

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1995)

**Heft:** 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

**Rubrik:** Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

### **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:** 04.04.2026

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

# *Collaborations*

**BARNNEY**

*Matthew Barney, born 1967 in San Francisco, lives and works in New York / geboren 1967 in San Francisco, lebt und arbeitet in New York.*

**LUCAS**

*Sarah Lucas, born 1962 in London, lives and works in London / geboren 1962 in London, lebt und arbeitet in London.*

**SIGNER**

*Roman Signer, geboren 1938 in Appenzell, lebt und arbeitet in St. Gallen (Schweiz) / born 1938 in Appenzell, lives and works in St. Gall (Switzerland).*

# Matthew Barney



NORMAN BRYSON

# MATTHEW BARNEY'S GONADOTROPHIC CAVALCADE

Across the stadium's expanse of blue astroturf the dancers glide, turn, and regroup in perfect formation. Each of the eighty girls in CREMASTER 1's drill team wears the same hooped costume, white, vaguely polypous helmet, and the same exuberant smile; you wonder how they can possibly keep these smiles in place for the duration of the take. Together they form a massed smile of a kind hardly seen since the bathing beauties in Esther Williams's water ballets, or the banana-waving chorines in Busby Berkeley's *The Gang's All Here*. Meanwhile, in the gondola of a Zeppelin floating above the stadium, a strange ritual is taking place. The blimp's presiding diety, in a huge waxy blond wig, arranges grapes in patterns that are then mysteriously replicated by the formation dancers down below. The diva in the blimp makes patterns that recall ovaries, fallopian tubes, the uterus; and as if by remote control the dancers on the astroturf repeat these shapes in their choreography. Somehow the worlds of sport and gynecology have fused together. What on earth is going on?

---

NORMAN BRYSON is professor of art history at Harvard University. His books include *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) and *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990).

Barney's work has always involved a carefully balanced combination of exoteric and esoteric elements, aspects that anyone can follow and enjoy mixed in with cryptic signs and personal myths almost impossible to decipher. CREMASTER 1 (1995) is no exception. There is visual seduction, but it leads to the arcane; fascination, followed by bewilderment. Part of Barney's skill lies in creating initial scenographies so compelling in visual terms that it is almost impossible for the viewer not to be drawn in by them. Thus in SCAB ACTION (1988) one watches, appalled, as a large pair of wire-strippers sets to work trying to pull an ingrown hair from the core of a highly inflamed pustule. It is a situation that cannot fail to mesmerize anyone who, as an adolescent, had to deal with pimples, mirror, and tweezers. In MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR (1991) there is the thrill of watching the next-to-impossible feat of the artist, naked except for full-body harness and a collection of titanium ice screws, clambering up the gallery walls and attempting to cross the ceiling by swinging upside down from one support to the next. For those who have not seen DRAWING RESTRAINT 7 (1993), a thumbnail sketch should be enough to explain why one might want to watch it: two satyrs wrestling in the back of a stretch limo driving through an endless tunnel. What

Matthew Barney

makes it especially hard to take one's eyes off the scene is the ghastly thought that at any moment the satyr's various prosthetic parts—horns, legs, long vulnerable tail—might be wrenched off during the proceedings (at the last moment the unspeakable indeed happens, and a joint breaks open to reveal the torn ligaments and cartilage that must be every dancer's and athlete's ultimate nightmare).



MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,  
1995, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

CREMASTER 1 follows the same strategy of captivating the viewer at all costs, in this case by making a distilled and concentrated version of everything that made the Busby Berkeley extravaganza irresistible: the luscious kitsch of it all, the sense of there being no material limitations. (One can imagine Busby Berkeley saying "Order me fifty—no, make that a hundred—giant bananas, trained monkeys, gilded swans.") Is there a viewer anywhere so sated and world-weary as not to chuckle at the sheer outrageousness of eighty Idaho cheerleaders in early *Star Trek* costumes, waltzing across the astroturf to the sound of silver strings?

Then comes the mystery: What the dancers are tracing on the astroturf are the outlines of the human reproductive system. Accounting for Barney's esoteric symbolism is a somewhat hazardous enter-

prise, but the artist has supplied a number of pointers in the drawings that have served as blueprints for most of his recent projects. One sketch for CREMASTER 4 shows two pairs of testes set within the skeletal structure of the pelvis; at the same time these "ascending" and "descending" glands refer to the work's protagonists, the two competing teams in the sidecar race. A drawing for CREMASTER 1 suggests

the paths of ovulation leading into the uterus, but it can also be read as a game plan for players in the field. Though such drawings seem as hermetic as notes in a private language, they have the virtue of indicating the principal elements out of which the body, in Barney, is built, and the central role played by two discourses in particular: sport and medicine.

Each of these defines the body as a field to be modified and redesigned, acted upon so as to surpass its own limits—a body entirely subject to human will. To build muscular mass, the athlete must willfully destroy existing muscle and replace it with superior tissue; to repair a damaged body, surgery goes into the body and reshapes or replaces whatever is deficient. In Barney's work prior to the present CREMASTER series, the sculpted objects make reference to the equipment used to rebuild the athletic body—

the gymnasium impedimenta of incline boards, free weights, harnesses, wrestling mats, curl bars. And at the same time the sculpture refers to the metabolism of the peak athletic performance: Here there appears a whole range of organic substances—steroids, sucrose, choriotropin, amino acids. Barney's sculptures literally superimpose equipment on metabolism by building apparatus out of biochemi-

inorganic. Barney's signature materials—wax, silicon, petroleum jelly—are both of these at the same time: inorganic compounds which nevertheless behave like organic substances, changing their nature according to pressure and ambient temperature.

If Barney's work in sculpture looked like a gymnasium for mutant bodies, his work in video is like a

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,  
1995, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



cal substances: weights cast in sucrose or wax, nameless exercise machines coated with basic carbohydrates like tapioca and glucose.

The body implied by the dual operation of equipment and metabolism dramatically erases the distinction between what is inside and what is outside the body. Barney concentrates on the ways in which that threshold can be routinely crossed, making sculptures out of the plastics and metals that surgeons employ for implants (teflon, titanium, stainless steel); in some instances he builds into the sculpture the actual instruments used to open the interior of the body to the outside (speculums, hemorrhoidal distractors, the clamps used to retract the chest in open-heart surgery). The combined action of sports training and medical modification equally erases the boundary between the categories of organic and

laboratory for forcing bodily mutation, with each new performance adding a further variant to a growing cast of hybrid heroes. As with any project of controlled mutation, from horticulture to eugenics, each new strain has its specific characteristics, a specialized range of functions produced by exaggerating or attenuating features present in the basic, unmodified stock. Among the earliest hybrid forms is the "Character of Positive Restraint,"<sup>1)</sup> first appearing in *FIELD DRESSING* (1989) and then seen climbing the gallery walls in *MILE HIGH THRESHOLD*, and shinning up an elevator shaft in *OTTOSHAFT* (1992). Inspired by the real-life figure of escapologist Harry Houdini, this is a body of mechanical perfection capable of invading any space and breaking open any lock or cavity, a superathlete with an absolute mastery of external space. What the Houdini-character

really seeks, however, is not so much spatial mastery as complete self-enclosure: We see him covering over with a seal of petroleum jelly every bodily orifice—eyes, nostrils, ears, penis; in *Mile High Threshold* he finally seals up his anus with a steely butt-plug. If, in Freud, the orthodox trajectory of development goes from oral and anal to genital concentration of libido, the Houdini character reverses this route, energetically backtracking into regression and a sexuality of ecstatic auto-excitement (he eventually has sex with what looks like a cross between a vacuum pump and a portable nuclear reactor).

At the other end of the spectrum is the Houdini-figure's anti-type, based on the real-life figure of Jim Otto, legendary center for the Oakland Raiders. Where the Houdini hero aims at an ecstatic sealing-up of libidinal energy inside the body, the Otto character is the opposite: He is all holes. Ending his sporting career with two artificial knees, Otto's was a body radically open to the outside, the double zero of his football shirt suggesting the "roving rectum" (the phrase is Barney's) of the logo that accompanied the JIM OTTO SUITE (1991); his secondary attributes included external tubing and sacs, the bag-pipe-and-sporran costume at the enigmatic center of OTTOSHAFT.

The experiments in controlled mutation that occur in the CREMASTER series take as their theater of operations the pelvic cavity, and specifically the actions and secretions of the human reproductive system. CREMASTER 4 has its own range of specialized bodies, perhaps the most spectacular to date: racing car drivers whose mounting desire to win the grand prix sends forth extra, supplementary testicular glands that wander across their bodies and equipment; androgynous faeries, anatomically female yet with towering, Schwarzenegger-type physiques; and the hero of CREMASTER 4, the tap dancing satyr whose arduous journey through land and sea is like some bizarre rite of passage. Though physically unique, each type suggests a common derivation from some central male Ur-hormone, present in differing concentrations and resulting in diverse morphologies; perhaps that heady wine of the male body, testosterone. In CREMASTER 1 the reproductive anatomy is female and the gonadotrophic wine is

of another kind; but to say more would be to give too much away, before the work is shown in full.

It is of course premature to reflect on the nature of the CREMASTER epic, with three of its projected five episodes still in the future. Yet given the remarkable consistency of Barney's production, and the continuity between the two existing CREMASTER videos, it may be appropriate to begin to speak of the work's special qualities, the emotions and fantasies it releases and also closes down on. What the work is certainly able to tap is exuberance—it is extremely funny: You can hardly believe you are watching what you are watching. But the hilarity has an edge to it, a sense of tension or pressure, as though it might easily switch registers or go out of control. And in fact the terrain upon which CREMASTER moves could hardly be more sinister. Looking at CREMASTER 1 my first, automatic recognition was to Busby Berkeley, but lurking behind that was the feeling of another stadium, a rather different set of ideas concerning mutation and eugenics, another system of totally controlled group movement—Leni Riefenstahl's stadium in *Triumph of the Will*. Nearly everything that CREMASTER expresses in a language of hilarious cavalcade could be, and typically has been expressed in far more ominous terms. The idea of prosthetic man, part animate and part inanimate, is the stuff of gothic horror, from Mary Shelley's *Frankenstein* to the living dead of B-movies. The proposition that the human mission is to dominate nature, and constantly break past naturally imposed limitations, is essentially Faustian or Promethean; it suggests titanic ambition—and inevitable disaster. And the feeling of losing the sense of bodily outline, of no longer knowing what lies inside and what lies outside the body, is one of the hallmarks of what is designated by the term "abjection": In its usual forms, it is an idea indissociable from fear.

Reflecting on CREMASTER, two Greek words come to mind. The first is *hubris*—the ambition to go beyond the limits of nature, the aspiration to become divine. From *hubris* comes the related term hybrid, a mutated form (in one of Barney's pre-CREMASTER works the goal is to produce the Hubris Pill, a metabolic aid to release superhuman energy). The second word is *mania*, the state of madness with which the

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*, 1995, production still.

(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



gods strike those who strain beyond mortal boundaries, as in the madness of Hercules (mania can be, of course, an entirely pleasurable state for those who experience it). A further troubling aspect is the way that Barney's work constantly insists on the will to power. The basic scenographic assumption is that the body is totally malleable, that it can be modified at will. Barney is the artist of constant exertion, for whom the body must always strain against resistance to produce what is new. The entire *DRAWING RESTRAINT* series was predicated on the idea of "defeating the facility of drawing" through the application of arbitrary, self-imposed restraints.<sup>2)</sup> Another version of the restraint idea is that of complete artistic control: The universe implied by the artwork follows first principles that are created by the artist *ex nihilo*. Viewing Barney's work one is enjoined to surrender to its arcane internal laws and fictional premises; you have to leave your own version of the uni-

verse at the door. What the will to power seeks is to transcend all limitation in the real and to place nature and the body under the control of its own designs and desires. For an image of total control it would be hard to beat that of a stadium where every human being moves according to your own, secret choreography. And every human body there is strong, young, perfect: Did Busby Berkeley and Leni Riefenstahl dream the same dreams?

*CREMASTER* is a Hubris Pill with a sucrose coating and a center that tastes rather toxic, like steroids. In some sense the desires it touches on are so exorbitant that hilarity becomes a necessary protection against their intensity.

1) "The Character of Positive Restraint" is Barney's own designation; from an interview with the artist, September 1995.

2) In the earliest works of the *DRAWING RESTRAINT* series, Barney would negotiate ramps and incline boards in order to trace a line on the ceiling, or attempt to draw with instruments that were too long or impossibly unwieldy to work with.



MATTHEW BARNBY, CREMASTER 1, 1995, production still. (PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

NORMAN BRYSON

# MATTHEW BARNEYS GONADOTROPE KAVALKADE

Quer über die weite Stadionfläche aus blauem Astroturf gleiten die Tänzerinnen dahin, drehen sich im Kreis und gruppieren sich neu in vollkommener Formation. Jedes der achtzig Mädchen in der perfekt gedrillten Tanztruppe von CREMASTER 1 trägt das gleiche Kostüm mit abstehendem kurzem Rock und weissem, irgendwie polypenartigem Helm und das gleiche überschwengliche Lächeln auf den Lippen: man fragt sich, wie sie es schaffen, dieses Lächeln für die Dauer der Aufnahme zu halten. Zusammen bilden sie ein geballtes Lächeln, wie es seit den Badeschönheiten in Esther Williams' Wasserballett oder den bananenschwenkenden Revuegirls in Busby Berkeleys *The Gang's All Here* selten mehr zu sehen war. Unterdessen vollzieht sich in der Gondel eines Zepelins, der über dem Stadion schwebt, ein seltsames Ritual. Die Obergottheit des Luftschiffs, eine Gestalt mit überdimensionaler wachsblonder Perücke, ordnet Trauben an in Mustern, die daraufhin auf mysteriöse Weise von den Formationstänzerinnen unten auf der Erde nachgebildet werden. Die Diva im Luft-

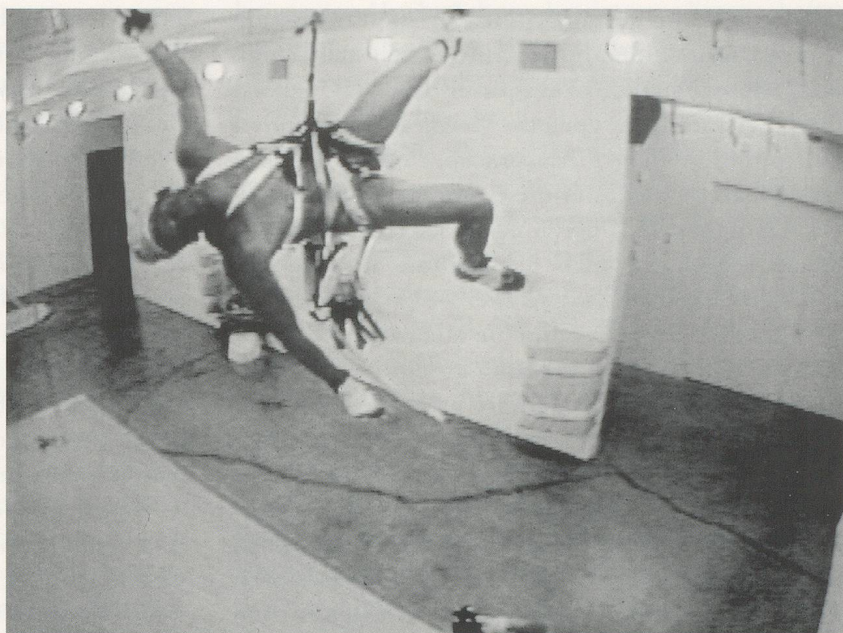
---

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard University. Er hat u. a. folgende Bücher veröffentlicht: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaktion Books, London 1990).

schiff macht Muster, die an Eierstöcke, an Eileiter, an den Uterus erinnern, und wie per Fernbedienung gesteuert wiederholen die Tänzerinnen auf dem Astroturfbelag diese Figuren in ihrer Choreographie. Irgendwie haben sich die Welt des Sports und die der Gynäkologie miteinander verschmolzen. Was in aller Welt ist los?

Matthew Barney arbeitet seit jeher mit einer sorgfältig ausbalancierten Mischung von exoterischen und esoterischen Elementen, von Aspekten, die jeder verstehen und geniessen kann, durchsetzt mit kryptischen Zeichen und kaum zu entschlüsselnden persönlichen Mythen. CREMASTER 1 bildet da keine Ausnahme. Zwar ist visuelle Verführung im Spiel, doch führt sie zu Hermetischem: Auf die Faszination folgt Befremden. Die Kunst Barneys besteht zum Teil darin, schon zu Beginn eine visuell derart zwingende Szenerie zu schaffen, dass der Betrachter nicht umhin kann, sich in ihren Bann ziehen zu lassen. So beobachtet man bei SCAB ACTION (Aktion Räude, 1988) mit Entsetzen, wie eine grosse Drahtzange sich daran macht, ein Haar zu entfernen, das mitten aus einer stark entzündeten Pustel herauswächst. Es ist eine Szene, die unweigerlich jeden fesselt, der in der Pubertät mit Pickeln, Spiegel und Pinzette zu tun gehabt hat. MILE HIGH Threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR (MEILEN-

MATTHEW BARNEY, MILE HIGH  
 Threshold: FLIGHT with the ANAL  
 SADISTIC WARRIOR, 1991, video still /  
 MEILENHÖHE Schwelle: FLUG mit  
 dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER.  
 (PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



HOHE Schwelle: FLUG mit dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER, 1991) wiederum bietet den Kitzel, dem nahezu unmöglichen Kunststück zuzusehen, wie der Künstler, nackt bis auf ein um den ganzen Körper gezurrtes Gurtgeschirr und ein Bündel von Kletterhaken aus Titan, die Galeriewände hinaufklettert und die Decke zu queren versucht, indem er sich kopfunter von einer Halterung zur nächsten schwingt. Wer DRAWING RESTRAINT 7 (Zeichenhindernis 7, 1993) nicht gesehen hat, dem dürfte eine kurze Beschreibung genügen, um zu verstehen, was die Arbeit sehenswert macht: Zwei Satyrn ringen miteinander im Fond eines Strassenkreuzers, der durch einen endlosen Tunnel fährt. Was es besonders schwer macht, den Blick von der Szene abzuwenden, ist der grässliche Gedanke, dass jederzeit im Verlauf des Geschehens die verschiedenen prothetischen Teile der Satyrn – die Hörner, die Beine, der lange verwundbare Schwanz – abgerissen werden könnten (im letzten Augenblick geschieht dann tatsächlich das Entsetzliche: ein Gelenk bricht auf und legt die gerissenen Bänder und Knorpelteile frei – zweifellos der schlimmste Alptraum jeder Tänzerin und jedes Sportlers).

CREMASTER 1 verfolgt dieselbe Strategie, den Betrachter um jeden Preis in Bann zu ziehen, und zwar durch eine komprimierte, verdichtete Version

all dessen, was seinerzeit die aufwendigen Shownummern von Busby Berkeley unwiderstehlich machte: die üppige Kitschigkeit des Ganzen, das Gefühl, als gäbe es keinerlei materiellen Einschränkungen (man kann sich lebhaft vorstellen, wie Busby Berkeley Anweisung gibt: «Bestell mir fünfzig – nein, hundert Riesenbananen, abgerichtete Affen, vergoldete Schwäne»). Gibt es irgendwo einen Zuschauer, der dermassen übersättigt und lebensmüde ist, dass er nicht über die schiere Ungeheuerlichkeit lachen muss, wie achtzig Cheerleader aus Idaho in Kostümen aus der Frühzeit von *Raumschiff Enterprise* zu schmelzenden Streicherklängen quer über den Astroturfbelag wirbeln?

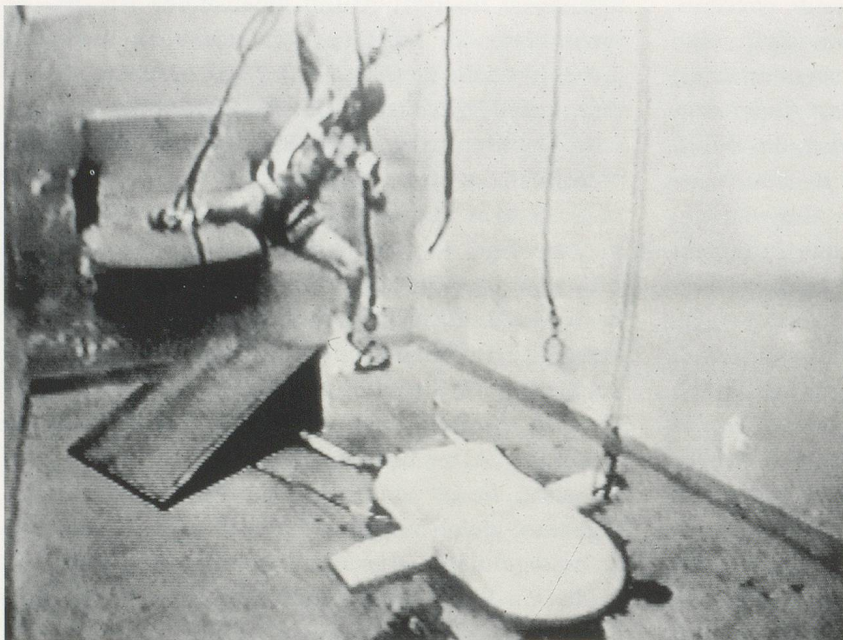
Dann setzt das Mysterium ein: Was die Tänzerinnen auf dem Astroturfbelag nachzeichnen, sind die Konturen der menschlichen Fortpflanzungsorgane. Barneys esoterischen Symbolismus zu erklären ist ein heikles Unterfangen, doch der Künstler hat in den Zeichnungen, die als Entwürfe für seine neueren Projekte dienten, eine Reihe von Hinweisen geliefert. Eine Skizze für CREMASTER 4 zeigt zwei Testikelpaare, die in den Skelettbau des Beckens eingefügt sind; gleichzeitig verweisen diese «sich auf und ab bewegenden» Drüsen auf wichtige Protagonisten in diesem Werk, nämlich die beiden konkurrierenden Teams beim Autorennen. Eine Zeichnung für

CREMASTER I wiederum erinnert an die Eileiter, die in den Uterus hineinführen, liesse sich aber ebenso als ein Spielplan für Feldspieler deuten. Obgleich diese Zeichnungen genauso hermetisch anmuten wie Notizen in einer Privatsprache, sind sie insofern wertvoll, als sie nicht nur die Grundelemente andeuten, aus denen sich der Körper bei Barney zusammensetzt, sondern auch die zentrale Rolle unterstreichen, die insbesondere zwei Diskurse in seinem Werk spielen: der Sport und die Medizin.

Beide definieren den Körper als ein zu modifizierendes und neu zu gestaltendes Operationsfeld, auf das dahingehend eingewirkt wird, dass es die ihm gesetzten Grenzen zu überschreiten vermöge: Ziel ist ein ganz und gar dem menschlichen Willen unterworfenen Körper. Um Muskelmasse zu bilden, muss der Sportler gezielt vorhandene Muskeln zerstören und sie durch höherwertiges Gewebe ersetzen; um einen schadhafte Körper zu reparieren, begibt sich die Chirurgie hinein in den Körper und erneuert oder ersetzt alles, was defekt ist. In Barneys Werk nehmen die früheren, vor der CREMASTER-Serie entstandenen plastischen Objekte Bezug auf Geräte, die

zum Wiederaufbau des athletischen Körpers verwendet werden: Turngeräte wie schräg gestellte Bretter, Gewichte, Gurtwerk, Ringerplatten usw. Gleichzeitig stellen seine Skulpturen eine Verbindung zum Stoffwechsel bei sportlichen Höchstleistungen her, wobei ein ganzes Spektrum organischer Substanzen wie Steroide, Saccharose, Choriotropin und Aminosäuren zum Tragen kommt. Barneys plastische Arbeiten machen die Grenzen zwischen Gerät und Stoffwechsel buchstäblich durchlässig, indem sie aus biochemischen Substanzen Geräte konstruieren: Gewichte, in Saccharose oder Wachs gegossen, unsägliche Übungsgeräte, die mit elementaren Kohlehydraten wie Tapioka und Glukose beschichtet sind.

Durch die Wechselwirkung zwischen den Geräten und dem Körperstoffwechsel entsteht ein Körperbild, in dem die Trennlinie zwischen Körperinnerem und -äusserem radikal verwischt ist. Barney richtet sein Hauptaugenmerk auf die Möglichkeiten, wie diese Schwelle laufend überschritten werden kann, indem er Skulpturen aus jenen Kunststoffen und Metallen macht, die Chirurgen für Implantate verwenden (Teflon, Titan, rostfreier Stahl); in manchen



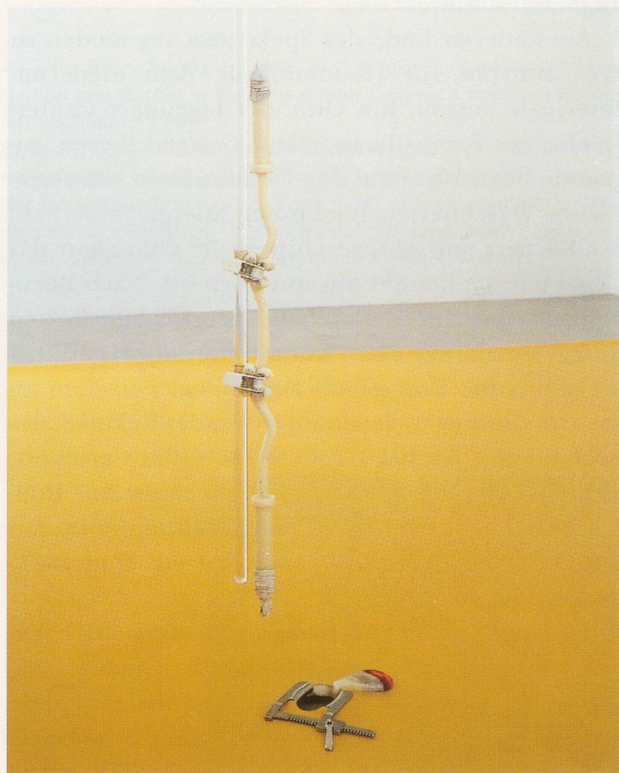
MATTHEW BARNEY, *FIELD DRESSING*  
(*orifill*), 1990, *video still* / NOTVERBAND.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

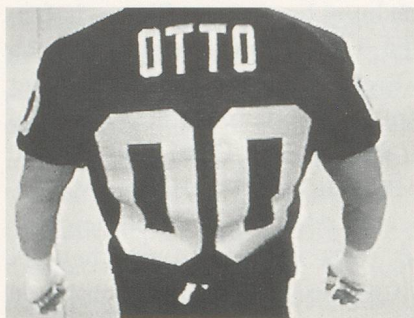
Fällen bezieht er auch die realen Instrumente mit ein, mit deren Hilfe das Körperinnere nach aussen hin geöffnet wird (Spekula, Hämorrhoidalzangen, Sternalretractoren für Eingriffe am offenen Herzen). Die Kombination von sportlichen und medizinischen Mitteln verwischt gleichermassen die Grenze zwischen den Kategorien des Organischen und Anorganischen. Barneys charakteristische Materialien sind beides gleichzeitig: Wachs, Silikon, Vaseline – anorganische Verbindungen, die sich jedoch verhalten wie organische Substanzen und ihre Beschaffenheit je nach Druck und Raumtemperatur verändern.

Mutete das plastische Schaffen Barneys wie ein Übungsraum für mutierende Körper an, so gleicht seine Arbeit mit Video einem Laboratorium zur Erzeugung körperlicher Mutationen, wobei jede neue Performance das wachsende Repertoire hybrider Helden um eine weitere Variante bereichert. Wie bei jedem Projekt der kontrollierten Mutation, vom Gartenbau bis zur Eugenik, weist jede neue Züchtung ihre besonderen Merkmale auf, eine spezifisch ausgebildete Palette von Funktionen, die durch Verstär-

kung oder Abschwächung bestimmter Eigenschaften am unmodifizierten Grundtypus erzielt wird. Zu Barneys frühesten Kreuzungen zählt der «Typus der positiven Einschränkung»,<sup>1)</sup> der zum ersten Mal in *FIELD DRESSING* (Notverband, 1989) auftritt und anschliessend in *MILE HIGH THRESHOLD* (Meilenhohe Schwelle) beim Erklettern der Galeriewände und in *OTTOshaft* (*OTTOschacht*, 1992) bei der Ersteigung eines Aufzugsschachtes zu beobachten ist. Inspiriert durch die reale Person des Entfesselungskünstlers Harry Houdini, handelt es sich hier um einen Körper von mechanischer Perfektion, der in jeden beliebigen Raum einzudringen und jedes Schloss oder jeden Hohlraum aufzubrechen vermag, ein Superathlet mit einer absoluten Beherrschung des Räumlichen. Was die Houdini-Figur jedoch tatsächlich anstrebt, ist nicht so sehr Raumbeherrschung, als vielmehr vollkommenes In-sich-Geschlossensein: Wir sehen, wie er jede Körperöffnung – Augen, Nasenlöcher, Ohren, Penis – mit einem Vaselineüberzug versiegelt; in *MILE HIGH THRESHOLD* verschliesst er schliesslich seinen After mit einem Stöpsel aus Stahl. Während bei Freud die

MATTHEW BARNEY, *REPRESSIA (INCLINE)*, 1991,  
mixed media, installation view, Stuart Regen Gallery /  
(PHOTO: SUSAN EINSTEIN)





MATTHEW BARNEY, *JIM OTTO SUITE*,  
1990, video still, video1 (*OTTOblow*).

korrekte Entwicklungslinie von der oralen und analen hin zur genitalen Libidoorganisation verläuft, kehrt die Houdini-Figur diesen Weg um, indem sie sich energisch zurückzieht in die Regression und in eine Sexualität der ekstatischen Selbststimulierung (am Ende treibt er es mit etwas, das aussieht wie eine Kreuzung zwischen einer Vakuumpumpe und einem tragbaren Atomreaktor).

Am anderen Ende des Spektrums angesiedelt ist der Antitypus zur Houdini-Figur, dem wiederum eine reale Person, Jim Otto, der legendäre Centerspieler der Footballmannschaft *Oakland Raiders*, zugrunde liegt. Während der Houdini-Held ein ekstatisches Verschliessen libidinöser Energie innerhalb des Körpers anstrebt, verkörpert die Otto-Figur das Gegenteil: sie besteht nur aus Löchern. Nach Beendigung seiner Sportlerlaufbahn mit zwei künstlichen Kniegelenken war Ottos Körper ein radikal geöffneter, wobei die Doppelnul auf seinem Leibchen an das (von Barney so genannte) «Wander-Rektum» des Begleitlogos der *JIM OTTO SUITE* (1991) erinnert; zu Ottos Sekundärmerkmalen gehören externe Röhren und Beutel, im rätselhaften Mittelpunkt von OTTOshaft steht die Schottentracht mit Dudelsack- und Felltasche.

Die in der CREMASTER-Serie stattfindenden Experimente kontrollierter Mutation spielen sich im Beckenraum ab und betreffen insbesondere die Funktionen und Absonderungen der menschlichen Fortpflanzungsorgane. CREMASTER 4 wartet

mit einer eigenen und der vielleicht bislang spektakulärsten Palette speziell gezüchteter Körper auf: Rennfahrer, deren steigender Drang, den Grand Prix zu gewinnen, zusätzliche Testikel hervorbringt, die quer durch ihre Körper und ihre Ausrüstung wandern; androgyne Elfen, anatomisch eher weiblich, doch mit einem turmhohen Körperbau vom Schläge Schwarzeneggers; und der Held von CREMASTER 4, ein steppender Satyr, dessen mühevollen Reise über Land und Meer einem bizarren Initiationsritus gleicht. Obgleich physisch jeweils einzigartig, lassen die einzelnen Typen auf eine gemeinsame Abstammung von einem zugrundeliegenden Urhormon schließen – vielleicht jener zu Kopf steigende Wein des männlichen Körpers, das Testosteron –, dessen unterschiedliche Konzentration sich in unterschiedlich ausgeprägten Formen niederschlägt. Bei CREMASTER 1 ist die Fortpflanzungsanatomie weiblich und der gonadotrope Wein von anderer Art; mehr zu sagen hiesse jedoch dem, der noch nicht das Ganze gesehen hat, zuviel verraten.

Es ist natürlich verfrüht, Reflexionen über die eigentliche Bedeutung des CREMASTER-Epos anzustellen, sind doch drei der geplanten fünf Episoden noch gar nicht realisiert. Die bemerkenswerte Konsequenz von Barneys Schaffen und die Kontinuität innerhalb der beiden vorhandenen CREMASTER-Videos erlaubt es jedoch schon jetzt, auf die Besonderheiten dieses Werks einzugehen, auf die Emotionen und Phantasien, die es freisetzt und festhält. Zunächst löst es zweifellos ausgelassene Heiterkeit aus: was man zu sehen bekommt, ist äusserst komisch, man traut seinen Augen kaum. Doch die Heiterkeit hat etwas Überspitztes, es schwingt etwas Gespanntes, Bedrückendes mit, so als könnte die Stimmung jederzeit kippen und ausser Kontrolle geraten. Und tatsächlich könnte das Terrain, auf dem sich CREMASTER bewegt, kaum unheimlicher sein. Beim Betrachten von CREMASTER 1 war meine erste unwillkürliche Assoziation Busby Berkeley, dahinter aber lauerte die Ahnung einer anderen Schicht, einer völlig anderen Gedankenwelt der Mutation und Rassenhygiene, eines anderen Systems der totalen Beherrschung der Massen: Leni Riefenstahls Stadion in *Triumph des Willens*. Nahezu alles, was CREMASTER im Stil einer ausgelassenen Kavalka-

de beschreibt, liesse sich auch in einem wesentlich ominöseren Bezugsrahmen darstellen – und das wurde es im Regelfall tatsächlich. Die Vorstellung vom teils beseelten, teils unbeseelten künstlichen Menschen ist der klassische Stoff des Horror-Genres, von Mary Shelleys *Frankenstein* bis hin zu den lebenden Toten einschlägiger B-Movies. Die Idee, der Mensch sei dazu bestimmt, die Natur zu beherrschen und die von ihr auferlegten Grenzen in einem fort zu durchbrechen, entspricht den Mythen von Faust und Prometheus; sie fusst auf einem titanischen Ehrgeiz und führt unausweichlich zum Desaster. Auch ist das Gefühl des Verlusts der Körpergrenzen und des Bewusstseins davon, was innerhalb und was ausserhalb des Körpers ist, ein typisches Symptom für einen Zustand, den man als «psychotisch» bezeichnen könnte und der gewöhnlich untrennbar mit überwältigender Angst verbunden ist.

Beim Nachdenken über CREMASTER kommen einem zwei griechische Begriffe in den Sinn. Der erste ist *hybris*: das Streben, die natürlichen Grenzen zu überschreiten, der Wunsch, wie ein Gott zu werden. Von *hybris* stammt der verwandte Begriff *Hybride*, eine mutierte Mischform (in einer der Arbeiten Barneys aus der Zeit vor CREMASTER geht es um die Schaffung der sogenannten Hybrispille, eines metabolischen Hilfsmittels zur Freisetzung übermenschlicher Kraft). Das zweite Wort ist *mania*, der Zustand des Wahnsinns, mit dem die Götter den schlagen, der die den Sterblichen gesetzten Grenzen überschreiten will, wie im Falle des Wahnsinns von Herkules (die *mania* kann natürlich für den Betroffenen ein ganz und gar angenehmer Zustand sein). Ein weiterer beunruhigender Aspekt ist die Nachdrücklichkeit, mit der Barney den Willen zur Macht ins Spiel bringt. Die Grundvoraussetzung seiner Filmhandlungen ist die, dass der Körper total formbar ist, dass er sich nach Belieben modifizieren lässt. Barney ist der Künstler der unentwegten Anstrengung, für den der Körper immer gegen Widerstand ankämpfen muss, um Neues zu schaffen. Die gesamte DRAWING RESTRAINT-Serie basierte auf der Idee der Behinderung der zeichnerischen Fähigkeiten durch die Anwendung willkürlicher, selbstauferlegter Einschränkungen.<sup>2)</sup> Eine Abwandlung der Hindernis-Idee ist die der totalen künstlerischen Kon-

trolle: Die im Kunstwerk beschworene Welt richtet sich nach Gesetzen, die der Künstler *ex nihilo* schafft. Beim Betrachten der Arbeiten Barneys ist man gezwungen, sich deren geheimer Eigengesetzlichkeit und fiktionalen Prämissen zu unterwerfen; das eigene Weltbild muss man am Eingang abgeben. Der Wille zur Macht hat sich zum Ziel gesetzt, über jede Einschränkung durch die Wirklichkeit hinauszugehen und Natur und Körper ganz der Kontrolle seiner eigenen Absichten und Wünsche zu unterwerfen. Als Sinnbild der totalen Kontrolle liesse sich schwerlich ein besseres finden als das eines Stadions, in dem jedes menschliche Wesen sich nach der geheimen Choreographie eines übergeordneten Willens bewegt. Und jeder der beteiligten Körper ist stark, jung, vollkommen: träumten Busby Berkeley und Leni Riefenstahl etwa den gleichen Traum?

CREMASTER ist eine Hybrispille mit süßem Überzug und einem Kern, der ziemlich giftig schmeckt, wie Steroide. In gewissem Sinn sind die Sehnsüchte, die darin angesprochen werden, derart ungeheuerlich, dass die Heiterkeit zu einem unverzichtbaren Schutz gegen deren Intensität wird.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Die Bezeichnung «Typus der positiven Einschränkung» stammt von Barney selbst; aus einem Gespräch mit dem Künstler, September 1995.

2) In den ersten Arbeiten der DRAWING RESTRAINT-Serie überwand Barney etwa Rampen und schräg gestellte Bretter, um auf der Decke eine Linie zu zeichnen, oder er versuchte mit Instrumenten zu zeichnen, die entweder zu lang waren oder so unhandlich, daß man nicht mit ihnen arbeiten konnte.

MATTHEW BARNEY, OTTOshaft, 1992,  
video still, OTTOdrone.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



# Manieristische Bemerkungen zu Matthew Barney

## Manierismus

Wenn die Hypothese der «Ewigen Wiederkehr» von Friedrich Nietzsche zutrifft, was ich glaube, dann gehört der Manierismus als Stil, ästhetische Schule und künstlerische Gattung nicht einer bestimmten kunsthistorischen Epoche an. Er zählt dann vielmehr zum Gemeingut aller künstlerischen Zeiten. Was man in Spanien *Gongorismus* nannte, *Euphuismus* in England, *Marinismo* in Italien, *Sinnspiel* in Deutschland, *Manierismus* in Frankreich und *Konzeptismus* im ganzen damaligen Europa, bezeichnet in vielfältigen Ausformungen eine besondere Weise, die Welt zu erleben. Heute könnte man Matthew Barney in dieser Tradition orten. Ist der Manierismus also ein Vorläufer konzeptueller Kunst? Warum nicht...? Die Frage wurde unter Kunstkritikern in den 60er und 70er Jahren ausführlich diskutiert.

---

MICHEL ONFRAY lebt in Frankreich. Sein Buch *La sculpture du soi: La morale esthétique*, Grasset, Paris 1993, erhielt den Prix Médicis de l'essai 1993. Zu seinen zahlreichen Publikationen gehört auch *L'art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste*, Grasset, Paris 1991.

Was heisst Manierismus? Die Manieristen in Renaissance und Barock stachen durch ein radikales geistiges Dandytum hervor, den ungehemmten Gebrauch komplexer Metaphern und den Willen, die Wirklichkeit in einer Vielzahl rhetorischer Figuren zu «travestieren». Sie zeigten eine Vorliebe für das Wundersame und Esoterische, für eine übertrieben stilisierte und vervollkommnete Sprache, praktizierten Extravaganz und Subjektivismus trotz des Eingehens auf die gesellschaftlichen Realitäten der Zeit. Diese Merkmale kehren in verblüffender Weise in der Arbeit von Matthew Barney wieder. Gewissenhafte Kunsthistoriker heben am Manierismus den Sinn für das Fremdartige und das Ausgefallene hervor, für das Verblüffende und Ausserordentliche, den Schrecken und das Monströse, das Abstossende und das Bizarre. Punkt für Punkt könnte das auch zur Beschreibung des Werks von Matthew Barney dienen.

Das magische und mystische Spiel mit der Metapher wirkt auch hier anregend auf das Denken. Die Überkodierung der Bilder bewirkt beim Betrachter das Suchen und Aufspüren immer neuer Sinnhalte. Diese «manieristische» Vorgehensweise muss das «Bild» durch andere visuelle und geistige Träger

stützen: durch die Photographie, die Installation, den Katalog und den sprachlichen Diskurs, die einander wechselseitig ergänzen. Diese Überfrachtung des Sinns eröffnet eine trugbildhafte Logik: Zwischen Helligkeit und Dunkelheit, Klarheit und Mystik eröffnen sich unzählige Schattierungen, die ebenso viele Variationen über das Unbewusste und das Bewusste, das Freiwillige und das Unwillkürliche zulassen. Wer ein derart komplexes Feld erforschen und entschlüsseln will, findet eine immense Bandbreite denkbarer und daher möglicher Bedeutungen vor. Ich möchte im Folgenden dieses Feld unter mehreren Stichworten ausloten, wobei sich diese – weit davon entfernt, die Interpretationsmöglichkeiten zu erschöpfen – nur als Anregungen verstehen, die Entzifferungsarbeit auf anderen Pfaden weiterzuführen.

Wir orientieren uns hier nach drei Hauptgesichtspunkten: dem Sinn, der Form und den eingeschlagenen Wegen. Jeder dieser Aspekte wird wiederum doppelt betrachtet: «Sinn» als Metapher und Symmetrie; «Form» als Kunstgriff und Maschine; «Wege» als wirkende Kräfte und Öffnungen. Diese Kombination ist nur eine Möglichkeit unter vielen, um sich Matthew Barneys Werk zu nähern. Auch das ist ein manieristischer Zug: Zur Blütezeit des Manierismus nannte Peregrini in seinem *Trattato delle acutezze* das Wunderbare, das Mehrdeutige, die Übertreibung, die rätselhafte Metapher, die Anspielung, den Witz und den Sophismus als die wichtigsten rhetorischen Figuren. Auch anhand dieser Begriffe liesse sich eine Interpretation der Arbeiten von Matthew Barney versuchen.

## Der Sinn Metaphern

Angesichts der Arbeiten von Matthew Barney ist man geneigt, die vielfältigen Erscheinungen, Aspekte und Formen dieses Werks in einem enzyklopädischen Stil auszuloten. Dabei läuft man Gefahr, das ohnehin Schwierige noch zu komplizieren. Man kann sich auch für das Gegenteil entscheiden und versuchen, Barneys komplexes ästhetisches Universum

auf einige wesentliche Kategorien zurückzuführen, vorausgesetzt, diese sind architektonisch, das heisst sinn-, ordnungs- und formstiftend. CREMASTER 4 beruht auf einer Metapher, die ein doppeltes Entzifferungsspiel erlaubt: In dem Film erscheinen ununterscheidbar die Insel als Körper und der Körper als Insel. Jenseits eines blossen Spiels mit der Sprache erlauben diese beiden Facetten ein und desselben eine Untersuchung des Solipsismus, der isolierten und abgeschlossenen Geographie, durch die Körper und Inseln gewöhnlich definiert sind. Körper wie Inseln sind unter diesem Gesichtspunkt blosse Bündel von Geschichten und geomorphologischen Prozessen, von Geologien und Genealogien.

«Cremaster» könnte der Name einer Insel sein, aber auch der Name eines Menschen. Wenn ich meinem alten Wörterbuch glauben darf, bedeutet es aber auch: «was den Spermafaden begleitet». «Crémastère» heisst im Französischen: der Muskel, der die Temperatur in den Hoden regelt. Das Wort, ein terminus technicus der Anatomie, ist griechischen Ursprungs und bedeutet: «was in der Höhe hält» – damit erinnert es auch an frühere Aktionen von Matthew Barney. Die Frage, die CREMASTER 4 stellt, lautet: Was kann der Körper? Was ist der Körper, was sind seine Grenzen, seine Möglichkeiten und seine Formen? Daraus ergeben sich in diesem Film eine Reihe von Variationen zum Thema der Mutation: die Verwandlung einer Figur in ihre Metapher, eines Punktes in einen anderen, des Natürlichen ins Künstliche, des Menschen in die Maschine, des Ruhezustands in kinetische Energie, der Leere in Fülle.

Von der Handlung zu ihrem Ort, der *Isle of Man* – Insel des Menschen: Wie könnte man es besser ausdrücken, dass wir uns offensichtlich innerhalb einer emblematischen Geographie befinden, die geradezu darauf beruht, neue Genealogien zu ermöglichen. Die Gegend könnte unwirtlicher nicht sein; hier kann die Genesis neu geschrieben werden. In einer solchen Umgebung wird es vorstellbar, dass ein neuer «Adam» entsteht, vielleicht nicht heute, aber in naher Zukunft. Die Insel wird als ein Körper mit unterirdischen Organen beschrieben, die ein Mutant bewohnt, während auf der Oberfläche, der Haut, Motorradrennen stattfinden oder Feen eine

aktuelle Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE aufzuführen. Die Strassen sind Fluchtlinien, Kraftvektoren für einen Energiekreislauf aus Geschwindigkeit und beschleunigter Zeit. Die Farben Gelb und Blau, das Wappen mit den drei um eine Achse gedrehten Beinen, die Folklore und die Mythologie, der Bock, der Satyr und die Feen, alle haben Teil am ästhetischen Ereignis. Auf dieser Bühne finden spielerische Exhibitionen statt, während Matthew Barney durch Verfremdung und Zitat des folkloristischen Repertoires der Insel und ihrer Geschichte eine persönliche Mythologie erarbeitet. Das Werk Barneys illustriert aufs schönste, welches Energiepotential frei werden kann, wenn man den Schritt von einer seltsamen Geschichte zum Einzigartigen dieser besonderen Geschichte wagt und vollzieht.

## Symmetrien

Die Symmetrie von Insel und Körper findet sich auf den verschiedensten Ebenen wieder, in der Vertikalen und der Horizontalen, der Rotation und den zugehörigen Achsen. Für das Spiel von «unten und oben» hat Barney ein wortgeschichtlich besonders tragfähiges Tier ausgewählt, einen Schafbock der Loughton-Rasse mit einem doppelten Hörnerpaar. Das eine Paar Hörner ist nach oben, gleichsam als Frage an den Himmel gerichtet, das andere nach unten, als Bedrohung der Erde. Diese doppelte Dialektik könnte man mit platonischen Begriffen als «aufsteigend» bezeichnen, in Richtung der intelligiblen Ideen, beziehungsweise als «absteigend» zur sinnlichen Realität. Sie kündigt von einer gespiegelten Welt, einem von den Manieristen mit Vorliebe verwendeten Topos. Der gleitende Übergang von diesem speziellen Bock, den man nur auf der *Isle of Man* antrifft, zum dandyhaften Satyr, den Matthew Barney mimt, beginnt schon eingangs des Films, wenn der Künstler in seiner Performance unter dem Namen «Kandidat Loughton» auftritt. Die Verbindung beider Gestalten findet auf dem Schädel des Satyrs ihre Fortsetzung durch die Doppelung der Frisurausrichtung, die ein mögliches Doppelpaar an Hörnern andeutet: mit den Zöpfchenhaltern am Platz der abwärts weisenden Hörner einerseits und höckerartigen Ausbeulungen anstelle der aufwärts-

strebenden Hörner andererseits. Später im Film wird der Bock oben auf der Insel gezeigt, während Kandidat Loughton eine Entwicklung tief unten, im Bauch der Insel durchlebt.

Die horizontale Symmetrie wird in bezug auf die horizontale Ausdehnung der *Isle of Man* definiert. Zwei Mannschaften von Motorradfahrern mit Seitenwagen umfahren die Insel im bzw. gegen den Uhrzeigersinn – wieder sind es zwei, nach der allgegenwärtigen Regel der Verdoppelung. Das eine Team trägt gelbe Kleidung, das andere blaue. Beide sind mit hoher Geschwindigkeit in je entgegengesetzter Richtung unterwegs, so dass sie unweigerlich nach der Hälfte der zu fahrenden Strecken aufeinander treffen, entweder am Standort des Bocks oder im Augenblick, wo eines der beiden Teams von der Strasse abkommt. Damit fallen die vertikale und die horizontale Achse wieder zusammen. Zum besseren Verständnis sei daran erinnert, dass die Etymologie von «Tragödie» direkt mit dem Opfer des Bocks zusammenhängt.<sup>1)</sup>

Die Symmetrie kann sich auch als Rotation ausdrücken, wie im Wappen mit dem *triskelion*, dem dreifach wiederholten Bein. Die dreifache Form ist sternförmig um eine Achse angeordnet, die solcherart die der Bewegung zugrundeliegende Stabilität aufzeigt: Würde man das Wappen in eine Drehbewegung versetzen, so entstünde aus der dreigliedrigen Form der visuelle Eindruck eines einzigen Beins, das nacheinander verschiedene Stellungen im Kreis einnimmt. Diese Metapher der unendlichen Dialektik von Gleichem und Anderem, von Identität und Dif-



MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, video still.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, 1993,

*Curl Track*, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)





MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4,  
1994, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)

ferenz, von Stillstand und Bewegung ist verwandt mit orientalischen Symbol- und Ornamentsprachen und knüpft an die Tradition der komplementären Entsprechungen an.

Diese Art der Symmetrie tritt denn auch auf den Lederanzügen der Motorradfahrer in Erscheinung: das *triskelion* mit blauem Wappengrund auf den gelben Anzügen des einen Teams bzw. mit gelbem Grund auf den Anzügen des «blauen» Teams. Die beiden Mannschaften ergänzen sich komplementär, sie stehen für Yin und Yang, das männliche und das weibliche Prinzip. Gleich einer Hymne auf die vereinten Gegensätze tragen beide an ihrem Körpermittelpunkt das komplementäre Geschlecht desjenigen, das sie selbst verkörpern: ein wenig Blau bei den Gelben, ein wenig Gelb bei den Blauen. Die so uniformierten Motorradfahrer befahren die *Isle of Man* jeweils in entgegengesetzter Richtung, womit auch ihre Wege dieser Metaphorik entsprechen.

## Die Form Kunstgriffe

Die vorgeführten Körper haben selbst metaphorischen Charakter. Sie erscheinen als adamische

Prototypen einer neuen Zivilisation, mit einer neu belebten Metaphysik. Der von Barney dargestellte Körper tritt in der Metapher des Bocks als tragischer Körper auf. Seine Identität entsteht wiederum in der Übereinstimmung der Symmetrien, aber auch im Zurschautragen der roten Haare, der spitzen Ohren und der Hasenscharte. Die Differenz tritt dagegen im butterfarbenen Anzug, in Krawattennadel, Krawatte, Gilet und zweifarbigen Schuhen zutage. Die Steptanzseisen an den Schuhen wiederum, Prothesen, die an Hufe erinnern, sind ein Kunstgriff, der die Identität unterstreicht. Derart vereint, stimmen der Loughton-Bock, Kandidat Loughton und Matthew Barney gleichsam im Chor das Hohelied der Zeugungs- und Lebenskraft, der Libido und der Fruchtbarkeit an. Der Bock, das ideale Sühneopfer der dionysischen Feste der Antike, ist zugleich Teufel und damit Inbegriff von Zeugungskraft und sexueller Ausschweifung.

Die Feen, die als Gegenstück zum dandyhaften Satyr auftreten, führen dagegen einen androgynen, skulpturartigen, extrem hochstilisierten Körper vor Augen, dessen Geschlecht nicht mehr erkennbar ist. Sie haben keine Brüste, nur vorpubertäre Wölbungen, kein Geschlecht, weder konvex noch konkav, sondern eine strikt neutrale Fläche zwischen den Beinen und weder Hüften noch Becken, die auf die

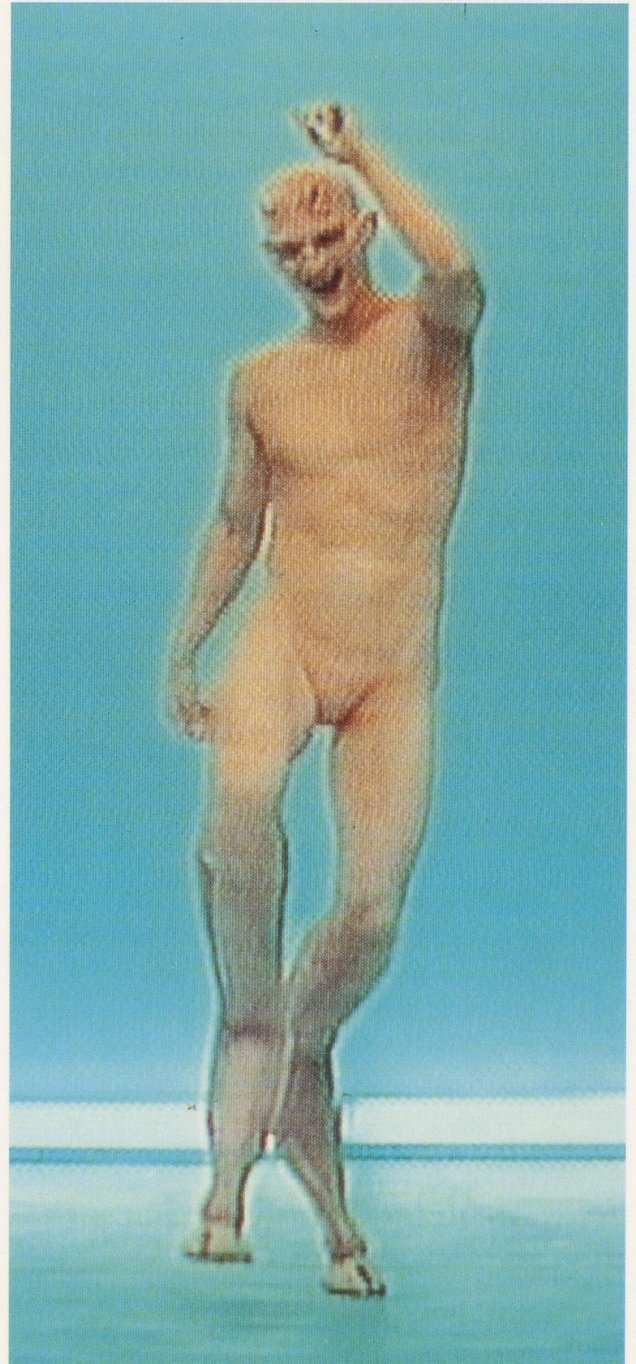
Möglichkeit einer Schwangerschaft hinweisen könnten. Nur Schminke und Schuhe verweisen auf die Weiblichkeit der Feen (für die übrigens schon der Sozialutopist Charles Fourier im 19. Jahrhundert die Möglichkeit des männlichen Geschlechts in Betracht zog und für diesen Fall die Bezeichnung «Fe» verwendete). Auch die zu Zöpfen geflochtenen roten Perücken wirken feminin. Aber es sind allein die kosmetischen Kunstgriffe, die femininen Charakter haben, während der Körper als solcher die reine Androgynität bewahrt. Das Fleisch bleibt gleichsam asexuell, während auf der Haut da und dort ekzem-artige rote Flecken erkennbar sind.

Zwischen dem Dandy-Satyr Barney und den androgynen Feen hat auch die Lederhaut der Motorradfahrer ihren eigenen symbolischen Rang. Anders als bei den Satyrn und Feen, die – ähnlich den Protagonisten der antiken Tragödie – theaterhaft geschminkte Gesichter zur Schau stellen, verschwinden ihre Gesichter und Körper in Helmen und hautengen Anzügen. Aus den maskierten Körpern quillt durch Nähte und Taschen der gegerbten, gefärbten, knalligen Lederhaut eine suggestiv amorphe Masse hervor: weder Fisch noch Fleisch, lediglich Transparenz, Durchlässigkeit, Zähflüssigkeit. Dieser Kunstgriff weist zurück auf den Körper und unterstreicht seine Eigenart, Besonderheit und Neuartigkeit.

## Maschinen

Vom Kunstgriff zur Prothese ist es nur ein Schritt. Die Funktion der Prothese im kybernetischen Bereich ist vergleichbar mit den Leistungen, die durch die Verbindung von Mensch und Maschine sowie von Maschine und menschlichem Organ in Technik, Industrie und Medizin möglich wurden. Heute geht es darum, Mechanik und Fleisch, Technologie und Mensch innig zu verweben und die Fusion zwischen lebendem Material und leblosen Prothesen zustande zu bringen. Matthew Barney führt uns einen neuen «Homme machine» vor Augen, einen künstlichen Menschen, die Erfüllung des alten Traums eines La Mettrie, Marinetti oder einer Mary Shelley. Ein Mensch, der dank Stepptanz-

MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7,  
Spin Track, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



eisen oder Seitenwagen einen höheren Grad der Perfektion erreicht: Dank mechanischer Prothese ist er zum Tanz befähigt oder zum Wettstreit der reinen Geschwindigkeiten, wobei er in jedem Fall eine einzigartige Virtuosität im Umgang mit Raum und Zeit demonstriert.

An anderer Stelle im Film, quasi als symmetrischer Kontrapunkt, zeigen die Maschinen menschliche Züge, entsprechend dem alten Vaucansonschen Traum vom «Automatenmenschen». Da kann man den Versuch miterleben, an einem Seitenwagen ein Rad zu montieren, an dessen Reifen ein Hodensack hängt. Der schliessliche Verzicht auf die Verwendung dieses neuartigen Reifens mag sich aus dem praktischen Nachteil im Wettrennen gegenüber dem alten, «asexuellen» Pneu erklären. Auch darin spielt der Film mit der Symmetrie zwischen asexuellen Körpern als Maschinen und sexualisierten Maschinen als Körpern.

Die Verwendung der Prothese bildet ein häufig wiederkehrendes Element bei Matthew Barney. In CREMASTER 4 wird eine Prothese nahezu wie ein Stilleben gezeigt. Es handelt sich um PIT FIELD OF THE DESCENDING FAERIE, ein Ensemble aus Silikon, einer Plastikprothese und einem hydraulischen Behälter, das eine Art flexible Operationszone bildet. Durch ein Loch in deren Mitte wird mit einer Laborzange ein Isoliergefäss eingeführt. Ist es ein Behälter für Spermablättchen? Ein Laborgefäss für die genetischen Mutationen von morgen? Oder gar, in zeitgenössischer Analogie, eine Art Gral des kybernetischen Zeitalters?

Anderorts in Barneys Kunstwelt erscheint – wie eine Art Stilleben – eine weitere esoterische Skulptur: Im asexuellen Bereich zwischen den Beinen ist das potentielle Geschlecht durch einen schlaffen, fleischigen Klumpen ersetzt, der auf beiden Seiten symmetrisch mit Elektrodenbündeln bestückt ist, Prothesen, die über eine Reihe von Kabeln Energie von und zu den Seitenwagen-Motorrädern übertragen. Vom Geschlecht zur Maschine und umgekehrt wird durch eine neue Form von Antrieb Energie gewonnen, umgeformt, verwandelt, verbraucht oder umgeleitet in eine Logik der Ströme, die das Zurücklegen von Wegen, das heisst Bewegung voraussetzt.

## Wege Energien

Im gesamten ästhetischen Projekt CREMASTER 4 ist die Energie einer schöpferischen Umwandlung unterworfen, die sich in drei der vier klassischen Elemente abspielt. Hoch in der Luft, zum Beispiel, tanzen der Dandy und die Feen auf einer Plattform über dem Meer, während andere auf einem riesigen Tuch, zuoberst auf einer senkrecht in den Ozean abfallenden Klippe eine zeitgenössische Version des DÉJEUNER SUR L'HERBE abhalten. Gleichfalls zum Element der Luft zählt der «Tanz», den die beiden Motorradfahrer-Paare auf ihren Hochgeschwindigkeitsfahrten rund um die Insel, am Abgrund zum Meer, ausführen. Tanz, Geschwindigkeit, Wettkampf und Motor: In jedem Fall wird der Körper durch künstliche Hilfsmittel, durch Prothesen für ein Schauspiel aufgerüstet, in dem er rückhaltlos Energie, Kraft, Stärke und Libido im weitesten Sinn aufwendet und verprasst. Die Wege dieser Energieströme beweisen, dass es zumindest metaphorisch möglich ist, Raum und Zeit zu überwinden: durch die Sublimierung der körperlichen Erfahrung im Ausarbeiten von gewollten, ersehnten, ausgewählten und bewusst gestalteten Zeitsequenzen, im Rahmen eines ästhetischen und – im etymologischen Sinn<sup>2)</sup> – poetischen Entwurfs.

Nachdem der Satyr durch exzessives Steppen ein Loch in die Plattform getanzt hat und ins Meer gestürzt ist, nimmt die Energie eine Form an, die dem Fruchtwasser im mütterlichen Uterus entspricht. In der blauen, trägen und stillen Welt sind nur submarine, elegante Bewegungen möglich; die Energie wird gedämpft im flüssigen Element, dem Ort, wo die Kräfte sich erneuern, bevor sie sich erneut entfalten und verströmen. Das Erreichen eines reineren Zustands steht bevor, der eine Umwandlung der Energie voraussetzt.

Zuletzt findet sich der Satyr nach den Abenteuern zu Luft und zu Wasser in einem dritten Element wieder, der Erde. Hier wird die Energie durch das Kriechen symbolisiert. Kandidat Loughton, alias Matthew Barney, bewegt sich zunächst horizontal in

einem lichterfüllten, durchsichtigen und trockenen Raum, und dann vertikal in einer feindseligen, schleimig, klebrig und dunkel gewordenen Umgebung. Nach einigen Schwierigkeiten gelangt er schliesslich an die Erdoberfläche und schafft so die Verbindung von Oben und Unten, nähert sich dann dem Bock, bis sein Kopf fast dessen Hufe berührt. Fehlt nur noch das Loch, das die endgültige Fusion als Wiedervereinigung herzustellen erlaubt.

## Öffnungen

Barney spielt, kraft des Stilmittels der Symmetrie, mit der Dialektik der Löcher im Körper und des Körpers in den Löchern. Man begegnet daher unablässig irgendwelchen «Öffnungen» in seinem Werk. Sie werden penetriert und betreten, fungieren als Mund und Anus, als Durchgang, als Eingang und Ausgang, als Schwelle der Initiation oder als mäeutische Instanz. Auch die Körper weisen unzählige Öffnungen auf: im Kopf des Dandy als Ansatz für die zukünftigen Hörner; im «Bauch» der Insel, wo der Gral hingebracht wird, jene seltsame Skulptur mit den spermaähnlichen Zügen; in den Steptanzseisen, die durch einen schmuckartigen Nagel mit wertvollem Perlenkopf befestigt sind; in der Kleidung der Motorradfahrer, aus deren symmetrischen Öffnungen viskos schlubbernde Drüsen quellen, und schliesslich im Wappen mit den drei Beinen, wo die Mittelachse selbst eine Öffnung ist – Öffnungen, wo man hinschaut.

Ebenso zahlreich sind jene Bilder, die den Körper selbst im Innern von Öffnungen zeigen: in der Plattform über dem Meer, wo der Übergang von Luft und Meer, Oben und Unten, von Kultur und Natur, Architektur und Ursuppe stattfindet; oder in der Erde, wenn eine Öffnung es dem Kandidaten Loughton erlaubt, das Meer durch eine Art sternförmigen, in einen Kranz von Silikon-Blütenblättern mündenden Darm – voller ringförmiger Ausstülpungen und blasiger Zysten – zu verlassen und in den Bauch der Insel zu gelangen; schliesslich an der Oberfläche der Insel, wenn die Feen die Skulptur mit dem Isoliergefäss durch die weiche Operationszone in den Asphalt einführen. Löcher über Löcher...

Das letzte, endlich erreichte magische Loch öffnet schliesslich eine Riesenzange in Form des dreibeinigen Wappens: Durch eine Zeltplane wird der Blick frei auf ein Reich, in dem sich ein menschliches Wesen abzuzeichnen beginnt. Körper, Fleisch, Gehirn, Geschlechtsteile? Wie dem auch sei, auf der *Isle of Man*, der Insel des Menschen, entsteht – nach erfolgreicher Beschwörung von Mythologie und Folklore – ein Mutant, eine neue Lebensform oder ein neuer Adam, der Nietzsches Gleichung von der Schaffung neuer Möglichkeiten der Existenz vielleicht lösen wird.

(Übersetzung aus dem Französischen von Robert Fleck)

1) griechisch *tragōidia*: eigentlich «Bocksgesang». Über die Entstehung der Bezeichnung gibt es verschiedene Theorien, die auf den Ursprung der Tragödie aus den kultischen Feiern zu Ehren von Dionysos Bezug nehmen (in deren Verlauf ein Bock geopfert worden sein soll). Nach einer der Theorien traten die Mitglieder des Chores ursprünglich als Satyrn verkleidet in Bocksfellen auf. (Anm. d. Red.)

2) griechisch *poiein*: machen, verfertigen; schöpferisch tätig sein; dichten. (Anm. d. Red.)



# Mannerist Variations on Matthew Barney

## Mannerism

If Nietzsche's hypothesis of the eternal return is true—which to me it seems to be—then Mannerism as an aesthetic school and artistic style and genre of its own does not belong to any particular age, but rather to all. *Gongorism* in Spain, *Euphuism* in England, *Marinismo* in Italy, *Sinnspiel* in Germany, *Mannerism* in France, *Conceptism* in all of Europe at the time—there was no lack of notions for characterizing that singular manner of envisioning the world, which today might well be that of Matthew Barney. Mannerism as the ancestor of Conceptual Art? Why not...

About Mannerism: Those artists between the Renaissance and the Baroque are typified by a cerebral dandyism taken to the limit, an immoderate use of complex metaphors, a deliberate will to dress up

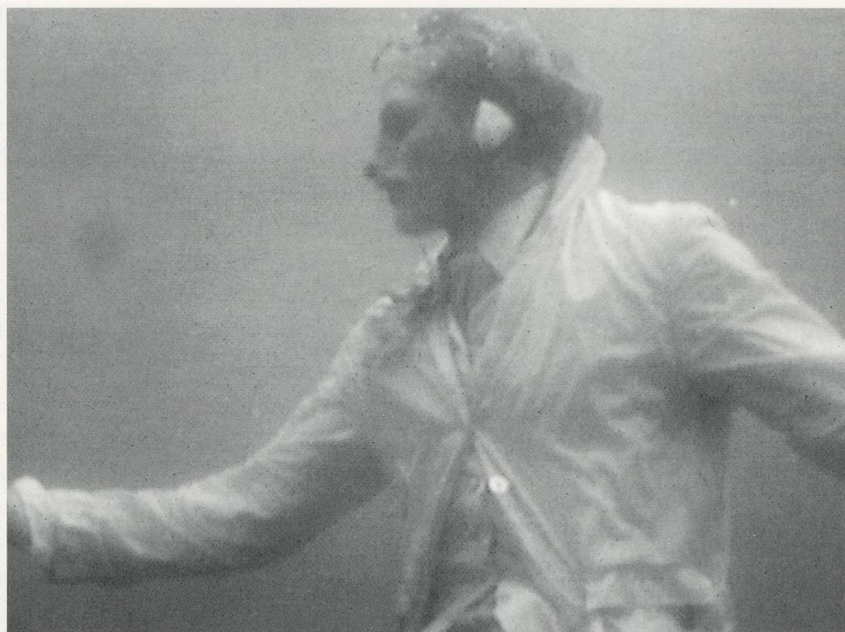
the real in a panoply of rhetorical figures, a concern for the marvelous and the esoteric, a language stylized and refined to the point of excess, a radical subjectivism despite a smooth integration into the social realities of the moment. Meticulous historians have advanced the idea that Mannerism was characterized by a taste for the strange and unusual, the extravagant and extraordinary, the astonishing, the horrific, the affected, the monstrous, the repulsive, the bizarre. All these arguments seem to correspond beautifully to the work of Matthew Barney.

I shall inscribe my travels under a triple sign: Meaning, Form, and Trajectories. Each element of this triad was conceived in two parts: Metaphors and Symmetries for Meaning, Artifices and Machines for Form, Energies and Orifices for Trajectories. The whole is one possible formula in an infinity of conceivable combinations. And Mannerism is not far away. If one recalls that in the thick of the Mannerist period Peregrini wrote, in his *Trattato delle acutezze*, that the essential symbolic figures are the marvelous, the ambiguous, the aberrant, the obscure metaphor, the allusion, the ingenious, and the sophism, one might get an idea of another possible interpretative hypothesis.

---

MICHEL ONFRAY lives in France. His book of collected essays, *La sculpture du soi: La morale esthétique* (Paris: Grasset, 1993) was awarded the Prix Médicis de l'essai in 1993. His other publications include *L'art de jouir: Pour un matérialisme hédoniste* (Paris: Grasset, 1991).

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*,  
1994, video still.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



## Meaning Metaphors

Catalogue, primer, even dictionary: The work of Matthew Barney lends itself to being read in a denotative key, with its desire to fragment, to produce multiple flashes. Though one risks adding confusion to complexity. One might also turn away from the multiple and focus on the singular, the reduction to a few essential categories, as long as these are architectonic, providers of meaning, order, and form. From this comes the metaphor enabling one to read *CREMASTER 4* (1994) as a double game of interpretation: the first showing the island as a body, the second the body as an island. Beyond a pure and simple ease of language, these two modes of the same being allow for an inquiry into solipsism, the closed geographies that bodies and islands have always been—both being accumulations of histories and geomorphologies, geologies, and genealogies.

First, *Cremaster*: This might as easily be the name of the island as of the man, but it means that which accompanies the spermatic cord. Actually,

the cremaster is a muscle that regulates the temperature in the testicles. Of Greek origin—that which suspends, and here we find a reference to earlier actions of Matthew Barney—the term is anatomical in nature. Hence the concept of the act. And one imagines that in fact the question if not answered then at least posed by *CREMASTER 4* is: What can the body do? Thus: What is it, what are its limits, its possibilities, its forms? Whence a series of variations on the themes of mutation: from a figure into its metaphor, from one point into another, from the natural into the artificial, from man into machine, from rest into energy, from emptiness into fullness.

After the project, the place: in this instance, the Isle of Man. What better way to say that we are obviously in an emblematic geography established to make new genealogies possible? The space is as hyperborean as one could wish for. Here, the writing of a new genesis is possible. New progenital figures, for tomorrow if not today, can arise in such a land. The island is conceived as a body whose organs are subterranean and unearthed by a mutant, the skin traveled over by competing motorcyclists or by fairies reenacting the *DÉJEUNER SUR L'HERBE*. The roads on it are vanishing traces, lines of force for a circula-

tion of energy in the form of speed, of accelerated time. Its colors (yellow and blue), its emblems (the triskelion), its folklore and mythology (a ram, a satyr, fairies), all contribute to the unfolding of the aesthetic piece. On this stage, games and folkloric references of the island and its collective history will be played out through diversion and quotation. Matthew Barney will elaborate a personal mythology. The artist's work splendidly illustrates what the tapping of energy can be, when its purpose is to effect the passing from a singular history to the singularity of a history.

## Symmetries

With the island as with the body, one may encounter the same sort of symmetry on many different levels: vertical, horizontal, rotative and complementary. In matters concerning the play between high and low, Matthew Barney has chosen an extraordinary (in the etymological sense of the word) animal: a ram of the Loughton breed, distinguished by a double pair of horns, of which one rises and questions the heavens while the other descends and worries the earth. This double dialectic, which in Platonic terms one might call alternately "ascending"—towards intelligible ideas—and "descending"—towards perceptible reality—conjures up a mirror world, the mirror being an instrument of preference for the Mannerists. The transition from this sheep, found only on the Isle of Man, to the satyr-dandy that Matthew Barney is here, occurs directly since the artist in his performance appears under the rubric of "Loughton Candidate." The assimilation is all the more susceptible to a supplementary illustration since on the satyr's scalp the mirror-dividing line created with the help of a comb isolates, on each side, a double pair of possible horns: lovelocks acting as descending horns, protuberances serving as ascending horns. Later, the ram will be shown above, on the earth, while the Loughton Candidate will evolve in the island's womb below.

The horizontal symmetry is staged in relation to the plane represented by the surface of the Isle of Man and traveled by the two teams of motorcyclists with sidecars—thus two times two—one clockwise, one counterclockwise. One team wears yellow leath-

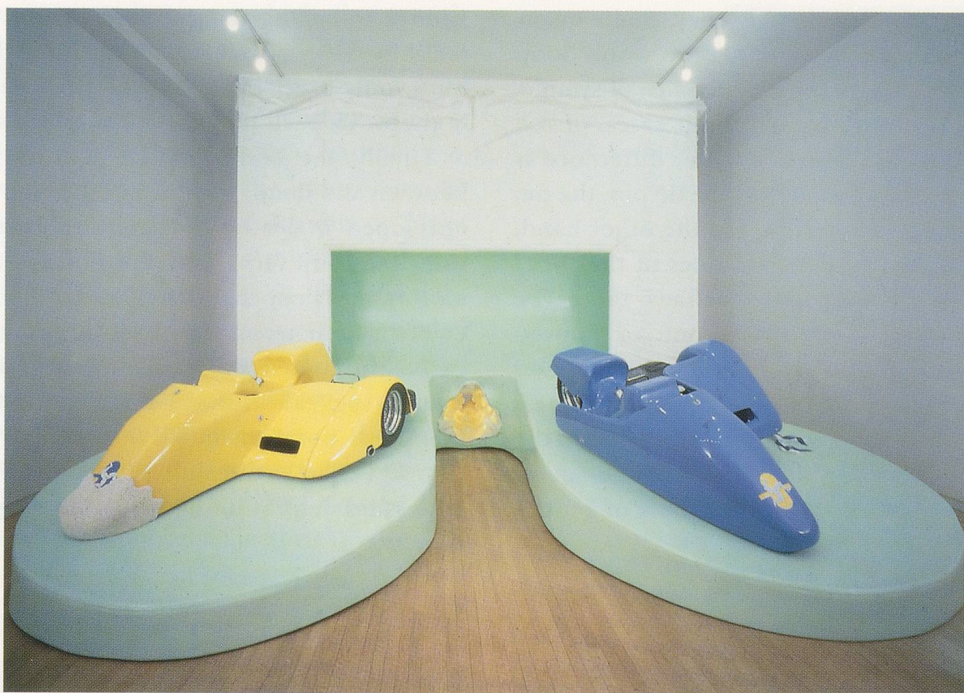
ers, the other blue, and both head off at high speed in directions that will not fail to bring them together at the twelve o'clock point of the geographical space, either where the ram is standing, or at the moment when one of the teams leaves the road. Thus the high-low vertical plane and the east-west horizontal plane converge on the emblematic figure that is the imperiled ram. Let us recall, for the sake of meaning, that the etymology of the word "tragedy" involves a direct relationship with the notion of sacrificing a sheep.

The symmetry may also show itself by rotation—as, for example, in that singular blazon, the three-legged triskelion, whose principle stability is consubstantial with movement. As a result, were this figure to be set in motion, the figure, identical with itself, would occupy in succession one or several strata arranged regularly on the face. This metaphor of what is the perpetual dialectic between Same and Other, Identity and Alterity, Immobility and Movement leads, without encountering any resistance, to Eastern symbolism and to complementary symmetries.

This latter form of possible symmetry is signified in the leather combinations of the motorcyclists, who, when wearing blue leather suits, have on their backs a yellow triform logo standing out against the blue background, while the team dressed in yellow has a blue logo. Side by side, the two teams signify yin and yang, the male principle and the female principle that each possess in their epicenter the opposite sex to their own: a bit of blue in the yellows, a bit of yellow in the blues, enough to launch one into a eulogy on the reconciliation of opposites. These motorcyclists, thus emblazoned, travel the island in opposite directions, once again incorporating trajectory into the metaphor.

## Forms Artifices

The bodies shown are metaphorical prototypes for a new civilization, a regenerated metaphysics. About

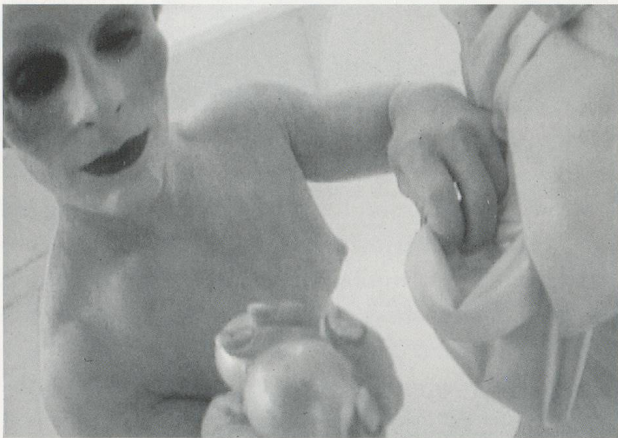


MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4: THE ISLE OF MAN, 1994/95,  
installation view, Barbara Gladstone Gallery, 1995. (PHOTO: LARRY LAMÉ)

MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



the body invested by Matthew Barney, one can say that it is a tragic body, because it is an ovine body. While sameness occurs in the coincidence of symmetries as well as in the display, in both cases, of red hair, pointed ears and a cleft muzzle, difference is manifest in the clotted cream suit, the tie pin, the tie, the two-tone shoes and the vest. On the other hand, the placement of the taps on the soles of the shoes requires artifice as a way to best achieve sameness: Indeed, these prostheses remind one of hooves. The Loughton ram, the Loughton Candidate, and Matthew Barney, thus reconciled, together express genetic potency, life force, the libido, fertility. As the ideal expiatory victim led to sacrifice in the age of the Dionysiae, the ram is the devil, symbol of genetic potency and sexual excess.



MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*, 1994, video still.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

On the other hand, the fairies that appear in permanent counterpoint to the satyr-dandy display androgynous, sculpted bodies artificialized to the utmost, with the result that it would be impossible to distinguish between masculine and feminine: no breasts, properly speaking, but rather prepubescent bumps; no genitalia either, neither concave nor convex, but a neuter space joined between the legs; no hips, no womblike breadths. On the other hand, like the makeup and shoes determining the feminine of the fairies—which Fourier distinguished by

gender by calling the males *fés* instead of the usual feminine *fées*—as well as the red hair gathered in twin buns, only artifices bespeak the feminine when the body, for its part, is clearly androgynous.

Finally, the bodies of the motorcyclists, halfway between the dandy's cloth and the fairies' skin, are enveloped in leather. Where the satyr and graces show made-up faces, like the Roman *personae*, the motorcyclists conceal their faces under helmets the color of their team. But from these masked bodies, garbed in tanned, colored and sewn-up animal skin, certain suggestive, ovoid forms ooze through, neither flesh nor fish, but transparency, translucency, viscosity. The artifice designates the body, determines and defines it, shows it in all its specificity and novelty.

## Machines

From artifice to prosthesis, there is but one step. And in the cybernetic register the prosthesis extends whatever it is that humans extended by machines or machines extended by human organs might be. The challenge today is to mix, to wed the mechanical to the fleshly, the technological to the human, to celebrate the marriage between living material and inert artifice; to create a mechanical man, the old dream of La Mettrie, Marinetti, and Mary Shelley. Here a man is made whole by taps or by a sidecar, the two mechanical artifices making possible a dance on the one hand, a competition of pure speed on the other—in both cases an unusual use of virtuosity in space and time. Elsewhere, as if in symmetrical counterpoint, it is the machines that become human, thereby realizing the old aspiration of Vaucanson, the automaton man. Thus one may witness the attempt at installing, on a sidecar, a wheel whose tire has a long purse filled with testicles.

The use of prostheses is emblematic in Matthew Barney. In *CREMASTER 4*, one prosthesis is displayed in the manner of a still life. I am thinking of *PIT FIELD OF THE DESCENDING FAERIE*, a combination of silicone, prosthetic plastic and hydraulic jack, a flexible operative field in which a hole is made through which a thermos flask will be inserted using a harness. A recipient for charges of sperm? A recep-

tacle for laboratory cultures in which the genetic mutations of tomorrow are being made? Or the representation, in a contemporary analogon, of a kind of Grail for the cybernetic age? At another moment in Matthew Barney's aesthetic project, another esoteric sculpture is shown as a still life in its genre: an asexual crotch where the potential pubis or Mons Veneris is replaced by a mound of puckered, flaccid flesh in which electrodes are stuck in two symmetrical blocks, plastic prostheses capable of capturing or supplying the energy transmitted or received through a series of conducting wires to and from the sidecars. From the sex to the machine, or vice versa, or in an alternating motion, energy is captured, sculpted, transformed, used, and reconverted in a logic of flux that presupposes trajectories.

## Trajectories Energies

In the whole aesthetic project of *CREMASTER 4*, energy is sculpted on more than one occasion in three of the four existing elements. In the air, for example, the dandy tap-dances on a platform above the sea; the fairies picnic on a vast cloth at the summit of a cliff which falls sharply away to the ocean; the motorcycle teams hurtle around the island, along the seashore. Dance, speed, competition, motor: In each case the body is induced by its artifices, its prostheses, to give a spectacle of itself in which it consumes energy, potency, libido. The trajectories of this energy come to demonstrate that one may metaphorically outwit space and time by sublimating bodily experiences in spaces of time worked, desired, chosen, and sculpted by the aesthetic and—in the etymological sense—poetic project.

In another element—that is, water, into which the satyr falls after having tap-danced his way through the platform above the sea—energy is presented as it must be in the amniotic fluids of the womb. A slow, blue world, silent and calm, entirely inhabited and haunted by elegant, aquatic evolutions, a world where energy is hindered by the resistance of the liquid element; a world, in short, in which this vitality regenerates itself, remakes itself, before unfold-

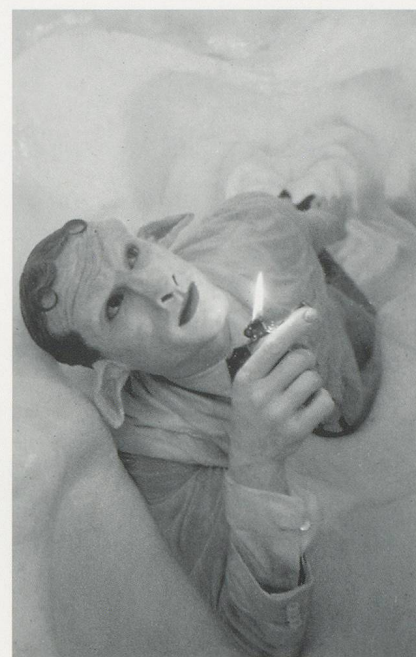
ing and being deployed anew. Purification is not far away, presupposing a transfiguration of energy.

Finally, after the airy and aquatic evolutions, the satyr finds himself in a new element: earth. Here energy is expressed through reptation. The Lough-ton Candidate, alias Matthew Barney, proceeds first horizontally, through a kind of solar bowel, luminous, bright, and dry; then vertically, in the same medium now become hostile, sticky, slimy, and dark; before arriving, after some difficulties, at the surface of the earth, getting as close as possible to the ram, head almost touching its hooves. What is missing is the aperture that would make the joining, the reunion, possible.

## Orifices

Matthew Barney, ever evoking symmetry, plays on the double game between holes in the body and the body in holes. Numerous orifices are presented, penetrated, attacked, invaded. The orifice is mouth and anus, place of passage, entry and exit, initiatory barrier, maieutic instance. In the body, there are numerous holes: in the dandy's head, awaiting future horns; in the womb of the island where the Grail, that singular sculpture of truly spermatic implica-

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 4*, 1994, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)



MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4, 1994, video stills.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



tion, is deposited; in the prosthesis, constituted by the taps pierced by a long needle at one end of which is a precious pearl; in the combinations of the motorcyclists, where symmetrical openings allow viscous, mobile glands to escape; in the emblem of three joined legs, its axis being an orifice. Holes everywhere.

Similarly, one may cite numerous instances where the body is in a hole: in the platform emerging from the sea; in the passage from air to water, from high to low, from civilized architecture to amniotic fluid, from culture to nature; in the earth, where an orifice allows the Loughton Candidate to leave the sea for the womb of the island via a kind of solar anus, a silicone-petalled flower opening the way to a long, bowel-shaped corridor with ringed protuberances and bulbous cysts; in the island's soil, on the ribbon of pitch where the fairies insert the sculpture into the insulation bottle through a flexible operative field. Still more holes.

Then the ultimate orifice, the magic hole: a steel retractor, emblazoned with the triskelion, helps to reveal behind a rough canvas a world in which a human form seems to be emerging. Is it meat or flesh? Head or testicles? It doesn't matter. On the Isle of Man, it is hardly surprising that, with the help of revisited mythology and folklore, a mutant, new form should arise, a new Adam with whom one might begin to solve the Nietzschean equation of the invention of new possibilities of existence.

*(Translated from the French by Stephen Sartarelli)*



*Matthew Barney*

*MATTHEW BARNEY, CREMASTER 4,  
1994, production still.  
(PHOTO: MICHAEL J. O'BRIEN)*



*CREMASTER 4 was produced by  
Artangel Trust (London), Fondation Cartier  
(Paris) and Barbara Gladstone Gallery  
(New York).*

# Matthew Barney and Beyond

Henri Bergson once said of philosophy that it should be an effort to go beyond the human state.<sup>1)</sup> In art, there persists an essentially Romantic ethos which holds that it's not so much the effort to go beyond as the struggle to come back—from madness, poverty, drugs, perversion. In the work of Matthew Barney, however, any attempt to supersede the human state takes an entirely different form: It's not through bohemianism that the artist strives for some beyond, but through athleticism. Madness becomes fanaticism, poverty takes the form of a pregame regimen, opiates yield to endorphins, and perversion figures into a greater logic of abnormal development that includes "enhanced" performance and bodily hypertrophy. If, as in Dante's *Inferno*, the beyond is split into different levels, there probably is a realm for the fucked-up, but there may well be another for those with bigger muscles—and Barney intends to inhabit it first.

To say that Barney practices a sort of aesthetic athleticism or athletic aestheticism, or whatever, is not merely to underscore the sports iconography that permeates his work, from the early obsession with Jim Otto—the longtime Oakland Raiders center legendary for his ability to play despite grave injury—to

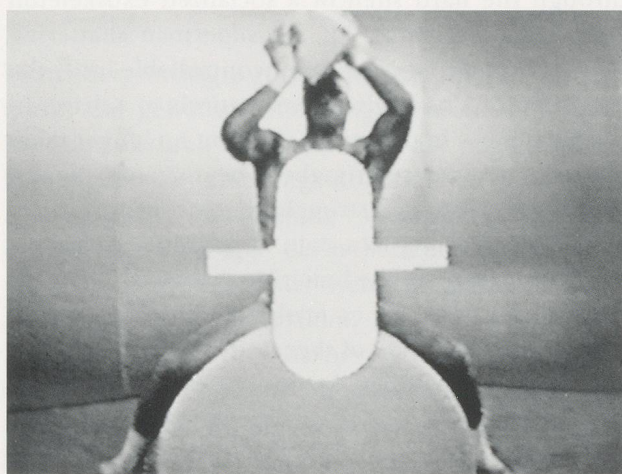
the Tourist Trophy sidecar racers in the recent CREMASTER 4. It is a matter instead of recognizing the multifarious ways in which Barney literally uses athletic means for aesthetic ends. In the DRAWING RESTRAINT series (1989–1993), Barney devised a number of situations which did for drawing what the wearing of ankle weights does for jogging: increased its strenuousness. These "facilities to defeat the facility of drawing," as Barney called them, necessitated that the artist pounce on a trampoline, climb ramps while straining at the end of tethers, and push blocking sleds (used to develop line skills in football training) simply in order to draw. "I was interested in hypertrophy," Barney has said. "How a form can grow productively under a self-imposed resistance, so I wore a restraining device to make drawings. They were linked to my interest in how a muscle can grow under the resistance of a weight."<sup>2)</sup> The idea of making it any harder to produce an artwork may well seem crazy, since oftentimes artists lead such difficult lives that we marvel at their ability to produce anything at all, but the DRAWING RESTRAINTS propose that the strength of a work lies in proportion to the hardships overcome to create it. By this logic, van Gogh might have atrophied in the zero gravity of success; his work might have been able to increase in power only to the precise extent that it surmounted his asceticism, poverty, and insanity.<sup>3)</sup> Asceticism hereby reacquires a value it once had for the ancient Greeks, to whom the word *askesis* meant not sup-

---

KEITH SEWARD is a writer and cofounder of Necro Enema Amalgamated, producer of the internationally distributed CD-Rom *Blam!* The second issue of *Blam!* was released in October, 1995.

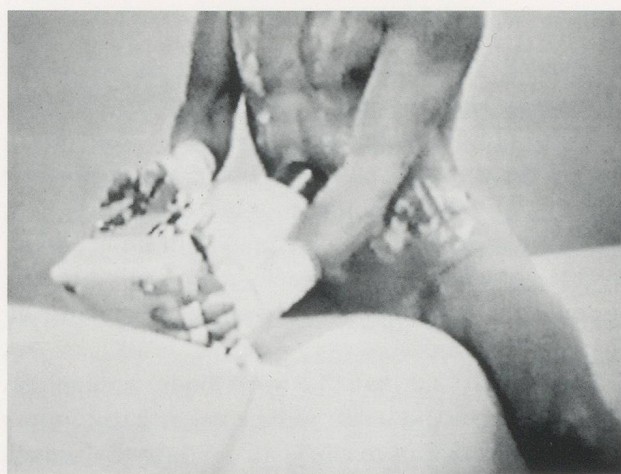
pressing sensual life in the manner of monks but training and conditioning in the manner of Olympic competitors. Nietzsche: "I also want to make asceticism natural again: in place of the aim of denial, the aim of strengthening."<sup>4</sup>) And just as the strongman—the *Übermensch*—inhabited the beyond of Nietzsche's philosophy, so too may Barney have an ideal type in mind for his circle of hell: the *Überkünstler*.

Does Barney cultivate cult of personality? Certainly some of his interests (Houdini, Jim Otto) seem cultish, and the very heterogeneity of the iconographical system into which they're inserted—elements include satyrs, weird medical gadgetry, high tech synthetic materials, wandering orifices, tapioca, athletic paraphernalia—makes it tempting to read



such as Adolf Ziegler, all of this served to heroicize Fascist ideology, whereas in Barney's work it's plainly idiosyncratic, sort of perverted even—not for heroes but for zeroes, the 00 of Jim Otto's football jersey. Personality here is not encultured but—pardon my French—*enculé*. It's highly unlikely that Otto feels flattered, much less heroicized, by Barney's paeans, wherein he's not a Hall of Famer rendered in colors glorious and true, but the bearer of a "twin rectum."

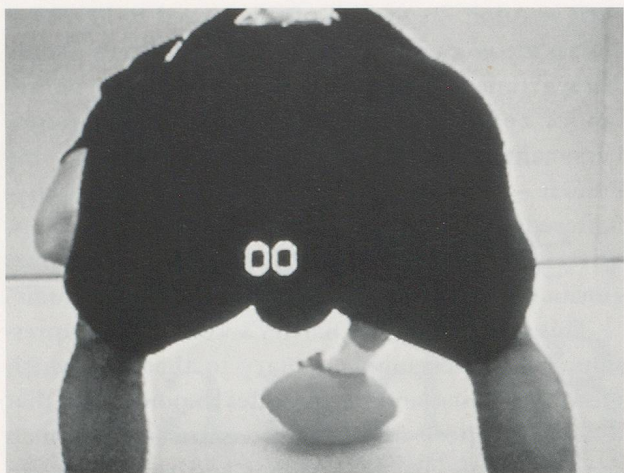
This anti-idolatry in Barney's work is the expression of a force complementary to that one which grows, increases, and accumulates in power: It is that which liquefies, melts, disintegrates—that which corrodes idols. Barney's videos and sculptures are traversed by a tremendous wave of deliquescence



MATTHEW BARNEY, *JIM OTTO SUITE*, 1990,  
video stills, video 2 (*AUTOblow*).

the whole through the artist himself, as though he were the mastermind behind some sort of complicated plot. However, biographical analysis of this type frequently says more about the exegete than the exegeted, since inevitably you learn less about people by licking their boots than by looking them in the eye—and if you look Barney straight in the face, you can't fail to recognize a severe expression of anti-idolatry. Compare his oeuvre to an art of which, in certain respects, it's not unreminiscent: state-sanctioned Nazi art of the 1930s. Both share a predilection for mythography, technical slickness, cultification, "physical culture." In the paintings of Nazi artists

embodied by the icky, slimy, and sticky. Barbells made of frozen petroleum jelly threaten not only to melt but to dissolve anyone who comes in contact with them. Sartre: "These long, soft strings of substance which fall from me to the slimy body (when, for example, I plunge my hand into it and then pull it out again) symbolize a rolling off of myself in the slime... To touch the slimy is to risk being dissolved in sliminess."<sup>5</sup>) This deliquescence is the natural counterpart of Barney's *askesis*. If muscles strengthen against resistance, then resistance melts in the face of increased strength. In the early *DRAWING RESTRAINTS* there might have been an



MATTHEW BARNEY, *JIM OTTO SUITE*, 1990,  
video still, video 1 (*OTTOblow*).

unrealized dream of this, of training to the point of overcoming resistance entirely. Is it not the wish of every muscle to become power pure and unimpeded? In *CREMASTER 4*, the Loughton Candidate dances a hole through the floor of a pier, drops into the sea, crawls through some god-awful slimy underworld, resurfaces on a beach, as though he had become a sheer force before which every kind of matter gives way.

Barney has said that "the word 'body' is somehow too limiting,"<sup>6)</sup> and it may well be because the entirety of his work points to a beyond comprised of a mad interplay of forces—the storage and expenditure of energy, motion, and rest (the snap and the delay of game penalty), friction and slippage (tapioca and teflon), expansion and contraction (testicles), opening and closing (orifices), bursts and sudden reverses and cliff-hanging arrests (the frenetic, pointless dash of the sidecar racers around the Isle of Man in *CREMASTER 4*). Like Artaud's *Theater of Cruelty*, Barney's work tends to "stage events, not men. Men will come in their turn with their psychology and their passions, but they will be taken as the emanation of certain forces."<sup>7)</sup> In *DRAWING RESTRAINT 7*, 1993, two satyrs wrestle for the honor of making a mark in the condensation collecting on the sunroof of a white limousine circulating through the bridges and tunnels of a seemingly ceaseless metropolis. Are these satyrs the emanation of certain forces? Barney

has said that his interest in the creature derives partly from the fact "that 'Pan' is the root of 'panic.' It's because Pan leads you to Bacchus—he gives you the moment of unease before you let yourself go."<sup>8)</sup> The burst, the release, the rapid breakdown of inhibition—terms used to describe a force cracking through the hard shell of a socialized exoskeleton (the "self-overcoming" of the superman shattering the Super Ego): *satyriasis*, or uncontrollable lust—the condition of a body given over entirely to a drive. In this final piece in the series, restraint no longer takes the form of a device brought to bear against the artist himself; it is now a struggle of force against force, acting and reacting in a state of perpetual motion—satyr contra satyr in the limo ride that never ends. It's less an epic narrative or mythological allegory than an expression of a law of thermodynamics: There are no heroes in Matthew Barney's work, no personalities, only vehicles and their driving forces.

1) Henri Bergson, *The Creative Mind*, trans. Mabelle L. Andison (New York: Philosophical Library, 1946), p. 228.

2) Thyrza Nichols Goodeve, "Travels in Hypertrophica," *Artforum*, May 1995, p. 68.

3) Incidentally, van Gogh often speaks of the need to grow stronger and harder. A doctor tells him he looks like a worker and he says, "This is just what I have tried to change in myself; when I was younger, I looked like one who was intellectually overwrought, and now I look like a bargee or an ironworker." See Mark Roskill, ed., *The Letters of Vincent van Gogh* (New York: Athenaeum, 1963), p. 252 and passim.

4) Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1968), p. 483.

5) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, trans. Hazel E. Barnes (New York: Philosophical Library 1956), p. 609.

6) Jérôme Sans, "Modern Heroes," *Art Press*, July–August 1995, p. 204.

7) Antonin Artaud, "The Theater of Cruelty (Second Manifesto)" in *The Theater and Its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), p. 126.

8) Thyrza Nichols Goodeve, *Artforum*, May 1995, p. 69.

KEITH SEWARD

# Matthew Barney und die Transzendenz

Henri Bergson sagte einmal, philosophieren bestehe darin, die gewohnte Richtung menschlichen Denkens umzukehren und darüber hinaus zu gelangen.<sup>1)</sup> In der Kunst ist allerdings noch immer die zutiefst romantische Überzeugung verbreitet, dass die Schwierigkeit weniger darin bestehe, in neue Bereiche vorzudringen, als vielmehr daraus wieder zurückzufinden – aus Wahn, Armut, Drogen und Perversion. In Matthew Barneys Arbeiten jedoch gibt es ganz unterschiedliche Versuche, um die gewohnte menschliche Erfahrung zu überschreiten: Nicht als Bohemien erreicht er sein «Jenseits», sondern als Athlet. Der Wahnsinn wird bei ihm zu Fanatismus, die Entbehrung zur Diät vor dem Wettkampf, die Rauschmittel weichen den körpereigenen Endorphinen, und die Perversion zeigt sich in einem grösseren Zusammenhang abnormaler Entwicklung, welche gesteigerte Leistungsfähigkeit und exzessives Bodybuilding mit einschliesst. Wenn es in diesem Jenseits, wie in Dantes *Inferno*, verschiedene Stufen gibt, so zweifellos auch einen Bereich für besonders abgetakelte Kreaturen, aber ebenso einen für hochtrainierte Muskelprotze – unter denen Barney der erste wäre.

---

KEITH SEWARD ist Publizist und Mitbegründer von *Necro Enema Amalgamated*, der Produktionsfirma der international vertriebenen CD-ROM *Blam!*, deren zweite Auflage im Oktober 1995 erschienen ist. Er lebt in New York.

Die Aussage, dass Barney eine Art ästhetischen Athletismus oder athletischen Ästhetizismus betreibt, unterstreicht nicht nur die Tatsache, dass sein Werk von einer Ikonographie des Sports durchdrungen ist – angefangen von seiner Schwäche für Jim Otto, den langjährigen Mittelspieler der *Oakland Raiders*, legendär, dank seiner Fähigkeit, selbst mit Verletzung erfolgreich weiterzuspielen, bis hin zu den *Tourist Trophy*-Motorradrennfahrern im Film *CREMASTER 4* –, es heisst vielmehr, der Vielfalt der Methoden Tribut zu zollen, mit denen Barney buchstäblich athletische Mittel zu ästhetischen Zwecken einsetzt. In der Serie *DRAWING RESTRAINTS* (Zeichenhindernisse, 1989–1993) entwarf Barney eine Reihe von Situationen, die beim Zeichnen dasselbe bewirken sollten wie das Tragen von Fussgewichten beim Jogging: eine erhöhte Anstrengung. Diese «Hilfsmittel zur Überwindung der Leichtigkeit beim Zeichnen», wie Barney sie nannte, brachten den Künstler dazu, Trampolin zu springen und auf Rampen zu kraxeln, dabei an Leinen zu ziehen und eine Art Schlitten (wie sie im Football-Training verwendet werden) wegzustossen, und all dies, nur um überhaupt zum Zeichnen zu kommen. «Die Hypertrophie hat mich interessiert», sagt Barney, «wie etwas produktiv wachsen kann unter dem Einfluss eines künstlich auferlegten Widerstands. Deshalb habe ich beim Zeichnen störende Geräte eingesetzt. Das hatte mit meinem Interesse dafür zu

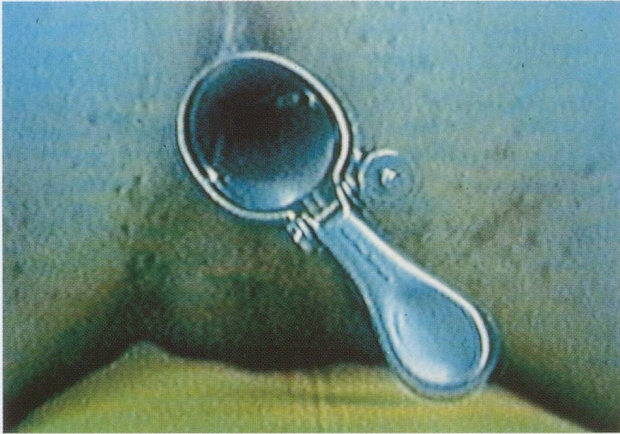


MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 2, 1988, action and installation view / ZEICHENHINDERNIS 2. (PHOTO: MICHAEL REES)

tun, wie ein Muskel durch den Widerstand von Gewichten wachsen kann.»<sup>2)</sup> Der Gedanke, die Entstehung eines Kunstwerks zusätzlich zu erschweren, mag wohl verrückt erscheinen angesichts der Tatsache, dass Künstler nur allzuoft unter derartigen Umständen leben, dass es ein Wunder ist, dass sie überhaupt noch imstande sind, etwas zu produzieren. Aber DRAWING RESTRAINTS legt nahe, dass die Stärke eines Werkes proportional ist zu den bei seiner Entstehung überwundenen Widerständen. Gemäss dieser Logik wäre Van Goghs Kraft durch eine Aufhebung der Widerstände im Erfolg möglicherweise zerstört worden; denn sein Werk hat vielleicht genau in dem Mass an Stärke gewonnen, als es Askese, Armut und Verrücktheit überwand.<sup>3)</sup> Die Askese gewinnt so betrachtet wieder den Stellenwert, den sie einst bei den alten Griechen hatte, bei denen das Wort *askesis* nicht etwa für die Unterdrückung des Sinnenlebens nach Art der Mönche stand, sondern für Training und Kräftigung nach Art olympischer Wettkämpfer. Nietzsche: «Ich will auch die *Asketik* wieder *vernünftlichen*: an Stelle der Absicht auf Verneinung die Absicht auf *Verstärkung*...»<sup>4)</sup> Und genau wie der Starke – *der Übermensch* – Nietzsches philosophische Utopie bevölkert, so mag in Barneys Kopf ein Idealtypus für seinen Kreis der Hölle herumgeistern: *der Überkünstler*.

Pflegt Barney einen Persönlichkeitskult? Gewiss, einige seiner Gegenstände (Houdini, Jim Otto) scheinen das nahelegen, und gerade das Heterogene seines ikonographischen Systems, in welches er sie einbettet – und das Elemente enthält wie Satyrn, merkwürdige medizinische Instrumente, synthetische High-Tech-Materialien, wandernde Schlünde, Gelatine oder Sportgeräte –, macht die Versuchung gross, das alles durch die Person des Künstlers verstehen zu wollen, als wäre er die graue Eminenz, welche im Hintergrund die Fäden einer merkwürdig komplizierten Verschwörung zieht. Eine solche biographische Analyse sagt jedoch meist mehr über den Interpreten aus als über seinen Gegenstand; denn natürlich erfährt man weniger über sein Gegenüber, wenn man ihm die Füsse küsst, statt ihm ins Gesicht zu sehen. Und wer Barney in die Augen schaut, kann nicht umhin wahrzunehmen, dass dieser Typ jeder Heldenverehrung abhold ist. Aber

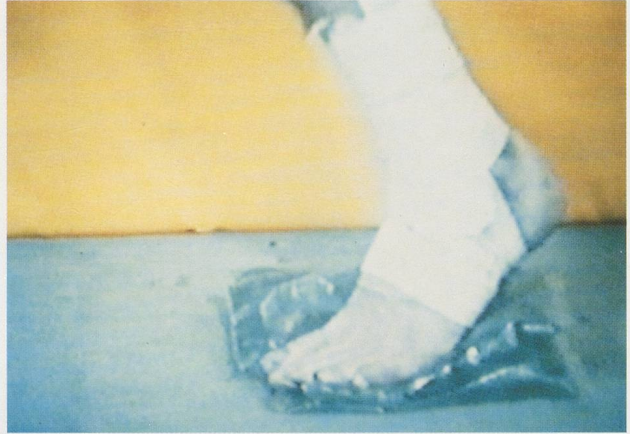
MATTHEW BARNEY, *OTTOshaft*, 1992, video still.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



vergleichen wir sein Werk mit einer Kunst, der es in mancher Hinsicht nicht unähnlich ist: der vom Staat sanktionierten Nazikunst der 30er Jahre. Beide teilen eine Vorliebe für mythologische Gegenstände, technische Perfektion, kultische Überhöhung und «Körperkultur». In den Bildern des Nazikünstlers Adolf Ziegler diente all dies zur Verherrlichung der faschistischen Ideologie, während es in Barneys Werk völlig eigenartig wirkt, manchmal eigen bis zur Perversion – nicht den Helden gewidmet, sondern den Nullen, man denke etwa an das «00» auf Jim Ottos Fussballertrikot. Persönlichkeit wird hier nicht verherrlicht, sondern – auf gut deutsch – verarscht: Es ist höchst unwahrscheinlich, dass Otto sich geschmeichelt fühlt, geschweige denn idealisiert; in Barneys Oden ist er nicht der mit wehenden Ruhmesfahnen einerschreitende Triumphator, sondern Träger eines «zweifachen Dickdarms».

Die Antiheldenverehrung in Barneys Werk ist Ausdruck einer komplementären Kraft zu allem, was wächst, was grösser und mächtiger wird: Es ist das Verflüssigende, Schmelzende, Auflösende und Idole Zersetzende. Durch Barneys Videos und Skulpturen zieht sich eine gewaltige Schleimspur der Aufweichung, verkörpert im ekelhaft Zähflüssigen, Schlüpfrigen und Klebrigen. Tiefgefrorene Hanteln aus

MATTHEW BARNEY, *JIM OTTO SUITE*, 1990, video still.



Vaseline drohen nicht nur selbst zu schmelzen, sondern auch alles aufzulösen, womit sie in Kontakt kommen. Sartre: «Die langen, weichen Substanzsäulen, die von mir auf die klebrige Fläche fallen (wenn ich zum Beispiel meine Hand in sie getaucht habe und sie wieder losreisse), symbolisieren so etwas wie ein Fließen meiner selbst zum Klebrigen hin. (...) Das Klebrige berühren heisst Gefahr laufen, sich in Klebrigkeit aufzulösen.»<sup>5)</sup> Diese Aufweichung ist das natürliche Gegenstück zu Barneys *askesis*. Wenn Muskeln kräftiger werden durch Widerstand, so schmilzt andererseits der Widerstand gegenüber der grösseren Kraft. Hinter den frühen *DRAWING RESTRAINTS* mag ein noch nicht realisierter Traum davon stecken, das Training bis zu dem Punkt zu treiben, auf dem der Widerstand überhaupt überwunden bzw. gegenstandslos wird. Steckt nicht in jedem Muskel der Wunsch, reine, unbehinderte Kraft zu werden? In *CREMASTER 4* tanzt der «Loughton Kandidat» ein Loch in den Boden des Piers, fällt ins Meer, kämpft sich durch eine grauenerregende schleimige Unterwelt wieder empor zum Strand, als wäre er zu einer puren Kraft geworden, der jede Art von Materie weichen muss.

Barney meint, dass ihm «das Wort *Körper* zu einschränkend» sei,<sup>6)</sup> vielleicht weil sein ganzes Werk

MATTHEW BARNEY, *DRAWING RESTRAINT 7*,  
1993, *Spin Track*, video still / ZEICHENHINDERNIS 7.  
(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)



auf ein «Jenseits» hindeutet, das aus einem verrückten Zusammenspiel von Kräften beruht – Speicherung und Verbrauch von Energie, Bewegung und Ruhe (Spielunterbruch und Verzögerung bei Strafsentscheiden des Schiedsrichters), Stocken und Gleiten (Gelatine und Teflon), Ausdehnung und Kontraktion (Hoden), Öffnen und Schliessen (Öffnungen), Ausbrüche, plötzliche Wendungen und halsbrecherische Bremsmanöver (die verbissene, sinnlose Raserei der Seitenwagen-Rennfahrer um die Isle of Man in CREMASTER 4). Wie Artauds «Theater der Grausamkeit» will Barneys Werk «Begebenheiten und nicht Menschen inszenieren. Die Menschen mit ihrer Psychologie und ihren Leidenschaften werden ihren Platz finden, doch werden sie aufgefasst werden als Emanation bestimmter Kräfte...»<sup>7)</sup> In *DRAWING RESTRAINT 7* (Zeichenhindernis 7, 1993) kämpfen zwei Satyrn um die Ehre, eine Markierung am Kondenswassersammler des Sonnendachs einer weissen Limousine anzubringen, während diese über Brücken und durch Tunnels einer scheinbar endlosen Metropole fährt. Sind diese Satyrn Verkörperungen bestimmter Kräfte? Barney hat gesagt, dass sein Interesse für diese Kreatur zum Teil davon herrührt, «dass ›Pan‹ die Wurzel ist von ›Panik‹. Pan führt uns hin zu Bacchus – deshalb verursacht er

diesen Moment des Unbehagens, bevor wir uns gehenlassen können.»<sup>8)</sup> Der Ausbruch, die Erlösung, das plötzliche Zusammenbrechen aller Hemmungen – Begriffe, mit deren Hilfe wir die Kraft beschreiben, welche die harte Schale des gesellschaftsfähigen Krustentiers zu knacken vermag (die «Selbstüberwindung» von Superman überwältigt sein «Über-Ich»): *Satyriasis*, die unkontrollierbare Lust eines ganz im Getriebensein aufgehenden Körpers. In diesem letzten Werk einer Serie zeigt sich der Widerstand nicht mehr als gegen den Künstler selbst gerichtetes Instrument, sondern in einem Widerstreit der Kräfte, agierend und reagierend in einer fort dauernden Bewegung – Satyr gegen Satyr, während die Limousine endlos weiterfährt. Dies ist weniger eine epische Erzählung oder eine mythologische Allegorie als vielmehr Ausdruck eines Gesetzes der Thermodynamik: In Matthew Barneys Werk gibt es weder Helden noch Persönlichkeiten, sondern nur noch Vehikel und die sie antreibenden Kräfte.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Henri Bergson, *Denken und schöpferisches Werden*, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 1993, S. 214 ff.

2) Thyrza Nichols Goodeve, «Travels in Hypertrophia», *Artforum*, Mai 1995, S. 68.

3) Tatsächlich hat van Gogh oft von der Notwendigkeit gesprochen, stärker und härter zu werden. Ein Arzt sagt ihm, er sehe aus wie ein Arbeiter, und er antwortet: «Das ist genau, was ich an mir habe verändern wollen. Als ich jünger war, habe ich ausgesehen wie ein intellektueller Grübler, und jetzt sehe ich aus wie ein Fuhrmann oder Eisenleger.» Vgl. *The Letters of Vincent van Gogh*, hrsg. von Mark Roskill, Athenaeum, New York 1963, S. 252 ff. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

4) Friedrich Nietzsche, «Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre», *Werke*, Bd. 3, Hanser, München 1966, S. 539. (In der 1899 begonnenen Gesamtausgabe, Gast/Horneffer [Hrsg.] und diversen Teilausgaben war diese Stelle Teil der fragwürdigen Kompilation mit dem Titel «Der Wille zur Macht».)

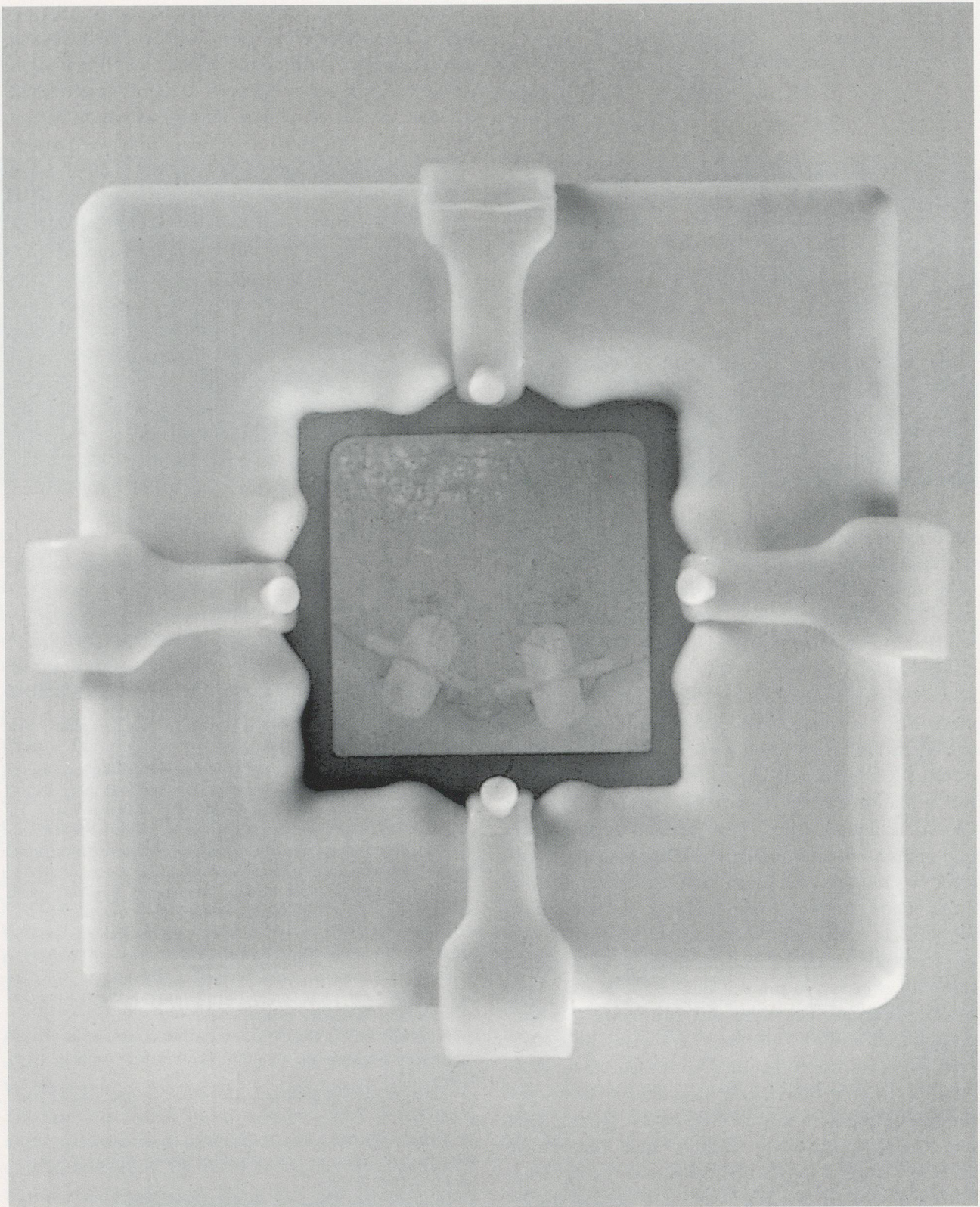
5) Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 1042–43.

6) Jérôme Sans, «Modern Heroes», *Art Press*, Juli–August 1995, S. 204.

7) Antonin Artaud, «Das Theater der Grausamkeit (2. Manifest)» in *Das Theater und sein Double*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1969, S. 135.

8) Thyrza Nichols Goodeve, *Artforum*, Mai 1995, S. 69.

*Matthew Barney*



*MATTHEW BARNEY, DRAWING RESTRAINT 7, Spin Track Manual: KID, 1993, mixed media on paper in nylon frame, 16 x 16" /  
ZEICHENHINDERNIS 7, Mischtechnik auf Papier in Nylonrahmen, ca. 40,5 x 40,5 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)*

THYRZA NICHOLS GOODEVE

MATTHEW BARNEY 95  
SUSPENSION [Cremaster]  
SECRETION [pearl]  
SECRET [biology] ... *what others call form I experience  
as force.* ROLAND BARTHES

LAYER 1: SUSPENSION

Begin with iridescence and force. A force without form or home or convention, almost more like "a diagram without a will"<sup>1)</sup>—suspended and hung. Send it at a line, ask it to organize a sport, watch it seek out—discover—form. And then you might begin to discover the medium Matthew Barney works from. Another word for potential, force is, after all, measured in its effect. Mutability is the hidden elixir here. Ever, ongoing, endless, metamorphosing mutability. If force is the substance of transformation; mutability is the secret of its success. Think of a squeeze; flesh responsive to the pressure. Think of a pass; player beholden to the ball. Think of a hydraulic jack pumped to its maximum pressure, held against vaseline-encrusted skin: danger, potential, eros, lyric. Think of a straight-jacketed Houdini suspended miles above, hanging from a moving plane. Think of the fall into the Isle of Man after a series of rituals and extended gracings of the floor. Tap. Friction. Hole. It is the restraint and tension that alters. Shape is only the end result of contact and suspension.

---

THYRZA NICHOLS GOODEVE is presently a Research Associate for "The American Century" project at the Whitney Museum of American Art. She has published essays and interviews on art and culture in *Artforum*, *City Lights Review*, and *Camerawork*. Currently she is writing a lyrical account of memory, trauma, and post-modernity entitled *Memory's Tears*. She lives in New York City.

LAYER 2: SECRET

Reductive—not to mention unfashionable—as such a comparison is, biology can be likened to art. Biology and art take as their medium the manipulation and development of form; both depend upon the revelation and production of secrets as their *modus operandi*. Fiddling about in the sticky fascia separating and connecting the familiar and unfamiliar, biology and art share the affinity for tackling what is most uncanny in life. Think of the genesis of species crafted out of nature's own highly stylized and bizarre laws to produce visionary beings no one could predict; species transformations which tax the mind. In this sense, "nature" is just another way to name the sheer madness of biological generation.

But where science is hell-bent on denuding and taxonomizing precisely what is most strange and inexplicable in nature, one saving grace of art, I hope, is its desire to thrash and journey into the corridors of as yet unperceived realms. So imagine when the artist becomes biologist, unlocking the secrets of DNA sequences of which s/he is the very progenitor. Matthew Barney's meticulously crafted bio-aesthetic projects are accreted from just such an impulse.

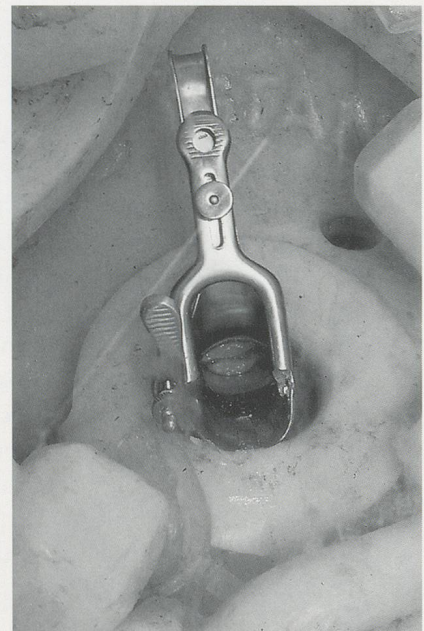
*Like the pearl.* Try to shave off a slice and put it under a microscope. You'll only find layers formed in earlier pieces; genetic mutations from piece to piece. Narrative is biology here—physical transformation. Watch as a wrestling mat becomes a piece of flesh; a field dressing shifts from bandage to vaseline-field plugging orifices, to ubiquitous Barney icon<sup>2)</sup> or watch as athletic equipment is turned into a seeping, dripping creature—denuded of function—reborn as suggestive organism.

LAYER 3: SECRETION

A nacreous concretion formed within the shell of various bivalve mollusks around some foreign body (e. g. a grain of sand) composed of filmy layers of carbonate of lime interstratified with animal membrane; it is of a hard smooth texture, of globular, pear-shaped, oval, or irregular form, and of various colors, usually white or bluish grey; often having a beautiful lustre, and hence highly prized as a gem; formerly also used in medicine.<sup>3)</sup>

Sometime after my first viewing of Matthew Barney's CREMASTER 4, I dreamt I was born inside a pearl held in the fingertips of one of the Loughton Candidate's whimsical, caring, yellow-taffeta'd Faeries. It was a dream of sensation not plot. There I was, squeezed into some dream condensation of Dr. Seuss's *Horton Hears a Who* spliced with—I only realized while writing this article—a 1991 *Artforum* cover featuring Barney's work. But the focus of the dream was the textured substance of the pearl's skin separating me from the world. Although I was made from the friction of a piece of sand housed inside a perfect form—tiny,

MATTHEW BARNEY, *CASE BOLUS*,  
1989–91, detail, mixed media, dimensions  
variable. (PHOTO: LARRY LAMÉ)



at the whim of a Faerie, in danger of being dropped, last seen drifting off a yellow exercise mat, perhaps, into the sea—it was the material of the pearl's wall that I remembered. As well as the feeling that the "I" in the dream was in the process of gestating into something-elsehood formed by the bio-aesthetic laws of the guiding Faerie's—not conventional biology's—rules.

LAYER 4: A PEARL DROPS, RISES, SUSPENDS—  
THE SECRET OF THE CREMASTER

The mollusk's defensive formation around a foreign body, a pearl—like a secret—is a secretion of vulnerable, interior form hardened, layer by layer, over time. Once upon a time the secret was a fragile but potent cultural entity. Think of its formative presence in the nineteenth century in everything from psychoanalysis, detective fiction, archeology to Houdini. To uncover a secret—Tutankhamen's tomb, the hysteric's repressed conflict, Dupin's purloined letter—suggested that one had found a key to unlock labyrinthine histories, confusions, lost cultures, narrative mysteries. The secret was sought after, courted, cherished, precisely because it was an agent of magic and revelation. Today the secret is chipped and tarnished, lacking in intelligence and vitality, reduced from pearl of wisdom to tabloid-encrusted excretion.

...Until Matthew Barney showed up in 1991 presenting an installation of video-taped memories of his secret trek across a gallery space (MILE HIGH THRESHOLD: FLIGHT WITH THE ANAL SADISTIC WARRIOR) or his two-hour loop for THE JIM OTTO SUITE (1992). A gallery space heaving with the residue of effort. A ghost space—a world of creatures and objects and forms hunting, haunting. These are pieces not just about physical, sexual, and material force but which, in their video-taped state, induce the shuddering suspense of witnessing secret rituals. Removed from public performance (which would make them just acts of spectacle and bravado), shelled instead inside the video-view, they are strenuous, touching, luminous choreographies of private acts of danger, eros, thrill, epistemophilic exploration, and sheer lyrical strain.

To revive the charged thrill of the secret as sensuous, public display—what Barney's work shares with his mentor Houdini—in these times in which we live, is no mean feat. I mean, would Houdini have caused such a stir today? Imagine:

In Chicago Houdini escaped from a huge sealed envelope without breaking the paper. He released himself from the interior of a giant football laced with metal links and fastened with padlocks in Philadelphia. In Boston he penetrated the chained carcass of an embalmed "sea-monster" and left no clue to his method.<sup>4)</sup>

Maybe, but I sense he'd need something else: the metabolizing secret—secretion—suspension into which Matthew Barney's world asks us to escape.



MATTHEW BARNEY, JIM OTTO SUITE,  
1990, Video 2 (AUTOblow).

1) Matthew Barney in conversation, March 1995.

2) Like the hydraulic jack, or the Loughton Ram of CREMASTER 4 with descending and ascending horns, his interest in such forms is the simultaneity of open and closed/descending and ascending fields.

3) Definition of "pearl," Oxford English Dictionary.

4) Christopher Milbourne, *Houdini: The Untold Story* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1969), p. 4.

THYRZA NICHOLS GOODEVE

# MATTHEW BARNEY 95

## SCHWEBEZUSTAND [Cremaster]

## ABSONDERUNG [Perle]

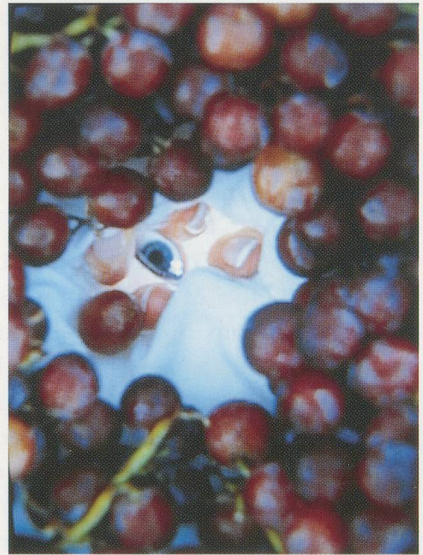
## GEHEIMNIS [Biologie]

... Was andere Form nennen,  
empfinde ich als Kraft.

ROLAND BARTHES

### SCHICHT 1: SCHWEBEZUSTAND

Man nehme zunächst ein Schillern und eine Kraft. Eine Kraft ohne Form, Herkunft oder Konvention, eher so etwas wie ein «absichtsloses Diagramm»<sup>1)</sup>: in der Schwebelage und aufgehängt. Man schicke es auf die Strecke, veranlasse es, eine Sportart zu erfinden, beobachte, wie es eine Form sucht und entdeckt. Dann erkennt man vielleicht auch allmählich den Stoff, der Matthew Barneys Arbeit zugrunde liegt. Kraft, ein anderer Ausdruck für Potential, ist schliesslich an ihrer Wirkung messbar. Wandlungsfähigkeit ist hier das geheime Zaubermittel. Ewige, anhaltende, endlos verwandelnde Mutabilität. Zwar liegt jeder Verwandlung Kraft zugrunde, doch erst die Veränderbarkeit ist der Schlüssel zum Erfolg. Man denke an ein Pressen: Fleisch, das auf Druck reagiert. Man denke an einen Pass: der Spieler im Verhältnis zum Ball. Man denke an eine hydraulische Winde, die, bei maximalem Druck, gegen die mit einer Vaselinekruste überzogene Haut gehalten wird: Gefahr, Potential, Eros, Lyrik. Man denke an einen Houdini in Zwangsjacke, der, meilenhoch über der Erde schwebend, von einem fliegenden Flugzeug herabhängt. Man denke an den Sturz ins Innere der *Isle of Man* nach einer Abfolge von Ritualen und ausgedehnter Herumtanzerei auf dem Boden. Steppen. Reibung. Loch. Widerstand und Spannung sind es, die sich ändern. Form ist lediglich das Ergebnis des Zusammenwirkens von Berührung und Aufhängung.



THYRZA NICHOLS GOODEVE lebt in New York. Sie arbeitet zur Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am «The American Century»-Projekt des Whitney Museum of American Art. Sie publizierte zahlreiche Essays und Interviews zu Kunst und Kultur in *Artforum*, *City Lights Review* und *Camerawork*. Zur Zeit schreibt sie an einem lyrischen Text mit dem Titel *Memory's Tears*, der sich mit Erinnerung, Trauma und Postmoderität befasst.

## SCHICHT 2: SECRETUM – GEHEIMNIS

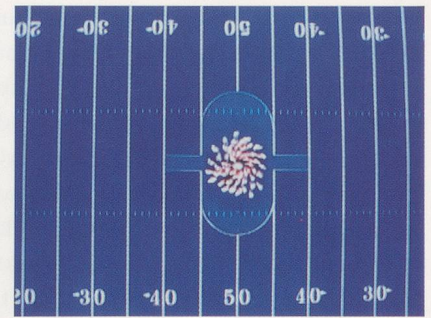
So reduktiv – um nicht zu sagen unzeitgemäss – ein solcher Vergleich auch sein mag, die Biologie lässt sich mit der Kunst vergleichen. Biologie und Kunst arbeiten beide mit der Manipulation und Entwicklung von Form, beide sind auf das Enthüllen und Erzeugen von Geheimnissen – als *modus operandi* – angewiesen. Im Experimentieren mit dem klebrigen Bindegewebe, das Vertrautes und Unbekanntes zugleich trennt und verbindet, offenbaren Biologie und Kunst ihre gemeinsame Vorliebe, sich der unheimlichsten Aspekte des Lebens anzunehmen. Man denke an die Entstehung der Arten, hervorgezaubert aus den hochstilisierten, bizarren Gesetzen der Natur selbst, welche phantastische und völlig überraschende Kreaturen zu erzeugen vermögen: ein Artenwandel, der jedes Begreifen übersteigt. In diesem Sinne ist «Natur» lediglich ein anderer Name für den puren Wahnsinn biologischer Erzeugung.

Doch während die Naturwissenschaft geradezu darauf versessen ist, das Seltsame und Unerklärliche der Natur zu entzaubern und zu klassifizieren, ist uns die Kunst, hoffe ich, sympathischer in ihrem Verlangen, in bisher ungeahnte Sphären aufzubrechen und einzudringen. Man stelle sich also vor, der Künstler wird zum Biologen und knackt die geheimnisvollen Codes von DNS-Folgen, die er selbst hervorgebracht hat. Die akribisch ausgearbeiteten bioästhetischen Projekte Matthew Barneys erwachsen aus eben einem solchen Impuls.

*Wie die Perle.* Man versuche ein Stück abzuschälen und lege es unter ein Mikroskop. Man wird nur Schichten finden, die sich in früheren Arbeiten gebildet haben: genetische Mutationen von Werk zu Werk. Das Narrative ist hier Biologie: physische Verwandlung. Man beobachte, wie aus einer Ringermatte ein Stück Fleisch wird; eine Sportlerbandage verwandelt sich zunächst in eine Vaselinefläche, die in Öffnungen mündet, um schliesslich zu einer allgegenwärtigen Ikone Barneys zu werden.<sup>2)</sup> Oder man erlebe mit, wie ein Sportgerät in eine leckende, tropfende Kreatur verwandelt wird, jeder Funktion beraubt, wiedergeboren als bedeutungsschwangerer Organismus.

## SCHICHT 3: SECRETIO – ABSONDERUNG

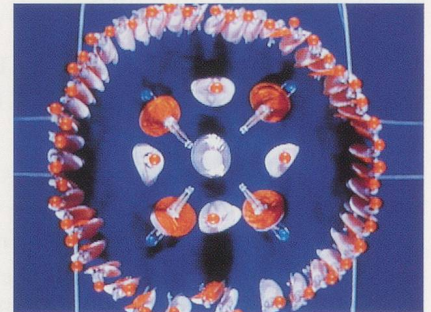
Ein festes Gebilde aus Perlmutter, das sich innerhalb der Schale verschiedener zweischaliger Mollusken um einen Fremdkörper (zum Beispiel ein Sandkorn) herum bildet, bestehend aus hauchdünnen Kalziumkarbonatschichten, durchsetzt mit tierischer Membran; die Oberfläche ist hart und glatt, die Form kugelförmig, birnenförmig, oval oder unregelmässig, die Farbe unterschiedlich, in der Regel Weiss oder Bläulich-Grau; weist häufig einen wunderschönen schillernden Glanz auf und wird daher hoch geschätzt als Schmuckstein; fand früher auch in der Medizin Verwendung.<sup>3)</sup>



Seite/page 70:

MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,  
1995, video still.

(PHOTO: CHRIS WINGET)



MATTHEW BARNEY, *CREMASTER 1*,  
1995, sequence of 3 video stills.

(PHOTO: CHRIS WINGET)



Irgendwann, nachdem ich mir zum ersten Mal Matthew Barneys CREMASTER 4 angesehen hatte, träumte ich, ich würde im Innern einer Perle geboren, die von einer der kapriziösen, liebevollen, in gelben Taft gehüllten Elfen des Loughton-Kandidaten zwischen den Fingerspitzen gehalten werde. Es war ein Empfindungstraum ohne Handlung. Da war ich, eingepfercht in irgendein Traumkondensat, in das – was mir erst beim Schreiben dieses Beitrages klar wurde – ein *Artforum*-Cover von 1991 über Barneys Werk hineinspukte. Im Mittelpunkt des Traums stand jedoch die Textur der Perlenhaut, die mich von der Welt trennte. Obgleich ich hervorgegangen war aus der Reibung eines Sandpartikels im Innern einer vollkommenen Form – winzig, den Launen einer Elfe ausgeliefert, in ständiger Gefahr, fallengelassen zu werden, schliesslich von einer gelben Übungsmatte weggleitend, vielleicht ins Meer –, war es das Material der Perlenwand, das mir im Gedächtnis blieb. Zudem hatte ich das Gefühl, dass das «Ich» des Traums im Begriff war, in ein Anderssein hineingeboren zu werden, welches seine Form den bioästhetischen Gesetzen der lenkenden Elfen verdanken würde, und nicht den Regeln der herkömmlichen Biologie.



MATTHEW BARNEY, *OTTOshaft*,  
1992, video still.

(PRODUCTION: PETER STRIETMANN)

#### SCHICHT 4: EINE PERLE FÄLLT, BEWEGT SICH AUF- WÄRTS, HÄNGT DA: DAS GEHEIMNIS DES CREMASTER

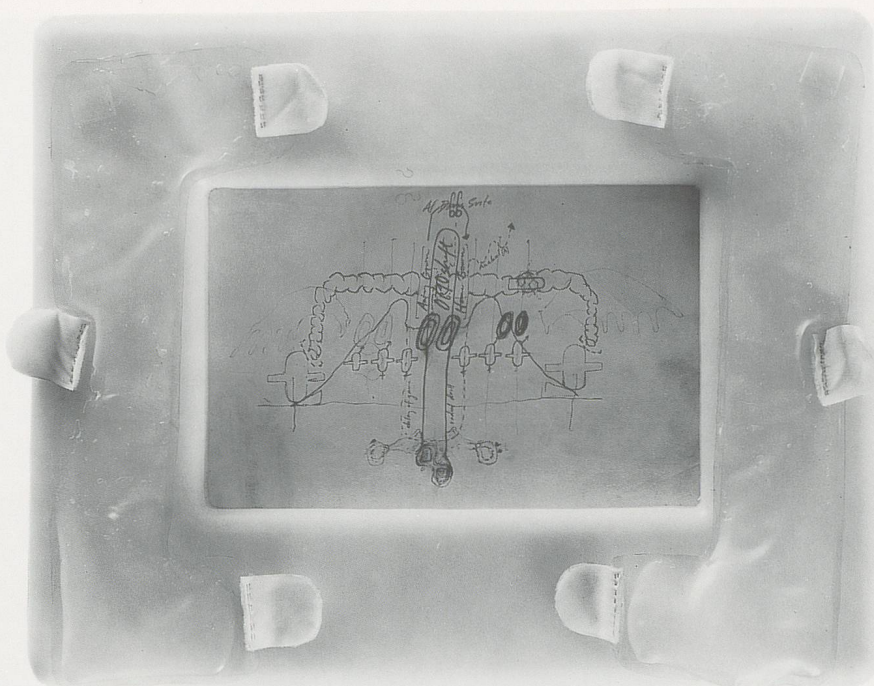
Die Perle, ein Schutzpanzer des Schalenweichtieres um einen Fremdkörper, ist – wie das Geheimnis – eine Absonderung aus einem verletzbaren, inneren Stoff, der sich im Lauf der Zeit Schicht für Schicht erhärtet. Einst war das Geheimnis ein fragiler, aber mächtiger kultureller Faktor. Man denke an seinen allgegenwärtigen, prägenden Einfluss im 19. Jahrhundert: von der Psychoanalyse über den Kriminalroman zur Archäologie bis hin zu Houdini. Ein Geheimnis zu entschleiern – das Grab des Tutanchamun, den verdrängten Konflikt des Hysterikers oder Dupins gestohlenen Brief – hiess im Grunde, den Schlüssel zur Erklärung einer verwickelten Geschichte, einer Verwirrung, einer untergegangenen Kultur oder eines phantastischen Berichts zu finden. Das Geheimnis wurde gesucht, umworben und gehegt, gerade weil es sowohl für das Wunderbare wie für dessen Aufklärung stand. In unserer Zeit wurde es dagegen verstümmelt und in den Schmutz gezogen; bar jeder Intelligenz und Vitalität ist es von einer Perle der Weisheit zu einem in Boulevardblätter verpackten Gesabber verkommen.

... Bis Matthew Barney die Szene betrat mit einer Video-Installation, welche die Erinnerung an seine geheime Reise durch einen Galerieraum festhielt – *MILE HIGH Threshold: FLIGHT with the ANAL SADISTIC WARRIOR* (*MEILENHOHE Schwelle: FLUG mit dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER*, 1991) –, und mit seinem zweistündigen Streifen zu *THE JIM OTTO SUITE* (1992). Ein Galerieraum, der sich buchstäblich krümmt unter der Nachwirkung der Anstrengung. Ein Geisterraum: eine Welt jagender, spukender Kreaturen, Objekte und Formen. Dies sind

MATTHEW BARNEY, *MILE HIGH*  
*Threshold: FLIGHT with the ANAL*  
*SADISTIC WARRIOR*, 1991, video still /  
*MEILENHOHE Schwelle: FLUG mit*  
*dem ANALSADISTISCHEN KRIEGER.*



MATTHEW BARNEY, STADIUM, 1991,  
graphite on paper framed with prosthetic  
plastic frame with ice packs, 19½ x 15½ x 2" /  
Graphit auf Papier, Rahmen aus Prothesen-  
kunststoff mit Eisbeuteln, ca. 50 x 40 x 5 cm.  
(PHOTO: LARRY LAMÉ)



Arbeiten, die sich nicht nur um physische, sexuelle und materielle Kraft drehen, sondern die in ihrer Kristallisation als Videofilm die schauer- volle Spannung des Beobachtens geheimer Rituale auslösen. Der öffent- lichen Aufführung entrückt (durch die sie zu blossem Spektakel und Protzerei würden), vielmehr im geschützten Rahmen der Videovor- führung wie in einer Muschel geborgen, sind diese Arbeiten anstren- gende, bewegende, brillante Choreographien privater Akte, die mit Gefahr, Eros, Kitzel, Freude an spekulativer Erkundung und purem Enthusiasmus zu tun haben.

Den bedeutungsschwangeren Kitzel des Geheimnisses als sinnliche, öffentliche Darbietung wieder aufleben zu lassen – was Barney mit sei- nem Mentor Houdini verbindet –, das ist in der heutigen Zeit keine geringe Leistung. Ich meine, könnte Houdini heute noch eine derartige Aufregung verursachen?

Stellen wir uns vor: In Chicago entschlüpft Houdini einem riesigen versiegelten Kuvert, ohne das Papier zu zerreißen. In Philadelphia befreit er sich aus dem Innern eines riesigen Footballs, der mit Metall- schlingen verschnürt und mit Vorhängeschlossern gesichert ist. In Boston dringt er in den mit Ketten gesicherten Rumpf eines präparier- ten «Seeungeheuers» ein, wobei völlig unerfindlich bleibt, wie er das schafft.<sup>4)</sup>

Vermöchte uns das noch zu fesseln? Mag sein, für mein Gefühl würde jedoch etwas fehlen, nämlich der metabolisch umwandelnde geheime – sekrete, sekretorische – Schwebezustand, in den uns die Welt des Matthew Barney entführt. (Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Der Künstler im Gespräch mit der Auto- rin, März 1995.

2) Wie bei der hydraulischen Winde oder bei dem Loughton-Widder mit den nach oben und nach unten gerichteten Hör- nern in CREMASTER 4 interessiert Barney an derartigen Erscheinungen die Gleich- zeitigkeit offener und geschlossener bzw. nach oben und unten durchlässiger Be- reiche.

3) Wortdefinition von «pearl (Perle)», ge- mäss *Oxford English Dictionary*.

4) Christopher Milbourne, *Houdini: The Untold Story*, Thomas Y. Crowell Co., New York 1969, S. 4.



EDITION FOR PARKETT

*Matthew Barney*

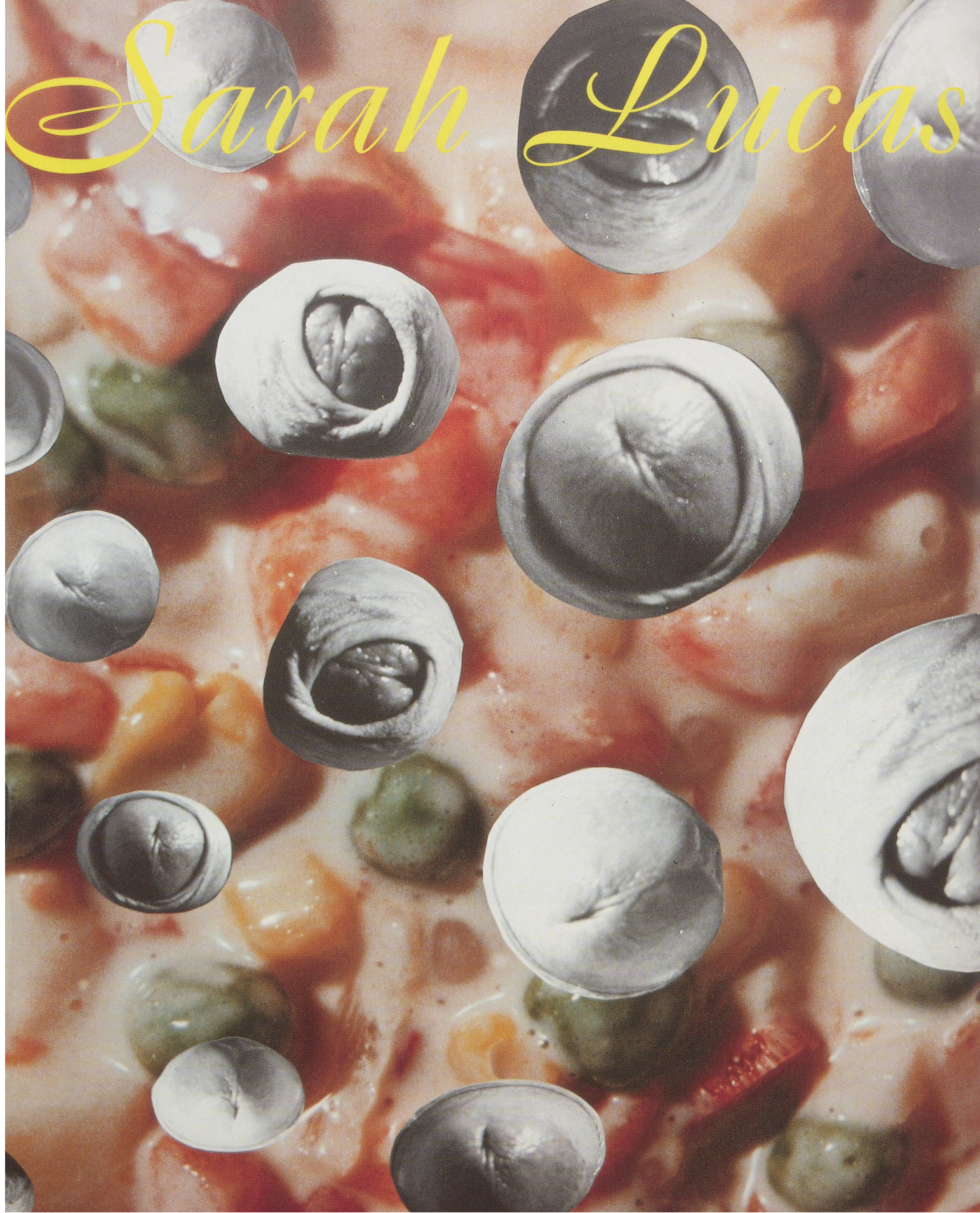
sweet BOBUS, 1995

Cast sugar and Viratex epoxy resin on satin ribbon with single cultured pearl.  
Dumbbell:  $3\frac{7}{8} \times 4 \times 11\frac{1}{2}$ ", overall length with satin ribbon  $26\frac{1}{2}$ "  
Edition of 70, signed and numbered

süßer BOBUS, 1995

Guss in Zucker und Kunstharz auf Satinband mit Zuchtperle.  
Hantel: 9,8 cm x 10 cm x 29,2 cm, Gesamtlänge mit Satinband ca. 67 cm  
Auflage: 70, signiert und nummeriert

# *Sarah Lucas*



---

 JERRY SALTZ
 

---

# She Gives as Good as She Gets

## Part I. An Eye for an Eye

Sarah Lucas gives as good as she gets. She's a code-breaker and a ball-buster, a saboteur and a spy. Elegantly in-your-face, Lucas is a smutty, salt-of-the-earth lout whose unequivocal work is raw and loud and startling. It is also efficient and concise. In her art, Lucas doesn't mince words and she doesn't waste them either. She gets quickly to the point—and the point usually has to do with the ways women are viewed in society. In a recent interview Lucas talked about “the continual innuendo,” the winks and nudges she gets from men when merely buying a cucumber at the market: essentially, she takes that objectification to the max, pushing it back in society's—and often art history's—face. What's startling about her work is its “maleness,” its assumption of the male gaze (or better yet, gawk); she shines an

unremitting light on it basically by magnifying the power of its lens. Like in *Apocalypse Now* when Martin Sheen asks a rogue sniper “Do you know who's in charge here?": Lucas is that sniper who, after a long, silent, steely look—as if to say “You're nothing”—simply says “Yeah.” Pure Lucas, the answer is artless, bigger than you are, more complicated than you thought, stronger than you, and has you completely sussed. She's an exterminating angel, but a funny one.

A wayzgoose, hootchy-kootchy carnival<sup>1</sup>) laughter permeates Lucas's work. If this were the eighties this laughter would be ironic, above-it-all, judgmental and deconstructive. But Lucas (along with a whole bunch of younger artists including Elizabeth Peyton, Jake and Dinos Chapman, Sam Taylor Woods, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, and Wolfgang Tillmanns) represents a shift in the paradigm; and looking at laughter is a great way to get that shift. Although there's nothing especially ardent about her laughter

---

JERRY SALTZ is an art critic who lives in New York. His phone number is (212) 505 9004.

because she takes a wonderfully contradictory, ambivalent stance: She is subject and object, actor and spectator. In her world I'm the object, you're the object, he's the object, she's the object. Because her art isn't simply oppositional she is able to finally step outside narrow definitions like "feminist" or "political" art—definitions that have kept art ineffective for so long. The degradation, hilarity and deprivation Lucas depicts is lived by everyone. Her laughter embraces the macabre, the grotesque, the scatological, and the reproductive.

BITCH (1995)—a table outfitted with giant hooter-like melons bulging out of a tight tee shirt and a packet of smoked fish hanging suggestively between the table's legs—objectifies man's crudest desires and woman's greatest fears. If you're a man, it's only the naughty bits, no personality to have to throw out of bed—but then BITCH turns the tables on you: a cold, hard, dead kind of blowup doll much bigger than you. "You want to fuck this thing?" Lucas seems to be asking. "Be my guest."

If you're a woman, your intimate odors and appearance transform into a rank, howling parody—but then BITCH suggests provocatively that perhaps you like your smells and your extrusions, perhaps they turn you on. It is obvious that Lucas is interested in the grotesque and the visceral: the exaggerated, the crude, the excessive; the material life of the body. She's Rabelaisian in this respect. At one point in *The Good Pantagruel*, Rabelais lists 337 words to describe a scrotum including "...musty, mouldy, mildewed, dangling, faded, foul, lumpy, dumpy, stumpy, plaited ball-bag."

For Lucas the body is not politically closed: There's no one right way to view it. She's not about victims and assailants, good guys and bad guys; not so Dickensian. Lucas knows a mask when she sees one—men's sexism, for example—but unlike her eighties counterparts, who view the mask as the image of everything false and inauthentic—of hypocrisy itself—she leapfrogs over this jaded position in order to view the mask (of sexism, say) as one that reveals as well as conceals—one that obviously distorts.

Lucas's works of art may often be jokes but they are never one-liners; they're layered and intersect with obsession, desire, society, and prior forms of art.

When Lucas collages photographs of nude women from newspapers into her work she is saying, "This is what it's really like"; hers is an undigested, close-to-the-bone, form of collage, unlike, say, Rosenquist or Wesselman (two obvious predecessors in this regard) who present dollied-up tits-and-ass, finished, formal and endlessly abstracted. Lucas pushes the whole pie back in Pop's face and has a good guffaw doing it. I know that as an American I always secretly wished for girlie pics in our newspapers—now I'm glad we never had them. They talk about the revolutionary power of laughter: This may be it.

## Part II. A Cock and Balls Story

Not only is Sarah Lucas the kind of artist who speaks only when she has something to say—she has no style, per se, only a context that she's created for herself—she makes her art in a medium that has a long tradition of subversion: collage (and assemblage). Collage hasn't exactly been ignored by her contemporaries either: in one way or another collage was the medium of choice in the eighties in the work of artists like Gilbert & George, Julian Schnabel, Sigmar Polke, and David Salle. Their work was, in effect, an amalgam of existing images and materials taken from the world and blended into a whole. Unlike these artists—and this is another one of those paradigm shifts—Lucas doesn't so much build on collage as tear it down. Her work returns collage to the conditions of its origins in Dada and Surrealism, from Hannah Höch, Kurt Schwitters, and John Heartfield to Francis Picabia, who in 1920 nailed a stuffed monkey to a board and titled it *PORTRAIT OF CÉZANNE*. She takes a little bit from all of them: Schwitters's formal rawness, Heartfield's emotional explicitness and rebus-like images, Höch's feminism "cut with the kitchen knife," the found objects of Duchamp and Man Ray and the devil-may-care attitude of Picabia. Her work is crude, obstreperous, it means to offend (not to blend), and it distorts formal etiquette and



SARAH LUCAS, *BITCH*, 1995, table, tee-shirt, melons, packet of smoked fish /  
 MISTSTÜCK, Tisch, T-Shirt, Melonen, vakuumverpackter Fisch.

finish—for example, an old, funky-looking mattress, a green cucumber standing erect on it with two oranges resting below; next to this “man,” two biggish yellow melons for breasts and an empty bucket for vagina; a sheet of paper is pinned to the mattress on which is scrawled the title of the piece: AU NATUREL.

What Lucas constantly pursues is a hybrid quality, a disjunctive whole where you can still see all the separate parts. She lacerates, and her knife cuts both ways; she positions herself inside—not outside—the work. Here, not there. This isn’t an intellectual joke

or brainy critique of style or subject matter; her proximity to it is what makes her so much better than a lot of artists who attempt to critique the “male gaze.” It’s interesting to think of *AU NATUREL* (1994) in terms of some of Cindy Sherman’s recent work involving comestibles or prosthetic body parts in explicit sexual or scatological poses; it gives you some idea of how good Lucas might be. At its best, Lucas’s work contains the kind of omnivorous energy of Picasso—you might laugh reading this: Lucas is no Picasso, but some of her pieces play on the crude transforma-



SARAH LUCAS, *AU NATUREL*, 1994, mattress, water bucket, melons, oranges, cucumber, approx. 33 x 66 x 57" /  
Matratze, Eimer, Melonen, Orangen, Gurke, ca. 84 x 168 x 145 cm.

tions and abbreviations of the female body that gave Picasso's work such mesmerizing, totemic power.

Once when Lucas was in New York City, she stayed with a friend of mine. The evening she left for London my friend found a marvelous sculpture—two sculptures, really—on her wooden table: a cock and balls. Made out of cardboard, the cock is eight and a half inches long and covered in tiny cut-outs of mouths; the balls, also made of cardboard, are similarly covered with eyes. The mouths on the penis are all lips and teeth and tongue, all smiling (and why wouldn't they be); the balls have eyes so that it seems that they have a life of their own, independent from the cock (a truth that ought to be better known). The cock-and-balls reveals Lucas as the down-to-earth maker of proverbs that she is, e.g. a penis fingered is a penis pleased. A cock covered with mouths is a hap-

py cock. Balls with eyes have a mind of their own... and so on. Here, an irresistible comparison arises to Louise Bourgeois's savagely humorous FILLETTE—a two-foot latex phallus that she called her "doll." FILLETTE, however, differs in a number of crucial ways from Lucas's playful offering: It is titled, therefore "serious"; it is a traditional piece of sculpture: it looks like sculpture, it acts like sculpture, it is weighty, clublike. Lucas's piece is a gift and therefore somewhat unnameable, less like art, more to do with a ritualistic potlatch logic. Compared to FILLETTE, Lucas's penis is small and delicate, fragile and toylike; it's more like a rattle or a piñata than a battle axe. You hold Lucas's lovingly handmade dick in your hands and you are enamored of it, you finger it and think about Lucas fingering it, fashioning it just so—and suddenly an erotic void opens up before you.

## Postscript. A Portrait of Love

Courtney Love's advice to her young daughter Frances Bean was, "You are the first of your generation; forget everything that came before you."<sup>2</sup> Lucas seems to be following that advice. Instead of stepping outside the world in order to show you how wrong everything is, how pictures lie, how smart she is, she isn't asking permission from the generation before, she's not trying to find a place; she banks on love, burns with it, really: love, laughter, anger, and ambivalence. In a touchingly honest portrait, Lucas

depicts her pal Tracey Emin (TRACEY EMIN, 1994). Picturing a fellow practitioner of her own generation and gender; someone who looks straight at you, who laughs in the portrait the way Lucas laughs in her art: openly and without shame; who is herself (a hero, maybe) in spite of it all; who aspires to greatness, and who, like Lucas and the other artists of her generation, is "the first of her generation."

1) For a rich explanation of the carnivalesque, see Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*. First published 1965. English translation by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

2) Courtney Love is the lead singer of the grunge-punk group "Hole."

SARAH LUCAS, *TWO FRIED EGGS AND A KEBAB*, 1992, *fried eggs, large doner kebab, table, and photograph on cardboard* / *ZWEI SPIEGELEIER UND EIN KEBAB, Spiegeleier, grosses Döner Kebab, Tisch und eine auf Karton aufgezogene Photographie.*



# Sie zahlt kräftig heim

## Teil I. Auge um Auge

Sarah Lucas zahlt kräftig heim. Sie ist eine Code-Brecherin, eine Spielverderberin, eine Saboteurin und eine Spionin; Lucas ist eine dreckige Göre ersten Ranges, deren unzweideutiges Werk roh, laut und schockierend ist. Es ist aber auch aussagekräftig und prägnant. In ihrer Kunst nimmt Lucas kein Blatt vor den Mund, sie macht aber auch nicht viele Worte. Sie kommt schnell auf den Punkt – und der hat in der Regel mit der Art und Weise zu tun, wie Frauen in der Gesellschaft gesehen und gezeigt werden. In einem kürzlich geführten Interview sprach sie von «den ständigen Anspielungen», der heimlichen Anmache durch Männer, wenn sie bloss auf dem Markt eine Gurke einkauft. Im Grunde greift sie dieses «Zum-Objekt-degradiert-Werden» auf, treibt es auf die Spitze und schleudert es der Gesellschaft – und oft auch der Kunstgeschichte – wieder ins Gesicht. Das Überraschende an ihrem Werk ist das «Männliche», das Annehmen des männlichen Blicks (besser noch: Gaffens). Sie wirft ein unbarmherziges Licht

---

JERRY SALTZ ist Kunstkritiker und lebt in New York. Seine Telefonnummer ist 212-505 90 04.

auf diesen Blick, indem sie einfach noch genauer hinschaut und noch näher rangeht. Es ist wie in *Apocalypse Now*, als Martin Sheen einen streunenden Heckenschützen fragt «Wissen Sie, wer hier zuständig ist?» Lucas ist wie dieser Heckenschütze, der nach einem langen, stillen und stahlharten Blick – als wolle er sagen: «Wer bist du überhaupt?» – schlicht sagt: «Ja». Das ist ganz Lucas – die Antwort ist schlicht überfordernd, komplizierter als erwartet, einfach überwältigend und hat uns vollkommen durchschaut. Sarah Lucas ist ein vernichtender Engel, aber einer mit Humor.

Ein schallendes, markerschütterndes Karnevals-lachen<sup>1)</sup> durchdringt das Werk von Sarah Lucas. Wären wir in den 80er Jahren, wäre dieses Lachen vor allem ironisch, es stünde über allem, wäre verurteilend und dekonstruktiv. Aber Lucas (zusammen mit einer ganzen Gruppe junger Künstler wie Elizabeth Peyton, Jake und Dinos Chapman, Sam Taylor Woods, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo und Wolfgang Tillmans) steht für einen Paradigmenwechsel; und die Betrachtung des Lachens ist eine ausgezeichnete Möglichkeit, diesen Wechsel zu verstehen. Dennoch

ist keine besondere Heftigkeit in ihrem Lachen, weil sie eine wunderbar widersprüchliche, ambivalente Haltung einnimmt. Sie ist Subjekt und Objekt, Schauspielerin und Zuschauerin zugleich. In ihrer Welt bin ich das Objekt, bist du das Objekt, ist er das Objekt, ist sie das Objekt. Da ihre Kunst nicht einfach oppositionell ist, kann sie aus engen Definitionen wie «feministisch» oder «politisch» heraustreten – Definitionen, die die Kunst so lange in ihrer Wirkung stumpf gemacht haben. Die Erniedrigung, Heiterkeit und Entbehrung, die Lucas schildert, wird von jedem erlebt. Ihr Lachen umfasst das Makabre, das Groteske, das Skatologische und das Reproduktive der menschlichen Existenz.

BITCH (Miststück, 1995) – ein Tisch, garniert mit aus einem engen T-Shirt quellenden Melonen und einem suggestiv zwischen zwei Tischbeinen hängenden, geräucherten Fisch – führt uns krudeste Männerphantasien und elementare Frauenängste vor Augen. Einem Mann erscheint das zunächst nur etwas dreist, es geht ihm nicht bis unter die Haut oder die Bettdecke – bis BITCH plötzlich den Spieß umdreht und ihm ihr anderes Gesicht zeigt: kalt, hart, tot, eine Art aufblasbare Gummipuppe und viel grösser als er. «Du willst dieses scheussliche Ding ficken?» scheint Lucas zu fragen. «Nur zu, tu dir keinen Zwang an!» Eine Frau dagegen erkennt sofort die vulgäre, grelle Parodie auf das Aussehen und den Geruch ihres Geschlechts – auf den zweiten Blick legt BITCH der Betrachterin dann aber den provokativen Gedanken nahe, dass ihr diese Gerüche und Rundungen vielleicht ganz lieb sein könnten, vielleicht bringen sie sie sogar ins Schwelgen und machen sie scharf? Offensichtlich hat Lucas es auf das Groteske und Viszerale abgesehen: das auf die Spitze Getriebene, Primitive, Exzessive; das betont Körperliche des Leibes. In dieser Hinsicht ist sie Rabelais durchaus verwandt. An einer Stelle in *Gargantua und Pantagruel* reiht Rabelais 337 Wörter aneinander, um einen Hodensack zu beschreiben, unter anderen: «...muffiger, schimmlicher, verpilzter, baumelnder, verblühter, stinkiger, plumper, pummeliger, stummeliger, faltiger Eiersack».

Für Lucas ist der Körper nicht politisch eingegrenzt: Es gibt nicht die eine, richtige Art, ihn zu betrachten. Ihr geht es nicht um Opfer und Täter,



SARAH LUCAS, NOT TITLED, 1993, papier mâché, approx. 8" high / NICHT BETITELT, Papiermaché, ca. 20 cm hoch.

gute und böse Typen, sie hat nicht dieses Dickensche. Lucas erkennt eine Maske, wenn sie eine sieht – männlichen Sexismus zum Beispiel; aber anders als ihre Kollegen aus den 80er Jahren, die die Maske als das Bild alles Falschen, Unauthentischen – ja der Heuchelei selbst – sehen, macht sie einen Bocksprung über diese stumpfgeordnete Auffassung hinweg, um die Maske (des Sexismus) als eine zu betrachten, die sowohl enthüllt als auch verbirgt, jedenfalls aber eindeutig verzerrt.

Die Kunstwerke von Sarah Lucas sind oft witzig, aber es sind niemals reine Pointen. Sie sind vielschichtig und haben mit Dingen wie Besessenheit, Sehnsucht, Gesellschaft und früheren Formen der Kunst zu tun. Wenn Lucas Photos nackter Frauen aus Zeitungen in ihren Collagen verarbeitet, sagt sie: «Genauso ist es wirklich.» Ihre Form der Collage ist unverdaut, unanständig, anders als etwa bei Rosenquist oder Wesselman (zwei offensichtlichen Vorgängern in dieser Hinsicht), die herausgeputzte Titten und Ärsche darstellen – vollendet, formal und unendlich abstrahiert. Lucas schleudert dem Pop seinen ganzen Zuckerguss ins Gesicht und lacht sich

dabei kaputt. Ich weiss, dass ich mir als Amerikaner insgeheim immer Photos von nackten Mädchen in unseren Zeitungen gewünscht habe. Jetzt bin ich froh, dass es nie welche gab. Man spricht von der revolutionären Kraft des Lachens – dies könnte sie sein.

## Teil II. Eine Schwanz-und- Eier-Geschichte

Sarah Lucas ist die Art Künstlerin, die nur redet, wenn sie etwas zu sagen hat. Sie hat keinen Stil per se, nur einen Kontext, den sie sich selbst geschaffen hat. Sie macht Kunst mit einem Medium, das eine lange subversive Tradition hat – Collage (und Assemblage). Die Collage wurde auch von ihren Zeitgenossen nicht gerade ignoriert. Auf die eine oder andere Weise war die Collage in den 80er Jahren auch das bevorzugte Medium von Künstlern wie Gilbert & George, Julian Schnabel, Sigmar Polke und David Salle. Ihre Arbeit war in der Tat ein Gemisch aus existierenden Bildern und Materialien, die der Welt entnommen und zu einem Ganzen verschmolzen wurden. Anders als diese Künstler – und das ist ein weiterer Paradigmenwechsel – baut Lucas weniger auf der Collage auf, als dass sie sie demontiert. Ihre Arbeit führt die Collage zu den Bedingungen ihrer Ursprünge zurück – im Dada und Surrealismus von Hannah Höch, Kurt Schwitters und John Heartfield bis hin zu Francis Picabia, der 1920 einen Stoffaffen auf ein Brett nagelte und ihm den Titel *PORTRÄT VON CÉZANNE* gab. Lucas nimmt von allen etwas: die formale Roheit von Schwitters, die emotionale Deutlichkeit und Rebus-artigen Bilder von Heartfield, den Feminismus von Höch «mit dem Küchenmesser geschnitten», das *objet trouvé* von Duchamp und Man Ray und die Hol's-der-Teufel-Einstellung von Picabia. Ihre Arbeit ist derb und aufmüpfig, sie will vor den Kopf stossen (nicht harmonisieren), und sie verhöhnt jede formale Etikette

und Perfektion. So zum Beispiel mit einer alten, muffig aussehenden Matratze, auf der erigiert eine grüne Gurke steht, mit zwei daneben liegenden Apfelsinen. Neben diesem «Mann» zwei grosse gelbe Melonen für die Brüste und ein leerer Eimer für die Vagina. Auf die Matratze ist ein Blatt Papier geheftet, auf das der Titel des Werkes gekritzelt ist: *AU NATUREL*.

Was Sarah Lucas ständig anstrebt, ist eine hybride Qualität, ein loses Ganzes, in dem alle einzelnen Teile noch erkennbar sind. Sie schlitzt auf, und ihr Messer schneidet in beide Richtungen. Sie sieht sich selbst innerhalb des Werks – nicht ausserhalb. Hier, nicht dort. Das ist kein intellektueller Scherz oder eine gescheite Kritik von Stil oder Inhalt. Und diese Nähe zum Werk ist genau das, was sie so viel besser macht als viele Künstler, die versuchen, den «männlichen Blick» zu kritisieren. Es ist interessant, *AU NATUREL* (1994) auf dem Hintergrund einiger jüngerer Werke von Cindy Sherman zu betrachten, in denen Nahrungsmittel oder prothetische Körperteile in explizit sexuellen oder skatologischen Posen verwendet werden. Das vermittelt eine Vorstellung davon, wie gut Lucas sein könnte. In den besten Arbeiten hat das Werk von Lucas die alles verschlingende Energie eines Picasso. Man mag über eine solche Aussage lachen; Lucas ist kein Picasso, aber einige ihrer Arbeiten spielen mit den rohen Transformationen und Reduktionen des weiblichen Körpers, die Picassos Werk seine hypnotisierende, totemistische Kraft verliehen.

Als Sarah Lucas einmal in New York City war, wohnte sie bei einer Freundin von mir. An dem Abend, als sie nach London abreiste, fand meine Freundin eine wunderbare Skulptur – eigentlich zwei Skulpturen – auf ihrem Holztisch: einen Schwanz und Eier. Der Schwanz, aus Karton, ist rund 22 Zentimeter lang und mit lauter kleinen, aus Papier ausgeschnittenen Mündern übersät; die Hoden, ebenfalls aus Karton, sind in der gleichen Art mit Augen versehen. Die Münder auf dem Penis bestehen aus Lippen, Zähnen und Zunge, und sie lächeln alle (warum sollten sie auch nicht); die Hoden haben Augen, so dass es scheint, als hätten sie ein vom Schwanz unabhängiges Eigenleben (eine Wahrheit, die weiter verbreitet werden sollte). Diese

Schwanz-und-Eier-Geschichte zeigt Lucas' nüchterne Sprichwörtlichkeit, man denke etwa an englische Ausdrücke wie: *a penis fingered is a penis pleased; a cock covered in mouths is a happy cock; balls with eyes have a mind of their own* (ein befühlter Penis ist ein erfreuter Penis, ein in Mündern versteckter Schwanz ist ein glücklicher Schwanz, Eier mit Augen sind eigenwillig) usw. Unwiderstehlich drängt sich hier der Vergleich zum drastischen Humor von Louise Bourgeois' FILLETTE auf – eines 60 Zentimeter langen Latex-Phallus, den sie ihre «Puppe» nannte. FILLETTE unterscheidet sich jedoch in einigen wesentlichen Punkten von Lucas' spielerischem Angebot. Es hat einen Werktitel, ist also «seriös». Es ist eine traditionelle Skulptur: es schaut aus wie eine Skulptur, es wirkt wie eine Skulptur, es ist schwer und knüppelartig. Lucas' Arbeit ist ein Geschenk und daher nicht eigentlich benennbar, es untersteht weniger der Logik der Kunst als jener einer rituellen Gabenverteilung. Verglichen mit FILLETTE ist Lucas' Penis klein, fein, verletzlich und hat etwas von einem Spielzeug; er gleicht eher einer Rassel oder einem Tannzapfen als einer Streitaxt. Man hält Lucas' liebevoll gefertigten Schwanz in Händen und ist bezaubert, man befühlt ihn und stellt sich vor, wie Lucas ihn gehalten haben muss, um ihn gerade so herzurichten – und plötzlich tut sich ein erotischer Abgrund auf.

## Nachtrag. Ein Porträt

Ein Rat von Courtney Love<sup>2)</sup> an ihre junge Tochter Frances Bean lautete: «Du bist die erste deiner Generation. Vergiss alles, was vor dir war.» Lucas scheint diesem Rat zu folgen. Statt aus der Welt hervorzutreten, um uns zu zeigen, wie falsch alles ist, wie die Bilder lügen, wie schlau sie ist, fragt sie die frühere Generation gar nicht um Erlaubnis bzw. versucht gar nicht, sich in ein Verhältnis zu ihr zu setzen, sondern sie baut auf Liebe, brennt mit ihr, wirklich – in Liebe, Lachen, Zorn und Ambivalenz. In einem bestechend

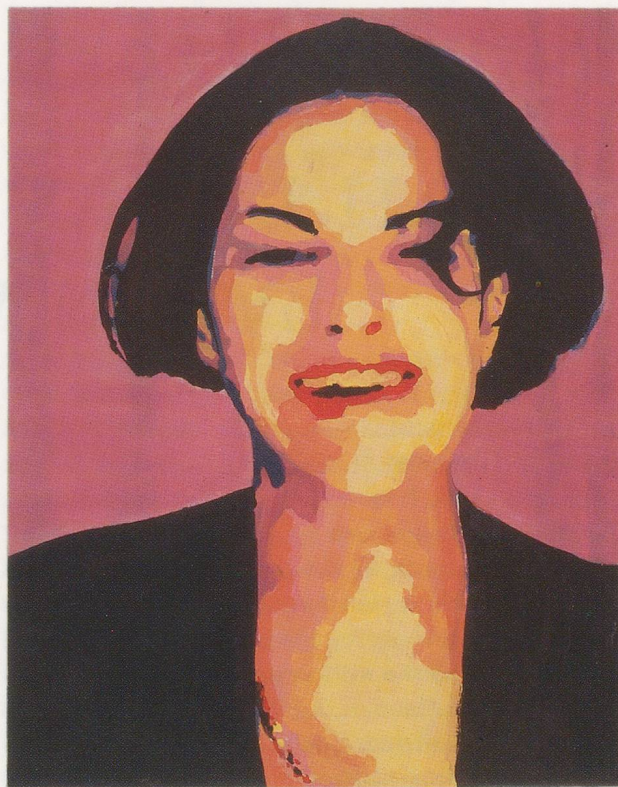
ehrlichen Porträt, TRACEY EMIN (1994), stellt Lucas ihre Freundin dar. Sie zeichnet das Bild einer Künstlerkollegin ihrer eigenen Generation und ihres Geschlechts, einen Menschen, der einem gerade in die Augen schaut, der in dem Porträt so lacht, wie Sarah Lucas in ihrer Kunst lacht: offen und ohne Scham, eine Frau, die trotz allem sie selbst ist (vielleicht sogar eine Heldin), die nach Grossem strebt und die – wie Sarah Lucas und die anderen Künstler ihrer Generation – «die erste ihrer Generation ist».

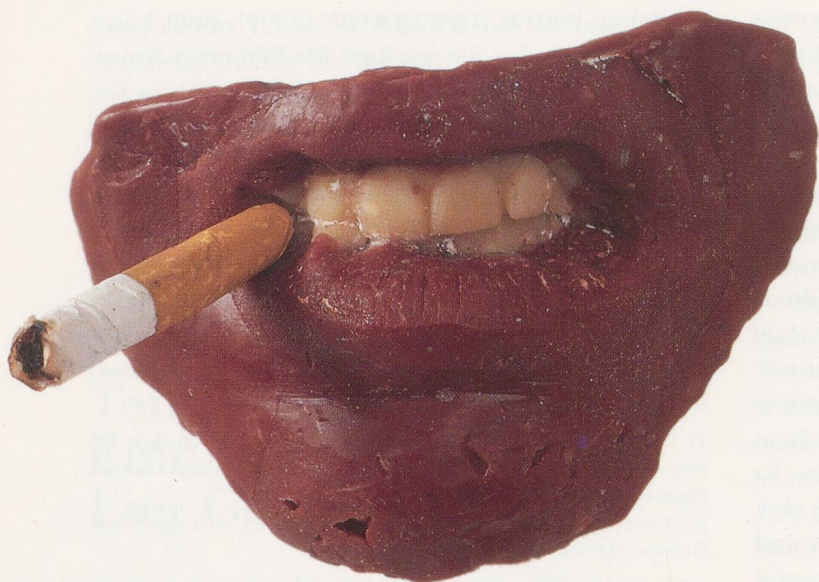
(Übersetzung: Gerhard Frechen)

1) Eine aufschlussreiche Untersuchung des Karnevalischen liefert Michail Bachtin in *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

2) Courtney Love ist die Leadsängerin der Grunge-Punk-Gruppe «Hole».

SARAH LUCAS, TRACEY EMIN, 1994, acrylic on board, 20 x 16" / Acryl auf Malkarton, 51 x 41 cm.





SARAH LUCAS,  
*WHERE DOES IT ALL END?*, 1994-95,  
wax and a cigarette butt /  
*WOHIN SOLL DAS ALLES FÜHREN?*,  
Wachs und ein Zigarettenstummel.

JAN VAN ADRICHEM

# *Where Does It All End?*

SARAH LUCAS interviewed  
by JAN VAN ADRICHEM

JAN VAN ADRICHEM: The sculpture *WHERE DOES IT ALL END?* (1994-95) deals with many aspects of your work up to now. It is a play on visual and linguistic expressions of anger and aggression. It is the mould of your own mouth, so it has a very direct autobiographical aspect in the sense that you reproduce yourself. And the cigarette is a concrete object from everyday life. So the work is a double track between

---

*JAN VAN ADRICHEM* is lecturer in the department of art history at Utrecht University.

reality and art and, as such, it shows your interest in a direct and life-imbued art, both in formal and emotional terms.

SARAH LUCAS: I cast my mouth with a cigarette in it, so that there would be a place for it. At the time I was making a whole figure, a kind of self-portrait wearing my clothes. The important thing about the head was that it could smoke, and one of the hands was going to be holding a can of beer. It was supposed to be me on a bad day. I made the mouth separately from the rest of the head, which was a papier

maché balloon. In the end, I couldn't incorporate the mouth into the head because the materials were too incongruous. Recognizing that the mouth was working more successfully on its own, I had to get rid of the rest of it.

JA: What about the colour of the wax? The redness has a certain degree of naturalism, but it also represents aggressivity.

SL: Yes, it's like a face without skin, really. That's why I chose the colour. It was going to be the colour of the whole figure from the outset. It was supposed to be a vulnerable moment, not without aggression but also naked, raw. Not really angry—more something of a grimace, a sharp intake of breath, which is what you do when you smoke.

JA: What is the significance of the title, WHERE DOES IT ALL END?

SL: It's an exasperated title, really. Not too hopeful, but not absolutely hopeless either.

JA: Why did you think that the mouth was enough? Did it have to do with its immediacy?

SL: As soon as I put the cigarette in the mouth, it just struck me as being funny, vivid.

JA: Is vividness important?

SL: I want to make things that are clear and accessible. In the first place, somebody's interest has to be aroused. But it's not necessarily the only way to seduce somebody.

JA: If you opt for this vividness, does that explain why you use so many different media? You also do photo works, video works, drawings, text pieces...

SL: I'll use anything I can. I depend on the idea that art can't be taken away from me by financial or material limitations. Take the list piece: I could have written it with my finger in the sand if necessary. I can sit and eat dinner and move the food around on my plate to mean something. On the other hand, the choice of materials is crucial to what the final piece is. For example, if I had used something other than real melons in BITCH—say, a rough plaster shape with nipples on it that I'd made myself—it would have been something completely different. The fact that the melons are real is important. They really are it. It's not me, not an illustration.

JA: It's an expression of mental energy. Could you express yourself in any medium, then?

SL: Every time I make an object, that object has found its way, and the materials I have used have found their way within that process. These things should come about simultaneously, but of course they don't. So there's a kind of push-pull between what I'm doing and another possibility. Things come around again and again. One day there is enough in front of me to think, "Yes, I can do something with this." That means making something that can be perceived all at once, although you may have to walk around it. The idea and the materials all have to come together in a good relationship. It comes around in my head like that: things I have been thinking about for years; bits and pieces of an idea. I have half an idea all the time and it might be quite a good half an idea. But half an idea doesn't make an object. Nor can it be contrived. It must be lived out and the materials must be allowed to live it out. So I'm in an odd relationship of mutual respect with these things. You can't simply ram your ideas into these materials or you would end up with a tight-arsed, mediocre artwork.

JA: In BITCH you present two melons and they function paradoxically, remaining recognizable as melons but at the same time becoming breasts in an analogy you invent. It is something that is not there by itself, but it is your associative capability, your inventiveness to think of the possibility in this sort of construction.

SL: Yes, and almost everybody does see it that way. It's like pushing buttons.

JA: Do you think that this capacity is uniquely yours, or is it a more general one?

SL: Everybody does it, but most people don't bother to make the kind of things I make. They do it in their heads. This idea of uniqueness is strange because everything is connected to everything else. So what is unique about anybody is kind of residual, like style. You don't have to intend a style, it will just be there. I do things in a certain way which is partly of the moment, what happens to be there at a given time. But I try to avoid being too stylish.

JA: So you have a preference for a lack of style.

SL: I have a preference for an exemplary lack of style.

JA: Your work does have an immediate impact. You try to make it as dense as possible. It seems to be the

result of an economical attitude. It has a clear structure and its form is sober. Because it is without redundant aspects, it is visually very direct. But next to these formal and structural aspects there are also the issues you focus on. They are comments on how women are stereotyped. Is feminism very important to you?

SL: Certain feminist literature, like Andrea Dworkin, opened up the idea for me of having more subject matter. It's not so much whether you agree or disagree with her, but more the idea that it is possible to look at things radically differently. That really grabbed me. I particularly liked Dworkin's titles—*Pornography*, *Intercourse*, and so on. I loved the idea that you could call a book *Pornography*, and everyone gets it down off the shelf. Hilarious. At the time, due to my extremely limited resources, I was trying to keep my work as cheap as possible. I'd chosen tabloid newspapers as my material. When I made the posters by blowing up centrefolds from the *Sunday Sport*, it was very much with that attitude, a kind of bloody-mindedness.

JA: So one could say that your technique, the way you manipulate the stuff, was influenced by feminism: that looking through the lens of feminism you were able to completely transform your work. Is that also a metaphor for what artistic activity might be in your case?

SL: Yes, it was a huge turnaround for me. But on the other hand I never wanted to be an artist on a soapbox. In a way I'm romantic about art. I want it to be really refined. I don't want it to be ringing in my ears and be sick up to the back teeth of it.

JA: There are works, photographs, in which you present yourself as a very masculine person...

SL: That's how it appears, depending on the stance I adopt. A lot of it is just observation. For instance, on a bus, two women will sit together on one seat whereas two men will sit on separate seats, legs wide apart, preferably with some seats in between them, and they'll have a conversation across the whole bus. When the bus suddenly fills up they get stranded. I went for a drink one night with a friend of mine who's a bit of a sexist, and we were arguing about something and I said, "Well, OK, I'm gonna sit like this!" I spread my legs and I could see it made him

uncomfortable. I like that kind of thing. Nobody thinks of it in words and nobody bothers to work it out literally, but everybody reacts to it. It's very subtle. It's something very casual, which I think is important to art and to what I do. It's not laboured. Also, at one point I asked myself what I wanted art to be. I thought that dressing was fairly near the mark in that it has an intention and there is something important at stake. But it's free-flowing, it has nuances that make you think, "Yes, those shoes are great today," and they are great that day but not the next. In a way, art is smaller than life because it takes so long to actually get it done and meanwhile life is going on continuously. And some days it's difficult enough putting on a pair of jeans in the morning.

JA: Most of the time, text or titles and images in your work are interrelated and together point to a social and sexual content. Does language direct your work as a strategy or does the image come first?

SL: Usually I don't work from a title and if I do, the title has always changed by the time I'm finished. But I do have a lot of phrases floating around in my head that are part of what I'm after. But the object doesn't simply illustrate an idea or phrase; that would make it redundant. It has its own potential. The two just help each other.

I tend to overuse words and phrases that I like a lot. Take slang, for example. You use the same words over and over again, your vocabulary doesn't get any bigger. I've always enjoyed people talking that way and swearing. Like someone saying "fuck" ten times in the space of three sentences and each time it means something slightly different.

JA: This relates to a series of drawings which are lists of words, each referring to one action or object. Does it have a title?

SL: No. Well, yes. That is the title—the whole thing.

JA: Is that comparable to your treatment and use of forms and objects too? I mean, that you apply them to represent a specific notion?

SL: It's certainly comparable at some level. Things are "handy." I might have an idea knocking around and I only have to see something else and suddenly I've got a bit more of the idea than I've had for a couple of years. It might be a case of getting a table: to an extent you take what you can find. You might

SARAH LUCAS, LAID IN JAPAN,  
1991, photocopies, paper cuttings, collage,  
88 x 56½ x 2" / Collage mit  
Zeitungs Ausschnitten und Photokopien,  
223,5 x 143,5 x 5 cm.

look around everywhere, but you don't have a lifetime to look for a perfect table. You have to accept something about it.

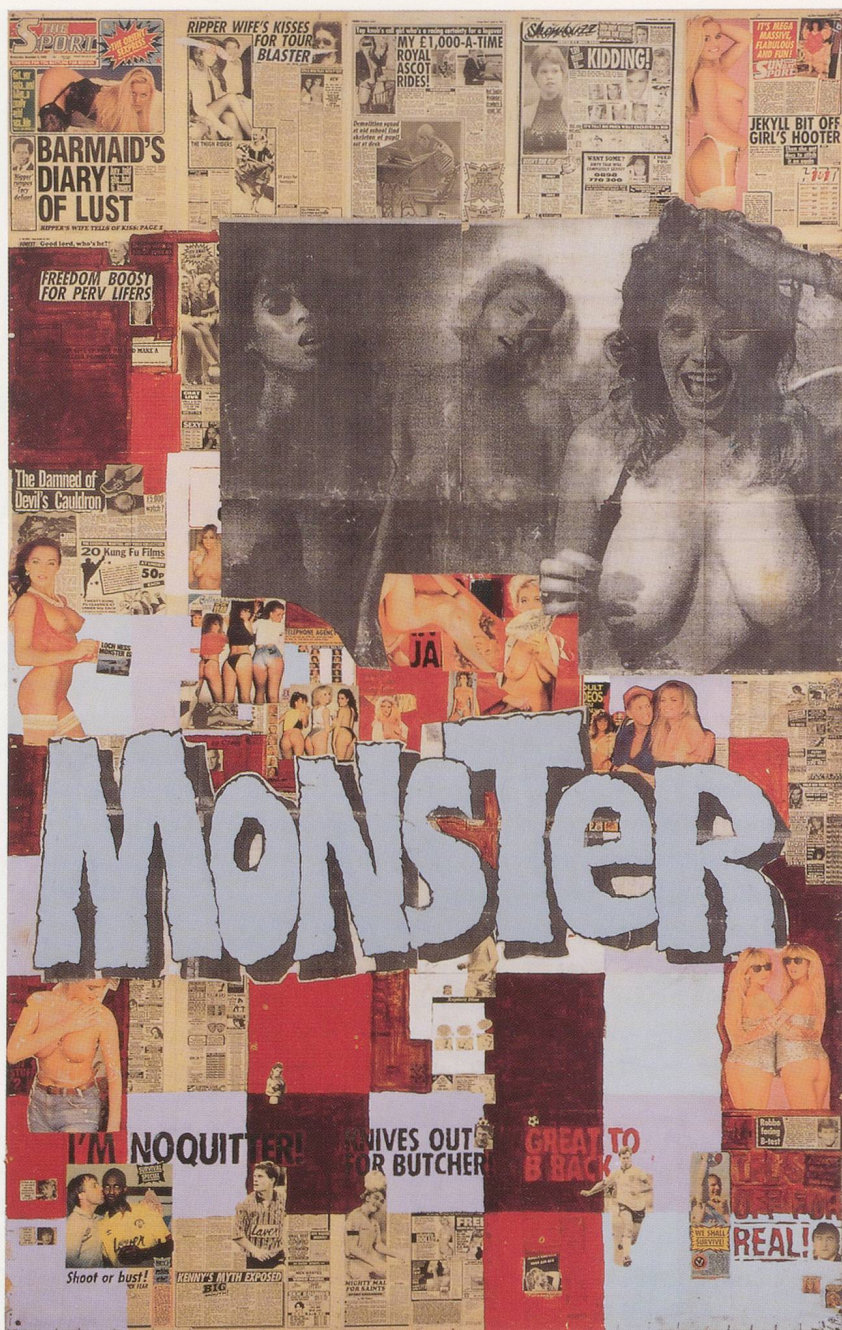
JA: In WHERE DOES IT ALL END? there is a notion of making work which is visually very direct and expressed very strongly. How important is that?

SL: I grew up around people who had no particular interest in modern art. Either they thought it was a con or somehow beyond their understanding. It is important to me that people can get into it on some level, even if they don't. But I also think my work is complex. People don't always think so. They get it on a certain level and don't look any further. You can't always win. Having said that, sometimes I think it looks pretty crude myself, so I can understand others having that reaction.

JA: Your invitation to a recent exhibition shows Sarah Lucas sitting on a heap of old furniture out on the street somewhere in east London...

SL: It's where I live, and it's also where I grew up.

JA: Did you choose the image to suggest that you feed on a sense of social difference and lower class culture?



SL: I chose it partly because I always think it's funny to see indoor furniture out on the street. But I am a local and that's a bonus for me. I enjoy the vernacular. But it's a bit of a red herring because most of the locals aren't really interested in art. So it's like doing the splits with no one watching.

Amsterdam, May 1995

# Wohin soll das alles führen?

## SARAH LUCAS im Gespräch mit JAN VAN ADRICHEM

JAN VAN ADRICHEM: Die Skulptur *WHERE DOES IT ALL END?* (Wohin soll das alles führen?, 1994–95) thematisiert viele Aspekte deiner bisherigen Arbeit. Es ist ein Spiel mit visuellen und sprachlichen Ausdrucksformen von Wut und Aggression. Es ist eine Nachbildung deines eigenen Mundes, hat also etwas ganz unmittelbar Autobiographisches in dem Sinn, dass du dich selbst reproduzierst. Und die Zigarette ist ein konkretes Objekt aus dem täglichen Leben. Die Arbeit bewegt sich also zweigleisig zwischen Realität und Kunst und zeugt als solche von deinem Interesse an einer unmittelbaren, sowohl in formaler wie in emotionaler Hinsicht vom Leben durchtränkten Kunst.

SARAH LUCAS: Als ich den Abguss machte, hatte ich eine Zigarette im Mund, damit der Platz dafür gespart blieb. Ich machte damals eine ganze Figur, eine Art Selbstporträt mit meinen Kleidern. Beim Kopf kam es darauf an, dass das mit dem Rauchen klappte, und eine der Hände sollte eine Dose Bier halten. Es sollte mich an einem schlechten Tag zeigen. Ich machte den Mund getrennt vom übrigen Kopf, der ein Ballon aus Pappmaché war. Am Ende konnte ich den Mund nicht in den Kopf einfügen, weil die Materialien nicht zusammenpassten. Als ich dann sah,

dass der Mund für sich genommen besser wirkte, musste ich den Rest loswerden.

JA: Wie steht es mit der Farbe des Wachses? Der rote Ton ist bis zu einem bestimmten Grad naturalistisch, steht aber auch für Aggressivität.

SL: Ja, es wirkt im Grunde wie ein Gesicht ohne Haut. Deshalb habe ich diese Farbe genommen. Sie war von Anfang an für die ganze Figur vorgesehen. Sie sollte einen verwundbaren Moment zeigen, nicht ohne Aggression, aber auch entblösst, verletzlich. Nicht wirklich wütend: eher eine Grimasse, ein tiefer Atemzug – was man eben macht, wenn man raucht.

JA: Was bedeutet der Titel *WHERE DOES IT ALL END?*

SL: Es ist im Grunde ein Seufzer. Nicht gerade hoffnungsvoll, aber auch nicht ganz hoffnungslos.

JA: Weshalb warst du der Meinung, dass der Mund alleine genügt? Hatte das mit seiner Unmittelbarkeit zu tun?

SL: Als ich die Zigarette in den Mund steckte, hatte ich einfach den Eindruck, dass es witzig, lebendig war.

JA: Und Lebendigkeit ist wichtig?

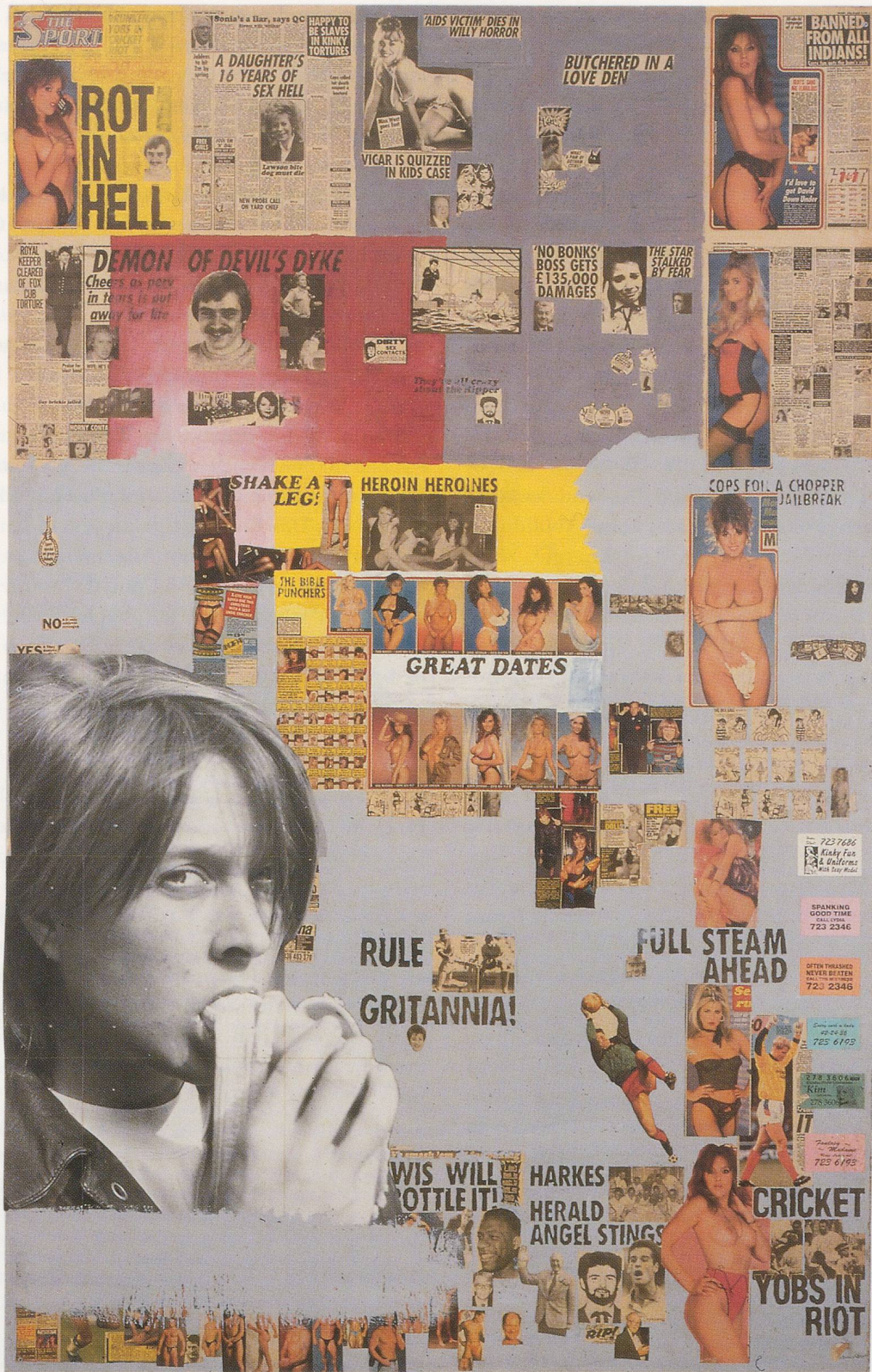
SL: Ich möchte Dinge machen, die klar und zugänglich sind. Zuallererst muss man das Interesse der Leute wecken. Aber es ist natürlich nicht die einzige Möglichkeit, die Leute zu gewinnen.

JA: Wenn dir diese Lebendigkeit so wichtig ist, erklärt das vielleicht, warum du mit so vielen verschiedenen

---

JAN VAN ADRICHEM ist Dozent für Kunstgeschichte an der Universität Utrecht.

SARAH LUCAS, GREAT DATES, 1990-91, photocopy, collage, paint, and photograph on masonite, 88 x 56½ x 2" /  
Photokopie, Collage, Farbe und Photographie auf Spanplatte, 223,5 x 143,5 x 5 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)



Medien arbeitest. Du machst auch Photo- und Videoarbeiten, Zeichnungen, Textarbeiten...

SL: Ich verwende immer alles, was ich kann. Eine Grundüberlegung für mich ist die, dass mir die Kunst durch finanzielle oder materielle Einschränkungen nicht weggenommen werden kann. Zum Beispiel die Arbeit mit den Listen: Ich hätte sie notfalls mit dem Finger in den Sand schreiben können. Ich kann beim Abendessen das Essen auf meinem Teller so herumschieben, dass sich eine Bedeutung ergibt. Andererseits wirkt sich die Wahl der Materialien entscheidend auf die endgültige Arbeit aus. Hätte ich zum Beispiel bei BITCH etwas anderes als echte Melonen benutzt – etwa eine selbstgemachte rauhe Gipsform mit Brustwarzen daran –, wäre etwas ganz anderes dabei herausgekommen. Die Tatsache, dass es echte Melonen sind, ist wichtig. Sie sind wirklich echt. Es stellt nicht mich dar, es ist keine Abbildung.

JA: Es ist ein Ausdruck von geistiger Energie. Wäre für dich also jedes Ausdrucksmittel denkbar?

SL: Jedesmal, wenn ich ein Objekt mache, hat dieses Objekt seinen Weg gefunden, und die Materialien, die ich benutzt habe, haben im Rahmen dieses Prozesses ebenfalls ihren Weg gefunden. Diese Dinge sollten sich gleichzeitig ergeben, aber natürlich tun sie das nicht. Also gibt es eine Art Tauziehen zwischen dem, was ich mache, und einer anderen Möglichkeit. Es gibt Sachen, die tauchen immer wieder auf. Eines Tages sehe ich genug, um zu sagen: «Ja, damit kann ich etwas anfangen.» Das heisst etwas machen, das mit einem Mal erfasst werden kann, auch wenn man unter Umständen darum herumgehen muss. Die Idee und die Materialien müssen sich alle im richtigen Verhältnis zusammenfügen. So läuft es auch in meinem Kopf ab: da gibt es Dinge, die mir seit Jahren immer wieder durch den Kopf gehen, Bruchstücke einer Idee. Ich habe die ganze Zeit eine halbe Idee, und es ist womöglich sogar eine ganz gute halbe Idee. Aber eine halbe Idee ergibt noch kein Objekt. Ebensowenig lässt es sich künstlich herstellen. Es muss ausgelebt werden, und den Materialien muss die Möglichkeit gegeben werden, es auszuleben. Also stehe ich zu diesen Dingen in einer komischen Beziehung des gegenseitigen Respektes. Man kann nicht einfach seine Ideen in diese Materialien hineinzwängen, sonst käme am Ende

eine steife und mittelmässige Sache dabei heraus.

JA: In BITCH zeigst du zwei Melonen, und ihre Wirkung ist paradox, bleiben sie doch einerseits erkennbar als Melonen, während sie sich andererseits im Zuge der von dir ausgedachten Analogie in Brüste verwandeln. Es geht um etwas, das an sich nicht sichtbar ist: um deine Assoziationskraft, deinen Einfallreichtum, dass du bei einem solchen Gebilde an diese Möglichkeit denkst.

SL: Ja, und fast jeder sieht es tatsächlich so. Es ist, als würde man auf einen Knopf drücken.

JA: Denkst du, dass dies deine besondere Fähigkeit ist, oder ist es eine allgemeine Fähigkeit?

SL: Alle tun das, aber die meisten Leute machen sich nicht die Mühe, die Art von Sachen zu machen, die ich mache. Sie tun es im Kopf. Diese Vorstellung von Einzigartigkeit ist seltsam, weil alles mit allem zusammenhängt. Das Einzigartige an jemandem ist daher eine Art Abweichung vom Allgemeinen, wie der Stil. Einen Stil braucht man sich nicht vorzunehmen, der ergibt sich von alleine. Ich mache Sachen auf eine bestimmte Weise, die zum Teil zeitgebunden ist, bedingt durch das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zufällig gerade da ist. Ich versuche aber, nicht allzu modisch zu sein.

JA: Du bevorzugst also eher einen Mangel an Stil.

SL: Ich bevorzuge eine exemplarische Stillosigkeit.

JA: Deine Arbeit hat eine durchaus direkte Wirkung. Du versuchst ihr eine möglichst grosse Dichte zu verleihen. Sie wirkt wie das Produkt eines ökonomischen Vorgehens. Sie hat eine klare Struktur, und ihre Form ist nüchtern. Weil sie nichts Redundantes an sich hat, ist sie optisch sehr direkt. Doch neben diesen formalen und strukturellen Aspekten spielen auch die gewählten Themen eine Rolle. Es sind Kommentare zum gängigen Frauenbild. Hat der Feminismus grosse Bedeutung für dich?

SL: Bestimmte feministische Autorinnen, Andrea Dworkin zum Beispiel, haben mich darauf gebracht, mehr Inhalt einzubauen. Worauf es ankommt, ist nicht, ob man mit ihr einverstanden ist oder nicht, sondern dass man erkennt, dass es möglich ist, die Dinge radikal anders zu betrachten. Das hat mich wirklich gepackt. Mir gefielen vor allem Dworkins Titel: *Pornography*, *Intercourse* usw. Ich fand es toll, dass es genügt, ein Buch *Pornography* zu nennen, und

schon holt es sich jeder vom Regal. Zum Totlachen. Damals bemühte ich mich aufgrund meiner äusserst beschränkten Mittel, meine Arbeit so billig wie möglich zu halten. Ich hatte mir Boulevardblätter als Material ausgesucht. Als ich die Plakate machte, indem ich Ausfaltphotos aus der *Sunday Sport* vergrösserte, war das ganz aus dieser Haltung, einer Art Sturheit, heraus.

JA: Man könnte also sagen, dass deine Art, mit dem Material umzugehen, vom Feminismus beeinflusst wurde: dass das Betrachten durch die Brille des Feminismus dich in die Lage versetzte, deine Arbeit von Grund auf neu zu konzipieren. Könnte man das in deinem Fall auch als Metapher für die künstlerische Arbeit schlechthin nehmen?

SL: Ja, es war für mich eine gewaltige Kehrtwendung. Aber auf der anderen Seite wollte ich nie eine Künst-

lerin sein, die ihre Botschaften lauthals verkündet. Irgendwie habe ich eine romantische Vorstellung von Kunst. Sie sollte wirklich raffiniert sein. Ich möchte nicht, dass sie mir in den Ohren dröhnt und mir speiübel davon wird.

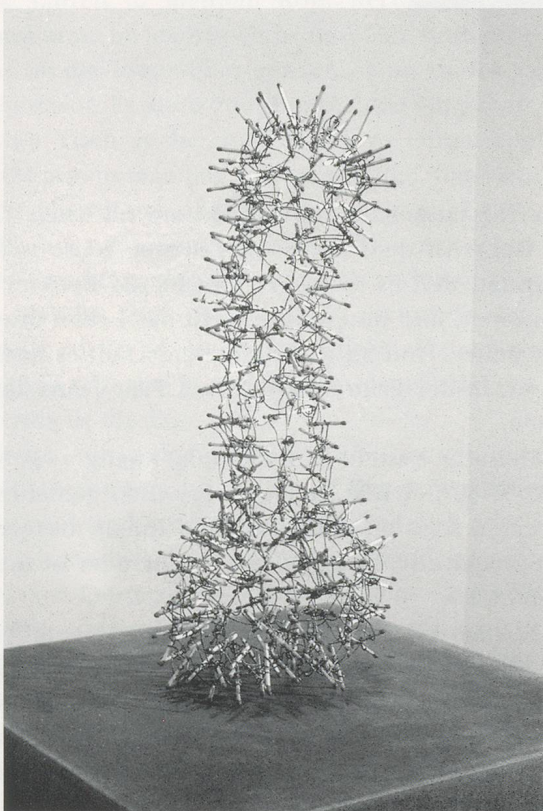
JA: Es gibt Arbeiten, Photoarbeiten, in denen du dich sehr maskulin gibst...

SL: Je nachdem, welche Haltung ich einnehme, scheint das so. Zum grossen Teil ist es ein Ergebnis von Beobachtungen. In einem Bus, zum Beispiel, sitzen zwei Frauen eher zusammen auf einem Doppelsitz, während zwei Männer jeweils einen Sitz für sich allein beanspruchen. Die Beine breit gespreizt, werden sie sich, möglichst über einige Sitzplätze hinweg, quer durch den ganzen Bus miteinander unterhalten. Wenn sich der Bus plötzlich füllt, sind sie aufgeschmissen. Ich ging einmal abends etwas trin-

SARAH LUCAS, THINGS, 1992, wire and matches, 15 x 7" /

SACHEN, Draht und Streichhölzer, 38 x 17,8 cm.

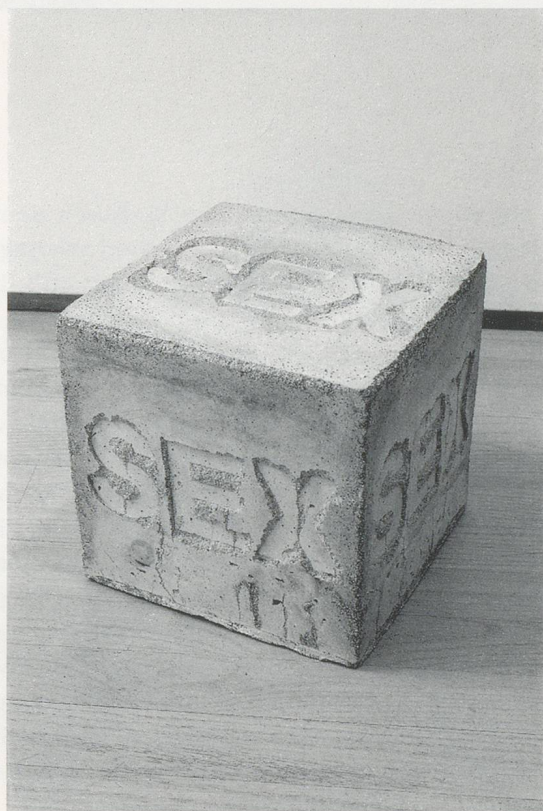
(PHOTO: LARRY LAMÉ)



SARAH LUCAS, LOVE (SCULPTURE FOR THE BLIND),

1991, cement, 9 x 9 x 9" / LIEBE (SKULPTUR FÜR BLINDE),

Zement, 23 x 23 x 23 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)





*Sarah Lucas with some old furniture in East London. This photograph appeared on the invitation for her exhibition "Supersensible" at Barbara Gladstone Gallery, New York, March 8–April 1, 1995 / Sarah Lucas mit alten Möbeln in East London. Die Photographie war auf der Einladung zu ihrer Ausstellung «Supersensible» bei Barbara Gladstone in New York abgebildet.*

ken mit einem Freund, der etwas sexistisch denkt: wir stritten uns über irgend etwas, und ich sagte: «Also gut, ich werde mich jetzt so hinsetzen!» Ich spreizte meine Beine und konnte sehen, dass es ihm unangenehm war. Ich mag so etwas ganz gerne. Es ist etwas, das sich nonverbal abspielt, und keiner macht sich die Mühe, es haargenau auseinanderzuklämüern, aber jeder reagiert darauf. Es ist etwas sehr Subtiles. Es ist auch etwas Beiläufiges, was meiner Meinung nach für die Kunst und für das, was ich mache, wichtig ist. Es ist nicht mühsam erarbeitet. Ausserdem gab es einen Punkt, wo ich mich fragte, wie ich mir Kunst vorstelle. Ich fand, dass das Sich-Kleiden der Sache insofern ziemlich nahekam, als es mit einer Absicht verbunden ist und etwas Wichtiges auf dem Spiel steht. Aber es ist etwas Fliessendes, es hat Nuancen, die dich denken lassen: «Ja, diese Schuhe sehen heute toll aus», und das tun sie an

dem Tag tatsächlich, aber nicht am nächsten Tag. Die Kunst ist dem Leben in gewisser Weise untergeordnet, weil es so lange braucht, sie konkret zu realisieren, und unterdessen geht das Leben unentwegt weiter. Und an manchen Tagen fällt es bereits schwer, in der Früh auch nur ein Paar Jeans anzuziehen.

JA: Meistens besteht ein Zusammenhang zwischen Text, Titel und Bild, und sie verweisen gemeinsam auf einen sozialen oder sexuellen Inhalt. Bestimmt die Sprache als Strategie deine Arbeit, oder ist zuerst das Bild da?

SL: Normalerweise gehe ich nicht von einem Titel aus, aber wenn, dann hat der Titel sich im Lauf der Arbeit immer geändert. Allerdings gehen mir eine Menge Redewendungen durch den Kopf, die Teil dessen sind, worauf ich hinauswill. Doch das Objekt illustriert nicht bloss eine Idee oder einen Satz, in

dem Fall wäre es überflüssig. Es hat jedoch sein eigenes Potential. Die beiden unterstützen sich gegenseitig.

Ich neige dazu, Wörter und Wendungen, die mir sehr gefallen, exzessiv zu gebrauchen. Slang, zum Beispiel. Man benutzt immer wieder die gleichen Wörter, der Wortschatz bleibt klein. Ich habe es immer gern gemocht, wenn Leute so reden und fluchen. Zum Beispiel wenn einer innerhalb von drei Sätzen zehn Mal «fuck» sagt, und jedesmal hat es eine etwas andere Bedeutung.

JA: Das erinnert an eine Serie von Zeichnungen, die aus Listen von Wörtern bestehen, die jeweils eine Handlung oder einen Gegenstand bezeichnen. Hat diese Arbeit einen Titel?

SL: Nein. Das heisst, ja. Das ist der Titel – die ganze Sache.

JA: Lässt sich das auch vergleichen mit der Art und Weise, wie du mit Formen und Objekten umgehst und ihnen spezifische Bedeutungen verpasst?

SL: Bestimmt ist es irgendwie vergleichbar. Dinge sind «praktisch». Ich habe vielleicht eine Idee, die seit Jahren in meinem Kopf herumschwirrt, und dann brauche ich nur etwas zu sehen, und mit einem Mal ist die Idee weiter gewachsen als in der ganzen Zeit davor. Es kann zum Beispiel darum gehen, sich einen Tisch zu beschaffen: bis zu einem gewissen Grad nimmt man das, was man findet. Man sieht sich zwar überall um, aber man hat nicht ein Leben lang Zeit, um nach dem perfekten Tisch zu suchen. Mit gewissen Mängeln muss man sich abfinden können.

JA: WHERE DOES IT ALL END? vermittelt den Eindruck, als gehe es darum, Kunst zu machen, die optisch sehr direkt und sehr ausdrucksstark ist. Wie wichtig ist dir das?

SL: Ich bin aufgewachsen unter Leuten, die sich nicht besonders für moderne Kunst interessierten. Für sie war das entweder ein Schwindel oder überstieg irgendwie ihr Verständnis. Für mich ist es wichtig, dass Leute auf irgendeiner Ebene einen Zugang finden können, auch wenn sie es letztlich nicht tun. Ich glaube aber auch, dass mein Werk komplex ist. Das sieht nicht jeder so. Die Leute verstehen manchmal ein Stück weit und suchen nicht weiter. Man kann nicht immer gewinnen. Im übrigen finde ich selbst manchmal, dass die Sachen ziemlich ge-

schmacklos aussehen, ich kann also andere verstehen, die so reagieren.

JA: Kürzlich, auf der Einladung zu einer Ausstellung, war Sarah Lucas zu sehen, wie sie auf einem Haufen alter Möbel auf der Strasse irgendwo im Osten Londons sitzt...

SL: Ich lebe in der Gegend und bin dort auch aufgewachsen.

JA: Hast du das Bild ausgewählt, um anzudeuten, dass du dich von einem Bewusstsein sozialen Unterschieds und von der Kultur der unteren Schichten nährst?

SL: Ich habe es zum Teil deshalb genommen, weil ich es immer komisch finde, Wohnungsmöbel draussen auf der Strasse zu sehen. Dann bin ich aus dieser Gegend, und das ist ein Bonus. Ich habe eben Sinn für Lokalkolorit. Das ist natürlich etwas illusorisch, denn die meisten Leute aus dieser Gegend interessieren sich überhaupt nicht für Kunst. Also, es ist ein bisschen, als machte ich den Spagat, und es guckt kein Schwein.

Amsterdam, Mai 1995

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)



# *The Fine Line Between This and That*

---

COLLIER SCHORR

---

– ARE YOU CREATING AN IDEALISED IMAGE OF YOURSELF,  
HOW YOU'D REALLY LIKE TO BE?  
– IT IS A POSITIVE VIEW OF MYSELF AND IN THAT WAY IT DOES BECOME  
ANOTHER KIND OF FICTION.<sup>1)</sup>

In 1995, after two years of legal battles, Shannon Faulkner became the first female cadet to enter the Citadel, a military academy in the heart of South Carolina. To celebrate her “enlistment,” *The Herald Tribune* ran a stark photograph of the newest cadet marching, chin up and tightfisted, in a phalanx of four young men. Faulkner won—along with the right to attend the all-male academy—the right not to cut her hair. While she was more than eager to embrace the military life of boy soldiers, Faulkner did not want to part with that part of her body which signified her sex: her long hair. At first I must say I was disappointed. Although she was playing out a very particular fantasy of mine, she was not playing it exactly the way I had wished. Later, a few months after she quit the Citadel, I looked back at the photograph of five solemn heads and realized that she had tried to overhaul the image of the cadet instead of replicating it. To cut her hair would have sent the resounding visual signal that one needed to take possession of male posture in order to break (into) male-dominated structures.

**THE GARDEN** The swell of quarantine which surrounded Shannon Faulkner in that photograph and the telltale trickle of braid running down her neck reminded me of an ad for a Sarah Lucas show at White Cube in London. Lucas's long hair and standstill swagger in tandem are as disconcerting as Faulkner's transgressive braid. The butch pose was

---

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

Photography of Sarah Lucas used for the advertisement of her 1994 exhibition at the White Cube Gallery, London /  
Photographie von Sarah Lucas, welche als Anzeige für die Ausstellung der Künstlerin in der White Cube Gallery in London, 1994, verwendet wurde.



outstanding, but the long hair interrupted one possible fantasy and replaced it with a kinky straight edge. The addition of a laundry line blowing women's underwear further countermanded what has been the artist's portrayal of an apathetic and comic ambiguity—as if just when we thought she wasn't one, she said she was. Although firmly rooted in a recognizably feminist polemic, Lucas shuns verbal or visual confession—a hallmark of American nineties art—and bypasses any affiliation in favor of a nonpartisan and almost entrepreneurial approach. Her self-portraits present an unaligned spook floating on the periphery of gender warfare, but the thrust, the contained rowdy sneer, comes from a legacy of class distinction, one that is rarely articulated by a (white) American art that has embraced "cause" as the ideal platform. With her severe Anglo-gentile face and ultra-manly countenance, the rolling woods of an anchorite or hillbilly and the breezy flutter of intimate apparel behind her, the sound track of *Deliverance* isn't hard to conjure up. And while the tin pluck of a banjo is pure Americana to Lucas's undeniable Britishness, the danger, self-preservation and economic disparity that made up James Dickey's mountain masterpiece nevertheless come to a slow boil in her work. Transpose the turfs in Dickey's psychosocial fable, and it is Lucas coming at—instead of from—a position of privilege: the proverbial poke to Ned Beatty's pig. Instead of Burt Reynolds rafting deeper into the white-trash abyss, it is Lucas, sullyng up the pristine spaces of the gallery with measured doses of finesse. The ad—one of a series of self-portraits—looks more like a continuity shot for a movie than publicity for an exhibition. It is another opportunity for Lucas to up the legendante by manufacturing an antidote to a spate of conflicting normative ideas.

**THE HAIR** It is always tempting to turn art works into self-portraits, to claim for them a total representation of their maker. "Once you make an object, then it has a life of its own. You could think that the person in the self-portraits is who I really am, but I don't think they're really like me. They're less like me than the sculpture. I don't stand around the whole time with my hand on my chin looking tough and surly."<sup>2)</sup> One of Lucas's first "self-portraits," then, was a small cast of her middle finger. The finger, which offers up the universal fuck-you, is divorced and disassociated from face, tits, and bush. While the author of the crude statement is ultimately Lucas, the gesture is tossed anonymously, so its sentiment is appraised solely on the merit of its baseness. As a result, the contrariness, the adverse posturing of the character "Sarah Lucas," targets everyone and any authority, sending the clear message that there are no alliances in the gallery.

If the majority of her sculptural works are designed as momentarily abandoned sites of activity, of movements mapped out by the careful scatter of signifying objects, then perhaps she, too, as a figure within this world, is in a state of flux. Taking into account the unavoidable desire to

SARAH LUCAS, RECEPTACLE OF LURID THINGS, 1991, wax and pink pigment / GEFÄSS SCHAUDERHAFTER DINGE, Wachs und rosa Farbe.



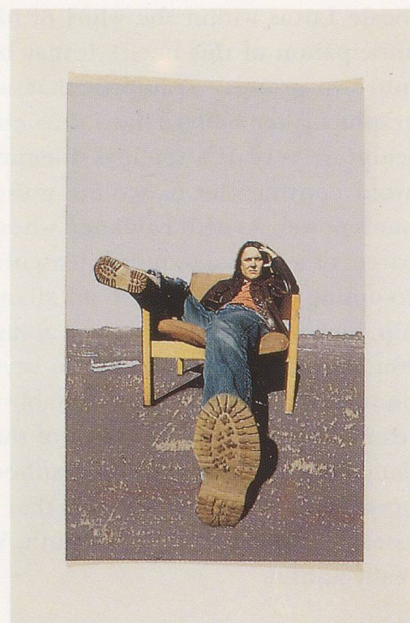
locate Lucas within the whirl of identities her work harvests (and her anticipation of this need), it may be helpful to divide her self-portraits into two groups: sculptures that suggest or ape the body, and photographs of her body. That Lucas chooses to bind herself closely to her sculpture reveals a seminal dilemma of female representation—how to avoid copying the masculine guise en route to defining or asserting one's power. As with Faulkner, whose refusal to cut her hair was part and parcel of a refusal to mimic masculinity, Lucas is wary and stops short of co-opting and investing in an all-out male drag. So her pose—hand on hip, fuck-you-in-the-fist—must always return to being a pose. If you think you are the person you want to be, then you become this person. If you photograph that person, inevitably you see the seams. But for Lucas, the seams are okay. The presence of the long hair or the name "Sarah," the dangling apparition of womanhood in the form of cleverly placed brassieres, all the little proofs that she is not what she appears work to assert a perfect blending of truth. What you want is what you get, if you really want it.

**THE PIN-UPS** By photographing herself as a small slew of almost identical characters, Lucas—like Matthew Barney and Jack Kerouac—mines the territory of playing oneself, of casting oneself as the hero and the drama in the action adventure. One photograph seems to spawn the next, only minutely different. Because this performance is so subtle and the stylistic changes are kept to a minimum, one gets lost in a miasma of artist's aura and artist's intent. What is outside is deeper undercover. Writing about cultural appropriation and race, Coco Fusco broadsides the white assumption that "desire for the Other is in itself a way of eliminating racial inequality."<sup>3</sup>) While I risk "taking" the politics of race to discuss those of sex, I would offer that Lucas presents a desire to be male and that that desire is carefully monitored and checked by the ironic lad sneer she doubles and throws out.

Sarah Lucas must be on top so as not to be on the bottom. Through the photographic self-portraits she has devised a low-grade surveillance illusion. While touring through her bleak, blown-up models of heterosociality, the sensation of being observed by the artist is unavoidable; the alliances she choreographs appear to be heterosexual in nature (a hot dog and a pair of melons, the international code for cock and tits), but they embody the same ambisexual potential that the photographed Lucas exudes. In shows featuring sculptures and photographs, collages or paintings of herself, her body is simultaneously guarded and stripped. Are the melons Lucas's unveiled breasts? Is the cucumber the male Other or is it the symbol of an apparatus that functions as a penis? Her unaltered image, swaddled in scarf and leather, plays at something covert, almost sinister. Slowly, a dozen pairs of folded arms become Lucas's plaster grasp, and a set of rude, waxy lips—hung high and smoking a butt—becomes her grin, raining down a satiric gob of spit.

**THE BOOTS** Each gesture, severed from gender, rescues the body from the sieve of essentialism. If cucumbers are cocks and honeydews are drag falsies and marrows<sup>4)</sup> are dildos and Lucas has the long hair of a straight boy, then perhaps every figure she crafts is itself a collage. Lucas may not be dissecting bodies in order to purge them of assignment, but rather to assemble a subject flush with every possibility. A pair of boots resonating with stadium aggro is outfitted à la *Cleopatra Jones* with razor blades which peek out between sole and tread. The blades and boots syncretize to form an eerie sexual dyad. Like the spill of produce on a sagging mattress, who is to say who is who. Meld the faux glow of synthetic testosterone displayed in the photographs with BITCH (1995)—a kitchen table outfitted with melons and smoked fish—and you get one big Puss-in-Boots: lewdness in love with itself.

**THE 8 x 10 GLOSSY** Now she wears her pin-straight, plain brown hair like a David Cassidy centerfold, the clean, greasy-mechanic beauty of a young Jeff Bridges from *Hard Driver*; or any number of gas station jockeys with girly long hair and no-name jeans. While Lucas had previously presented a very specific heterosexual butch posture—backed by the paradigmatic produce pairings—this picture is her crossover. Lucas borrows gender deconstruction—the sacred intellectual estate of homosexual theorists—to move heterosexuality and a critique of it into the foreground. While heterosexuality is about as prevalent as air, rereading it through homosexuality is the next logical step in the recycling circle-jerk of identity politics. The tits, of course, are important to mention: that lovely and unexpected swell which creeps across the bottom of the page. Like a fringe teen idol from a forgotten t.v. show, this Lucas, studied cool with a long-ashed cigarette hanging and a furrow in her brow, pretty as a boy, begins to pose as the object of the gaze rather than its commander. Lucas's model accesses homosexuality to create a distance between her and conventional inscription. While she passes as gay—or may be perceived as not straight—risking cries of ideological colonization, she presides over and resides in a hotbed of heterosexual disconcertment.<sup>5)</sup> It is her visual adoption of this postmodern play of surfaces which allows Lucas to dislodge opposite sex relationships from the complacent slumber of un-Otherness.



SARAH LUCAS, SELF-PORTRAITS,  
1994, photo collage and paint on cardboard,  
approx. 4 x 6¼" / SELBSTPORTRÄTS,  
Photo-Collage und Farbe auf Karton,  
ca. 10 x 16 cm.

1) Carl Freedman, "A Nod's as Good as a Wink," *Frieze*, Summer 1994.

2) Ibid.

3) Coco Fusco, *English Is Broken Here* (New York: The New Press, 1995), p. 68.

4) A marrow is a large zucchini.

5) In "Who's Doin' the Twist" from *English Is Broken Here*, Fusco writes, "The current moves within gender studies to present passing and drag as psychosymbolically interdependent modes of appropriation might be reviewed in light of the ongoing insistence among white scholars on forging equivalence among different forms of marginality by abstracting examples from their specific contexts." (p. 71) "Where gender studies is beholden to those of race, now straight studies can suck on Homosexuality. Appropriation is contagious."



# Der schmale Grat zwischen diesem und jenem

---

COLLIER SCHORR

---

– ENTWIRFST DU EIN IDEALISIERTES BILD VON DIR,  
SO WIE DU WIRKLICH SEIN MÖCHTEST?  
– ES IST EIN POSITIVES SELBSTBILD, UND INSOFERN WIRD  
ES TATSÄCHLICH ZU EINER ART FIKTION.<sup>1)</sup>

Nach zweijährigem Rechtsstreit wurde Shannon Faulkner 1994 als erste Frau in *The Citadel* aufgenommen, einer Militärakademie im Herzen von South Carolina. Zur Feier ihrer Aufnahme veröffentlichte *The Herald Tribune* ein eindrückliches Photo, das die frischgebackene Kadettin zeigt, wie sie Seite an Seite mit vier jungen Männern marschiert, Nase hoch und Hände an der Hosennaht. Neben dem Recht, eine ausschliesslich von Männern beherrschte Akademie zu besuchen, erstritt Faulkner auch das Zugeständnis, weiterhin lange Haare tragen zu dürfen. Zwar war sie überaus erpicht darauf, das militärische Leben der männlichen Soldaten zu teilen, aber von ihrem Haar, als einem Symbol ihrer Weiblichkeit, wollte sie sich nicht trennen. Ich muss zugeben, zunächst war ich enttäuscht. Sie lebte zwar eine Phantasie aus, die ziemlich genau der meinen entspricht, aber sie tat es nicht so, wie ich es mir gewünscht hätte. Als ich, ein paar Monate nachdem sie den Dienst in *The Citadel* quittiert hatte, das Photo mit den fünf feierlich-ernsten Gesichtern noch einmal ansah, begriff ich, dass sie versucht hatte, das Bild des Kadetten zu erweitern, anstatt es zu kopieren. Wenn sie ihre Haare abgeschnitten hätte, wäre dies ein nachhaltiger optischer Hinweis darauf gewesen, dass man eine männliche Gestalt annehmen muss, um in männlich dominierte Strukturen ein- bzw. diese aufzubrechen.

---

COLLIER SCHORR ist bildende Künstlerin und Amerika-Redaktorin des Magazins *Frieze*. Sie lebt in New York und Schwäbisch Gmünd.

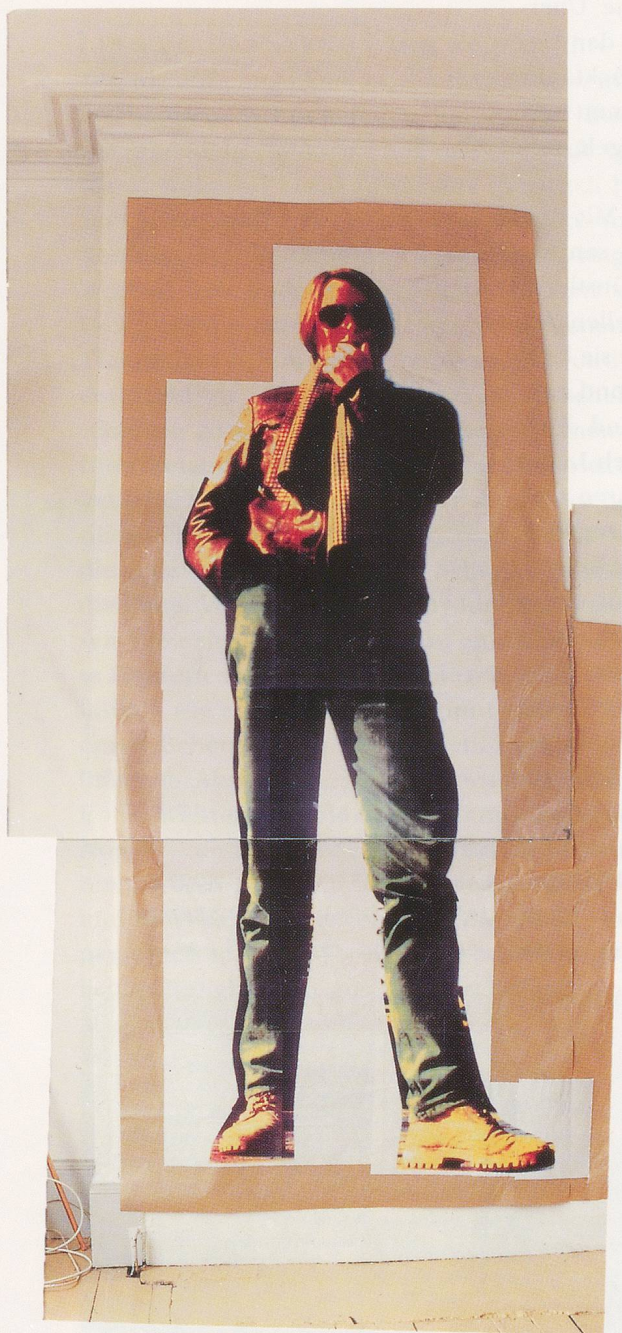
**DER GARTEN** Die Aura der Isolation, die Shannon Faulkner in diesem Photo umgab, und der verräterische Zopf in ihrem Nacken erinnerten mich an die Anzeige einer Sarah-Lucas-Ausstellung im Londoner *White Cube*. Lucas' langes Haar wirkt in Verbindung mit ihrer strammen Haltung ebenso irritierend wie Faulkners regelwidriger Zopf. Die flegelhaft männliche Pose sticht ins Auge, doch die langen Haare kommen der naheliegenden Schlussfolgerung in die Quere und setzen einen unverblümt spleenigen Akzent. Ausserdem unterläuft eine Wäscheleine mit weiblicher Unterwäsche im Hintergrund diese Darstellung einer ebenso hilflosen wie komischen Ambiguität, so als sage sie gerade in dem Augenblick, als wir denken, sie sei keine: «Und ich bin doch eine!» Obwohl Lucas tief verwurzelt ist in einer unverkennbar feministischen Polemik, meidet sie doch jedes verbale oder visuelle Bekenntnis – das für die amerikanische Kunst der 90er Jahre typisch wäre – und verwirft jedweden Schulterchluss zugunsten eines unparteilichen, ja fast geschäftsmässigen Zugriffs. Ihre Selbstporträts zeigen ein eigenwilliges Gespenst, das am Rande des Geschlechterkrieges schwebt; doch die herausfordernde Pose und das verhaltene Grinsen wurzeln im Vermächtnis einer Klassentrennung, die in der (weissen) amerikanischen Kunst selten thematisiert wird, zumal diese sich idealistischerweise gern «der Sache» verschreibt. Aber bei diesem strengen, englisch-nichtjüdischen Gesicht und der ultramännlichen Haltung, vor dem Hintergrund der – eher zu einem Eremiten oder einer Landpomeranze passenden – üppigen Vegetation und der in der Luft flatternden Intimwäsche, ist der Soundtrack von *Deliverance* nicht mehr weit. Und auch wenn der blecherne Klang eines Banjos angesichts Lucas' unleugbarer *Britishness* der pure Amerikanismus ist, erreicht jene Mischung aus Gefahr, Selbsterhaltung und ökonomischer Disparität, die James Dickeys Berg-Meisterwerk ausmacht, in ihrer Arbeit langsam, aber sicher den Siedepunkt. Man braucht nur den Grasboden in Dickeys psychosoziales Märchen zu transponieren, und schon kommt Lucas in eine privilegierte Situation hinein, statt aus ihr heraus. Statt dass Burt Reynolds uns immer tiefer in den Abgrund weissen Abschaums hineinrudert, macht sich Sarah Lucas daran, makellose Galerieräume mit sorgfältig dosierter Raffinesse zu besudeln. Das Photo aus der Anzeige, das zu einer Serie von Selbstporträts gehört, gleicht eher einem Film-Still als einem Werbephoto für eine Ausstellung. Für Lucas ist dies eine willkommene Gelegenheit, den sagenhaften Einsatz nochmals zu erhöhen, indem sie mitten in der herrschenden Flut widerstreitender normativer Vorstellungen ein Gegengift mischt.

**DAS HAAR** Die Versuchung besteht immer, Kunstwerke als Selbstporträts zu verstehen und in ihnen das vollständige Abbild ihres Schöpfers zu suchen. «Wenn man ein Objekt herstellt, bekommt es ein Eigenleben. Man könnte denken, die Person in den Selbstporträts sei tatsächlich ich, aber ich glaube nicht, dass das stimmt. Sie haben weni-

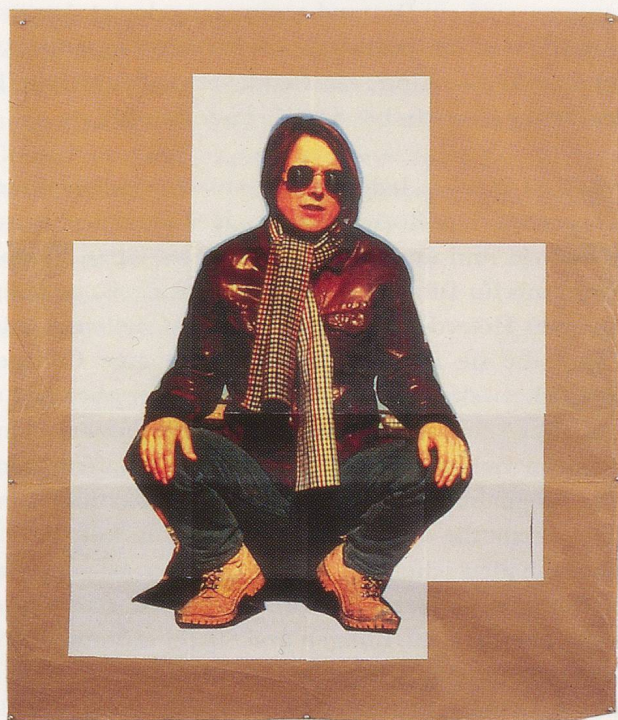
ger Ähnlichkeit mit mir als die Skulpturen. Schliesslich stehe ich nicht die ganze Zeit mit der Hand am Kinn herum und gucke ernst aus der Wäsche.»<sup>2)</sup> Eines von Lucas' frühesten «Selbst-Porträts» war ein Abguss von ihrem Mittelfinger. Der Finger, in der Haltung der universellen *Fuck-you*-Geste, erscheint vom übrigen Körper isoliert. Zwar ist Lucas ursprünglich die Autorin des rüden Statements, doch die Gebärde vollzieht sich jetzt anonym, so dass das damit verbundene Gefühl nur dank der vulgären Grundbedeutung ausgelöst wird. So nimmt der Widerspruchsgeist, die aggressive Haltung der Figur «Sarah Lucas» jedermann und jede Autorität ins Visier und gibt zugleich deutlich zu verstehen, dass es in der Galerie keinerlei Allianzen oder Partnerschaften gibt.

Wenn ihre Skulpturen in der Mehrzahl als Darstellungen vorübergehend verlassener Stätten der Aktivität und der Bewegung gedacht sind, die durch das bewusste Plazieren bedeutungsschwangerer Gegenstände im Raum Gestalt annehmen, so befindet sich vielleicht auch Lucas selbst als Gestalt innerhalb dieser Welt in einem fließenden Zustand. Um dem unvermeidlichen Wunsch Rechnung zu tragen, die Person der Künstlerin selbst im Strudel jener Identitäten auszumachen, die in ihrem Werk – ebenso wie die Vorwegnahme dieses Wunsches – auftauchen, könnte es hilfreich sein, ihre Selbstporträts in zwei Gruppen einzuteilen: erstens die Skulpturen, die den Körper nachahmen oder erahnen lassen, und zweitens die Photos von ihrem Körper. Dass Lucas sich selbst so fest in ihre Skulptur einbindet, verweist auf ein grundlegendes Dilemma der weiblichen Darstellung: wie vergewissert man sich der eigenen Macht, ohne den männlichen Gestus zu kopieren? Wie Shannon Faulkner, deren Weigerung, die Haare abzuschneiden, mit ihrer Abneigung einherging, Männlichkeit lediglich zu imitieren, schreckt auch Lucas davor zurück und vermeidet es, in die Nähe der Travestie zu geraten und sich wirklich in Männerkleider zu zwingen. Ihre Pose, Hand in die Hüfte gestemmt, die Faust zum *fuck you* erhoben, erweist sich also immer wieder als blosser Pose. Wenn man glaubt, dass man die Person ist, die man sein möchte, dann wird man zu dieser Person. Und wenn man diese Person fotografiert, werden automatisch die Nahtstellen sichtbar. Für Lucas ist das aber O.K. Das lange Haar, der Name Sarah, das baumelnde Aufscheinen von Weiblichkeit in Form geschickt platzierter Büstenhalter, all diese kleinen Hinweise darauf, dass sie nicht ist, was sie zu sein scheint, führen zur perfekten Mischung von Sein und Schein. Was man will, ist, was man bekommt, wenn man es wirklich will.

**DIE PIN-UPS** Indem Lucas sich selbst als kleine Gruppe fast identischer Personen fotografiert, untergräbt sie – wie Matthew Barney und Jack Kerouac – das Spiel der Selbstdarstellung, bei dem man sich selbst zugleich als Held und als dramatischer Schauplatz der Handlung inszeniert. Ein Photo scheint das nächste hervorzubringen, und dieses unterscheidet sich nur wenig von seinem Vorgänger. Da das Ganze so



SARAH LUCAS, SELF-PORTRAITS, 1993, color photocopies on cut and pasted brown paper, different sizes /  
SELBSTPORTRÄTS, Farbphotokopien auf geschnittenem und zusammengeklebtem Packpapier, verschiedene Grössen.



subtil inszeniert ist und die stilistischen Veränderungen minimal sind, taucht man ein in ein Miasma aus Künstlaura und Künstlerwillen. Das Erscheinungsbild ist nichts als Tarnung. In einem Text über kulturelle Zugehörigkeit und Rasse attackiert Coco Fusco die Behauptung von Weissen, dass «das Verlangen nach dem anderen bereits eine Art ist, rassistische Ungleichheit auszuräumen». <sup>3)</sup> Ich riskiere bewusst eine Übertragung von Begriffen der Rassenpolitik auf die Diskussion der Geschlechterrollen und behaupte, dass Lucas den Wunsch ausdrückt, ein Mann zu sein, diesen aber zugleich sorgfältig unter die Lupe nimmt und kontrolliert, indem sie das ironische, jungenhafte Grinsen spiegelt, verdoppelt und verwirft.

Sarah Lucas muss obenauf sein, um nicht zu unterliegen. Mit den photographischen Selbstporträts hat sie die Illusion einer sanften Kontrolle geschaffen. Unweigerlich fühlt man sich von der Künstlerin beobachtet, wenn man an ihren bleichen, aufgeblasenen Modellen der Hetero-Gesellschaft vorbeiflaniert. Denn die Verbindungen, die sie konstruiert, scheinen heterosexueller Natur zu sein (ein Hot dog und zwei Melonen, der internationale Code für Schwanz und Titten), und doch verkörpern sie dasselbe ambivalente sexuelle Potential, das auch Lucas selbst auf den Photos ausstrahlt. In Ausstellungen mit Skulpturen und Photos, Collagen oder gemalten Selbstbildnissen ist ihr Körper zugleich geschützt und ausgeliefert. Sind die Melonen Lucas' unverhüllte Brüste? Ist die Gurke das männliche andere, oder ist sie das Symbol für einen Apparat, der als Penis fungiert? Ihr unverändertes Bild, eingehüllt in Tuch und Leder, spielt mit etwas Verstecktem, ja Unheimlichem. Ganz langsam wird ein Dutzend zusammengelegter Armpaare zu Lucas' Gips-Zugriff, und ein ordinäres, wächsernes Lippenpaar, hoch oben aufgehängt und eine Kippe rauchend, verwandelt sich in ihr eigenes Grinsen, aus dem ein satirischer Speichelfaden tropft.

**DIE STIEFEL** Jede vom Geschlecht unabhängige Geste befreit den Körper aus dem Korsett des gängigen Geschlechtsrasters. Wenn Gurken Schwänze sind und Honigmelonen als Titten erhalten müssen, wenn Zucchini für Dildos stehen und Lucas die lange Mähne eines Hetero-Jungen trägt, dann ist vielleicht jede Figur, die sie entwirft, immer schon eine Collage. Möglicherweise seziert Lucas den Körper aber nicht, um ihm seine ureigene Bestimmung auszutreiben, sondern vielmehr, um ein Subjekt zu schaffen, dem alle Möglichkeiten offenstehen. Ein Paar Stiefel, in dem noch die Aggressionen eines Fussballstadions nachzuhallen scheinen, ist à la *Cleopatra Jones* mit Rasierklingen gespickt, die zwischen Sohle und Oberleder hervorragen. Klingen und Stiefel verbinden sich zu einem unseligen sexuellen Gespann. Wie wenn sich was auf eine schlappe Matratze ergiesst, wer will da

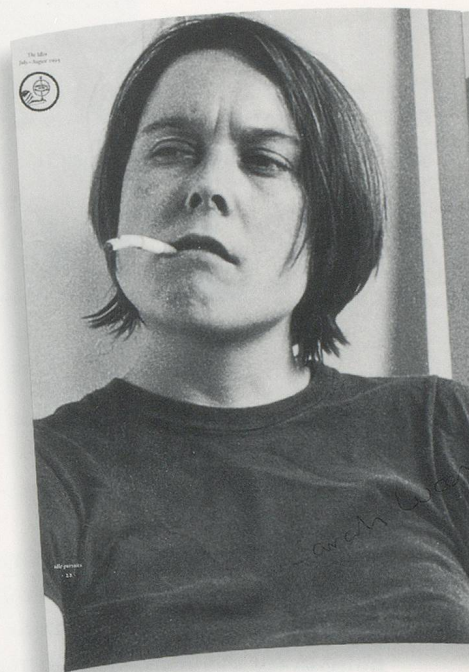
SARAH LUCAS, CONCRETE BOOTS,  
1993, concrete, 8 x 4½ x 11" / BETON-  
SCHUHE, Beton, 20,3 x 11,4 x 28 cm.



schon wissen, wo's herkommt. Man füge die Pseudo-Bedrohlichkeit synthetischen Testosterons, die uns aus den Photos mit BITCH (1995) – einem mit Melonen und Räucherfisch bestückten Küchentisch – anblickt, bei, und fertig ist der gestiefelte Kater: die selbstverliebte Anrüchigkeit in Person.

18 x 24, GLÄNZEND] Jetzt trägt sie ihre braunen Schnittlauchlocken wie auf einem David-Cassidy-Centerfold, wie die schneie, schmierig-mechanische Schönheit des jungen Jeff Bridges in *Hard Driver* oder wie irgendein Tankwart mit mädchenhaft langem Haar und billigen Jeans. Während Lucas zuvor eine spezifisch hetero-männliche Haltung zur Schau getragen hatte, untermauert von der paradigmatischen Kombination bestimmter Gegenstände, zeigt dieses Bild nun ihren Wechsel ans andere Ufer. Lucas bedient sich der Demontage des Geschlechts – entsprechend den verstiegenen Theorien homosexueller Theoretiker –, um die Heterosexualität und deren Kritik in den Vordergrund zu rücken. Heterosexualität scheint zunächst so selbstverständlich zu sein wie die Luft, die wir atmen, und doch ist deren Neu-Interpretation vom Standpunkt der Homosexualität aus nur der nächste logische Schritt im Zirkel einer immer wieder neu ansetzenden Identitätssuche. Die Titten dürfen da natürlich nicht unerwähnt bleiben: diese süßen, überraschenden Schwellkörper schleichen sich unten über die Seite. Wie irgendein Teeny-Idol aus einer längst vergessenen Fernseh-Show sieht diese Lucas aus, einstudiert-cool lässt sie die abgebrannte Zigarette im Mundwinkel hängen, trägt eine Furche auf der Stirn, ist hübsch wie ein Junge und beginnt eher als Objekt der Blicke denn als deren Beherrscherin zu posieren. Lucas bedient sich der Homosexualität, um Abstand zu schaffen zwischen sich und der konventionellen Rolle. Während sie die Schwule mimt – jedenfalls jemanden abseits der Norm – und dadurch ideologisches Kolonisierungs-Geheul in Kauf nimmt, setzt sie sich in eine Brutstätte heterosexueller Verunsicherung und führt darin Regie.<sup>4)</sup> Gerade die visuelle Adaption dieses postmodernen Spiels mit den Oberflächen erlaubt es Lucas, die gegengeschlechtlichen Beziehungen aus ihrem selbstgefälligen Schlummer des Nicht-Anders-Seins zu reißen.

(Übersetzung: Nansen)



Autographed issue of "the idler,"  
July-August 1995, collection of the author /  
Signierte Ausgabe der Zeitschrift  
«the idler» vom Juli/August 1995, im Besitz  
der Autorin dieses Artikels.

1) Carl Freedman, «A Nod's as Good as a Wink», *Frieze*, Sommer 1994.

2) Ebenda.

3) Coco Fusco, *English Is Broken Here*, The New Press, New York 1995, S. 68.

4) In «Who's Doin' The Twist» aus *English Is Broken Here* schreibt Fusco: «Die gegenwärtige Tendenz im Studium der Geschlechter, Rollentausch und Verkleiden als psychosymbolisch zusammenhängende Arten der Aneignung zu interpretieren, liesse sich neu bewerten im Zusammenhang mit der Neigung weisser Wissenschaftler, Entsprechungen zwischen den verschiedenen Randformen zu konstatieren, indem sie den einzelnen Fall von seinem jeweiligen Kontext losgelöst betrachten.» (S. 71) «Während das Studium der Geschlechterrollen auf Untersuchungen zur Rassenproblematik Bezug nimmt, tendiert das Studium des Heterosexuellen nun dahin, die Homosexualität zu vereinnahmen. Die Vereinnahmung ist offenbar ansteckend.»

CARL FREEDMAN

# Bollocks

You need balls to make art. Or so a friend of mine says. If this is the case then Sarah Lucas certainly fits the bill. She's got the bravado, a kind of libidinal pulse that's way above the norm. In her various kinds of self-portraiture Lucas presents herself as alternately lewd, crude, laid-back, and defiant. It's somewhat of a pose. An invented, partly fictional persona that takes on the desires and ideals of its author. Although essentially resistive, Lucas handles things with a lightness of touch that suggests a vulnerability, belying the more overt posturing. Elucidating the line which divides the real and the fictional is no simple matter. Both aspects substantively affect each other, and somewhere between the two there's the mythmaking process forever muddying the truth.

What is clear is the unapologetic nature of her self-affirmations and an absence of resentment. It finds a close parallel in Nietzsche's own uncompromising proclamations: "You see, I don't want rudeness to be underestimated: It is by far the most humane form of contradiction and, in the midst of effeminacy, one of our foremost virtues."<sup>1</sup> Aimed at the dissolution of manifold restrictions, taboos, and repressive edicts, Lucas seeks to overcome the political forces which define, control, and silence. In the extreme is 1, 123, 123, 12, 12 (1991), her own old,

well-worn boots fitted with razor blades at the front. Modeled on a similar style worn by skinhead thugs, they seethe with potential violence.

Hypothetical in that they are primarily an art work created for aesthetic consumption, they still evince an authenticity and commitment through the creased and moulded leather which traces the history of her presence. A more direct record is found in the sculptures Lucas has cast from parts of her body. RECEPTACLE OF LURID THINGS (1991) is a single finger frozen in the gesture of the familiar offensive "up yours." An act associated with a moment of impulsive hostility is captured, and, with an economy of means, presented as a monument to defiance and rebellion.

Lucas sees the animosity lucidly displayed in these sculptures as a product of a moment in her history, perhaps pivotal but not necessarily definitive. "A couple of things have come about in a fit of anger. I think it's more reflected on myself, or at things in general rather than anything specific. Maybe it's just trying not to feel powerless, and one thing about feeling powerless is that what you are up against is so faceless, it's like banging your head against an invisible wall."<sup>2</sup> WHERE DOES IT ALL END (1995), a wax cast of the artist's mouth with real cigarette butt, evokes an impression of resigned despair. It's a remarkably effective simulation of the unpleasant,

---

CARL FREEDMAN is a writer and curator living in London.



SARAH LUCAS, *GET HOLD OF THIS*, 1994–95, concrete, 11 $\frac{3}{4}$  x 14 $\frac{1}{2}$  x 12" / NA SO WAS, *Beton*, 30 x 36,8 x 30,5 cm.

dirty end of life when things are used up, the body is waning, and there's probably more still to come.

In these and other related cast sculptures, like the armpit with real hair or the arms crossed in a bawdy sexual riposte, Lucas employs a formal articulation often overshadowed by the explicit exposition of subject matter. It's a singular style, basic in technique and modest in the common materials used, always bordering on the laconic. "I don't make things which are really precious. I don't have the patience to be whittling away at something forever. I make things how I am, in the way I'd naturally do something."<sup>3)</sup> But there's dexterity and control too. Lucas pares down, editing out the unnecessary, to create independent epigrammatic forms.

Part of Lucas's manipulation entails a degree of distortion, expressed in her fondness for the wide-angled lens. A series of self-portrait photos show her languishing with purposeful indifference in an armchair, legs apart, dramatically enlarged boots pushing up into the perspectival foreground. She has also made mobiles like *BUCKET OF TEA*, using cut-outs of the same photos. The movement of the floating images conveys a mood of detached listlessness, suspending the artist in a weightless state of fragile equilibrium.

The composite image building from these different works is one of transformation. Our present

moment is characterised by fluidity in personal identity, particularly in regard to gender and sexual status. From this freed-up, fragmented lexicon, Lucas takes what she needs and makes it her own. In doing so she constructs a powerful and effective matrix, fusing reversed signs with the "authenticity" of her working-class London origins.

Now that artists have been resurrected as a contingent source of meaning concerning their work (after the fateful pronouncement of the "death of the author"), it is inevitable that, in a time of hyperreflexivity, they will work increasingly on themselves. The self-construction of identity remains, to some extent, predicated upon a degree of external forces, not least the desires of the media/consumer complex for controversy (frisson) and authenticity (faith). Lucas knows all this, disguising and revealing as the situation dictates, making things slippery with visual and verbal puns. If one thing can be fixed amongst all this shifting interplay, then it is Lucas's unshakable belief in the validity and value of her particularity. And you know what you can do if you don't like it.

1) Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, (New York: Vintage, 1969).

2) Conversation with the artist, 1995.

3) *Ibid.*

CARL FREEDMAN

# Ach Quatsch!

Um Kunst zu machen, braucht es Unverfrorenheit oder auf englisch «balls», das meint jedenfalls einer meiner Freunde. Falls das zutrifft, bringt Sarah Lucas diese Voraussetzung zweifellos mit. Sie strotzt vor Selbstsicherheit und verfügt über eine Triebenergie, deren Pulsfrequenz jede Norm sprengt. In verschiedenen Selbstporträts gibt sich Lucas abwechselnd lüstern, vulgär, cool und zugeknöpft. Es handelt sich um eine bewusste Pose: eine erfundene, teilweise fiktive Person, die die Wünsche und Ideale ihrer Schöpferin verkörpert. Obwohl Lucas zutiefst kämpferisch und widerstandsfähig ist, deutet ihre Art, die Dinge mit Zartgefühl anzugehen, auf eine Verletzlichkeit, welche die zur Schau getragene Pose Lügen straft. Die Erhellung der Grenze, die das Reale von der Fiktion trennt, ist keine einfache Aufgabe. Beide Aspekte beeinflussen sich gegenseitig, und irgendwo dazwischen spielt sich der mythenbildende Prozess ab, der die Wahrheit für immer verschleiert.

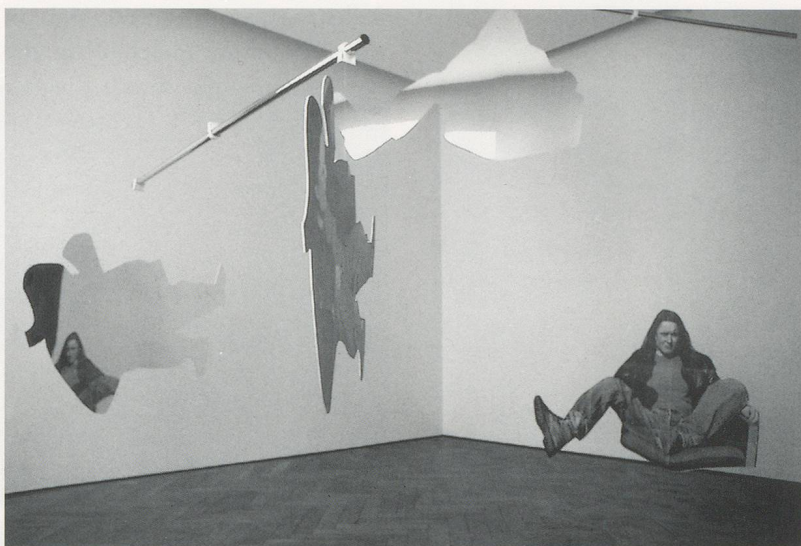
Klar ist der vorbehaltlose Charakter ihrer Selbstdarstellung und das Fehlen jeden Ressentiments. Dazu finden sich Parallelen in gewissen kompromisslosen Aussagen Nietzsches: «Man sieht, ich möchte die Grobheit nicht unterschätzt wissen, sie ist bei



---

CARL FREEDMAN ist Publizist und Kurator. Er lebt in London.

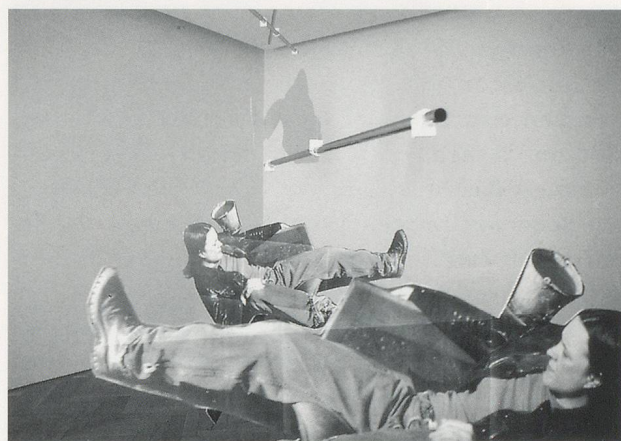
SARAH LUCAS, 1, 123, 123, 12, 12, 1991, a pair of worn boots, razor blades / ein Paar getragene Schuhe, Rasierklingen.



SARAH LUCAS, *BUCKET OF TEA I*,  
adjustable mobile, color laser copies on paper, mirrored styrene,  
chrome tubing, nylon wire, dimensions variable /  
TEEKESSEL I, veränderbares Mobile, Farblaserkopien auf Papier,  
Styrol, Chromstahlröhre, Nylondraht, Grösse variabel.

weitem die humanste Form des Widerspruchs und, inmitten der modernen Verzärtelung, eine unsrer ersten Tugenden.»<sup>1)</sup>

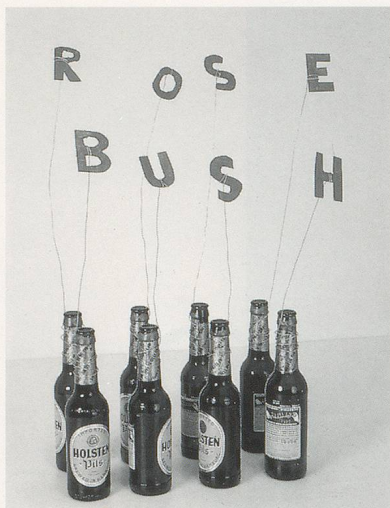
Mit dem Ziel, die mannigfaltigen Einschränkungen, Tabus und repressiven Bestimmungen zu zersetzen, versucht Lucas die politischen Kräfte auszutricksen, welche die Grenzen bestimmen, die Kontrolle ausüben und uns zum Schweigen bringen. Am weitesten treibt sie dies im Werk 1, 123, 123, 12, 12 (1991), das ihre eigenen abgetragenen Schuhe zeigt, vorn mit Rasierklingen ausgestattet. Dem Kleidungsstil gewalttätiger Skinheads nachempfunden, vermitteln sie ein ungeheures Gewaltpotential. Trotz der Tatsache, dass es sich zunächst um ein Kunstwerk handelt, das für den ästhetischen Gebrauch gedacht ist: durch das abgewetzte und ausgebeulte Leder, das ein Stück Geschichte ihrer Trägerin ins Spiel bringt, atmen sie Authentizität und Verbindlichkeit. Ein noch direkteres Zeugnis legen jene Skulpturen ab, die Lucas durch das Abformen eigener Körperteile schuf. *RECEPTACLE OF LURID THINGS* (Gefäß schauderhafter Dinge, 1991) ist ein einzelner Finger, ab-



geformt in der bekannten vulgären Geste des «du kannst mich mal». Hier ist ein Akt festgehalten, der mit einem Moment heftiger Feindseligkeit assoziiert wird, und er ist mit sparsamen Mitteln als ein Monument des Widerstands und der Rebellion dargestellt.

Lucas betrachtet die deutliche Feindseligkeit, die diese Skulpturen ausstrahlen, als Produkt eines Moments ihrer eigenen Geschichte, das vielleicht zentral, aber nicht endgültig bestimmend ist.

«Einiges ist in einem Anfall von Wut entstanden. Ich glaube, diese richtet sich eher gegen mich selbst oder auf die Dinge im allgemeinen als auf etwas Bestimmtes. Vielleicht ist es nur ein Versuch, sich nicht ohnmächtig zu fühlen; denn fühlt man sich



SARAH LUCAS, ROSE BUSH, 1993,  
 paint on cardboard, wire, eight beer bottles,  
 dimensions variable / Farbe auf Karton,  
 Draht, acht Bierflaschen, Grösse variabel.

ohnmächtig, so ist das Gegenüber gesichtslos, es ist, als schlage man mit dem Kopf gegen unsichtbare Wände.»<sup>2)</sup> WHERE DOES IT ALL END? (Wohin soll das alles führen?, 1995), ein Wachsabdruck des Mundes der Künstlerin, mit einem echten Zigarettenstummel zwischen den Lippen, erweckt den Eindruck resignierter Verzweiflung. Es ist eine bemerkenswert wirkungsvolle Darstellung der unerfreulichen, düsteren Seite des Lebens, wo alles verbraucht ist, der Körper im Zerfall begriffen und wohl noch Schlimmeres in Aussicht.

In diesen und anderen, verwandten Abguss-Skulpturen – etwa der Achselhöhle mit echtem Haar oder den in anzüglich sexueller Gebärde gekreuzten Armen – verwendet Lucas eine formale Sprache, die oft übertönt wird durch die krasse Darbietung des Inhaltlichen. Es ist ein besonderer Stil, einfach in der Technik und bescheiden in der Verwendung gewöhnlicher Materialien, immer dicht an der Grenze zum Lakonischen. «Ich mache keine wirklich wertvoll gearbeiteten Sachen. Ich habe nicht die Geduld, lange an etwas herumzufeilen. Ich mache alles so, wie es mir natürlicherweise entspricht.»<sup>3)</sup> Aber es steckt durchaus auch handwerkliches Geschick und Kontrolle drin. Lucas reduziert, lässt Überflüssiges weg und schafft so eine unabhängige epigrammatische Form.

Zum Teil arbeitet Lucas mit gewissen Verzerrungen, was sich in ihrer Vorliebe für das Weitwinkelobjektiv äussert. Eine Serie von photographischen

Selbstporträts zeigt sie, sich in einem Lehnstuhl räkelnd, betont gleichgültig, die Beine gespreizt, im Vordergrund die durch die Perspektive ins Riesenhafte wachsenden Schuhe. Sie hat auch *Mobiles* gemacht, etwa BUCKET OF TEA (Teekessel, 1994), wozu sie Ausschnitte derselben Photos verwendet hat. Die Bewegung der schwebenden Bilder vermittelt eine Stimmung gelöster Trägheit und zeigt die Künstlerin im gewichtslosen Zustand eines labilen Gleichgewichts.

Das Gesamtbild, das sich aus der Betrachtung der verschiedenen Werke ergibt, ist eines des Übergangs und der Veränderung. Unsere Gegenwart zeichnet sich aus durch das Fließende jeder persönlichen Identität, besonders was die Geschlechterrolle und den sexuellen Status angeht. Aus diesem aufgebrochenen, zertrümmerten Lexikon entnimmt Lucas jene Zeichen, die sie braucht, und macht sie sich zu eigen. Dadurch gelangt sie zu einer kraft- und wirkungsvollen Matrix, welche die ihrer herkömmlichen Bedeutung entfremdeten Zeichen mit der «Authentizität» ihrer Herkunft aus der Londoner Arbeiterklasse verschmilzt.

Heute, da Künstler sich wieder als kontingente Ursache der Bedeutung ihres Werks verstehen dürfen (nach der schicksalhaften Verkündigung vom «Tod des Autors»), ist es unausweichlich, dass sie, in einer Zeit der Hyperreflexivität, in zunehmendem Mass an und über sich selbst arbeiten. Die Selbstkonstruktion von Identität bleibt bis zu einem gewissen Grad von äusseren Kräften abhängig, nicht zuletzt von den Bedürfnissen der Medien und Konsumenten nach Auseinandersetzung (Nervenkitzel) und Authentizität (Geborgenheit). Lucas weiss darum, sie verhüllt und enthüllt, wie es die Situation gerade erfordert, macht die Dinge aber gleichzeitig unfassbar durch ihre visuellen und verbalen Zweideutigkeiten. Wenn etwas greifbar ist in dieser schillernden Interaktion, so ist es Lucas' unerschütterlicher Glaube an die Gültigkeit und den Wert ihrer Eigenart. Und wem das nicht passt...

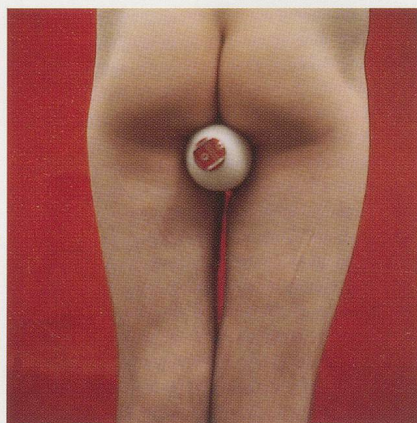
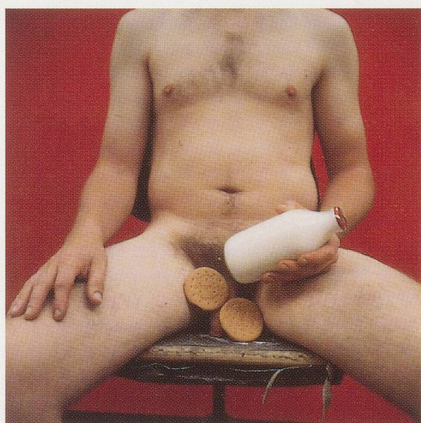
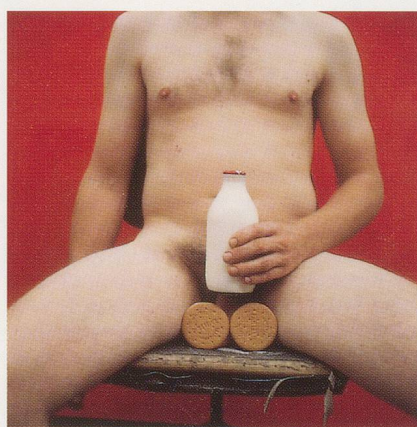
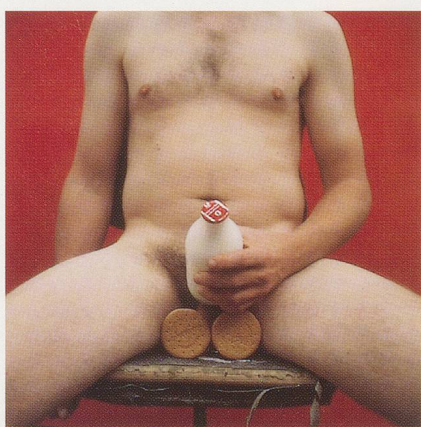
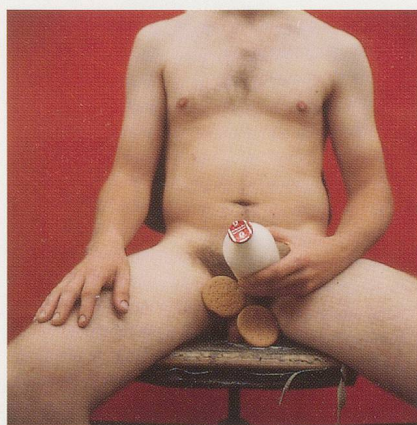
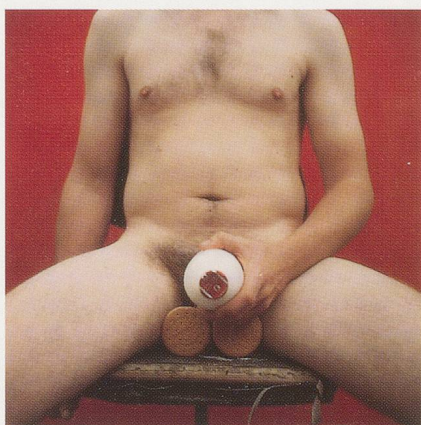
(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, zitiert nach der Werkausgabe von Karl Schlechta, Bd. 2, München 1966, S. 1076.

2) Gespräch mit der Künstlerin, 1995.

3) Gespräch mit der Künstlerin, 1995.

SARAH LUCAS, GET OFF YOUR HORSE AND DRINK YOUR MILK, 1994 / STEIG VON DEINEM ROSS UND TRINK DEINE MILCH.



EDITION FOR PARKETT

*Sarah Lucas*

LÖWENHERZ, 1995

Metallguss

ca. 7 x 7 x 4,5 cm

50 Exemplare in Bleilegierung

50 Exemplare in Messing

Auflage: 100, signiert und nummeriert



LION HEART, 1995

cast metal

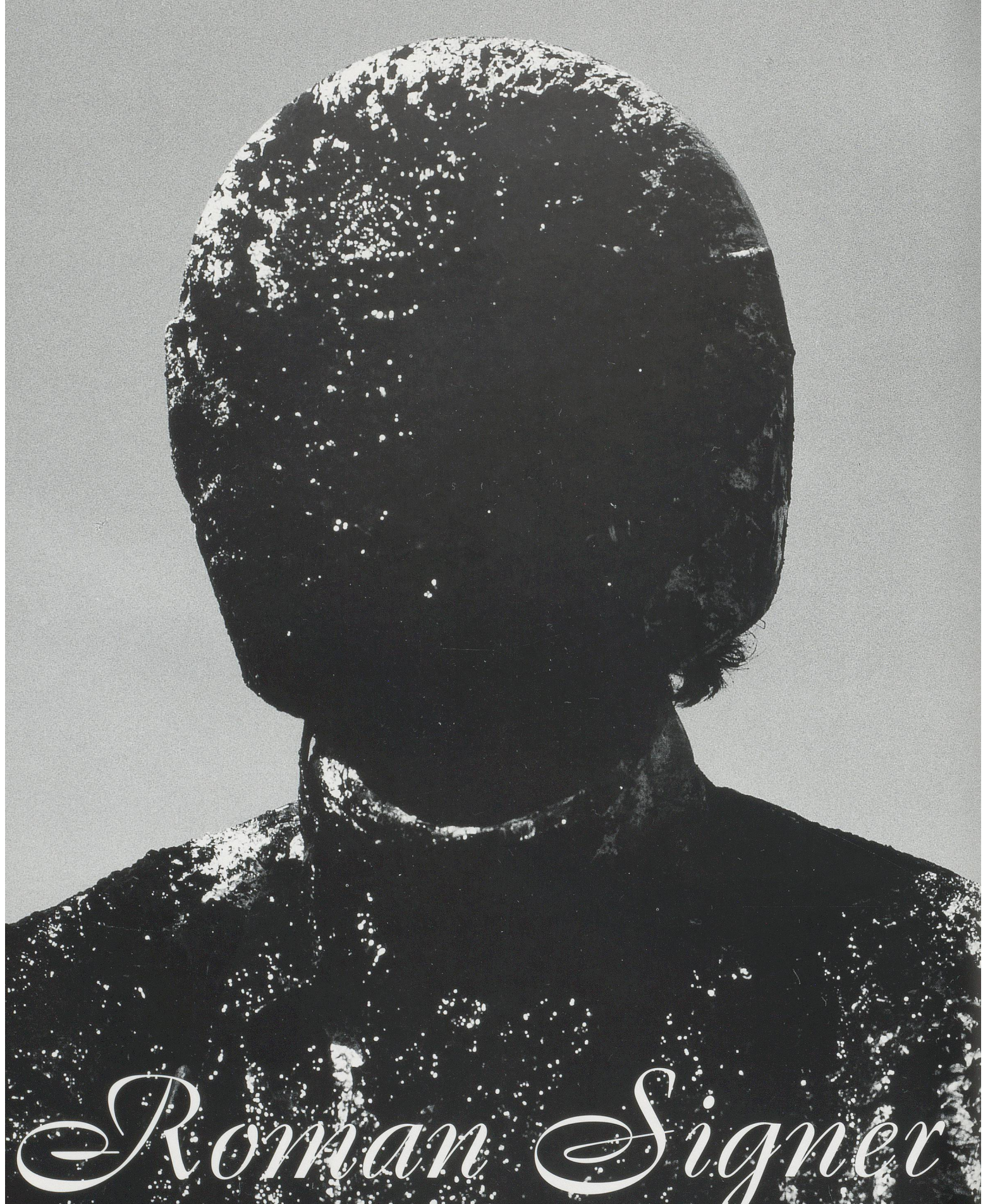
approx.  $2\frac{3}{4}$  x  $2\frac{3}{4}$  x  $1\frac{3}{4}$ "

50 pieces of cast lead

50 pieces of cast brass

Edition of 100, signed and numbered





*Roman Signer*

JEAN-YVES JOUANNAIS

# ROMAN SIGNER – PROMETHEUS’ RÜCKSTAND

Roman Signer hat 1981 bei St.Gallen eine Performance mit dem Titel WETTLAUF veranstaltet. Der Künstler hat in einem Feld zwischen zwei Bäumen ein Seil aufgespannt und daran einen Feuerwerkskörper befestigt, den er anzündet. Auf dem Kopf einen roten Plastikhelm, der von der bukolischen Landschaft absticht, läuft er hinter der fliegenden «Rakete» her. So sieht man, von hinten, wie der Künstler-Sprinter sich entfernt und auf diesem von vornherein verlorenen Lauf abmüht. In der Tat verliert er, weit abgeschlagen von dem Geschoss. Er ist im Rückstand zum Werk. Erinnerung wir uns, dass Marcel Duchamp in einer berühmten Notiz in der BOÎTE VERTE (1934) vorschlägt, das Wort «Rückstand» statt «Bild» oder «Gemälde» zu verwenden. Die Performance von Roman Signer wäre also, um den Autor des GRAND VERRE zu paraphrasieren, nichts anderes als ein Rückstand im Handeln, was man auch von einem Prosagedicht oder einem silbernen Spucknapf sagen könnte.

JEAN-YVES JOUANNAIS ist stellvertretender Chefredakteur von *Art Press*, Paris. Er hat an der Biennale von Venedig 1995 die Ausstellung «Geschichte der Niedertracht» (Circolo dell’Arsenale) organisiert.

Andererseits verweist das Bild auf das berühmte Happy-End im Film, ein Happy-End, das hier paradoxerweise in einem Fehlschlag endet. Denn auf diesem Schweizer Rasen findet in der Tat eine Art lächerliches Remake der Tragödie des Prometheus statt. Man hat (allzu) oft die Gestalt des Prometheus benutzt, um das Wirken des Künstlers in der modernen Menschheitsgeschichte zu definieren: Dieb des Feuers. Prometheus ist vor allem ein Vorläufer von Christus, eine vorchristliche Gestalt des Opfers für die Liebe zum Menschen, ein Erlöser. Aber Roman Signer bevorzugt die mythologische Version eines Erlösers, der nicht erlösen kann und der dem Feuer, das er den Menschen bringen will, nachläuft, ohne es erreichen zu können. Ein Sisyphos-Christus im Rückstand, verurteilt zu diesem Rückstand, der ihn aber auch vor jedem Moralismus und Akademismus bewahrt. Das ist eine ironische, ja zynische Sicht, die wie ein Echo auf Ciorans Ausruf antwortet: «Die Gesellschaft ist eine Hölle von Erlösern!»

Eine Sammlung von Katastrophen mit notwendig unvollkommenen Ergebnissen: das ist ein explizites Résumé der Performances, die der Künstler seit 1974 realisiert hat und die er selbst SCHNELLE VERÄNDERUNGEN nennt, Erfahrungen, in deren Rahmen sich



ROMAN SIGNER, WETTLAUF, 1981, Super-8-Film.

seine Ästhetik des Zufalls entwickelt, eine Poesie, die Fest und Enttäuschung zugleich ist.

Ich kenne nichts Überzeugenderes als diese Werke, die das Fiasko wählen, nicht so sehr aus ästhetischem Ehrgeiz, sondern als poetische Vernunft. Wichtig ist übrigens nicht, dass der Künstler verliert oder scheitert, sondern dass er dem Gedanken zustimmt, die Vollkommenheit nicht zu erreichen. Auch diese Werke von Roman Signer neigen zur Unvollkommenheit, indem sie auf das Zufällige des Spiels setzen, das Verpuffen dem Aufbau vorziehen und es dem Gewicht und den verschiedenen mechanischen Kräften überlassen, einige flüchtige Formen oder Phantome von Formen im Raum zu erschaffen. Diese Unvollkommenheit im WETTLAUF, vital und gelassen, bar jedes nihilistischen oder masochisti-

schen Beigeschmacks, ähnelt jener Unvollkommenheit, die Takeno Jôô und Sen no Rikyû im 16. Jahrhundert in die Teezeremonie einführten, die damals auf ihrem Höhepunkt stand. Für sie sollte die Zeremonie beweisen, dass geistiger Reichtum nicht im Luxus und in der Vollkommenheit, sondern in der Schlichtheit und Unvollkommenheit erreicht werden kann. In jener Zeit wurden die chinesischen durch koreanische Trinkschalen und durch Töpferwaren des Stils Hakeme, Ido oder Komogaï aus der Yi-Zeit ersetzt, Gegenstände, die weniger kostbar aussehen: unsichere Rundungen, plumpere Formen und weniger regelmässige Farben. Mit diesen bescheidenen Gegenständen ist das *Chanoyu* im Stil Wabi, geprägt von Schlichtheit und Ausgeglichenheit – *Wabi cha* –, etabliert worden, um damit seine



ROMAN SIGNER, RACE, 1981, Super-8 film.

endgültige Form zu erhalten. Eine Unvollkommenheit, die auch ganz nah an jener ist, die Jean Cassou im Werk von Ramon Gomez de la Serna ausfindig machte. «Das Werk von Ramon», schrieb er, «könnten wir vielleicht eine Katastrophe nennen, wenn wir uns nicht vorstellen könnten, dass man etwas anderes will als das, was uns als das höchste Ziel der Kunst erscheint: Ordnung, und nochmals Ordnung; wir führen immer nur dieses Wort im Mund.»

Ordnung, und nochmals Ordnung, in der Tat steht die «Rückkehr zur Ordnung» wieder einmal auf der Tagesordnung, im Programm der verschwommenen Reaktionäre, die heute über Frankreich herfallen, um die Rechte an die Macht zu bringen, ermutigt – was die Künste angeht – durch das Ausstellungs-Manifest von Jean Clair auf der

Jahrhundertfeier der Biennale von Venedig; durch die Infragestellung des Abtreibungsrechts – was das Soziale angeht; durch – 40 Jahre später – die Wiederaufnahme des Prozesses gegen den Nouveau Roman – was die Literatur angeht, usw.

In diesem Kontext entfaltet die Kunst von Roman Signer ihre libertären Kräfte. Und sein WETTlauf ist offensichtlich keine Flucht, sondern nähert sich im Gegenteil einer Feier der frei ausgelebten Formen der Unreife, jener Unreife, die ihn in unserem Jahrhundert ganz gewiss mit Gombrowicz, aber auch mit Jarry, Picabia oder Filliou verbindet. Ein Rückstand auf dem Weg des «Zurück zur Ordnung».

(Übersetzung: Hans Therre)

JEAN-YVES JOUANNAIS

# ROMAN SIGNER— PROMETHEUS'S DELAY

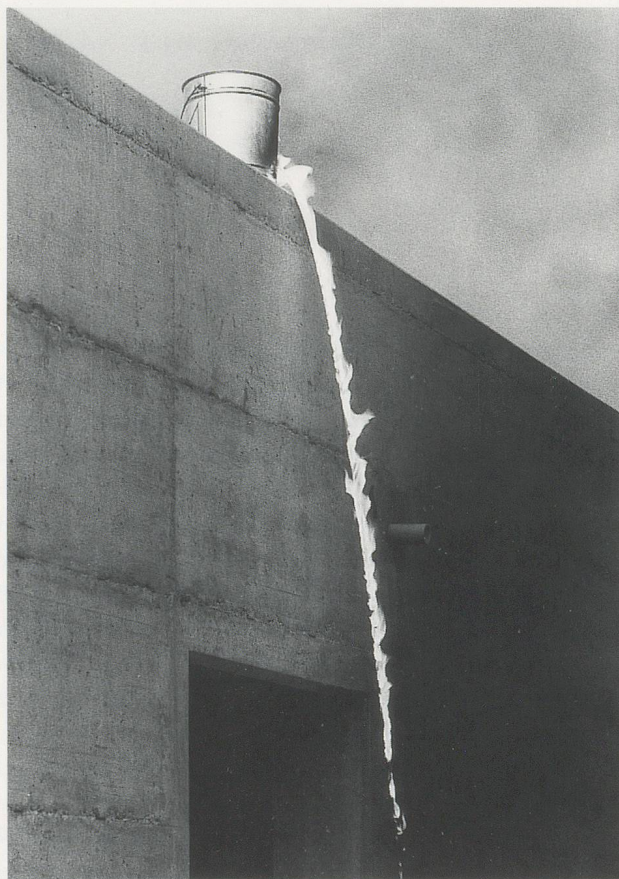
ROMAN SIGNER, EIMER MIT BENZIN, 1984 /  
BUCKET WITH FUEL. (PHOTOS: PETER LIECHTI)

In 1981, Roman Signer put on a performance entitled RACE near St. Gall. Having stretched a cable in the air between two trees in the middle of a meadow, the artist attached a rocket to it which he then lit. Wearing a red plastic helmet that clashed with the bucolic landscape, he dashed under the flying rocket: one saw, from behind, the artist-sprinter running off, desperately struggling at a race that was lost from the start. And indeed he did lose, finishing far behind the projectile. He is late with regard to the work. Let us recall that in a famous note included in *LA BOÎTE VERTE* (The Green Box, 1934), Marcel Duchamp suggested using the word "delay" in the place of "artwork" or "painting." Thus the performance of Roman Signer would be simply, to paraphrase the author of *LE GRAND VERRE*, a delay in acts—the same way one speaks of a poem in prose or a silver spittoon.

The image, moreover, is also reminiscent of the old happy endings in movies, though here the happy ending is paradoxically compromised by its own failure. For what is being staged on this Swiss lawn is some kind of derisory remake of the Promethean

---

*JEAN-YVES JOUANNAIS* is assistant editor in chief of *Art Press*, Paris. He organized the exhibition "History of Infamy" at the Venice Biennale 1995 (Circolo dell'Arsenale).

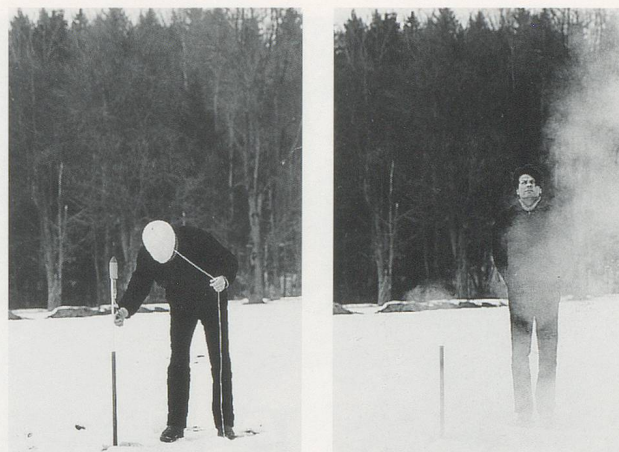


ROMAN SIGNER, ZIPFELMÜTZE MIT RAKETE, 1983 /  
KNITTED CAP WITH ROCKET. (PHOTO: ERNST SCHÄR)

tragedy. Often, too often perhaps, the figure of Prometheus has been used to define the position of the artist in modern human History—as stealer of fire. Prometheus is above all a precursor of Christ, a pre-Christian figure of sacrifice suffered for the love of the human race: a savior. But the mythological version favored by Roman Signer is that of a savior incapable of saving, chasing after the fire that he is supposed to give to humanity, without ever being able to catch up to it. A little Sisyphean Christ running late, condemned to this lateness, a delay that saves him at once from all moralism and all academicism. His is an ironic, even cynical, point of view, which echoes the utterance of Cioran: “Society: an inferno of saviors!”

A collection of catastrophes with necessarily imperfect results: This fairly well sums up the performances that the artist has realized since 1974, which he calls FAST CHANGES, a series of experiments within the framework of which he develops an aesthetics of the accidental, a poetry at once festive and deceptive.

I know of nothing more convincing than these works that choose fiasco, not so much as an aesthetic ambition, but as a poetic *raison d'être*. The important thing being, in this case, not that the artist lose or fail, but that he acquiesce to the idea of not achieving perfection. The works of Roman Signer tend, indeed, toward imperfection, aiming at the aleatory nature of games, favoring combustion over construction, relegating to heaviness and the forces of mechanics the concern for recreating in ephemeral fashion a few forms or ghosts of forms in space. The imperfection at stake in RACE—vital and serene and devoid of any nihilistic or masochistic connotations—is closely related to that which Takeno Jōō and Sen no Rikyū introduced in the sixteenth century into the Tea Ceremony, which was at its apogee at the time. According to them, the ceremony was intended to prove that spiritual richness can be achieved not through luxury and perfection, but through simplicity and imperfection. At that time, Chinese woods were being replaced by Korean woods and by pottery in the Hakeme, Ido, and Komogai styles of the Yi period, objects less precious in appearance, with imprecise roundings, rougher forms, less regular col-



ors. It was with such unpretentious objects that the *shanyou* of the Wabi style, marked by simplicity and serenity—*wabi-cha*—was established and eventually achieved its definitive form. It's an imperfection very similar to that which Jean Cassou saw in the work of Ramon Gomez de la Serna. “We might be tempted,” he wrote, “to call the work of Ramon a catastrophe, if we were unable to imagine that one might wish to attempt something other than what appears to us to be the highest goal of art: order, order—that's the only word that comes to our lips.”

Order, order, indeed: the “return to order” is once again the order of the day, the program of the reactionary waves crashing down on France since the Right's return to power. In the artistic sphere it has been encouraged by the manifesto-exhibition of Jean Clair at the centenary celebration of the Venice Biennale; in the social sphere by the new questioning of the right to abortion; in the literary sphere by the revival, in the press, forty years after the fact, of the trial of the New Novel, and so on.

It is in such a context as this that Roman Signer magnifies his own libertarian virtues. And his RACE, obviously, is not an escape, but on the contrary is much closer to a celebration of the freely lived forms of Immaturity, that immaturity which links him across the century to Gombrowicz, Jarry, Picabia, and Filliou. It is a delay on the road to the “return to order.” (Translated from the French by Stephen Sartarelli)

KONRAD BITTERLI

# Roman Signers

*«Ich habe vielleicht einen anderen Skulpturbegriff. Der hat sich allmählich durch meine*

## skulpturale

*Aktionen entwickelt. Ich habe mich dabei immer als Bildhauer verstanden. Es geht im-*

## Ereignisse

*mer um Probleme im Raum, das Geschehen im Raum, Zeitabläufe.» Roman Signer<sup>1)</sup>*

Eine mit Schutzanzug und Helm bewehrte Figur beugt sich tief über ein Metallfass und löst gleichzeitig mit dem Fuss eine Zündung aus. Eine heftige Explosion, fontänenartig schießt weisse Farbe empor, verspritzt Helm und Anzug und beraubt die Figur der Sicht durchs Visier... Ein rätselhaftes, absurdes Ritual, ein Akt destruktiver Selbstblendung? Tatsächlich handelt es sich um eine Aktion des Künstlers Roman Signer.

PORTRÄTGALERIE lautet der Titel einer 1993 entstandenen Arbeit in der Anordnung von vier eben solchen Fässern. Die explodierenden Farben sind längst eingetrocknet. An der Wand sind gerahmte Schwarzweissphotographien zu sehen, je ein «Porträt» des Künstlers, aufgenommen nach jeder Farbexplosion. Die Relikte der Aktion sind zur bleibenden Skulptur verfestigt, das Spielerische des Moments zum beängstigenden Bild erstarrt, das Porträt seines Gesichtes beraubt. Mit heftiger Geste wird die Vorstellung verstaubter Ahnengalerien zum eindringlichen «Moment-Monument», zur zeitgenössischen Metapher verdichtet.

---

KONRAD BITTERLI ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des Kunstmuseums St. Gallen.

Aktion und Skulptur, dynamische und statische Momente in Roman Signers Schaffen sind nicht so sehr als Gegensätze denn als Zustände derselben Werkstruktur zu verstehen, einer Struktur mit einem Potential als Möglichkeit zukünftiger, energetischer Veränderungen, der Transformation als momenthafte Gestalt und dem Relikt als Spur vergangener Ereignisse. Die skulpturale Form, das an sich statische Objekt im Raum, wird in Signers Werk durch die Dimension Zeit erweitert, gleichsam «verflüssigt». Das Sichtbarmachen von Prozessen bestimmt seinen Skulpturbegriff im Sinne künstlerischer Positionen der sechziger und siebziger Jahre. Diese Traditionen, welche in der Durchdringung von Raum und Zeit und der Dematerialisierung des Werkes in temporale Strukturen die Gesamtorganisation von Skulptur grundlegend verändert haben, erneuert Roman Signer für die Gegenwart, indem er neben dem statischen Objekt den Moment selbst als skulpturalen Vorgang definiert.

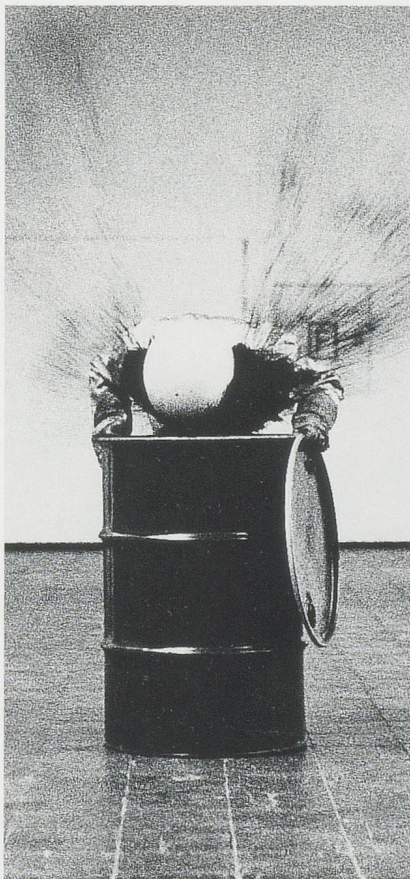
Roman Signers Schaffen setzt zu Beginn der siebziger Jahre mit Werken ein, die mit beinahe wissenschaftlicher Akribie Naturphänomene visualisieren. In seiner künstlerischen Recherche, einer Art plastischer Grundlagenforschung, widmet er sich

## ROMAN SIGNER, PORTRÄTGALERIE, 1993

(PHOTOS: STEFAN ROHNER)



den der Natur innewohnenden Kräften, den Energiepotentialen der uns umgebenden Dinge wie Sand, Stein oder Wasser. So sammeln die Kunststofftrichter des REGENFELDES (1975) den Niederschlag in schmalen Metallbehältern und drücken mittels Verdrängung Holzschwimmer und Trichter nach oben. Im Aussenraum plziert, wird die Arbeit zum spielerischen Messgerät, das Veränderungen natürlicher Kräfte im zeitlichen Verlauf sichtbar macht. Die Kraft des Regens, ganz allgemein die Kräfte der Natur werden nicht als normierte Masszahlen oder abstrakte Energievektoren, sondern in ihrer konkreten Dinghaftigkeit evident. Im musealen Raum wiederum bleiben dieselben Vorgänge als Potential in der künstlerischen Versuchsanordnung gedanklich präzise wahrnehmbar. Neben solchen die Zeit-



dimension dehrenden Werken entstehen momenthafte Strukturen mit Hilfe von Zündschnüren oder Explosionen wie RAUCHKREUZ (1975) oder WASSERSÄULE (1976). Gemeinsam ist diesen frühen Arbeiten die ausgesprochene Kargheit der wenigen, immer wieder verwendeten Materialien und Gegenstände – neben den Elementen Wasser, Sand oder Stein auch Ballone, Tische, Hocker, Fässer usw. – sowie die Visualisierung energetischer Potentiale. Diese wirken als wesentliche formbildende Momente im Werk: Natur als Werkstoff und Partnerin im Schaffensprozess zugleich: *«Ich mache viele Objekte nur halb fertig und will dann, dass die Natur weitermacht, irgendwie mit hineinfliesst und sich manifestiert. (...) Ich spiele in und mit der Natur.»*

Seine ephemeren Skulpturen hat Roman Signer seit Beginn stets

*Roman Signer*

ROMAN SIGNER, RAUCHKREUZ, 1975 / CROSS OF SMOKE.



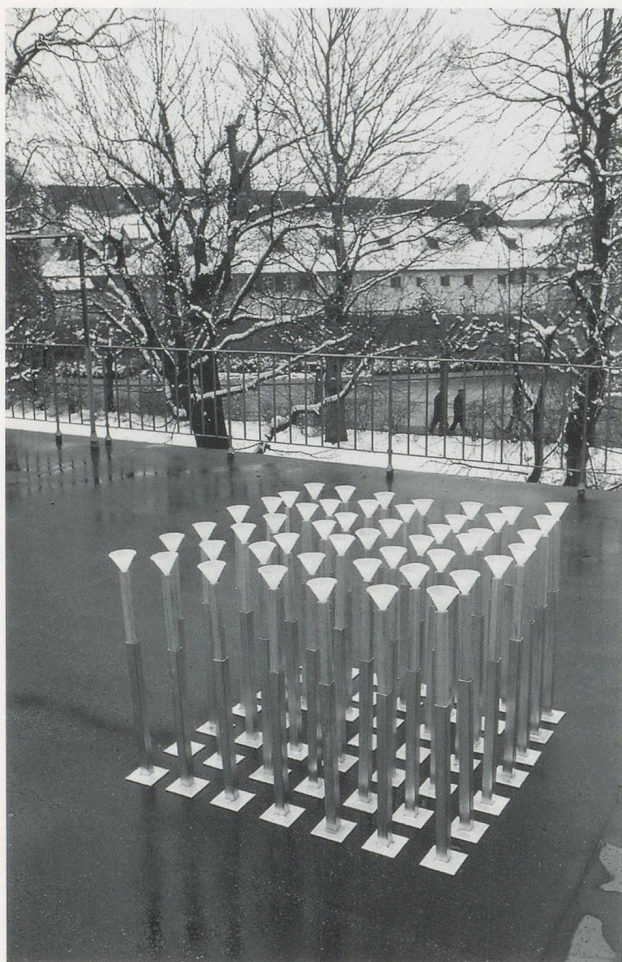
ROMAN SIGNER, WASSERSÄULE, 1976 / WATER COLUMN.

(PHOTO: EMIL GRUBENMANN)



in Film und Video festgehalten, wodurch sich diese Medien zu einem umfangreichen Schaffensbereich verselbständigt haben.<sup>2)</sup> Was als filmische Dokumentation raumzeitlicher Strukturen beginnt, entwickelt sich Anfang der achtziger Jahre zur eigentlichen künstlerischen Handlung, zur Aktion, in welcher der Künstler selbst als Akteur auftritt. Dabei setzt er sich unmittelbar den von ihm entfesselten Naturgewalten aus. Mit diesem konsequenten Schritt gleichsam «vor die Kamera» gewinnt der bereits vorhandene prozesuale Aspekt gegenüber den anderen Werkzuständen an Bedeutung. In solchen Aktionen – Roman Signer spricht stets von «Ereignissen» – kondensiert das Potential im Augenblick der Explosion, gerinnt Ver-

ROMAN SIGNER, REGENFELD, 1975 / RAIN FIELD.



gangenes im Moment, wird Spielerisches zu Existentielltem, zur Manifestation von Leben angesichts der elementaren Wucht drohender Naturkräfte. Das Herausfordern der Gewalten, die unmittelbare Konfrontation mit der Gefahr hat der Künstler selbst als Sucht diagnostiziert: *«Irgendwie ist es fast wie eine Sucht, ich muss einfach diese Erfahrung machen, ich muss durch diesen Tunnel gehen, durch diese Gefährdung, durch dieses Nadelöhr.»*

Ausgelöst durch die unmittelbare Gefährdung in der Aktion und entscheidend mitgeprägt von konkreten Erlebnissen wie dem Todesfall eines Freundes beim gemeinsamen Kajaksport, hat sich Roman Signers gesamtes Œuvre Anfang der achtziger Jahre wesentlich verdichtet und existentiell aufgeladen. Das offenbart sich nirgends so deutlich wie in der umfangreichen Werkgruppe der Kajak-Arbeiten, diesen skulpturalen Metaphern für Lebensreise und Tod, oder der eingangs erwähnten PORTRÄTGALE-RIE (1993). Solches gilt auch für die zentrale AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR (1989). Diese leise Raum-Zeit-Skulptur thematisiert nicht nur in äusserst prägnanter Form den Prozess des Weg-Gehens, Roman Signer versteht sie auch als ein metaphorisches Abschiednehmen von Heimat und Vergangenheit nach dem Tod seiner Mutter.<sup>3)</sup>

In Roman Signers Schaffen, in der präzisen Wahl der mit Erlebtem durchdrungenen Gegenstände sowie in den die raumzeitlichen Dimensionen sprengenden Skulpturen, verbindet sich aktuelles plastisches Denken mit subjektiv vollzogenem Leben, bestimmt sich sein Œuvre an der Schnittstelle zwischen zeitgenössischer Plastik und existentieller Chiffre. Diese vermag der Künstler zu verbindlichen Metaphern zu verdichten, zu eindrücklichen Sinnbildern menschlicher Verstrickungen am Ende des 20. Jahrhunderts.

1) Alle Zitate des Künstlers stammen aus einem Gespräch mit Lutz Tittel, in Kat. *Treffpunkt Bodensee*, Städt. Bodensee-Museum, Friedrichshafen 1984, S. 83–93.

2) Neben Skulptur, Aktion, Film und Video wäre noch die Zeichnung als weiterer Werkstrang zu nennen. Vgl. dazu Konrad Bitterli, «Grundlagen skulpturalen Denkens», in Kat. *Roman Signer Skulptur*, Kunstmuseum St. Gallen, 1993, S. 36–60. Derselbe Katalog enthält ein Werkverzeichnis des Künstlers bis 1993.

3) Der Artikel von Max Wechsler, S. 144 dieser Ausgabe, befasst sich eingehend mit der hier angesprochenen Aktion.

KONRAD BITTERLI

# Roman Signer's

*Perhaps I have a different concept of sculpture.*

## Sculptural

*It's one that has developed in the course of my actions. I've always thought of myself as a sculptor.*

## Events

*The problems are always related to space, to events in space, to temporal processes.* Roman Signer<sup>1)</sup>

A modern-day knight in a protective suit and a visored helmet ignites a fuse with one foot, while bending deep over a metal barrel. A violent explosion ensues; a fountain of white paint shoots up into the air, splattering helmet and suit and obstructing the figure's vision. An enigmatic, absurd ritual? A destructive blinding of the self? What we have here is a description of one of Roman Signer's actions.

PORTRAIT GALLERY (1993) is the title of a work that comprises a row of four barrels. The exploded paint has long since dried up. Framed, black-and-white photographs on the wall are portraits of the artist taken after each explosion. The remains of the action have solidified into an enduring sculpture, the playful act of the moment has been frozen into a frightening image, the portrait has been robbed of

its face. A vehement gesture transforms the idea of a moth-eaten gallery of ancestral portraits into an urgent "monument of the moment," into a contemporary metaphor.

Action and sculpture, dynamics and stasis in Roman Signer's oeuvre do not oppose each other but are rather different states of the same structure. It is a structure that displays the potential of future, energetic change; it is transformation as transient shape; it is detritus as traces of past events. The sculptural form in Signer's oeuvre, the static object in space, is expanded—liquefied, as it were—to include the dimension of time. The visualization of process is a defining element in a concept of sculpture that recalls the artistic positions of the sixties and seventies. The mutually blurred boundaries of time and space and the dematerialization of the artwork into temporal structures, characteristic of these traditions, profoundly changed the entire organization of

---

KONRAD BITTERLI is curator at the Kunstmuseum St. Gall, Switzerland.

sculpture. Roman Signer has given them an equally profound and contemporary impact by defining not only the static object but also the moment itself as a sculptural process.

Roman Signer's oeuvre in the early seventies began with works that visualize natural phenomena with near-scientific precision. His artistic research into fundamental principles of plastic art was devoted to the nature of immanent forces, to the potential energy inherent in the elements of our environment—in sand, stones, or water. Thus, the narrow metal bases with plastic funnels in RAIN FIELD (1975) collect the precipitation until the rising water gradually displaces the funnels and the wooden floats. Seen outdoors, this work acquires the aspect of a playful measuring device that makes visible the changes in natural forces over the course of time. Natural forces—in this case, the rain—are not reduced to standardized forms of measurement or to abstract vectors of energy but are instead manifested in their unmistakably physical materiality. In the museum space, these same processes are precisely perceptible as potential manifestations of an experimental artistic construct. In addition to works which expand the dimension of time, Signer also produced structures of the moment with the help of fuses or explosions, as in SMOKE CROSS (1975) or WATER COLUMN (1976). Common to these early works is the explicitly restrictive choice of materials and objects used over and over again—water, sand, stone, balloons, tables, stools, barrels, and so on—as well as the visualization of potential energies. These elements are essential to the evolution of Signer's work. Nature is both his material and his partner in the process of creation: "I leave many of my objects half finished so that nature can do the rest, so that it flows somehow into the work and becomes manifest. (...) I play in and with nature."

Signer has kept a record of all his ephemeral sculptures on celluloid or tape; these records now form a substantial, self-contained branch of his oeuvre.<sup>2)</sup> What started out as the filmed documentation of time-space structures developed in the early eighties into independent artistic acts and actions in which the artist himself appears as the actor. He subjects himself directly to the natural forces unleashed

by his actions. This logical move "stage center" heightens the significance of the processual aspect of his work in contrast to the other, nonprocessual states of his pieces. In these actions—Signer calls them "events"—potential is compressed into the moment of explosion, the past coagulates in the split second, playfulness becomes existential, and life is manifested in confrontation with the elemental thrust of natural forces. The challenge of violent forces, the direct encounter with danger has been diagnosed by the artist himself as being "almost like an addiction. I have to undergo these experiences, I have to go through the tunnel, through the danger, through the eye of the needle."

Direct exposure to danger in such actions compounded by concrete experiences, such as the death of a friend while the two were kayaking together, lent an intense focus and an existential charge to Signer's oeuvre in the early eighties. This is most explicit in the extensive group of kayak pieces, sculptural metaphors for life's journey and death, but also in the PORTRAIT GALLERY and in one of Signer's key works, ACTION WITH A FUSE (1989). This latter, a quiet time-space sculpture, is not only a dramatic embodiment of the process of departure; it is also Signer's own metaphorical leave-taking from his hometown and the past, following the death of his mother.<sup>3)</sup>

Roman Signer's oeuvre—his precise choice of objects charged with personal experience, his sculptures that explode the dimensions of space and time—combines current plastic thinking and subjective living. It emerges at the interface between contemporary sculpture and existential token, uniting them in binding metaphors, in compelling emblems of entangled human life at the end of the twentieth century.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) All quotes are from the artist's conversation with Lutz Tittel in: *Treffpunkt Bodensee* (ex. cat.), Städt. Bodensee Museum, Friedrichshafen, 1984, pp. 83–93.

2) In addition to sculpture, actions, and film, Roman Signer has also produced an oeuvre of drawings. Cf. Konrad Bitterli, "Grundlagen skulpturalen Denkens" in: *Roman Signer Skulptur* (ex. cat.), Kunstmuseum St. Gall, 1993, pp. 36–60. This catalogue also contains a complete listing of Signer's oeuvre through 1993.

3) For a detailed description of this piece, see Max Wechsler's article in this issue, p. 147.

CHRISTOPH DOSWALD

# SKULPTURALE VERSUCHS- ANORDNUNGEN

## ROMAN SIGNERS PROTO- WISSENSCHAFTLICHE METHODIK

Was haben wir als Kinder nicht alles angestellt, um die Welt zu erkunden. Steine und Tannzapfen liessen wir gleichzeitig von Brücken fallen – welches Objekt erreicht zuerst den Boden? Wir steckten trockene Wiesen neben den Bahngleisen in Brand – wie reagieren Ameisen und Heuschrecken auf die tödliche Gefahr? Wir bastelten Heissluftballone und liessen sie steigen – warum nur ist heisse Luft leichter als kalte?

Unsere Kenntnisse der Naturwissenschaften waren rudimentär, unsere Vorgehensweise unbelastet und naiv, unsere Neugier grenzenlos. Und oft genug missrieten die Versuche gründlich. Doch wir wollten den eigenen empirischen Beweis antreten, wollten ungeachtet der physikalischen und chemischen Vorarbeiten, welche die Wissenschaft in Jahrhunderten geleistet hat, uns ein persönliches Bild von den

---

CHRISTOPH DOSWALD ist Kunstkritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in Baden, Schweiz.

Zusammenhängen machen, Ursache und Wirkung selbst erfahren, die Geheimnisse der Welt aus uns heraus begreifen.

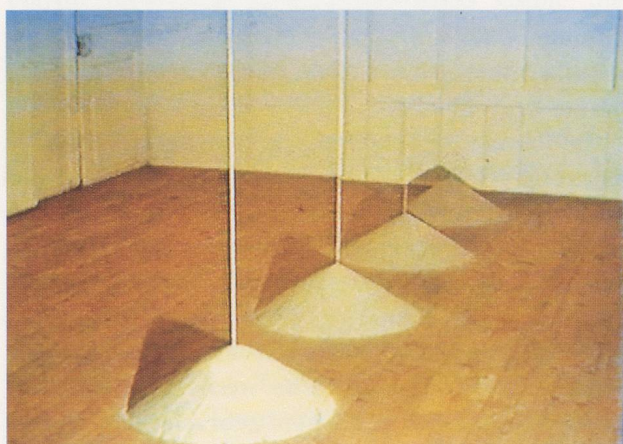
In Roman Signers skulpturalen Arbeiten steckt ein vergleichbarer Forschergeist, der das, was die positivistische Gesellschaft längst als gegeben betrachtet, von neuem auf die Probe stellt. Für ihn ist die Normalität der wissenschaftlichen Logik künstlerische Herausforderung und Anlass für eigene Feldstudien mit ästhetisch-aktionistischen Vorzeichen: Kommune Esstische werden mittels Feuerwerkskörpern zum Fliegen gebracht, Holzkisten fallen von Brücken und zerbersten beim Aufprall in tausend Fragmente. Der Künstler rennt mit einer Rakete um die Wette oder bringt Dynamit in einem Baggersee zur Explosion. Er verwandelt Sandkegel durch das Zünden von Sprengkapseln in Krater oder bläst einen Ballon unter dem Eis eines gefrorenen Weihers auf, so dass die Auftriebskraft der fragilen, gasgefüllten Gummihülle die Eisdecke durchbricht.

Beim Ablauf seiner skulpturalen Versuchsanordnungen verfährt Signer nach einer strengen Methodik. Die Tests gliedern sich in drei Aggregatzustände – das Vorher, die Aktion und das Nachher –, die minutiös mit Photos, Video und Film dokumentiert werden. Die Dokumente geraten selbst zum Werk, weil sich einerseits das Prozesshafte seiner skulpturalen Experimente eben nur in chronologischen Abbildungen festhalten lässt und sich andererseits die ursprüngliche Werkanordnung durch den einmal in

Gang gesetzten, irreversiblen Prozess selbst zerstört. Dass Signer die bei seinen Arbeiten verwendeten Materialien, den Ort der Aufführung, die zur Wirkung kommenden Kräfte und die Aktionsdauer in einem stereotypen Versuchsprotokoll aufzeichnet, mag als weiteres Indiz für seine protowissenschaftliche Vorgehensweise gelten – darin unterscheidet sich der Künstler kaum vom Laboranten in herkömmlichen Forschungsanstalten. Einzig die Aus-

behn. Kajak, Fahrrad, Stuhl und Tisch werden in seinen Versuchen ebenfalls regelmässig auf die Probe gestellt. Im Gegensatz zum analysierenden, am unmittelbaren Versuch nicht beteiligten Wissenschaftler instrumentalisiert der Künstler schliesslich auch noch seine eigene Person und gerät damit zum konstituierenden Bestandteil des Experiments. Manchmal benutzt er die Ausstellungsbesucher als Versuchskarnickel und stellt sie in den Dienst seiner

ROMAN SIGNER, SANDKEGEL, 1988, Super-8-Film.



wertung der erzielten Resultate überlässt Signer dem Betrachter. Rezeption und Interpretation sind Aufgabe des Wissenschaftlers, nicht des Künstlers.

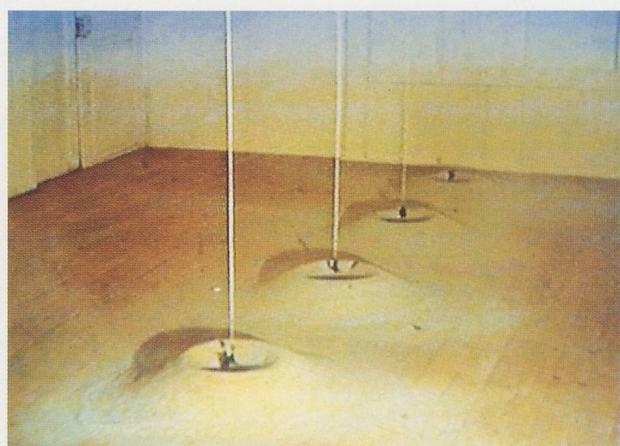
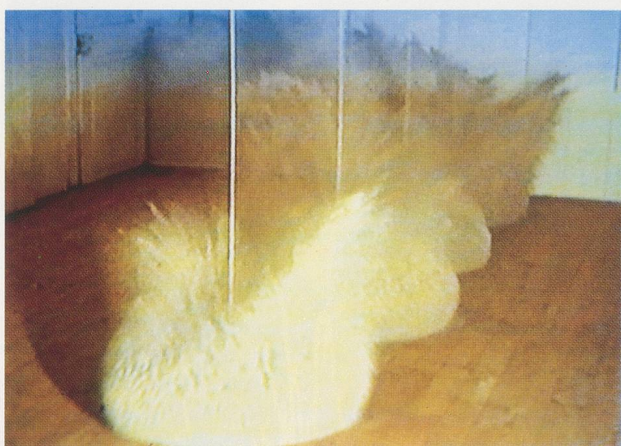
So unterschiedlich seine skulpturalen Versuchsanordnungen sein mögen, so charakteristisch ist auch, dass Signer schon seit über zwanzig Jahren mit einem klar definierten Material-Vokabular arbeitet, das er fortwährend variiert: Wasser, Sand, Luft und Sprengstoff erweisen sich als gängigste Werkvoka-

Experimente. So installierte Signer verschiedentlich regelrechte Zeitbomben in Ausstellungen, ohne dem Publikum den Zeitpunkt der Explosion bekanntzugeben. Die Unsicherheit der Besucher, deren Angst und der Respekt, den sie dem Werk entgegenbringen, hat nicht nur rezeptiven Charakter – wenn zum Werk physische Distanz gehalten wird, gerät die existentielle Besucherreaktion zum Bestandteil der Werkaura.

Signers Methodik könnte in diesem Kontext also durchaus als hinter sinnige Appropriation wissenschaftlicher Methodologien gelesen werden. Doch seinen Versuchsanordnungen eignet weder eine wissenschaftskritische noch eine wissenschaftsfeindliche Haltung. Sein Tun verfolgt keinerlei funktionelle Ziele, soll nicht in einen Produktionsprozess münden. Und: Die Versuche, obwohl minutiös vorbereitet und durchgeführt, finden selten hinter ver-

so sind die Vorliebe für das bisher Unerfahrene, das Interesse am Paradoxen und die Obsession durch das Allusorische, vor allem aber die Hingabe an energetische Prozesse augenfällig. Gerne nimmt er die Dinge nämlich beim Wort, überhöht ihre Begrifflichkeit, lässt deren Signifikanz oft einer humorvollen Neu-Sicht anheimfallen oder entwickelt durch die Dekontextualisierung seiner Werkvokabeln erfinderische Lösungen: das Kajak ist Schlitten oder

ROMAN SIGNER, CONES OF SAND, 1988, Super-8 film.



schlossenen Türen statt, der Künstler kennt weder Patentschutz noch Geheimhaltungsklausel. Seine Werke entspringen zunächst einmal einer Haltung, die geprägt ist von einer unerhörten persönlichen Neugier. Erst in zweiter Instanz zielen die skulpturalen Versuchsanordnungen auf die Kunstöffentlichkeit, wo sie allerdings um so vehementer in die Wahrnehmungsmechanik der Betrachter eingreifen.

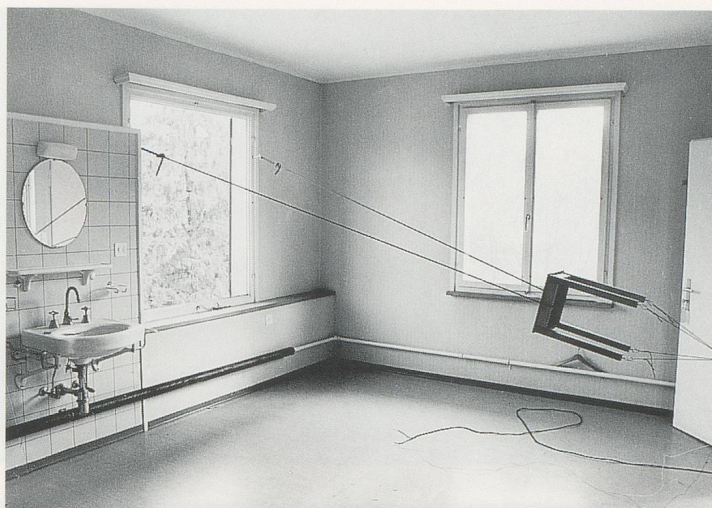
Müsste man Signers Forschungsansatz benennen,

Geschoss, der Tisch dient sowohl als Flugobjekt wie auch als herkömmliche, statische Unterlage. Form, Funktion und Rezeption der alltäglichsten Dinge müssen sich in Signers Versuchsanordnungen neu beweisen – genauso, wie der Beobachter seiner Arbeit gezwungen wird, die für gültig befundenen Wahrnehmungsmuster einer erneuten Prüfung zu unterziehen, das Wesen der Dinge, der Technik und der Natur nochmals zu hinterfragen.

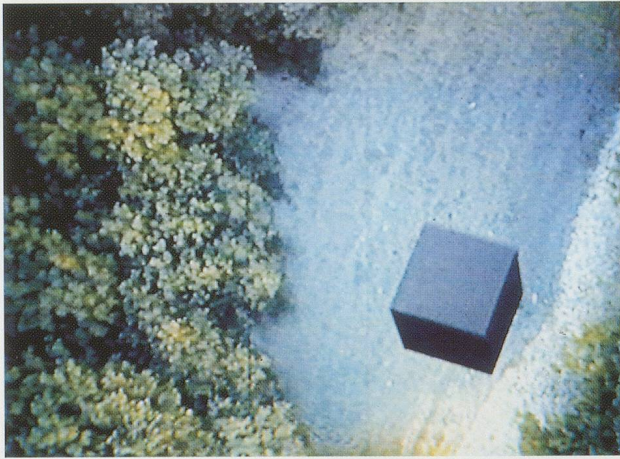
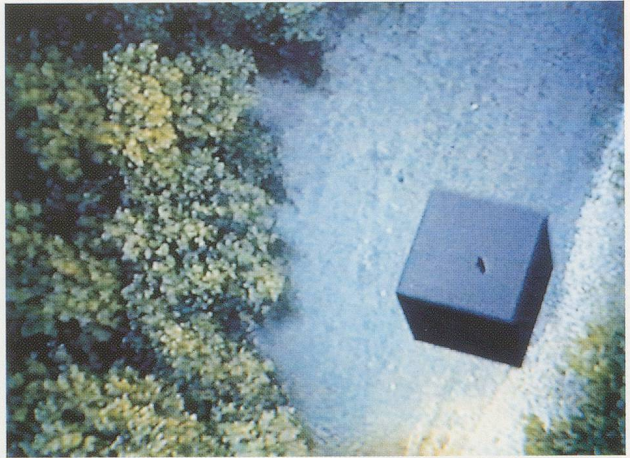
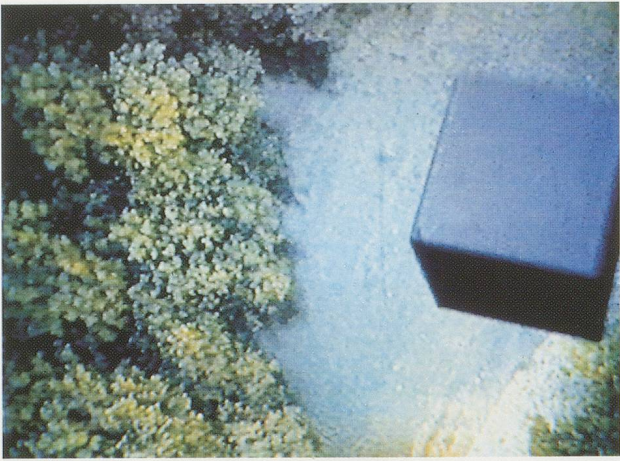


ROMAN SIGNER, AKTION 1987, Viper Kulturpanorama Luzern, 14 Tonklöße, Sprengkapseln, Batterien, Auslöseknöpfe /  
AKTION, 14 clay bricks, explosive charges, batteries, release buttons. (PHOTO: STEFANO SCHRÖTER)

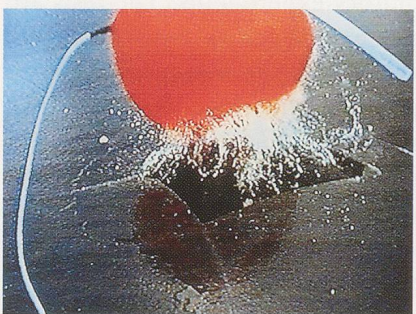
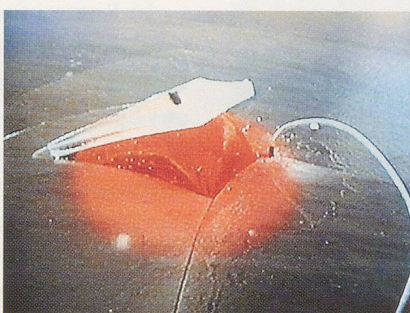
ROMAN SIGNER, AKTION IM KURHAUS WEISSBAD, 1992 / ACTION AT HOTEL WEISSBAD (APPENZELL INNERRHODEN). (PHOTOS: STEFAN ROHNER)



*Roman Signer*



ROMAN SIGNER, *FALL VON DER BRÜCKE*, 1980, *Super-8-Film* / *FALLING FROM A BRIDGE*.



ROMAN SIGNER, BALLON UNTER EIS, 1988 / BALLOON UNDER ICE. (SUPER-8-FILM: PETER LIECHTI)

CHRISTOPH DOSWALD

# SCULPTURAL LABORATORY EXPERIMENTS

## THE METHOD IN ROMAN SIGNER'S PYROTECHNIC MADNESS

Oh, the things we did as children in order to explore the world! We dropped stones and pine cones from a bridge—which object hits the ground first? We set fire to dry meadows next to the railroad tracks—how do ants and grasshoppers react to mortal danger? We made hot air balloons and watched them soar—what ever makes hot air lighter than cold?

Our knowledge of the natural sciences was rudimentary, our approach unencumbered and naive, our curiosity unbounded. And as often as not our experiments failed miserably. But we wanted to gather our own empirical evidence; we wanted to make our own personal discovery of connections regardless of the physical and chemical ground prepared by centuries of scientific research; we wanted to explore cause and effect by ourselves and acquire our own insight into the mysteries of the universe.

---

*CHRISTOPH DOSWALD* is an art critic and free-lance curator who lives in Baden, Switzerland.

In Roman Signer's sculptural pieces there lurks a similar spirit of exploration that puts to the test all over again assumptions long taken for granted as givens by a positivistic society. To him, the self-evidence of scientific logic is an artistic challenge and an opportunity to engage in field studies with an aesthetic actionist bias. Fireworks send ordinary kitchen tables flying through the air; wooden crates dropped off bridges burst into a thousand fragments on impact. The artist races a rocket or explodes a charge of dynamite in the water of an old gravel pit; he transforms sand cones into craters by detonating explosives or fills a balloon with gas under the ice of a frozen pond until the buoyancy of the fragile rubber membrane cracks the ice.

Signer follows a strict procedure in carrying out his sculptural laboratory experiments. The tests are divided into three aggregate states—before, during, and after the action—which are meticulously documented through photography, video, and film. The documents themselves become works because, on one hand, the sense of process inherent in his sculptural experiments can only be recorded chronologically and, on the other, the original composition of the piece self-destructs once the irreversible process sets in. The fact that Signer logs his experiments, always listing the materials used, the place of execution, the forces involved, and the length of the action, is also indicative of his protoscientific approach. His procedure is basically indistinguishable from that fol-

lowed in the conventional laboratories of research institutes, the only difference being that Signer leaves it up to the viewer to evaluate the results. Reception and interpretation are the responsibility of the scientist and not of the artist.

No matter how distinctive each of Signer's sculptural laboratory experiments may be, he has characteristically worked with the same clearly defined vocabulary of materials in untold variations for the past twenty years: water, sand, air, and explosives are the greatest constants. Kayak, elevator, chair, and table also make regular appearances. Finally, unlike the analytical, detached attitude of the scientist, the artist's own person is involved and is therefore a constitutive part of the experiments. Sometimes he uses visitors as his guinea pigs, putting them at the service of his experiments. He has, for instance, installed time bombs in his exhibitions without informing the public when they will go off. The uncertainty, the fear and respect with which visitors treat the work is not merely a question of reception: When physical distance is maintained, the existential reaction of visitors becomes a constitutive part of the work's own aura.

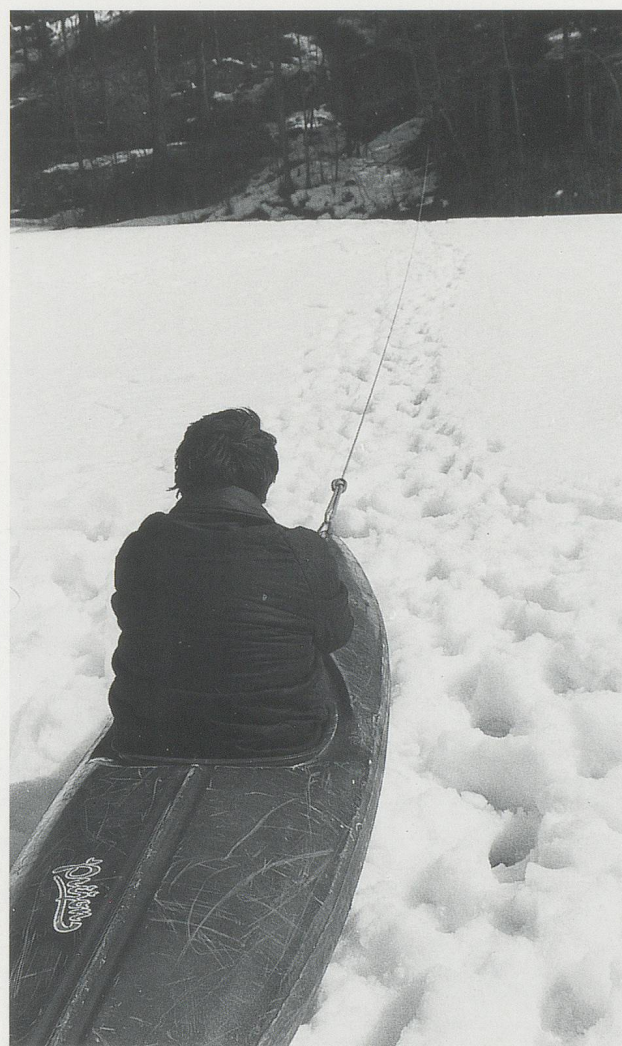
Signer's method in this context might, of course, also be read as an astute appropriation of scientific methodologies. But his sculptural laboratory experiments are neither critical nor hostile in attitude. His activities pursue no functional goals, nor are they intended to emerge as a production process. And finally, the experiments, although meticulously prepared and executed, rarely take place behind closed doors; the artist is oblivious to patent infringements or oaths of secrecy. His works are inspired by an attitude whose overriding trait is an unquenchable personal curiosity. Only secondarily do the sculptural laboratory experiments target an art public, where their impact on the viewer's mechanics of perception is all the more forceful.

Should one have to define the motives behind Signer's research, the most conspicuous would be his preference for untried experience, his interest in the paradoxical, his obsession with allusion, and above all, his devotion to energetic processes. He has a way of taking things literally and subjecting them to conceptual hyperbole; their significance often acquires a

humorous twist through the novelty of his gaze. By decontextualizing the vocabulary of his works, he comes up with inventive solutions. The kayak is a sled or a projectile; tables are turned into flying objects but also function conventionally as static supports. The form, function, and reception of the most ordinary items must reassert themselves in Signer's laboratory experiments, just as viewers are in turn forced to reassess supposedly proven patterns of perception and to call into question once again the essence of things, of technology, and of nature.

(Translation: Catherine Schelbert)

ROMAN SIGNER, KAJAK MIT GUMMISEIL, 1984 /  
KAYAK WITH ELASTIC ROPE. (PHOTO: PETER LIECHTI)





ROMAN SIGNER, FAHRRAD MIT RAKETEN, 1991, BICYCLE WITH ROCKETS. (PHOTO: STEFAN ROHNER)

A wooden beam floats down the Rhine Valley Canal. Its length spans nearly the full width of the canal. It collides with a tripod, placed in the middle of the canal, to which an underwater camera is attached.

## *Rupture or Continuity*

The weight of the beam causes the tripod to topple over onto the canal bed. During the event the following series of photographs are taken automatically at regular intervals by the camera attached to the tripod.

1)

The instant before the beam and the tripod collide: The image is taken close to the surface of the water, which is as white as the glare of the sky and as blue-black as the surrounding trees; the beam appears in the foreground. The perspective of the canal is enhanced by a row of trees on each bank. The trees are black in their shadow and the grass-covered banks stretch green to bluish towards the horizon. There are a few drops of water on the lens.

2)

As the tripod and camera tip over: The vertical rhythm of the black tree trunks is revealed by the abstract nature of the image taken in motion, out of focus, black, blue and green, against the contrast of the white sky.

3)

Underwater: The image shows the density of the water, a particular dim green and yellow hue, the naturally filtered light revealing the still obscurity of the canal bed.

Here, there, close by or further away, *FILM TAKE* (1985) comes to a "natural" ending. A natural ending like its beginning. The wooden beam floats further down, its trajectory influenced by diverse currents. The tripod and camera disappear; sunk, they witness both the event itself and the state of things. The physical state, indeterminable, displays the verb: the action past, present, and future. The actual event: the transfer of energies creates a rupture, a break in the fluidity of experience. Time acknowledges change.

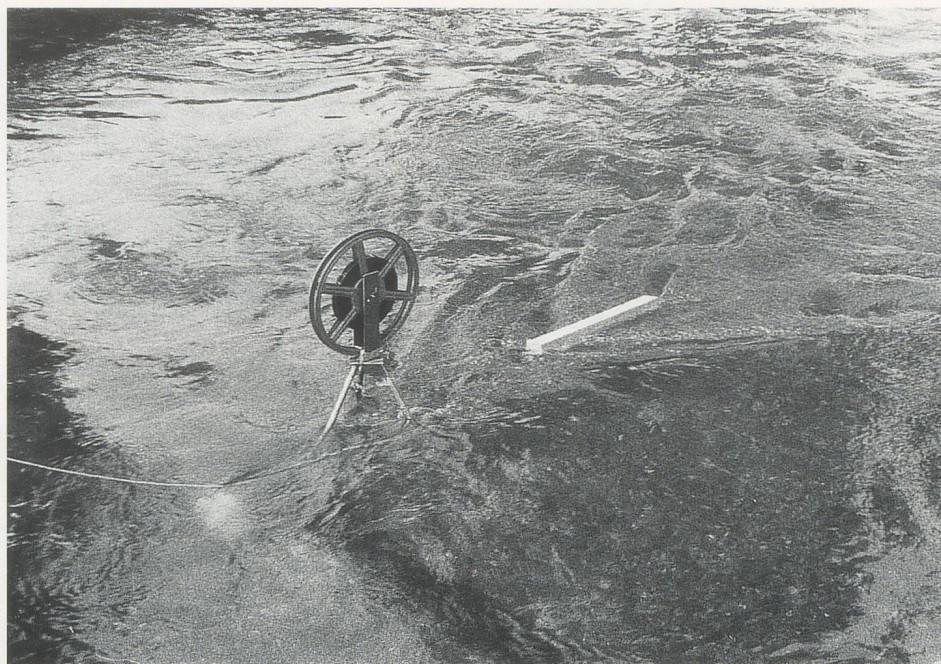
Change signifies evolution towards and away from, not only the experience in itself, but also the forming and deforming, the appearance and disappearance: part of a continuous motion. Here, as with other works by Roman Signer, motion is punctuated and displayed, even though at some point the sculpture is silent, still.

During *FILM TAKE* the photographs taken by the camera constitute elements of the work itself. These photographs are therefore a remaining part of the work, while all other elements no longer exist after the completion of the event. The work is also recorded by an "external" video camera. The viewer is faced with an artwork which has not been totally captured or which cannot be entirely transgressed. The photographs show fragments of the event and the video

---

*PIA VIEWING* is an art historian and curator who lives in Rennes, France.

ROMAN SIGNER, FILMROLLE IM FLUSS, 1984 / FILM SPOOL IN A RIVER.



shows the continuity; however, each event is unique and the existing traces of the events reflect the necessity and the meaning of its ephemerality. The work's entirety may only be appreciated through reflection, and reflection is partial in each case. "Of course, the familiar experience of seeing often seems to lead to possession; in seeing something we generally have the impression of gaining something. But the modality of the visible becomes ineluctable—in other words destined to the matter of being—when to see is to feel that something ineluctable escapes us, moreover: when to see is to lose."<sup>1)</sup>

The work exists in the making and particularly at the point of rupture between mobility and immobility, as Signer himself declares, "I consider my events to be transforming sculptures. Spectators may be present while the event takes place. However, I can also make an event without any audience being present and only exhibit the result. In fact the initial

sculpture is exhibited in another form." This sculpture, FILM TAKE, is one of a series of events/sculptures composed of similar materials which manifest variation and mobility. The displacement and interaction of the components which the artist activates in order to form a work that takes place during a certain lapse of time, is unique in its realness and in the impossibility of its conservation. It is this form that is essential and singular to the character of Signer's work because the making or the changing is not literally illustrated in/by the work but is an enduring force present in the work, a force intrinsic to universal existence.

Temporary yet infinite, specific yet universal, such notions may describe the disturbing, basic truths that Signer's oeuvre portrays through a humorous precariousness that is so close to inventive curiosity.

1) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Les Editions de Minuit, 1992), p.14.

Ein Holzbalken treibt quer im Binnenkanal des St.Galler Rheintals. Er ist fast so lang, wie der Kanal breit ist. In der Mitte des Kanals kollidiert er mit einem Stativ, auf dem eine Unterwasser-Kamera be-

## *Bruch oder Kontinuität*

festigt ist. Durch das Gewicht des Balkens stürzt das Stativ um und fällt ins Kanalbett. Gleichzeitig nimmt die Kamera auf dem Stativ in regelmässigen Abständen automatisch folgende Photos von diesem Geschehen auf:

1)

Den Augenblick, bevor der Balken und die Kamera kollidieren. Das Bild entsteht nah an der Wasseroberfläche, die so weiss ist wie der gleissende Himmel und so blauschwarz wie die Bäume der Umgebung. Der Balken erscheint im Vordergrund. Die Perspektive des Kanals wird noch unterstrichen durch die Baumreihen, die beide Ufer säumen. In den Schattenpartien sind die Bäume schwarz, die grasbedeckten Ufer erstrecken sich grün bzw. bläulich gegen den Horizont. Auf der Linse sitzen ein paar Wassertropfen.



2)

Stativ und Kamera kippen um: Das während dieses Bewegungsablaufs entstandene, unscharfe und abstrakte Bild zeigt den vertikalen Rhythmus der schwarzen Baumstämme, die sich schwarz, blau und grün gegen den weissen Himmel abheben.



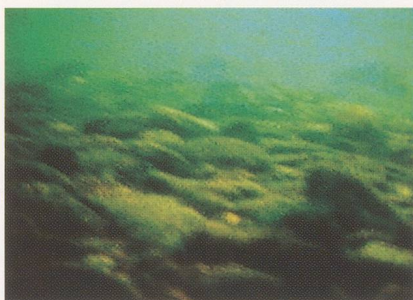
3)

Unter Wasser: Das Bild zeigt die Dichte des Wassers, ein eigenartig trübes Grüngelb, während das natür-

---

*PIA VIEWING* ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und lebt in Rennes, Frankreich.

lich gefilterte Licht das leblos Düstere des Kanalbetts sichtbar macht.



Hier, dort, nahebei oder weiter weg findet diese FILMAUFNAHME (1985) ihr «natürliches» Ende. Ein Ende so natürlich wie der Anfang. Der Holzbalken treibt weiter und wird auf seinem Weg von verschiedenen Strömungen erfasst. Stativ und Kamera verschwinden. Nachdem sie gesunken sind, zeichnen sie sowohl das Ereignis selbst als auch den Zustand der Dinge auf. Der physische Zustand, unbestimmbar, demonstriert den Wortsinn: Handlung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das eigentliche Ereignis: Die Übertragung von Energien erzeugt einen Bruch, eine Unterbrechung des Erfahrungsflusses. Die Zeit macht den Wandel sichtbar und dauerhaft.

Wandel bedeutet Entwicklung zu etwas hin und von etwas weg, nicht nur Erfahrung an sich, sondern Entstehen und Vergehen von Form, Erscheinen und Verschwinden: Teil einer kontinuierlichen Bewegung. Wie auch in anderen Arbeiten von Roman Signer wird hier die Bewegung betont und verstärkt sichtbar, selbst wenn die Skulptur an einem bestimmten Punkt stumm und ruhig ist.

Im Ablauf von FILMAUFNAHME markieren die von der Kamera aufgenommenen Photos Elemente der Arbeit selbst. Diese Bilder sind also, was von der Arbeit bleibt, während alle anderen Elemente nach Abschluss des Ereignisses nicht weiter existieren. Der Vorgang wird darüber hinaus von einer «externen» Videokamera aufgezeichnet. Der Betrachter sieht sich mit einem Kunstwerk konfrontiert, das er nicht ganz erfassen und letztlich auch nicht entschlüsseln kann. Die Photos zeigen Bruchstücke des Ablaufs,

und das Video registriert seine Kontinuität. Dennoch besteht jeder Vorgang unabhängig für sich; in seinen Spuren spiegeln sich Unausweichlichkeit und Bedeutung seines ephemeren Charakters. In seiner Gesamtheit lässt das Werk sich vielleicht nur durch Reflexion erfassen, aber die Reflexion verläuft in jedem einzelnen Fall wieder anders. «Natürlich scheint die vertraute Erfahrung des Sehens oft zur Inbesitznahme zu führen; wenn wir etwas sehen, meinen wir normalerweise, dass wir es erwerben. Aber die Modalität des Sichtbaren wird unausweichlich – d. h. zu etwas materiell Existierendem –, wenn Sehen bedeutet zu erfahren, dass etwas sich uns unweigerlich entzieht, oder Sehen gar gleichbedeutend wird mit Verlust.»<sup>1)</sup>

Der Entstehungsprozess selbst macht das Werk aus, besonders deutlich im Moment des Bruchs zwischen Beweglichkeit und Stillstand, wie Signer selbst erklärt: «Für mich sind meine Aktionen eine Umformung von Skulpturen. Bei diesem Ablauf können Zuschauer zugegen sein. Ich kann aber auch eine Aktion durchführen, ohne dass Zuschauer dabei sind, und nur das Ergebnis ausstellen. Die ursprüngliche Skulptur wird eben in anderer Form ausgestellt.» Die Skulptur FILMAUFNAHME gehört zu einer Reihe von Ereignis-Skulpturen aus unterschiedlichen Materialien, in denen sich Wandel und Bewegung manifestieren. Verschiebung und Zusammenspiel der Komponenten, die der Künstler zwecks Realisierung eines zeitlich begrenzten Werks auslöst, sind einmalig in ihrer realen Existenz und in der Unmöglichkeit, konserviert zu werden. Genau diese Form macht das Wesen und die Einzigartigkeit von Signers Arbeit aus, weil Entstehung und Wandel weder in ihr noch durch sie illustriert werden, sondern konstant darin wirken, als eine der universellen Existenz innewohnende Kraft.

Zeitlich begrenzt und doch unendlich, spezifisch und doch universell: Solche Begriffe mögen die irritierenden Grundwahrheiten umreißen, die Roman Signer in seinem Werk aufzeigt. Und das tut er mit einer für seinen experimentierfreudigen Wissensdurst typischen augenzwinkernden Waghalsigkeit.

(Übersetzung: Nansen)

1) Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992, S. 14.

# AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR:



Wenn von Roman Signers Arbeit die Rede ist, kommen zuerst vor allem die ebenso spektakulären wie explosiven «schnellen Veränderungen» zur Sprache. Es ist, als ob die in uns allen schon fast archetypisch tiefsitzende Faszination für diese Art von Sensationen eine kontemplativere Wahrnehmung der Räumlichkeit, der ausgedehnteren Zeitverläufe oder der vielen Augenblicke der Stille in anderen seiner skulpturalen Arbeiten ein wenig trübte. Ich denke zum Beispiel an die verschiedenen Installationen, in denen regelmässig tropfendes Wasser oder stetig rieselnder Sand eingesetzt werden, da diese – von der unmittelbar angestrebten künstlerischen Zielsetzung einmal abgesehen – immer auch als Darstellungen

---

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker und Dozent an der Schule für Gestaltung in Luzern.

eines mehr oder weniger akzentuierten, kontinuierlichen Verfliessens der Zeit verstanden werden können. Aber auch der Aspekt der ruhenden Energiepotentiale ist in diesem Zusammenhang in Betracht zu ziehen, wie sie etwa in Form von gespannten Gummiseilen, als Sprengstoff oder als Fallhöhen sich manifestieren, und selbstverständlich auch das Moment der Spannung und der Entspannung vor und nach den besagten «schnellen Veränderungen», durch welche die in mehrerer Hinsicht gefährliche Brisanz der Signerschen Ereignisse und Aktionen überhaupt erst wirklich zu erfahren ist.

Ein ganz besonderes Werk der hier beschworenen stilleren Art stellt sicher die legendäre AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR dar; ein Unternehmen, das nicht nur ungewöhnliche räumliche Dimen-

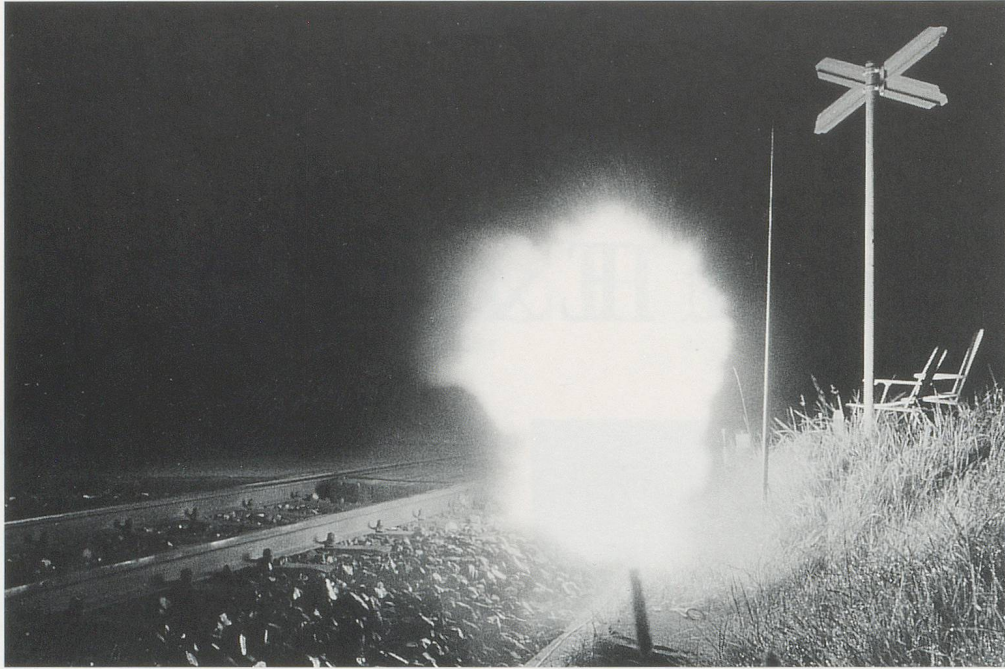
# Exkursion einer Explosion



ROMAN SIGNER, AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR, 1989 / ACTION WITH A FUSE. (PHOTOS: STEFAN ROHNER)

sionen, sondern auch einen respektablen Zeitraum absteckte. Am 11. September 1989 um 16.00 Uhr zündete Roman Signer im Bahnhof Appenzell als Auftakt einen auf einem Holztischchen aufgeschütteten Kegel von Schwarzpulver, dessen Aufflammen eine Zündschnur entzündete und damit den äusserlich nur als feines Röcheln und leise zischendes Geräusch wahrnehmbaren Feuerkeim in Gang setzte, welcher während knapp 35 Tagen ununterbrochen dem 20,06 Kilometer langen Schienenstrang der «Gaiserbahn» entlang schmoren sollte, bis dieser wandernde Feuerpunkt am 15. Oktober um 12.04 Uhr im Bahnhof von St. Gallen als Schlusspunkt dieser raumzeitlichen Skulptur schliesslich einen letzten Schwarzpulverkegel zum Aufflammen brachte. Über 200 weitere, allerdings nur kurz hell aufschliessende Flammenstösse artikulierte den lan-

gen Weg zwischen den markanten Fanalen der Ouvertüre und des Finales und unterlegte diese Ausdehnung in Raum und Zeit mit einer schon fast musikalisch anmutenden Gliederung. Allerdings kam dabei keine bewusste Komposition des Künstlers ins Spiel, sondern ein vom Material vorgegebener Rhythmus. Die Zündschnur wurde nämlich Längeneinheit um Längeneinheit in den handelsüblichen Stückelungen von 100 Metern ausgelegt, deren jeweilige Enden Signer mittels eines dreigeteilten metallischen Kästchens miteinander verkuppelte. Das heisst, das ankommende oder ausbrennende Luntenstück setzte ein kleines Schwarzpulverhäufchen in der Mitte des Kästchens in Brand, so dass dessen explosives Aufflammen das nächste Stück der Zündschnur entzündete und die Flamme weiter auf die Strecke schicken konnte.



So waren diese als Strecken definierten Teilstücke einer langen Reise ebensowohl als Zeiteinheiten zu erleben, welche die Distanz in Abschnitte von ungefähr vier Stunden gliederten. Und dieser Zeitaspekt, den Signer mit dem gleichen Material übrigens schon früher thematisiert hat – ZEIT (1977), eine zu einem spiralförmigen Kreis ausgelegte Zündschnur, die von aussen nach innen zum Abbrennen gebracht wurde –, ist nicht nur vom musikalischen Gesichtspunkt aus bedeutsam, sondern auch in Hinsicht auf die Realisation der AKTION MIT EINER ZÜNDSCHNUR. Denn tatsächlich erlebten Signer und seine Mitarbeiter, während sie damit beschäftigt waren, die Zündschnüre auszulegen, miteinander zu verkuppeln und die jeweils ausgebrannten wieder einzusammeln, die Aktion als eine wunderbare, lange Weile. Als eine gemessene Verschiebung in Raum und Zeit, die ganz von der Gegenwart des vom Pulver im innersten Kern der Zündschnur vorwärtsgetragenen Feuerpunkts bestimmt wurde. Sie erlaubte am Rande des geregelten Bahnbetriebs und der hektischen Mobilität der immer nahen, manchmal auch vom Feuerpunkt zu überquerenden Autostrasse eine derartig intensive Wahrnehmung der Langsamkeit, dass

sie von der Umgebung in einer Umkehrung der Werte zuweilen sogar als Aggression empfunden wurde.

Roman Signer legte mit dieser Lunte eine subtile Skulptur der Dauer in die Landschaft, welche durch die ungebrochene Gegenwart jenes immerzu vorwärtsdrängenden Feuerpunkts gewissermassen die Konzepte der Distanz und der Zeit ineinander überführte. Oder anders gesagt, die gemeinhin mit explosiver Zerstörung assoziierte «Zündschnur» kann auch als eine Art von Zeicheninstrument verstanden werden, mit dem der Künstler – an so vielsagenden Stationen wie Hirschberg, Sammelplatz, Steigbach oder Lustmühle vorbei – so etwas wie eine Visualisierung der Zeit in die Wirklichkeit der vertrackten voralpinen Landschaft zwischen Appenzell und St. Gallen einschrieb, welche wiederum eine erweiterte Wahrnehmung des Raumes eröffnete. Nicht vergessen sei aber auch der anekdotische Hintergrund dieser Arbeit, denn der Feuerpunkt wanderte vom Geburtsort des Künstlers zu dessen Wohnort; eine Tatsache, die allerdings vor allem in Hinsicht auf die Motivation des Künstlers und weniger für die Interpretation des Werks von Bedeutung ist. Calais–Dover hat er sich nämlich auch schon ausgedacht.

---

 MAX WECHSLER
 

---

# ACTION WITH A FUSE: Modifying the Denotation of Detonation

When speaking about Roman Signer's work, the talk generally turns to its spectacular and explosive "fast changes." It is as if our deep-seated, almost archetypal fascination with sensations of this kind has obscured a more contemplative perception of space, of prolonged temporal sequences or the many moments of silence in some of his other sculptural works. I am thinking, for example, of various installations that involve regularly dripping water or steadily trickling sand, since—aside from the unmistakable intent of their artistic goals—they may also be seen to represent a more or less accentuated continuous flow of time. But also of relevance in this connection is the aspect of inertia, of potential energy, as manifested in elastic ropes stretched taut, in charges of explosive, or in the height of fall. A sense of accentuated time is, of course, also intrinsic to the moments of tension and release before and after the above-mentioned "fast changes," for they are in effect the essence of the fulminant danger of Signer's events and actions.

---

MAX WECHSLER is an art critic and lecturer at the School of Art and Design in Lucerne.

A very special manifestation of the more serene sculptures invoked here is to be found in the legendary ACTION WITH A FUSE, an undertaking of exceptional spatial and temporal dimensions. On September 11, 1989 at 4:00 p.m., Roman Signer launched an event at the railroad station in Appenzell by lighting a small cone-shaped heap of black powder on a table, which in turn ignited a fuse and thus set in motion a spark, perceptible only as a thin wisp of smoke and a softly sizzling sound, which was to burn its uninterrupted way for twelve and a half miles along the tracks of the Gais Railroad until reaching the St. Gall station thirty-five days later on October 15 at four minutes past noon, and there bringing this time-space sculpture to a close by igniting the final cone of black powder. Over two hundred brief but bright flashes of flame articulated the long journey between the flaring beacons of overture and finale, a rhythmic sequence of near-musical breaks underscoring this protraction of time and space. The artist had no conscious musical intent; the composition of the rhythm was given by the materials. The fuse was laid out in commercially available, 100-meter lengths (328 feet), joined at the ends by small, three-cham-



ROMAN SIGNER, ZEIT, 1977 / TIME.



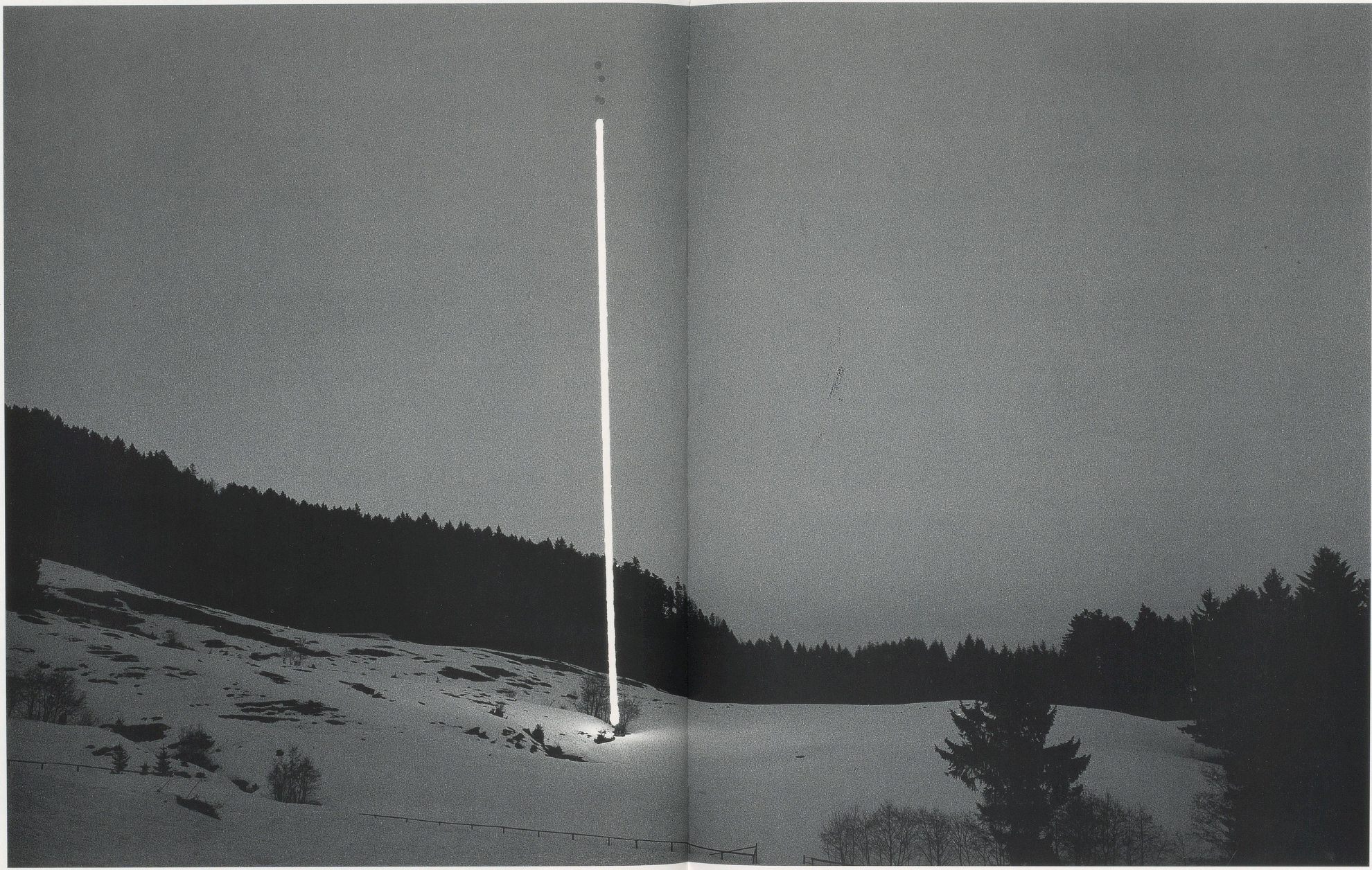
bered metal boxes. As each stretch of fuse burned out, it ignited a little heap of black powder in the middle chamber of the box, thereby setting fire to the following stretch of fuse and sending the spark off on the next leg of its journey.

These defined and delimited sections of the long journey also represented experienced units of time, as they divided the overall distance into lengths of about four hours. And this aspect of time—the subject, incidentally, of an earlier work, *TIME* (1977), in which a fuse laid in a spiral burned down from outside in—is not only of great significance in terms of its musical impact but also as regards the actual execution of the piece. Through the process of laying out the fuse, connecting the sections, and later collecting the burnt-out lengths again, Signer and his helpers experienced this action as a wondrously protracted event, as a measured shift in time and space governed completely by the presence of the tiny bit of fire propelled by the powder in the innermost core of the fuse. On the fringes of regular rail traffic and the hectic locomotion on the expressway, always hard by and sometimes even crossed by the fuse, the progress of the spark produced such an intense perception of slowness that, in a reversal of values, people sometimes even experienced it as aggression.

With this fuse, Roman Signer placed a subtle sculpture of duration in the landscape, which merged the concepts of distance and time in the unbroken presence of that ceaselessly propelled spark. Yet one might also read the “fuse,” commonly associated with explosive destruction, as a kind of drawing instrument with which the artist inscribed something like a visualization of time, in turn expanding our perception of space in the reality of the circuitous foothills of the Alps between Appenzell and St. Gall—a route that passes stations with such suggestive names as *Hirschberg* (Stag Mountain), *Sammelplatz* (Collecting Point), *Steigbach* (Steep Brook), or *Lustmühle* (Pleasure Mill). But there is also a personal twist to this sculpture: The spark traveled from the artist’s place of birth to his present home, a fact that has a bearing primarily on the artist’s motivation and less so on the interpretation of the piece. To wit: Roman Signer is entertaining visions of Calais—Dover. (Translation: Catherine Schelbert)

ROMAN SIGNER, SCHWEBEN, 1995 / SUSPENSION. (PHOTO: STEFAN ROHNER)



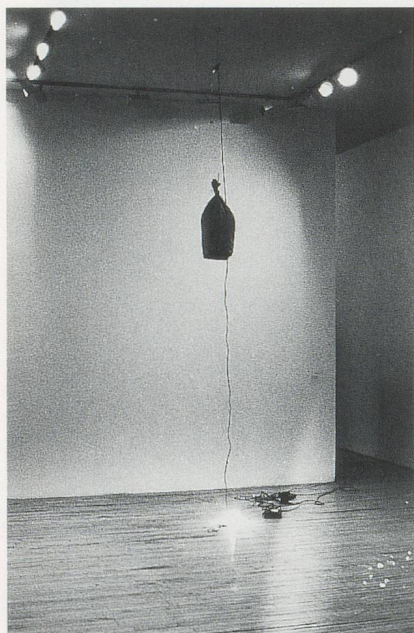


ROMAN SIGNER, EXPLOSION, 1982. (PHOTO: EMIL GRUBENMANN)

# Re: Learning Signer

*"The anti-art impulse, the will to destroy, like revolution, is generally a fine thing—but this isn't it."*

BERNHARD MARKE



ROMAN SIGNER, *SCULPTURE MADE BY TELEPHONE*, 1990.

COLIN DE LAND is the director of American Fine Arts, Co. in New York City.

SCULPTURE MADE BY TELEPHONE: "I WILL CALL AMERICAN FINE ARTS, CO. ON WEDNESDAY OCTOBER 17TH, 1990, AT 2:00 PM FROM SWITZERLAND, AND AT THAT TIME THE SAND BAG WILL FALL TO THE GROUND AND BURST." AT 1:30 SOME PEOPLE BEGAN TO COLLECT IN THE FRONT ROOM AT 40 WOOSTER STREET. THEY REGARDED FOR A PERIOD OF TIME A 50 LB. SAND BAG HANGING FROM THE CEILING BY A PIECE OF NYLON ROPE. ON THE FLOOR WAS AN ANSWERING MACHINE, A LIGHT BULB, AND AN EXTENSION CORD GOING TO A SOLDERING IRON WHICH WAS ATTACHED TO THE ROPE AT THE CEILING. AT 2:00 P.M., THE PHONE RANG, THE LIGHT BULB WENT ON, ROMAN SIGNER INTRODUCED HIMSELF OVER THE ANSWERING MACHINE, AND THE SAND BAG FELL 10 FEET TO THE FLOOR.

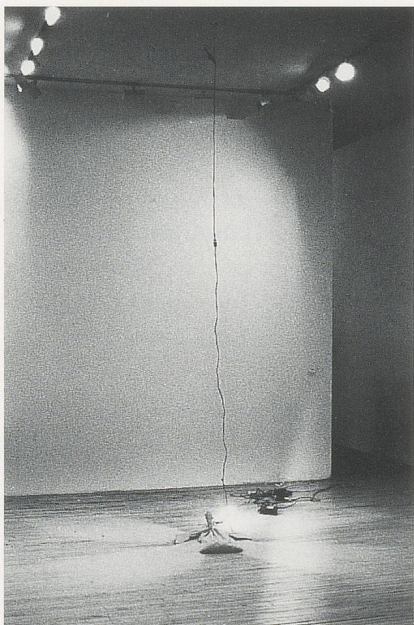
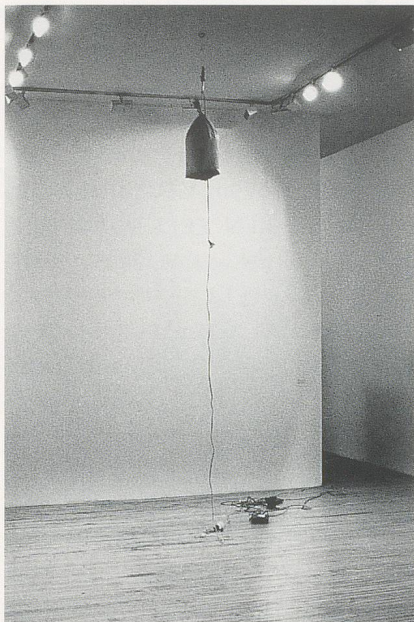
Someone said something about a Swiss guy who was blowing himself up in the Alps. That he wasn't a young guy, and had been sort of doing it for years. The sense was that whatever it was, it was beyond Swiss nationality, and a direct rejection, if not transcendence, of the normative codes of artistic valuation and exchange. The promise that this was something against something—against something like the totalitarian demand for the perpetual play of the consumer-friendly game of conventional manners.

## NOT MÜESLI COWBOY

With some qualification, Signer is a sculptor in the classical sense. Despite what might be misconstrued as sensationalistic picnic theater with homicidal trajectories, his is in fact a systematic investigation that culminates in the mastery of a variety of tools and forces, resulting in a deliberate modeling of material—like chisel to marble, motor to machine, dynamite to tabletop. There can be subtleties so pronounced as to seem deliberately constructed to be missed: This is the crux of Signer's contrivances. His events contain the illusion of elemental sim-

"When you're driving a car at 80 mph, you're not really driving it, you're aiming it."

DRIVING MANUAL,  
NYC DEPARTMENT OF MOTOR VEHICLES



plicity—an object falls, water spills, paper flies, and so on—but they are the disproportionately simple results of detailed and elaborate organization. Balletic choreography in advance of a broken arm.

## ROMAN SIGNER'S REFLEXIVE MICRO-SPECTACLE

The Signer event breaks down to unit of process: *aktion/skulptur*. A bomb, a detonation, a sequence of explosions: something goes off and when the mushroom cloud clears—voilà, material at rest, not as performative residue but as sculpture hovering between abstraction and *schlachtbild* narrative. This *aktion/skulptur* presents spectacle at its lowest frequency. A rocket shoots off; in its wake an umbrella opens. The rocket is a homespun special effect. Signer's more complex sequences of explosions or other effects are equally homespun; the more elaborate they are the more the impact heightens around the nonevent. In its clarity of articulation and origins of logic, however, *aktion/skulptur* is the transformation of sideshow into art.

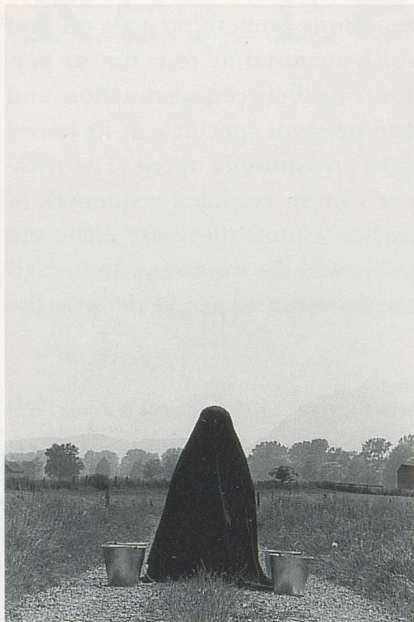
The control of forces directed to productive ends characterizes the industrializing impulse of humankind. The reflexivity of Signer's events turns particularly on this issue of productive ends. For Signer the artist, this disciplined construction of nonevent is productive artistic form; but the form—complex representation of disciplined machinations in the service of absurdity—is commentary (if not critique) on the dogged insistence on appropriateness and practicality in contemporary life.

The Signer project is a claim against spectacle with a capital S or, more particularly, the economy of spectacle. Why else would a person direct all his years of education and intellectual development to the perfecting of a complicated form of absurdity which, for the most part, occurs exclusively in Berkeley's empirical forest and seems designed to thwart in every way any of the so-called benefits to the spectacle producer?

## NOT ALPINE ANARCHIST

Anyone taking the time to review the contents of the catalog production around the work of Roman Signer is likely to be left with the solid conviction that here is a world-class artist. Not a remotely located naïf but rather the quintessence of regionally secure, teleological self-development aimed directly at the often rightly discredited notion of mastery. Barring material and temporal stability, this is the hyperarticulated refinement of a history of art problematics: from the precision and mechanical perversity of Tinguely to the humor, levity and elegance of Calder, with clear cognizance of Kaprow, Fluxus and Land Art. Signer is without qualification a virtuoso of complex simplicity, irony, and absurdity: slapstick at the level of the sublime.

# In Sachen Roman Signer



«Der Anti-Kunst-Impuls, der Wille zu zerstören, ist, wie die Revolution, im allgemeinen eine gute Sache – aber darum geht es hier nicht.»

BERNHARD MARKE

SCULPTURE MADE BY TELEPHONE: «ICH WERDE *AMERICAN FINE ARTS CO.* AM MITTWOCH, DEN 17. OKTOBER 1990, UM 14.00 UHR, AUS DER SCHWEIZ ANRUFEN, UND ZUR SELBEN ZEIT WIRD DER SANDSACK ZU BODEN FALLEN UND PLATZEN.» UM 13.30 UHR BEGANNEN SICH DIE ERSTEN LEUTE IM AUSSTELLUNGSRAUM AN DER WOOSTER STREET NR. 40 ZU VERSAMMELN. GERAUME ZEIT BETRACHTETEN SIE DEN 25 KILO SCHWEREN SANDSACK, DER AN EINEM NYLONSEIL VON DER DECKE HING. AUF DEM BODEN WAREN EIN TELEPHONBEANTWORTER, EINE GLÜHBIRNE UND EIN VERLÄNGERUNGSKABEL, DAS ZU EINEM LÖTKOLBEN FÜHRTE, WELCHER WIEDERUM MIT DEM NYLONSEIL AN DER DECKE VERBUNDEN WAR. PUNKT 14.00 UHR LÄUTETE DAS TELEPHON, DIE GLÜHBIRNE BEGANN ZU LEUCHTEN, ROMAN SIGNER STELLTE SICH VIA TELEPHONBEANTWORTER VOR, UND DER SANDSACK FIEL AUS DREI METER HÖHE ZU BODEN.

Jemand sagte etwas von einem Schweizer, der sich in den Alpen selbst in die Luft zu jagen versuche; er sei nicht mehr jung und tue seit Jahren nichts anderes. Der tiefere Sinn liege darin, dass dies, was immer es sei, nichts mit Schweizerischer Nationalität zu tun habe und eine eigentliche Ablehnung, wenn nicht gar ein Transzendieren aller Regeln künstlerischer Bewertung und Vermittlung darstelle. Das kündigte bereits an, dass dies etwas gegen etwas Gerichtetes war – gegen so etwas wie die tyrannische Nachfrage nach dem unentwegten Spielen eines konsumentenfreundlichen Spiels innerhalb konventioneller Verhaltensmuster.

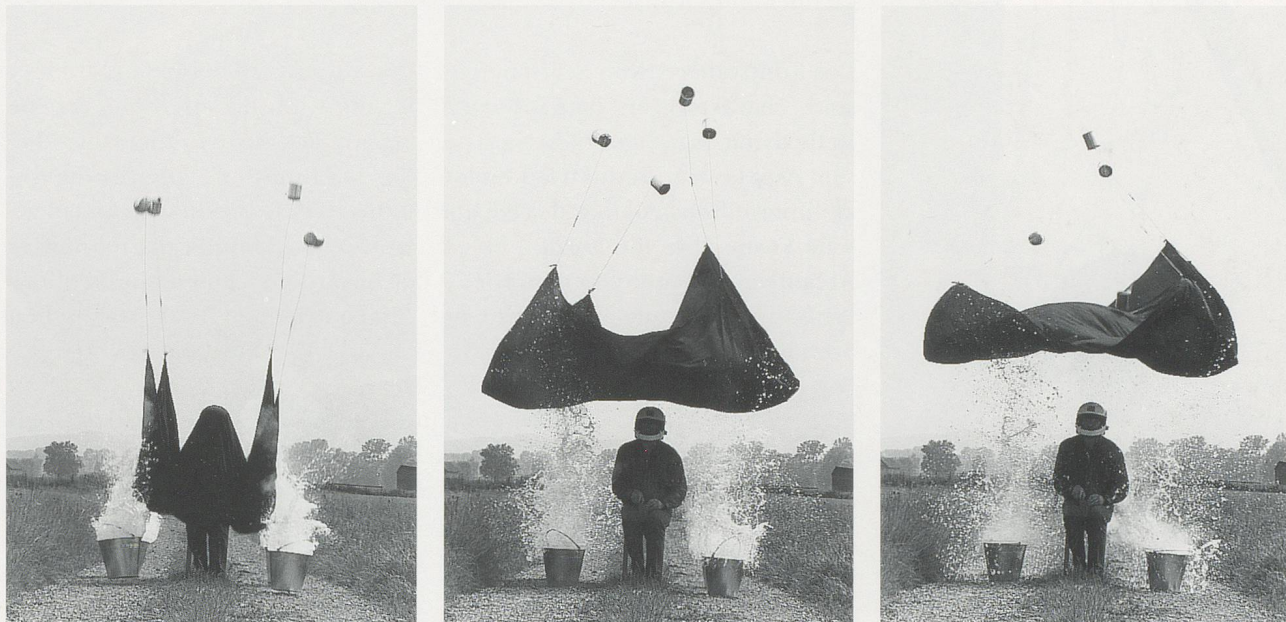
## KEIN MÜESLI-COWBOY

Mit gewissen Einschränkungen ist Signer ein Bildhauer im klassischen Sinn. Obwohl manches als publikumswirksam improvisierte Unterhaltung mit selbstmörderischem Einschlag missverstanden werden könnte, ist seine Arbeitsweise im Grunde wissenschaftlich systematisch und läuft auf die Beherrschung einer Vielzahl von Mitteln und Kräften hinaus, die

COLIN DE LAND ist Direktor der Galerie *American Fine Arts Co.* in New York.

ROMAN SIGNER, SCHWARZES TUCH, 1994 / BLACK CLOTH.

(PHOTOS: STEFAN ROHNER)



ihm eine bewusste Gestaltung des Materials erlaubt – wie des Marmors durch den Meissel, der Maschine durch den Motor, einer Tischplatte durch Dynamit. So entsteht derart betont Subtiles, dass es scheint, als wäre es bewusst dazu gemacht, übersehen zu werden: Das ist die Crux von Signers Erfindungen und Apparaten. Seine Aktionen enthalten die Illusion des Elementaren, Einfachen – ein Objekt fällt, Wasser verspritzt, Papier fliegt usw. –, aber sie sind das unverhältnismässig einfache Ergebnis einer ausführlichen und raffinierten Organisation, einer eigentlichen Choreographie der Gefahr.

ROMAN SIGNERS REFLEXIVES MIKROSPEKTAKEL

Signers Ereignis lässt sich als Einheit des Prozesses aufschlüsseln: *Aktion/Skulptur*. Eine Bombe, eine Detonation, eine Explosionsreihe: Etwas geht in die Luft, und wenn sich der Rauch verzogen hat – voilà, ruhendes Material, weniger als aussagekräftiges Überbleibsel denn als Skulptur auf der Kippe zwischen Abstraktion und narrativem «Schlachtgemälde». Die *Aktion/Skulptur* ist spektakulär, ohne Spektakel zu sein. Eine Rakete

Roman Signer

«Fährt man ein Auto mit 130 Stundenkilometern, so lenkt man es eigentlich nicht, sondern man zielt damit in eine Richtung.»

DRIVING MANUAL,

NYC DEPARTMENT OF MOTOR VEHICLES



(Übersetzung: Susanne Schmidt)

ROMAN SIGNER, HUBSCHRAUBER, 1994 /  
HELICOPTER. (PHOTO: BORIS NIESLONY)

schießt davon; in ihrem Schlepptau öffnet sich ein Schirm. Die Rakete ist ein selbstgefertigter *special effect*. Signers kompliziertere Explosionsreihen und sonstigen Ereignisse sind genauso «hausgemacht»; je aufwendiger und komplizierter sie sind, desto stärker der Effekt des Nicht-Ereignisses. Durch die Klarheit des Ausdrucks und die logische Entwicklung schafft die *Aktion/Skulptur* die Verwandlung des Nebensächlichen in Kunst.

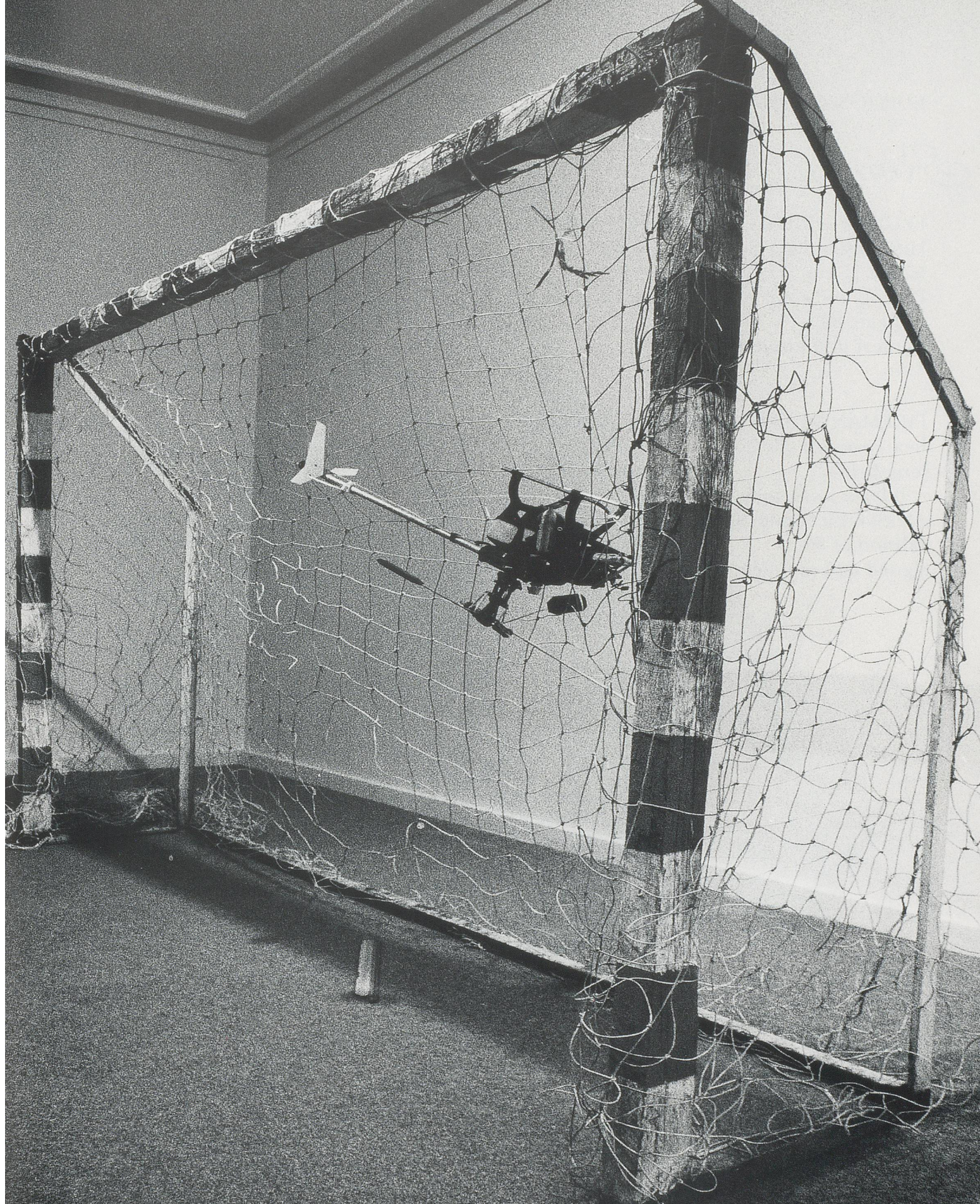
Das Kontrollieren von Kräften, die auf produktive Ziele hin ausgerichtet sind, charakterisiert den Industrialisierungstrieb der Menschheit. Die Reflexivität von Signers Ereignissen befasst sich insbesondere mit diesem Aspekt von produktiven Zielen. Für den Künstler Signer ist die disziplinierte Konstruktion des Nicht-Ereignisses eine produktive künstlerische Form; aber die Form – eine komplexe Darstellung disziplinierter Abläufe und Handlungen im Dienst der Absurdität – kommentiert (oder kritisiert) das sture Insistieren auf Angemessenheit und praktischen Sinn im Alltag hier und heute.

Signers Entwurf ist eine Stellungnahme gegen alles Spektakuläre «mit grossem S» und vor allem gegen die Dürftigkeit des nur Spektakulären. Warum sonst sollte jemand die ganze Zeit seiner Ausbildung und intellektuellen Entwicklung der Perfektionierung einer komplizierten Form des Absurden widmen, welches sich zudem fast ausschliesslich in Berkeleys empirischem Wald abspielt<sup>1)</sup> und jeden sichtbaren Gewinn für den Urheber von vornherein auszuschliessen scheint.

#### KEIN ALPINER ANARCHIST

Wer auch immer sich die Zeit nimmt, den Inhalt bestehender Kataloge zu Signers Werk zu sichten, wird zu der festen Überzeugung gelangen, dass es sich hier um einen Künstler von Weltrang handelt. Das ist kein verstiegener Naiver, sondern vielmehr die Quintessenz einer auf regionalem Fundament aufbauenden, zielbewussten Entwicklung, welche direkt das oft zu Recht in Frage gestellte Ideal der perfekten Beherrschung aller Mittel im Visier hat. Sein Verweigern jeder materiellen und zeitlichen Beständigkeit ist der auf die Spitze getriebene Ausdruck von Raffinesse auf dem Hintergrund der historischen Entwicklung künstlerischer Fragestellungen: von der Präzision und mechanischen Perversität eines Tinguely zum Humor, der Schwerelosigkeit und der Eleganz eines Calder, mit dem klaren Bewusstsein von Kaprow, Fluxus und Land Art. Signer ist ohne Frage ein Virtuose des komplexen Einfachen, der Ironie und des Absurden, kurz: der Groteske auf der Ebene des Sublimen.

1) im englischen Original «Berkeley's empirical forest»: Der Ausdruck nimmt Bezug auf George Berkeleys Frage «Erzeugt ein in einem Wald umstürzender Baum auch ein Geräusch, wenn keiner da ist, der es hören kann?»



EDITION FOR PARKETT

## *Roman Signer*

FEUERWEHRHANDSCHUH MIT PHOTO, 1995

Hitzebeständiger Spezialhandschuh

Länge 35 cm

Photographie aus einem Video von Aleksandra Signer, ca. 13 x 18 cm

Auflage: 80,

signiert und nummeriert

FIREMAN'S GLOVE WITH PHOTOGRAPH, 1995

heat-resistant glove

length 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub>"

still from a video by

Aleksandra Signer, approx. 5<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 7<sup>1</sup>/<sub>8</sub>"

Edition of 80,

signed and numbered

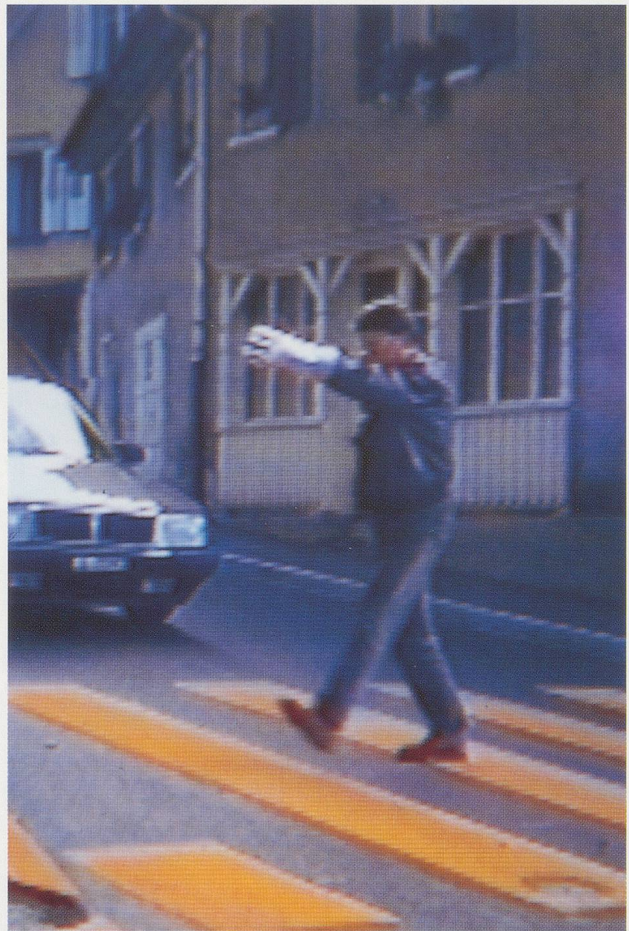


PHOTO. MANCIA/BODMER

