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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Rubrik: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

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: 14.12.2025

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

Collaborations

Vija Celmins

Vija Celmins, born 1938 in Riga (Latvia), lives and works in New York / geboren 1938 in Riga (Lettland), lebt und arbeitet heute in New York.

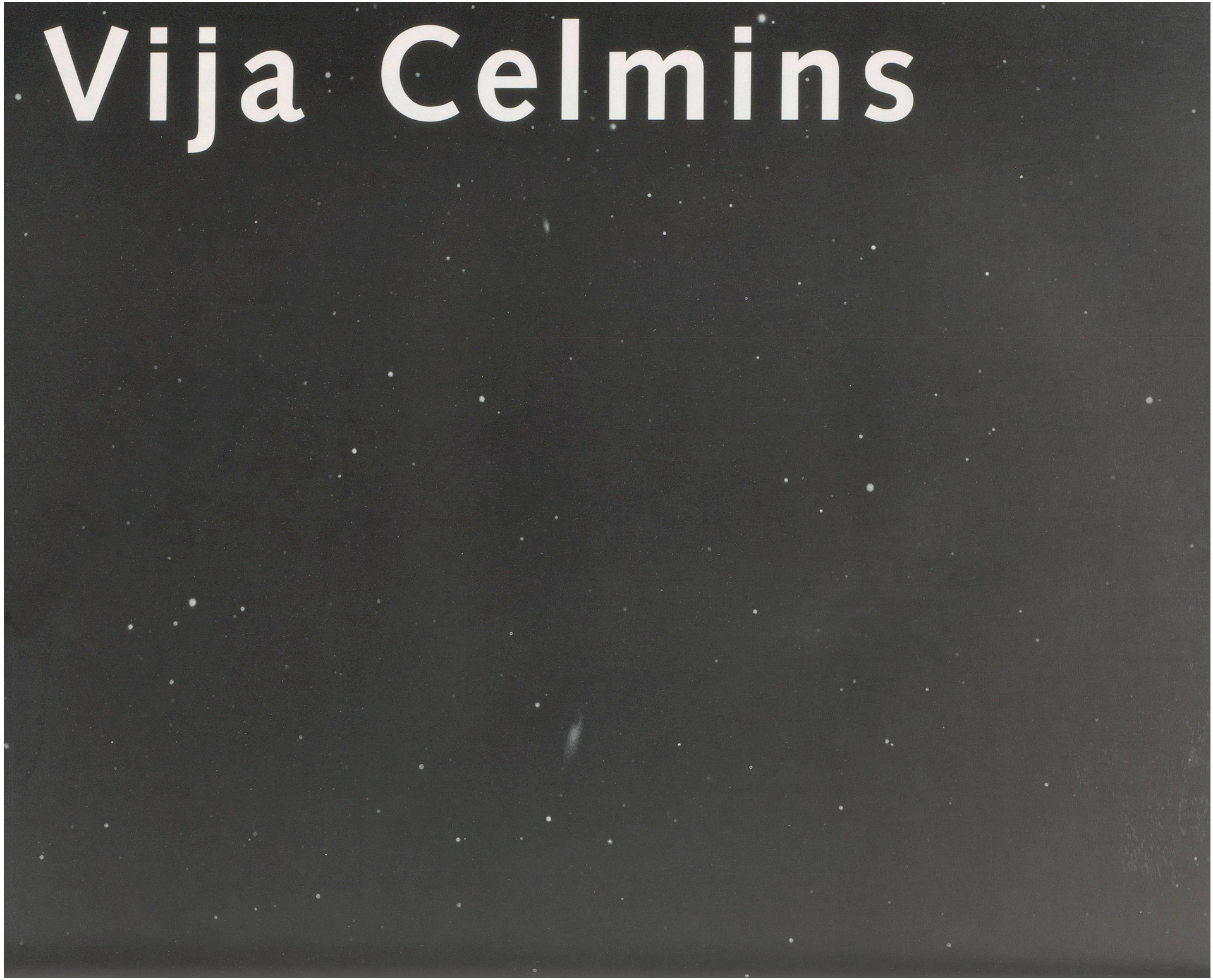
Andreas Gursky

Andreas Gursky, geboren 1955 in Leipzig, lebt und arbeitet in Düsseldorf / born 1955 in Leipzig (Germany), lives and works in Dusseldorf.

Rirkrit Tiravanija

Rirkrit Tiravanija, born 1961 in Buenos Aires (Argentina), lives and works in New York / geboren 1961 in Buenos Aires, Argentinien, lebt und arbeitet in New York.

Vija Celmins



NANCY PRINCENTHAL

VIJA CELMINS: MATERIAL FICTIONS

This narrative is not a true account, but fiction ...
Yet the reality in question is a strictly material one; that is, it is subject to no allegorical interpretation.

Alain Robbe-Grillet[1)]

In the nineteenth century novel, characters were integers and narrative was a form of algebra. By the middle of our century, character had become a calculation of probability, and plot, once imagined as a series of repeatable operations—as allegory—had been rewritten as contingent, local truth. A parallel development in the visual arts leads to Vija Celmins's own contingent truths. Like Robbe-Grillet's labyrinth, her work is fictive but real. A Latvian-born American painter, draftsman and sculptor, Celmins can be called an elective descendent of William Harnett and Peto, nineteenth century American painters whose trompe l'oeil realism started on the surface and moved forward into the material world, rather than through the window of Renaissance illusionism. Celmins is heir, too, to Henry James and Theodore Dreiser, who animated their novels' subjects by sheer descriptive exertion, filling in facts and then filling in the facts between them in endless pursuit of an unassailable text, a text with the integrity of a scientific datum.

Similarly, Celmins's work proceeds from a painting surface thickened first by Impressionism and then by Cubism's steadily accumulating units of description, which folded and compressed information and finally wedged it in sideways until the image was so dense that, even if still figurative, it became opaque. In an interview with Chuck Close, Vija Celmins mentions the importance to her of Cézanne, who "recognized and gave value to the space that is in front of you."[2)] She also says, with reference to her initial ocean drawings, "These first broken-surface images were a way to articulate the surface of the drawing in a cubist way."[3)] Writing her own chronology, though, Celmins's first expression of real affinity is with the novelist Robbe-Grillet, whom she read in 1963 and liked for "the way he repeats passages many times over to build a very concrete image over the course of the work. He was not just a storyteller—this work inspires me."[4)] In Robbe-Grillet, Celmins found a model for rendering a world in sufficient detail to squeeze out the very possibility of narrative association. In 1963–64, applying the *nouveau roman's* hyperrationality, Celmins used a near-grisaille palette to paint unprepossessing portable appliances—a hotplate, a gooseneck lamp, a fan—with barely a trace of light, heat, or electricity.

Lane Relyea has written that Celmins, though a mid-sixties painter of commercial objects, was less interested in Pop's new than formalism's now.[5)] If anomalous for a mid-sixties figurative painter, the preference was supported by the artists of her acquaintance: Robert Irwin, with whom she studied in 1963, when he was painting optical abstractions; James Turrell, a sculptor of light, whom she met four years later. Apart perhaps from her 1964–66 paintings and sculptures of war planes, guns, and assorted

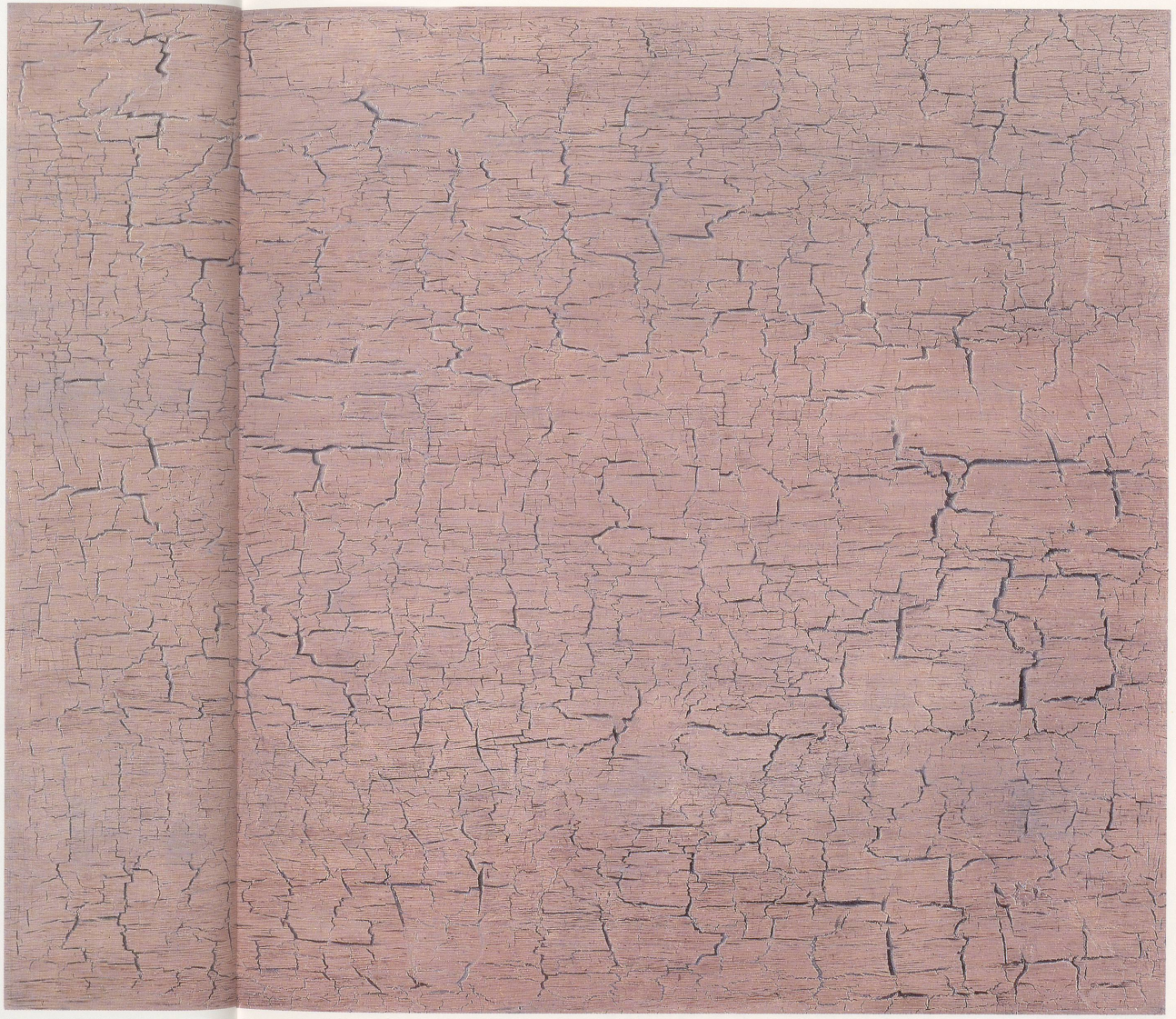
NANCY PRINCENTHAL is a writer who lives in New York.

VIJA CELMINS, NIGHT SKY VII, 1995, oil on canvas, 38 x 47" / NACHTHIMMEL VII, Öl auf Leinwand, 96,5 x 119,4 cm. (PHOTO: MICHAEL TROPEA, CHICAGO)

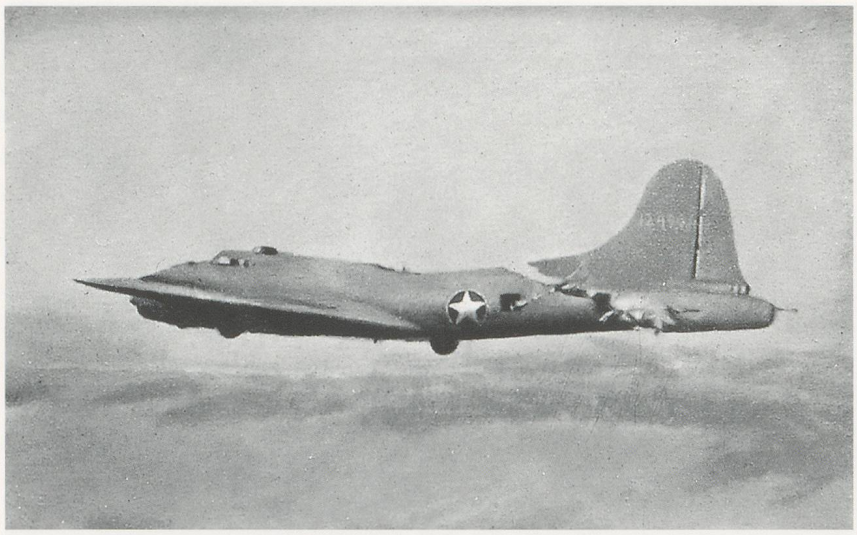
disasters—and these are as dispassionate as any of her other work—Celmins has not entered into the politics of representation, far preferring the Californians' phenomenological investigations. She is closer to the perceptually-based Minimalism of Agnes Martin, with which her work is often compared, than to the intellectual Pope of Pop, Jasper Johns. And even at her most reductive and serial, as in the sequential drawings of 1972–73, in which the same ocean image is rendered seven times, Celmins is closer to Philip Glass's hypnotic but blunt harmonics and amputated melodic figures than to Donald Judd's reliefs.

But of course Celmins is not a Minimalist, her devotion to the nonrelational, frontal disposition of form notwithstanding. She paints the real, meticulously and, arguably, invariably at actual size. "I dropped scale and composition altogether and painted the objects one by one, life-sized,"[6] she wrote of her first mature paintings of 1963–64. In a way, she has never deviated from this plan. The galaxies, oceans, and deserts she rendered in graphite throughout the seventies and has, since the mid-eighties, depicted in paint as well, can also be called life-sized, depending on where the viewer is assumed to be—for Celmins's subject is the volume of space of which the water, or the stars, or the desert floor, is the outer limit. "I tend to do images over and over again because each one has a different tone, slant, a different relationship to the plane, and so a different meaning,"[7] she says. "I am only interested in controlling the space in front of me."[8] Tipping horizons back, or up, in the ocean drawings; showing the night sky dropping plumb from the paintings' upper limit, like a shower of light, or arrested by the glare of an astral body; bringing astronomical distance smack up against the paper's surface by rendering the galaxies' stars as unworked spaces within the dense carpet of graphite, she continually recalibrates the configuration of viewer, surface, and image.

Though there is no appreciable texture to Celmins's paintings and drawings, they are in this sense sculptural, meant to define relationships in real space. They are constructed, too, as solids, slowly built up from paint or pencil with as much spatial rigor as her painted houses of 1965, or the lat-



VIJA CELMINS, DESERT SURFACE I, 1991, oil on wood panel, 18⅜ x 21⅝" / WÜSTENBODEN I, Öl auf Holzplatte, 46 x 55 cm.



VIJA CELMINS, FLYING FORTRESS, 1966, oil on canvas, 16 x 26" / FLIEGENDE FESTUNG Öl auf Leinwand, 40,6 x 66 cm.

er three-dimensional, hallucinatorily convincing stones. Celmins likes to refer to the "fatness" of the graphite on her heavily worked drawings; it is a building material, as are the grids and opaque projectors she has used as tools. The work's origin in photography is, similarly, of mainly practical interest. She has more than once been quoted for describing the photograph as simply "an object to scan"; her technique is, anyway, so accomplished as to bypass photography, suggesting nearer comparisons with those computer-generated images that are more "real" than photography has accustomed us to see. The artifacts that Celmins produces are closer still to the famous doublings conceived by Borges, her expanses of water or sky producing, like Menard's Don Quixote or Miranda's map of the empire, a second original, letter for letter, inch by inch.[9)]

It has been observed of her progressive refinements of place that Celmins's art is an art of exile. "I do regret not having a homeland," Celmins told Chuck Close when he asked about her childhood. "This is one of my biggest regrets."[10)] Dave Hickey claims that Celmins's work is a long protest against her early uprooting, during which she recast herself from refugee to nomad. "The refugee is not really a traveler at all but a sedentary from whom the past rushes away," Hickey writes. "The nomad, on the other hand, given the opportunity to make art, will celebrate her exteriority by intensifying what is always there."[11)] Home, in other words, is where the art is. But it is a peculiar residence that Celmins has fashioned, a locus of absolute, permanent displacement. Her mature work is a repeated image of *uninhabitability,* without foothold or air. It depicts space *liquefied* or rarefied, and further carbonized in the rendering. It is a space of drowning or asphyxiation, and, though without fantasy's comforts, of dreams.

1) Introductory note to *In the Labyrinth,* in Alain Robbe-Grillet, translated by Richard Howard, *Two Novels: Jealousy and In the Labyrinth* (New York: Grove Press, 1965), p. 140.
2) In William S. Bartman, ed., *Vija Celmins* (Los Angeles: A.R.T. Press, 1992), p. 38.
3) Ibid., p. 14.
4) Ibid., p. 61.
5) Lane Relyea, "Earth to Vija Celmins," *Artforum,* October 1993, p. 58.
6) *Vija Celmins,* op. cit., p. 11.
7) Ibid., p. 38.
8) Ibid., p. 29.
9) It's an allusion to Borges' story "Pierre Menard, author of Quixote," published in: Jorge Luis Borges, *Fictions (Ficciones),* Stories 1939–44, as well as to J. A. Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes,* Lerida, 1658; a passage referring to the map of the empire was quoted in Parkett 43, p. 133.
10) *Vija Celmins,* op. cit., p. 23.
11) Dave Hickey, "Vija Celmins: The Path Itself," in Judith Tannenbaum, *Vija Celmins* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1992), p. 28.

NANCY PRINCENTHAL

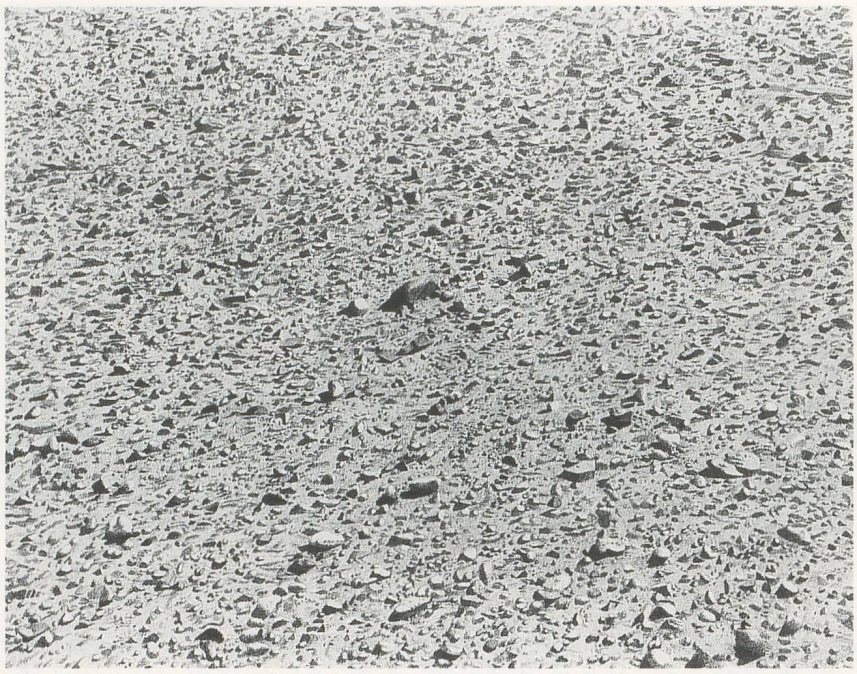
VIJA CELMINS: MATERIELLE FIKTIONEN

Diese Erzählung ist frei erfunden, sie ist kein Tatsachenbericht ...
Und doch handelt es sich hier um eine streng materielle Wirklichkeit,
die also keinen Anspruch auf irgendeinen allegorischen Wert erhebt.
Alain Robbe-Grillet[1)]

Im Roman des 19. Jahrhunderts waren die Protagonisten gleichsam ganze Zahlen und die Handlung eine Form von Algebra. Bis zur Mitte unseres Jahrhunderts hatte sich die literarische Gestalt zu einer Wahrscheinlichkeitsrechnung gewandelt, und der Plot, einst als eine Folge wiederholbarer Operationen – als Allegorie – gedacht, war als kontingente, lokalspezifische Wahrheit neu gefasst worden. Eine analoge Entwicklung in der bildenden Kunst führt zu den eigenen kontingenten Wahrheiten von Vija Celmins. Wie das Labyrinth Robbe-Grillets ist ihr Werk fiktiv, aber dennoch real. Celmins, eine aus Lettland gebürtige amerikanische Malerin, Zeichnerin und Bildhauerin, kann als Wahlverwandte von William Michael Harnett und John Frederick Peto bezeichnet werden, zwei amerikanischen Malern des 19. Jahrhunderts, deren Trompe-l'œil-Realismus an der Oberfläche ansetzte und in die materielle Welt hinein ausgriff anstatt durch das Fenster des Illusionismus in der Tradition der Renaissance. Celmins steht zudem in der Nachfolge von Henry James und Theodore Dreiser, die die Protagonisten ihrer Romane durch schiere Beschreibungsarbeit beseelten, indem sie Fakten auf Fakten beibrachten und jede Informationslücke schlossen, unentwegt bemüht um einen unanfechtbaren Text, einen Text von der Vollständigkeit und Exaktheit eines wissenschaftlichen Faktums.

In ähnlicher Weise nimmt Celmins' Werk seinen Ausgang von einer Bildoberfläche, die zunächst durch den Impressionismus eine Verdichtung erfuhr und anschliessend durch die sich stetig vermehrenden Beschreibungselemente des Kubismus, die Information verschränkten, komprimierten und schliesslich seitlich einkeilten, bis das Bild so dicht war, dass es, obgleich nach wie vor figurativ, undurchdringlich wurde. In einem Interview mit Chuck Close spricht Celmins davon, wie wichtig Cézanne für sie sei, weil er «den Raum, den du vor dir hast, erkannte und wichtig nahm».[2)] Ausserdem meint sie mit Blick auf ihre anfänglichen Ozeanzeichnungen: «Diese ersten Bilder mit aufgebrochener Oberfläche stellten eine Möglichkeit dar, der Oberfläche der Zeichnung in kubistischer Weise Struktur und Ausdruck zu verleihen.»[3)] Allerdings gilt, wenn sie ihren eigenen Werdegang beschreibt, ihre erste Bekundung einer wahren Verwandtschaft mit dem Schriftsteller Robbe-Grillet, den sie 1963 las und schätzte «wegen der Art und Weise, wie er Passagen mehrmals wiederholt, um im Verlauf des Werkes ein überaus konkretes Bild aufzubauen. Er war kein blosser Geschichtenerzähler: dieses Werk inspiriert mich.»[4)] Bei Robbe-Grillet fand Celmins modellhaft ausgeprägt, wie man

NANCY PRINCENTHAL ist Publizistin und lebt in New York.



VIJA CELMINS, UNTITLED (DESERT), 1973, graphite on acrylic ground on paper, 12 x 15" / OHNE TITEL (WÜSTE), Graphit mit Acrylgrund auf Papier, 30,5 x 38,1 cm. (PHOTO: MCKEE GALLERY, NEW YORK)

eine Welt hinreichend detailliert wiedergibt, um die Möglichkeit der narrativen Assoziation schlechthin auszumerzen. 1963/64 bediente sich Celmins in Anwendung der Hyperrationalität des *nouveau roman* einer fast nur Grisaillefarben aufweisenden Palette, um unansehnliche tragbare Haushaltgeräte zu malen – einen Kocher, eine Tischlampe, einen Ventilator –, alles nahezu ohne eine Spur von Licht, Hitze oder Elektrizität.

Wie Lane Relyea schreibt, war Celmins, obgleich sie Mitte der 60er Jahre Gebrauchsartikel malte, weniger am Neuartigen des Pop als vielmehr an der Aktualität des Formalismus interessiert.[5] Zwar tanzte sie – für eine figürliche Malerin um die Mitte der 60er – aus der Reihe, wurde in ihrer Präferenz jedoch bestärkt von den Künstlern aus ihrer Bekanntschaft: Robert Irwin, mit dem sie 1963 studierte, als er optische Abstraktionen malte, und James Turrell, einem Plastiker des Lichts, den sie vier Jahre später kennenlernte. Mit Ausnahme vielleicht von ihren 1964–66 entstandenen Bildern und Skulpturen von Kriegsflugzeugen, Kanonen und verschiedenartigen Katastrophen – und diese sind um nichts weniger sachlich-nüchtern als ihr übriges Werk – hat sich Celmins nicht auf die politischen Implikationen der gegenständlichen Darstellung eingelassen, zieht sie doch die phänomenologischen Untersuchungen der Kalifornier eindeutig vor. Sie steht einer Agnes Martin und deren wahrnehmungsorientiertem Minimalismus, mit dem ihr Werk häufig verglichen wird, näher als dem intellektuellen Papst des Pop, Jasper Johns. Und selbst dort, wo ihr Werk höchst reduktiv und seriell angelegt ist, wie in der Zeichnungsfolge von 1972/73, die das gleiche Ozeanmotiv sieben Mal wiedergibt, steht Celmins der hypnotischen, schmucklosen Harmonik und den gestutzten Klangfiguren von Philip Glass näher als den Reliefs von Donald Judd.

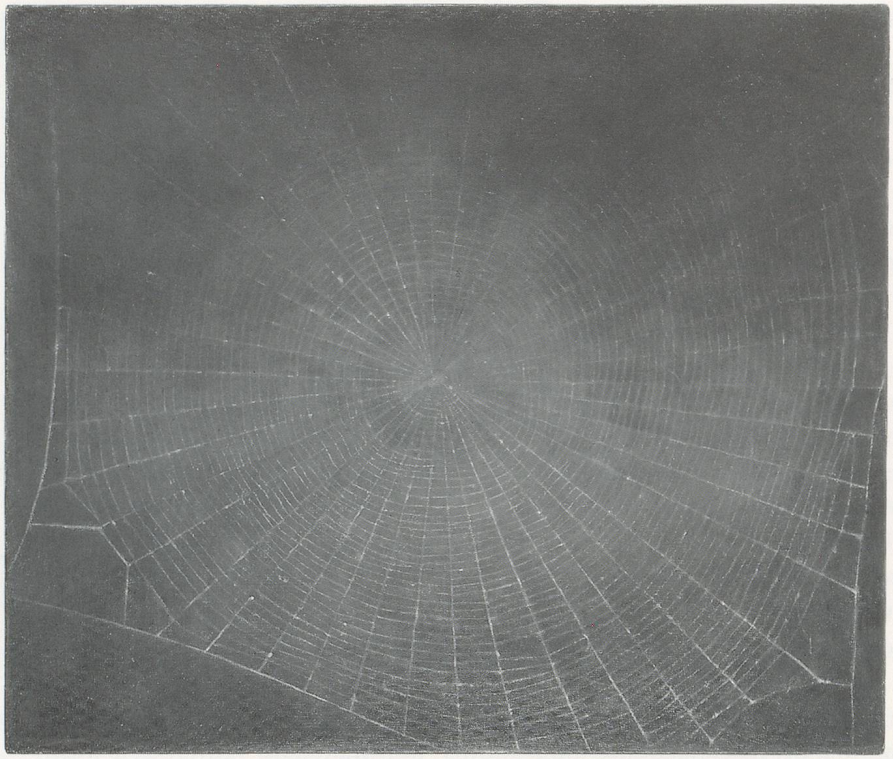
Doch natürlich ist Celmins keine Minimalistin, auch wenn sie sich der aus dem Zusammenhang herausgelösten, frontalen Anordnung der Form verschreibt. Sie malt das Reale, und zwar akribisch genau und, wenn man so will, immer in natürlicher Grösse. «Ich gab», so schrieb sie über ihre ersten reifen Bilder von 1963/64, «Massstab und Komposition völlig auf und malte die Gegenstände einen nach dem anderen, lebensgross.»[6] In gewisser Weise ist sie von diesem Plan niemals abgewichen. Die Galaxien, Ozeane und Wüsten, die sie während der 70er Jahre mit Graphit und seit Mitte der 80er Jahre auch in Farbe darstellte, lassen sich – je nach dem mutmasslichen Standpunkt des Betrachters – ebenfalls

als lebensgross bezeichnen: denn Celmins' Thema ist das Volumen des Raums, dessen äussere Grenze das Wasser, die Sterne oder der Wüstenboden bilden. «Ich wiederhole Motive gerne immer wieder», sagt sie, «weil jedes eine andere Nuance, einen anderen Einschlag, eine andere Beziehung zur Fläche und folglich eine andere Bedeutung hat.»[7] «Mich interessiert einzig, den Raum, den ich vor mir sehe, zu kontrollieren.»[8] Die Horizonte ihrer Ozeanzeichnungen kippt sie nach hinten – oder nach oben –, sie zeigt, wie der nächtliche Himmel vom oberen Bildrand des Gemäldes geradewegs herabfällt, einem Lichtregen gleich, oder aber aufgehalten wird durch den grellen Glanz eines Himmelskörpers. Astronomische Entfernungen lässt sie auf die Oberfläche des Papiers prallen, indem sie die Sterne der Galaxien durch leer belassene Stellen innerhalb des dichten Graphitteppichs wiedergibt; so misst sie die Konfiguration von Betrachter, Oberfläche und Bild ständig neu aus.

Obgleich die Bilder und Zeichnungen von Celmins keine wahrnehmbare Oberflächenstruktur aufweisen, sind sie in diesem Sinn plastisch und sollen Beziehungen im realen Raum definieren. Sie sind auch als Körper konstruiert, schrittweise aufgebaut aus Farbe oder Graphit mit der gleichen räumlichen Rigorosität wie ihre gemalten Häuser von 1965 oder die späteren dreidimensionalen, halluzinatorisch eindringlichen Steine. Celmins spricht gerne von der «Dicke» des Graphits in ihren stark bearbeiteten Zeichnungen; es ist ein Baumaterial – wie die Gitter und die Episkope, die sie als Hilfsmittel benutzt hat. Dass das Werk von der Photographie seinen Ausgang nimmt, hat ebenfalls überwiegend praktische Bedeutung. Des öfteren zitiert worden ist ihre Aussage, wonach die Photographie schlichtweg «ein abzutastendes Objekt» sei; ihre Technik ist jedenfalls dermassen perfekt, dass sie über die Photographie hinausgelangt und eher Vergleiche mit jenen computergenerierten Bildern nahelegt, die «realer» sind, als die Photographie uns zu sehen beigebracht hat. Noch näher sogar stehen die von Celmins hervorgebrachten Artefakte den berühmten Verdoppelungen, die sich Borges ausdachte, lassen doch ihre weiten Wasserflächen wie Menards Don Quijote oder Mirandas Karte des Königreichs Buchstabe für Buchstabe, Zentimeter für Zentimeter ein zweites Original entstehen.[9]

Aufgrund ihrer fortschreitenden Vergeistigung des Ortes ist die Kunst von Vija Celmins als Exilkunst bezeichnet worden. «Ich bedauere es, keine Heimat zu haben», erzählte Celmins Chuck Close, als er sie

VIJA CELMINS, GALAXY I (COMA BERNICES), 1973, graphite on acrylic ground on paper, 12¼ x 15¼" / GALAXIE I (COMA BERNICES), Graphit mit Acrylgrund auf Papier, 31 x 38,75 cm.



VIJA CELMINS, WEB, 1992, oil on canvas, 18¾ x 22¼" / GESPINST, Öl auf Leinwand, 47,6 x 56,5 cm.

nach ihrer Kindheit fragte. «Das schmerzt mich mit am meisten.»[10] Dave Hickey vertritt die Auffassung, dass Celmins' Werk ein fortgesetzter Protest gegen ihre frühe Entwurzelung sei, im Zuge dessen sie die Rolle des Flüchtlings mit der einer Nomadin vertauscht habe. «Der Flüchtling», so Hickey, «ist im Grunde kein wirklicher Reisender, sondern ein sesshafter Mensch, von dem sich die Vergangenheit im Eiltempo entfernt. Die Nomadin dagegen wird, wenn sie die Möglichkeit hat, künstlerisch tätig zu sein, ihre Fremdheit zelebrieren, indem sie das, was seit jeher da ist, mit neuer Intensität auflädt.»[11]

Heimat ist mit anderen Worten da, wo die Kunst ist. Doch es ist eine sonderbare Wohnstatt, die Celmins gestaltet hat, ein Ort der absoluten, bleibenden Entwurzelung. Ihr reifes Werk ist ein wiederholtes Bild der Unbewohnbarkeit, ohne Luft zum Atmen, ohne eine Stelle, die Halt bieten würde. Es verbildlicht einen Raum, der verflüssigt oder verdünnt ist und weiter pulverisiert wird im Zuge der Ausführung. Es ist ein Raum des Ertrinkens oder Erstickens und, obgleich bar der Tröstungen der Phantasie, ein Raum der Träume.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Vorbemerkung zu *Dans le labyrinthe,* zitiert nach: Alain Robbe-Grillet, *Die Niederlage von Reichenfels,* Übers. v. Elmar Tophoven, München 1960.
2) Abgedruckt in: William S. Bartman (Hrsg.), *Vija Celmins,* A.R.T. Press, Los Angeles 1992, S. 38.
3) Ebenda, S. 14.
4) Ebenda, S. 61.
5) Lane Relyea, «Earth to Vija Celmins», in *Artforum* (Oktober 1993), S. 58.
6) *Vija Celmins,* op. cit., S. 11.
7) Ebenda, S. 38.
8) Ebenda, S. 29.
9) Anspielung auf die Titelfigur in Borges' Erzählung «Pierre Menard, Autor des Quijote», in: Jorge Luis Borges, *Fiktionen (Ficciones),* Erzählungen 1939–1944. Werkausgabe Bd. 5, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1992, und Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992, sowie auf J. A. Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes,* Lerida, 1658. Diese Stelle wurde auch zitiert in Parkett 43, S. 136.
10) *Vija Celmins,* op. cit., S. 23.
11) Dave Hickey, «Vija Celmins: The Path Itself», in: Judith Tannenbaum, *Vija Celmins,* Ausstellungskatalog, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1992, S. 28.

JIM LEWIS

NIGHT, SLEEP, DEATH AND THE STARS:

TWELVE EXERCISES IN HONOR OF VIJA CELMINS

1.

Imagine that you are on stage. Represent yourself by performing the simplest tasks with the greatest possible degree of self-consciousness. As you brush your teeth in the morning, assume that you are not brushing your teeth, but pretending that you are brushing your teeth, with the utmost fidelity. Meticulously perform the act of looking up a number in the telephone directory. Cross the room, open the door, and exit into the hallway, being sure to notice each movement that you make along the way—your feet lifting, one hand adjusting your clothes, the other hand reaching out to the doorknob, et cetera. When you have finished, return to your desk and write an account of what you've just done, being sure to leave nothing out.

2.

Forge a passport. Forge a plane ticket. You may not look at the originals. Make sure that they are not indistinguishable from the real things, but only good enough to fool the appropriate authorities. Forge an airplane. Use the three forgeries to travel to another country. Settle there forever.

3.

Change your handwriting; make it blockier and more full; and then again, more cursive and elegant. Change your signature; make sure that every letter is visible and clear; and then again, turn it into a dashed-off scrawl.

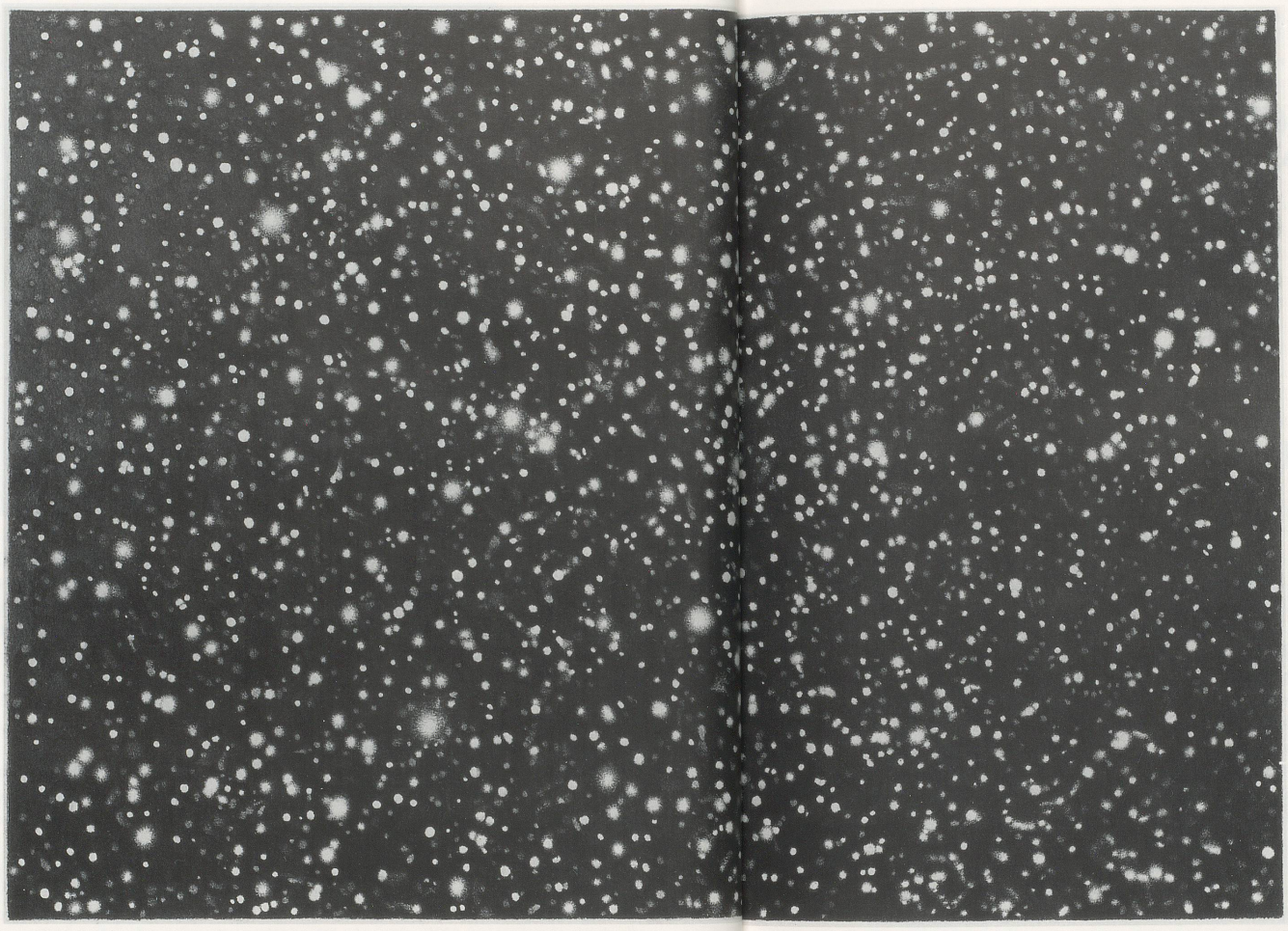
4.

Suppose you live in a nominalistic universe: There are no abstract objects, no possible entities, no fictional entities. Metaphor does not exist; everything is what it is, and is not another thing. To be is to be locatable in time and space. As a consequence, the set of all things in the world is closed. Express, on a sheet of paper no bigger than three feet square, the sublime beauty of such a finite world.

5.

Upon splitting up with your lover, or the death of a friend, or simply while watching television, stare at your hands as if you wonder what they are there for, and how they work. Pay particular attention to their most curious and mysterious parts—the pinkie, for

JIM LEWIS is a novelist and art critic who lives in New York.



VIJA CELMINS, STAR FIELD III, 1983, graphite on acrylic ground on paper, 21 x 27" / STERNENMEER III, Graphit mit Acrylgrund auf Papier, 53,3 x 68,6 cm. (PHOTO: ROBERT MATES)

example, which tends to curl even when the other fingers are straight, or the delta of creases at the rear root of the thumb. Over time, with enormous effort and endless practice, train them to make the tiniest gestures with absolute grace. Do not pretend that you have therefore understood anything.

6.

Recreate objects as Pierre Menard recreated *Don Quixote,*[1] not by copying them, but by transforming yourself into their original creator, so that the thing you make is identical in every tangible regard to its model, but as different from it as can be.

7.

Drive.

8.

Throw a stone into the sea. Watch carefully to see where it lands and how it splashes. Fix the mark in your mind, even as the water closes over it, leaving no evidence behind. Stare at the spot where the stone disappeared, for an afternoon, a week, a year, letting the wind blow over it and the waves pass it by, until the sea itself seems endless and weightless and dry. Go home and draw the water. Do it again. Do it again.

9.

Rummage through your apartment and collect everything you find that is bigger than a marble and smaller than a chair: appliances, bath things, books, cutlery, and so on. Place them in the center of the floor. Devise a sort of chart for them, along the lines of the periodic table, and map it on a sheet of paper. Arrange it so that the rows connect them according to their formal qualities—for instance, being two-colored, or having wires inside, or having teeth; let the columns connect them by utilitarian values—say, providing comfort, or fixing mistakes. Make sure the whole is complete, complex, and consistent. Publish it, modestly, in a scientific academic journal.

10.

Be one of the boys, as often as you like and for as long as you like.

11.

For "scorn," read "blitheness." For "deny," read "ignore." For "want," read "notice." For "Debussy," read "Bach." For "mistake," read "error." For "illness," read "(illness)." For "imagine," read "picture."

12.

Here is a poem by Walt Whitman, entitled, "A Clear Midnight":

This is thy hour O Soul, thy free flight
into the wordless,
Away from books, away from art, the
day erased, the lesson done,
Thee fully forth emerging, silent,
gazing, pondering the themes thou
lovest best,
Night, sleep, death and the stars.

Using only thine eraser, render thy Soul fully forth emerging, silent, gazing, and pondering.

1) Lewis is referring to the literary figure of Pierre Menard in Jorge Luis Borges' story "Pierre Menard, author of Quixote."

JIM LEWIS

NACHT, SCHLAF, TOD UND DIE STERNE:

ZWÖLF ÜBUNGEN ZU EHREN VON VIJA CELMINS

1.

Stell dir vor, du stehst auf der Bühne. Spiel dich selbst, indem du die einfachsten Handlungen mit dem höchstmöglichen Grad von Bewusstheit ausführst. Wenn du am Morgen die Zähne putzt, nimm an, du würdest sie gar nicht wirklich putzen, aber ganz genau so tun als ob. Führe aufs gewissenhafteste die Handlung des Nachschlagens einer Nummer im Telefonbuch aus. Durchquere den Raum, öffne die Tür und tritt auf den Gang hinaus; achte dabei aufmerksam auf jede Bewegung, die du machst – das Heben der Füsse, das Zurechtzupfen der Kleider mit einer Hand, das Ausstrecken der anderen Hand zur Türklinke und so weiter. Hast du dies zu Ende geführt, kehre zum Schreibtisch zurück und schreibe einen Bericht über das, was du eben getan hast, und achte darauf, nichts wegzulassen.

JIM LEWIS ist Schriftsteller und Kunstkritiker und lebt in New York.

2.

Fälsche einen Pass. Fälsche ein Flugticket. Du musst dafür nicht die Originale anschauen. Vergewissere dich, dass sie sich von den echten Dingern unterscheiden, aber doch noch ähnlich genug sind, um die entsprechenden Autoritäten zu täuschen. Fälsche ein Flugzeug. Benütze die drei Fälschungen, um in ein anderes Land zu reisen. Lass dich dort für immer nieder.

3.

Ändere deine Handschrift; mach sie kompakter und voller; und dann wieder flüssiger und eleganter. Verändere deine Unterschrift; achte darauf, dass jeder Buchstabe deutlich lesbar ist; und verwandle sie dann wieder in eine flüchtig hingeworfene Krakelei.

4.

Nimm an, du lebst in einem nominalistischen Universum: Es gibt keine abstrakten Dinge, keine blossen Möglichkeiten, keine fiktiven Wesen. Es gibt keine Metaphern; alles ist, was es ist, und nichts an-

deres. Sein heisst in Zeit und Raum lokalisierbar sein. Daraus ergibt sich, dass die Gesamtheit aller Dinge in der Welt eine geschlossene ist. Verleihe der sublimen Schönheit einer solchen endlichen Welt Ausdruck, und zwar auf einem Blatt Papier, das nicht grösser ist als 90 Zentimeter im Quadrat.

5.

Du hast eben mit deinem/deiner Liebsten gebrochen, oder ein lieber Freund ist gestorben, oder du siehst einfach fern: Schau nun auf deine Hände, als ob du dich fragen würdest, wozu sie eigentlich gut sind und wie sie funktionieren. Achte ganz besonders auf ihre merkwürdigen und rätselhaften Stellen – auf den kleinen Finger, zum Beispiel, der dazu neigt, sich zu krümmen, sogar wenn die übrigen Finger gestreckt sind, oder auf das kleine Dreieck, das die Handlinien an der inneren Daumenwurzel bilden. Mit der Zeit, dank beachtlicher Anstrengung und fortwährender Übung, bringe sie dazu, selbst die geringsten Gesten mit vollendeter Anmut auszuführen. Gib nicht vor, deshalb irgend etwas verstanden zu haben.

6.

Bilde Objekte nach, wie Pierre Menard den *Don Quijote* nachempfunden hat[1)], nicht indem du sie kopierst, sondern indem du dich in ihren ursprünglichen Schöpfer verwandelst, so dass was immer du machst in jeder erfassbaren Hinsicht mit seinem Vorbild identisch ist, aber doch so verschieden von ihm wie nur möglich.

7.

Fahre.

8.

Wirf einen Stein ins Meer. Schau genau hin und achte darauf, wo er eintaucht und wie es spritzt. Merk dir die Stelle, auch wenn die Wasserfläche sich dort wieder geschlossen hat, ohne eine Spur zu hinterlassen. Schau auf den Punkt, wo der Stein verschwunden ist, einen Nachmittag lang, eine Woche lang, ein Jahr. Lass den Wind darüber streichen und die Wellen darüber hinwegziehen, bis dir das Meer selbst endlos erscheint, gewichtslos und trocken. Geh nach Hause und zeichne das Wasser. Tu es noch einmal. Und noch einmal.

9.

Durchstöbere deine Wohnung und sammle alles, was grösser ist als eine Murmel und kleiner als ein Stuhl: Geräte, Badezubehör, Bücher, Besteck und so weiter. Lege sie in der Mitte des Zimmers auf den Boden. Entwirf eine Art Tabelle für sie, entsprechend der Periodentabelle der chemischen Elemente, und zeichne diese auf einem Blatt Papier auf. Richte es so ein, dass die horizontalen Reihen die formalen Qualitäten aufzeigen – zum Beispiel, Zweifarbigkeit, mit Drähten inwendig oder mit Zähnen versehen; die vertikalen Kolonnen sollen dem Gebrauchswert entsprechen – etwa der Bequemlichkeit dienend, oder zum Reparieren von Defekten. Gib acht, dass das Ganze vollständig ist, zusammenhängend und in sich schlüssig. Veröffentliche es, unauffällig, und schau, ob es jemand bemerkt.

10.

Sei eine/einer von denen, die dazugehören, so oft und so lange du willst.

11.

Für «Verachtung» lies «Leichtsinn». Für «leugnen» lies «ignorieren». Für «benötigen» lies «bemerken». Für «Debussy» lies «Bach». Für «Fehler» lies «Irrtum». Für «Kranksein» lies «(Kranksein)». Für «stell dir vor» lies «Bild».

12.

Hier ein Gedicht von Walt Whitman mit dem Titel «Klare Mitternacht»:

Dies ist deine Stunde, o Seele, dein freier
Flug in das Wortlose,
Fort von Büchern, fort von der Kunst,
der Tag ausgelöscht, die Arbeit getan,
Du, ganz emportauchend, lautlos,
schauend, den Dingen nachsinnend,
die du am meisten liebst:
Nacht, Schlaf, Tod und die Sterne.[2)]

Allein durch Loslassen und Auslöschen: Lass deine Seele ganz emportauchen, lautlos, schauen, den Dingen nachsinnen. *(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) Anspielung auf die Titelfigur in Borges' Erzählung «Pierre Menard, Autor des Quijote» in: Jorge Luis Borges, *Fiktionen (Ficciones)*, Erzählungen 1939–1944. Werkausgabe Bd. 5, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1992, und Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992.

2) aus: Walt Whitman, *Grashalme*. Deutsch von Hans Reisiger. Diogenes Verlag, Zürich 1985.

VIJA CELMINS, BURNING HOUSE, 1965, oil on wood with cardboard, 12 x 9¾ x 7" / BRENNENDES HAUS, 1965, Öl auf Holz mit Karton, 30,5 x 24,75 x 17,8 cm.

VIJA CELMINS, HEATER, 1964, oil on canvas, 48 x 48" /
ELEKTROHEIZER, Öl auf Leinwand, 122 x 122 cm.

VIJA CELMINS & JEANNE SILVERTHORNE

Vija Celmins in Conversation with Jeanne Silverthorne

JEANNE SILVERTHORNE: *You were talking about trying to make something that wouldn't be easily consumable, and about muteness, resistance, silence, dumbness...*

VIJA CELMINS: Yes, well, those words all come to mind.

JS: *And does that have something to do with the vast expanses in the images you use? I know you don't really want to talk about images.*

VC: I like to work with impossible images, impossible because they are nonspecific, too big, spaces unbound. I make them specific by taking this vast thing and wrestling it into the painting. I sort of stumble from image to image. They have no great meaning for me except that the images are fragmented little units that engage the eye. For a long time now paintings have been mostly assembled images which seem to have a storytelling effect. I work with a single image. At first I tried to come to terms with this by painting single objects in my studio, like my lamp, hot plate, heater. But I was not happy with rendering and the amount of illusionism. After shifting to rendering art photographs of single objects, like the airplane painting, I began making the image and the mark develop together. I did a ten-year series of water and desert graphite pieces which were very "skeletal" with adjustment of marks but no rendering of forms, apart from surface description. As I worked I kept wanting the things to be denser so I began painting again mainly to explore this notion of density. This is when the idea of "filling up" came as a way of making a rich and complete form.

JS: *When I think of your process, I am reminded of the threshold effect, how at a certain point two plus two no longer simply equals four but instead yields some qualitative change: critical mass is achieved. You have, what, eighteen layers in the painting you're working on?*

VC: But it looks like just one right now. Do you sense the layers?

JS: *Yes, I sense the layers but, for instance, number nineteen may or may not do the trick. So is there something about the accumulation of layers that's magical?*

VC: I don't know whether magical is the right word. There's something a little despairing about it. It's like an art without a big projection of ego or style. There are a lot of things missing. There's something more pessimistic about making art than what I learned in art history class. The attitude is rather I'm going to do it by beating my head against this surface, and I'm going to build up these layers until the painting can't hold them without cracking, and then I'm going to leave it. That's my activity now. I think in the last paintings that I did, which were the really dark skies and star fields, the surface of the painting was getting so dense that you couldn't quite see what

JEANNE SILVERTHORNE is an artist and writer living in New York.

the original surface was and then you tended to be drawn right into it and see that it is a made flat surface, and that the painting space is totally closed off. That's the crucial doubleness. Recently I tried these charcoal drawings which were supposed to be really easy as a kind of escape from that relentlessness.

J S : *But they weren't?*

V C : They ended up being as hard to do as the paintings. I found that the charcoal has an incredible liveliness. You breathe on it and it disappears. And it's sort of like dust so I've had a little more trouble accepting the dust and being able to work with it. I think I may have tried to form too much of an image with the dust. But I've always liked dust. I was going to make a dust piece once a long time ago.

J S : *And what would that have been like?*

V C : When I was in L.A., I found my studio by driving down the street. I saw this little tiny sign that said FOR RENT. I stopped and looked in these giant store windows and there was a big expanse of dust on the floor. It was all gray and went back for about ninety feet and I thought "This is the place for me." I was going to have rooms of dust and you'd have to look through telescopes to inspect them. But when I do something that has an idea behind it, I always get discouraged. When I get down to making things, ideas sort of slip away and I tend to end up doing the same thing. If I do something very idea-like, often I feel it fails. I did this little web because I thought that this spider is doing what I'm doing: he's making a two-dimensional plane out of little pieces, and I thought, well, this is an homage to the spider. And then, of course, the surface is also my surface. But then after I made it I didn't think that I was able to transform the web enough. I'm thinking in the back of my head that maybe I can try it again. But a lot of people seemed to respond to the web, perhaps because it's such a relief. My idea of painting a single image over and over on the same canvas is not really what I would call a "brilliant" idea. It is an act of trying to reach some physical presence beyond "idea."

J S : *Isn't that something that happens as one gets older?*

V C : Things get more complicated, or you get more sensitive to all kinds of things and you can't move from there because you are still interested. Paintings remain fascinating. You want to be near them because they live in experience. My intention is to make a fat, full form. Between the tangible, flat canvas and the volume of all those things like memory, and actual three-dimensional space, and how we experience the world, is where the chance to build the form comes. It looks like a narrow space from the outside, but once you get in there and start to work it gets bigger. And I expect a lot from that space. I consider it a challenge. I think that somehow the limitation squeezes more meaning out of the work. So I like painting because it is flat.

J S : *When I saw TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, I was amazed at the wizardry of the making. And then I looked at the drawings of the night sky....*

V C : They were really closed off ones, very dense.

J S : *But there I was. I'd just been on the desert floor, and I look up and I am floating in the universe. I had this sensation of incredible neatness. I don't mean neat like "Wow!" I mean tidy, perfectly satisfactory.*

V C : It never occurred to me that the work would be seen that way.

J S : *Well, there's one person's experience for you. I thought, here's something that satisfies my sense of craft on the one hand, and yet is smart and emotionally powerful. And that was the neatness of the package.*

V C : I thought TO FIX THE IMAGE IN MEMORY was always sort of nagging at me. It was too much like a lesson.

J S : *How so?*

V C : I actually thought that the piece questions art making. It has no style, no projection, no personality. I've always thought that my three-dimensional work was work which fell out of a painting. Where I couldn't stand the tension of having always to work against that lack of dimension in a painting. Anyway, I had been very down and I thought that the rocks were the very basis of starting again. And it got me painting. I hadn't painted for years. So that piece was very fruitful for me. It got me out of myself. It's a piece that's very primitive about making. It doesn't have any kind of transferred space, it doesn't have the tension that you have in the two-dimensional plane, it doesn't have composition, it doesn't have any kind of expressiveness at all.

J S : *Yet it was deeply expressive, perhaps not in the touch or gesture but in the mood of it.*

V C : Well, yes, it was expressive in that it was so thorough. You know thoroughness can be expressive, can indicate commitment. If you see something thoroughly enough, so thoroughly that it fills up your entire mind, that's imagination. That's not just copying.

J S : *Can you talk a bit about photography?*

V C : Some photographs I like but I don't like a whole lot. They come and go really fast. For me, a photograph is subject matter outside myself.

J S : *When I brought up the issue of time, and the paintings as a kind of depository of time, you were resistant. But you keep talking about the problem with images being that they go by so fast.*

V C : That's because I like to think that time stops in art. When you work on a piece for a long period it seems to capture time. The paintings that I like to see (like Piero della Francesca) have a stillness, a compacted time that opens your eyes. When you pack a lot of time into a work, something happens that slows the image down, makes it more physical, makes you stay with it... Don't you think that this is kind of corny?

J S : *I think that everything is corny.*

V C : Well, the impulse to make art is sort of romantic. I don't think that there has been any real progress, do you? I think that there is discovery in work and moments that seem to come together whether by purpose or intuition.

J S : *What interests me is the narrow space of this archaic pursuit.*

V C : I don't think it is an archaic pursuit. I think I have great faith in people painting forever. Using machines to make art, I mean, it's expressive, but I have never felt it to be as expressive as something that has to be totally constructed from scratch with unnameable nuances, where everything counts because everything has to be actually made.

J S : *Is that why you said that until recently you avoided composition because there were too many decisions?*

V C : Yes, too many decisions! I don't compose with shapes but by adjusting marks to the picture plane. Most of my work depends on subtle touch. I like it when there is very little obvious invention visible. The image is just a structure I don't have to think about, like Jasper Johns's flag.

J S : *So you are saying, "I just found this. Don't blame me. I just did a little adjusting"?*

V C : Yes, you smart aleck.

J S : *And Johns?*

V C : Well, whereas Johns's images started out flat and emblematic and he enlivened them with brushwork, wax, newspaper, and so on, my images tend to start with space and perspective in them and I adjust them so that they relate to the two-dimensional plane. I flatten them out so that there is a balance between what is right there in front of you and a bigger implied space.

J S : *What interests me is that while there may be seemingly very little space left in this tradition, it is still a space. It's attractive precisely because it is "troubled."*

V C : The question is, do I want to push that space somewhere interesting? It is complicated. It is not just the history of how painting has developed; there is a pressure on the physical thing to be something other than exactly what it is. There are all kinds of impulses, all kinds of experience but it's the translation that's the interesting part.

J S : *When I was talking about this narrow space and I asked you if it was big enough to turn around in, I meant, for instance, is it big enough for you to get rid of your demons?*

V C : I don't think the work can hold the demons.

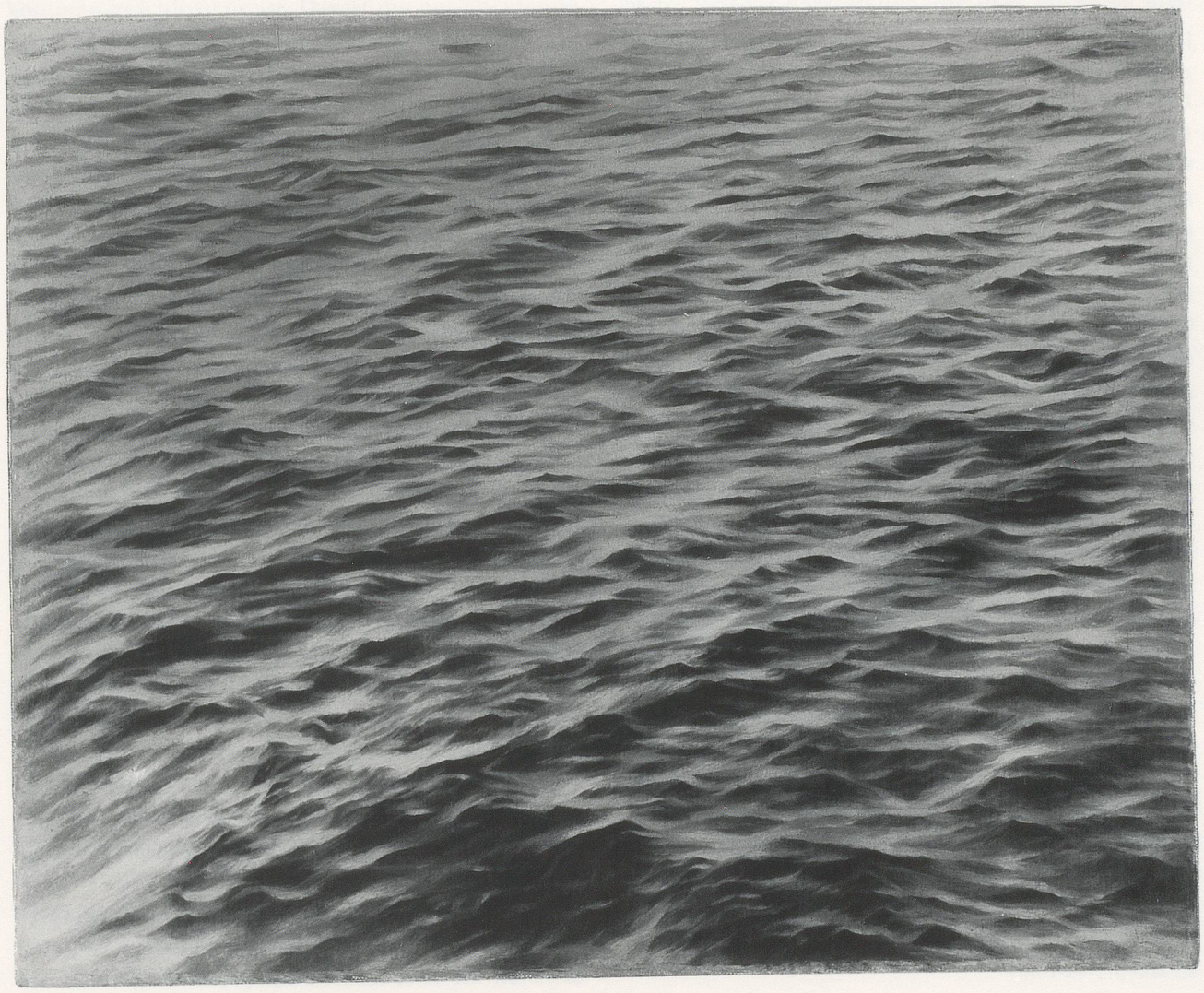
J S : *How do the demons appear?*

V C : They may be apparent in a kind of a restraint or compression that some of my work contains, and a kind of rigor or thoroughness that can almost be aggressive. Perhaps this is my own illusion. I think that there are things that float around in the work on a mute complex level, but there are not direct emotions in the painting. I don't think that there are a lot of things like that from the world that can be transferred into the paintings.

J S : *I think you're right that a painting can't hold that much. But I do think that what does hold all "those things that float around" is a certain context in which we see painting. I think the artist pours in all this stuff that leaks out of the painting and evaporates on the surface, and viewer and maker sort of meet there in this somewhat uncommunicative way, in something like good faith.*

V C : Painting is very specific, but it is not specific to things that you can say.

VIJA CELMINS, UNTITLED,
1990, oil on canvas,
15¼ x 18¾" / OHNE TITEL,
Öl auf Leinwand, 38,7 x 47,6 cm.
(PHOTO: SARAH WELLS)



VIJA CELMINS & JEANNE SILVERTHORNE

Vija Celmins im Gespräch mit Jeanne Silverthorne

JEANNE SILVERTHORNE: *Du hast gesagt, dass du etwas zu machen versuchst, was nicht leicht konsumierbar ist, und auch von Sprachlosigkeit, Widerstand, Stille, Stummheit war die Rede...*

Vija Celmins: Ja, das sind alles Wörter, die mir dazu eingefallen sind.

JS: *Hat das irgendwas mit den weiten Flächen in den Bildern zu tun, die du verwendest? Ich weiss, dass du eigentlich nicht über Bilder sprechen willst.*

VC: Ich arbeite gern mit unmöglichen Bildern, unmöglich, weil nicht bestimmt und fassbar, sondern unermesslich gross, grenzenlose Weiten. Ich mache sie erfassbar, indem ich diese unermessliche Sache nehme und sie in das Gemälde hineinzwänge. Irgendwie stolpere ich von Bild zu Bild. Abgesehen davon, dass es fragmentarische kleine Einheiten sind, die das Auge in Bann ziehen, haben die Bilder keine besondere Bedeutung für mich. Schon seit langem sind Gemälde meist aneinandergereihte Bilder, die offenbar eine erzählerische Wirkung haben. Ich arbeite mit dem einzelnen Bild. Zuerst versuchte ich mich damit vertraut zu machen, indem ich einzelne Gegenstände in meinem Atelier malte, die Lampe, die Kochplatte, den Heizofen zum Beispiel. Die Wiedergabe und das damit verbundene Mass an Illusionismus befriedigten mich jedoch nicht. Als ich mich dann darauf verlegte, Kunstphotographien von einzelnen Objekten nachzumalen, wie etwa beim Flugzeug-Bild, sorgte ich dafür, dass sich das Bild und die verwendeten Zeichen gemeinsam entwickelten. In zehn Jahren schuf ich eine Serie von Wasser- und Wüsten-Graphitarbeiten, die sehr «skelettartig» anmuteten, mit entsprechend angepassten Zeichen, doch abgesehen von der Beschreibung der Oberfläche ohne Wiedergabe von Formen. Bei meiner Arbeit spürte ich immer wieder den Wunsch nach grösserer Dichte und begann schliesslich wieder zu malen, hauptsächlich, weil ich mich mit diesem Begriff der Dichte auseinandersetzen wollte. Damals entstand auch die Idee des «Auffüllens» als Möglichkeit, eine vielfältige, vollständige Form zu schaffen.

JS: *Angesichts deiner Technik fühle ich mich an den Schwelleneffekt erinnert, daran, dass an einem gewissen Punkt zwei und zwei nicht mehr einfach vier ergibt, sondern zu einer qualitativen Änderung führt: Die kritische Masse wird erreicht. Das Bild, an dem du arbeitest, besteht mittlerweile aus wieviel, achtzehn Schichten, oder?*

VC: Die sehen aber im Moment nur wie eine einzige aus. Spürst du die Schichten?

JS: *Ja, ich spüre sie, aber Schicht Nummer 19, zum Beispiel, könnte die entscheidende Veränderung bringen oder auch nicht. Hat das Anhäufen von Schichten etwas Magisches an sich?*

VC: Ich weiss nicht, ob magisch das richtige Wort ist. Es hat einen leicht verzweifelten Aspekt. Es ist ein bisschen wie eine Kunst ohne grosse Projektion von

JEANNE SILVERTHORNE ist Künstlerin und Autorin. Sie lebt in New York.

Ego oder Stil. Vieles fehlt. Kunstwerke zu schaffen ist irgendwie pessimistischer als das, was ich im Kunstgeschichtsunterricht gelernt habe. Meine Haltung sieht eher so aus: Ich versuche zum Ziel zu kommen, indem ich mir an der Oberfläche den Kopf einrenne, ich trage Schicht um Schicht auf, bis das Bild fast darunter zusammenbricht, und dann höre ich auf. So sieht meine Arbeit momentan aus. In meinen letzten Bildern, von ganz dunklen Himmeln und Sternenfeldern, wurden die Farbschichten so dicht, dass man kaum mehr erkennen kann, welches die ursprüngliche Unterlage war, und so wird man richtig in das Gemälde hineingezogen und sieht, dass es eine bereits durch Auftragen entstandene, ebene Fläche ist und dass die Bildfläche selbst eine vollkommen geschlossene ist. Das ist die entscheidende Duplizität. Um mich dieser Unerbittlichkeit zu entziehen, habe ich es vor kurzem mit Kohlezeichnungen versucht, die hätten mir eigentlich wirklich leicht von der Hand gehen sollen.

J S : *Das war dann aber nicht der Fall?*

V C : Sie waren schliesslich genauso schwierig wie die gemalten Bilder. Ich stellte fest, dass Kohle unglaublich lebendig ist. Du bläst leicht drauf, und schon ist sie verschwunden. Sie ist ein bisschen wie Staub, und das hat mir Mühe gemacht. Ich glaube, ich habe aus dem Staub ein allzu bestimmtes Bild zu formen versucht. Doch ich habe Staub immer gemocht. Ich wollte nämlich schon vor langer Zeit einmal ein Werk aus Staub machen.

J S : *Und wie hätte das aussehen sollen?*

V C : Als ich in L.A. lebte, habe ich mein Atelier gefunden, als ich eine Strasse entlangfuhr. Plötzlich sah ich dieses winzig kleine Schild mit der Aufschrift ZU VERMIETEN. Ich hielt an und blickte durch die riesigen Schaufenster, und da sah ich auf dem Boden diese enorme Staubfläche. Sie war ganz grau und bestimmt 30 Meter breit, und ich dachte: «Das ist der ideale Ort für mich.» Ich wollte Räume aus Staub gestalten, die man sich durch ein Teleskop hätte ansehen müssen. Doch immer, wenn ich etwas mit einer bestimmten Idee dahinter machen will, verliere ich den Mut. Wenn es um die konkrete Ausführung geht, verflüchtigen sich die Ideen irgendwie, und ich lande wieder bei dem, was ich immer tue. Wenn ich mich sehr eng an eine Idee halte, misslingt meiner Meinung nach die Sache oft. Dieses kleine Netz habe ich gemacht, weil ich dachte, dass eine Spinne dasselbe tut wie ich: Sie formt aus kleinen Stückchen eine zweidimensionale Ebene, und das sollte, na ja, eine Hommage an die Spinne werden. Und natürlich war die Fläche auch meine Fläche. Doch nach der Fertigstellung fand ich, dass ich das Netz nicht genügend verwandelt hatte. Ich trage mich mit dem Gedanken, es vielleicht nochmals zu versuchen. Doch viele Leute scheint das Netz angesprochen zu haben, vielleicht, weil es eine schöne Abwechslung ist. Meinen Einfall, ein einzelnes Bild wieder und wieder auf dieselbe Leinwand zu malen, würde ich nicht unbedingt als brillant bezeichnen. Es ist einfach ein Versuch, eine Art physische Präsenz herzustellen, die über die reine Idee hinausgeht.

J S : *Hat das nicht etwas mit dem Älterwerden zu tun?*

V C : Die Dinge werden komplizierter, oder man reagiert empfindlicher auf alles mögliche und kann sich nicht davon lösen, weil man nach wie vor daran interessiert ist. Bilder behalten ihre Faszination. Man fühlt sich von ihnen angezogen, weil sie durch die Erfahrung leben. Ich möchte eine runde, satte Form hervorbringen. Der Raum zwischen der realen Fläche der Leinwand und der Fülle der Dinge, wie Erinnerung, tatsächlicher dreidimensionaler Raum oder die Art, wie wir die Welt erleben, ermöglicht es, die Form zu gestalten. Von aussen wirkt dieser Raum sehr eng, aber wenn man erst einmal eingetreten ist und zu arbeiten begonnen hat, erweitert er sich. Ich erwarte viel von diesem Raum. Er ist für mich eine Herausforderung. Ich glaube nämlich, dass durch Beschränkung irgendwie mehr Bedeutung aus der Arbeit herausgeholt werden kann. Ich mag das Malen, weil es zweidimensional ist.

J S : *Als ich TO FIX THE IMAGE IN MEMORY (Das Bild im Gedächtnis verankern) sah, hat mich die raffinierte Machart verblüfft. Und dann schaute ich mir die Nachthimmel-Zeichnungen an...*

V C : Die waren wirklich extrem geschlossen, extrem dicht.

J S : *Aber genau so war es für mich. Ich kam eben von der Wüsten-Etage, und dann blickte ich auf und schwebte im Universum. Ich spürte eine unglaubliche Erhabenheit und Reinheit, nichts Überwältigendes, sondern*

etwas, das fraglos in Ordnung und vollkommen richtig war.

V C : Ich wäre nie auf den Gedanken gekommen, dass man dieses Werk so sehen könnte.

J S : *Na ja, ich vermittle dir hier eine mögliche Erfahrung. Ich dachte, da ist etwas, was einerseits meinen Sinn für gutes Handwerk anspricht und dennoch raffiniert und emotional eindringlich ist. Es war die Reinheit des Ganzen.*

V C : Ich hatte das Gefühl, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY nörgle ständig irgendwie an mir herum. Es war mir zu sehr wie eine Lektion.

J S : *Wieso denn?*

V C : Eigentlich glaubte ich, das Werk stelle das Kunstmachen in Frage. Da ist kein Stil, keine Projektion, keine Persönlichkeit. Ich dachte immer, meine dreidimensionalen Werke hätten sich aus der Malerei ergeben: Immer dort, wo ich die Spannung nicht ertragen konnte, die entstand, wenn ich in einem Bild gegen das Fehlen der dritten Dimension ankämpfen musste. Jedenfalls hatte ich ein echtes Tief, und die Steine waren die eigentliche Grundlage für einen Neubeginn. Und sie brachten mich wieder zum Malen. Ich hatte ja schon seit Jahren nicht mehr gemalt. Dieses Werk erwies sich als wirklich lohnend, denn es bewirkte, dass ich aus mir herauskam. Es ist in der Ausführung sehr primitiv. Da ist kein übertragener Raum, es fehlt die Spannung, die bei einer zweidimensionalen Fläche entsteht, es hat keine Komposition und auch keinerlei Expressivität.

J S : *Und dennoch war es ausgesprochen expressiv, vielleicht nicht in Stil oder Gestus, aber ganz bestimmt in bezug auf die Stimmung.*

V C : Nun ja, es war insofern expressiv, als es gründlich war. Du weisst ja, Gründlichkeit kann expressiv sein, kann Engagement zum Ausdruck bringen. Wenn du etwas wirklich gründlich ansiehst, so gründlich, dass es deinen ganzen Geist erfüllt, dann braucht das Phantasie. Es ist nicht einfach ein Kopieren.

J S : *Kannst du ein bisschen was über die Photographie sagen?*

V C : Gewisse Photos gefallen mir, doch viele mag ich nicht. Sie kommen und gehen in rascher Folge. Für mich ist eine Photographie etwas Gegenständliches ausserhalb meiner selbst.

J S : *Als ich über das Thema Zeit sprechen wollte und über Bilder als eine Art Aufbewahrungsort für Zeit, hast du dich widersetzt. Doch du sagst immer wieder, das Problem bei den Bildern sei, dass sie so schnellebig seien.*

V C : Das kommt, weil ich mir gerne vorstelle, dass in der Kunst die Zeit angehalten wird. Wenn man lange an einem Werk arbeitet, scheint es sich der Zeit zu bemächtigen. Die Bilder, die mir gefallen (jene von Piero della Francesca zum Beispiel), haben etwas Bewegungsloses an sich, einen komprimierten Zeitraum, der dir die Augen öffnet. Wenn du viel Zeit in ein Werk hineinsteckst, geschieht etwas, was das Bild verlangsamt, es körperlicher macht, dich dranbleiben lässt ... Findest du das nicht etwas sentimental?

J S : *Ich finde alles sentimental.*

V C : Nun, der Impuls, ein Kunstwerk zu schaffen, ist irgendwie romantisch. Ich glaube nicht, dass es da einen echten Fortschritt gegeben hat, oder doch? Ich glaube, es geht um Entdeckungen durch Arbeit und Momente der Begegnung, die sich willentlich oder intuitiv ergeben.

J S : *Mich interessiert der enge Spielraum dieses archaischen Treibens.*

V C : Ich finde nicht, dass es eine archaische Angelegenheit ist. Ich bin fest davon überzeugt, dass die Menschen immer malen werden. Kunst maschinell herzustellen ist zwar auch expressiv, aber ich finde nicht, dass es dieselbe Ausdruckskraft hat wie etwas, was in unfassbaren Nuancen Strich für Strich aufgebaut wird, wobei jedes Detail von Bedeutung ist, weil es wirklich einzeln gemacht werden muss.

J S : *Hast du deshalb gesagt, dass du bis vor kurzem Kompositionen verschiedener Dinge vermieden hast, weil zu viele Entscheidungen damit verbunden sind?*

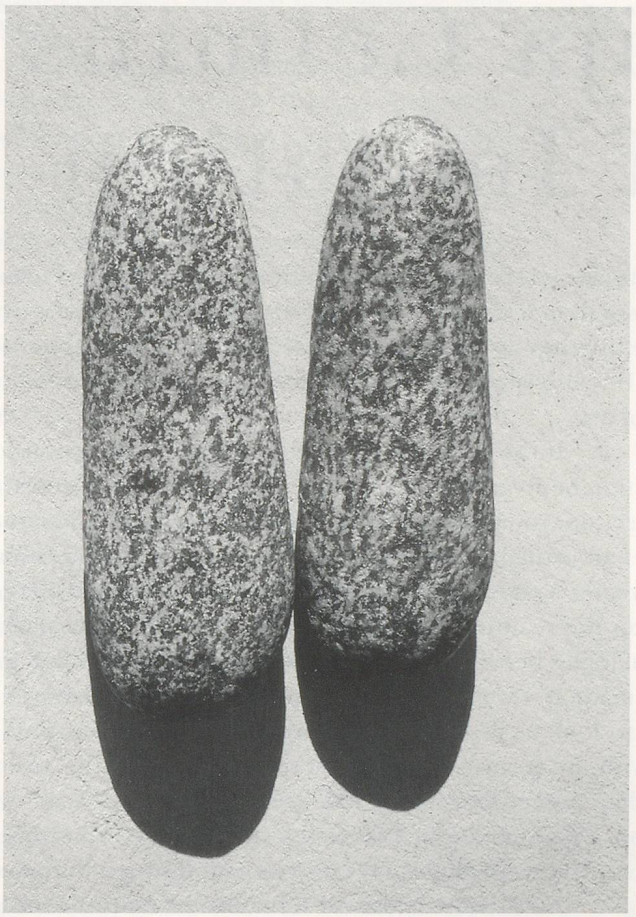
V C : Ja, viel zu viele Entscheidungen! Ich komponiere nicht mit verschiedenen Körperformen, sondern indem ich Zeichen auf die Bildebene abstimme. Die meisten meiner Werke sind in der Ausführung sehr subtil. Ich mag es, wenn nur sehr wenig offenkundig Ausgedachtes sichtbar ist. Das Bild liefert einfach eine sichtbare Struktur, über die ich nicht nachzudenken brauche, so wie Jasper Johns' Flagge.

J S : *Du sagst demnach: «Ich habe das bloss gefunden. Dreht mir daraus keinen Strick. Ich habe es nur ein bisschen geändert und angepasst.»*

V C : Ja, du kluges Kind.

J S : *Und Johns?*

VIJA CELMINS, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, 1977–82, detail, stone and painted bronze / DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN, Detail, Stein und bemalte Bronze.



V C : Nun, während Johns' Bilder zunächst flach und emblematisch waren und er sie dann mit Pinselstrichen, Wachs, Zeitungspapier und so weiter belebte, hat es in meinen Arbeiten am Anfang meistens Raum und Perspektive, die ich später in zweidimensionale Verhältnisse umwandle. Ich verflache sie und stelle so ein Gleichgewicht her zwischen dem, was sich genau vor unseren Augen befindet, und einem grösseren, mit einbezogenen Raum.

J S : *Ich finde vor allem folgendes interessant: Obwohl in dieser Tradition nur noch wenig Raum geblieben zu sein scheint, ist es doch noch ein Raum. Und er ist gerade darum attraktiv, weil er «gestört» ist.*

V C : Die Frage ist, will ich aus diesem Raum etwas Interessantes machen? Die Angelegenheit ist kompliziert. Es geht nämlich nicht nur darum, wie sich die Malerei entwickelt hat, da ist auch noch der physikalische Aspekt, dass hier etwas dem Druck ausgesetzt ist, etwas anderes verkörpern zu müssen, als es eigentlich ist. Es gibt alle möglichen Impulse, alle möglichen Erfahrungen, interessant ist jedoch die Umsetzung.

J S : *Als ich über den engen Raum sprach und dich fragte, ob er gross genug sei, um sich darin zu bewegen, da meinte ich unter anderem: Ist er gross genug, dass du dich von deinen Dämonen befreien kannst?*

V C : Ich glaube nicht, dass das Werk die Dämonen bändigen kann.

J S : *Wie treten die Dämonen denn in Erscheinung?*

V C : Vielleicht in einer Art Zurückhaltung oder Verdichtung, die in manchen meiner Werke spürbar ist, und in einer Art Strenge oder Gründlichkeit, die beinahe aggressiv sein kann. Vielleicht ist das meine persönliche Illusion. Ich glaube, es gibt Dinge, die auf eine stumme, komplexe Art und Weise in einem Werk gleichsam unterschwellig präsent sein können, aber es sind keine direkten Emotionen im Bild enthalten. Ich glaube nicht, dass es viele Dinge dieser Art gibt, die in ein Bild übertragen werden können.

J S : *Ich finde, du hast recht, ein Bild kann nicht so vieles enthalten. Aber ich glaube, es ist der bestimmte Kontext, in dem wir Bilder sehen, der all die «unterschwellig präsenten Dinge» enthält. Der Künstler füllt all das hinein, was dann dem Bild entströmt und an der Oberfläche entweicht, und dort begegnen sich Betrachter und Künstler, in einer eigentlich nicht sehr kommunikativen Weise, aber mit einem gewissen gegenseitigen Vertrauen.*

V C : Malerei ist etwas sehr Genaues und Umfassendes, doch sie ist es nicht in dem Sinn, dass erschöpfende Aussagen über sie möglich wären.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

RICHARD SHIFF

Vija Celmins's Play of Imitation

Given its classical Aristotelian definition, imitation refers to an action guided by the imagination more than it does to some material procedure. This is why children can "imitate" adults long before they acquire the motor skills and coordination to replicate or "copy" adult movements. It is also why classical theorists associated "imitation" (not "copying") with the highest forms of art.

If there is a long tradition that links imitation to art, there is an equally strong connection between acts of freedom and conditions of constraint. At liberty to push a line in any direction, you cannot realize freedom, which, like imitation, is a quality of action, a projection and actualization of desire in relation to some resistant force or necessity. When an artist creates a representation, the model provides a major source of resistance. It acts as a check on the reality factor of the imaginative imitation, forcing the artist to establish plausible analogies between what is seen in the model and what, given a different set of materials, can be made to resemble it. Of course, once certain features have been imitated, the model begins to look as if those had forever been the salient ones. Imitative enactment plays on itself, with the gestures of the artist seeming to alter the givens of nature. Thus Vija Celmins states that "sometimes reality has to be imagined."[1] Whatever the artist's imagination sets down on a painted surface is all the more likely to become visible as the real features of nature's surfaces. Reality comes into its own through imitation in a medium.

An artist's successful imitation of nature is no one-way operation, for at least two natures are involved and converge in the enactment—the model's and the artist's. The imitator willfully engages the model and is limited to its range of discernible physical properties, yet imagination extends the knowledge of these properties in all directions. To observe a pattern of dark and light in nature does not prevent an artist from coordinating its rhythms, spacings, and scale with the range of flexibility of a hand and a brush. This is what Vija Celmins calls "invention," a reorganization of something found in nature, refashioned in the studio, and attuned to the artist's mind and body.

Artists have represented Niagara Falls and the Grand Canyon, but can a successful painting be made from stones? Not of stones, but from stones, or rather on stones, where nature's mineral deposits provide not only the general look of the image created, but also the quality of the surface being painted. Such was the case when, from 1977 to 1982, Celmins worked on a grand sculpture, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, which consists of eleven

---

RICHARD SHIFF is the Director of the Center for the Study of Modernism at the University of Texas at Austin. He recently published "Water and Lipstick" in *Willem de Kooning* (Washington: National Gallery of Art, 1994).

stones and their bronze and acrylic semblances. Despite all its apparent boundaries and self-imposed limitations, this complex work calls forth a remarkable freedom both to look and to make. Looking and making, seeing and touching—these are the actions artistic representation requires, because the model (an object of looking) must be assessed in relation to some active means of figuration (the handling or making).

Celmins gathered her stones from the Rio Grande outside Taos in northern New Mexico. First she collected them, choosing specific items because she was attracted to particular shapes, textures, and surface markings ("I noticed that I kept a lot that had galaxies on them"[2]). Next she had a number of the stones cast in bronze, a material closely associated with the central traditions of Western art. Bronze fashioned in the shape of an ordinary stone entails an odd combination of effects: It connotes both expendable idiosyncrasy (why care about the individuality of a stone when there are so many?) and an elitist self-worth (anything cast in bronze must be important). It can be argued that casting, as an indexical process tied closely to a source object, allows little room for creative imitation. Celmins more than compensated for that by proceeding to paint her cast stones with a degree of detail causing them to resemble the natural ones in kind, that is, qualitatively, imitatively. Such resemblance has a "natural" limit in that an artist can't get a brush to make as fine or as varied a set of marks as can nature, which uses the resources of eons.

With all this imitation of the real, not only of stones, but of wave-filled oceans and star-filled skies (other themes of the artist), Celmins has nevertheless developed an "abstract" style. The difference between her painted bronzes and their natural prototypes is to be found in a play of rhythms and counterbalances deriving from a hand that responds to an eye, as that eye in turn responds to the tiniest details of paint. Celmins understands the physical side of art and ties her imitation to the medium—not to some sense of a proper representation. Her imitation is encased in an artist's medium; the medium, too, offers resistance, its own reality.

Celmins's imitation must further exist in a space. TO FIX THE IMAGE IN MEMORY consists of all the strange topologies belonging to an irregular set of stones—their surfaces bend and twist in three dimensions, forcing the artist's hand to follow unfamiliar courses, and forcing her eye to compose marks without the benefit of a readily coherent framing edge. Yet she has set her cast-and-painted stones into a delimited environment, which, oddly enough, resembles a framed canvas become horizontal. In her studio a white table-top produced the effect of framing, serving as a support for the sculptural arrangement of freely disposed elements. Containment and limitation became ever more clear when TO FIX THE IMAGE IN MEMORY was exhibited within a large glass case.[3] This vitrine establishes a bounded enclosure like a miniature artist's studio—a perfected, self-sufficient environment in which models and representations resemble one another, neither one assuming precedence. Holding model and representation in suspended juxtaposition, Celmins's sculpture renders priorities undecidable.

TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, like memory itself, belongs to both past and present. It creates a harmony of art and nature (a classical artistic goal, associated with past history), while it inaugurates an infinite semiotic abyss, an interminable play of reference (the type of situation explored by so many artists as the condition of their present). Stone resembles stone, referring back and forth, and yet each betrays its distinct character as either art or nature. Like members of a set of differential signs, each one therefore produces for the other its value. The creator can step away, having set a world to work.

1) Vija Celmins, telephone interview by the author, 18 May, 1995.
2) Vija Celmins, interview by Chuck Close, 26–27 September, 1991, in *Vija Celmins*, ed. William S. Bartman (Los Angeles: A.R.T. Press, 1992), p. 17.
3) At issue were factors of security, as well as aesthetic effect.

VIJA CELMINS, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, 1977–82, eleven pairs of acrylic-painted cast bronzes, and original stones, various sizes /
DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN, elf Paare von je einem Originalstein und einem mit Acryl bemalten Abguss in Bronze, diverse Grössen.

RICHARD SHIFF

Vija Celmins und das Spiel mit der Nachahmung

Ausgehend von der Aristotelischen Definition, bezeichnet die Nachahmung eher eine von der Phantasie gelenkte Handlung als einen materiellen Vorgang. Das ist auch der Grund, weshalb Kinder Erwachsene «nachahmen» können, lange bevor sie die motorischen Fähigkeiten und die Koordination beherrschen, um die Bewegungen von Erwachsenen wirklich nachzuvollziehen oder zu «kopieren». Das ist auch der Grund, weshalb Theoretiker der Antike die Nachahmung (im Sinne von Mimesis) mit den höchsten Formen der Kunst in Verbindung brachten.

Während es also eine lange Tradition gibt, welche die Nachahmung mit der Kunst verknüpft, besteht gleichzeitig eine ebenso starke Beziehung zwischen dem freien Handeln und den diese Freiheit einschränkenden Bedingungen. Wenn es einem freigestellt ist, eine Linie in jede beliebige Richtung zu verschieben, wird man sich der Freiheit nicht bewusst, die – wie die Nachahmung – ein Attribut des Handelns, eine Projektion und Verwirklichung des Wunsches bezogen auf einen bestimmten Widerstand oder Zwang ist. Wenn ein Künstler eine Darstellung schafft, ist sein Gegenstand oder sein Modell eine Hauptquelle des Widerstandes. Der Gegenstand (das Modell) funktioniert wie ein Prüfstein des Realitätsfaktors der imaginativen Nachahmung und zwingt den Künstler dazu, glaubhafte Analogien herzustellen zwischen dem, was der Gegenstand zeigt, und dem, was, auf einer anderen materiellen Grundlage, an Ähnlichkeit geleistet werden kann. Natürlich wird, wenn einmal bestimmte Merkmale nachgebildet worden sind, der ursprüngliche Gegenstand nunmehr den Anschein erwecken, als seien diese schon seit jeher seine hervorstechendsten Merkmale gewesen. Die nachahmende Darstellung treibt ein Spiel mit sich selbst, im Zuge dessen die Gesten des Künstlers die Gegebenheiten der Natur abzuwandeln scheinen. Daher die Aussage Vija Celmins', dass «die Wirklichkeit manchmal erdacht werden muss».[1] Was auch immer die Phantasie des Künstlers auf einer gemalten Oberfläche festhält, wird sich um so wahrscheinlicher als das eigentliche Aussehen der Natur darbieten. Die Realität kommt erst in der Vermittlung durch Nachahmung zu ihrer eigentlichen Geltung.

RICHARD SHIFF ist Direktor des Center for the Study of Modernism an der Universität von Texas in Austin. Eine seiner jüngsten Publikationen ist «Water and Lipstick» in *Willem de Kooning*, National Gallery of Art, Washington 1994.

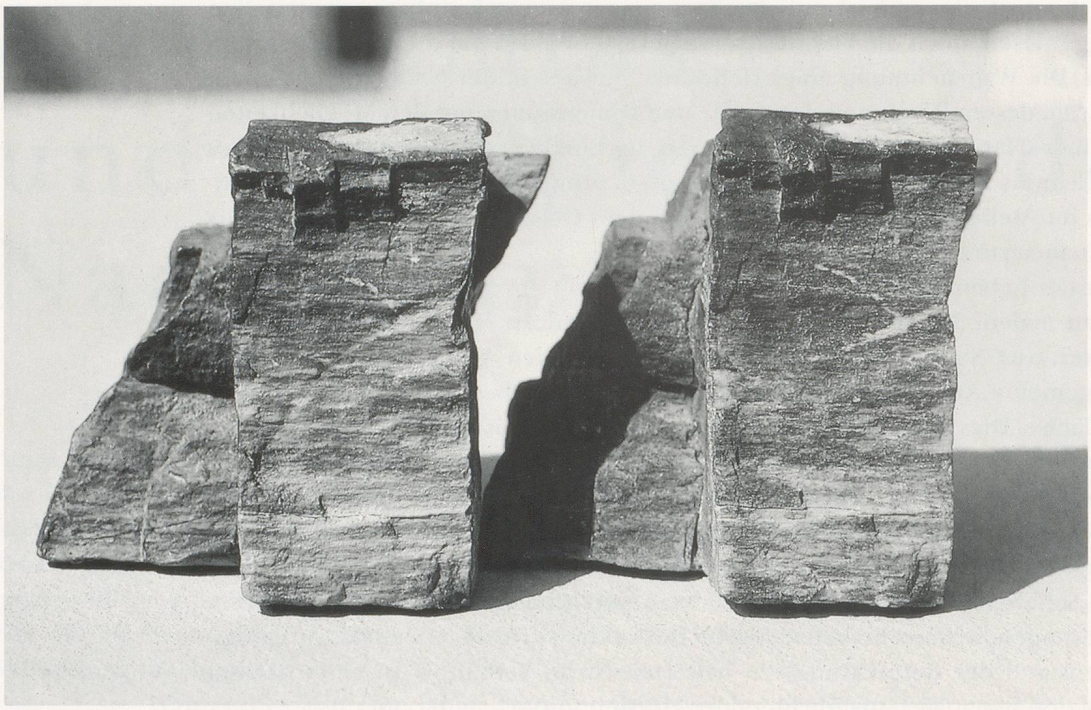
Eine gelungene künstlerische Nachahmung der Natur ist kein Vorgang, der nur in einer Richtung verläuft, denn im Vollzug der Darstellung sind mindestens zwei Wirklichkeiten im Spiel: jene des Gegenstandes und jene des Künstlers. Der Nachahmende bezieht den Gegenstand bewusst ein und ist auf das Spektrum seiner erkennbaren materiellen Eigenschaften angewiesen, doch die Phantasie erweitert das Wissen um diese Eigenschaften nach allen Seiten. Die Wahrnehmung eines Helldunkelmusters in der Natur hindert einen Künstler nicht daran, dessen Rhythmen, Intervalle und Dimensionen mit den Möglichkeiten und Grenzen seiner Hand- und Pinselbewegungen in Einklang zu bringen. Eben dies bezeichnet Vija Celmins als «Erfindung», eine Neugestaltung von etwas in der Natur Vorgefundenem, das im Atelier bearbeitet wird und eine dem Geist und Körper des Künstlers entsprechende Nuancierung erfährt.

Künstler haben die Niagarafälle und den Grand Canyon dargestellt, aber ist es möglich, Steine zu malen? Nicht ein Bild von Steinen, sondern eines ausgehend von Steinen oder besser: auf Steine gemalt, so dass die mineralischen Ablagerungen der Natur nicht nur das allgemeine Aussehen vorgeben, sondern auch die Beschaffenheit der zu bemalenden Oberfläche. Dies war der Fall, als Celmins von 1977 bis 1982 an einer grossen Skulptur mit dem Titel TO FIX THE IMAGE IN MEMORY (DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN) arbeitete, die aus elf Steinen und deren Abbildern in Bronze und Acryl besteht. Ungeachtet seiner offensichtlichen Grenzen und selbstauferlegten Schranken beschwört dieses komplexe Werk eine bemerkenswerte Freiheit, sowohl was die Betrachtungsmöglichkeiten als auch was den Schaffensprozess angeht. Betrachten und schaffen, sehen und berühren: das sind die Handlungen, welche die künstlerische Darstellung erfordert, weil das Ausgangsobjekt (ein Gegenstand der Betrachtung) zu bewerten ist im Verhältnis zu einer aktiven Methode der Gestaltgebung (der Ausführung oder Herstellung).

Celmins fand ihre Steine am Rio Grande ausserhalb von Taos im nördlichen New Mexico. Zunächst sammelte sie sie und suchte bestimmte Exemplare aus, die durch Form, Oberflächenstruktur und -zeichnung besonders ansprechend waren: «Ich stellte fest, dass ich viele aufbewahrte, die Galaxien ähnliche Zeichnungen aufwiesen.»[2)] Als nächstes liess sie einige der Steine in Bronze giessen, ein aufs engste mit den Traditionen abendländischer Kunst verknüpftes Material. Eine in der Form eines gewöhnlichen Steins gestaltete Bronze bringt eine seltsame Verflechtung von Effekten mit sich: ihr eignet sowohl die Konnotation einer überflüssigen Idiosynkrasie (weshalb sich mit der Eigenart eines Steins abgeben, wenn es so viele davon gibt) wie auch die eines erlesenen Eigenwerts (in Bronze Gegossenes ist per definitionem bedeutend). Man könnte geltend machen, dass das Giessen, als ein abgeleitetes Verfahren, das eng an seinen Originalgegenstand gebunden ist, der schöpferischen Phantasie wenig Spielraum lässt. Celmins machte dies mehr als wett dadurch, dass sie in einem nächsten Schritt ihre gegossenen Steine dermassen detailgetreu bemalte, dass sie auch von ihrer Beschaffenheit her, durch die qualitative Nachahmung, den natürlichen Steinen ähnlich sahen. Dieser Ähnlichkeit sind insofern «natürliche» Schranken gesetzt, als dem Künstler kein Pinsel zu Gebote steht, um Zeichnungen von solcher Feinheit oder Vielfalt zu machen, wie sie die Natur, die sich der Ressourcen von Äonen bedient, hervorzubringen vermag.

Bei all dieser Nachahmung von Wirklichkeit, nicht nur von Steinen, sondern auch von wellendurchkämmten Ozeanen und sternenübersäten Himmeln, hat Celmins trotzdem einen «abstrakten» Stil entwickelt. Der Unterschied zwischen ihren bemalten Bronzen und deren natürlichen Prototypen ist in einem Spiel der Rhythmen und Gegengewichte

VIJA CELMINS, TO FIX THE IMAGE IN MEMORY, 1977–82, detail, stone and painted bronze / DAS BILD IM GEDÄCHTNIS VERANKERN, Detail, Stein und bemalte Bronze.



zu finden, das von einer Hand herrührt, die sich in ständigem Wechselspiel mit dem Auge befindet, während dieses wiederum auf die winzigsten Farbdetails reagiert. Celmins ist offen für die materielle Seite der Kunst und bindet ihre Nachbildung eng an das Medium und nicht an irgendeine Vorstellung von angemessener Darstellung. Bei ihr steckt die Nachahmung gleichsam im künstlerischen Medium, und auch das Medium bietet Widerstand durch die ihm eigene Realität.

Celmins' Art der Nachbildung eignet darüber hinaus eine Existenz im Raum. Die Skulptur TO FIX THE IMAGE IN MEMORY besteht aus all den seltsamen Topologien, die einer unregelmässigen Ansammlung von Steinen eigen sind: Ihre Oberflächen biegen und krümmen sich in drei Dimensionen und zwingen die Hand der Künstlerin, unvertrauten Wegen zu folgen, zwingen ihr Auge, Zeichnungen aneinanderzufügen ohne die Unterstützung eines sich ohne weiteres ergebenden begrenzenden Rahmens. Dennoch hat sie ihre gegossenen und bemalten Steine in einem klar umrissenen Ambiente untergebracht, das, seltsam genug, einer in die Horizontale gelegten gerahmten Leinwand gleicht. In ihrem Atelier erzeugte eine weisse Tischplatte als Träger für das skulpturale Arrangement lose verteilter Elemente den Eindruck eines Rahmens. Einfassung und Begrenzung traten noch deutlicher in Erscheinung, als TO FIX THE IMAGE IN MEMORY – ebenso aus Gründen der Sicherheit wie der Ästhetik – in einer grossen Glasvitrine ausgestellt wurde. Die Vitrine schafft einen begrenzten, geschlossenen Raum ähnlich dem Atelier eines Miniaturkünstlers: ein zur Perfektion gesteigertes, in sich geschlossenes Umfeld, in dem Gegenstand und Abbild sich ähneln, ohne dass eines sich über das andere erhebt. Dadurch, dass sie Aus-

VIJA CELMINS, GALAXY (CASSIOPEIA), 1973, graphite on acrylic ground on paper, 12 x 15" / GALAXIE (CASSIOPEIA), Graphit mit Acrylgrund auf Papier, 30,5 x 38 cm. (PHOTO: ROBERT MATES)

gangsobjekt und Abbild ohne Unterschied nebeneinander präsentiert, macht Celmins' Skulptur die Frage nach der Priorität gegenstandslos.

TO FIX THE IMAGE IN MEMORY gehört – wie das Gedächtnis selbst – zugleich der Vergangenheit und der Gegenwart an. Das Werk schafft eine Harmonie von Kunst und Natur (ein klassisches, mit der historischen Vergangenheit assoziiertes künstlerisches Bestreben) und erschliesst dabei eine unendliche semiotische Tiefe, ein endloses Spiel der Referenzen (die Art von Situation, die von so vielen Künstlern als Grundbedingung ihrer Gegenwart ausgelotet worden ist). Ein Stein gleicht dem anderen, er verweist vor und zurück, und doch verrät er jeweils sein spezifisches Wesen entweder als Kunst oder als Natur. Wie bei den Gliedern einer unendlichen mathematischen Reihe ergibt sich aus dem Wert des einen jeweils der des anderen. Der Schöpfer kann abtreten, nachdem er eine Welt in Bewegung gesetzt hat.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Die Künstlerin in einem Telephongespräch mit dem Autor am 18. Mai 1995.
2) Vija Celmins, Interview von Chuck Close (26./27. September 1991), in William S. Bartman (Hrsg.), *Vija Celmins*, A.R.T. Press, Los Angeles 1992, S. 17.

EDITION FOR PARKETT

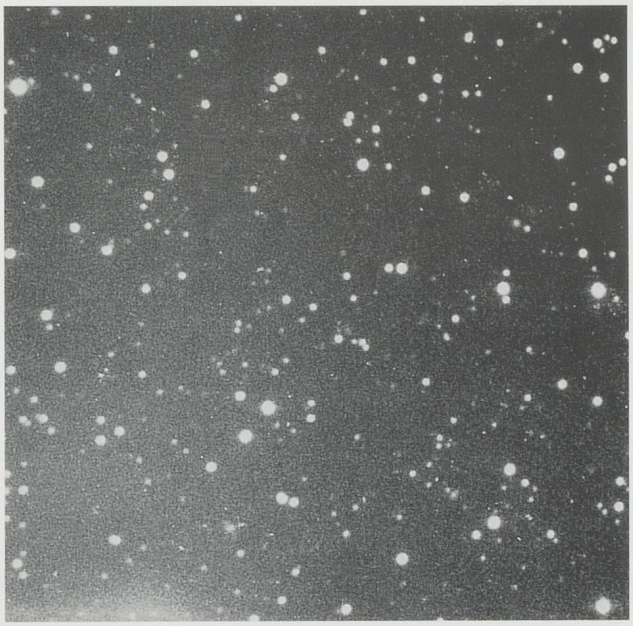
VIJA CELMINS

UNTITLED, 1995

Mezzotint (Manière noire), 5 x 5 1/8"
on Rives, 16 7/8 x 14"
Edition of 60,
signed and numbered

OHNE TITEL, 1995

Mezzotinto (Schabtechnik), 12,6 x 13 cm
auf Rives, 43 x 35,5 cm
Auflage: 60,
numeriert und signiert



Andreas Gursky

JEAN-PIERRE CRIQUI

VON DER MELANCHOLIE DER STANDORTE (BEIM DURCHBLÄTTERN EINES ALBUMS VON ANDREAS GURSKY)

ANDREAS GURSKY, LANDSCHAFT, KREFELD, 1989, 26 x 32,5 cm / LANDSCAPE, KREFELD, 10¼ x 12¾".

Ohne zu vergessen, dass Andreas Gurskys Photographien, wie sie in Galerien und Museen zu sehen sind, sich sehr voneinander unterscheiden, möchte ich die folgenden Bemerkungen auf den Sammelband konzentrieren, der vor kurzem anlässlich einer Ausstellung in den Deichtorhallen, Hamburg, und in der De Appel Foundation, Amsterdam, erschienen ist.[1] Auf der letzten Seite ist vermerkt: «Konzeption des Buches: Andreas Gursky», was uns dazu berechtigt, die Wahl der Bilder, wie auch deren Reihenfolge, jedesmal als ganz und gar ästhetische Entscheidung zu betrachten, gebunden an den Blick des Photographen auf sein Werk als Ganzes. Die Kehrseite einer solchen «Heimkritik» hängt natürlich damit zusammen, dass sie sich auf Reproduktionen (und ein paar Erinnerungen) stützt – mit dem Verlust an Farbqualität und Details, der sich daraus unweigerlich ergibt – und zu einer Art gedanklichen Transposition zwingt, vor allem, was Gurskys Originalformate betrifft, die in ihrer Einbeziehung des Körpers des Betrachters wie auch in ihrem Anklang an die Form des (gemalten) Bildes häufig ein bestimmender Faktor sind. Doch die Reproduktion ist offensichtlich das Los der Photographie, so wie die Abwesenheit des Objekts der Normalfall der Rede über Kunst ist.

JEAN-PIERRE CRIQUI ist Chefredaktor der *«Cahiers du Musée national d'art moderne»* und lebt in Paris.

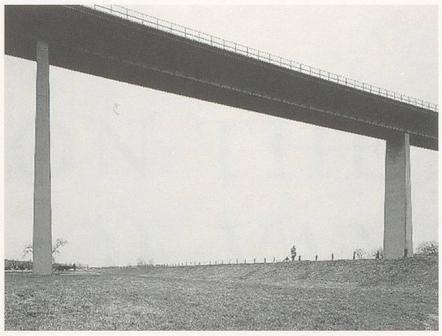
Das von Gursky zusammengestellte Album enthält 61 nicht chronologisch angeordnete Tafeln. Die erste, SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, RATINGEN, stammt aus dem Jahr 1984, was tatsächlich dem frühesten Zeitpunkt der berücksichtigten Periode entspricht. Doch schon bei der zweiten und dritten Tafel von 1989 beziehungsweise 1984 stellt man fest, dass die Einhaltung des Versprechens, die chronologische Abfolge einzuhalten, nur von kurzer Dauer gewesen ist. All dies kann dem flüchtigen oder unaufmerksamen Leser leicht entgehen, da Titel, Daten und Originalmasse erst auf den hinteren Seiten des Bandes, nach dem Bildteil, aufgeführt sind. (Ein Wort zur Frage der Originalmasse: Man sieht anhand der Legenden, dass Gursky rasch zu grösseren Formaten übergegangen ist, von einer Breite von weniger als 50 Zentimetern in den Jahren 1984–85 bis zu zwei Metern und mehr in den späteren Jahren. Ohne wirklich synthesebildend zu sein, was angesichts des Umfangs der Variationen auch schwierig gewesen wäre, bewahrt das Buch ein bestimmtes Grössenverhältnis zwischen den Reproduktionen.) Das erste Bild zeigt einen Waldrand, einen Grenzbereich, wo die Motorfahrzeuge parkiert sind und wo symbolisch der «richtige» Spaziergang beginnt. Es wirkt wie ein Schnappschuss: Ein paar Leute sind in verschiedenen Stellungen festgehalten, und sie scheinen vom Photographen nicht sonderlich Notiz zu nehmen. Auffallend vor allem der Lichtkontrast

zwischen dem Boden im Vordergrund, von der Sonne stark erhellt, und der dunklen Masse des Waldes im Hintergrund.

In einer Weise, die für das in diesem Buch tätige visuelle Denken charakteristisch ist, schafft das zweite Bild, LANDSCHAFT, KREFELD (1989), in bezug auf das vorhergehende gleichzeitig einen Übergang und eine Trennung. Übergang, was das Motiv betrifft (Bäume und Gras, als ob Gursky tief in den Wald gegangen wäre), und Trennung, was die Komposition betrifft (*all over,* ohne Personen, ohne Tiefe, mit engerer Farbabstufung). Nach der ausdrücklichen Banalität der ersten Ansicht folgt auch hier ein merkwürdiges Element, ein *punctum,* das, einmal erfasst, unaufhörlich unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht: Ein Strick oder ein Tau durchquert diagonal einen Teil der Vegetation (und des Bildes) und verschwindet in der unteren rechten Ecke. Auf fast demonstrative Weise vervollständigt die dritte Tafel die Strategie, die den Aufbau des Albums sanft – ohne absolutes Leitprinzip – regiert. SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, DÜSSELDORF (1984) bringt uns wieder, in Form einer Variation, auf die den Band eröffnende Abbildung zurück: ähnlicher Titel, gleiches Format, und auch hier Personen, eher als Zuschauer denn als Spaziergänger, wie unversehens an einer Schranke aufgenommen (am Rand des umzäunten Geländes eines Flughafens), an einer durchsichtigen und auf einen fernen Horizont hin geöffneten Schranke allerdings. Man kann demnach versuchen, sich einen Begriff davon zu machen, was Gursky geleitet hat: Es ist eine Bewegung des Hin und Zurück, mit abwechselnd klaren, aber nie vollständigen Brüchen und Wiederholungen, wie ein System von Echoreimen, das dem Ungefähren und Unvorhergesehenen Raum bietet. So führt uns die vierte Ansicht, FLUGHAFEN DÜSSELDORF (1985), ins Innere des Flughafengeländes (eine nun grössere Menschenmenge, meist von vorn und nicht mehr von hinten, das Flugzeug diesmal ausserhalb des Bildes), während die fünfte, SONNTAGSSPAZIERGÄNGER, MÜLHEIM AN DER RUHR (1985), das Thema der allerersten weiterführt. Doch es ist kein zwangsläufig strenger Wechsel, und dessen Pole – Akzente, wie man in Anspielung auf eine Art Metrik sagen müsste – werden mehr als einmal verschoben.

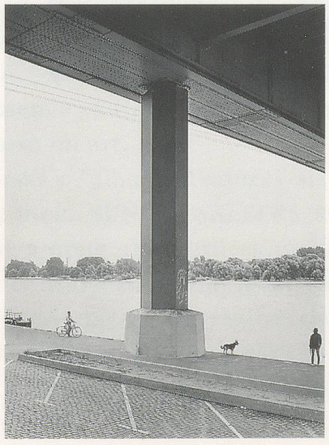
Der Kommentator muss vor diesen Bildern den Zwang zur Beschreibung und die Lust daran akzeptieren. Die Beschreibung – die immer schon mit Interpretation zu tun hat – wird sozusagen wachgerufen durch den zunehmenden Reichtum der Kompositionen Gurskys, der an die Stelle der eher photographischen Bezüge, in den vorhin erwähnten Arbeiten (bei gewissen Flughafenansichten könnte man an Gary Winogrand oder Elliott Erwitt denken, mit den feinen, notwendigerweise bestehenden Unterschieden), eine Vielfalt von malerischen Anspielungen, eine ganze historische Schichtenfolge setzt, die sein Unternehmen tatsächlich allegorisch erscheinen lassen. RUHRTAL (1989) zeigt einen Mann, einen winzigen Punkt in der unermesslichen Weite der Landschaft, unter einer Brücke – oder Auto-Hochstrasse – stehend, die einen dicken Strich durch den fahlen und eintönigen Himmel zieht. Es lässt sich nicht sagen, ob wir es hier mit einer Pose zu tun haben oder nicht. Das ganze Bild, gleich der einzigen menschlichen Gestalt darin, ist wie erstarrt. Die isolierte und schwindelerregende Lage der Figur in der Landschaft ruft unweigerlich die Behandlung des Erhabenen durch die Maler der Romantik in Erinnerung, mit der Verwischung, die dort zwischen den Kategorien des *Weiten* und des *Unendlichen* am Werk ist – man fühlt sich bald einmal an Caspar David Friedrichs berühmtes Bild MÖNCH AM MEER (1808–10) erinnert.

Die anschliessende Tafel in Gurskys Album, ZOOBRÜCKE, KÖLN (1988), führt uns, einer bereits angesprochenen Bewegung folgend, näher unter die «Brücke» (eine andere Brücke), deren einziger sichtbarer Pfeiler, schwarz wie der Teil der Konstruktion, den er stützt – ein abstraktes Gebilde à la Franz Kline –, einem reinen Zeichen gleich, in den einheitlich weissen Hintergrund von Himmel und Fluss einbricht. Am Ufer stehen zwei Personen etwas entfernt voneinander und zwischen den beiden ein Hund, der ebenfalls Richtung Wasser schaut. Selbstvergessene Gestalten, die an Schlafwandler auf den leeren Plätzen in De Chiricos Bildern erinnern, aber auch Gestalten des zeitgemässen Nicht-bei-sich-Seins, der faden Verlorenheit und des Verlassenheitsgefühls, die in den Zwischenräumen (vor-)städtischer Wucherungen überhandnehmen. Man wende



RUHRTAL, 1989

ANGLER, MÜLHEIM, 1989 / ANGLERS MÜLHEIM



ZOOBRÜCKE, KÖLN, 1988 / ZOO BRIDGE, COLOGNE

die Seite und betrachte ANGLER, MÜLHEIM (1989): Die Brücke ist fast verschwunden, nimmt nur noch einen winzigen Teil unter dem Horizont ein; die Ansicht zeigt nichts als Himmel, Blattwerk und Fluss, es fehlte nicht viel, und man würde nicht einmal die Anwesenheit von ein paar Anglern bemerken (es ist also, noch einmal, Sonntag). Man hat die Grossstadt hinter sich gelassen, könnte man sagen, aber nur ein bisschen: gesetzt den Fall, dieses fiktive Arkadien liesse sich zum Tönen bringen, dann möchte ich wetten, dass man deutlich den Lärm der Stadt und ihrer Automobile vernehmen würde. In Gurskys Landschaften ziehen die Zeiten nicht linear vorbei, sondern überlagern sich in Schichten.[2)]

Die überblickende Ansicht kehrt bei Gursky immer wieder: Es ist gleichzeitig der Blick Gottes und der Postkarte, daher diese köstliche, weil unbestimmbare Mischung von Metaphysik und Ironie. Die Pascalsche Empfindung unserer Endlichkeit trifft auf der Oberfläche seiner Photographien auf eine Art menschliche oder gar volkstümliche Burleske. Vielleicht lässt sich an den Bildern von Schwimmbädern diese brisante Mischung am besten erkennen: Bilder in lebhaften Farben und getüpfelt mit Menschen, die sich den Riten modernen Freizeitgenusses hingeben, so GELSENKIRCHEN (1991) oder SCHWIMMBAD, RATINGEN (1987), hier aufeinanderfolgend. Unmittelbar davor HÜHNER, KREFELD (1989), das uns seinem Titel getreu mit einem weiten Feld konfrontiert, das hie und da, in vollendet zufälliger Weise verteilt, von Hühnern und Hähnen belebt ist. Aber gibt es eine Metaphysik für Federvieh?

Mit den Innenräumen von Fabriken oder Börsen-Szenen erreicht die malerische Schönheit der Photographien Gurskys ihren Höhepunkt. Dass die Orte mühseliger Arbeit, der Entfremdung und des aufs zynischste entkörperlichten Handels Gelegenheit zu einem visuellen Genuss ohnegleichen geben, einschliesslich jenem vor der «Natur», das ist ein Paradox, dem ein unangenehmer Nachgeschmack anhaften mag. Doch auch hier ist alles eine Frage des Standortes, und es besteht kein Zweifel, dass das hypnotische Schillern von MERCEDES, RASTATT (1993), GRUNDIG, NÜRNBERG (1993), oder SIEMENS, KARLSRUHE (1991) von den Angestellten gemeinhin

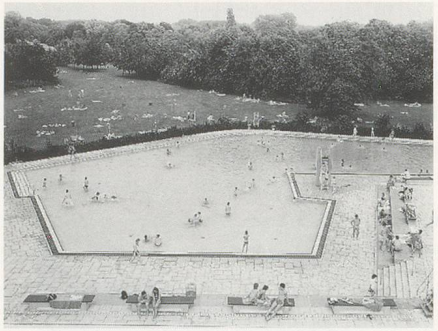
nicht wahrgenommen wird – diese wiederum werden von uns Betrachtern fast nicht wahrgenommen, so sehr verschmelzen sie mit ihrer Umgebung, so sehr scheinen sie aus demselben dichten und polychromen Material der Maschinen gefertigt, die sie betätigen, und der Produkte, die sie herstellen. Ich kann mir nicht recht vorstellen, wo und auf welcher Höhe Gursky sich für diese Aufnahmen postiert hat, aber gleichzeitig mit der Pracht der Kompositionen kommt eine Feststellung zu uns herüber, die den Status – die Bedeutungslosigkeit – des arbeitenden Körpers der Gegenwart betrifft, wie um daran zu erinnern, dass jeglicher Hedonismus, möge er ästhetisch noch so unbefangen sein, mit Sicherheit einen Tropfen Gift enthält, der uns in die Wirklichkeit zurückholt (die Erbsünde des Bildes).

Die letzte Tafel dessen, was ich hier nicht ohne eine gewisse Willkür als Gurskys «Album» bezeichnet habe, stellt eine andere Innenraumszenerie dar: RESTAURANT, ST. MORITZ (1991) zeigt an Tischen sitzende Menschen, die essen, trinken, diskutieren oder um sich schauen. Der Hintergrund ist weiss, einzig unterbrochen von einer dichten Reihe von Vertikalen, die die obere Bildhälfte rhythmisch gliedert – eine Säule in der Mitte des Saals und die Metallfassungen dieser besonderen Art Veranda. Das Draussen, von dem man doch vermutet, dass es extrem nah und dem Blick zugänglich ist, existiert nicht. Es gibt nur diese Körper im Zustand der Ruhe, die Altersgruppen bunt gemischt, einzigartig und beliebig, beieinander und getrennt, gleichgültig gegenüber dem Schauspiel, das sie bieten (die Minimalversion des Schauspiels). Nicht einer, der ins Objektiv blickt: ein Gruppenbild mit abwesendem Photographen.

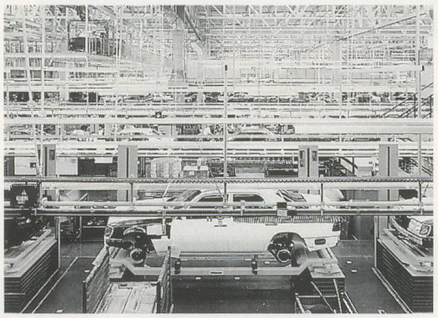
(Übersetzung aus dem Französischen: Thomas Aigner)

1) *Andreas Gursky, Photographien 1984–1993,* Zdenek Felix (Hrsg.), mit einem Text von Rudolf Schmitz, Schirmer & Mosel, München/Paris/London 1994.

2) James Lingwood schreibt, unter Hinweis auf Fernand Braudels Ausführungen über die «lange Dauer»: «Gurskys Photographien, einzeln und insgesamt, scheinen genau Braudels drei Zeiten zu umfassen: die *geographische* Zeit des Landes, die *soziale* Zeit der Stadt und die *biologische* Zeit des Individuums, handle es sich nun um einen Fabrikarbeiter oder einen Touristen.» Siehe James Lingwood, *Different Times,* Katalog zur Ausstellung «The Epic and the Everyday», The South Bank Centre at the Hayward Gallery, London 1994, S. 17.



SCHWIMMBAD, RATINGEN, 1987 / SWIMMING POOL, RATINGEN



MERCEDES RASTATT, 1993

JEAN-PIERRE CRIQUI

ON THE MELANCHOLY OF VANTAGE POINTS (AS I LEAF THROUGH AN "ALBUM" BY ANDREAS GURSKY)

Without forgetting that Andreas Gursky's photographs are very different when seen on the walls of galleries or museums, the following remarks shall focus on the catalogue of these photographs published in conjunction with an exhibition at Hamburg's Deichtorhallen and Amsterdam's De Appel Foundation.[1] In the colophon we read "Publication concept: Andreas Gursky." Evidently then, Gursky selected the images and determined the sequencing of the book, giving us insight into his aesthetic decisions on looking back on his work in its entirety. The flip side of such an "in-house review" is, of course, that photographic reproductions inevitably entail a certain loss of integrity in terms of color and detail. Moreover, we have to make mental adjustments given the fact that the size of Gursky's originals, like paintings, have a way of engaging the viewer's body. But reproduction is evidently the fate of photography, much as the absence of the object is the bread and butter of discourse on art.

Gursky's "album" features sixty-one plates. The first of them, SUNDAY WALKERS, RATINGEN (1994), is indeed among the earliest pictures of the period under consideration, but as we move on to the next plates we immediately realize that the pictures are not presented in chronological order. All this may go unnoticed by impatient or inattentive readers, not least because the photographs' titles, dates and original sizes are listed by page at the end of the book. (A word about original sizes: while reading these legends one notices that Gursky rapidly expanded his formats, moving from dimensions of less than 50 centimeters in 1984–85 to two meters and more in the ensuing years; and though there is no genuine scaling—which would have been difficult considering the range of variations—the book does show a certain consistency in the relative proportions of the reproductions.) The first image shows the edge of a forest, a fringe area where vehicles are parked and where the "real" walk symbolically begins. It looks like a snapshot: some people who seem not to be taking any special notice of the photographer are captured in a variety of attitudes; striking above all is the chiaroscuro between the foreground bathed in stark sunlight, and the dark mass of the forest in the background.

In a manner characteristic of the visual thought at work here, the second image, LANDSCAPE, KREFELD (1989), creates both a transition and a break from the first one: transition in terms of the subject (trees and greenery, as if Gursky had ventured deep into the forest) and a break in terms of the composition (all-over, no figures, no depth, tightly keyed). The unmistakable banality of the first shot is followed here too by a curious element, a punctum which, once perceived, keeps our attention: a string or thin thread moves diagonally across part of the vegetation

JEAN-PIERRE CRIQUI is the Editor-in-chief of *"Les Cahiers du Musée national d'art moderne."* He lives in Paris.

(and the image), vanishing into the lower right corner. And, almost as if to make a point, the third plate rounds out the strategy that subtly commands, without any absolute guideline, the organization of the album. SUNDAY WALKERS, DÜSSELDORF (1984) sends us back to the first illustration of which it offers a variation: similar title, identical format and there, too, people, promenading rather than strolling, caught seemingly unawares on a threshold (the edge of the fenced-in airfield), a transparent threshold opening up on a distant horizon. Having said this, we can try to figure out what may have guided Gursky, a play of comings and goings set off against sharp—but never total—breaks and reminders, like a system of echoing rhymes that would allow for approximation and uncertainty. Thus the fourth plate, AIRPORT, DÜSSELDORF (1985), brings us into the airport's territory (more people, mostly seen full-face rather than from the back), whereas the fifth shot, SUNDAY WALKERS, MÜLHEIM (1985), elaborates on the first photograph. But this seesaw is not necessarily rigid, and its poles—its accents, one should say as a hint to some sort of a pattern—turn up slanted more than once.

Faced with these images, the commentator cannot but give in to the obligation and the pleasure of description. Clearly an interpretation already, this description is "evoked" by the growing elaborateness of Gursky's compositions that replaces the rather arbitrary photographic references of the works cited earlier—as we stand facing certain of his airport views, we could think of Gary Winogrand or Elliott Erwitt, albeit with subtle distinctions—with a whole variety of pictorial allusions, a fully fledged historic carousel. Thus his venture becomes something truly allegorical. RUHR VALLEY (1989) shows a man, a tiny dot amidst the immensity of the countryside, standing beneath a bridge, or a suspended highway, which blots out the pale and unmodulated sky in a broad swathe. Hard to say whether or not it was set up that way. The whole image seems petrified. This astonishing, isolatory placement of the figure amidst the landscape unfailingly evokes the treatment of the ineffable by Romantic painters, with a blurring of the categories of vastness and infinity at work there—it doesn't take much to connect to Caspar

GENUA, 1991

RESTAURANT, ST. MORITZ, 1991

David Friedrich's famous MONK BY THE SEASHORE (1808–10).

The next plate, ZOO BRIDGE, COLOGNE (1988), following a pattern evoked earlier, brings us closer under the Bridge (another bridge); its only visible pillar, black as the fragment of the structure it supports, impinges like a pure sign—an abstract, Franz-Kline-like graphic rendition—on the totally white backdrop of sky and river. On the shore there are two people, set apart from each other and separated by a dog which is also facing the water. These figures are sunk in introspection in a way reminiscent of the sleepwalkers crossing De Chirico's deserted squares; but they're also figures reflecting the contemporary absence of self, the bittersweet dereliction and the feeling of abandonment which nowadays seep through the nooks and crannies of the urban fabric. Turn the page and look at ANGLERS, MÜLHEIM (1989): the bridge has almost vanished, it takes up just a sliver of horizon; all that's left is sky, leaves and river, and one almost fails to notice the presence of a few anglers (so it's Sunday, once again). The metropolis has been left behind, one would say, but just a bit: assuming a sound track could be added to that fictional Arcadia, I'd gladly wager that we'd distinctly hear the roar of the city and of its cars. In Gursky's landscapes events don't follow a linear sequence, they turn up layered on top of one another.[2)]

The elevated view is persistent with Gursky: it's the vantage point of both God and postcards, yielding a titillating and elusive blend of metaphysics and irony. On the surface of his photographs, Pascal's sense of man's finiteness meets a thoroughly human, even folksy, sort of burlesque. Perhaps the images of swimming pools best reflect this volatile mixture. Vividly colored images, dotted with the presence of men paying homage to the rites of modern leisure: thus GELSENKIRCHEN (1991), or SWIMMING POOL, RATINGEN (1987), follow each other. And just before, CHICKENS, KREFELD (1989) confronts us with a wide field where roosters and hens show up here and there, spread out in a masterfully random way. But then, is there a metaphysics for chickens?

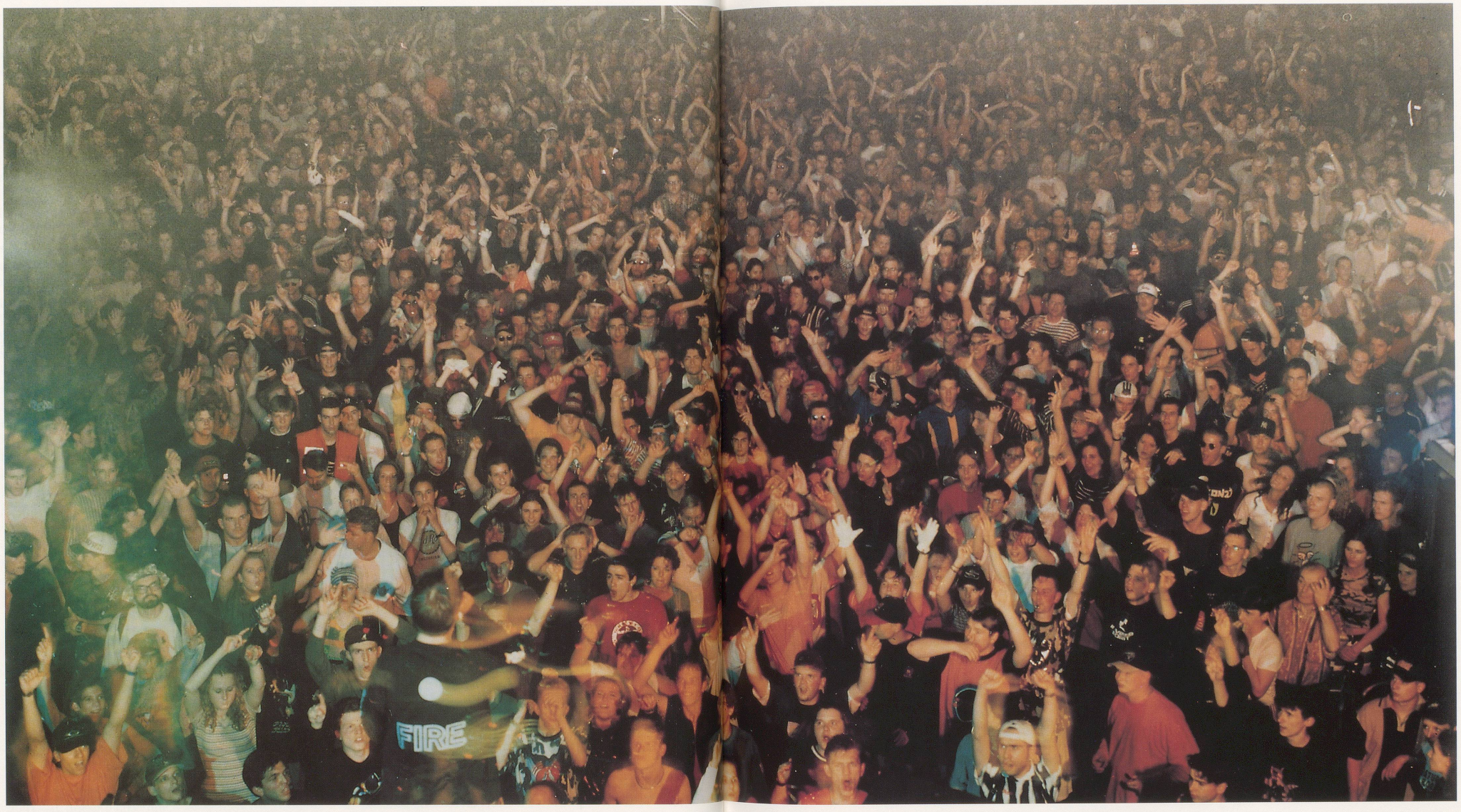
The rampant beauty of Gursky's photographs culminates in his interiors of factories or stock exchanges. That these places of labor, of alienation and of the most cynically disembodied business could provide an opportunity for unparalleled visual delight, even ahead of "nature," is a paradox that will perhaps leave an ashen aftertaste. But there again it's a matter of perspective and there's no doubt that the hypnotic seductiveness of MERCEDES, RASTATT (1993), GRUNDIG, NÜRNBERG (1993) or SIEMENS, KARLSRUHE (1991) goes virtually unnoticed by their inhabitants, who in turn would go nearly unnoticed by us viewers, so much do they meld into their environment, so much do they seem cast from the same compact and multicolored material as the machines they operate and the goods they produce. I have trouble imagining from what vantage point and height Gursky took his pictures, but as we see the splendor of his compositions we also notice a touching fact: the status—the insignificance—of the contemporary body at work, as if to remind us that any kind of hedonism, even the aesthetically most disinterested sort, is surely tinged with a drop of poison that jolts us back to reality (the original sin of the image).

The last plate of what I have been calling Gursky's "album" is another interior scene. RESTAURANT, ST. MORITZ (1991) shows people seated at tables drinking, eating, talking, looking around. The background is white, broken only by a tight set of vertical lines marking the upper half of the picture (a column in the middle of the hall and the metal posts of a particular sort of veranda). The outside, which can surely be assumed to be extremely close by and visually accessible, doesn't exist. There are only these bodies at rest, all ages blurred, commonplace, together yet apart, indifferent to the show they provide—the minimal version of the show. Not one of them is looking at the lens: a group portrait with no photographer. *(Translation from the French by John D. Herron)*

1) *Andreas Gursky, Photographs 1984–1993,* edited by Zdenek Felix, with an essay by Rudolf Schmitz (Munich: Schirmer Art Books, 1994).

2) Evoking Fernand Braudel's developments on the "long duration" James Lingwood writes: "Gursky's photographs, singly and collectively, seem perfectly to embody Braudel's three times: the *geographical* time of the land (...), the *social* time of the city, and the *biological* time of the individual, whether a factory worker or a tourist." See James Lingwood, *Different Times,* catalogue of the exhibition "The Epic and the Everyday" (London: The South Bank Centre at the Hayward Gallery, 1994), p. 17.

Andreas Gursky



ANDREAS GURSKY, UNION RAVE, DÜSSELDORF, PHILIPS-HALLE, 1995,

155 cm x 235 cm / 61 x 92½" (in Zusammenarbeit mit / in cooperation with G. K. S.).

JACQUELINE BURCKHARDT

ANDREAS GURSKY: Maler der neuen Schauplätze

Wie aus der Sicht eines «ausserplanetarischen Wesens»[1] habe er, Andreas Gursky, die Spezies Mensch unter freiem Himmel beobachtet. Magnetisch angezogen von der oft paradoxen Phänomenologie der Gestaltungsordnungen, die die Menschen für sich erfunden haben, streift er um unseren Globus und trifft auf Bilder, die erkannt werden wollen. Nicht der Umgang mit den künstlerischen Einfällen ist seine Methode, nicht die Subjektivität hinterfragt er, der eingestimmt ist auf die Wahrnehmung zufallender Bilder. Diese gehören zwar allen, doch kein anderer vermag es so wie er, sie in ihrer Einmaligkeit und Besonderheit aufzugreifen. Nach einem strengen Selektionsprinzip prüft er das Sosein des Zugefallenen auf seine Bildwürdigkeit hin, dabei sieht Gursky die Schauplätze dieser Erde mit ebenso feinem Gespür für gesellschaftliche Relevanz wie für malerische Dichte. Dieser doppelte Anspruch leitet ihn beim Entscheid, wann der richtige Standort und Augenblick, das beste Licht und die ideale Konstellation aller Elemente sich ergeben haben, um den Auslöser zu betätigen. Deshalb entpuppt sich im Resultat das scheinbar «ausserplanetarische Wesen» als ein Künstler, dem die Tradition der abendländischen Malerei, der figürlichen wie der abstrakten, innewohnt, nebst dem Einfluss dokumentarisch-realistischer Art, den seine Lehrer Bernd und Hilla Becher auf ihn ausübten. Breughel-Szenen, Jan Vermeer, Adolf Menzel, die Maler der deutschen Romantik, Jackson Pollock, auch Matisse und andere sind in Gurskys gesellschaftsbezogenen Photographien zuweilen präsent. Malerisch wirken seine Motive zudem, weil er ihnen mit einer gewissen Gleichgültigkeit, ohne jeden moralischen oder zynischen Hintergedanken, begegnet, und weil er den Dingen Gleichwertigkeit verleiht – jedem Element, der kleinen Figur, der Farbe und Textur ebenso wie der grossen Form und der Gesamtkomposition. So gibt es keine zentralen oder peripheren Zonen in seinen photographischen Bildern. Viel eher trifft der wandernde Blick auf Elemente, die im Verlauf der Betrachtung immer neue Verbindungen eingehen, bis ein stringentes Beziehungsgeflecht entsteht. Die Wahl der Perspektive, oft aus erhöhter, auf jeden Fall aus distanzierter Position, verschafft die Übersicht, aber gleichzeitig registriert die potente Linse der Grossbildkamera auch das kleinste Detail. Daher ist man aufgefordert, die so ganz unplakativen, seit 1988 mehrheitlich grossformatigen Photographien sowohl aus einer gewissen Ferne wie aus unmittelbarer Nähe zu betrachten. Jedes seiner Bilder prägt eine innere formale Eigengesetzlichkeit. Ob Land-

schaftsbild, in dem Menschen sich in Gruppen oder Massen, immer klein und nie im Vordergrund bewegen, ob Stadtansicht oder Photographien von Arbeitsräumen in Fabriken, Banken oder Börsen: Jedes Werk steht einzeln für sich da, ordnet sich in keine Serie ein, strahlt eine eigene Stimmigkeit aus und versetzt einen in immer neues Staunen.

THEBEN WEST (1993), ein Bild der Gestaltungswandlungen durch die Jahrtausende verschiedener Zivilisationen, könnte nicht anders als ein Hochformat mit hohem Horizont sein: unten die Aufsicht auf die Ausgrabungen der sandigen Nekropole, darin vertikal verlaufend und so die zeiträumliche Selbstbestimmung markierend eine immer funktionstüchtiger werdende Strasse, die von der Nekropole in die ganz verweltlichte moderne Agrarlandschaft führt und von Touristen, klein wie Ameisen, bevölkert wird. Ganz oben nach einigen sanften horizontalen Unterbrechungen verliert sich der Fluchtpunkt im Himmel hinter dem Nil. Man kann das Bild auch ganz anders lesen, so, als ginge es Gursky um die dynamische Komposition auf einer Fläche, um Antiillusionismus, als hätte er als Maler sein Körpermass benutzt, um diese Fläche zu bespielen.

Die Romantik des Entertainments liegt über NIAGARA FALLS (1989); nicht jene Dramatik, die wir aus den historischen Gemälden kennen, wo Menschen mit Schrecken oder heroisch sich der Gewalt der Natur aussetzen. Denn hier ist gewiss, dass das in die Wogen stechende Schiff mit den Urlaubern das Ufer nach dem vergnüglichen Ausflug wieder heil erreicht. Die beiden Vögel im Himmel setzen einen spannenden Akzent, so wie bei Matisse zwei in eine Fläche gepinselte Tupfer. Eine ähnliche malerische Assoziation findet man in HONG KONG, GRAND HYATT PARK (1994), wo die erahnten Bewegungen der winzigen Schattenboxer in den runden gewellten Linien der Wege wieder aufgenommen scheinen. Paradoxe Künstlichkeit ist hier registriert im Biotop und im Eingriff ins Meer, in das hinein eine Brücke gebaut wird; ebenso in AUTOBAHN, BREMEN (1991), wo der natürliche Horizont mit dem künstlichen, gebildet durch die von Menschen veränderte Landschaft und durch die Mauer eines Industriekomplexes, verschmilzt. Wie zwei Parabeln driften die einsamen Strassen auseinander und münden ebenfalls in diesen Horizont. Dabei entsteht weder eine friedliche noch trostlose Situation, sondern eher eine tragikomische.

In einer Zeit des fundamentalen Umbruchs durch die neuen Technologien schafft Gursky in letzter Zeit Bilder, die einem nicht geheuer sein können. Schwindel überfällt einen vor HONG KONG, SHANGHAI BANK (1994), einer Nocturne für die vernetzte Welt der globalen Ökonomie, oder vor HONG KONG, BÖRSE (1994), in welcher das bislang lokalspezifische Geschrei plötzlich verstummt ist dank der elektronischen «Revolution». Dutzende von Börsianern in roten, numerierten Überzügen sitzen heute dort in wohlgeordneter Choreographie vor ihren Computern. Dabei geht es in diesem, in der Kunst erstmals Einzug haltenden Motiv – wie in allen Werken Gurskys – nicht um den Gemeinplatz der kritischen Darstellung der manipulierten Massengesellschaft in ihrer Umwelt. Vielmehr steht etwas anderes im Vordergrund seiner sich tief ins Gedächtnis einbrennenden Stimmungsträger: das Faszinosum der Erscheinungswelt und der Ungewissheitsfaktor, der in der mit aller Deutlichkeit gezeichneten Faktendimension liegt. Schliesslich führt er uns mit seiner «malerischen» Photographie an bisher verkannte Schauplätze einer sich rasant verändernden Welt.

1) *Andreas Gursky,* Katalog Kunsthalle Zürich, 1992, S. 10.

ANDREAS GURSKY, THEBEN WEST, 1993, 165 x 202 cm / THEBES WEST, 65 x 79½".

ANDREAS GURSKY, HONG KONG SHANGHAI BANK, 1994, 220 x 170 cm / 86⅝ x 67".

ANDREAS GURSKY, ENGADIN, 1995, 160 x 220 cm / 63 x 86⅝".

ANDREAS GURSKY, HONG KONG, GRAND HYATT PARK, 1994, 145 x 120 cm / 57 x 47¼".

JACQUELINE BURCKHARDT

ANDREAS GURSKY: Painter of New Theaters of Action

Andreas Gursky observes the human species in and out of doors as if through the eyes of an "extraterrestrial being."[1] Magnetically attracted by the frequently paradoxical phenomenology of the structures and patterns that people invent for themselves, he stalks our planet, meeting up with unsuspecting and unsuspected images. His method does not draw on artistic inspiration nor does it call into question the subjectivity that orchestrates the perception of received images. These images are public domain but Gursky succeeds, like no one else, in pinning down their particular and singular qualities. Following a rigorous process of selection, he determines the pictorial value of received givens; he studies specific theaters of action with a refined eye for their social relevance and their painterly density. These two concerns guide his assessment of the location, the right moment, the best lighting, the ideal configuration, and finally the decision to release the shutter. The outcome reveals this "extraterrestrial" to be an artist undeniably enmeshed in the tradition and history of art in the Western world, both figurative and abstract, and deeply indebted to the documentary realism of his teachers Bernd and Hilla Becher. The presence of Brueghel, Jan Vermeer, Adolf Menzel, the German Romantic painters, Jackson Pollock, even Matisse, and others is variously felt in Gursky's socially oriented photographs. But the painterly cast of his motifs also stems from a certain indifference: there are no moral or cynical undertones, all is treated as equivalent: every element, the small figure, the color, the texture, as well as the large shape and the overall composition. Gursky's photographs do not direct the viewer's eye to zones of concentration. Instead our wandering gaze alights on elements, assembling and reassembling them, until a stringent network of relations emerges. The choice of perspective, usually raised and always distanced, provides an overview, but the powerful lens of the plate camera also registers the tiniest of details. We must therefore view these antibillboard large-format photographs not only from a certain distance but in close-up as well.

Each of the photographs is governed by its own inherent formal logic. Whether it is a landscape in which people—always small and never foregrounded—move in groups or in crowds, or a cityscape, or workplaces such as factories, banks, the stock exchange, each picture functions as an independent unit, not as part of a series, and thereby radiates a selfcontained aura that never ceases to elicit astonishment.

THEBES WEST (1993), picturing the transformation of the world's civilizations through the millennia, must necessarily have a tall rectangular format with an almost aerial horizon. Below, a view of the excavations in a sandy necropolis, with a street that runs a vertical course, marking a time-space continuum of self-determination, a street that becomes increasingly more efficient as it leads away—teeming with ant-like masses of tourists—from the necropolis to the utterly secularized landscape of agribusiness. At the very top, after a few subtle horizontal breaks, the vanishing point fades into the sky behind the Nile. The picture might also be given an entirely different reading, of Gursky the photographer interested in the dynamic composition of planes, in anti-illusionism, or Gursky the painter using the measure of his own body to play on his surfaces.

The romanticism of entertainment underlies NIAGARA FALLS (1989), not the familiar drama of historical paintings showing people—terrified or heroic—as they brave the mighty forces of nature. Here we can rest assured that the boat filled with vacationers will safely sail into port after a pleasurable excursion. Two birds lend a dramatic accent to the sky, like two dabs of paint from Matisse's brush. There is also a striking painterly association in HONG KONG, GRAND HYATT PARK (1994), where the latent movement of tiny shadow-boxers seems to be echoed in the curved, undulating paths. Here a paradoxical artificiality is registered in the combination of the biotope and the bridge built out into the waters. The same goes for AUTOBAHN, BREMEN (1991), where the natural horizon melts into the artificial landscaping and the walls of an industrial complex. Like two parables, the lonely streets drift apart and merge into these horizons. The situation that results is neither peaceful nor desolate but rather touching, almost tragicomic.

In an age of revolutionary technologies, Gursky has created images of a disturbing eeriness. One is overcome with vertigo at the sight of HONG KONG, SHANGHAI BANK (1994), a nocturne on the interconnected universe of a global economy, or HONG KONG, STOCK EXCHANGE (1994), where the locally colored clamor on the floor of the exchange has suddenly been silenced due to the electronic "revolution." Dozens of traders wearing numbered red jackets sit in neatly choreographed rows glued to their computers. But as in all of Gursky's work, this motif—incidentally a first in art—shares nothing with the cliché of critiquing manipulated masses in their social environment. Branded into memory, these embodiments of mood have other priorities: a fascination with the world of appearances and the unmistakably clear factor of uncertainty. Gursky's "painterly" photography introduces us to hitherto neglected theaters of action in a world of lightning change. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) *Andreas Gursky,* ex. cat., Kunsthalle Zurich, 1992, p. 10.

ANDREAS GURSKY, HONG KONG STOCK EXCHANGE, 1994, Dyptichon,
je 160 x 220 cm / Dyptich, 63 x 86⅝" each.

NEVILLE WAKEFIELD

"Brasilia"

Vanishing Points

A luminous ceiling, ubiquitous to the spaces of post-modern industry and commerce, radiates out from some distant point, drawing us into a limitless and unbounded space. Diffused through the lowered grid, the light forms a patchy fibrillating network. Distance and foreshortening reveal strange curvatures, a buckling of orthogonals, the shimmy of overload. Otherworldly, the gridded apparition hovers overhead with the subliminal force of a technological sunset. But to be lulled into such circadian reverie is to forget that this is a perspective unmodulated by the horizons of time. Here, in the postindustrial space of trade and commerce, the sun never sets. Annihilated by pure circulation, it activates time zones and illuminates markets. The traction of perspective and the reassurance of geography offers little purchase in the free-fall of time and distance that is no longer our own.

The old humanism, once encapsulated in Alberti's famous formula for the projection of the contents of imaginary space into a pictorial field, is nullified within the featureless ceiling-scape.[1] The graphology of orthogonals and transversals—the perspectival system that provided for the relative and harmonious proportion of every figure, object and division within the spatial field—is no longer viable. Gone is the third dimension that positioned the subject within the authorial coordinates of the gaze. Theologies of proportion have been exchanged for theologies of position. Unfolding in a space structured solely around the implicit possibility of extension, the gridded ceiling bears down on the territory below with the weight of a utopia already passed. The dream it once embodied—the colonization of space and time in a reality modeled around technologies of measurement—has itself been colonized, outstripped by the very technologies it supposedly oversees. Modernist rationalism, it seems, has become something of a lighting fixture.

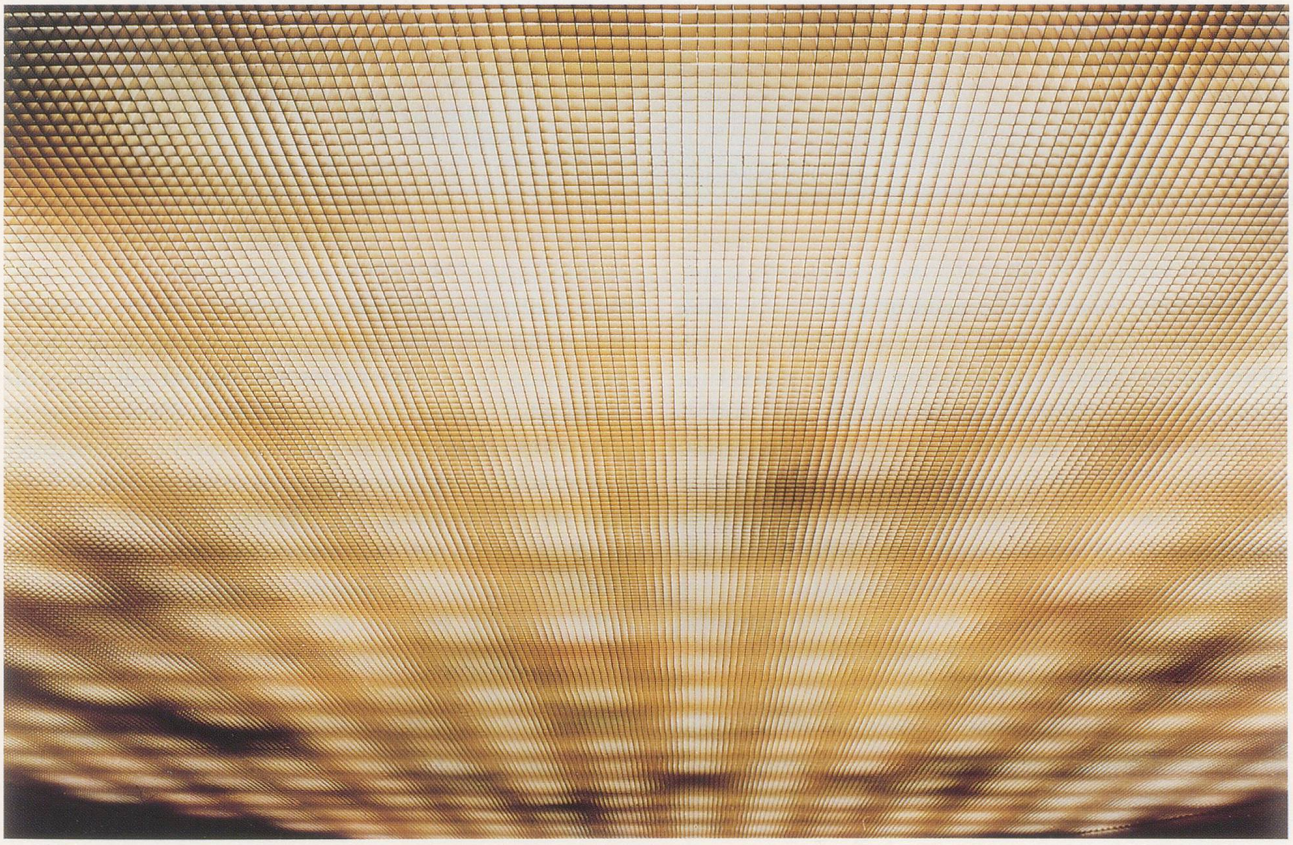
The nature of the business conducted under such a ceiling, the theatre of operations that it models, is, of course, subject to speculation. Whether it is a trading floor, a bank or an insurance operation scarcely matters, since the citadels of multinationalism trade in universal currency—the contracted space-time of information-as-capital. Strategically miniaturized, these are market architectures which find in the baptism of digital technologies a new economy of violence. Finance has become the administration of monetary territory. This is *Vireality*, the gospel according to Paul Virilio, where the maintenance of lines of communication mark not just the new electronic topography but the disappearance of civilian space. Speed is now the primal dimension, the ecumenical

NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York.

force of metaphysical unity. Communication is war. The mastery of the earth is the mastery of its dimensions. Penetration and destruction have become one in an electronic climate where, "the instantaneousness of action at a distance corresponds to the defeat of an unprepared adversary, but also and especially to the world as field, as distance, as matter."[2] All that counts now is the speed of a moving body and the undetectability of its path. Stretching out before us, these cathedrals of commerce renounce the metaphysics which gave force to the vaulted ceiling's celestial reach, preferring instead the mystic elegance of a binary dimension that knows only light and darkness, victory and defeat. "The loss of material space leads to the government of time ... In this precarious fiction speed would become a destiny, a form of progress, in other words 'civilization' in which each speed would become something of a 'region' of time."[3]

These are desolate and awesome spaces, these regions of time. Nonspaces, quarantine outposts—Schipol airport, the Tokyo Bourse, the New York Stock Exchange, and most ironically of all, a Hong Kong racetrack where the real wager is not with the horse, but with the old physics of distance over time, the gamble of meaning run on the parallel tracks of the telecast and the course—these are theatres of operation, of regulation, exchange and communication, where speed defies all attempts at temporal and

ANDREAS GURSKY, BRASILIA, PLENARSAAL, 1994, 115,5 x 160 cm / 45½ x 63".



ANDREAS GURSKY, SCHIPOL AIRPORT, 1994, 180 x 216 cm / 70⅞ x 85".

physical measurement. Entered electronically, their portals are constructed out of the spaceless protocols of digital surveillance. Telematics have replaced the doorway, the airport security system the *Arc de Triomphe*. Here, within the play of strategic vectors there is no "decisive moment," no photo finish to be wrested from the jaws of reproductive technology. The heroism of photography, implicit in Cartier-Bresson's attempts to interrupt or arrest the flow, has become meaningless, since movement, having reached its escape velocity, has become speed, absolute stasis, and absolute death.

This is the new geopolitics based on the commutation of places and things. Reshaped through commerce, its geography has been reterritorialized away from the physical into the metaphysical vectors of time and space, the government of war. "If architectonics once measured itself according to geology, according to the tectonics of natural reliefs, with pyramids, towers and other gothic tricks, today it measures itself according to state-of-the-art technologies, whose vertiginous prowess exiles all of us from the terrestrial horizon."[4] In the luminous hinterland of a simple and unremarkable photograph, Andreas Gursky offers us the image of exile as we fall into the vast, denatured space of the postmodern sublime.

1) Leon Battista Alberti, author of *Della Pittura* (On Painting), a work finished 1435, developed the first art theory of the modern age.
2) Paul Virilio, "Speed & Politics," *Semiotext(e)*, 1977, p. 133.
3) Ibid., p. 141.
4) Paul Virilio, "Lost Dimension," *Semiotext(e)*, 1991, p. 27.

Andreas Gursky

NEVILLE WAKEFIELD

«Brasilia» Das Verschwinden der Fluchtpunkte

Eine lichtspendende Decke, allgegenwärtig in den postmodernen Räumlichkeiten von Industrie und Handel, deren Lichtquelle von irgendeinem entfernten Punkt aus strahlt, zieht uns in einen schranken- und grenzenlosen Raum hinein. Verteilt durch das darunterhängende Gitter, bildet das Licht ein unstet flimmerndes Netz. Entfernung und Verkürzung enthüllen merkwürdige Krümmungen, die Verzerrung rechtwinkliger Raumformen, als ein Zittern und Nachgeben unter einer zu schweren Last. Wie in einer anderen Welt schwebt die vergitterte Erscheinung über den Köpfen, mit der unterschwelligen Macht eines technologischen Sonnenuntergangs. Aber sich in einer solchen Vierundzwanzigstunden-Tag-Träumerei zu verlieren hiesse zu vergessen, dass dies ein Anblick ist, der nicht vom Begreifen und Erleben der Zeit bestimmt wird. Hier, im postindustriellen Reich von Wirtschaft und Handel, geht die Sonne nie unter. Zur Bedeutungslosigkeit verurteilt, durch die weltweite Zirkulation der Waren und Informationen, aktiviert sie lediglich noch Zeitzonen und beleuchtet Märkte. Die Beachtung der Perspektive und die Selbstvergewisserung durch die Geographie bieten wenig Gewinn im freien Fall von Zeit und Raum, die längst nicht mehr unser eigen sind.

Der alte Humanismus, einst mit eingeschlossen in Albertis berühmter Formel für die Projektion von Inhalten des imaginären Raums auf eine Bildfläche, ist gegenstandslos geworden, angesichts der merkmal- und körperlosen Deckenlandschaft.[1] Die Zeichenlehre der rechtwinkligen Räume und Diagonalen – das System der Perspektive, das für die relative und harmonische Proportion jeder Figur, jedes Objekts und aller Teile innerhalb des Raumes bürgte – hat ausgedient. Weg ist die dritte Dimension, welche durch den vom Autor festgelegten Blickwinkel dem Betrachter einen festen Platz zuwies. Die Theologien der Proportion sind Theologien der Position gewichen. Sich ausbreitend in einem Raum, der allein durch die implizite Möglichkeit der Ausdehnung strukturiert ist, lastet die vergitterte Decke auf dem darunterliegenden Raum mit dem Gewicht einer bereits überholten Utopie. Der Traum, den sie einst verkörperte – die Beherrschung von Raum und Zeit in einer Wirklichkeit, die ganz den technischen Möglichkeiten des Messens und Zählens angepasst sein sollte –, wird jetzt selbst beherrscht und ist eingeholt worden von eben der Technologie, die er zu kontrollieren glaubt. Der moderne Rationalismus, so scheint es, ist so etwas Ähnliches geworden wie eine Beleuchtungsanlage.

Die Natur der Tätigkeit, die unter einer solchen Decke stattfindet, der Handlungsspielraum, den sie festlegt, ist natürlich Gegenstand der Spekulation. Eine einzelne Werkhalle oder ein Verkaufsraum, eine Bank- oder Versicherungsoperation wird kaum noch ins Gewicht fallen, wo die Hochburgen des

NEVILLE WAKEFIELD lebt und schreibt in New York.

Multinationalismus mit einer universellen Währung operieren – mit der kontrahierten Raum-Zeit der Information als Kapital. Aus strategischen Gründen heruntergespielt, sind dies Marktstrukturen, die durch die Weihen der digitalen Technologie eine neue Ökonomie der Gewalt entdecken. Finanzwirtschaft ist zur Verwaltung von Währungsbereichen geworden. Das ist *Virealität,* das Gospel nach Paul Virilio, nach dem das Einrichten von Kommunikationskanälen nicht nur für die neue, elektronische Topographie steht, sondern auch für das Verschwinden des öffentlichen Raums. Geschwindigkeit ist nun die beherrschende Dimension, die ökumenische Kraft einer metaphysischen Einheit. Kommunikation bedeutet Krieg. Herrschaft über die Erde bedeutet die Beherrschung ihrer räumlichen Ausdehnung. Penetration und Zerstörung sind eins geworden in einem elektronischen Klima, wo «der Unmittelbarkeit der Aktion über grosse Distanzen die Niederlage des überraschten Gegners korrespondiert, aber auch die Niederlage der Welt als Boden, Entfernung und Materie».[2] Alles, was jetzt noch zählt, ist die Geschwindigkeit eines bewegten Körpers und die Unmöglichkeit, seinen Weg zu verfolgen. Sich vor uns erstreckend, entsagen diese Kathedralen des Handels der Metaphysik, die einer gewölbten Decke die Kraft verlieh, bis in den Himmel zu reichen; statt dessen bevorzugen sie die mystische Eleganz einer binären Dimension, die nur Licht und Dunkelheit kennt, Sieg und Niederlage. «Der Verlust des materiellen Raumes führt dazu, dass nur noch die Zeit regiert wird; (...) In dieser prekären Fiktion, in der die Geschwindigkeit plötzlich zu einem Schicksal, einer Art von Fortschritt geworden wäre, das heisst zu einer ‹Zivilisation›, in der jede Geschwindigkeit beinahe so etwas wie eine ‹Unterabteilung› der Zeit wäre.»[3]

Diese Zeitregionen sind trostlose und furchteinflössende Räume. Nicht-Räume, vorgeschobene Quarantänestationen – Schipol Airport, die Tokioter Börse, der New York Stock Exchange und, Höhepunkt der Ironie, eine Rennstrecke in Hong Kong, wo die eigentliche Wette nicht mehr dem Pferd gilt, sondern der alten Physik von Weg und Zeit, einem Glücksspiel der Bedeutungen, ausgetragen auf den parallelen Bahnen von Fernübertragungsnetz und Rennstrecke – das sind die Schauplätze der Handlungen, des Eingreifens, des Austausches und der Kommunikation, wo die Geschwindigkeit alle Versuche der zeitlichen oder physikalischen Messung zunichte macht. Nur auf elektronischem Weg betretbar, bestehen die Portale dieser Schauplätze aus den raumlosen Aufzeichnungen der digitalen Überwachung. Telematik hat die Eingangspforten ersetzt und das Flughafen-Sicherheitssystem den *Arc de Triomphe.* Hier, im Spiel der strategischen Einstellungen, gibt es kein Entscheidungsmoment mehr, kein Photo-Finish, das den Fängen der Reproduktionstechnologie zu entreissen wäre. Das Heldenhafte der Photographie, implizit noch enthalten in Cartier-Bressons Bestreben, den Fluss zu unterbrechen oder anzuhalten, hat seinen Sinn verloren, seit die Bewegung, nachdem sie ihre Fluchtgeschwindigkeit erreicht hat, zur Geschwindigkeit schlechthin geworden ist, absolut gesetzt, der absolute Tod.

Das ist die neue Geopolitik, basierend auf der Austauschbarkeit von Ort und Gegenstand. Neugestaltet durch den Welthandel, hat sich die Geographie verlagert, weg vom physischen, hin zu den metaphysischen Vektoren Zeit und Raum, zur Herrschaft des Krieges. «Wenn die Architektur sich selbst einst im Hinblick auf die Geologie und die Tektonik natürlicher Erhebungen zu beurteilen hatte, in Pyramiden, Türmen und anderen simplen Tricks, so muss sie heute im Hinblick auf den neuesten Stand der Technik betrachtet werden; deren schwindelerregende Möglichkeiten aber treiben uns alle über unseren irdischen Horizont hinaus.»[4] Im leuchtenden Hinterland einer einfachen und unauffälligen Photographie zeigt uns Andreas Gursky das Bild dieses Exils, während wir alle im freien Fall begriffen sind, im ungeheuren, denaturierten Raum der postmodernen Hybris.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Gemeint ist Leon Battista Albertis 1435 abgeschlossenes Werk *Della Pittura* (Über die Malerei), das die erste neuzeitliche Theorie der Kunst enthält.

2) Paul Virilio, *Geschwindigkeit und Politik,* Merve Verlag, Berlin 1980, S. 177.

3) Paul Virilio, ebenda, S. 186/187.

4) Paul Virilio, «Lost Dimension» *Semiotext(e)* 1991, S. 27. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

COLLIER SCHORR

How Familiar Is It?

...to examine something is to establish a distance between your "self" and what is being examined. In examining Germany, Germans are thrust into a German role. They are forever compelled to explain and re-explain history.[1)]

One need only stand on the outskirts

To pull back preserves the mystery, insures that the usual will appear unusual or spectacular. Miniatures key in the viewing posture. Far away implies precise equipment, telescopes, telephoto lens. Speciality items. By shooting from afar, Gursky suggests that there is something to look at and a reason to remain at a distance. What does it mean to treat average, everyday sites as intrinsically private? We pass office buildings every day, privy to a barrage of half-secrets that whip by as we stride. When we look at Gursky's buildings, we scrutinize them, reveling in the pleasure of peering in. A woman hanging the washing on her balcony in Cairo momentarily transcends the squalor of the surrounding rubble. As we believe she is unaware of the camera, we are free to envision a more titillating set of circumstances. This image of an impoverished district—which in itself is riddled with issues of invasion, etc.—offers no invitation but instead sets up a temptation. We may replay voyeuristic scenarios while standing in front of its gloss, combing through the housing complexes in search of something to bind us to its uncanny resemblance to nonfiction.

of Brumholdstein to get a pretty good idea of what is yet to come. Rows and rows of tall, solidly built brick buildings

Looking through a window onto a desk, into a frozen computer screen, to see nothing but to feel an incredible rush when presented with this easy access to another's space; detailed scans of brand name factories announce the threat of a new spydom. A view of Thebes may be reminiscent of reconnaissance missions, but commerce is the only zone pictured. We all share the same role, the same watch. We are seeing on the sly, insisting on an explanation, locating the details that are meant to be overpowered by the grandeur of Gursky's overview.

with balconies and automatic elevators and shiny aluminum sliding window frames and flat roofs on which people—if they so wish—can sunbathe, and underground garages

A strip, a block of blocks, full of Mondrian colors, a honeycomb, not unlike the infamous Japanese hotels so nicknamed: the visual uncertainty it generates is the result of enough distance to erase the familiar sign, yet close enough to remain a true document of a building. This is a crucial image, a bridge between the unplaceable *Ohne Titel* pictures and those more forthcoming and logical. Gursky's photographic sleight of hand, his hallucinogenic squint, effects a moment of doubt and throws into question his own deadpan posture. Reasonable calculation fades, giving way to a more fanciful and private vision: the illusion of abstraction giving way to the desire to remove all reality, to render cities and landscapes and trans-

COLLIER SCHORR is an artist and writer who lives in New York and Schwäbisch Gmünd, Germany. She is American editor of *Frieze*.

portation as models and board games, to make every structure over into a monument, a place of ideal worship.

for the new cars,

Walter Abish's statement, "I have introduced German signs to create and to authenticate a 'German' novel"[2] begs the puzzling question: Just what are German signs above and beyond those associated with relatively recent German history, and what signifies Germany to non-Germans? How much of what I see in Gursky's pictures do I see as being intrinsically German due to my understanding of what it is to have inherited that very particular history, as well as my own particular indoctrination? The associations I make while standing in front of, or sifting through, his images unveil a well-sanctioned paranoia and awe of what is German.

The desire to remain neutral, to push past the well-studied debate, to remain outside of conflict and out of the loop is clearly articulated in Gursky's portraits of the commonplace. The exercise of neutrality is not a tactic of forbearance, but a coda, the end notes on a transition. "Oh, Switzerland is simply a catchword," Abish's novelist and ex-terrorist protagonist muses. "A kind of controlled neutrality, a somewhat antiseptic tranquility that even I find soothing."[3] The status quo is rigorously pursued by Gursky's camera. A rigid sense of general well-being is packed into most pictures that express a pleasant and uncomplicated set of existences. A pastoral landscape butts up against the autobahn. A plane cuts into a rolling hill, looking more like a toy tossed into the air than the twentieth century. Postwar architecture settles into the mountainside. The artist is forever on a hunt to define the universal urge towards conformity heightened by western cultural infiltration, to provide a view of totality. Gursky may map poverty, but that condition is pictured only in conjunction with images of production and wealth; the state of being without is in itself uninteresting, a visual one-liner. Gursky's photographs flourish within the ideologically overhauled notion of the objectivity of documentation. He stands at the edge of each and any world and marks out vacant territory, makes it vacant, so that it is his to delicately circumscribe. They appear to be documents, glamorized by size, but they struggle against the inflexibility of perceived fact.

Work, Leisure, Home, the middle class mantra hums. In an essay on Gursky, Norbert Messler decrees "...the artist makes the fundamentals of his concept clear: landscape, places and people, neutrally illustrated and troublefree, are photographed with a high degree of precision..."[4] Is this wistful, or perhaps wishful neutrality, a gauze that delicately wraps around those (his) German eyes? Perhaps I unravel that which I refuse not to see. Do I (a non-German) always look to the unmentionable past? Is it detailed in any of these photographs? Have all signs of Germany become, to those outside, signifiers of a specific "Germany"? My own perception of Germany through Gursky comes not from the suburban terrain that resembles New Jersey, but from the willful signs of erasure or containment, the unavailability of identity, the conscious ban on any politic that might interrupt the smooth passage of one Germany into another into the most recent postreunification incarnation.[5]

and very tall streetlights that cast an eerie bright light on the street, and a sports arena,

ANDREAS GURSKY, PARIS, MONTPARNASSE, 1993, 350 x 180 cm / 137¾ x 70⅞".

To step in or out with great ease, to experience an eerie Swiftian sensation where one vacillates between dwarf and giant: the landscape, natural, designed or constructed is to be the focus. A lush meadow may accommodate Sunday strollers, but their bodies exist as melancholy decoration. They are also useful in depicting a *Weltanschauung* that minimizes the appeal of portraiture. Faces are often flat and countenances unimpressive in the shadow of an overpass. And always, buildings become ideologies that loom large. Relatively ordinary structures assume positions of privilege, as if each one were home to some omnipresent power. When the figure, whether lost in a maze of deckchairs or a downpour of electrical wire, succumbs to anonymity, we are left with the impression that it is simply part of a painter's landscape, a bit of color, like a tree or a bird. But, when the figure—part of a group of purposefully unanimated diners in a St. Moritz restaurant—fills the pictorial space, it becomes a wearisome carrier of variables. The importance of not featuring people in these pictures is clarified by the erasure of any given character in order to stress the unimportance of the single figure or politic.

When Gursky moves in, photographing the interiors of futuristic *Westworld*-like factories (Mercedes, Siemens, Schiesser, Grundig and Steiff) they are generally as vast and bright as the exteriors. Intimacy is only captured on the outside, where behavior is kept in check. On the inside, mechanical landscapes sport sparkling floor, and diligent shift workers are camouflaged by a precise world of conveyor belts, looms, and robotic hands coolly lit by banks of fluorescent tubes. The people are the workers but the workers contribute minimally to the aura, as to each product that passes their post, or to the lines and color that make each photograph so rich and striking. These same figures (or figurines) disappear with a religious

flourish in the churn and spray of Niagara Falls. Elsewhere the mists of high altitude threaten, albeit with a gentle poeticism, to swallow a lone cable car. Land, people, structures, sky, earth, mortality, God. A scientific system of layers. Space is the heavens and a painterly old fashioned spirituality (Christianity) seems to hover above each vista, delivering an operatic cascade of light. Those who transcend the normative heterowestern infrastructure(s) evolve into ephemeral dots which journey towards the back-lit horizon in search of a snapshot Shangri-la.

and a second power plant, and another shopping center.

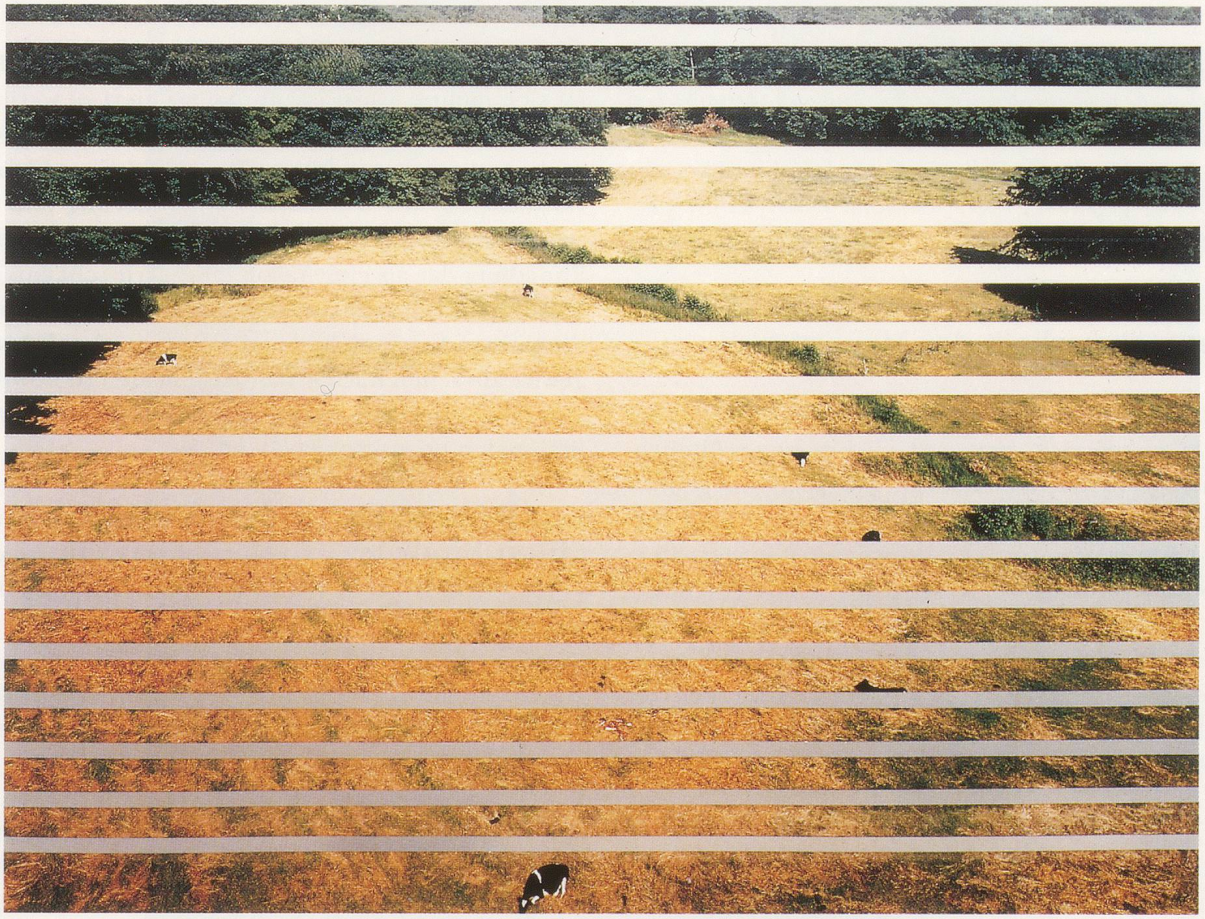
Unlike the stoic and wry works of Bernd and Hilla Becher, Andreas Gursky's panoramas, mountainscapes and outdoor gatherings capture something of the sweeping gestures of German *Heimat* films. One can watch these films, often period pieces taking place in the Bavarian Alps, and access a rarefied and acceptable form of sentimentality. Trees line the bank of a picturesque river, bowing into their own reflection. Gursky carves out a traditional scene—the hilly backdrops of Corot as well as the mountainous terrain of Arnold Fanck[6)]—and visually simulates expanse. To either side of the forest, or perhaps past a small bridge, is a highway or a factory. Gursky excludes traffic and asphalt producing, as in J.G. Ballard's *Concrete Island,* a remote terrain in the middle of the modern world. Back and forth between private and public visions, between modern architecture and cultural inheritances, Gursky meticulously orchestrates a viable balance of middle grounds to suggest a departure from isolation.

For miles around Brumholdstein there is nothing but a bleak, desiccated landscape consisting of scruffy-looking trees and neglected fields with high-tension wires overhead dissecting the undulating countryside and its few farms.

Is Andreas Gursky a romantic? Do his pictures romance? Do we dare indulge ourselves? Do we dare catch a glimpse of Young Werther or Wagner in photographs that remind us of eighteenth century paintings which court us with mythic proportions and endless expanses? Possibly. These pictures express a well-choreographed ache, occasionally defeaturing a lone traveler, a tristful lover, eclipsed by trestle and sky. Ardor is not easily located within the contemporary German photograph. Romance is suppressed or shunned. Why? Perhaps because nostalgia—the German's forbidden fruit—has remained so inaccessible or, at least, well guarded. Here, in these patriarchal highlights of sportplatzes and biergartens, clothing is logoless patches of color and time is absent as is the Germany we feel we know, the one somewhere between the old West and the postunified blend. These dyad Germanies are photographed by Gursky with controlled tenderness, a little coy but always conscious of delivering a "whole" piece rather than a fragment. The artist's desire to reveal form as well as to remove personal identity within the authority of the photograph, substituting it with one cultural identity, one lovely image of oneness, underscores the dilemma of cultural representations. So, "How German is it?" may be replaced by "How German do I want it to be? How German should it be?" and finally, "How German am I?"

But things are improving.[7)]

1) Walter Abish, from an interview with Sylvère Lotringer, "Wie Deutsch Ist Es?, The German Issue," *Semiotext,* vol. IV, p. 169.
2) ibid., p. 161.
3) Walter Abish, *How German Is It* (Manchester: Carcanet New Press, 1979), p. 52.
4) Norbert Messler, *Andreas Gursky,* leaflet (Cologne: Galerie Johnen & Schöttle, 1988).
5) "I stand at a distance, like a person who comes from another world," he (Gursky) asserts. "I just record what I see." Interview with Carol Squiers, "Concrete Reality," *Ruhr Works,* September 1988, p. 29.
6) Arnold Fanck, a German film director, born 1889, directed films like *The White Hell of Piz Palü* (1929) or *White Ecstasy* (1931), developing the traditional ski- and mountaineering picture into an actual natural feature film.
7) Abish, p. 77.



ANDREAS GURSKY, AUTOBAHN, METTMANN, 1993, 213 x 174,5 cm / 83⅞ x 68¾".

COLLIER SCHORR

Wie vertraut ist uns das?

...etwas zu betrachten heisst eine Distanz herzustellen zwischen dem betrachtenden «Ich» und dem betrachteten Gegenstand. Die Betrachtung Deutschlands versetzt deutsche Betrachter in die Rolle der Deutschen. Sie stehen der Forderung gegenüber, ihre Geschichte immer wieder von neuem aufzurollen.[1)]

Schon ausserhalb der Mauern

Abstand zu halten bewahrt das Geheimnisvolle und macht es möglich, dass Alltägliches ungewöhnlich oder aufsehenerregend wirkt. Zur Miniatur gehört eine bestimmte Haltung des Betrachters. Und die Betrachtung aus grosser Entfernung erfordert Präzisionsinstrumente wie Fernrohr oder Teleobjektiv, das heisst eine Spezialausrüstung. Indem Andreas Gursky aus der Distanz photographiert, legt er uns nahe, dass es erstens etwas zu sehen und zweitens einen Grund dafür gibt, Abstand zu halten. Was heisst es aber, alltägliche Ansichten als zutiefst private zu behandeln? An Bürogebäuden kommen wir jeden Tag vorbei. Und täglich kommen wir in Berührung mit einer Flut von Geheimnissen, die uns auf unserem Weg kurz streifen. Betrachten wir die Gebäude auf Gurskys Bildern, so sehen wir ganz genau hin und geniessen es hineinzuspähen. Auf einem Balkon in Kairo hängt eine Frau Wäsche auf und macht das sie umgebende, trostlose Mauerwerk für einen Moment vergessen. Da wir annehmen, dass sie sich nicht bewusst ist, photographiert zu werden, fühlen wir uns frei, eine aufregende Geschichte um sie herum zu phantasieren. Dieses Bild eines Elendsviertels – das die Thematik von Eroberung und Inbesitznahme schon in sich trägt – stellt weniger eine Einladung dar als eine Versuchung. Wir schauen auf seine glatte Oberfläche und mögen voyeuristische Szenarien durchspielen, während wir das Häusergewirr absuchen nach etwas, das uns den so unwahrscheinlich wirkenden ersten Augenschein des Nichtfiktionalen bestätigen würde.

von Brumholdstein gewinnt man einen guten Eindruck von dem, was einen erwartet. Endlose Reihen von hohen, solid gemauerten Backsteingebäuden

Durch ein Fenster auf einen fremden Arbeitsplatz schauen, auf einen erstarrten Computerbildschirm, und dabei nichts sehen, aber die unglaublich berauschende Erfahrung des mühelosen Eindringens in den Raum eines anderen machen: Detailaufnahmen von Markenartikelfabriken künden von einem drohenden neuen Zweig der Spionage. Eine Sicht auf Theben mag vage an militärische Aufklärungsflüge erinnern, sie hat jedoch lediglich einen Touristik- und Verkehrsschauplatz im Visier. Wir alle teilen dieselbe Rolle, denselben Blick. Gleichsam schlau gemacht durch Gurskys Blick, dringen wir auf eine Erklärung und achten auf Einzelheiten, die durch Gurskys grosse Geste des Überblicks zur Bedeutungslosigkeit verurteilt zu sein scheinen.

COLLIER SCHORR ist Künstlerin, freie Publizistin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt in New York und Schwäbisch Gmünd.

ANDREAS GURSKY, NIAGARA FALLS, 1989, 101,5 x 124 cm / 40 x 48⅞".

mit Balkonen, Liften, gleissenden Rahmen von Aluminium-Schiebefenstern und Flachdächern, auf denen die Leute – wenn sie das wollen – an der Sonne liegen können, und Tiefgaragen

Merkwürdig, wir sehen einen langgezogenen Streifen, erst allmählich offenbart sich ein Superblock, voll der Farben eines Mondrian, ein Wabenkomplex, nicht unähnlich jenen unsäglichen, manchmal spöttisch als Bienenstöcke bezeichneten, japanischen Hotelkästen. Das Bild erschüttert unsere Sehgewohnheiten dadurch, dass die gewählte Entfernung zwar gross genug ist, um alle eindeutigen, vertrauten Erkennungsmerkmale zu verwischen, aber doch klein genug, um noch ein treues Abbild des Gebäudes zu bewahren. MONTPARNASSE (1993) ist ein besonderes Bild, weil es ein Bindeglied ist zwischen den nicht lokalisierbaren «Ohne Titel»-Bildern und den direkteren und leichter verständlichen Bildern. Gurskys photographisches Können und sein halluzinogener Blick verunsichern die Betrachter, stellen aber auch Gurskys eigenen Standpunkt des unbeteiligten Zuschauers in Frage. Die vernunftbestimmte Betrachtungsweise verblasst allmählich zugunsten einer phantasievolleren und persönlicheren. Die Illusion der Abstraktion weicht dem Wunsch – bei so viel Distanz –, alles Reale zu beseitigen, Städte, Landschaften und Verkehr in Modelldarstellungen und Brettspiele zu verwandeln, aus jeder sichtbaren Struktur ein Monument zu machen, gleichsam eine heilige Stätte oder einen Altar.

für die neuen Autos

Walter Abishs Aussage «Ich habe deutsche Symbole eingeführt, um einen glaubwürdigen ‹deutschen› Roman zu schaffen.»[2] vermeidet die heikle Frage, was eigentlich deutsche Symbole, über die mit der jüngeren deutschen Geschichte verknüpften Symbole hinaus, sind, und was Deutschland für Nichtdeutsche bedeutet. Wieviel von dem, was ich in Gurskys Bildern als zutiefst deutsch wahrnehme, sehe ich so, aufgrund meiner Vorstellung davon, was es heisst, Erbe dieser spezifischen Geschichte zu sein, und aufgrund meiner eigenen Vorurteile und Prägungen. Was ich vor seinen Bildern assoziiere, enthüllt eine von vielen gebilligte und geteilte Paranoia und eine tiefsitzende Furcht vor allem, was deutsch ist.

Der Wunsch, neutral zu sein, über die wohlbekannte Diskussion hinauszugelangen, diesen Konflikt und die damit verbundenen Fallen zu vermeiden, kennzeichnet Gurskys Porträts des Alltäglichen. Die Wahrung der Neutralität ist keine Strategie der Toleranz, sondern eine Anmerkung, ein Schlusswort zu einem Übergangszustand. «Ach, die Schweiz ist nur ein Schlagwort», sagt Abishs Protagonist, ein Schriftsteller und Ex-Terrorist. «Eine Art kontrollierter Neutralität, eine etwas sterile Ruhe, die selbst auf mich besänftigend wirkt.»[3] Kompromisslos fängt Gurskys Kamera den *Status quo* ein. Dabei steckt in den meisten Bildern, die freundliche und harmlose Situationen wiedergeben, ein entschiedenes Gefühl allgemeinen Wohlbefindens. Eine Weidelandschaft, begrenzt von einer Autobahn; ein Flugzeug über einem künstlich aufgeschütteten Hügelzug, das eher nach einem in die Luft geworfenen Spielzeug aussieht. Nachkriegs-Architektur erobert eine hügelige Landschaft. Der Künstler, sofern er eine Gesamtschau vermitteln will, legt es von jeher darauf an, den allgemeinen Drang zur Anpassung – gegenwärtig verschärft durch die Infiltration der Welt durch die westliche Kultur – in seinen Bildern einzufangen. So stellt Gursky auch die Armut dar, aber er tut dies immer im Zusammenhang mit Bildern von Produktion und Wohlstand; der Zustand der Entbehrung ist an sich uninteressant, als Bild zu plakativ. Gurskys Photographien entfalten ihre Kraft innerhalb eines ideologisch reflektierten Begriffs dokumentarischer Objektivität. Er steht am Rande jeder und aller Welt und zeigt auf die vorhandenen Leerstellen, oder er entleert sie selbst und macht es sich dann zur Aufgabe, sie behutsam einzukreisen. Seine Bilder geben sich den Anschein von Dokumenten, die ihre Ausstrahlung einem besonderen Format verdanken, aber sie widersetzen sich jeder starren Festschreibung der wahrgenommenen Sachverhalte.

Arbeit, Freizeit, Heim, die Zauberformel der Mittelklasse. In seinem Aufsatz über Gursky erklärt Norbert Messler: «...der Künstler legt die Grundlagen

ANDREAS GURSKY, AUTOBAHN BREMEN, 1991, 196 x 165 cm / 77⅛ x 65".

seines Konzepts dar: Landschaft, Orte und Menschen, wertfrei dargestellt und sorgenfrei, werden mit einem hohen Grad an Präzision photographiert...»[4] Zeigt sich darin eine Sehnsucht oder vielleicht eine vom Wunsch durchtränkte Neutralität, ein feiner Schleier, der über diesen (seinen) deutschen Augen liegt? Vielleicht muss ich darlegen, worüber ich mich weigere hinwegzusehen. Sehe ich (als Nichtdeutsche) immer zuerst die unaussprechliche Vergangenheit? Und ist sie in diesen Bildern angeführt? Bezeichnet jedes Zeichen aus Deutschland für Aussenstehende das eine spezifische «Deutschland»? Meine eigene Wahrnehmung Deutschlands in Gurskys Bildern ergibt sich nicht angesichts von Vorstadtgegenden, die denen in New Jersey ähnlich sehen, sondern aus den bewusst gesetzten Zeichen der Auslöschung oder Zurückhaltung, der Nichtverfügbarkeit von Identität, des bewussten Ausschliessens der politischen Stellungnahme, die den reibungslosen Übergang stören könnte von einem Deutschland in ein anderes bis zu seiner jüngsten nach-wieder-vereinigten Gestalt.[5]

und riesige Strassenlampen, welche die Strasse in gespenstisch helles Licht tauchen, und ein Sportplatz,

Mit grösster Leichtigkeit ein und aus gehen, das gespenstische, Swiftsche Gefühl haben, zwischen Zwerg und Riese zu oszillieren: die Landschaft, ob natürlich, durchgestaltet oder künstlich angelegt, muss der zentrale Bezugspunkt sein. Eine satte Wiese mag Sonntagsspaziergänger erfreuen, aber deren Körper gerinnen zur blossen, melancholisch stimmenden Dekoration. Sie können auch dazu dienen, eine Weltanschauung vorzuführen, die den Reiz des Porträts nichtig erscheinen lässt: Ausdruckslose Gesichter und erbärmliche Haltungen im Schatten einer Überführung. Und immer wieder: zur Ideologie erstarrte Gebäude, bedrohlich und gross. Relativ alltägliche Erscheinungen nehmen eine bevorzugte Stellung ein, als ob ihnen eine heimliche, allgegenwärtige Macht innewohnte. Wenn die menschliche Gestalt, ob verloren in einem undurchdringlichen Dickicht von Liegestühlen oder im herabhängenden Gewirr elektrischer Leitungen, der Anonymität anheimfällt, erweckt dies den Eindruck, dass sie einfach ein Teil der Landschaft eines Malers ist, ein Farbfleck, nicht wichtiger als ein Baum oder ein Vogel. Doch sobald die menschliche Gestalt – als Teil einer Gruppe von merkwürdig erstarrten Gästen eines Restaurants in St. Moritz – den Bildraum ausfüllt, wird sie zu einer beunruhigenden Variablen. Dass Menschen nicht die Hauptrolle in diesen Bildern spielen, wird auch dadurch deutlich, dass jede allfällig vorhandene Eigenart ausgelöscht ist, was den Eindruck der Unwichtigkeit der einzelnen Gestalt oder Haltung verstärkt.

Wenn Gursky in die Innenräume vordringt und die Räume futuristisch anmutender, westlich geprägter Betriebe photographiert (Mercedes, Siemens, Schiesser, Grundig oder Steiff), so sind diese gewöhnlich genau so gross und hell wie seine Aussenansichten. Intimität kommt nur draussen vor, dort, wo eine Zurückhaltung im Verhalten sichtbar wird. Drinnen setzen mechanische Landschaften gleissende Böden in Szene, und fleissige Schichtarbeiter, die nahezu unsichtbar sind im Reich der Präzision von Fliessbändern, Maschinen und Roboterarmen, unter dem kühlen Licht der Leuchtröhrenreihen. Zwar sind es die Menschen, die arbeiten, aber die Arbeitenden tragen ebensowenig zur Atmosphäre bei, wie jeder – in seiner beschränkten Funktion – zum einzelnen Werkstück beiträgt, geschweige denn zu den Linien und Farben, welche in der Photographie erscheinen und hervorstechen. Dieselben Gestalten (kleine Figürchen) verschwinden, was einen fast religiösen Aspekt hat, in Strudel und Gischt der Niagarafälle. Ein andermal drohen Höhennebel, wenn auch in poetisch gemilderter Form, eine einsame Luftseilbahnkabine zu verschlucken. Land, Leute, Strukturen, Himmel Erde, Sterblichkeit, Gott. Ein wissenschaftliches System mit verschiedenen Ebenen. Der Raum steht für den Himmel, und eine malerische, altmodische (christliche) Spiritualität scheint über jeder Ansicht zu liegen und sie mit einer Fülle opernhaften Lichts zu überfluten. Jene, die die normative hetero-westliche Infrastruktur überwinden, werden zu Pünktchen am Bildrand, die sich auf den von hinten erleuchteten Horizont zu bewegen, wohl auf der Suche nach dem fernen Paradies der Schnappschüsse.

ein zweites Kraftwerk und ein weiteres Shopping Center.

Anders als die stoischen und ironischen Arbeiten von Bernd und Hilla Becher bergen Andreas Gurskys Panoramas, Berglandschaften und Freiluftmeetings noch einen Funken der flammenden Gebärde des deutschen Heimatfilms. Man kann sich diese Filme ansehen, meist sind es Stücke mit historischem Inhalt, die in den Bayrischen Alpen spielen und eine verfeinerte, annehmbare Form von Sentimentalität pflegen. Bäume säumen einen malerischen Fluss, versunken in ihr eigenes Spiegelbild. Gursky fängt eine Genre-Szene ein – mit hügeligem Hintergrund wie bei Corot oder eine Berglandschaft wie bei Arnold Fanck[6] – und erweckt gleichzeitig den Anschein grosser räumlicher Ausdehnung. Beidseits des Waldstücks oder vielleicht schon hinter der nächsten kleinen Brücke ist aber eine Fabrik oder eine Autobahn. Gursky sperrt Verkehr und Asphalt aus und schafft so, wie J. G. Ballard in der *Betoninsel,* ein Refugium inmitten der modernen Welt. Im Hin und Her zwischen privaten und öffentlichen Bildern, zwischen moderner Architektur und kulturellem Erbe orchestriert Gursky aufs sorgfältigste ein mögliches Gleichgewicht der Mittelgründe und scheint so die bestehende Isolation aufzuheben.

Denn um Brumholdstein herum ist kilometerweit gar nichts, ausser einer trostlosen, verdorrten Landschaft mit ein paar schäbigen Bäumen und vernachlässigten Feldern, einer leicht hügeligen Gegend mit wenigen Bauernhöfen, die von Hochspannungsleitungen durchzogen wird.

Ist Andreas Gursky ein Romantiker? Sind seine Bilder romantisierend? Erlauben wir uns, in ihnen zu schwelgen? Wagen wir es, einen Blick auf den jungen Werther oder Wagner zu erhaschen in diesen Photographien, die uns wie Bilder aus dem 18. Jahrhundert anmuten in ihren mythischen Proportionen und endlos sich erstreckenden Räumen? Kann sein. Diese Bilder sind Ausdruck eines perfekt choreographierten Schmerzes, gelegentlich zeigen sie einen einsamen Wanderer, einen hoffnungslos Liebenden, beherrscht von einer Brücke und der endlosen Ausdehnung des Himmels. Leidenschaft ist nicht leicht auszumachen in der zeitgenössischen deutschen Photographie. Zarte Gefühle werden unterdrückt oder vermieden. Warum? Vielleicht weil die Nostalgie – die den Deutschen verbotene Frucht – zu unerreichbar oder zu wohlbehütet ist: In den patriarchalischen Highlights der Sportplätze und Biergärten besteht die Kleidung aus namenlosen Farbklecksen, die Zeit ist ebenso abwesend wie jenes Deutschland, das wir zu kennen glauben und das irgendwo zwischen dem alten Westen und den neuen Verhältnissen nach der Wiedervereinigung liegt. Dieses zwiefache Deutschland hat Gursky mit kontrollierter Zuwendung photographiert, zurückhaltend, aber immer im Bewusstsein, dass ein «Ganzes» dem Fragment vorzuziehen sei. Das Dilemma der kulturellen Repräsentation zeigt sich im Ziel des Künstlers, Formales ebenso sichtbar zu machen wie die persönliche Identität – im Hinblick auf die photographische Autorschaft – herauszuhalten, indem er die persönliche durch eine kulturelle Identität zu ersetzen sucht und so ein berückendes Bild der Einheit entwirft. Demnach kann «Wie deutsch ist es?» ersetzt werden durch «Wie deutsch will ich sein? Wie deutsch soll es sein?» und schliesslich durch «Wie deutsch bin ich?»

Aber es geht vorwärts.[7]

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Walter Abish in einem Interview mit Sylvère Lotringer, «Wie Deutsch Ist Es? The German Issue», *Semiotext,* Bd. IV, 1982, S. 169.
2) ibid., S. 161.
3) Walter Abish, *How German Is It?,* Carcanet New Press, Manchester 1979, S. 52.
4) Norbert Messler, *Andreas Gursky,* Faltblatt, Galerie Johnen & Schöttle, Köln 1988.
5) «Ich stehe abseits wie jemand aus einer anderen Welt», sagt er (Gursky), «ich halte einfach fest, was ich sehe.» Interview mit Carol Squiers in «Concrete Reality», *Ruhr Works,* September 1988, S. 29.
6) Arnold Fanck, geboren 1889, Regisseur von Filmen wie *Die weisse Hölle am Piz Palü* (1929) oder *Weisser Rausch* (1931), erweiterte den traditionellen Ski- und Bergsteigerfilm zur Gattung des Naturspielfilms.
7) Abish, S. 77.

EDITION FOR PARKETT

ANDREAS GURSKY

CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1995

C-Print in Holzrahmen, Plexiglas

54 x 70 cm

Auflage: 60,

numeriert und signiert

CENTRE GEORGES POMPIDOU, 1995

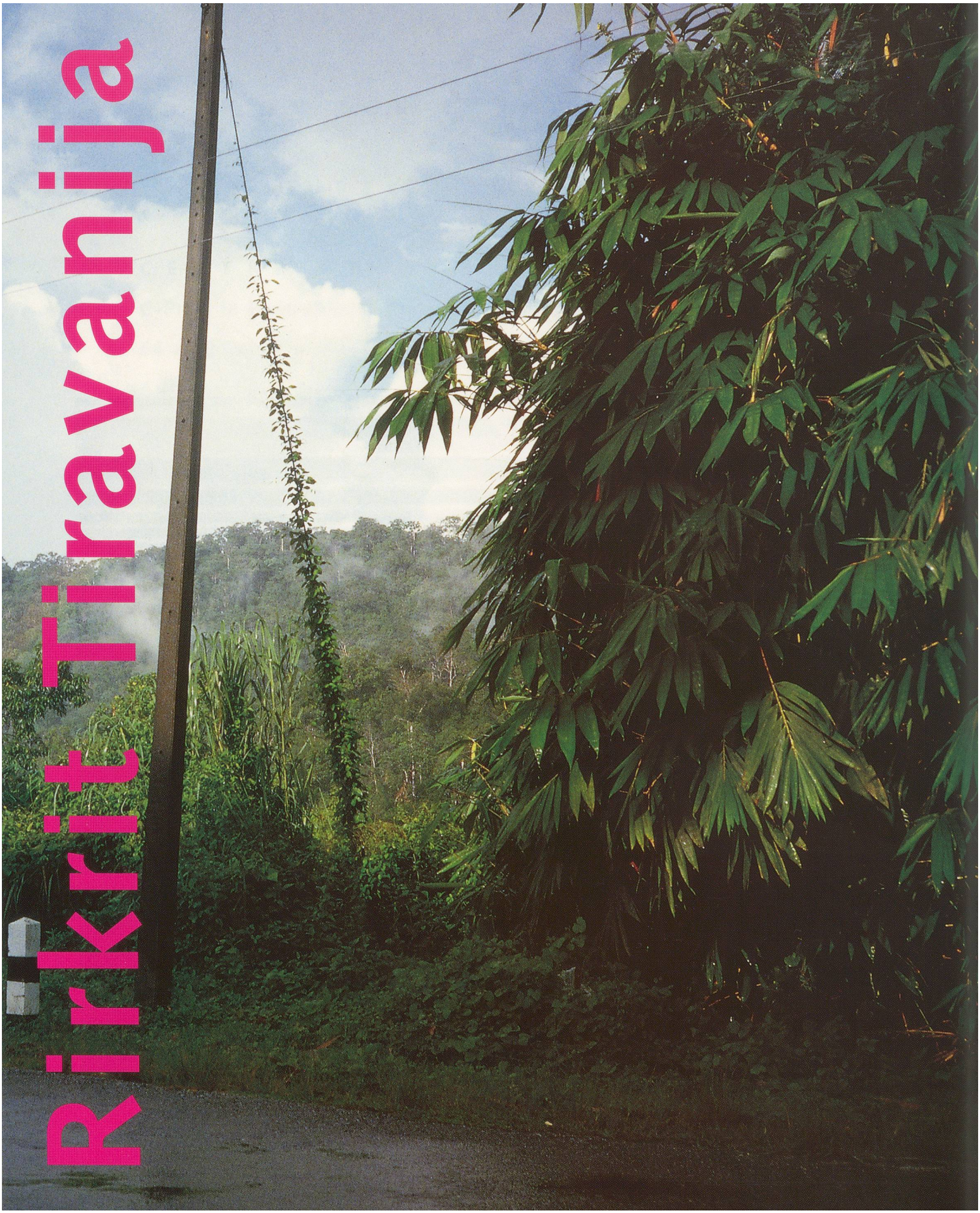
C-print in wooden frame, Plexiglas

21¼ x 27½"

Edition of 60,

signed and numbered

Rirkrit Tiravanija



ALEXANDRE MELO

Rate mal, wer zum Essen kommt[1)]

Ein raffinierter Koch bringt unerwartete Dinge zusammen, das macht den Künstler aus...

Albert, der Dieb, in Peter Greenaways Film *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*[2)]

1. Kunst und Essen, die Künstler angesichts des Essens, die Darstellung des Essens, die Rezepte, die Restaurants und die kulinarischen Zusammentreffen der Künstler. Ein Stoff, der genug hergibt für viele, umfangreiche Bände mit Hunderten von Illustrationen, in denen die Geschichte der Kunst, betrachtet aus einem besonderen, hinreichend originellen und anregenden Blickwinkel, durchschritten wird. Von den technischen Details bei der realistischen Darstellung der Speisen über die psychoanalytischen Deutungen der Beziehung zwischen Ernährung, Sexualität und Tod bis hin zur gesellschaftlichen Bedeutung der literarischen Künstlerstammtische: Die Möglichkeiten für eine historische Untersuchung und intellektuelle Mutmassungen sind vielfältig. Für jeden, der heute eine solche Arbeit anfertigen möchte, steht jedoch ganz unabhängig von der gewählten Methodologie fest, dass im letzten Kapitel, welches sich der Gegenwart widmet, auf jeden Fall die Rede von Rirkrit Tiravanija sein muss.

Im Rahmen dieser kurzen Abhandlung ist es natürlich noch nicht einmal möglich, die Geschichte der Beziehungen zwischen Kunst und Essen auch nur zu skizzieren. Fragmentarisch und auf eine leicht eigenwillige Art und Weise sollen jedoch einige mögliche Episoden und Auszüge einer solchen Geschichte angesprochen werden. Sie sollen dazu dienen, uns der Arbeit Tiravanijas anzunähern und eine Hypothese zur Charakterisierung der Besonderheit seines Verhaltens aufzustellen.

2. Eines der interessantesten Dokumente zur Geschichte der westlichen Kunst sind die uns überlieferten Auszüge aus dem von Jacopo de Pontormo in den Jahren 1554 bis 1556 (sein Todesjahr) geführten Tagebuch.[3)] Viele Untersuchungen und Interpretationen dieses aussergewöhnlichen Zeitzeugnisses unterstreichen als eine der auffälligsten Besonderheiten Pontormos die enorme Bedeutung und Häufigkeit der Anspielungen auf alles, was mit

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

Siege / Stalemate, Thailand, 1989

Nahrung zu tun hat: Detailliert – mit Mengen- und Preisangaben – wird aufgeführt, was er wo, mit wem und zu welcher Uhrzeit gegessen hat, ebenso die physiologischen und psychologischen Auswirkungen der verschiedenen Speisen sowie deren übermässiger oder eingeschränkter Genuss.

10/11 Maio 1555 – sabato sera cenai con Piero pesce d'Arno ricotta huova e carciofi e mangiai troppe e maxime della ricotta e la mattina desinai con Br(onzin)o e la sera non cenai, che fu la ventura mia che havevo mangiato troppo.

(10./11. Mai 1555 – Am Samstagabend ass ich mit Piero Fisch aus dem Arno, Ricotta, Eier und Artischocken, und ich habe zuviel gegessen, vor allem von der Ricotta. Am Morgen ass ich dann mit Bronzino und am Abend ass ich gar nichts, was mir gut tat, denn ich hatte zuviel gegessen.[4])

Zitate wie diese sind häufig im Tagebuch von Pontormo. Jean-Claude Lebenzstejn bemerkt dazu, «die Angst vor dem Tod und die Selbstgenügsamkeit des Narzissmus zeigen sich deutlich in der Fastenpraxis. Allein fastend, um sich seiner körperlichen und seelischen Verstimmungen zu entledigen, zeigt Pontormo sein Misstrauen gegenüber dem, was er sich einverleibt».[5] Dieser Kommentar erlaubt uns ein erstes Beziehungsmodell zwischen dem Künstler und dem Essen aufzustellen, das wir als narzisstisches, autozentriertes Modell bezeichnen wollen. Es steht in diesem Fall vorwiegend in Beziehung zum Tod. Obwohl er oft in Begleitung speist – in den meisten Fällen mit Bronzino –, erlaubt sich Pontormo keine grossen geselligen Ausschweifungen und fühlt sich im Anschluss daran verpflichtet, alleine Bilanz zu ziehen über das, was er gegessen hat.

Der Künstler, hier bereits im Alter, lebt seine gesellschaftliche Situation wie ein Isolierter, abseits von der Aussenwelt, mit der er lediglich über das voranschreitende Werk und über die unvermeidbare Beziehung zum Essen, die er hauptsächlich als eine Bedrohung empfindet, die man um jeden Preis kontrollieren und zurückhalten muss, in Kontakt tritt.

Die äussere Bedrohung, die das Essen in sich trägt, ist letztlich die Bedrohung des Todes, gegen die Pontormo all seine Kräfte mobilisiert, indem er das Tagebuch zu einem wahren Kriegstagebuch macht, in welchem er Tag für Tag von der Entwicklung einer Schlacht Bericht erstattet, der Überlebensschlacht des Künstlers als autozentrierte und sich selbst genügende Person gegen die Kräfte der Auflösung und der Zerstörung, die durch alles, was der Aussenwelt angehört, an ihn herangetragen werden: die Gesellschaft, der Tod.

3. Da es hier nicht darum geht, die Geschichte zu skizzieren, sondern eine mögliche Typologie aufzustellen, erlauben wir uns einen abrupten chronologischen Sprung bis in die Gegenwart.[6] Aber bevor wir uns Tiravanija zuwenden, möchte ich noch eine bereits aus der Gegenwart stammende Aussage von Christian Boltanski zitieren. Sie wurde im Rahmen einer von Thierry de Duve geleiteten Diskussion zur künstlerischen Ausbildung gemacht und auch von diesem veröffentlicht:

In einem Film von Truffaut mit Jean-Pierre Léaud – ich weiss nicht mehr, in welchem – gibt es etwas, was mir gefällt. Er arbeitet in einem Detektivbüro mit einem alten Detektiv zusammen, der ihn ausbildet und zu ihm sagt: «Am Donnerstag gibt es ein ausgezeichnetes Cassoulet in dem kleinen Restaurant an der Ecke Boulevard Montparnasse und Boulevard Edgar Quinet.» Dann stirbt der alte Detektiv, und das Schreckliche daran ist, dass dieses Wissen verlorengeht. Denn das ist wahres Unterrichten: jemandem zu sagen, dass es am Donnerstag an jener Strassenecke ein gutes Cassoulet gibt. (...) Das funktioniert eben wie beim «Club der Fünf»: Es gibt jene, die wissen, dass das Cassoulet gut ist, und selbst wenn es nicht gut ist, so ist das unvorstellbar, denn diese fünf und nur diese fünf wissen, dass das Cassoulet dort gut ist.[7]

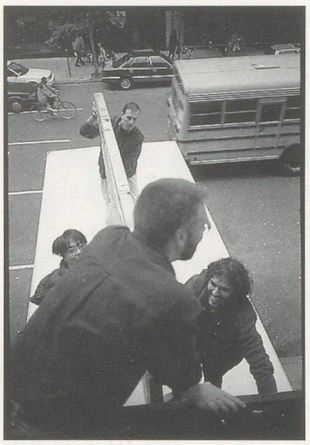
Im Laufe der Diskussion hält Thierry de Duve an der Aufwertung des Initiationsrituals beim Erlernen des Künstlerberufs fest. Weiter fügt er hinzu, dass das, was Boltanski als «Club der Fünf» bezeichnet, er selber Tradition und andere Avantgarde nennen.

Der grundlegende Aspekt, den wir hier festhalten sollten – und den die von Duve vertretene Begriffsäquivalenz noch unterstreicht –, besteht darin, dass der Umstand zu wissen, wo, wann und mit wem man

isst, als ein identifizierendes Element eines spezifischen Wissens und sozialen Status erscheint. Die Übermittlung einer wertvollen Information über die Essgewohnheiten stellt sich wie eine Abmachung oder eine Zutrittsvoraussetzung zu einem eingeschränkten Kreis von Auserwählten dar bzw. wie ein Hinweis auf Zulassung und Anerkennung der Zugehörigkeit zu einer besonderen Gruppe, nämlich der Gruppe der Künstler.

Das gemeinsame Essen begünstigt die Abgrenzung einer Gruppe, die sich durch dieses Ritual als Gruppe von der Gesamtheit der Gesellschaft abtrennt. Sie legt dabei, wie jede Elite, eine Ausschlussgrenze oder eine Zutrittsbarriere fest, die in dem Vorenthalten einer Information besteht, mit der man Zugang zur geselligen Erfahrung eines eingeschränkten Kreises erhält.

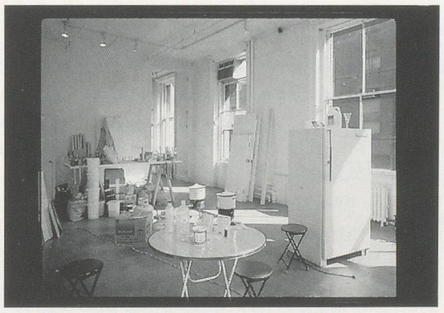
Im Vergleich zu dem vorher genannten Modell findet hier eine Abwendung vom Narzissmus hin zur Geselligkeit statt, und die Autozentrierung weicht dem Geist der Gruppe. Wir haben hier nicht mehr das Modell des narzisstischen Künstlers, sondern das des tendenziell elitären Gruppenkünstlers. Das elitäre Moment kann dabei die Tradition, die Akademie, die Avantgarde, die Gruppe, die Lobby oder selbst die Randgruppe der Boheme sein. Dieses Künstlermodell orientiert sich gesellschaftlich an einem besonderen Typ der Geselligkeit, der auch eine Art darstellt, die die Gruppe bestimmenden Merkmale zu erhalten und auszubauen und die entsprechende Macht der Künstler als Gruppe zu bestätigen.



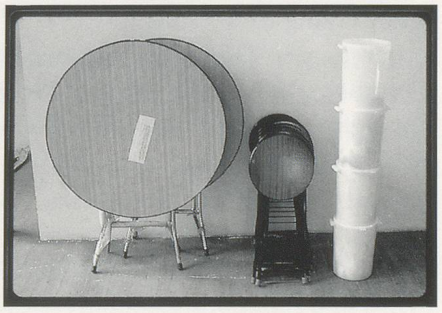
Stages / Stationen: New York, 1985.

der Mahlzeiten für die vereinzelten Besucher zubereitet und serviert werden. 1993 bei der Biennale in Venedig baut er ein Boot und eine Küche auf und bietet den Besuchern «noodles» an. Ende letzten Jahres bei der Ausstellung «Crudo y cocido (Rohes und Gekochtes)» im Reina Sofia in Madrid stellt er eine kleine Campingküche auf, in der auf einem Minivideo Mahlzeiten und Treffen gezeigt werden, die während seiner Fahrradfahrt vom Flughafen zum Ausstellungsort stattgefunden haben. Wie aus diesen Beschreibungen leicht zu entnehmen ist, kann Tiravanijas Arbeit als eine methodische und systematische Umkehrung der oben beschriebenen Modelle angesehen werden.

Tiravanija bereitet die Speisen zu, bietet sie den anderen an und teilt mit ihnen die Zeit und



RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (FREE), 1992, Installation at 303 Gallery, New York /



OHNE TITEL (FREI), Installation. (PHOTOS: GARY GRAVES)

4. 1992 in der 303 Gallery in New York stellt Tiravanija die Galerie auf den Kopf. Er lässt alle Nebenräume leer und füllt den eigentlichen Ausstellungsraum, der in eine Küche verwandelt wurde, in die Umgebung der Mahlzeiten. Die Autozentrierung weicht einer vollkommenen Öffnung, und was ein Individualvorgang sein könnte, wird zu einer gemeinsamen Aktivität. Obwohl die Arbeiten an für die

zeitgenössische Kunst typischen Orten und bei für diese typischen Gelegenheiten aufgebaut werden, besteht die Beteiligung Tiravanijas in der greifbaren Umkehrung oder charakterlichen Veränderung der eigentlichen Natur dieser Orte und vor allem im Versuch, die Elemente der elitären Abgrenzung und klassenbezogenen Ausgrenzung abzuschaffen.

Die Abwendung wird durch die Tatsache verstärkt, dass das Essen an sich Faktoren geographischer und kultureller Distanz in sich trägt. So servierte er in der 303 Gallery thailändisches Essen – sein dominierender biographischer und kultureller Bezug – und an der Biennale vergegenwärtigte er die Tatsache, dass «noodles» eine der Entdeckungen waren, die Marco Polo von seinen Reisen nach Venedig mitbrachte; daher das Boot und der Titel der Arbeit «Untitled (Twelve Seventy-One)», das Abreisedatum Marco Polos.

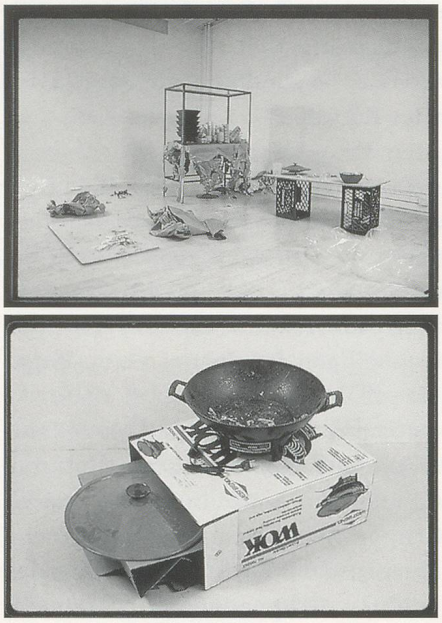
Tiravanijas Werk ist eines der seltenen Beispiele für ein Vorgehen, das tatsächlich die Schranken des kleinen Publikums der Kunstkreise durchbricht und mit dem Publikum im allgemeinen sowie mit jedem einzelnen Besucher im besonderen interagiert. Tiravanijas Essen ist für jeden da, der kommt. Somit demontiert er auch das elitäre Modell der Mahlzeit der Initiierten, das zur Erneuerung des besonderen gesellschaftlichen Status der Gruppe der Künstler dient. In dem Mass, in dem der Künstler sich nicht mehr als Person mit besonderen Merkmalen betrachtet und versucht, selbst wie jeder andere auch zu sein, muss er sich nicht mehr darüber Gedanken machen, wie er mit dem anderen oder den anderen in Beziehung treten soll.

Bereits der Text eines der berühmtesten portugiesischen Volkslieder sagt: «Wenn jemand bescheiden an die Tür klopft, soll er sich zu uns an den Tisch setzen.»

5. Abschliessend betrachtet wäre es dennoch interessant zu wissen, was Tiravanija zu Pontormo und Boltanski sagen würde, wenn diese zur Einweihung seiner nächsten Ausstellung in New York oder in Bangkok zum Abendessen erschienen.

(Übersetzung aus dem Portugiesischen: Duarte Branco)

RIRKRIT TIRAVANIJA, PAD THAI, 1990, mixed media, dimensions variable, and PAD THAI (FOR DOCUMENTATION ONLY), 1990 / PAD THAI, diverse Medien, Masse variabel, und PAD THAI (NUR FÜR DOKUMENTATIONSZWECKE).



1) Titel eines Films von Stanley Kramer (1967).
2) zitiert nach: Peter Greenaway, *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber,* Drehbuch, übersetzt von Michel Bodmer, Haffmans Verlag, Zürich 1989.
3) *Dossier Pontormo,* ed. Macula, Paris 1984.
4) ibid., S. 16/17.
5) ibid., S. 52/53.
6) Zu einem anderen Zeitpunkt soll ein Fragment über die Rolle des Essens in der amerikanischen Popart und im neuen europäischen Realismus, insbesondere bei Warhol, Oldenburg oder Spoerri, beschrieben werden, das zu einer Definition eines anderen Beziehungsmodells zwischen Kunst und Essen führen könnte. Ein Modell kritischer Verführung, das auf dem Zusammenspiel zwischen Merkmalen spektakulärer Inszenierung und fetischistischer Distanzierung gründet. In dieser Hinsicht wollen wir lediglich zwei Aussagen von Gilbert Lascault festhalten (*Écrits timides sur le visible,* UGE, Paris 1979). Eine über Daniel Spoerri: «Wenn es bei Spoerri um die Freude an der Ernährung geht, dann ist immer auch (auf lustige, obszöne und unheimliche Weise) das Eschatologische und der Tod gegenwärtig.» (S. 196); und eine andere über die amerikanische Popart: «Die Produkte bieten sich dem Blick dar, um sich dem Gaumen zu verweigern. Indem sie das Begehren wecken, ohne es je befriedigen zu wollen, nehmen sie ihre Inszenierung vorweg, ihre Aneignung durch die Malerei und die Skulptur: Futter fürs Auge!» (S. 207/208).
7) Thierry de Duve, *Faire école,* Les Presses du Réel, Paris 1992, S. 139/140.

ALEXANDRE MELO

Guess Who's Coming to Dinner

A clever cook puts unlikely things together. It's called artistry.

Mr. Spica, the thief, in *The Cook, the Thief, His Wife, and Her Lover* by Peter Greenaway, 1989

1. Art and food, artists in the presence of food, the representation of food, recipes, the restaurants and gastronomic banquets of artists: A theme appropriate for several luxurious tomes of the kind with thick bindings and hundreds of illustrations that take us through the history of art from a particular—and, supposedly, original as well as stimulating—point of view. From the technical details of the realistic representation of food, to the social significance of formal artistic gatherings established around a table, passing on to the psychoanalytic implications of the relationship between food, sex, and death, the possibilities of historical investigation and intellectual speculation are countless. But, for anyone wanting to conduct such research today, one thing is certain: In the final chapter, the one dedicated to our times, it will be absolutely necessary to discuss Rirkrit Tiravanija.

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.

In this short essay, obviously there is not space enough for even a brief outline of the history of the relationship between art and food. Still, it seems appropriate to evoke, even if in a fragmentary, rather capricious way, a few possible episodes and passages in such a history, to help give an approximation of the work of Tiravanija and lay the foundation for a hypothetical characterization of the nature of his attitude.

2. One of the most surprising written documents in the history of western art is the diary kept by Jacopo Pontormo between 1554 and 1556, the year of his death.[1)] Many of the analyses and interpretations of this exceptional testimony point out that one of its most perturbing aspects is the enormous importance that food held for Pontormo: what he ate, a minute description of quantities and prices, where he dined, with whom, at what time, the physiological and psychological effects of ingesting different foods, his excesses or privations:

10/11 May 1555. Saturday evening I had dined with Piero on Arno River fish, ricotta, eggs, and artichokes, and

RIRKRIT TIRAVANIJA, elements of UNTITLED (FREE), 1992, at 303 Gallery / Bestandteile von OHNE TITEL (FREI).

I ate too much, especially too much ricotta, and in the morning I had breakfast with Br(onzin)o, and in the evening I ate nothing, because it was my fortune to have eaten too much.

Entries like this are frequent in Pontormo's diary, and in this regard Jean-Claude Lebenzstejn observes that "the fear of death and the self-sufficiency of narcissism are clearly articulated in the practice of fasting. By fasting alone to empty the pockets of his humors, Pontormo shows his misgivings with respect to what he ingests in public."[2] This comment allows us to define a first model in the relationship between the artist and food—the self-centered, narcissistic model. In point of fact, even though he frequently eats in company—mostly with Bronzino—Pontormo does not allow himself large-scale, convivial excitations and later feels obliged to settle accounts, alone, with the things he ate.

The artist, in this case already in his old age, experiences his social situation—as an isolated being separated from the outside world with which he barely has any relationship—through a work in the production of which he moves into the inevitable relationship with food, which rises up before him like a threat he must control and restrain at all costs. The external threat—of which food, is the vehicle—is, finally, the threat of death, against which Pontormo mobilizes all his forces, using the diary like a real war diary to give a daily account of the progress of a battle—the battle for survival of the artist insofar as he is the self-centered subject, self-sufficient against the forces of dissolution and destruction that come to him from all that is external: society, death.

3. Since I'm not concerned here with tracing a history but with inventing a hypothetical typology, let me take a chronological leap to the present.[3] But before reaching Tiravanija, I would like to quote an observation made by Christian Boltanski interjected in a debate on the question of art education presided over by Thierry de Duve:

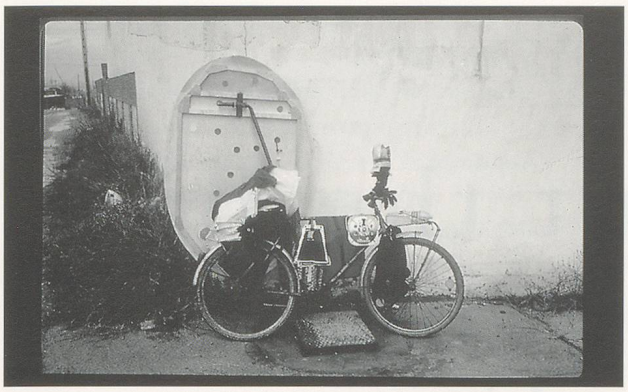
There is something I adore in a Truffaut film—it has Jean-Pierre Léaud in it, but I don't remember which it is. He works in a private detective agency with an old detective who acts as his mentor and says to him: "On Thursdays there's a really good cassoulet in a small restaurant on the corner where Boulevard Montparnasse meets Boulevard Edgar Quinet." Then the old detective dies, and what seems horrible is that his knowledge is going to disappear. That's really what teaching is, telling someone that on Thursday a really good cassoulet is served on the corner of such-and-such street... That works even at a "Club of Five" level: There are those who know the cassoulet is good and even if the cassoulet isn't good, it is unthinkable because those five and only those five know the cassoulet is good at that place.[4]

Over the course of the debate, Thierry de Duve would insist on valorizing the initiation aspect in the artistic apprenticeship, adding that what Boltanski calls the "Club of Five" is what he himself calls "tradition" and what others would call the "avant-garde."

The fundamental idea here, which the equivalence of terms suggested by de Duve reinforces, is that the circumstance of knowing where, when, with whom, and what we eat, arises as an identifying element in a specific kind of knowledge and social code. The transmission of this information emerges as a protocol or precondition for admission into a restricted circle of the elect: the artist's group. Dining communion thus favors the demarcation of a group that through this ritual establishes itself as being separated from the totality of society.

In relation to the model above, there is a dislocation from the field of narcissism to the field of conviviality, and self-centeredness yields to group spirit. We are no longer in the self-centered narcissistic artist mode, but in that of the sociable artist with elite tendencies—the elite can be tradition, the academy, the avant-garde, the group, the lobby, even the marginal bohemian class—socially oriented toward a special type of conviviality which is, also, a kind of preservation and reproduction of the distinctive attributes and affirmation of the corresponding power of artists, insofar as they are a group.

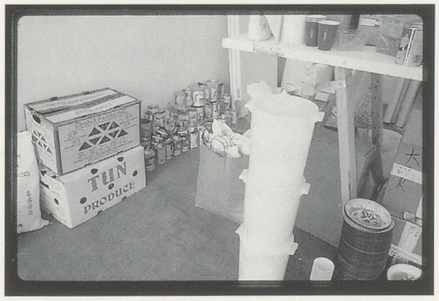
4. In 1992, at the 303 Gallery in New York, Tiravanija turns the gallery inside out and back to front, emptying the contents of the offices and storage areas onto the floor of the main gallery, and



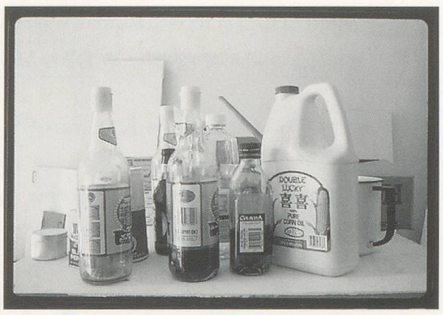
RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED, 1994 (from Madrid Airport to Reina Sofia) / OHNE TITEL (vom Flughafen Madrid zum Reina Sofia).

transforming the rear office into a canteen where he prepares and serves food to visitors. In 1993, in the Aperto of the Venice Biennale, he installs a canoe in which noodles are cooked and offered to visitors. At the end of 1994, at "Cocido y Crudo" at the Reina Sofia in Madrid, his installation includes a small camp stove and a mini-video with a catalogue of the meals and meetings that took place during his bicycle trip from the airport to the exhibition site. From these descriptions, Tiravanija's work may easily be seen as a methodical, systematic inversion of the models previously mentioned. Tiravanija prepares the food and serves it to others, sharing with them the time and the circumstances of the meals. Self-centeredness yields to total openness, and what could be an individual exercise becomes a collective activity. Even though the installations take place in spaces or venues within the system of contemporary art, Tiravanija's intervention consists of inverting or physically effacing the elements of elitist differentiation and classist exclusion.

This dislocation is reinforced by the fact that the food itself implies factors of geographical and cultural distancing. At 303 Gallery he served Thai curry—reflecting his dominant biographical and cultural reference—and at the Biennale he evoked Marco Polo's discovery of noodles and their subsequent importation to the West in 1271.



RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (FREE), 1992, installation, detail / OHNE TITEL (FREI), Installation.



RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (FREE), 1992, food remains / OHNE TITEL (FREI), Essensreste.

Tiravanija's work is one of the rare examples of an intervention that effectively breaks down the barriers isolating the small audience in the art circuit. Tiravanija's food is available to anyone who turns up. In this way, he also dismantles the elitist model of the meal of the initiates as a form that reproduces the special social position of artists as a group. The artist no longer has to be concerned with the form in which he must relate to others, to the degree that he stops thinking of himself as a subject blessed with special attributes and tries instead to be like any other person. As one of the most famous Portuguese popular songs goes: "If someone humbly knocks at the door, let him sit down at the table with the rest of us."

5. Even so and to conclude, it would be curious to know what Tiravanija would say if Pontormo and Boltanski were to walk in to eat at the opening of one of his next shows in New York or Bangkok.

(Translation from the Portuguese: Alfred MacAdam)

1) *Dossier Pontormo* (Paris: Editions Macula, 1984).
2) Ibid., pp. 52–53.
3) We will leave for another time the role of food in American Pop Art and European Nouveau Réalisme—specifically in Warhol, Oldenburg, or Spoerri—which could open the way to the definition of another model, a model of critical seduction based on a combination of spectacular mise-en-scènes and fetishistic distancing.
4) Thierry de Duve, *Faire école* (Paris: Les Presses du Réel, 1992), pp. 139–140.

LIAM GILLICK · RIRKRIT TIRAVANIJA

Forget about the Ball and Get on with the Game

from a truncated correspondence (simile: belly laughs)

There is a fundamental difference here…

One set of work creates potential through establishing situations that may be used. Another set is rooted in an investigation of these parallel positions…

And now parallel histories are fabricated, spaces in time that may be occupied too. And of course the point of contact is not so much a specific moment in time as it is a band of multiple connections…

One artist allows relationships to be established and the other forces relationships to be exposed and exploited. This is not a question of passive and active. The truth of the matter is that it may not really be possible to drag two activities together…

Set up a potential exchange and sit back while the vagueness washes over you. There are some moments when artists realise that there are shared elements, even if those common parts are only apparent through accident and context. But in this case it has nothing to do with formal concerns…

LIAM GILLICK is an artist and critic who lives in London.

Rirkrit Tiravanija (with hat) and his brother, London, 1964 / Rirkrit Tiravanija (mit Hut) und sein Bruder, London, 1964.

In fact there is very little in common. So what would be the reason to talk? In this case certain exhibitions have been experienced together. Structures have been applied to two quite separate activities yet there are moments when it might be interesting to allow another heightened layer of dialogue to take place…

Where is the common ground? How can you find this area and play within its parameters? Is it possible to bring a couple of separate views together when they have already been forced together?

Sometimes it is necessary to be dragged back a couple of months or so…

Many thoughts have come and gone…

Some of this is made easier by giving full consideration to the way in which projects intersect. It is interesting that certain trends may be identified. And sometimes there are coincidences, not within the work itself but in prevailing tendencies: nothing to do with aesthetic shifts but rather with varied approaches. Alternatives to the way in which art is framed within a gallery context, whether that be a private or public space, an alternative that can exist for the moment within those institutional areas…

The first contact with a piece sometimes allows people to work their way out of a dead-end situation. Occupied and distracted…

Some proposals that involve the introduction of elements of work, service and communal activity into gallery spaces allow a degree of reordering to take place that creates a parallel position, a space that can be used alongside of all the other stuff. Is it any real surprise that some people do not know what to do in this space at first? A leap of faith is required to participate in the first meal for example, or enter the parallel space of a set of histories…

Maybe this effect, an element of distraction, is an important thing when encountering the familiar. It can involve a serious shift (simile: belly laughs). Some people choose not to elicit a clear set of relationships. And sometimes we must engage in a work to a greater extent than is immediately apparent, no choice in the matter. This can produce an effect greater than, or at least parallel to, that of the most seductive art object. It's possible that these effects could take place without anyone ever being truly aware of a change in circumstances (simile: socialising)…

Maybe this is because we are now dealing with a different sort of engagement. Maybe it is important to try and talk about this idea of involvement. It is still difficult. It is not possible to play games in the field of interactivity alone, an obviously impossible but frequently attempted exercise. Yes, there should be a different order of engagement…

There is a difference. A change that is not about the ball, but about the person playing the ball. For example, do you usually look at the way the ball is moving or at the person moving the ball? This should be addressed in order to emphasise how different our separate practices are from earlier conceptual strategies, and how they veer away from the bombed-out postmodern cultural borrowing that permeates other work…

There are important subjects to discuss. Firstly, levels of engagement. Secondly, fictions and the extent to which certain work must be viewed in terms of game-playing. How to make a film and how to create an effective narrative. How to address this "really real" syndrome where art has apparently shifted into parallel areas that are indistinguishable from other social constructions.

Think about the football game in Johannesburg, (Philippe Parreno & Rirkrit Tiravanija, Johannesburg Biennale, 1995). The idea of engagement developed quite naturally. It was what it was, but there were levels of interpretation that quite clearly addressed a reason for being in a situation. It was a collaboration, a collective experience which worked out fine in the end because the game was a draw. The ball is made for everyone, it is simple, it is round and easily handled. Of course we approach this kind of construction with different degrees of comfort, with different ideas of how it can function for us. If in life you could make something like a ball and nothing else, then perhaps it would not be necessary to talk about engagement. (But is it too late for archetypes?) A precise tool that can be used anywhere. A set of clear approximations for things we are familiar with. Something beyond language. There are times when we must consider the potential of tools and other devices that are used between people and which provide a reason for people to do something.

It is important for us to work out whether we believe this or not…

> *Certainly some of the shows that both of us have been in have tried to deal with these issues. We must examine the level of ironic engagement with pieces, in the sense of what people get up to when the question becomes, "How do you use your work?" Irony is quite nice, when one does not see it immediately. What precisely is "simile: belly laughs"? Referring to context as a way of working; working in a parallel space; also referred to as "something else," "someplace else" and "not quite named"…*

Regarding the idea of authenticity and the extent to which people have found it necessary to play with such issues; there is something important about the idea of a "background," a location where everything is possible. The area that everything stands, sits, lies or walks upon. Quite close but never close enough, always present but never apparent. "Really real" but always fiction. Always narrative but never narrated…

> *A concentration of relationships; levels of engagement and shifts of focus; a different model, developed so that the subject/object has shifted, or maybe the relation between subject and subjected has changed. The reality is no longer at the centre. Parallel positions may be the real centre of activity. It is possible that there is more space for things to happen within this exchange, because it is never "really real" but another fiction. It is not possible to be really real within the parameters we are involved in. The lights are too bright and the walls are a little too white or too dim and all different colours…*

I have found that the time you spend preparing a piece of work for a show and the way that might engage the other artists involved in the same show is often crucial towards aiding a dialogue. Working on something quite mundane (I'm thinking of chopping food, for example, but it could be shifting beer or building a new space) helps with this discursive process, creating situations where there is no obvious gap between the preparation period and the exhibition period. Activity and analysis in reflection…

> *There are different ways to become involved in something. Various directions and points of entry. A lack of ambition for the sake of comfort, yet this comfort is not in any way lacking a critical element. Is it possible to subvert all these positions?*

It is possible to find the space between parallel lines that may mark out the boundaries of effects. The investigation of these areas is already familiar in science and mathematics. This shared element might be on the most vague level. It is certainly true that the way in which certain ideas have developed (such as the idea of parallel activities by Rirkrit Tiravanija and the parallel histories of Liam Gillick's ERASMUS IS LATE, 1995) is quite a distance from the superficial readings of interactivity, yet the basic agenda—where there is a real effort to link up with some structures from beyond the familiar realm of art—remains shared, and has become a normalised strategy…

> *This is not to do with appropriation or copying other people's activities, but with the way in which it has been necessary to begin again. Setting up new base lines. New opportunities for dialogue, emphasising a veiled attack on metaphor, wit, and irony in favour of simile, belly laughs (and eating belly pork) and believing it all…*

Music can work in many contexts. The level of engagement can shift from foreground to background extremely rapidly. And this is not simply a level of volume. Music operates in a parallel space where everything is moving around it while it, too, remains mobile. Maybe it is good to set up a condition from which certain, perhaps even specific, functions are activated. Something quite normal. Not authentic, just normal. A shifting set of foregrounds and backgrounds. Places where there is still some room to manoeuvre.

LIAM GILLICK · RIRKRIT TIRAVANIJA

Vergiss den Ball und spiel weiter

Aus einem gekürzten Briefwechsel (Gleichnis: herzhaftes Lachen)

Da gibt es einen grundlegenden Unterschied...

Eine Werkgruppe eröffnet Wege und Möglichkeiten, indem sie Situationen schafft, die weiterverwendet werden können; die andere beruht auf der Untersuchung dieser parallelen Situationen...

Und jetzt werden parallele Geschichten erzählt, Räume in der Zeit, die man besetzen kann. Und natürlich ist der Berührungspunkt weniger ein bestimmter zeitlicher Moment als vielmehr eine Kette vielfältiger Verknüpfungen...

Der eine Künstler lässt zu, dass Beziehungen entstehen, der andere erzwingt sie gewaltsam, um sie vorzuführen und auszuschlachten. Das hat nichts mit aktiv oder passiv zu tun. Wahrscheinlich ist es wirklich nicht möglich, verschiedene Handlungsweisen zu vereinen.

Schaff die Ausgangslage für einen potentiellen Austausch, lehne dich zurück und lass dich von der Unbestimmtheit überfluten. Es gibt Momente, in denen Künstler erkennen, dass es Gemeinsamkeiten gibt, selbst wenn die gemeinsamen Elemente nur durch Zufall und Kontext deutlich werden.

Aber hier geht es nicht um formale Fragen... Tatsächlich gibt es sehr wenige Gemeinsamkeiten. Aus welchem Grund wollen wir also miteinander reden? Im konkreten Fall gibt es einige gemeinsam erlebte Ausstellungen. Zwei völlig verschiedene Formen der Aktivität wurden dabei in bestimmte Strukturen eingebunden. Doch manchmal kann es interessant sein, den Dialog auf einer anderen, höheren Ebene zu führen...

Wo ist die gemeinsame Basis? Wie kann man diesen Bereich auffinden und innerhalb seiner Parameter spielen? Kann man zwischen zwei verschiedenen Standpunkten eine echte Verbindung herstellen, nachdem der Zwang äusserer Umstände sie bereits zusammengeführt hat?

Tiravanija family in London, 1964 / Familie Tiravanija in London, 1964.

LIAM GILLICK ist Künstler und Kunstkritiker und lebt in London.

Manchmal ist es nötig, sich einige Monate zurückzuversetzen...

Viele Gedanken sind aufgetaucht und wieder verblasst...

Manches wird einfacher, wenn man sich überlegt, wie genau die verschiedenen Projekte sich überschneiden. Interessanterweise lassen sich da gewisse Tendenzen ausmachen. Und manchmal gibt es Übereinstimmungen, nicht in den Arbeiten selbst, jedoch in ihren aktuellen Tendenzen: Das hat nichts mit ästhetischen Trends zu tun, sondern mit der Vielfalt unterschiedlicher Ansätze. Alternativen zur Präsentation von Kunst im Galerie-Kontext, sei es im privaten oder öffentlichen Raum, eine Alternative, die für eine begrenzte Zeit in diesem institutionellen Umfeld bestehen kann...

Der erste Kontakt mit einem Werk ermöglicht es den Leuten manchmal, aus einer Sackgasse herauszufinden. Beschäftigt und beunruhigt...

Projekte, die auch Elemente von Arbeit, Service und gemeinsamen Aktivitäten in die Galerieräume tragen, erlauben eine Neu-Ordnung, und es entsteht eine Vergleichssituation, ein paralleler Raum, der zusätzlich zu allen übrigen Dingen genutzt werden kann. Ist es da wirklich verwunderlich, dass manche Leute zunächst nicht wissen, was sie mit diesem Raum anfangen sollen? Es braucht eine rechte Portion Vertrauen und guten Willen, um zum ersten Mal an einem Essen in der Galerie teilzunehmen oder den parallelen Raum einer Inszenierung von (persönlichen) Geschichten zu betreten, indem man sich auf diese einlässt...

Vielleicht spielt gerade dieses Element der Verwirrung eine wichtige Rolle bei der Begegnung mit Vertrautem. Daraus kann sich eine tiefgreifende Veränderung ergeben (Gleichnis: herzhaftes Lachen). Manche Leute ziehen es vor, keine klaren Verhältnisse zu schaffen. Und manchmal müssen wir uns auf eine Arbeit tiefer einlassen, als es auf den ersten Blick scheint, man hat gar keine Wahl. Zuweilen kann dies eine Wirkung erzielen, die es mit dem verführerischsten Kunstobjekt aufnimmt oder es gar übertrifft. Und dies kann geschehen, ohne dass sich überhaupt jemand einer Veränderung der Situation bewusst wird (Gleichnis: Sozialisation)...

Vielleicht liegt das daran, dass wir es heute mit einer anderen Form von Beteiligtsein zu tun haben. Vielleicht ist es wichtig, über diese Idee des Engagements zu sprechen. Das ist noch immer schwierig. Sich ausschliesslich auf dem Spielfeld der Interaktivität zu bewegen ist eine offensichtlich unmögliche, aber dennoch immer wieder versuchte Übung. Ja, die Beteiligung sollte in anderer Form stattfinden...

Rirkrit Tiravanija, London, 1964.

Es gibt einen Unterschied. Einen Wandel, der nicht den Ball betrifft, sondern die Person, die den Ball spielt. Achtest du zum Beispiel normalerweise eher darauf, wie sich der Ball bewegt, oder auf die Person, die den Ball in Bewegung hält? Der Hinweis ist wichtig, um klarzumachen, wie sehr sich unser jeweiliges Vorgehen von früheren konzeptuellen Strategien unterscheidet, und dass es von jener abgedroschenen postmodernen Anlehnung an kulturell Vertrautes, die andere Arbeiten prägt, Abstand nimmt...

Da gibt es einiges zu besprechen. Zunächst die verschiedenen Grade von Beteiligung. Dann die Fiktionen und die Frage, in welchem Mass gewisse Arbeiten unter dem Begriff des Spiels erfassbar sind. Wie man einen Film dreht und eine

wirkungsvolle Geschichte erzählt. Wie man mit diesem «Wirklich echt»-Syndrom umgeht, nachdem Kunst sich offensichtlich auf parallele Bereiche verlagert hat, die nicht mehr von anderen gesellschaftlich konstruierten Situationen zu unterscheiden sind.

Denken wir an das Fussballspiel in Johannesburg (Philippe Parrena & Rirkrit Tiravanija, Biennale Johannesburg 1995). Die Idee der Beteiligung ergab sich von selbst. Es war, was es war, aber es gab verschiedene Möglichkeiten der Interpretation, die ganz klar auf den Grund Bezug nahmen, warum man in einer bestimmten Situation ist. Es war eine Gemeinschaftsarbeit, eine kollektive Erfahrung, die prima funktionierte, weil das Spiel attraktiv war. Der Ball ist für alle da, er ist einfach rund, und man kann leicht mit ihm umgehen. Natürlich ist uns beim Umgang mit einer solchen, konstruierten Situation unterschiedlich zumute, wir haben verschiedene Vorstellungen davon, wie sie uns dienlich sein könnte. Wenn man mit Dingen im Leben einfach wie mit einem Ball umgehen könnte, wäre es vielleicht nicht nötig, über etwas wie Beteiligung zu sprechen. (Aber ist es für Archetypen zu spät?) Ein präzises Werkzeug, das überall angesetzt werden kann. Ein paar klare Umschreibungen für Dinge, mit denen wir vertraut sind. Etwas jenseits der Sprache. Manchmal ist es notwendig, sich Gedanken zu machen über das Potential von Werkzeugen und anderen Hilfsmitteln, die unter Menschen benutzt werden und sie dazu anregen, etwas zu tun.

Es ist wichtig, dass wir uns klarmachen, ob wir dies glauben oder nicht…

Einige der Ausstellungen, an denen wir beide beteiligt waren, haben versucht, sich mit diesen Themen auseinanderzusetzen. Wir müssen die Ebene der ironischen Auseinandersetzung mit einzelnen Werken untersuchen und uns überlegen, was Leute anstellen, wenn es um die Frage geht «Wie gehst du mit deiner Arbeit um?» Ironie ist schön, wenn sie nicht zu offensichtlich ist. Was genau ist «Gleichnis: herzhaftes Gelächter»? Bezugnahme auf den Kontext als Arbeitsmethode; Arbeit in einem parallelen Raum, den man auch mit «etwas anderes», «anderswo» und «nicht näher bezeichnet» umschreiben könnte…

Zur Idee der Authentizität und der Bedeutung, die das Spiel mit den entsprechenden Themen für die Leute hatte: Die Idee des «Background» spielt eine wichtige Rolle, als Ort, an dem alles möglich ist. Der Grund, auf dem alles steht, sitzt, liegt oder geht. Ziemlich nah, aber niemals nah genug, immer gegenwärtig, aber niemals offenbar. «Wirklich real», aber immer Fiktion. Immer eine Geschichte, doch niemals zu Ende erzählt…

Eine Konzentration auf Verhältnisse; Grade der Beteiligung und Verlagerung des Interesses. Ein anderes Modell, in welchem sich das Subjekt/Objekt verschoben hat, oder die Beziehung des Subjekts zu seiner eigenen Lage hat sich verändert. Die Wirklichkeit steht nicht mehr im Mittelpunkt. Vielleicht sind parallele Standpunkte das eigentliche Zentrum des Handelns. Innerhalb dieses Austausches gibt es vielleicht mehr Raum für Entwicklungen, weil er nie «wirklich real» ist, sondern nur eine weitere Fiktion. Im Rahmen der Parameter, in denen wir uns bewegen, ist es nicht möglich, wirklich real zu sein. Die Lichter sind zu hell, und die Wände sind ein bisschen zu weiss oder zu schummerig, und lauter verschiedene Farben…

Ich habe festgestellt, dass die Zeit, die man mit der Vorbereitung eines Werkes für eine Ausstellung zubringt, und die Art, wie andere beteiligte Künstler dabei involviert sein können, oft entscheidende Auslöser für das Entstehen eines Dialogs sind. Eine ganz gewöhnliche Arbeit (ich denke beispielsweise an Gemüseputzen, aber man kann auch Bier trinken oder einen neuen Raum aufbauen) ist hilfreich bei diesem diskursiven Prozess. So entstehen Situationen, in denen es keine Kluft mehr gibt zwischen der Vorbereitungsphase und der eigentlichen Ausstellung. Eine Reflexion von Aktivität und Analyse…

Es gibt unterschiedliche Weisen, in etwas hineingezogen zu werden. Verschiedene Richtungen und Ansatzpunkte. Weniger Ehrgeiz zugunsten von mehr Behagen, doch diesem Behagen fehlt keineswegs das kritische Element. Ist es möglich, all diese Positionen umzustossen?

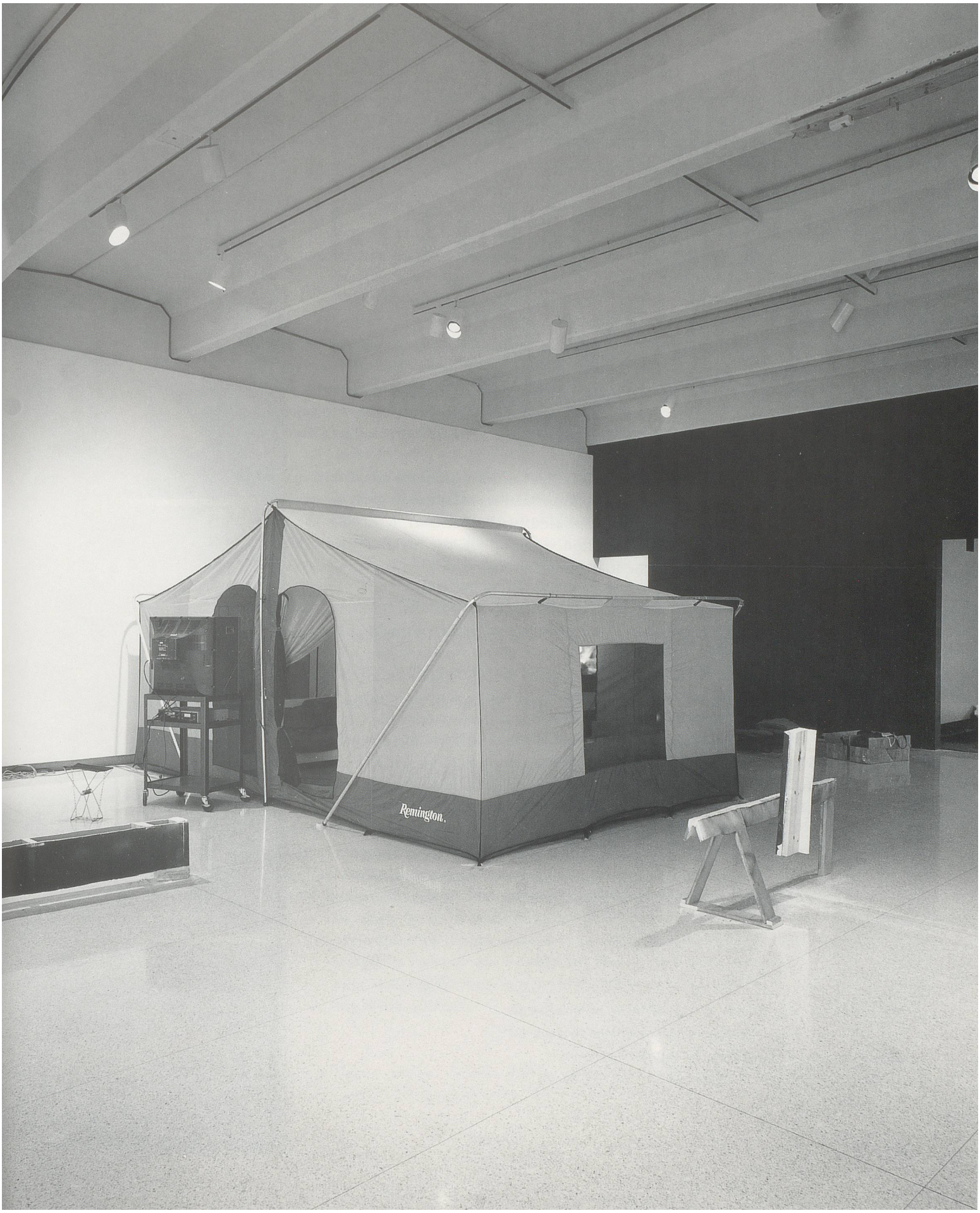
Es ist möglich, den Raum zwischen Parallelen zu finden, die verschiedene Einflussbereiche begrenzen. In Wissenschaft und Mathematik ist man mit der Untersuchung solcher Bereiche bereits vertraut. Das gemeinsame Element mag von äusserst vager Ordnung sein. Natürlich stimmt es, dass die Entwicklung gewisser Ideen (wie jene der parallelen Aktivitäten von Rirkrit Tiravanija und die parallelen Geschichten in Liam Gillicks ERASMUS IS LATE, 1995) weit entfernt ist von der oberflächlichen Lesart der Interaktivität. Doch das Grundmuster, nämlich der ernsthafte Versuch, an Strukturen ausserhalb des vertrauten Reichs der Kunst anzuknüpfen, ist dasselbe und ist inzwischen zu einer normalen Strategie geworden…

Das hat nichts mit der Aneignung oder Übernahme von Verhaltensweisen anderer zu tun, sondern mit der Notwendigkeit eines Neubeginns. Neue Richtlinien schaffen. Neue Möglichkeiten des Dialogs; eine heimliche Attacke auf Metapher, Witz und Ironie, zugunsten von Gleichnis, herzhaftem Lachen (und Bauchspeckessen), während man all das auch glaubt…

Musik funktioniert in den unterschiedlichsten Zusammenhängen. Die Wirkungsebene kann dabei äusserst schnell von Vordergrund zu Hintergrund wechseln. Und das ist nicht nur eine Frage der Lautstärke. Musik wirkt in einem parallelen Raum, wo alles sich um sie herum bewegt, während sie selbst auch in Bewegung ist. Vielleicht sollte man Bedingungen schaffen, aus denen heraus sich gewisse, vielleicht sogar klar definierte Funktionen ergeben. Nicht authentisch, einfach nur normal. Eine Reihe von beweglichen, wechselnden Vorder- und Hintergründen. Orte, die noch Raum für Bewegung offenlassen. *(Übersetzung: NANSEN)*

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED, 1994 (from Madrid Airport to Reina Sofia) / OHNE TITEL (vom Flughafen Madrid zum Reina Sofia).

Installation view, "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," Walker Art Center, 1995 / während der Ausstellung «Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija.» (PHOTO: ERIC MORTENSON, WALKER ART CENTER)


Remington.

RICHARD FLOOD · ROCHELLE STEINER

EN ROUTE

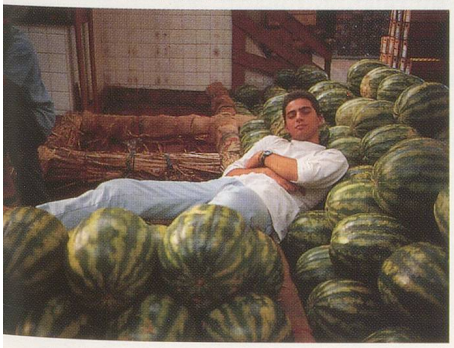
When I was nineteen years old I left Thailand and went to Canada. At that point, I left high school thinking I would go into photojournalism because I enjoyed the idea of being mobile and traveling a lot. I wanted to see everything, and this was a situation that could put me there. I wasn't really ever interested in making a lot of money; I just wanted to get by. But I wanted to see everything. Rirkrit Tiravanija, March 16, 1995

In November 1994, the Walker Art Center invited Rirkrit Tiravanija to Minneapolis to see if he would be interested in collaborating on an exhibition with Hans Accola, a Minneapolis-based artist. Between accepting the project via phone from Berlin, and the opening of the exhibition in March 1995, Tiravanija's travel schedule was as follows:

October 30–November 8, 1994: Berlin November 9–12, 1994: Cologne November 16–17, 1994: Basel December 5–15, 1994: Madrid January 5–7, 1995: Minneapolis February 5–7, 1995: London February 8, 1995: Berlin February 9, 1995: Hamburg February 10–16, 1995: Berlin February 17–March 1, 1995: Johannesburg March 1, 1995: London March 14–21, 1995: Minneapolis

Art has many different levels and you have to make your own level. You have to decide where you want to be, and then just go for that. It doesn't have to do with anything else in the world. Just yourself. You get there, and maybe nobody sees it, but you get there. It is, at least as I think of it, a spiritual thing. Rirkrit Tiravanija, March 16, 1995

ROCHELLE STEINER is a writer living in Minneapolis and a curator at Walker Art Center. She co-curated "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija" with Richard Flood.
RICHARD FLOOD is Chief Curator at the Walker Art Center in Minneapolis.



Hermann Hesse could have saved himself an enormous amount of soul-searching on his "Eastern" novel, *Siddharta,* if he had simply had the opportunity of working on an exhibition with Rirkrit Tiravanija. The struggles endured by Hesse's protagonist to achieve an understanding that "life is a river" could have, under Rirkrit's tutelage, resulted in a gentle, occasionally soulful comedy of manners. From the artist's first visit to Minneapolis, the pace was set at a leisurely trot. He took some quality time to get to know his project collaborator, Hans Accola, and to be moved compliantly from an ice-fishing community on Lake Minnetonka to a warehouse district on the shores of the Mississippi to the irredeemably awful Camp Snoopy in the heart of The Mall of America. Every experience on that first visit seemed equivalent in terms of an unvaryingly steady pulse rate. After his departure, certain areas of concentration emerged through faxes and phone calls. He was curious about the continuation of a business called "North Star Blanket Company," the name of which he had seen engraved on an abandoned building. He wanted to know if any furniture remained from a gallery configuration pictured in Kathy Halbreich's office. He wanted to know more about the story cloths[1)] produced by members of St. Paul's Hmong refugee population. Very gently, but consistently, tasks were assigned to those of us who remained behind, and decisions were made concerning the configuration of the gallery in which he would be working. Blankets, it became clear, would play a part in the installation. Temporary walls, built for a previous exhibition, were to remain in place. Asian grocery stores would need to be accessed.

The rhythm was gentle but progressive. When his return was unexpectedly delayed by last-minute demands occasioned by his installation in the Whitney Biennial, the situation remained calm. Arriving days behind his planned arrival did not heighten the flow of adrenalin. A drive south to a blanket factory, a shopping expedition to a camping supply store, treasure hunts through the bowels of the museum—all were accorded the same importance and, when they resulted in a successful acquisition, received the same expression of pleasure. The liberation of a Dan Flavin sculpture form the permanent collection was met with a smile of contentment no different from one occasioned by a discovery of embroidered pillows in the home of a Hmong woman. By the time his five days of seemingly improvisational installation were up, Rirkrit had made two video tapes, found two couches from the original early 1970s arrangement of the gallery, erected a camp site, created a meditation chamber, and proved a nimble, generous collaborator to Hans Accola. He also managed to curate an exhibition within the installation which featured an unlikely but effective mix of work by local photographer Wing Young Huie, Ellsworth Kelly, Hmong embroiderers, design classics by George Nelson, and, of course, Dan Flavin. It would be cavalier not to mention that he also found time for a roller-coaster ride at Camp Snoopy. Is it art? Of course. Is it life? Definitely: After all, what is life if not a river?

Richard Flood

Stages / Stationen: Gibraltar, 1983; Bangkok (Election / Wahlen), 1992; Paris, 1993; Lucerne / Luzern, 1993; São Paulo, 1994. (PHOTOS: RIRKRIT TIRAVANIJA)

It's a very important part of my work to get driven

around and feel things out and listen to what people say.

When they're driving they often tell you everything.

Rirkrit Tiravanija, March 19, 1995

Following are excerpts from a conversation with Rirkrit Tiravanija which took place, for the most part, en route as we prepared for his installation UNTITLED, 1995 (BACK OF POSTCARD READS:). This work is part of Walker Art Center's "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," 1995).

RIRKRIT TIRAVANIJA: I saw a stove that had the brand name *Beauty* written on it in the window of a store on the Bowery for about a year, and I kept saying, that's the perfect object. If I had to get an object which had everything in it that I needed it would be this stove. Then I got a grant, so I went and bought it. It was actually overpriced.

ROCHELLE STEINER: *With your cooking pieces, nothing is ever thrown away, right? The remains are put into tupperware containers.*

RT: Yes, in a way it's a kind of archeology or something, and at the same time it's about not wasting anything. There's this kind of economy of not throwing things away, as much as it's not that important either to be keeping things. There are two things going on. I think partly it's about not wasting things, but then if you don't make too much then you don't have to keep it... I think one of the good things about art is that it's a place where you can store all the garbage, you know, all the refuse. We briefly talked about this at the "garbage" show.[2] It was ironic to think about putting all the garbage in the museum; then we wouldn't have to make landfills.

RS: *We'd just have to make bigger art storage.*

RT: Yeah *(laughing),* just make more art museums.

RS: *It seems like there has been a shift in your work from the first cooking pieces, which were useful at the moment that you ate something but then became garbage. Now the things you're making are useful in the gallery, and then can be used in your house or in whatever situation you take them to.*

RT: Right, it can always be used. The first food piece was really a process piece. In a way it has always been a process. It may be the same thing now—I may be cooking again—but it has changed. The first things were just objects sitting on pedestals, not even pretending to be anything, but it was already quite different from most art in terms of one's relationship to looking at it and dealing with it.

Later I made *Pad Thai* and put it into a vitrine. After the end of the show it was taken out of the case and stored away. Everything was kept.

RS: *That work was recently sold, wasn't it?*

RT: Yes. I made it and put it in storage until two months ago... I never thought about having to sell my work, or that someone would buy it... As time passed I said, look, if somebody wants this thing, the only way to have any relationship to it is to redo it, which means to re-make the meal and put it back into the vitrine.

RS: *With the old remains?*

RT: Yes, the old things and the new things together. Basically I started to make things so that people would have to use them, which means if you want to buy something then you have to use it. It doesn't have to be all the time. It's not meant to be put out with other sculpture or like another relic and looked at, but you have to use it. I found that was the best solution to my contradiction in terms of making things and not making things. Or trying to make less things, but more useful things or more useful relationships.

My feeling has always been that everyone makes a work—including the people who take it to re-use it. When I say re-use it, I just mean use it. You don't have to make it look exactly how it was. It's more a matter of spirit. And if you can understand that, then you don't have to worry about how it works. It just comes back together.

RS: *How has it been working at the Walker so far?*

RT: I find it interesting to work with a museum, and in this situation where the museum is actually opening itself up. But at the same time it's very institutional. You still have to take everything down to the basement and have it inspected, even though they know it doesn't have to be.

RS: *It was funny to see you looking at your backpack (WITHOUT TITLE, 1993 [Rucksack Installation], ed: 6) in art storage and accounting for its contents with the registrar.*

RT: I know *(laughing)*. But it really should be used. Richard Flood and Kathy Halbreich should just put it on their backs and walk out into the garden and make a meal with it. I think even the person who I made the edition with, who I spend a lot of time with, still can't come to terms with the idea that for me it's the dirt, and it's the fingerprints, and it's the drip, and it's the thing falling apart that makes it much more valuable than it being kept and preserved—it has to have a life, or has to have a history for it to become something. It's because all of these people have touched it and used it that it becomes animated. Essentially all the marks are the recording of its life... which is something museums try to fight. It's like Fluxus being completely contained and completely preserved. It undermines everything they were undermining. You have to think about how to undermine the situation before it undermines you.

RS: *But you're working in conditions that want to preserve what you do just because of what it is—because it's art. And because it's art, you're not supposed to touch it. You're asking people to do the exact opposite of what we tell them to do in the museum. You're saying: you can touch it, you can eat in here, you can drink in here, you can come and sleep in here...*

RT: Right. I think one has to investigate what the reasons are behind things being handled, and things not being handled. I think it's a big barrier for people to break to walk over a Carl Andre piece. And to be able to break that barrier lets you get somewhere further than just standing and looking at it from a distance. Maybe museums have to break that barrier at some point and find other ways of dealing with art... There are things that are made to be looked at, and then there are other things that require more than just looking and walking around them.

RS: *What do you think is forcing that shift from just looking at art?*

RT: I think we are coming to the end of the century and we've been dealing with art in a dimension that we've gone past. We're going to be dealing with things in the future in a completely different dimension, which is basically virtual. I think art will be very important in the future, but it will have to operate in a very different space than it has and does.

RS: *Do you think about technology and about the internet?*

RT: I think about it all the time. I think about the reasons to have it, and how one can function with it, and how useful it is. To leave your body is an important thing, but at the same time you're still being controlled by something else. Art is a place where you can leave things at your own will.

RS: *We're thinking a lot about the Internet and virtual reality at Walker—how it's changing the way we communicate with other people, what it gives us and what it's limitations are. I think there are fears on one end...*

RT: I don't think one should have fear. I'm not afraid...

RS: *I think there are technical questions about reproduction rights and...*

RT: But the whole thing about developing these ideas was really to leave those kinds of relationships to the body... In the end it becomes about some kind of possession, so I think people are afraid of a certain kind of loss of privacy, a certain kind of loss of...

RS: *... ownership.*

RT: Right. There are important things about that, but at the same time, that's not even an issue I have to think about. The internet is interesting in the sense that it gives you the idea that you can communicate with an endless number of people. But on the other hand, how real that experience is has to be figured out. There has to be some limit. There are still drinks to be had at the bar, and people to get drunk with, which is an experience you can't get on the Internet.

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (BACK OF POSTCARD READS:), 1995, Installation views, "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija" / OHNE TITEL (AUF DER RÜCKSEITE DER POSTKARTE STEHT:), während der Ausstellung «Economies: Hans Accola und Rirkrit Tiravanija.» (PHOTOS: ERIC MORTENSON, WALKER ART CENTER)

RS: *People think it gives you so much, but they don't necessarily consider what it takes away.*

RT: One has to realize that the thinking process is different too because to have live conversation, to have to stand there and talk and respond to somebody about what's going on, brings a completely different relationship than just sitting there having time to read, think, and then write something back. One is always asking about your own voice. It's important to keep that relationship to voice...

RS: *So, do you have Internet at home?*

RT: No, I don't even have a computer...The more you have, the more you end up having to be hooked up. And the more you're hooked up, the more you have to hook up... In the end I'm more interested in roaming the world...I think it's interesting to physically go to places, to put yourself in this little metal thing and shoot yourself through space and time, and then physically be some place with different smells, different...

RS: *Would you have a destination?*

RT: No *(laughing)*, I would just land wherever.

RS: *I've been thinking about the importance of windows in the piece you're making for the Walker. These were also important in the installation you did for "Real Time" at the ICA, London (1993). In what sense are they about wanting to be outside?*

RT: It's always about being outside. Art, in a way, is about that relationship. For me there is always another place, another condition, another situation.

RS: *But it's not always a geographical place.*

RT: No. In the work there are distances everywhere. In a sense it's about relationships to time and place, and where you are.

RS: *The idea of space and place comes through clearly in your work, but what about time?*

RT: The video I'm making is about a relationship to the idea of real time. I have great reluctance to turn off the camera. If I could, I would just keep the camera on the whole time and just let it run until whenever it had to end. So you get everything. In a certain sense you can't quite do that, but it does give you that sense of a completely different kind of time. I think that's interesting now: It's the kind of space and time people were working with in the 1970s. Chantal Akerman worked with real time. I used to think that there was some kind of problem with that, and I always thought I would never do it. I like Godard, I like jump cuts, I like that kind of rupture where you realize there is some kind of change going on.

RS: *But in your work there's both.*

RT: Right. That's it. I look at time in terms of both those relationships. But ultimately the experience comes through your own relationship with things. I think making this kind of video, making this kind of time, is about the time we're in. I think in a certain sense we have to slow down. As much as we're going fast forward on this Internet screen, one also needs to be able to reflect.

The mundane should be considered in some way. For me it's like walking by something that you hardly notice, but then it stays in your head. In this way, everything is a part of the work. Everything informs the work. Driving the truck, that's part of it. I see everything as being total.

For a short time we drive on in silence.

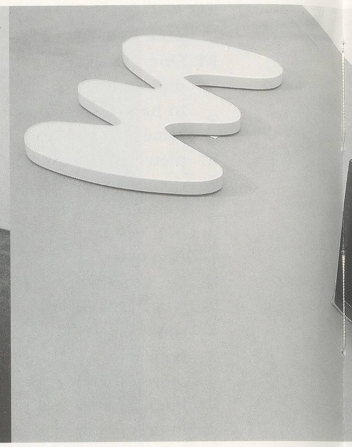
RT: I always like to go to the airport. Maybe it's just like going to another place in a sense, because it smells different, it sounds different. It's kind of a place outside of a place. When I was in high school in Thailand we would go to the airport at 5 a.m. There was this coffee shop up on top of the building with big windows that looked out to the airport and the fields, and you could see the planes just starting to come in. It's great to watch the airplanes land and take off.

As we approach the Minneapolis/St. Paul airport, a plane is coming in for a landing right overhead.

RT: Whoa, look at that! Geepers. My God. That's great! The first time I came to Minneapolis, that's how we landed. I should have a camera standing there. It's such an amazing thing to see planes flying and landing. It's so huge. My God, that's beauty...

1) Story cloths are embroidered and appliqué pictorial narratives depicting events in the lives of Hmong refugees.
2) "Garbage!" Thread Waxing Space, New York City, 1995.

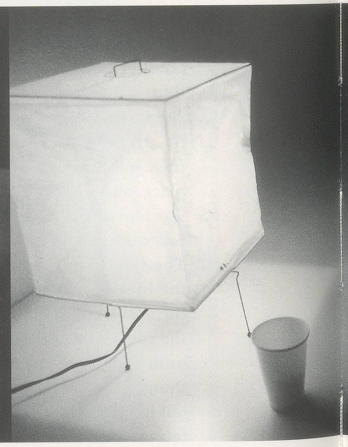
Rirkrit Tiravanija

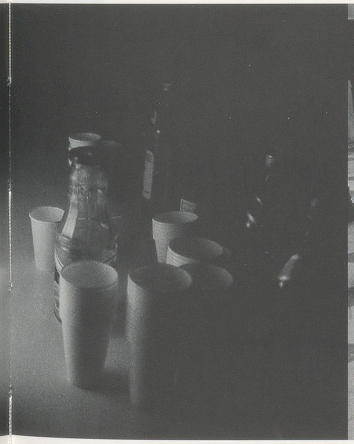


RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (CAFÉ DEUTSCHLAND), 1993, installation instruction and certificate, framed, dimensions variable / Aufbauanleitung und Zertifikat, gerahmt, Grösse variabel, Installation Galerie Max Hetzler Köln.

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (WETTER-PANORAMA), 1994, detail, mixed media, lots of people, dimensions variable, Lost Paradise, Kunstraum Wien / Detail, Mixed media, eine Menge Leute, Grösse variabel, Lost Paradise, Kunstraum Wien.

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (MEET TIM & BURKHARD), furniture, refrigerator, TV-Set, videotape, music, drinks, lots of people / Möbel, Kühlschrank, TV-Apparat, Videotape, Musik, Getränke und eine Menge Leute.



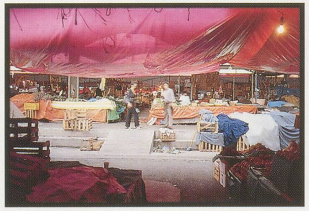


RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (WETTERPANORAMA), 1994, detail, mixed media, lots of people, dimensions variable, Lost Paradise, Kunstraum Wien / Detail, Mixed media, eine Menge Leute, Grösse variabel, Lost Paradise, Kunstraum Wien.

(PHOTOS: NEUGER/RIEMSCHNEIDER, BERLIN)

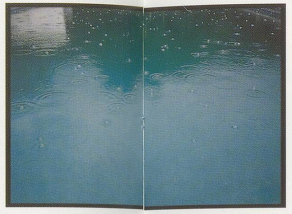
Rirkrit Tiravanija

Stages / Stationen: Mexico, 1994



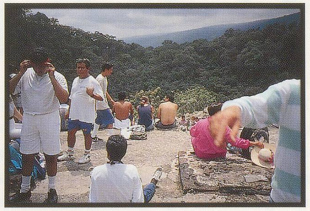
Mexico, 1994

Mexico, 1994

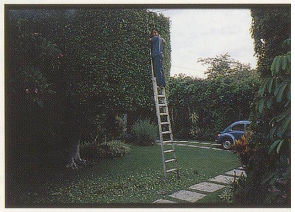


Mexico, 1994

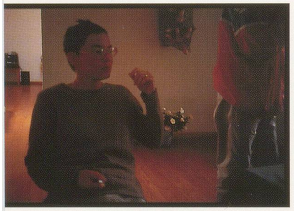
Mexico, 1994



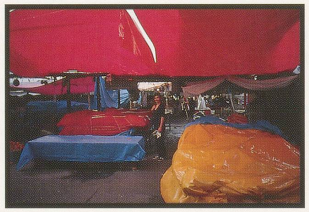
Mexico, 1994



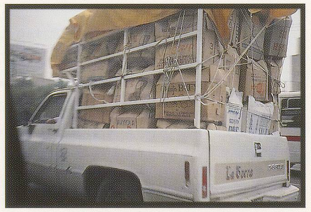
Mexico, 1994



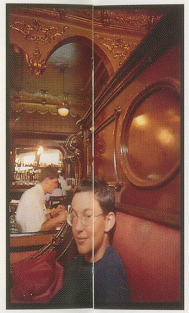
Mexico (Elizabeth), 1994



Mexico, 1994

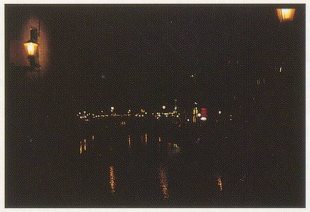


Mexico, 1994

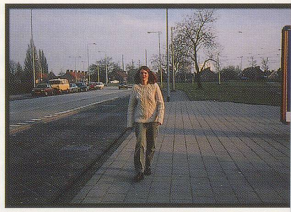


Mexico (Elizabeth), 1994

Amsterdam, 1995

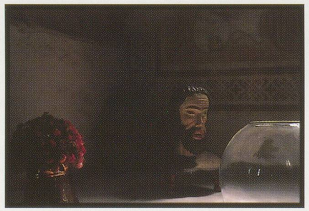


Amsterdam, 1995

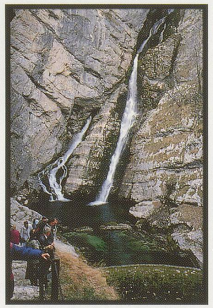


Amsterdam, 1995

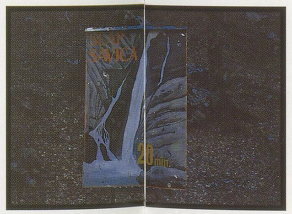
Amsterdam, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995



Slovenja / Slowenien, 1995

RICHARD FLOOD · ROCHELLE STEINER

EN ROUTE

Mit neunzehn Jahren verliess ich Thailand und ging nach Kanada. Damals verliess ich auch die Highschool in der Absicht, Photojournalist zu werden; ich stellte es mir nämlich wunderbar vor, nirgendwo sesshaft zu sein und viel herumzureisen. Ich wollte alles sehen, und das schien mir ein Weg zu sein, dies zu verwirklichen. Am Geldverdienen war ich nie ernsthaft interessiert; ich wollte einfach über die Runden kommen. Aber sehen wollte ich alles.

Rirkrit Tiravanija, 16. März 1995

Im November 1994 lud das Walker Art Center Rirkrit Tiravanija nach Minneapolis ein, um abzuklären, ob er an einer gemeinsamen Ausstellungsarbeit mit dem in Minneapolis ansässigen Künstler Hans Accola interessiert wäre. Zwischen dem Zeitpunkt seiner Zusage, die uns per Telephon aus Berlin erreichte, und der Ausstellungseröffnung im Mai 1995, präsentierte sich Tiravanijas Reisefahrplan wie folgt:

30. Oktober–8. November 1994: Berlin 9.–12. November 1994: Köln 16.–17. November 1994: Basel 5.–15. Dezember 1994: Madrid 5.–7. Januar 1995: Minneapolis 5.–7. Februar 1995: London 8. Februar 1995: Berlin 9. Februar 1995: Hamburg 10.–16. Februar 1995: Berlin 17. Februar–1. März 1995: Johannesburg 1. März 1995: London 14.–21. März 1995: Minneapolis

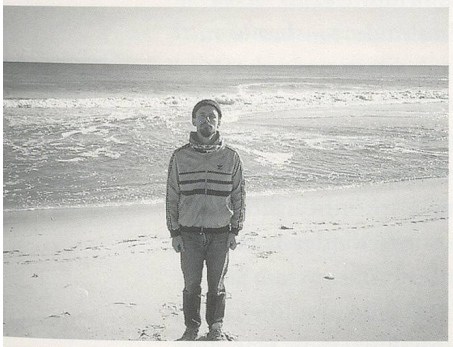
Kunst entsteht auf vielen, ganz verschiedenen Ebenen, und jeder muss seinen eigenen Ausgangspunkt, seinen eigenen Weg finden. Du musst entscheiden, worauf du hinauswillst, und dann einfach darauf lossteuern. Es hat mit nichts sonst in der Welt zu tun. Nur mit dir selbst. Du gelangst an dein Ziel, und auch wenn es vielleicht keiner sieht, du hast es erreicht. Es ist, mindestens glaube ich das, eine spirituelle Angelegenheit.

Rirkrit Tiravanija, 16. März 1995

ROCHELLE STEINER lebt als Autorin in Minneapolis und wirkt ausserdem als Kuratorin am Walker Art Center. Sie war Co-Kuratorin bei «Economies: Hans Accola und Rirkrit Tiravanija».

RICHARD FLOOD ist der Chefkurator des Walker Art Center in Minneapolis.

Mexico, 1994 / São Paulo, 1994 / Berlin, 1994 / Long Island, New York, 1994 / Rio de Janeiro, 1994



Hermann Hesse hätte sich einen guten Teil seiner Seelenerforschung in seinem «östlichen» Roman *Siddharta* schenken können, hätte er Gelegenheit gehabt, einfach mit Rirkrit Tiravanija zusammen eine Ausstellung vorzubereiten. Die Kämpfe, die Hesses Protagonist durchleiden muss auf seinem Weg zur Erkenntnis, dass «das Leben wie ein Fluss» ist, hätten unter Rirkrits Anleitung wohl die Form einer behutsamen, gelegentlich gefühlsintensiven Gesellschaftssatire angenommen. Schon mit dem ersten Besuch des Künstlers in Minneapolis wurde klar, dass die Gangart eine gemächliche sein würde. Er liess sich alle Zeit der Welt, um seinen Projektpartner Hans Accola kennenzulernen und um sich herumführen zu lassen, von einer Eisfischer-Gemeinde am Minnetonka-See zum Lagerhausdistrikt am Mississippi und bis zum irreparabel grauenhaften *Camp Snoopy* mitten in der *Mall of America.* Jedes Erlebnis während dieses ersten Besuches schien ihm gleich viel zu bedeuten, und keines liess sein Herz höher schlagen oder versetzte ihn in Aufregung. Erst nach seiner Abreise wurde durch Fragen, die uns per Fax und Telephon erreichten, eine Konzentration auf bestimmte Bereiche erkennbar. Er wollte mehr wissen über die Existenz einer Firma namens *North Star Blanket Company (Nordstern Bettücher AG),* deren Namenszug er an irgendeinem verlassenen Gebäude gesehen hatte. Er wollte wissen, ob noch Möbel vorhanden seien aus einer früheren Raumeinrichtung im Walker, von der es eine Abbildung in Kathy Halbreichs Büro gab. Er wollte mehr wissen über die *story cloths,* die von Hmong-Flüchtlingen in St. Paul hergestellt wurden.[1] Äusserst liebenswürdig, aber bestimmt wurden uns, die wir in Minneapolis zurückgeblieben waren, Aufgaben übertragen, und es fielen Entscheidungen betreffend die Gestaltung des Raumes, in dem er arbeiten würde. Bettücher, verstanden wir, würden in seiner Installation eine Rolle spielen; vorübergehend für eine frühere Ausstellung aufgebaute Zwischenwände sollten stehenbleiben. Man würde Kontakte zu asiatischen Lebensmittelläden knüpfen müssen.

Der Rhythmus war ruhig, aber stetig fortschreitend. Als sich seine Ankunft unerwartet verzögerte, weil die Installation an der Whitney Biennale für einige letzte Bereinigungen noch seine Anwesenheit erforderte, blieb die Situation entspannt. Einige Tage später als vorgesehen einzutreffen erhöhte seinen Adrenalinspiegel keineswegs. Die Fahrt in den Süden zur Bettuchfabrik, die Einkaufstour zum Geschäft für Campingartikel, die Schatzsuche in allen Winkeln des Museums: Alles war gleich wichtig und erzeugte, wenn es von Erfolg gekrönt war, denselben Ausdruck von Freude. Die Befreiung einer Dan-Flavin-Skulptur aus der ständigen Sammlung wurde mit einem zufriedenen Lächeln quittiert, das sich in nichts von jenem unterschied, das die Entdeckung einiger gestickter Kissen in der Wohnung einer Hmong-Frau hervorrief. Als die fünf Tage der Vorbereitung für die scheinbar völlig improvisierte Installation verstrichen waren, hatte Rirkrit zwei Videos gedreht, zwei Sofas aus der ursprünglichen Raumeinrichtung von 1970 aufgetrieben, er hatte eine Camping-Szenerie installiert, einen Meditationsraum eingerichtet und war Hans Accola daneben stets auch ein einfühlsamer und grosszügiger Partner gewesen. Er brachte es sogar noch fertig, innerhalb seiner Installation eine Ausstellung zu präsentieren, die eine erstaunliche, aber starke Kombination von Werken

zeigte: solche vom lokalen Photographen Wing Young Huie, von Ellsworth Kelly, Stickereien von Hmong-Flüchtlingen, einige Design-Klassiker von George Nelson und natürlich Dan Flavin. Es wäre eine sträfliche Unterlassung, nicht zu erwähnen, dass Rirkrit auch noch Zeit fand für eine Achterbahnfahrt im *Camp Snoopy*. Ist das Kunst? Natürlich. Ist es Leben? Keine Frage: Schliesslich, was ist das Leben, wenn nicht ein Fluss? Richard Flood

Es ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit, mich herumfahren

zu lassen und dabei Dinge zu erspüren, den Leuten zuzuhören.

Beim Fahren erzählen sie einem oft alles.

Rirkrit Tiravanija, 19. März 1995

Es folgen Auszüge aus einem Gespräch mit Rirkrit Tiravanija, das grösstenteils während einer Fahrt im Auto stattfand. Wir bereiteten seine Installation UNTITLED, 1995 (AUF DER RÜCKSEITE DER POSTKARTE STEHT:) vor. Dieses Werk ist Teil der Ausstellung "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," 1995, im Walker Art Center.

RIRKRIT TIRAVANIJA: Ein ganzes Jahr lang sah ich in einem Schaufenster an der Bowery einen Herd mit dem Marken-Schriftzug *Beauty*. Und ich dachte immer wieder: «Das ist das vollkommene Objekt. Wenn ich ein Objekt suchen würde, das alles hat, was ich brauche, dann wäre es dieser Herd.» Als ich ein Stipendium erhielt, kaufte ich ihn. Eigentlich war er zu teuer.

ROCHELLE STEINER: *Bei deinen Koch-Stücken wirfst du nie etwas weg, nicht wahr? Du verwahrst die Reste in Tupperware-Behältern.*

RT: Ja, das hat fast etwas Archäologisches, und zugleich geht es darum, nichts zu verschwenden. Dabei spielt der Gedanke an die Umwelt eine Rolle, möglichst nichts wegzuwerfen, aber auch das Aufheben von Dingen nicht zu übertreiben. Es geht um zweierlei: zum einen darum, nichts zu verschwenden; aber wenn man gar nicht erst zuviel herstellt, braucht man es auch nicht aufzuheben... Ich finde, das Gute an der Kunst ist unter anderem, dass sie einen Ort bietet, an dem man allen Müll und Abfall horten kann. Bei der «Müll»-Ausstellung[2)] haben wir kurz darüber geredet. Die Vorstellung, den ganzen Müll ins Museum zu schaffen, entbehrte nicht der Ironie; auf diese Weise bräuchten wir keine Mülldeponien mehr.

RS: *Dann müssten wir einfach nur grössere Kunstlager anlegen.*

RT: Yeah *(lachend)*, mehr Kunstmuseen!

RS: *Ich glaube, seit den ersten Koch-Stücken hat es in deiner Arbeit eine Verlagerung gegeben; diese waren ja nur solange nützlich, als man sie essen konnte, danach wurden sie zu Abfall. Jetzt hingegen sind die Dinge, die du herstellst, in der Galerie verwendbar und können auch zu Hause oder sonstwo benutzt werden.*

RT: Richtig, man kann sie immer gebrauchen. Die erste Arbeit mit Nahrungsmitteln war eine richtige Prozess-Arbeit. Eigentlich handelte es sich immer um einen Prozess. Es könnte jetzt vielleicht genauso sein – ich könnte wieder kochen –, aber etwas hat sich verändert. Die ersten Stücke waren einfach Objekte auf Sockeln, die nicht einmal vorgaben, etwas zu sein; aber trotzdem gab es schon einen deutlichen Unterschied zu den meisten anderen Kunstwerken, was das Betrachten und den Umgang damit betrifft.

Später habe ich *Pad Thai* zubereitet und stellte es in eine Vitrine. Am Ende der Ausstellung wurde es herausgenommen und gelagert. Alles wurde aufbewahrt.

RS: *Diese Arbeit ist kürzlich verkauft worden, nicht wahr?*

RT: Ja. Ich habe es zubereitet und dann bis vor zwei Monaten gelagert... Ich habe nie daran gedacht, meine Arbeit zu verkaufen oder dass jemand sie kaufen könnte... Im Laufe der Zeit sagte ich mir, also wenn jemand das haben will, gibt es nur eine Möglichkeit: es noch einmal machen, das heisst das Gericht neu kochen und wieder in die Vitrine stellen.

RS: *Zusammen mit den alten Resten?*

RT: Ja, die alten und die neuen Sachen zusammen. Im Grunde begann ich damit, die Dinge so anzulegen, dass die Leute sie verwenden müssen; das heisst, wer etwas kaufen will, muss es auch verbrauchen. Es braucht nicht ewig zu existieren. Es ist nicht dazu da, mit anderen Skulpturen ausgestellt und betrachtet zu werden wie eine Reliquie, sondern man soll es verwenden. Mir schien das die beste Lösung für meinen Konflikt, was das Herstellen beziehungsweise Nichtherstellen von Dingen betrifft. Oder für meinen Versuch, weniger, aber dafür nützlichere Sachen und Beziehungen herzustellen.

Ich hatte immer die Vorstellung, dass jeder an der Arbeit beteiligt ist, auch die Leute, die sie nehmen und wiederverwenden. Mit «wiederverwenden» meine ich eigentlich verwenden. Es muss ja nicht genauso aussehen wie am Anfang. Es ist eher eine Frage der Phantasie. Und wer das einmal verstanden hat, braucht sich keine Gedanken mehr darüber zu machen, wie es funktioniert. Es fügt sich dann ganz von selbst wieder zusammen.

RS: *Wie ist es bisher im Walker gelaufen?*

RT: Ich finde es interessant, mit einem Museum zusammenzuarbeiten, vor allem in einer Situation, wo das Museum sich selbst öffnet. Zugleich ist es aber doch sehr institutionell. Man muss immer noch alles ins Erdgeschoss schleppen und inspizieren lassen, obwohl alle wissen, dass das eigentlich nicht nötig ist.

RS: *Es war witzig, dich zu sehen, wie du da im Lagerraum in deinen Rucksack schautest (WITHOUT TITLE, 1993, Rucksack Installation, ed: 6) und mit dem Verwaltungsbeamten den Inhalt registriertest.*

RT: Ich weiss *(lachend)*. Aber man sollte ihn wirklich verwenden. Richard Flood und Kathy Halbreich sollten ihn auf den Rücken schnallen, nach draussen gehen und ein Picknick damit veranstalten. Ich glaube, selbst die Person, mit der ich die Auflage gemacht habe und mit der ich eine Menge Zeit verbringe, kann sich immer noch nicht mit der Idee anfreunden, dass es für mich auf den Dreck ankommt und auf die Fingerabdrücke, die Flecken und die Sachen, die daneben fallen. All das macht die Sache für mich viel wertvoller als das Aufheben und Bewahren – Leben muss drin sein oder es muss eine Geschichte haben, damit etwas daraus wird. Lebendig wird etwas erst dadurch, dass die Leute es anfassen und benützen. Im Grunde sind die Spuren der Verwendung ein Hinweis auf die Lebendigkeit des Stückes... und dagegen versuchen Museen anzukämpfen. Fluxus zum Beispiel wird vollkommen konserviert. Das untergräbt jeden Untergrabungsversuch. Wir müssen darüber nachdenken, wie wir eine Situation unterlaufen können, bevor wir von ihr unterlaufen werden.

RS: *Aber du arbeitest in einer Umgebung, die das, was du machst, um seiner selbst willen zu konservieren trachtet, weil es eben Kunst ist. Und weil es Kunst ist, soll man es auch nicht anfassen. Du forderst die Leute auf, gerade das Gegenteil von dem zu tun, was im Museum üblicherweise erlaubt ist. Du sagst: Du kannst das anfassen, du kannst hier essen und trinken, du kannst herkommen und hier schlafen...*

RT: Genau. Ich finde, dass man untersuchen muss, warum mit Dingen so und nicht anders umgegangen wird. Ich glaube, die Leute haben grosse Hemmungen, über ein Stück von Carl Andre zu laufen. Wer aber diese Hemmschwelle durchbricht, erfährt mehr, als wer nur dasteht und es von ferne betrachtet. Vielleicht müssen Museen diese Schranke an einem bestimmten Punkt durchbrechen und andere Wege des Umgangs mit Kunst beschreiten... Es gibt Dinge, die dazu da sind, betrachtet zu werden, und es gibt Dinge, die mehr erfordern als blosses Hinschauen und Herumgehen.

RS: *Was macht deiner Meinung nach diese Abwendung vom blossen Betrachten der Kunstwerke notwendig?*

RT: Wir nähern uns dem Ende des Jahrhunderts

und wir gehen mit der Kunst immer noch auf eine Weise um, die inzwischen längst überholt ist. Unser Verhältnis zu den Dingen wird in Zukunft eine vollkommen andere Dimension haben, eine weitgehend virtuelle. Ich glaube, dass die Kunst eine wichtige Rolle spielen wird, aber sie wird in ganz anderen Bereichen operieren müssen, als sie das bisher getan hat und tut.

RS: *Machst du dir über Technologie und Internet Gedanken?*

RT: Ja, die ganze Zeit. Ich denke darüber nach, warum man es braucht, wie es funktionieren könnte und wie nützlich es wirklich ist. Die durch den Körper auferlegten Beschränkungen zu überwinden ist eine wichtige Sache, aber gleichzeitig unterliegt man dann doch wieder neuen Einschränkungen. Kunst ist dagegen ein Ort, wo man die Dinge selbst bestimmen kann.

RS: *Im Walker denken wir viel über Internet und virtuelle Realität nach, darüber, wie es unsere Kommunikation mit anderen Menschen verändert, was wir davon haben und wo die Grenzen liegen. Ich glaube, es gibt einerseits Befürchtungen...*

RT: Ich finde nicht, dass es da etwas zu befürchten gibt. Ich habe keine Angst...

RS: *Es gibt zum Beispiel technische Fragen zu den Reproduktionsrechten und...*

RT: Aber hinter der Entwicklung all dieser Ideen steckt doch genau das Ziel, diese Art von Körperbezogenheit zu überwinden... Im Grunde geht es um etwas wie Besitz oder Kontrolle, und ich glaube, die Leute haben Angst, etwas von ihrer Privatsphäre zu verlieren oder von ihrem...

RS: ... *Eigentumsrecht.*

RT: Genau. Da ist natürlich etwas dran, und dennoch ist das ein Thema, über das ich nicht einmal nachzudenken brauche. Am Internet ist vor allem die Vorstellung interessant, dass man mit unendlich vielen Menschen kommunizieren kann. Der Realitätswert dieser Erfahrung muss sich allerdings erst noch erweisen. Es muss eine Grenze geben. Die Drinks gibt es immer noch an der Bar, und davon werden die Leute betrunken. Diese Erfahrung kann man nicht im Internet machen.

RS: *Die Leute sehen zunächst, was man dadurch gewinnt, aber nicht unbedingt, was man verlieren könnte.*

RT: Man muss sich darüber im klaren sein, dass der Denkprozess ganz anders läuft. Bei einem Live-Gespräch steht man da und muss jemandem Red und Antwort stehen, muss reagieren auf das, was sich abspielt; das ist eine völlig andere Situation, als wenn man einfach nur dasitzt und Zeit hat zu lesen, nachzudenken und dann zurückzuschreiben. Man fragt sich allerdings, wo die Stimme bleibt. Es ist wichtig, diese Beziehung zur Stimme aufrechtzuerhalten...

RS: *Hast du Internet zu Hause?*

RT: Nein, ich habe nicht einmal einen Computer... Denn je mehr man hat, desto abhängiger wird man. Und je abhängiger man ist, desto mehr braucht man... Im Grunde bin ich mehr daran interessiert, in der Welt herumzuflanieren... Ich finde es interessant, die verschiedensten Orte wirklich zu besuchen, sich in dieses kleine Metallding zu zwängen und durch Raum und Zeit zu sausen, um beispielsweise an einem Ort mit anderen Gerüchen anzukommen.

RS: *Hättest du dabei ein bestimmtes Ziel im Auge?*

RT: Nein *(lachend)*, ich würde einfach irgendwo landen.

RS: *Ich habe über die Bedeutung der Fenster in dem Stück nachgedacht, das du für das Walker machst. Sie haben auch in der Installation, die du für «Real Time» im Londoner ICA (1993) produziert hast, eine wichtige Rolle gespielt. Inwiefern haben sie etwas mit dem Wunsch, draussen zu sein, zu tun?*

RT: Es geht immer ums Draussensein. Kunst handelt gewissermassen von diesem Zustand. Für mich gibt es immer einen anderen Ort, eine andere Möglichkeit, eine andere Situation.

RS: *Aber das muss nicht unbedingt ein geographischer Ort sein?*

RT: Nein. In der Arbeit gibt es unzählige Arten der Distanz. In gewissem Sinne geht es immer um Raum- und Zeitverhältnisse und darum, wo man sich selbst befindet.

RS: *Der Raumgedanke kommt in deiner Arbeit deutlich zum Tragen. Aber wie verhält es sich mit der Zeit?*

RT: Mein Video handelt vom Verhältnis zur Realzeit. Ich schalte die Kamera ungern aus. Wenn ich

könnte, würde ich sie einfach laufen lassen, bis es nicht mehr geht. So bekommt man alles mit. Es spricht sicher vieles dagegen, das einfach so zu machen, aber es vermittelt doch ein ganz anderes Zeitgefühl. Und das finde ich jetzt interessant: Es ist jene Vorstellung von Raum und Zeit, mit der die Leute in den 70er Jahren gearbeitet haben. Chantal Akerman hat in Realzeit gedreht. Ich hielt das damals für problematisch und dachte, das würde ich nie machen. Denn natürlich mag ich Godard, ich mag abrupte Schnitte, den Bruch, der erst die Veränderung sichtbar macht.

RS: *Aber in deiner Arbeit gibt es beides.*

RT: Das stimmt. Ich betrachte die Zeit unter beiden Gesichtspunkten. Aber letztlich entsteht jede Erfahrung aus dem Verhältnis, das man selbst zu den Dingen hat. Ich glaube, ein solches Video zu drehen, so mit der Zeit umzugehen, verweist auf die Zeit, in der wir leben. Ich glaube, in gewisser Weise müssen wir langsamer werden. Wie schnell wir auch im Internet vorankommen, wir brauchen doch die Fähigkeit und die Möglichkeit zur Reflexion.

Wir sollten das Nächstliegende nicht aus den Augen verlieren. Für mich ist das, wie wenn man an etwas vorbeigeht, das man kaum registriert; aber dann bleibt es einem doch im Gedächtnis. In diesem Sinne ist alles Teil der Arbeit. Alles prägt die Arbeit. Auch diesen Lastwagen zu fahren gehört dazu. Ich sehe alles in einem grossen Zusammenhang.

Beide schweigen eine Zeitlang.

RT: Ich liebe Flughäfen. In gewissem Sinn ist es, als ginge man an einen andern Ort, denn es riecht anders, und die Geräusche sind anders. Es ist eine Art Welt ausserhalb der Welt. Als ich in Thailand auf der Highschool war, gingen wir jeweils morgens früh um 5 Uhr zum Flughafen. Es gab da, im obersten Stock, ein Café mit riesigen Fenstern und einer tollen Aussicht auf den Flugplatz und die Flugzeuge, die zur Landung ansetzten. Flugzeuge starten und landen zu sehen ist etwas Wunderbares.

Wir nähern uns dem Minneapolis/St. Paul-Flughafen, und eine Maschine im Landeanflug fliegt unmittelbar über unsere Köpfe hinweg.

RT: Whow, Mensch – sieh dir das an! Mein Gott, ist das toll! Als ich zum erstenmal nach Minneapolis kam, sind wir genauso gelandet. Ich sollte eigentlich eine Kamera dort aufstellen. Es ist immer wieder atemraubend, Flugzeuge fliegen und landen zu sehen. Es sind solche Riesendinger. Aah, das ist Schönheit… *(Übersetzung: NANSEN)*

1) Story cloths sind mittels Stickerei und Stoff-Applikationen hergestellte textile Bildergeschichten, die Begebenheiten aus dem Leben der Hmong-Flüchtlinge schildern.
2) «Garbage!» Thread Waxing Space, New York City, 1995.

RIRKRIT TIRAVANIJA, UNTITLED (BACK OF POSTCARD READS:), 1995 / OHNE TITEL (AUF DER RÜCKSEITE DER POSTKARTE STEHT:), "Economies: Hans Accola and Rirkrit Tiravanija," Walker Art Center, Minneapolis, 1995. (PHOTO: ERIC MORTENSON)

EDITION FOR PARKETT

RIRKRIT TIRAVANIJA

UNTITLED, 1995 (450/375)

Gold-rimmed Ray Ban glasses

with engraving on the lenses:

LONG RIVER

A SINGLE LINE

ORANGE SAFFRON

AT TWILIGHT

Edition of 80,

numbered, with signed certificate

OHNE TITEL, 1995 (450/375)

Metallbrille Ray Ban mit Gravur auf den Gläsern:

LONG RIVER

A SINGLE LINE

ORANGE SAFFRON

AT TWILIGHT

Auflage: 80,

numeriert, mit signiertem Zertifikat

PHOTO: MANCIA/BODMER