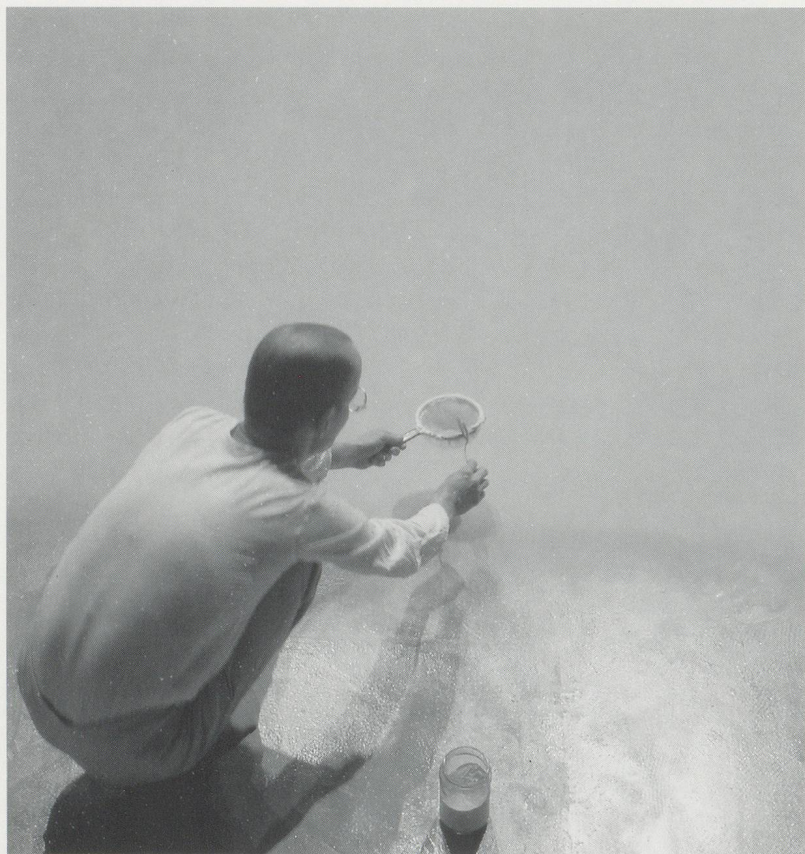
Beyond and including the way pollen relates to our rootedness in nature, we are overwhelmed by the necessity of yellow, by its faithfulness to the precious and fragile character of this material. (Symptomatically, the monochromatic choice of Klein, which was not dictated by an imperative of nature, settled on blue—a color associated entirely with positive values in the West.)

Several days before the exhibition was to close, the work was ruined by a gesture which was itself of dual significance: One evening someone threw a coin on the pollen piece. There is no way to know if

this act was deliberately iconoclastic, a desire to sully this fragment of defenseless nature, or a naïve reminiscence of the sacred act of offering, analogous to the offerings made by tourists at the Trevi fountain...

It is said that Averroes sealed a ray of sunshine inside the first pillar of the great mosque at Córdoba. I myself rather like the idea that one day a square of luminous silence was placed inside the great metallic architecture of the Centre, as if to calm the frenzy...

*(Translated from the French
by Stephen Sartarelli)*



WOLFGANG LAIB,
BLÜTENSTAUB VON HASELNUSS,
350 x 400 cm /
POLLEN FROM HAZELNUT,
137 $\frac{3}{4}$ x 157 $\frac{1}{2}$ " , Installation 1992,
Centre Pompidou, Forum, Paris.

CLARE FARROW

WOLFGANG LAIB: *More than Myself*

The pollen is all the things you have said but maybe it is also many more things, things that maybe I don't know and you don't know... The pollen is what pollen is, and I am somehow participating in that, and trying to get close to these things. I could not create something like this. Which is why I make the milkstones, and collect and sift the pollen, because I know that there is much, much more than myself...

Wolfgang Laib¹⁾

To begin with, the colour alone is bewitching. From pale yellow-gold through to deep orange, it seems to hover just above the stone with a lightness and intensity that would seem impossible, were it not there before your eyes. But, as you step towards this seemingly intact vision—so simple, refined, and austere—a shift takes place, and you begin to perceive a depth, almost an opening, beyond the startling luminosity and certainly beyond anything that might be obtained from a painter's palette. For the seductive colour has not been invented by the artist, only revealed from a common source (and what could be more ordinary than a dandelion?); and this radiance, which might appear to be an end in itself, is only one aspect of this organic, creative, volatile substance that is both powerful and vulnerable and more than beautiful. For contained in the spoonfuls of fragile powder which Laib sifts through muslin into chaste rectangles on the floor is the invisible yet vast poten-

tial of forests of green pine and fields of yellow dandelion and buttercup. The impression of contained vital energy, removed from its source and suspended in time, is coupled with the realisation that this poise, this stillness, the vision of potentiality, is so delicate and pure as to be both infinitely precious and untouchable. The feeling of wonder becomes one of respect. The individual grains of pollen are tiny and unstable, and yet together, sifted and composed by the artist, they charm the senses and, through their combined energy, counterbalance the weight of the stone on which they rest. Laib is, in a sense, playing a serious game, of which Lewis Carroll might well have approved, in which the unimaginable, even the nonsensical, becomes reality; small becomes big, lightness balances weight, and the most ordinary substance becomes more extraordinary than the most fantastic dream. Laib compels us to think again, about the reality that we had supposed to be as simple, logical, and easily comprehensible as $2 + 2 = 4$.

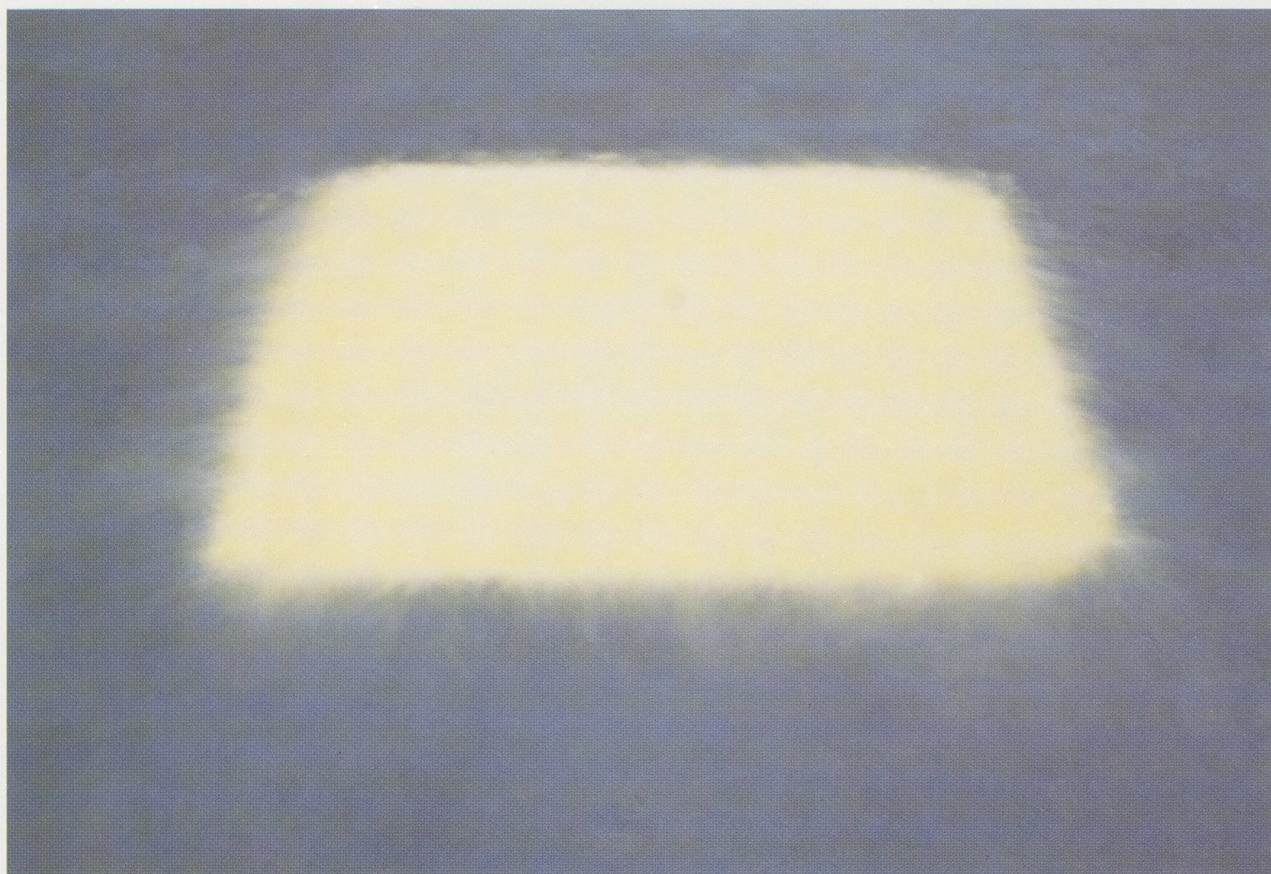
CLARE FARROW is a writer and editor based in London.

Laib's response to my impressions about the pollen was direct, open, and characteristic of an artist who seems to gain more by renouncing more, who talks about the possibility rather than the certainty of things, and who, like a magician wondering at the power and beauty of his own spells, can sift a small jar of pine pollen into a sea of concentrated sunlight, pour milk on marble to produce a stillness, close an opening with beeswax to make a passage,²⁾ and find a mountain in a cone of dandelion pollen only seven centimetres high.³⁾ "I have poured the milk and sifted the pollen so often but the experience always remains new. It's something that you have never seen before, a reality which you cannot believe is a reality..." For the artist, the pollen, like the milk, beeswax, rice, and marble, is a material with properties that extend beyond his individual powers of invention; and it is in accepting this, in playing the role of mediator rather than creator, combining organic materials that have invisible energies—perhaps even healing powers—that he is able to make such timeless, resonant, spellbinding, and mysterious works. "When I talk about renouncing," the artist said, when I asked him about the solitude in which he works, "I am talking about it in the widest sense imaginable. Renouncing also means that small is bigger than big, and not gaining is gaining much more."

Laib collects the pollen by hand, beginning in the early spring with the hazelnut and continuing with the dandelion, buttercup, and pine, collecting much when the sun shines and it is warm, only a little when it is cold and windy. What seems to be months and months of repetitive, monotonous labour resulting in only one or two jars of each type of pollen is a period in which the artist comes close to the rhythms and generative processes of nature. For Laib, the work is not simply about material gain, nor is the repetition a negative aspect of the process, as one might imagine: for the act of doing something again and again brings about a state of equilibrium and intense concentration bordering on meditation. "From the outside the work seems repetitive, but when you are doing it, it doesn't seem so. You don't even realise it's repetitive. It's just, that's what it is... Next morning the sun will rise again, but you don't think of it as a repetition."

This position of acceptance, of working with and respecting things as they are, is also evident when the artist talks about the storage and sifting of the pollen. The organic substance collected from the dandelion, buttercup, pine, moss, hazelnut, and beechnut, is stored in jars according to type. These types differ not only in terms of colour and texture but also in terms of the amount of pollen the artist has to work with. For example, he has only a small amount of dandelion pollen, a very coarse substance that dries like a flower petal, miraculously retaining its colour.⁴⁾ This type of pollen sifts very slowly, and it will take the artist several hours to sift a small dandelion pollen "square" measuring 60 by 80 cm.⁵⁾ On the other hand, he has as many as four jars of pine pollen, collected over two seasons, which is a lighter yellow and very fine, like dry sand. This sifts quickly through fine muslin (much finer than the muslin used for the dandelion pollen) like clouds of dust, making huge pine pollen rectangles up to 400 by 500 cm, the outlines of which are blurred with a buoyancy that surpasses that of the dandelion pollen. So, just as the process of collecting the pollen is dictated by the rhythm of the seasons and the weather, so the actual making of the work—the time of making, the fineness of muslin used for sifting, the size, colour, and material consistency of the rectangle—is dictated by the organic substances themselves. At the end of an exhibition, Laib must collect and resift the pollen through even finer muslin to separate it from the almost invisible dust that has settled while it has been on the floor.⁶⁾

During our conversation, Laib told me a story from his childhood, about fifty paintings by Kazimir Malevich which had been rolled up and stored under a bed by an architect who was living in a small town close to Laib's village in southern Germany. "I never saw them there. I was too small. But my father was very interested." In 1958, the paintings were exhibited before being sent to the Stedelijk in Amsterdam, and somewhere there is a photograph of a very young Wolfgang Laib standing in front of a yellow rectangle painted by Malevich.⁷⁾ It's a wonderful story, and we laughed a lot. But then he began to talk about the immense gulf that exists between the paintings of Malevich and the organic materials



WOLFGANG LAIB, BLÜTENSTAUB VON KIEFERN, 300 x 320 cm /

POLLEN FROM PINE, 118 x 126",

Installation 1993/94, De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, Holland. (PHOTO: JANNES LINDERS)



HASELNUSSBÜSCHE /
BUSHES OF HAZELNUT.
(PHOTO: WOLFGANG LAIB)

which comprise his own work, materials that have a reality and energy all their own, and are affected by time in a way that is very different to a painting. “With the milkstones, the milk is what it is,” namely an opaque, viscous substance full of nutrients that is perishable, intimate, and pure, and contained in collective memory. “It’s not a white paint. I could not create the milk, and that is the chance, that is what is beautiful and important.” In the same way, the beeswax, scented and golden with an almost tangible energy and warmth, is vastly different to any material the artist might be able to fabricate himself. “It’s a material that I did not make. It’s the building material of the bees. When you have a piece of beeswax next to a table or a chair, it’s another world. It’s like there are worlds in between...”

There is, perhaps, nothing more still or more timeless than the milk that rests in perfect equilibrium on the polished marble of the milkstones, filling the almost invisible indentation that the artist has sanded into the surface of the stone. Laib reduces the weight of the stone with the lightness of the milk, as though balancing a mountain and a feather on a pair of scales. As Italo Calvino wrote: “The images of lightness that I seek should not fade away like dreams dissolved by the realities of present and future... Lightness for me goes with precision and determina-

tion.”⁸⁾ Laib counterbalances the fluidity of the milk and the obduracy of the stone in bringing together these opposites for the few hours in which they achieve a silent stillness before the milk begins to evaporate into the air, leaving behind a pale yellow residue of fat that must be wiped from the stone before the milk can be poured again. It is a concentrated time, a period for contemplation. For Laib, the marble is a being like the milk, a material to be handled as something beautiful and precious, and the simple gesture of pouring the milk onto the marble enables one to feel this presence: “Pouring the milk onto the stone, or using beeswax and stone together, for me the stone is a living being...”⁹⁾

For Laib, the milkstone is not a product of his own imagination and creativity so much as the coming together of seemingly opposing elements—an event in which he plays only a part. The impossible is made visible and becomes a reality through a process of acceptance, concentration, meditation, and renunciation. “If you believe only in the individual, in what you are, then life is a tragedy that ends in death. But if you feel part of a whole, that what you are doing is not just you, the individual, but something bigger, then all these problems are not there anymore. Everything is totally different.”

WOLFGANG LAIB, MILCHSTEIN,
1987/89, weisser Marmor und Milch,
122 x 130 x 2 cm /
MILKSTONE, white marble and milk,
48 x 51 x 3/4". Installation 1992/93,
Kunstmuseum Bern.



1) Laib's statements in this text have been taken from a conversation between the artist and the author, recorded in London on 24 October, 1993.

2) See the catalogue *Passage*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1992. With reference to the stone arch which he filled with golden beeswax, Laib said: "For me, empty and full can be reversed. For me passage and closed are very close... It's like something beyond, into another world."

3) I am thinking, here, of THE FIVE MOUNTAINS NOT TO CLIMB ON. Talking about these five tiny mounds of buttercup pollen, Laib said: "I think it is one of my major works, one that gives a sense of what I have been doing, what I think about things. It has the potential of pollen which might be the beginning of plants for a whole country."

4) The colour of the pollen is, according to Laib, amazingly consistent: "I have had pollen for fifteen years and the colour has not changed... I keep the pollen in very simple jars and open the jars when I like, and close them when I like. I have not been very careful about conservation..." This latter comment is, perhaps, a somewhat surprising admission, given that the preservation of these organic materials is obviously important; but, while Laib accepts this, he is quite adamant that the processes of conservation do not interest him.

5) What seems at first to be a square is in fact a rectangle. Laib accounts for this by saying that it gives the impression of being

part of something bigger, and that the shape is both still and non-distracting.

6) "When people talk about my work as floor sculpture," Laib said, "for me it's much more than that. My life is on the floor... I don't have a table or a bench. I sit on the floor. I sleep on the floor. I have my works on the floor." In this respect, as in many others, he has been influenced by Eastern thought, the belief that "empty space is something much, much more than when it is filled with objects, like chairs and tables."

7) The architect was Hugo Häring, who stored the paintings in the town of Biberach in southern Germany from 1943 to 1958. The story of how Häring came to have the collection, which Malevich had himself brought from Leningrad via Warsaw to Berlin in 1927, is told in *Kazimir Malevich*, exhibition catalogue, Russian Museum, Leningrad; Tretyakov Gallery, Moscow; Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988, pp. 44-54.

8) Italo Calvino, "Lightness," *Six Memos for the Next Millennium*, (London: Jonathan Cape, 1992), p. 7 and p. 16.

9) "This is not my invention," Laib said. "Other cultures have seen stone in this way. And for me, this is very beautiful, that human beings have had these simple ideas for thousands of years. Like the idea of the mountain as being something sacred. It's only recently that such thinking has changed. There is no respect in this century for such things."

WOLFGANG LAIB: *Weit über mich hinaus*

Der Blütenstaub ist alles, was Sie gesagt haben, aber vielleicht ist er auch viel mehr, etwas, das ich nicht weiss, und Sie nicht wissen . . . Blütenstaub ist das, was Blütenstaub ist, und ich habe irgendwie daran teil. Ich könnte so etwas nicht selbst erschaffen. Deshalb mache ich die Milchsteine, sammle und siebe den Blütenstaub, denn ich weiss, es gibt etwas, das weit über mich hinausreicht . . .

Wolfgang Laib¹⁾

Allein schon die Farbe berückt: fahles Goldgelb bis dunkles Orange über dem Steinboden schwebend, von einer Leichtigkeit und Intensität, die, hätte man sie nicht vor Augen, unwirklich erscheinen würde. Nähert man sich dieser reinen, dieser schlichten, strengen und subtilen Erscheinung, verändert sich die Wahrnehmung: Man erkennt eine Tiefe – fast eine Öffnung –, jenseits des intensiven Leuchtens und sicherlich jenseits von dem, was eine Malerpalette herzugeben vermag. Denn die betörende Farbe wurde nicht vom Künstler erfunden, sie offenbarte sich ihm im Gewöhnlichen (was ist gewöhnlicher als Löwenzahn?). Das Strahlen, das selbstgenügsam erscheinen mag, ist nur eine Eigenschaft der organischen, fruchtbaren, flüchtigen Substanz, die ebenso kraftvoll wie verletzlich und mehr als schön ist. Denn das duftende Pulver, das Laib löffelweise durch Musselin zu reinen Vierecksformen auf den Boden siebt, ist das unsichtbare, aber grosse Potential grüner Kiefernwälder, gelber Löwenzahn- und

Butterblumenfelder. Der Eindruck von zurückgehaltener Lebensenergie, die ihrer Quelle enthoben und in zeitlichen Stillstand versetzt wurde, geht mit der Erkenntnis einher, dieser Schwebezustand – diese Ruhe und Vision von Stärke – sei so zart, leicht und rein, so unendlich kostbar wie unberührbar. Verwunderung schlägt um in Respekt. Die einzelnen Blütenstaubkörner sind winzig und unbeständig, doch zusammen – wenn der Künstler sie durch sein Sieb zu einer Form verteilt hat – bezaubern sie die Sinne und bilden kraft ihrer gebündelten Energie ein Gegengewicht zum Steinboden, auf dem sie ruhen. Laib treibt in gewisser Hinsicht ein ernsthaftes Spiel, das Lewis Carroll gewiss gebilligt hätte, ein Spiel, bei welchem das Unvorstellbare und sogar das Unsinnige Realität wird. Aus klein wird gross, Leichtigkeit gleicht Schwere aus, der allgewöhnlichste Stoff wird aussergewöhnlicher als der phantastischste Traum. Laib fordert uns auf, die Wirklichkeit, die wir für ebenso simpel, logisch und leicht verständlich hielten wie $2+2=4$, neu zu überdenken.

Auf meine Bemerkungen zum Blütenstaub reagiert Laib direkt, aufgeschlossen und charakteri-

CLARE FARROW ist Lektorin und Schriftstellerin. Sie lebt in London.

stisch für einen Künstler, der im Verzicht gewinnt und eher von Möglichkeiten als von Gewissheiten spricht. Wie ein Zauberer sich über die Macht und Schönheit seiner Zauberworte wundert, kann er ein kleines Gefäss mit Blütenstaub von Kiefern in ein Meer puren Sonnenlichts sieben, reine Milch auf Marmor giessen, um Stille zu evozieren, eine Öffnung mit Bienenwachs verschliessen, um trotzdem einen Durchgang zu schaffen,²⁾ und einen Berg in einem nur sieben Zentimeter hohen Kegel Blütenstaub aus Löwenzahn erkennen.³⁾ «Unzählige Male habe ich Milch ausgegossen und Blütenstaub durchgesiebt, aber die Erfahrung ist immer wieder neu. Etwas entsteht, das niemand je zuvor gesehen hat, eine Wirklichkeit, die man nicht für wirklich hält...» Für den Künstler ist Blütenstaub – wie Milch, Bienenwachs, Reis und Marmor – ein Material mit Eigenschaften, die über seine eigene schöpferische Kraft hinausreichen. Indem er dies akzeptiert, indem er eher die Rolle des Mittlers als jene des Schöpfers einnimmt und organische Substanzen zusammensetzt, denen unsichtbare Energien – vielleicht sogar Heilkräfte – innewohnen, ist er fähig, solche zeitlosen, fesselnden und geheimnisvollen Werke hervorzubringen. «Wenn ich von Verzicht rede», sagt der Künstler, als ich ihn auf die Einsamkeit in seiner Arbeit anspreche, «tue ich das in einem möglichst umfassenden Sinn. Verzicht bedeutet auch, dass klein grösser ist als gross und durch Nichtgewinnen viel mehr zu gewinnen ist.»

Laib sammelt den Blütenstaub von Hand. Zu Beginn des Frühlings Haselnuss, dann folgen Löwenzahn, Butterblume und Kiefer; bei Sonnenschein und wärmeren Temperaturen sammelt er viel, wenig dagegen, wenn es kalt und windig ist. Was als eine Monate währende, repetitive und monotone Arbeit erscheint, die letztlich nur zu ein bis zwei gefüllten Gläsern von jeder Blütenstaubart führt, bedeutet für den Künstler eine Zeitspanne, in der er sich im engen Kontakt mit den Rhythmen und Fortpflanzungsprozessen der Natur befindet. Der Sinn der Arbeit liegt für Laib weder nur im materiellen Gewinn, noch bildet die Wiederholung – anders, als man meinen könnte – einen negativen Aspekt des Prozesses. Denn, die repetitive Tätigkeit erzeugt eine an Meditation grenzende Ausgeglichenheit und

gespannte Konzentration. «Von aussen wirkt der Arbeitsvorgang repetitiv, was man beim Verrichten selber jedoch nicht empfindet. Man nimmt die sich wiederholenden Abläufe nicht einmal wahr. Die Arbeit ist einfach das, was sie ist... Wenn am nächsten Morgen die Sonne wieder aufgeht, erscheint dies auch nicht als eine pure Wiederholung.»

Diese Haltung des Hinnehmens, das heisst die Dinge so zu respektieren, wie sie sind, drückt sich auch in der Art und Weise aus, wie der Künstler das Aufbewahren und Sieben des Blütenstaubs beschreibt: Er streift die organische Substanz von Löwenzahn, Butterblumen, Kiefern, Moos, Haselnusssträuchern und Buche ab und verteilt sie nach Arten getrennt in Gläser. Die einzelnen Blütenstaubarten unterscheiden sich nicht nur durch ihre Farbe und Konsistenz, sondern auch durch die Menge von Blütenstaub, die der Künstler für seine Arbeit jeweils benötigt. Beispielsweise verfügt er über eine nur geringe Menge Löwenzahnpollen, eine grobkörnige Substanz, die wie Blütenblätter trocknet und dabei auf wundersame Weise ihre Farbe behält.⁴⁾ Diese Sorte Blütenstaub lässt sich nur langsam durchsieben; der Künstler braucht mehrere Stunden, um ein kleines Viereck von etwa 60 mal 80 Zentimeter aus Löwenzahnpollen zu sieben.⁵⁾ Andererseits besitzt er vier Gläser Blütenstaub von Kiefern, die er während zwei Jahreszeiten gesammelt hat; dieser ist von einem helleren Gelb und wie pudrig-trockener Sand. Einer Staubwolke gleich dringt er rasch durch den feinen Musselin (einen wesentlich dünneren als jener für Löwenzahn); entsprechend vermag Laib gewaltige Vierecke aus Kiefernblütenstaub auszusieben, bis zu 400 mal 500 Zentimeter gross, deren Ränder viel verschwommener erscheinen als jene vom Blütenstaub des Löwenzahns. So wie der Wechsel der Jahreszeiten und das Wetter das Sammeln des Blütenstaubs bestimmen, bestimmt der organische Werkstoff selbst den tatsächlichen Schaffensprozess: die Herstellungszeit, die Sorte des zum Sieben verwendeten Musselins, die Grösse, Farbe und Materialbeschaffenheit des Vierecks. Am Ende jeder Ausstellung muss Laib den Blütenstaub vom Boden aufsammeln und erneut durch hauchzarten Musselin sieben, um den nahezu unsichtbaren Staub auszusondern, der sich in der

Zwischenzeit darauf abgelagert hat.⁶⁾ Während unseres Gesprächs erzählte mir Laib eine Geschichte aus seiner Kindheit von über fünfzig Gemälden von Kasimir Malewitsch, die ein Architekt jahrelang zusammengerollt unter seinem Bett aufbewahrt hatte. Der Architekt lebte in einer Kleinstadt nahe von Laibs süddeutschem Heimatdorf. «Ich habe sie dort nie gesehen, ich war noch zu jung. Aber mein Vater interessierte sich sehr für sie.» Bevor die Bilder ins Stedelijk Museum Amsterdam überführt wurden, fand 1958 eine Ausstellung statt. Auf einem Photo sieht man einen ganz jungen Wolfgang Laib vor einem gelben Quadrat von Malewitsch posieren.⁷⁾ Eine köstliche Geschichte, über die wir herzlich lachten. Doch dann sprach er über die enorme Kluft, die zwischen den Bildern von Malewitsch und der organischen Materie in seinen eigenen Arbeiten existiert; jenen Substanzen mit ihrer ureigenen Wirklichkeit und Energie, die den Einwirkungen der Zeit auf eine ganz andere Art ausgesetzt sind als ein Gemälde. «Bei den Milchsteinen ist die Milch, was sie ist», nämlich eine Nährsubstanz, leicht zähflüssig, undurchsichtig und verderblich, vertraut und rein, Teil des kollektiven Gedächtnisses. «Sie ist keine weisse Farbe. Ich könnte die Milch nicht erschaffen, und darin besteht die Chance, genau das ist schön und wichtig.» Das duftende, goldene Bienenwachs, von fast greifbarer Kraft und Wärme, differiert ebenfalls von allem, was der Künstler eigenhändig produzieren könnte. «Es ist ein Werkstoff, den ich nicht gemacht habe, das Baumaterial der Bienen. Ein Stück Bienenwachs neben einem Tisch oder Stuhl – das sind zwei verschiedene Welten. Es ist, als lägen Welten dazwischen...»

Kaum ist etwas so fragil, ruhend und zeitlos wie die Milch, die in vollkommener Ausgewogenheit auf dem polierten Marmor der Milchsteine ruht. Dort füllt sie die nahezu unsichtbare Vertiefung, die der Künstler zuvor auf dem Stein weggeschmirgelt hat. Laib vermindert das Gewicht des Steins durch die Leichtigkeit der Milch – so, als pendle er auf einer Waage einen Berg und eine Feder aus. Italo Calvino schrieb: «Die Bilder von Leichtigkeit, die ich suche, dürften sich angesichts der Realitäten der Gegenwart und Zukunft nicht wie Träume in Nichts auflösen... Für mich geht Leichtigkeit mit Präzision

und Entschlossenheit einher.»⁸⁾ Laib hebt die Flüssigkeit der Milch und die Härte des Steins auf, indem er die Gegensätze für die Dauer einiger Stunden miteinander vereint. Während dieses Zeitraums erlangen sie eine stille Unbewegtheit, bis die Milch verdunstet und dabei der hellgelbe Rückstand des Fetts hinterbleibt, der vom Stein weggewischt werden muss, bevor man ihn wieder füllt. Konzentrierte Zeit, Zeit zur Kontemplation. Marmor ist für Laib ein Wesen wie die Milch, ein Material, das als etwas Schönes und Kostbares zu behandeln ist; die einfache Geste beim Giessen der Milch in den Stein lässt seine Gegenwart spüren: «Wenn ich die Milch auf den Stein giesse oder während ich mit Stein und Bienenwachs arbeite, wird der Stein für mich zum lebenden Wesen...»⁹⁾

Für Laib stellt der Milchstein weniger das Produkt eines Einfalls und seiner eigenen Kreativität dar, sondern die Begegnung von zwei scheinbar gegensätzlichen Elementen – ein Ereignis, an dem er teilnimmt. Durch einen Prozess des Annehmens, der Konzentration, der Meditation und des Verzichts wird das Unmögliche sichtbar, wird Realität. «Wenn man nur an das Individuum glaubt, an das, was man selber ist, wird das Leben zu einer Tragödie, die mit dem Tod endet. Wenn man sich hingegen als Teil eines Ganzen fühlt, wird das, was man tut, nicht bloss man selbst, ein Individuum, sondern, da ist etwas viel Grösseres. Dann verschwinden alle Probleme. Alles ist ganz anders.»

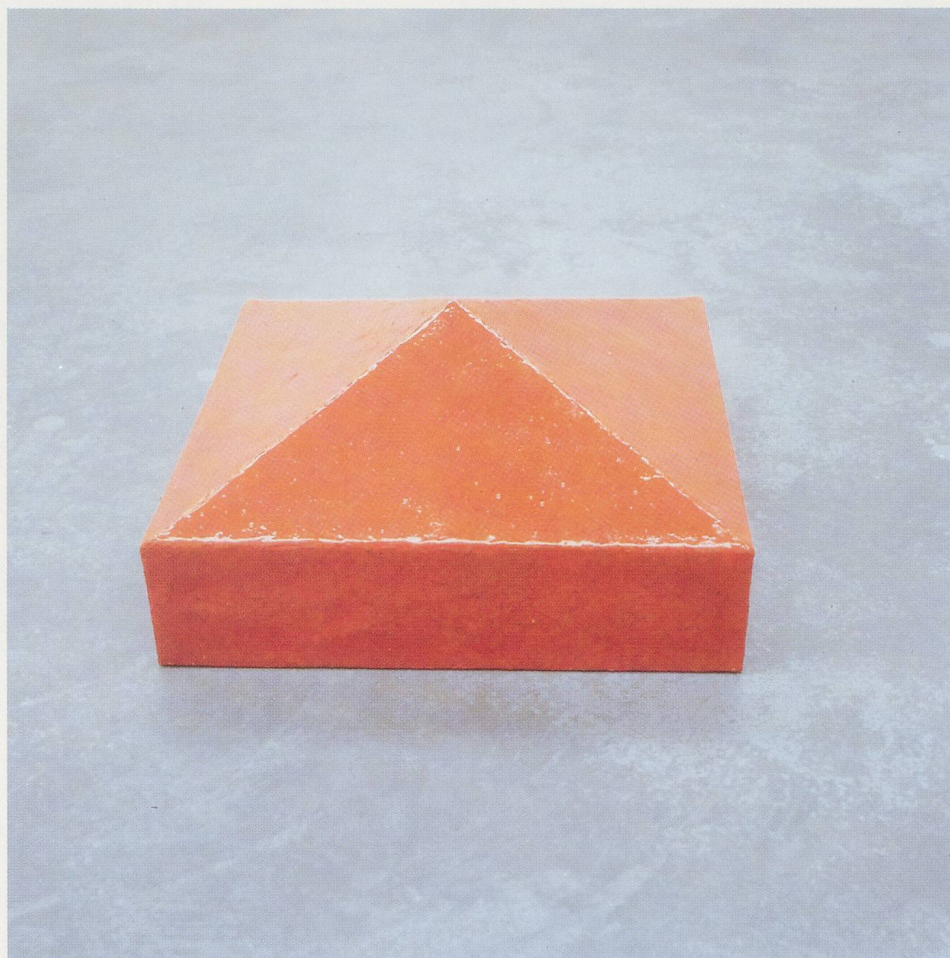
(Übersetzung: Gabriele Kosack, Dominique von Burg)

1) Die Laib-Zitate in diesem Artikel stammen aus einem Gespräch, das zwischen dem Künstler und der Autorin am 24. Oktober 1993 in London geführt wurde.

2) S. Katalog *Passage*, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1992. Zum Steinbogen, den er mit Bienenwachs füllte, sagt Laib: «Leer und voll, denke ich, lassen sich auch umkehren. Für mich sind sich offen und geschlossen sehr nahe... wie etwas Jenseitiges, ein Übergang in eine andere Welt.»

3) Ich denke an DIE FÜNF UNBESTEIGBAREN BERGE. Über diese fünf winzigen Hügel aus Butterblumen-Blütenstaub sagt Laib: «Ich halte dies für eine meiner wichtigsten Arbeiten. Sie vermittelt einen Eindruck von dem, was ich erarbeitet habe, was ich über die Dinge denke. Sie birgt das Potential von Blütenstaub in sich, Blütenstaub, der zum Anfang der Pflanzen eines gesamten Landes werden kann.»

4) Laib zufolge ist die Farbe des Blütenstaubs erstaunlich beständig. «Ich habe schon seit fünfzehn Jahren Blütenstaub bei



WOLFGANG LAIB, REISHAUS, 1993,
Briefsiegel, Holz, Reis, 22 x 44 x 44 cm /
RICE HOUSE, sealing wax, wood, rice,
8½ x 17⅓ x 17⅓".

mir, aber die Farbe ändert sich nicht... Ich bewahre ihn in gewöhnlichen Gläsern auf, die ich nach Belieben öffne und schliesse. Um die Konservierung habe ich mich nie sonderlich gekümmert...» Letzteres klingt wie ein eher überraschendes Eingeständnis, denn Laib bestreitet nicht, dass die Konservierung der organischen Substanzen offensichtlich eine Rolle spielen müsste; er besteht jedoch mit Nachdruck darauf, dass die Prozesse der Haltbarmachung ihn nicht interessieren würden.

5) Was zunächst als Quadrat erscheint, ist eigentlich ein Rechteck. Laib erklärt, es soll den Eindruck erwecken, Teil von etwas Grösserem zu sein; zugleich soll die Form ruhig sein und nicht ablenken.

6) «Manchmal bezeichnet man meine Arbeiten als Bodenskulpturen», sagt Laib, «aber für mich bedeuten sie viel mehr. Mein Leben spielt sich auf dem Boden ab... Ich besitze weder Tisch

noch Stuhl. Ich sitze auf dem Boden, schlafe auf dem Boden, schaffe meine Arbeiten auf dem Boden.» In dieser und in anderer Hinsicht ist Laib von östlichem Gedankengut beeinflusst, vom Glauben, «der leere Raum sei viel mehr als der mit Objekten wie Stühlen und Tischen gefüllte».

7) Beim Architekten handelt es sich um Hugo Häring, der die Bilder von 1943 bis 1958 im süddeutschen Biberach eingelagert hatte. Wie die Sammlung, die Malewitsch 1927 selbst von Leningrad über Warschau nach Berlin schaffte, in Härings Obhut geriet, wird berichtet in: *Kazimir Malevich*, Ausstellungskatalog – Russisches Museum Leningrad; Galerie Tretiakov, Moskau; Stedelijk-Museum, Amsterdam, 1988, S. 44–54.

8) Italo Calvino, «Lightness», *Six Memos for the Next Millennium*, Verlag Jonathan Cape, London 1992, S. 7 und S. 16.

9) «Das ist nicht meine Erfindung», sagt Laib. «Andere Kulturen sahen Steine ebenfalls auf diese Art und Weise. Ich finde es wunderbar, dass Menschen derlei simple Ideen seit Tausenden von Jahren gehabt haben, wie die Vorstellung, ein Berg sei heilig. Diese Denkweise hat sich erst in jüngster Vergangenheit verändert. Unser Jahrhundert hat keinen Respekt vor solchen Dingen.»



WOLFGANG LAIB, DIE REISMAHLZEITEN FÜR DIE NEUN PLANETEN, 1983, Reis, Messing, 1983, 17–35 cm /
THE RICE MEALS FOR THE NINE PLANETS, rice, brass, 6 $\frac{7}{8}$ x 13 $\frac{3}{4}$ ", Installation 1993/94, De Pont Foundation for Contemporary Art, Tilburg, Holland.

(PHOTO: JANNES LINDERS)

Ein Wachsraum im Gebirge

Das Projekt eines Wachsraumes im Gebirge erweist sich als Ergebnis einer Suche mitten in der Welt. Es ist Wolfgang Laibs Suche, wie sie in seinem gesamten Werk seit Ende der 70er Jahre abgesteckt ist. Die Wahl des *capc Musée d'art contemporain* in Bordeaux für die Durchführung des Projekts ist das Ergebnis einer langjährigen Freundschaft zwischen Jean-Louis Froment und Wolfgang Laib, die nun den Künstler dazu bewogen hat, den östlichen Teil der Pyrenäen zu erkunden, und die dem Museum die Möglichkeit gibt, ausserhalb seiner Mauern ein museales Anderswo zu erforschen. Ein Anderswo, konfrontiert mit der Wirklichkeit, die den primären Sinn des Werkes von Wolfgang Laib darstellt.

Die Verwendung von Bienenwachs in Wolfgang Laibs Arbeit geht auf 1987 zurück, auf gewisse Reishäuser. Aber dessen architektonische Verwendung zeigt sich erstmals 1988, anlässlich der von Harald Szeemann in Berlin realisierten Ausstellung *Zeitlos*. Er erstellte in der Halle des Hamburger Bahnhofs eine Zelle zu einer rechteckigen, länglichen Form. Wie bei allen folgenden Räumen war sie sehr schmal, was ihnen eher das Aussehen eines Korridors denn einer Wohnstätte gibt.

Sein Titel, FÜR EINEN ANDEREN KÖRPER, drückt ganz klar den Sinn aus, den Wolfgang Laib diesem

JEAN-MARC AVRILLA ist Kunsthistoriker und Kurator am *capc Musée d'art contemporain* in Bordeaux. Gegenwärtig arbeitet er an einer Studie zur Romanischen Kunst.

Werk geben will. Es handelt sich in der Tat um einen Ort des «Übergangs», einen Ort der Mutation (eher als der Transformation) von Materie in Geist.

Das Innere ist mit Ausnahme des Bodens vollkommen mit Platten aus gereinigtem Bienenwachs ausgekleidet. Eine nackte Glühbirne, an einem Kabel befestigt, hängt von der Decke herunter und gibt genügend Hitze ab, um das Wachs so zu erwärmen, dass es seinen Duft verströmt und sich der Besucher davon umhüllt fühlt wie vom Weihrauch in einer Kirche. Diese Konstruktion ist wesentlich, denn erstmals wird dem Werk ein menschlicher Massstab gegeben, der den Schlüssel zu seinem Verständnis liefert. Mit dem Titel wird jene Verbindung gut ausgedrückt, die Wolfgang Laib immer zwischen dem Materiellen und dem Geistigen herausgearbeitet hat, und dies in ganz genauer Kenntnis indischer, muslimischer und westlicher religiöser Traditionen, aber auch in ganz genauer Kenntnis und vollkommener Beherrschung des zeitgenössischen künstlerischen Vokabulars.

Die vorangegangenen Werke, etwa die REISHÄUSER, können davon Zeugnis geben. Arbeiten wie *PASSAGEWAY* von 1988, im *Carnegie International* in Pittsburgh, oder der *WACHSRAUM* von 1992 im Bonner Kunstmuseum, an dessen Ende eine Wachs-treppe, einen Meter über dem Boden beginnend, bis zur Decke führte, geben diese Räume tatsächlich als Ort der Meditation und Refugium des Geistes zu erkennen.

Sie sind auch geschlossene, der Körperform nachgebildete Räume: Es handelt sich um Architektur, und man könnte sie mit den Barkenkammern der ägyptischen Tempel vergleichen oder mit Grabkapellen. Aber man befindet sich auch im Innern einer Ikone, wenn man die Funktion der Wachsplatten analysiert.

Vor einer eingehenderen Betrachtung des Wachses in den Zellen empfiehlt es sich, auf eine sehr verwandte Art der Konstruktion einzugehen, die Wolfgang Laib seit 1989 entwickelt: die Mauern.

Die Mauern sind so errichtet, dass sie den Durchgang versperren, oder vielmehr verweisen sie darauf,

dass es dem Körper verwehrt ist, durchzuschreiten, nicht aber dem Geist; das hat er 1992 in der Arbeit *PASSAGE* des *capc Musée d'art contemporain* in Bordeaux aufgezeigt. Diese letzte Arbeit könnte nach *FÜR EINEN ANDEREN KÖRPER* und *PASSAGEWAY* unser dritter Bezugspunkt im Werk von Wolfgang Laib sein.

PASSAGE, das nach dem Prinzip der Mauer aufgebaut ist, besteht in Wirklichkeit aus einer beidseitig mit Wachs zugemauerten Türe. Seine ökonomische Arbeitsweise bringt Laib dazu, seinen Eingriff auf den zentralen Bogen des Ausstellungsraumes zu beschränken. Es ist aber viel mehr als nur dies,



MASSIF DU CANIGOU, PYRENÄEN / PYRENEAN MOUNTAINS.
(PHOTO: JACQUES JOLFRE)

scheint der Besucher doch vor einer zweiteiligen Ikone von monumentaler Grösse und mit einer den Retabelaltären ähnlichen Form zu stehen. Es ist das Besondere dieser Ikone, dass sie goldfarben ist, golden wie Wachs, aber auch wie der Hintergrund eines gotischen Bildes.

Die Bedeutung von Ikone erreicht hier ihren stärksten Ausdruck, denn es handelt sich gleichzeitig um ein «Bild», in diesem Falle um einen gleichmässigen Goldton, und um einen Träger, eine zweiteilige Mauer aus Wachs, die eine Einheit bildet; das Materielle wird mit dem Geistigen verknüpft, in der Absicht, das Werk als transzendentes Mittel des Geistes zu begründen. Die Zellen haben dieselbe Funktion, aber auf individualistische Weise: Eine jede kann tatsächlich nicht mehr als eine Person aufnehmen, und man kann tatsächlich von einem Refugium des Geistes sprechen.

Eben dieser meditativen Suche, der Konfrontation der orientalischen religiösen Traditionen – seien es muslimische oder hinduistische – mit den ältesten Traditionen des westlichen Mönchtums ist seine Arbeit und sein Wachsraum-Projekt in den Pyrenäen zuzuordnen. Es ist keine religiöse Arbeit, sondern ein synkretistisches Werk, bei dem das Kunstwerk als ein geistiges «Mittel» in dessen tiefster Bedeutung betrachtet wird.

Die Wahl des Materials ist ebenso wichtig wie die Wahl des Ortes oder der Form: Die Stoffe (Wachs, Pollen, Milch) werden einem Träger ausgesetzt, der als unvergänglich gilt (Marmor, Steinwand, Felsen). Als Stoff Wachs zu wählen, hat mit seiner organischen Eigenschaft zu tun, die Laib den mineralischen Stoffen entgegenhält; und er verwendet es als Baustoff: Das Wachs wird so stark, dass es einen Widerspruch im Vorhandensein des Werks und in seiner Präsentation hervortreten lässt.

Obwohl das Projekt eines Wachsraumes schon lange besteht und er es in einer Wüste des amerikanischen Südwestens auszuführen beabsichtigte, hat er sich wieder für Europa entschieden, als Ausdruck des Willens, im Herzen des alten Kontinents am Ende des Jahrhunderts einen geistigen Raum zu schaffen: «Ich glaube jetzt aber auch, dass es eine grosse Herausforderung wäre, dies in Europa zu machen, mitten im Europa unserer Zeit, heute, mit

allem, was um uns herum geschieht: etwas völlig Neues und gleichzeitig sehr Altes...»¹⁾

Was er schaffen möchte, ist «ein in den Felsen eines Berges gehauener kleiner Raum, im menschlichen Massstab, vielleicht 2 Meter mal 4,5 Meter und 3 Meter hoch, völlig mit Bienenwachs ausgekleidet und mit einer kleinen Holztüre. Es wäre ein Ort, den nur wenige Leute besuchen könnten, aber doch einige Personen».²⁾

Dieses Projekt gehört also in die Reihe der zuvor realisierten Zellen, aber mit einer aussergewöhnlichen Ortsverschiebung, da das Werk das Museum verlässt, um inmitten der Berge, einem Einsiedler gleich, Zuflucht zu finden. Wolfgang Laib hat es mit der Ansiedlung von Mönchen auf gewissen Berggipfeln der Pyrenäen verglichen. Denn sein Wunsch, diese Kammer im Herzen Europas zu errichten, hat eine Verlagerung in ein relativ geschütztes Berggebiet erfahren, das aber auch sehr früh von kleinen Einsiedeleien und grossen Klöstern kolonisiert worden ist, von Serrabone bis St-Martin-du-Canigou.

Wolfgang Laib beruft sich mit dieser aufs Mönchtum verweisenden Arbeit auf eine universelle Form, die sowohl in der islamischen als auch buddhistischen oder christlichen Tradition vorhanden ist: In jeder findet man jenes Exerzitium freiwilliger Abgeschiedenheit wieder, erfüllt von einer strengen Askese, die aber eine Art Energiespeicherung ermöglicht. Wolfgang Laib hat die Absicht, diesen abgeschiedenen Ort als einen Ort der Meditation zu gestalten, und will ihn mit jenem «energetischen» Gold überziehen, das Wachs heisst.

Mitten im chaotischen Strudel der Welt hat er beschlossen, diesen Raum als ein Refugium der Stärke und Energie der Kunst aufzubauen, gleich einem Hort des Friedens, einem Hort der Weisheit, im Herzen des Canigou-Massivs, aus einer Vision heraus, die man Giorgiones *Drei Philosophen* an die Seite stellen könnte.

(Übersetzung: Thomas Aigner)

1) Nicht veröffentlichter Text von Wolfgang Laib, geschrieben im Oktober 1993 für das *capc Musée d'art contemporain* in Bordeaux.

2) Ebd.



FELSEN IN NEW MEXICO / CLIFFS IN NEW MEXICO. (PHOTO: WOLFGANG LAIB)

A Wax Room in the Mountains

The project for a Wax Room in the Mountains is the fruit of a quest at the center of the world, the quest of Wolfgang Laib as marked by the ensemble of his works. The choice of the capc Musée d'art contemporain at Bordeaux as the project's producer is the fruit of a long-standing friendship between Jean-Louis Froment and Wolfgang Laib. It was this relationship which led the artist to explore the eastern part of the Pyrenees mountains, and which spurred the museum to seek a "museumistic elsewhere" beyond its own walls—an elsewhere juxtaposed with the reality that is the primary meaning of Wolfgang Laib's works.

The use of beeswax in the work of Wolfgang Laib goes back to 1987 to a number of Rice Houses. It was in 1988, however, that his first architectural use of it appeared, at the exhibition mounted by Harald Szeemann in Berlin, *Zeitlos, Timeless*. In the hall of the Hamburger Bahnhof, he constructed a rectangular-plan cell, elongated in form. As with all the constructions that would follow, the width is very narrow, which makes these constructions look more like corridors than dwellings.

Its title, FÜR EINEN ANDEREN KÖRPER (For Another Body), clearly conveys the meaning that Wolfgang Laib wishes to give this work. It is in every way a place of "passage," a place of mutation (as opposed to transformation) of matter and spirit.

JEAN-MARC AVRILLA is a curator at the capc Musée d'art contemporain de Bordeaux. Presently he is working on a study of Romanesque Art.

The interior is entirely covered with plates of purified beeswax, except for the floor. A naked bulb hangs on its wire from the ceiling, and with the heat it gives off, it warms the wax just enough for it to scent the interior, so that the spectator feels bathed in wax, as if it were incense inside a temple. This construction is important because for the first time it gives the work a human scale, which is the key to understanding it. The title clearly indicates the link that Wolfgang Laib has always developed between the material and the spiritual, with his perfect knowledge of Indian, Muslim, and Western religious traditions, not to mention his perfect knowledge and total mastery of the contemporary artistic vocabulary.

The prior works, such as the RICE HOUSES, bear witness to this. Such works as the 1988 PASSAGEWAY at the *Carnegie International* of Pittsburgh or the 1992 WAX ROOM at the Kunstmuseum of Bonn, which included at its far end a wax stairway beginning a meter above the floor and going up to the ceiling, pointedly attest to the space as a place of meditation and spiritual refuge. They are also closed spaces built over the form of the body: they are architecture, and could be compared to the boat moorings in Egyptian temples or to funerary chapels. Yet in them one is also aware of being inside an icon, if one analyzes the role of the wax plates.

Before more specifically examining the wax of the cells, it may be useful to look at a very similar kind of construction that Wolfgang Laib has been developing since 1989: *The Walls*.

The Walls are built in such a way as to block passage or to mark the impossibility of the body's, but not the spirit's, passage, as he presented it in the *PASSAGE* at the capc Musée d'art contemporain at Bordeaux, in 1992. The latter work, in fact, could be our third reference point in Wolfgang Laib's oeuvre, after *FÜR EINEN ANDEREN KÖRPER* and *PASSAGEWAY*.

PASSAGE, constructed on the principle of the wall, is in reality a door walled with wax on both sides. The economy of Laib's work forced him to limit his intervention to the sole central arch of the exhibition space. But much more than this, the observer feels he is facing a double icon of monumental size similar in form to an altarpiece. And this icon has the peculiarity of being golden, golden as the wax, but also like the background of a Gothic painting.

The sense of icon is at its greatest here, for we are dealing at once with an "image," a flat tint of gold, and a support, a double wall of wax that becomes one, rejoining the material to the spiritual in the concern for establishing the work as a means to the spirit's transcendence. The Cells function in the same way, but in an individualist manner: each of them can accommodate no more than one person, and thus one may truly speak of a refuge for the spirit in this case.

It is in the context of this meditative research, in the juxtaposition of Eastern religious traditions, both Moslem and Hindu, and the most ancient traditions of Western monasticism, that one must situate Laib's work and his Wax Room project in the Pyrenees. It is not a religious work, but rather a work of syncretism that considers the work of art as a spiritual "medium" in the strongest sense of the term.

The choice of material is as important as the choice of place or form: The materials (wax, pollen, milk) are juxtaposed with a support considered imperishable (marble, stone, rock). The choice of wax as material is linked to its organic nature, which the artist contrasts with the mineral materials and uses as a building material: The wax becomes so powerful that it creates a contradiction in the very existence of the work, and in its presentation.

Though the project for a wax room is old and the artist had envisioned realizing it in the desert of the

American Southwest, his eventual choice of Europe as site came from the desire to build, within the old continent at the end of the twentieth century, a spiritual space: "But now I also believe that to do this in Europe, right in the middle of the Europe of our age, today, with all that is going on around us, would be a great wager—something completely new, and at the same time very ancient..."¹⁾ He hopes to build "a small space hollowed out from the rock of a mountain, on a human scale, perhaps 2 meters by 4.5 meters and 3 meters high, covered entirely with beeswax and having a small wooden door. It will be a place that only very few could visit, but some people all the same."²⁾ The project thus belongs to the line of previously realized cells, but with an extraordinary dislocation, since the work will have left the museum to take refuge, like an hermitage, in the heart of the mountains. Laib has compared it to the settlements of monks on certain mountaintops in the Pyrenees. And indeed his wish to construct this room in the heart of Europe has shifted toward a relatively secluded mountainous region which was nevertheless colonized very early by small hermitages and large monasteries, from Serrabone to Saint-Martin-du-Canigou.

With this work of monastic allusion, Wolfgang Laib is appealing to a universal form equally present in Islamic, Brahmanic, Buddhist, and Christian traditions. In each case one finds the practice of voluntary isolation inspired by a severe asceticism, which nevertheless makes possible a kind of storage of energy. Wolfgang Laib intends to build this isolation as a place of meditation, and to cover it with that "energetic" gold that is wax. Amidst the chaotic whirlwinds of the world he has decided to erect this room as a refuge for the power and energy of art, a haven of peace and wisdom at the heart of the Massif du Canigou, in a vision comparable to Giorgione's *Three Philosophers*.

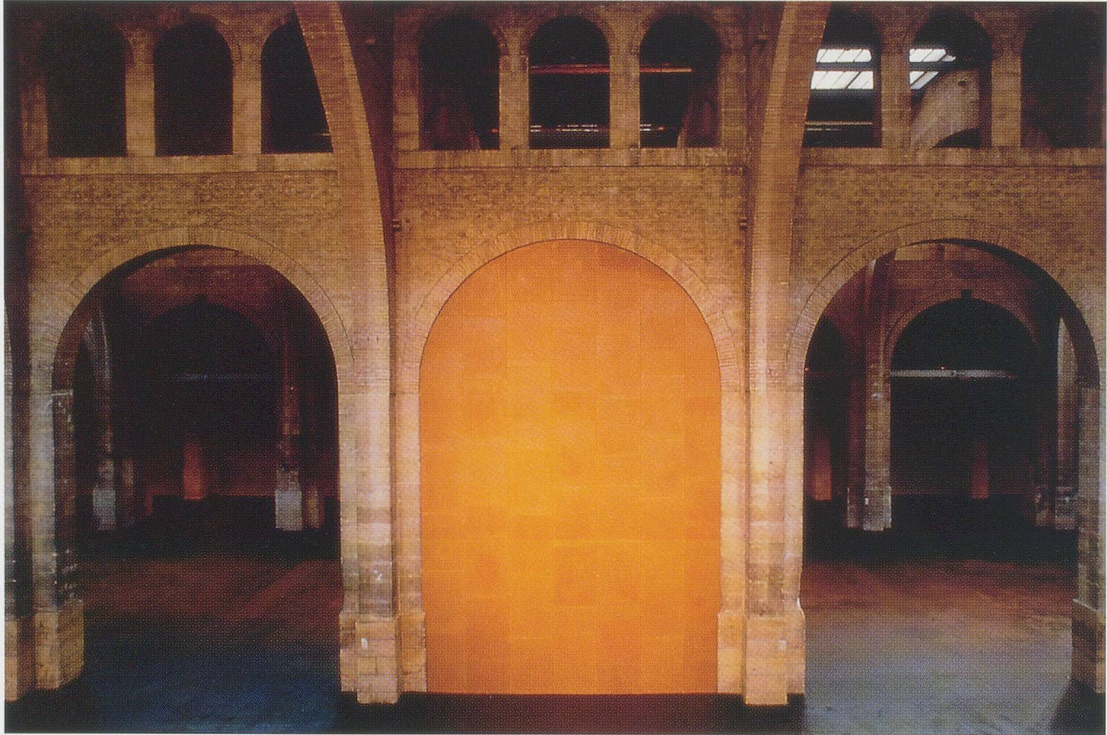
(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

1) Unpublished text by Wolfgang Laib, written in October, 1993 for the capc Musée d'art contemporain de Bordeaux.

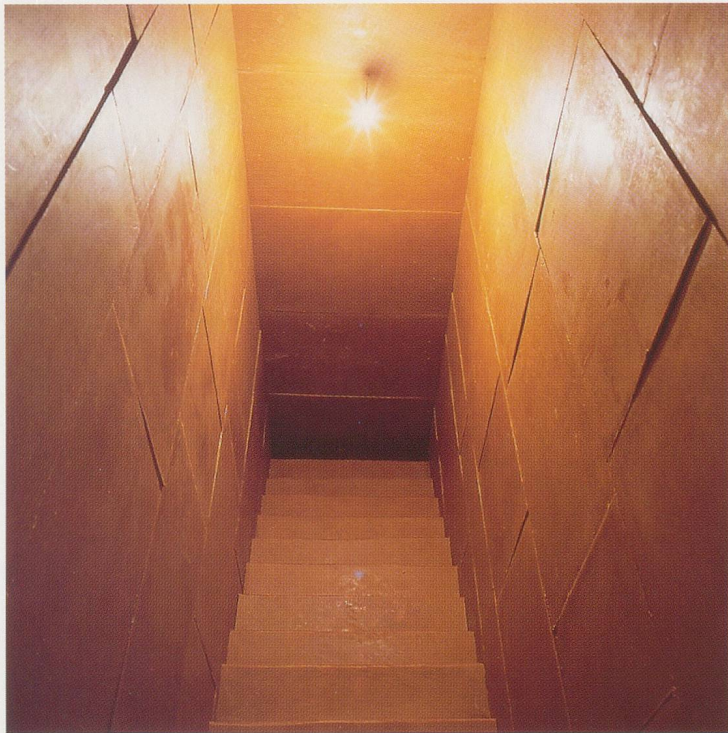
2) Ibid.

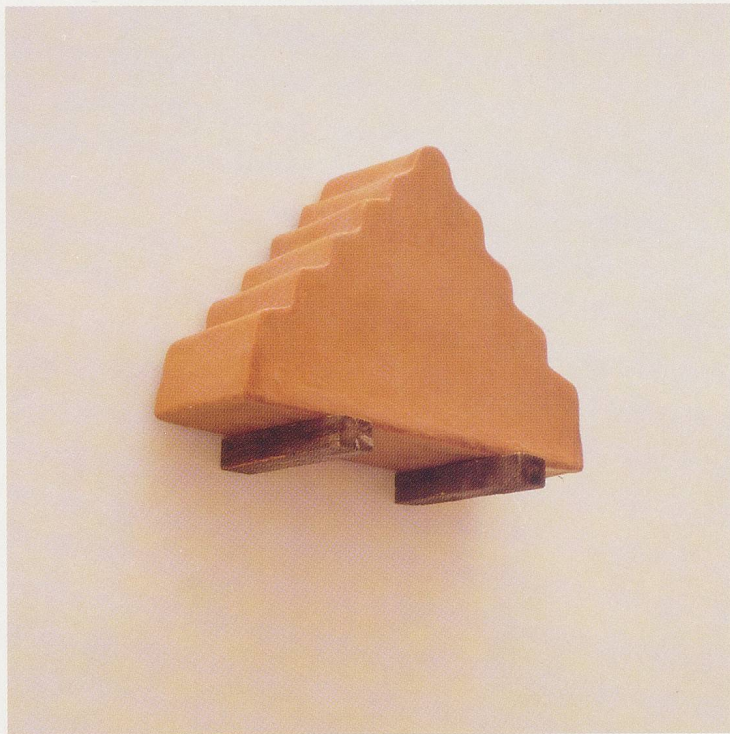
EIN WACHSRAUM FÜR EINEN BERG/ A WAX ROOM FOR A MOUNTAIN

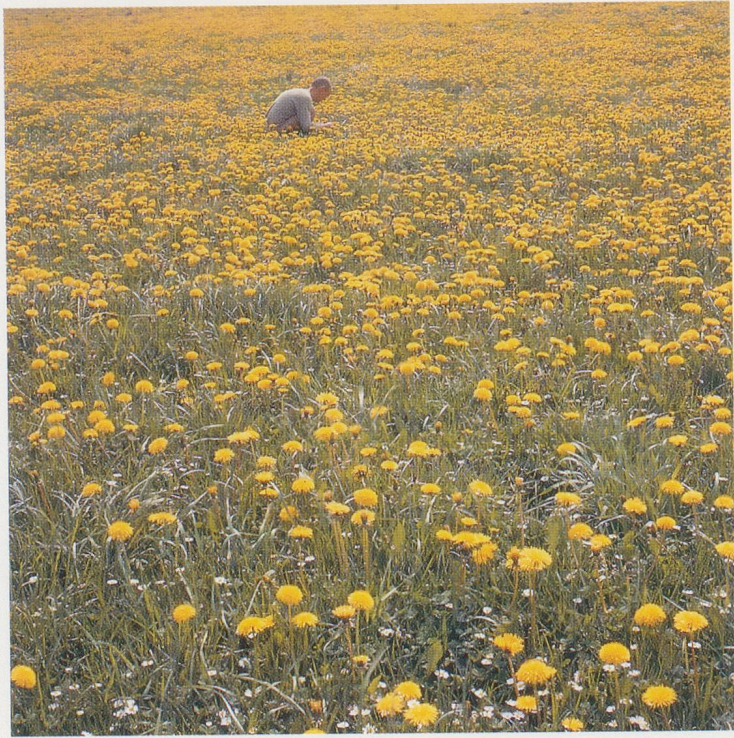












WOLFGANG LAIB,

DIE UNBESTEIGBAREN BERGE, 1990,

Blütenstaub von Haselnuss, Höhe ca. 7 cm /

THE MOUNTAINS NOT TO CLIMB ON,

pollen from hazelnut, height ca. 2 $\frac{3}{4}$ ".

PASSAGE,

Bienenwachs, Holzkonstruktion, 790 x 522 cm /

beeswax, wood construction, 311 x 205".

Installation 1992/93, capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux.

(PHOTO: FRÉDÉRIC DELPECH)

THE PASSAGEWAY,

Bienenwachs, Holzkonstruktion, Verputz, Innenmasse:

340 cm hoch, 83–204 cm breit, 600 cm lang /

beeswax, wood construction, stucco, interior dimensions:

134" high, 33–80" wide, 236" long,

Installation 1988, Carnegie International, Pittsburgh,

2nd Installation 1993, Gallery Sperone Westwater, New York.

WACHSRAUM, 1992,

Bienenwachs, Holzkonstruktion, Innenmasse:

433 cm hoch, 130–136 cm breit, 485 cm lang /

WAX ROOM, beeswax, wood construction, interior dimensions:

170" high, 51–53" wide, 190" long,

Installation, 1992/93, Kunstmuseum Bonn;

2nd Installation, 1993: Kunsthalle Basel.

OHNE TITEL, 1992, Bienenwachs, Holz, 76 x 114 x 37 cm /

UNTITLED, beeswax, wood, 30 x 45 x 15".

IN DER LÖWENZAHNWIESE / IN THE DANDELION MEADOW.

EDITION FOR PARKETT

WOLFGANG LAIB

A WAX ROOM FOR A MOUNTAIN, 1994

VOM KÜNSTLER MIT ÖLSTIFT ÜBERARBEITETER

SIEBDRUCK AUF RIVOLI SK2 (240 g)

GEDRUCKT BEI LORENZ BOEGLI,

ZÜRICH, 49,3 x 41 cm

AUFLAGE: 75, SIGNIERT UND NUMERIERT

A WAX ROOM FOR A MOUNTAIN, 1994

SILKSCREEN, OILSTICK ON RIVOLI SK2 (240 g)

PRINTED BY LORENZ BOEGLI, ZURICH, 19½ x 16⅛"

EDITION OF 75, SIGNED AND NUMBERED



a wax room for a mountain

carb 94

Medicine Man: Proposing a Context for Wolfgang Laib's Work

Wolfgang Laib has described himself as "isolated ... from art and artists."¹ He tends to reject comparisons of his work with the work of other artists—with one exception—and observes that "I have probably distanced myself from traditional European ideas of art in every respect."² Indeed it is undeniable that his most widely known works, the rectangles of flower pollen deposited on the floor and seeming to float in a haze of pure color, are uniquely his own. Laib's work is so careful, so painstaking, requiring so much patience and contemplation, that surely he is right to protect it from easy but misleading categorizations. Still, anything that is completely isolated and unique, that has no relations to other things, is by the same token unknowable and ahistorical. It seems worthwhile, then, to attend to certain contexts that both the work itself and the artist's statements about it seem to suggest.

It is well to begin where all discourse about Laib's work begins, with the fact that he was trained as a medical doctor, obtaining the degree in 1974. (His thesis was on the purity of drinking water.)³ But instead of taking up medical practice Laib began

THOMAS McEVILLEY is a contributing editor to *Artforum*. His latest book, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era*, was published in 1993 by Cambridge University Press, New York.

making art. The change of direction implies a sense that his therapeutic ambitions could be implemented better through the making of art than through the dispensing of medicines—a sense that connects his work with certain venerable traditions.

—

To begin with, the idea recalls ancient physicians from an era before the professions separated from one another, like Empedocles of Acragas, who was simultaneously a poet, a medical doctor, and a wonder worker, without much distinction among these roles. Pythagoras also was a medical doctor who seems to have believed that therapeutic effects could be attained through artistic means, both musical and visual. In the non-Western world this type of idea is not uncommon in philosophical and religious contexts. In Tibetan tantric tradition, for example, there is a healing method that involves putting the patient into a space of a certain shape and color, determined by the diagnosis, and letting these formal properties work the cure.

—

The therapeutic view of art overlaps significantly with the conception of art as a form of magic—in fact it's hard to tell them apart. For the Neoplatonist Iamblichus, for example, artistically mediated healing resulted from ritual contact with icons that were regarded as literally containing the deity or power they represented. Countless instances of such belief

occur, from Tibetan mandala practice to Navajo sand painting. This view of art as magico-therapeutic was indeed characteristic of pre-Modern cultures.

—

The fact that Laib's work has pre-Modern and non-Western resonances does not isolate it, but partially locates it. When Modernism as an ideology of history (and art history) began to lose credibility a generation or so ago, there were two alternative options available: an attempt to revive channels of spiritual communication with pre-Modern cultures that supposedly were healthier (neo-pre-Modernism), and an attempt to wring out of the end of Modernism some ongoing but corrected current (post-Modernism). The therapy issue is one of the dividing factors among these positions. The Modernist finds the pre-Modernist view of art as magical therapy naive and superstitious; but the neo-pre-Modernist sees the Modernist worship of pure forms for themselves, with no additional therapeutic end, as soulless, frivolous and irresponsible. (The post-Modernist, meanwhile, looks sideways at the discussion, finding both criticisms valid and hence both positions distasteful for different reasons.) One suspects that Laib's almost phobic withdrawal from "art and artists" is primarily a rejection of Modernism. Through its location in pre-Modern revival, his work occupies a secondarily post-Modern position, insofar as pre-Modern revivalism has taken its place among the expanded array of options that post-Modernism has proffered as a corrective to Modernist exclusionism.

—

Still, cultural entities are rarely unmixed, and such divisions are not absolute. There is, for example, a vestige of the Pythagorean therapeutic theory in Modernist formalism, in the idea that contemplating pure forms is somehow "good for you." In fact, this view of the function of art underlies much classical Modernist art, and in this sense Laib's work also has a surreptitious Modernist context. Something like the therapeutic view can be seen, for example, in the path-oriented quality of spiritual abstraction such as Kazimir Malevich's and Piet Mondrian's.⁴ For Malevich the ascent to the heights of non-objective art was equivalent to the mystic's ascent of Mt. Carmel: It had the ability to restore one to pure consciousness.

Mondrian also seems to have felt that his work could harmonize the viewer with vibrational patterns in the atmosphere. Both of them, and many others, believed that their works were intimately connected to the inner structure of reality. The nature of this connection was assumed to be deeper than the visual surface. From deep within an immaterial stratum in the artwork, vibrations of cosmic harmony were regarded as emanating in a way that could contribute to a cure of mundane bound consciousness, setting it free to resonate to the fundamental rhythms and structures of things—what the Pythagoreans called the Music of the Spheres. In pre-Modern contexts, belief in the therapeutic impact of things, that today would be called art, was direct; in High Modernism it cohabited uneasily with pure Kantian aestheticism.

—

In the Modernist magico-formalist tradition the most open embodiment of this idea was in the works of Yves Klein, who imported the theory into art discourse from Rosicrucianism.⁵ Klein stated that his works actually gave off vibrational emanations that would heal the viewer sensitive enough to receive them. Influences of his view spread to Fontana, the Zero Group, and Fluxus, and peaked in the work of Joseph Beuys. Dr. Beuys's healing fetishes include (the idea of) wrapping the subject, or patient, in fat and felt, "batteries" or energy accumulators made of various natural and cultural materials, and so on. With Beuys there was, I think, always a certain ambiguity about how literally he intended these curatives to be regarded as medicinal—or whether in fact they were primarily metaphorical gestures. (This issue arises with Klein, too, though his public statements, whatever ironies they may have involved, always claimed fully serious belief.)

—

Laib situates his work, somewhat insistently, in the wake of Beuys's journey. "I have few connections to artists," he has said, but "some very open connections—to the work of Beuys."⁶ In fact, Laib characteristically rejects comparisons of his work with the work of any artist but Beuys. He has rejected, for example, general comparisons of the simplicity of his work with Minimal art and such specific comparisons as that between his little houses and the little houses

of Joel Shapiro.⁷⁾ Regarding the comparison with Minimal art, Laib has asserted that the simplicity of his own oeuvre is not so much the result of an artistic reductivism as of a religious renunciation: "...it has much more to do with the ascetic [than with Minimal art]," he has said, "and in art it is much closer to Beuys than to Carl Andre."⁸⁾

It seems specifically the healing aspect of Beuys's oeuvre, not its aesthetic aspect, that elicits Laib's statements of commitment. Aside from the use of beeswax as art material, the aesthetic aspects of their oeuvres are very different.⁹⁾ But the combination of religious and therapeutic meaning that seems to underlie the value of art for Laib occurs of course in Beuys's statements, too. It is worth noting that the Buddha referred to his teachings—the source of the Buddhist scriptures which Laib has studied along with several other bodies of religious texts—as medicinal or therapeutic, and that this was a common attitude in Indian religions.¹⁰⁾ Laib has systematically attempted, in other words, to remove his work from the conventional art discourse and insert it into the discourse of therapeutic religion. On the assumption that the artist's intentions are, to an extent, revelatory about the work—not least if they seem unfulfilled in it—it seems a good idea to take this stance seriously. The question remains how literally it is intended.

Laib's oeuvre contains, for the most part, four types of works: pollen accumulations on the floor, little houses sometimes filled with rice, sometimes coated with wax, beeswax rooms large enough for a viewer to enter, and "milkstones," that is, slightly concave marble planches onto which milk is poured. Laib seems to specify the effect in question for at least two of these genres when he says: "If you have a milkstone or a pollen piece in a private space, the life around, in that space, has to be changed."¹¹⁾

What is the nature of that change? Is it simply that the environment has been changed in the sense that the addition of anything at all to a context changes it? Is it that the responsibility of re-pouring the milk every morning, or guarding the pollen against atmo-

spheric disturbance, engages the viewers' lives more than, say, looking at a painting does? Is it the question of beauty again—that the trained sensibility, perceiving the beauty of Laib's work in the room, will experience the room as sanctified by its presence? Or is it that there is a palpable—and presumably in some way measurable—vibrational force emanating from the work that would effect any sentient being in its range, whether trained or untrained, human or non-human? Though Laib might shy away from a bald statement of magical belief, it seems that without such an explicit magical or vibrational doctrine his work is not so radically separated from Modernist formalism as he would evidently like it to be.

What some critics have called Laib's mysticism is a participation mystique that involves underlying assumptions of animism or pantheism and rejects the separation of nature and culture for an attempt to ground culture in nature. The performative aspect of his work—the slow, painstaking gathering of pollen, the daily pouring of milk on the milkstones—recalls priestly rite. The materials of his oeuvre—stone, wax, pollen, rice, milk—while all natural, represent a range of natural change or process, from the solid to the viscous to the granular to the powdery to the liquid states. A microcosm of natural process is involved as in Anaximenes's expansion-contraction model of the universe, in which all change was regarded as, fundamentally, change of density, from solid to liquid to gaseous, and so on.

The ambiguity between visual beauty and vibrational efficacy in Laib's work reflects in part this rejection of Modernism's deeply ingrained distinction—or opposition—between nature and culture. Faced with the collapse of Modernism and the two alternative options already mentioned—a revival of pre-Modern cultural and spiritual modes as redemptive, and the alternative attempt to drag from the end of Modernism an inverted form of itself called post-Modernism—Laib's choice seems clearly to have been the neo-pre-Modern, and as for other artists who have made that choice, it has featured the pre-Modern immersion of art into religion as a greater matrix. Indeed, many late Modernist and post-Modernist

WOLFGANG LAIB, *OHNE TITEL*, 1993,
Bienenwachs, 19 x 80 x 78 cm /
UNTITLED, *beeswax*, 7½ x 31½ x 30¾".

artistic trends have involved the tactic of the pre-Modernist revival—such as Land art, Body art, feminist performance art (such as that of Carolee Schneeman and Donna Henes) based on the idea of a matriarchal aesthetic, and more. These and other feminist ritual performance artists have harked back to supposed neolithic matriarchies based loosely on the remains of Catal Huyuk in modern Turkey. Beuys, late in his oeuvre, chose the Native American (or Amerindian) cultures as his idealized model of a spiritually whole pre-Modern culture attuned deeply with nature. With a redirection of attention from North America to South America, Baumgarten followed him in this. Sigmar Polke's works involving the peyote-using Southwest Amerindian cultures continue this displaced Germanic tradition that retained eighteenth-century ideas of the Americas as the natural paradise rediscovered. Laib would seem to share this tradition when he remarks that "people told me about Red Indians in America who use pollen for some rituals—incredibly beautiful things. I never saw it, but I feel very close to this."¹² Laib also has referred to overlaps between his work and Australian aboriginal feelings about nature.¹³

Laib's feeling that his work relates more to religious austerity than to the intellectual and visual reductionism of certain late Modernist and post-Modernist



styles means in effect that he wants it to be—he insists it is—more than a style. He wants it to live and breathe within the art system, while being inserted into religious discourse, without a specific sectarian or denominational slant. Laib has referred to Rumi, Francis of Assisi, and various Indian philosophical traditions including both Buddhist and Jain. Jain non-violence seems to have exerted a special influence. In connection with it Laib has referred to "the extreme meaning of things too precious to be touched" as one of the root motivations for his first milkstones and shortly after them the first pollen collections. The famous image of him crouching in a field of flowers and gently brushing pollen from individual blossoms into a jar is reminiscent of the Jain practice of sitting down gently so as not to hurt the grassblades, or stirring water gently so as not to knock about the micro-organisms in it too much, and so on. Somewhat similarly, Laib's statements that he sees his artistic work not as creation but as helping

along the expressiveness of nature ("It is more participating than creating.")¹⁴) connects directly to Klein's assertion that as an artist he was the midwife of nature, and his reference of this artistic function back to the Great Art of the alchemists.

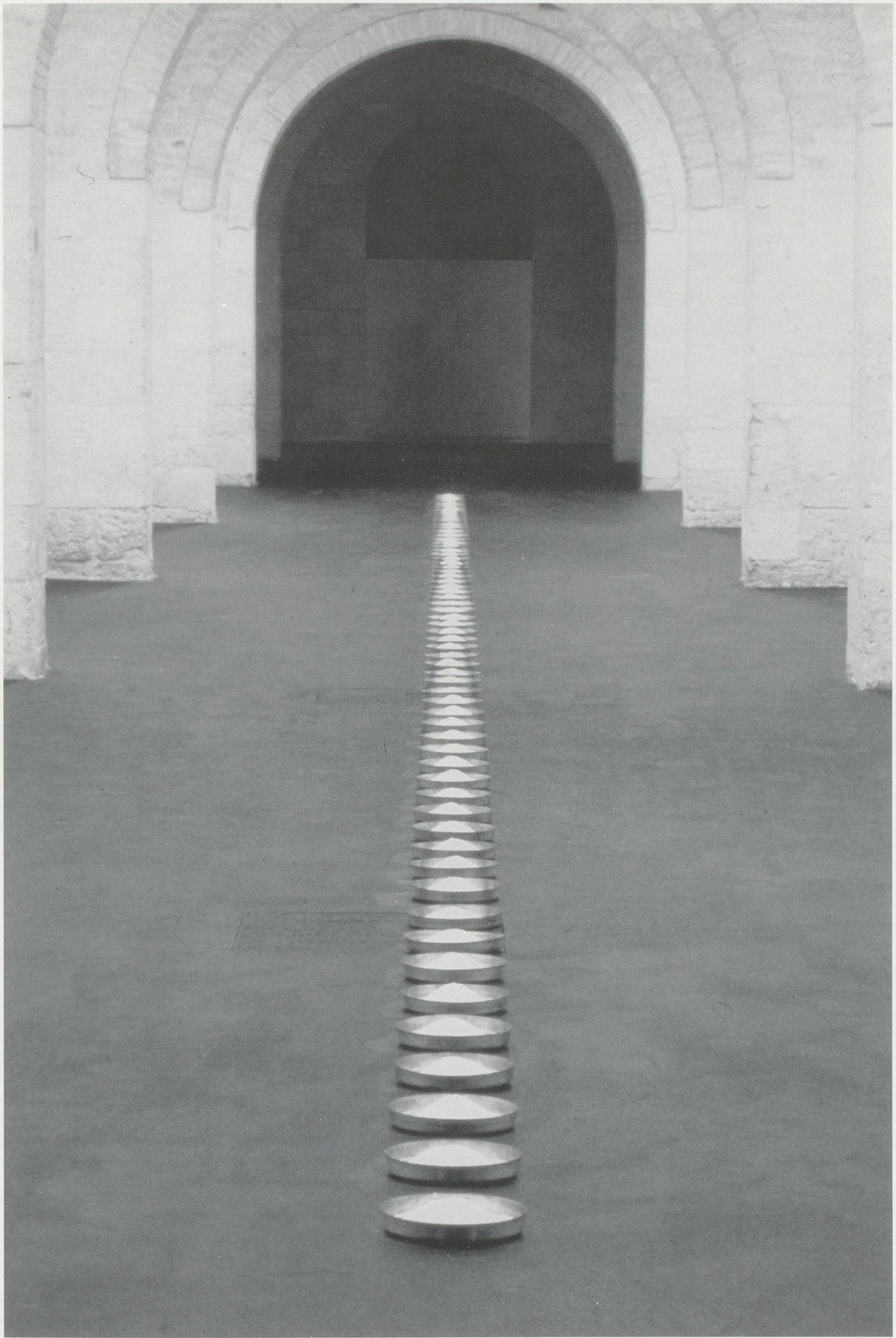
Yet, for all Laib's assiduousness in locating his work outside the conventional art discourse, it still retains references to conventional art materials and practices, such as the conspicuous analogy between powdered pigment and flower pollen. Indeed, Laib's occasional concentration on the cone shape in the exhibition of pollen parallels elements of Anish Kapoor's work in which conical structures on the floor are covered with powdered pigment to establish quasi-ritual umbilical "centers" or channels between above and below. The intentions between these groups of works by Laib and Kapoor seem similar in some ways—both, for example, involving references to Indian tantric visual and ritual traditions. But they are very different in other ways. Kapoor, who is Indian by birth, is revisiting his inherited tradition; Laib, a citizen of an imperial nation, seeks redemption through the other. (Perhaps similarly, Laib, in insisting on using pollen rather than the conventional art material, seems more literalistic in terms of the magico-religious power of the materials.)

It is both the long historical association of art with magic and healing rite, and the nature of the Modernist and post-Modernist art realm as being essentially open or undefined that makes such ambiguity and range of intentions possible. It was not always so. In other, earlier contexts it was often religion (as in ancient India) and sometimes philosophy (as in ancient Greece) that allowed for cultural statements of layered complexity containing internal questions and contradictions with seeming serenity. Since Marcel Duchamp's introduction of the practice of appropriation, and its widespread naturalization in art practice in the 1970s and '80s, the realm of art has been the home of such multi-directional or contradictory impulses in our society. At the same time that Laib's art is processed through conventional institutions, the art press, and collectors, there is still

enough slack in the situation for the artist to assert a privileged allegiance to another type of realm altogether.

- 1) "Interview of Wolfgang Laib" by Suzanne Pagé, in *Wolfgang Laib* (Paris: ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986), pp. 1–21; p. 15.
- 2) Martin Schwander, "The Difference Between a Blue Picture and a Blue Sky" (an interview with *Wolfgang Laib*), *Wolfgang Laib* (Luzern: Kunstmuseum, Luzern, 1990), pp. 25–32; p. 25.
- 3) Pagé interview, p. 15.
- 4) For extended discussion of this aspect of Modernism see Thomas McEvelley, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Post-Modern Era* (New York: Cambridge University Press, 1993), especially chapters 2 and 3.
- 5) See Thomas McEvelley, "Yves Klein and Rosicrucianism," in *Yves Klein: A Retrospective* (Houston: The Rice Museum, and New York: The Arts Publisher, 1981).
- 6) "I feel much closer to Joseph Beuys's work than to the houses of Shapiro." Pagé interview, p. 15.
- 7) Klaus Ottman, "Wolfgang Laib" (an interview), *Flash Art*, February/March, 1987.
- 8) Pagé interview, p. 16.
- 9) Laib has specifically distanced himself from the dread of beauty characteristic of Beuys's work and his generation. (It was a "strange idea," Laib says, that "beauty was bourgeois." Pagé, p. 17.) Still, it is not precisely in "beauty" that Laib locates the power of the artwork. (Beuys's oeuvre, the only one he will suffer comparison with, is after all the paradigm of the rejection of beauty.) Exactly what function it plays in Laib's view of the artwork is not yet clear.
- 10) Also here and there in Western philosophy, for example, Sextus Empiricus and Ludwig Wittgenstein.
- 11) Pagé interview, p. 21. One wonders if he is familiar with the Apache tradition represented in the poem song beginning, "House of pollen, house of dawn..."
- 12) Pagé interview, p. 19.
- 13) Pagé interview, p. 20. It seems an interesting question why European artists wanting to employ reference to pre-Modern societies in their work displace these references to other continents rather than, say, referring to Cro-Magnon cultures. Interestingly, I can only think of American artists who have chosen the Cro-Magnon field of reference—such as Elaine de Kooning and Jo Baer. That choice and the redirection of much American feminist art toward Near Eastern models reverses the displacement, as American artists locate the natural paradise in an earlier phase of the Old World. (Perhaps it is difficult to find a sense of sanctified ancient culture in one's own backyard.)
- 14) Pagé interview, p. 17.

WOLFGANG LAIB, *DIE REISMAHLZEITEN*, 1992,
Messingteller, Reis, ca. 28 m lang /
THE RICE MEALS, brass plates, rice, 92'.



Medizinmann – Versuch zu einer Kontext- bestimmung der Kunst Wolfgang Laibs

Wolfgang Laib hat von sich selbst einmal gesagt, er sehe sich «isoliert von Kunst und Künstlern». ¹⁾ Vergleiche seines Werkes mit dem Werk anderer Künstler weist er – mit einer Ausnahme – zurück und stellt fest: «Ich habe mich wohl in jeder Hinsicht von europäischen Vorstellungen von Kunst entfernt.» ²⁾ Tatsächlich lässt sich nicht bestreiten, dass seine bekanntesten Arbeiten, die auf den Fussboden gesetzten Rechtecke aus Blütenstaub, die in einem Dunst aus reiner Farbe zu schweben scheinen, etwas ganz und gar Eigenes darstellen. Laib ist in seiner Arbeit so sorgfältig, so akkurat, sie verlangt ihm so viel kontemplative Geduld ab, dass er sein Werk sicherlich mit Recht vor irreführenden Klassifizierungsversuchen in Schutz nimmt. Trotzdem: Etwas, das völlig isoliert für sich steht, das heisst ohne jede Beziehung zu anderen Dingen und absolut singular ist, ist per definitionem auch unkenntbar und ahistorisch. Folglich dürfte es lohnend sein, auf bestimmte kontextuelle Zusammenhänge einzugehen, auf die sowohl das Werk als solches wie auch diesbezügliche Aussagen des Künstlers hinzuweisen scheinen.

Es ist ratsam, dort anzusetzen, wo jede kritische Auseinandersetzung mit dem Werk Wolfgang

Laibs ansetzt, nämlich bei der Tatsache, dass er als Mediziner ausgebildet wurde und 1974 seinen Doktor gemacht hat (mit einer Dissertation über die «Reinheit des Trinkwassers»). ³⁾ Doch statt als Arzt zu praktizieren, wandte sich Wolfgang Laib der künstlerischen Arbeit zu. Diesem Umschwung lag offenbar ein Bewusstsein zugrunde, dass sich seine therapeutischen Ambitionen durch künstlerische Arbeit besser umsetzen liessen als durch die Verabreichung von Medikamenten – eine Denkweise, die sein Werk in bestimmte altehrwürdige Traditionen einreicht.

—

Zunächst einmal erinnert dieses Denken an Heilkundige der Antike, also aus einer Zeit, da sich die beiden Berufe noch nicht auseinanderdividiert hatten, etwa an Empedokles von Akragas, der gleichzeitig Dichter, Heilkundiger und Wundertäter war, ohne dass zwischen diesen Funktionen eine klare Trennung bestand. Pythagoras war ebenfalls ein Mediziner, der offenbar der Überzeugung war, dass ein therapeutischer Effekt durch künstlerische Mittel, musikalische wie bildkünstlerische, zu erzielen sei. In der nichtwestlichen Welt ist ein solches Denken in philosophischem oder religiösem Zusammenhang durchaus keine Seltenheit. Die tantrische Tradition Tibets beispielsweise kennt eine Heilmethode, bei der der Kranke je nach der Diagnose in einem Raum

THOMAS McEVILLEY ist «contributing editor» der Zeitschrift *Artforum*. 1993 erschien bei Schirmer und Mosel sein Buch *Kunst und Unbehagen, Theorie am Ende des 20. Jahrhunderts*.

von bestimmter Form und Farbe untergebracht wird, der durch diese äusseren Merkmale die Heilung bewirken soll.

Das therapeutische Kunstverständnis überschneidet sich in starkem Masse mit der Vorstellung von Kunst als einer Form der Magie – die beiden lassen sich, um genau zu sein, schwer auseinanderhalten. Nach Ansicht des Neoplatonikers Iamblichos etwa ergab sich eine künstlerisch vermittelte Heilung durch die rituelle Berührung mit Ikonen, die, so glaubte er, die auf ihnen dargestellte Gottheit oder Kraft ganz konkret in sich fassten. Vom tibetischen Mandala-Brauchtum bis hin zu den Sandmalereien der Navajos finden sich zahllose Beispiele eines solchen Denkens. Dieses magisch-therapeutische Kunstverständnis zeichnete vormoderne Kulturen geradezu aus.

Die Tatsache, dass das Werk von Wolfgang Laib vormoderne und nichtwestliche Bezüge aufweist, isoliert es nicht, sondern trägt dazu bei, es zu lokalisieren. Als etwa vor einer Generation die Moderne als eine Ideologie der Geschichte (auch der Kunstgeschichte) an Glaubwürdigkeit zu verlieren begann, standen zwei verschiedene Optionen offen: entweder spirituelle Verbindungskanäle zu vormodernen und vermeintlich gesünderen Kulturen zu reaktivieren (Neo-Prämoderne) oder dem Ende der Moderne irgendeine weiterführende, freilich korrigierte Strömung abzuringen (Postmoderne). Die Therapiefrage ist einer der Punkte, in denen sich diese Positionen scheiden. Der Verfechter der Moderne hält die vormoderne Vorstellung von Kunst als magische Therapie für naiv und abergläubisch; der Anhänger der Neo-Prämoderne aber wiederum betrachtet die für die Moderne charakteristische Verherrlichung der reinen Form an und für sich, ohne ergänzenden therapeutischen Zweck, als seelenlos, leichtsinnig und unverantwortlich. (Der Vertreter der Postmoderne betrachtet unterdessen diese Diskussion von der Seite her und bescheinigt beiden Vorhaltungen Gültigkeit, womit ihm also beide Positionen aus unterschiedlichen Gründen gleichermassen zuwider sind.) Es drängt sich einem der Verdacht auf, dass Wolfgang Laibs fast phobischer Rückzug

von «Kunst und Künstlern» in erster Linie eine Abkehr von der Moderne ist. Durch seinen Platz innerhalb der Renaissance der Vormoderne nimmt das Werk Wolfgang Laibs in zweiter Linie insofern eine postmoderne Position ein, als auch die Wiederbelebung der Vormoderne zu dem breiten Spektrum von Optionen gehört, das die Postmoderne als Korrektiv zum exklusiven Charakter der Moderne anbietet.

Trotzdem: kulturelle Gebilde sind selten unvermischt rein, und Einteilungen wie diese haben keinen Absolutheitsanspruch. So hat sich ein Überrest pythagoreischen therapeutischen Denkens auch im Formalismus der Moderne erhalten, und zwar in dem Gedanken, dass die Betrachtung reiner Formen dem Menschen irgendwie «wohltue». Tatsächlich war dieses Funktionsverständnis der Kunst der verborgene Impetus eines Grossteils der Kunst der klassischen Moderne, und in diesem Sinne steht das Werk Wolfgang Laibs auch insgeheim im Kontext der Moderne. Eine Art therapeutischer Betrachtungsweise lässt sich beispielsweise im Erbauungscharakter der geistigen Abstraktion eines Kasimir Malewitsch oder Piet Mondrian ausmachen.⁴⁾ Der Aufstieg zu den Höhen der gegenstandslosen Kunst war aus der Sicht von Malewitsch gleichzusetzen mit der vom Mystiker unternommenen Besteigung des Berges Karmel: Der Aufstieg ermöglichte es einem, ein reines Bewusstsein wiederzuerlangen. Auch Mondrian war offenbar der Auffassung, dass seine Arbeiten den Betrachter mit Hilfe von Schwingungen in der Luft zu harmonisieren vermochten. Beide waren (wie viele andere Künstler auch) der Überzeugung, dass ihr Werk in einem engen Zusammenhang zur inneren Struktur der Wirklichkeit stand. Diese Vernetzung war ihrer Ansicht nach etwas, das unterhalb der Oberfläche des Sichtbaren angesiedelt war. Von einer tief innen gelegenen, materiell nicht greifbaren Schicht des Kunstwerkes gingen nach ihrer Vorstellung Schwingungen einer kosmischen Harmonie aus; diese konnten in ihrer Wirkung zur Heilung eines an Irdisches gebundenen Bewusstseins beitragen, indem sie dieses befreiten und mit den elementaren Rhythmen und Strukturen der Dinge – der Sphärenmusik der Pythagoreer – mitschwingen

liessen. In der Vormoderne war der Glaube an die therapeutische Wirkung bestimmter Dinge, die heute als Kunst bezeichnet würden, eindeutig, in der Hohen Moderne dagegen verband er sich mehr schlecht als recht mit einer reinen Ästhetik kantischer Prägung.

Die magisch-formalistische Tradition der Moderne fand ihre klarste Ausprägung in den Arbeiten Yves Kleins, der dieses Denken vom Rosenkruzertum her in den Kunstdiskurs hineintrug.⁵⁾ Yves Klein behauptete, dass von seinen Arbeiten tatsächlich Schwingungen ausgingen, die den Betrachter, der sensibel genug war, sie wahrzunehmen, heilen würden. Der Einfluss dieser Sichtweise griff auf Lucio Fontana, die Gruppe Zero und Fluxus über und gipfelte im Werk von Joseph Beuys. Zu den heilenden Fetischen des Dr. Beuys zählte das (vorgestellte) Einwickeln des Menschen oder Patienten in Fett und Filz, die «Batterien» oder Energiespeicher aus verschiedensten natürlichen und kulturbezogenen Materialien und dergleichen mehr. Bei Beuys gab es meines Erachtens immer eine gewisse Zweideutigkeit, inwiefern diese Heilmittel nach seiner Intention in einem ganz konkreten medizinischen Sinn zu verstehen waren – oder ob sie in Wahrheit in erster Linie metaphorische Gesten darstellten. (Diese Frage stellt sich auch bei Yves Klein, obgleich seine öffentlichen Aussagen bei aller Ironie, die ihnen innewohnen mochte, stets eine durch und durch ernsthafte Überzeugung geltend machten.)

Wolfgang Laib siedelt sein Werk mit einem gewissen Nachdruck in der Nachfolge der beuyschen Erkundungsreise an. «Mein Werk hat kaum Verbindungen zu dem anderer Künstler», hat er einmal gesagt, «aber einige sind ganz offensichtlich – nämlich zum Werk von Beuys.»⁶⁾ Genaugenommen zeichnet sich Wolfgang Laib dadurch aus, dass er sich gegen jeden Vergleich seines Werkes mit dem eines anderen Künstlers bis auf Beuys verwehrt. So weist er einen allgemeinen Vergleich der Schlichtheit seiner Arbeiten mit der Minimal Art ebenso zurück wie einen spezifischen Vergleich etwa seiner kleinen Häuser mit den Häuschen von Joel Shapiro.⁷⁾ Bezüglich des Vergleichs mit der Minimal Art hat Laib

ausdrücklich gesagt, die Schlichtheit seiner Arbeiten sei nicht so sehr die Folge eines künstlerischen Reduktionismus, sondern vielmehr einer religiösen Entsagung. «... Dieser Aspekt hat wesentlich mehr mit Asketik zu tun [als mit Minimal Art]», sagte er, «und steht innerhalb der Kunst Beuys viel näher als Carl Andre.»⁸⁾

Offenbar ist es insbesondere der Heilaspekt von Beuys' Werk und nicht dessen Ästhetik, die Wolfgang Laib sich zu dieser Nähe bekennen lässt. Abgesehen davon, dass bei beiden Bienenwachs als Werkstoff zum Einsatz kommt, ist ihre Kunst vom Ästhetischen her grundverschieden.⁹⁾ Die Verschränkung von religiöser und therapeutischer Bedeutung jedoch, auf der für Wolfgang Laib offenbar der eigentliche Wert der Kunst basiert, tritt natürlich ebenso in den Äusserungen von Beuys zutage. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass der Buddha seine Lehren – die Quelle der buddhistischen Schriften, mit denen sich Laib ebenso auseinandergesetzt hat wie mit dem Schrifttum anderer Religionen – als heilsam oder therapeutisch bezeichnete und dass diese Betrachtungsweise in den indischen Religionen allgemein üblich war.¹⁰⁾ Laib hat sich mit anderen Worten systematisch darum bemüht, sein Werk aus dem herkömmlichen Kunstdiskurs herauszulösen und es in den Diskurs des Heilsglaubens zu überführen. Wenn wir davon ausgehen, dass die Intentionen eines Künstlers zumindest bis zu einem gewissen Grad Aufschluss über dessen Werk geben – nicht zuletzt dann, wenn diese Intentionen nicht umgesetzt zu sein scheinen –, ist es ratsam, diese Haltung ernst zu nehmen. Die Frage bleibt, wie wörtlich sie gemeint ist.

Das Werk von Wolfgang Laib besteht im wesentlichen aus vier verschiedenen Arten von Arbeiten: Häufungen von Blütenstaub auf dem Fussboden, kleine Häuschen, die mal mit Reis gefüllt, mal mit Wachs überzogen sind, Bienenwachsräume, die gross genug sind, dass sie betreten werden können, und «Milchsteine», das heisst leicht konkave Marmorplatten, auf die Milch geschüttet wird. Wolfgang Laib beschreibt offenbar die Wirkung zumindest zweier dieser Werktypen näher, wenn er sagt: «Wenn ein

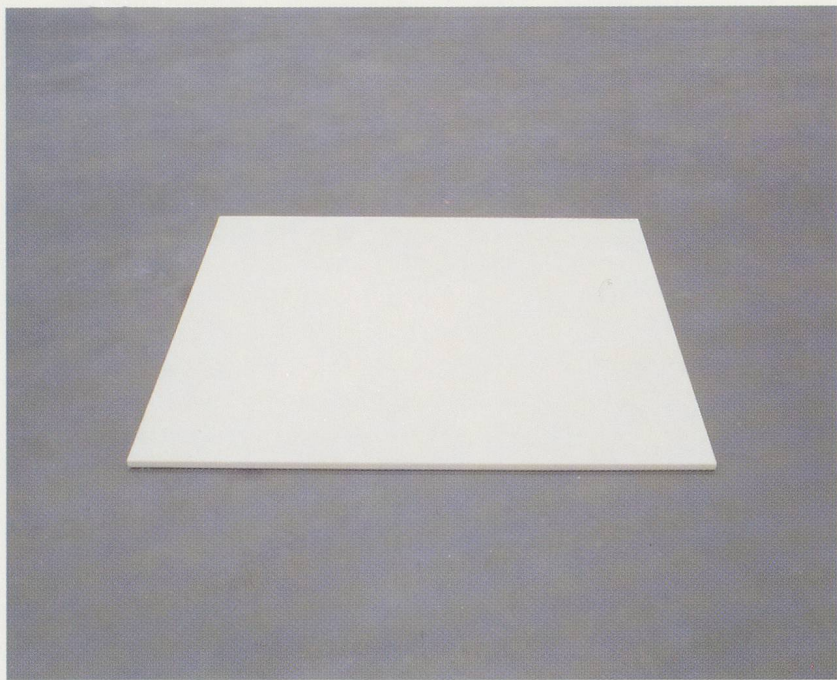
Milchstein oder eine Blütenstaub-Arbeit in einem privaten Raum untergebracht ist, muss sich das Umfeld in diesem Raum zwangsläufig verändern.»¹¹⁾

—
 Worin besteht diese Veränderung? Geht es lediglich darum, dass das Umfeld eine Veränderung in dem Sinne erfährt, wie sich jeder Kontext durch etwas, das ihm hinzugefügt wird, verändert? Oder ist der Punkt der, dass die Verantwortung, allmorgendlich wieder Milch nachzuschütten oder den Blütenstaub vor Luftbewegungen zu schützen, das Leben des betreffenden Menschen mehr in Anspruch nimmt als, sagen wir, das Betrachten eines Gemäldes? Oder wird wieder die Frage des Schönen thematisiert, etwa dadurch, dass das geschulte, sensible Bewusstsein, das die Schönheit von Wolfgang Laibs Arbeit im Raum zu empfinden vermag, dem Eindruck unterliegen wird, der Raum würde durch die Gegenwart dieser Arbeit geweiht? Oder ist die Sache die, dass von der Arbeit eine greifbare – und vermutlich irgendwie messbare – Schwingungsenergie ausgeht, die auf jedes empfindende Wesen in ihrer Nähe, sei es geschult oder ungeschult, menschlich oder nicht-menschlich, einwirkt? Obschon Wolfgang Laib vor einem offenen Bekenntnis zum Zauberglauben zurückschrecken mag, hat es den Anschein, als sei sein Werk ohne eine derartige explizite magische Theorie oder Schwingungslehre keineswegs so weit entfernt vom Formalismus der Moderne, wie er es offensichtlich gerne hätte.

—
 Das, was manche Kritiker als Wolfgang Laibs Mystizismus bezeichnet haben, ist eine Partizipationsmystik, die auf animistischen oder pantheistischen Prämissen aufbaut und die Trennung von Natur und Kultur ablehnt, um sich statt dessen um eine in der Natur gründende Kultur zu bemühen. Der Aktionsaspekt des Werks – das langsame, sorgfältige Auflesen des Blütenstaubs, das tägliche Begiessen der Milchsteine mit Milch – erinnert an priesterliche Riten. Die allesamt natürlichen Materialien seines Werkes – Stein, Wachs, Blütenstaub, Reis, Milch – stehen für eine Kette des natürlichen Wandels oder Prozesses, nämlich vom festen Zustand in einen zähflüssigen, von diesem in einen körnigen, von diesem wiederum in einen pulverisierten und von dem

schliesslich in einen flüssigen Zustand. Dabei wird ein ganzer Mikrokosmos natürlicher Prozesse erfasst, ganz so wie im Weltbild des Anaximenes, das auf einem Modell der Ausdehnung und Zusammenziehung beruhte, wonach jeder Wandel im wesentlichen als eine Veränderung der Dichte – von fest zu flüssig zu gasförmig usw. – betrachtet wurde.

—
 Die Unentschiedenheit zwischen optischer Schönheit und unterschwellig wirkender Schwingung im Werk Wolfgang Laibs widerspiegelt zum Teil diese Abkehr von der der Moderne zutiefst einbeschriebenen Unterscheidung zwischen – oder gar Gegenüberstellung von – Natur und Kultur. Angesichts des Kollapses der Moderne und der beiden bereits erwähnten alternativen Optionen – eine Wiederbelebung angeblich heilsbringender vormoderner kultureller und geistiger Ausdrucksformen oder aber der Versuch, dem Ende der Moderne eine Pervertierung ihrer selbst namens Postmoderne zu entringen – hat sich Wolfgang Laib ganz offensichtlich für die «Neo-Prämoderne» entschieden, und sein Werk zeichnet sich, wie das anderer Künstler, die diese Wahl getroffen haben, durch die vormoderne Subsumierung der Kunst unter die übergeordnete Matrix der Religion aus. Tatsächlich spielte bei vielen Kunstrichtungen der Spät- und Postmoderne die Strategie der Wiederbelebung vormoderner Positionen mit hinein – so unter anderem bei der Land Art, der Body Art und bei spezifisch feministischer Performancekunst (etwa in der Art von Carolee Schneeman und Donna Henes), die sich auf die Vorstellung von einer matriarchalischen Ästhetik stützt. Feministische Ritual-performancekünstler wie diese haben sich, in loser Anlehnung an die Überreste von Çatal Hüyük in der heutigen Türkei, an angeblichen neolithischen Matriarchaten zurückorientiert. Beuys wiederum hat spät in seinem Schaffen die amerikanischen Eingeborenen- oder Indianerkulturen als seine Idealvorstellung von einer geistig heilen und zutiefst mit der Natur im Einklang befindlichen vormodernen Kultur auserkoren. Mit einer Blickverlagerung von Nord- nach Südamerika ist Lothar Baumgarten darin seinem Beispiel gefolgt. Sigmar Polkes Arbeiten, die sich auf die dem Peyotekult anhängenden Indianerkulturen Südamerikas beziehen, setzen diese deut-



WOLFGANG LAIB, MILCHSTEIN,
1987–1989, Weisser Marmor und Milch,
122 x 130 x 2 cm / MILKSTONE,
white marble and milk, 48 x 51 1/8 x 3/4”.

kurs eintreten. Es gibt bei Wolfgang Laib Anspielungen auf Rumi, auf Franziskus von Assisi und auf verschiedene philosophische Traditionen Indiens, darunter sowohl die buddhistische wie die jainistische. Die jainistische Gewaltlosigkeit scheint einen besonderen Einfluss ausgeübt zu haben. In diesem Zusammenhang hat Wolfgang Laib die «extreme Bedeutung von Dingen, die zu kostbar sind, um berührt zu werden», als ein Grundmotiv für seine ersten Milchsteine und kurz darauf die ersten Blütenstaubarbeiten bezeichnet.

sche «Übertragungs»-Tradition fort, in der sich Vorstellungen des 18. Jahrhunderts von Amerika als dem wiederentdeckten unverdorbenen Paradies bis in die heutige Zeit hinein erhalten haben. Wolfgang Laib steht allem Anschein nach auch in dieser Tradition, wenn er sagt: «Man hat mir von nordamerikanischen Indianern erzählt, die Blütenstaub für bestimmte Rituale verwenden und dabei unheimlich schöne Sachen machen. Ich habe es nie selbst gesehen, aber ich fühle mich dem eng verwandt.»¹²⁾ Darüber hinaus hat Wolfgang Laib auf Überschneidungen zwischen seinem Werk und dem Naturverständnis der australischen Aboriginals hingewiesen.¹³⁾

Das berühmte Bild, auf dem man sieht, wie er kauern in einer Blumenwiese sanft den Blütenstaub von einzelnen Blüten in ein Gefäß streift, erinnert einen an jainistisches Brauchtum, etwa an die Gepflogenheit, sich ganz sorgsam hinzusetzen, um die Grashalme nicht zu verletzen, oder Wasser sanft zu bewegen, um die Mikroorganismen darin nicht zu sehr zu schädigen, und dergleichen mehr. In ähnlicher Weise knüpft Wolfgang Laibs Aussage, wonach er seine künstlerische Arbeit nicht als ein Schaffen versteht, sondern vielmehr als ein Fördern der Ausdruckskraft der Natur,¹⁴⁾ unmittelbar an die Behauptung Yves Kleins an, er sei Hebamme der Natur, eine Funktion des Künstlers, die Yves Klein auf die Grosse Kunst der Alchimisten zurückführte.

Die Tatsache, dass nach Wolfgang Laibs eigenem Empfinden sein Werk mehr mit religiöser Askese zu tun hat als mit dem intellektuellen und visuellen Reduktionismus bestimmter spätmoderner und postmoderner künstlerischer Stile, bedeutet im Grunde, dass es nach seiner Vorstellung mehr sein soll – und seiner Behauptung zufolge auch ist – als nur eine Form des künstlerischen Ausdrucks. Es soll innerhalb des Kunstbetriebs leben und atmen und zu gleicher Zeit, ohne einen spezifisch sektiererischen oder konfessionellen Einschlag, in einen religiösen Dis-

Doch bei allem Bemühen Wolfgang Laibs, sein Werk ausserhalb des herkömmlichen Kunstdiskurses anzusiedeln, weist dieses dennoch nach wie vor Bezüge zu konventionellen Materialien und Praktiken der Kunst auf, etwa in der augenfälligen Analogie von pulverisiertem Pigment und Blütenstaub. Ja die kegelförmige Präsentation des Blütenstaubs, die Wolfgang Laib gelegentlich praktiziert, entspricht bestimmten Arbeiten von Anish Kapoor, in denen

kegelförmige Gebilde auf dem Fussboden mit Pigmentpulver bedeckt sind, um pseudorituellen «Nabelzentren» oder Verbindungskanäle zwischen oben und unten herzustellen. Diesen Werkgruppen beider Künstler scheinen in mancher Hinsicht ähnliche Intentionen zugrundezuliegen; so klingen bei beiden Anspielungen auf bildliche und rituelle Traditionen des indischen Tantrismus an. In manch anderer Hinsicht jedoch sind sie von Grund auf verschieden. Anish Kapoor, ein gebürtiger Inder, kehrt zu seiner ererbten Tradition zurück; Wolfgang Laib, Angehöriger einer imperialen Nation, strebt nach Erlösung durch das Andere. (Dazu passt vielleicht auch, dass Wolfgang Laib durch sein Bestehen auf der Verwendung von Blütenstaub statt der herkömmlichen künstlerischen Materialien im Hinblick auf die magisch-religiöse Kraft der Materialien von strengerer Konsequenz zu sein scheint.)

Es ist sowohl die seit alters bestehende Verknüpfung der Kunst mit Magie und Heilungsriten wie auch die Tatsache, dass sich das Terrain der Kunst innerhalb der Moderne und Postmoderne durch eine elemen-

tare Offenheit oder Unbestimmtheit auszeichnet, die eine derartige Mehrdeutigkeit und Vielfalt der Intentionen möglich macht. Dem war nicht immer so. Früher, in einem anderen Kontext, war es vielfach die Religion (wie im alten Indien) und manchmal die Philosophie (wie im Griechenland der Antike), die kulturelle Äusserungen von vielschichtiger Komplexität zulies, welche mit scheinbarer Gelassenheit innere Fragen und Widersprüche in sich bargen. Seit der Einführung der Methode der Appropriation durch Marcel Duchamp und deren auf breiter Ebene erfolgter Einbürgerung in der Kunstpraxis der 70er und 80er Jahre bietet das Terrain der Kunst derartigen in verschiedenste Richtungen zielenden oder unvereinbaren Impulsen in unserer Gesellschaft eine Heimat. Während gleichzeitig die Kunst Wolfgang Laibs durch konventionelle Institutionen, die Kunstpresse und Sammler aufbereitet wird, bleibt dem Künstler heute immer noch genügend Spielraum, um sich zu vorrangiger Loyalität gegenüber einer Vorstellungswelt von ganz anderer Art zu bekennen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib», in: *Wolfgang Laib*, Ausstellungskatalog, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1986, S. 1–5.

2) Martin Schwander, «Der Unterschied zwischen einem blauen Bild und einem blauen Himmel» (Interview mit Wolfgang Laib), in: *Wolfgang Laib*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern, 1990, S. 25.

3) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

4) Eine eingehende Erörterung dieses Aspektes der Moderne findet sich bei Thomas McEvelley, *The Exile's Return: Toward a Redefinition of Painting for the Postmodern Era*, New York 1993, insbesondere Kap. 2 und 3.

5) Siehe Thomas McEvelley, «Yves Klein and Rosicrucianism», in: *Yves Klein: A Retrospective*, Ausstellungskatalog, The Rice Museum, Houston und New York 1981.

6) «Ich empfinde eine wesentlich grössere Nähe zum Werk von Joseph Beuys als zu den Häusern von Shapiro», in: Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

7) Klaus Ottman, «Wolfgang Laib» (Interview), in: *Flash Art* (Februar/März 1987).

8) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 15.

9) Wolfgang Laib hat sich insbesondere von dem Horror vor der Schönheit distanziert, der für das Werk von Beuys und seiner Generation kennzeichnend war. (So bezeichnete er es als eine «absurde Idee», dass «Schönheit bürgerlich» sein sollte; ebenda, S. 17.) Dennoch liegt für Wolfgang Laib die Wirkung des Kunst-

werkes nicht direkt in der «Schönheit» begründet. (Schliesslich ist das Werk von Beuys, das einzige, mit dem er Vergleiche zulässt, geradezu paradigmatisch für die Abkehr von der Schönheit.) Welche Rolle sie nun genau in Wolfgang Laibs Auffassung vom Kunstwerk spielt, ist bislang nicht ganz klar.

10) Ebenso stellenweise in der abendländischen Philosophie, etwa bei Sextus Empiricus und Ludwig Wittgenstein.

11) Suzanne Pagé, «Interview of Wolfgang Laib» (wie Anm. 1), S. 21. Man fragt sich, ob er mit der Apachen-Tradition vertraut ist, die sich in dem Versgesang mit der Anfangszeile «House of pollen, house of dawn...» niedergeschlagen hat.

12) Ebenda, S. 19.

13) Ebenda, S. 20. Es wäre vielleicht interessant, der Frage nachzugehen, weshalb europäische Künstler, die das Bedürfnis haben, sich in ihrem Werk auf vormoderne Kulturen zu beziehen, diese Bezüge auf andere Kontinente übertragen, anstatt etwa auf die Cromagnonkulturen Bezug zu nehmen. Kurioserweise fallen mir nur amerikanische Künstler ein, die sich den Cromagnon-Bezugsrahmen ausgesucht haben, etwa Elaine de Kooning und Jo Baer. Diese Wahl und die neuere Orientierung feministischer amerikanischer Kunst an Vorbildern aus dem Nahen Osten kehren diese europäische Übertragung um, da die amerikanischen Künstler das unverdorrene Paradies in einer früheren Ära der Alten Welt ansiedeln. (Vielleicht tut man sich schwer, im eigenen Hinterhof das Fluidum einer hehren alten Kultur auszumachen.)

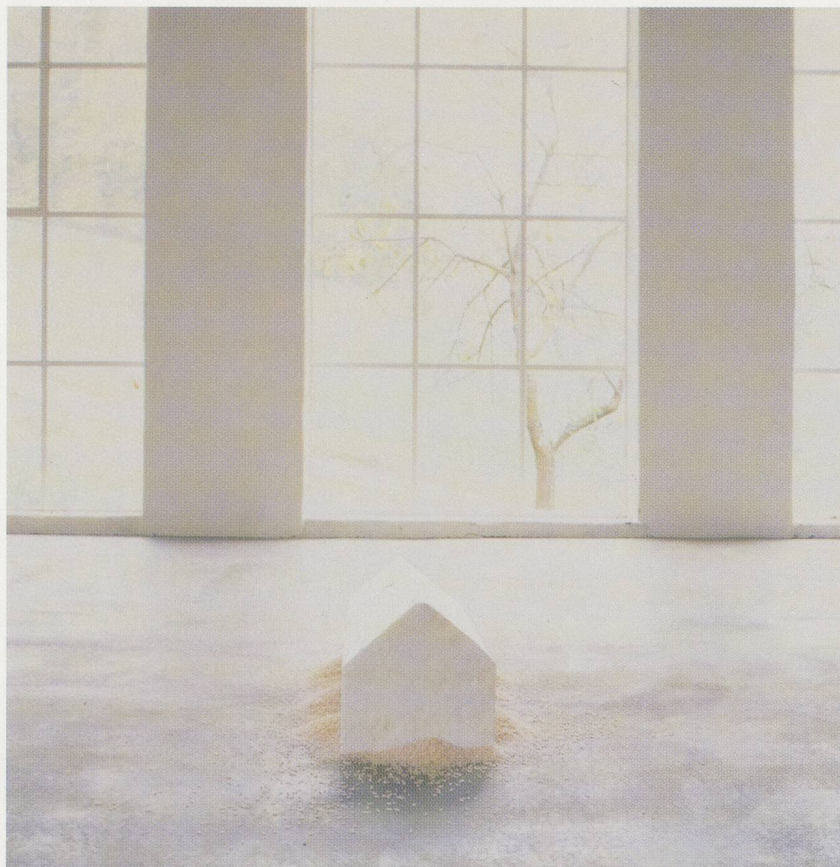
14) Ebenda, S. 17.

Wolfgang Laib

WOLFGANG LAIB, REISHAUS, 1990,

Weisser Marmor, Reis, 20,5 x 20,5 x 73 cm/

RICE HOUSE, white marble, rice, 8 x 8 x 28 $\frac{3}{4}$ ".



WOLFGANG LAIB, WACHSRAUM, 1992,

Bienenwachs, Holzkonstruktion, 433 cm (hoch), 130–136 cm (breit), 485 cm (lang) /

WAX ROOM, beeswax, wood construction, 170" (high),

51 $\frac{1}{8}$ –53 $\frac{1}{2}$ " (wide), 191" (long).

