

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
Artikel:	Micromegas
Autor:	Cooke, Lynne / Aeberli, Irene
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680664

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

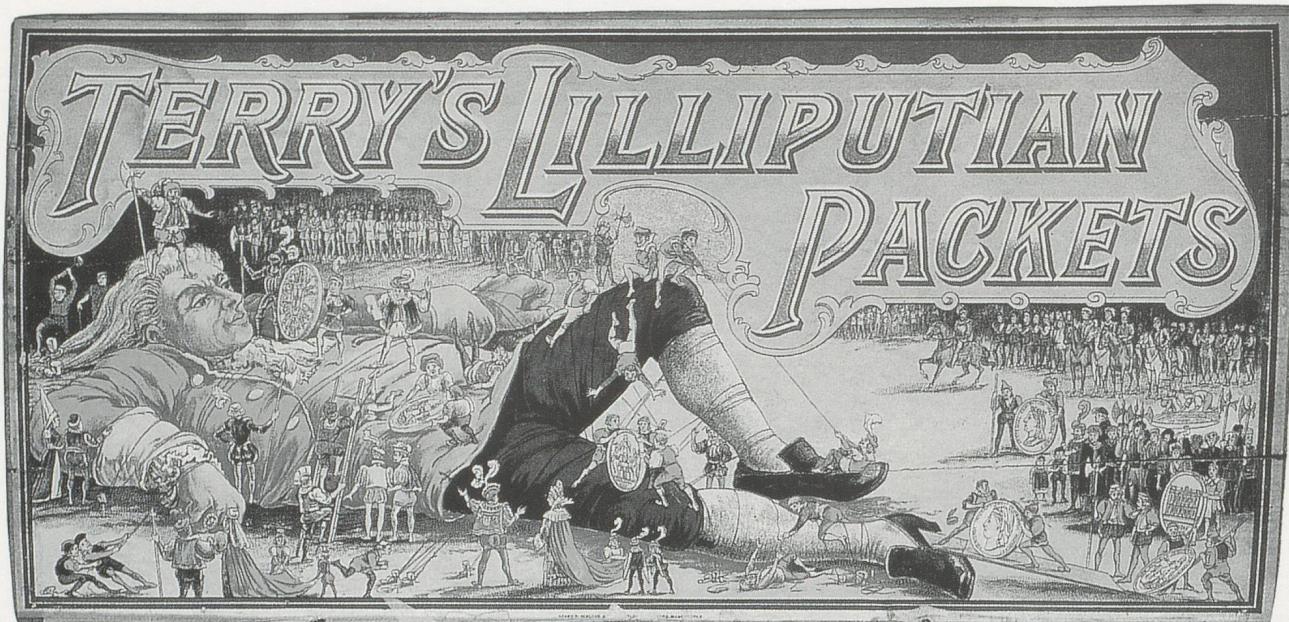
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 22.01.2026

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



Micromegas

LYNNE COOKE

How sweet it is for dwarves to contemplate short giants. Gustave Flaubert

"To know an age's typical freaks," writes Susan Stewart, "is to know its points of standardization."¹⁾ At a time when an increasing amount of the imagery encountered in daily experience is media-based, it is noteworthy that a number of artists have been drawn to make works of art based on their fantasies, projections, and imaginings—works populated by objects and entities on a minute scale, or their converse,

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

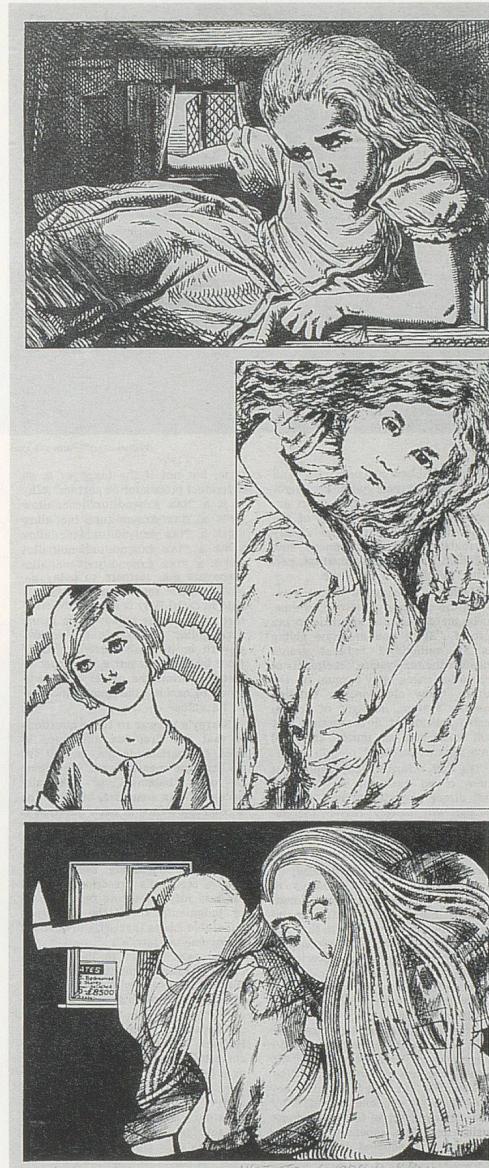
monstrosities. Although magnification and miniaturization are processes often employed in information technologies, the impetus behind the works of art discussed here, and forming the basis of the exhibition "Micromegas" is quite different.²⁾ Equally telling is the fact that these works are fashioned by the artists themselves: they use neither found images nor ready-made objects in direct, unmanipulated ways. One focus of their activity is the attempt to render a world that has the potential not only for a heightened affectivity but for an exploration of the

extreme or uncanny psychological conditions and states of being. In other cases, a compulsive proclivity for an “artful science” emerges, that is, for a way of knowing about the world that either involves a dispassionate examination of its more freakish or singular manifestations or, contrarily, an exploration of its more mundane and diurnal aspects by means of hypothetical models. If the body has provided norms by which scale is perceived, then, Stewart argues, “we can see the body as taking the place of origin for exaggeration.”³⁾ Bodily parts once formed the basis for many units of mensuration, as the very terminology of the “foot” attests; while the harmony integral to “good measure” typically found anthropomorphic representation, as witnessed in Leonardo’s celebrated drawing of Vitruvian man. Inverting this symbiotic relationship between harmony or “good measure” and its obverse, the disproportionate, lends value to the grotesque, the fantastical, the aberrant. It is by just such reasoning—reasoning with a highly contemporary ring—that Jeanne Dunning and Hirsch Perlman can contend: “The law is a mirror image of the perverse, and the perverse is the original, the standard or norm, that the law depends on for its existence.”⁴⁾

The uses of extreme scales form the basis for philosophical disquisition in Voltaire’s short tale *Micro-megas*, as in Jonathan Swift’s celebrated *Gulliver’s Travels*. Like those texts—which originally were not conceived for a juvenile audience—many of these artworks initially seem disarming, in their engagement with the childlike, the folkloric, and the mythic. But such beguiling appearances usually veil deeper political, metaphysical and social concerns, concerns expressed through poetic or metaphorical ellipses rather than didactic or expository means. If it is the mirror in *Through the Looking Glass*, that most marvelous tale of dimensional disruption, that offers the point of entry into a world in wondrous reversal, Robert Therrien’s miniature art-object in the form of a giant keyhole stands at the starting point of this foray. It marks the threshold to a paradoxical milieu, one that is subject simultaneously to shifting scales, veering vantages, and unsettling if haunting perspectives.

Like Neapolitan or medieval nativity creches, dolls’ houses were originally devised as much for

Illustrations for Lewis Carroll’s “Alice in Wonderland”: Alice as seen by Sir John Tenniel (above), Lewis Carroll (right), Willy Pogany (below) and Ralph Steadman (bottom) / Illustrationen zu Lewis Carrolls «Alice im Wunderland»: Alice, dargestellt von Sir John Tenniel (oben), Lewis Carroll (rechts), Willy Pogany (unten) und Ralph Steadman (ganz unten).



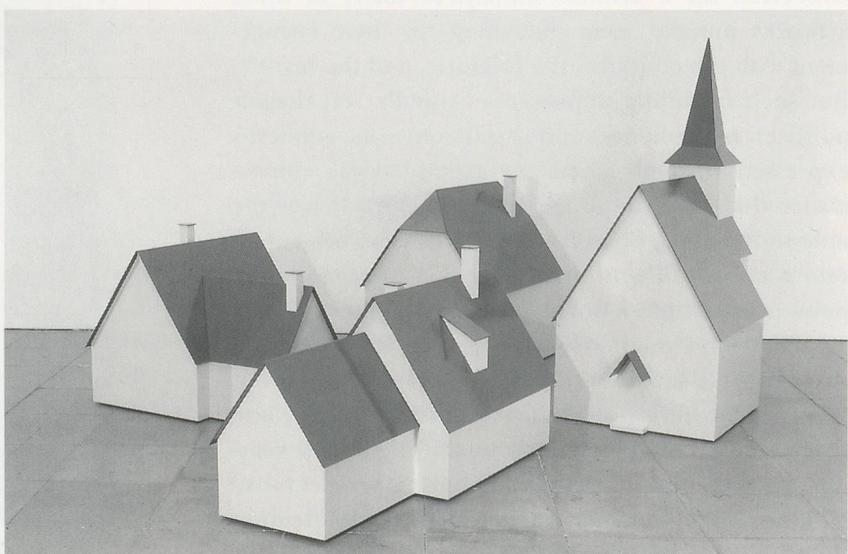


ROBERT THERRIEN, NO TITLE,
lacquer on bronze, $5\frac{1}{4} \times 1\frac{7}{8} \times \frac{7}{8}$ " /
OHNE TITEL, lackierte Bronze,
 $13,3 \times 4,75 \times 1,6$ cm.

(PHOTO: LEO CASTELLI ARCHIVES)

adult as for younger spectators. Related artefacts—including cabinets of miniatures, displaying tiny objects made of silver, pewter or glass—avidly prized in the sixteenth and seventeenth centuries, are today rather rarified acquisitions. However, their close kin, miniature dioramas that replicate aristocratic or bourgeois domestic settings from the past—among which the *Thorne Rooms* at the *Art Institute of Chicago* are a renowned instance—remain perennial favorites. More delicately and intricately constructed than many a dolls' house, yet eschewing the display or the fetishizing of craftsmanship integral to antique collector's items, Robert Gober's small untitled dwelling is nonetheless invested with something of that period exactitude that is their hallmark. And, like them, it originates in a diminutive world that belongs neither to the nursery nor to architectural reconstructions. But not only is it not functional in the ways that the dolls' house may be, it is manifestly dysfunctional, radically divided against itself by an unbridgeable caesura: The display of wealth and exercise of nostalgia which normally form the grounds for the appreciation of such artefacts have been subverted by an acid critique of the very staples underpinning society: domestic accord and family values.

Categorizing or classifying Katharina Fritsch's small architectonic structures, such as her painstaking



JULIAN OPIE, VILLAGE, 1993,
painted plywood, $55\frac{1}{8} \times 115 \times 127$ " /
DORF, bemaltes Sperrholz,
 $140 \times 292 \times 323$ cm.

(PHOTO: SUE ORMEROD, LONDON)

ingly made brick chimney and the dark green tunnel, is highly problematic, for they are neither models, replicas, souvenirs, nor toys, but hybrids evoking all. A similar conundrum bedevils those wholly "negative" forms cast in black rubber by Fischli and Weiss: Dark phantoms, echoes, silhouettes, casts of something vanished, each in different ways pertains to an absent original. As Susan Stewart has argued, the souvenir replica is an allusion, not a model: It does not define and delimit its source in the way that an architect's model would define and delimit a building. Like souvenirs, these small scale works by Fischli and Weiss, and by Fritsch, incite a reverie reminiscent of that often present in children's play, with its power to animate a lifeless toy through narrative. But since the latter are generic rather than particular in their sources, their narratives are undercut with a poignant sense of loss or dis-ease.

Sited on a terrace of Frank Gehry's building overlooking the Seine, Julian Opie's sculpture of three modern apartment towers takes on a tautological character. The visual parallels between Opie's plaster tower blocks and the urban facades beyond momentarily trick the eye, collapsing distance and giving a new reading to the intersection of the illusory with the represented and the actual. Opie's fascination with many such architectural forms stems in part from the extent to which they have entered the everyday vernacular, belonging as much to the abbreviated backdrops of computer games, or the tables of symbols used in guide books and on road signs, as to the realm of children's illustration. They shift fluidly between contexts, revealing sophistication and naivete, maturity and immaturity to be highly relative concepts. It is the transgressive potential in crossing less permeable boundaries, and the consequent effects of disorientation and dislocation that provide the impetus for many of Charles Ray's recent sculptures. In *FAMILY ROMANCE*, what might be described by reference to genetic malfunctioning has resulted in a disturbing reformulation of sibling and parental relationships. In *BOY*, a mannequin representing just that has been enlarged to the exact height of the artist, giving unexpected vividness to the clichéd admonishment to let the child within freely express itself. With Ray's *FIRE TRUCK*, a toylike



PETER FISCHLI & DAVID WEISS, *BED*, 1985 / BETT.

(PHOTO: IVAM, VALENCIA, 1990)

object has been enlarged to the scale of a functional vehicle: Its status is not only rendered problematic, it somehow becomes unreal.

That which most properly belongs to the sanctuary of childhood, and the childlike, proves grotesque when conflated with the actuality of the phenomenal world. If by its very nature a sanctuary is dependent on what it excludes for its sense of self, the reality it encloses cannot be easily equated with what it keeps out. The fragility of the distinctions that demarcate the terrain of childhood from the adult world is revealed over and over, and with it a sense of the precariousness and dubiousness of the values that divorce one from the other.

Dolls, dolls' houses, and other miniatures, together with their affiliates, folk and fairytales, were not, of course, originally confined to the realm of child-

hood—they belonged to the collective culture of a community or society as do their contemporary vestiges, ventriloquist's dummies, marionettes, puppets, and certain types of mannequins. Moreover, these realms were never the exclusive province of private imaginings but of some form of collective expression. Small puppetlike figures have been a constant leitmotif throughout Thomas Schütte's oeuvre. On certain occasions they formed part of miniature tableaux, whose *mise-en-scènes* offered increasingly cryptic if nonetheless blackly humorous existential dramas (compare, for example, MODELL K (1981–82) and MOHR'S LIFE (1988). More recently, in the series known as UNITED ENEMIES, his figures have been stripped of such settings, tightly bound together and presented like specimens, trapped in the claustrophobic confines of a belljar. Like many traditional puppets their visages verge on the grotesque and the caricatural in order to magnify character traits. And as with most of their forbears, they are uncannily compelling.

Jon Kessler's dioramas are elaborate constructions, involving changing lights, sounds, and mechanically moving parts. Making visible the level of absurdity sublated, in most of their prototypes, under the rubric of the recreation of an ideal state, they exist somewhere between the dispassionate reconstruction typical of the natural history museum and the fantasy of the fair ground display. Drawing on both scientific apparatuses and a technology that seems outmoded, they, too, invoke that era of small-scale communal entertainments that bridged all generations, yet their means are unabashedly the kitsch artefacts of a global, urban-based culture. Eloquent visions of contemporary culture, they range from the wistful or wry to the sardonic and bleak.

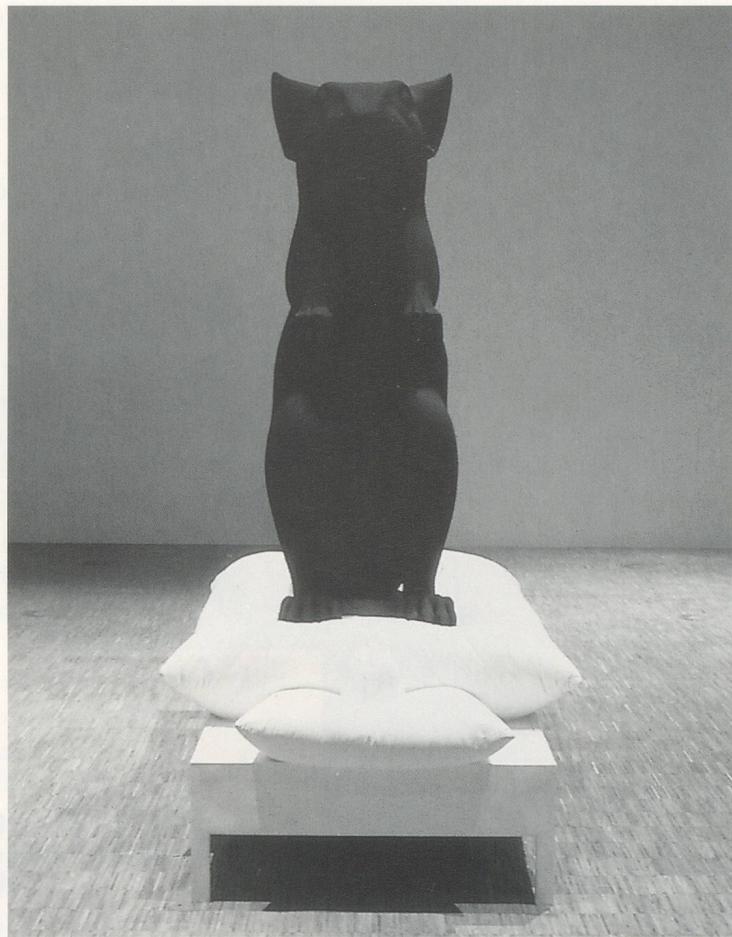
Maintaining those boundaries inscribed by convention, reinforcing normative scales, and monitoring mensuration are all crucial to the maintenance of a steady-state reality. While the allure of that which is disallowed, suppressed, and variously sublimated on account of its abnormality, exaggeration, distortion, or dimensional dislocation is readily recognized in the miniature, it equally haunts its converse, the gigantic. Poised between the *terribilità* of the Sublime and the grotesquerie of Gothic Horror, Jeff Wall's

giant (GIANT) and Katharina Fritsch's rats (RATTEN-KÖNIG) and mouse (MANN UND MAUS) seem to have insidiously invaded the everyday world. At once familiar and strange, they seem to well up from the very depths of one's memory, something once known or witnessed, but long suppressed.

The narrowness of the boundaries which divide what is acceptable from what lies outside the norm fascinates Jeanne Dunning. As her photographs of "displaced" hair indicate, the slightest sideways shift, the most minute displacement of some detail or the tiniest disruption in scale, can have bizarre and deeply unsettling results. Rendered in a dispassionately "documentary" manner, these works play, as does Jeff Wall's computer-assisted image, on the conventional notion of the photograph as an accurate and objective record of the actual. A more layered reprise of these preoccupations occurs in Dunning's TOE SUCKING VIDEO in which the artist does exactly that. A continuous loop, the tape depicts a circular, self-enclosed, masturbatory world in which an adult sucking her big toe—an activity deemed normal for an infant, untoward for a child, and gross for an adult—takes on a highly erotic charge.

Related concerns inform Ann Hamilton's collar, in which the horsehair that is normally used to stiffen the inner linings of lapels has erupted in all its luxuriant animal energy onto the exterior of the garment to become a kind of glorious halo. Stitched into its satin backing in such a way as to spell out the letters of the alphabet, it transforms the elements of written language into the source of an untrammeled, unfettered outpouring. Reminiscent of the stiff white collars worn by seventeenth century patrons of Rembrandt or Hals, it alludes to the role of dress in signifying not only social status, but attendant sets of value and belief.

In coining the phrase "a community bound together by imaginative possessions," W. B. Yeats alluded to something he felt should be celebrated as much as regretted in its passing. The sharp separation of childhood from adulthood is a phenomenon of the modern era. Irrespective of whether it is idolized or demonized, the child, like the freak or the madman, is regarded as irrevocably other, and the kingdom of childish things, like that of the dispropor-



KATHARINA FRITSCH,
MAN AND MOUSE, 1992, *polyester resin*,
 $90\frac{1}{2} \times 51\frac{1}{2} \times 94\frac{1}{2}$ " / *MANN UND MAUS*,
Polyesterharz, $230 \times 130 \times 270$ cm.
(PHOTO: DIA CENTER FOR THE ARTS,
NEW YORK)

tionate, exists in a realm apart. "Stories held in common make and remake the world we inhabit," argues Marina Warner: The story we agree to tell about what a child is or does, or how an outcast suffers, will shape our contemporary thinking and actions.⁵ Myths and folklore can "tell stories which can give shape and substance to practical social measures."⁶ Similarly, traditional entertainments, including the

marionette theater, grand guignol, and dioramas, like their modern counterparts, such as horror films, once blurred the boundaries of age and class in their audience. They continue to provide imagery for probing the substance and the viability of the frontiers currently drawn between not only the acceptable and its converse, but the perverse and the law.

1) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984), p. 133. I am much indebted to Stewart's brilliant book.

2) The American Center, Paris, March 9—June 4, 1995; The Israel Museum, Jerusalem, July 18—October 18, 1995. The artists included in the exhibition were Jeanne Dunning, Peter Fischli and David Weiss, Katharina Fritsch, Robert Gober, Ann Hamilton, Jon Kessler, Julian Opie, Charles Ray, Thomas Schütte, Robert Therrien, Jeff Wall. The works of a number of

others such as Stephan Balkenhol, Charles Ledray, Juan Muñoz, and Tony Oursler, are also pertinent to this discussion.

3) Op. cit., p. xii.

4) Jeanne Dunning and Hirsch Perlman, "'Getting to Know the Law' or 'Making Things Mean What I Want Them to Mean' or 'A Collection of Quotes I Like,'" in *Dirty Data; Sammlung Schürmann* (Aachen: Wilhelm Schürmann, 1992), p. 58.

5) Marina Warner, *Six Myths of Our Time: Little Angels, Little Monsters, Beautiful Beasts, and More* (New York: Vintage Books, 1995).

6) Ibid.



Micromegas

LYNNE COOKE

Wie lieblich ist es doch für Zwerge, kleine Riesen zu betrachten. Gustave Flaubert

«Kennt man die typischen Anomalien eines Zeitalters», schreibt Susan Stewart, «so kennt man seine Standardisierungsprinzipien.»¹⁾ In einer Zeit, in der eine wachsende Anzahl der Bilder, die uns im Alltag begegnen, durch die Medien vermittelt sind, ist es bemerkenswert, dass zahlreiche Künstler das Bedürfnis haben, Kunstwerke zu schaffen, die Ausdruck

LYNNE COOKE ist Kunstkritikerin und Kuratorin am Dia Center for the Arts in New York.

ihrer Phantasien, Visionen und Vorstellungen sind, Werke, die von winzigen oder aber riesengrossen Dingen und Geschöpfen bevölkert sind. Vergrösserung und Verkleinerung sind in der Informations-technologie zwar häufig verwendete Verfahren, doch den hier besprochenen Kunstwerken, die den Hauptteil der «Micromegas»-Ausstellung ausmachen, liegt eine ganz andere Motivation zugrunde.²⁾ Ebenso aufschlussreich ist, dass diese Werke von den Künstlern selbst gestaltet sind, und dass weder beste-

hende Bilder noch Readymades direkt und unverändert verwendet werden. Ein Schwerpunkt ihres Schaffens ist das Bemühen, eine Welt darzustellen, die nicht nur das Potential einer erhöhten Affektivität, sondern auch die Fähigkeit zur Erforschung von extremen oder unheimlichen psychischen Verfassungen und Geisteszuständen in sich trägt. In anderen Fällen entwickelt sich ein zwanghafter Hang zu einer «kunstvollen Wissenschaft», einer Art Erforschung der Welt, die sich darin ausdrückt, dass man mittels hypothetischer Modelle auf sachliche Weise entweder die absonderlichsten und merkwürdigsten Erscheinungen untersucht oder, im Gegenteil, die banalsten und alltäglichsten Aspekte. Wenn der Körper die Normen geprägt hat, die der Wahrnehmung von Größenverhältnissen zugrunde liegen, dann, so meint Stewart, «kann der Körper auch als Ursprungsort der Übertreibung angesehen werden». ³⁾ Körperteile bildeten einst die Grundlage für viele Masseneinheiten, wie die alten Masse «Fuss» und «Elle» bezeugen, während sich die Harmonie des «Ebenmasses» bezeichnenderweise in Darstellungen der menschlichen Gestalt niederschlug, etwa in Leonardo da Vincis berühmter Zeichnung des vitruvischen Menschen. Gewichtet man die Pole dieser symbiotischen Beziehung zwischen der Harmonie oder dem «Ebenmass» und ihrem Gegenteil, dem Missproportionalen, anders, so erhält das Groteske, Phantastische, Abnorme die grösitere Bedeutung. Es sind derartige, von einer durch und durch zeitgenössischen Denkweise geprägte Überlegungen, die Jeanne Dunning und Hirsch Perlman zum Schluss kommen lassen: «Die Regel widerspiegelt lediglich die Abweichung, und die Abweichung ist das Ursprüngliche, der Standard oder die Norm, die der Regel ihre Existenzberechtigung verleiht.» ⁴⁾

Die Verwendung extremer Größenverhältnisse bildet die Grundlage für philosophische Erörterungen in Voltaires Erzählung *Micromegas* – die der Ausstellung ihren Titel gab – wie auch in Jonathan Swifts berühmtem Roman *Gullivers Reisen*. Genau wie diese Texte, die ursprünglich nicht in erster Linie für ein minderjähriges Publikum gedacht waren, haben viele der gezeigten Kunstwerke durch ihren Einbezug des Kindlichen, des Folkloristischen und des Mythischen auf den ersten Blick eine entwaffnende Wir-

Italienische Krippenfiguren / Italian Crèche figures.

(PHOTO: LIFE, DECEMBER 1980)

Hanswurst oder Kasper, Marionette /

Hanswurst or Kasper, a character in German puppet shows.





WORKSHOP OF MRS JAMES WARD THORNE, ENTRANCE HALL (of the Hermitage, near Nashville Tennessee, 1835), ca. 1930–40,
mixed media, 14 1/8 x 14 1/2 x 30 1/4" / ATELIER VON MRS. JAMES WARD THORNE, ENTRÉE, Mischtechnik, 35,9 x 36,8 x 76,8 cm.

(PHOTO: THE ART INSTITUTE OF CHICAGO)

kung. Doch hinter dem verführerischen Anschein verbergen sich meist tiefere politische, metaphysische und soziale Anliegen, die eher mit poetischen oder metaphorischen Ellipsen als mit didaktischen oder ausstellungstechnischen Mitteln ausgedrückt werden. Wenn der Spiegel in *Alice hinter den Spiegeln*, dieser zauberhaften Geschichte über verzerrte Dimensionen, die Eingangspforte zu einer wundersam verkehrten Welt darstellt, so ist Robert Therriens Miniatur-Kunstwerk in Form eines riesigen Schlüssellochs der Ausgangspunkt eines Streifzugs. Es bildet die Schwelle zu einer paradoxen Welt, wo zugleich mit veränderlichen Größenverhältnissen, variablen Blickpunkten und beunruhigenden, wenn nicht gar albraumhaften Perspektiven gerechnet werden muss.

Wie die neapolitanischen oder mittelalterlichen Weihnachtskrippen waren auch Puppenhäuser ursprünglich gleichermassen für Erwachsene wie für Kinder gedacht. Ähnliche Artefakte wie etwa die im 16. und 17. Jahrhundert sehr begehrten Miniaturen-Vitrinen, für winzige Gegenstände aus Silber, Zinn oder Glas, sind heute ziemlich exklusive Kaufobjekte. Ihre nahen Verwandten, die Miniatur-Dioramen,

Nachbildungen von aristokratischen oder bürgerlichen Zimmereinrichtungen aus der Vergangenheit – ein bekanntes Beispiel sind die *Thorne Rooms* im *Art Institute of Chicago* –, erfreuen sich jedoch nach wie vor grosser Beliebtheit. Robert Gobers kleiner Behausung (ohne Titel) – subtiler und komplizierter aufgebaut als manches Puppenhaus – wohnt etwas von der althergebrachten Präzision inne, welche die Sammlerstücke auszeichnet. Genau wie diese hat sie ihren Ursprung in einer winzigen Welt, die weder die des Kinderzimmers noch die der architektonischen Nachbildungen ist. Anders als die Sammlerstücke ist sie jedoch nicht bloss nicht funktionell, sondern eindeutig dysfunktionell: durch einen unüberwindbaren Einschnitt radikal in sich selbst gespalten. In seinem Werk wird die Zurschaustellung von Wohlstand und die Pflege nostalgischer Gefühle, die normalerweise bei derartigen Artefakten im Vordergrund steht, durch eine scharfe Kritik unterlaufen, welche die eigentlichen Grundwerte unserer Gesellschaft im Visier hat: das häusliche Glück und den Wert der Familie.

Es ist äusserst problematisch, Katharina Fritschs kleine architektonische Strukturen, wie etwa den

Backsteinkamin oder den dunkelgrünen Tunnel, beide mit äusserster Sorgfalt ausgeführt, kategorisieren oder klassifizieren zu wollen. Es sind nämlich weder Modelle noch Nachbildungen, Souvenirs oder Spielsachen, sondern hybride Gebilde, die an all diese Dinge zugleich erinnern. Ähnlich rätselhaft sind die von Fischli und Weiss aus schwarzem Gummi gegossenen in jeder Hinsicht «negativen» Formen: dunkle Phantome, Echos, Silhouetten, Abgüsse von etwas Entschwundenem, die alle auf ihre Weise zu einem nicht vorhandenen Original gehören. Wie Susan Stewart bemerkt, ist die Souvenir-Nachbildung kein Modell, sondern eine Anspielung, denn sie definiert und begrenzt ihr Original nicht in der Weise, in der ein Architekturmodell ein Gebäude definieren und begrenzen würde. Genau wie Souvenirs setzen die kleinformatigen Werke von Fritsch und Fischli/Weiss eine Träumerei in Gang, die an die Phantasien spielender Kinder erinnert, welche ein

lebloses Spielzeug beseelen und in eine Geschichte einbetten können. Da sie jedoch eher von allgemeinen als von einzelnen konkreten Gegenständen handeln, sind diese Geschichten von einem schmerzlichen Gefühl des Verlusts oder des Unbehagens durchdrungen.

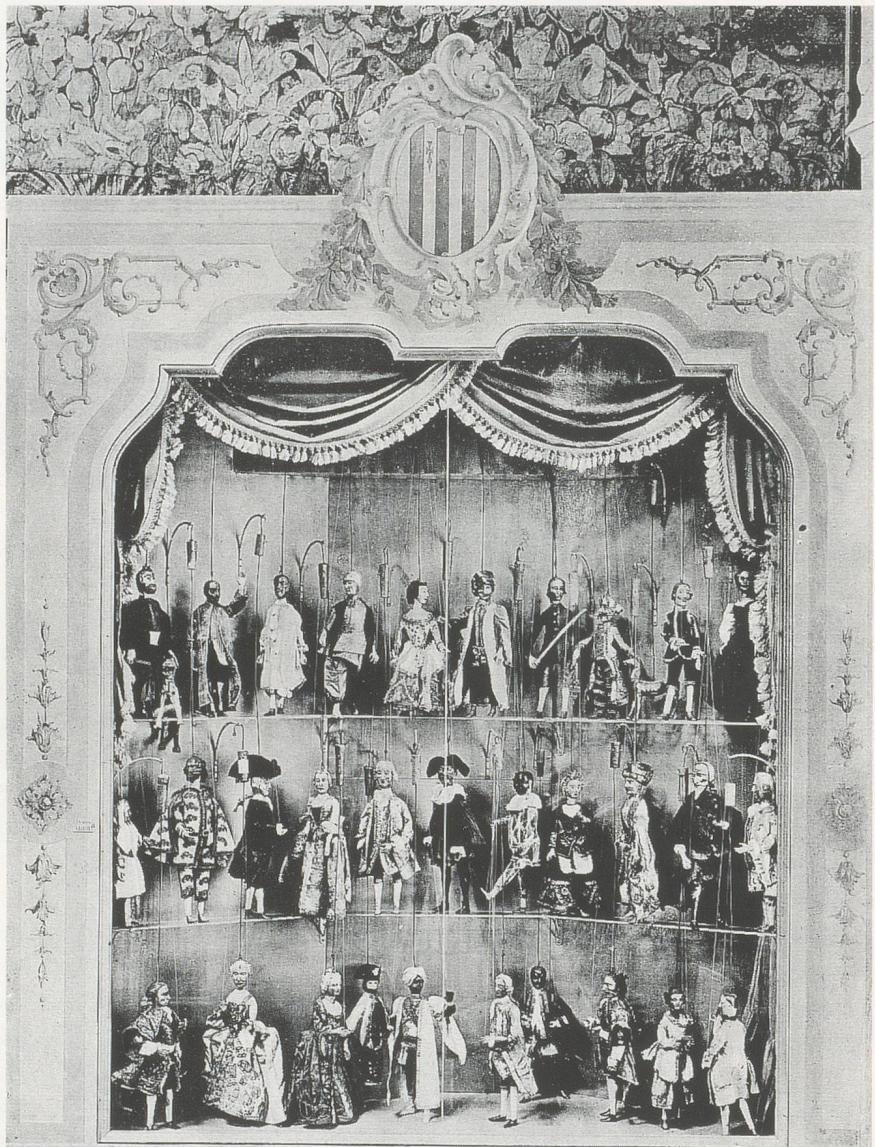
Julian Opies Skulptur dreier moderner Wohntürme, aufgestellt auf einer Terrasse von Frank Gebrys Gebäude mit Blick auf die Seine, erhielt in dieser Umgebung tautologische Züge. Die optischen Parallelen zwischen Opies Gipshochhäusern und den städtischen Fassaden dahinter täuschten einen kurzen Augenblick lang das Auge, indem sie die Distanz aufhoben und dem Schnittpunkt zwischen dem Illusorischen, dem Dargestellten und dem Tatsächlichen eine neue Bedeutung verliehen. Opies Faszination durch derartige architektonische Formen hängt teilweise mit dem Ausmass zusammen, in dem diese den heutigen Alltag erobert haben, sei es als Hinter-



ROBERT GOBER, OHNE TITEL, 1993-94,
Holz, Vinyl, Acrylfarbe, 203 x 133 x 61 cm /
UNTITLED, wood, vinyl, acrylic paint,
80 x 52 $\frac{1}{2}$ x 24". (PHOTO: RUSSELL KAYE)

grundbilder von Computerspielen, als Symbole in Reiseführern und auf Verkehrsschildern oder als Illustrationen in Kinderbüchern. Sie bewegen sich fliessend zwischen verschiedenen Kontexten und lassen erkennen, dass Raffiniertheit und Naivität, Reife und Unreife äusserst relative Begriffe sind. Die Möglichkeit, weniger durchlässige Grenzen zu überschreiten, und die daraus resultierende Verwirrung und Desorientiertheit lieferte den Impuls für viele von Charles Rays in jüngster Zeit entstandene Skulpturen. In *FAMILY ROMANCE* (Familienroman) hat

das, was als genetischer Defekt beschrieben werden könnte, zu einer beunruhigenden Neuformulierung von Geschwister- und Elternbeziehungen geführt. In *BOY (Junge)* ist die Schaufensterpuppe eines Knaben so stark vergrössert worden, dass sie genau gleich gross ist wie der Künstler: so verleiht sie der Klischee-Aufforderung, dafür zu sorgen, dass sich das innere Kind frei ausdrücken kann, unerwartete Anschaulichkeit. Beim Werk *FIRE TRUCK (Feuerwehrauto)* ist ein Gegenstand, der alle Charakteristiken eines Spielzeugs aufweist, auf die Dimensionen eines ech-





THOMAS SCHÜTTE, OHNE TITEL, 1994, *Figuren aus Modelliermasse, Glas, Kunstharsz, ganze Installation: 188 x 25 cm / UNTITLED, figures in modeling clay, glass, synthetic resin, overall dimensions: 74 x 9 7/8".*

ten Feuerwehrautos vergrössert worden, was ihm nicht blass einen problematischen Status verleiht, sondern es irgendwie unwirklich erscheinen lässt.

Dinge, die eigentlich ins Refugium der Kindheit und des Kindlichen gehören, wirken grotesk, wenn sie mit der Wirklichkeit der phänomenalen Welt verschmolzen werden. Wenn ein Refugium per definitionem gerade auf das angewiesen ist, was es ausgrenzt, kann die Wirklichkeit, die es einschliesst, nicht ohne weiteres mit jener, die es ausgrenzt, auf die gleiche Stufe gestellt werden. Die Fragilität der Grenzen, die das Refugium der Kindheit von der Erwachsenenwelt scheiden, wird so stets aufs neue offenbar, und mit ihr werden auch die Unsicherheit und Fragwürdigkeit der Werte spürbar, welche die eine Welt von der anderen trennen.

Puppen, Puppenhäuser und andere Miniaturen sowie ihre Verwandten, die Volkssagen und Märchen, waren natürlich ursprünglich nicht auf das Reich der Kindheit beschränkt – sie gehörten zur kollektiven Kultur einer Gemeinschaft oder Gesellschaft, ähnlich wie heute die Bauchrednerpuppen, Marionetten, Handpuppen und bestimmte Arten von Schaufensterpuppen. Außerdem waren diese Bereiche nie ausschliesslich privaten Phantasien vorbehalten, sondern offen für kollektive Ausdrucksformen. Kleine marionettenähnliche Figuren sind in Thomas Schüttes Schaffen ein Leitmotiv. Manchmal waren sie Teil von Miniaturbühnenbildern, deren Inszenierungen zunehmend rätselhaftere, existentielle Dramen von pechschwarzem Humor waren, so etwa in MODELL K (1981–82) und MOHR'S LIFE (Mohrs Leben, 1988). In den neueren Werken der Serie UNITED ENEMIES (Vereinigte Feinde) sind diese Figuren ihrer Umgebung beraubt, eng zusammengebunden und wie Musterexemplare ausgestellt, gefangen unter der beengenden Decke einer Glashölle. Wie viele traditionelle Marionetten weisen ihre Gesichter groteske und karikaturistische Züge auf, die bestimmte Charaktereigenschaften betonen. Und wie die meisten ihrer «Vorfahren» ziehen sie einen auf unheimliche Weise in ihren Bann.

Jon Kesslers Dioramen sind ausgeklügelte Konstruktionen, die meist mit an- und ausgehenden Lichtern, Geräuschen und mechanisch bewegten Teilen ausgestattet sind. Die Absurdität sichtbar machend, die von den meisten ihrer Prototypen unter dem Vorwand der Schaffung eines idealen Zustands gelegnet wird, stehen sie irgendwo zwischen der objektiven Rekonstruktion, die für das naturhistorische Museum typisch ist, und den Phantasiegebilden, die an einem Jahrmarkt anzutreffen sind. Da sie sowohl von wissenschaftlichen Apparaten als auch von einer veraltet erscheinenden Technik inspiriert sind, erinnern sie auch an die Zeit der kleinen lokalen Unterhaltungsveranstaltungen, die allen Generationen etwas boten. Ihre Mittel sind jedoch ganz unverfroren die Kitsch-Artefakte einer globalen, städtischen Kultur. Als eloquente Visionen der zeitgenössischen Kultur reichen sie vom Wehmütigen oder Ironischen bis zum Höhnischen und Trostlosen.

Die Bewahrung der konventionellen Grenzen, die Bestätigung normativer Massstäbe und die Kontrolle der Messungen sind entscheidend für die Aufrechterhaltung einer stabilen Realität. Während der Reiz dessen, was aufgrund seiner Abnormalität, Übertriebenheit, Verzerrtheit oder ungewöhnlichen Dimensionen abgelehnt, unterdrückt und auf vielerlei Arten sublimiert wird, im Fall des Kleinformatigen ohne weiteres anerkannt wird, ist sein Gegenteil, das Gigantische, ebenso davon betroffen. Angesiedelt zwischen der *terribilità* des Erhabenen und der grotesken Natur des Gruselfilms scheinen Jeff Walls Riese (GIANT) und Katharina Fritschs Ratten (RATTEKÖNIG) und Maus (MANN UND MAUS) auf heimtückische Weise in unsere Alltagswelt eingedrungen zu sein. Vertraut und fremd zugleich, scheinen sie aus den Tiefen unserer Erinnerung emporzusteigen, wie etwas, was wir einst gewusst oder erlebt, aber lange verdrängt haben.

Jeanne Dunning fasziniert besonders die schmale Grenzlinie zwischen dem, was akzeptabel ist, und dem, was ausserhalb der Norm liegt. Wie etwa ihre Photographien von «verschobenen» Haaren zeigen, kann die kleinste seitliche Verschiebung, die geringste Veränderung eines Details oder die winzigste Modifikation der Grössenverhältnisse bizarre und zutiefst beunruhigende Auswirkungen haben. Diese in einem leidenschaftslosen, «dokumentarischen» Stil gestalteten Werke spielen genau wie Jeff Walls computergestütztes Bild mit der konventionellen Vorstellung der Photographie als einer getreuen und objektiven Wiedergabe der Wirklichkeit. Auf vielschichtigere Weise werden diese Anliegen in Dunnings mit einem sehr expressiven Soundtrack ausgestatteten TOE SUCKING VIDEO (Zehensuck-Video) wieder aufgenommen, das die Künstlerin bei eben dieser Tätigkeit zeigt. Das in einer Endlosschleife ablaufende Band konfrontiert uns mit einer periodisch wiederkehrenden, in sich geschlossenen, masturbatorischen Welt mit einer stark erotischen Komponente, in der eine erwachsene Person an ihrem grossen Zeh lutscht – beim Kleinkind gilt das als normal, beim Schulkind als unanständig, beim Erwachsenen aber als ungeheuerlich.

Ähnliche Gedanken stehen hinter Ann Hamiltons Kragen, bei dem das Rosshaar, das normalerweise



JEANNE DUNNING, *THE EXTRA HAIR 2, 1994*,
cibachrome mounted on plexi, framed, $32\frac{1}{2} \times 16\frac{3}{4}$ " /
EXTRA HAAR 2, Cibachrome auf Plexiglas, gerahmt,
82,5 x 42,5 cm.

zur Verstärkung des Revers verwendet wird, mit seiner ganzen ungestümen tierischen Energie nach aussen dringt und zu einer Art Glorienschein wird. Die Buchstaben des Alphabets nachbildend in das Satin-Futter gestickt, verwandelt das Rosshaar die Elemente der Schrift in einen Quell des uneingeschränkten, ungehemmten Ergusses. Während es an die steifen weissen Kragen der Mäzene von Rembrandt und Hals im 17. Jahrhundert erinnert, spielt das Werk auf die Funktion an, welche die Kleidung erfüllt, indem sie nicht nur den gesellschaftlichen Status einer Person offenbart, sondern auch ihre Wertmassstäbe und Überzeugungen.

Als W. B. Yeats die Wendung «eine Gemeinschaft, verbunden durch schöpferische Besitztümer» prägte, bezog er sich auf etwas, was seiner Ansicht nach in seiner Vergänglichkeit ebenso gefeiert wie bedauert

werden sollte. Die klare Trennung von Kindheit und Erwachsenenalter ist ein Phänomen neuerer Zeit. Ganz gleich, ob es idealisiert oder dämonisiert wird, das Kind, wie der Missgebildete oder der Verrückte, gilt stets als das unwiderruflich andere; das Reich des Kindlichen und dasjenige des Abnormalen bilden eine eigene, andere Welt. «Gemeinsame Geschichten erschaffen und erneuern die Welt, in der wir leben», erklärt Marina Warner; die Geschichte, die wir uns darüber erzählen, was ein Kind ist und tut oder was ein Aussenseiter leidet, bestimmt unser Denken und Handeln hier und heute.⁵⁾ Mythen und Folklore können «Geschichten erzählen, die prakti-

tischen gesellschaftlichen Massstäben ihre Form und Substanz verleihen».⁶⁾ Auf ähnliche Weise haben einst traditionelle Formen des Amüsements – Marionettentheater, Kasperletheater und Dioramen – genauso wie einige ihrer modernen Pendants, zum Beispiel Horrorfilme, die Alters- und oft auch die Klassenunterschiede ihres Publikums verwischt. Noch heute liefern sie Bilder, die dazu dienen, die Substanz und Existenzfähigkeit der Grenzen zu untersuchen, die nicht nur zwischen dem Akzeptablen und seinem Gegenteil, sondern auch zwischen der Abweichung und der Regel gezogen werden.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984, S. 133. Stewarts brillantes Buch war für mich äusserst wertvoll.

2) The American Center, Paris, 9. März bis 4. Juni 1995; The Israel Museum, Jerusalem, 18. Juli bis 18. Oktober 1995. An der Ausstellung «Micromegas» waren folgende Künstler beteiligt: Jeanne Dunning, Peter Fischli und David Weiss, Katharina Fritsch, Robert Gober, Ann Hamilton, Jon Kessler, Julian Opie, Charles Ray, Thomas Schütte, Robert Therrien und Jeff Wall. Die Arbeiten von Künstlern wie Stephan Balkenhol, Charles

Ledray, Juan Muñoz und Tony Oursler sind in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung.

3) Op. cit., S. xii.

4) Jeanne Dunning und Hirsch Perlman, «Getting to Know the Law» or «Making Things Mean What I Want Them to Mean» or «A Collection of Quotes I Like», in *Dirty Data*, Sammlung Schürmann, Wilhelm Schürmann, Aachen 1992, S. 58.

5) Marina Warner, *Six Myths of our Time: Little Angels, Little Monsters, Beautiful Beasts, and More*, Vintage Books, New York 1995.

6) Ibid.

ARTHUR RACKHAM,
Illustration zu «Gullivers Reisen» /
illustration for "Gulliver's travels."

