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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Rubrik: Collaboration Juan Muñoz & Susan Rothenberg

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

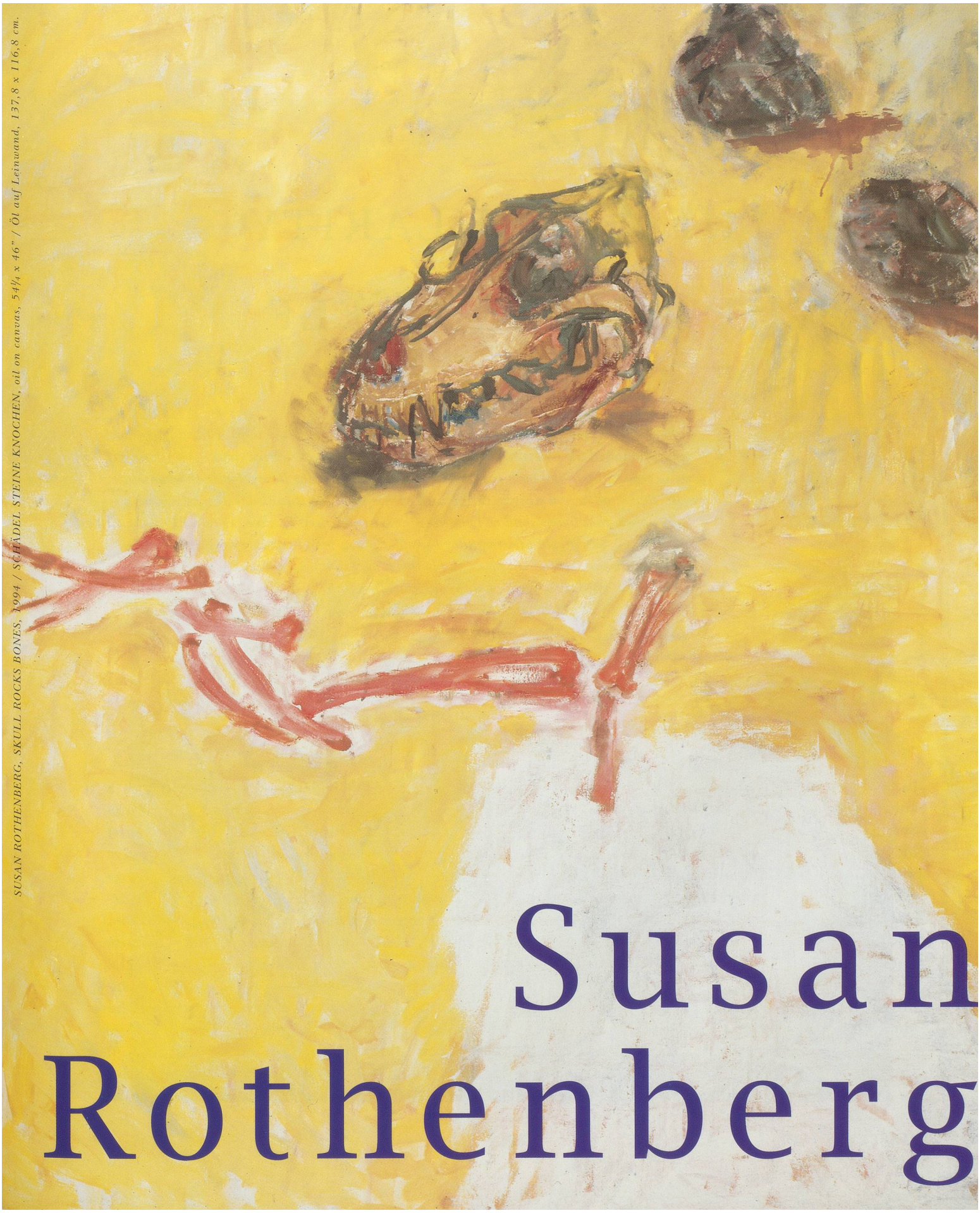
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 17.02.2026

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

Juan Muñoz

JUAN MUÑOZ, WINTERHAUS, 1994 (detail), silicone, resin, electric motor / Silikon, Harz, Elektromotor.



SUSAN ROTHENBERG, SKULL ROCKS BONES, 1994 / SCHADEL STEINE KNOCHEN, oil on canvas, 54¼ x 46" / Öl auf Leinwand, 137,8 x 116,8 cm.

Susan Rothenberg

Juan Muñoz and the Specularity of the Divided Self

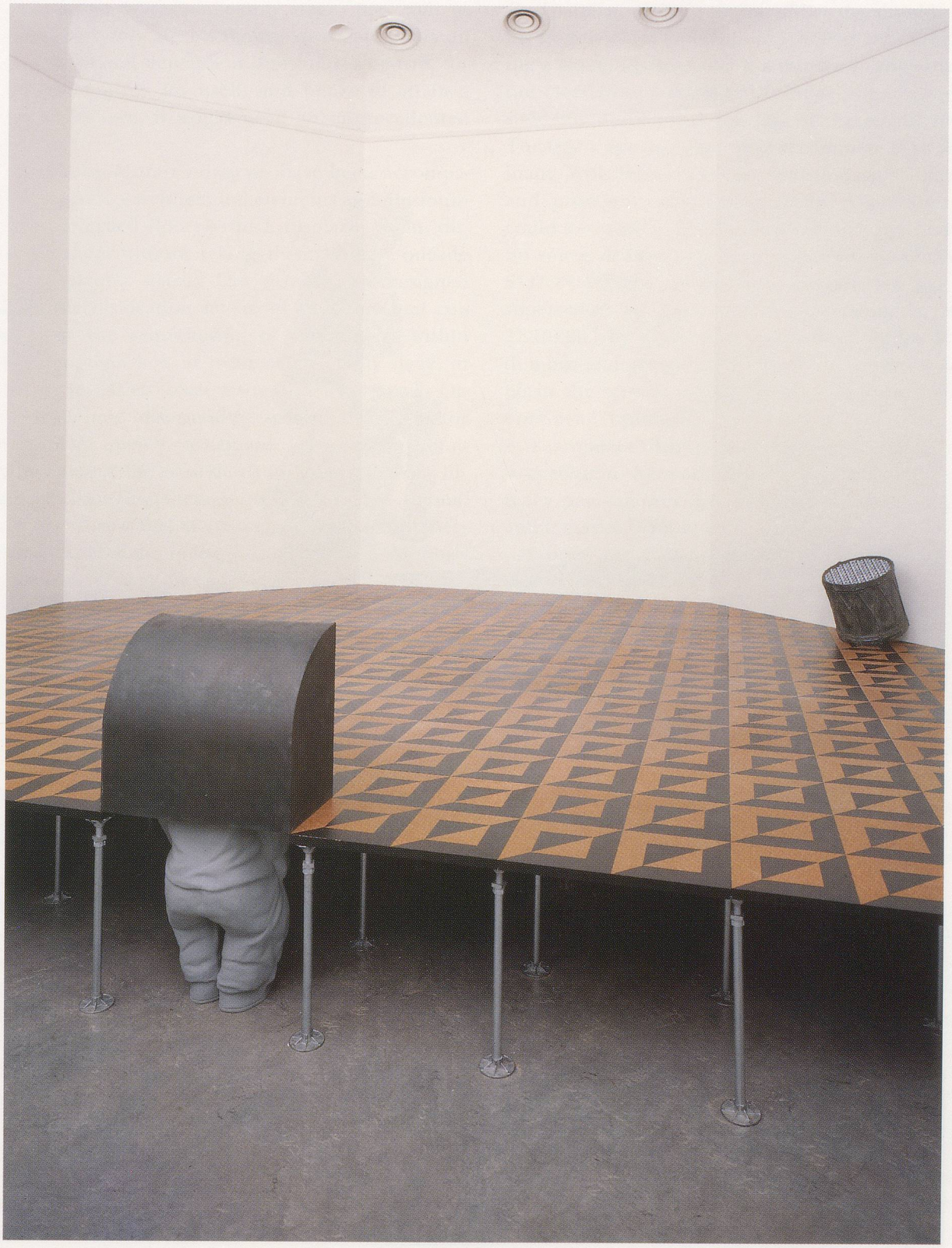
Following a moment of silence, he once again spoke up. "For the short while during which I enjoyed the pleasure of your proximity, I was struck several times—please permit me to remark upon it—with inexpressible admiration for the lovely, lovely shadow you cast, that shadow you fling to the ground with a certain noble disdain and without the least notice, that lovely shadow lying even now at your feet. Forgive the admitted audacity of such a bold presumption. I wonder if you might possibly consider parting with it—I mean, selling it to me." ...He shook my hand and without delay crouched down before me, and I watched as with startling skill he peeled and lifted my shadow from head to foot off the grass, rolled it up and folded it, and stuffed it in his pocket.[1)]

LYNNE COOKE

Juan Muñoz once expressed a wish to make not an autonomous sculpture but an anonymous statue. Such a figure would be unanchored, untethered, independent of site: No longer inescapably embedded in the world, it could presumably be divested even of its shadow. Some time after fecklessly relinquishing his shadow, the now distressed Schlemihl sold his soul in order to retrieve it. The question whether autonomy would doom Muñoz's statue to a related fate might be dependent on whether, in investing his creative offspring with independence, Muñoz himself trafficked with the devil.

LYNNE COOKE is a writer, and is curator at Dia Center for the Arts, New York.

Muñoz has described himself as a storyteller, a role that is well borne out not only in his sculpture but in his published texts and broadcast works: Amongst his memorable tales, some involve sleight-of-hand, another faux-anthropological research, while another charts the changing but fictitious fortunes of an antique goddess. In addition, he has revealed a long-held fascination with those social misfits who were once vouchsafed a special relationship with the truth—notably, dwarves, mannequins, and ventriloquist's dummies. Under the cover of aberration, marginality, disenfranchisement, and, above all, jest, the dwarf—like the fool and the dummy—could speak of what was otherwise not permitted. Yet Muñoz's dummies are mute. Like



JUAN MUÑOZ, THE PROMPTER, 1988, cast bronze, papier-mâché, wood and paint, dimensions variable / DER SOUFFLEUR, Bronze, Pappmaché, Holz und Farbe, Masse variabel. (PHOTO: PETER COX)

JUAN MUÑOZ, WINTERREISE, 1994, silicone, resin, electric motor, wood (floor) / Silikon, Harz, Elektromotor, Holz (Boden).

his prompter facing an empty stage, they wait in silence. Not only are his figures surrogates, they all are vestigial and dependent. In Muñoz's oeuvre, for a figure to speak for itself, and hence to attain a voice of its own, it would need an unprecedented autonomy.

Generally, Muñoz's dwarves have been accompanied by props—architectural elements and illusionistically patterned floors—which displaces them, distancing them without taking them literally outside the spectator's space. The disturbingly designed floors, the dislocation set up by the truncated columns, or the sequestering of the midget within the prompter's box in front of an empty stage, at once serves to establish a site and set it apart. On entering these disorienting spaces, the spectator becomes an uneasy participant. In turning bystanders into actors, the artist deftly turns the tables on his audience, making them the players in the drama. Caught centre stage, alone and vulnerable, the spectator is exposed not to the gaze of another—Muñoz's figures are typically withdrawn, absorbed or otherwise distracted—but, rather, he or she becomes subject to a specularity of the divided self.

Alongside these social margins, in the late 1980s Muñoz introduced into his oeuvre a troupe of delicately modeled male and female figures. Generic rather than personalized, their features as much as their dress are reminiscent of another era. Positioned in what have been termed, following eighteenth century pictorial precedents, CONVERSATION PIECES, and transfixed in mid-gesture, these protagonists incline and turn with balletic grace in a slow mime of attenuated discourse. Drawn in as if to eavesdrop, the onlooker cannot, however, bridge the inalienable distance that their diminutive proportions and their silence entail. All exchange is prohibited. Spun by subtly modulated gestures and expressions, their narratives eddy and flow around the beholder, who remains deaf to their content if not to the allure of their cadences.

WINTERREISE (1994) marks a new moment in this dislocated dialogue between spectator and artwork, in that it invites the viewer to cross a hitherto barred threshold. Alone in a vast room, whose floor is again covered with an elaborate Moorish-inspired *trompe l'oeil* pattern, a young boy straddles the shoulders of his slightly older companion: Whether they are playing a game, whether one is a burden to the other, is not clear from a distance. Approaching, the viewer suddenly notices that the lips of the bearer move: The figure speaks, stops, then recommences its silent litany. With Muñoz's earlier ventriloquist's dummies and prompters, any potential for communication could never be realized, given that such figures have no voices of their own. In the case of the CONVERSATION PIECES, speech was subordinated to, and superseded by, gesture and expression. In WINTERREISE, by contrast, the standing figure is no dummy, and gesture and expression appear now to be in the service of speech. Yet communication is once again upstaged.

Fascination with speaking statues is far from new. According to Kenneth Gross, it permeates not only many past cultures, but our most primitive dreams and fantasies.[2] Yet by its very animation, the "living" sculpture raises the question of what is lost or gained, transgressed or restored, in the abandonment of stillness and silence. Whether the product of human subterfuge or demonic illusion, the figure by gaining a voice becomes the site of demonic encounter. Unlike artists who figure in myths and legends, Muñoz has not made a female image, the ideal of his dreams, the figure of his desire, but something which might be described as a product of himself, an offspring, a younger man. This delicate youth, communing with himself as he bears on his back an inanimate variant of himself, metaphorically enacts the relationship of the artist cumbered with his own work. Isolated in a vast, shifting plain whose spatial coordinates are elusive, ambiguous, and fluctuating, this "autonomous statue" poignantly embodies the solipsistic separateness that for Muñoz characterizes the modern artist, perpetually subject to the agon of self-fashioning.

1) Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl, the Man Who Sold His Shadow* (New York: Fromm International, 1993). Originally published in German in 1814.

2) Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1992).

Juan Muñoz und die Spiegelungen des geteilten Selbst

Er nahm nach einem Augenblick des Schweigens wieder das Wort: «Während der kurzen Zeit, wo ich das Glück genoss, mich in Ihrer Nähe zu befinden, hab ich, mein Herr, einigemal – erlauben Sie, dass ich es Ihnen sage – wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füssen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?» (...) Er schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füssen, leise von dem Grase lösen, aufheben, zusammenrollen und falten und zuletzt einstecken.[1)]

LYNNE COOKE

Juan Muñoz hat einmal gesagt, er wolle keine autonome Skulptur schaffen, sondern eine anonyme Statue. Eine solche Figur wäre nicht im Boden verankert, unbefestigt und unabhängig von ihrer Umgebung; derart nicht mehr eingebettet in die Welt, könnte man sie wahrscheinlich auch noch ihres Schattens berauben. In Chamissos Erzählung gerät Schlemihl, nachdem er seinen Schatten so leichthin hergegeben hat, in Verzweiflung darüber und verkauft sogar seine Seele, um ihn zurückzugewinnen. Ob sich die Autonomie für Muñoz' Statue ähnlich verhängnisvoll auswirkt, hängt wohl davon ab, ob er für die Unabhängigkeit seines Geschöpfs auch einen Pakt mit dem Teufel geschlossen hat.

Muñoz hat sich selbst als Geschichtenerzähler bezeichnet, eine Rolle, die nicht nur in seinen Skulpturen, sondern auch in seinen Textveröffentlichungen und Radiosendungen zum Tragen kommt. Seine denkwürdigen Geschichten befassen sich sowohl mit Taschenspielertricks als auch mit pseudoanthropologischen Untersuchungen, während wieder eine andere das wechselnde, aber durchaus fiktive Geschick einer antiken Göttin erzählt. Darüber hinaus verhehlt er nicht, dass er von jenen Aussenseitern fasziniert ist, denen man einst eine besondere Beziehung zur Wahrheit nachsagte: Zwerge, Marionetten und Bauchrednerpuppen. Unter dem Deckmantel

LYNNE COOKE ist Autorin und Kuratorin am Dia Center for the Arts, New York.

JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE N.Y. (1–3), 1993, bronze, terracotta, 3 figures, each 23 x 15 x 15" / KONVERSATIONSSTÜCK N. Y. (1–3), Bronze, Terracotta, 3 Figuren, je 58 x 38 x 38 cm.

des Anomalen, des Marginalen, des Vogelfreien und vor allem des Scherzhaften konnte der Zwerg – wie auch der Narr und die Puppe – sagen, was sonst verboten war. Aber Muñoz' Puppen sind stumm. Wie sein SOUFFLEUR vor leerer Bühne warten sie schweigend. Dabei haben seine Figuren nicht nur stellvertretende Funktion, sie sind auch verkümmert und abhängig. Damit eine Figur von Muñoz selbst sprechen, und das heisst eine eigene Stimme erlangen würde, bedürfte sie einer noch nie dagewesenen Autonomie.

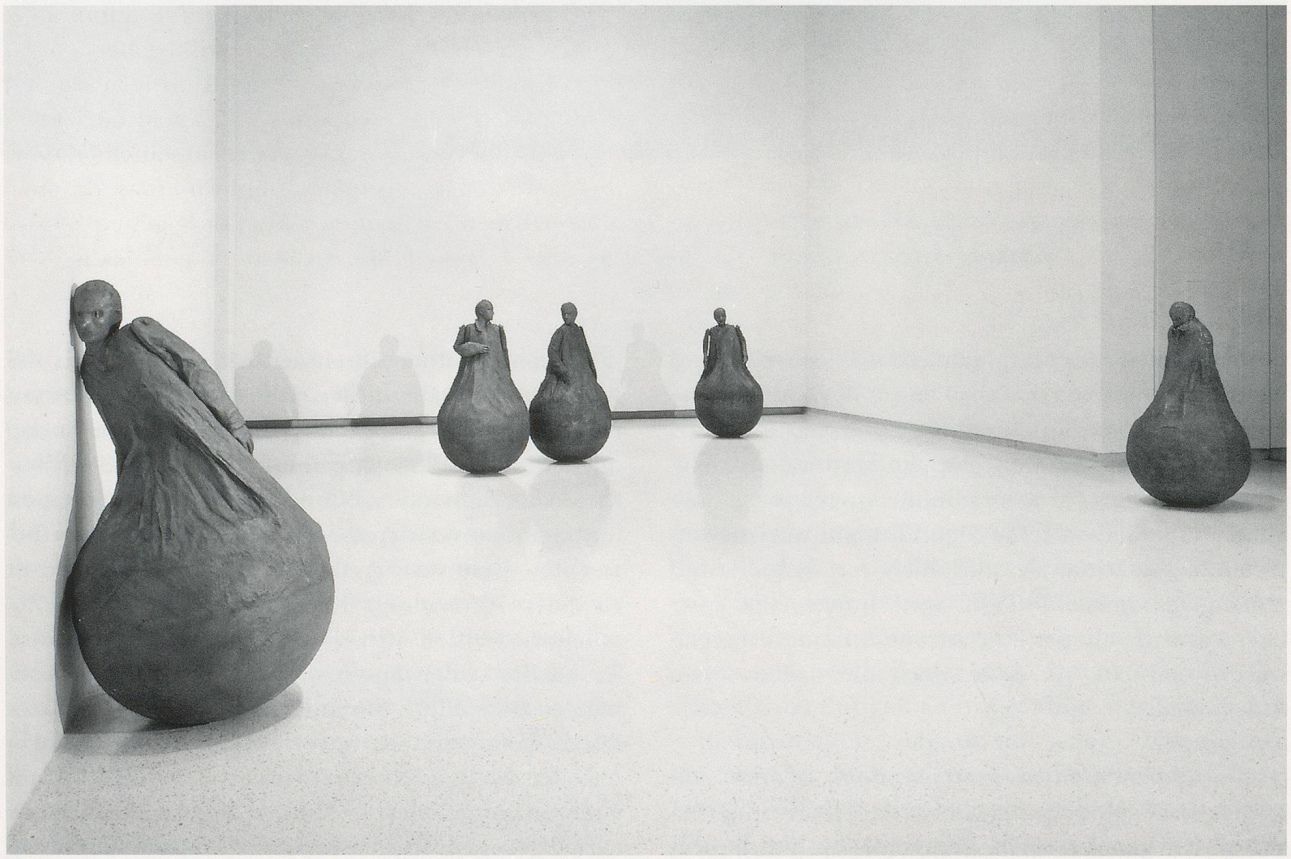
Im allgemeinen werden Muñoz' Zwerge von Requisiten begleitet – Architekturelemente oder illusionistisch gemusterte Böden –, die sie entrücken, distanzieren, ohne sie tatsächlich aus der Welt des Betrachters herauszulösen. Die irritierend gemusterten Böden, die Entrückung durch gestutzte Sockel oder die Isolation des Liliputaners im Souffleurkasten vor der leeren Bühne schaffen eine Situation und demontieren sie zugleich wieder. Wenn der Betrachter diese verwirrenden Räume betritt, wird er zu einem verlegenen Teilnehmer. Aus blossen Zuschauern werden Mitwirkende: So dreht der Künstler geschickt den Spiess um und macht sein Publikum zu Darstellern in seinem Drama. Mitten auf der Bühne gefangen, allein, verletzlich, ist der Betrachter oder die Betrachterin nicht etwa dem Blick eines anderen ausgeliefert – Muñoz' Figuren sind meist zurückgezogen, in sich versunken oder anderweitig

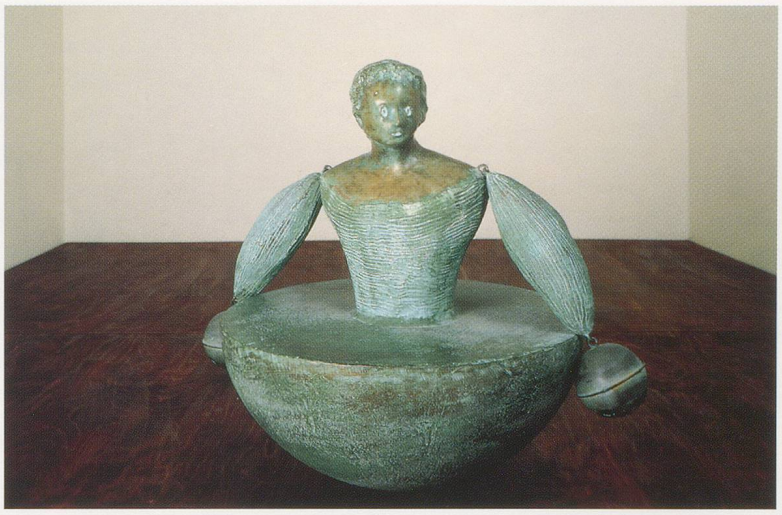
abgelenkt –, sondern er oder sie wird zum Gegenstand einer Spiegelung des geteilten Selbst.

Neben den gesellschaftlichen Randfiguren hat Muñoz Ende der 80er Jahre auch eine Truppe sorgsam modellierter Figuren in sein Werk eingeführt. Eher Allgemeines denn Persönliches repräsentierend, erinnern sie in Ausdruck und Kleidung an ferne Zeiten. Aufgestellt in CONVERSATION PIECES – Konversationsstücke nannte man solche Bilder im 18. Jahrhundert – und angehalten mitten in irgendeiner Geste, drehen und wenden sich die Protagonisten mit balletthafter Grazie in der Langsamkeit eines verzögerten Diskurses. Auch wenn der Betrachter innehält, als würde er lauschen, so kann er doch jene unerbittliche Distanz nicht überwinden, die ihre verkleinerten Proportionen und ihr Schweigen schaffen. Jeder Austausch ist untersagt. Ihre Geschichten, gesponnen von subtil geformter Gestik und Mimik, umgarnen den Betrachter, die Redefiguren verführen ihn, trotz der Unhörbarkeit ihrer Inhalte.

WINTERREISE (1994) markiert ein neues Moment in diesem ver-rückten Dialog zwischen Betrachter und Kunstwerk, weil es ihn auffordert, eine bisher unpassierbare Schwelle zu überschreiten. Allein in einem weiten Raum, dessen Fussboden wieder mit einem komplizierten, maurisch anmutenden *Trompe-l'œil*-Muster überzogen ist, sitzt ein kleiner Junge auf den Schultern seines nur wenig älteren Kameraden. Ob sie spielen und ob der eine dem anderen

JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1991 /
KONVERSATIONSSTÜCK, Carnegie International, Pittsburgh.
(PHOTO: RICHARD STONER)





JUAN MUÑOZ, BALLERINA, 1990, bronze, 24 x 24 x 24" / 60 x 60 x 60 cm.

eine Last ist, lässt sich auf die Distanz nicht ausmachen. Kommt man näher, stellt man plötzlich fest, dass sich die Lippen des am Boden stehenden Jungen bewegen: die Figur spricht, hält inne und beginnt dann wieder mit ihrer stummen Litanei. Bei Muñoz' früheren Bauchrednerpuppen und Souffleuren war jede Art der Kommunikation von vornherein ausgeschlossen, weil solche Figuren ohnehin nicht über eine eigene Stimme verfügen. Bei den CONVERSATION PIECES war die Sprache der Gebärde und der Mimik untergeordnet und von diesen überlagert. In WINTERREISE hingegen ist die stehende Figur keine reglose Puppe; Gestik und Mimik scheinen nun im Dienst der Sprache zu stehen. Doch auch hier bleibt die Kommunikation im Hintergrund.

Sprechende Statuen sind von jeher faszinierend. Nach Kenneth Gross taucht diese Faszination nicht nur in vielen alten Kulturen auf, sondern auch in unseren ursprünglichsten Träumen und Phantasien.[2] Doch gerade durch ihre «Belebung» wirft die «lebendige» Skulptur die Frage auf, was gewonnen oder verloren, überschritten oder wiederhergestellt wird, wenn man Regungslosigkeit und Stille aufgibt. Ob es sich nun um menschliche List oder teuflische Illusion handelt, sobald die Figur eine Stimme bekommt, beschwört sie eine dämonische Begegnung herauf. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die mit Mythen und Legenden arbeiten, hat Muñoz nicht das Bild einer Frau gewählt, das Ideal seiner Träume, die Figur seines Begehrens, sondern etwas, das man als Produkt seiner selbst, als seinen eigenen Sprössling bezeichnen könnte, einen jungen Mann. Der zarte Junge, der da mit sich selbst Zwiesprache hält, trägt auf dem Rücken die unbelebte Variante seiner selbst und versinnbildlicht damit die Beziehung des Künstlers, der schwer an seinem eigenen Werk trägt. Die «autonome Statue», allein auf weiter, ungewisser Flur, mit kaum fassbaren, ebenso vieldeutigen wie fliessenden Raumkoordinaten, verkörpert mit unerbittlicher Schärfe die solipsistische Vereinzelung. Diese ist in Muñoz' Augen das typische Merkmal des modernen Künstlers, der dem tödlichen Zwang ausgesetzt ist, sich selbst unentwegt Gestalt zu verleihen.

(Übersetzung: Nansen)

1) Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), Stuttgart 1971.

2) Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue,* Cornell University Press, Ithaca und London 1992.

DIE KUNST DER KONVERSATION

ALEXANDRE MELO

ERSTARRTE CHOREOGRAPHIE

Ein weiter Raum unter freiem Himmel, umrandet von den vier Flügeln eines dreistöckigen Gebäudes. Der Boden bedeckt mit hellfarbenem Kies. Eine sechzig Quadratmeter grosse Fläche, auf zwei Seiten von Arkaden begrenzt und auf den beiden anderen von Wänden, die von grossen Fenstern durchbrochen sind. In diesen Hof gelangt man nur durch einige wenige Bogendurchgänge. Ein offener, gleichzeitig aber klar begrenzter Raum: offen und geschlossen, innen und aussen zugleich. Wände und Himmel: ein Raum, der zwar die Bewegungsfreiheit einschränkt, aber dem Blick oder aufsteigenden Tönen keine Grenzen setzt. Kurz, ein Raum wie die Welt.

Aus weiter Entfernung, von oben herabblickend, würde man, verstreut über den Boden des ummauerten Bezirks, zweiundzwanzig freistehende Figuren von offenbar menschlichen Proportionen und menschlichem Aussehen erkennen. Auf den ersten Blick lässt sich schwer sagen, was sie dort treiben oder in welcher Art von Beziehung sie zueinander stehen. Vielleicht sind es einfach Passanten, die ihre Rückkehr zur Monotonie hinausschieben. Sie könnten aber auch unerbittliche Verschwörer sein, die Intrigen aushecken, Privilegien austeilen, Urteile flüstern oder Massaker anordnen.

Betrachten wir die Gruppe von sechs Figuren, die am engsten zusammenstehen, aufgeschreckt durch eine Störung: Was genau könnte es sein, was sie beeinflusst und ihre Anordnung prägt? Was bewegt diese – eher reservierte – Figur, deren Gedanken verborgen bleiben? Und jene – eher verstörte – Figur dort drüben? Hat sie das Geschehen ausgelöst? Welche hat die Waffe, welche schreibt das Gesetz, welche verabreicht das Gift? Die beiden entfernten und scheinbar ruhigeren Figuren: Sind sie vielleicht Seelenhirten oder verirrte Schafe? Die isoliert stehende Figur ist eine, die als geisteskrank gilt, weil sie in die Monotonie der Tage abgesunken ist, bis sie die

ALEXANDRE MELO ist Kunstkritiker und lehrt Kultursoziologie an der Universität von Lissabon. Sein neuestes Buch *Velocidades Contemporaneas* wird noch in diesem Jahr bei Assírio & Alvim erscheinen.

JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1994 (detail), resin, sand, cloth, each figure 55 x 27½ x 27½" / KONVERSATIONSSTÜCK, 1994 (Ausschnitt), Harz, Sand, Stoff, jede Figur 140 x 70 x 70 cm. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)

Zweckdienlichkeit der menschlichen Gesellschaft und die Regeln des guten Benehmens vergessen hat. Vielleicht ist sie auch nur ein Mensch, der durch Leidenschaft gezeichnet ist, heimgesucht von Eifersucht oder Verrat, besessen von Begierde oder Neid. Oder ein von den weltlichen Geschicken der Macht Ausersehener: der nächste König oder das nächste Opfer.

In dieser Art werden wir über die Installation CONVERSATION PIECE (Konversationsstück) sprechen, die Juan Muñoz 1994 für das *Irish Museum of Modern Art* in Dublin gemacht hat. Diese Installation zwingt – wie jedes Werk von Muñoz – dem Betrachter eine bestimmte Betrachtungsweise auf. Eine unterkühlte intellektuelle Analyse oder eine schlichte historische oder soziale Betrachtungsweise wären gleichermassen unbefriedigend und unzulänglich. Sie würden eines der wesentlichen Erkennungsmerkmale der Werke dieses Künstlers verfehlen: die Emotion, die durch die Störung der gewohnten Erfahrung hervorgerufen wird. In diesem Fall die Erfahrung menschlicher Interaktion in einem bestimmten Raum, die Erfahrung der Gesellschaft oder, wenn wir so wollen, die Kunst der Konversation.

Die Kunst der Konversation

Eine Installation wie CONVERSATION PIECE setzt einen Prozess der emotionalen Einfühlung in Gang, weil sie uns in eine Interaktionserfahrung verwickelt, die uns vertraut ist. Dabei entsteht diese Erfahrung freilich unter aussergewöhnlichen Umständen. Der Effekt der Verfremdung oder Distanzierung unterläuft jede primitive Psychologie oder Verklärung und verunmöglicht das Erkennen einer vollständigen, in jeder Einzelheit verständlichen Erzählung oder Geschichte. Der Rückgriff auf gän-

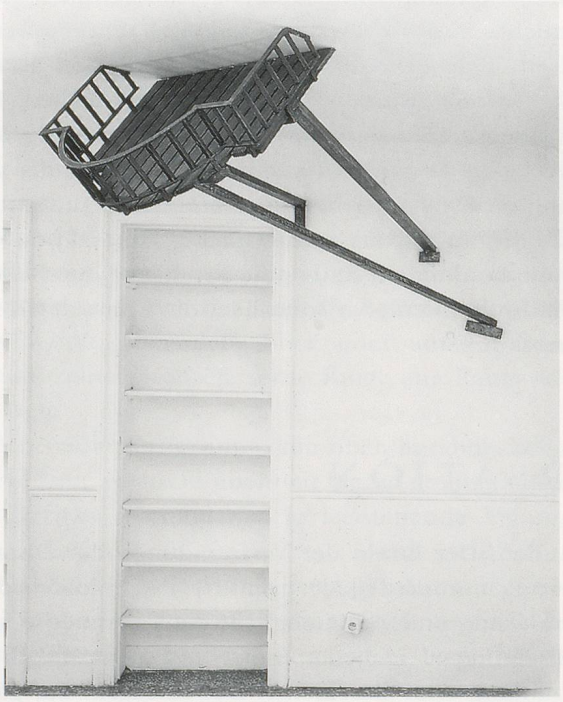
gige psychologische und narrative Konventionen bleibt uns verwehrt, weil wir mit Zuständen wie Zweifel und Erwartung, Argwohn und Furcht, Schweigen und Gewalt zu tun haben. Nachdem nun unser Zugang geklärt ist, können wir näher an die Figuren heranrücken und eine Konversation skizzieren.

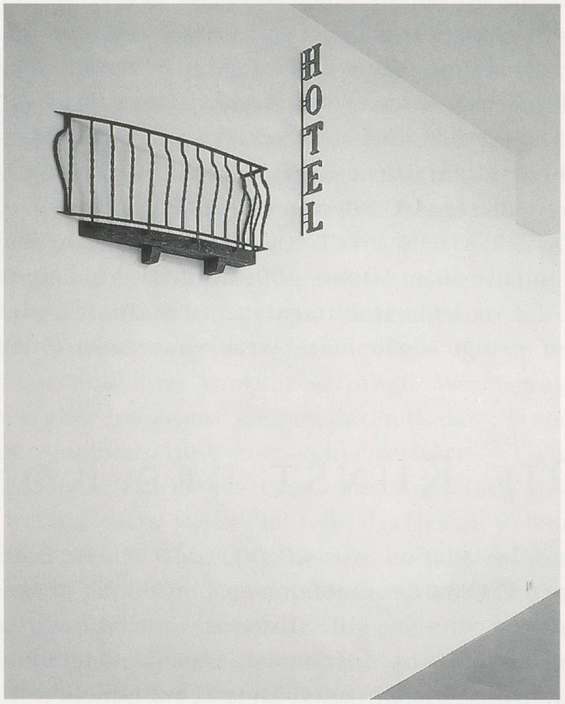
Die Figuren haben etwas Verlassenes an sich: herabhängende Arme, die nur mit Mühe imstande sind zu gestikulieren, der Kopf auf den Schultern starr emporgereckt, Augen und Mund versiegelt in hoffnungsloser Leere, die Gestalten in heikler Balance auf Sockeln, schwer und unbeweglich wie Säcke. Ihre Posen vermitteln die Intention von Bewegung und Gespräch, doch Gestalt und Gewicht fixieren sie an dem Ort und in der Stellung, in der wir sie antreffen. Sie sind Elemente einer erstarrten Choreographie und sie pflegen eine Kunst der Konversation, die durch eine momentan ausser Kraft gesetzte Komplizenschaft genährt wird; ähnlich der Komplizenschaft parallellaufender Geraden, die erst in der Unendlichkeit zusammentreffen, in derselben Unendlichkeit, in der diese Figuren den Reichtum ihrer Empfindungen offenbaren und die Euphorie ihrer gegenseitigen Preisgabe feiern würden.

Dieselbe Komplizenschaft, welche die Figuren miteinander verbindet, schafft auch die Verbindung mit uns, den auf sie zugehenden Betrachtern. Diese Komplizenschaft ist letztlich die gleiche, die Künstler und Kritiker verbindet, Urheber paralleler Werke, die vielleicht eines Tages in der Unendlichkeit zusammentreffen werden, Sachwalter einer Kunst der Konversation, die mit den etablierten Regeln vermeintlich transparenter Kommunikation gebrochen hat, um zu reiner Spannung, zu unerfüllt bleibendem Verlangen zu werden. Was wir sagen wollen, muss durch das hindurchgehen, was sich nicht sagen lässt. Was stattfinden muss, geschieht mittels dessen, was bisher nicht stattfinden konnte. Wir lassen uns vom blinden Schicksal führen. Schweigen ist die Bedingung des Sprechens und der Kommunikation.

JUAN MUÑOZ, BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT, 1986, steel, installation view / BALKON AN EINER KELLERDECKE, Stahl, Installation. (PHOTO: GALERIA MARGA PAZ, MADRID)

JUAN MUÑOZ, HOTEL DECLERCQ, 1986, iron, 39 x 27½ x 8" / Eisen, 100 x 70 x 20 cm.





Kommunikation durchläuft Inkommunikabilität. Oder anders gesagt: Inkommunikabilität ist der wahre, innerste Inhalt der Kommunikation.

Die Sackfiguren treten im Werk von Juan Muñoz zutage als unmittelbare Abkömmlinge eines Geschlechts, zu dem auch andere Figurenserien (Zwerge, Bauchrednerpuppen, Schattenrisse, Ballerinen, Automaten) gehören. Alle antworten mit demselben Unbehagen auf die Problematisierung der Darstellung der menschlichen Figur in der Kunst. Die Krise des Subjekts in den heutigen Gesellschaften, die in der Schwierigkeit zum Ausdruck kommt, eine gefällige und beruhigende Darstellung der menschlichen Figur zu postulieren, ist Pflichtthema im zeitgenössischen kulturellen Diskurs. Muñoz setzt sich unmittelbar mit diesem Problem auseinander, nicht auf der Ebene der Soziologie, sondern auf der Ebene des plastischen Schaffens, der bildhauerischen Konstruktion, der räumlichen Bestimmung.

Die Skulpturen von Muñoz sind lebensunfähige, unvollständige, verkümmerte Körper, die nicht länger eine menschliche, unversehrte und selbstbestimmte Pose einnehmen. Sie sind in einem halb-, schein- oder posthumanen Zustand, in dem der Ort des Körpers sich weniger aus einem Willen, einer Individualität oder einem Bedürfnis ergibt als vielmehr aus einem System räumlicher Beziehungen und externer Bestimmungen. Die Einschränkung der Beweglichkeit, die die Figuren buchstäblich zu Gefangenen ihrer Anordnung im Raum macht, geht häufig einher mit der erbarmungslosen Einschränkung des Sehens oder der Blockierung des Hörens oder Sprechens. Die individuelle Autorität einer Stimme zieht sich zurück in die beunruhigenden Schattenrisse scheinbar menschlicher Körper. Ein neuer Massstab für die menschliche Figur wird im Bereich der Abweichung und des Schattens gesucht. Vor unseren Augen erheben sich die falschen Substitute und Simulakren einer menschlichen Natur, die entweder bereits nicht mehr menschlich ist oder im Begriff ist, ihre Menschlichkeit zu verlieren.

Alle Figuren bei Muñoz sind Beispiele der Darstellung von Abweichendem. Sie zeigen Subjekte in der Krise, die aufgehört haben, zentraler Brennpunkt der Macht und Organisation zu sein. Statt dessen werden sie zu Objekten, Trägern oder Vehikeln für ein Spiel der räumlichen Bestimmungen, Elemente einer schicksalhaften Choreographie, welche die jeweiligen Positionen, Entfernungen, Rituale und Bedeutungen bestimmt.

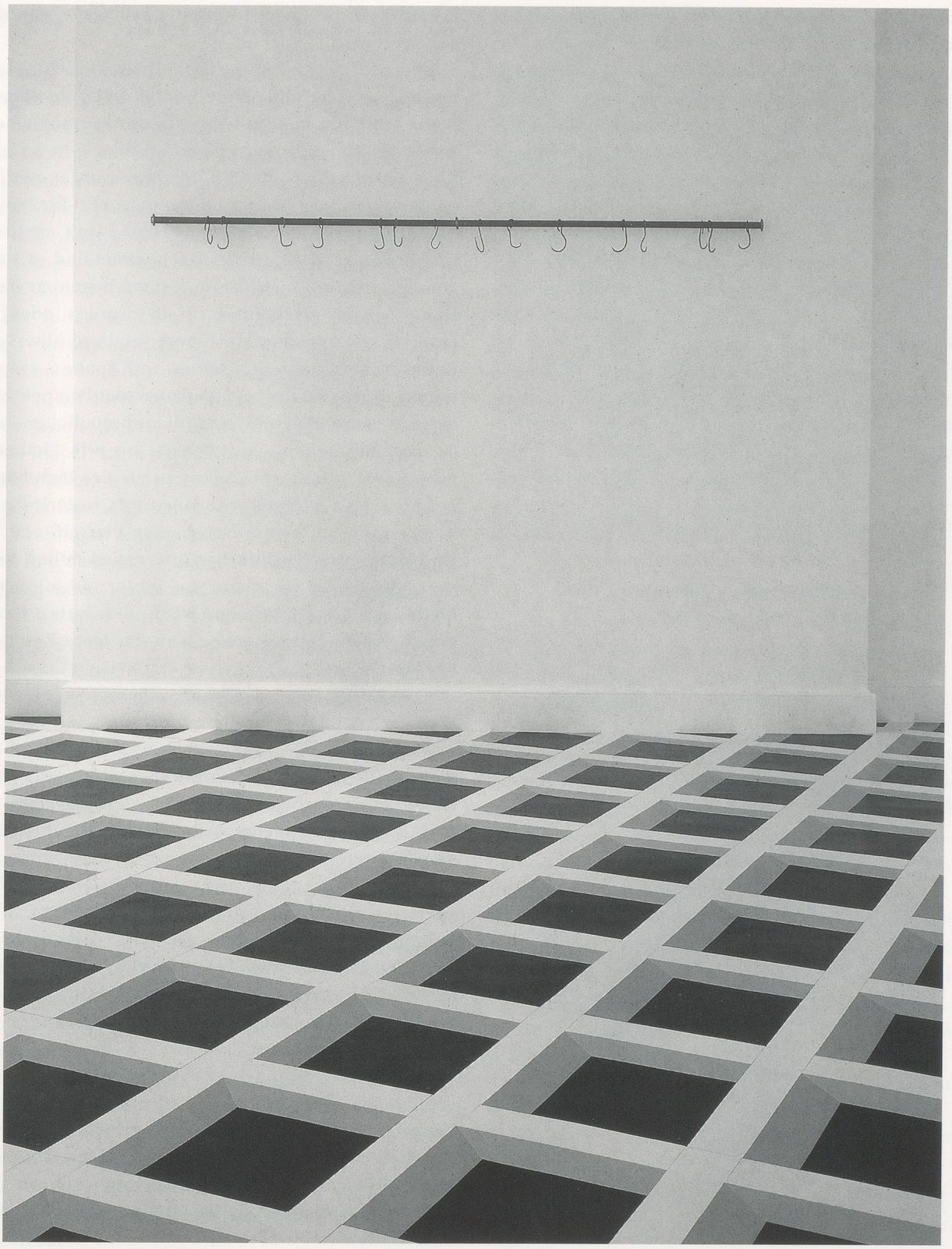
Kartographie des Überlebens

Ging es in den CONVERSATION PIECES um die Aufstellung einer Gruppe von Figuren in einem gegebenen Raum, so werden wir bei den optischen Bodenarbeiten von Juan Muñoz konfrontiert mit der exakt symmetrischen Konstruktion eines Territoriums, eines Raums, einer Verbindung von Koordinaten und räumlichen Bezugspunkten, die dafür eingerichtet sind, eine menschliche Gestalt aufzunehmen, ins Blickfeld zu rücken, zu bestimmen, zu lenken oder auszurichten, sei diese Gestalt eine plastische Darstellung oder der Betrachter selbst.

THE WASTED LAND (Das verwüstete Land, 1986) weckt in uns das Gefühl des Verlusts, das sich mit der Vorstellung von Dahintreiben und Verderben verbindet. Die Bauchrednerpuppe, die träge auf einem Brett vor einer ausgedehnten, labyrinthisch gemusterten Fläche sitzt, ruft ein ähnliches Gefühl der Trägheit auch im Betrachter hervor; er zögert, ist unschlüssig, wie er sich verhalten soll, angesichts eines derart bestimmt durchgestalteten Raumes. Diese Wirkung wird bis zum Äussersten ausgereizt in der Bodenarbeit I.M.M.A. FLOOR PIECE (1994), bei der die optische Illusion den Eindruck erweckt, man trete auf Löcher, in die man jederzeit hineinfallen könne, derweil Fleischerhaken ein schreckliches Schicksal für unsere eigenen gefährdeten Körper oder Seelen anzudeuten scheinen.

Die Bestimmung von Raum und Territorium erweist sich also als abhängig von unserer jeweiligen Sehweise, als eine Folge der Manipulation und Organisation des Blickes, das heisst als Prozess der Konstruktion eines Blickpunktes. Bereits in der ersten

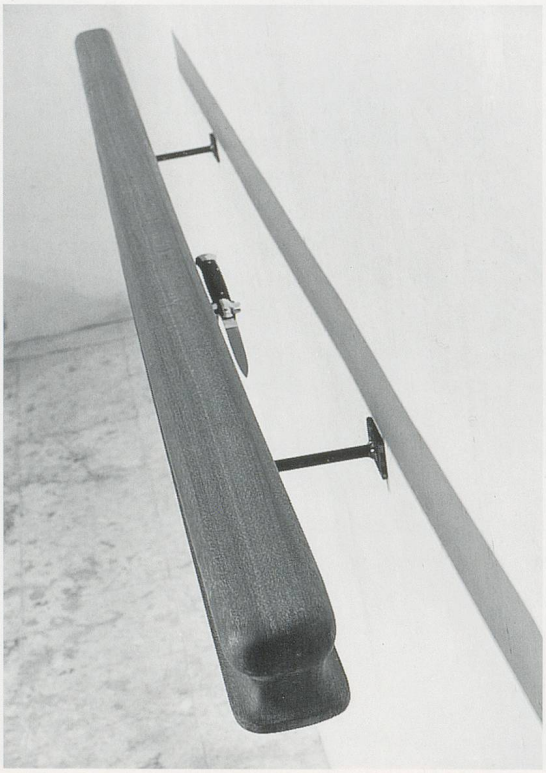
JUAN MUÑOZ, THE WASTED LAND, 1986, papier-mâché, paint, rubber, steel, wood /
DAS VERWÜSTETE LAND, Pappmaché, Farbe, Gummi, Stahl, Holz. (PHOTO: PETER COX)



JUAN MUÑOZ, FLOOR PIECE, 1994, installation, mixed media / verschiedene Materialien. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)

Einzelausstellung des Künstlers in der Galerie Fernando Vijande in Madrid (1984) verkörperte die Skulptur THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR THE GUADIANA RIVER (Der General Miaja auf der Suche nach dem Guadiana-Fluss) eine auf Blickpunkte gestützte organisatorische Logik. Vier Balkone waren an den Pfeilern der Galerie aufgehängt und in Kontrast gesetzt zu einer Reihe über den Raum verteilter Türme und Minarette. Kein weiteres Wort mehr über General Miaja, Muñoz ist unermüdlich weitergegangen, weit über die Ufer des Guadiana-Flusses hinaus. Inzwischen erahnen wir auf dem Weg, der an BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT (Balkon an einer Kellerdecke, 1986) vorbei- oder quer durch die Balkone des HOTEL DECLERCQ (1987) hindurchführt, die stumme Angst und unerschütterliche Hoffnung des Generals, der am Horizont nach Anzeichen für das Heranrücken des Feindes Ausschau hält und zu erraten sucht, welche der in die Erde eingeritzten Linien ihm die Zielrichtung der nächsten Manöver anzeigen wird.

JUAN MUÑOZ, FIRST BANNISTER, 1987, wood, knife, 79 x 3 x 2¾" / ERSTES GELÄNDER, Holz, Messer, 200 x 8 x 7 cm.



Diese Balkone und Türme sind nicht dazu bestimmt, die banale Funktion ihrer architektonischen Pendants zu erfüllen und uns zu ermöglichen, zu sehen oder gesehen zu werden oder – in luftiger Abgeschiedenheit – den Freuden der Kontemplation zu huldigen. Sie sind überhaupt nicht für einen zweckmässigen Gebrauch konstruiert. Im Gegenteil, sie hängen zu nahe an der Decke oder sind so stark geneigt, dass sie nicht ohne Gefahr begehbar sind. Dann wieder erscheinen sie deformiert oder an einer Wand zerschmettert und verstreut über die unwahrscheinlichsten Nischen und Spalten, wo sie höchst unerwartete und verstörende Perspektiven bieten. Diese Balkone sind die unmöglichen, undenkbaren Stellen, von denen aus wir vielleicht erblicken könnten, was sich jenseits des Sichtbaren befindet: Flüsse jenseits des Horizonts, unterirdische Armeen, die unter unseren Füssen marschieren. Es sind die Stätten, wohin wir uns zurückziehen können, um all das zu sehen, was fehlt, und alles, was bleibt; von hier aus können wir in den leeren Raum zwischen den Dingen sehen – in das leere Zentrum der Welt.

Die Leere in den Zwischenräumen wäre auch eine treffende Beschreibung für das, was sich in einer Vielzahl der sogenannten RAINCOAT DRAWINGS (Regenmantel-Zeichnungen) abspielt: Interieurs, die nur von Möbeln – Stühlen, Tischen, Sofas – bevölkert und von offenen, geschlossenen und angelehnten Türen eingerahmt werden und aus merkwürdigen, oft gar nicht nachvollziehbaren Perspektiven eingerichtet sind. Der Komfort des scheinbar einladenden Interieurs offenbart ein Ausmass an Desorientierung und Trostlosigkeit, das dieselbe erstickende Atmosphäre der Beziehungslosigkeit wachruft, die den meisten der bereits erwähnten Inszenierungen anhaftet.

Ein letzter Raum – ein extremer Ort der Abwesenheit und der Hoffnung – ist ein dunkler, leerer Saal im Museum in Eindhoven, erhellt nur durch das Licht, das aus einem kleinen Mauseloch in der Wand dringt, hinter der wir die Titelmusik von *Tom und Jerry* hören (WAITING FOR JERRY, 1991). Das Mäusezimmer.

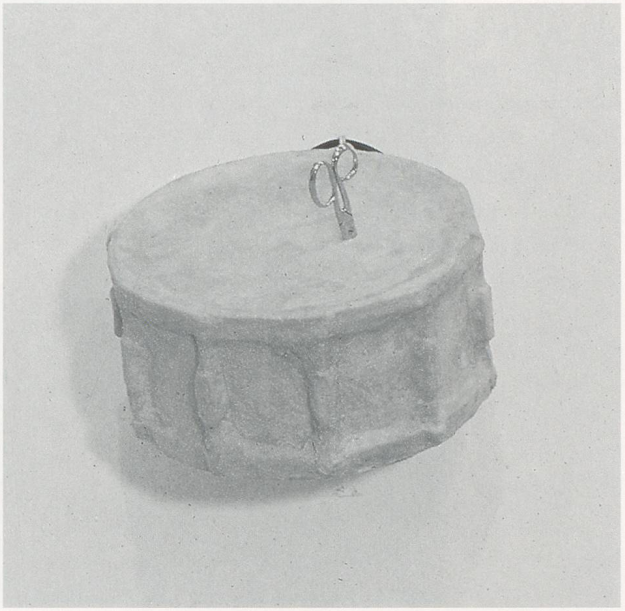
Das Schweigen der Lämmer

Abschliessend nehme ich auf eine Kindheitserinnerung Bezug. Ein halbwüchsiger Junge sieht im Spiegel beim Friseur, umrahmt von den ernsten Gesichtern älterer, zeitunglesender Männer, wie sich das Rasiermesser in der Hand des Friseurs langsam und unaufhaltsam seinem Hals nähert, und er spürt, wie die kalte Klinge die Spannkraft seiner Haut erregt. Die Klinge wird ihm fortan zum vertrauten Gegenstand. Zumindest in seinen Träumen.

Die Klinge ist eine Komplizin der Hand, die sie birgt, verhüllt und liebkost. Die Klinge kennt bald jede einzelne Linie der Hand, die sie umschliesst, um sich auf ihre eigene Kraft zu konzentrieren. In einer Arbeit wie FIRST BANNISTER (Erstes Geländer, 1987) jedoch kann das Stellmesser auch sein eigenes Spiel spielen, versteckt auf der Rückseite des Geländers, geöffnet und bereit, in eine unachtsame Hand die Blutlinien eines neuen Schicksals einzuritzen. Der Künstler muss danach wieder zurück zum Anfang, muss Hand und Schicksal neu erschaffen, indem er etwa ein Netz von Geländerstangen konstruiert, welches das Muster der Linien seiner eigenen Hand nachbildet, THE LINES OF MY HAND (1990). Der Künstler muss immer zurück zum Anfang. Jedesmal.

«Beim Betreten und Verlassen des Ateliers tilge ich meine Fussspuren», sagt Muñoz. Das Stellmesser auf der Treppe von JACK PALANCE À LA MADELEINE (1986). Das an den Fusssohlen befestigte Messer in POINT (Punkt, 1985): Der Künstler benutzt das Messer, um aus der Sohle seines Schuhs oder seines Fusses das Klümpchen Erde zu entfernen, das sich dort festgesetzt hat und ihn dazu verdammen könnte, immer wieder die gleichen Schritte zu wiederholen (um seine Spuren zu tilgen). Hingegen könnten ein paar Blutstropfen seine Schritte authentisch und lebendig machen.

Der Künstler rasiert seine Augen, seinen Mund und seine Ohren. Das Messer wird zum Komplizen der Hand und schnellt empor, um eine gefährliche Handbewegung in die Luft zu zeichnen. Mit all seinen Sinnen auf Schrecken und Stille konzentriert, sammelt der Künstler Kraft, um seinen eigenen Weg abzustecken.



JUAN MUÑOZ, WAX DRUM, 1988,
metal, wax, scissors, 15¾ x 15¾ x 11⅞" / WACHSTROMMEL,
Metall, Wachs, Schere, 40 x 40 x 30 cm.

Vielleicht könnte er seinen Weg finden, indem er dem Schlagen einer Trommel folgt, einer Zirkus- oder Kriegstrommel, irgendeiner vergessenen Trommel aus einem Winkel seiner Kindheit. Doch die Trommel sucht ihre Zuflucht auf der Bühne eines verlassenen Theaters, THE PROMPTER (Der Souffleur, 1988); die Trommel wird von einer Schere durchstossen, WAX DRUM (Wachstrommel, 1988); die Trommel versteckt sich hinter einem undurchdringlichen Wandschirm, so dass sie zum Trugbild wird, FIVE DRUMS (Fünf Trommeln, 1994). Es ist nicht mehr möglich, den wunderbaren Klang der Trommel zu vernehmen.

«É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazè-lo milagrosamente.»[1)]

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) «Es ist immer leicht, auf dem Wasser zu gehen, aber es ist unmöglich, es als Wunder zu vollbringen.» Herberto Helder, *Photomaton & Vox,* Assírio & Alvim, Lissabon, 1979.

THE ART OF CONVERSATION

ALEXANDRE MELO

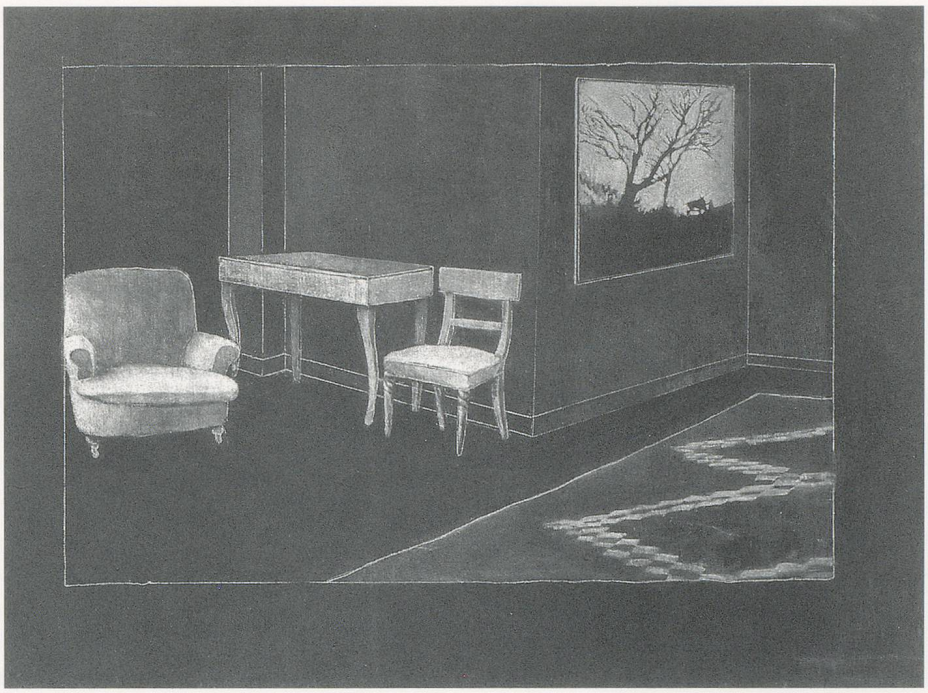
FROZEN CHOREOGRAPHY

A vast space open to the heavens, bounded by the four wings of a three-story building. The ground is covered with light-colored gravel. An expanse sixty meters square defined by arcades on two sides and walls pierced by large windows on the other two. To enter this space, one must pass through the building, but this is possible only at a few points broken by archways. An open but simultaneously circumscribed space: open and closed, interior and exterior at the same time. Walls and sky. A space in which motion is limited but where vision or the sounds that rise up have no limits. A space, therefore, like the world.

If we were to look from far above, we would see scattered over the ground of the enclosed space twenty-two free-standing figures of virtually human proportions and appearance. At first sight it is not easy to determine just what business they're involved in or how they are related to each other. Perhaps they are simply passersby delaying their return to tedium. But they might also be implacable conspirators organizing intrigues, granting exclusive rights, whispering sentences, or ordering massacres.

Take the group of six figures that stand closest to each other, aroused by a common disturbance: What might it be that influences them and shapes the gesture of order? What stirs this figure, more reserved, hiding the intimacy of his thought? Is it that one there, more perturbed, who unleashes the action? Which one holds the weapon, writes the law, administers the poison? The two remote and apparently calmer figures: Could they be shepherds of souls or stray sheep? The isolated figure is someone said to be insane because he sank into the monotony of days, forgetting the expedience of human society and the rules of conduct. Or perhaps he's just a man singled out by passion, plagued by jealousy or betrayal, fought over by desire or envy. Or an object elected by the mundane destinies of power to be the next king or the next victim.

ALEXANDRE MELO is an art critic and teaches sociology of culture at the University of Lisbon. His new book, *Velocidades Contemporaneas,* will be published by Assírio & Alvim later this year.



JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING, 1993, chalk and oil on canvas, 59 x 47" / REGENMANTEL-ZEICHNUNG, Kreide und Öl auf Leinwand, 150 x 120 cm.

That's how we'll talk about CONVERSATION PIECE, an installation created by Juan Muñoz in 1994 for the Irish Museum of Modern Art in Dublin. This installation—like all of Muñoz's work—demands a special approach. Cold intellectual analysis or simple historical or social recognition would be unsatisfactory, insufficient, and would probably miss what is essential. We discover one of the basic, defining traits of the artist's work: the affect caused by the displacement of familiar experience. In this case, the experience of human interaction in a determined space, the human experience of society or, if we like, the art of conversation.

The Art of Conversation

An installation like CONVERSATION PIECE motivates a process of emotional empathy because it implicates us in an experience of interaction that echoes our own experience of human society. This experience, however, is somewhat removed from how a set of ordinary circumstances would be presented in daily life. This affect of displacement, or distancing, obviates vulgar psychology or lyricism and prevents the definition of a complete and fully comprehensible narrative or story. We can no longer rely on prevailing psychological and narrative conventions, for we must deal with qualities like doubt and expectation, suspicion and fear, silence and violence. With our approach thus revealed, we can now draw closer to the figures and outline a conversation.

The figures convey a sense of abandonment; their hanging arms can only gesture with difficulty; their heads sit rigidly erect on shoulders; eyes and mouths are sealed in a void without recourse; they are precariously balanced on bases as heavy and immobile as sacks. Their stances transmit the intention of movement and conversation, but morphology and weight

fix them in the places and positions in which we find them. They are elements in a frozen choreography, cultivating an art of conversation nourished by suspended complicities, like the complicity between parallel lines that only meet in infinity—in that same infinity where these figures would reveal the plenitude of their feelings and celebrate the euphoria of their mutual surrender.

The complicity that links these figures is the same that links them to us, the approaching observers. And, ultimately, the same complicity links the artist and the critic, authors of parallel works that will perhaps someday meet in infinity, cultivators of an art of conversation that has broken the established rules of supposedly transparent communication to become pure tension, suspended desire. What we want to say has to pass through what cannot be said. What has to happen, does so by means of what did not. We follow destiny, that blind mother. Silence is the condition of speech and communication. Communication passes through incommunicability. Or, alternatively, incommunicability is the true, deep content of communication.

Juan Muñoz's sack figures are direct descendants of a lineage that includes different series of other figures—dwarfs, ventriloquist's dummies, silhouettes, ballerinas, automatons. They all respond with the same kind of uneasiness to the aesthetic problematization of the human figure in art. The crisis of the subject in contemporary societies, expressed in the difficulty of achieving a placid and reassuring representation of the human figure, is an obligatory theme in contemporary cultural debate, and Muñoz deals directly with it, not on the level of sociology but on the level of plastic creation, of sculptural construction, of spatial definition.

Muñoz's sculptures are inviable, incomplete, restricted bodies that no longer define a human, integral, and self-determined posture, but rather a semi-, pseudo-, or post-human condition in which the place of the body is less the result of the positive affirmation of a will, an individuality, or a desire than the result of a system of external spatial relations and determinations. The restriction of mobility, which renders the figures prisoners of their placement in space, is frequently accompanied by restriction of vision, cruelly erased, or the blocking of hearing or speech. The individual authority of a voice retreats into the disturbing silhouettes of quasi-human bodies. A new standard for the human figure is sought on the side of deviation and shadow. Before our eyes arise the surrogates and simulacra for a human nature which has either already ceased to be, or is in the process of ceasing to be human.

All Muñoz's figures are examples of deviated figurations. They represent subjects in crisis, subjects that have ceased to be central foci for the affirmation of power and organization, becoming instead the objects, supports, or vehicles for a play of spatial determinations, pieces in a fatal choreography that dictates their positions and relative distances and determines their rites and meanings.

The Cartography of Survival

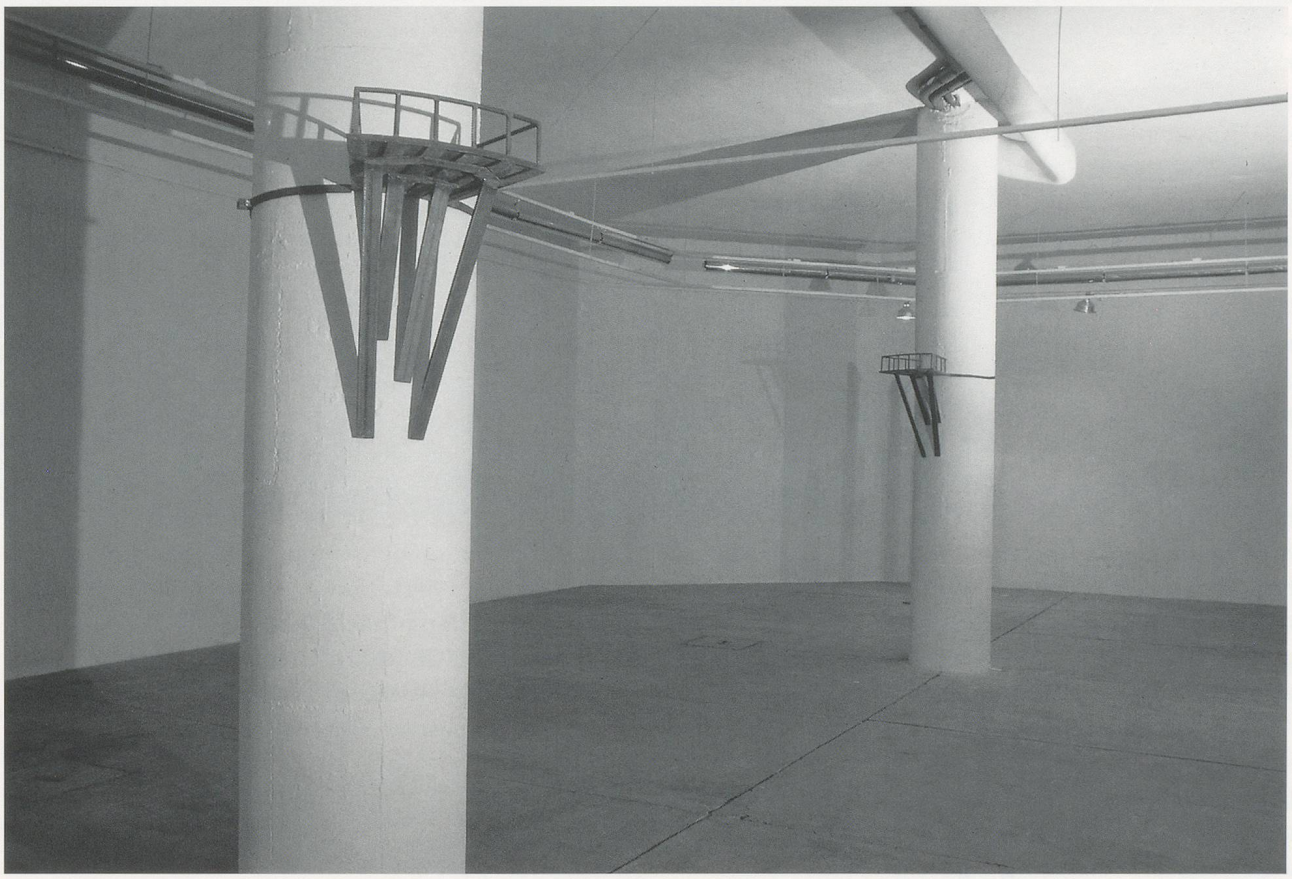
In the CONVERSATION PIECES a group of figures is installed in a given space, but in Muñoz's optical floor pieces, we are face to face with the perfectly symmetrical act of creating a territory, a space, a combination of coordinates and spatial references responsive to receiving, welcoming, focusing, determining, guiding, or orienting a human presence, whether that presence be a sculptural figure or the human observer.

THE WASTED LAND (1986) suggests to us the sense of loss associated with the idea of drifting and perdition. The presence of the inert ventriloquist's dummy, sitting on a ledge with an immense, visually labyrinthine expanse before him, produces a similar sense of inertia in the observer, who hesitates, unsure as to how to behave when faced with a territory laid out so explicitly. This effect is brought to its most extreme consequences in the I.M.M.A. FLOOR PIECE (1994), where the optical illusion gives the impression that we are stepping on holes that may engulf us, while on the walls, meat-hooks indicate a terrible fate for our own menaced bodies or souls.

The matter of defining space and territory is thus revealed to be dependent upon our ways of seeing, to be an effect of the manipulation and organization of vision, that is, a process of constructing a point of view. In the artist's first solo exhibition at the Galeria Fernando Vijande (Madrid, 1984), THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR THE GUADIANA RIVER already enacted an organizational logic based on such points of view. Four balconies were hung on the columns of the gallery and played off against a group of towers and minarets distributed throughout the space. We never hear another word about General Miaja, and Muñoz has continued to travel unflaggingly far beyond the banks of the Guadiana River. In the meantime, along the road that passes by the BALCONY ON THE CEILING OF A BASEMENT (1986) or through the balconies of the HOTEL DECLERCQ (1987), we can sense the silent anguish and irrepressible hope of the General as he searches the horizon for signs of the enemy's approach and tries to guess which lines scratched in the earth will tell him the direction of the next maneuvers.

These balconies and towers are not designed to fulfill the banal function of their architectural equivalents: to see or be seen on the social, worldly stage or to exercise the lyric or scientific pleasures of con-

JUAN MUÑOZ, THE GENERAL MIAJA LOOKING FOR THE GUADIANA RIVER, 1984, steel, installation / DER GENERAL MIAJA AUF DER SUCHE NACH DEM FLUSS GUADIANA, Stahl, Installation, Galeria Fernando Viande, Madrid.



templation. Nor are they constructed for functional use. To the contrary, they appear before us suspended too near the ceiling, or tilted too sharply to provide a safe footing. At other times, they appear deformed or smashed against walls and scattered in the most unexpected nooks and crannies, providing the least conceivable, most disturbing perspectives. These balconies are the impossible places from which we might be able to see what is on the other side of the visible: the rivers that flow on the other side of the horizon, the subterranean armies that run under our feet. They are the places where we can take refuge in order to see everything that is missing and everything that remains, where we can see the void in the crack between things—the empty heart of the world.

The void in the crack between things would also be a good description for what is at play in many of the so-called RAINCOAT DRAWINGS: interiors populated only by furniture—chairs, tables, sofas—framed by doors—open, closed, ajar—and organized from odd or improbable perspectives. The apparent comfort of a welcoming interior reveals a depth of disorientation and desolation that echoes the atmosphere of asphyxiating incommunicability linking many of the stagings of figures discussed earlier.

A final space—an extreme place of absence and hope—is a dark, empty hall in the museum in Eindhoven, illuminated only by light emanating from a small mouse hole in the wall behind which we can hear the theme music of *Tom and Jerry* (WAITING FOR JERRY, 1991). The mouse's room.

The Silence of the Lambs

In conclusion, allow me to refer to a childhood memory. A boy growing up sees, in the barber-shop mirror, framed by the serious faces of older men reading the newspaper, the razor held by the barber coming slowly and inexorably closer to his neck, and he feels the cold blade titillating the tautness of his skin. From that moment on, the blade becomes an intimate object. At least in his dreams.

The blade is the accomplice of the hand that hides, dissimulates, and caresses it. The blade learns to read each one of the lines on the hand that closes over it, to concentrate on its own force. But in a piece like FIRST BANNISTER (1987), the switchblade can also play its own game, hidden on the other side of a handrail, open to cut on to a careless hand the bloodlines of a new destiny. The artist then has to go back to the beginning, remake the hand and the destiny, constructing, for example, a network of handrails that reproduces the pattern of lines of his own palm (THE LINES OF MY HAND, 1990). The artist always has to go back to the beginning. Every time.

"On entering and leaving the studio, I erase my steps" (Muñoz). The switchblade on the stair of JACK PALANCE À LA MADELEINE (1986); the knife attached to the soles of the feet of POINT (1985); the artist uses the knife to gouge out of the sole of his shoe or his foot the tiny piece of grit that might lodge there, condemning him to forever take the same steps, to follow the same tracks. Perhaps a few drops of blood will now make all his footsteps alive and unique.

The artist shaves his eyes, his mouth, his ears. The knife becomes the accomplice of the hand and leaps to trace in the air the danger of a gesture. With all his senses concentrated on terror and silence, the artist gathers strength to mark out his own route.

Perhaps he could find his way following the sound of a drum, a circus or war drum, some forgotten drum from a corner of his childhood. But the drum takes refuge on the stage of an abandoned theater (THE PROMPTER, 1988); the drum is stabbed by scissors (WAX DRUM, 1988); the drum hides behind a screen so dense that it becomes a mirage (FIVE DRUMS, 1994). Now it's impossible to hear the miraculous sound of the drum.

"É sempre fácil caminhar em cima das águas, mas é impossível fazè-lo milagrosamente."[1)]

(Translation from the Portuguese: Alfred MacAdam)

1) "It's always easy to walk on water, but it's impossible to do it miraculously." Herberto Helder, *Photomaton & Vox* (Lisbon: Assírio & Alvim, 1979).

JUAN MUÑOZ, FIVE DRUMS, 1994, plaster, steel, 79 x 118" /
FÜNF TROMMELN, Gips und Stahl, 200 x 300 cm. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)

A Conversation

New York, 22 January 1995

JUAN MUÑOZ · JAMES LINGWOOD

Tell me about your interest in the experience of stillness, this kind of condensation of experience.

In Seurat's drawings each figure seems to be standing still, standing in its own space. Seurat creates the quiet of the very early morning or very late at night. Everything is frozen. The figures are detained. Sometimes I would like to achieve that.

It's like the idea of a frieze, a frozen moment which has the stability of architecture. The courtyard CONVERSATION PIECE you made in Dublin was like this. We talked about there being perhaps one sound, a sudden noise which animated the whole arena of the work. Either the figures were turned towards it, or they were indifferent to it. The courtyard piece made time three-dimensional. There was a suspense to the work.

What do you mean when you use the word suspense?

The normal passage of time is held up, or as you say, detained. It enables you to create a certain tension, the kind of tension that you might get in a Hitchcock film. Somehow the stillness of your sculpture seems to me to be a stillness from the century of film, the century of movement.

This fiction of a noise in the courtyard was a device to organise the figures in space, given that there was not really a subject matter, nothing being discussed between the figures. A non-existent sound became the reference point. We used something invisible to organise what was not possible to see.

Your sculptures might be about things you can't see.

Perhaps the more successful things I have made have always been about something other than what you're actually looking at. And this other, this reference, this impossibility of representation that you try to describe is a boundary which confronts the sculpture. The limit that is pointed to by the object. When I made the dwarf, I was not so interested in the physical presence of the dwarf. It was more a reference to the question of strangeness than the problem of size.

So the subject becomes the person who's looking at it as much as the dwarf who's being looked at?

It's also the sense of being uncomfortable. When I meet a dwarf I feel uncomfortable. I don't know why because it's not my fault. But I feel strange.

So you want your work to engender this feeling of discomfort?

I build these works to explain to myself things that I cannot understand otherwise. The work should somehow remain enigmatic to me.

It should resist attempts to contain it.

It should also remain separate from you. So no mat-

JAMES LINGWOOD is a curator and writer, and co-director of the London-based *Artangel Trust*. His projects with Juan Muñoz include the Artangel commissions, the UNTITLED monument (1992) and A MAN IN A ROOM, GAMBLING (with Gavin Bryars, 1992), and a major exhibition of the artist's work at the *Irish Museum of Modern Art* in Dublin in 1994.

ter how much you look at it, it's still outside of you. You like to talk about my work in relation to theatre. I'm not so sure about that. But if I have to use your terminology, maybe what's interesting in theatre is that you cannot answer. You're watching what's taking place, it's in front of you, but you cannot answer back. And then the curtains close and you leave. You cannot collaborate on it. A piece should have that capacity, that you cannot answer back to it.

Why I use the analogy of theatre is not because I think your works are theatrical per se. I'm more interested in a very specific tradition of theatre which is exemplified by Beckett. It's concerned with the spaces between things, the pauses between efforts at communication, the gaps. And I think your work creates an incredible charge in those spaces. It's not that they look like theatre, it's that they dramatise the act of looking.

I can agree with some of that. The work is involved in a dramatic relationship with whatever is outside of it. I like to believe that the best work can exist without a spectator. If it's anything to do with theatre, it's more to do with the rehearsal than the performance. It's happening between the players, it has nothing to do with the audience.

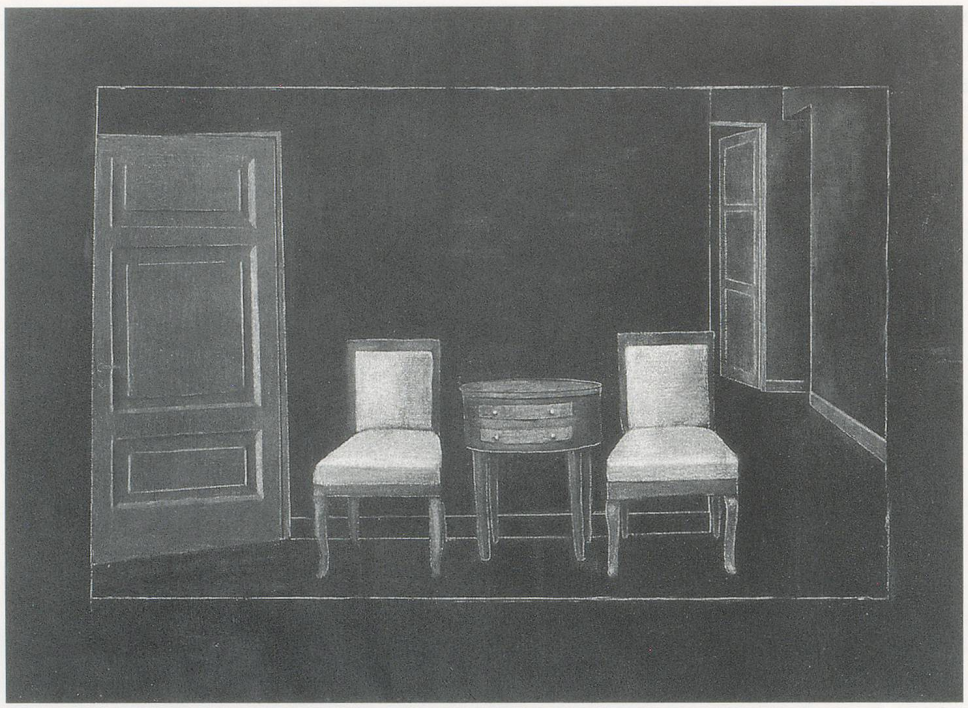
And if there's just one figure…

It's a monologue in a room. One continuous monologue. I think that the experience of the artist in the studio is like one unrecorded monologue.

A kind of interior landscape.

Yes, but a very flat one. With one figure, nothing

JUAN MUÑOZ, DWARF, 1994, papier-mâché, paint, wood, 42½ x 35 x 17⅞" / ZWERG, Pappmaché, Farbe, Holz, 108 x 88 x 44 cm, Musée de Nîmes.



JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING III, 1989, chalk and oil on canvas, 79 x 59" / REGENMANTEL-ZEICHNUNG, Kreide und Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.

much is happening because nothing much can happen, and there's nowhere to go. Time is moving, and then at a moment, it stands still. The figures are like statues, not sculptures. It's always about a position: the statuesque.

Was the figure always there from the beginning?

No, at the very beginning it was more about its absence. The empty balconies.

You felt that somebody had been there and had gone. The balconies are not empty in the same way that an empty container is.

The image was implicit in the empty balcony, so it was unnecessary to put the figures there.

Quite a lot of your work seems to exist in a state where once it had been complete, and then something departed. The drum is separated from the drummer so there's no sound anymore. You don't hear the laughter of the laughing figure.

That's a beautiful image, that something has departed. If you remove meaning, you are left with a fragment of a totality that never existed. The drum as a sculpture is an object which has left its reason behind.

Something has to depart so that space is created for it to communicate in a different way.

If you remove the furniture from a room, the room is loaded with that emptiness. It's not an empty room, it's a room which is no longer occupied with what used to be there before. That's a quality you cannot build from zero. You have first to build the house, then furnish the room, then take the things away.

You can't imagine there being a person pictured in one of the rooms in your RAINCOAT DRAWINGS?

If the drawings succeed in conveying an emotion, it's because they might give the sense that something has happened or is going to happen. Either you're too early or too late. It's always the wrong moment. A normal room is very interesting. I find the normal very suggestive. You can build stories from a very normal situation. Any normal situation is ready for something to happen. I think Surrealist painting is boring because the story is always forced on you.

So if you took the sleeping figures out of Delvaux…

If you took all the figures, and all the beds, and everything out of Delvaux, you might end up with something.

I'll tell you something that might help to explain the RAINCOAT DRAWINGS: When I was a kid living at home, I used to come back to the house every day. Occasionally—I don't know why—my mother changed the furniture around between the rooms. So you came in and opened the door of your room and found that your room was no longer your room—it was your brother's. And a different room somewhere up the hall was now your room, with all your stuff in it, your posters on the wall. Then you grew used to it—until the rooms were changed again. So I grew up with this experience of dislocation. You feel uncomfortable yet it's extremely normal. I suppose that this relationship between the normal and the discomforting is part of the territory of the work.

Most artists prefer to use the word "space," but you always talk about the "room." Why's that?

The subject for so many years has been the room, this place where you are on your own. It's probably the condition of every artist, that you spend most of your time alone in a room. And that's where the action takes place, in the many hours where nothing happens. So if ever there was a subject, it's exactly that experience.

So your rooms are like the studio?

The studio can be an ordinary room with tables, or a hotel room, which is like a temporary studio. The city might change, and the view from the window, but the experience is the same from one to another. It's about the absurdity of it, and the impossibility of getting away from it.

So, if the room is your room, is the figure in some way a reflection of your condition?

I must say, I really feel uncomfortable about this conversation. I think I should ask the questions. Why do you think my work is about silence?

I could return to the stillness of Seurat that you mentioned. Silence is more than an absence of noise. I think your works condense the absence of noise so as to render the silence palpable. They seem to slow things down, so that you become intensely aware of the condition of the sculpture and the condition of yourself looking at it. And that condition is being alone. That's why I see your work in existential terms. It's about the figure alone… But the only lone standing figure you have done, so far, is the dwarf. That's really the only time you have dealt with this essential question of stability, of the foot on the ground. Then you made the figures with the rounded bases, who were very aware of their inability to move. They were stilled in their position in the tableau, going nowhere. And then you had figures against the wall. Or a figure sitting on a plinth, laughing. And now you have figures with someone on their back, like an incubus. You're circling around this ultimate problem of how the human being stands in space alone.

What is your obsession that all these characters are going nowhere?

They seem to be fairly mired in their condition. Or waiting for something. The ballerinas can't dance anymore. They would like to believe in the possibility of movement, of transformation, but they're not sure they do. And that is an expression of our time, which is a fairly skeptical one.

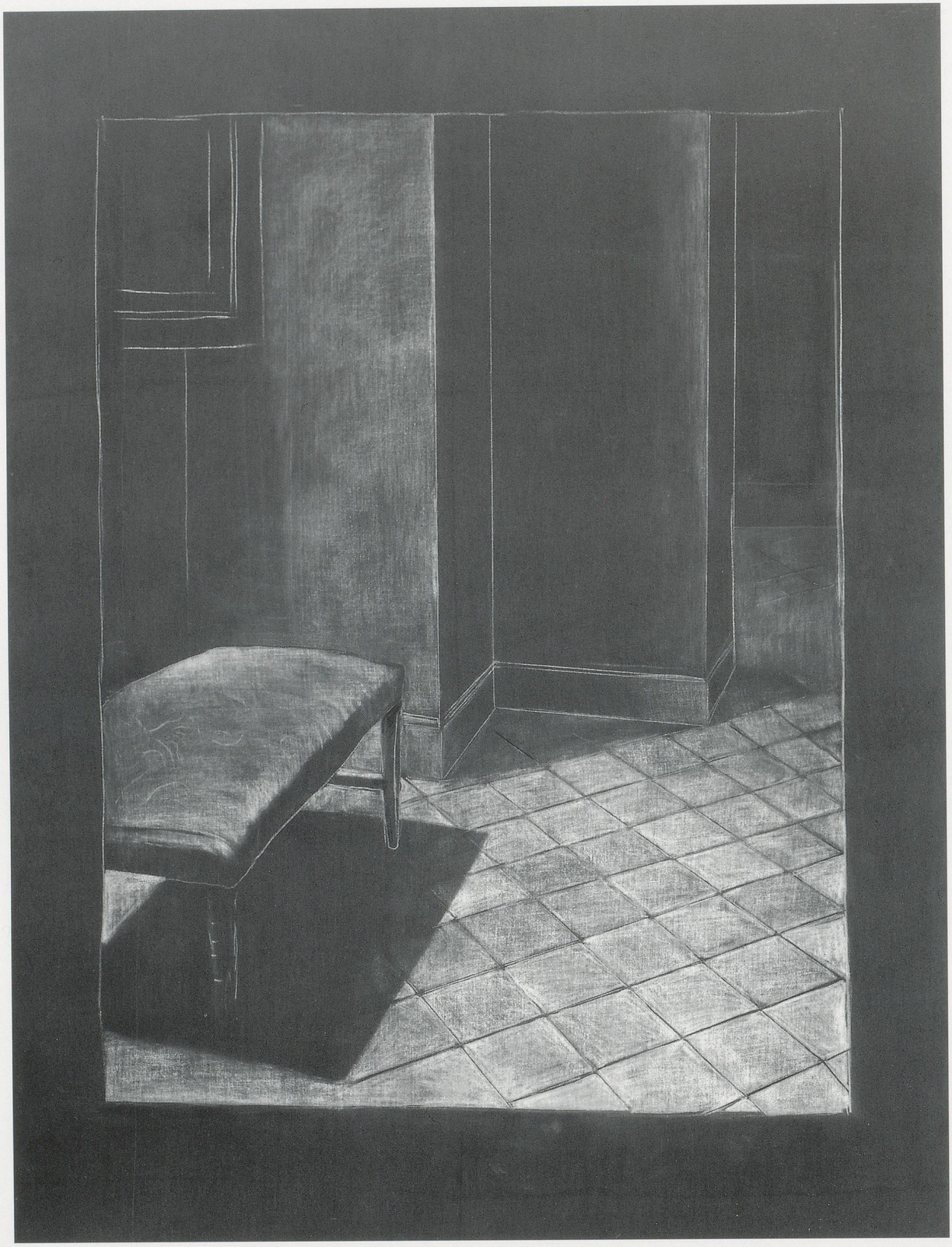
Is that why you talk about Beckett in relation to my work?

As Beckett said, "I can't go on, I'll go on!" Beckett's landscape is one in which there are so many spaces, silences, stops and starts, attempts at communication. It's absurd and it's human, this effort to find some common ground, to bridge the separateness of people. Your sculptures attract, take you in, and then don't let you in any further. They can make you feel very tentative about trespassing on their space, not because they are confronting you but because they are so very distant. It makes you feel like a hesitant actor, very worried about your lines.

They don't take that frontal position that demands a response. Maybe we are all tired of having to answer back all the time to things that are displayed in front of us. It's getting more and more difficult to get anything back, to have a return for our emotions.

And sometimes the figures aren't there at all because you take them away. Like the last room in the exhibition at the Irish Museum of Modern Art: You took the figures out of the room, leaving the viewer in there alone. Just a big patterned floor and some meat-hooks on the walls. That was very hard. You made the viewer into the standing figure.

(Muñoz laughs) It was important for me to have a non-figurative conclusion. To have one gigantic illusion so that there was nothing to look at but the illusion itself.



JUAN MUÑOZ, RAINCOAT DRAWING IV, 1989, chalk and oil on canvas, 79 x 59" /
REGENMANTEL-ZEICHNUNG IV, Kreide und Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm. (PHOTO: GARETH WINTERS)

JUAN MUÑOZ, DWARF, 1991, bronze, 33½ x 17⅞" / ZWERG, Bronze, 85 x 44 cm.

Ein Gespräch

New York, 22. Januar 1995

JUAN MUÑOZ · JAMES LINGWOOD

Kannst du mir etwas über deine Vorliebe für den Zustand der Reglosigkeit, diese, wenn man so will, Verdichtung der Erfahrung sagen?

In den Zeichnungen von Seurat scheint jede Figur stillzustehen, jede sich in ihrem eigenen Raum aufzuhalten. Seurat zeichnet die Ruhe des sehr frühen Morgens oder des sehr späten Abends. Alles ist erstarrt. Die Figuren sind festgehalten. Manchmal möchte ich das auch schaffen.

Es ist gleichsam das Prinzip eines Frieses, ein eingefrorener Augenblick, der die Stabilität von Architektur hat. Deine Arbeit CONVERSATION PIECE (Konversationsstück), die du für einen Innenhof in Dublin gemacht hast, hatte diese Qualität. Wir sprachen davon, dass ein einziger Laut denkbar wäre, ein plötzliches Geräusch, das die gesamte Arena des Werkes beseelte. Entweder waren die Figuren darauf ausgerichtet oder es war ihnen gleichgültig. Die Innenhofarbeit machte aus der Zeit etwas Dreidimensionales. Von ihr ging eine gewisse Spannung aus.

Was verstehst du in diesem Zusammenhang unter dem Wort Spannung?

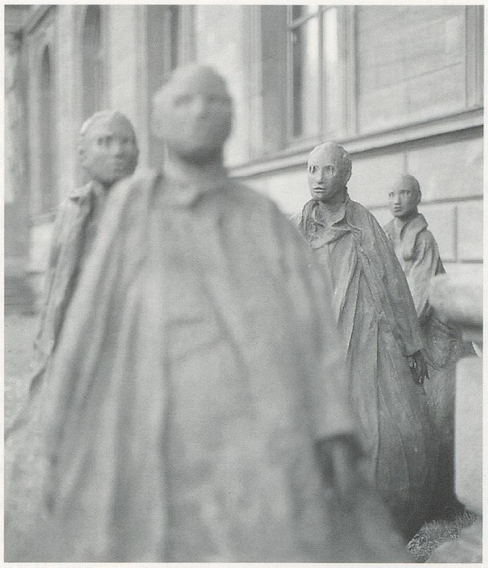
Der normale Zeitablauf ist angehalten oder, wie du sagst, festgehalten. Das gibt dir die Möglichkeit, eine bestimmte Spannung zu erzeugen, die Art von Spannung, die man etwa in einem Hitchcock-Film findet. Irgendwie kommt mir die Reglosigkeit deiner Skulpturen so vor, als wäre sie die Reglosigkeit des Jahrhunderts des Films, des Jahrhunderts der Bewegung.

Die Fiktion eines Geräusches im Innenhof war ein Kunstgriff, um die Figuren im Raum anzuordnen, da es im Grunde kein Thema gab, nichts, worüber die Figuren hätten reden können. Ein nichtexistentes Geräusch wurde zum Bezugspunkt. Wir benutzten etwas Unsichtbares, um eine Ordnung in etwas zu bringen, was nicht zu sehen war.

Vielleicht sind gerade Dinge, die nicht zu sehen sind, das Thema deiner Skulpturen.

Vielleicht ging es bei den Sachen, die mir am besten gelungen sind, immer um etwas anderes als das, was man tatsächlich sieht. Und dieses andere, diese Bezugnahme, diese Unmöglichkeit der Darstellung, die du zu beschreiben versuchst, ist eine Grenze, an die die Skulptur stösst. Die Grenze, auf die das Objekt verweist. Als ich den Zwerg machte, interessierte mich weniger die physische Erscheinung des Zwerges. Mich interessierte die Fremdheit, es war keine Frage der Körpergrösse.

JAMES LINGWOOD ist Ausstellungsorganisator und Schriftsteller sowie Co-Direktor des in London ansässigen *Artangel Trust*. Zu den Projekten, die er zusammen mit Juan Muñoz durchgeführt hat, gehören zwei von *Artangel Trust* in Auftrag gegebene Arbeiten, das Denkmal UNTITLED und A MAN IN A ROOM, GAMBLING (mit Gavin Bryars, 1992) sowie eine grosse Ausstellung über das Werk des Künstlers im *Irish Museum of Modern Art* in Dublin, 1994.



JUAN MUÑOZ, CONVERSATION PIECE, 1992 / KONVERSATIONSSTÜCK, Documenta 9, Kassel.

Der Betrachter wird also ebenso zum Gegenstand des Werkes wie der Zwerg, der betrachtet wird?

Es geht auch um das Gefühl des Unbehagens. Wenn ich einem Zwerg begegne, bin ich unangenehm berührt. Ich weiss nicht warum, denn ich kann nichts dafür. Aber mir ist seltsam zumute.

Dir geht es also darum, dass dein Werk dieses unbehagliche Gefühl hervorruft?

Ich mache diese Arbeiten, um mir selbst Dinge zu erklären, die ich nicht verstehe. Das Werk soll auch für mich ein Stück Rätselhaftigkeit bewahren.

Es soll dem Versuch, es ganz zu erfassen, widerstehen.

Es soll auch vom Betrachter getrennt bleiben. So dass es, egal wie lange du es betrachtest, immer noch etwas ausserhalb von dir ist. Du sprichst im Zusammenhang mit meinem Werk gerne vom Theater. Da bin ich mir nicht so sicher. Aber wenn ich schon deine Begrifflichkeit verwenden soll: das Interessante am Theater ist vielleicht, dass man nicht darauf antworten kann. Man schaut zu, was sich – direkt vor einem – abspielt, aber man kann nichts dagegenhalten. Schliesslich fällt der Vorhang, und man geht hinaus. Es gibt keine Möglichkeit mitzuwirken. Eine Skulptur sollte auch so sein, dass man ihr nichts entgegnen kann.

Ich verwende den Vergleich mit dem Theater nicht, weil ich deine Arbeiten als solche für bühnenmässig angelegt halte. Mich interessiert vielmehr eine ganz bestimmte Tradition des Theaters, für die Beckett steht. Dabei geht es um die Lücken, also um die Räume zwischen den Dingen, um die Pausen zwischen den Versuchen zur Kommunikation. Und dein Werk erzeugt, glaube ich, eine unglaubliche Spannung genau in diesen Räumen. Der Punkt ist nicht der, dass sie wie Theater wirken, sondern dass sie den Akt des Zuschauens dramatisieren.

Dem kann ich zum Teil zustimmen. Das Werk ist in eine dramatische Beziehung zu allem, was ausserhalb seiner ist, verwickelt. Ich stelle mir aber gern vor, dass ein wirklich gelungenes Werk ohne Betrachter auskommen kann. Wenn es etwas mit dem Theater zu tun hat, dann eher mit den Proben als mit der Aufführung selbst. Es geht um das Geschehen zwischen den Schauspielern, nicht um das Publikum.

Und wenn nur eine einzige Figur da ist…

Dann ist es ein Monolog in einem Raum. Ein einziger kontinuierlicher Monolog. Ich glaube, die Erfahrung des Künstlers im Atelier ist wie ein einziger nicht aufgezeichneter Monolog.

Eine Art innerer Landschaft.

Ja, aber eine eintönige. Bei einer einzigen Figur geschieht nicht viel, weil gar nicht viel geschehen kann, und sie geht nirgendwohin. Die Zeit läuft, und dann plötzlich steht sie still. Die Figuren sind wie Statuen, keine Skulpturen. Es geht stets um ihre Stellung: das Statuenhafte.

War die Figur immer da, von Anfang an?

Nein, ganz am Anfang ging es eher um ihre Abwesenheit. Die leeren Balkone.

Man hatte das Gefühl, als wäre jemand dagewesen und dann weggegangen. Die Balkone sind nicht in der gleichen Weise leer wie etwa ein Behälter.

Das Motiv war durch den leeren Balkon angedeutet, also war es nicht notwendig, die Figuren hinzuzufügen.

Ziemlich viele deiner Werke befinden sich in einem Zustand, als seien sie zuvor vollständig gewesen, bevor sich etwas von ihnen abgesetzt hat. Die Trommel ist vom Trommler getrennt, so dass es keinen Ton mehr gibt. Das Lachen der lachenden Figur ist nicht zu hören.

Das ist ein schönes Bild. Wenn man Bedeutung wegnimmt, bleibt ein Fragment eines Ganzen zurück, das es niemals gegeben hat. Die Trommel als Skulptur ist ein Objekt, das seine Rechtfertigung hinter sich gelassen hat.

Etwas muss weg, damit das Werk Raum erhält, um auf andere Weise zu kommunizieren.

Wenn man aus einem Zimmer die Möbel entfernt, wird das Zimmer mit dieser Leere aufgeladen sein. Es ist kein leeres Zimmer, sondern eines, das nicht länger besetzt ist von dem, was bisher darin war. Das ist eine Qualität, die sich nicht aus dem Nichts herstellen lässt. Man muss zuerst das Haus bauen, dann das Zimmer einrichten und dann die Sachen wieder entfernen.

Ist es für dich denkbar, dass in deinen RAINCOAT DRAWINGS in einem der Zimmer eine Person dargestellt wäre?

Wenn es den Zeichnungen gelingt, eine Emotion zu vermitteln, dann weil sie den Eindruck erwecken, dass etwas geschehen ist oder geschehen wird. Entweder ist man zu früh oder zu spät. Es ist immer der falsche Augenblick. Ein normales Zimmer ist sehr interessant. Ich empfinde das Normale als höchst suggestiv. Man kann von einer ganz normalen Situation ausgehend Geschichten konstruieren. Jede normale Situation steht kurz davor, dass etwas geschieht. Surrealistische Malerei ist in meinen Augen langweilig, weil einem die Geschichte immer aufgedrängt wird. – Ich werde dir etwas erzählen, das die RAINCOAT DRAWINGS vielleicht erklären hilft: Es hat mit meiner Kindheit zu tun und wie ich jeden Tag zurück nach Hause kam. Manchmal – ich weiss nicht warum – verschob meine Mutter die Möbel von einem Zimmer zum anderen. Ich kam also ins Haus, öffnete die Tür meines Zimmers und stellte fest, dass mein Zimmer nicht länger mein Zimmer war, sondern das meines Bruders. Und ein anderes Zimmer irgendwo weiter hinten im Flur war jetzt mein Zimmer mit meinem ganzen Kram drin und meinen Plakaten an der Wand. Dann gewöhnte man sich an das neue Zimmer – bis zum nächsten Wechsel. So wuchs ich auf mit dieser Erfahrung der Desorientierung. Man fühlt sich nie recht wohl, und doch ist alles ganz normal. Ich nehme an, dass diese Beziehung zwischen dem Normalen und dem Beunruhigenden zum Themenkreis des Werkes gehört.

Viele Künstler verwenden lieber das Wort «Raum», du sprichst immer von «Zimmer», weshalb?

Das Zimmer ist schon seit vielen Jahren mein Thema. Dieser Ort, wo man allein ist. Es geht vermutlich jedem Künstler so, dass er die meiste Zeit allein in einem Raum verbringt. Und genau da spielt sich alles ab, in den vielen Stunden, in denen nichts passiert. Wenn es also ein naheliegendes Thema gibt, so ist es diese Erfahrung.

Deine Zimmer sind also wie dein Atelier?

Das Atelier kann ein gewöhnliches Zimmer sein, mit Tischen, oder ein Hotelzimmer, eine Art Atelier auf Zeit. Die Stadt kann eine andere sein, ebenso der Blick aus dem Fenster, aber die Erfahrung ist die gleiche. Es geht um die Absurdität der Situation und um die Unmöglichkeit, davon loszukommen.

Wenn also das Zimmer dein Zimmer ist, widerspiegelt die Figur in gewisser Weise deinen Zustand?

Ich muss sagen, ich fühle mich gar nicht wohl bei diesem Gespräch. Ich glaube, ich sollte die Fragen stellen: Weshalb bist du der Meinung, dass mein Werk von der Stille handelt?

Ich könnte auf die Stille bei Seurat zurückkommen, von der du gesprochen hast. Stille ist mehr als nur das Fehlen von Lärm. Ich habe das Gefühl, deine Werke verdichten das Fehlen von Lärm, um Stille greifbar zu machen. Es ist, als sei alles verlangsamt, so dass man sich des Zustandes der Skulptur als solcher und seines eigenen Zustandes als Betrachter bewusst wird. Dieser Zustand ist aber das Alleinsein. Deshalb verstehe ich dein Werk in einem existentialistischen Sinn. Doch die einzige für sich stehende Einzelfigur, die du bisher gemacht hast, ist der Zwerg. Das ist tatsächlich das einzige Mal, wo du dich mit der wesent-

lichen Frage der Standfestigkeit auseinandergesetzt hast. Danach hast du die Figuren mit der gerundeten Basis gemacht, die sich ihrer Bewegungsunfähigkeit in hohem Masse bewusst waren. Sie waren wie eingefroren in ihrer Position im Tableau, gingen nirgendwohin. Dann gab es die gegen die Wand gelehnten Figuren. Oder eine Figur, die auf einem Sockel sass und lachte. Und jetzt hast du Figuren, die jemanden auf dem Rücken tragen, wie einen Inkubus. Du umkreist letztlich diese Grundfrage, wie der Mensch allein im Raum steht.

Wieso bist du so darauf fixiert, dass all diese Figuren nirgendwohin gehen?

Sie scheinen ziemlich festgenagelt in ihrer Situation. Oder sie warten auf etwas. Die Ballerinen können nicht mehr tanzen. Sie würden gerne an die Möglichkeit der Bewegung, der Verwandlung glauben, doch sie sind sich nicht sicher, dass sie es tun. Und das ist ein Ausdruck unserer Zeit, die ziemlich skeptisch ist.

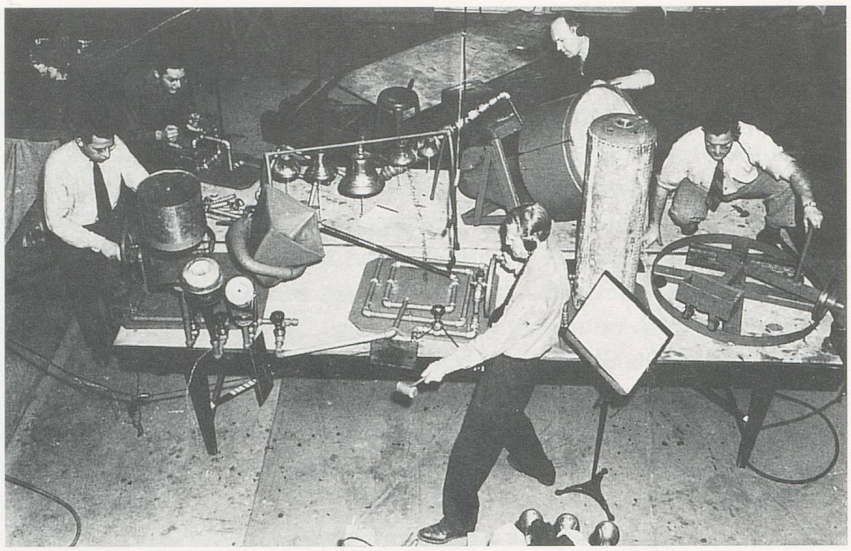
Sprichst du deshalb von Beckett im Zusammenhang mit meinem Werk?

Wie Beckett sagte, «Ich kann nicht weitermachen, ich werde weitermachen!» Becketts Landschaft ist eine, in der es zahlreiche Räume und immer wieder Stille, Innehalten und Wiederanfangen, Versuche zur Kommunikation gibt. Es ist absurd und zugleich menschlich, dieses Bemühen, irgendeine gemeinsame Grundlage zu finden, das Auf-sich-alleingestellt-Sein der Menschen zu überwinden. Deine Skulpturen locken an, nehmen für sich ein, um dann jedes weitere Eindringen zu verwehren. Sie können einen ganz schön verunsichern, als würde man unerlaubt ihren Raum betreten, nicht weil sie sich einem entgegenstellen, sondern weil sie so abweisend sind. Man fühlt sich dann wie ein Schauspieler, der zögert und sich schwertut mit seinem Text. Und manchmal sind die Figuren überhaupt gar nicht da, weil du sie entfernt hast. Wie bei dem letzten Raum in der Ausstellung im Irish Museum of Modern Art: Du hast die Figuren aus dem Raum genommen, so dass der Betrachter dort allein blieb. Nichts als ein grosszügig gemusterter Fussboden und einige Fleischerhaken an den Wänden. Das war ganz schön hart. Du hast den Betrachter zur stehenden Figur gemacht.

(Muñoz lacht) Es war mir wichtig, mit etwas Ungegenständlichem abzuschliessen. Mit einer einzigen gigantischen Illusion, so dass es nichts zu sehen gab ausser der Illusion selbst.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

JUAN MUÑOZ, LAUGHING FIGURE, 1994, terracotta, 14 x 14 x 39" / LACHENDE FIGUR, Terracotta, 35 x 35 x 100 cm. (PHOTO: KRISTIEN DAEM)



SOUND EFFECTS PRODUCTION / GERÄUSCHPRODUKTION (PHOTO: ORIGIN UNKNOWN/UNBEKANNT)

A Man in a Room, Gambling

GAVIN BRYARS

Each day, at precise moments throughout the day and night, the BBC broadcasts its Shipping Forecast on National Radio 4. It happens at 00.33, 05.55, 13.55 and 17.50. In this forecast, what the attentive listener—that is, the professional or amateur sailor—hears is information relevant to his geographical location within certain named regions. But given that these are broadcast without discrimination on national radio, they are also heard by many casual listeners and form part of a dimly-perceived auditory experience out of which each radio listener attempts to visualise an intensely dramatic world, with its wind speeds ("Severe Gale Force 9[1] immanent"[2]), its weather conditions and visibility ("Visibility Poor"[3]), and so on. The list of the maritime regions read out in sequence forms a kind of litany. It is always recited in the same order, going around the British Isles in a clockwise direction, from Viking in the extreme North North East through to SE Iceland (with the addition of Trafalgar at 00.33 only) in the North North West. Those who listen with marginal alertness give some attention to their preferred region. For myself, I occasionally give some care to the sequence from Tyne, through Dogger, Fisher, German Bight, Humber and Thames to Dover, since that coincides with the area of the North East to South East coast which forms the bulk of my maritime interest and

GAVIN BRYARS is a composer. His numerous recordings include *Jesus' Blood Never Failed Me Yet, The Sinking of the Titanic,* and *Vita Nova,* as well as many collaborations for theatre, dance, and film.

experience.[4] But this is a very limited form of focus, and, almost always, the experience of hearing the Shipping Forecast (with additional reports from "coastal stations") is a consequence rather of having turned in early for the National News which follows immediately afterwards, and therefore being obliged to sit through the preceding brief programme. Nevertheless this experience gives virtually every listener in the British Isles a hazy impression of what is at times a quite dramatic activity taking place in areas whose precise locations are only vaguely sensed, and the vague sense of continually unfolding meteorological phenomena. In a very real way, these five minutes generate an emotionally powerful imaginary space...

In 1992 the Artangel Trust in London asked me to speak with Juan Muñoz about a possible collaboration that he had suggested. He was in England for the exhibition "Doubletake" at the Hayward Gallery and, simultaneously, he was undertaking projects outside the gallery confines, this being Artangel's principle area of interest. One of the projects he realised was his UNTITLED monument on the South Bank of the Thames, which gives the sense of being some kind of memorial but, in reality, (like many "monuments") is a bogus testament to nothing at all. As such it provides the kind of double-take that was so much the key to many Fluxus pieces from the 1950s onwards (though I suppose a monument can hardly be said to be in "flux"). This particular piece performed a similar function to Juan's spurious anthropology of the *"posa"* in the elegant little book entitled *Segment.*[5]

The project which we developed, however, was for a sound piece, and I was initially curious that a sculptor should be interested in working with a musician, especially on a project for radio. We met and found inevitably that we had many things in common: He had studied at Croydon Art College with Bruce Maclean at about the time I was teaching in the Environmental Design department; there were details in his iconography which mirrored my passion for David Lynch's *Twin Peaks* (the recurring dwarf, the patterned floors and so on[6]). The idea that Juan had in mind for our collaboration was to create a series of pieces for radio. Naturally, the idea of working with a sculptor in a non-visual medium was interesting and challenging, especially when it emerged that what we would be dealing with was the idea of describing actions which themselves produce visual illusion and trickery, and placing them in some kind of broadcasting framework.

Our discussion about radio resurrected my longstanding interest in the work of Glenn Gould, whose highly original approach to recording techniques in record production was paralleled by a vision of radio as a creative medium.[7] Gould's device of constructing verbal material within, for example, the constraints of baroque counterpoint was particularly stimulating. Equally, his subtle awareness of the balance between foreground and background in aural space is extraordinarily acute. At the end of Gould's *The Idea of North,*[8] after about 50 minutes of skillfully constructed imaginary dialogue, there is a poetic soliloquy in which the narrator (imposed, as such, by Gould's editing) Wally Maclean muses on the relationship between the philosophy of William James and "the idea of north." This final sequence is accompanied by the last few minutes of Sibelius's Fifth Symphony, with the final staccato brass chords perfectly placed to underline the closing cadence of the narrator's emphatic verbal statement. It would appear that Gould had lined up the end of Sibelius's music with the last phrases of the voice, and he seems to have accepted the consequence therefore of where the musical extract should begin. For the listener, however, the effect is the reverse. The listener gasps at the beauty of this accumulated tension with its apparently nonchalant release. In reality it is a virtuosic artifice, with the music being manipulated, with the lengths of spoken phrases being lengthened, and with the final cadence given an enormous boost in its dynamic level.

Radio is a beautiful medium for many reasons. It stimulates the visual imagination; the listener can move between casual and attentive modes of listening; it moves inexorably through time, as well as being used as a way of measuring clock time (from timing an egg to the duration of a medium news bulletin). It can also function as ambiance, and indeed, for a great deal of the time, this is the preferred mode of attention for the "listeners" of radio. On the

other hand, everyday life can equally serve as an unfocused (ambient) activity while the radio itself is playing—the preparation of a meal during a radio play, for example. In the visual arts, a relatively recent equivalent might be found within Fluxus, and especially in the work of George Brecht. The question of whether there is any artwork there or not is often answered by the viewer's double-take, like a response to Brecht's "Silence" notice, for example. This almost immeasurable element between the work's existing or not resembles Duchamp's concept of "infra-mince" where a series of imponderable spatial measurements is postulated (for example, quantifying the difference in the volume of air displaced by a shirt washed but not ironed, and the same shirt ironed).

For our project, which was called eventually A MAN IN A ROOM, GAMBLING, Juan wrote ten texts, each one describing the manipulation of playing cards—dealing from the bottom of the pack, avoiding failure in the Three-Card Trick, how to "palm" a card, and so on. Some of this material was culled from the writings of the extraordinary Canadian S.W. Erdnase, and especially from his book *The Expert at the Card Table*[9] which contains some of the most perfectly constructed sleights of hand. We decided that each would last exactly 5 minutes and would be aired before the last News of the evening on the radio so that the programme would be encountered, in Britain at least, in the same way as our encounters with the Shipping Forecast. For his part, Juan imagined a listener driving along a motorway at night being bemused by this fleeting, and perhaps enigmatic, curiosity, in fact precisely the way in which most listeners encounter the Shipping Forecast.

In recording the speaking voice, of course, Juan read each of the texts at his own pace, and each one lasted a different length of time, varying in length from 3 minutes to 4 minutes 30 seconds. Each text therefore had to be manipulated, both to make it fit the 5 minute format in terms of the overall duration and to establish the conventions whereby 4 seconds after the start of the programme, Juan would be heard to say "good evening," and at precisely 4 minutes 52 seconds he would say "thank you and good night." In addition, and perhaps crucially, each of the ten 5 minute texts was accompanied by a string quartet, playing at exactly the same tempo for each piece, giving an overall unifying texture to each 5 minute piece and to the sequence of programmes. The music too uses quasi-Wagnerian leitmotif techniques: Like an apparently strict musical form, it breaks the 5 minute whole into its structural parts—a descriptive preamble, the action of taking the cards, the development of the cards' manipulation and the revelation of what has been achieved. Various codes are established, for example, the coincidence of the word "now" in the phrase "now take your cards" with a string *pizzicato*. The presence of the music also serves the additional function of intensifying the trickster's duplicity.

When a focused listener is trying to follow the instructions given by the speaker (given that his obviously "foreign" Spanish accent reinforces the xenophobe's feeling of distrust), he may encounter an occasional attractive passing melodic phrase in the music of the string quartet which takes his attention away from the description for a moment, and once this happens he is immediately lost. In addition, within certain programmes (especially the fifth, seventh, ninth and tenth) there are additional textual phrases in the form of brief repetitions of individual words by a Japanese speaker—who takes the implied role of an innocent bystander trying to practise the trick as the speaker describes it.[10] Periodically these words are hopelessly wrong, as when the Japanese speaker repeats each key word of a sentence,

"Little finger."
"Little finger."
"Ring finger."
"Ring finger,"

but occasionally

"Thumb."
"Little finger,"

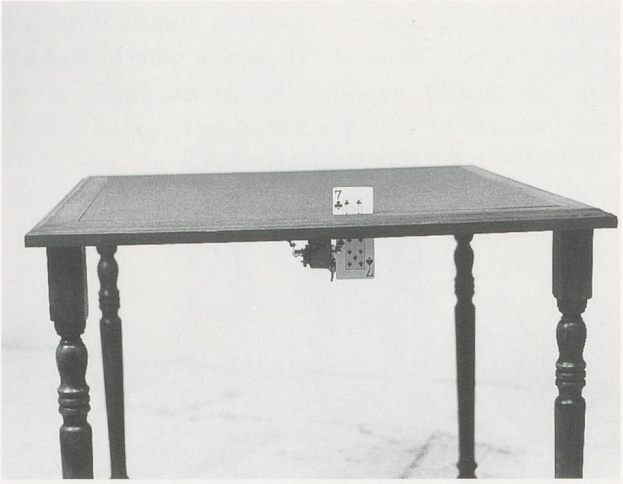
adding to the sense of spatial and conceptual dislocation. In addition, in the ninth programme, which is presented in an apparently improvisational way, the speaker claims to have lost his prepared text and offers another explanation of the Mexican Three-Card Trick, which has, in fact, been already described more formally in the second programme.

JUAN MUÑOZ, UNTITLED, 1992, monument for the exhibition "Doubletake" / OHNE TITEL, Monument für die Ausstellung «Doubletake», Hayward Gallery, London. (PHOTO: LISA HARTY FOR ARTANGEL/SOUTH BANK CENTRE)

In the ninth programme, however, the ambiance is changed further with the addition of environmental sounds (the street outside the tapas bars near Seville Cathedral) as though the trick is, in reality, being performed in its habitual location, viz. the street, as well as being reflected in the bafflement of the superimposed Japanese participant.

On occasion these pieces have been broadcast within the spirit of the collaborators' intentions—in Canada (twice) and in Austria. The use of such public broadcast facilities widens the impact of Juan Muñoz's work in fields which have hardly been investigated as legitimate media for visual expression. The impact of such broadcasts is, of course, minimal and constitutes little more than a gentle prod. But then this is the essential nature of work in an ambient framework. In 1920, Satie rushed round the Galerie Barbazanges[11] urging the interval audience to carry on talking and to ignore his *musique d'ameublement.* Much later, Cage stressed the importance of being alive to sounds around us, of accepting so-called incidental sounds, and of waking up to the very life we are living. A MAN IN A ROOM, GAMBLING attempts to bring together these varying approaches to musical focus, and to create something where in its very ambiguity resides its most appreciable strength.

1) Severe Gale = winds of Beaufort force 9 (41–47 knots) or gusts reaching 52–60 knots.
2) Imminent = expected within 6 hours of the time of issue.
3) Visibility poor = Visibility between 1000 metres and 2 nautical miles.
4) My elder brother went to sea when I was a schoolboy, and I would look regularly in Goole Public Library at the journal, *Lloyd's List,* which published precise details of the whereabouts of all merchant shipping on a daily basis.
5) Juan Muñoz, *Segment,* (Chicago: The Renaissance Society and Geneva: The Centre d'Art Contemporain, 1990).
6) Coincidentally, in 1992, I found myself devising a project for the Chateau d'Oiron in France only to find that Juan had a piece in a collective work already installed there, the *Jardin Bestiarum*—EL APUNTADOR (the theatrical prompter), yet another example of the dwarf—and in the same year we both contributed to the exhibition "Los Ultimos Dias" (Sala de Arenal, Seville) designed as a counterbalance to the millennium celebrations already in the offing.
7) See Glenn Gould, "Radio as Music," reprinted in *The Glenn Gould Reader,* ed. Tim Page (New York: Alfred A. Knopf, 1984).
8) Glenn Gould, *The Idea of North,* CBC Records, 1967.
9) Reprinted as Daniel Ortiz, *The Annotated Erdnase* (Pasadena, CA: 1991).
10) The tenth and final programme is the only one in which the principal speaker, Juan, mentions S.W. Erdnase by name. When it happens it is reinforced excessively by the Japanese voice and by an overwhelming reverberation in the sound. The Japanese voice, acting as a quasi-chorus, also interjects "good night S.W. Erdnase" before Juan's "good night" at the end of programme 7.
11) The first example of "furniture music" was written by Satie in 1920 for the interval of a play by Maxime Jacob, during which Satie desperately tried to prevent people listening to the music rather than carry on their normal interval drinking.

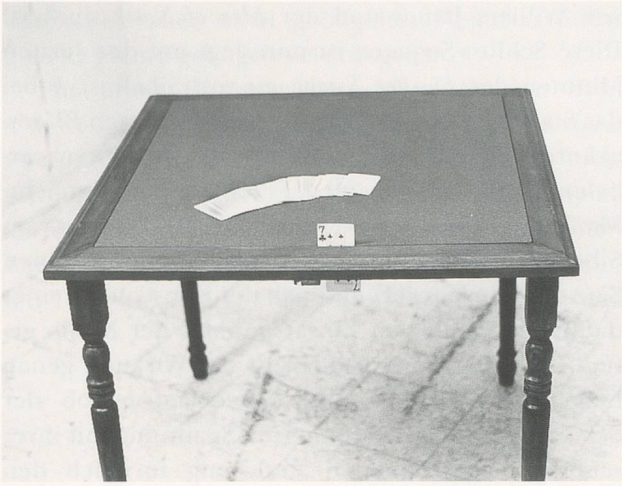


Ein Mann in einem Zimmer beim Kartenspiel

GAVIN BRYARS

Täglich sendet die BBC zu festen Zeitpunkten rund um die Uhr ihren Seewetterbericht auf dem Rundfunkkanal «National Radio 4». Die Sendezeiten sind 00.33, 05.55, 13.55 und 17.50 Uhr. Dem interessierten Hörer (sprich: dem Berufs- oder Hobbyseefahrer) bietet dieser Wetterbericht Informationen, die, entsprechend seinem jeweiligen geographischen Aufenthaltsort in bestimmten, namentlich aufgeführten Gebieten, von Bedeutung sind. Da sie aber im landesweiten Rundfunk gesendet werden, finden diese Berichte auch zahlreiche eher zufällige Hörer, für die sie Teil einer undeutlich wahrgenommenen Hörerfahrung bilden, an Hand derer sich der einzelne das Bild einer hochdramatischen Welt mit ihren Windgeschwindigkeiten – *«Severe Gale Force 9 imminent»: Sturm der Windstärke 9 auf der Beaufortskala, 41–47 Knoten, oder Windstösse bis zu 52–60 Knoten, erwartet binnen 6 Stunden nach Bekanntgabe* – ihren Wetterbedingungen, Sichtverhältnissen – *«Visibility*

GAVIN BRYARS ist Komponist und Leiter des gleichnamigen internationalen Ensembles. Sein Repertoire umfasst die Mitarbeit an zahlreichen Theater-, Tanz- und Filmprojekten, aber auch Werke für Orchester und Ensemble, wie etwa *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* and *The Sinking of the Titanic,* von denen 1994 Neuaufnahmen bei Point Music erschienen sind.



JUAN MUÑOZ, TABLE WITH HOLD-OUT, 1994, wood, mechanism and cloth, 35 x 35 x 31½" / TISCH MIT TRICKMECHANIK, Holz, Mechanik und Stoffbezug, 90 x 90 x 80 cm. (PHOTO: JUAN MUÑOZ)

Poor»: Sichtweite zwischen 1000 Metern und 2 Seemeilen – und dergleichen mehr auszumalen versucht. Die der Reihe nach aufgezählten Seegebiete bilden so etwas wie eine Litanei. Sie werden immer in der gleichen Reihenfolge vorgelesen, und zwar im Uhrzeigersinn um die Britischen Inseln herum, angefangen mit *Viking* im äussersten Nordnordosten bis hin zu *SE. Iceland* (nur um 00.33 Uhr unter Hinzufügung von *Trafalgar*) im Nordnordwesten. Wer nur am Rande interessiert ist, schenkt vor allem seinem bevorzugten Gebiet eine gewisse Beachtung. Ich persönlich verfolge gelegentlich mit einiger Aufmerksamkeit die Reihe von *Tyne* über *Dogger, Fisher, German Bight* und *Thames* bis *Dover,* da sie dem Gebiet von der Nordost- bis zur Südostküste Englands entspricht, auf das sich mein maritimes Interesse und meine Erfahrung des Meeres im wesentlichen erstrecken.[1] Das ist jedoch ein sehr begrenzter Interessenbereich, und in der Regel hört man nur deshalb den Seewetterbericht (mit zusätzlichen Berichten von «Küstenstationen»), weil das Radio frühzeitig für die landesweiten Nachrichten eingeschaltet wurde, die unmittelbar im Anschluss folgen. So ist man gezwungen, die vorausgehende kurze Sendung über sich ergehen zu lassen. Gleichwohl vermittelt dieses Hörerlebnis praktisch jedem Zuhörer im Bereich der Britischen Inseln einen verschwommenen Eindruck von dem gelegentlich durchaus dramatischen Geschehen, das sich in Gegenden abspielt, deren genaue Lage man nur vage erahnt, und lässt ein unbestimmtes Gefühl sich unentwegt abspielender meteorologischer Ereignisse entstehen. In einem überaus konkreten Sinn lassen diese fünf Minuten einen eindringlich empfundenen imaginären Raum entstehen...

1992 bat mich der Artangel Trust in London, auf Anregung von Juan Muñoz, mit ihm über eine mögliche Zusammenarbeit zu sprechen. Er hielt sich für die Ausstellung «Doubletake» in der Hayward Galerie in England auf, in deren Rahmen er ausserhalb der musealen Grenzen angesiedelte Projekte ausführte, was dem Hauptinteresse des Artangel Trust entspricht. Eines der Projekte, die Muñoz in Zusammenarbeit mit Artangel realisierte, war sein Monument OHNE TITEL am Südufer der Themse, das den Eindruck einer Art Denkmal erweckt, tatsächlich aber (wie so viele «Denkmäler») ein völlig inhaltsleeres Bekenntnis darstellt. Als solches zeitigt es die Art von *double-take (zweimaliges Hinsehen, im Sinne eines verzögert einsetzenden Verstehens),* die ein Schlüssel zu zahlreichen Fluxus-Arbeiten seit den 50er Jahren war (obgleich sich von einem Denkmal wohl schwerlich sagen lässt, es befinde sich «im Fluss»). Diese besondere Arbeit erfüllte eine ähnliche Funktion im Rah-

men von Muñoz' Pseudoanthropologie mit seinen *«posa»,* die in der elegant gestalteten Broschüre mit dem Titel *Segment* dargestellt ist.[2)]

Bei dem Projekt, das wir entwickelten, handelte es sich jedoch um ein *sound piece (Hörstück),* und ich war zunächst neugierig, weshalb ein Bildhauer an einer Zusammenarbeit mit einem Musiker interessiert sein sollte, insbesondere bei einem Projekt für den Rundfunk. Wir lernten uns kennen und stellten, wie hätte es anders sein sollen, zahlreiche Gemeinsamkeiten fest: Er hatte am Croydon Art College bei Bruce Maclean studiert, als ich dort gerade am *Department for Environmental Design* unterrichtete, und es gab in seiner Ikonographie Einzelheiten, die meine Schwäche für David Lynchs *Twin Peaks* widerspiegelten (der regelmässig wiederkehrende Zwerg, die gemusterten Fussböden und dergleichen mehr[3)]). Die Idee, die Juan Muñoz für unsere Gemeinschaftsarbeit im Sinn hatte, war die, eine Reihe von Stücken für den Rundfunk zu machen. Natürlich war die Vorstellung, mit einem Bildhauer in einem nichtvisuellen Medium zusammenzuarbeiten, interessant und reizvoll, insbesondere als sich herauskristallisierte, dass wir uns konkret damit befassen wollten, Handlungen zu beschreiben, die ihrerseits auf optische Illusionen und Täuschung abzielen, und diese irgendwie in den Kontext einer Rundfunksendung zu übertragen.

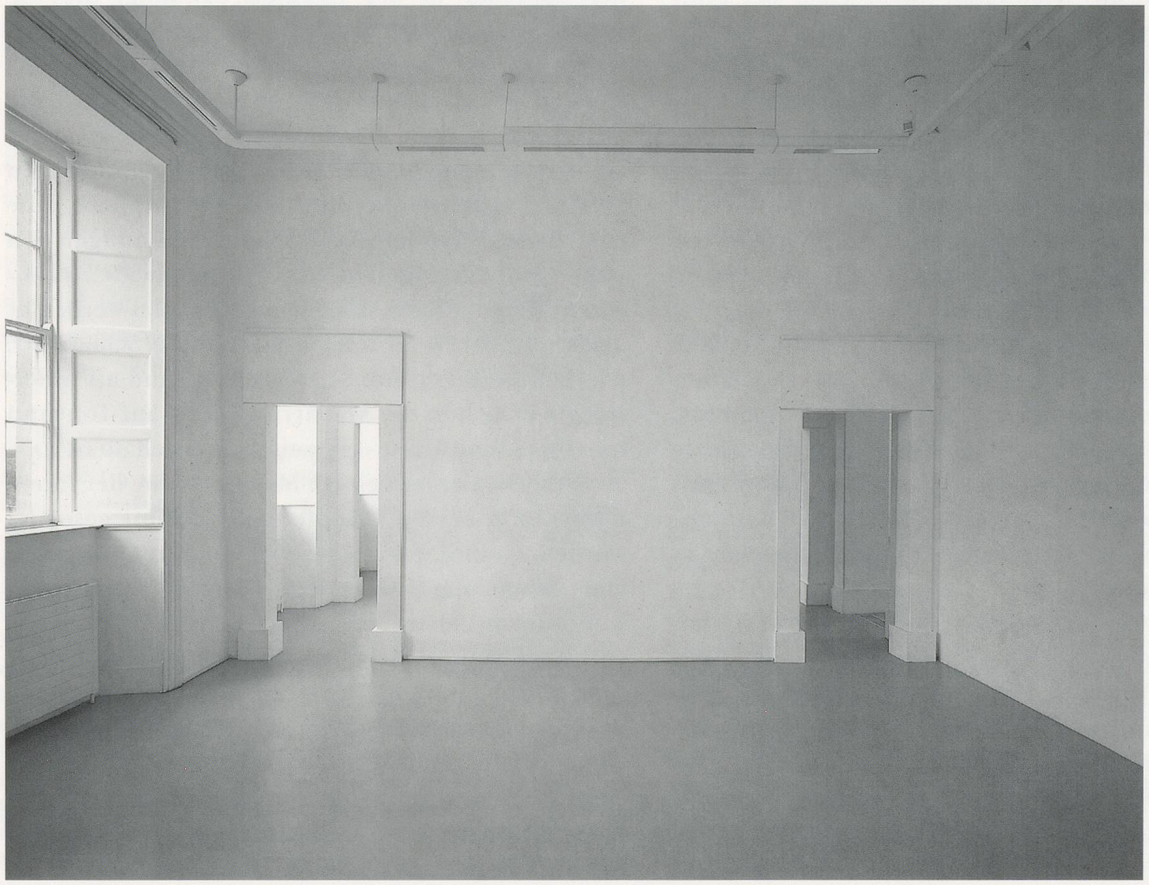
Unsere Diskussion über den Rundfunk liess mein altes Interesse für das Werk Glenn Goulds wieder aufleben, dessen hochoriginelle Einstellung zu Aufnahmetechniken bei der Plattenproduktion ihre Entsprechung in einem Verständnis des Rundfunks als schöpferischem Medium fand.[4)] Besonders anregend war zum Beispiel Goulds Methode, sprachliches Material im eng gefassten Rahmen des barocken Kontrapunkts zu arrangieren. Ausserordentlich scharfsinnig war auch seine Erkenntnis, dass zwischen Vorder- und Hintergrund im auditiven Raum ein Gleichgewicht besteht. Am Schluss von Goulds *The Idea of North (Die Idee des Nordens)*[5)] setzt nach einem etwa 50 Minuten währenden, kunstfertig konstruierten Phantasiedialog ein poetisches Selbstgespräch ein, in dem der Erzähler Wally Maclean (dessen Stimme von Gould hineingeschnitten wurde) über die Beziehung zwischen der Philosophie von William James und der *Idea of North* sinniert. Diese Schluss-Sequenz ist unterlegt mit den letzten Minuten der *Fünften Symphonie* von Sibelius, wobei das Stakkato der – perfekt gesetzten – letzten Bläserakkorde die Schlusskadenz der emphatischen verbalen Ausführungen des Erzählers unterstreicht. Man könnte meinen, Gould habe den Schluss von Sibelius' Musikstück mit den letzten gesprochenen Sätzen synchronisiert und sich der Konsequenz eines dadurch festgelegten Einsatzpunktes der Musik gefügt. Für den Hörer jedoch ist die Wirkung genau umgekehrt. Dem Zuhörer verschlägt es ob der Schönheit dieser akkumulierten Spannung mit ihrer scheinbar nonchalanten Auflösung förmlich den Atem. In Wirklichkeit wurde mit virtuoser Kunstfertigkeit die Musik manipuliert, die Länge der gesprochenen Sätze gedehnt und die Schlusskadenz in ihrer Dynamik gewaltig gesteigert.

Der Rundfunk ist aus vielen Gründen ein wunderbares Medium. Er regt die visuelle Vorstellungskraft an; der Hörer kann zwischen beiläufigem und aufmerksamem Zuhören hin und her wechseln; er schreitet unerbittlich in der Zeit fort, so dass er sich sogar als Orientierungsmassstab für die Uhrzeit verwenden lässt (etwa indem man das Kochen eines Eies auf die Dauer einer Nachrichtensendung von durchschnittlicher Länge abstimmt). Zudem kann er die Funktion eines atmosphärischen Umfelds erfüllen, und tatsächlich ist dies der bevorzugte Wahrnehmungsmodus des Rundfunkhörers. Andererseits kann das tägliche Leben in gleicher Weise zu einem Neben- oder Hintergrundgeschehen werden, während das Radio läuft – so etwa die Zubereitung einer Mahlzeit während eines Hörspiels. In der neueren bildenden Kunst findet sich Vergleichbares innerhalb des *Fluxus,* insbesondere im Werk von George Brecht. Die Frage, ob es sich dabei überhaupt um Kunst handle, findet ihre Antwort oftmals im *double-take,* dem nochmaligen Hinsehen des Zuschauers – wie etwa in der Reaktion auf Brechts Hinweis *Silence.* Dieses nahezu unmessbare Etwas zwischen Existenz und Nichtexistenz eines Werkes ähnelt Duchamps Konzept des *«infra-mince»,* bei dem eine Reihe praktisch undurchführbarer räumlicher Messungen postuliert werden (etwa die Quantifizierung des Unterschieds der Luftmenge, die ein ge-

waschenes, aber nicht gebügeltes Hemd und das gleiche Hemd gebügelt verdrängen).

Für unser Projekt, das schliesslich den Titel A MAN IN A ROOM GAMBLING *(Ein Mann in einem Zimmer beim Kartenspiel)* erhielt, verfasste Juan Muñoz zehn Texte, die jeweils die Manipulation von Spielkarten beschrieben: wie man Karten von der Unterseite des Stapels gibt, wie man Fehler beim Drei-Karten-Trick vermeidet, wie man eine Karte in der Hand verschwinden lässt und dergleichen mehr. Ein Teil des Materials war den Schriften des bemerkenswerten Kanadiers S.W. Erdnase entlehnt, insbesondere seinem Buch *The Expert at the Card Table,* in dem sich einige der am perfektesten ausgeklügelten Kniffe und Tricks finden.[6] Wir entschieden, dass jeder Text genau fünf Minuten dauern und vor den letzten Spätnachrichten im Rundfunk gesendet werden sollte, so dass die Sendung, zumindest in Gross-

JUAN MUÑOZ, THE DOORS OF MY HOUSE, 1994, 4 speakers and recorded sound /
DIE TÜREN MEINES HAUSES, 4 Lautsprecher und Geräusche ab Tonband, Irish Museum of Modern Art, Dublin.
(PHOTO: KRISTIEN DAEM)



britannien, in ähnlicher Weise erlebt würde wie der Seewetterbericht. Juan für seinen Teil stellte sich einen Hörer vor, der nachts auf der Autobahn fährt und von dieser ephemeren, vielleicht sogar geheimnisvollen Kuriosität tatsächlich genauso in den Bann gezogen wird wie die meisten Hörerinnen und Hörer vom Seewetterbericht.

Beim Aufzeichnen der gesprochenen Stimme las Juan die einzelnen Texte natürlich in seinem eigenen Tempo vor, so dass sie jeweils eine unterschiedliche Dauer aufwiesen, die zwischen drei und viereinhalb Minuten variierte. Die Texte mussten daher manipuliert werden, einmal, um sie von der Gesamtdauer her in das Fünf-Minuten-Schema einzupassen, und zum anderen, um sie dergestalt zu normieren, dass vier Sekunden nach Beginn der Sendung die Stimme Juans mit den Worten «Guten Abend» zu vernehmen wäre und nach genau 4 Minuten und 52 Sekunden die Worte «Vielen Dank und gute Nacht» zu hören sein würden. Ausserdem, und das war vielleicht das Wichtigste, wurde jeder der zehn Fünf-Minuten-Texte von einem Streichquartett untermalt, das zu jedem Stück in exakt dem gleichen Tempo abgespielt wurde, was den einzelnen Texten wie auch der Folge der zehn Sendungen eine einheitliche Struktur verlieh. Die Musik bedient sich ebenfalls gleichsam Wagnerianischer Leitmotivtechniken: Wie eine scheinbar strenge musikalische Form zergliedert sie das fünfminütige Ganze in seine Bestandteile – eine beschreibende Einleitung, der Akt des Aufnehmens der Karten, das Ausführen des Kartentricks und die Aufdeckung des erreichten Resultats. Verschiedene Codes werden eingeführt, etwa das zeitliche Zusammenfallen des Wortes *«Jetzt»* in dem Satz *«Jetzt nehmen Sie bitte Ihre Karten»* mit einem Pizzikato der Streicher. Die Musik dient ausserdem dazu, die Hinterlistigkeit des Trickspielers zu unterstreichen.

Wenn ein aufmerksamer Zuhörer versucht, den Anweisungen des Sprechers (Muñoz) zu folgen (welcher in Anbetracht seines unüberhörbar «fremdländischen» spanischen Akzents den Argwohn des Xenophoben noch steigert), kann es passieren, dass eine reizvolle melodische Phrase in der Musik des Streichquartetts seine Aufmerksamkeit für einen Augenblick von den Ausführungen ablenkt, und sobald dies geschieht, ist er verloren. In einzelnen Sendungen (insbesondere in der fünften, siebten, neunten und zehnten[7]) gibt es darüber hinaus Textwendungen in Form kurzer Wiederholungen einzelner Wörter durch einen japanischen Sprecher – dieser schlüpft in die angedeutete Rolle eines unbeteiligten Zuschauers, der den vom Sprecher erläuterten Trick einzuüben versucht. Dabei schleichen sich immer wieder eklatante Fehler ein, etwa wenn der japanische Sprecher jedes Schlüsselwort eines Satzes wiederholt:

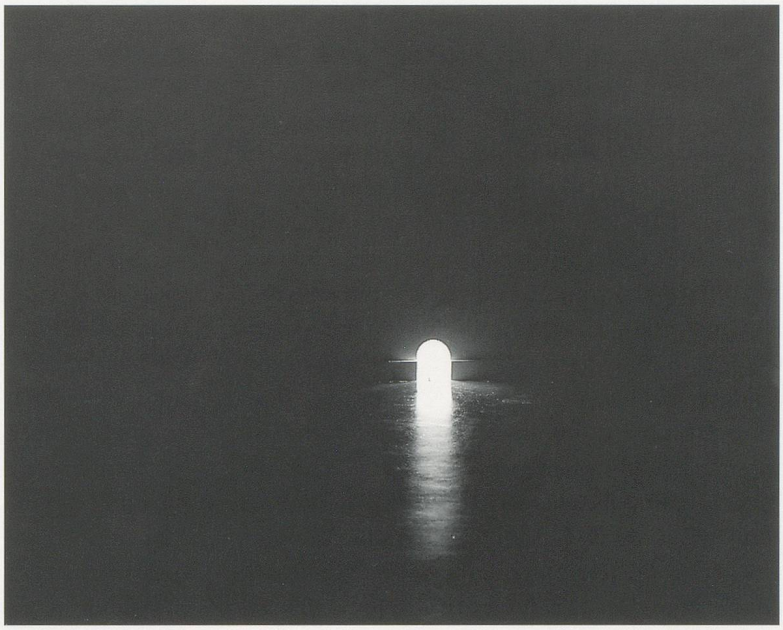
«kleiner Finger»
«kleiner Finger»
«Ringfinger»
«Ringfinger»,

gelegentlich aber falsch

«Daumen»
«kleiner Finger».

So verstärkt sich das Gefühl der räumlichen und geistigen Desorientierung. Ausserdem behauptet der Sprecher in der neunten Sendung, die wie improvisiert wirken soll, er habe seinen vorbereiteten Text verloren und bietet eine andere Erklärung des mexikanischen Drei-Karten-Tricks, die tatsächlich bereits in aller Ausführlichkeit in der zweiten Sendung beschrieben wurde. In der neunten Sendung erfährt allerdings die Atmosphäre eine zusätzliche Veränderung durch das Hinzufügen von Hintergrundgeräuschen (die Strasse vor den *tapas-bars* unweit der Kathedrale von Sevilla), als werde der Trick tatsächlich an seinem gewohnten Schauplatz, nämlich in dieser Strasse, vorgeführt und als widerspiegle er sich in der Verwirrung des – auf Tonband hineingeschnittenen – japanischen Zuschauers.

Diese Stücke sind einige Male im Sinne der Intentionen ihrer beiden Schöpfer im Rundfunk gesendet worden, so in Kanada (zweimal) und in Österreich. Die Benutzung der Möglichkeiten öffentlicher Rundfunkanstalten erweitert den Wirkungskreis von Juan Muñoz' Arbeit in Bereichen, die als legitime Mittel des bildlichen Ausdrucks praktisch noch unerforscht sind. Die Wirkung solcher Sendungen ist natürlich minimal, kaum mehr als ein sanfter Anstoss. Andererseits besteht aber eben darin der Grundcharakter einer mit dem Ambiente spielenden Arbeit. Im Jahr 1920 rannte Erik Satie durch die



JUAN MUÑOZ, WAITING FOR JERRY, 1991, hole, light and recording of "Tom and Jerry" theme song, installation / WARTEN AUF JERRY, Mauseloch, Licht und Titelmelodie der «Tom und Jerry»-Filme ab Tonband, Installation, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

Räume der Galerie Barbazanges mit der Aufforderung an das Pausenpublikum, weiterzureden und über seine *musique d'ameublement* hinwegzuhören.[8] Viel später unterstrich John Cage, wie wichtig es sei, für die Geräusche um uns herum empfänglich zu sein, sogenannte Zufallsgeräusche zu ihrem Recht kommen zu lassen und sich des Lebens, das wir tatsächlich leben, bewusst zu werden. A MAN IN A ROOM GAMBLING versucht diese unterschiedlichen Methoden der musikalischen Wahrnehmung miteinander zu vereinen und etwas zu schaffen, dessen grösste Stärke sich gerade in seiner Uneindeutigkeit zeigt.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

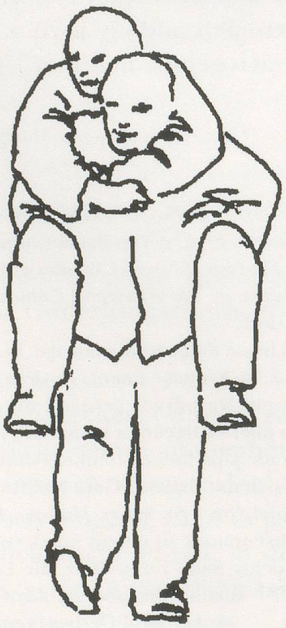
1) Als ich noch zur Schule ging, fuhr mein älterer Bruder zur See, und ich schaute mir in der öffentlichen Bibliothek von Goole regelmässig die Zeitung *Lloyds' List* an, die täglich genaue Angaben über den Aufenthaltsort sämtlicher Handelsschiffe veröffentlichte.
2) Juan Muñoz, *Segment,* The Renaissance Society, Chicago, und Centre d'art contemporain, Genf 1990.
3) Zufällig traf es sich, dass ich 1992 ein Projekt für das Château d'Oiron in Frankreich entwickelte, nur um festzustellen, dass Juan bereits mit einer Arbeit in einem dort installierten Gemeinschaftswerk, dem *Jardin Bestiarum,* vertreten war, nämlich mit seinem APUNTADOR (Souffleur), einem weiteren Beispiel des Zwergmotivs. Im gleichen Jahr beteiligten wir uns beide an der Ausstellung «Los Ultimos Dias» (Sala de Arenal, Sevilla), die als Gegenveranstaltung zu den bevorstehenden 1000-Jahr-Feiern der Stadt gedacht war.
4) Siehe Glenn Gould, «Radio as Music», wiederabgedruckt in *The Glenn Gould Reader,* hrsg. v. Tim Page, Knopf, New York 1984.
5) Glenn Gould, *The Idea of North,* CBC Records 1967.
6) Wiederabgedruckt in *The Annotated Erdnase,* hrsg. v. Daniel Ortiz, Pasadena, 1991.
7) Die zehnte und letzte Folge ist die einzige, in der Juan als Sprecher den Namen S.W. Erdnase nennt. In dem Moment, da dies geschieht, wird er mit Nachdruck verstärkt durch die japanische Stimme und einen überwältigenden Widerhall. In der siebten Folge ruft ausserdem die japanische Stimme, «Gute Nacht S.W. Erdnase», bevor Juan sich mit seinem «Gute Nacht» verabschiedet.
8) Das erste Beispiel von Erik Saties *Musique d'ameublement* entstand 1920 als Pausenmusik zu einem Stück von Maxime Jacob: In der Pause versuchte Satie verzweifelt, die Leute davon abzuhalten, seiner Musik zuzuhören, und sie dazu zu bringen, sich wie gewohnt ihren Getränken und Gesprächen zu widmen.

EDITION FOR PARKETT

Juan Muñoz

Augenblick (Glimpse), 1995

Hand-etched glass
$4\frac{3}{4}$ x $3\frac{1}{2}$ x $\frac{1}{8}$"
Edition of 70, signed and numbered
The image becomes momentarily visible
by breathing on the glass.



Augenblick, 1995

Hand-Radierung auf Glas
12 x 9 x 0,3 cm
Auflage: 70, signiert und numeriert
Das Bild wird sichtbar durch
Anhauchen des Glases.

PHOTOS: MANCIA/BODMER

INGRID SCHAFFNER

The Evolution of the Horse

When history begins, the horse is so much a matter of fact that no comment is made as to its origin.

Frederic Loomis, 1926[1)]

Living in New York, in 1974, looking for the freedom to paint within minimalism's restrictive climes, Susan Rothenberg drew a horse. She pulled it unexpectedly out of a scribble on a scrap, to which she later attributed her art's entire evolution: "Little doodles, on and on: on a torn envelope, on the back of a Con Ed bill... All of those horse paintings developed out of drawings in which I asked myself, 'What if it was like this? What if I did this? What would happen?'"[2)] This sort of unconscious conjuring might be seen as mental mapping, automatism, or an evocation of desire. For example, when children draw horses, as they are apt to obsessively and devotionally do, it speaks of the desire to own or ride one. But as Rothenberg's own intense involvement with this image suggests, these drawings are also expressive of the determination to make a good picture.

INGRID SCHAFFNER is a writer who lives in New York.

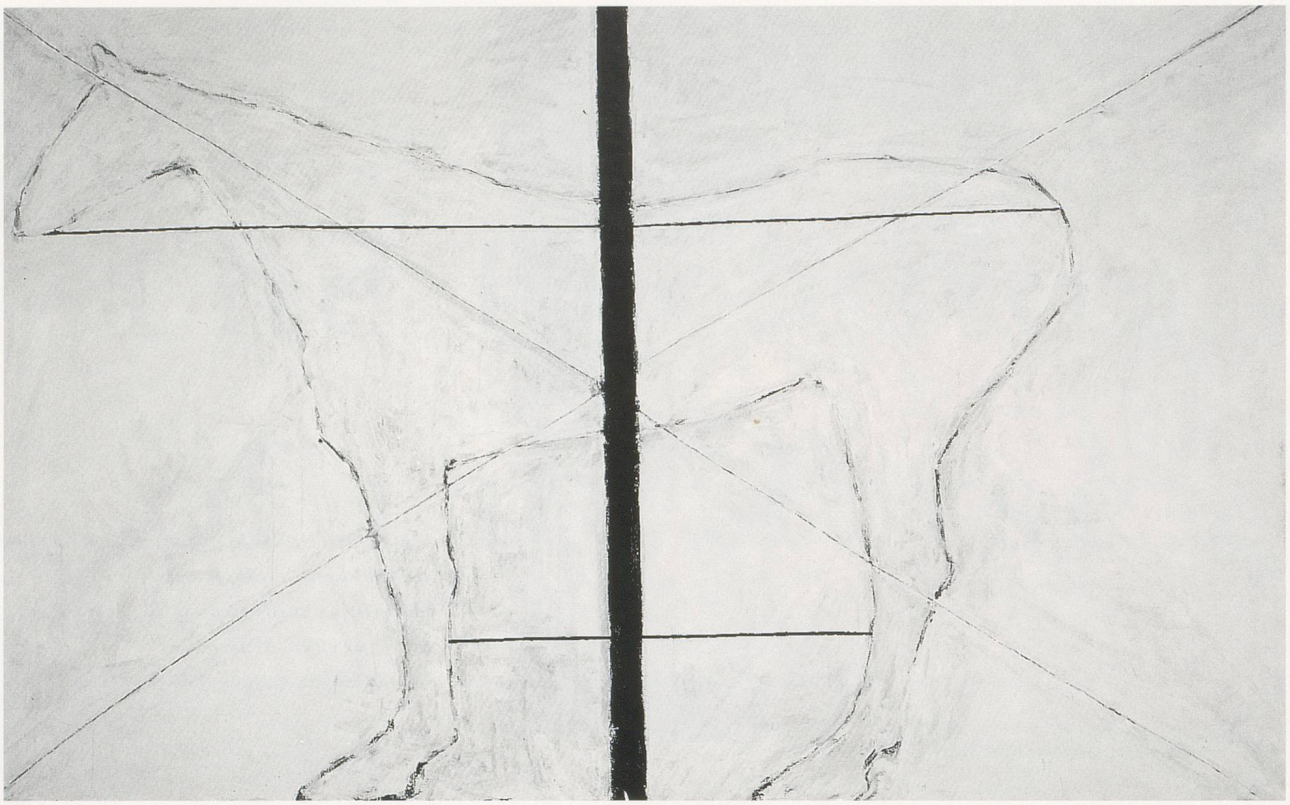
On an abraded remnant of unstretched canvas, FIRST HORSE (1974) is something of a Veronica: a tracery silhouette on a stained piece of fabric, both a classical emblem and cultural mystery. It's a primal image, flickering in the lamplight at Lascaux. Going back to Plato's cave, one might say that the horse embodies the act of representation itself. Certainly Rothenberg's first horse is the origin of her art. Conceived again and again out of buckets of paint, the image carried her work through minimalism—where critics hailed it as an ideogram and abstraction, a painterly construct and surrogate self—and into neo-expressionism, where the artist supplanted it by the human figure. Returning to her most recent work, this time as an explicit and experiential subject, the image of the horse poses all over again the kinds of questions paleontologists ask about origins.

Let us reconsider the Veronica. Besides the veil, it is also a term used in bullfighting to describe that

SUSAN ROTHENBERG, FIRST HORSE, 1974, tempera, matte, flashe, pencil, and gesso on unstretched canvas, 26 x 28" / ERSTES PFERD, Tempera und Mischtechnik auf Leinwand, 66 x 71 cm.

passage when the cape is swung slowly away from the charging animal, while the matador keeps his feet firmly in the same position. Painting the oldest icon in the art history book, Rothenberg, like the man in the ring waving a sign of provocation, planted herself against the forward-rush of an avant-garde adverse to figuration. In the context of a minimalist discourse based on monuments (things which don't move) and objectivity (not even enough to flag down a passing reference), horses not only look conspicuously pictorial, but also extremely kinetic. Rothenberg's choice in representing them appears as a bid for her own freedom to paint as she pleases, but not, it seems, without a certain level of denial.[3)]

In DOUBLE MEASURE (1977), the big rumped, hod-hoofed, first horse appears bisected, crossed-out, and tabulated by a linear scaffolding drawn across the canvas. The palette is monochromatic. When color does appear in the work of the period, it's in broad swathes, as if cut from sheets of toned paper. Even the brushstrokes refer back to drawing, so that, besides scale, there is little difference between Rothenberg's handling of works on paper and canvas. As a formal device, the lines that ride over the image are working hard to suppress illusion, negate narrative, and reinforce the picture plane. In view of these restraints, one might say that the painting is not a painting – not in any traditional, retinally joyous and illusory sense. Likewise, the horse is not a horse: Rothenberg called it a figure. At one point she even studied her subject by taking photographs of herself in profile, nude, bent, and crouching in equine poses.[4)] Observing the connection between these images and Rothenberg's involvement with contemporary performance art, Joan Simon renders from Rothenberg's horses a form of body art and oblique self-portraiture.[5)]



SUSAN ROTHENBERG, DOUBLE MEASURE, 1977, acrylic and tempera on canvas, 6¼ x 10" / DOPPELTES MASS, Acryl und Tempera auf Leinwand, 15,9 x 25,4 cm. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT, INC.)

Scaled to human proportions, these paintings readily admit the figure of the artist, like mirrors in a dance studio. What shows up in this reflection is a storm of activity. Rothenberg lays her imagery down hard, often repeatedly, as if only by sheer weight will the picture pin to the surface. Nor is the painting anonymous. Working back into and around the initial drawing, Rothenberg's brush-work breaks aggressively across and penetrates deep into the surface. The distinct physiognomy of her painting brings up short the extent to which these works, even equipped with self-imposed restraints and rationales, might seem to conform to an anti-pictorial doctrine. Making the horse her double, Rothenberg moved bodily against the systemic strictures of minimalist painting.

A construct of self-identification, the double has an allure that entails the impossibility of ever reconciling one's own self with the elusive other. It's the pantomime of two vaudevillians—clutching one another, inside of a claustrophobic horse costume, trying to act as a single body. Their pose, as Rothenberg's nude photographs suggest, is an erotic one. But in the eternal battle over who plays the head to whose hindquarters, the performance inevitably ends with the animal splitting apart on stage, as head and body run off into opposite wings. A similar sort of anatomical diaspora begins to take place in Rothenberg's paintings of the late seventies when the static and archaic image gives way to motion and fragmentation. In SQUEEZE (1978–79), a disembodied horse's head appears shoved between the thighs of two splayed legs, all pressing together like parts in a perverse puzzle. The system of struts and supports which used to cover the foreground has already come tumbling down. The tangs in TUNING FORK (1980) quiver between horse and human silhouettes. When the horse disappears from Rothenberg's art,

the human figure that assumes its place is a third identity. Separate from both the artist and her animal, it's someone to paint.

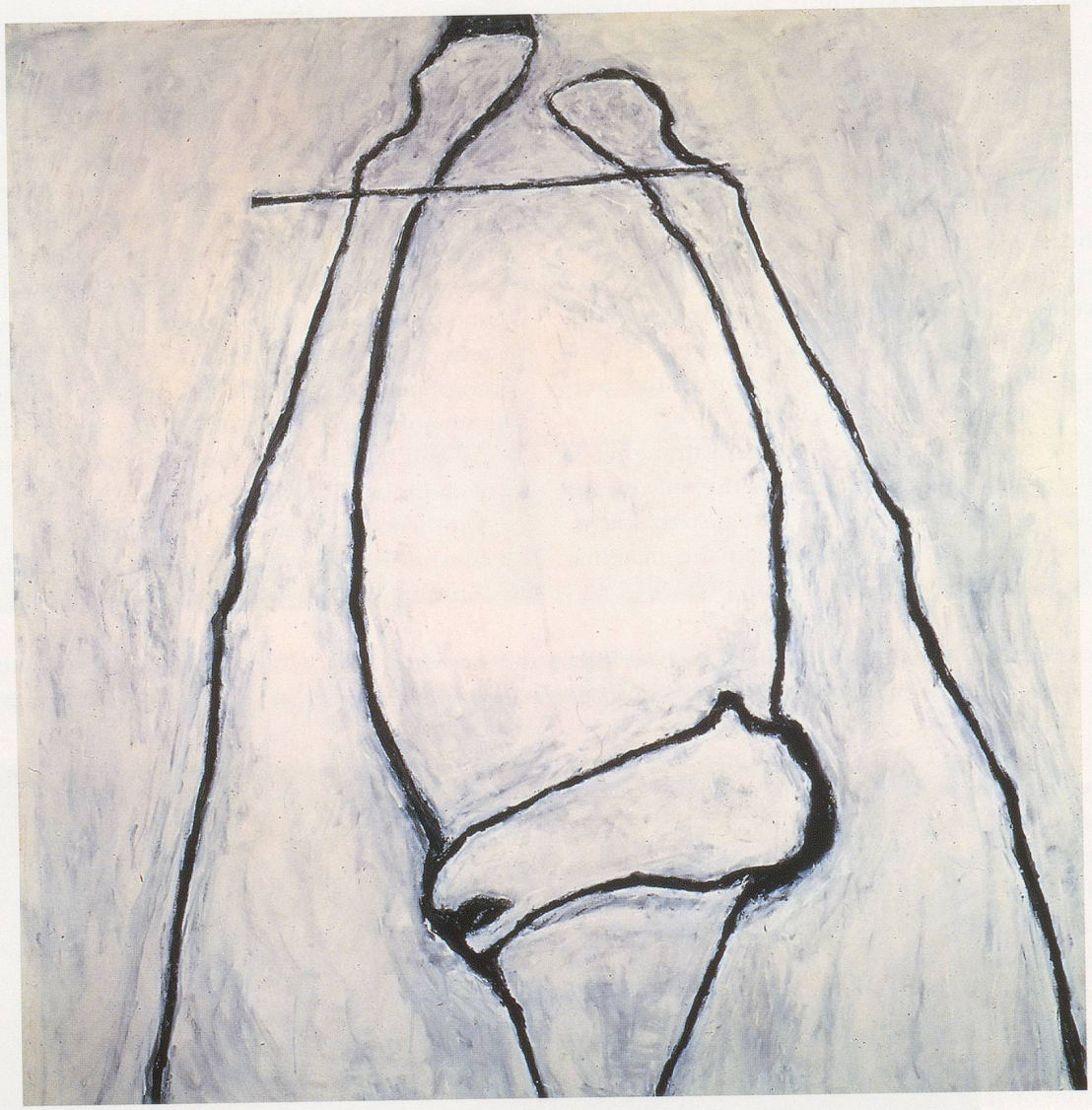
As a vehicle into painting, Rothenberg's horse is not unlike Mondrian's tree that he depicted repeatedly, gradually stripping away the particulars of leaves, bark, and branches to get at the roots of more formal issues.[6] However, while Mondrian made the modernist move out of the landscape and into the studio, away from nature's romantic and real expanses into a cipher-filled den of abstraction, Rothenberg appears to have gone the opposite direction. Starting in the early nineties, the horse returned to her art, now as a living vehicle into experience. The imagery continues to be fragmentary, but the conceptual distance appears bridged by the presence and perceptions of a rider.

"The motion of the horse and fresh draughts of pure, elastic air are the best, perhaps the only means to recruit and exhilarate the exhausted spirits, relieve the aching head, and enliven the imaginations of studious and sedentary men..."[7]

On horseback, one loses the measure of one's own body. From above, things take on an abstract, often vertiginous aspect. In Rothenberg's recent paintings, it's sometimes difficult to recognize what's going on without some direction from the titles. Grounded from above by a horse's legs, the picture of a three-way skirmish snaps into focus as a murderous scene in DOGS KILLING RABBIT (1991–92). As we look down at the ground from a horse, the fragmentary nature of perception and its blind spots grow more distinct. Horses themselves don't see well and, at that, only peripherally; they shy of sudden movement, take off in dangerous flight, stampede, kick, rear, bite, bolt. In HOLDING REINS (1993–94), everything surrounding the rider's tenuous conduit of communication and control vanishes. The brute strength and unknowable nature of the horse inform the on-going series of ACCIDENT paintings, in which horse and human scramble haphazardly in arenas of broken limbs and flying bodies.

Oddly enough, out of this chaos comes a feeling of control. Horses are extremely sensitive. They have an unusual capacity for taking commands, making

SUSAN ROTHENBERG, MARY II, 1974, acrylic and tempera, 46 x 78" / Acryl und Tempera, 116,8 x 198 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN/SPERONE WESTWATER)



SUSAN ROTHENBERG, SQUEEZE, 1978–79, acrylic and flashe on canvas, 92 x 87" / PRESSEN, Acryl auf Leinwand, 234 x 221 cm.

them seem paradoxically docile for their size. At the same time, they can also sense and resist the person whom they feel is afraid or unsure. Riding is thus a precarious negotiation of wills. The bridled nose, encircling reins, and steady hands in UNTITLED (1994) form a ring of harmony between horse and rider. This calm assurance is transmuted into the interactions between people as well. Despite their spectral appearance, the ghostly hands braiding MAGGIE'S PONYTAIL (1993–94) perform with a deft certainty of purpose. Compared to the spastic fly-away motion generated by a dancer, who is just barely HOLDING THE FLOOR (1985), these current works, even at their most enigmatic, are strongly composed.

Seeing has become a physical act concentrated in the figure of the horse. There's a glimpse of violence in a reddened stump on the ground during an ACCIDENT (1991–92) too painful to discern, except for the pair of bucking legs which stick the eye to the scene. Going beyond the picture plane, the connection between the painter and her practice is palpably pleasurable throughout these works, whose subjects (besides horses) include goats, dogs, bones, masks, a mother's eyes, birds, and rabbits, fulfilling the potential outlined in Rothenberg's very first horse. The eros and aggression that formerly roiled about the surface is now integrated into Rothenberg's art. Making a hot departure from an earlier palette of bruisey black, blues and reds, the color is sensual—blinking pink and yellow—as eccentric as any Ensor masquerade. The handling is a liberated hybrid of drawing and painting, studied, but sure and free. The horse is no longer a target being held at bay by external modes of address. It's an integral part of these pictures, which are wholly personal in their conception, more intimate than an abstraction, more equine than not.

SUSAN ROTHENBERG, TUNING FORK, 1980, acrylic and flashe on canvas, 83 x 79" / STIMMGABEL, Acryl auf Leinwand, 211 x 201 cm.

1) Frederic Brewster Loomis, *The Evolution of the Horse* (Boston: Marshall Jones, Co., 1926), 194.

2) The artist in an interview with Michael Auping, in *Susan Rothenberg: Paintings and Drawings* (New York: Rizzoli in association with Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1992), 50. In this same discussion, Auping asks the artist if she has considered the relationship between the earlier and most recent horse imagery in her work, to which she responded she had not, 60.

3) Operating within the wake of minimalism's anti-pictorial doctrine simultaneously with Rothenberg, artists such as Gary Stephen and Elizabeth Murray were also exploring ways of establishing a more personal frame of reference within the realm of abstract painting.

4) Rothenberg says, "The horse was a way of not doing people, yet it was a symbol of people, a self-portrait, really." Quoted in Grace Glueck, "Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist," *The New York Times Magazine,* 22 July 1984, 20.

5) cf. Joan Simon, *Susan Rothenberg* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991), 30–35.

6) Rothenberg's identification with Mondrian goes beyond artistic problem-solving. During the mid-eighties, she made a series of paintings including the wonderfully unlikely-sounding MONDRIAN DANCING (1984–85), which finds the father of neo-plasticism leading his female partner into the recesses of a shimmering darkness full of shattered perpendiculars—the edgy line of Mondrian's art made into a matrix of painterly light. Rothenberg describes the genesis of this series in terms akin to the start of the horse paintings: "I came into the studio and said to myself, 'Damn it, do one drawing,' and within 30 seconds Mondrian's face emerged... It was like a Ouija board." Glueck, op. cit. p. 16.

7) John Lawrence, *A Philosophical and Practical Treatise on Horses and on the Moral Duties of Man Towards the Brute Creation* (London: H. D. Symonds, 1802), 278–79.

INGRID SCHAFFNER

Die Entwicklung des Pferdes

Am Anfang der Geschichte ist das Pferd eine derartige Selbstverständlichkeit, dass über seinen Ursprung kein Wort verloren wird.

Frederic Loomis, 1926[1)]

Susan Rothenberg lebte in New York und suchte innerhalb der engen Grenzen der Minimal Art nach der Freiheit zur Malerei, als sie 1974 ein Pferd zeichnete. Es entstand ganz unvermutet aus ein paar auf einen Papierfetzen gekritzelten Schnörkeln, auf die sie später die ganze Entwicklung ihrer Kunst zurückführte: «Kleine Kritzeleien, noch und noch: auf zerrissenen Briefumschlägen, auf der Rückseite von Gas- und Elektrisch-Rechnungen... Alle Pferdebilder haben sich aus Zeichnungen entwickelt, in denen ich mich fragte: ‹Was, wenn es so wäre? Was wäre wohl, wenn ich das täte? Was würde geschehen?›»[2)] Diese Art des unbewussten Heraufbeschwörens könnte als geistiges Mapping, als Automatismus oder als Wachrufen eines Wunsches verstanden werden. So spricht zum Beispiel aus den Pferdezeichnungen, die Kinder mit wahrer Besessenheit und Hingabe anfertigen, der Wunsch, ein solches Tier zu besitzen oder zu reiten. Wie jedoch aus Rothenbergs intensiver Auseinandersetzung mit dem Motiv deutlich wird, zeugen diese Zeichnungen auch vom Willen, ein gutes Bild zu schaffen.

Das 1974 auf einem abgeschabten Rest nicht aufgespannter Leinwand entstandene FIRST HORSE (Erstes Pferd) ist eine Art Veronikabild: eine filigrane Silhouette auf einem fleckigen Stück Stoff, ein klassisches Symbol und ein kulturelles Geheimnis zugleich. Es ist ein Urbild, das im flackernden Lampenschein in der Höhle von Lascaux aufscheinen könnte. Geht man auf Platons Höhlengleichnis zurück, könnte man sagen, dass das Pferd den Akt der Darstellung an sich verkörpert. Ganz bestimmt ist Rothenbergs erstes Pferd der Keim ihres künstlerischen Schaffens. Das stets von neuem aus Farbtöpfen geschöpfte Bild führte ihre Malerei durch die Mini-

INGRID SCHAFFNER ist Publizistin und Ausstellungsmacherin. Sie lebt in New York.

SUSAN ROTHENBERG, ACCIDENT, 1991–92, oil on canvas, 90 x 112" / UNFALL, Öl auf Leinwand, 229 x 285 cm.

mal Art – wo es von der Kritik als Ideogramm und Abstraktion, als malerisches Konstrukt und Ersatz-Ich gepriesen wurde – bis zum Neoexpressionismus, wo die Künstlerin es dann durch die menschliche Gestalt ersetzte. In ihren jüngsten Arbeiten wirft das Bild des Pferdes, diesmal als explizites und von Erfahrung geprägtes Motiv, wiederum all jene Fragen auf, die Paläontologen über die Entstehungsgeschichte ihrer Gegenstände zu stellen pflegen.

Kommen wir noch einmal auf das Veronikabild zurück: Neben dem heiligen Schweisstuch bezeichnet dieser Name auch einen Begriff im Stierkampf. Er beschreibt das Manöver, bei dem der Matador seinen roten Mantel langsam vom angreifenden Stier wegbewegt, während er selbst mit beiden Füssen reglos auf dem Boden stehenbleibt. Indem Rothenberg die älteste Ikone der Kunstgeschichte malte, stellte sie sich wie der Torero, der in der Arena seine *capa* schwenkt, dem Vormarsch einer der Gegenständlichkeit feindlich gesinnten Avantgarde entgegen. Im Kontext eines minimalistischen Diskurses, der auf Monumenten (unbeweglichen Dingen) und Objektivität (nicht einmal genug, um einen flüchtigen Hinweis festzuhalten) basiert, wirken Pferde nicht nur ausgesprochen bildhaft, sondern auch sehr kinetisch. Die Art, wie Rothenberg sie abbildet, erscheint als Versuch, ihre eigene malerische Freiheit zu finden, wobei auch eine Spur von Verweigerung mitschwingt.[3)]

In DOUBLE MEASURE (Doppeltes Mass, 1977) scheint das breithintrige, schwerhufige erste Pferd durch ein quer über die Leinwand gelegtes Liniengerüst entzweigeschnitten, durchgestrichen und unterteilt zu sein. Die Palette ist monochrom. Wenn in den zu jener Zeit entstandenen Arbeiten Farbe auftaucht, dann in breiten Streifen, die aussehen, als seien sie aus getöntem Papier ausgeschnitten. Selbst

die Pinselstriche haben etwas Zeichnerisches an sich, so dass, abgesehen von der Grösse, kaum Unterschiede bestehen zwischen Rothenbergs Arbeiten auf Papier und auf Leinwand. Auf formaler Ebene wirken die über das Bild laufenden Linien stark darauf hin, die Illusion zu unterdrücken, das Narrative auszuschalten und der Bildebene mehr Gewicht zu verleihen. Angesichts dieser Einschränkungen könnte man sagen, dass dieses Bild eigentlich gar keines ist – zumindest nicht im traditionellen, das Auge erfreuenden, illusorischen Sinn. Ebensowenig ist das Pferd einfach ein Pferd: Rothenberg hat es als Gestalt bezeichnet. Einmal ging sie beim Studieren ihres Motivs sogar so weit, sich selbst im Profil nackt auf dem Boden kauernd in Pferdeposen zu photographieren.[4] Joan Simon, die diese Bilder mit Rothenbergs Verbundenheit mit der zeitgenössischen Performancekunst in Zusammenhang brachte, entdeckte in ihren Pferden eine Form von Body Art und indirekter Selbstdarstellung.[5]

Die menschengrossen Bilder nehmen die Gestalt der Künstlerin so bereitwillig auf wie Spiegel in

SUSAN ROTHENBERG, UNTITLED, 1974, oil on canvas, 73 x 89¼" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 185 x 227 cm.

einem Tanzstudio. Was diese Spiegelbilder zeigen, ist ein Sturm von Aktivität. Rothenberg setzt ihre bildlichen Vorstellungen mit grosser Vehemenz auf die Leinwand, oft mehrere Male hintereinander, als ob das Bild nur durch schiere Wucht auf der Oberfläche befestigt werden könnte. Ihre Malerei ist auch nicht anonym. Rothenbergs Pinselführung, die oft die ursprüngliche Zeichnung überarbeitet, bricht aggressiv durch und dringt tief unter die Bildoberfläche. Die klare Physiognomie ihrer Malerei zeigt deutlich, wie wenig ihre Werke, sogar wenn sie selbstauferlegten Beschränkungen und Grundprinzipien unterliegen, einer anti-gegenständlichen Doktrin entsprechen. Indem sie das Pferd zu ihrem Doppelgänger machte, stemmte sich Rothenberg auch physisch der systemimmanenten Strenge der Minimal Art entgegen.

Als Konstrukt der Selbstidentifikation bringt der Zauber des Doppelgängertums die Unmöglichkeit mit sich, das eigene Ich mit dem schwer fassbaren anderen in Einklang zu bringen. Es ist die Pantomime zweier zusammen in einem klaustrophobischen Pferdekostüm steckender Varietékünstler, die versuchen, sich wie ein einziger Körper zu bewegen. Ihre Pose ist, wie Rothenbergs Aktphotos andeuten, eine erotische. Doch im ewigen Streit darüber, wer den Kopf und wer die Hinterbeine spielen darf, endet die Darbietung unweigerlich damit, dass sich das Tier auf der Bühne spaltet und Kopf und Körper in entgegengesetzten Richtungen hinter den Kulissen verschwinden. Eine ähnliche Art anatomischer Diaspora entsteht auch in Rothenbergs Werken der späten 70er Jahre, wo das statische, archaische Bild zunehmend von Bewegung und Fragmentierung abgelöst wird. In SQUEEZE (Pressen, 1978–79) ist der Kopf eines körperlosen Pferdes zwischen die Schenkel gespreizter Beine geklemmt; alles ist zusammengepresst wie die Teile eines perversen Puzzles. Das Gerüst aus Streben und Stützen, das in früheren Bildern oft den Vordergrund dominierte, ist bereits eingestürzt. Die Zange im Werk TUNING FORK (Stimmgabel, 1980) bewegt sich irgendwo zwischen der Silhouette eines Pferdes und der eines Menschen. Sobald das Pferd aus Rothenbergs Werken verschwindet, wird die menschliche Gestalt, die seinen Platz einnimmt, zu einer dritten Identität. Abgetrennt von der Künstlerin und ihrem Tier, ist sie einfach eine Person, die gemalt wird.

Als Vehikel, das sie zur Malerei führte, hat Rothenbergs Pferd eine ähnliche Funktion wie der Baum, den Mondrian immer wieder malte und dabei nach und nach alle Einzelheiten wie Blätter, Rinde und Äste wegliess, um wesentlicheren Fragen auf den Grund zu gehen.[6] Während jedoch Mondrian den modernistischen Schritt aus der Landschaft hinein ins Atelier vollzog, weg von den romantischen und wirklichen Weiten der Natur in eine mit Chiffren gefüllte Höhle der Abstraktion, scheint sich Rothenberg in entgegengesetzter Richtung bewegt zu haben. Zu Beginn der 90er Jahre ist das Pferd in ihre Werke zurückgekehrt, diesmal als lebendige Vermittlung von Erfahrung. Die Bildersprache ist nach wie vor fragmentarisch, doch scheint die konzeptuelle Distanz durch die Gegenwart und Wahrnehmungen eines Reiters überbrückt worden zu sein.

«Die Bewegung des Pferdes und das freie Strömen der reinen, frischen Luft sind die besten, ja vielleicht die einzigen Mittel, um die erschöpften Lebensgeister der sitzend tätigen Gelehrten wieder zu wecken, ihre Kopfschmerzen zu lindern und ihre Vorstellungskraft zu beleben.»[7]

Auf dem Rücken eines Pferdes verliert man das Mass des eigenen Körpers. Von oben betrachtet nehmen die Dinge ein abstraktes, oft schwindelerregendes Aussehen an. Bei Rothenbergs neuesten Bildern ist es ohne die Anleitung der Titel mitunter schwierig zu erkennen, was sich darin abspielt. Was in DOGS KILLING RABBIT (Hunde töten Hasen, 1991–92) nach einer Rangelei mit drei Beteiligten neben ein paar Pferdebeinen aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als blutrünstige Szene. Blickt man von einem Pferderücken zu Boden, treten die fragmentarische Natur der Wahrnehmung und ihre blinden Flecke deutlicher zutage. Pferde sehen schlecht und haben ein enges Blickfeld; bei abrupten Bewegungen scheuen sie und stürmen panikartig davon, gehen durch, schlagen aus, bäumen sich auf, beissen, nehmen Reissaus. Richtet man den Blick auf die Hände in HOLDING REINS (Die Zügel haltend, 1993–94), verschwindet alles ausser den fei-

SUSAN ROTHENBERG, ACCIDENT No. 3, 1994, oil on canvas, 87 x 91" /
UNFALL Nr. 3, Öl auf Leinwand, 221 x 231 cm. (PHOTO: SPERONE WESTWATER)

nen Zügeln, durch die der Reiter Kommunikation und Kontrolle aufrechterhält. Die rohe Kraft und das unberechenbare Wesen des Pferdes stehen im Mittelpunkt der unter dem Titel ACCIDENT (Unfall) laufenden Serie von Bildern, in denen Pferd und Mensch unbeholfen inmitten gebrochener Glieder und umherfliegender Körperteile dahinstolpern.

Merkwürdigerweise erwächst aus diesem Chaos ein Gefühl der Beherrschung. Pferde sind äusserst sensibel. Sie reagieren ungewöhnlich gut auf Befehle, was sie für ihre Grösse erstaunlich fügsam erscheinen lässt. Gleichzeitig spüren sie aber auch, wenn eine Person ängstlich oder unsicher ist, und können sich ihr widersetzen. Das Reiten ist daher immer auch ein heikles Verhandeln zwischen dem Willen des Menschen und jenem des Tieres. Die gezäumten Nüstern, die umschliessenden Zügel und die ruhigen Hände in UNTITLED (Ohne Titel, 1994) bilden einen harmonischen Kreis zwischen Pferd und Reiter. Dieses ruhige Gefühl von Sicherheit wird auch auf die zwischenmenschlichen Interaktionen übertragen. Trotz ihres gespenstischen Aussehens legen die geisterhaften Hände, die MAGGIE'S PONYTAIL (Maggies Pferdeschwanz, 1993–94) flechten, eine flinke Entschlossenheit an den Tag. Vergleicht man sie mit den spastischen, fliegenden Bewegungen des kaum noch den Boden berührenden Tänzers in HOLDING THE FLOOR (Den Boden berühren, 1985), so sind diese neuesten Arbeiten selbst in ihrer rätselhaftesten Form sehr streng komponiert.

Das Sehen ist zu einem körperlichen Akt geworden, der sich in der Gestalt des Pferdes konzentriert. In ACCIDENT (Unfall, 1991–92) vermittelt ein auf dem Boden liegender roter Stumpf einen flüchtigen Eindruck von Gewalt; der Vorgang ist zu schmerzhaft, um ausführlich festgehalten zu werden, einzig zwei verrenkte Beine nageln den Blick auf der Szene fest. Die Beziehung zwischen der Malerin und ihrer Arbeit ist in diesen Werken – deren Motive nebst Pferden auch Ziegen, Hunde, Knochen, Masken, die Augen einer Mutter, Vögel und Hasen umfassen – jenseits der reinen Bildebene eine eindeutig vergnügliche und bringt das bereits in Rothenbergs allererstem Pferd erkennbare Potential zur Entfaltung. Eros und Aggression, die früher nur an der Oberfläche für Unruhe sorgten, sind jetzt in Rothenbergs Kunst integriert. In radikaler Abkehr von der früher bevorzugten Farbpalette – Schwarz-, Blau- und Rottöne, die an Blutergüsse erinnern – wählt die Künstlerin nun sinnliche Farben – leuchtendes Rosa und Gelb –, die ebenso exzentrisch sind wie jene in Ensors Maskeraden. Die Technik ist eine befreite Mischform aus Zeichnen und Malen, ausgefeilt, aber sicher und grosszügig. Das Pferd ist nicht länger ein Ziel, das durch Annäherung von aussen in Schach gehalten wird, sondern es ist nun ein integraler Bestandteil der Bilder, die in ihrer Konzeption durch und durch persönlich sind, intimer als eine Abstraktion, pferdehafter auch.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Frederic Brewster Loomis, *The Evolution of the Horse,* Marshall Jones Co., Boston 1926, S. 194.

2) Die Künstlerin in einem Interview mit Michael Auping, im Ausstellungskatalog *Susan Rothenberg: Paintings and Drawings,* Rizzoli (in Zusammenarbeit mit Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), New York 1992, S. 50. Ausserdem fragt Auping die Künstlerin auch, ob sie sich über das Verhältnis zwischen ihren frühen und ihren jüngsten Pferdebildern Rechenschaft abgelegt habe, was sie verneint (S. 60).

3) Im Gefolge der bilderfeindlichen Doktrin des Minimalismus haben auch Künstler wie etwa Gary Stephen oder Elizabeth Murray Mittel und Wege gesucht, um im Bereich der abstrakten Malerei einen persönlicheren Bezugsrahmen herzustellen.

4) Susan Rothenberg sagt: «Ich malte Pferde, um keine Menschen malen zu müssen, aber das Pferd war auch ein Symbol des Menschen, eigentlich ein Selbstporträt.» Zitiert in: Grace Glueck, «Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist», in *The New York Times Magazine,* 22. Juli 1984, S. 20.

5) Siehe Joan Simon, *Susan Rothenberg,* Harry N. Abrams Inc., New York 1991, S. 30–35.

6) Rothenbergs Identifikation mit Mondrian geht über die Lösung rein künstlerischer Probleme hinaus. Mitte der 80er Jahre malte sie eine Serie von Bildern, darunter auch eines mit dem unwahrscheinlich klingenden Titel MONDRIAN DANCING (1984–85), das den Vater des Neoplastizismus dabei zeigt, wie er seine Partnerin in die Tiefen einer schimmernden Dunkelheit führt, welche angefüllt ist mit gebrochenen Vertikalen – die scharfkantigen Linien Mondrians verwandelt in eine Lichtquelle der Malerei. Rothenberg beschreibt die Entstehung dieser Serie in ähnlichen Worten wie die Entstehung ihrer ersten Pferdebilder: «Ich kam ins Atelier und sagte mir, ‹verdammt, mach jetzt eine Zeichnung›, und innert 30 Sekunden erschien Mondrians Gesicht... Es war wie eine Art spiritistisches, automatisches Schreiben bzw. Zeichnen», siehe Glueck, ibid., S. 16.

7) John Lawrence, *A Philosophical and Practical Treatise on Horses and on the Moral Duties of Man Towards the Brute Creation,* H. D. Symonds, London 1802, S. 278–79.

Susan Rothenberg

SUSAN ROTHENBERG, DOGS KILLING RABBIT, 1991–92, oil on canvas, 87 x 140½" / HUNDE TÖTEN HASEN, Öl auf Leinwand, 221 x 356 cm. (PHOTO: SPERONE WESTWATER)

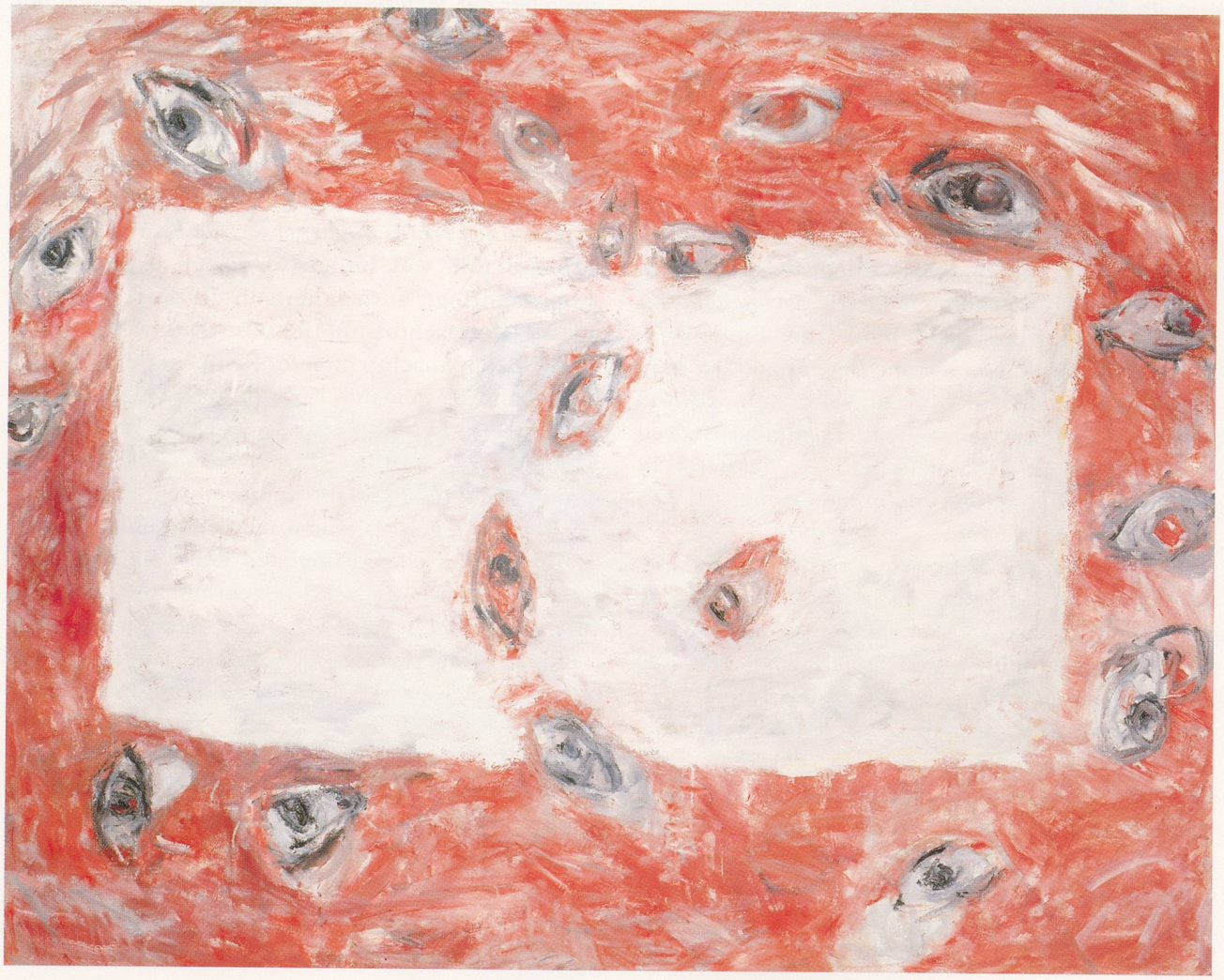
MALEREI ALS IMMENSES GEFÜHL

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Als ich Susan Rothenberg zum erstenmal begegnete, ich glaube, es war 1978, spürte ich ihre Kraft, ihre Ausstrahlung, ihre Sinnlichkeit. 1981, im Rahmen einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel, mit Werken von Robert Moskowitz, Julian Schnabel und Susan Rothenberg, zeigte ich eine grössere Werkgruppe von ihr. Wie immer war die Einrichtungszeit mit Spannung und Entspannung verbunden. Noch Wochen nach der Eröffnung hörte ich in ihren drei Räumen ihr wunderbares Lachen. Es war von grosser erotischer Herzlichkeit. 16 Jahre später stehe ich eines Morgens in der Sperone Westwater Galerie in New York vor einem Bild namens GHOST RUG (Geisterteppich, 1994). Ich liebte dieses Bild auf den ersten Blick. Die Augen, die wie in einer Achterbahn über einen «fliegenden Teppich» huschen und kreisen, schauen und auf sich selbst gerichtet sind, die ihren Weg suchen und der Spur der anderen Augen folgen, erscheinen mir wie ein Tanz, der manchmal auch ein wenig ins Schlingern gerät, dann, wenn man glücklich ist, beschwingt, und Emotion durch Bewegung Ausdruck erhält. Dieses Schlingern gleicht dem eines Schiffes, das der Kapitän konzentriert und frohen Mutes, manchmal auch etwas überrascht, auf Kurs hält. Es sind schlingernde Augen, die schimmern. Sie sind ganz in die Malerei eingebunden. Ja, es ist so, als wären sie die Augen der Malerei, als hätte Susan Rothenberg dem malerischen Gestus, dem bewegten, wogenden Rhythmus der rosarötlichen, weiss durchmischten Farbe Augenlichter verliehen. Das weissliche Rechteck inmitten des Bildes, als Teppich bezeichnet, könnte auch ein Bett und Floss zugleich sein: Ruhepunkt und Bewegung in einem; ein stabilisierendes Moment, vielleicht auch eine Tanzfläche. Vielleicht ist es aber auch das Bild, das die Künstlerin malt, während die Augen der Malerei sie wie die Delphine im Kielwasser des Schiffes begleiten. Es könnte ja auch sein, dass die Malerei sich im Kielwasser der schauenden Delphine bewegt.

Woran hält sich die Malerei? Davon spricht das Bild HOLDING REINS (Die Zügel halten, 1993/94). Die Malerei ist ihr Gegenstand selbst. Die Malerei ist ein immenses Gefühl. Deshalb gibt es heute so

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor des Museums für moderne Kunst in Frankfurt a. M.



SUSAN ROTHENBERG, GHOSTRUG, 1994, oil on canvas, 54¼ x 67¼" /
GEISTERTEPPICH, Öl auf Leinwand, 138 x 171 cm.

wenig Malerei, weil dieses immense Gefühl nicht eingelöst werden kann, weil viele Menschen heute nicht mehr bereit sind, zu verzweifeln ob diesem Gefühl. Sie weichen ihm aus, denn der Gegenstand der Malerei ist das Selbst. Die Malerei ist das Schwierigste. Sie ist sinnlicher Transfer, ganz unmittelbar, und gerade deshalb braucht sie einen Halt.

Das Bild HOLDING REINS zeigt zwei kraftvolle, violettblaue, in ein monochromes Umfeld gemalte Arme, welche freischwebende Zügel halten. Die Arme und Fäuste halten die Zügel eines Pferdes, das längst am Horizont entschwunden ist. Der Halt ist ein verzweifelter, denn er ist immer nur der Anlass, der sich im Laufe des Bildes verflüchtigt. Der «Halt» ist der Beginn ins Ungewisse. Wenn die Zügel reissen, die Achsen brechen, die Pferde davoneilen, bin ich die Einsamkeit selbst inmitten der Einsamkeit. Der Halt in der Malerei ist ihr Gegenstand, an dem man sich nicht halten kann und der dennoch notwendig ist, weil das Selbst nicht ergründbar ist, weil es sich nur im Akt des Malens definiert, der den Halt sukzessive wieder auflöst und in die Erinnerung dessen, was er war, überführt.

Es gab noch ein drittes Werk in der Ausstellung, das mich sehr bewegt hat. Es heisst BREATH (Atem, 1993). Zwei Pferdeköpfe schnauben sich in der Bildvertikalen gegenseitig an. Sie atmen sich gegenseitig ein. Wir sprachen vom Augenlicht der Malerei, vom Halt in der Malerei als deren Gegenstand. Jetzt kommen wir zum Atem der Malerei, zum Pulsieren dieses sinnlichen Transfers von Körper, Farbe, Pinsel auf Leinwand. Und wieder sucht Susan Rothenberg nach dem Halt, der diesem Gefühl Ausdruck gibt. Pferdebilder haben ab Mitte der siebziger Jahre ihr Schaffen geprägt. Sie waren stets Partitur, um jenem immensen Gefühl ein Bild, eine Form und eine Struktur zu verleihen.

Susan Rothenberg hat die Emotion stets konturiert, strukturiert, isoliert. Sie hat den Resonanzkörper der Malerei in einen Klangkörper gewandelt. In BREATH beschreibt sie den Weg, der diesen Resonanzkörper in einen Klangkörper verwandelt, und die Erfahrung dieses Weges. Das gegenseitige, malerisch wie beiläufig aufgefangene Schnauben wird zur Brücke. So wie die Künstlerin einst das «Dampfen» der Tierleiber malte, wird das Sich-entgegen-Schnauben zum befruchtenden Akt: die Nüstern atmen, die Poren atmen, der Körper atmet, das Bewusstsein atmet, die Malerei atmet. Das Atmen wird bildhaft aus der Malerei heraus in den Gegenstand überführt. Die Malerei ist Verdichtung im Gegenstand, aber der Gegenstand ist nicht Verursacher der Malerei. Der Gegenstand trifft sich mit und in der Malerei, in der Verbindung von Idee, immensem Gefühl und Notwendigkeit von Malerei.

Das Eindringen und Durchdringen ist ein vierter Aspekt, den ich im Werk von Susan Rothenberg hervorheben möchte. Um 1978 tauchen erste solcher Arbeiten auf. In UNTITLED (1978) erbricht der Mund eines Profils einen schwarzen Strom, der sich krümmt und von hinten wiederum in denselben Kopf eindringt, auch innerhalb des Kopfes als verblasste Spur sichtbar. BLUEBIRD WINGS (1989) zeigt eine bläulichnachtschwarze Keilform, die tief in die brandrot gemalte Farbsubstanz eingedrungen ist. Bluebird ist laut Wörterbuch «eine dem Rotkehlchen verwandte Drossel». Der Titel ist eine Beschreibung des Bildes, denn die Keilform steht anstelle der Flügel des Vogels. Die ursprünglichen Flügel liegen unterhalb des eingedrungenen Keils, ein in hellem Blau gemaltes, wie achtlos gekrümmtes, flattriges Überbleibsel. Lust und Schmerz prägen den Körper, der malt, prägen dessen Gedächtnis. Der Halt, dieses Moment, das bewirkt, dass nur dieses und kein anderes Bild entstehen kann, ist jenes starke Gefühl, das die Kindheit nie vergisst, auch wenn sie unwiederbringlich ist. BLUEBIRD WINGS ist ein dramatisches Bild. Es gleicht einem Ausschnitt aus einer weiten Landschaft. Dreifach ist der ockerfarbene Himmel, regnerisch und trüb, unterteilt. Aus einer tiefroten horizontalen Zone stösst der dunkle Keil wie ein träger Blitzschlag in das aufgewühlte helle Rot im unteren Bildteil.

Wie spricht man über Malerei? Da die Malerei selten geworden ist, haben wir uns daran gewöhnt, mehr über Ideen zu sprechen. Über die in der Malerei verwirklichten Ideen in Begriffen der Malerei zu sprechen ist uns, so scheint mir, abhanden gekommen. Über die Malerei von Susan Rothenberg zu sprechen ist so schwierig und komplex wie ihre Malerei selbst. Über Malerei zu sprechen ist das Schwierigste.

SUSAN ROTHENBERG, HOLDING REINS, 1993–94,
oil on canvas, 36¼ x 38" /
DIE ZÜGEL HALTEN, Öl auf Leinwand, 92 x 96,5 cm. (PHOTO: SPERONE WESTWATER)

PAINTING AS AN IMMENSE FEELING

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

When I first met Susan Rothenberg—I think it was in 1978—I sensed her power, her charisma, her wonderful sensuality. In 1981, at the Basel Kunsthalle, I showed a large group of her works together with works by Robert Moskowitz and Julian Schnabel. Weeks after the opening I could still hear Susan's laughter, with its great erotic warmth and sincerity reverberating in the three rooms of the exhibition. Sixteen years later I am standing one morning in the Sperone Westwater Gallery in New York looking at a picture entitled GHOST RUG (1994). I fell in love with it immediately. The eyes, gazing and introspective, dart and circle over a "flying carpet" as if on a roller coaster, seeking out a path and following each other's trail. They look to me like a dance, the lilting dance of happiness and elation, when movement lends expression to the emotions. This lilting is like the pitching and rolling of a ship kept on course by a captain who is concentrated, cheerful, and sometimes a little surprised. These eyes glisten as they pitch and roll. They are completely absorbed by the painting. It is as if they were the eyes of the painting itself, as if Susan Rothenberg had conferred sight on the painterly gesture, on the animated, undulating rhythm of the pink paint broken with white. The off-white rectangle in the middle of the picture, although called a rug, could also be a bed or a raft: at once a place of rest and of movement, a stabilizing site, perhaps even a dance floor. Perhaps it is the picture that the artist paints while the eyes of painting follow her like dolphins in the wake of a ship. But it may well be that the painting is moving in the wake of the watchful dolphins.

What does painting hold on to? HOLDING REINS (1993/94) tells us. Painting is stronger than its subject matter. Painting is its subject matter. Painting is an immense feeling. That is why painting is so

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is director of the Museum für moderne Kunst in Frankfurt a.M.

SUSAN ROTHENBERG, UNTITLED, 1978, acrylic and flashe on paper, 50 x 38½" /
OHNE TITEL, 1978, Acryl auf Papier, 127 x 96 cm. (PHOTO: ROY M. ELKIND, JACKSON HEIGHTS, NEW YORK)

SUSAN ROTHENBERG, BLUEBIRD WINGS, 1989, oil on canvas, 65 x 43" /
BLUEBIRD-FLÜGEL, Öl auf Leinwand, 165 x 109 cm. (PHOTO: SPERONE WESTWATER)

scarce today, because this immense feeling cannot be redeemed, because people are no longer willing to risk despairing over this immense feeling. They shun it because the subject matter of painting is the self. Painting is the most difficult thing to do. It is an immediate sensual transfer, and that is precisely why it needs a hold.

HOLDING REINS shows two strong, bluish-purple arms in a monochrome environment; they are holding free-floating reins. The arms and fists hold the reins of a horse that has long since vanished over the horizon. The hold is a desperate one because it is always only the motivation that fades in the course of a picture. A hold is the beginning of uncertainty. When the reins snap, when the axle breaks, when the horses bolt, I am loneliness personified in the midst of loneliness. The "hold" is the subject matter of the painting and, although it does not give us a hold, it is necessary because the self is unfathomable, because it is only defined in the act of painting which dissolves the hold again by transporting it in the memory of what it once was.

There was a third piece in the exhibition that made a great impact on me. It is called BREATH (1993)—two horses' heads snorting at each other. They are breathing into each other's faces. We spoke about the eyesight of painting, the hold of painting as the subject matter of painting. Now we have the breathing of painting, the pulsating, sensual transfer of body, paint, brush on canvas. Once again Susan Rothenberg seeks the hold that lends expression to this feeling. Pictures of horses have frequented her work since the mid-seventies. They were always the score that converted that immense feeling into a picture, that lent it form and structure.

Susan Rothenberg always outlines, structures, isolates emotion. She has transformed the sounding-board of painting into a sound shape. Now, in BREATH, she describes the path that transforms this sounding-board into a sound shape, and her experience of this path. The horses' mutual, painterly, casually rendered breathing becomes a bridge. Like the steam rising from the animal bodies that the artist used to paint, this snorting becomes an act of mutual impregnation: the nostrils breathe, the pores breathe, the body breathes, the conscious breathes, the painting breathes. Breathing is metaphorically taken out of the painting and transferred to the subject matter. The painting is condensation, condensed in the subject matter, but the subject matter is not the prime mover of the painting. The subject matter joins the painting at the juncture of idea, immense feeling, and the necessity of painting.

Penetration and piercing are also significant aspects of Susan Rothenberg's oeuvre. Works in this vein make a first appearance in 1978. In UNTITLED (1978) a curved black swath penetrates the mouth of a head in profile and fades to a pale band inside the head; the blackness is restored as it re-emerges from the back. BLUEBIRD WINGS (1989) shows a bluish-black wedge-shaped field that has penetrated deep into a bright red field of color. The encyclopedia tells us that the bluebird is related to the robin; Blue Birds are also eight to ten-year-old junior members of the Girl Scouts. Mention is made of the bird's wings, but they may be interwoven with the adolescent memory of a girls' summer camp. The title is as enigmatic as the picture itself, for the wedge shape cannot be the wings. They probably lie beneath the invading wedge: a light-blue, almost carelessly wrinkled, fluttery remnant. Pleasure and pain mark the body that paints; they stamp its memory. The "hold," as a force that invokes a particular image and no other, is equivalent to that powerful feeling which makes childhood as irrevocable as it is unforgettable. BLUEBIRD WINGS is a dramatic picture. It resembles a section of a vast landscape. The ochre skies, rainy and overcast, are divided into three planes. Implanted in a bright red horizontal zone, the dark wedge is like a lethargic flash of lightning forcing its way down into a troubled zone of lighter red in the lower part of the painting.

How does one talk about painting? Since painting has become a rarity, we have become accustomed to focusing on ideas. It seems to me that we have lost the ability to talk about ideas in paintings in terms of painting. Talking about Susan Rothenberg's painting is as difficult and complex as the paintings themselves. Talking about painting is the most difficult thing of all.

(Translation: Catherine Schelbert)

MARK STEVENS

ESSENTIAL HESITATIONS

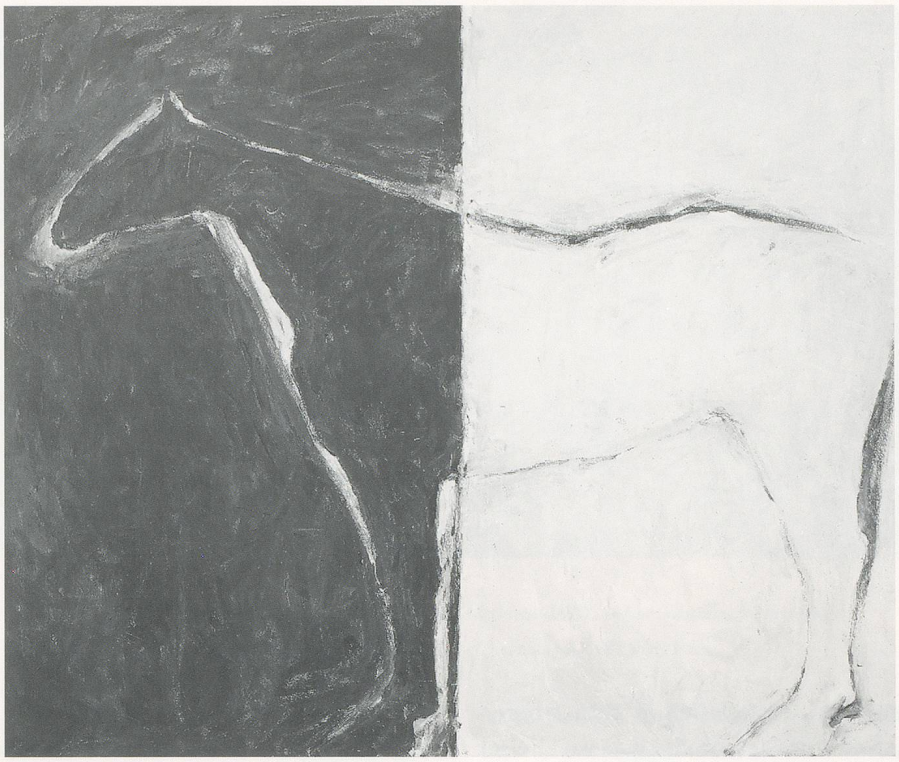
A recurring fear in Western art is that there is nothing of great consequence left to do—the major themes are exhausted, the significant artists dead. Not surprisingly, this fear makes the dream of beginning again particularly seductive. I do not know whether or not Susan Rothenberg is prey to such dreams and fears, but her work certainly derives much of its power from a haunting evocation of ends and beginnings. She is our cave painter, making pictures that seem at once archaic and modern.

Rothenberg arrives at this effect in a variety of complementary ways. Her imagery, to begin with, often evokes actual cave painting. In the 1970s she seemed to be searching for a primal (or first) image. In her repeated renderings of a horse during that time, the shape of the animal is simplified and the details of form suppressed. In her placement of this image on the canvas, moreover, there is usually something smack right there, much as in cave painting where one does not imagine the artist deliberating over delicate placements of form but instead striding right up to the wall.

The horse image is a visual incantation. It seems part of an ancient ritual to which we no longer have access, becoming a symbol of the many secrets we have lost along with our proximity to nature and animals. Later in her work, Rothenberg gave up the fixed stillness of her early pictures of horses. But her imagery has continued to evoke the primal. At times, it has meant invoking the power of such "fathers" of modern art as Mondrian. The parts of animals glimpsed in recent work—such as the flying legs of horses—commemorate events about which we can only speculate.

If there isn't much of great consequence left to do—if one fears, in particular, that the eye of painting is slowly dimming—then the sense of touch may

MARK STEVENS is the art critic for *New York Magazine*. He is currently working on a biography of Willem de Kooning.



SUSAN ROTHENBERG, UNITED STATES II, 1976, acrylic and tempera on canvas, 76 x 90" / VEREINIGTE STAATEN II, Acryl und Tempera auf Leinwand, 193 x 228,6 cm.

become particularly important. It can represent both a weary sensibility's recognition of the approaching end—what the "blind" artist is left with—and a child's hope in a beginning. And Rothenberg's touch is her most distinctive gift. Like Twombly's, her brushwork is that of an artist, who, coming late in the brushy tradition of Abstract Expressionism, maintains power by becoming loose, childish, whimsical—awkward in a lyrical way. There is an elegant coming-apart-at-the-seams in the appearance of her brushstroke that refuses to lay claim to the image or to complete any meaning.

Rothenberg's surfaces, in keeping with much of her imagery, evoke the flaky, humid look of the cave. She could have almost rubbed and dabbed on the images with her fingers. The blunt, physical insistence of her hand never lets up; or, to put it differently, any meaning must always start not with the abstract powers of the mind but with the sensation of touch. This insistence is seriously childish. (The infant, whose first intimations of the world come through touch, demands and requires touch.) Rothenberg's art can evoke a powerful sense of loss in us, for our culture is dominated by machined surfaces and is losing the feeling of the hand. The light in her painting, not surprisingly, also seems pre-modern. It is the light of the cave, the candle, the sun.

Rothenberg came of age as an artist when minimal art was fashionable. While she owes a debt to minimal ideas, she is best understood as an artist who has tried to recover the lyrically anxious hand of modern painting. Her heart is with Giacometti, de Kooning, and Guston, who aspired to make the brushstroke itself a personal mark of truth. Like these artists, Rothenberg often appears to be a painter of essential hesitations. In her best work, there is something not quite finished: This would seem to be a sign of respect for the resolutions of the past—and a way to let air into the cave.

MARK STEVENS

DAS EXISTENTIELLE ZAUDERN

Eine Angst, die sich in der westlichen Kunst regelmässig kundtut, ist die, dass es nichts von wirklicher Tragweite mehr zu tun gibt: die grossen Themen sind ausgeschöpft, die bedeutenden Künstler tot. Diese Angst macht naturgemäss den Traum vom Neubeginn wieder besonders verlockend. Ich weiss nicht, ob Susan Rothenberg derlei Träumen und Ängsten ausgeliefert ist, jedenfalls aber bezieht ihr Werk einen wesentlichen Teil seiner Kraft aus der nachhaltigen Beschwörung von Ausgehendem und Beginnendem. Sie ist eine Höhlenmalerin unserer Tage, deren Bilder zugleich archaisch und modern wirken.

Diese Wirkung erzielt Rothenberg durch eine Reihe verschiedener, sich ergänzender Elemente. Zunächst erinnert ihre Bildsprache oft tatsächlich an Höhlenmalereien. In den 70er Jahren schien sie auf der Suche zu sein nach so etwas wie einem Urbild. In ihren zahlreichen Pferdebildern aus dieser Zeit ist die Gestalt des Tieres vereinfacht. Ausserdem wirkt das Motiv oft schon durch seine Plazierung auf der Leinwand wie hingeklatscht, ganz wie bei den Höhlenmalereien, die nicht den Eindruck vermitteln, als habe der Künstler lange über die Feinheiten der Komposition nachgedacht, sondern eher, dass er gleich malend an die Wand herangetreten ist.

Das Pferdemotiv ist eine bildnerische Beschwörung. Es ist, als sei es Teil eines uralten Rituals, zu dem wir keinen Zugang mehr haben und das so zu einem Symbol für all jene Geheimnisse wird, die uns zusammen mit unserer Nähe zur Natur und zu den Tieren abhanden gekommen sind. Im weiteren Verlauf ihres Schaffens verabschiedete sich Rothenberg von der fixierten Reglosigkeit der frühen Pferdebilder. Ihre Bildsprache evozierte jedoch weiterhin das Ursprüngliche. Gelegentlich bedeutete das die Beschwörung des Einflusses von «Vätern» der Moderne wie Mondrian. Die in jüngeren Arbeiten flüchtig aufblitzenden Körperfragmente von Tieren – etwa die fliegenden Beine von Pferden – erinnern an Ereignisse, über die wir nur spekulieren können.

Wenn es nicht mehr viel von wirklicher Bedeutung zu tun gibt – wenn man, genauer, befürchtet, dass sich das Auge der Malerei allmählich eintrübt –, so mag dem Tastsinn besondere Bedeutung zuwachsen. Dies kann sowohl Ausdruck des Wissens des erschöpften Bewusstseins um das

---

MARK STEVENS ist der Kunstkritiker des *New York Magazine*. Er arbeitet zur Zeit an einer Biographie über Willem de Kooning.

SUSAN ROTHENBERG, JUGGLER WITH SHADOWS, 1987, oil on canvas, 72 x 124¼" / SCHATTENJONGLEUR, Öl auf Leinwand, 183 x 316 cm.

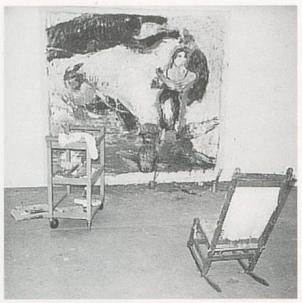
nahende Ende sein – also dessen, was dem «blinden» Künstler bleibt – oder auch Ausdruck der kindlichen Hoffnung auf einen Neubeginn. Tatsächlich ist das Taktile Rothenbergs charakteristischste Begabung. Ihre Pinselführung ist wie jene Twomblys der Gestus einer Künstlerin, die, als Nachkomme der gestischen Tradition des Abstrakten Expressionismus, weiterhin eine kraftvolle Wirkung erzielt dadurch, dass sie locker, kindlich, kapriziös – ja auf eine poetische Weise unbeholfen – ist. Ihr Pinselstrich wirkt gleichsam wie auf elegante Weise «an den Nähten aufgeplatzt» und verzichtet als solcher darauf, das Bildmotiv für sich zu beanspruchen oder Inhaltliches zu vervollständigen.

Bei den Bildoberflächen Rothenbergs fühlt man sich ähnlich wie bei vielen ihrer Motive an die schorfige, klamme Wand einer Höhle erinnert. Es ist, als habe sie die Motive praktisch mit den Fingern auf die Leinwand gerieben und getupft. Die stumpfe, physische Beharrlichkeit ihrer Hand lässt niemals nach, oder, um es anders auszudrücken: jede Bedeutung geht zwangsläufig stets vom Tastsinn und nicht etwa von den abstrakten Fähigkeiten des Geistes aus. Diese Insistenz ist in einem ernsthaften Sinn kindlich. (Der Säugling, dem sich die Welt zuallererst durch den Tastsinn mitteilt, braucht und verlangt nach Berührung.) Die Kunst Rothenbergs vermag in uns ein starkes Gefühl des Verlustes heraufzubeschwören, denn unsere Kultur wird von maschinengefertigten Oberflächen beherrscht, und wir gehen der sinnlichen Tasterlebnisse verlustig. Auch das Licht in ihrer Malerei wirkt, wie sollte es anders sein, vormodern. Es ist das Licht der Höhle, die Kerze, die Sonne.

Rothenberg erlangte ihre künstlerische Reife zu einer Zeit, als die Minimal Art in Mode war. Sie erfuhr zwar eine gewisse Prägung durch Ideen des Minimalismus, doch besser versteht man sie als eine Künstlerin, die das poetisch Verbindliche der Malerei der Moderne wiederzufinden sucht. Nahe stehen ihr Giacometti, de Kooning und Guston, die bestrebt waren, aus dem Pinselstrich als solchem sozusagen ein persönliches Wahrheitssiegel zu machen. Wie diese Künstler wirkt auch Rothenberg oft wie eine Malerin des existentiellen Zauderns. Ihre gelungensten Arbeiten haben etwas nicht ganz Abgeschlossenes an sich: offenbar ein Zeichen der Hochachtung vor den Lösungen der Vergangenheit – und zugleich ein Weg, Luft in die Höhle einzulassen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

JOAN SIMON



On Walking and Working

An Interview with Susan Rothenberg by Joan Simon

JS: After visiting your studio recently, Eric Fischl said you are the only artist he "knows of who squeezes paint right onto the brush," who uses "paint like toothpaste." Why do you do this?

SR: Impatience.

JS: You are then mixing your colors directly on the canvas?

SR: Yes. I hardly ever get my true color out of a tube. Also, I know any color I put on is going to get modified by the various dirty pots of turpentine. When I pick up a brush I know I'll get a darker tone than I'd squeeze from the tube if, for example, the brush was in a turp pot after being used for black paint. Most of the turpentines these days are red, because I'm always using eighteen different red paints.

JS: It also struck Eric as eccentric that you mix your paints directly on the floor of your studio.

SR: I've never been able to keep a palette for some reason. If I have an idea and want to act on it, I have to act in a hurry. And if I want to do a broad area and don't want to keep going brush-tube, brush-tube—sometimes I have three tubes in my hand, gray, red, and white because I want the dull color that's going to give me—I'll just get a whole lot of white and the other colors and pour some dirty turpentine right over them on the floor. And use it.

JS: What paints are you using?

SR: One of my all-time favorites is Holbein Monochrome Cool Number 2. It's gray, it's a cool gray. And I use quite a lot of Monochrome Warm Number 2. Let's see. Titanium White is the main one. I use these paints also made by Holbein called Foundation Gray, Foundation Green, and Foundation Umber, which are basically tinted whites. I suppose that means they're used for underpainting. But I use them for whatever I want their tone to be.

JS: What brushes?

JOAN SIMON is a writer, editor and curator specializing in contemporary art. She lives in New York City and Paris.

SR: Brushes are mostly Filberts. Half-inch to three-quarters to one inch is my range. And two big brushes for major slosh. I buy good brushes. I need brushes with a snap. I can't have those sweet little sable brushes that you can put makeup on your cheeks with.

JS: Anything else?

SR: A two-inch slanted palette knife.

JS: Why do you use this tool?

SR: If you were using a squared-off blade, you'd have to kind of put your arm at a right angle to the canvas. This one allows your arm to slope, and then when you draw the blade you pull paint across the canvas. It's a correct angle to your body. I would have to hold my elbows way out to get paint to spread across a vertical surface with a squared knife.

JS: How do you start a painting?

SR: I start with an idea. Then a piece of canvas. Staple it to the wall, not too tight, but medium tight, so there are no wrinkles. Then gesso it with matte medium, sometimes tinted, sometimes not. In the beginning of the painting, it's stretched, it's primed, left to dry with this matte medium, and then I will probably draw something almost immediately so I can get a sense of where I'm going with the first color, the first placement of things.

Almost all the paint goes on initially with one of my two big brushes—or a knife, a two-inch knife. I will do one of two things. The laborious one is to take two or three giant tubes of Titanium White, a knife, and a jug of fairly clean turps and plaster the canvas basically with a fairly thin, knifed-on layer of paint. The other way, if I feel more tentative and confused, is to take one of those dirty turp cans and a big brush and just lay a film of turpy color. Sealed with a sealant, it gives me a base-line color, and it gives a better surface for a kind of uncertain painting.

JS: It's been six years since you began to spend time in New Mexico. You now seem very confident in the images that you started to find there, and also in the way you use color. It seems you now use color as structure rather than as "hits" as you used to say. And the paint-handling is quite different. What do you see as the difference between, let's say, the works made in 1990—HEADS AT A TANK or THREE HEADS—the first of these new horse heads, and then the next series from 1991–92, which began to include elements of landscape and animal fragments?

SR: More rugged.

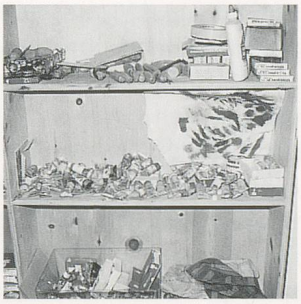
JS: And this new body of work?

SR: In the first ones, I guess there was an unfamiliarity with the forms of real horses. Not wanting to get into any more depiction than I had when I used the horses before, and a caution in re-approaching that image. Then after visiting New Mexico for a year and a half, moving in. The images got reduced to what was around me, which were dogs. Then the bigness and the big light—you have to fasten your fangs into it and pull it out of its bigness. Because it's mostly sky and land. So, as always, I'll go for a mobile factor. The dogs, and then the parts of horses, and then the scenes—the dogs killing the rabbits. When you're walking through this land and you're not particularly aware of anything, you start to become really aware of your legs. A lot of legs.

JS: The viewpoints, the vantage points are very different now.

SR: That comes from the first time living in an uneven terrain. I mean you're going uphill, you're going downhill. And with the creatures—the cows, horses, the dogs—everybody's either next to you, above you, or below you. So I started to see that. I'm always looking down. That's where you find points (arrowheads) and shards and all this stuff. So I started looking down on everything. For example, you don't see the whole dog, you see the top of the dog.

JS: You've described how you work now as walking and working, walking and working. In New York, it was more like reading and working, reading and working—



SUSAN ROTHENBERG'S STUDIO / ATELIER, Galisteo, New Mexico, 1995. (PHOTOS: BRUCE NAUMAN)

SR: It was that. It was me and it. Now there's me and it, and there's land and space and light here and me in it. There's a whole other layer of visual, spatial experience.

JS: How many hours a day are you out walking?

SR: I usually walk two hours a day. It puts me in the alpha state, I think. The dogs are leaping and running around. It gives me a lot of joy. I'm always looking for an antelope or a coyote, or, now, tracks: I'm starting to learn animal tracks. And then, of course, I'm always looking for artifacts. And I get into a very good mood. I completely forget my normal irascibility.

JS: There's always this element of chance about what's going to surface in front of you.

SR: Sometimes I get this feeling when I'm out there. I have all of these imaginative "attacks," just as if there's a communication going on, an understanding, of these people who lived here. Something's going on in terms of my visiting their ruins, their houses, their exchanges, my finding something they made and wondering about, also feeling, the way it was made, how it fills my hand, the real sensual aspects. I found the most beautiful bone awl yesterday. It's only about five inches long, and one end is shaped like a paddle, where the fingers and thumb could rest, and then the rest of it is tapered to a highly polished point, like a knitting needle. Beautifully crafted. It feels like heaven in the hand.

JS: Are you recognizing more subtle forms and objects, ones that you would have missed before, given how much you've learned in the past few years by reading and talking to archaeologists and anthropologists? I'm thinking of the pieces of pot shards that you would find early on and leave in mounds and then assemble there like jig-saw puzzles; or the beads, compared to the much more abstract and ordinary looking stones that were used for various purposes; or the little figure, also abstracted, and the awls. Is it just luck that you're finding these things at this point?

SR: Well, if you walk the same turf two hours a day, every day, and if the bunnies are active. Most of the stuff I find, I find near rabbit holes. Rabbits dig themselves in and out of their holes every day. They spray pot shards and bones, pieces of charcoal and burnt corn. And after the rabbits, the dogs go over it and dig up more stuff.

JS: You've described an almost organic way of exploring. In the past, you've said that you don't dig and that you won't, but that you look at what the rains wash up to the surface, what the erosion reveals, and now it's what the animals bring up.

SR: I make little poke holes when I see two pieces of a pot sticking out of the ground. I look around for more. Then I usually close them up. I am doing one dig. It's a room, eight by ten, and I will close it up. It's in the historic part of the pueblo, which means after the Spanish arrived, not the pre-historic part. I've found eight awls there.

JS: Where did you start researching all of this?

SR: Little picto-dictionaries, like you find in museum stores, or tourist stores. Something like *Things the Indians Used.* And then buying pottery books, and finding out what was early and what was late. I got very bored with the pigment descriptions, fire and oxide this, and so on. They also reduce the pottery to glaze A, B, C, D and F, or something, to determine their dates. That doesn't really interest me.

JS: Which of the readings were important? Your studies have advanced well beyond introductory dictionaries.

SR: There have been two archaeologists who worked on this land. One of them is Bertha Dutton, whose notes we don't have because she wouldn't publish them. She just died. She was ninety. The other one was Nils Nilssen who did exploratory testings here in 1912 and at the five other Galisteo-based pueblos, and called his findings "of minimal interest, average stuff." I saw some of those things at the Natural History Museum in New York this past fall. They are a little more elaborate than anything I've found. He dug about twenty rooms here. Catherine Cameron has given me the most encouragement. She's based in Denver and I met her at the Natural History Museum. She wrote me a book list and I did get some of those books, and she came out to visit and then sent me more articles.

JS: Your pictures in the recent show have much in common with the miscellany of works you exhibited at the Stedelijk in 1982. There you showed the many results of your switching to oil from acrylic. The

SUSAN ROTHENBERG, HEADS AT TANK, 1990, oil on canvas, 66½ x 49½" / KÖPFE AM TROG, Öl auf Leinwand, 169 x 126 cm.

paintings ranged from one to fifteen feet wide, from a height of two feet to nine and a half. You were also working with fragmentation of subject matter—body parts, boats, animals, all afloat. A great sense of movement. For the first time you introduced observations from daily life rather than reflections of an inner life. And you just sort of mixed it all up. I'm thinking in particular of WITHALL of 1982.

SR: The pictures in the Stedelijk also came out of being in nature. A lot of those paintings—the swans, the boats—came from that summer on Long Island. I think that I get more connected to what's important to me through being outside. There's so much going on outside. So sometimes you try to put it all in but then when you put it all in, it's busy. Then you have to go back to making a painting which has a coherence that has nothing to do with what you saw.

JS: The mix of images in the recent ACCIDENT paintings of 1992–93 seems related to those in WITHALL; from YOGA TEACHER (1992–93) to the way you handled TENMEN of '82—

SR: —bodies in space.

JS: And the small painting HOLDING REINS, (1993–94) and MAGGIE'S CARTWHEEL (1981–82)—

SR: —yeah, moving through the world.

JS: Is there any other artist at this point who fascinates you the way Mondrian did in the mid-eighties?

SR: I got a big hit of Velázquez and Goya when I was in Madrid last year. But the three paintings that I'm working on are like an alter-ego, a Spanish dancer. And they're completely different from the paintings in the show. I mean, the dogs are in them, Bruce's bear rug is in them. But they are interiors rather than exteriors.

JS: Could you be more specific about why Velázquez and Goya are important to you now?

SR: It was the Velázquez studies for LAS MENINAS, the individual portraits that got me. He underpainted with this wonderful red. It's called Flesh Ochre, like a Venetian Red, Indian Red. He got a lot of flesh tones from picking up these red tones. I'm using that red now—it's similar to the pinkish/red/flesh of the early horses, but more intense. Also in Velázquez you can see his changes. I'm not sure whether this was intentional on his part or because of the aging of the surfaces. It's very legible where King Philip's leg used to be—and where it is now. Bits and pieces move: leg in wrong place—leg moved. I was looking to Goya basically for his rich blacks—not his "Black Paintings"—but his black paints. There was something about Goya that sort of made me sick. I don't know what it was. So it was formal stuff. What colors did they use? Why did they use them? What of their blacks, whites, and reds can I apply?

JS: You once said that in your painting you were "trying to catch a moment, the moment to exemplify an emotion."[1)]

SUSAN ROTHENBERG'S STUDIO / ATELIER, Galisteo, New Mexico, 1995.
(PHOTO: BRUCE NAUMAN)

SR: Still true, but with the added perception of actual or imagined events.

JS: And the motion?

SR: I'm pretty much trying to get rid of motion. I didn't have much motion in the recent pictures, did I? Or did I?

JS: It's not so much now the image of figures in motion in space, as the "motion" of the eye itself in the sense of an eye observing—that's scanning, looking, taking in and processing multiple perspectives at the same time. You see the accident, the fact after the motion.

SR: Yes. Like a freeze-frame, like a photograph.

JS: Maybe more like a multiple exposure, freezing the images from several frames simultaneously. Or like someone walking hard with a camcorder in hand, someone who's moving quickly, whose interest is shifting constantly. The resulting images necessarily record quick cuts and shaky bumps.

SR: If they seem that way, that's good.

JS: You describe the awareness of your own legs when you're walking, and all those legs turning up in recent paintings. In YELLOW SKULL KIKI'S LEGS (1993–94), you're describing somebody else—Kiki Smith—as the subject.

SR: That's a narrative painting, basically.

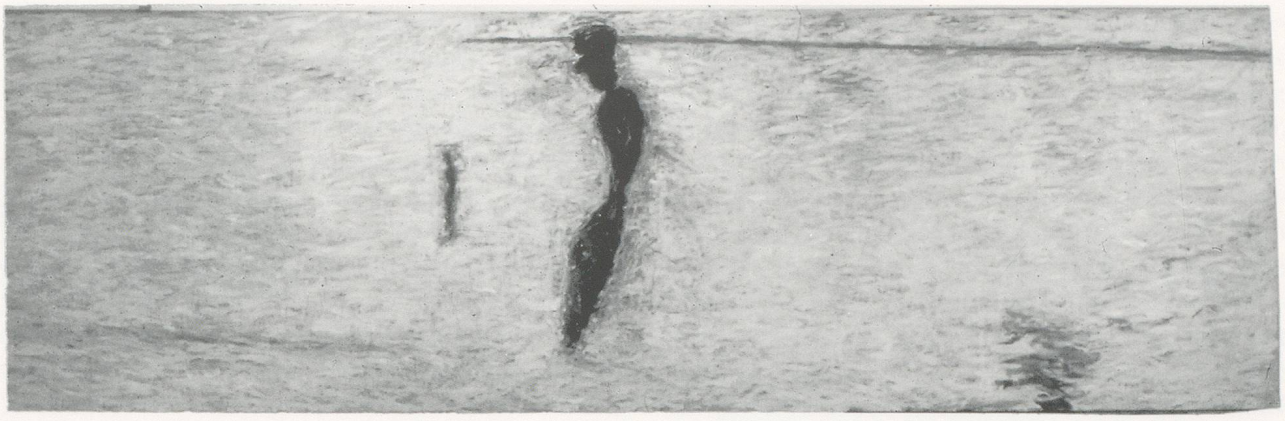
JS: How so?

SR: I don't touch skulls really.

JS: The skulls that you pass, you mean.

SR: I look at them. But Kiki picks them up and caresses them, plays with their teeth.

JS: Your early works offered iconic images, or urgent personal expressions, with an aggressive, sometimes violent, kind of paint-handling. The new works, though often depicting animals killing other animals, violent spills of riders from horses, a hawk about to swoop down on its prey, while not exactly calm or really reportage, do have a detached sense of recording physiological experience. And the overall surface handling seems relatedly de-escalated, diffused. The paint now has a consistency different from either of the types you've ascribed to your paints before. I'm using the Stedelijk as the marker show. Before that you used acrylic paint, which you described as being like yogurt compared to the first oils, which



SUSAN ROTHENBERG, TENMEN, 1982, oil on canvas, 60 x 198" / Öl auf Leinwand, 152,5 x 500 cm.

you described as like working with stiff butter. Now what is the oil paint like?

SR: Plaster, adobe. I'm looking for less modeling, less impasto. I'm looking for painting more like Matisse.

JS: Matisse is a new one for you. Not Giacometti, not Mondrian—

SR: —he's been in there, he's been kind of my dreamboat for a couple of years. The problem with Matisse is I can't ever figure out when he's done a good painting or a bad painting because I don't know how to analyze him. I just know that I like the way that he put it on and I like his airs and forms. They're kind of made out of the same stuff. I did that in a heavy-handed way, I think. He did it in an airy way. It's not necessary to scramble the parts to get what you want. That's what I'm interested in. Lighter touch, less work, less changing, more trust in an earlier state of painting. I think I was trying to be an over-achiever. I'm never satisfied and now I am trusting some of my earlier steps—I don't have to repaint everything. I'm looking for more liquidity and flowing and lightness in painting and less hard brushwork, less flurry.

JS: The most Matissean of the new paintings, in subject, color, and your handling of the paint is GHOST RUG (1994). It's also the odd painting in the recent show. What's this about?

SR: My mother's eyes as she was dying. They were everywhere but no center. Some Navajo saddle blankets have an empty center. They are called "ghost rugs."

JS: In 1990 we talked about something that you didn't know how to do yet that you wanted to do, which was to paint the sound and sight of horses coming in to drink at night, putting their noses in the water tanks. The sound of it, the whooshing sound.[2)]

SR: The breath.

JS: In the present show, we see you have in fact figured out how to do it—there are two paintings, BREATH (1993), and HEAD AND HOOF, (1993–94). Is there something in your head at the moment that you don't know yet how to do, but that you want to do?

SR: I'd like images to fly.

My thanks to Eric Fischl, Louise Neri, Ellen Phelan, Pierre Weiss, Johanna Woll.

This interview was conducted by telephone during January 1994.

1) Rothenberg quoted in Grace Glueck, "Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist," *New York Times Magazine*, 22 July 1984, 22.

2) Rothenberg quoted in Joan Simon, *Susan Rothenberg* (New York: Abrams, 1991), 172.

JOAN SIMON

Gehen und Sehen

Ein Interview mit Susan Rothenberg von Joan Simon

JS: Eric Fischl hat neulich nach einem Atelierbesuch bei dir gesagt, du seist die einzige ihm bekannte Künstlerin, «welche die Farbe direkt aus der Tube auf den Pinsel drückt», die «Farbe wie Zahnpasta» verwendet. Warum tust du das?

SR: Aus Ungeduld.

JS: Du mischst die Farbe direkt auf der Leinwand?

SR: Ja. Es kommt selten vor, dass ich den richtigen Ton in der Tube finde. Ausserdem verändert sich jede Farbe beim Auftrag durch die vielen schmutzigen Terpentintöpfe. Wenn ich den Pinsel zur Hand nehme, weiss ich, dass ich einen dunkleren Farbton erhalten werde, als ich ihn aus der Tube gedrückt habe, weil ich den Pinsel zum Beispiel vorher für Schwarz verwendet und dann ins Terpentin gestellt habe. Im Moment sind die meisten Terpentintöpfe rot, weil ich mit achtzehn verschiedenen Rottönen male.

JS: Eric fand es ausserdem ziemlich ungewöhnlich, dass du deine Farben auf dem Atelierfussboden mischst.

SR: Aus irgendeinem Grund habe ich es nie geschafft, eine Palette zu halten. Wenn ich eine Idee habe und sie ausführen will, muss das sehr schnell geschehen. Und wenn ich eine grosse Fläche bearbeite und nicht immer den Weg über Pinsel, Tube, Pinsel, Tube gehen will – manchmal habe ich drei Tuben in der Hand, Grau, Rot und Weiss, weil ich diesen stumpfen Ton anstrebe, der sich daraus ergibt –, dann nehme ich einfach eine grosse Menge Weiss und die anderen Farben und giesse etwas von dem verschmutzten Terpentin gleich auf dem Boden darüber. Dann verarbeite ich es.

JS: Was für Farben verwendest du?

SR: Ich habe zum Beispiel immer gern mit *Holbein Monochrome Cool Nummer 2* gearbeitet. Das ist Grau,

JOAN SIMON ist Kunstkritikerin, Autorin zahlreicher Publikationen und Ausstellungsmacherin. Sie lebt in New York und Paris.

ein kühles Grau. Und *Monochrome Warm Nummer 2* verwende ich auch sehr viel. Was noch? Titanweiss ist die Hauptfarbe. Ausserdem male ich mit den Holbein-Farben, die sich Grau-Grundierung, Grün-Grundierung und Umbra-Grundierung nennen; das ist im Grunde abgetöntes Weiss. Also sie sind wohl eigentlich zum Grundieren gedacht. Aber ich verwende sie überall, wo ich diesen Farbton brauche.

JS: Und was für Pinsel?

SR: Die Pinsel sind hauptsächlich von Filberts. Meist verwende ich Grössen zwischen ein und zweieinhalb Zentimeter. Und zwei grosse Pinsel fürs Grobe. Ich kaufe gute Qualität. Ich brauche kräftige Pinsel, nicht diese süssen kleinen Zobelhaarpinsel, mit denen man das Make-up im Gesicht auftragen kann.

JS: Sonst noch etwas?

SR: Einen fünf Zentimeter breiten, abgeschrägten Rakel.

JS: Wozu brauchst du den?

SR: Mit einer rechteckigen Klinge müsste man den Arm im rechten Winkel zur Leinwand halten. Bei diesem Rakel hingegen kann ich den Arm schräg halten, und wenn ich die Klinge über die Leinwand ziehe, verstreiche ich damit die Farbe. Das ist der richtige Winkel zum Körper. Mit einem rechteckigen Rakel hingegen müsste ich die Ellbogen abspreizen, um die Farbe über eine vertikale Fläche verteilen zu können.

JS: Wie beginnst du ein Bild?

SR: Ich gehe von einer Idee aus. Dann nehme ich ein Stück Leinwand. Das wird an die Wand getackert, nicht zu straff, sondern halbstraff, so dass keine Falten entstehen. Dann wird die Leinwand halbmatt grundiert, manchmal leicht getönt, meist aber nicht. Zu Beginn wird die Leinwand also aufgespannt und grundiert. Wenn die halbmatte Grundierung getrocknet ist, zeichne ich mehr oder weniger sofort etwas darauf, so dass ich eine Vorstellung davon entwickle, wohin ich mit der ersten Farbe will, wo die ersten Dinge hin sollen. Am Anfang trage ich fast alle Farbe mit einem meiner beiden grossen Pinsel auf – oder mit dem Fünf-Zentimeter-Rakel. Zwei Verfahrensweisen habe ich dabei: Die mühseligere besteht darin, zwei oder drei riesige Tuben Titanweiss zu nehmen, einen Rakel und einen Topf mit einigermassen sauberem Terpentin. So überziehe ich die Leinwand erst einmal ganz mit einer relativ dünn aufgespachtelten Farbschicht. Wenn ich hingegen eher unentschlossen und unsicher bin, nehme ich einen schmutzigen Terpentintopf und einen grossen Pinsel und trage einen Film aus einem Terpentin-Farb-Gemisch auf. Auf diese Weise habe ich auch hier mit einem Abdeckmittel eine geschlossene Oberfläche geschaffen, eine Grundfarbe gesetzt, die mir für eine gewissermassen unsichere Malerei die bessere Oberfläche liefert.

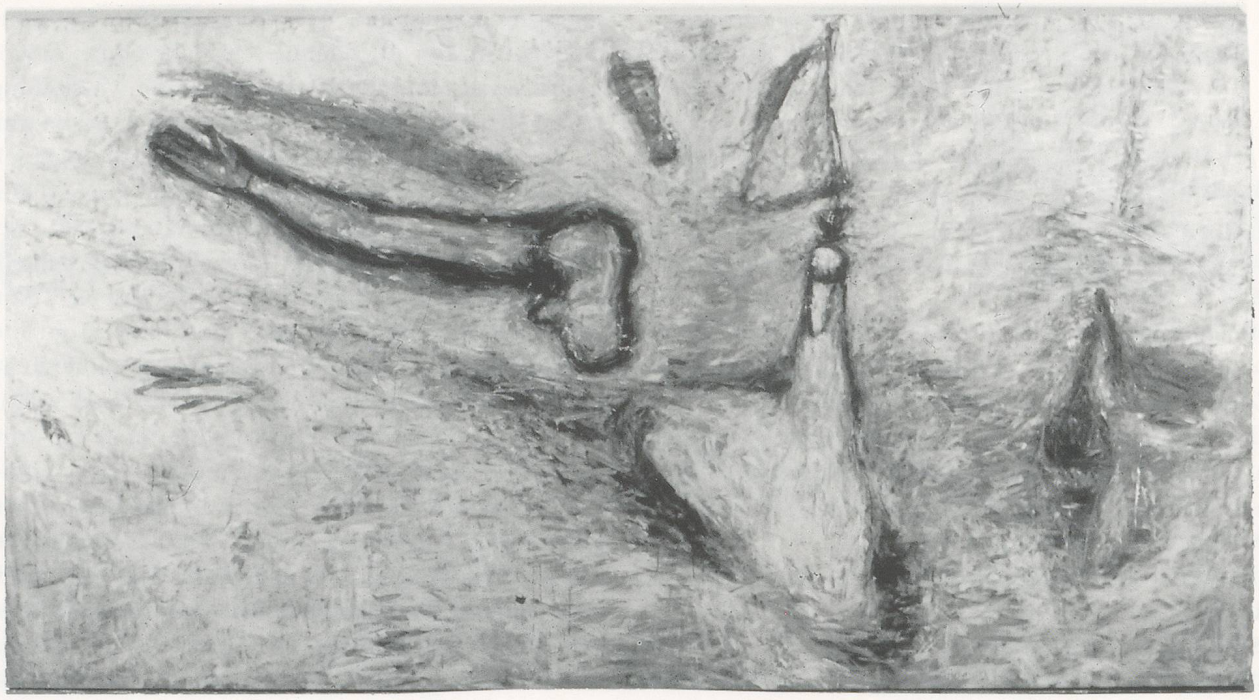
SUSAN ROTHENBERG'S STUDIO / ATELIER, Galisteo, New Mexico, 1995.
(PHOTOS: BRUCE NAUMAN)

JS: Vor sechs Jahren begannen deine Aufenthalte in New Mexico. Du scheinst grosses Vertrauen in die Bilder gefasst zu haben, die du dort fandest, und auch in deinen speziellen Umgang mit der Farbe. Du verwendest die Farbe jetzt eher als Struktur denn als «hits» [schlagartiger punktueller Auftrag], wie du das selbst genannt hast. Der Farbauftrag hat sich geändert. Worin siehst du den Unterschied zwischen den Arbeiten von 1990, HEADS AT A TANK (Köpfe am Trog) oder THREE HEADS (Drei Köpfe) beispielsweise, den ersten dieser neuen Pferdeköpfe, und dann der nächsten Serie von 1991/92, in der auch Landschafts-Elemente und Tier-Fragmente auftauchen; sie sind ja eher...

SR: ...schroff.

JS: Und diese neue Werkgruppe?

SR: Eine schwierige Gruppe. Bei den ersten waren mir wohl die Formen echter Pferde noch recht fremd. Ich wollte nicht deutlicher abbilden als bei den Pferden davor; ich hatte gewisse Vorbehalte, dieses Bild wieder aufzugreifen. Dann liess ich mich eineinhalb Jahre lang, anstatt nach New Mexico zu gehen, darauf ein. Die Bilder reduzierten sich auf das, was ich in meiner Umgebung vorfand, und das waren Hunde. Dann die Grösse und das gewaltige



SUSAN ROTHENBERG, WITHALL, 1982, oil on canvas, 65⅛" x 126¾" / Öl auf Leinwand, 165,5 x 322 cm.

Licht, man muss es einfach packen und seiner Grossartigkeit entreissen. Denn meist ist da nur Himmel und Land. So habe ich wie immer nach etwas Beweglichem Ausschau gehalten. Die Hunde, dann die Ausschnitte von Pferden, und dann die Szenen – Hunde, die Kaninchen töten. Wenn man durch dieses Land geht und nicht auf etwas Bestimmtes achtet, wird man sehr aufmerksam auf die eigenen Beine. Immer wieder die Beine.

JS: Die Perspektive, der Ansatz ist jetzt ganz anders.

SR: Das kommt daher, dass ich zum ersten Mal in unebenem Gelände lebe. Ich meine, man geht den Hügel hinauf und wieder hinunter. Und dann die Lebewesen – Kühe, Pferde, Hunde –, immer ist einer neben, über oder unter einem. So begann ich einen Blick dafür zu bekommen. Ich sehe immer nach unten. Da findet man Pfeilspitzen und Scherben und all das Zeug. Ich begann also, zu all diesen Dingen hinunterzusehen. Wenn man da unten im Graben einen Hund laufen sieht, dann sieht man nicht den ganzen Hund, sondern nur seine Oberseite.

JS: Du hast deine Arbeit jetzt als Gehen und Arbeiten, Gehen und Arbeiten dargestellt. In New York war es eher Lesen und Arbeiten, Lesen und Arbeiten.

SR: So war's. Ich und es. Jetzt gibt es mich und es und das Land, es gibt Raum und Licht hier und mich mitten drin. Das ist eine ganz andere Ebene von visueller und räumlicher Erfahrung.

JS: Wie viele Stunden am Tag läufst du draussen herum?

SR: Normalerweise zwei Stunden täglich. Ich glaube, das versetzt mich in eine Art Urzustand. Die Hunde laufen und springen herum. Das macht mir grosse Freude. Ich halte immer die Augen offen in der Hoffnung, Antilopen oder Koyoten zu sehen; jetzt achte ich auch auf Spuren, ich beginne mich allmählich damit auszukennen. Und dann suche ich natürlich immer nach irgendwelchen Gegenständen. Dabei bekomme ich richtig gute Laune. Und ich vergesse meine übliche Gereiztheit.

JS: Bei dem, was dir so alles begegnet, spielt ja auch der Zufall eine Rolle.

SR: Manchmal überkommt mich so ein Gefühl, wenn ich da draussen bin. Richtige Phantasie-«Attacken» sind das, geradeso als gäbe es eine Kommunikation, ein geheimes Verständnis mit den Menschen, die hier lebten. Etwas passiert, wenn ich ihre Ruinen besuche, ihre Häuser, ihre Mitteilungen, wenn ich etwas finde, das sie hergestellt haben, und mich darüber wundere, und wenn ich spüre, wie etwas entstanden ist, wie es meine Hand ausfüllt, ich meine die handfest sinnlichen Aspekte. Gestern fand ich eine wunderschöne Knochenahle. Sie ist nur 13 Zentimeter lang und an einem Ende wie ein Paddel geformt; da lagen Finger und Daumen, während der Rest wie eine Stricknadel ganz spitz zuläuft. Wunderbares Handwerk. Das fühlt sich in der Hand geradezu himmlisch an.

JS: Werden dir jetzt subtilere Formen und Gegenstände bewusst, die du vorher übersehen hast, zumal du deine Kenntnisse in den Jahren zuvor aus Büchern und Gesprächen mit Archäologen und Anthropologen erworben hast? Ich denke an die Tonscherben, die du früher gefunden und gestapelt hast, um sie später wie ein Puzzle zusammenzusetzen, oder die Perlen im Vergleich zu den weit abstrakteren und gewöhnlicheren Steinen, die für ganz unterschiedliche Zwecke benutzt wurden; oder die ebenfalls abstrakte kleine Figur oder die Ahlen. Ist es Zufall, dass du auf diese Dinge gerade jetzt stösst?

SR: Nun ja, wenn man jeden Tag zwei Stunden über dieselbe Wiese läuft und die Kaninchen aktiv sind... Die meisten Sachen finde ich neben Hasenlöchern. Kaninchen graben sich nämlich jeden Tag von neuem in ihre Löcher ein und wieder aus. Dabei verteilen sie Tonscherben und Knochen rundherum, Kohlestücke und versengte Maiskörner. Und nach den Kaninchen kommen die Hunde und graben noch mehr aus.

JS: Du beschreibst eine fast organische Vorgehensweise. An anderer Stelle hast du gesagt, dass du nicht gräbst und das auch weiterhin nicht vorhast, sondern statt dessen die Augen offenhältst für das, was der Regen an die Oberfläche schwemmt, was die Erosion zutage fördert, und jetzt auch für das, was Tiere ausgraben.

SR: Ich bohre kleine Löcher, wenn ich zwei Stücke eines Gefässes aus dem Boden ragen sehe. Dann suche ich die Umgebung nach mehr ab. Am Ende verschliesse ich die Löcher meist wieder. An einem Ort mache ich eine richtige Grabung. Es ist eine Fläche von zweieinhalb auf drei Meter, und ich werde sie wieder ganz zuschütten. Es ist im historischen Teil des Pueblos, das heisst, aus der Zeit nach der Ankunft der Spanier, nicht im prähistorischen Teil. Ich habe dort acht Ahlen gefunden.

JS: Wo hast du mit deinen Nachforschungen begonnen?

SR: In kleinen Bildlexika, wie man sie in Museums- oder Touristenläden findet. Titel wie «Gebrauchsgegenstände der Indianer» zum Beispiel. Dann habe ich Bücher über das Töpferhandwerk gekauft und nachgesehen, was aus welcher Zeit stammt. Die Beschreibungen von Farbstoffen, Brennvorgängen, Oxiden und so weiter haben mich gelangweilt. Sie reduzieren die Gefässe auf Glasierung A, B, C, D und so weiter, um sie datieren zu können. Das interessiert mich aber überhaupt nicht.

JS: Welche Schriften waren wichtig für dich? Du bist mit deinen Studien ja über die anfänglichen Lexika weit hinausgegangen.

SR: Zwei Archäologen, die auf diesem Gebiet gearbeitet haben, spielten eine Rolle. Zum einen Bertha Dutton, deren Aufzeichnungen uns nicht zur Verfügung stehen, weil sie sie nicht veröffentlichen wollte. Sie ist gerade im Alter von neunzig Jahren gestorben. Und Nils Nilssen, der 1912 hier und in fünf anderen Pueblos in Galisteo seine Forschungen betrieb; seine Funde bezeichnete er allerdings als «von geringem Interesse, mittelmässig». Einige dieser Stücke sah ich letzten Herbst im New Yorker Naturkundemuseum. Sie sind kaum kunstvoller als das, was ich gefunden habe. Er hat in etwa zwanzig Räumen hier gegraben. Die meiste Unterstützung bekam ich von Catherine Cameron. Sie stammt aus Denver, und ich traf sie im Naturkundemuseum. Sie hat mir eine Literaturliste zusammengestellt, und ich habe mir einige der Bücher besorgt. Sie besuchte mich hier und schickte mir dann noch weitere Artikel.

JS: Die Bilder in deiner jüngsten Ausstellung haben viel gemein mit den Arbeiten, die du 1982 im Stede-

lijk Museum gezeigt hast. Da gab es die vielfältigen Resultate deines Wechsels von der Öl- zur Acrylfarbe zu sehen. Die Bilder waren zwischen dreissig Zentimeter und viereinhalb Meter breit und von sechzig Zentimeter bis zwei Meter neunzig hoch. Du hast mit Bruchstücken gearbeitet, Körperteilen, Schiffen, Tieren, alles in der Schwebe, alles in Bewegung. Zum ersten Mal kamen bei dir nicht mehr nur Reflexionen auf das Innenleben vor, sondern auch Beobachtungen aus dem Alltag. Und du hast das alles irgendwie vermengt. Vor allem denke ich da an WITHALL, 1982.

SR: Auch die Bilder im Stedelijk sind aus dem Leben in der Natur entstanden. Viele dieser Bilder – die Schwäne, die Boote – stammen aus dem Sommer auf Long Island. Ich glaube, wenn ich mich draussen aufhalte, bekomme ich einen besseren Kontakt zu dem, was wichtig für mich ist. Draussen tut sich soviel. Manchmal versucht man alles hineinzupacken, und dann stellt man fest, dass es viel zu viel ist. Also konzentriert man sich auf das Bild selbst, das seine eigenen Gesetze hat; und die haben nichts mit dem zu tun, was man ursprünglich gesehen hat.

JS: Die Zusammensetzung der Bilder in der «Accident»-Reihe von 1992/93 scheint mit der in WITHALL verwandt zu sein, mit YOGA TEACHER, 1992/93, und mit deiner Arbeitsweise in TENMEN von 1982...

SR: ...Körper im Raum.

JS: Und dem kleinen Bild von den Händen, die Zügel halten (HOLDING REINS, 1993/94), sowie MAGGIE'S CARTWHEEL, 1981/82...

SR: ...ja, durch die Welt ziehen.

JS: Gibt es zur Zeit irgendeinen anderen Künstler, der dich so fasziniert, wie Mondrian es Mitte der 80er Jahre tat?

SR: Velázquez und Goya haben mich sehr beeindruckt, als ich letztes Jahr in Madrid war. Aber die drei Bilder, an denen ich gerade arbeite, sind wie ein Alter Ego, eine spanische Tänzerin. Sie sind ganz anders als die Bilder in der Ausstellung. Die Hunde sind zwar auch wieder dabei, und Bruce's Bärenfell auch. Aber die Szene spielt sich nicht draussen, sondern in einem Raum ab.

JS: Könntest du näher erklären, warum Goya und Velázquez wichtig für dich sind?

SR: Es waren Velázquez' Studien zu LAS MENINAS; die Portraits haben es mir angetan. Er hat sie mit einem wundervollen Rot unterlegt. Dabei handelt es sich um Fleischfarbe, venezianisches Rot und Indischrot. Aus den Rottönen hat er eine Menge Fleischtöne hergeleitet. Dieses Rot verwende ich jetzt; es ist ähnlich wie die Rosa-, Rot- und Fleischtöne der frühen Pferde, aber intensiver. Ausserdem kann man bei Velázquez die Pentimente erkennen. Ich weiss nicht genau, ob er das beabsichtigt hat, oder ob das durch die Alterung der Oberfläche zum Vorschein gekommen ist. Man sieht ganz deutlich, wo König Philipps Bein zuerst war und wo es jetzt ist. Immer wieder kleine Verschiebungen: ist das Bein am falschen Ort, kommt es eben woanders hin. Goya interessierte mich vor allem wegen seiner reichen Schwarztöne – nicht die «Schwarzen Bilder», sondern seine schwarze Farbe. Irgend etwas an Goya hat mich richtig krank gemacht. Ich weiss nicht, was es war. Es ging also um Formales. Was für Farben hat man damals verwendet und warum? Welches Schwarz, Rot, Weiss kann ich gebrauchen?

JS: Du hast einmal gesagt, dass du in deiner Malerei versuchst, «einen Augenblick einzufangen, einen Augenblick, der ein Gefühl sichtbar macht».[1)]

SR: Ja, das stimmt immer noch. Aber hinzu kommt die Wahrnehmung von tatsächlichen oder imaginierten Ereignissen.

JS: Und die Bewegung?

SR: Die versuche ich mehr oder weniger loszuwerden. In diesen Bildern gibt es nicht viel Bewegung. Oder doch?

JS: Es handelt sich nicht so sehr um Figuren, die sich im Raum bewegen, sondern vielmehr um die «Bewegung» des Auges selbst, wenn es beobachtet, das heisst, wenn es viele Perspektiven gleichzeitig registriert, erkennt, überprüft und bearbeitet. Man sieht das Ereignishafte, den Tatbestand nach der Bewegung.

SR: Ja, wie ein eingefrorener Augenblick, ein Photo.

JS: Vielleicht eher wie eine Mehrfach-Belichtung – eingefrorene Bilder von unterschiedlichen Situationen gleichzeitig. Oder wie jemand, der mit einer Recorder-Kamera in der Hand herumläuft, jemand, der sich schnell bewegt, dessen Interesse sich ständig verschiebt. Dabei kommen unwillkürlich

SUSAN ROTHENBERG, YELLOW SKULL (KIKI'S LEGS), 1993–94, oil on canvas, 61¼ x 85½" / GELBER SCHÄDEL (KIKIS BEINE), Öl auf Leinwand, 156 x 217 cm.

solch schnelle Schnitte und heftige Stösse heraus.

SR: Wenn sie so wirken, ist das gut.

JS: Du hast beschrieben, dass du beim Gehen deine eigenen Beine wahrnimmst, und in den neueren Bildern tauchen ja auch immer wieder Beine auf. In YELLOW SKULL KIKI'S LEGS von 1993/94 beschreibst du allerdings jemand anderen – Kiki Smith.

SR: Das ist eigentlich ein narratives Bild.

JS: Inwiefern?

SR: Ich fasse die Schädel selbst nicht an.

JS: Du meinst, die Schädel, an denen du vorbeikommst.

SR: Ich schaue sie nur an. Aber Kiki hebt sie auf und streichelt sie, spielt mit den kleinen Zähnen.

JS: Deine früheren Werke waren ikonische Bilder oder unmittelbar persönlicher Ausdruck mit einem gewissermassen aggressiven, manchmal auch gewalttätigen Umgang mit der Farbe. Die neuen Bilder zeigen zwar oft Tiere, die andere Tiere töten, Reiter, die vom Pferd stürzen, einen Falken, der auf sein Opfer hinabstösst. Dabei sind sie nicht unbedingt ruhig oder reportagehaft, aber sie vermitteln doch eher die unbeteiligte Haltung desjenigen, der eine physiologische Erfahrung wiedergibt. Entsprechend distanziert und verschwommen wirkt denn auch die Behandlung der Oberfläche. Die Farbe selbst ist ganz anders beschaffen als alles, was du bis dahin aus deinen Farben herausgeholt hast. Ich gehe jetzt mal

von der Stedelijk-Schau aus. Davor hast du Acrylfarbe verwendet, die du als Joghurt im Vergleich zu den ersten Ölbildern bezeichnet hast, die dir wiederum vorkamen, als hättest du mit harter Butter gearbeitet. Womit würdest du jetzt die Ölfarbe vergleichen?

SR: Gips, Lehm. Ich will weniger Plastizität, weniger Impasto. Ich würde gern eher wie Matisse malen.

JS: Matisse ist neu bei dir. Nicht Giacometti, nicht Mondrian...

SR: ...er ist schon seit ein paar Jahren da, er war für mich eine Art heimliches Idol. Das Problem bei Matisse ist, dass ich nie genau weiss, ob ein Bild gut oder schlecht ist, weil ich nicht weiss, wie ich ihn analysieren soll. Ich weiss nur, dass ich die Art seiner Malerei mag, seine Stimmungen und Formen. Sie sind gewissermassen aus demselben Stoff. Ich glaube, ich habe sehr mühevoll daran gearbeitet, er dagegen leichthin. Es ist gar nicht nötig, die Einzelteile durcheinanderzubringen, um das Ziel zu erreichen. Das ist es, was mich interessiert. Leichterer Umgang, weniger Arbeit, weniger Veränderung, mehr Vertrauen in eine frühe Phase des Malens. Ich glaube, ich war viel zu angestrengt bemüht. Nie war ich zufrieden, und jetzt vertraue ich auf einige meiner früheren Schritte, ich muss nicht mehr alles übermalen. Ich strebe eine grössere Flüssigkeit an, Fluss und Leichtigkeit in der Malerei anstelle von harter, hektischer Pinselarbeit.

JS: Dein in Thema, Farbigkeit und Farbauftrag am stärksten an Matisse erinnerndes Bild ist GHOST RUG von 1994. In der jüngsten Ausstellung ist es auch das eigenartigste Bild. Was hat es damit auf sich?

SR: Die Augen meiner Mutter, als sie starb. Sie waren überall und fanden keinen Fixpunkt. Einige Navajo-Satteldecken haben ein Loch in der Mitte. Man nennt sie «ghost rugs».

JS: 1990 haben wir über etwas gesprochen, von dem du noch nicht wusstest, wie du es realisieren solltest. Du wolltest das Geräusch und den Anblick von Pferden malen, die abends in den Stall kommen und saufen, ihre Nasen in den Wassereimer stecken. Das Schnauben, das dabei zu hören ist.[2)]

SR: Der Atem.

JS: Bei der gegenwärtigen Ausstellung ist zu sehen, dass du tatsächlich einen Weg gefunden hast. Es gibt zwei solche Bilder, BREATH von 1993 und HEAD AND HOOF von 1993/94. Hast du zur Zeit etwas im Kopf, von dem du ebenfalls noch nicht weisst, wie du es umsetzen sollst?

SR: Ich möchte, dass die Bilder fliegen.

Ich danke Eric Fischl, Louise Neri, Ellen Phelan, Pierre Weiss und Johanna Woll.

Das Interview mit Susan Rothenberg wurde am 16. Januar 1994 telephonisch geführt.

(Übersetzung: Nansen)

1) Rothenberg zitiert nach Grace Glueck, «Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist», *New York Times Magazine*, 22. Juli 1984, S. 22.

2) Rothenberg zitiert nach Joan Simon, *Susan Rothenberg*, New York, Abrams 1991, S. 172.

SUSAN ROTHENBERG'S STUDIO / ATELIER, Galisteo, New Mexico, 1995. (PHOTOS: BRUCE NAUMAN)

SUSAN ROTHENBERG, GOAT EYE, 1991, oil on canvas, 39 x 72½" / ZIEGENAUGE, Öl auf Leinwand, 99 x 184,2 cm.

EDITION FOR PARKETT

Susan Rothenberg

Bear Skin Rug, 1995

Synthetic latex
12¼ x 12½ x 2"
Edition of 70,
signed and numbered

Bärenhaut Teppich, 1995

Synthetischer Latex
31 x 32 x 5 cm
Auflage: 70,
signiert und numeriert

PHOTOS: MANCIA/BODMER