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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Artikel: A matter of time : on flatness, magic, illusion, and mortality = Die Frage der Zeit : über Flächigkeit, Zauberei, Illusion und Sterblichkeit

Autor: Hickey, Dave / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680604

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.01.2026

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

DAVE HICKEY

A MATTER OF TIME:

On Flatness, Magic, Illusion, and Mortality

SIEGFRIED & ROY

This essay has its roots in a simple sequence of events. Several weeks ago, I was sitting in my apartment in Las Vegas reading John Shearman's *Only Connect: Art and the Spectator in Renaissance Italy.* I had just begun Shearman's discussion of early mortality in the sixteenth century as it relates to the conventions of Renaissance portraiture when I remembered that I had to make a call. So I began flipping through my Rolodex and immediately came across Scott Burton's card. I was not particularly surprised at this, as I stopped taking dead people out of my Rolodex years ago. Leaving them there, of course, is a way of remembering, but seeing Scott's name on the little tombstone of the file card in the midst of reading about mortality and Renaissance portraits made me think of how nice it would be to go somewhere and see a full-blown, luminous sixteenth century portrait of the artist. Of course I could have pulled an exhibition catalog off the shelf and seen a photograph, but photographs are nailed in the moment of their making and when the subject is dead, this distance from the present only reminds you of that fact. I would have preferred an image that reminded me, persuasively, physically, that Scott had once been alive, that we had told some jokes, had some laughs. That's what painting did once, and does no longer, and it seemed a pity, since regardless of fashions in image-making, we continue to die at an alarming rate.

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in Los Angeles.

When I was a kid and stupid about art, I used to love Cézanne because he made me feel smart. Everything that I had been taught about modern art by modernist professors, I could find in his paintings: the declaration of the paint, the plastic language of the mark, the taut picture plane, the objecthood of the image, the inference of primary structures made manifest by the substitution of haptic information for pictorial data, the vertiginous tension between the depth implied by the image and the lateral dance of flat chromatics, and all the rest of it. And above all, I discovered in these formal attributes clear evidence of those American virtues my professors had appended to this Frenchman's practice. At one glance, I could see the strength and the honesty, the modesty and the simplicity. They seemed as evident to me in Cézanne's pictures as those qualities seemed admirable to me in the world.

Not long thereafter, however, I began to outgrow this manly modernism; and, gradually, what had once seemed strong to me in Cézanne's pictures began to seem obdurate; and the bluntness that I had reflexively attributed to his honesty began to seem stubbornly provincial; and where I had once inferred taciturn modesty in the work, I now saw willful, tight-fisted passive aggression—and then one day I could no longer remember why simplicity was a virtue, nor why paint was so important. Apparently, I had grown up—if only a little—and so, in order to keep Cézanne and dispense with homely heroism, I rigged up a camp aesthetic that dumbed-down the pictures, that invested their misanthropic false naiveté with a kind of hip innocence—a rhetoric of studied clunkiness and sophisticated duh.

But Cézanne is not a painter who will stay stupid for long, and one afternoon in the National Gallery, after checking out the swift and naughty Fragonards, I stopped in front of a Cézanne and it began teaching me. "Now, notice the dynamic of picture and painting, of image and paint. And don't be insensitive to the device that redeems the bottom-weighting of the image. And don't forget," (finger wagging) "here's the picture plane. Right here! Notice how I insist upon its flatness, how I insist upon its paintedness. I'm not trying to trick you like that libertine Frago, I'm going to show you how to see a painting. For your own good."

And since I was by this time an advanced student, I was expected to respond. I was supposed to say, "Yes, I see, and I am stunned by the mastery of that yellow mark. It is so strong, so casually laid into the background of the image, and yet it advances so strenuously that it asserts, at once, the hillside foliage of the French countryside, the irrevocable flatness of the painting, and the compositional power of its upper right-hand quadrant—and the light, of course! I could go on about the light…" After all this, hopefully, the picture might approve of my looking at it; and I realized then that, when I was a kid, Cézanne's pictures had made me feel smart by presuming, correctly, that I was stupid. They had treated me like a child who was ignorant of picture-making and its decorum.

Now that I was an adult, they continued to do so, although I no longer much cared. And, at this point, I was struck for the first time by the strangeness of the endeavor. I had always just taken it for granted that viewers were supposed to be concerned with such trivia, but when you thought about it, why would modernist painters expend so much time and energy trying to educate a justifiably ignorant public in the specialized business of making pictures with paint? And why would any member of the public care to know, since, even at their most ingenious, these procedures are only marginally interesting to the non-practitioner? I didn't know, but clearly, once modernists embarked upon this pedagogical mission, there was no length to which they would not carry it in order to maintain their professorial status. Ultimately, they would perpetuate the public's education for nearly a hundred years, obsessively postponing our graduation by coming up with ever more ordinary truths about the practice of painting upon which we might be lectured (It's a rectangle! Wow! But it doesn't have to be a rectangle! Yikes!), thus infinitely deferring the public's accreditation as cultural equals. So these veridical lessons, being imminently teachable, got taught and were learned, although having learned them, one was left with little else to do but to teach others, equally deluded, that the pleasures of art depend upon our appreciation of its most paralyzingly obvious attributes and limitations.

So, I wanted to have a chat with Cézanne, as I stood before his painting in the National Gallery. "Paul," I wanted to say, "about this picture plane thing… uh… I know it's there, and I know that you know it's there. So, couldn't we both just sorta agree that it's there and fucking get on with it?" But then I thought, Get on with what? Certainly nothing in the realm of Frago's idea of getting on with it, since once you look at a Cézanne, it has done what it does. It has slammed the door on the lived past in the name of

painting's tradition and provided us with allusions to Puvis de Chavannes, David, and Poussin in lieu of living memory. In short, by pushing the picture plane forward and insisting on its own materiality, Cézanne destroys the three-hundred-year-old syntactical tense structure of painterly practice, suppressing that inference of the past (or remoteness from the factual present) that is intrinsic to the illusionistic image, insisting on the priority of the present object over the past image.

Beyond that *fiat,* with Cézanne, lie the subtle pleasures of connoisseurship, which needless to say are substantial, but ultimately, primary flatness is a great deal more than "a formal issue." It is always an argument for the importance of the visible, veridical present over the lost past, the problematic vision, and the hitherto invisible objects that constitute the subject matter of pictorial illusion. In fact, if anyone who has thought about it for a moment can seriously suggest that anyone in the history of modern culture has ever suspected the picture plane of any picture, however expertly rendered, to be any place other than where it is, they have a better imagination than I do.

Pictorial illusion only has power as illusion, and is only interesting as an excerpted, ideological recreation of what is lost, past, or only imaginable. Thus, modeling and perspectival rendering do for an image what tense structure and negative constructions do for an utterance: They reconstitute it as extended discourse, framing it, temporalizing it and more than cubing the amount of relational information that the structure can bear, thus freeing its signifiers from their referents in present reality and making it possible for us to lie, to imagine, and to propose the problematic in a persuasive way. Like the card tricks of Ricky Jay, then, pictorial illusion is magic for people who do not believe in magic.

Those who do believe in magic need not concern us here. They exist outside the discourse and beyond contemporary culture, and thus, should we discover that the illusions of Ricky Jay or of Correggio were really magic, they would merit neither our attention nor our amazement, because this discovery would mean that we are, in fact, not the prisoners of time—and illusions are about nothing else. They are always about time—time past, remote, or imagined—and always a matter of timing—the subject of all our mourning. Traditionally, then, illusionistic images aimed to slow down life—to make visible the fluid, violent and often invisible constituents of temporal cultural experience. Then, in the nineteenth century, with the apotheosis of modernity, artists stopped slowing down life into images, and began slowing down images themselves.

Thus, in modern painting, our comfort level with illusion becomes a matter of time. Most prominently, it is a matter of how exquisitely we delay the illusion's taking hold, since, for reasons of ideological fashion, we must always pay obeisance to the material present before we experience the imagined past. So the painter's mark in the nineteenth century becomes, quite literally, a matter of time, the vehicle by which we are allowed access—at the proper or improper speed—into the imaginary. The tiny, transparent demi-tone of Bouguereau's mark, for instance, transports us much too swiftly and in much too bodily a manner through the promiscuously open picture plane; it deceives us instantaneously, in fact, robbing us in a wink of our millennial modernity and arousing in us deep, bourgeois fears of educated rhetoric. On the other hand, the furious gestural brilliance in an oil sketch by Sargeant defers the resolution of the image for far too long; it makes us work for the image, and in that working, Sargeant makes us aware of our unmodern need for it.

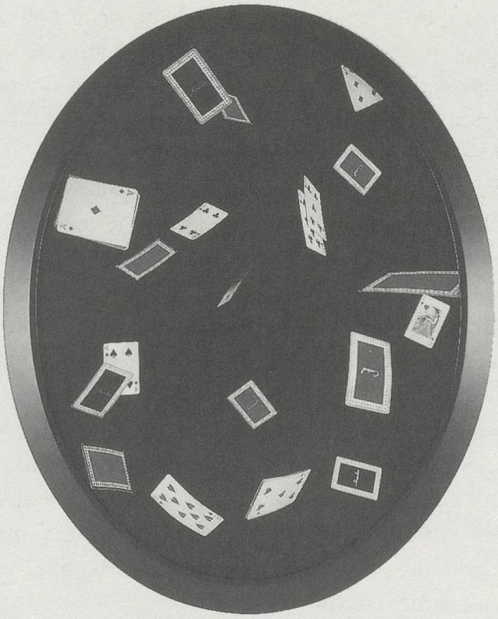
The nice, medium-sized, middle-class daubs of your average Monet, however, are just right; they allow us to throw a bone to the present object and then they float us away, disembodied, ever so gradually, into the arcadian

world of suburban real estate. The black-and-white photograph, of course, with its chromatic phase shift, does very much the same thing, allowing us to have our modernity and our melancholia too—since both idioms, due to the attenuated nature of our transport into the domain of the image, tend to prioritize the plangent lostness of the past over the living conception of it that you find in, say, a portrait by Raphael. Thus, over and above their more obvious virtues, impressionist painting and its descendants, along with black-and-white modernist photography, function as ideal viewing material for people who hope they don't believe in magic and are consequently frightened of anything that looks like it—fearful, I would suppose that, on account of some moral or educational deficiency, they might be seduced into delusion or despair by some persuasive man-made simulacrum.

With modernists, of course, this is a more-or-less forgivable pathology, due to the pervasive teleological mindset of those times. Its persistence into the subtle twilight of postmodernity in the age of AIDS and poison rivers is somewhat more difficult to fathom, unless we attribute it to the return of the repressed—to vestigial Marxism or some covert, utopian longing that has somehow survived into an age which has supposedly disarmed and dismantled History into a million herstories and histories. In any case, the prospect of a chromatically glamorous verisimilar image seen through a sleek open picture plane—whether by Raphael or Cibachrome—remains as outré and ominous as Linda Lovelace at a church picnic, lurking there to suck us in.

And one wonders at the primitive terror that lurks behind this obsession with de-professionalizing the mechanics of painterly illusion and restricting its practice with training wheels and keeping it operational within the bounds of lay perception, neither too fast to mitigate volition of innocents nor too slow to occlude their perception. Finally, I suspect, this ostensibly parental concern for innocents who might be seduced by illusionistic images, is little more than a mask disguising the even more pervasive illusion that such concerns matter at all—that people by looking at boring "honest" images will somehow be cured of their affection for interesting "dishonest" ones. Not very likely, I think.

In any case, this preference for vestigial materialism over efficacious illusionism remains a contemporary axiom, although one that is increasingly called into question, not so much by our wish to believe lies about the past, as by our growing distrust of the empirical truths available to us in the present. Thus, within the last year, the possibility of magic and the mechanics of magical timing have provided subject matter for Bruce Nauman's recent videos and



SARAH CHARLESWORTH, MATERIALIZATION from the series NATURAL MAGIC, 1992–93, laminated Cibachrome, 44½ x 33½" / MATERIALISATION aus der Serie NATÜRLICHE MAGIE, 1992–93, laminiertes Cibachrome, 113 x 85 cm.

SARAH CHARLESWORTH, CONTROL AND ABANDON, 1992–93, laminated Cibachrome, 44¼ x 33½" / KONTROLLE UND AUFGABE, 1992–93, laminiertes Cibachrome, 105 x 85 cm.

Sarah Charlesworth's recent Cibachromes. Between the two, the narrow domain of cultural "truth" and "illusion" is succinctly bracketed. Charlesworth theatricalizes the time-space continuum in which "magic" must exist by confounding the swift magic of professional illusionists with the instantaneous magic of photography. Nauman confounds supposedly veridical revelations of life seen in slow motion with the deeper mystery of life seen more slowly still.

Charlesworth takes sleek color photographs of magic tricks in progress that are lovely jokes—since, simply by virtue of their being photographs, they tell us nothing at all about the magic tricks and everything about the photograph—about its censored field of vision—its freedom from gravity, volumetrics and temporality. Thus, Charlesworth's cards seem to float, or are they merely falling? The handkerchief seems to levitate, or is the image upside down? The bent forks might be photographic proof of telekinesis—except that photographs prove nothing about any temporal event—much less telekinesis. In this way, Charlesworth domesticates her magic tricks by taking them out of time, and foregrounds the "magic" of photography by insisting on the status of the photograph as "natural magic"—as a process no more veridical than painting, yet equally generous.

On the other hand, Bruce Nauman's adagio video-narratives of card tricks, comic pratfalls and balloon animals being made mark the slow end of magic's province in human time. Like H. G. Wells, the time-traveler, Nauman pulls back on the lever and slows time down through its levels of signification, from real-time occasions that supply us with laughter, amazement and delight, down through the impressionist tempos that make the "truth" of the tricks visible to us, and finally arrives at a slow swoon of geological increments where all is mystery again, where we can't tell how it's being done because we can't discern what is being done. Thus, Nauman slows down both life and art below the level of cognition, so the images function rather like sub-audible bass notes that we must feel rather than hear and interpret.

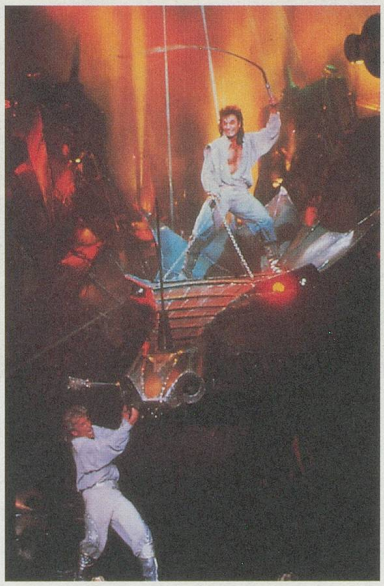
The extent to which we long for the delight of illusion and distrust its efficacy, however, is probably best demonstrated by the recent New York vogue of card handler Ricky Jay, who packed the house at the Second Stage theater for 106 performances this spring with his show entitled "Ricky Jay and His 52 Assistants." Jay is, indeed, a masterful illusionist and he refuses to divulge his tricks on the grounds of professional etiquette, but the devices by which his illusions are framed and made safe for New York audiences speak directly to their prevailing anxiety over illusion. Basically, David Mamet's production of Jay's act does for magic what Cézanne does for painting—it replaces a living history of meaning with a technical tradition of professional achievement.

The setting for Jay's production, then, is not a field of dreams, but a library; and in Jay's educational patter, Dai Vernon and Charlie Miller provide the historical validation that Puvis de Chavannes and Poussin provide for Cézanne. Thus, Jay eschews the intimidating guise of Sorcerer and opts instead for the role of avuncular practitioner. Like Cézanne, he is a professor of his practice, whose tricks have footnotes and aspire, not to the secrets of the universe, but to the mastery of a practice. In this way, Jay's tricks are contextualized into "formalist magic" that invites our connoisseurship of arcania, and thus our innocent delight at being harmlessly seduced is ennobled in a brown haze of pedagogical earnestness.

This strategy of historically contextualizing forbidden subjects under the guise of "education for the masses," of course, is probably as old as the idea of forbidden subjects itself. The interest lies in what is forbidden where, since here in Las Vegas every showgirl revue peddles sex to middle Americans in much the same way that Ricky Jay peddles magic to New Yorkers, by providing the audience with nothing so risqué as contemporary bare-breasted babes, but rather a short course in the history of bare-breasted babes down through the ages. Which brings up an interesting distinction, since here in Las Vegas we like our magic as straight as New Yorkers like their sex.

It is a matter of taste, perhaps, but the rules would seem to be: What cannot be naturalized must be contextualized in New York. What cannot be mystified must be contextualized in Las Vegas. Which, I suspect, is why Las Vegas exists and why the hottest ticket in town is Siegfried and Roy and the Mirage, a magical extravaganza in which the business of illusion has been given its full complement of Wagnerian subtexts by director John Napier, of Cats fame, and writer John Caird, of the Royal Shakespeare Company. Thus, during the show, when magician Roy ascends into the spangled heavens on the back of a white tiger poised on a spinning mirror ball, the subtext of levitation as a metaphor for transcending nature is explicitly made.

In much the same way, the instability of gender, species and identity is foregrounded in a sequence of metamorphic illusions in which a tall Valkyrie is transformed into Roy, who is transformed into an eagle, who is transformed into Siegfried, who is transformed back into Roy. Then, at the climax of the show, an elephant disappears—and the chorus breaks into a gospel song inciting the magicians to bring him back, to bring the elephant back! Then the elephant is made to reappear, and the whole tradition of disappearing things and restoring them is located where it should be: in rituals of death and resurrection. And no one in the audience, I suspect, has been seduced by these illusions into believing anything. Probably, quite the reverse, since somehow the grandeur of the ideas around which these illusions are constructed demystifies the illusions themselves, so you never think, How was it done? You simply take pleasure in seeing the impossible appear possible and the invisible made visible. For, if these illusions were real, we should not be what we are: mortal creatures, who miss our dead friends, and thus can appreciate levitating tigers and portraits by Raphael for what they are: songs of mortality sung by the prisoners of time.

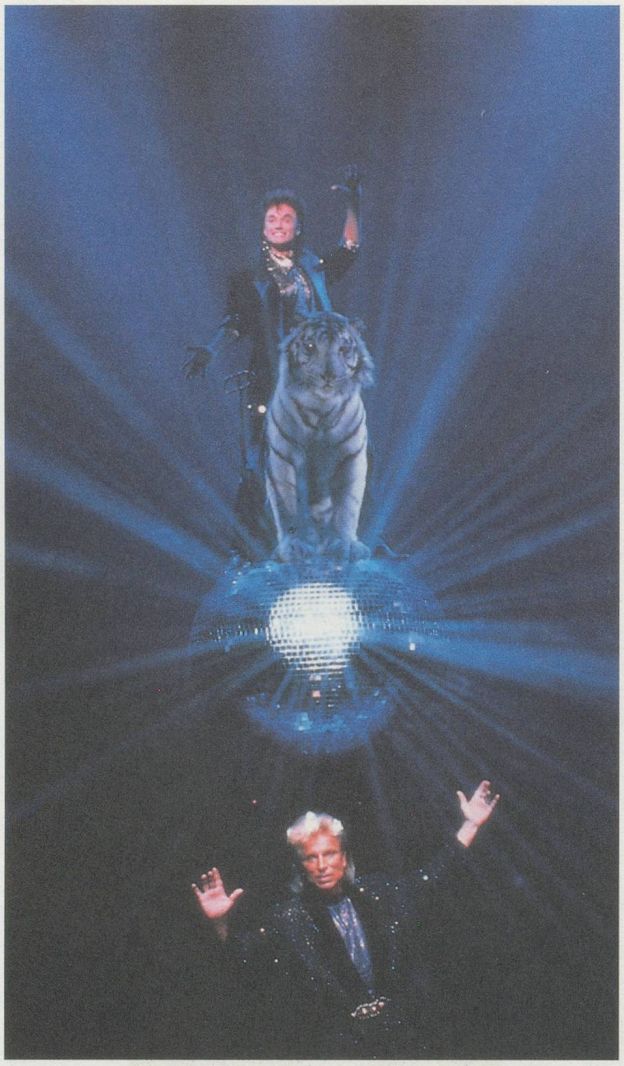


SIEGFRIED & ROY – THE MIRAGE

DAVE HICKEY

DIE FRAGE DER ZEIT:

Über Flächigkeit, Zauberei, Illusion und Sterblichkeit



SIEGFRIED & ROY

Dieser Essay hat seine Ursprünge in einer schlichten Folge von Ereignissen. Vor einigen Wochen sass ich in meiner Wohnung in Las Vegas und las John Shearmans *Only Connect: Art and the Spectator in Renaissance Italy.* Ich hatte gerade mit Shearmans Erörterung der Frühsterblichkeit im 16. Jahrhundert in Verbindung mit den Konventionen der Porträtmalerei der Renaissance angefangen, als mir einfiel, dass ich jemanden anrufen musste. Also blätterte ich in meinem Rolodex und stiess fast sofort auf Scott Burtons Karte. Das überraschte mich nicht besonders, da ich schon vor Jahren aufgehört habe, die Karten von Verstorbenen aus meinem Rolodex zu nehmen. Das ist natürlich eine Art, der Toten zu gedenken, aber als ich Scotts Namen auf diesem kleinen Grabstein in Form einer Karteikarte sah, mitten in der Lektüre über die Sterblichkeit und Renaissance-Porträts, dachte ich bei mir, wie schön es doch wäre, irgendwo hinzufahren und ein regelrechtes leuchtendes Porträt des Künstlers aus dem 16. Jahrhundert zu sehen. Natürlich war mir klar, dass ich nur einen Ausstellungskatalog aus dem Bücherregal zu ziehen und mir ein Photo anzuschauen brauchte, aber Photographien nageln den Augenblick ihres Entstehens fest, und wenn die abgebildete Person tot ist, erinnert einen der Abstand von der

DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles.

Gegenwart nur an diese Tatsache. Mir wäre ein Bild lieber gewesen, das mich ganz überzeugend und körperlich daran erinnert hätte, dass Scott einmal gelebt hatte, dass wir uns ein paar Witze erzählt und zusammen gelacht hatten. Das bewirkte die Malerei früher, aber sie tut es nicht mehr, und ich fand das schade, denn ganz unabhängig von den Modeerscheinungen im Bildermalen sterben wir weiterhin, in erschreckendem Masse.

Jedenfalls, als ich ein Kind war und völlig unbedarft in Sachen Kunst, liebte ich Cézanne, weil er mir das Gefühl gab, klug zu sein. Alles, was mir modernistische Professoren über moderne Kunst beigebracht hatten, konnte ich in seinen Bildern finden: das nachdrückliche Bekenntnis der Malfarbe, die plastische Sprache des Pinselstrichs, die geschlossene Bildfläche, die Objekthaftigkeit des Bildes, der Rückschluss auf primäre Strukturen, sichtbar gemacht durch die Einsetzung von haptischer Information anstelle von Bilddaten, die schwindelerregende Spannung zwischen der angedeuteten Bildtiefe und der lateralen Choreographie des der Fläche verhafteten Farbauftrags – und alles übrige. Vor allem erkannte ich in diesen formalen Eigenschaften einen deutlichen Beweis für die amerikanischen Tugenden, die meine Professoren der malerischen Praxis dieses Franzosen zugeschrieben hatten. Auf einen Blick erkannte ich die Kraft und die Aufrichtigkeit, die Bescheidenheit und die Einfachheit. Und so unübersehbar sich mir diese Eigenschaften in den Bildern Cézannes auftaten, so bewundernswert fand ich sie auch im wirklichen Leben.

Wenig später entwuchs ich zum Glück diesem mannhaften Moderneverständnis. Das, was mich bis dahin an Cézannes Bildern überzeugt hatte, kam mir nun verhärtet vor; die Ungeziertheit, die ich unwillkürlich seiner Aufrichtigkeit zugeschrieben hatte, erschien mir jetzt verbohrt und engstirnig; und wo ich zuvor eine wortkarge Bescheidenheit aus dem Werk herausgelesen hatte, sah ich jetzt eine halsstarrige, kleinkarierte, passive Aggressivität – ausserdem konnte ich mir eines Tages nicht mehr vorstellen, weshalb Einfachheit ein Vorzug oder weshalb die Farbe an sich so wichtig sein sollte. Anscheinend war ich jetzt erwachsen geworden, wenn auch nur ein bisschen, und so bastelte ich mir, um mir Cézanne zu erhalten und sein hausbackenes Heldentum hinter mir zu lassen, eine bewusst triviale Ästhetik zurecht, die den Anspruch der Bilder herunterschraubte, die ihre misanthropische falsche Naivität mit einer Art schicker Arglosigkeit, einer Rhetorik der vorsätzlichen Unbeholfenheit und ausgefeilten Tolpatschigkeit garnierte.

Doch Cézanne ist kein Maler, den man lange Zeit für dumm verkaufen kann. Eines Nachmittags, in der National Gallery, blieb ich nach Besichtigung der koketten, unanständigen Fragonards vor einem Cézanne stehen, und er fing an, mir Lehren zu erteilen. «Also, beachte die Dynamik von Darstellung und Malerei, von Bild und Malfarbe. Übersieh nicht, wie geschickt das Schwerkraftmoment der Darstellung aufgewogen wird. Und vergiss nicht» (mahnend erhobener Zeigefinger), «hier ist die Bildfläche. Direkt hier! Beachte, wie ich ihre Flächigkeit, ihr Gemaltsein betone! Ich versuche nicht, dich zu täuschen wie der frivole Frago dort, ich werde dir beibringen, ein Gemälde als Gemälde zu sehen. Dies ist nur zu deinem Besten.»

Und da ich inzwischen ein fortgeschrittener Student war, wurde von mir eine Reaktion erwartet. Ich sollte etwa sagen: «Ja, ich verstehe, und die Meisterschaft dieser gelben Pinselspur verschlägt mir die Sprache. Sie ist so stark, mit einer solchen Nonchalance in den Bildhintergrund gesetzt und drängt sich dennoch so kraftvoll hervor, dass sie gleichzeitig das Laubwerk eines baumbestandenen Hügels auf dem Lande in Frankreich, die unumstössliche Flächigkeit des Gemäldes und die kompositorische Kraft des oberen rechten Bildquadranten unterstreicht – und natürlich das Licht; ich könnte stundenlang über das Licht …» Nach all dem würde das Bild hoffentlich meine Betrachtung billigen; und in dem Moment wurde mir klar, dass die Bilder Cézannes mir als Kind ein Gefühl von Klugheit verschafft hatten, weil sie zu Recht davon ausgingen, dass ich dumm war. Sie hatten mich wie ein Kind behandelt, das vom Bildermalen und seinen Regeln keine Ahnung hatte.

Und sie taten das auch jetzt noch, da ich erwachsen war – obwohl es mir im Grunde gleich war. Nur frappierte mich jetzt zum ersten Mal das Merkwürdige an diesem Bemühen. Ich hatte es von jeher als selbstverständlich angesehen, dass vom Betrachter erwartet wurde, sich mit solchen Nichtigkeiten auseinanderzusetzen. Aber wenn man einmal näher darüber nachdachte: Weshalb sollten modernistische Maler eigentlich so viel Zeit und Energie dafür aufwenden, ein – aus entschuldbaren Gründen – ignorantes Publikum im spezialisierten Geschäft des Bildermalens zu unterrichten? Und weshalb sollte überhaupt irgendeinem Publikum an diesem Wissen gelegen sein?

Denn die betreffenden Prozeduren sind, seien sie auch noch so ingeniös, für den Nichtausübenden nur von marginalem Interesse. Ich wusste keine Antwort. Klar war nur, dass Modernisten, sobald sie einmal diesen pädagogischen Auftrag übernommen hatten, sich von nichts aufhalten lassen würden, um ihren professoralen Status zu erhalten. Am Ende würden sie die Erziehung der Masse für nahezu ein weiteres Jahrhundert fortsetzen und unsere Graduierung zwanghaft immer wieder hinausschieben, indem sie immer banalere Binsenwahrheiten über die Praxis der Malerei hervorkramten, um uns darüber Vorträge zu halten (Es ist ein Rechteck! Wow! Aber es muss kein Rechteck sein! Igitt!), und auf diese Weise zögerten sie die Akkreditierung der breiten Masse als kulturell Gleichberechtigte ins Unendliche hinaus. Also wurden diese wahrheitsverpflichteten Lektionen, da sie imminent lehrbar waren, tatsächlich gelehrt und gelernt, obwohl einem, wenn man sie erst mal intus hatte, nicht viel mehr übrigblieb, als anderen, ebenso Irregeführten beizubringen, dass die Freuden der Kunst auf unserem Verständnis für ihre nachgerade paralysierend offensichtlichen Eigenschaften und Grenzen beruhen.

Mir war daher wieder nach einem kleinen Plausch mit Cézanne zumute, als ich in der National Gallery vor seinem Bild stand. «Paul», wollte ich sagen, «was diese Sache mit der Bildfläche angeht … äh … Ich weiss, dass sie da ist, und ich weiss auch, dass du weisst, dass sie da ist. Könnten wir uns nicht einfach darüber einigen, dass sie da ist, und verdammt nochmal weitermachen?» Aber dann dachte ich, womit eigentlich? Das käme dann bestimmt nicht Fragos Vorstellung vom Weitermachen gleich. Denn sobald man einen Cézanne betrachtet, hat er schon seine Wirkung erzielt: er hat unter Berufung auf die Tradition der Malerei der gelebten Vergangenheit die Tür vor der Nase zugeschlagen. Kurz, indem Cézanne die Bildfläche hervorhebt und ihre Materialität unterstreicht, demontiert er das syntaktische Zeitgefüge, das seit dreihundert Jahren die Malerei beherrscht, und verhindert den Rückschluss auf das Vergangene (bzw. das von der faktischen Gegenwart Entfernte), der von Natur aus in jedem illusionistischen Bild liegt, indem er das Primat des gegenwärtigen Objektes gegenüber der *vergangenen* Darstellung vertritt.

Jenseits dieses *fait* liegen bei Cézanne die subtilen Freuden der Kennerschaft, die selbstredend beträchtlich sind. Letztlich jedoch ist jene primäre Flächigkeit wesentlich mehr als nur eine Frage der Form. Sie ist immer ein Argument für den höheren Stellenwert der sichtbaren, wahrhaftigen Gegenwart gegenüber der verlorenen Vergangenheit, der problematischen Imagination und den bisher unsichtbaren, rein begrifflichen Objekten, die den Stoff der bildnerischen Illusion ausmachen. Wenn jemand, der einmal über die Sache nachgedacht hat, ernsthaft behaupten will, in der Kulturgeschichte der Neuzeit hätte irgendeiner die Bildfläche irgendeines Gemäldes jemals woanders vermutet als da, wo sie ist, dann ist er mit einer besseren Phantasie begabt als ich.

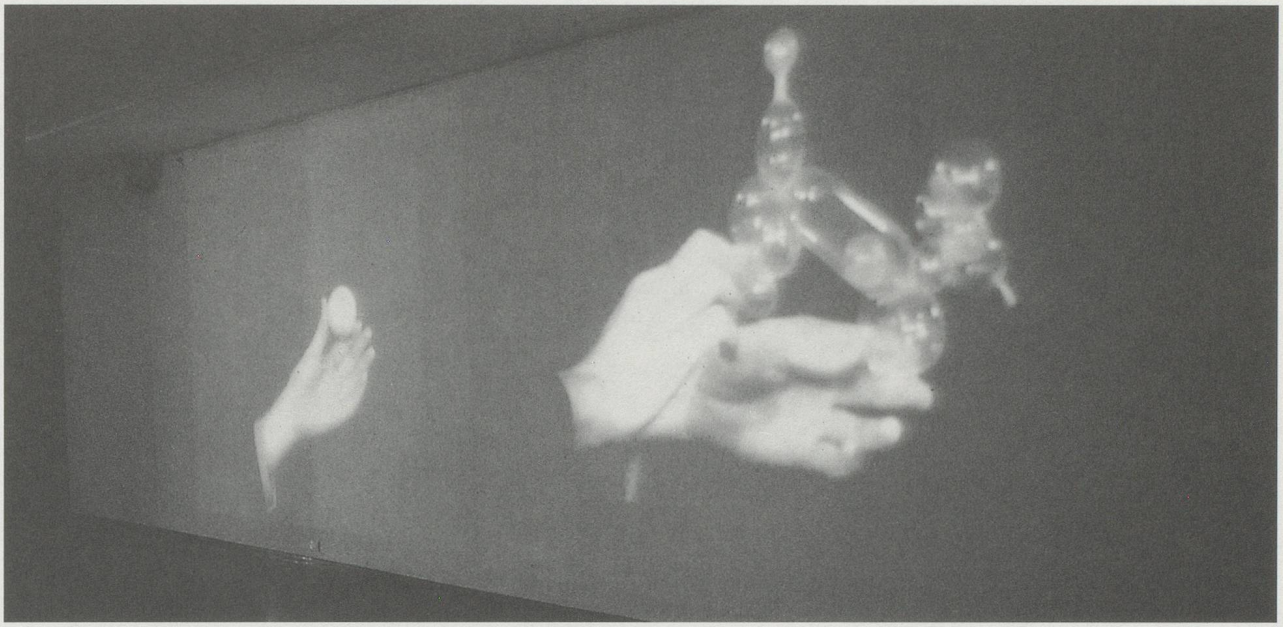
Die bildnerische Illusion entfaltet nur als Illusion ihre Wirkung und ist nur interessant als eine zusammengefasste ideologische Nachbildung von Verlorengegangenem, Vergangenem oder lediglich Vorstellbarem. Modellierung und perspektivische Darstellung spielen also für ein Bild die gleiche Rolle wie zeitlicher Aufbau und Verneinungskonstruktionen für eine sprachliche Äusserung; sie rekonstituieren das Bild als erweiterten Diskurs, indem sie es zuordnen, ihm eine temporale Struktur verleihen und die Menge der relationalen Information, die das Gefüge verkraften kann, mehr als kubieren, so dass jeder Signifikant des Bildes von seinem Signifikaten in der gegenwärtigen Wirklichkeit abgekoppelt wird. Das wiederum macht es uns möglich zu lügen, uns Dinge vorzustellen und Problematisches überzeugend darzulegen. Wie die Kartentricks des berühmten, fingerfertigen Ricky Jay ist die bildnerische Illusion mithin Zauberei für Menschen, die nicht an Zauberei glauben.

Jene, die dagegen an Zauberei glauben, kümmern uns hier nicht. Es gibt sie unabhängig von diesem Diskurs und der zeitgenössischen Kultur, und sie würden folglich, sollten wir herausfinden, dass Ricky Jays oder Correggios Illusionen tatsächlich Zauberei waren, weder unsere Beachtung noch unser Staunen verdienen, denn diese Erkenntnis würde bedeuten, dass wir in Wahrheit keine Gefangenen der Zeit mehr sind – und genau das ist der springende Punkt bei jeder Illusion. Bei Illusionen geht es immer um Zeit, um Vergangenheit, ferne Zukunft oder imaginäre Zeit, und es kommt bei ihnen auch immer auf die zeitliche Zuordnung an, die Ursache all unserer Trauer.

Wie wohl wir uns also in moderner Malerei mit der Illusion fühlen, hat mit der Zeit zu tun. Entscheidend ist vor allem, wie geschickt wir die Wirkung der Illusion hinauszögern, denn aus Gründen des ideologischen Zeitgeschmacks müssen wir immer zuerst der materiellen Gegenwart Tribut zollen, ehe wir die imaginierte Vergangenheit

erleben dürfen. So wird der Pinselstrich des Malers aus dem 19. Jahrhundert buchstäblich zu einer Sache der Zeit, zu einem Transportmittel, das uns mit angemessener oder unangemessener Geschwindigkeit Zugang zum Bereich des Imaginären verschafft. Der kaum erkennbare, transparente Halbton des typischen Bougereauschen Pinselstrichs zum Beispiel befördert uns viel zu schnell und viel zu plastisch über die unterschiedslos offene Bildfläche hinweg; er betrügt uns sofort, ja beraubt uns im Nu unserer uralten Modernität und weckt in uns tiefe bürgerliche Ängste vor Bildungsrhetorik. Auf der anderen Seite verzögert die furiose gestische Brillanz, die eine Ölskizze von Joseph Singer Sargent kennzeichnet, das Eintauchen in das Bild viel zu lange; wir müssen uns dafür anstrengen, und im Zuge dieser Anstrengung macht uns Sargent unser unmodernes Bedürfnis nach diesem Eintauchen bewusst.

Die gefälligen, mittelgrossen, «mittelständischen» Farbkleckse eines durchschnittlichen Monets jedoch sind genau richtig: sie erlauben uns, dem gegenwärtigen Objekt einen Knochen zuzuwerfen, und dann tragen sie uns hinweg, körperlos und ganz allmählich, in die arkadische Welt der Vorstadt und ihrer Eigenheime. Die Schwarzweissphotographie mit ihrer chromatischen Phasenverschiebung bewirkt natürlich im wesentlichen das gleiche, gestattet uns unsere Modernität und unsere Melancholie zugleich, denn beide Ausdrucksformen neigen aufgrund unserer gemächlichen Beförderung in die Welt des Bildes dazu, der lautstarken Verlorenheit der Vergangenheit Priorität vor ihrer Verkörperung zu gewähren, wie etwa auf einem Raffael-Porträt. Daher funktionieren die impressionistische Malerei und ihre Abkömmlinge, neben der modernen Schwarzweissphotographie, ideal, wenn es um die Sehgewohnheiten von Menschen geht, die hoffen, dass sie nicht der Täuschung der Zauberei erliegen, und die sich folglich vor allem fürchten, was danach aussieht – ich denke, sie haben Angst davor, irgendein menschengemachtes, überzeugendes Scheinbild könnte sie aufgrund moralischer oder bildungsbezogener Mängel dazu verführen, sich täuschen oder entmutigen zu lassen.



BRUCE NAUMAN, FALLS, PRATFALLS AND SLEIGHTS OF HAND / STÜRZE, BAUCHLANDUNGEN UND FINGERFERTIGKEITEN, 1993, 5 images: 5 projectors, 5 video disk players.

Bei den Vertretern der Moderne ist dies natürlich eine mehr oder weniger verzeihliche Krankheitserscheinung, verursacht durch die universelle teleologische Mentalität dieser Epoche. Ihre Nachwirkung bis hin in die kaum merkliche Dämmerung der Postmoderne, ins Zeitalter von Aids und verseuchten Flüssen ist nicht so leicht zu ergründen, es sei denn, wir schreiben es der Wiederkehr des Ver-

drängten zu, einem rudimentären Marxismus oder einer latenten, utopischen Sehnsucht, die irgendwie überdauert hat bis in unsere Zeit, welche die Geschichte angeblich demontiert, in Millionen von Geschichten zerlegt hat. Wie auch immer: der Anblick eines farblich umwerfenden, lebensechten Abbildes auf einer glatten, offenen Bildfläche, ob von Raffael oder Cibachrome, erscheint den meisten nach wie vor ebenso zwielichtig wie Linda Lovelace bei einem Kirchenpicknick: Es lauert dort und will uns in sich aufsaugen.

Und man wundert sich über die primitive Angst, die sich hinter dem beharrlichen Versuch versteckt, die Mechanismen der malerischen Illusion für den Laien zugänglich zu machen, und ihre Ausübung einzuschränken, um ihr Wirken im Rahmen laienhafter Wahrnehmung zu halten – weder zu schnell, um nicht naive Begeisterung zu dämpfen, noch zu langsam, um nicht ihre Entschlüsselung zu verhindern. Letzten Endes habe ich den Verdacht, dass diese scheinbar elterliche Sorge um die Naiven, die von illusionistischen Bildern verführt werden könnten, nicht viel mehr ist als eine Maske, welche die noch weiter verbreitete Illusion verdeckt, dass eine solche Besorgnis überhaupt von Bedeutung ist – dass Leute, wenn sie sich langweilige, «redliche» Bilder anschauen, irgendwie von ihrer Neigung zu interessanten, «unredlichen» Bildern zu kurieren wären, halte ich für nicht sehr wahrscheinlich.

Jedenfalls ist es ein Axiom unserer Zeit, rudimentären Materialismus einem wirkungsvollen Illusionismus vorzuziehen, wenn es auch immer mehr in Frage gestellt wird. Nicht so sehr durch unseren Wunsch, Lügen über die Vergangenheit zu glauben, als vielmehr durch unser wachsendes Misstrauen gegenüber den empirischen Wahrheiten, die uns in der Gegenwart zugänglich sind. Im letzten Jahr etwa haben die Möglichkeit der Zauberei und die Mechanik magischen Timings den Stoff für Bruce Naumans neueste Videos und für Sarah Charlesworths jüngste Cibachromes abgegeben. Diese beiden decken das enge Feld von kultureller «Wahrheit» und «Illusion» ab, knapp und bündig. Charlesworth theatralisiert das Zeit-Raum-Kontinuum, in dem sich die «Zauberei» aufhalten muss, indem sie die flinke Magie professioneller Illusionisten mit der Augenblicksmagie der Photographie vermischt. Nauman vermischt angeblich wahrheitsgetreue Offenbarungen von Leben, in Zeitlupe gesehen, mit dem tieferen Geheimnis des Lebens, in einem noch langsameren Zeitraster.

Charlesworth macht glänzende Farbphotographien von Zaubertricks während ihrer Vorführung, die wunderbare Scherze sind – da sie uns, einfach weil es sich um Photos handelt, nichts über die Zaubertricks sagen, aber alles über das Photo – alles über sein gefiltertes Gesichtsfeld – und seine Unabhängigkeit von der Schwerkraft, der Massanalyse und der Zeitlichkeit. Charlesworths Karten scheinen also zu schweben, oder fallen sie bloss? Das Handtuch scheint zu schweben, oder steht das Bild auf dem Kopf? Die gebogenen Gabeln könnten ein photographischer Beweis der Telekinese sein – nur dass Photos absolut nichts an einem zeitbezogenen Ereignis beweisen, noch weniger als Telekinese. So bändigt Charlesworth ihre Zaubertricks, indem sie sie aus ihrem zeitlichen Zusammenhang herausnimmt und die «Magie» der Photographie in den Vordergrund stellt, indem sie auf dem Status des Photos als «Naturmagie» beharrt – als einen Prozess, der nicht weniger wahrheitsbezogen ist als die Malerei, aber ebenso grosszügig.

Bruce Nauman seinerseits markiert mit seinen Adagio-Video-Erzählungen von Kartentricks, komischen Bauchlandungen und tierförmigen Luftballons, der langsame Bereich in der Welt der Magie, in Menschenzeit. Wie H.G. Wells' Zeitreisender zieht Nauman den Hebel zurück und verlangsamt das Tempo der Zeit über alle ihre Bedeutungsebenen, von Echtzeitsituationen, die uns Lachen, Erstaunen und Vergnügen bringen, bis hinunter zu impressionistischen Tempi, die uns die «Wahrheit» von Zaubertricks sichtbar machen; und schliesslich kommt er bei dem langsamen Sedimentieren geologischen Wachsens an, wo alles wieder geheimnisvoll ist, wo wir nicht sagen können, wie etwas gemacht wird, weil wir nicht erkennen, was überhaupt gemacht wird. Nauman verlangsamt also sowohl das Leben als auch die Kunst bis unterhalb der Ebene des Erkennens; die Bilder funktionieren fast wie unterschwellig vernehmbare Bassnoten, die wir eher spüren als hören und interpretieren.

Am besten lässt sich unsere Sehnsucht nach den Wonnen der Illusion und des Misstrauens wohl demonstrieren durch den New Yorker Erfolg des Kartenspielers Ricky Jay. Im letzten Frühling hatte er 106 Abende lang volles Haus im Second Stage Theater mit seiner Show «Ricky Jay und seine 52 Assistenten». Jay ist tatsächlich ein meisterhafter Illusionist, und er weigert sich aufgrund professioneller Etikette, seine Tricks zu offenbaren, doch mit welchen Mit-

teln seine Illusionen eingebettet werden, damit sie für ein New Yorker Publikum funktionieren, das ist ein direktes Umgehen mit der Tatsache, dass Illusionen bei den Zuschauern immer noch zum Fürchten bringen. David Mamets Inszenierung von Ricky Jays Auftritt bewirkt dasselbe für die Zauberei wie Cézanne für die Malerei: sie ersetzt eine lebendige Bedeutungsgeschichte durch eine technische Tradition beruflicher Leistung.

Die Szenerie für Jays Abend ist nicht ein Feld der Träume, sondern eine Bibliothek; und Dai Vernon und Charlie Miller liefern Jays pädagogischem Geplauder dieselbe Aufwertung wie Puvis de Chavanne und Poussin dem Herrn Cézanne. Jay meidet das einschüchternde Kostüm eines Hexenmeisters und entscheidet sich statt dessen für den grossväterlichen Fachmann. Wie Cézanne ist er ein Professor seines Fachs, seine Tricks haben Fussnoten und streben nicht die Enthüllung der Geheimnisse des Universums an, sondern die Meisterschaft in einer Praxis. So werden Jays Tricks in den Kontext «formalistischer Magie» gestellt, unser Hintergrundwissen ist gefordert, und auf diese Weise wird unsere naive Freude darüber, uns harmloser Verführung hinzugeben, in einem braunen Dunst pädagogischer Ernsthaftigkeit veredelt.

Diese Strategie, verbotene Themen unter dem Deckmantel der «Erziehung der Massen» in ein historisches Umfeld zu stellen, ist natürlich bestimmt so alt wie der Gedanke an verbotene Themen selbst. Interessant ist nur, was wo verboten ist, denn hier in Las Vegas dreht jede Showgirl-Revue den provinziellen Amerikanern Sex an, so ungefähr wie Ricky Jay den New Yorkern Zauberei andreht; so eine Show bietet dem Publikum nicht mal so was Gewagtes wie barbusige Girls von heute, sondern eher eine kurze Einführung in die Geschichte barbusiger Girls über die Jahrhunderte. Was uns zu einem interessanten Unterschied bringt, denn hier in Las Vegas mögen wir unsere Zauberei ungefähr so direkt wie die New Yorker ihren Sex.

Vielleicht ist es eine Frage des Geschmacks, doch die Regeln sind doch offenbar die: Was sich nicht naturalisieren lässt, muss in New York sein Umfeld finden. Was sich nicht mystifizieren lässt, muss in Las Vegas sein Umfeld finden. Ich befürchte, deshalb gibt es Las Vegas, und deshalb ist das heisseste Ticket in der Stadt die Show *Siegfried und Roy und das Trugbild,* eine Zauberposse, in der das Geschäft der Illusion mit wagnerianischen Subtexten vervollständigt wurde durch Regisseur John Napier, ruhmreich dank Cats, und Autor John Caird von der Royal Shakespeare Company. Wenn also Zauberer Roy während der Show auf dem Rücken eines weissen Tigers, der auf einem sich drehenden Spiegelball kauert, zum sternenübersäten Himmel auffährt, wird der Subtext des Schwebens als Metapher für das Überschreiten der Naturgesetze deutlich gemacht.

Auf ganz ähnliche Weise wird die Wechselhaftigkeit von Geschlecht, Art und Identität bei einer Reihe von Verwandlungsillusionen in den Vordergrund gestellt; eine grosse Walküre verwandelt sich in Roy, der in einen Adler verwandelt wird, der sich in Siegfried verwandelt, der wieder zurück in Roy verwandelt wird. Dann, beim Höhepunkt der Show, verschwindet ein Elefant – und der Chor bricht in einen Gospelsong aus und fordert die Zauberer auf, ihn zurückzubringen, den Elefanten zurückzubringen! Dann wird der Elefant wieder zum Vorschein gebracht, und die gesamte Tradition, Dinge verschwinden und wieder erscheinen zu lassen, wird dort angesiedelt, wo sie hingehört: in den Bereich von Todes- und Auferstehungsritualen. Niemand im Publikum ist, so vermute ich, von diesen Illusionen dazu verführt worden, irgend etwas zu glauben. Wahrscheinlich sogar im Gegenteil, weil die Grösse der Ideen, um die solche Illusionen konstruiert werden, irgendwie die Illusionen selbst entzaubern. Man denkt nie: Wie ist das gemacht worden? Man freut sich einfach nur daran, dass das Unmögliche möglich erscheint, das Unsichtbare sichtbar gemacht wird. Denn wenn diese Illusionen Wirklichkeit wären, könnten wir nicht sein, was wir sind: sterbliche Wesen, die ihre toten Freunde vermissen und aus diesem Grunde schwebende Tiger und Raffael-Porträts als das schätzen können, was sie wirklich sind: Lieder von der Sterblichkeit, gesungen von den Gefangenen der Zeit.

(Übersetzung: Frank Heibert)

SIEGFRIED & ROY