

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1996)
Heft:	46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto
Rubrik:	Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto

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: 13.12.2025

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

ALF SCHWAGER

*Richard Artschwager, born 1923
in Washington, lives and works
in New York / geboren 1923 in
Washington, lebt und arbeitet in
New York.*

NOLAND

*Cady Noland, born
1956 in Washington,
lives and works in New
York / geboren 1956 in
Washington, lebt und
arbeitet in New York.*

SUGIMOTO

*Hiroshi Sugimoto, born
1948 in Tokyo, lives and
works in New York / geboren
1948 in Tokio, lebt und
arbeitet in New York.*

Collaborations

No Exit

"Life, as we find it, is too hard for us," Freud wrote in 1930. "It brings us too many pains, disappointments and impossible tasks," he continued. "In order to bear it we cannot dispense with pallia-

tive measures." Freud listed three: "powerful deflections, which cause us to make light of our misery; substitutive satisfactions, which diminish it; and intoxicating substances, which make us insensitive to it." Among the deflections, Freud noted that nothing quite beats work. Among the substitutive satisfactions, he recommended "illusions"—specifically those offered by art, which he found "psychically effective, thanks to the role which phantasy has assumed in mental life."

Freud extolled both the artist's joy "in giving his [sic] phantasies body," and the "pleasure and consolation" that the resulting works provide to those who experience them. And while much the same might be said of the artistic process today, it should be added that "pleasure and consolation" decidedly fails to describe the effects of much contemporary art. Indeed, Freud himself might have noticed, as he wrote *Civilization and Its Discontents* in the heyday of Surrealism, that artists even then were creating works in which the ability to disturb the bourgeois mindset and to disrupt the unrelenting instrumentalities of modern life took precedence over providing what might conventionally be understood by "pleasure and consolation." Only in an unconventional reading of these terms can contemporary artists still be said to be in the "palliative" business. Art still stimulates the imagination, and still exploits the role of fantasy in psychic life to transport viewers to imaginary—or at least anomalous—realms, but most contemporary art does not ultimately remove the spectator so very far from circumstances that continue to mitigate life's pleasures.

Richard Artschwager once observed that the "natural habitat for art" encourages visitors to engage in an exceptional form of movement, one that is "free and whimsical and essentially to no purpose, except possibly to celebrate what is generally meant by respect for life." This was, at least in one sense, a rather naïve speculation. After all, one cannot truly describe as free, whimsical, or purposeless the movement that occurs in places such as art museums, which have been constructed to regulate both the nature of what can be found there and the way it can be seen. In another sense, however, Artschwager's observation remains insightful. It attests to the durability of an attitude that vanguard artists have long maintained about the social significance of what they do. The "respect for life" that Artschwager identifies with the enjoyment of art pertains to something more concrete than vaguely humanizing effects. It refers to the capacity of art, and of its institutionally sanctioned "habitat," to carve out real and imaginary spaces of exception to the means/ends rationality that operates like a master code throughout everyday life in the developed societies of the West.

Artschwager has used the term "social space" to refer to the consequences of this rule of "practical reason." In social space, Artschwager finds, "every move has a value: of yes or no, of good or bad." "Social space" therefore refers less to a place than to a socialized state of the mind and body, to a "corporate sensibility" that impedes random or non(re)productive play, the aimless pursuit of "pleasurable solipsism," and the undirected or inefficient use of time. It is to this oppressive condition that Artschwager has responded with the creation of uncommon objects which are devoted, as he has said, to play rather than work.

In his variations on the theme of familiar household objects, Artschwager has deployed the commonplace as a gestalt to coax the spectator into crossing the threshold which separates viewers from art objects

DAVID DEITCHER is an art historian and critic who lives in New York City.

and perpetuates what Pierre Bourdieu once called the “distanced aesthetic gaze.” Drawn in by the fragmentary, Pavlovian narratives that Artschwager’s objects imply, the spectator soon discovers that this book, this chair, this table, this chest of drawers, this door, this mirror are like props in a play in which he or she is the sole performer. Artschwager’s fun-house distortions of things the mind presumes already to know scrape against the hermetic surfaces of conscious existence to stir repressed memories, conflicts, desires, and fears. This is furniture that would make Dr. Caligari, as well as René Magritte, feel right at home. Formica (“horror of the age”), which entombs so many of these handcrafted objects, refers spectators back to their condition as divided selves; to the increasingly total mediation of life as it is lived in the late-twentieth century; back, as well, to a world increasingly dominated by fraud and dissimulation. In this sense, Artschwager returns the spectator to the inhumanity of the “social space” that his art proposes to disrupt.

In a recent interview, Cady Noland observed that the materials she incorporates into her art are “mostly stuff I like, things that are palliative to me—reassuring and familiar... They almost substitute for a sense of family.” Anyone conversant with Noland’s art knows that her sculptural installations are composed of objects which may be familiar, but—like family indeed—are anything but benign. Some of Noland’s favorite things are reassuring, then, only inasmuch as they are familiar; they are palliative principally in the sense of being easy to wrap your brain around. There is a high-yield, even snobbish, satisfaction about the art-world encounter with chrome-plated engine parts and gleaming hubcaps, orphaned shopping carts and wheelchairs, steel barriers and fences, Budweiser beer cans and the icons of American tabloid infamy. Especially for the North American observer, these objects offer consolation to the extent that they do not confuse, since they figure among the soulless touchstones of what passes these days for collective experience.

The familiarity of the industrial and mass-cultural American vernacular functions in Noland’s art as common objects do in Artschwager’s: It draws spectators deeper into engagement with the ideas and emotions stimulated by her often surprising juxtapositions of unsurprising things. To understand Noland’s narrative strategy more precisely, however, it helps to invoke her own understanding of what she has called “deep social space” in her text, “Towards a Metalanguage of Evil” (1992). There, Noland charted American life as a winner-take-all game. In her reduction of social relations to the pursuit of guileless “marks” by scheming predators, “deep social space” denotes the perilous situation that arises when a skillful con or psychopath apes relaxation in order to lull his prey into unguarded vulnerability. Noland’s interest in this merciless dynamic is less detached than one might think. The affected relaxation of the con or psychopath is paralleled in Noland’s art-world deployment of the American vernacular. Her reassuringly familiar materials soothe the art enthusiast into anticipating a mildly titillating aesthetic transgression like Pop, only to ensnare him or her in Noland’s own theater of cruelty.

In contrast to Cady Noland—who takes full advantage of the real and imaginary spaces of art to mirror and magnify her dystopic vision of American life—or to Richard Artschwager, whose dreamscape furnishings ultimately frustrate the viewer’s desire for escape—Hiroshi Sugimoto has created works that seem to adhere more closely to what Freud might have had in mind when he spoke of art’s imaginary pleasures and consolations. Certainly, pleasure is one effect of looking at Sugimoto’s black-and-white serial photographs of a handful of carefully chosen motifs: waxworks and natural history dioramas, movie theaters and drive-ins, seascapes and so on. Much of the pleasure of these works—as well as their capacity to console—depends upon what happens when the individual approaches the surface of these prints. Only then is the apparent sameness

implied by seriality, which relates Sugimoto's works to the stultifying repetitiveness of industrial and postindustrial production, contradicted by differences that become discernible between them.

Sugimoto intensifies photography's already uncanny ability to pack seemingly limitless amounts of visual information into very small objects. Looking at his photographs, one might well think that their wealth of detail is just the natural—indeed chemical—consequence of practicing the medium skillfully. The seascapes, for example, require a promontory of a certain height, which permits Sugimoto to set up his camera in such a way as to capture a view that is fifty percent sky and fifty percent water. There can be no beach, no swimmers, no boats, no airplanes, no birds. As for the nocturnes, astronomical charts must be consulted in order to avoid the light of the moon, or undue interference from the planets and the stars. The resulting sense of perceptual fullness, which can console and may even enrapture the viewer, is not ultimately due to the effects of nature alone. While most photographs capture the effect of time stopped, these are pictures of time spent—as the shutter remains open long enough to register impossibly subtle variations on blackness. In this sense, the nocturnes parallel Sugimoto's studies of movie palaces, which picture not only the disappearing relics of a more fanciful and lavish commercial past, but the movie that serves—in its entirety—as the sole means of illuminating the details of each interior.

There is, then, a certain morbidity about Sugimoto's works. In 1991 the artist admitted as much when he devised an installation for the Carnegie International called TIME EXPOSED. Fifty seascapes in watertight Plexiglas frames were hung on walls outside the museum, over one of which water continuously cascaded. Sugimoto told one of the exhibition curators that he hoped the work would travel from place to place, and that as this occurred, the natural deterioration of photographic prints—which results from their exposure to light—would be accelerated. "They will fade," he said, "until they will be gone."

Considered from this perspective, the beauty of Sugimoto's works becomes the object of a terrible pathos, and the overall significance of his practice emerges. His photographs are allegories of the inseparability of time relished and time lost; and of life lived in the full acknowledgment of death's inevitability. Sugimoto's identification with the ephemeral—be it the disappearance of his own works, or the beauty of a romantic vista, or the displacement of nature by social forces—among which, paradoxically, natural history and its museums figure prominently—might seem to be at odds with Freud's remarks about the pleasure and consolation of art. But Sugimoto's morbidity brings to mind something else that Freud discussed in *Civilization and Its Discontents*. Reflecting on the effects of life's pains and frustrations, the psychoanalyst recalled a hypothesis he had developed a decade earlier: "As well as Eros," he wrote, "there [is] an instinct of death." The much-disputed "death drive" not only posits aggressive instincts, but the presence within our psyches of a yearning to be at peace—beyond pain and frustration, beyond the constant cravings of desire—in death. Life can only be explained, observed Freud, "from the concurrent or mutually opposing action of these two instincts." *Civilization and Its Discontents* may mislead the reader into thinking that Freud's appreciation of art was more simpleminded in its utilitarianism than it was. To be sure, Freud valued art for its utility, but he understood this to extend beyond the palliative (as a form of escape) to encompass the veiled expression of forbidden desires and unattainable dreams. From this perspective, art pleases and consoles insofar as it finds adequate poetic forms to describe both parts of life's dialectic, and in so doing resists the hubris of western civilizations, which claim to have all the answers to questions they dare not ask.

Kein Ausgang

«Das Leben, wie es uns auferlegt ist», schrieb Freud 1930, «bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäu-

schungen, unlösbare Aufgaben... Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren.» Freud nennt drei: «mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend geringschätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen». Was die Ablenkungen betrifft, so rangiert für Freud die Arbeit immer noch an erster Stelle. Von den Ersatzbefriedigungen empfiehlt er die «Illusionen», vor allem solche, wie die Kunst sie bietet. Er findet sie «psychisch wirksam dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat».

Freud preist sowohl die Freude des Künstlers «an der Verkörperung seiner Phantasiegebilde», wie das Glücksgefühl und den Trost, die diese Werke dem Betrachter vermitteln. Das mag im grossen und ganzen auch heutzutage noch für das künstlerische Schaffen gelten, doch sollte man hinzufügen, dass «Glücksgefühle und Trost» nicht immer zu den Wirkungen moderner Kunst gehören. Ja, selbst Freud hätte damals, als er während der Glanzperiode des Surrealismus *Das Unbehagen in der Kultur* verfasste, bemerken müssen, dass es den Künstlern eher darauf ankam, mit ihren Werken das bürgerliche Weltbild zu erschüttern und das erbarmungslose Zweckdenken des modernen Lebens ausser Kraft zu setzen, als «Glück und Trost» zu spenden, was immer man darunter verstand. Als Trostspender kann man moderne Künstler nur bezeichnen, wenn man diese Begriffe nicht auf die übliche Art interpretiert. Kunst regt zwar immer noch die Phantasie an und bedient sich des Vorstellungsvermögens, um den Betrachter in imaginäre – oder zumindest andere – Gefilde zu versetzen, doch die meiste zeitgenössische Kunst erlaubt es ihm nicht, sich wirklich von den Umständen zu entfernen, die ihm das Leben schwermachen.

Richard Artschwager bemerkte einmal, dass das «natürliche Habitat der Kunst» die Besucher ermutigt, eine besondere Art von Bewegung auszuführen, die «frei und unberechenbar», auf jeden Fall aber nicht zielgerichtet ist, abgesehen vielleicht von dem einen Ziel, das gewöhnlich als «Respekt vor dem Leben» bezeichnet wird. Das war, zumindest in einer Beziehung, eine ziemlich naive Spekulation. Schliesslich kann man die Bewegung an Orten wie Museen nicht wirklich als «frei und unberechenbar» bezeichnen, da diese in der Absicht erbaut wurden, sowohl die Natur dessen, was sie beherbergen, wie auch den Blick des Betrachters in eine bestimmte Richtung zu lenken. Doch in anderer Hinsicht ist Artschwagers Bemerkung durchaus luzide. Sie beweist die Langlebigkeit einer Haltung, die Avantgarde-Künstler gegenüber der gesellschaftlichen Bedeutung ihrer Kunst haben. Der «Respekt vor dem Leben», der für Artschwager gleichbedeutend ist mit dem Glücksgefühl, das Kunst vermitteln kann, bezieht sich auf etwas sehr viel Konkreteres als eine vage humanisierende Wirkung. Er steht für die Fähigkeit der Kunst und ihres gesellschaftlich abgesegneten «Habitats», reale und imaginäre Räume zu erschaffen, welche die unsern Alltag beherrschende, utilitaristische Denkweise der westlichen Zivilisation aussperren.

Artschwager sprach von einem «gesellschaftlichen Raum», in dem sich die Auswirkungen dieser «praktischen Vernunft» manifestieren. «Im gesellschaftlichen Raum», so Artschwager, «entspricht jede Bewegung einem Ja oder Nein, einem Gut oder Schlecht. Dieser gesellschaftliche Raum ist also weniger ein Ort als ein gesellschaftlich determinierter geistiger und körperlicher Zustand, eine Art *Corporate Sensibility*, die das

DAVID DEITCHER ist Kunsthistoriker und Kritiker. Er lebt in New York.

willkürliche, nicht (re-)produktive Spiel, den ziellosen, «lustvollen Solipsismus» sowie den verschwenderischen, ineffizienten Umgang mit der Zeit verhindert. Artschwagers Antwort auf diese Zwänge waren ungewöhnliche Objekte, die, wie er meint, weniger der Arbeit als dem Spiel gewidmet sind.

Bei seinen Variationen des Themas «Gebrauchsgegenstände» hat Artschwager dem Gewöhnlichen «Gestalt» verliehen, um den Betrachter zum Überschreiten der Schwelle zu verleiten, die ihn normalerweise von Kunstwerken trennt und die das, was Pierre Bourdieu «den distanzierten ästhetischen Blick» genannt hat, perpetuiert. Fasziniert von den fragmentarischen Pawlowschen Geschichten, die in Artschwagers Objekten stecken, entdeckt der Betrachter, dass das Buch, der Stuhl, der Tisch, die Kommode, die Tür, der Spiegel wie Requisiten in einem Theaterstück wirken, in dem er oder sie der einzige Darsteller ist. Die wie von Vexierspiegeln verzerrten Gegenstände Artschwagers, die jeder zu kennen glaubt, kratzen an der hermetischen Oberfläche des Bewusstseins, um verdrängte Erinnerungen, Konflikte, Wünsche und Ängste hochkommen zu lassen. In diesen Möbeln würde sich ein Dr. Caligari ebenso zu Hause fühlen wie ein René Magritte. Auch wo Artschwagers Arbeiten die Herrschaft der Vernunft spielerisch herausfordern, ermöglichen sie keine Flucht aus den offen zutage tretenden materiellen Bedingungen. Formica («der Alptraum unserer Zeit»), das Mausoleum so vieler handgearbeiteter Objekte, konfrontiert den Betrachter mit seinem gespaltenen Ich, mit den zunehmend nur noch mittelbaren Erfahrungen des Lebens im ausgehenden 20. Jahrhundert sowie mit einer immer mehr von der Vorspiegelung falscher Tatsachen beherrschten Welt. In diesem Sinn wirft Artschwager den Besucher in die Unmenschlichkeit des «gesellschaftlichen Raums» zurück, die seine Kunst zu durchbrechen sucht.

In einem vor kurzem veröffentlichten Interview sagte Cady Noland, dass die Materialien, die sie in ihrer Kunst verwendet, «Dinge sind, die ich mag, die etwas Tröstliches für mich haben, die mir vertraut sind... Ich empfinde ihnen gegenüber beinahe so etwas wie Familiensinn.» Wer Nolands Arbeiten kennt, weiss, dass sie in ihren Installationen Gegenstände verwendet, die zwar vertraut, aber wie alles Vertraute keineswegs harmlos sind. Wenn also manche ihrer Dinge etwas Beruhigendes an sich haben, dann nur, weil sie vertraut sind. Tröstlich sind sie vor allem wegen ihrer geistigen Griffigkeit. Eine ausgeprägte, ja schon ver-snobte Zufriedenheit begleitet die Begegnung der Kunstwelt mit verchromten Maschinenteilen, spiegelnden Radkappen, verwaisten Einkaufswagen und Rollstühlen, stählernen Barrieren und Zäunen, Budweiser Bierdosen und den Ikonen der amerikanischen Boulevardpresse. Besonders für nordamerikanische Betrachter haben diese Objekte etwas Tröstliches und sind nicht im geringsten verwirrend, gehören sie doch zu den seelenlosen Prüfsteinen dessen, was heutzutage als kollektive Erfahrung wahrgenommen wird.

Die Vertrautheit mit den Produkten des Massenkonsums und der Massenkultur amerikanischer Provenienz erfüllt in Nolands Kunst denselben Zweck wie die Gebrauchsgegenstände in Artschwagers Werk. Sie bringt dem Betrachter Ideen und Emotionen näher, die aus dem häufig überraschenden Nebeneinander von ganz unspektakulären Dingen resultieren. Um Nolands narrative Strategie zu verstehen, hält man sich am besten an ihre eigene Definition von dem, was sie in ihrem Text «Towards a Metalanguage of Evil (Auf dem Weg zu einer Metasprache des Bösen)» einen «tiefen gesellschaftlichen Raum» genannt hat. Darin wird das Leben in Amerika als ein Spiel beschrieben, in dem der Gewinner absahnt und die andern leer ausgehen. Auf dem Hintergrund dieser Reduktion der sozialen Kontakte auf ein simples Punktesammeln raffinierter Beutegeier bezeichnet der «tiefe gesellschaftliche Raum» die gefährliche Situation, die dann entsteht, wenn ein geschickter Betrüger oder Psychopath sich friedfertig gibt, um seine Beute so einzulullen, dass

er, sobald sie nicht mehr auf der Hut ist, ein leichtes Spiel hat. Nolands Interesse an dieser unbarmherzigen Dynamik ist weniger abstrakt, als man annehmen könnte. Der vorgetäuschten Friedfertigkeit des Betrügers oder Psychopathen entspricht in Nolands Kunst die Verwendung von Americana. Ihre beruhigend vertrauten Materialien lassen den Kunstliebhaber den ästhetischen Kitzel einer harmlosen Grenzüberschreitung wie in der Pop Art erwarten, doch unvermittelt findet er oder sie sich in Nolands eigenartiges Theater der Grausamkeit verwickelt.

Anders als Cady Noland, die sich der realen und imaginären Räume der Kunst bedient, um ihren entlarvenden Blick auf die amerikanische Lebensweise zu spiegeln und zu schärfen, und auch anders als Richard Artschwager, dessen Traummobiliar die Sehnsucht des Betrachters, der Wirklichkeit zu entfliehen, letztlich doch nicht erfüllen kann, hat Hiroshi Sugimoto Werke geschaffen, die Freuds Vorstellung schon näherkommen, wenn dieser von den imaginären Freuden und Tröstungen der Kunst spricht. Sugimotos schwarzweisse Photoserien mit ihren sorgfältig ausgewählten Motiven, wie den Wachsfiguren, den naturhistorischen Dioramen, den Kinopalästen und Autokinos, den Meeresansichten usw., vermitteln tatsächlich ein ästhetisches Vergnügen. Sugimoto scheut zwar das voyeuristische Moment in der Photographie, was aber nicht heisst, dass er den Betrachter nicht mit einbezieht. Welches Glücksgefühl oder welchen Trost Sugimotos Arbeiten vermitteln, entscheidet sich in der direkten Begegnung des Individuums mit der Bildoberfläche. Denn erst in diesem Moment werden die feinen Unterschiede erkennbar, welche die scheinbare – durch den Seriencharakter heraufbeschworene – Ähnlichkeit zu den geisttötenden Wiederholungen einer industriellen und postindustriellen Produktion wieder aufheben.

Sugimoto unterstreicht noch die ohnehin unheimliche Möglichkeit der Photographie, eine unendlich erscheinende Menge visueller Informationen auf kleinstem Raum unterzubringen. Wenn man seine Photographien betrachtet, könnte man diese Fülle von Details für das natürliche, sozusagen chemische Resultat eines geschickten Umgangs mit dem Medium halten. Es ist jedoch eine gute Portion Raffinesse und Planung vonnöten, um solche Photographien zu bewerkstelligen, Photographien, die auf die Unersättlichkeit des Betrachters setzen, den Gegenstand durch und durch kennenzulernen und sich anzueignen. Die SEASCAPES (Meeresansichten) etwa erforderten einen felsigen Vorsprung von einer bestimmten Höhe, auf dem Sugimoto seine Kamera so aufstellen konnte, dass das Bild zur Hälfte aus Himmel und zur Hälfte aus Wasser bestand. Strand, Badende, Boote, Flugzeuge, Vögel, all das darf nicht vorkommen. Und was die Nachtaufnahmen betrifft, so setzten sie eine Beobachtung des Sternenhimmels voraus, um das Mondlicht oder die unerwünschte Interferenz der Planeten und Sterne ausschliessen zu können. Der daraus resultierende Eindruck perzeptorischer Fülle kann den Betrachter trösten, ja sogar begeistern, ist aber keineswegs allein der Natur zu verdanken. Während auf den meisten Photographien die Zeit wie angehalten erscheint, wird sie hier in ihrem Verlauf wiedergegeben, da die Blende lang genug offenbleibt, um auch die feinsten Abstufungen von Schwarz registrieren zu können. In dieser Hinsicht gleichen die Nachtbilder Sugimotos seinen INTERIOR THEATERS (Saalkinos). Denn diese Studien zeigen nicht nur die im Verschwinden begriffenen Überbleibsel einer phantasievolleren und verschwenderischeren kommerziellen Kinovergangenheit, sondern auch den Film selbst, der in seiner ganzen Länge dazu dient, als einzige Lichtquelle die Details des Interieurs hervortreten zu lassen.

Sugimotos Arbeiten haftet eine gewisse Morbidität an, zu der sich der Künstler auch bekannte, als er 1991 für die «Carnegie International» in Pittsburgh eine Installation mit dem Titel TIME EXPOSED ent-

warf. Fünfzig Meeresansichten in wasserfesten Plexiglasrahmen wurden an einer Wand ausserhalb des Museums aufgehängt, über die ständig Wasser strömte. Einem der Kuratoren gegenüber äusserte Sugimoto, er hoffe, die Arbeiten würden von Ort zu Ort wandern und die Lichteinwirkung würde die Photographien verblassen lassen. «Sie werden immer heller werden», meinte er, «bis sie schliesslich ganz verschwinden.»

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erhält die Schönheit von Sugimotos Arbeiten ein schreckliches Pathos, und seine Intentionen werden klarer. Die Photographien sind Allegorien des unauflöslchen Bezugs zwischen glücklicher und verlorener Zeit und eines in der Gewissheit des Todes gelebten Lebens. Sugimotos Identifikation mit dem Vergänglichem, wie es sich im Verschwinden seiner eigenen Arbeiten, in der Schönheit einer romantischen Landschaft oder in der Verdrängung der Natur durch gesellschaftliche Kräfte, die paradoxerweise gerade in naturhistorischen Museen praktiziert wird, zeigt, widerspricht vielleicht auf den ersten Blick Freuds Bemerkung über die von der Kunst vermittelten Glücks- und Trostmomente. Aber Sugimotos Morbidität lässt an ein anderes Moment in Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* denken. In seinen Betrachtungen über Schmerzen und Frustrationen erinnert sich der Psychoanalytiker an eine Theorie, die er ein Jahrzehnt früher entwickelt hatte: Es gebe, schreibt Freud, «also ausser dem Eros auch einen Todestrieb». Dieser umstrittene Trieb erklärt nicht nur die Aggressionen, sondern auch die Sehnsucht, mit sich selbst ins reine zu kommen, jenseits der Schmerzen und Frustrationen, und auch jenseits des allmächtigen Todeswunsches. «Aus dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken der beiden», so Freud, «liessen sich die Phänomene des Lebens erklären.» *Das Unbehagen in der Kultur* erweckt vielleicht fälschlicherweise den Eindruck, Freuds Einschätzung der Kunst als Mittel zum Zweck sei doch etwas zu simpel. Gewiss, Freud beurteilte die Kunst nach ihrem Zweck, aber er begriff sie nicht nur als Linderung (als eine Form von Eskapismus), sondern auch als einen verschleierte Ausdruck verbotener Gelüste und unerfüllbarer Träume. So gesehen kann die Kunst erfreuen und trösten, indem sie einen adäquaten poetischen Ausdruck für die Dialektik des Lebens findet, und zugleich entgeht sie der Hybris einer Kultur, die vorgibt, alle Antworten auf Fragen parat zu haben, die sie noch nicht einmal zu stellen wagt.

(Übersetzung: Uta Goridis)

Richard Artschwager

A Short History of the blp

INGRID SCHAFFNER

To the extent that the blp epitomizes Richard Artschwager's art, it also stands firmly on its own, an independent phenomenon, a little to the left of the artist's painting and sculpture, on whatever ground it finds itself located by whomever has chosen to place it there. Stenciled or stuck anywhere by anyone, these lozenge-shaped marks create a juncture of ever-changing coordinates, admitting asides from such disparate realms as typography, poetry, music, even radar, as they gather their own context round them.¹⁾ The following is a brief account—according to the artist, archival documents, and anterior association—of the blp.²⁾

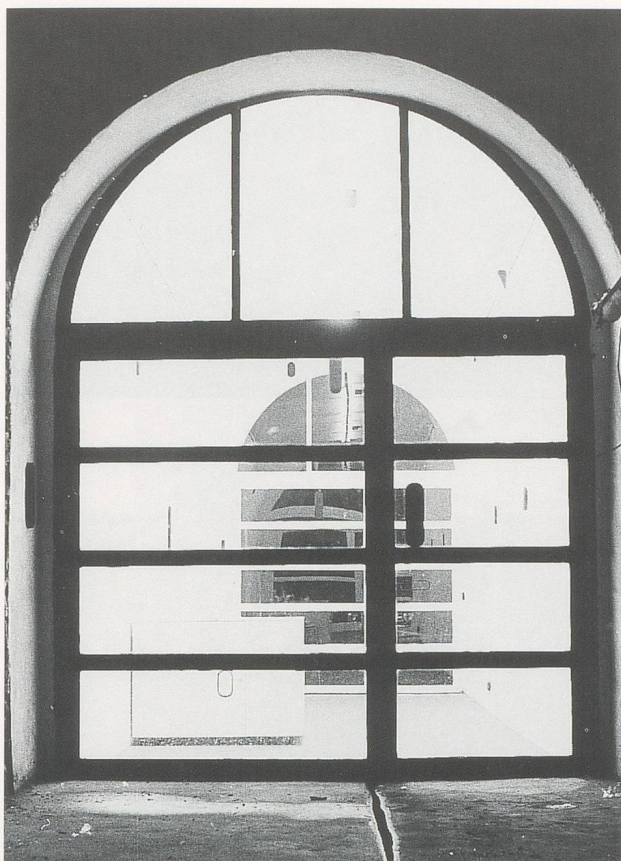
The blp was born in the winter of 1967–1968, while Artschwager was teaching a term at the University of California at Davis. It arose out of a combination of graphic impulses, perhaps the result of the artist being cut off from the routines of his New York studio:

INGRID SCHAFFNER is an independent curator and writer. She has worked closely with Richard Artschwager preparing a studio archive and catalogue raisonné of his work.

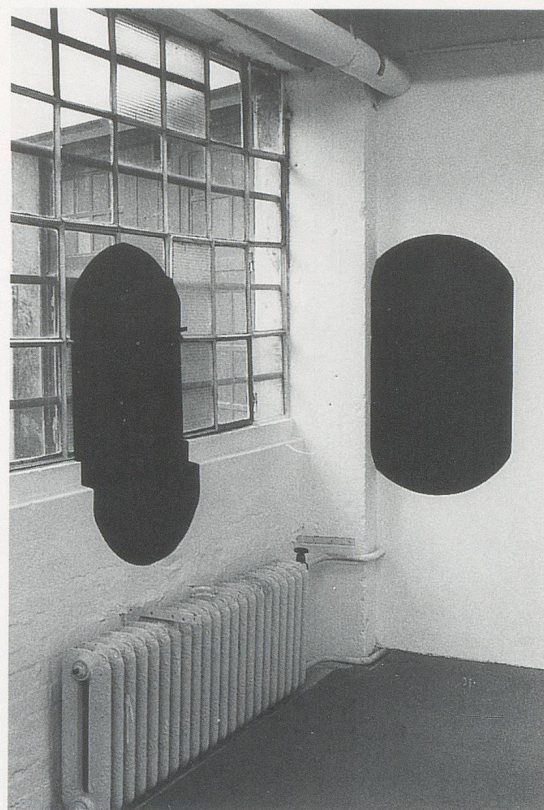
At Davis I know I did two things: I graffiti-ed into magazines with a felt tip, blacking out eyes, etc. in somewhat the manner of Duchamp's mustache on the Mona Lisa. Then I was also working in notebooks as usual and therein tried to pick apart my painting to see if I could take it somewhere else. There were dashes, Y-shapes and hooks, with pen or pencil. So out of this I decided to bring the elements into the space by making them bigger and more substantive...³⁾

The blps, evolved as a lozenge, "more effective than a dot," were first shown as painted wooden cut-outs grouped in clusters at the university gallery. The original idea was to arrange them into illusional figures, which would disintegrate into abstraction upon approach.⁴⁾ This proved dissatisfying and Artschwager promptly began winnowing. Switching to singles, he found himself moving out of the gallery space, putting blps in the hallway, onto the ceiling, and so on.

Thus liberated, the blps fueled Artschwager's trip back to New York in the spring of 1968 in his Studebaker Lark with "a bushel basket of blps" in the trunk. By the time he got to Detroit, he had used up

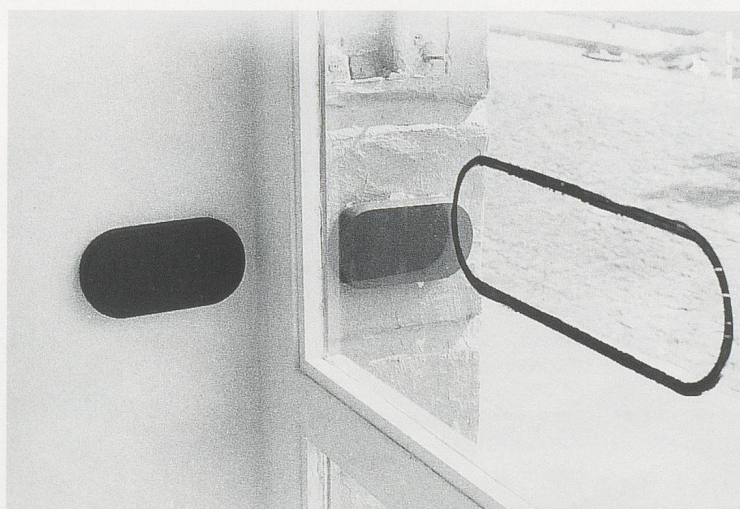


BLPS, installation views, Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf, 1968 / Installationen bei Konrad Fischer, Düsseldorf.

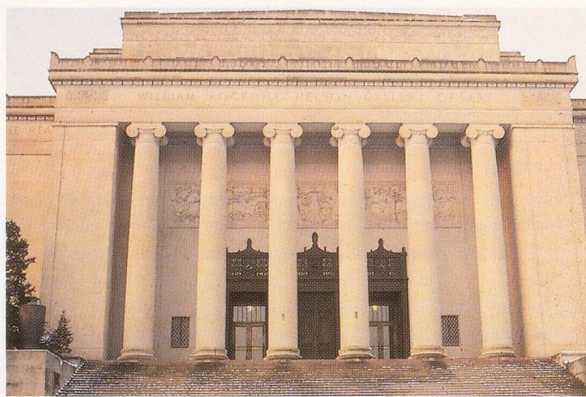


Unless otherwise stated, the BLPS reproduced in this text were executed between 1968 and 1990 in the USA. /

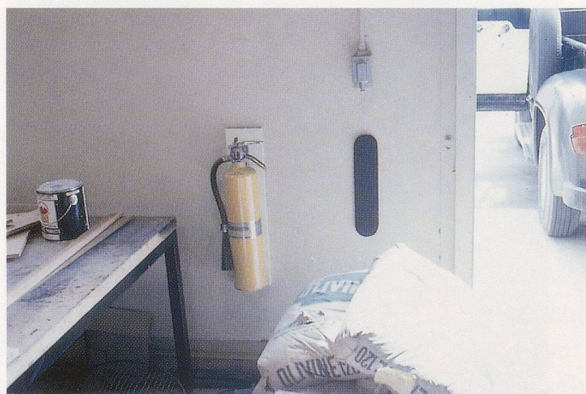
Die in diesem Artikel abgebildeten BLPS entstanden, sofern nicht anders vermerkt, zwischen 1968 und 1990 in den USA.



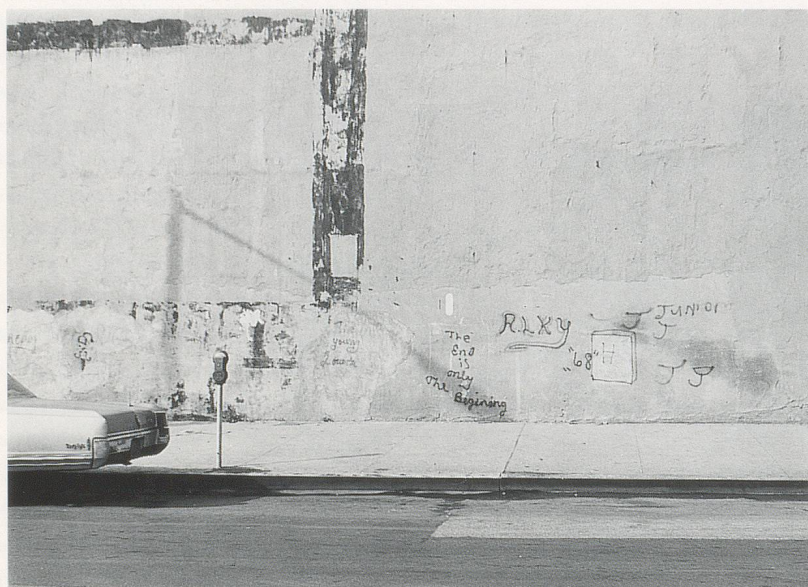
*p. 26 / S. 26:
Paul Schuitema
logo for Berkel Company,
ca. 1925.*



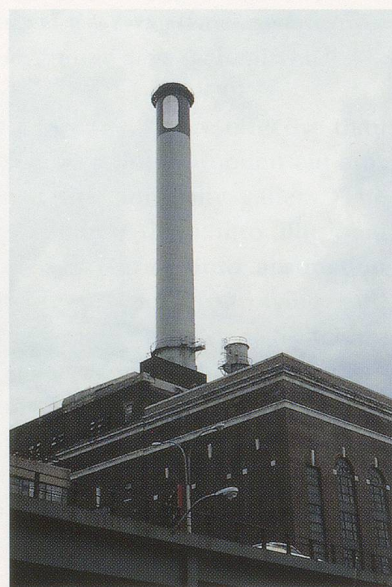
Metropolitan Museum of Art, New York.



University of California, Davis.



New York City.



Turtle Bay Steam Plant, New York City.

Turtle Bay Steam Plant / Turtle Bay Dampfkraftwerk, New York City.



the last blp. In the course of the journey, it seems the blp had changed character, from a diverting pastime outside the studio, into an aggressive means of establishing identity and controlling space. In June, Artschwager made his debut at the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, not with "signature" paintings and sculptures, but with blps, covering the interior, including the windows, in a blight of black spots.

Back in New York, Richard Bellamy included the blps in one of his serial abstraction shows, "From Arp to Artschwager III" and parleyed for their inclusion in the 1968 Whitney Annual devoted to contemporary sculpture. Installed throughout the museum's stairwells, galleries, elevators, and offices, the blps, now made of wood, hair, and plastic, were collectively titled 100 LOCATIONS. Cheap, nonretinal, unruly and invasive, they were singled out by a critic as "[p]erhaps the most significant contribution to the entire Annual."⁵ (Artschwager remembers Eva Hesse's compliment during the installation: "I used to think you were really dumb.") Indeed as blps actively broke with conventions of consumption and containability, they were confluent with a range of conceptual strategies from, say, Dan Flavin's fluorescent sculptures, which fill the air with ephemeral, industrial radiance, to Vito Acconci's guerrilla-style "blink" photographs, snapped in the streets at each bat of the eye.⁶ Artschwager himself refers to them in "environmental" terms, revealing in his notes that the genesis of the hair blps stemmed from a desire to "make one which doesn't look like a keypunch hole in space, but like a soft spot in the diamond hardness of the air." Perhaps less evident is how the blps might relate to sound and film.

In a 1968 lecture at Milton College, which began with the query, "What does it feel like to look?" Artschwager said, "Seeing is confined to what is in front of us, and to an area shaped something like a zeppelin or blimp. Or... a cinemascope screen with all four corners lopped off." Accordingly, the blp becomes a miniature movie screen, a portable field of vision. It is also filled with motion, as Artschwager originally opted for the lozenge over the dot for its streamlined zip. The soft edges of the hair blps actually enhance this effect with a blurriness that signifies movement in photography. The cinematic poten-

tial of the blp is presented in Artschwager's project for Sonsbeek 1971 with a series of blps located throughout the nearby city of Utrecht.⁷ A publication devoted entirely to blps documents the various sites, from flower stands to fields (where blps perch on little sticks), with full-page photographs that read like a film montage of a day in the utopian life of a blp.⁸ In one sequence a blp on the back of a car travels down a street, growing tinier in the distance. Adding another ambient layer, or soundtrack, is a record tucked in the book's back cover. One side plays the continuous ticking of a windup clock; the other the pinging sound of the same when muffled.

If Utrecht was an idyllic departure into a panoramic blp Sensurround, blps were more generally experienced by the public as incidental stop-motion, doubletakes, if they were seen at all. Simultaneous to the official installation at the Whitney in 1968, Artschwager (helped by friends Gary Bauer and John Torreano) located blps around Manhattan. The cadre worked under cover of darkness, spray-painting blps outside the major museums as well as at less distinguished locales. A blp on a wall of graffiti suggests a comparative study. Like graffiti, blps are anyone's mark. For a 1978 exhibition, entitled "Detective Show," held at Gorman Park in Queens, organizer/artist John Fekner informed the absent Artschwager, "Your piece was executed by a couple of fifteen-year-old girls with my supervision of course." For even at its most surreptitious and streetwise, the blp must be correct, making it ultimately unsuited to expressive defiance and public defacement. Its true precincts are visibility and memory. Like a pointer that indicates "look here," the blp calls attention to its surroundings which, no matter how raucous or sedate, seamy or banal, suddenly find themselves the subject of a second glance, and possibly even worth remembering.

At the same time Artschwager was working the galleries and streets plying relatively small blps, he was also envisioning more ambitious venues. Photographic maquettes proposed monumental blps on the sides of brutalist bunkers in Hamburg, on a nineteenth-century row house on Wells Street in Chicago, and in the Telegraph Hill district in San Francisco. A forty-foot tall white blp was painted on a black

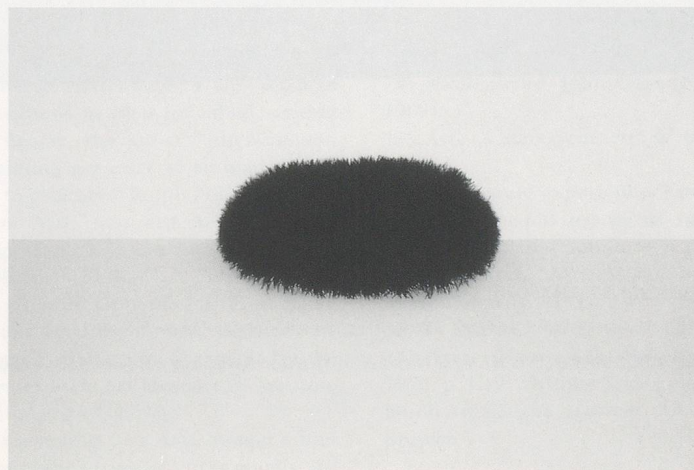
smokestack of the Turtle Bay Steam Plant, located in Lower Manhattan. This was an inside job, arranged for by the artist with a Con Edison employee "long since retired." After some twenty years of humming quietly above the F.D.R. Drive, the blp recently disappeared from the spot.

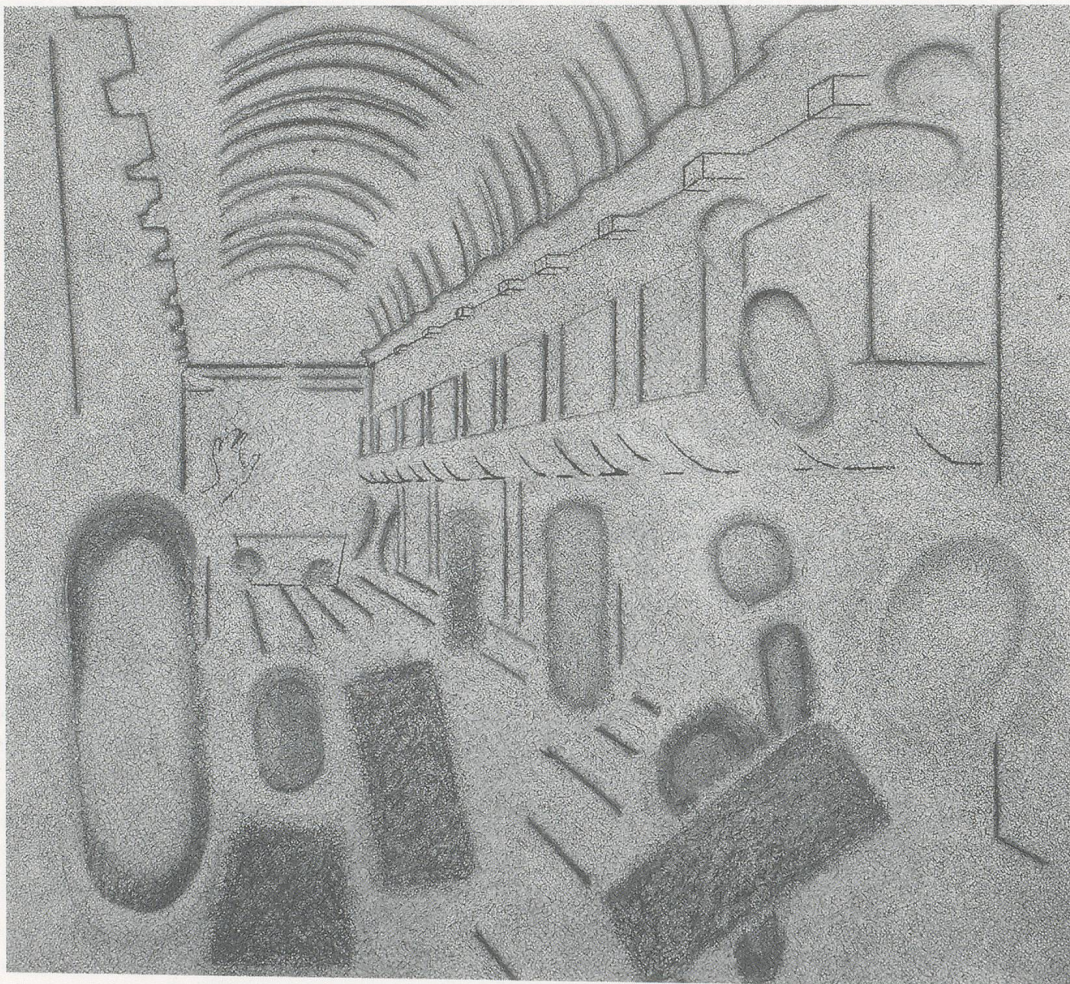
According to Artschwager the first blps came out of drawings that were about painting. Closely scrutinized, there is something of the blp (along with "hooks" and "ys") slipping around, paramecium-like, in the pools of black-and-white acrylic medium that ride and rise over the irregular celotex surfaces of Artschwager's photographic imagery. One might even come to think of blps as Artschwager's Benday dot—mechanical reproduction's least common denominator that had gained such high visibility within the work of his Pop peers. Inasmuch as the blps managed to encapsulate the essence of Artschwager's painting, they also may have precipitated a crisis. A 1968 notebook entry determining to quash such qualms reads, "Doing both is best way to say Fuck You Clement Greenberg." Any real dilemma is startlingly enclosed in TINTORETTO'S RESCUE OF THE BODY OF SAINT MARK (1969), a long view down a barrel vault where a fragmentary icon of the Renaissance painting (St. Mark's hand) floats alongside Artschwager's own blps.

Boundaries exist to be trespassed, exceeded, blurred in Artschwager's art. The painting, sculp-

ture, multiples, blps are all contiguous upon one another, working in concert to make art seemingly ordinary enough to pass into everyday experience. A function of the punctuation pieces that first appeared in 1966 was to frame space in the same way an Exclamation Point or Quotation Marks frames speech.⁹⁾ Similar attempts to disrupt patterns of seeing and reading occurred throughout the sixties as exemplified by the contemporary renaissance of concrete poetry, and the publication of *Notations* (1968), a collection edited by John Cage of new music notation which ranged from erratic angles, to creepy drips to simple language. ("Bloop. Blip./Bloop. Zeep," Ken Friedman's composition begins.¹⁰⁾) But while Artschwager's punctuation pieces performed a rhetoric of seeing using familiar grammar, turning their surroundings into floating concrete poems, if you will, the blps eschewed all references to reading by marking a site for just plain "useless" looking. For Artschwager, this is one of the blps' most important features:

First the blp. It is a mindless invasion of the social space by a logo-like, totally useless art element. It is small, has high visibility, relentlessly refuses to give up its uselessness. It is an instrument for useless looking. Being of small size and high visibility it converts the immediate surround over to The Useless. That is its "function." It gets about as close to pure art as one can get.¹¹⁾





RICHARD ARTSCHWAGER, TINTORETTO'S RESCUE OF THE BODY

OF SAINT MARK, 1969, acrylic on Celotex, 46 $\frac{7}{8}$ x 52" /

TINTORETTOS BERGUNG DES HEILIGEN MARKUS, Acryl auf Celotex, 119 x 132 cm.

When Artschwager clipped the "i" from "blip," he snatched his invention from the dictionary and any direct associations with 1) a short crisp sound, 2) radar or 3) censorship in order to strengthen its purely abstract and aural impact. As much as the blp is a gestalt of vision (a blp is what it feels like to see), it also sums up the ever-critical Artschwagerian concept of "preliterate experience."¹² He once told an interviewer, a blp "is one of those things you can't drop into a verbal conversation."¹³ This notion was elaborated upon in the most recent large-scale blp installation held at the Clock Tower in 1978. Besides the usual assortment lurking around, up in the tower, and on all four faces of the clock—note that Artschwager had wired the hands of the clock to "race around (one set backward) at alarming speed, visible from the ground, but experienced in the tower only as eerie shadows"¹⁴—were a series of wall-

sized blps encircling the gallery, like a blockade or a deafening tattoo. These passed through two passages of relatively unassuming wall installations: the first, a perspectival study, such as appears in the painting *BUSHES* (1970), of pencil lines all rushing to meet a central point on the wall that in turn establishes a rudimentary landscape beyond the phalanx of blps. The second, a representation of a piano keyboard, upon which the blps land like giant touch. In short, what wells up behind these seemingly stolid mute marks are all the unspeakable pleasures of music and pictorial illusion.

Blps continue to appear. Most recently a mirror multiple was made in the shape of one and there's some talk of making a giant blp out of bristle. But there are also a box of blp decals and a handful of stencils in different sizes lying around the studio, just in case...

1) "Towards the end of the Rundstedt offensive, Artschwager was in the intelligence service. For hours and days on end he sat in front of radar screens. The search object on the radar screen, a blp sound..." See Jean-Christophe Ammann's catalogue essay for *The Picture After the Last Picture* (Vienna: Galerie Metropole, 1990-91), p. 16.

2) For brevity's sake, one omission has been the blp sculpture and objects, perhaps the most important of which is the *Locations multiple* of 1969, a formica box containing blps in a variety of media—hair, plastic, mirror, etc. See *Richard Artschwager: Complete Multiples* (New York: Brooke Alexander Editions, 1991).

3) Correspondence with the artist, January 11, 1996. Subsequent unreferenced quotes refer to this letter.

4) This effect would have been akin to the surface play of Artschwager's own painting on celotex, while he himself suggests as a model the work of Bart van der Leek, a Dutch artist who by the 1920s had distilled the lessons of de Stijl into an idiosyncratic proto-Op art.

5) For this critic, Ralph Pomeroy, Artschwager's blps seem to have presented a friendly antithesis to what he called, writing about Donald Judd in particular, the other "phenomenon revealed by the show: the startling presence of so many works that must have cost a fortune to produce." Ralph Pomeroy, "New York: and now, Anti-Museum Art?," *Art and Artists* (March, 1969), p. 59. Other artists represented in the Annual included Lee Bontecou, Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Gary Kuehn, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Fred Sandback, Anne Truitt. Concurrent with the review, Pomeroy included Artschwager's blps in an exhibition he organized for the Cultural Center at the New Jersey State Art Museum in Trenton, entitled "Soft Art" (March 1 to April 14, 1969).

6) For this reason it seems surprising that Artschwager's blps were not included in the important survey of conceptualist art

"1965-1975: Reconsidering the Object of Art," The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (October 15, 1995 to February 4, 1996).

7) The 1971 Sonsbeek outdoor sculpture exhibition accepted the challenge implicit to much contemporary art and offered artists the opportunity to develop projects outside the usual limits of the park, located in Arnhem. Entitled "Beyond Lawn and Order," approximately twenty sites were designated throughout the Netherlands (June 19 to August 15, 1971).

8) Perhaps even more cinematic were the first studies Artschwager made for the project on a series of photographs of a man walking throughout the park. The man's trajectory, combined with the blp's changing locations from picture-to-picture, creates a continuous flow of activity.

9) It is interesting to note that etymologically speaking the word "punctuation" comes from "pointing," which is also a significant feature of the blp. See essay by the author, "?," *Richard Artschwager* (Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1994).

10) *Notations*, ed. John Cage (New York: Something Else Press, 1969).

11) Artist's statement, *Art & Design*, vol. 8 (May/June, 1993), p. 80.




12) "Preliterate experiences" are those things which, quite simply, cannot be put into words, such as music and art. For further discussion of this notion as it pertains to Artschwager, see the author's essay, "Archipelago Bop," *Archipelago* (Frankfurt am Main: Portikus, 1993).

13) D. Martin, "Art Review," *El Paso Herald Post*, March 10, 1989.

14) Grace Glueck, "Art People," *The New York Times*, April 14, 1978, p. C19. This particular element of the Clock Tower installation recalls the ambient ticking of the blps for the Utrecht project.

STANDARD

STYLE AR

No. 2		No. 2AR
No. 3		No. 3AR
No. 4		No. 4AR

Eine kurze Geschichte des Blp

INGRID SCHAFFNER

Sosehr das Blp Inbegriff der Kunst Richard Artschwagers ist, stellt es doch zugleich etwas ganz Eigenständiges dar, ein Phänomen für sich, ein wenig abseits vom malerischen und bildhauerischen Werk des Künstlers, wo auch immer es, von wem auch immer, eingeordnet werden mag. Mit Hilfe einer Schablone irgendwo von irgendwem hingemalt oder hingeklebt, schaffen die pastillenförmigen Male Berührungspunkte zwischen wechselnden Bezugssystemen und ermöglichen, indem sie jeweils einen eigenen Kontext entstehen lassen, Konnotationen aus so verschiedenartigen Bereichen wie der Typographie, der Dichtung, der Musik, ja sogar der Radartechnik.¹⁾ Es folgt nun – gestützt auf Angaben des Künstlers, auf Archivmaterial und auf bereits bestehende Assoziationen – eine kurze Geschichte des Blp.²⁾

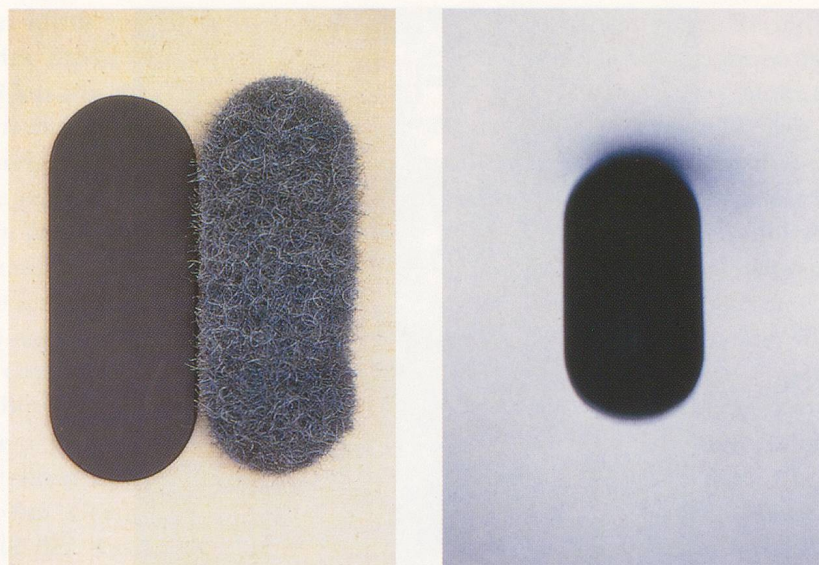
Das Blp entstand im Winter 1967/68, als Artschwager ein Semester an der University of Cali-

fornia in Davis unterrichtete. Es entsprang einem Zusammenwirken verschiedener zeichnerischer Impulse, wobei auch eine Rolle gespielt haben mag, dass der Künstler von der Alltagspraxis in seinem New Yorker Atelier abgeschnitten war:

Ich entsinne mich, dass ich in Davis zwei Dinge machte: Ich kritzelte mit einem Filzschreiber in Zeitschriften, schwärzte Augen und dergleichen, ein wenig in der Art von Duchamps Mona Lisa mit Schnurrbart. Ausserdem arbeitete ich damals wie gewohnt in Notizbüchern und versuchte dabei meine Malerei zu analysieren, um zu sehen, ob ich sie in eine andere Richtung entwickeln könnte. Es ergaben sich Striche, Y-Formen und Haken, mit Feder oder Bleistift. Und davon ausgehend entschloss ich mich, die Elemente in den Raum zu übertragen, indem ich sie vergrösserte und ihnen eine festere Konsistenz verlieh...³⁾

Die Blps entwickelten sich zu einer länglichen Pastillenform, die «wirkungsvoller als ein Tupfen» war, und wurden erstmals als ausgesägte, bemalte und zu Gruppen geordnete Formen aus Holz in der Galerie der Universität ausgestellt. Die ursprüngliche Idee

INGRID SCHAFFNER ist freie Ausstellungskuratorin und Schriftstellerin. Sie hat bei der Einrichtung eines Atelierarchivs und der Erstellung eines Werkverzeichnisses eng mit Richard Artschwager zusammengearbeitet.



RICHARD ARTSCHWAGER, *Blps*, one of plywood, one of hair (left) and black 3-D BLP on white ceiling (right) /
Sperrholz- und Haar-BLP (links) und schwarzes 3-D-BLP an weisser Decke (rechts).

war, sie zu scheinbaren Figuren zusammenzustellen, die sich, wenn man näher heranging, in Abstraktes auflösen würden.⁴⁾ Das erwies sich jedoch als unbefriedigend, und Artschwager machte sich umgehend daran, das Überflüssige auszusortieren. Sich auf Einzelelemente verlegend, stellte er fest, dass es ihn aus dem Galerieraum hinauszog, und er begann Blps in der Eingangshalle, an der Decke und anderen Stellen anzubringen.

Auf diese Weise befreit, beflügelten die Blps im Frühjahr 1968 Artschwagers Rückreise nach New York in seinem Studebaker Lark mit einem «gehäuf-ten Korb voller Blps» im Kofferraum. Als er Detroit erreichte, hatte er bereits das letzte BLP verbraucht. Im Laufe der Reise hatte der Charakter des BLP sich offenbar verändert: von einem amüsanten Zeitvertreib ausserhalb des Ateliers war es zu einem aggressiven Mittel der Identitätsbegründung und Raumbegherrschaft geworden. Im Juni gab Artschwager sein Debüt in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, und zwar nicht mit Bildern und Skulpturen, die seine persönliche «Handschrift» trugen, sondern mit Blps, die die Galerieräume einschliesslich der

Fenster mit einer wahren Invasion von schwarzen Flecken überzogen.

Zurück in New York, nahm Richard Bellamy die Blps auf in eine seiner Ausstellungen serieller abstrakter Kunst, «From Arp to Artschwager III», und erreichte, dass sie auch in die der zeitgenössischen Plastik gewidmete Jahresausstellung des Whitney Museums 1968 einbezogen wurden. An allen möglichen Stellen im Treppenhaus, in den Ausstellungsräumen, den Aufzügen und den Büroräumen des Museums angebracht, trugen die – inzwischen aus Holz, Haar und Kunststoff gefertigten – Blps den kollektiven Titel 100 LOCATIONS (100 Standorte). Billig, unscheinbar, widerspenstig und wuchernd, wurden sie von einem Kritiker als «der vielleicht wichtigste Beitrag zur gesamten Jahresausstellung» hervorgehoben.⁵⁾ (Artschwager erinnert sich an das Kompliment, das Eva Hesse ihm bei der Installation machte: «Ich hatte dich bisher immer für richtig blöd gehalten.») Tatsächlich waren die Blps – in ihrem gezielten Bruch mit Konventionen des Konsums und der Beherrschbarkeit von Kunst – verwandt mit einer Reihe konzeptueller Strategien von, sagen



wir, Dan Flavins fluoreszierenden Skulpturen, die die Luft in ephemeren Industriellicht erstrahlen lassen, bis hin zu Vito Acconcis mit einfachsten Mitteln, im Takt des Lidschlags auf der Strasse geschossenen «Augenblick»-Aufnahmen.⁶⁾ Artschwager selbst bezieht sich auf sie im Sinne von *Environments* und verrät in seinen Aufzeichnungen, dass die Entstehung der Blps aus Haar dem Bedürfnis entsprang, «ein Blp zu machen, das nicht wie ein ausgestanztes Loch im Raum aussieht, sondern wie ein weicher Fleck in der diamantenen Härte der Luft». Etwas weniger offensichtlich ist vielleicht, wie die Blps mit Klang und Film zusammenhängen könnten.

In einem Vortrag am Milton College 1968, der mit der Frage begann, «Wie fühlt es sich an zu schauen?», sagte Artschwager: «Das Sehen beschränkt sich auf das, was vor uns ist, und auf einen Sehbereich, der ungefähr die Form eines Luftschiffs, eines Zepelins hat. Oder... einer an allen vier Ecken gestutzten Kinobreitleinwand.» Entsprechend wird das Blp zur Miniatur-Kinoleinwand, zu einem tragbaren Gesichtsfeld. Auch Bewegung steckt mit drin, hatte Artschwager doch von Anfang an die längliche, wind-

schnittige Form dem kreisrunden Punkt vorgezogen. Die weichen Ränder der Haar-Blps betonen diesen Bewegungsaspekt sogar noch durch die Unschärfe der Ränder – in der Photographie das Zeichen für Bewegung. Das filmische Potential des Blp tritt in Artschwagers Projekt für Sonsbeek (1971) zutage, in dessen Rahmen er eine Serie von Blps an allen möglichen Orten in der nahegelegenen Stadt Utrecht anbrachte.⁷⁾ Eine ausschliesslich den Blps gewidmete Publikation dokumentiert die verschiedenen Standorte – vom Blumenstand bis hin zum freien Feld (wo die Blps auf kleinen Pfählen steckten) – anhand von ganzseitigen Photos, die sich wie das filmische Zeugnis eines Tages im phantastischen Leben eines Blp ausnehmen.⁸⁾ In einer Bildsequenz saust ein Blp hinten auf einem Auto eine Strasse hinunter und wird in der Ferne immer winziger. Das Environment wird um eine zusätzliche Ebene bereichert durch einen Soundtrack: eine Schallplatte, die im hinteren Buchdeckel steckt. Die eine Seite dieser Platte gibt beim Abspielen das ständige Ticken einer aufgezogenen Uhr wieder, die andere das leicht gedämpfte Klingeln derselben Uhr.

War Utrecht ein idyllischer Ausflug in ein alle Sinne befriedigendes Blp-Environment, so wurden die Blps vom Publikum in der Regel, wenn überhaupt, erst auf den zweiten Blick wahrgenommen und eher als beiläufige Einzelbildfolge erlebt. Anfang der 70er Jahre verteilte Artschwager (mit Hilfe seiner Freunde John Torreano und Gary Bauer) Blps über ganz Manhattan. Das Trio sprayte im Schutze der Dunkelheit Blps an die Aussenwände der grossen Museen, aber auch an weniger noble Gebäude. Ein Blp auf einer mit Graffiti überzogenen Wand regt zum Vergleich an. Blps sind ebenso wie Graffiti Zeichen, die von jedem gesetzt werden können. Anlässlich einer Ausstellung mit dem Titel «Detective Show», die 1978 bei Gorman Park in Queens stattfand, berichtete der Ausstellungsmacher John Fekner (selbst ein Künstler) dem abwesenden Artschwager: «Dein Werk wurde von einigen fünfzehnjährigen Mädchen ausgeführt, selbstverständlich unter meiner Aufsicht.» Denn selbst dort, wo ihm der verbotene Ruch der Strasse in besonderem Masse anhaftet, muss das Blp korrekt sein, um sich der Verhöhnung oder Verunstaltung durch Dritte zu entzie-

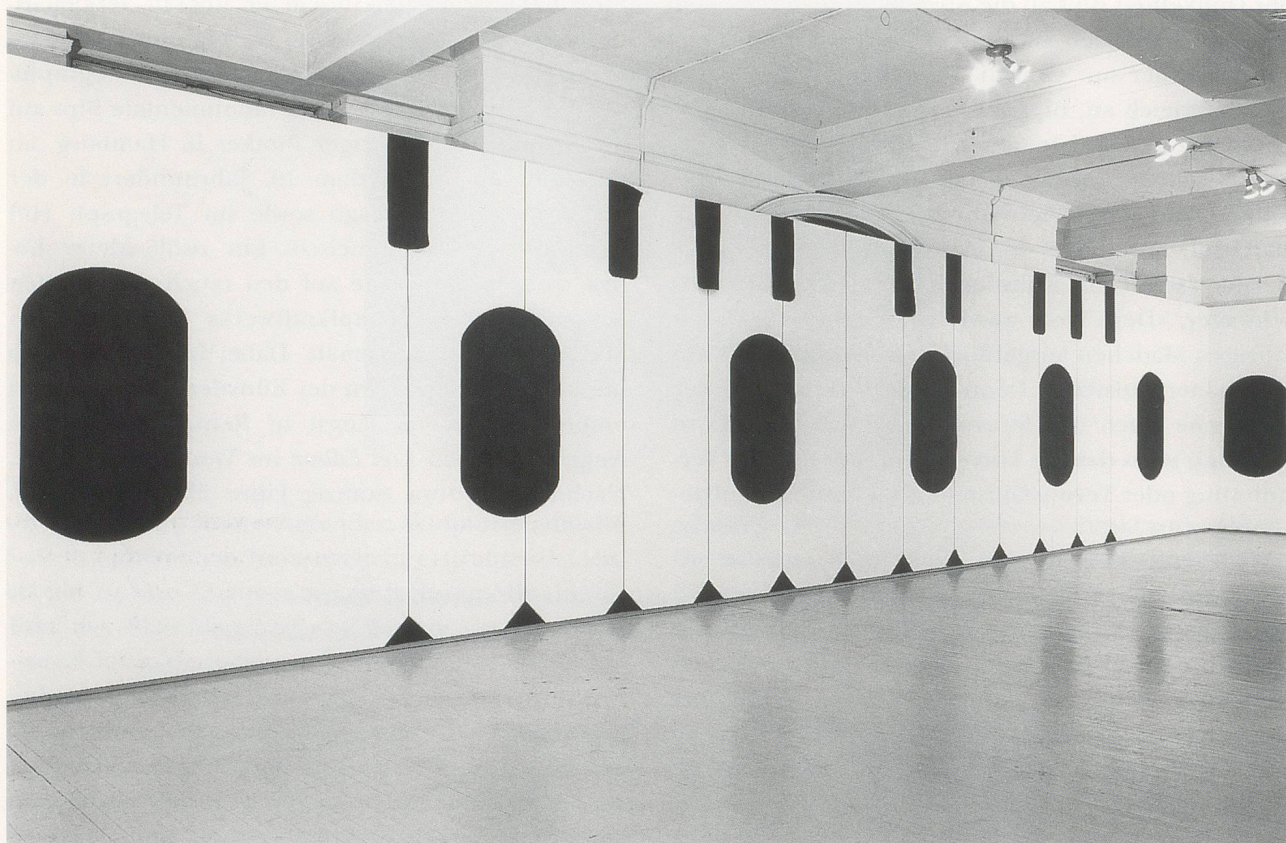
hen. Sein eigentliches Revier ist der Bereich des Sichtbaren und die Erinnerung. Wie ein Hinweis, der besagt, «Schau her», lenkt das Blp die Aufmerksamkeit auf sein Umfeld, das, egal wie rauh oder ruhig, anrühlich oder banal auch immer, mit einem Mal eines zweiten Blicks gewürdigt wird, ja vielleicht sogar im Gedächtnis haftenbleibt.

In der Zeit, in der Artschwager die Galerien und Strassen bearbeitete, indem er überall vergleichsweise kleine Blps anbrachte, verfolgte er in Gedanken bereits ehrgeizigere Projekte. In photographischen Entwürfen plazierte er monumentale Blps auf die Seitenwände klotziger Bunker in Hamburg, an ein Reihenhause aus dem 19. Jahrhundert in der Wells Street in Chicago sowie im Telegraph Hill District von San Francisco. Ein zwölf Meter hohes, weisses Blp wurde auf den rauchgeschwärzten Schornstein des Dampfkraftwerks Turtle Bay im Süden Manhattans gemalt. Dabei handelte es sich um einen *inside job*, den der Künstler zusammen mit einem «inzwischen längst in Rente gegangenen» Angestellten von *Con Edison* ins Werk gesetzt hatte. Nachdem es etwa zwanzig Jahre über dem *F.D.R.*

RICHARD ARTSCHWAGER, *maquette for Park Sonsbeek, Arnhem/Utrecht, summer 1971.*

RICHARD ARTSCHWAGER, *Entwurf für das Sonsbeek-Park-Projekt, Arnhem/Utrecht, Sommer 1971.*





RICHARD ARTSCHWAGER, *BLPS running into and along the image of a piano keyboard*, installation,

April 5–29, 1978, *The Clocktower*, Institute for Urban Resources, New York /

BLPS über das Bild einer Klaviertastatur hinweg verlaufend. (PHOTO: D. JAMES DEE, NEW YORK)

Drive friedlich vor sich hin gesummt hatte, verschwand das Blp erst kürzlich von dieser Stelle.

Nach Angaben von Artschwager gingen die ersten Blps aus Zeichnungen hervor, die sich um das Thema Malerei drehten. Bei genauerer Betrachtung schwimmt etwas Blp-Ähnliches (mitsamt «Haken» und «Y») einem Pantoffeltierchen gleich in den Pfützen aus schwarzweissem Acrylbindemittel, die über die unregelmässigen Celotex-Oberflächen der photographischen Bilder Artschwagers wogen. Am Ende könnte man die Blps sogar als Artschwagers Benday-Punkt begreifen, jenen kleinsten gemeinsamen Nenner des mechanischen Rasterpunktedrucks, der im Schaffen seiner Pop-Art-Kollegen einen so hohen Sichtbarkeitsgrad erlangt hatte. Im selben Mass, wie es den Blps gelang, das Wesen der Malerei Artschwagers auf den Punkt zu bringen, beschworen sie möglicherweise gleichzeitig eine Krise herauf. Ein Notizbucheintrag von 1968, der die Entschlossenheit erkennen lässt, jegliche Zweifel zu zerschlagen, lautet: «Beides zu tun ist die beste Methode, um zu sagen: *fuck you*, Clement Greenberg.» Ein wirkliches Dilemma, sofern davon die Rede sein kann, ist auf verblüffende Weise eingefangen in TINTORETTOS BERGUNG DES HEILIGEN MARKUS (1969), einem Blick in die Tiefen eines Tonnengewölbes, wo ein fragmentarisches Motiv des Renaissancegemäldes (die Hand des heiligen Markus) neben Artschwagers Blps einherschwebt.

In Artschwagers Kunst sind Grenzen dazu da, verletzt, überschritten, verwischt zu werden. Malerei, Bildhauerei, die Multiples, die Blps, sie alle tangieren einander, wirken dahingehend zusammen, die Kunst so gewöhnlich erscheinen zu lassen, dass sie in die Alltagserfahrung übergehen kann. Eine Funktion der Interpunktionsarbeiten, die erstmals 1966 auftauchten, war die, den Raum in der gleichen Weise zu gliedern, wie ein Ausrufezeichen oder Anführungszeichen den Sprachfluss gliedert.⁹⁾ Ähnliche Versuche, Seh- und Lesegewohnheiten zu sprengen, wurden im Laufe der 60er Jahre immer wieder unternommen – dies belegen etwa die damalige Renaissance der Konkreten Poesie und die 1968 erschienene Anthologie *Notations*, ein von John Cage herausgegebener Band mit neuen Formen musikalischer Graphik, die von ungleichen Winkeln

über alles überziehende Tröpfeleien bis hin zu Sprachelementen der simpelsten Art reichten. («Bloop. Blip./Bloop. Zeep», so beginnt die Komposition Ken Friedmans.¹⁰⁾) Doch während Artschwagers Interpunktionsarbeiten eine Rhetorik des Sehens unter Verwendung vertrauter Grammatik inszenierten und dabei ihr Umfeld sozusagen in schwebende konkrete Poesie verwandelten, mieden die Blps jeglichen Bezug zum Lesen und markierten einen Ort einzig und allein um eines «zweckfreien» Hinsehens willen. Artschwager sieht darin eines der wichtigsten Merkmale der Blps:

Zuerst das Blp. Es ist ein unbekümmerter Eingriff in den sozialen Raum durch ein an ein Logo erinnerndes, ganz und gar nutzloses Kunstelement. Es ist klein, fällt ins Auge, beharrt hartnäckig auf seiner Nutzlosigkeit. Es ist ein Instrument des zweckfreien Sehens. Klein im Format, aber gut sichtbar, verleiht es seinem unmittelbaren Umfeld den Status des «Zweckfreien». Darin liegt seine «Funktion». Näher an reine Kunst heranzukommen dürfte kaum möglich sein.¹¹⁾

Als Artschwager das «i» in «blp» verschliff, entzog er seinen Fund dem Wörterbuch sowie jedweder unmittelbaren Assoziation mit 1. einem kurzen, spitzen Laut, 2. dem Radar und 3. der Zensur und verstärkte damit seine rein abstrakte, auditive Wirkung. Im selben Mass, wie das Blp eine «Gestalt» des Sehens ist (ein Blp ist «wie es sich anfühlt zu schauen»), bringt es auch den stets kritischen Artschwagerschen Begriff der «vorschriftlichen Erfahrung» auf den Punkt.¹²⁾ Einem Interviewer gegenüber äusserte er einmal, ein Blp «ist eines der wenigen Dinge, die man nicht in ein Gespräch einfliessen lassen kann».¹³⁾ Dieser Gedanke wurde weiterentwickelt in der bislang letzten grossformatigen Blp-Installation, 1978 in der Clock Tower Gallery. Abgesehen vom üblichen Aufgebot, das sich oben im Turm und auf allen vier Zifferblättern der Turmuhr tummelte – Artschwager hatte wohlgemerkt die Zeiger der Uhr verdrahtet, so dass sie, «vom Boden aus gut sichtbar, im Turm aber nur mehr als unheimliche Schatten wahrnehmbar, mit alarmierender Geschwindigkeit im Kreis rasten (einer lief sogar rückwärts)»¹⁴⁾ –, war die Galerie geradezu barrikadenartig umzingelt von

einer Reihe wandgrosser Blps, die zusammen eine ziemlich lautstarke Parade abgaben. Sie führten mitten durch zwei Passagen mit vergleichsweise unscheinbaren Wandinstallationen hindurch: zuerst eine perspektivische Studie, wie sie in dem Gemälde *BUSHES* (Büsche, 1970) zu sehen ist, bestehend aus Bleistiftlinien, die allesamt einem zentralen Fluchtpunkt auf der Wand zustreben, der seinerseits eine rudimentäre Landschaft jenseits der geschlossenen Front der Blps erzeugt; zweitens die Darstellung einer Klaviatur, auf welche die Blps wie ein gigantischer Anschlag niedergehen. Kurz gesagt, was hinter

diesen scheinbar unerschütterlichen, stummen Markierungen auflebt, sind all die unaussprechlichen Freuden der Musik und der malerischen Illusion.

Blps treten auch weiterhin in Erscheinung. Das jüngste Beispiel ist ein Spiegelmultiple, das in der Form eines Blp gestaltet wurde. Ausserdem ist die Rede davon, ein gigantisches Blp aus Borsten anzufertigen. Es gibt auch eine Kiste mit Blp-Abziehbildern sowie einige Schablonen unterschiedlicher Grösse, die im Atelier herumliegen, nur für den Fall...

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) «Am Ende der Rundstedt-Offensive war Artschwager im Nachrichtendienst tätig. Stunden und Tage überwachte er Radarschirme. Den als Blp mit einem Ton verbundenen Suchgegenstand entwickelte er in der Folge (...) als länglichen, an den Enden abgerundeten Gegenstand, den er in verschiedenen Materialien, einem Fundstück gleich, einsetzte», Jean-Christophe Ammann, Textbeitrag im Ausstellungskatalog *Das Bild nach dem letzten Bild*, Galerie Metropol, Wien 1991, S. 11.

2) Der Kürze halber wurden hier die Blp-Skulpturen und -Objekte ausser acht gelassen. Das wichtigste dieser Werke dürfte das Multiple *LOCATIONS* (1969, Auflage 90) sein, eine Kiste mit Formicabeschichtung, die Blps aus verschiedensten Materialien – Haar, Kunststoff, Spiegelglas usw. – enthält; siehe *Richard Artschwager: Complete Multiples*, Brooke Alexander Editions, New York 1991, o.S.

3) Der Künstler in einem Brief vom 11.1.1996 an die Autorin; nachfolgende Zitate ohne Anmerkungsverweis beziehen sich auf diesen Brief.

4) Dieser Effekt wäre dem Oberflächenspiel der Artschwagerischen Malerei auf Celotex ähnlich gewesen, während nach seinen eigenen Angaben das Werk des niederländischen Malers Bart van der Leeks ein Vorbild war, der in den zwanziger Jahren die Lehren des Stijl zu einer eigenwilligen Ur-Op-Art verdichtete.

5) In den Augen dieses Kritikers, Ralph Pomeroy, stellten Artschwagers Blps offenbar eine positive Antithese dar zu dem, was er, insbesondere auf Donald Judd gemünzt, als das andere «Phänomen» bezeichnete, «das die Ausstellung offenbart: die verblüffende Vielzahl ausgestellter Arbeiten, deren Herstellung ein Vermögen gekostet haben muss»; Ralph Pomeroy, «New York: and now, Anti-Museum Art?», in: *Art and Artists* (März 1969), S. 59. Zu den anderen in der Jahresausstellung vertretenen Künstlern zählten Lee Bontecou, Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Gary Kuehn, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Fred Sandback, Anne Truitt. Zu der Zeit, als diese Ausstellungsbesprechung erschien, bezog Pomeroy Artschwagers Blps ein in eine Schau mit dem Titel «Soft Art», die er für das Kulturzentrum am New Jersey State Art Museum in Trenton organisierte (1. März–14. April 1969).

6) Aus diesem Grund erscheint es verwunderlich, dass Artschwagers Blps nicht in die wichtige Konzeptkunst-Übersichts-

ausstellung «1965–1975: Reconsidering the Object of Art» im Museum of Contemporary Art in Los Angeles aufgenommen wurden (15. Oktober 1995–4. Februar 1996).

7) Die der Plastik im Freien gewidmete Sonsbeek-Ausstellung des Jahres 1971 nahm die in einem Grossteil der zeitgenössischen Kunst unausgesprochen vorhandene Herausforderung an und bot den Künstlern die Gelegenheit, Projekte ausserhalb der üblichen Grenzen des in der Nähe von Arnheim gelegenen Parks zu entwickeln. Unter dem Ausstellungstitel «Beyond Lawn and Order» wurden ungefähr 20 über die Niederlande verteilte Standorte ausgesucht (19. Juni–15. August 1971).

8) Vielleicht sogar noch filmischer angelegt waren Artschwagers erste Studien für das Projekt einer Photoserie von einem Mann, der den Park von einem Ende zum anderen durchquert. Der Weg des Mannes in Verbindung mit den von Photo zu Photo wechselnden Standorten der Blps erzeugt einen kontinuierlichen Bewegungsfluss.

9) Es ist erwähnenswert, dass sich das Wort «punctuation» (Interpunktion) etymologisch gesehen von «pointing» (Zeigen) herleitet, das ebenfalls ein wichtiges Merkmal des Blp ist; siehe den Beitrag «?» der Autorin in: *Richard Artschwager*, Ausstellungskatalog, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 1994.

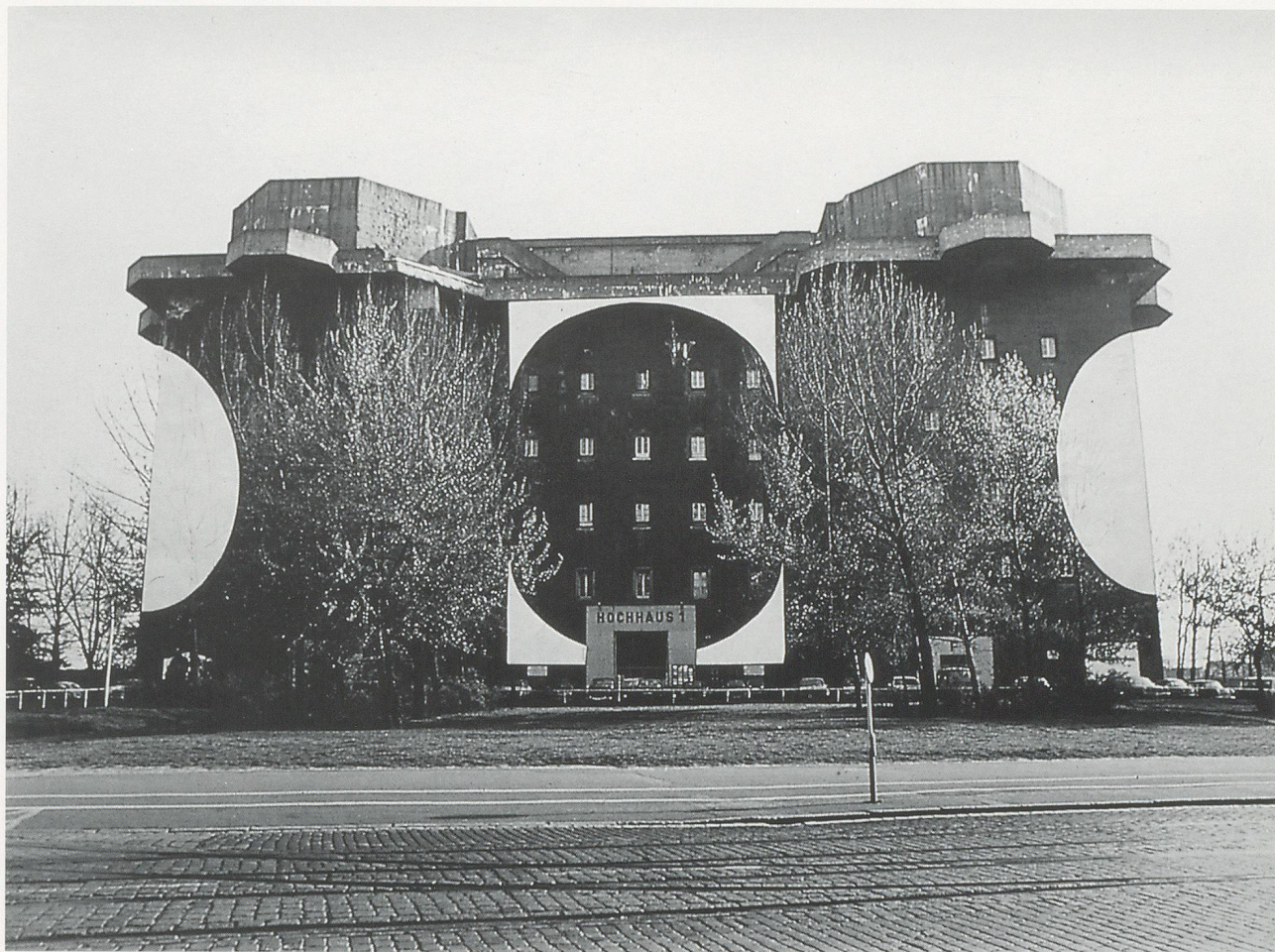
10) *Notations*, John Cage (Hrsg.), Something Else Press, New York 1969, o.S.

11) Statement des Künstlers, in: *Art & Design*, 8 (Mai/Juni 1993), S. 80.

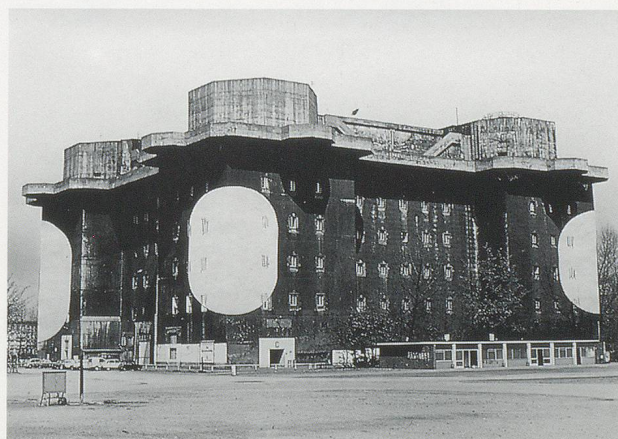
12) «Vor-schriftliche Erfahrungen» sind Dinge, die sich schlicht und einfach nicht in Worte fassen lassen, wie Musik und bildende Kunst. Nähere Ausführungen zu diesem Begriff und seiner Bedeutung für Artschwager finden sich in dem Beitrag «Archipelago Bop» der Autorin, in: *Archipelago*, Ausstellungskatalog, Portikus, Frankfurt am Main 1993.

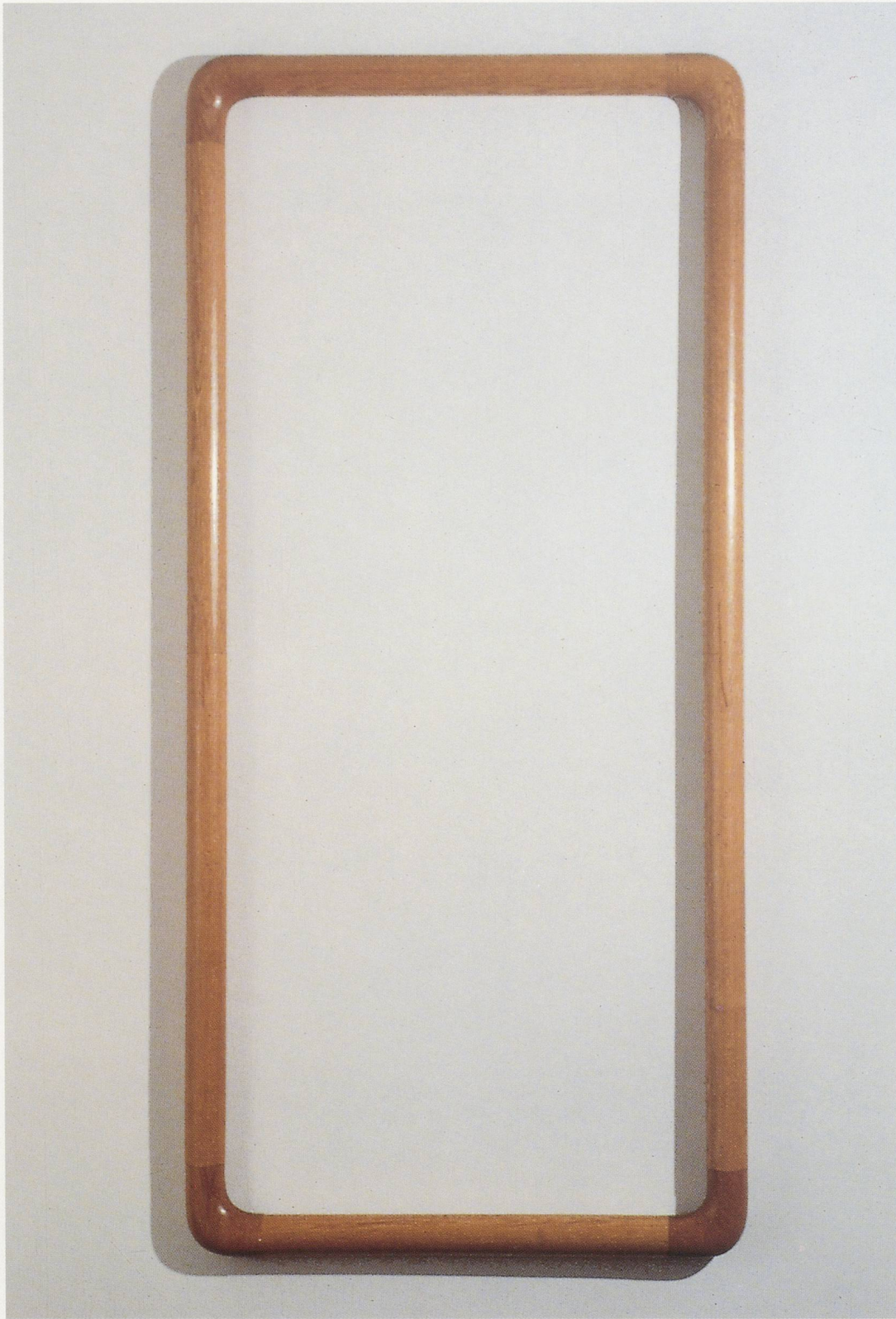
13) D. Martin, «Art Review», in: *El Paso Herald Post*, 10. März 1989.

14) Grace Glueck, «Art People», in: *The New York Times*, 14. April 1978, S. C19. NB: Dieses Element der Clock-Tower-Installation erinnert an das Hintergrund-Ticken der Blps beim Utrechter Projekt.

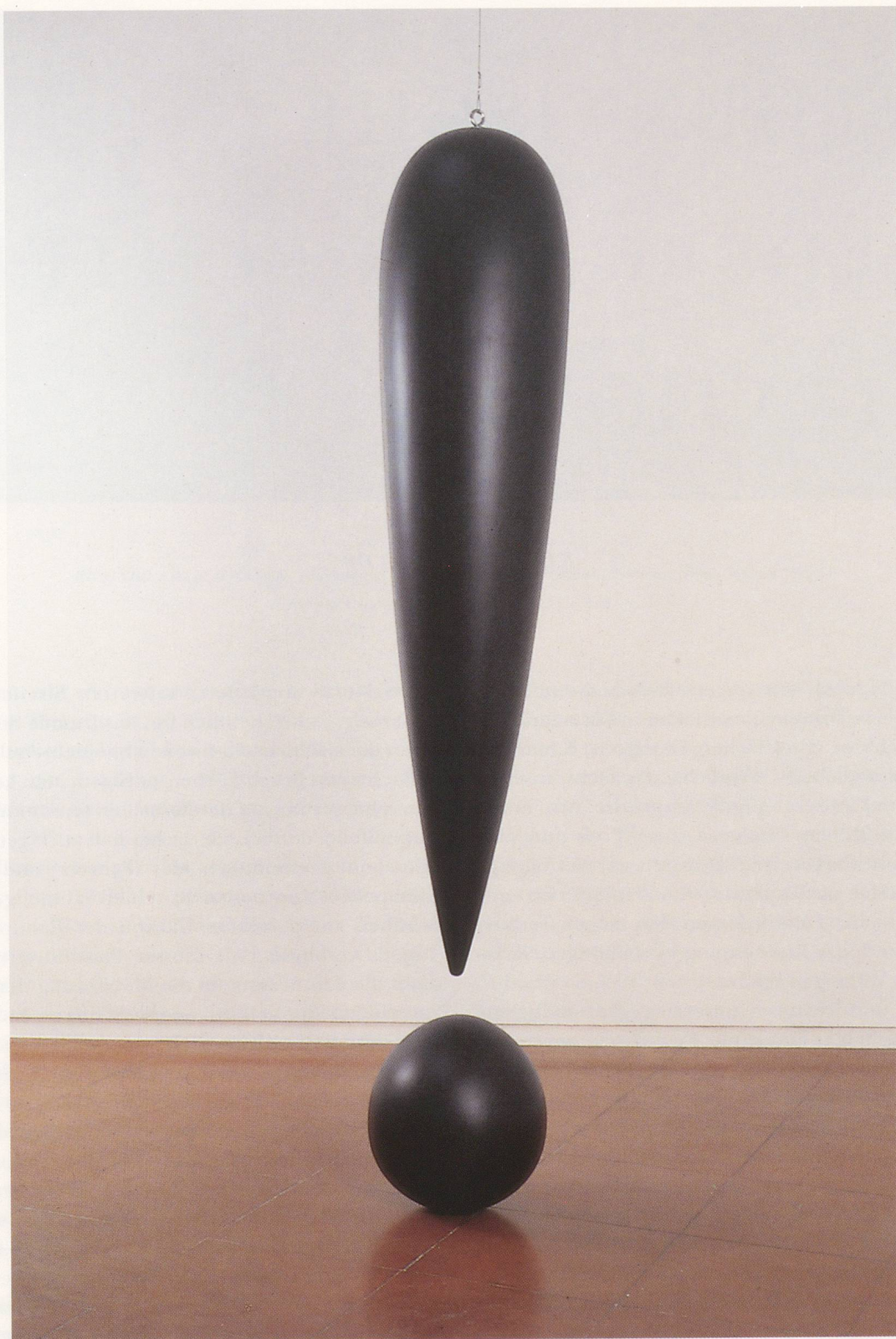


*RICHARD ARTSCHWAGER, HAMBURG BLP-PROJECT, photo maquettes, ca 1970 /
BLP-PROJEKT HAMBURG, Photo-Maquetten, ca. 1970.*





RICHARD ARTSCHWAGER, HANDLE II, 1962-79, wood, 70 x 36 x 3" / GELÄNDERGRIFF II, Holz, 178 x 91,5 x 7,5 cm.



RICHARD ARTSCHWAGER, EXCLAMATION (1993), acrylic and wood, 80 x 15" / AUSRUFEZEICHEN, Acryl und Holz, 203 x 38 cm.

AUTHENTISCHE WIEDERGABEN ECHTER IMITATIONEN¹⁾

KURT W. FORSTER

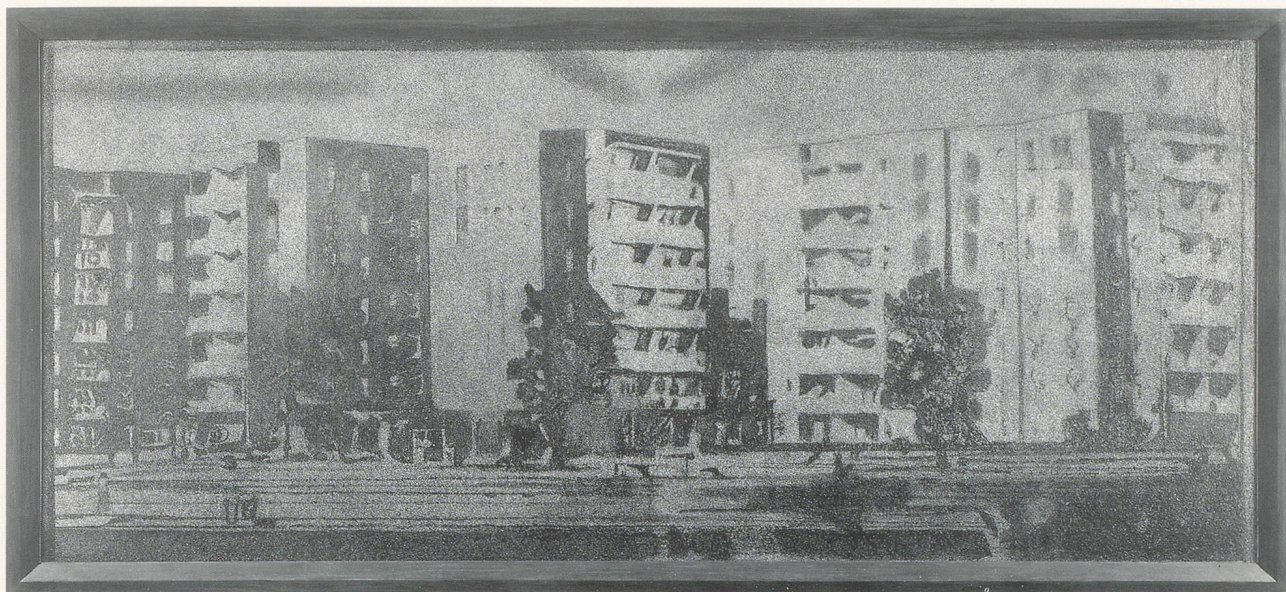
Wir sind umgeben von Gegenständen, die uns nur selten als reine Volumen, meist aber in Form farbiger und texturierter Oberflächen begegnen. Kaum ein Objekt des täglichen Gebrauchs, das nicht unseren Tastsinn und unsere Augen ansprache. Wo es zu wählen gibt, stehen – neben Grösse, Preis und Wirkung – meist Farben und Texturen zur Verfügung. Handelt es sich um Apparate, vom Plätteisen bis zum Auto, bleibt ihr Funktionieren den Augen verborgen, während ihre Erscheinung in vielfältigen Variationen das Verlangen schürt.

Farben und Texturen unserer gegenständlichen Umgebung haben längst ein Eigenleben angenommen. Sie kehren auf den verschiedensten Objekten wieder und können wie Etiketten etwas bezeichnen, das gar nicht vorhanden ist. Auf der Plastikverschaltung eines elektrischen Büchsenöffners, dessen

Form Metall suggeriert, haftet ein Streifen Holzmaserung, wahrscheinlich um das fremde Stück besser in die Nachbarschaft von Schneidebrettchen und geflochtenen Fruchtkörben zu fügen. Man kennt die Wurzelmaserung auf den Konsolen teurer englischer Automobile, deren Lederbezug sich auch geruchlich mit dem Pfeifenrauch des Fahrers und einem Klümpchen Moorboden an seinen rahmengenähten Schuhen zur perfekten Illusion der Landpartie in Tweeds verbindet. Als blosser Plastikstreifen klebt dann die Erinnerung an die Möblierung der Nobelkarosse auf der voll entsorgungsfähigen Kunststoffverkleidung des Kleinwagens.

Dieses Beispiel illustriert nicht nur das Schicksal aller Statussymbole, sondern auch unseren Appetit auf Farb- und Berührungsflächen. Sie gehören inzwischen so vollständig zum Charakter industrieller Produkte, dass Textur und Farbton selber kaum mehr als Pfande natürlicher Materialien, sondern eben gerade als industrielle Reproduktionen ihrer Texturen erscheinen. Ihre Wirkung ist ebenso berechnet wie die Verwendung irgendeines anderen Bestandteils, ja über die Jahrzehnte sind die Repro-

KURT W. FORSTER ist Professor für Kunst- und Architekturgeschichte am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) der Eidgenössischen Technischen Hochschule (ETH) Hönggerberg in Zürich. Er war der erste Direktor des Getty Center for the History of Art and the Humanities.



RICHARD ARTSCHWAGER, LEFRAK CITY, 1962, acrylic on Celotex, Formica frame, 44½ x 97½" /

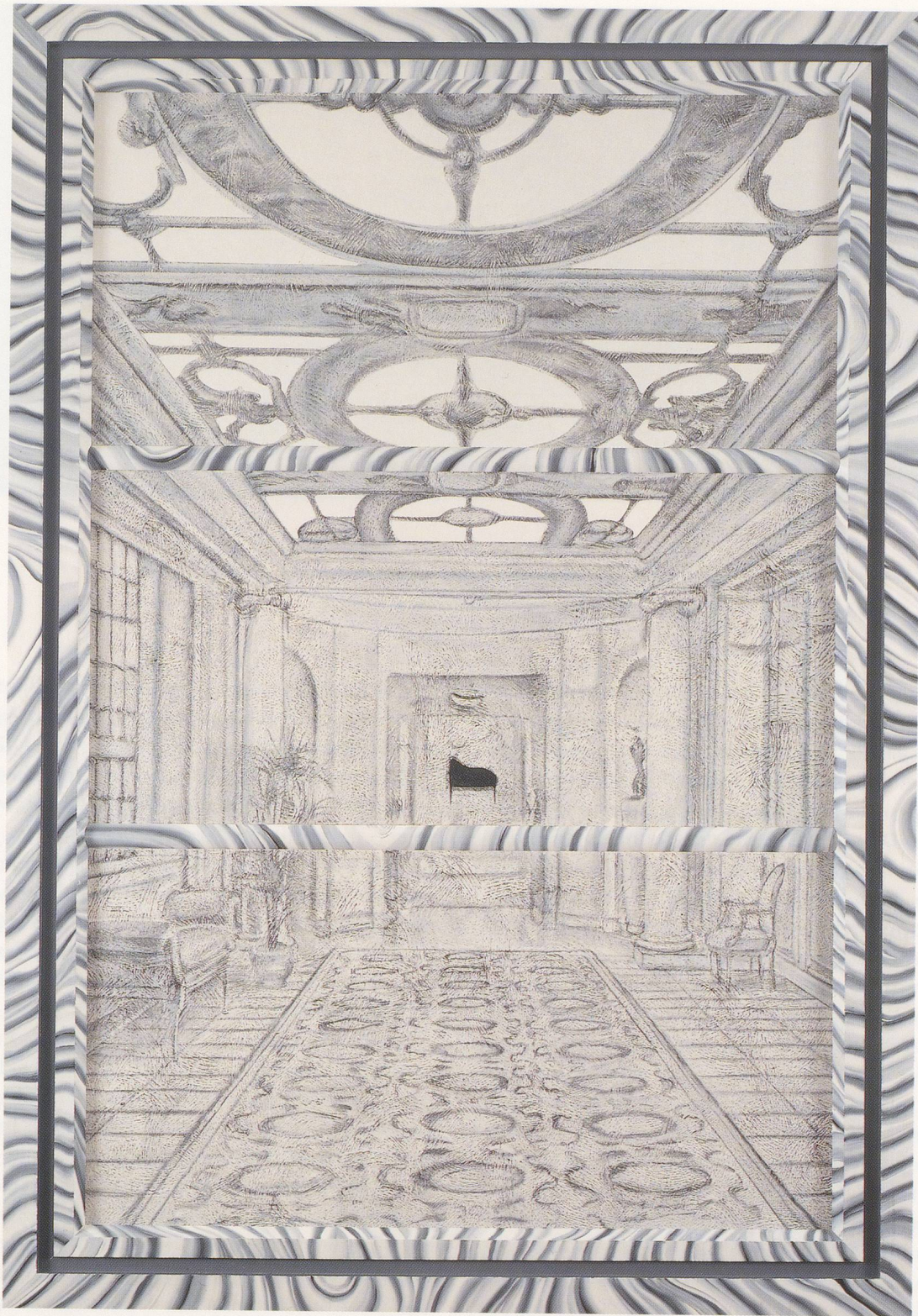
Acryl auf Celotex, Formicarahmen, 113 x 248 cm.

duktionen echt vertraut und leicht erkennbar geworden. Ihre Wirkung ist oft effektvoller als diejenige ihres natürlichen Vorbilds, so dass kaum eine echte Maserung, ein wirkliches Geflecht, ein wahrer Samt den Eindruck ihrer Imitation zu übertreffen vermöchten. Denn es liegt in der Natur von Wiedergaben, dass sie, wie paradox es auch erscheinen mag, die Züge ihrer Vorbilder pointierter, gewählter und gezielter ins Licht stellen. Weil Malerei es für Jahrhunderte gerade auf die Wiedergabe optischer Erscheinung abgesehen hatte, überrascht es nicht, dass etwas von der Abbildung auf die abgebildeten Gegenstände selber zurückwirkte. Von den Fassadenmalereien der Renaissance, die eine illusionäre Architektur vorspiegeln, bis zu den barock marmorierten Holzmöbeln auf den Bauernhöfen des achtzehnten Jahrhunderts reisst die Praxis der Nachbildung von Materialtexturen nie ab.

In der Malerei tauchen vorgefabrizierte Imitationstexturen just in dem Augenblick auf, als sie dabei ist, sich von der Beschäftigung mit abbildlichen Wiedergaben abzuwenden. In den *papiers collés* von Braque und Picasso, in den Stilleben von Gris, Severini,

Schwitters und anderen übernehmen billige Reproduktionen das, was einst die malerische Imitation geleistet hat. Allerdings war ihnen in den Trompe-l'œils amerikanischer Maler die haarscharfe Imitation der unterschiedlichsten Objekte vorangegangen.²⁾ In diesen Trompe-l'œil-Bildern stossen Möbelmaserung, Metallschilder, schillernde Gläser, trockene Papierfetzchen oder fettige Banknoten als reine Texturen aufeinander und stellen nicht nur die Rätsel der Malerei neu, sie lenken auch unsere Aufmerksamkeit von den Gegenständen selbst weg auf ihre Entzifferung.

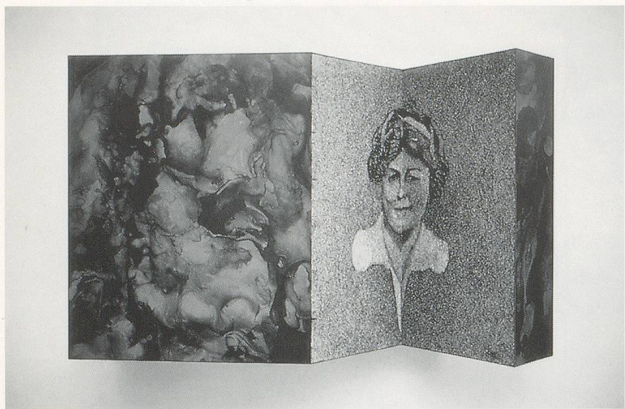
Die amerikanischen Trompe-l'œils machten ihre Gegenstände als visuelle Oberflächen dingfest. Immer ausschliesslicher stellten sie Produkte industrieller Herkunft dar, von denen einzig die Textur als Merkmal ihrer Echtheit übrigblieb. Nicht zufällig war dieses Genre durch die täuschende Wiedergabe von Banknoten berührt, lag doch sein Zweck zum einen in der pragmatischen Reduktion aller Dinge auf ihr Faksimile, zum andern auf dem möglichen Sinn ihrer Bildkombination. Wenn zum Beispiel Ferdinand Danton 1894 auf einem rohen Holzverschlag



RICHARD ARTSCHWAGER, NORTHEAST CORRIDOR, 1994, acrylic on Celotex, Formica on wood, 80 x 56" /
NORDOST-KORRIDOR, Acryl auf Celotex, Formica auf Holz, 203,2 x 142,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



RICHARD ARTSCHWAGER, POSSIBLE SCRATCH, 1993, acrylic on Celotex, Formica on wood, 54 x 56" /
MÖGLICHER FEHLSTOSS, 137,2 x 142,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



RICHARD ARTSCHWAGER, DIPTYCH II, 1967,
acrylic, Celotex, Formica, wood, 20 x 32½ x 9½" /
Acryl, Celotex, Formica, Holz, 51 x 82,5 x 24 cm.

eine Weckuhr und ein Bündel Banknoten an zwei Nägeln baumeln lässt, so fordert er mit Hilfe des eingekerbten Wortes «is» zum Entziffern des Rebus³⁾ «Time is Money» heraus.

Die gegenständlichen Elemente dieses Bildes werfen ähnliche Fragen auf wie die Objekte Artschwagers.⁴⁾ Was ist mit einem Fragezeichen – dem Emblem des Rätsels schlechthin – gemeint, wenn es in voller Höhe des Raumes und in ganzer Grösse vor uns steht? Wer stellt sich schon freiwillig neben ein Fragezeichen? Dann schon lieber in die Nähe eines Ausrufezeichens! Aber damit hat es nicht sein Bewenden, denn der lange Konus seines Keils wird von Kugeln begleitet, die aus dem Zeichen selber abzutropfen scheinen. Jede Frage ist eine Ausscheidung ihres Gegenstandes.

Artschwagers Objekte finden nicht nur in der Trompe-l'œils-Malerei ihre sachlichen Vorfahren, sie treten auch mit den Objekten von Claes Oldenburg in Beziehung, selbst wenn sie niemals deren Belanglosigkeit teilen. Rätselhafter als die vergrösserten Gebrauchsgegenstände von Oldenburg verharren die Objekte Artschwagers in der Undurchdringlichkeit ihrer Oberflächen. Auch wo sie zum Betasten einladen, vergegenständlichen sie doch ganz abstrakte Zusammenhänge und nehmen daher Distanz von genau dem, was sie so greifbar darbieten: Oberflächen und Texturen. «Man könnte vielleicht sagen, der Gegenstand meines Werkes sei der

Versuch der Klassifizierung», bemerkte Artschwager 1989.⁵⁾

Artschwagers Objekte sind aber nicht nur vergleichsweise, sondern auch in einem engeren Sinne amerikanisch, und das nicht allein deshalb, weil sie Oberflächentexturen so dominant herausstellen. Ihre Oberflächen wirken undurchdringlich, ob sie aus Formica oder aus Fasern gebildet werden, ob sie fließende Maserungen oder starre Musterungen tragen. Ihr Grössenmass verstärkt noch den Eindruck ihrer Anwesenheit als reine Oberfläche. Schwer sich vorzustellen, was *unter* ihrer Oberfläche ruhen könnte. Auch das macht sie zu Kunstprodukten, dass man nicht tiefer in sie einzudringen vermag, als sie bereit sind zuzulassen. Durch ihre Textur sind sie zugleich der Alltagswelt (der Produkte) und der Kunst(erfahrung) verbunden. In ihnen überschneiden sich diese Kategorien, wie sich bei Warhol Bild und Reproduktion überlagern. Sie verharren so präzise an dieser Schnittstelle, dass ihre Erscheinung schon deshalb an ihre Grenzlage gebunden bleibt. Sie sind jenen Organismen vergleichbar, die sich in eine extreme Situation (leicht unter dem Siedepunkt des Wassers, oder in anaerober Meerestiefe) eingenistet haben. Artschwagers Objekte besetzen eine solche Stelle im Bereich der Kunstobjekte: Durch ihren Massstab und ihre Textur verharren sie mit einem Bein in der Welt der Objekte, mit dem anderen in derjenigen der Kunst. Wie Möbel erfordern sie den nötigen Platz und stellen Gewicht dar, doch wie Bilder beharren sie auf sich selber. In den Oberflächen liegt die Tiefe ihrer Anwesenheit, in den Texturen ihre optische Verschllossenheit. Mal glänzend hart, mal kratzig weich, geben sich Artschwagers Objekte nie allein als Gegenstände der Kunst zu erkennen, sondern stets auch als Dinge.

Auf Artschwagers Bildern schweben Farbspuren als Kratzer oder Kringel über texturierten Celotexpplatten und bilden dort ein Gewölle von Linien, als könne man mit der Kratzbürste oder mit Stahlwolle ebensogut zeichnen wie mit Pinsel und Kreide. Dabei gehört die Textur genaugenommen nicht einmal der Zeichnung an, sondern dem Malgrund. Rief Max Ernst einst die Texturen von Holz und Wänden auf Papier durch, wie man in der Schule Münzen auf Papier kopierte, so stellt Artschwager seine Bilder im

umgekehrten Verfahren her, indem er sie der bestehenden Textur der Kunststoffplatte überlagert. Auch dafür gibt es latente Vorbilder in den trivialen Öldrucken nach berühmten Bildern, die das Relief der Pinselstriche, allerdings unabhängig vom jeweiligen Bild, imitieren. Textur bleibt in beiden Fällen das Prägende des Bildes.

Verwandt mit Gerhard Richters Vermalen⁶⁾ photographischer Vorbilder wie mit seiner Vorliebe für banale Bauten und Interieurs⁷⁾, stellen Artschwagers Objekte und Bilder der frühen sechziger Jahre vor ähnliche Fragen der Abstraktion. Wo Richter den Prozess des Verschmierens oder Verwischens anwendet, da lässt Artschwager bestehende Materialtextu-

ren oder ihre farbliche Nachbildung vor seine Gegenstände treten. Beide Künstler, deren Werke sich schon früh in der Sammlung von Kasper König begegneten⁸⁾, überformen die konventionelle Erscheinung der abstrakten Malerei wie der Photographie mit ihrem visuellen Gegenteil.

Bei Richter und Artschwager löst sich daher die Lesbarkeit der Photographie in den Flecken ihrer Wiedergabe in Malerei auf. Ohne Übertreibung darf man behaupten, dass es für sie weder Abstraktion noch Abbild im herkömmlichen Sinne gibt und dass sie den Verschleiss von beiden in Figuren zum Vorschein bringen, die uns das Rätsel der Betrachtung als Rebus wieder neu vor Augen stellen.

1) Die paradoxen Wortpaarungen *authentic imitation* und *genuine replica* stammen aus der amerikanischen Werbung für Stilmöbel.

2) Vgl. meinen Essay «Abbild und Gegenstand: Amerikanische Stilleben des späten 19. Jahrhunderts», in: *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, München 1988, S. 100–108.

3) Das Wort *Rebus* bezieht sich unmittelbar auf eine Darstellung «in Sachen», statt auf deren Nennung in Worten. Der Sinn entspringt dabei den Sachen und ihrer syntaktischen Anordnung.

4) Genau das meinte Artschwager, als er in einem Interview mit Bernard Blistène sagte, «Il y a donc les choses ou les objets... ce que vous appelez en français des *natures mortes* et pour lesquelles je préfère le terme anglais de *vie silencieuse*.» In: *Artschwager, Richard*. Katalog der Ausstellung im Centre Pompidou, Paris, 1989, S. 111.

5) Ebenda: «Disons que le sujet de mon œuvre pourrait être un essai de classification.» Zweifellos schwingt in Artschwagers Antwort auch Ironie mit, wenn er auf die akademische Frage nach dem wahren Gegenstand seines Werkes mit der verblüfften Feststellung reagiert: «Voilà une question sérieuse...»

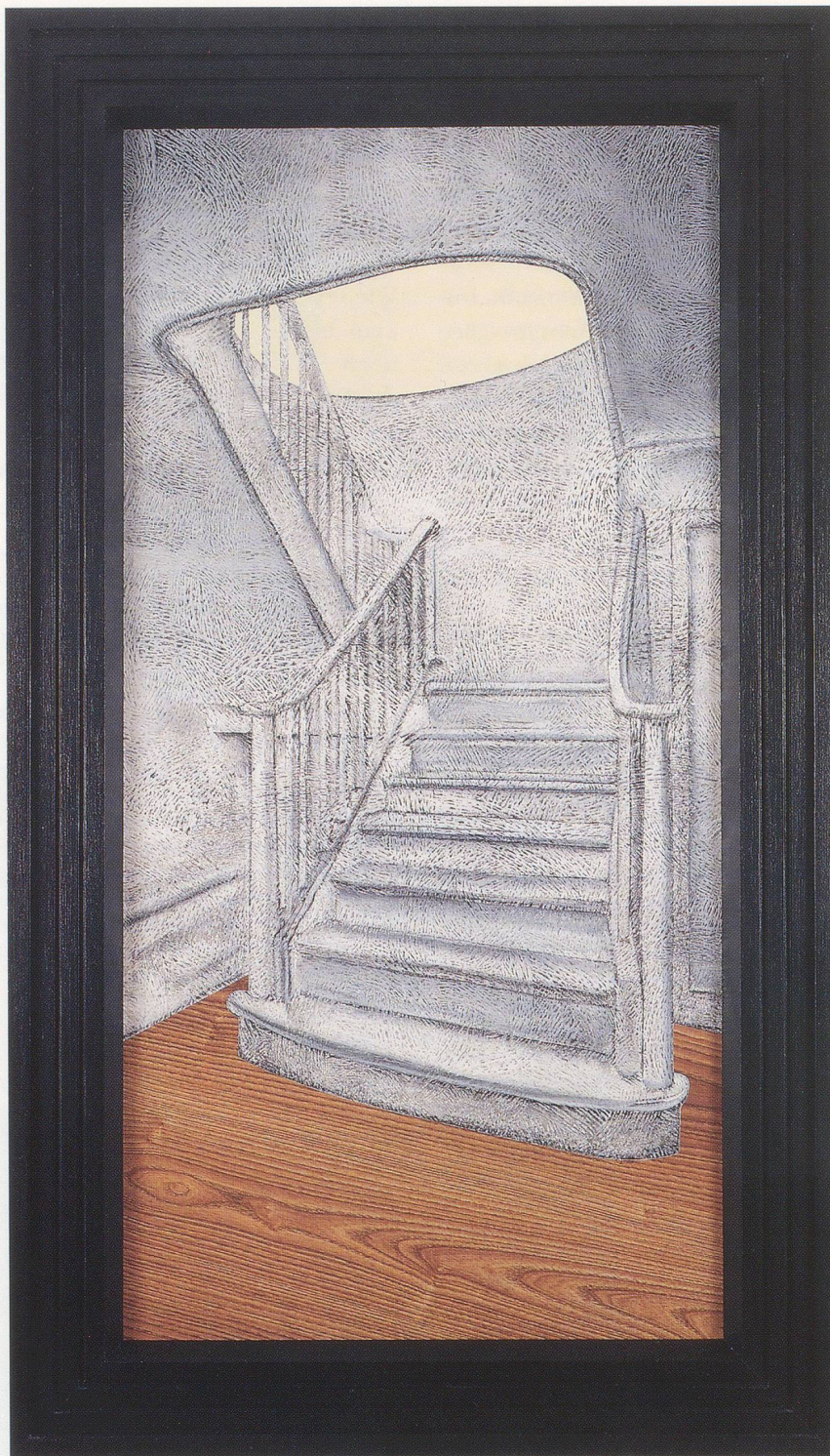
6) Eine Wortbildung Richters.

7) Einem Bild wie Richters VERWALTUNGSGEBÄUDE (1964) geht Artschwagers LEFRAK CITY (1962) voraus; dass ihnen Photographien zugrunde liegen, wird jedoch dadurch relativiert, dass Richter durch Verwischen, Artschwager durch die Texturverformung der Celotexplatte gerade die Lesbarkeit der Photographie löschen oder doch zumindest dämpfen.

8) Kasper König besitzt von Artschwagers frühesten Objekten den HANDLE (1962) und das bezeichnende PORTRAIT I (1962), in welchem ein auf Celotex gezeichnetes Porträt über einer grell maserierten Kommode gegen die Wand gelehnt steht.

GERHARD RICHTER, ADMINISTRATION BUILDING, 1964, oil on canvas, 38 7/8 x 59" / VERWALTUNGSGEBÄUDE, Öl auf Leinwand, 98 x 150 cm.





RICHARD ARTSCHWAGER, EXIT, 1993–94, final state, acrylic on Celotex, wood, 55½ x 32" /
AUSGANG, Endzustand, Acryl auf Celotex, Holz, 141 x 81,3 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

AUTHENTIC IMITATIONS OF GENUINE REPLICAS¹⁾

KURT W. FORSTER

We are surrounded by objects that most often present themselves to us not as pure volumes but in the form of colored and textured surfaces. There is barely a single object of daily use that does not address itself to our senses of touch and sight. Where we have a choice, the information we have on which to base that choice—aside from size, price, and efficacy—consists of colors and textures. From electric iron to automobile, pieces of apparatus conceal their functioning while leaving their outward appearance, in all its manifold variations, to stimulate desire.

The colors and textures of the objects around us have long since taken on a life of their own. Repeated on the most dissimilar objects, they may well act like labels to denote something that is not there at all. Shaped to suggest metal, the plastic housing of an electric can-opener incorporates a strip of wood-

grain—presumably to make this alien object look more at home among the wooden chopping boards and wicker fruit baskets. We are familiar with the burl veneer on the dashboards of expensive English automobiles, with their leather trim that blends with the driver's pipe smoke and the little clod of peat on his brogues to create the perfect illusion of an outing in country tweeds. An echo of that same sumptuous vehicle then appears in the guise of a little strip of plastic on the utterly disposable synthetic interior trim of a compact car.

This example illustrates not only the fate of all status symbols but our appetite for colored and tactile surfaces. So completely have these become part of the character of industrial products that they no longer remind us of natural materials at all but immediately suggest mass-produced simulations. Their effect is as calculated as the use of any other component; and, indeed, over the decades these reproductions have become familiar and instantly recognizable. Their effect often improves on that of the natural original, so that real wood-grain, actual wickerwork, genuine velvet are hard put to compete with

KURT W. FORSTER is Professor of History of Art and Architecture in the Institute of Architectural History and Theory at the Federal Institute of Technology Hönggerberg, Zurich. He was the first director of the Getty Center for the History of Art and the Humanities.



RICHARD ARTSCHWAGER, PORTRAIT I, 1962, acrylic on wood and Celotex, 74 x 26 x 12" / Acryl auf Holz und Celotex, 188 x 66 x 30,5 cm.

their imitations. For it is in the nature of reproductions that—paradoxical though it may seem—they display the features of their originals more pithily, more selectively, and more purposefully than the originals themselves. For many centuries, painting aimed to imitate optical appearances, so it ought to come as no surprise to find that something of the depiction has rubbed off on the objects depicted. An unbroken tradition of simulated material textures runs from the painted, fictive architecture on the facades of Renaissance buildings to the Baroque marbling effects on eighteenth-century wooden farmhouse furniture.

In painting, prefabricated imitation textures made their appearance at precisely the moment when painting itself was turning away from the reproductive depiction of reality. In the *papiers collés* of Georges Braque and Pablo Picasso, and in the still lifes of Juan Gris, Gino Severini, Kurt Schwitters, and others, cheap simulations assumed the task previously performed by painterly imitation. There was a close precedent for this in the needle-sharp renderings of assorted objects in *trompe-l'oeil* paintings by American artists.²⁾ In these paintings, wood-grain, brass nameplates, sparkling glasses, yellowed scraps of paper, and greasy banknotes are juxtaposed as pure texture, reformulating the enigma of painting and compelling us to turn our attention from the objects themselves to the solving of that enigma.

American *trompe-l'oeil* paintings captured their subjects as visual surfaces. With time, they intensified their concentration on industrial products, of which only the texture remained to lend authenticity. It was no accident that the genre became notorious for the illusive simulation of banknotes; its concern, after all, was with the reduction of all things to their facsimiles, and with the possible meanings of their pictorial juxtapositions. Thus, in 1894, when Ferdinand Danton painted an alarm clock and a wad of paper money dangling from two nails driven into rough planking, he added the carved word "is" to prompt us to read the rebus³⁾: TIME IS MONEY.

The objects in this picture confront us with questions similar to those raised by the objects of Richard Artschwager.⁴⁾ What does Artschwager mean by confronting us with a question mark, the emblem of all

enigmas, blown up to the full height of the room and wide in proportion? Who is ever going to willingly let himself or herself be seen standing next to a question mark? At a pinch, an exclamation point would be better. But that's not all: The elongated cone of its shaft is accompanied by globules that seem to drip out of the glyph itself. Every question is excreted from its subject.

Artschwager's objects have other material precedents beyond *trompe-l'oeil* painting. They also relate to the objects of Claes Oldenburg, though never sharing those objects' banality. More enigmatic than Oldenburg's magnified household utensils, Artschwager's objects insist on the impenetrability of their own surfaces. Even where they invite the viewer to touch them, they embody totally abstract situations, thus distancing themselves from the very things they offer with such immediacy: surfaces and textures. "Let's say that the subject of my work might be an essay in classification," Artschwager remarked in 1989.⁵⁾

What is American about Artschwager's objects goes beyond analogy—and there is more to it than the aggressive way they display their surface textures. Whether Formica or fiberboard, flowing grain or rigid pattern, their surfaces appear hermetic. Their sheer size further reinforces their presence as pure surface. Hard to imagine what might reside beneath that surface. This is one of the things that designate these pieces as art products: It is impossible to probe any deeper into them than they are prepared to permit. They are allied by their textures both to the everyday world (of products) and to art (as experience). These categories overlap in them, just as painting and reproduction overlap in the work of Andy Warhol. So tightly do they cling to this interface that their appearance is inseparable from their borderline status. They are like those organisms that have settled into extreme ecological niches, just below the boiling point of water, or in the anaerobic ocean depths. That is the kind of position that Artschwager's objects occupy in the realm of art objects: By scale and texture, they have one foot in the world of objects and one foot in the world of art. Like pieces of furniture, they require space and represent weight; like images, they insist on being

themselves. In their surfaces is the depth of their presence; in their textures is their optical closure. Whether shiny-hard or scratchy-soft, Artschwager's objects never present themselves just as artworks but always also as things.

In Artschwager's paintings scratches or squiggles of tone hover on textured Celotex panels, forming a static of lines—as if one could draw just as well with wire brush or steel wool as with an artist's brush or a crayon. The texture is not really part of the drawing but of the ground. Where Max Ernst once rubbed

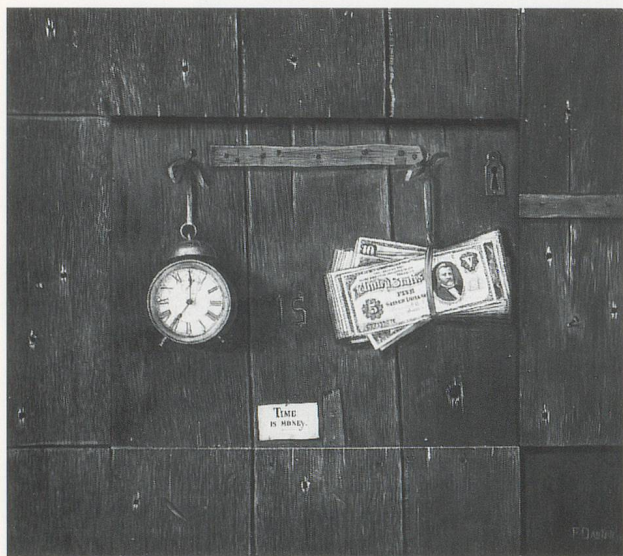
wood textures through onto paper—the way we used to rub coins in school—Artschwager reverses the process by superimposing his drawings on the existing texture of the plastic-surfaced board. Here, again, latent precedents exist, in those tacky oilprints of celebrated paintings that imitate the texture of brushwork with no reference to the actual painting. In both cases, the texture overrides the image.

Artschwager's objects and drawings of the early sixties present much the same issues of abstraction as Gerhard Richter's related practice of *vermalen*,⁶⁾—“painting out” photographic originals—and his predilection for banal buildings and interiors.⁷⁾ Where Richter uses the technique of smearing or blurring, Artschwager fronts his objects with existing material textures (or color reproductions thereof). Both artists transform the conventional look of abstract painting and photography by masking each with its visual antithesis.

In Richter and in Artschwager, photography is replicated in paint and resolved into patches of color, thereby losing its legibility. It is no exaggeration to say that these artists recognize no such thing as abstraction or representation in the traditional sense: they reveal the depleted state of both, through figures that make us see the enigma of vision through new eyes, as a rebus.

(Translation: David Britt)

FERDINAND DANTON JR., *TIME IS MONEY*, 1894,
oil on canvas, 16 $\frac{7}{8}$ x 21 $\frac{1}{8}$ " / Öl auf Leinwand, 42,9 x 53,7 cm.
(PHOTO: WADSWORTH ATHENEUM, HARTFORD CONNECTICUT)



1) These paradoxical juxtapositions of words are taken from American advertising for reproduction furniture.

2) See my essay “Abbild und Gegenstand: Amerikanische Stillleben des späten 19. Jahrhunderts,” in Thomas W. Gaehtgens, ed., *Bilder aus der Neuen Welt: Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts* (Munich, 1988), p. 100–108.

3) The word *rebus* literally refers to a representation “in things,” as distinct from their naming in words. The meaning arises from the things and their syntactical arrangement.

4) This is precisely what Artschwager meant when he said in an interview with Bernard Blistène: “So there are things or objects... what you call in French *natures mortes*, for which I prefer the English term *still life*.” Exh. cat. *Richard Artschwager* (Paris:

Centre Georges Pompidou, 1989), p. 111.

5) Ibid.: When his interviewer put to him the academic question of just what was the true subject of his work, Artschwager surely had his tongue in his cheek when he gave the blank answer: “That’s a serious question.”

6) The German word *vermalen* is a neologism invented by Richter.

7) A painting like Richter’s *ADMINISTRATIVE BUILDING* (1964) has a precedent in Artschwager’s *LEFRAK CITY* (1962). Both are based on photographs; in both, the artist has destroyed or at least diminished the legibility of the photograph, Richter by blurring, Artschwager through the distorting texture of the Celotex panel.



RICHARD ARTSCHWAGER, DOOR, 1992, Formica and acrylic on wood, 95 x 74 x 4½" /
TÜR, Formica und Acryl auf Holz, 241 x 188 x 11,4 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

VIK MUNIZ

Surface Tension

In a dark corner of the church of Santa Cecilia in São Paulo lies the mesmerizing image of the child-saint Santa Donata. Her prostrate position combined with the uncanny anatomical veracity and naturalistic coloring with which she is rendered gives visitors the charged sensation of watching someone sleep. The priest of this parish once confided to my grandmother that every two or three years, they had to open the glass casket in which the image rests, to trim her hair and fingernails because they had not stopped growing since the image arrived from Rome as a papal gift in the eighteenth century. The explanation of this miraculous phenomenon, legend has it, is that beneath the waxen surface of the statue is the actual body of the saint, preserved by a remarkable embalming technique. Its surface is meticulously worked to render the image true to life. In the 1930s, the image had to be encased in glass because skeptical visitors, drawn by the legend, would poke at the relic to see if it would bleed. Far removed from the Platonic geometry of the standard coffin, here we find a being encased in its own mimetic image.

I have often pictured those skeptics' faces as they watched the dark blood ooze from the frail body of the saint, not sure if what they were witnessing could qualify as a miracle. Discovery, the unnominated

tenth muse, lures us with black holes, Klein bottles, and South American gods who live inside their own bellies, only to leave us with *matroshki* as consolation prizes. What is it that makes us desecrate sarcophagi and smash piñatas, travel to distant places and perform autopsies, repaint houses and wear costumes, slash canvases and wrap gifts? What is it that fuels this ritual of surface orchestration if not a fundamental predisposition toward pure and empty interpretation? Interpretation is the compulsive recycling of surfaces.

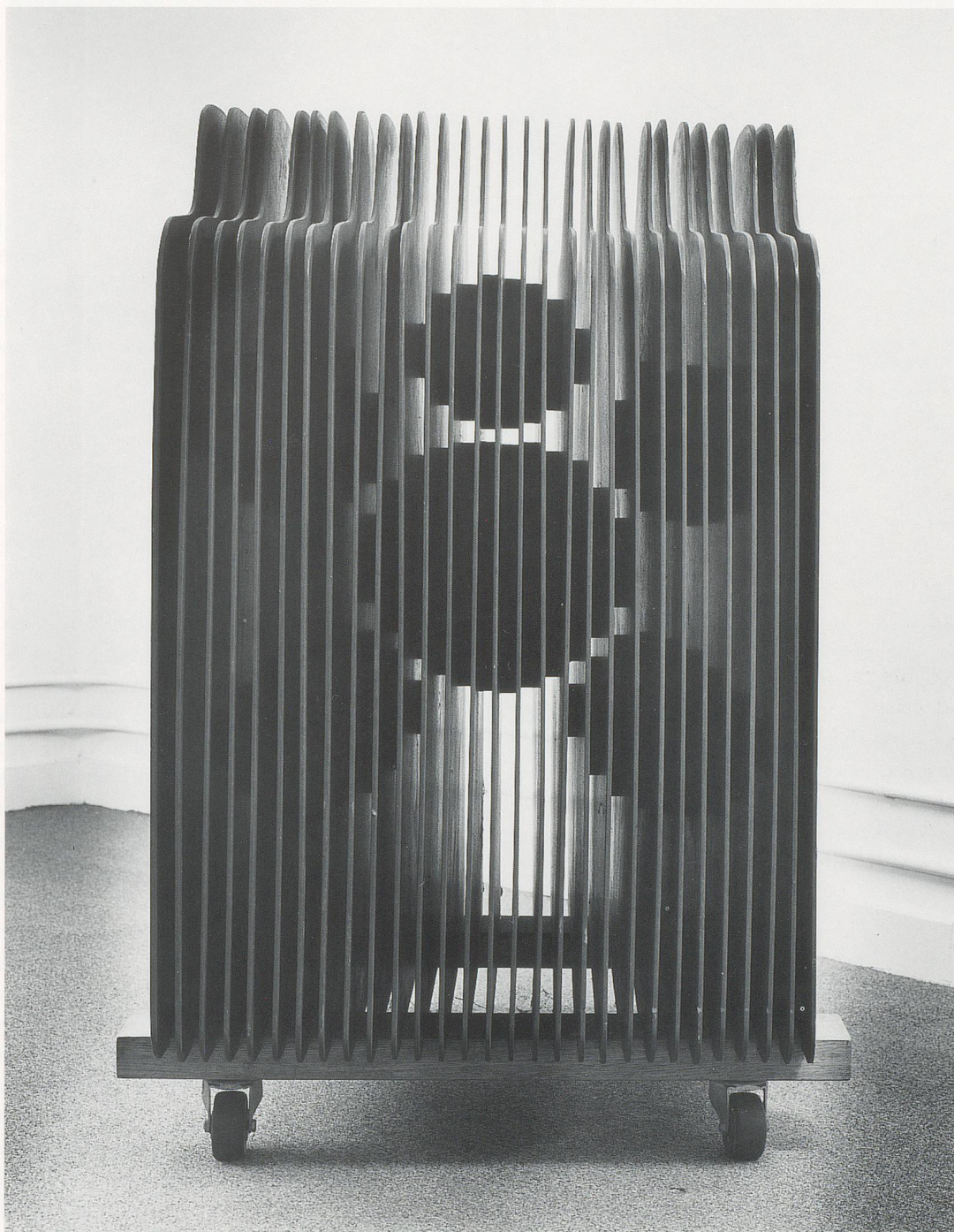
It is only shallow people who do not judge by appearances. The mystery of the world is the visible, not the invisible.

OSCAR WILDE, in a letter

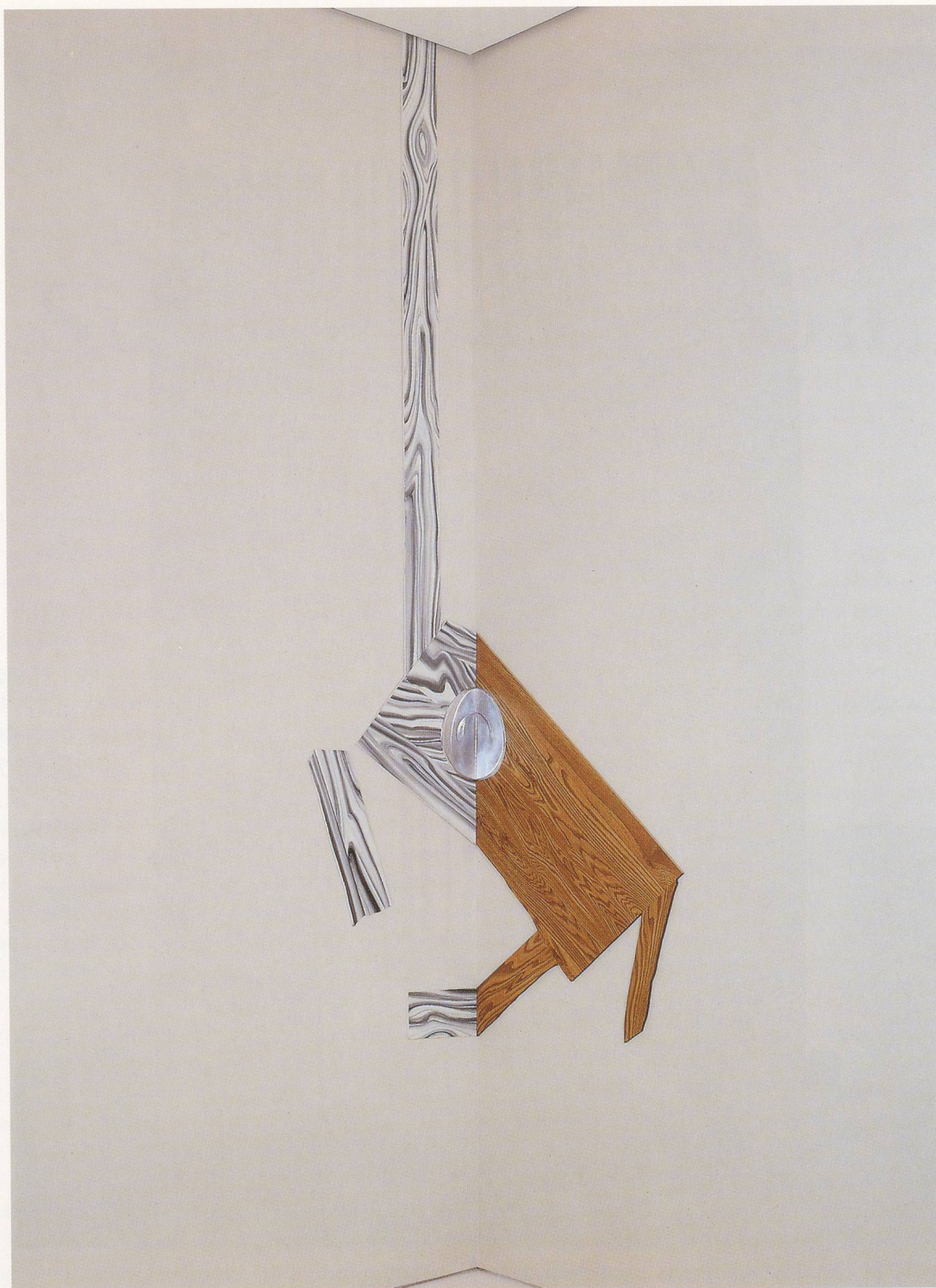
As I stroll along a supermarket aisle, I notice that with the exception of those packages which contain liquids and powders, every single one bears a picture of its contents. If solid products were treated with the same ambiguity as liquids and powders, most packages would be opened illicitly. The instinctive understanding of perceptual shortcomings is the reason why people buy liquids in unillustrated packages when, epistemologically speaking, all contents of all packages share the same synecdochical mysteries inherent in powders and liquids.

Language as an organization of the more stable aspects of surface was devised to multiply the percep-

VIK MUNIZ is an artist and writer who lives in New York City.

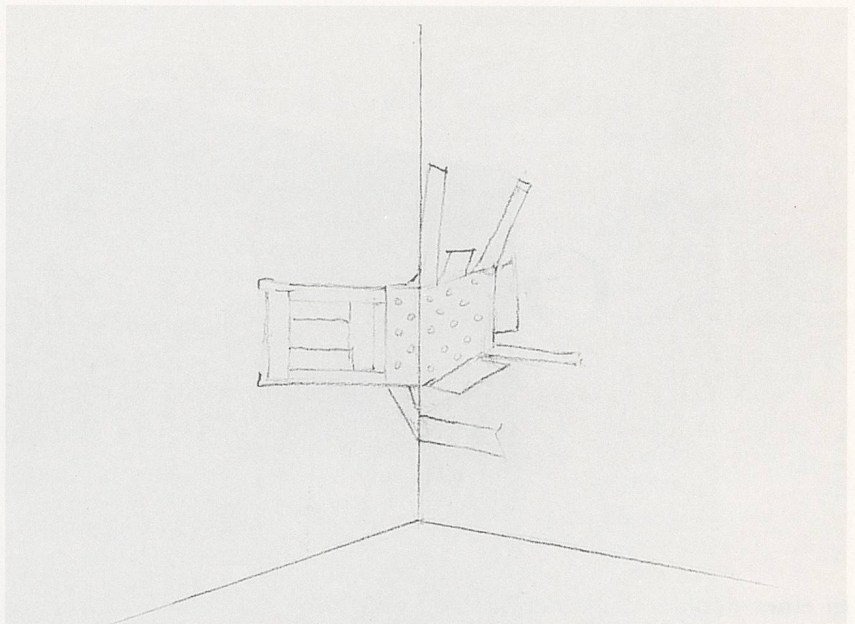


RICHARD ARTSCHWAGER, GORILLA, 1961–62, painted masonite and wood on metal casters, 47 x 32 x 32¼" /
bemalter Pressspan und Holz auf Metallrollen, 119,4 x 81,3 x 82 cm.



*RICHARD ARTSCHWAGER, SPLATTER TABLE, 1992, Formica, wood and metal, 137 x 67" /
KLATSCH-TISCH, Formica, Holz, Metall, 348 x 170,2 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)*

RICHARD ARTSCHWAGER,
notebook study for
SPLATTER CHAIR, 1991 /
Skizze für KLATSCH-STUHL.
 (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



tions of seemingly fixed surfaces through representation. By enabling the senses to experience many surfaces at once, language has formulated a concept of depth and substance that convincingly probes the universe behind immediate sensorial stimuli. The problem is that, as this universe is experienced solely through representation, it is understood to be a feature of surface: Only surface communicates.

As language develops through the deliberate manipulation of representational surfaces, sophisticated systems of signs tend to become more superficial than primitive ones. In fact, what fuels linguistic evolution is this lapidarian thinning of surfaces. Photography, projected cinema or television are perfect examples of these attenuated surfaces. Knowledge is the painful longing for transparency and representation is its analgesic.

Varnish is to philosophy what formica is to politics: the isolating of surface into a manageable representational meta-structure of belief. The role of rhetoric is to simplify dichotomies existing in form, content, and substance into a dichotomy of representational surface and form, flattening complexity into a diagrammatic dimension. The fabrication of complex representational surfaces acts as a believable

trompe l'oeil for depth and substance. If we consider the rhetoric of power as a quest for surface control, we will find in art—especially in painting—the ultimate simulacrum of this quest. Art as a twisted branch of politics is simply better equipped to generate such models because time for the artist is invariably in sync with the models she or he produces. The artist is the link between the surface and the promise of the surface's own depth.

Painting, masks, effigies, ornaments, and stories: Ritual is the only possible venue in which to physically experience what lies beneath and beyond surfaces. Sensation, doubt, feeling, emotion, and wonder: Faith has little to do with pure interpretation. As surfaces emerge, new rituals should follow. The role of the artist is to adapt ritual material to contemporary surfaces.

As, recently, modern design has begun to take place at a molecular level, so does serious artistic inquiry operate at the thinnest crust of its perceptible environment. Art has always been superficial. Using the vicissitudes and ambiguities of visual ideas to probe their structure, the artist evokes superficial abysses—for whatever lies behind what we see and perceive can only be created.

VIK MUNIZ

Oberflächen- spannung

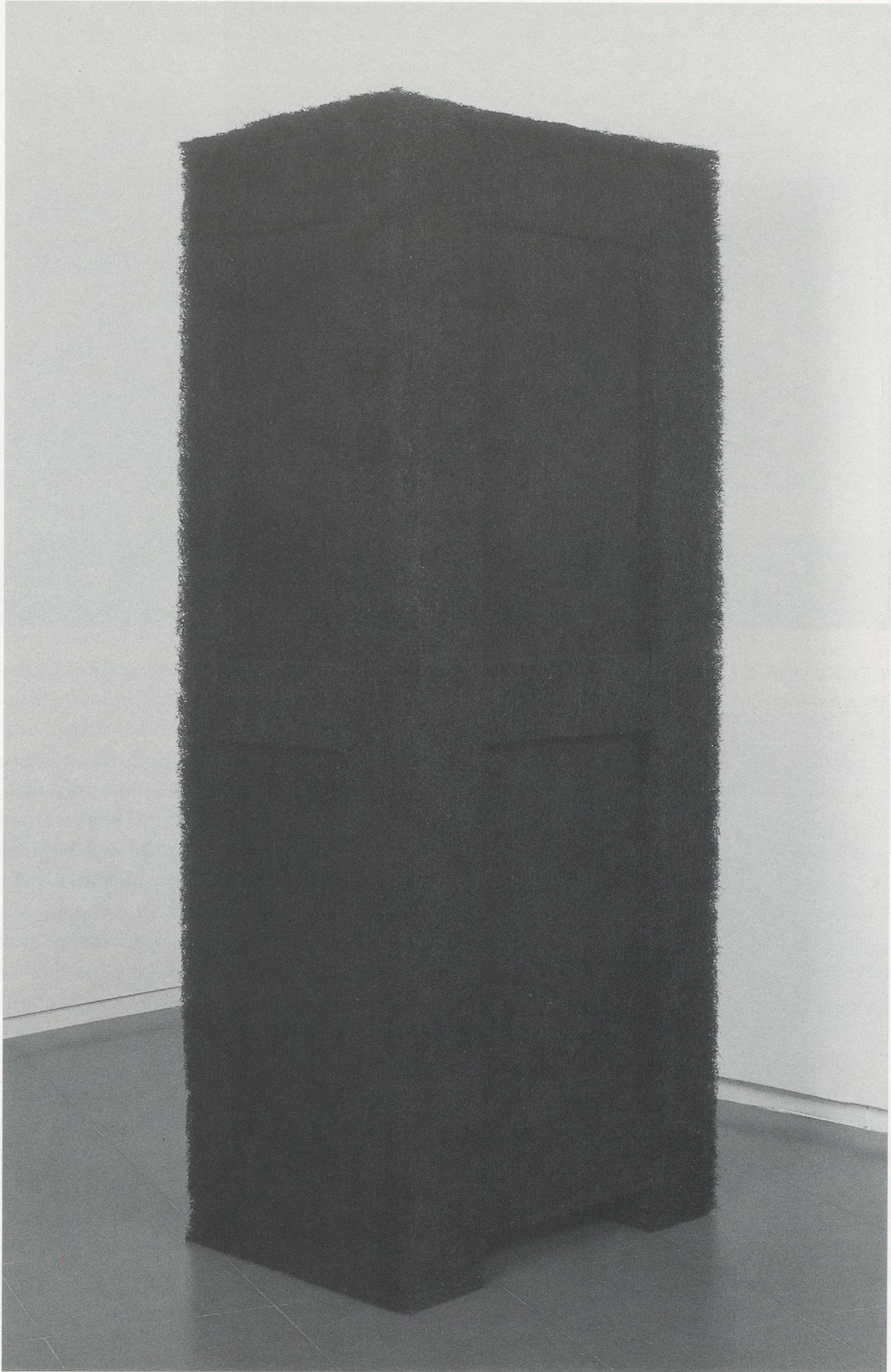
In einer dunklen Ecke der Kirche Santa Cecilia in São Paulo liegt das verblüffende Bildnis der kleinen Santa Donata. Wie sie da ausgestreckt ruht, mit irritierend genau nachgebildeter Anatomie und natürlicher Hautfarbe, bekommt man als Besucher das prickelnde Gefühl, jemandem beim Schlafen zuzusehen. Der Priester dieser Gemeinde vertraute meiner Grossmutter einmal an, dass sie alle zwei bis drei Jahre den Glassarg, in dem das Bildnis ruht, öffnen müssen, um Haare und Fingernägel zu schneiden, weil sie nie zu wachsen aufgehört hätten, seit die Skulptur im 18. Jahrhundert als päpstliches Geschenk aus Rom hier eintraf. Die Erklärung dieses wundersamen Phänomens, so will es die Legende, liegt darin, dass unter der Wachsoberfläche der Figur der tatsächliche Körper der Heiligen ruht, konserviert durch eine bemerkenswerte Balsamierungstechnik. Die Oberfläche ist mit solcher Genauigkeit nachgebildet, dass sie vollkommen lebensecht wirkt. In den 30er Jahren musste die Figur dann unter Glas gelegt werden, weil skeptische Besucher, angelockt von der Legende, in die Reliquie pieksten, um zu sehen, ob sie blutete. Weit entfernt von der sterilen geometrischen Form des Standard-Sargs haben wir es hier mit einem Wesen zu tun, dem sein eigenes Bildnis als Sarg dient.

VIK MUNIZ ist bildender Künstler und Publizist, er lebt in New York.

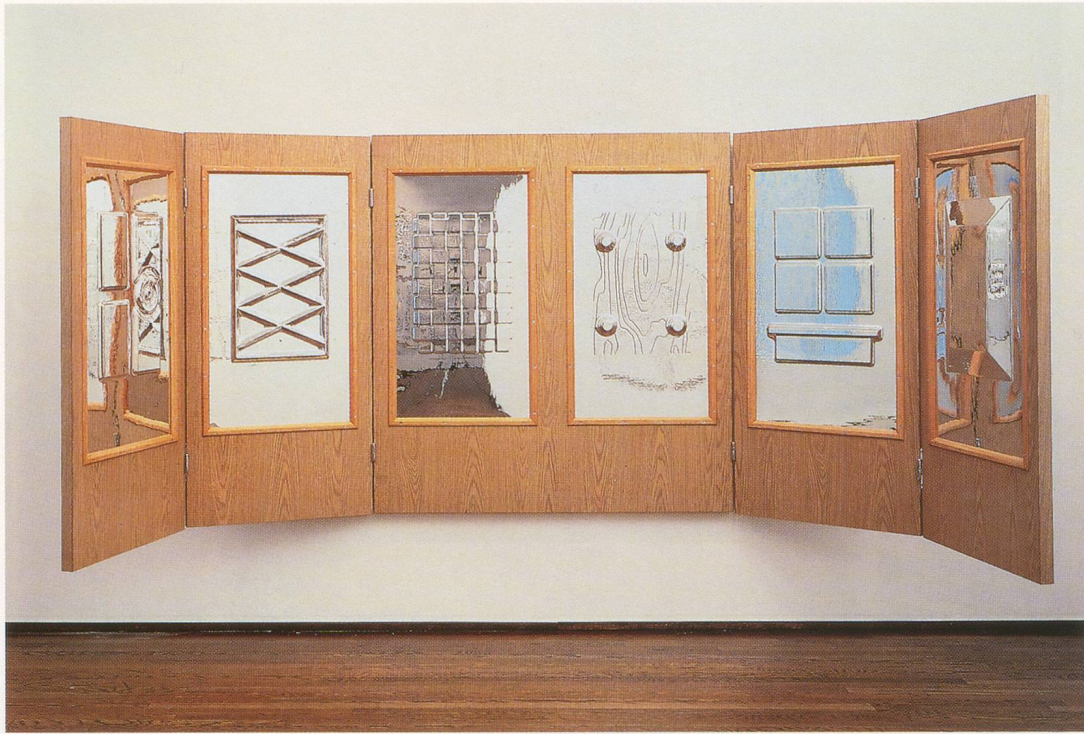
Ich habe mir oft die Gesichter der Skeptiker vorgestellt, wie sie das dunkelrote Blut aus dem zarten Körper der Heiligen tropfen sehen und nicht sicher sind, ob sie nun gerade Zeugen eines Wunders werden oder nicht. Entdeckung, die unbenannte zehnte Muse aller Forscher, lockt uns mit schwarzen Löchern, Klein-Flaschen¹⁾ und südamerikanischen Göttern, die in ihren eigenen Bäuchen leben, so dass wir am Schluss mit *Babuschkas* als Trostpreis dastehen. Was treibt uns dazu, Särge zu entweihen, *Piñatas*²⁾ zu zerschlagen, an ferne Orte zu reisen und Autopsien durchzuführen, Häuser zu bemalen und Kostüme zu tragen, Leinwände aufzuschlitzen und Geschenke zu verpacken? Was steckt hinter dem Ritual dieses Tanzes um die Oberflächen, wenn nicht ein tief verwurzelter Hang zur reinen, vom Inhalt nicht berührten Interpretation? Interpretation ist ein zwanghaftes Recycling von Oberflächen.

Nur Dummköpfe urteilen nicht nach der äusseren Erscheinung. Das Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren. OSCAR WILDE, in einem Brief

Wenn ich durch einen Supermarkt schlendere, stelle ich fest, dass mit Ausnahme von Packungen, die Flüssigkeiten oder Pulver enthalten, auf jeder einzelnen der Inhalt abgebildet ist. Wären die festen Produkte ebenso undefinierbar verpackt wie die Flüssigkeiten



RICHARD ARTSCHWAGER, CRATE, acrylic, rubber, wood, 79 x 34 x 23" / KISTE, Acryl, Gummi, Holz, 200 x 86,4 x 58,4 cm.



RICHARD ARTSCHWAGER, SIX MIRROR IMAGES, 1975-79, vacuum-formed, metallized Plexiglas, Formica, and wood, 58 x 155 x 4" /
SECHS SPIEGELBILDER, vakuumgeformtes, metallbeschichtetes Plexiglas, Formica, Holz, 147 x 393,7 x 10,2 cm.

und Pulver, würden die meisten Packungen unerlaubt geöffnet werden. Das instinktive Verständnis der Leute für Dinge, die der Wahrnehmung nicht zugänglich sind, ist der Grund, dass sie bereit sind, Flüssigkeiten in ungebildeten Verpackungen zu kaufen, obwohl erkenntnistheoretisch betrachtet alle Packungsinhalte, ob flüssig oder fest, gleichermaßen geheimnisvoll sind.

Die Sprache als Ordnungssystem der beständigeren Oberflächen-Phänomene ist so angelegt, dass sie die Wahrnehmung scheinbar eindeutiger Oberflächen durch Benennung vervielfachen kann. Indem die Sprache den Sinnen die gleichzeitige Erfahrung mehrerer Oberflächen ermöglichte, bildete sie einen Begriff von Tiefe und Substanz, der einen überzeugenden Vorstoß in das Universum hinter den unmittelbaren Sinnesreizen darstellt. Das Problem liegt nun aber darin, dass dieses Universum nur in der sprachlichen Begrifflichkeit erfahrbar ist und deshalb als Oberflächen-Phänomen wahrgenommen wird. Nur die Oberfläche kommuniziert.

Da die Sprache sich durch das bewusste Bearbeiten darstellender Oberflächen entwickelt, sind komplizierte Zeichensysteme stärker der Oberfläche verpflichtet als primitivere. Tatsächlich treibt gerade diese unermüdlich verdünnende Bearbeitung der Oberflächen die sprachliche Entwicklung voran. Photographie, Filmprojektion und Fernsehen sind perfekte Beispiele für derart bis zur Transparenz bearbeitete und strapazierte Oberflächen. Wissen ist ein schmerzliches Verlangen nach Transparenz, und die Darstellung mit sprachlichen oder künstlerischen Mitteln ist die einzig wirksame Medizin.

Ob in Philosophie oder Politik, ob mit Firnis, Lack oder Formica, das Ziel ist immer dasselbe: die Isolierung der Oberfläche, damit aus ihr eine handhabbare begriffliche Meta-Struktur des Glaubens werde. Die Aufgabe der Rhetorik besteht darin, die Dichotomien von Form, Inhalt und Substanz zu solchen der begrifflichen Oberfläche und Form zu vereinfachen, indem sie deren Komplexität soweit reduziert, bis sie graphisch darstellbar werden. Die

so entstehenden komplexen begrifflichen Oberflächen fungieren als glaubhaftes Trompe-l'œil von Tiefe und Substanz. Fassen wir die Rhetorik der Macht als ein Streben nach Kontrolle der Oberfläche auf, so finden wir dieses Streben in der Kunst, vor allem in der Malerei, auf die Spitze getrieben. Die Kunst als übersteigerte Spielart der Politik ist einfach besser gerüstet für die Schaffung solcher Modelle, weil für den Künstler die Zeit immer synchron ist mit dem, was er oder sie produziert. Der Künstler ist der Vermittler zwischen der Oberfläche und ihrer Verheissung von Tiefe.

Malerei, Masken, Bildnisse, Ornamente und Geschichten: Ritualisierung ist die einzige Möglichkeit, das, was hinter oder unter der Oberfläche liegt, physisch erfahrbar zu machen. Empfindung, Zweifel, Gefühl, Emotion und Staunen: Der Glaube hat wenig mit blosser Interpretation zu tun. Wo neue Oberflächen entstehen, sollten neue Rituale folgen. Die Aufgabe des Künstlers ist es, das rituelle Material in zeitgenössische Oberflächen zu überführen.

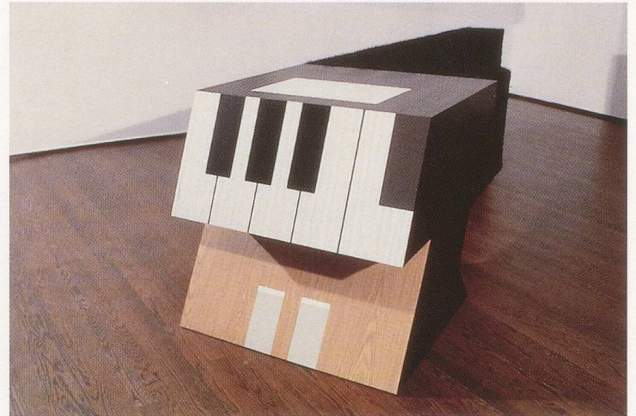
So wie das moderne Design neuerdings im molekularen Bereich Fuss zu fassen beginnt, widmet sich die ernsthafte künstlerische Forschungsarbeit nun der dünnsten Kruste ihres sichtbaren Umfelds. Die Kunst hat sich schon immer mit der Oberfläche befasst. Indem der Künstler die Struktur visueller Vorstellungen anhand ihrer eigenen Unbeständigkeit und Vieldeutigkeit untersucht, macht er die Abgründe der Oberfläche sichtbar – denn was immer dem, was wir sehen und wahrnehmen, zugrunde liegt, kann nur ein Erschaffenes sein.

(Übersetzung: Nansen)

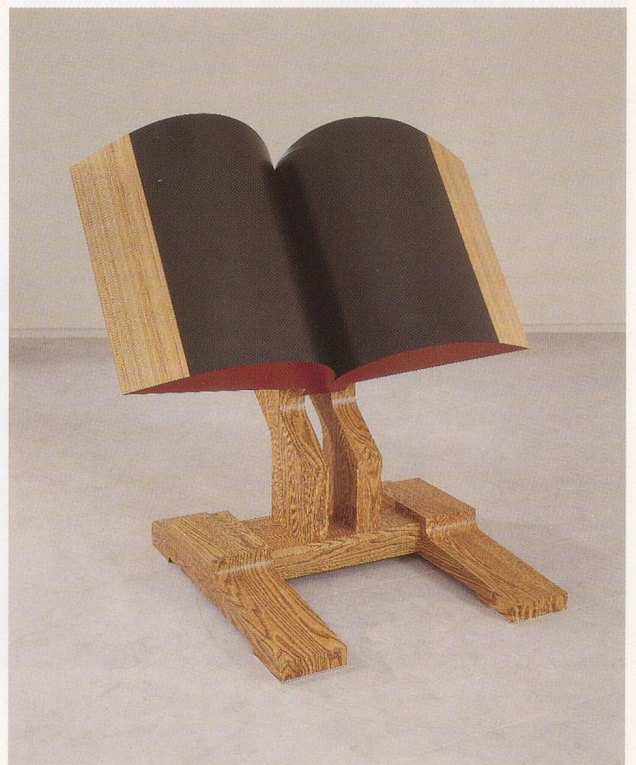
1) Nach dem deutschen Mathematiker Felix Klein (1849–1925) benannter Körper aus einer einzigen gekrümmten Oberfläche ohne Innen- und Aussenseite: Der obere Teil eines sich nach oben verjüngenden Rohrs ist gekrümmt, führt durch die Seitenwand des unteren, breiteren Teils hindurch und geht dann nahtlos in die ursprünglich untere Rohröffnung über, so dass obere und untere Öffnung sowie Innen- und Aussenfläche des Rohrs zu einer einzigen Fläche zusammenfallen, analog dem Phänomen der bekannteren unendlichen Schleife.

2) So heissen die lateinamerikanischen, mit Zucker gefüllten Pappmaché-Püppchen; um an die Süßigkeiten heranzukommen versucht man mit verbundenen Augen die Piñatas zu finden und mit Stöcken zu zerschlagen.

RICHARD ARTSCHWAGER, PIANO II, 1979, Formica on wood with rubber, $33\frac{3}{4} \times 34 \times 130$ " / KLAVIER II, Formica auf Holz mit Gummi, $85,7 \times 86,4 \times 330$ cm.



DIDEROT'S PANACEA, 1992, Formica on wood, $64\frac{1}{2} \times 63 \times 48$ " / DIDEROTS PATENTREZEPT, Formica auf Holz, $163,8 \times 160 \times 121,9$ cm.



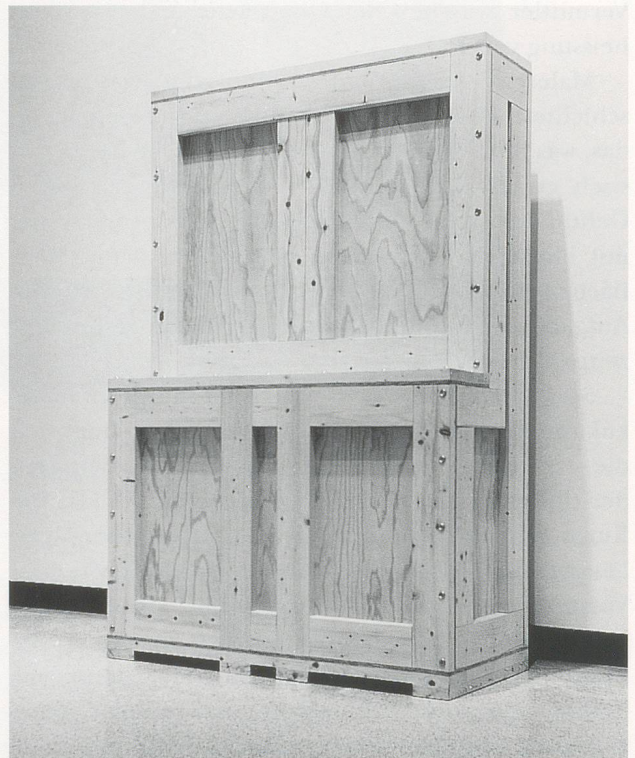
Lucid Opacity

RICHARD ARMSTRONG

For the eidetically gifted, Richard Artschwager's new crate sculptures can provoke an engaging game of matching profiles to shapes. Carefully assembled and securely screwed together (as we expect from so accomplished a cabinetmaker), these crates would seem to hold Artschwager's repertoire of furniture—his hallmark chairs, tables, pianos, organs, and wall-bound abstractions of the last thirty years—encased in plywood and pine. Of late, more fancifully shaped and footed pieces have shown up, most obviously a six-sided Crusader's coffin big enough for the lanky artist and a doghouse-sized reliquary. Since the artist is very much alive (as is his art), this is typically trenchant Artschwager. As usual, he tweaks expectations and, thwarting ordinary use, enlightens by frustrating routine. In all his three-dimensional work Artschwager substitutes recognition-puzzlement-allusion for height-width-depth. Neither coffin nor reliquary can assume its proper status, the former already banished, unpopulated, to a private collection, and the latter so opaquely overbuilt as to try the faith even of a believer. Sculpture in Artschwager's hands implies utility. It must be useful for something. But as utility transmutes into futility, mind overtakes body until we understand the object before us.

Boxes, coffins, crates can have multiple purposes—principally the protection of contents in transit and at rest—temporarily and in perpetuity. Each one is a wooden epidermis, an impermeable mediator between exterior heterogeneity and interior homogeneity. Shape sometimes describes occu-

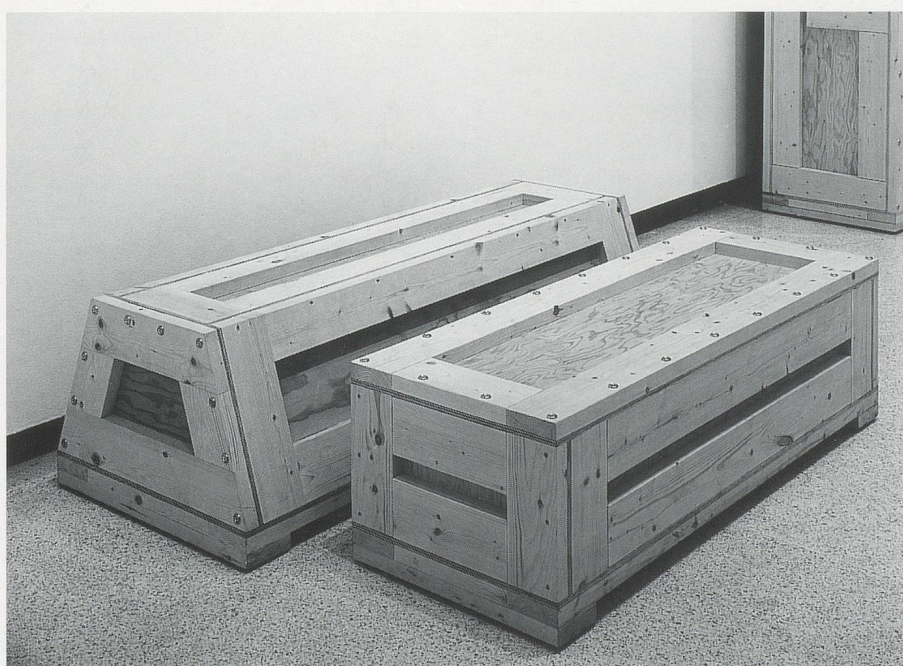
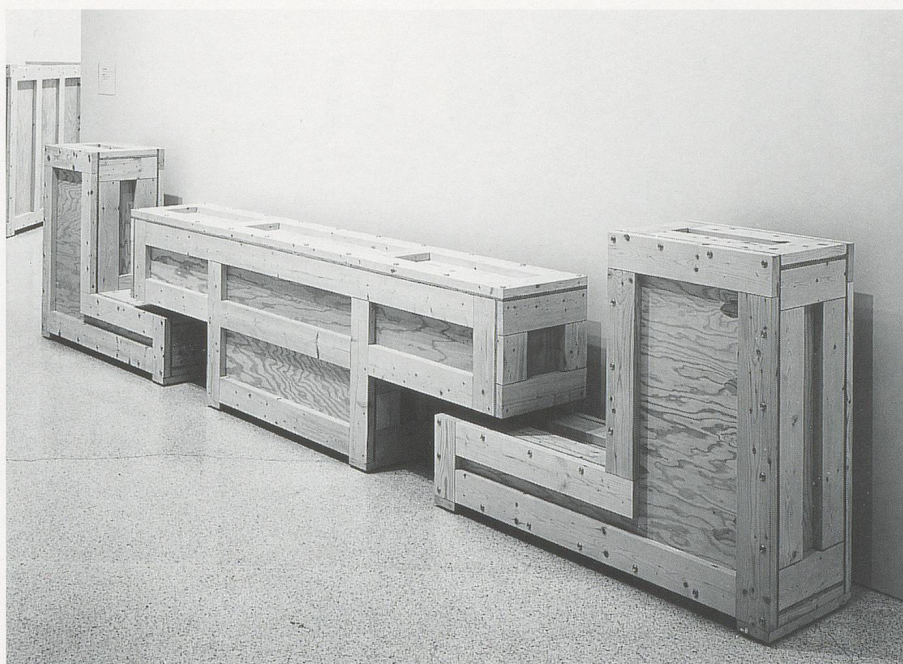
RICHARD ARMSTRONG was the curator of the 1995 *Carnegie International* at the Carnegie Museum, Pittsburgh. He organized a major survey of Richard Artschwager's work at the Whitney Museum of American Art in 1988.



RICHARD ARTSCHWAGER, *UNTITLED*, 1995,
installation at the Carnegie International 1995, Pittsburgh.

pant(s), sometimes not. Frequently these containers are fashioned as cubic or rhomboid ideals, meant to store and preserve odd reality. Buried or stacked, they are the ultimate triumph of geometry. Only too often they infer a finality: When the top is closed the insides are never to be seen again.

Uniformly empty, Artschwager's containers pose different questions—mostly about content(s) or even "meaning." They entomb voids, but each is a space of possibility. Use them if you can.



Erhellung durch Verhüllung

RICHARD ARMSTRONG

Mit etwas Vorstellungskraft wird in Richard Artschwagers neuen Skulpturen ein faszinierendes Zusammenspiel von Profilen und Formen erkennbar. Sorgfältig arrangiert und sicher verschraubt (wie wir es von einem erfahrenen Kunstdischler erwarten), scheinen diese Kisten Artschwagers gesamtes Möbel-Repertoire zu enthalten – seine typischen Stühle, Tische, Klaviere, Orgeln und abstrakten Wand-Objekte der vergangenen 30 Jahre, in Sperrholz und Kiefer gepackt. In letzter Zeit tauchen kuriosere Formen und Objekte mit Standfüssen auf, allen voran ein sechsseitiger Kreuzritter-Sarg, in den der hochgewachsene Künstler durchaus selbst passen würde, und ein Reliquienschrein so gross wie eine Hundehütte. Aber da Artschwager quicklebendig ist (wie seine Kunst), haben wir es hier mit der ihm eigenen Pointiertheit zu tun. Wie immer narrt er unsere Erwartungen und arbeitet der normalen Verwendung der Dinge so entgegen, dass das Durchbrechen der Routine erhellend wirkt. In all seinen dreidimensionalen Werken treten Erkenntnis/Verwirrung/Anspielung an die Stelle von Höhe/Breite/Tiefe. Weder Sarg noch Reliquienschrein können ihren eigentlichen Platz einnehmen und ihre Funktion erfüllen, ist doch der eine – leer – in eine Privatsammlung verbannt und der andere derart bis zur

Unkenntlichkeit verkleidet, dass selbst der Glaube des religiösesten Menschen daran scheitern dürfte. In Artschwagers Händen ist die Skulptur immer auch ein Gebrauchsgegenstand. Sie muss zu irgend etwas gut sein. Doch wenn sich das Nützliche ins Unnütze verkehrt, wird der Körper gleichsam vom Geist überholt, und wir verstehen das Objekt vor unseren Augen.

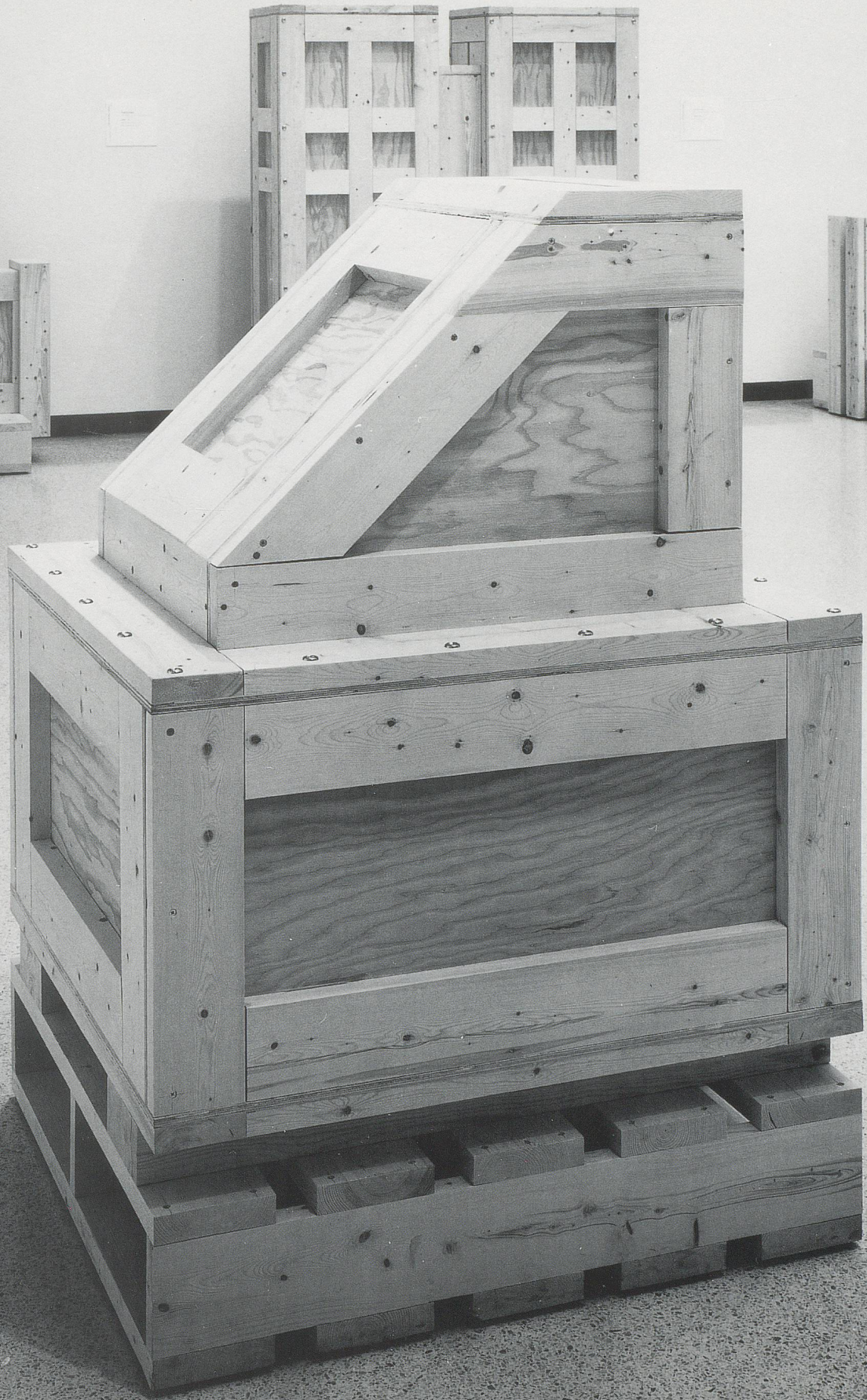
Schachteln, Särgе und Kisten können vielerlei Zwecke erfüllen; in erster Linie sollen sie ihren Inhalt schützen, ob beim Transport oder im Ruhezustand – vorübergehend oder für alle Ewigkeit. Sie bilden eine hölzerne Haut und sind ein undurchdringlicher Mittler zwischen äusserer Heterogenität und innerer Homogenität. Manchmal verrät die Form ihren Inhalt und manchmal nicht. Oft haben solche Behälter kubische oder rhomboide Idealformen, in denen die schnöde Wirklichkeit gelagert und bewahrt werden soll. In der Erde vergraben oder zu Stapeln aufgeschichtet, sind sie der höchste Triumph der Geometrie. Nur allzu oft bedeuten sie das Ende von etwas: Wenn der Deckel geschlossen wird, verschwindet der Inhalt auf Nimmerwiedersehen.

Artschwagers Behälter sind immer leer und werfen verschiedene Fragen auf – meist sind es Fragen über Inhalte, über den Gehalt oder gar den «Sinn». Sie umschliessen leere Räume, aber jeder ist ein Raum der Möglichkeit. Nutze ihn, wenn du kannst!

(Übersetzung: Nansen)

RICHARD ARMSTRONG war Kurator der *Carnegie International 1995* im Carnegie Museum von Pittsburgh. 1988 organisierte er eine grosse Artschwager-Ausstellung im Whitney Museum of American Art.

RICHARD ARTSCHWAGER, UNTITLED, 1995. Installation at the Carnegie International 1995, Pittsburgh.



EDITION FOR PARKETT

Richard Artschwager

UNTITLED (1000 CUBIC INCHES), 1996
plywood and pine with steel hardware
Edition of 60, signed and numbered

OHNE TITEL (1000 CUBIC INCHES) 1996
Sperrholz und Fichte, Stahlschrauben
Auflage: 60, signiert und nummeriert

No. 1 ed. 1/60-12/60
No. 2 ed. 13/60-24/60
No. 3 ed. 25/60-36/60
No. 4 ed. 37/60-48/60
No. 5 ed. 49/60-60/60

5


3

2

1

4

(PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)



Cady Noland

CADY NOLAND, installation at "Metropolis," Berlin, 1991 (with CHRISTOPHER WOOL).

HOLY CRUSADE

A nightmare unspools. "You run without moving from a terror in which you cannot believe toward a safety in which you have no faith." Sounds familiar, but appearing as it does in William Faulkner's *Absalom, Absalom!*, it takes on the character of a particularly American obsession. Filled with rhapsody and bewilderment, the very grain of Faulkner's voice conveys a sense not only of the early South as cradling the basic American life, but also of the fears between which such an imagined life lies bracketed. Saying that America is afraid of losing its innocence only denies the greater fear that innocence is something America has never achieved. New Canaan, the society of the elect: That's the promise America has always symbolized, the promise it's never been able to live up to. Whether that symbol is located in an Edenic past or in the millennial future, the most fervent belief has only hastened its slipping away, its disappearance into a history without revelation, in which staying put means succumbing to primordial chaos and going forward means welcoming the corruptions of civilization. America lingers in time uncomfortably, eager to hear the verdict it has always feared.

Innocence and paralysis: I'm looking at Cady Noland's PUBLYCK SCULPTURE. (1993–1994). It resembles a children's swing: three automobile tires hanging by chains from an immaculate aluminum support. The brand new whitewall tires seem to compliment the spartan industrialism of the chains and aluminum, but they also add a discordant rural note,

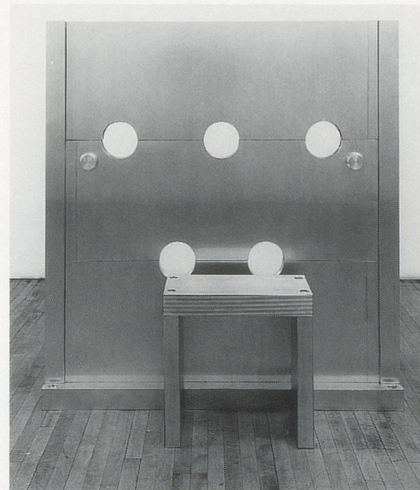
a touch of heartland charm that the apparatus as a whole at once purifies and brutalizes. Across the gallery stands another sculpture that also appears both archaic and factory-fresh, that evokes cultural memories if only to leave them unclaimed in a technologically sealed perpetual present. Titled BELTWAY TERROR, it's an aluminum-plated stocks, a newly minted version of the medieval instrument of punishment by shaming, a different kind of "publyck" sculpture. Amidst Noland's inventory of distressed Americana (the room also hosts the visages of Vince Foster and Tom Eagleton, recent public officials fatally embarrassed), the stocks fit in seamlessly—think of Hawthorne rather than Faulkner, grim New England puritanism, witch hunts. (Or read George Will's nationally syndicated column of February 1, 1996, which calls for a revival of state-sponsored punishment by degradation.) The stocks draw out the menacing aspect of everything within its vicinity, including the children's swing, which now resembles a gallows.

And yet, surprisingly, the stocks in turn seems to share some of the swing's innocence. Cruelty is not the only thing the Puritans bequeathed to the nation. You hear their words and beliefs evoked nowadays as constituting the very essence of the American Idea; they are the fathers of our founding fathers, appealed to in Bill Clinton's call for a "New Covenant," the ghost writers behind every reference Ronald Reagan ever made to America being "a city on a hill." And they are also petitioned in one of the most consequential essays on art to have appeared in the last three decades, Michael Fried's "Art and Objecthood." It is the quintessential fire-and-brim-

LANE RELYEA is a writer who lives in Austin, Texas.

stone Puritan Jonathan Edwards whose words are cited in Fried's sermon on the revelation—the "grace"—that modernist art offers and that minimalist objects disavow.¹⁾ Fried's concern wasn't just over aesthetics; what he called the "war" between modernism and minimalism was "something more than an episode in the history of taste...it belong[ed] rather to the history—almost the natural history—of sensibility." At stake for Fried was morality, the "almost natural history" of men's souls. But if Fried's perspective is ultimately theological, it is strikingly American too. As in Faulkner's nightmare, "Art and Objecthood" looks toward art as possessing proof of divine election; it desperately seeks out revelation, but it simultaneously fears that such a search might be conducted in vain—that it may, as Fried says of the viewer's experience of minimalist artworks, "go on and on." "There will be no end to this exquisite, horrible misery," Jonathan Edwards once warned of the fate of the nonelect, "when you look forward you shall see a long forever, a boundless duration before you, which will swallow up your thoughts."²⁾ To which Fried, standing before a Donald Judd, nods in agreement: "It is endless the way a road might be: If it were circular, for example."³⁾

Which brings us back to those whitewalls in Noland's PUBLYCK SCULPTURE: symbols of the road, of discovery, of our modern-day "errand into the wilderness," only here they're presented in suspended animation, dangling, stagnant. The tires are reminiscent of other empty circles found in Noland's work, such as the holes cut out of her blown-up photo of Lee Harvey Oswald, or the holes in BELTWAY TERROR. Such holes are where the viewer's eye gets drawn, and yet they always feel at once pointed and pointless. In this way, they're indicative of Noland's work in general, how it's never clear whether she's mounting an inquisition into the character of America or just mucking around in tabloid ink, if she's probing or doodling, scrutinizing or just wasting



CADY NOLAND, YOUR FUCKING FACE, 1993–94, installation at Paula Cooper Gallery, New York / DEINE VERDAMMTE FRESSE.

time. Her entire project has the feel of incomplete research and unfinished construction—and that seems the point. As surveyed by Noland, America appears a country driven delirious by its own sense of mission. Committed to a destiny that won't reveal itself, it must contend with all the doubt and paranoia that intervenes in revelation's absence, must endure an ambivalence it can't abide. And yet the only thing perhaps more terrifying to America than its own symbolism is the secret desire to let that symbolism die. The trinity of tires in PUBLYCK SCULPTURE constitutes an aspect of that symbolism. The sculpture presents the raising of such symbols, and at the same time shows those symbols being lynched.

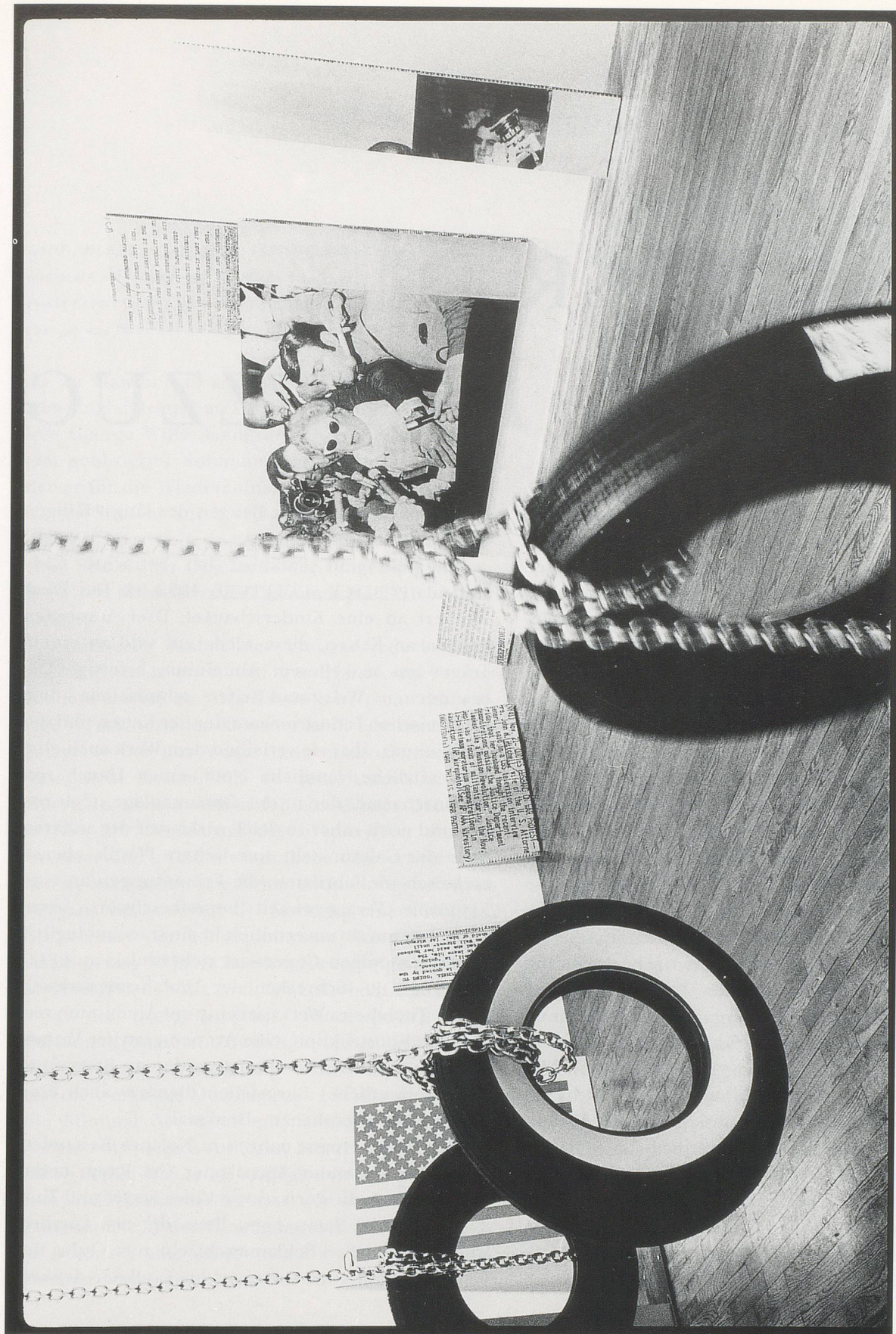
1) Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum*, Summer, 1967, p. 12.

2) Jonathan Edwards, "Sinners in the Hands of an Angry God," quoted in Robert Smithson, "Letters," *Artforum*, October, 1967, p. 4. This letter was Smithson's response to Fried.

3) Fried, *op. cit.*



CADY NOLAND, MY AMUSEMENT, 1993-94, aluminum over wood, steel plates, chain, and white wall tire /
MEIN VERGNÜGEN. Aluverkleidetes Holz, Stahlplatten, Ketten und Weisswand-Reifen. (PHOTO: D. JAMES DEE, NEW YORK)



CADY NOLAND, *PUBLICLYCK SCULPTURE*, 1993-94, installation at Paula Cooper Gallery, New York. (PHOTO: ROBIN HOLLAND, NEW YORK)

HEILIGER KREUZZUG

Eine Alptraum-Sequenz: «Du rennst, ohne dich von der Stelle zu bewegen, getrieben von einer schrecklichen Angst, die du nicht wahrhaben willst, einer Sicherheit entgegen, der du nicht traust.» Das kommt uns allen bekannt vor; doch die Art, wie dieser Traum in William Faulkners *Absalom, Absalom!* erscheint, verleiht ihm die Eigenschaft einer spezifisch amerikanischen Obsession. Ebenso schwärmerisch wie ratlos, spricht Faulkner im Grunde nicht nur vom alten Süden als der Wiege des ursprünglichen amerikanischen Lebens, sondern auch von den Ängsten, welche die Vorstellung eines solchen Lebens bedrohen. Die Aussage, Amerika fürchte seine Unschuld zu verlieren, überspielt nur eine weitaus grössere Angst, nämlich dass Amerika so etwas wie Unschuld gar nie besessen hat. Neu-Kanaan, die Gemeinschaft der Auserwählten, lautet die Verheissung, für die Amerika seit jeher steht und die es nie hat erfüllen können. Ob dieses Symbol nun einer paradiesischen Vergangenheit entstammt oder einer tausendjährigen Zukunft angehört, jeder noch so eifrige Glaube daran hat bloss seinen Zerfall beschleunigt, die Auflösung in einer Geschichte ohne offenkundiges Ziel, wo Stillstand bedeutet, dem Urchaos zu erliegen, und Fortschritt heisst, sich den Niederträchtigkeiten der Zivilisation in die Arme zu werfen. Amerika hinkt seinem Zeitplan bedrohlich

hinterher und harret mit Bangen des längst fälligen Urteils.

Unschuld und Paralyse: Ich betrachte Cady Nolands PUBLYCK SCULPTURE, 1993–94. Das Werk erinnert an eine Kinderschaukel: Drei Autoreifen hängen an Ketten, diese wiederum sind an einem Träger aus makellosem Aluminium befestigt. Die brandneuen Weisswand-Reifen schmeicheln dem spartanischen Industriecharakter der Ketten und des Aluminiums, aber sie verleihen dem Werk auch eine gegensätzliche, ländliche Note, einen Hauch von Provinzcharme, der in der Gesamtanlage noch reiner und noch roher zugleich wirkt. Auf der anderen Seite der Galerie steht eine weitere Plastik, ebenso archaisch wie fabrikneu, die Erinnerungen an eine kulturelle Vergangenheit heraufbeschwört, wenn auch nur, um sie unvermittelt in einer technologisch geprägten ewigen Gegenwart stehenzulassen. BELT-WAY TERROR, (Schrecken der Umfahrungsstrasse), so der Titel dieses Werks, ist eine mit Aluminium verkleidete Konstruktion, eine Art neu gestylter Variante des mittelalterlichen Prangers, der zur Bestrafung durch öffentliches Blossstellen diente – auch eine Spielart des öffentlichen «Denkmals».

Der Pranger passt nahtlos in Nolands Bestandesaufnahme leidender Amerikaner (im Raum befinden sich auch die Porträts von Vince Foster und Tom Eagleton, zwei Staatsangestellten, die erst kürzlich einer öffentlichen Schlammschlacht zum Opfer fielen). Hier muss man weniger an Faulkner denken

LANE RELYEA ist Autor und Kritiker und lebt in Austin, Texas.

CADY NOLAND, SHAM RAGE. 1993–94, mahogany wood stocks and bench with aluminum, installation at Paula Cooper Gallery, New York / GEHEUCHELTE WUT. Pranger und Bank aus Mahagoni mit Aluminium.

als an Hawthorne, an den strengen Puritanismus New Englands und an Hexenverfolgung. Oder man lese George Wills (landesweit in mehreren Zeitungen publizierte) Kolumne vom 1. Februar 1996, in der er für die Wiederaufnahme des staatlich praktizierten Strafens durch Verlust von Amt und Würden plädiert. Das Folterinstrument hebt die bedrohlichen Seiten aller Objekte seiner Umgebung hervor, sogar die Kinderschaukel erinnert plötzlich an den Galgen.

Andrerseits nimmt der Pranger jedoch überraschend auch etwas von der Harmlosigkeit der Kinderschaukel an. Grausamkeit ist nicht das einzige Vermächtnis der Puritaner an ihre Nation. Heutzutage werden ihre Worte und Ansichten erneut als wesentliche Bestandteile der amerikanischen Idee zitiert: In seinem Aufruf für ein «Neues Bündnis» verwies Bill Clinton auf sie als «die Väter unserer Gründerväter», und als heimliche Ghostwriter stecken sie auch hinter sämtlichen Anspielungen Ronald Reagans auf Amerika, als «Stadt auf einem Hügel». Selbst einer der konsequentesten Kunstessays der vergangenen 30 Jahre hat ihre Ideen aufgenommen, Michael Frieds «Art and Objecthood»: Die Worte eines der massgebendsten «Feuer-und-Schwefel»-Puritaner, Jonathan Edwards, eröffnen Frieds Predigt über die Offenbarung – die «Gnade» –, welche die Werke des Modernismus gewähren, während die Minimal Art damit nichts mehr zu schaffen haben will.¹⁾ Frieds Anliegen betraf aber nicht nur die Ästhetik. Was er als «Krieg» zwischen Modernismus und Minimal bezeichnete, war «mehr als nur ein Zwischenfall in der Geschichte des Geschmacks...», er gehört(e) eher zur Geschichte – wenn nicht gar zu einer Naturgeschichte – des Empfindens». Fried



ging es um den sittlichen Aspekt, um eine «Naturgeschichte» der menschlichen Seele. Doch so theologisch Frieds Perspektive letztlich ist, so auffallend amerikanisch ist sie auch. Ähnlich wie Faulkner in seinem Alptraum geht Fried in «Art and Objecthood» davon aus, dass die Kunst den Beweis ihres göttlichen Auserwähltseins antreten kann; sie ist auf der verzweifelten Suche nach Offenbarung, fürchtet jedoch gleichzeitig, dass die Suche vergeblich sein könnte, und dass sie, wie Fried die Erfahrung eines Betrachters von Minimal Art kommentierte, vielleicht «immer weitergeht». «Dieses auserwählt schreckliche Elend wird kein Ende haben», warnte Jonathan Edwards einmal vor dem Schicksal der Nicht-Auserwählten: «Wenn du nach vorne schaust, wirst du eine unendliche Dauer vor dir sehen, die alle deine Gedanken in Anspruch nehmen wird.»²⁾ Vor einem Donald Judd stehend, nickt Fried zustimmend: «Endlos, wie eine Strasse, die im Kreis verläuft.»³⁾

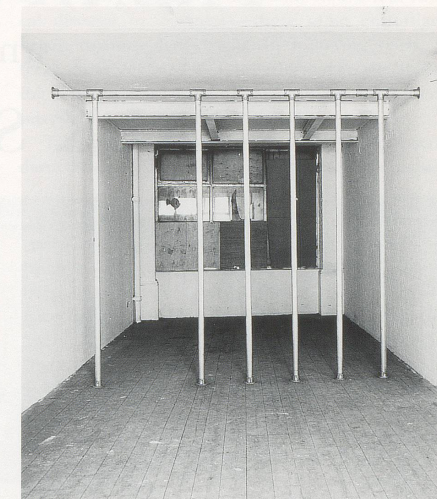
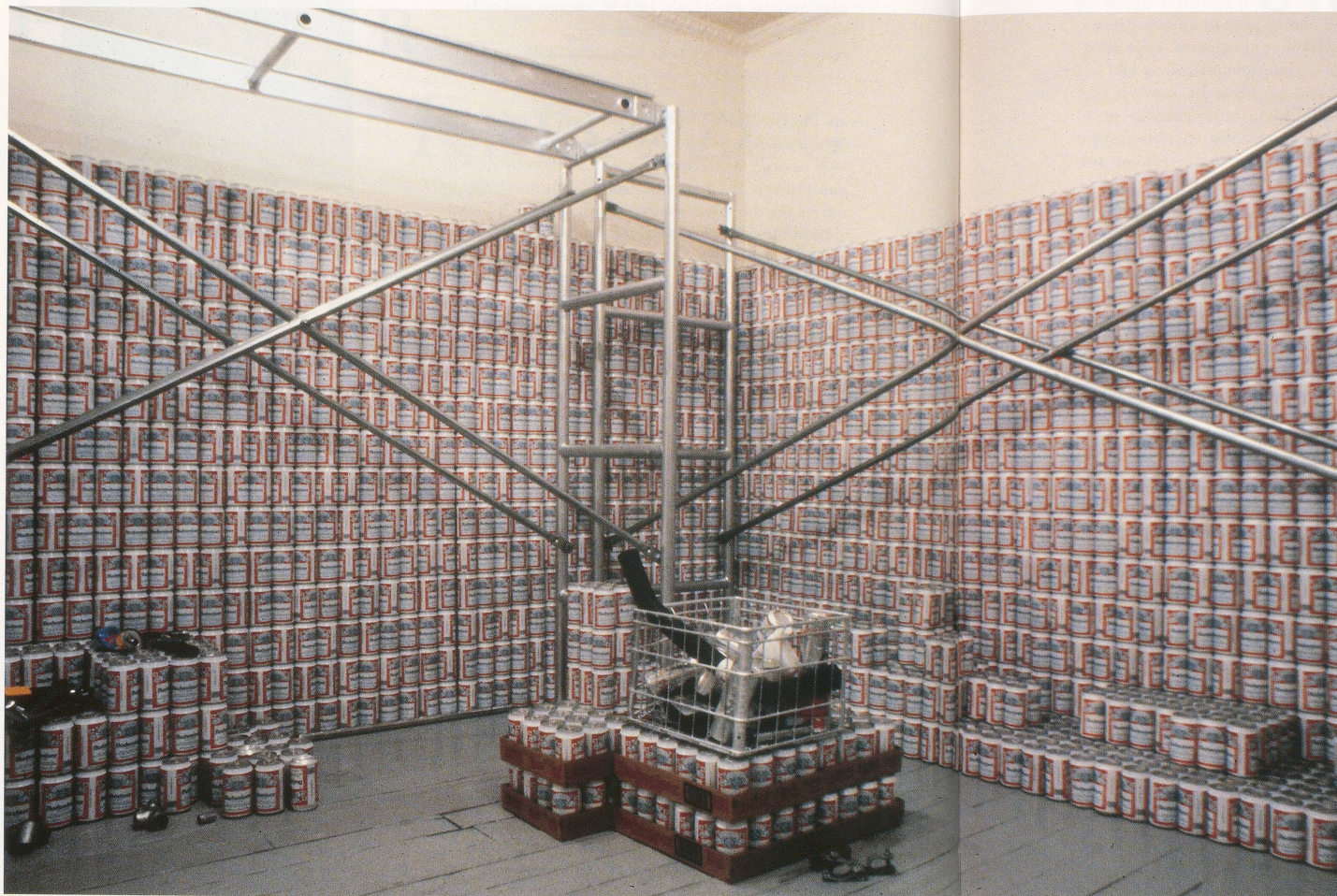
Dies führt uns wieder zurück zu jenen Weisswand-Reifen in Noland's PUBLYCK SCULPTURE. Es sind Symbole der Strasse, der Entdeckungen, unserer neuzeitlichen «Sendung, zu unbekannten Ufern aufzubrechen». Hier sind sie so präsentiert, dass ihr Leben und ihre Funktion aufgehoben ist, sie baumeln an Ort. Die Reifen erinnern an andere leere Kreisformen in Noland's Werk: an die ausgeschnittenen Löcher in der vergrösserten Photographie von Lee Harvey Oswald, OOZEWALD. (1989–90), oder an

die runden Öffnungen im Objekt BELTWAY TERROR. Vielsagend und nichtssagend zugleich, ziehen diese Löcher die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. So gesehen sind sie typisch für Nolands Arbeiten, bei denen nie klar ist, ob sie gerade eine Untersuchung

über das Wesen Amerikas anstellt oder bloss mit bösen Klischees um sich wirft, ob sie analysiert oder nur herumspielt, ob sie ernsthaft forscht und arbeitet oder sich schlicht die Zeit vertreibt. Ihr gesamtes Werk wirkt wie eine nicht abgeschlossene Studie

oder ein unvollendetes Bauwerk – und genau darum geht es wohl. Mit Nolands Augen betrachtet, ist Amerika ein Land, das durch sein eigenes Sendungsbewusstsein in den Wahnsinn getrieben wird. Amerika hat kein offenes Schicksal; es muss mit allen

Zweifeln und mit der ganzen Paranoia ringen, die an die Stelle der fehlenden Offenbarung getreten sind, und es muss eine Ambivalenz ertragen, mit der es nicht fertig wird. Furchtbarer als seine eigene Symbolik ist für Amerika nur noch der heimliche



Wunsch, diese sterben zu lassen. Die Dreieinigkeit der Reifen in PUBLICLYCK SCULPTURE, widerspiegelt einen Aspekt dieser Symbolik: Das Objekt stellt ihre Verehrung und Vernichtung zugleich dar.

(Übersetzung: Margrith Kamber/Susanne Schmidt)

1) Michael Fried, «Art and Objecthood», *Artforum*, Sommer 1967, S. 12.

2) Jonathan Edwards, «Sinners in the Hands of an Angry God», zitiert in Robert Smithson, «Letters», *Artforum*, Oktober 1967, S. 4. Der Brief war Smithsons Antwort an Fried.

3) Fried, *ibid.*

Above / oben: CADY NOLAND, DEAD SPACE, 1989, mixed media, dimensions variable, installation at "nvisible Museum," London / TOTER RAUM, Mixed Media, Grösse variabel.

Left / links: CADY NOLAND, installation, not titled / kein Titel, *Mattress Factory*, Pittsburgh, 1989.

ROBERT BOGDAN

FREAK SHOWS and TALK SHOWS

The respectable did not always despise freak shows. For close to a century, freaks thrived in circuses, fairs, carnivals, dime museums and amusement parks both in the United States and abroad. Collected under the common term of "freak" were born freaks—*lusus naturae* or "nature's mistakes"; made freaks and novelty acts—those who altered their bodies or performed wild stunts; and faked freaks or "gaffs." In the mid-nineteenth century, the ultimate freak show was operated by celebrated entrepreneur P.T. Barnum in his American Museum in the heart of New York City. The rich and famous and commoners alike flocked to Barnum's establishment to feast their eyes on attractions which included "The Last of the Aztecs" (a brother and sister with pointed heads who were mentally retarded), "The Swiss Bearded Lady," "The Highland Fat Boys," "The Original Siamese Twins," domestic and foreign "savages," an African-American mother with her two albino children, and a person dressed half as a woman and half as a man, who sang in an appropriately gendered voice according to which side faced the audience. P.T. Barnum's legacy, the Ringling Brothers Barnum & Bailey Circus, which opened with fanfare every year in Madison Square Garden, sported a large freak show until the 1950s. It was not until well into the

twentieth century that freak shows came to be seen as crude and exploitative—as "a pornography of disability."

In the last decade, more than twenty nationally syndicated television talk shows—plus countless local versions—have appeared in the United States. In addition to accredited celebrities, contemporary talk shows host guests of varying notoriety, including some (such as heavily tattooed people) who in another time would have been on the freak-show platform. While talk shows are incredibly popular, recently they have come under attack by moral entrepreneurs who label them disparagingly as "modern-day side shows." Circus freaks, for the most part, were deemed noteworthy for their physiological peculiarities, while guests on talk shows tend to draw our attention to their emotional, sexual, or interpersonal eccentricities. Nevertheless, the confraternity of freak-show and talk-show participants is characterized by their relationship—at times exploitative, and at others complicit—to the structures of show-business performance. For performance is, certainly, what both types of show purvey.

Throughout the early part of the nineteenth century, Christian convention frowned upon theater and other forms of "frivolous" recreation—lauded instead were edifying pursuits such as attending lectures, recitals, and museums. But the public craved entertainment, and, in its heyday prior to the turn of the century, the freak show was looked on as a "rational amusement." The fact that reputable scien-

ROBERT BOGDAN is professor of sociology at Syracuse University. His book, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, was published by the University of Chicago Press in 1988.

tists were interested in the “curiosities” of the freak show acted to legitimize public enthusiasm. Over the years, however, more purely pleasure-oriented popular entertainments—vaudeville, moving pictures, organized sports—gradually gained precedence, and, in the spring of 1914, an encounter unlike any previously recorded took place between a group of doctors and freak-show promoters. The Barnum & Bailey show was opening in New York. A circus official had invited representatives of the New York College of Physicians and Surgeons for a private viewing of the sideshow attractions. When the entourage of doctors arrived, they discovered they were not alone: The publicity department had invited the press to

them enthusiastically attested to the authenticity of freaks and collaborated in other ways with the shows’ promoters to enhance their own visibility and status. But later in this century—as the medical establishment moved toward a pathology of physical and mental anomalies which categorized such differences not as curiosities available to the public view, but as clinical diseases or disorders—these same enthusiasts began turning their backs. In following years, as freak shows declined in popularity and respectability, the community of scientific experts distanced themselves altogether from the enterprise.

Talk shows also have their legitimizers. The standard talk-show format requires at least one expert



cover their visit. It was a staged media event. When the physicians discovered this, they walked out, declining to participate in the showmen’s promotional schemes.

But despite this scruple expressed by the College’s fellows, it was not until much later that freak shows were totally discredited. Until the event reported above, no scientist or doctor was recorded as being actively opposed to freak shows; many of

Ringling Brothers, Barnum & Bailey Side Show, 1934:

The “giant” Jack Earle in the top row, third from the right /

Der «Riese» Jack Earle in der oberen Reihe, dritter von rechts.

with credentials and experience relevant to the guest's predicament to appear on each broadcast—PhDs in psychology and sociology, as well as MDs, abound. They usually make an appearance later in the show and are often peripheral to the main attraction; experts on a typical show might account for, say, three percent of the total speaking turns. As with the endorsers of earlier freak shows, these experts have a symbiotic relationship with the talk show. Many are promoting their books and other aspects of their careers. Although talk shows have yet to run out of willing and available experts, as the shows become more bizarre, as guests allow themselves to be more blatantly taken advantage of, and as the predetermined plot becomes more obvious, talk shows are getting a bad name among professionals. Only a few years ago, professionals applauded some shows as being therapeutic and as giving voice to oppressed groups, much as earlier generations of experts had touted freak shows as valid sources of scientific and educational information. Now, like the freak shows before them, talk shows are being discredited. They are no longer deemed respectable as venues for serious inquiry, and increasingly professionals frown upon colleagues who participate in them.

In the spring of 1903, New York newspapers reported that the Barnum & Bailey sideshow exhibits were in mutiny. They no longer wanted to be referred to as "freaks." At first glimpse, this historic tidbit would seem to be pertinent to the origins of the present disability rights movement. To the contrary: at that time, pity as a mode of presentation was absent; it did not fit into the world of amusement. In fact, Tody Hamilton, publicity agent extraordinaire, had deliberately initiated and orchestrated this "revolt of the freaks" to boost interest in the show. These exhibits were true "trouper"—amusement-world showmen and willing conspirators in this prime example of the razzle-dazzle art of circus publicity. Hamilton's machinations were common practice: Human interest stories accompanied by photos of freaks were a regular part of newspaper coverage well into the twentieth century; circus press agents created stories and local papers hungrily consumed them. The entertainment industry, then as now, depends on such conflict to generate publicity.

The increasing repudiation of talk shows in the "respectable" press—a recent op-ed in *The New York Times* entitled "Double Exploitation" vehemently accused the *Sally Jesse Raphael Show* of actively promoting "ritualized, legalized child abuse" in an episode entitled "My Teen Can't Go Without Sex"—attests to their sustained power over the public imagination. The more their flagrant opportunism is criticized, the more titillating and compelling and baroque their theatrical presentations become.

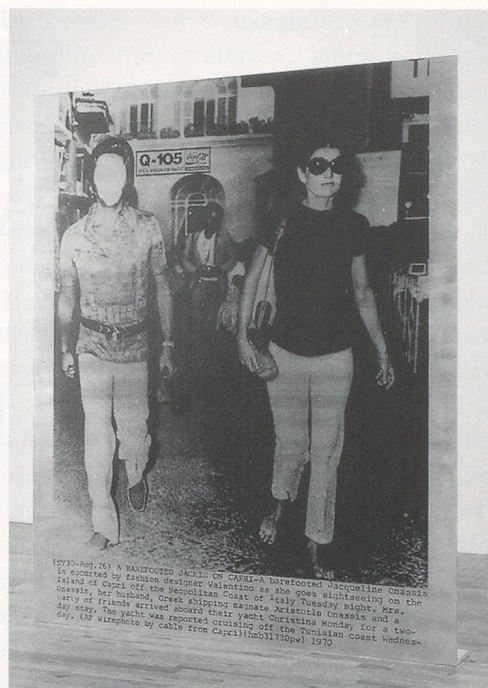
Freaks looked down on the audience from their platforms; there was a categorical distinction between "us" and "them." The exhibits understood their role as entertainers and hustlers, sharing a bond with all those in the business—the managers, roustabouts, barkers, and so on. (Of course, there were exceptions to this, especially in the case of disenfranchised "exotic" freaks such as retarded children or coerced "primitives.") The insiders knew the ways of the show, what went on behind the scenes, the staging, the script, the manipulation, how to make it all happen. The outsiders were their dupes, disparagingly referred to as rubes, townies, and country bumpkins. This may be the significant difference between freak shows and talk shows. The paid talk-show participants take part in the freak-show frame of mind about being "with it," but the role of the guests on talk shows is complicated by the psychosocial nature of their "differences." While most freaks made a career of their public appearances, talk show guests are usually revealed as fairly unremarkable people eager to play out their fifteen minutes of notoriety or fame—usually to their own detriment. However, one might make a case for the development of a genre of "professional" or regular talk-show guests such as the older woman and her teenage boyfriend whose May–December romance was avidly chronicled over the course of several appearances on the *Jenny Jones Show*.

Freak show commerce was highly stratified, ranging from the star-studded, nationally prominent venues to the precariously financed, flimsily put together, regional variety. The lower-level productions often engaged in flagrant fakery and exhibited acts which were too sleazy for more upscale audiences. As the competition for popular attention in-

creased, the hyperbole of freak-show publicity was inflated to an outlandish degree, and more sophisticated viewers began to drop away. In recent years, a similar shift in the perception of talk shows has narrowed their appeal as well.

The blatant fabrications and televised bickering which have become typical of the talk-show genre effectively degrade the distinction between individual shows, blurring the hosts and their eponymous productions into one strident whole. The talk show, like the freak show, is controlled homogeneity masquerading as a heterogeneous free-for-all. From the barker who lured people inside, to the blowoff at the end where audiences could see an extra surprise exhibit for a slight extra charge, freak shows varied from each other in only minor ways. Highly staged and accompanied by canned advertising pitches, the conformity in exhibition strategy approached ritual. Similarly, while producers of talk shows carefully choreograph their productions to give the appearance of spontaneity, all aspects of what they do are shrewdly orchestrated according to formula. With their showcasing of pop psychology and other pseudo-intellectual trappings, talk shows are always promoted as educational, never as peep shows. Participating experts, guests, and audiences alike are explicitly coached on how to behave, and their appearances made over for maximum theatrical impact. Studio technicians cut, fade, do close-ups, take angles, pan, and adjust volume according to a predetermined menu of possible affect. Like the freaks who collaborated in the staged Barnum & Bailey "revolt," talk-show guests become willing actors in the televised version of their personal dramas.

Success in show business begets imitation: Imitation is one tactic in competition. While capitalists remind us that competition is good, in the case of freak shows and talk shows, enterprises which rely on exploiting the unusual, imitation can undermine the whole genre. To show what everyone else is showing is to make the attraction mundane. Competition can result in innovation, but when dealing with subject matter on the fringes of respectability, innovation can easily be pushed over the conventional limits of good taste. Talk shows, like freak shows, thus have the problem of maintaining novelty while avoiding



CADY NOLAND, *not yet titled*, 1994, silkscreened black ink on aluminum plate, 6' x 5' x 6 1/4" / noch ohne Titel, Siebdruck auf Aluminium, 183 x 152 x 15,9 cm.

repulsing their audience. Their need to remain on the cutting edge of the unusual forces them to engage the audience in a continual, consensual redefinition of the boundary between the acceptable and the grotesque.

In the mid 1920s, Jack Earle, a very tall University of Texas student, visited the Ringling Brothers Circus side show. Clyde Ingalls, the show's famous manager, spotted Earle in the audience; after the show he approached the young man to ask, "How would you like to be a giant?" The story makes a point that freak-show personnel understood, and I suspect, talk-show insiders know as well, but which outside observers may miss: Being extremely tall is a matter of physiology—being a giant involves something more. "Freak" is a frame of mind, a set of practices, a way of thinking about and presenting people. It is the enactment of a tradition, the performance of a stylized presentation, and this, certainly, is true of the talk show as well. Freak shows and talk shows are, therefore, not about their subjects but about the fraught concept of audience.

ROBERT BOGDAN

FREAKSHOW und TALKSHOW

Die bürgerliche Gesellschaft hat die Freakshow nicht immer verachtet. Fast ein Jahrhundert lang bevölkerten Freaks Zirkusmanegen und Messen, Karneval, Dreigroschen-Museen und Vergnügungsparks, ob in den Vereinigten Staaten oder anderswo. Unter den Sammelbegriff «Freak» fielen die geborenen Freaks – als *lusus naturae* oder «Laune der Natur» –, angelegte Freaks und Kuriositäten-Darsteller sowie solche, die ihre Körper verformten oder wilde Kunststücke vollführten, und Gaukler, die in billigen Varietés auftraten und nur so taten als ob. Mitte des 19. Jahrhunderts zeigte der berühmte Theaterunternehmer P.T. Barnum in seinem *American Museum* mitten im Herzen von New York City die Freakshow schlechthin. Reiche und Berühmte strömten ebenso wie die gewöhnlich Sterblichen scharenweise in Barnums Etablissement und ergötzen sich an Attraktionen wie den «Letzten Azteken» (geistig zurückgebliebene Geschwister mit spitz zulaufenden Köpfen), der «Bärtigen Schweizerin», den «Fetten Jungen aus dem Hochland», den «Original siamesischen Zwillingen», einheimischen und fremdländischen «Wilden», einer afrikanisch-amerikanischen Mutter mit ihren beiden Albino-Kindern sowie einer

Person, die halb als Mann und halb als Frau gekleidet war und je nachdem, welche Seite sie dem Publikum zuwandte, mit einer Männer- oder Frauenstimme sang. P.T. Barnums Vermächtnis, der *Ringling Brothers Barnum & Bailey-Circus*, der jedes Jahr mit Pauken und Trompeten im Madison Square Garden seine Pforten öffnete, präsentierte bis in die 50er Jahre hinein eine grosse Freakshow. Erst im Lauf des 20. Jahrhunderts begann man die Freakshows als beleidigend und ausbeuterisch zu betrachten: als eine Art «Pornographie der Behinderung».

In den Vereinigten Staaten werden seit rund zehn Jahren bundesweit über zwanzig Talkshows ausgestrahlt – hinzu kommen zahllose lokale Varianten. Neben den üblichen Prominenten werden zu diesen Talkshows auch Gäste von unterschiedlicher Berühmtheit eingeladen, darunter solche (z.B. über und über tätowierte Typen), die zu anderen Zeiten eher in einer Freakshow aufgetreten wären. Zwar sind Talkshows unglaublich beliebt, aber in letzter Zeit sind sie in die Schusslinie einiger Moralisten geraten, die sie verächtlich als «zeitgenössische Variante der Schaubude» bezeichnen. Die Zirkus-Freaks zogen in den meisten Fällen die Aufmerksamkeit durch ihre körperlichen Merkwürdigkeiten auf sich, während uns an den Talkshow-Gästen doch eher deren emotionale, sexuelle oder zwischenmenschliche Besonderheit interessiert. Dennoch zeichnet sich die Protagonistengemeinde der Freak- und der

ROBERT BOGDAN ist Professor der Soziologie an der Universität in Syracuse. Sein Buch *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* erschien 1988 bei Chicago University Press.

Talkshows durch ihr besonderes Verhältnis zu den typischen Darbietungsformen des Showbusiness aus; das kann sowohl die Rolle des Opfers wie die des Komplizen sein. Und um ein Rollenspiel geht es zweifellos bei beiden Show-Varianten.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts galten das Theater und andere Formen der «frivolen» Zerstreuung als unchristlich und unsittlich; hoch angesehen war hingegen alles Erbauliche, also Vorträge, Lesungen und Museen. Das Volk wollte jedoch Unterhaltung, und zu ihrer Blütezeit vor der Jahrhundertwende galt die Freakshow ja auch als «vernünftige Zerstreuung». Die Tatsache, dass angesehene Wissenschaftler sich für die «Kuriositäten» der Freakshow interessierten, legitimierte die Begeisterung des Publikums. Doch im Lauf der Jahre gewannen Volksbelustigungen die Oberhand, die noch mehr auf das reine Publikumsvergnügen ausgerichtet waren – Vaudeville, bewegte Bilder, organisierter Sport. So fand im Frühjahr 1914 eine bis dahin wohl beispiellose Begegnung zwischen einer Gruppe von Ärzten und Freakshow-Organisatoren statt. Die *Barnum & Bailey-Show* öffnete in New York ihre Pforten. Der Zirkus hatte Repräsentanten der New Yorker Hochschule für Ärzte und Chirurgen zu einer privaten Besichtigung ihrer Sonderschau eingeladen. Als die Ärzteschaft eintraf, stellte sie jedoch fest, dass sie nicht allein war: Die Presse war eingeladen worden. Es sollte ein inszeniertes Medien-Ereignis werden. Als die Ärzte das bemerkten, machten sie rechtsumkehrt, weil sie den Veranstaltern nicht als Werbehilfe dienen wollten.

Doch trotz dieser Skrupel der New Yorker Hochschul-Professoren dauerte es noch lange, bis die Freakshows endgültig für nicht mehr publikumsfähig befunden wurden. Und bis zu der oben beschriebenen Begebenheit ist kein Arzt oder Wissenschaftler bekannt, der sich aktiv gegen die Freakshows eingesetzt hätte. Viele von ihnen bestätigten begeistert die Authentizität der Freaks und kollaborierten auf andere Weise mit den Organisatoren der Shows, um sich selbst in den Vordergrund zu spielen und ihr Ansehen zu mehren. Doch als dann die Medizin sich allmählich einer systematischen Pathologie der körperlichen und geistigen Anomalien zuwandte, welche solche Abweichungen nicht mehr

als Kuriositäten zur Befriedigung der öffentlichen Neugier einstufte, sondern als klinische Krankheiten oder Fehlbildungen, da wandten sich eben diese Enthusiasten von der Freakshow ab. Und als in den folgenden Jahren die Freakshow weiter an Popularität und Ansehen verlor, gingen die wissenschaftlichen Experten allesamt auf Distanz.

Auch Talkshows haben ihre Legitimations-Figuren. Bei der Standard-Talkshow gibt es pro Sendung mindestens einen ausgewiesenen Experten mit Erfahrungen, die für die Kategorie des Gastes relevant sind – Ärzte, promovierte Psychologen und Soziologen *en masse*. Meist treten sie gegen Ende der Show auf und spielen im Vergleich zur Hauptattraktion nur eine Nebenrolle. Eine Studie besagt, dass die Experten in einer typischen Show drei Prozent der gesamten Gesprächszeit bestreiten. Wie die Befürworter der ehemaligen Freakshow haben diese Experten eine symbiotische Beziehung zur Talkshow. Viele nutzen sie zur Verkaufsförderung ihrer Bücher oder als anderweitige Karriereförderung. Zwar fehlt es den Veranstaltern keineswegs an willigen und verfügbaren Experten; doch je bizarrer die Shows werden, je schamloser die Gäste sich ausnutzen lassen und je unverkennbarer der eigentliche Charakter der Sache zutage tritt, desto mehr geraten die Talkshows bei den professionellen Experten in Verruf. Noch vor wenigen Jahren bescheinigten sie manchen Veranstaltungen dieser Art therapeutischen Nutzen und behaupteten, auf diese Weise werde unterdrückten Gruppen eine Stimme gegeben – ähnlich wie frühere Expertengenerationen die Freakshow einst als wertvolle wissenschaftliche und erzieherische Informationsquelle lobten. Und wie früher die Freakshow, so gerät jetzt die Talkshow in Misskredit. Sie gilt nicht länger als respektabler Schauplatz für ernsthafte Fragestellungen; und zunehmend rümpfen die Spezialisten die Nase über jene Kollegen, die an so etwas noch teilnehmen.

Im Frühjahr 1903 berichteten die New Yorker Zeitungen, dass die Protagonisten der *Barnum & Bailey-Sonderschau* meuterten. Sie wollten sich nicht länger als «Freaks» bezeichnen lassen. Auf den ersten Blick scheint dieser historische Leckerbissen unmittelbar mit den Anfängen der heutigen Bewegung für die Rechte der Behinderten zusammenzuhängen.



Side-show talker at Louisiana State Fair,
1938 / Ausrufer einer Jahrmarkt-Freakshow
in Louisiana.

(PHOTO: RUSSELL LEE, FARM SECURITY
ADMINISTRATION)

Rechts / right:

CADY NOLAND, THE POSTER PEOPLE.

1995, silkscreen and aluminum,

68 x 10 3/4 x 6 1/2" / DIE PLAKATMENSCHEN.

Siebdruck und Aluminium,

172,7 x 27,3 x 16,5 cm.

(THE ELLA GALLUP SUMNER AND

MARY CATLIN SUMNER COLLECTION FUND,

WADSWORTH ATHENEUM)

Aber das Wecken von Mitgefühl war damals kein plausibles Ziel. Das passte nicht in die Welt des Amusements. Tatsächlich hatte Tody Hamilton, ein gewiefter PR-Agent, diesen «Aufstand der Freaks» bewusst angezettelt und inszeniert, um das Interesse an der Show anzukurbeln. Diese Rebellen waren treue «Truppenmitglieder» bzw. Schausteller aus dem Vergnügungsgeschäft, willige Mitverschwörer in einem erstklassigen Beispiel für das kunstgerechte Tamtam der Zirkus-Werbung. Hamiltons Intrigen gehörten zur alltäglichen Praxis: Menschliche Schicksalsgeschichten, illustriert durch Photos von Freaks, erschienen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein regelmässig auf den Titelseiten der Zeitungen. Die Presseagenten des Zirkus erfanden Geschichten, und die Lokalzeitungen griffen sie gierig auf. Damals wie heute steht und fällt die Unterhaltungsindustrie mit solchen Doppelbödigkeiten, die Öffentlichkeit schaffen. Und je mehr ihr krasser Opportunismus in der seriösen Presse kritisiert wird, desto reisserischer, dramatischer und extremer präsentieren sich die Talkshows.

Von ihrem Podest schauten die Freaks auf das Publikum hinunter. Es gab einen kategorischen Unterschied zwischen «uns» und «denen». Selbst bei ernsthaften Behinderungen verstanden sich die Ausstellungsobjekte als Entertainer und Gaukler, die ihr

Los mit all den anderen im Geschäft teilten, den Managern, Handlangern, Marktschreibern usw. Als Insider wusste man alles über die Show, was hinter den Kulissen ablief, über den Bühnenaufbau, den Ablauf, die Tricks und wie alles funktionierte. Die Outsider waren die Genarrten, die man verächtlich als Deppen, Städter und Bauerntölpel bezeichnete. Das ist vielleicht der entscheidende Unterschied zwischen der Freakshow und der Talkshow. Die bezahlten Talkshow-Teilnehmer haben zwar einerseits auch die Genugtuung, dazugehören, aber andererseits wird die Rolle der Talkshow-Gäste durch die psychosoziale Natur ihres Andersseins verkompliziert. Während die meisten Freaks aus ihren öffentlichen Auftritten eine Karriere machten, erweisen sich Talkshow-Gäste gewöhnlich als ziemlich unauffällige Menschen, die einfach scharf darauf sind, ihre Viertelstunde Berühmt- oder Berüchtigtsein auszukosten – meist auf ihre eigenen Kosten. Denkbare wäre allerdings auch die Herausbildung regelmässiger, quasi professioneller Talkshow-Gäste, wie jene ältere Frau und ihr jugendlicher Liebhaber, deren Romanze von Mai bis Dezember über mehrere *Jenny Jones Show*-Auftritte hinweg gierig verfolgt wurde.

Das Geschäft mit den Freakshows war äusserst vielschichtig und reichte von landesweit bekannten Veranstaltungen mit Starbesetzung bis hin zum

WIREPHOTO
 (115) BIRMINGHAM, DEC. 11--MARCH OF DIMES POSTER CHILD--Mrs. Betty Ford enjoys a laugh with Jamie Gay, the 1975 March of Dimes Foster Child, during a visit at the Nite House Wednesday. Jamie, 9, of Spokane, Wash., was born without eyes. (AP Wirephoto)(dl41646b)



schlampig zusammengebastelten und wacklig finanzierten regionalen Varieté. Minderwertige Produktionen arbeiteten oft mit himmelschreiendem Schwindel und stellten Dinge zur Schau, die für ein besseres Publikum zu fadenscheinig waren. Da der Konkurrenzkampf um die öffentliche Aufmerksamkeit sich immer härter gestaltete, wurde die Übertreibung in der Freakshow-Werbung auf exotische Spitzen getrieben, bis schliesslich das gebildete Publikum wegblieb. In den letzten Jahren hat eine ähnliche Entwicklung in der Wahrnehmung der Talkshows deren Anziehungskraft in ähnlicher Weise geschmälert.

Die unverfrorenen Lügengeschichten und das Gezänk vor der Kamera, die für das Talkshow-Genre typisch geworden sind, verwischen letztlich die Unterschiede zwischen den einzelnen Shows und machen aus den Gastgebern und den nach ihnen benannten Produktionen einen undifferenzierten Einheitsbrei. Genau wie die Freakshow ist auch die Talkshow eine kontrollierte Homogenität, die sich als heterogenes Gerangel ausgibt. Vom Marktschreier, der die Leute anlockte, bis zum Höhepunkt, wo dem Publikum gegen einen kleinen Aufschlag noch eine extra Überraschung geboten wurde, unterschieden sich die Freakshows nur durch Kleinigkeiten voneinander. Die Vorstellungs-Strategie basierte auf einer ausgeklügelten Inszenierung, begleitet von vorfabrizierten Werbestrecken, und wurde in ihrer Konformität allmählich zum Ritual. Genauso halten es auch die Produzenten von Talkshows: Während sie ihre Produktionen sorgfältig choreographieren, damit der Anschein von Spontaneität entsteht, ist der gesamte Ablauf nach einem genauen Rezept vorgezeichnet. Experten, Gäste und Publikum werden ausdrücklich darauf trainiert, wie sie sich zu verhalten haben. Die Studiotechniker kalkulieren die Wirkung nach einer feststehenden Skala: Schneiden, Überblenden, Nahaufnahmen, ungewohnte Perspektiven, Schwenks, Veränderungen der Lautstärke. Mit ihrer Zurschaustellung von Pop-Psychologie und anderen pseudo-intellektuellen Täuschungsmanövern geben sich Talkshows immer als Bildungsveranstaltung, nie als Peepshows. Gleich den Freaks, die in der inszenierten «Revolte» bei *Barnum & Bailey* mitgespielt haben, werden auch die

Talkshow-Gäste zu willigen Akteuren in der Fernseh-Version ihres persönlichen Dramas.

Erfolg im Showbusiness zieht Imitation nach sich. Imitation ist eine Wettbewerbsstrategie. Zwar mahnen uns die Kapitalisten, Wettbewerb sei gut; doch im Falle der Freakshow und der Talkshow, die ja beide auf der Ausbeutung von Ungewöhnlichem basieren, kann Imitation das gesamte Genre aushöhlen. Wenn man zeigt, was alle anderen auch zeigen, verblasst die Attraktion. Wettbewerb kann zu Innovationen führen; aber wenn es um ein Geschäft geht, das in den Randbereichen des Anstands operiert, dann kann die Innovation leicht die Grenzen des guten Geschmacks überschreiten. Talkshows



Ringling Brothers and Barnum & Bailey Side Show, ca. 1930.

wie Freakshows stehen also vor dem Problem, immer wieder etwas Neues zu bringen, ohne das Publikum abspenstig zu machen. Ihre notwendige Gratwanderung entlang dem Ungewöhnlichen zwingt sie dazu, das Publikum in die kontinuierliche gemeinsame Neudefinition der Grenze zwischen Akzeptablem und Groteskem einzubinden.

Mitte der 20er Jahre besuchte Jack Earle, ein sehr hochgewachsener Student der Universität von Texas, die Sonderschau des *Ringling Brothers-Circus*. Clyde Ingalls, der berühmte Manager der Show, entdeckte Earle im Publikum. Nach der Vorstellung ging er auf den jungen Mann zu und fragte: «Was hielten Sie davon, ein Riese zu sein?» In der Geschichte geht es

um etwas, das Freakshow-Mitglieder verstehen und Talkshow-Insider vermutlich auch, aber ein Ausenstehender vielleicht nicht: Sehr gross zu sein ist eine physiologische Angelegenheit – ein Riese zu sein bedeutet hingegen mehr: «Freak» ist ein Geisteszustand, eine bestimmte Verhaltensweise, eine Art, über Menschen zu denken und ihnen gegenüberzutreten. Es ist die Fortführung einer Tradition, die Vorführung einer stilisierten Präsentationsform, und dies trifft wohl auch für die Talkshow zu. Freakshow und Talkshow sagen deshalb weniger über die direkt Beteiligten aus als über den schwer belasteten Begriff des Publikums.

(Übersetzung: Nansen)



CADY NOLAND, *BLANK FOR SERIAL*, 1989, mixed media, installation at American Fine Arts, New York / *RAUM FÜR EINE SERIE*.



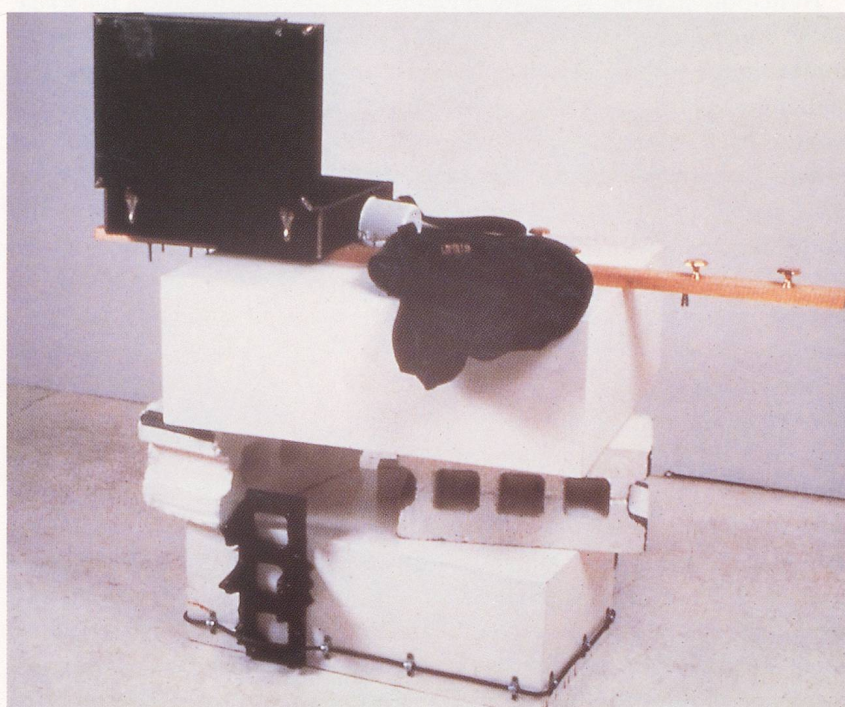
Art as Encyclopedia, History as Vaudeville

Encyclopedias are wonderful inventions, originating as they have from the hubris of imagining that something as infinite and unruly as “knowledge” can be collected, catalogued, and bound for posterity. But aren’t we grateful for that arrogant reach, where phenomena as ephemeral as “memory” (*The Encyclopedia of Memory and Memory Disorders*), as mercurial as ghosts (*The Encyclopedia of Ghosts and Spirits*), or as shifty-eyed as bad taste (*The Encyclopedia of Bad Taste*) can be found at the touch of a library search? What makes such collections useful is their ability to catalogue and display knowledge without subordinating it to one overriding narrative form. Entries relating to the topic at hand—memory, ghosts, bad taste—are chronicled but not connected. Yet, most encyclopedias deal primarily with information and text. What happens when one wishes to encyclopedize a disappeared experience or abstract condition—phenomena which might be better represented by an action or object than by a verbal description?

Take vaudeville for instance: “Piece no longer exists” is its very condition. “How I wish I might have been privileged to witness ‘Think-a-Drink’ Hoffman,” says Anthony Slide in his preface to *The Encyclopedia of Vaudeville* (1994). Slide’s wistfulness is familiar to anyone who has ever tried to “find” vaudeville because, as he tells us, “Little is available on the history of vaudeville, and much that does exist is selective...” In other words, the acts, personae, and staged experience Slide wants to preserve aren’t even locatable. It is as though vaudeville as a popular entertainment has been lost to history—as have, in much the same manner, the experiences recorded in the blurry mediasphere of tabloid ephemera.

Any encyclopedia must, by definition, preserve and order the material under its scrutiny. In the process, once-untamed matter is transformed into a “fact,” the closest verbal equivalent to an object. Neither classical

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in New York City.



CADY NOLAND,
SOCIOLOGICAL
MODEL, 1984 /
SOZIOLOGISCHES
MODELL.
(Back view /
Rückansicht)

narrative nor free-ranging collage, the encyclopedia offers a compelling, if somewhat ungainly, milieu for the gathering of knowledges and experiences, even if these epistemologies embody a history we no longer have. Absorbing the experience of vaudeville via an encyclopedic, as opposed to narrative, history is actually quite appropriate. Vaudeville was an experiential form and the encyclopedia is a textual one, yet both are engaged in the staging of knowledge—not in its synthesis.

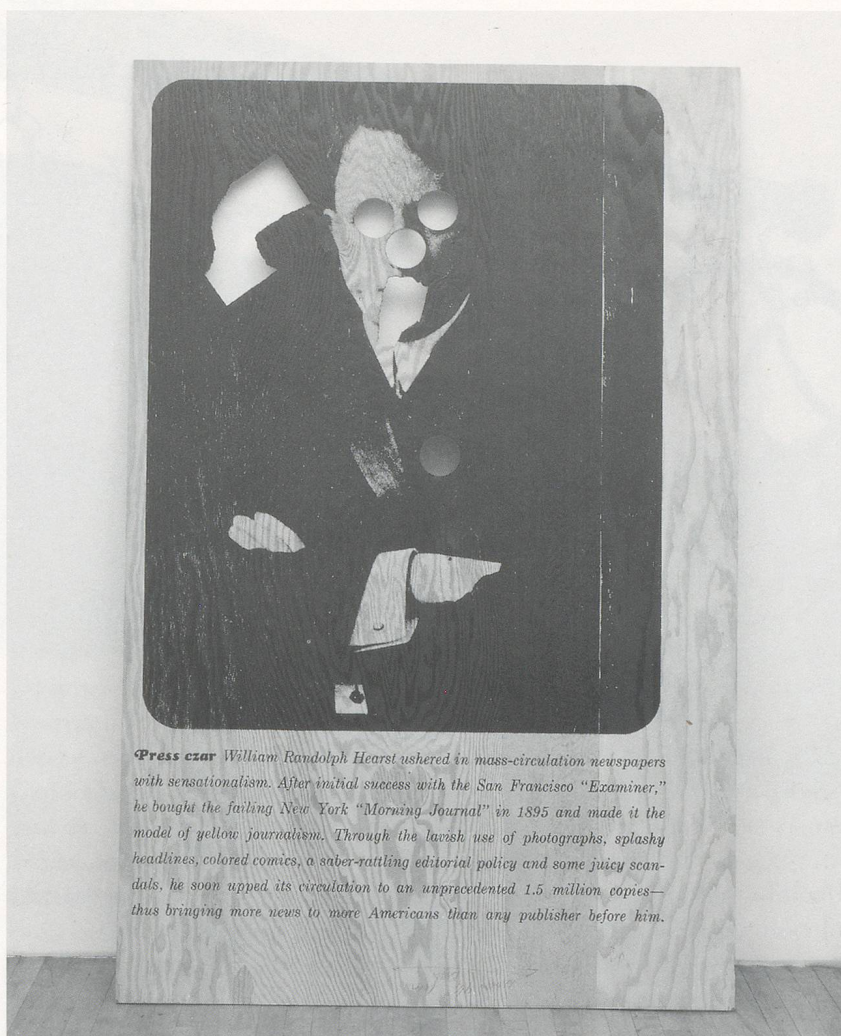
In vaudeville, the “collection” of acts performed in any one evening shared no generic, thematic, or even disciplinary roots. A typical bill would combine anything, from animal and “freak” acts to an academic monologist, acrobats, strong men (or women), musical and dance varieties (Adele and Fred Astaire, Vernon and Irene Castle), female or male impersonators, blackface performers, Tyrolean warblers, sketch and crayon artists (Winsor McCay toured in vaudeville making quick sketches on chalk boards from 1906–1914). The fun lay in the experience of a marvelous and wild collision of unrelated acts as much as in the excitement of sitting through a performance of boxing cats in anticipation of a talented headliner such as Lillian Russell or Burt Williams. In fact, according to President Woodrow Wilson, the relaxation to be found in vaudeville resided in the very unpredictability and unevenness of its form: “If there is a bad act at a vaudeville show, you can rest reasonably

secure that the next one may not be so bad; but from a bad play, there is no escape."

Hence the marvelous, albeit melancholic, quality of Slide's *Encyclopedia of Vaudeville*, where the challenge of encyclopedizing, or rendering vaudeville for history, is more than just an absence of documents. The challenge has to do with the live, polyglot experience of the vaudeville evening itself. Such felt experience is hardly preserved—much less dignified—by early cinematic recordings or silent, still, photographs: What *The Encyclopedia of Vaudeville* can never recapture is the "aura" of the vaudeville performance: its noise, tension and unruly energy.

Vaudeville thrived in the period before American media culture became synonymous with the production—and remembrance of—American history itself. "Yellow journalism" as we know it today—named for the struggles between William Randolph Hearst and Joseph Pulitzer over the comic-strip character "The Yellow Kid"—actually emerged within the social context of vaudeville. And, according to Neal Gabler in his biography of Walter Winchell, vaudeville had more than a minor influence on this genre of journalistic reporting: Winchell worked as a minor vaudevillian before becoming the "King of Broadway," from which he went on to invent the profession of the influential, gossip-driven, broadcast journalist: "Vaudeville educated him and imbued him with its values, which anticipated the values of mass culture... Vaudeville was incautious, unself-conscious and liberated; it valued idiosyncrasy and novelty in its performers and exposed audiences to different cultures, new values and a fresh, exuberant, often irreverent style... Vaudeville made Walter an entertainer for life and in life. Growing up in vaudeville as he did, he not only absorbed its diversity, its energy, its nihilism, and then deployed them in journalism, but learned how to create his journalism from them: journalism as vaudeville."

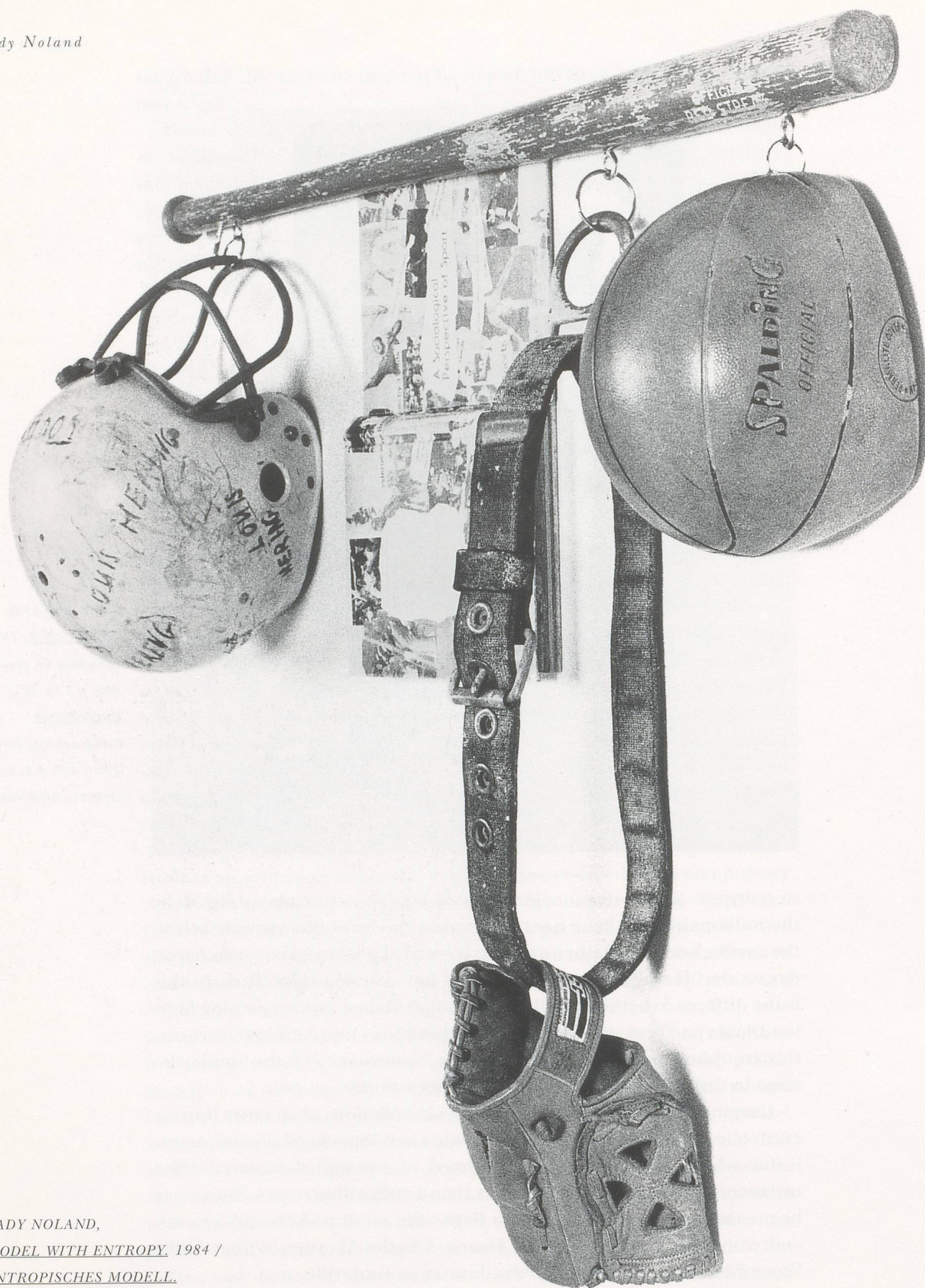
Taking Winchell's lead then, imagine *The Encyclopedia of Vaudeville* itself as an evening's vaudeville entertainment—freed of its compulsory A-to-Z format and structured instead by the nature of the "acts," the form of the entertainments, the feel of each performance. In such a case the structure of knowledge is let loose, via the nature of the material at hand and the experience of the audience encountering the acts/each object/the work. And now imagine that the work is there to call up conjunctions, materials, events (history) which are performed but which are not recuperated by narrative or documentation: Take Tania, granddaughter of William Randolph; a living embodiment of the tabloid industry he fashioned with such cutthroat verve, fictionalizing artifice, and intricate tabloid craft, headline by headline, scandal by scandal. It is widely known how much he loved vaudeville; it is, after all, where he encountered Marion Davies. And so his granddaughter inherits from him a world which will live off of her escapades. Private Patty becomes public Tania. Hers is no simple minstrel act or camp impersonation but rather, one better in the hierarchization of mocking oppressions and



CADY NOLAND,
PRESS CZAR, 1990–91,
 silkscreen on plywood,
 80⁷/₈ x 53 x 1¹/₂" /
PRESSEZAR,
 Siebdruck auf Holzfurnier,
 205 x 135 x 1,3 cm.
 (PHOTO: DIRK PAUWELS)

stereotypes: the professional-terrorist-as-kidnap-victim played/lived by the millionaire girl. Patty does not protest the loss of her private self to the media her grandfather created; instead she stars in her own latter-day vaudeville skit, engorging herself in her assumed roles. Perhaps this is the difference between William Randolph Hearst raptly watching Marion Davies perform and Patty Hearst's apotheosis into a tabloid terrorist, this troubling transformation from the "innocence" of the vaudeville stage to the "knowingness" of mediatized existence.

Imagine, then, each of Cady Noland's installations as an entry into an ever-collecting, mortally transient, tactile encyclopedia of visceral Americana, where each entry is constructed of principled materials (for instance, aluminum), storied objects (handcuffs, rubber tires, Budweiser beer cans, bug sprayers, American flags, wire mesh baskets and fences), and embodied ephemera (Patty Hearst, Charles Manson, Wilbur Mills, Vince Foster): Art as encyclopedia, history as vaudeville.



CADY NOLAND,
MODEL WITH ENTROPY, 1984 /
ENTROPISCHES MODELL.

 THYRZA NICHOLS GOODEVE

Kunst als Enzyklopädie, Geschichte als Vaudeville

Die Enzyklopädie ist eine wunderbare Erfindung, die aus dem wahnwitzigen Glauben hervorging, dass etwas so Unendliches und Unbegreifbares wie «Wissen» zusammengetragen, katalogisiert und für die Nachwelt festgehalten werden könne. Aber sind wir nicht dankbar für diesen anmassenden Zugriff, der uns so flüchtige Phänomene wie das Gedächtnis (*Enzyklopädie des Gedächtnisses und der Gedächtnisstörungen*) und so schwer fassbare wie Geister (*Enzyklopädie der Geister und Geistererscheinungen*) oder so schillernde wie den schlechten Geschmack (*Enzyklopädie des schlechten Geschmacks*) in Reichweite einer simplen bibliographischen Nachforschung gerückt hat? Was solche Auflistungen nützlich macht, ist die Möglichkeit der Katalogisierung und Präsentation von Wissen ohne übergreifende Theorie und zusammenhängende Darstellung. Einträge zum jeweiligen Thema – Gedächtnis, Geister, schlechter Geschmack – sind zwar geordnet, aber nicht miteinander in Verbindung gebracht. Allerdings arbeiten die meisten Enzyklopädien mit Informationen und Texten. Was geschieht, wenn man versucht eine verschwundene Erfahrung oder eine abstrakte Bedingung enzyklopädisch zu erfassen – Phänomene also, die besser durch eine Handlung oder einen Gegenstand vermittelt werden könnten als durch sprachliche Beschreibung?

Denken wir zum Beispiel ans Vaudeville-Theater: «Ich wünschte, ich hätte *Think-a-Drink*-Hoffman miterleben dürfen», sagt Anthony Slide in seinem Vorwort zur *Enzyklopädie des Vaudeville* (1994). Slides Stosseufzer wird jedem vertraut sein, der je versucht hat, dem Vaudeville nachzuspüren, denn wie er sagt: «Über die Geschichte des Vaudeville-Theaters ist wenig vorhanden, und was da ist, ist meist nur eine enge Auswahl...»

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Kunst- und Kulturpublizistin und lebt in New York City.



CADY NOLAND, SLA GROUP SHOT WITH FLOATING HEAD, 1991, silk screen on aluminum, 75½ x 60½ x ¾" /
SLA-(Symbionese Liberation Army)GRUPPENBILD MIT SCHWEBENDEM KOPE, Siebdruck auf Aluminium, 191,8 x 153,7 x 1 cm.

Mit andern Worten, die Nummern, Gestalten und Ereignisse, die über die Vaudeville-Bühnen gingen und die Slide erhalten möchte, sind oft gar nicht auffindbar. Es ist, als ob das Vaudeville als populäre Unterhaltung ein Opfer der Geschichte geworden wäre, ähnlich wie die Erlebnisse und Fakten, die in der schillernden Sphäre der Boulevardpresse festgehalten werden.

Jede Enzyklopädie muss *per definitionem* ihr Material prüfen, ordnen und konservieren. Durch diesen Vorgang wird zunächst ungezählter Stoff in ein «Faktum» verwandelt; das ist sprachlich der dem «Objekt» am nächsten kommende Begriff. Weder klassische Erzählung noch wildwuchernde Collage, bietet die Enzyklopädie ein berückendes, wenn auch etwas schwerfälliges Umfeld zum Erwerben von Kenntnissen und Erfahrungen, auch wenn diese Begriffe eine Geschichte verkörpern, an der wir nicht länger teilhaben. Das Phänomen des Vaudeville in einer enzyklopädischen, nicht narrativen Form wiederzugeben und zu rezipieren, ist dem Gegenstand angemessen. Denn sowohl das Vaudeville wie die Enzyklopädie legen das Gewicht auf die Präsentation des Stoffes – nicht auf seine Synthese.

Im Vaudeville gab es zwischen den einzelnen an einem Abend gebotenen Nummern keine Entwicklung, keine thematische Gemeinsamkeit, nicht einmal eine Ordnung um der Ordnung willen. Ein typisches Programm konnte alles beinhalten, von der Tiernummer über den studierten Bauchredner, Akrobaten, Tier- und «Freak»-Nummern, Muskelmänner (oder -frauen), Musical und Tanz-Nummern (Adele und Fred Astaire, Vernon und Irene Castle), männliche oder weibliche Darsteller, Schauspieler mit schwarz bemaltem Gesicht, Tiroler Jodelkünstler, Skizzen und Bleistiftzeichnungen (Winsor McCay tourte 1906–1914 über die Vaudeville-Bühnen und machte Blitz-Skizzen auf Schiefertafeln). Der Genuss lag ebenso im Eintauchen in ein wunderbares und wildes Gemisch unzusammenhängender Nummern wie in der Aufregung – in gespannter Vorfreude auf den Auftritt einer bekannten Grösse wie Lillian Russell oder Burt Williams –, einem Boxmatch zwischen Katzen beizuwohnen. Tatsächlich beruhte das besondere Vergnügen am Vaudeville, wie schon US-Präsident Woodrow Wilson bemerkte, in seiner Unvorhersehbarkeit und Formlosigkeit: «Bei einer schlechten Nummer in einer Vaudeville-Show kann man ziemlich sicher sein, dass die nächste besser sein wird; aber aus einem schlechten Theaterstück gibt es kein Entrinnen.»

Aus all dem ergibt sich die wunderbare, wenn auch melancholische Eigenart von Slides *Enzyklopädie des Vaudeville*, wo die Herausforderung für die Enzyklopädisierung und das Festhalten des Vaudeville für die Nachwelt nicht allein im völligen Fehlen von schriftlichen Dokumenten besteht. Die Herausforderung hat mit der lebendigen, vielfältigen Erfahrung eines Vaudeville-Abends selbst zu tun. Die damit verbundene Erfahrung ist kaum festgehalten – geschweige denn gewürdigt worden – in den bestehenden frühen filmischen Aufzeichnungen oder stummen Photographien: Was auch eine *Enzyklopädie des Vaudeville* nie festhalten

kann, ist die Atmosphäre der Vaudeville-Aufführung: ihren Lärm, ihre Spannung, ihre unbändige Energie.

Das Vaudeville-Theater florierte zu einer Zeit, bevor die amerikanische Medienkultur zum Synonym für die Produktion – und Zelebration – der eigentlichen amerikanischen Geschichte geworden war. Der heutige Boulevardjournalismus, amerikanisch *yellow journalism*,¹⁾ hat seine Wurzeln tatsächlich im gesellschaftlichen Umfeld des Vaudeville. Folgt man Neal Gabler und seiner Biographie von Walter Winchell, so hatte das Vaudeville-Theater einen nicht geringen Einfluss auf diese Art des Journalismus: Winchell arbeitete als mässig bedeutender Vaudeville-Artist, bevor er zum «König des Broadway» avancierte und schliesslich den Beruf des einflussreichen, klatschsüchtigen Rundfunkjournalisten erfand: *Das Vaudeville-Theater formte und prägte ihn mit seinen Werten, welche die Werte der Massenkultur vorwegnahmen... Vaudeville war unbedacht, unbefangen und freimütig; es schätzte das Spleenige und Ausgefallene und konfrontierte sein Publikum mit fremden Kulturen, neuen Werten und einer unverbrauchten, überschäumenden, oft respektlosen Darstellungsweise... Vaudeville machte aus Walter einen Entertainer fürs Leben und im Leben. Mit dem Vaudeville von Kindsbeinen an vertraut, hat er sich nicht nur dessen Vielseitigkeit, Energie und seinen Nihilismus zu eigen gemacht und dann im Journalismus angewendet, sondern er hatte auch gelernt, seinen eigenen journalistischen Stil daraus zu entwickeln: Journalismus als Vaudeville.*

Folgen wir also Winchell, und stellen wir uns die *Enzyklopädie des Vaudeville* selbst als eine abendfüllende Vaudeville-Vorstellung vor – frei von jeder alphabetischen Ordnung, statt dessen durch die Art der «Szenen» gegliedert, durch die Form der einzelnen Nummern, das besondere Erleben jeder Darbietung. Auf diese Weise wird die Struktur des Wissens aufgelöst durch die Art des vorhandenen Materials und durch die Erfahrung des Publikums in der Begegnung mit den Szenen, dem einzelnen Gegenstand, dem Werk überhaupt. Und nun stellen wir uns vor, dass das Werk dazu da ist, Zusammenhänge, Stoffe, Ereignisse (die Geschichte) heraufzubeschwören, welche zwar vorgeführt, aber nicht erzählerisch zusammengefasst oder dokumentarisch festgehalten werden. Betrachten wir Tania, die Enkelin von William Randolph Hearst; eine lebendige Inkarnation der Boulevardpresse, der er sich mit so blutrünstigem Eifer, erfindungsreicher Kunstfertigkeit und letzter Perfektion im Plakativen verschrieben hatte, Schlagzeile für Schlagzeile, Skandal auf Skandal. Es ist allgemein bekannt, wie sehr Hearst dem Vaudeville-Theater zugetan war, schliesslich war er dort auch Marion Davies begegnet. So vererbt er seiner Enkelin eine Welt, die von deren eigenen Eskapaden zehrt. Die private Patty wird zur öffentlichen Tania. Ihr Auftritt ist keine simple Unterhaltung oder ordinäre Clownerie, sondern eher als Parodie auf Unterdrückungsmechanismen und Stereotype zu verstehen: die Profi-Terroristin als Kidnapping-Opfer, gespielt bzw. vorgelebt von der Millionärstochter. Patty lastet den Verlust ihrer Privatsphäre nicht der Medienwelt an, die ihr Grossvater geschaffen hat; im

Gegenteil, sie spielt die Hauptrolle in ihrem eigenen späten Vaudeville-Sketch und stürzt sich rückhaltlos in ihre angenommene Rolle. Da liegt vielleicht auch der Unterschied zwischen William Randolph Hearst, der sich entzückt von Marion Davies' Darbietung hinreißen lässt, und Patty Hearsts verzückter Erhebung zur Boulevard-Terroristin, in dieser beunruhigenden Verwandlung von der «Unschuld» der Vaudeville-Bühne zum «Wissentlichen» eines vermittelten Daseins.

Wir können uns jede von Cady Nolands Installationen als Eingang in eine unendlich weiter wachsende, über das Sterbliche hinausgehende Enzyklopädie der innersten Befindlichkeiten Amerikas vorstellen; eine Enzyklopädie zum Anfassen, in der sich jeder Eintrag zusammensetzt aus Grundmaterialien (etwa Aluminium), aus gesammelten Gegenständen (Handschellen, Gummipneus, Budweiser-Bierbüchsen, Insektenspraydosen, amerikanische Fahnen, Körbe und Zäune aus Drahtgeflecht) und personifizierten Mediensensationen (Patty Hearst, Charles Manson, Wilbur Mills, Vince Foster): Kunst als Enzyklopädie und Geschichte als Vaudeville.

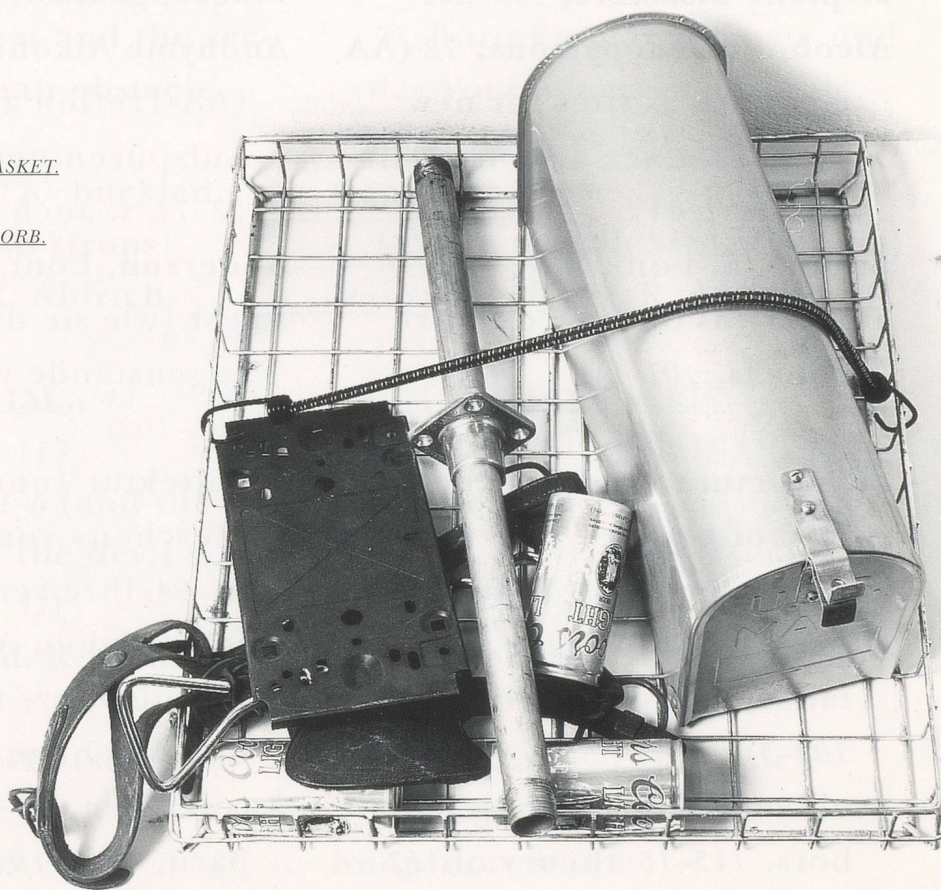
(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Der amerikanische Ausdruck *yellow journalism* geht auf eine Kontroverse zwischen William Randolph Hearst und Joseph Pulitzer um den mit gelber Farbe gedruckten Comicstrip «The Yellow Kid» in der *New York World* zurück.

CADY NOLAND, MAILBOX IN A BASKET.

1989, mixed media /

BRIEFKASTEN IN EINEM DRAHTKORB.



NOTES FOR AN INDEX

ENTRIES 1990–1996

NOTIZEN FÜR EIN STICHWORTVERZEICHNIS

EINTRÄGE 1990–1996

ROBERT NICKAS

A **agoraphobia**, 241–44

airplane disasters, 193–201

Alcoholics Anonymous, 72 (AA meetings as sites for new prey, 72–4; see also *The Mirror Device*)

Anderson, Loni, 91

anxiety (as displaced by art objects, 101–2)

architecture (and the “herding” of people, 93–4; behavioral aspects of, in the workplace, 97; proximity, distance, and power relations, 103–5)

avoidance, 24–6; among neighbors, 115–16; theory of, 12

Agoraphobie (Platzangst), 241–244

Flugzeugkatastrophen, 193–201

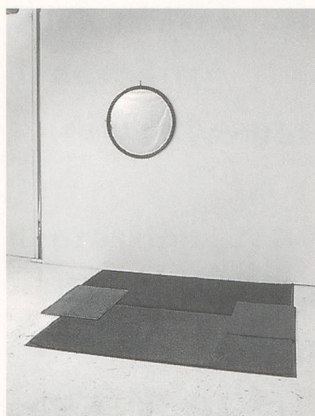
Anonyme Alkoholiker, 72
(AA-Treffen als Ort zum Aufspüren neuer Opfer, 72–74, s. auch *Der Spiegeltrick*)

Anderson, Loni, 91

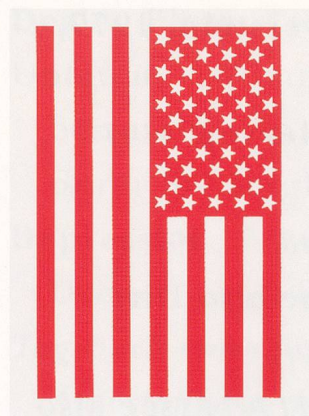
Angst (wie sie durch Kunstgegenstände verlagert wird, 101–102)

Architektur (und das «Zusammenpferchen» von Menschen, 93–94; ihre verhaltenswissenschaftlichen Aspekte am Arbeitsplatz, 97; Nähe, Distanz, und Machtverhältnisse, 103–105)

Ausweichen, 24–26; zwischen Nachbarn, 115–116; Theorie des, 12



BALLOON-HEAD. 1985 /
QUATSCHKOPE



BIG HOLE. 1994 /
GROSSES LOCH.

B ballistics, 231

BALLOON-HEAD., 508

Barker Ranch, 114

barriers (public space and fences, gates, etc., 92; office reception areas and the secretary as human obstacle, 99–100)

belts (leather, 170; buckled, 173–74; see also strops)

The Big Knife, R. Aldrich, 1955, 193

BLANK FOR SERIAL., 42

BLOODY MESS., 113

boredom, 17, 24–6 (and the idle mind as “the devil’s playground,” 32)

A Bucket of Blood, R. Corman, 1959, 127–8

Burden, Chris, 723 (see also risk)

Buttons, Red, 69

Ballistik, 231

QUATSCHKOPE, 508

Barker Ranch, 114

Abschränkungen (öffentlicher Raum und Zäune, Pforten usw., 92; Büro-Empfangsräume und das Vorzimmerpersonal als menschliches Hindernis, 99–100)

Gürtel (lederne, 170; mit Schnalle, 173–174; s. auch Schleifriemen)

Das lange Messer, R. Aldrich, 1955, 193

RAUM FÜR EINE SERIE., 42

HEILLOSES DURCHEINANDER., 113

Langeweile, 17, 24–26 (und der müssige Geist als «Tummelplatz des Teufels», 32)

Ein Eimer voll Blut, R. Corman, 1959, 127–128

Burden, Chris, 723 (s. auch Risiko)

Knöpfe, rote, 69

C *The Car*, E. Silverstein, 1977,
204–6

Cleckley, Dr. Hervey, 51–3

concrete, 48

confinement, 48

corrals, 102 (see also Dirt
Corral)

Crash, Darby, 113–14 (see also
Germs)

Crouse, Lindsay (in *House of
Games*, 220–22)

Crüe, Motley, 23

crutches (as props to elicit
sympathy, 123; as weapons,
124)

cults, 628–37

CULTURAL DRIFT., 24–5

Das Auto, E. Silverstein, 1977,
204–206

Cleckley, Dr. Hervey, 51–53

Beton, 48

einlochen, 48

Gehege, 102 (s. auch DRECK-
GEHEGE)

Crash, Darby, 113–114 (s. auch
Keime)

Crouse, Lindsay (in *Haus der
Spiele*, 220–222)

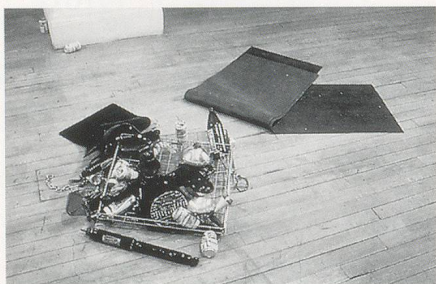
Crüe, Motley, 23

Krücken (als Mittel, Sympa-
thien zu wecken, 123; als
Waffen, 124)

Kulte, 628–637

KULTURELLES TREIBGUT., 24–25

BLOODY MESS. 1988 /
HEILLOSSES DURCHEINANDER.



D *Dallas*, 177

THE DATING GAME PHASE 2.,
164–5

Dallas, 177

DAS RENDEZ-VOUS-SPIEL
PHASE 2., 164–165

SHAM DEATH. 1993–94 /
HEUCHLERTOD.



- Dealey Plaza**, 219–24
- deeds**, dirty
(done cheap), 302
- depression**, 212–17 (see also
drugs, anti-depressants)
- Diary of a Teenage Hitchhiker*,
103–12
- Diller**, Phyllis, 206
- DIRT CORRAL.**, 102
- double talk**, 127–8 (see also
hedging)
- Dowie**, Mark, *Pinto Madness*,
130–2
- drill bits**, 410
- drugs**, 134–5 (psychedelic and
the hippies, 143–5)
- E**
- Eagleton**, Thomas, 135
- EAT MINE SLOWLY.**, 129
- endorphins**, 319
- euphemisms**, 407–9
- euthanasia**, 64
- evil** (International Conference
on, 3–4; paper delivered at,
*Towards a Metalanguage of
Evil*, 3–27)
- expenditures**, useless, 603–5
- Dealey Plaza**, 219–224
- Untaten**, schlimme (ohne
besondere Anstrengung, aus
purer Schäbigkeit), 302
- Depression**, 212–217 (s. auch
Drogen, Anti-Depressiva)
- Tagebuch eines jugendlichen
Autostoppers*, 103–112
- Diller**, Phyllis, 206
- DRECKGEHEGE.**, 102
- Doppelzüngiges**, 127–128
(s. auch «sich winden»)
- Dowie**, Mark, *Gescheckter Wahn-
sinn*, 130–132
- Bohreisen**, 410
- Drogen**, 134–135 (das Psychede-
lische und die Hippies, 143–145)
- Eagleton**, Thomas, 135
- LECK MICH.**, 129
- Endorphine**, 319
- Euphemismen**, 407–409
- Euthanasie**, 64
- das Böse** (Internationale Kon-
ferenz über, 3–4; Beitrag
anlässlich von, «Auf dem Weg
zu einer Metasprache des
Bösen», 3–27)
- Ausgaben**, unnütze, 603–605

F *A Face in the Crowd*, E. Kazan,
1957, 112
Fairchild, Morgan, 85-7
fencing (chain link, 83-4)
fishing (and dangling with old
bait), 116
5 SECONDS 2 HELL., 46
Ford, Betty (Clinic, 61; in
Vail, 58-9; in the White
House, 56-8)
Ford Theater, 55
Foreman, Richard, 125-6
Freeley, I. P., 72
functionlust, 319-24

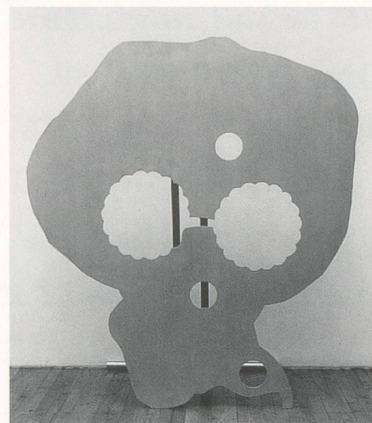
G **game playing**, 25-7
garbage, human 112 (see also
"trashing")
gasoline (as base for per-
fume), 210-11
gestures, petty, 26-31
giving up (as conflicts resolu-
tion), 19-20
Graham, Dan, *Dean Martin:*
Entertainment as Theater,
177-9
gurneys, 249-51

Ein Gesicht in der Menge,
E. Kazan, 1957, 112
Fairchild, Morgan, 85-87
einzäunen (Kettenglied, 83-84)
fischen (und mit einem alten
Köder fette Fische fangen), 116
5 SEKUNDEN ZUR HÖLLE., 46
Ford, Betty (Klinik, 61; in Vail,
58-59; im Weissen Haus,
56-58)
Ford Theater, 55
Foreman, Richard, 125-126
Freeley, I. P., 72
Funktionslust, 319-324

Spielchen spielen, 25-27
Müll, menschlicher 112
(s. auch «miesmachen»)
Benzin (als Basis für Parfüm),
210-211
Gesten, beleidigende, 26-31
aufgeben (als Konfliktlösung),
19-20
Graham, Dan, *Dean Martin:*
Unterhaltung als Theater,
177-179
Rollbetten, 249-251



OOZEWALD, 1989.



COWBOY BULLETHEAD
MOVIE STAR, 1990.

H Haber, Joyce, *The Users*, 36

Hackett, Buddy, 336–7

handcuffs, 115–17

Harriet Craig, V. Sherman,
1950, 321

hedging, 450–1

Heller, Joseph, *Something Happened*, 135

Heroes, J. P. Kagan, 1977, 91–3

Hoffman, Abbie (suicide of,
60–1; trial in Chicago, 62; see
also Yippies)

Holm, Peter, 48–9

How The West Was Won,

H. Hathaway, J. Ford,

G. Marshall, 1963, 217

hunting (and collecting information), 315

I immortality, symbolic, 217

incontinence, 75

Haber, Joyce, *Die Verbraucher*, 36

Hackett, Buddy, 336–337

Handsellen, 115–117

Harriet Craig, V. Sherman,
1950, 321

sich winden, 450–451

Heller, Joseph, *Was geschah mit Slocum?*, 135

Helden, J. P. Kagan, 1977, 91–93

Hoffman, Abbie (Selbstmord
von, 60–61; Prozess in Chicago,
62; s. auch Yippies)

Holm, Peter, 48–49

Die Eroberung des Westens,

H. Hathaway, J. Ford,

G. Marshall, 1963, 217

jagen (und sammeln von
Informationen), 315

Unsterblichkeit, symbolische, 217

Inkontinenz, 75

insomnia, 81-4

**INSTITUTION AS PORNO-
GRAPHY.**, 369

J Jaws of Life,
604-5

jokes (as "lines" cast and
denied, 409; as traps,
410-11)

judgment, automation of, 170

K Knievel, Evel (in Las Vegas,
88; at Snake River, 91-2)

L Lee, Tommy, 92 (see also
Motley Crüe)

liars, pathological, 31-2

Lincoln, Abraham (assassina-
tion of, 56; as "black hole,"
242)

Lincoln, Mary Todd, 55-7

litter, 191-3

The Lost Commission,
41-3

Love Is a Gun, 22

M mastery, 117-18

McGovern, George, 135

Schlaflosigkeit, 81-84

**DIE INSTITUTION ALS PORNO-
GRAPHIE.**, 369

Rettungsspreizer (zur Befreiung
eingeklemmter Autofahrer),
604-605

Witze (als hingeworfene und
nicht aufgenommene «Stich-
worte», 409; als Fallen, 410-411)

Verurteilung, automatische, 170

Knievel, Evel (in Las Vegas, 88;
am Schlangenfluss, 91-92)

Lee, Tommy, 92 (s. auch
Motley Crüe)

Lügner, krankhafte, 31-32

Lincoln, Abraham (Ermor-
dung von, 56; als «Schwarzes
Loch», 242)

Lincoln, Mary Todd, 55-57

Abfall, 191-193

Ein hoffnungsloses Unterfangen,
41-43

Liebe ist eine Waffe, 22

Beherrschung, 117-118

McGovern, George, 135

McMahon, Ed, 90 (see also *Star Search*)

Mills, Wilbur, 497–8

The Mirror Device, 7–9

Mitchell, Martha, 371

MODEL WITH ENTROPY., 12

Moore, Sara, 36

moral minimalism (philosophy of, 28–9; theory of, 31)

MR. GUY., 113 (see also Loni Anderson)

MR. SIR., 217 (see also “Man’s Son”)



MR. GUY, 1993–94.

McMahon, Ed, 90 (s. auch *Der Griff nach den Sternen*)

Mills, Wilbur, 497–498

Der Spiegeltrick, 7–9

Mitchell, Martha, 371

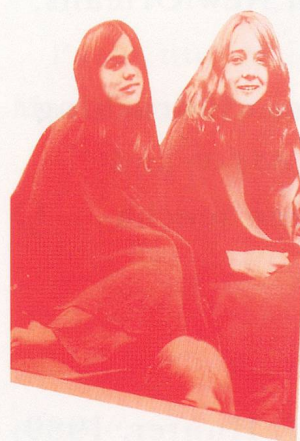
ENTROPISCHES MODELL., 12

Moore, Sara, 36

ethischer Minimalismus (Philosophie des, 28–29; Theorie des, 31)

MR. GUY., 113 (s. auch Loni Anderson)

MR. SIR., 217 (s. auch «Menschensohn»)



UNTITLED, 1993/94 /

OHNE TITEL.

N *National Enquirer*, 27

“negative charisma,” 159; 168–70

neighbors (militancy of, 112; policing by, 111–12; as threat to privacy, 115)

National Enquirer, 27

«negatives Charisma», 159; 168–170

Nachbarn (Militanz der, 112; Kontrolle durch, 111–112; als Bedrohung der Privatsphäre, 115)

nitrous oxide (illegal use of),
63

Not As a Stranger, S. Kramer,
1955, 246

nuns, conflict among, 36–9

O objectification (of people,
315; see also pornography;
see also “trashing”)

one-dimensional society, 324

*100 Ways to Disappear and Live
Free*, 29–36

Oswald, Lee Harvey (in Dal-
las, 215–17; in New Orleans,
212)

overstimulation, 657 (rushing
and stalling, 658–9; and
reconfiguration mecha-
nisms, 660)

P *Paint It Black*, T. Hunter, 1989,
409

**Percussion and Cartridge
Revolvers**, 48

The Picture of Dorian Gray,
A. Lewin, 1945, 56

Plant, Robert, 312

Plimpton, George, 206–7

Lachgas (illegaler Gebrauch
von), 63

Nicht als Fremder, S. Kramer,
1955, 246

Nonnen, Streit unter, 36–39

Vergegenständlichung (von Men-
schen, 315; s. auch Porno-
graphie; s. auch «miesmachen»)

eindimensionale Gesellschaft, 324

*100 Arten, zu verschwinden und frei
zu leben*, 29–36

Oswald, Lee Harvey (in Dal-
las, 215–217; in New Orleans,
212)

Überstimulation, 657 (hetzen und
Zeit schinden, 658–659; und
Regenerationsmechanismen,
660)

Streich es schwarz an, T. Hunter,
1989, 409

**Perkussion und Patronen-
Revolver**, 48

Das Bildnis des Dorian Gray,
A. Lewin, 1945, 56

Plant, Robert, 312

Plimpton, George, 206–207

polygraph analysis, 40–1 (see also testing, evasion of)

pornography (and impotence, 512–13; and violence against women, 513–14)

Potts, Tony, 91

prosthetic devices, 116–19

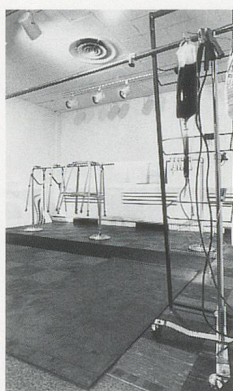
pruning, 15 (see also cosmetic surgery)

psychopathology (as American model, 45–8; earliest studies of, 46; as represented in film, 15–17; 106–8; 405)

public space (contestation of, 131–4; see also People's Park)

puppets, human, 37–41

Q



R **RECEPTION CAGE.**, 55

repressive tolerance, 411 (flexibility of, 411–13; transformation of, 390)

risk, 407–8; 722–24

Lügendetektor-Analyse, 40–41

(s. auch Tests, Umgehung von)

Pornographie (und Impotenz, 512–513; und Gewalt gegen Frauen, 513–514)

Potts, Tony, 91

Prothesen, 116–119

Beschneidung, 15 (s. auch plastische Chirurgie)

Psychopathologie (als amerikanisches Modell, 45–48; erste Untersuchungen der, 46; deren Darstellung im Film, 15–17; 106–108; 405)

öffentlicher Raum (Kampf um den, 131–134; s. auch öffentliche Parks und Volksgärten)

Marionetten, menschliche, 37–41

Q

ANGUISH, Installation,

White Columns, New York, 1988 / *QUAL*.

EMPFANGSKABINE., 55

repressive Toleranz, 411
(Flexibilität der, 411–413; Veränderungen der, 390)

Risiko, 407–408; 722–724

S Sales, Soupy, 204–7

scatter art (as formulaic device, 138; as “esthetic,” 137–98; origins of, in 1960, 136)

shallow maneuvering, 26–9

shifting, 34–5

the “shifting hemline” scam, 58–60

slippage, 38–9

SLIPPERY PAGE., 16

Spahn Ranch, 119

splatter, 143–5

star search, 321

stocks (in Colonial times, 445)

Storm, Penny, *Functions of Dress: Tool of Culture and the Individual*, 21–2

***Strange Interlude*, R. Leonard, 1932, 154**

***Sudden Fear*, D. Miller, 1952, 84–6**

surgery, cosmetic, 76–9

T temperance, 51–3

terms of action, 241–2

Sales, Soupy, 204–207

Scatter Art (am Boden verstreute Kunst), (als Stilmittel, 138; als «Ästhetische Theorie» 137–198; ihr Ursprung in den 60er Jahren, 136)

halbherziges Lavieren, 26–29

verlagern, 34–35

die Masche mit dem «hoch-rutschenden Rock», 58–60

Ausrutscher, 38–39

die SCHLÜPFRIGE SEITE., 16

Spahn Ranch, 119

Splatter (Brutalo-Streifen, der Gewalt an echten Opfern zeigt), 143–145

Sternsuche, 321

Folterinstrumente (in der Kolonialzeit, 445)

Storm, Penny, *Funktionen der Kleidung: Ein Werkzeug der Kultur und des Individuums*, 21–22

***Seltsames Intermezzo*, R. Leonard, 1932, 154**

***Das Erschrecken*, D. Miller, 1952, 84–86**

Chirurgie, plastische, 76–79

Abstinenz, 51–53

Handlungskategorien, 241–242

thiopental sodium, 136

Torn, Rip, 451

TOTAL INSTITUTION., 523

“trashing,” 26; 31; 117–18; 139;
617–22

the trigger device, 146

the “tripping room,” 265

Tuah, Yi-Fu, *Dominance &
Affection: The Making of Pets*,
22

Pentothal, 136

Torn, Rip, 451

DIE TOTALE INSTITUTION., 523

«miesmachen», 26; 31; 117–118;
139; 617–622

der Auslöser, 146

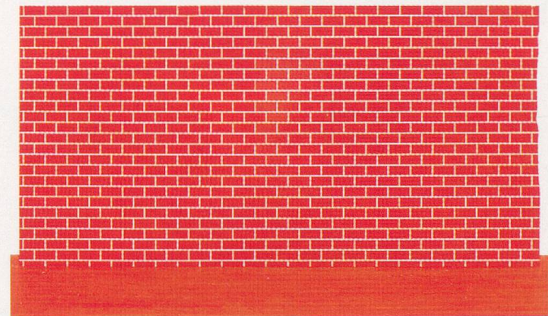
der «Fixerraum», 265

Tuah, Yi-Fu, *Herrschaft und
Zuneigung: Die Entwicklung der
Haustiere*, 22



MR. SIR, 1993.

TOWNE SQUARE, 1993/94



U

V venting (against the
family, 26; in the workplace,
163–4)

violence (as positive expres-
sion, in the Revolutionary
war, 73–4; in the Wild West,
217–18)

Dampf ablassen (gegenüber der
Familie, 26; am Arbeitsplatz,
163–164)

Gewalt (als positiver Aus-
druck, während der Revolution,
73–74; im Wilden Westen,
217–218)

CADY NOLAND. STOCKADE. 1987/88, poles, stanchions, exit signs, metal mesh, payroll sheets, walkers, installation, John Gibson, New York, 3,6" x 10' x 3' /

ZAUN. Stangen, Sockel, Ausgang-Schilder, Drahtgitter, Lohnlisten, Gehhilfen, 9,1 x 305 x 91 cm.



W **walkers**, 117–19

Walters, Barbara, 336

Warhol, Andy (*Death and Disaster series*, 118–20; shooting of, 119; wigs, 281)

Weed, Steven, 337

wheelchairs, 119–20

Wilson, Jackie, 519

Gehhilfen, 117–119

Walters, Barbara, 336

Warhol, Andy («*Tod und Unfall*»-Serie, 118–120; Schuss auf, 119; Perücken, 281)

Weed, Steven, 337

Rollstühle, 119–120

Wilson, Jackie, 519

X

Y **Yippies** (disruption of 1968 Democratic Convention in Chicago, 61–3; ref. also to Hoffman, Abbie, *Revolution for the Hell of It!*)

YOUR FUCKING FACE., 269

X

Yippies (Spaltung des Demokratischen Parteikongresses 1968 in Chicago, 61–63; s. auch unter Hoffman, Abbie, *Die Revolution um ihrer selbst willen!*)

DEINE VERDAMMTE FRESSE., 269

Z

Z

ROBERT NICKAS is a critic and curator living in New York. He is the editor of *index magazine*.

ROBERT NICKAS ist Kunstkritiker, Ausstellungsmacher sowie Chefredaktor des *index magazine*. Er lebt in New York.

EDITION FOR PARKETT

Cady Noland

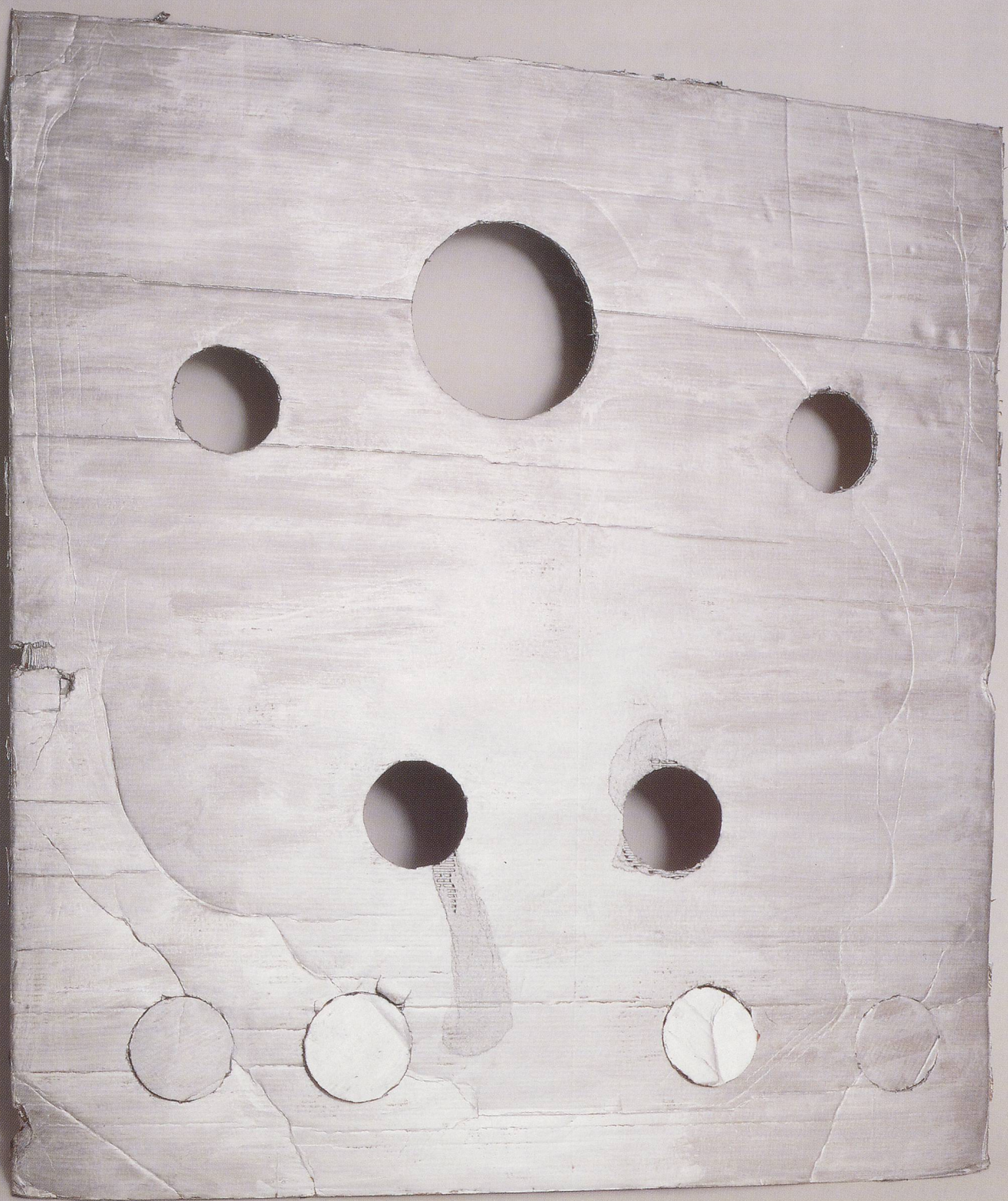
(NOT YET TITLED), 1996

cardboard, lacquer-based sanding sealer and
aluminum enamel spray paint
(please note: surface inflections differ from
one piece to another)
56 x 54"
Edition of 50, signed and numbered

(NOCH OHNE TITEL), 1996

Pappkarton, Lackgrund und Aluminium-Farbspray
(Die Textur der Oberfläche variiert in
den Details – Knick-, Falz-, Reiss- und Biegespuren –
von Exemplar zu Exemplar)
ca. 142 x 137 cm
Auflage: 50, signiert und numeriert

PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN



Hiroshi

Sugimoto

NORMAN BRYSON

HIROSHI SUGIMOTO'S METABOLIC PHOTOGRAPHY

1) Georges Eugène Haussmann (1809–1891), builder of modern Paris with its wide boulevards and canalization system.

A promising, though mostly abandoned, idea from the Metabolists, working out of Tokyo in the 1960s: Picture the city not in terms of its architectural forms and edifices but as a layering of different velocities or speeds. Some urban processes will be geologically slow: Over the centuries marshlands are drained and built up; ports emerge and decline; the economic hub gradually shifts east or west. Other processes can be measured in decades: Haussmannization,¹⁾ the spread of suburbs, post-war reconstruction. Transportation systems are fast. Communications systems are the fastest. Model the city as a speeded-up movie, like *Koyaanisqatsi* (1983) by Godfrey Reggio. The skyscrapers stand still, but their shadows race. Roads stay the same but the cars on them become transparent; at night their headlights form red and white rivers. Now place a body in this space: It participates in all these velocities at once. When swept up in high-velocity systems such as transportation, money, information, the body virtually disappears, just like the cars. But the body also inhabits medium-speed spaces: in the place where it sleeps, for hours at a time, nothing moves (Warhol's *Empire*). Inside the body, processes are slower yet: Once formed, the bones stabilize permanently; over a lifetime the brain and other organs decay quite gradually.

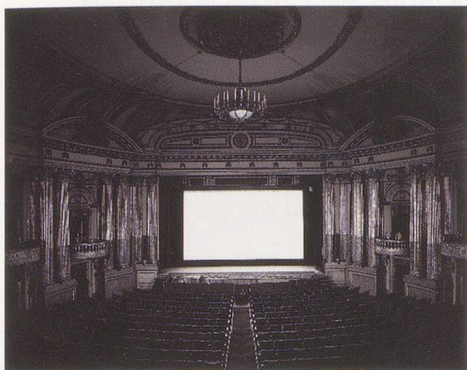
Sugimoto is like that. At first sight his images could be mistaken for Platonic forms, outside time, perfect. But like Metabolist analyses of the

Preceding page / vorangehende Seite:

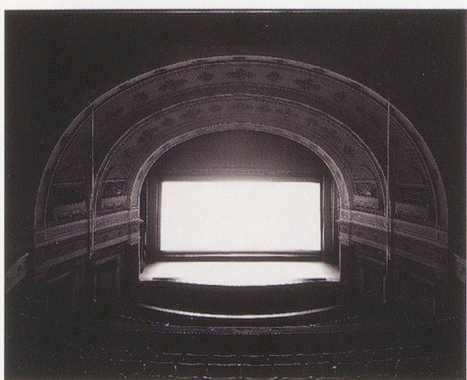
HIROSHI SUGIMOTO, *NORTH ATLANTIC OCEAN, CLIFFS OF MOHER*, Ireland. 1989.

NORMAN BRYSON teaches art history at Harvard University and is General Editor of *Cambridge Studies in Art History and Criticism* (Cambridge University Press).

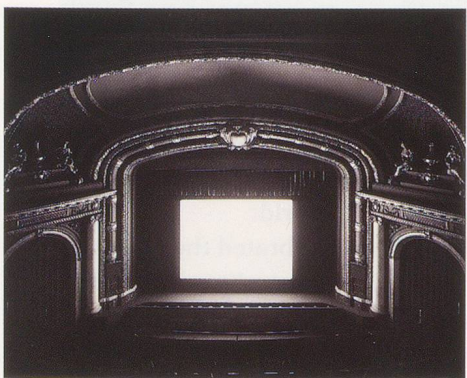
HIROSHI SUGIMOTO,
 INTERIOR THEATERS / SAALKINOS:



AL RINGLING, BARABOO, 1995.



GOSHEN, INDIANA, 1980.



IMPERIAL THEATER, MONTREAL, 1995.

environment's differential speeds, they isolate and separate the layered velocities across which the subject moves. When consciousness is placed, for instance, inside the cinematic system, whose images pulse at a regular 24-per-second, it quickly joins the speed of the apparatus, and mostly enjoys the show. Yet however absorbed inside the high-speed space of the screen, some residual branch of consciousness remains behind to monitor the auditorium, where other and slower speeds obtain: the motionless confinement of the theater that is known to the bones and the *Sitzfleisch*; the unchanging architecture of the movie theater's interior (at least of the interiors that Sugimoto chooses to photograph). As a subject of cinema, the moviegoer is lost inside the apparatus—she or he literally disappears, like the evaporated cars in the speeded-up cityscape, or the vanished movie on the screen. But Sugimoto's camera is tuned to the slower rhythms of the place, and to visual facts that emerge only through long exposure time—the gleam of gilded plaster, the shininess of a ceiling seen by the light of the screen: details that stand for a longer *durée* and a less distracted, more vegetal level of consciousness.

At stake is a certain quarrel with older-style modernism (harking back to the 1920s and 1930s), which defined the modern chiefly as acceleration. The disagreement is clearest in Sugimoto's photographs of drive-in movie theaters—those temples of speed, built at the crossroads of the automobile, the motion picture, and fast food. The modern, Sugimoto seems to suggest, was never just about acceleration: It was about being spread between different temporalities, about a subjectivity distributed across distinct and disjunctive registers of speed. The official story of the modern, which celebrated the new velocities, always pretended that the high-speed systems (train, plane, car; radio, TV, computer) were henceforth the only ones that mattered (Marinetti, Virilio). But that official story, Sugimoto intimates, should not be taken at face value. What modernity actually produced was a layered or striated subject, anchored in several independent velocities and zones at once, a subject plural, and polyrhythmic.

If, in modernism, only the high speeds were acknowledged and acclaimed, these are the very speeds that Sugimoto's work manages to bypass. Exposure times are set at the maximum: to the length of a feature film (with the THEATERS), or two to three hours (with the NIGHT SEASCAPES). Against modernism's cult of the instantaneous, his work asserts the continuing presence of forms of attention that are closer to the body's interior, and are more akin to sleep or unconsciousness than to the vigilant rapidity of the retina—or the movie screen. Sugimoto's strategy is basically to block "superficial" consciousness in order to locate and give some definition to certain permanences of consciousness, the body, and the environment which high-velocity systems consistently eclipse or overlook.

One might expect that life at the more vegetal levels of consciousness would be blandly sweet and serenely transcendental. There is certainly

2) "I thought about our ancestors who first saw the sea and gave it a name... Without language, the separation between the inner and outer world need not be so apparent. In the SEASCAPES I was thinking about the earliest experiences of mankind, about the time when the first people named the world around them, and named the sea." Interview with Hiroshi Sugimoto, (October 13, 1994), in Thomas Kellein, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed* (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1995), p. 92.

3) See Kenneth Baker, "Unlikely Finds: Looking for Spiritual Value in Modern Art," *Tricycle*, Spring 1994, pp. 78–82.

an element of that, for instance in the SEASCAPES, which discover a continuum of placid seas extending all around the globe (even the English Channel, not usually known for the stillness of its waters, comes out looking becalmed and equatorial). The nocturnal SEASCAPES, in particular, can feel like glimpses into an infinitely spacious and infinitely benign cosmic container, supporting body and consciousness in profound equilibrium. It is here that some viewers may find Sugimoto's work "spiritual," and his own words about the SEASCAPES suggest something like that to have been his intent.²⁾ But if there is spirituality here, what is unusual about it is the high degree of aggressiveness or destructiveness it also involves.

Consider, for example, the INTERIOR and DRIVE-IN THEATERS. In order to access the slower rhythms of perception and the environment, the photographs actively destroy cinema itself. What is fast-moving and transient—the movie—is annihilated and burnt out. It would be mistaken to think of Sugimoto's project as having to do with either conservation or nostalgia; the photographs don't preserve cinema, they extinguish it. The slower temporalities to which he keys his camera are those of ruination and obliteration—edifices on the point of disappearance, species that have become extinct.

In the slow-moving, almost geological time of his camera, everything is on the way out: The limited expressiveness that the animal species possess is the product of the taxidermist's skill, and the movie stars have become ghastly, distorted effigies of themselves. It is as though coming into an awareness of a longer march of history and longer durations of Being has caused everything to reveal itself as always already disintegrating from within. The traces of Buddhist thought in Sugimoto's work—his photographs have been a matter for discussion in the Buddhist review *Tricycle*,³⁾ and the artist is currently working on a series based on the thousand-armed Kannon in Sanju Sangendo temple in Kyoto—point less to a serene or quietist spirituality and more to a militant demonstration of the doctrine of radical impermanence. If Buddhism can be thought of as a framework which enlarges the normal scale of time to spans of successive lifetimes or whole aeons, it is already a kind of speeded-up movie of the universe, with each and every thing (a building, a person, an animal) falling apart the moment it emerges.

Sugimoto's images have a similar tone. Looking at his DIORAMAS it can seem as if the dinosaurs and trilobites, or African lions and Alaskan wolves, somehow really are alive—but you measure that illusion against the knowledge that they have long since quit this world.

The word *ukiyo-e*, designating the images that celebrated the transient pleasures of life in the Edo period, translates literally as "floating world"—floating, since below its surface the world of impermanence is without ontological ground. Sugimoto's photographs may be the *ukiyo-e* of our time.



HIROSHI SUGIMOTO, PARAMOUNT THEATER, OAKLAND, 1994.

NORMAN BRYSON

HIROSHI SUGIMOTOS

METABOLISCHE

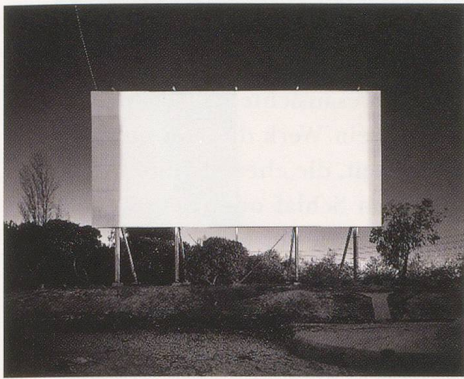
PHOTOGRAPHIE

1) Georges Eugène Haussmann (1809–1891) gestaltete unter Napoleon III. das moderne Paris mit seinen breiten Boulevards und seinem Kanalisationssystem.

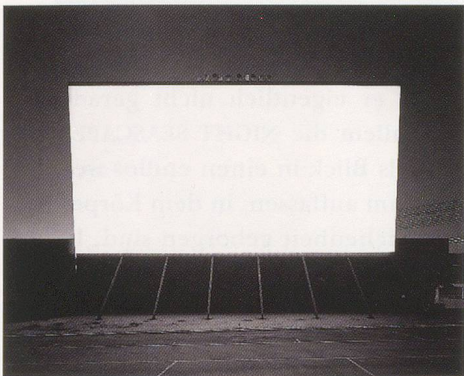
Aus dem Tokio der 60er Jahre stammte eine vielversprechende, inzwischen zwar weitgehend wieder fallengelassene Idee der sogenannten Metabolisten: die Stadt nicht als Ensemble ihrer architektonischen Formen und Gebäude darzustellen, sondern als eine Überlagerung unterschiedlicher Geschwindigkeiten oder Tempi. So gibt es urbane Prozesse, die mit geologischer Langsamkeit verlaufen: über Jahrhunderte hinweg werden Sumpfgebiete trockengelegt und aufgeschüttet. Häfen entstehen und verschwinden wieder. Der ökonomische Mittelpunkt verlagert sich allmählich in östliche oder westliche Richtung. Andere Prozesse wiederum lassen sich in Dekaden bemessen: Haussmannisierung¹⁾, wachsende Vororte, Wiederaufbau nach dem Krieg. Die Transportsysteme sind schnell. Noch schneller aber sind die Kommunikationssysteme. Stellen wir uns die Stadt als einen beschleunigten Film vor, etwa wie in *Koyaanisqatsi* (1983) von Godfrey Reggio. Die Wolkenkratzer stehen unbeweglich, aber ihre Schatten sausen um sie herum. Die Strassen sehen aus wie immer, aber die Autos sind durchsichtig geworden. Nachts verflüssigen sich ihre Scheinwerfer zu roten und weissen Strömen. Und nun versetzen wir unseren Körper in diesen Raum: Er wird in all diese Geschwindigkeiten zugleich hineingezogen. Wenn er von solchen Hochgeschwindigkeitssystemen wie Transport, Geldumlauf und Information mitgerissen wird, verschwindet er faktisch, genau wie die Autos. Der menschliche Körper hält sich aber auch in Räumen mit mittlerer Geschwindigkeit auf: Dort, wo er schläft, rührt sich stunden-

NORMAN BRYSON lehrt Kunstgeschichte an der Harvard-Universität und ist Herausgeber der *Cambridge Studies in Art History and Criticism*, Cambridge University Press.

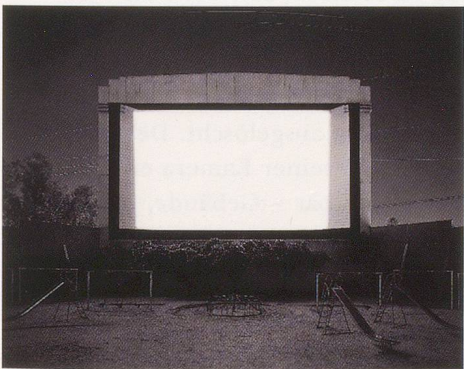
HIROSHI SUGIMOTO,
DRIVE-IN THEATERS / AUTOKINOS:



STADIUM DRIVE-IN, ORANGE, 1993.



SIMI VALLEY DRIVE-IN, SIMI VALLEY, 1993.



TRI-CITY DRIVE-IN, SAN BERNARDINO, 1993.

lang nichts (siehe Warhols Film *Empire*). Und im Körper selbst gibt es noch langsamere Vorgänge: Sind die Knochen einmal ausgeformt, verfestigen sie sich, während das Gehirn und andere Organe im Laufe des Lebens einem langsamen Zerfallsprozess unterliegen.

So ähnlich ist das auch mit Sugimotos Bildern. Auf den ersten Blick könnte man sie für Darstellungen platonischer Ideale halten, unberührt von der Zeit, in sich vollkommen. Aber wie die metabolistischen Analysen der verschiedenen Geschwindigkeiten einer Umgebung unterscheiden und isolieren sie die sich überlagernden Tempi, in denen sich ihr Gegenstand bewegt. Wenn das Bewusstsein sich beispielsweise ins kinematographische System mit regelmässigen 24 Bildern pro Sekunde begibt, dann passt es sich sehr schnell der Geschwindigkeit der Maschine an und genießt die Show in den meisten Fällen. Doch sobald der Hochgeschwindigkeitsraum der Leinwand verinnerlicht wird, hält sich ein Teil des Bewusstseins doch zurück und behält den Zuschauerraum im Auge, wo andere, niedrigere Geschwindigkeiten dem Kinogänger jene Reglosigkeit verordnen, die seinen Knochen und seinem Sitzfleisch nur allzu vertraut sind: die immer gleiche Innenarchitektur des Kinos (zumindest aber jener traditionellen Kinosäle, die Sugimoto für seine Photos ausgewählt hat). Als Bestandteil der Kinosituation verliert sich der Kinogänger im Gesamtapparat – er oder sie verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes, wie die sich verflüchtigenden Autos in der «beschleunigten» Stadtlandschaft oder der entschwindende Film auf der Leinwand. Aber Sugimoto hat seine Kamera auf die langsamen Rhythmen dieses Schauplatzes eingestellt und auch auf solche Vorgänge, die nur bei langer Belichtungszeit sichtbar werden – der Schimmer vergoldeter Stukkaturen und das schwache Leuchten einer Decke im Licht der Leinwand. Solche Details stehen für etwas wie «Dauer» und eine weniger hektische, eher vegetative Bewusstseinssebene.

Auf dem Prüfstand steht hier jener schon etwas angegraute Modernismus, dessen Wurzeln in die 20er und 30er Jahre zurückreichen und der das Moderne vor allem als Beschleunigung definierte. Sugimotos davon abweichende Haltung wird am deutlichsten in seinen Photos von Autokinos, jenen Tempeln der Geschwindigkeit, die ihre Existenz der Kombination von Auto, Film und Fast food verdanken. Das Moderne, so scheint Sugimoto zu sagen, handelte niemals bloss von der Beschleunigung. Vielmehr ging es dabei um ein Ausgespanntsein zwischen verschiedenen zeitlichen Ebenen, um eine Subjektivität, die sich in verschiedene, miteinander nicht vereinbare Geschwindigkeiten aufspaltete. Die offizielle Geschichte der Moderne, die die neue Schnelligkeit pries, tat immer so, als seien die Hochgeschwindigkeitssysteme – Zug, Flugzeug, Auto, Radio, Fernsehen, Computer – fortan das einzige, was zählt (Marinetti, Virilio). Doch diese offizielle Geschichte, gibt Sugimoto zu verstehen, sollte man nicht für bare Münze nehmen. Was die Moderne tatsächlich hervorgebracht hat, ist ein vielschichtiges Subjekt, das in mehreren, voneinander unabhängigen Geschwindigkeiten und

Zeitzone gleichzeitig verankert ist und eine ebenso plurale wie polyrhythmische Struktur aufweist.

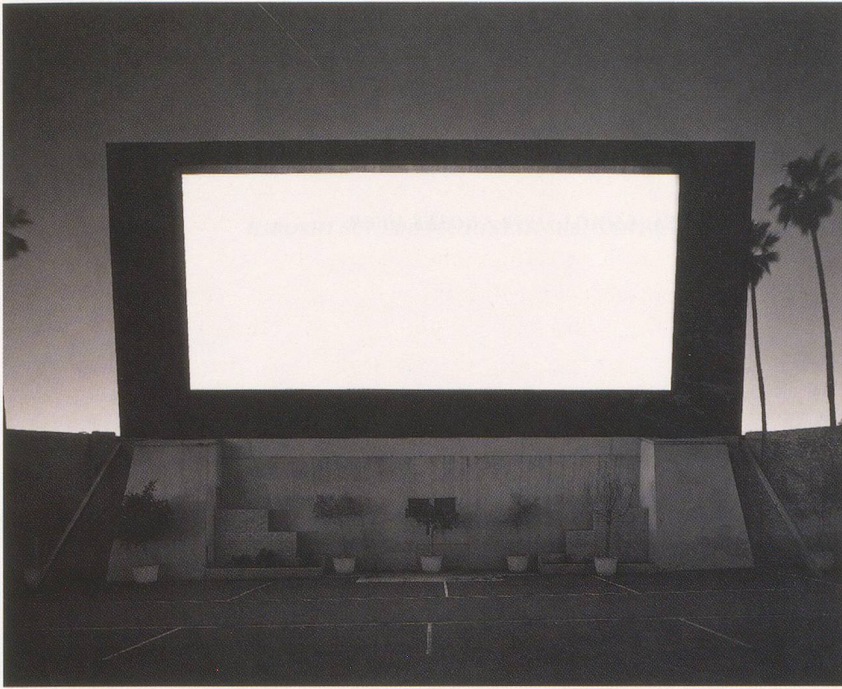
Während das Interesse des Modernismus allein den hohen Geschwindigkeiten galt, gelingt es Sugimoto, in seinen Arbeiten genau diese Tempi auszublenken. Er dehnt seine Belichtungszeiten maximal aus, etwa auf die Länge eines Spielfilms (bei den Kinaufnahmen) oder auf zwei bis drei Stunden (bei den nächtlichen Meeresansichten). Gegen den modernistischen Kult des Augenblicks setzt sein Werk die kontinuierliche Gegenwart einer Form von Aufmerksamkeit, die eher Rhythmen des Körperinneren entspricht und mehr mit dem Schlaf oder dem Unterbewusstsein zu tun hat als mit der ruhelosen Hast der Netzhaut – oder der Kinoleinwand. Sugimotos Strategie geht hauptsächlich dahin, das «oberflächliche» Bewusstsein zu blockieren, um dauerhaftere Bewusstseinsmomente, die von den Hochgeschwindigkeitssystemen beharrlich übersehen oder ausgeblendet werden, wie etwa unseren Leib und seine Umgebung in den Blick zu rücken und zu erfassen.

Nun könnte man meinen, das Leben auf einer eher vegetativ gesteuerten Bewusstseinsstufe sei sanft und verlaufe in transzendentaler Abgeklärtheit. Und es hat in der Tat einen solchen Zug, beispielsweise in den SEASCAPES (Meeresansichten); da scheint sich ein endloses stilles Meer über den ganzen Erdball zu erstrecken – selbst der Ärmelkanal verströmt eine äquatoriale Ruhe, obwohl er eigentlich nicht gerade für schwachen Seegang bekannt ist. Vor allem die NIGHT SEASCAPES (Nächtliche Meeresansichten) kann man als Blick in einen endlos weiten und unendlich gütigen kosmischen Raum auffassen, in dem Körper und Bewusstsein in vollkommener Ausgeglichenheit geborgen sind. In diesem Punkt könnte mancher Betrachter Sugimotos Werk für «spirituell» halten; und tatsächlich legen seine eigenen Worte zu den SEASCAPES nahe, dass so etwas seine Absicht gewesen sei.²⁾ Doch wenn wir es hier mit Spiritualität zu tun haben, dann überrascht dabei das hohe Mass an Aggressivität und Destruktivität, das auch darin mitschwingt.

Betrachten wir beispielsweise die INTERIOR THEATERS (Kinosäle) und DRIVE-IN THEATERS (Autokinos). Um den verlangsamten Wahrnehmungsrhythmus und die Umgebung zu erfassen, zerstören die Photos ihrerseits das eigentliche Kino. Die schnelle Bewegung, das Flüchtige – der Film – wird aufgehoben, ausradiert. Sugimotos Ansatz hat absolut nichts mit Konservierung oder Nostalgie zu tun. In diesen Photographien wird das Kino nicht konserviert, sondern ausgelöscht. Der langsamere Zeitrhythmus, dem die Verschlusszeiten seiner Kamera entsprechen, macht Zerstörung und Vernichtung sichtbar – Gebäude, die im Verschwinden begriffen sind, oder Exemplare bereits ausgestorbener Arten.

In der zeitlupenhaften, fast geologischen Zeit seiner Kamera befindet sich alles im Zustand des Verschwindens: Die begrenzte Ausdruckskraft ausgestopfter Tiere ist das Produkt des Präparators, und die Filmstars sind zu geisterhaften, verzerrten Abbildern ihrer selbst geworden. Es ist,

2) «Ich dachte an unsere Vorfahren, die das Meer sahen und ihm einen Namen gaben. (...) Ohne Sprache wäre die Trennung zwischen Innen- und Aussenwelt nicht so deutlich. Bei den SEASCAPES habe ich daher über die ältesten Eindrücke der Menschheit nachgedacht. Über die Zeit, als der erste Mensch die Welt um sich herum, das Meer benannte.» in: Kellein, Thomas, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1995. S. 92.



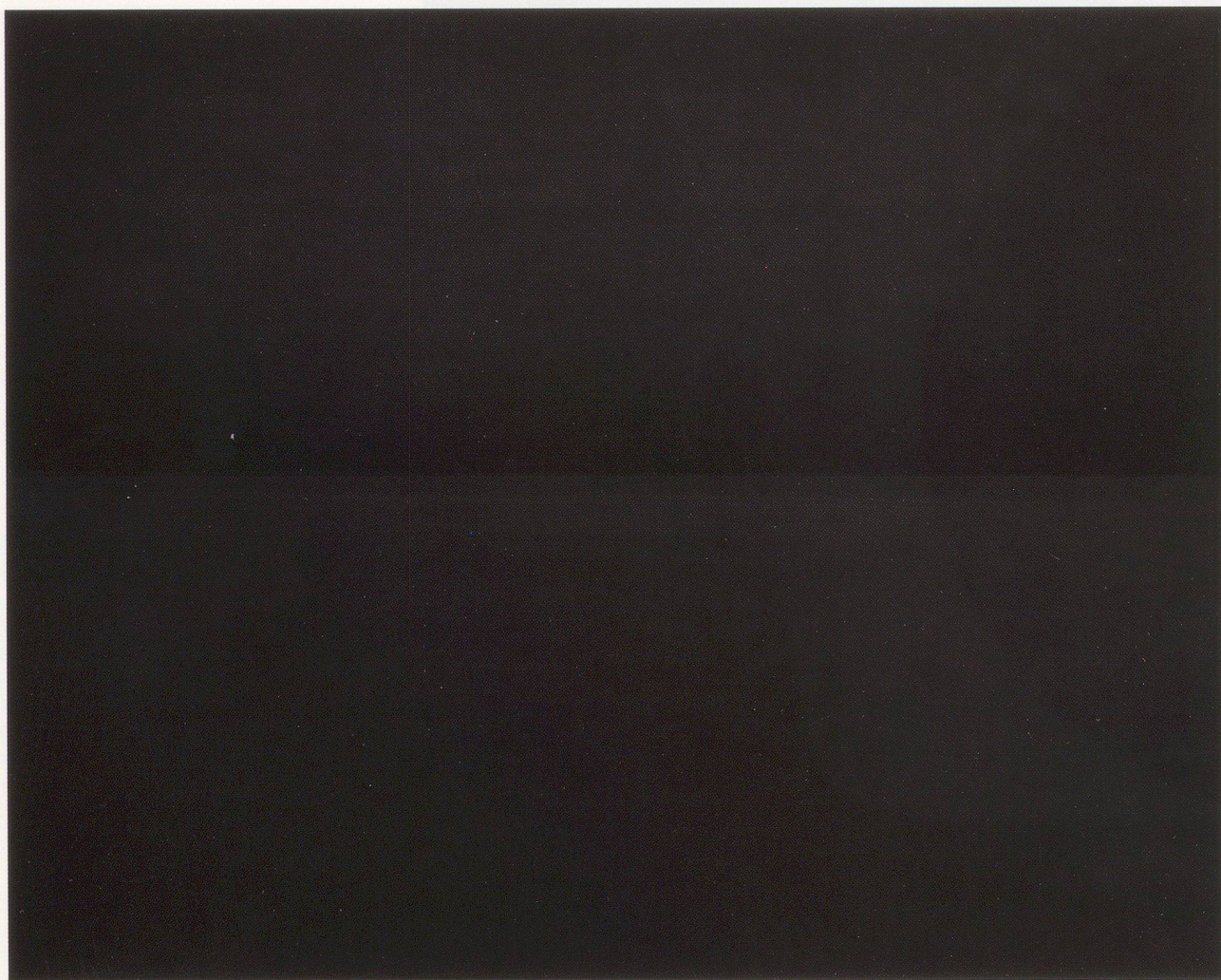
HIROSHI SUGIMOTO,
RUBIDOUX DRIVE-IN, RUBIDOUX, 1993.

3) Kenneth Baker, «Unlikely Finds: Looking for Spiritual Value in Modern Art», *Tricycle*, Frühjahr 1994, S. 78–82.

als würden wir uns einer längeren historischen Entwicklung bewusst, als würde die längere Dauer seines Daseins jedes Seiende als eines entlarven, das sich immer schon von innen her auflöst. Die Spuren buddhistischen Denkens in Sugimotos Werk – seine Photos wurden in der buddhistischen Zeitschrift *Tricycle*³⁾ diskutiert, und zur Zeit arbeitet der Künstler an einer Serie über den tausendarmigen Kannon im *Sanji Sangendo*-Tempel von Kyoto – lassen weniger auf eine abgeklärt-quietistische Spiritualität schliessen als vielmehr auf einen militanten Vortrag der Lehre von der radikalen Unbeständigkeit alles Seienden. Stellt man sich den Buddhismus als einen Rahmen vor, der das normale Zeitmass auf eine Reihe von Lebensspannen oder ganze Zeitalter ausdehnt, so wäre das bereits eine Art beschleunigter Film des Universums, in dem alles (Häuser, Menschen, Tiere) schon im Augenblick seines Auftauchens wieder zerfällt. Sugimotos Bilder weisen in diese Richtung. Betrachtet man seine DIORAMEN, mag es einem scheinen, als wären die ausgestorbenen Dinosaurier und Ur-Krebse, die afrikanischen Löwen und alaskischen Wölfe irgendwie tatsächlich lebendig; aber gegen diese Illusion steht das Wissen, dass sie – wenn nicht als Art, so doch als Individuen – schon vor langer Zeit von dieser Erde verschwunden sind.

Das Wort *ukiyo-e* bezeichnet Bilder, die die vergänglichen Freuden des Lebens in der Edo-Zeit feierten, und ist wörtlich zu übersetzen als «Welt in der Schweben» – in der Schweben, weil die Welt der Unbeständigkeit unter ihrer Oberfläche keinen ontologischen Grund hat. Vielleicht sind Sugimotos Photographien das *ukiyo-e* unserer Zeit. (Übersetzung: Nansen)

HIROSHI SUGIMOTO, RED SEA, SAFAGA, 1992 / ROTES MEER.



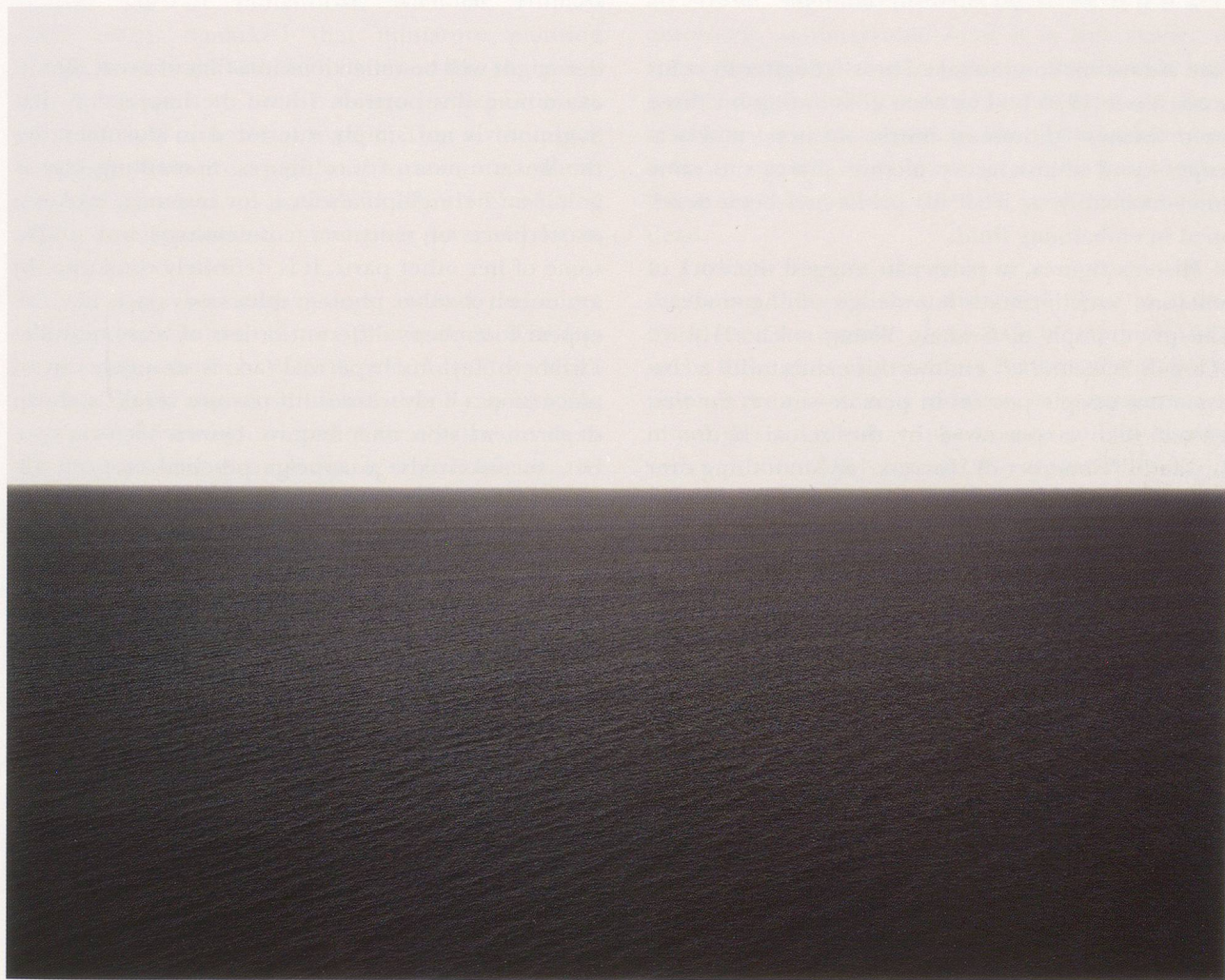
HIROSHI SUGIMOTO, IONIAN SEA, SANTA CESAREA III, 1990 / IONISCHES MEER.



HIROSHI SUGIMOTO, AEGEAN SEA, PILION, 1990 / ÄGÄISCHES MEER.



HIROSHI SUGIMOTO, IONIAN SEA, SANTA CESAREA, 1990 / IONISCHES MEER.



Half Dead

RALPH RUGOFF

Maybe I am already half dead. – Hiroshi Sugimoto¹⁾

I am almost inclined to take Hiroshi Sugimoto at his word. Since 1976 he has been elaborating on three basic themes—dioramas, movie theatres, and seascapes—and almost every picture shares the same quiet morbidity, as if all his prints had been developed in embalming fluid.

His wax figures, in particular, suggest the work of someone with intimate knowledge of the undead. The photograph of Graham Young, a.k.a. THE ST. ALBAN'S POISONER,²⁾ endows this exhibit with a charisma few people possess in person—more, for that matter, than is possessed by the actual figure in Tussaud's "Chamber of Horrors." By smoothing over the unnatural coloring used by Tussaud's craftsmen, Sugimoto's delicately-toned black-and-white print makes it seem more natural to linger over haunting details—the figure's slumping shoulders, his crippled-looking hand, the fly that's not quite zipped up, his brooding eyes—until gradually we realize that in the picture he's sexy as hell.

As is a waxen Sophia Loren in a photo taken at the Movieland Wax Museum in California. In particular, Sophia's pendulous left breast, pushing against the ripped polka-dot fabric of her dress, seems mesmerizingly full of life. The highlights on her bared shoul-

der might well be reflections in a film of sweat. But in examining this portrait, I have the impression that Sugimoto is not simply interested in documenting the uncanniness of wax figures. Something else is going on here. Sophia's face, for instance, evokes a masterpiece of mortuary cosmetology, but unlike some of her other parts, it is definitely comatose. In a number of other photographs, body parts likewise appear to embody different orders of verisimilitude: Elizabeth Taylor's hyperreal face is strangely out of place atop a body whose stiff posture recalls a cheap department store mannequin. Queen Victoria's sober, shrunken visage appears perched atop an abstract oblong shape that seems human only by virtue of its being clothed.

The portrait of Ms. Taylor shows us the wax actress amid a theatrical set designed to suggest a stately drawing room in a vast mansion (a *trompe l'oeil* passageway behind her depicts an endless series of doorways and receding rooms). Yet her own doll-like demeanor subtly contaminates the life-size furnishings around her, so that they, too, might well be tiny doll's house props, and I'm left wondering about the real scale of the photographer's subject. Indeed, many of his pictures of dioramas and wax figures convey the preternatural stillness of miniature landscapes and models, the profound calm of a parallel world forever cut off from the ceaseless activity and ungainliness of our own surroundings.

Even Sugimoto's sea pictures evince this unsettling effect. Their neatly bisected compositions shrink the sky and water down to uncanny dimen-

RALPH RUGOFF is the author of *Circus Americanus* (Verso) and *Through the Eye of a Needle*, a monograph on microminiature sculptor Hagap Sandaljian (Museum of Jurassic Technology Press). He is the curator of the exhibition "Scene of the Crime," which will open at the Armand Hammer Museum in Los Angeles in 1997.

sions. A number of the photos taken on clear days, when the horizon line appears as crisp as any hard-edge abstraction, evoke half-filled aquariums (at least that's the impression I get when standing about ten feet away). The artist's matter-of-fact camera reduces the great sublime expanse, beloved of Romantics, to neatly packaged elements in a small box.

Of course, at 20 by 24 inches, these prints are in fact miniatures, and their exacting, fine-grained reproduction emulates the hallmark of miniature art: They condense and intensify a profusion of realistic detail at a reduced size. The first great English portrait miniaturist, Nicholas Hilliard (1547–1619), remarked that miniature painting should be realized with such diamond-like sharpness that “it seemeth to be the thinge itselfe, even the worke of God and not of man.”³⁾ This divine precision accounts in great part for the miniature's allure, as it transports us to a more brilliantly elucidated world, a self-contained microcosm governed by its own logic and rules.

That same sensation creeps around the edges of Sugimoto's natural history photographs. The forest creatures shown in *BONGO*, a study in deep shadows and light, appear so lifelike that I can imagine a blur of movement around their elk-like heads as they mosey along through untraceable landscape. By slyly flattening the perspective so that the three-dimensional diorama almost seems part of its painted backdrop, the portrait introduces another level of uncertainty into an already fugitive scene. This irrecoverable and unwitnessed prehistory is staged with a hallucinatory clarity that suggests the ambience of *The Twilight Zone*, where the utterly normal is always subtly but profoundly skewed.

When I peruse these pictures, I'm reminded of a visit of my own to the American Museum of Natural History; it was in the early eighties, shortly after paleontologists had announced that existing conceptions of the brontosaurus were all wrong. The museum's giant brontosaurus skeleton still towered in the dinosaur hall, however—only now every visitor knew that it wasn't in fact a reconstruction, but a work of science fiction, an enormous special effect from a never-made Stone Age epic. Its compromised reality infected every other exhibit I looked at that

day, so that all the dioramas that so confidently recast unknowable worlds in tangible form suddenly appeared to be residents of a strange netherworld, lost somewhere between prehistory and back-lot fabulation.

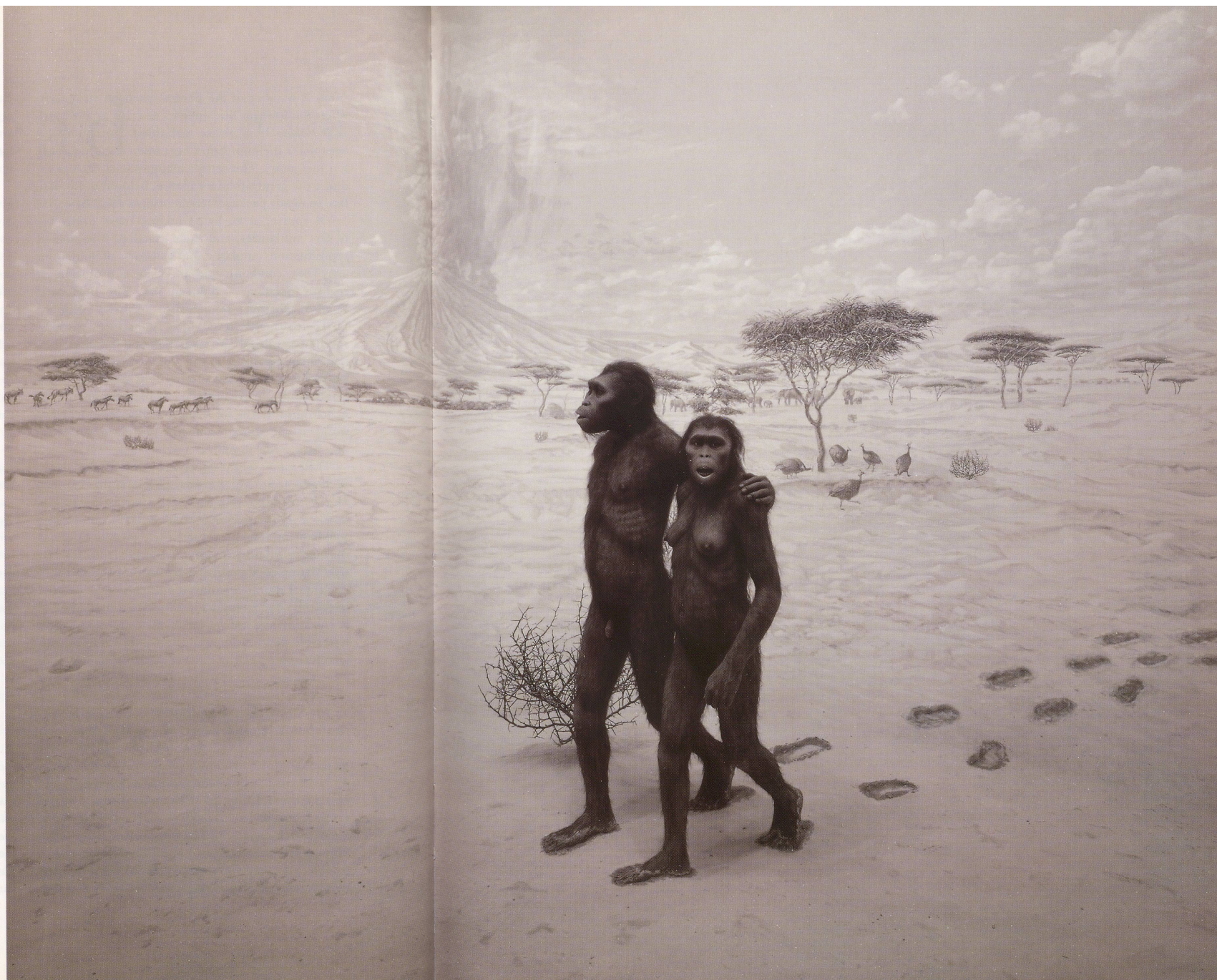
ALASKAN WOLVES, likewise, could pass as a photograph of real animals posed against a studio backdrop, as though they were live props in an ad for cold-filtered beer. The prehistorical couple in *EARLIEST HUMAN RELATIVES*, meanwhile, seem to have just sauntered over from a Planet of the Apes Club Med. Rather than exaggerate the absurdity of such an exhibit, Sugimoto presents the scene as if it were absolutely unremarkable—and it is this veneer of sober “normality” that imbues the picture with such quietly disconcerting power, because it prompts one to ask how it is that a diorama like this could not provoke an uproar, or at least uproarious laughter? If this is the “acceptable,” then the public must be half dead.

Perhaps it's just the way we're accustomed to regarding things with a distanced gaze, as if the world itself were under glass—as it increasingly is for us, be it the glass of a vitrine, a car windshield, a television screen, a security monitor, or a computer terminal. It's a look that invests even public displays with a profound privacy, and the orphaned reality of the tourist attraction. The camera, another kind of vitrine, reiterates this enchanted condition as if to insist that the photograph doesn't capture reality, but fabricates its own. As Susan Sontag put it: “In the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision,” the photographic enterprise conceals a lurking surrealism in its very heart.⁴⁾

But Sugimoto's work goes a step further. In these seemingly deadpan photos, the entrancing immobility of waxworks and dioramas doubles back on the already-frozen aspect of the photograph, providing a foil for demonstrations that the still image is in fact an unstable entity, comprising and accentuating a seamless medley of contradictions. It's not that our models of historical record (like photography and dioramas) are utterly fictitious, but that they seem to sum up our own hybrid, or divided, status. In partic-

Hiroshi Sugimoto

HIROSHI SUGIMOTO, EARLIEST HUMAN
RELATIVES, 1994 / DIE URAHNEN DES
MENSCHEN, American Museum of Natural
History, New York.





HIROSHI SUGIMOTO, MAE WEST, 1994,
Movieland Wax Museum, Buena Park, California /
Wachsfigurenkabinett, Buena Park, Kalifornien.

ular Sugimoto's precise compositions, which so often recall their mechanical origins, convey a sense of the photographer as a hybrid creature, part human and part machine, who thus possesses a special license to explore the boundary separating the living and the inanimate. Like the work of a metaphysical coroner, his art does not seek to bring the dead to life—as often seems to happen in memorial photography—but instead intervenes with a ghostly touch, so that each image betrays the transformative presence of a human, or half-human, witness.

Maybe that's why he continues to elaborate on the same themes: As his pictures comment one upon another, we are prompted to pick up on the nuances which we might overlook in a single image. Rather

than the rigor mortis of dumbstruck awe, he leads us to habits of close observation, compulsive cross-checking, and scrupulous comparison. It is true these are also the procedures of the paranoid, but a little paranoia sometimes goes a long way towards enlivening our perception. In a dematerialized world of images where we ourselves have become ghostly, Sugimoto reminds us that we are still half alive.

1) Interview by Thomas Kellein, ex. cat., *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, Kunsthalle Basel (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1995), p. 92.

2) All mentioned works date from 1994.

3) Raymond Lister, *The Miniature Defined* (Cambridge: The Golden Head Press, 1963), p. 2.

4) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Anchor Books, 1990), p. 52.



HIROSHI SUGIMOTO, QUEEN VICTORIA, 1994,
Madame Tussaud's, London.

Halbtot

RALPH RUGOFF

Vielleicht bin ich bereits halb tot. – Hiroshi Sugimoto¹⁾

Seit 1976 hat Hiroshi Sugimotos Arbeit drei thematische Schwerpunkte – Dioramen, Kinos und Landschaften –, und fast jedes seiner Bilder zeichnet sich durch die gleiche stumme Morbidität aus, als wären all seine Abzüge in einer einbalsamierenden Flüssigkeit entwickelt worden.

Insbesondere seine Wachsfiguren wirken halb tot, nur ist die Grenze zwischen tot und lebendig kaum wahrzunehmen. Das Photo von Graham Young, bekannt als DER GIFTMÖRDER VON ST. ALBANS,²⁾ verleiht diesem Ausstellungsstück ein Charisma, das wenige Menschen *in natura* besitzen – jedenfalls hat

es eine stärkere Ausstrahlung als das Original in Madame Tussauds «Schreckenskammer». Dadurch, dass die unnatürliche Kolorierung der Tussaudschen Waskünstler wegfällt, lässt Sugimotos fein abgestufter Schwarzweissabzug es weniger abartig erscheinen, sich die fesselnden Details genauer anzusehen – die abfallenden Schultern der Figur etwa, die verkrüppelt wirkende Hand, die Hosentür, deren Reissverschluss nicht ganz bis oben zu ist, den grüblerischen Blick –, bis uns schliesslich klar wird, dass die Person auf dem Bild ungeheuer sexy ist.

Wie die wächserne Sophia Loren auf einem Photo, das im *Movieland Wax Museum* in Kalifornien aufgenommen wurde. Insbesondere Sophias schwere linke Brust, die sich an den aufgeschlitzten gepunkteten Stoff ihres Kleides presst, erscheint faszinierend lebendig. Die Schlaglichter auf ihrer entblössten Schulter wirken täuschend echt wie Reflexionen auf schweissbedeckter Haut. Wenn ich dieses Porträt jedoch genau betrachte, habe ich den Eindruck, dass es Sugimoto nicht bloss darum zu tun ist, die Unheimlichkeit von Wachsfiguren zu dokumentieren. Etwas anderes spielt sich hier ab. Sophias Gesicht etwa erinnert an ein Meisterwerk der Leichenkosmetik, es ist jedoch, im Unterschied zu manch anderem Körperteil, eindeutig komatös. Auch auf einer Reihe anderer Photos erscheinen einzelne Körperteile jeweils in unterschiedlichem Masse lebensecht: Elizabeth Taylors hyperrealistisches Gesicht wirkt seltsam deplaziert auf einem Körper, dessen steife Haltung an eine Schaufensterpuppe eines Billigkaufhauses erinnert. Das nüchterne, geschrumpfte Gesicht Königin Viktorias thront über einem abstrakten rechteckigen Gestell, das nur dank der Tatsache, dass es Kleider trägt, menschlich wirkt.

Das Porträt von Miss Taylor zeigt uns die wächserne Schauspielerin vor der Kulisse eines prächtigen Salons in einem herrschaftlichen Wohnhaus (ein Trompe-l'œil-Korridor hinter ihr zeigt eine endlose

Folge von Türöffnungen und in die Tiefe führenden Gemächern). Ihre eigene puppenhafte Erscheinung jedoch färbt auf subtile Weise auf die lebensgrossen Einrichtungsgegenstände um sie herum ab, so dass es sich auch bei diesen um winzige Puppenhausrequisiten handeln könnte. Am Ende fragt man sich, wie gross der photographierte Gegenstand wohl wirklich ist. Tatsächlich vermitteln viele seiner Bilder von Dioramen und Wachsfiguren die übernatürliche Stille von Miniaturlandschaften und Modellen, die tiefe Ruhe einer parallelen Welt, die von der unaufhörlichen Betriebsamkeit und Banalität der Welt um uns herum für alle Zeit abgeschnitten ist.

Selbst die «Seestücke» Sugimotos zeigen diese beunruhigende Wirkung. Ihre sauber zweigeteilten Kompositionen lassen Himmel und Wasser in unheimliche Dimensionen schrumpfen. Eine Reihe der Photos, die an klaren Tagen aufgenommen wurden, wenn die Horizontlinie scharf wie irgendein abstraktes *Hard-edge*-Bild wirkt, erinnern an halbgefüllte Aquarien (zumindest ist dies der Eindruck, den ich erhalte, wenn ich drei Meter entfernt stehe). Die nüchterne Kamera des Künstlers reduziert die grosse erhabene Weite, das Lieblingsmotiv der Romantiker, zu feinsäuberlich in eine kleine Schachtel gepackten Einzelelementen.

Mit ihrem Format von 50x60 cm sind diese Abzüge tatsächlich Miniaturen, und ihre exakte, feinkörnige Reproduktion erreicht die Feinheit der Qualität von Werken der Miniaturmalerei: Sie verdichten und intensivieren eine Fülle realistischer Details in verkleinertem Format. Der erste namhafte englische Porträtminiaturist, Nicholas Hilliard (1547–1619), meinte, Miniaturmalerei solle mit solch diamantener Schärfe ausgeführt werden, dass «sie wie die Sache selbst erscheine, ja als ein Werk Gottes, und nicht eines Menschen».³⁾ Diese göttliche Präzision erklärt zu einem grossen Teil den Reiz der Miniatur, versetzt uns diese doch in eine kristallklare Welt, in einen in sich geschlossenen Mikrokosmos, der seiner eigenen Logik und eigenen Gesetzen folgt.

Das gleiche Gefühl umschleicht die Ränder der naturgeschichtlichen Photos Sugimotos. Die Waldkreaturen in BONGO, einer Studie mit viel Licht und tiefen Schatten, wirken derart lebensecht, dass ich mir eine durch Bewegung verursachte Unschärfe um

RALPH RUGOFF ist der Autor von *Circus Americanus* und *Through the Eye of a Needle*, einer Monographie über den Miniatur-Bildhauer Hagap Sandaljian, und er ist Organisator der Ausstellung «Scene of the Crime», die 1997 im Armand Hammer Museum in Los Angeles stattfinden wird.

ihre elchähnlichen Köpfe vorstellen kann, während sie durch eine undefinierbare Landschaft dahintrotten. Durch die unauffällige Abflachung der Perspektive, durch die das dreidimensionale Diorama fast wie ein Teil seines gemalten Hintergrundes erscheint, bringt das Porträt eine zusätzliche Ebene der Unsicherheit in ein ohnehin schon flüchtiges Bild hinein. Diese unwiederbringliche, unverbürgte Szene aus der Urgeschichte wird mit einer halluzinatorischen Klarheit inszeniert, die an die Atmosphäre der Fernsehserie *The Twilight Zone* erinnert, in der das vollkommen Normale stets eine subtile, aber gründliche Entstellung erfährt.

Wenn ich diese Bilder durchsehe, drängt sich mir die Erinnerung an einen Besuch im *American Museum of Natural History* auf; das war Anfang der 80er Jahre, kurz nachdem Paläontologen bekanntgegeben hatten, dass die bestehenden Vorstellungen vom Brontosaurus von Grund auf falsch seien. Das überdimensionale Brontosaurus skelett des Museums ragte allerdings nach wie vor im Dinosauriersaal in die Höhe – nur wusste jetzt jeder Besucher, dass es in Wirklichkeit keine Rekonstruktion war, sondern ein Science-fiction-Produkt, ein gigantischer Spezialeffekt aus einem niemals realisierten Steinzeitepos. Seine kompromittierte Realität färbte auf jedes andere Exponat ab, das ich an jenem Tag betrachtete, so dass all die Dioramen, die so selbstsicher unbekannte Welten in greifbarer Gestalt nachstellten, mir mit einem Mal wie Angehörige einer seltsamen Unterwelt vorkamen, die sich irgendwo zwischen Urgeschichte und der Fabulierkunst eines Hinterhofstudios verirrt hatten.

ALASKA-WÖLFE könnte ebenfalls als Photo von echten Tieren durchgehen, die vor einem Studiohintergrund posieren, als wären sie lebende Requisiten in einer Fernsehwerbung für eisgebräutes Bier. Das prähistorische Paar in DIE URAHNEN DES MENSCHEN sieht dagegen so aus, als wäre es gerade erst von einem *Club Med* auf dem Planeten der Affen herübergeschlendert. Statt die Absurdität eines derartigen Schauobjektes noch zu überzeichnen, präsentiert Sugimoto die Szene vielmehr so, als wäre sie gar nicht besonders bemerkenswert. Natürlich ist es genau dieser Hauch nüchterner «Normalität», der dem Bild seine leise beunruhigende Kraft verleiht,

denn sie wirft die Frage auf, wie es möglich ist, dass ein Diorama wie dieses nicht schon immer einen Aufschrei oder zumindest schallendes Gelächter hervorgerufen hat. Ein Publikum, das so etwas als «normal» und «akzeptabel» empfindet, muss ja halb tot sein.

Vielleicht ist es einfach die Art, wie wir gewohnt sind, Dinge mit einem distanzierten Blick zu betrachten, als wäre die Welt selbst hinter Glas – was sie für uns ja auch zunehmend ist, sei es das Glas einer Vitrine, einer Windschutzscheibe, eines Fernsehschirms, eines Überwachungsmonitors oder eines Computerterminals. Es ist ein Blick, der selbst dem öffentlich Dargebotenen eine zutiefst private Aura, und die isolierte Wirklichkeit einer Touristenattraktion, verleiht. Die Kamera, selbst eine Art Vitrine, spürt diesem verzauberten Zustand nach, als wollte sie betonen, dass das Photo nicht die Wirklichkeit einfängt, sondern seine eigene Wirklichkeit erfindet. Wie Susan Sontag es formuliert hat: *Surrealismus liegt bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens, in der Erzeugung eines Duplikates der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen.*⁴⁾

Sugimotos Werk geht jedoch noch einen Schritt weiter. Auf diesen scheinbar ausdruckslosen Photos widerspiegelt die bezaubernde Unbeweglichkeit der Wachfiguren und Dioramen den «einfrierenden» Aspekt jeder Photographie und gibt so einen Hintergrund ab, auf dem sich zeigen lässt, dass auch die Standaufnahme in Wirklichkeit ein instabiles Gebilde ist, das ein Gemisch nahtlos ineinander übergehender Widersprüche umfasst und akzentuiert. Die Sache ist nicht die, dass unsere Modelle historischer Dokumentation (wie die Photographie und die Dioramen) nichts mit der Realität zu tun hätten, sondern dass sie offenbar das Bild unseres eigenen hybriden oder gespaltenen Status wiedergeben. Gerade Sugimotos präzise Kompositionen, die häufig ihren mechanischen Ursprung in Erinnerung rufen, vermitteln den Eindruck, als sei der Photograph ein Zwitterwesen, halb Mensch, halb Maschine, das folglich besonders berechtigt erscheint, die Grenze auszuloten, die das Lebendige vom Unbelebten trennt. Wie die Arbeit eines metaphysischen Leichenbeschauers versucht seine Kunst nicht, die



HIROSHI SUGIMOTO, HYENA, JACKAL, VULTURE, 1976 / HYÄNE, SCHAKAL, GEIER,
American Museum of Natural History, New York.



HIROSHI SUGIMOTO, POLAR BEAR, 1976 / EISBÄR,
American Museum of Natural History, New York.

HIROSHI SUGIMOTO, THE BRIDES IN THE BATH MURDERER,
1994 / DER BADEWANNEN-FRAUENMÖRDER,
Madame Tussaud's, London.



Toten zum Leben zu erwecken – wie dies bei Erinnerungsphotos häufig der Fall zu sein scheint –, sondern sie greift wie mit Geisterhand dahingehend ein, dass jedes Bild die verändernde Gegenwart eines menschlichen oder halbmenschlichen Beobachters verrät.

Vielleicht ist das der Grund, weshalb er immer wieder die gleichen Bilder aufnimmt: Da sie sich wechselseitig kommentieren, bringen sie uns dazu, der feinen Nuancen gewahr zu werden, die wir auf einem einzelnen Bild wohl übersehen würden. Statt zur Totenstarre stummer Ergriffenheit verleitet er uns zu einer Praxis des scharfen Beobachtens, zwanghaften Überprüfens und akribischen Verglei-

chens. Gewiss, dies ist eine Praxis, die ebenso den Paranoiden kennzeichnet, aber ein gewisses Mass an Paranoia trägt gelegentlich eine Menge dazu bei, unsere Wahrnehmung zu schärfen. In einer entstofflichten Welt der Bilder, in der wir selbst geisterhafte Züge angenommen haben, erinnert Sugimoto uns daran, dass wir immer noch halb am Leben sind.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Interview mit Thomas Kellein, in: *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1995, S. 92.

2) Alle hier erwähnten Werke sind 1994 entstanden.

3) Raymond Lister, *The Miniature Defined*, The Golden Head Press, Cambridge 1963, S. 2.

4) Susan Sontag, *Über Fotografie*, Hanser, München 1978, S. 52.

G. ROGER DENSON

Satori Among the Still Stills

MODELS OF THE REAL CIRCLING IN HIROSHI SUGIMOTO'S PHOTO- GRAPHY OF CONTEM- PLATIONS

A famous saying of the eighth century Zen master Ch'ing-yüan seems to aptly describe the relationship of Hiroshi Sugimoto to the history of photography and its role as an art which limns the real:

Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains, and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to a point where I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got its very substance I am at rest. For it's just that I see mountains once again as mountains, and waters once again as waters.

G. ROGER DENSON is a writer who lives in New York. His book of commentary on the work of Thomas McEvilley, *Art and Capacity: History, the World, and the Self*, is forthcoming from Gordon and Breach Publishers in the spring of 1996.

Sugimoto uses stillness to paradoxically launch and direct our visual concentration through ever-changing cognitive permutations; this stillness challenges our conventional and fixed conceptions of reality while presenting those conceptions in all their physical, if illusionistic, splendor. Although Zen is but one analogy suited to describing Sugimoto's conceptual migration through the various models of the real, it seems the most apt; for its deferral to irony, antinomy, reflexivity, irreverence, and freedom from doctrine are all strong attributes of his work.

As with Zen, putting Sugimoto's work into words often invites circular traps. This is why many Zen masters abjure spoken and written sutras: They wish to escape the semantic conundrums of the belief system in favor of its rich experience. But as most of us are not Zen masters, words must suffice in approximating the realities Sugimoto points to. Circular discourse about such reality-shifts is ineluctable. When pondering Sugimoto's work, we may start out attending to mundane experience, but then we also course through models of being-in-itself, of knowing that being, of signifying what we know, of structuring what we signify, and even of providing ideological space for pondering the sublime, theological, or teleological nature of that structure. And having fathomed transcendence, providence, or the Whole, we cannot but come back around to the possible ways they manifest themselves in experience.

In its earliest manifestations, photography was commonly believed to be a recorder of objective reality. After some seventy years of formal and ideological onslaught against the tyranny of the real, first by the Surrealist photographers, and then by Pop artists, Minimalists, and Conceptualists combined, Sugimoto comes to a photography of the real well-versed in its ironies and subterfuges. Like many prominent contemporary photographers—for example Bernd and Hilla Becher and, by implication, the younger generation of artists including Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer, and Andreas Gursky—Sugimoto works off, rather than within, the documentary tradition. This implies that the most important question to be asked about the photographic medium today is how photographs can reveal and then work through the tension between what is believed to be objective and what may actually be subjective and intersubjectively shared.

Like the Bechers, Sugimoto began certain of his ongoing serials in the seventies, in an art world dominated by Conceptual and photographic art. He has a similar predilection for making rigorous order both the method and the subject of his work; however, his order distinguishes itself in that its typological value does not promote constraint, even repression, of interpretation. On the surface he appears to be making serial studies of photographic subjects which deliberately structure and compartmentalize all form and content, thereby representing the human faculty for comparison and the resulting induction and deduction of principles that underpin all cognition. He also works exclusively in black and white, a first salient step toward abstraction and away from conventional reality; but his prodigious print quality generates an auratic presence that the world of color, by its common nature, diffuses.

Sugimoto's photographs are devoid of people, yet the human trace is ubiquitous. History resounds in the decorative schemes of his *INTERIOR THEATERS*. Colonization of distant lands, marauding armies, global exploration and trade, forced conversion to received wisdoms, nomadic wanderings in the wilderness, iconoclastic decrees on idolatrous imagery, blooming economies: All the conditions and dynamics that historically shaped world art and design are

implicit in the theaters' decor—decor whose baroque opulence is heightened further by Sugimoto's rich tonalities, dramatic isolation, and emphatic serialization. Scanning the decor, we are drawn into the effulgent whiteness of the movie screens, a photographically mythological space of absorbed light and action which is the culmination of the film's exposure—for the duration of a motion picture projection—into the camera's aperture. Not only is Sugimoto here making a photographic pun about the moving picture's entire structure and action being condensed into a single still, the basic unit of all cinematic experience; he also shows that the ornaments of the theaters appear the same whether they are photographed in an exposure of hours or a split second. Dual realities—the static and the temporal—are conjoined in one photograph, with the implication that there is no ultimate reality to be found here—not even the cool, sleek, black-and-white surface claims primacy.

In *DRIVE-IN THEATERS*, this duality is less pronounced, as in some of them the time exposure is betrayed by the crisscrossing trails of stars in the night sky. But like the decor of the *Interior Theaters*, the slices of peripheral landscape revealed in the glow of the outdoor screens—whether playground, toxic waste site, or indigenous shrubbery—function as fields of signs pertaining to the civilization that supports the drive-in cinema. These signs refer not to history and decoration but to a quintessentially suburban vernacular of business and play. That Sugimoto is compelled to show the projection screens in context speaks of his fascination with how the blank screen functions as a metaphor for the projection of reality within a much broader system of meaning. By emphasizing blankness, he helps us refrain from, yet get beyond, our own underlying assumptions for what constitutes the world. Once beyond these assumptions, he points out ways of finding what the phenomenologist calls the transcendental part of the stream of consciousness, that part that "leads us back to," or enables us to see, the stream of consciousness itself in process.

In *DAY AND NIGHT SEASCAPES*, order is implemented to empty out the picture even more completely; with every moment one spends gazing at

the seascapes, and with every new revelation, more common significance slips away and is replaced by subjective, often inarticulable experience. The NIGHT SEASCAPES, linking with the tenets of the monochrome, for instance, contain a nascent uniformity of blackness that is revealed to be an effect of our "night blindness," and it gradually yields to a wide range of tonal values and variation of shapes, reflections, and adumbrations. As our eyes become accustomed to the low register of light, we see slight riffs in clouds that we did not know were there and discreet creases in the sea that betray the breath of benevolent breezes. They can be read like a reemergence from, or a deliquescence to, primordial oneness, depending on which way an observer cares to proceed. Conversely, the DAY SEASCAPES offer a glimpse at the photographic abstraction of the first integers: The horizon numbers one but it divides into a duality of sky and sea and in succession adds up to three. Or the triad of horizon, sky, and sea diffuses into misty sea and sky without sharp differentiation, or when shifting focus in another photograph, sea and sky coalesce in the horizon. Depending on which way we proceed, we can choose either to fracture into quantities of experience that imply a direction to infinity or disappear into zero consciousness, the void.

The variations occurring within Sugimoto's NIGHT SEASCAPES are initially hard to discern, but they are variations which challenge us to find them amidst their low resolution, rewarding us with delightful revelations when we do, and making us feel that we are participating in an esoteric game which engages alternately our minds' capacities for precision and ambience. Similarity isn't fixed by Sugimoto's serial presentation; rather it is deflated, subtracted from. Even the similarity of the way in which subjects are photographed collapses. The similarity we perceive among individual photographs in these series only acts as a sign that directs the eye and the mind to undergo a circular permutation of form and significance, first in a single image, then to a comparison between similar images, to the overall project that brings the images together, to the conditions that produced that project as they are instanced in the individual images, to the world that has pro-

duced the conditions, to the mind that has constructed the means by which to fathom that world, to the significance projected from that mind back to the single image, and around, ad infinitum. In this circular manner Sugimoto arrives at difference through similarity, and similarity through difference.

This atmosphere of multiplicity-in-unity is perhaps most clearly illustrated in Sugimoto's most recent series, SANJUSANGEN-DO, THE HALL OF THE THIRTY-THREE BAYS. Here, he has photographed a twelfth-century Buddhist temple in Kyoto that houses rows of virtually identical, lifesize carved and gilded sculptures of the Bodhisattva Kannon, from which, legend has it, a worshipper can find the face of his or her true love. The primary and most immediate gestalts gleaned from the images of the sculpted bodhisattvas are the principles of quantity and sameness, yet prolonged study of the photographs of the bodhisattva statues yields a seemingly organic growth of diversity before one's eyes. Again, this realization can just as easily lead back to a knowledge of oneness and unity, all the while appearing seamless in its permutation.

Sugimoto's work never ventures far in either direction. Nature and culture are his anchors, yet a nature and a culture far removed from chaos and discord. Stillness is the signature of all his photographs: He wills tranquility on nature and mildness on culture, if for no other purpose than to promote contemplation and expedite our passage to neglected pictorial realities. The Buddhist belief holds the healthy and enlightened mind to be like pure space or the open sky. But it must be a space and sky without discord; for with discord comes neurosis. A Tibetan Buddhist lyric from *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* both illustrates this and matches Sugimoto's quietism:

*It was fine when I contemplated the sky!
But I felt uneasy when I thought of clouds...
It was fine when I contemplated the great ocean!
But I felt uneasy when I thought of waves...*

Belichtung und Erleuchtung

DAS

PHÄNOMEN DES HERMENEUTISCHEN ZIRKELS
IN HIROSHI SUGIMOTOS KONTEMPLATIVER

PHOTOGRAPHIE

Ein berühmter, aus dem achten Jahrhundert stammender Ausspruch des Zen-Meisters Ch'ing-yüan scheint geradezu eine Beschreibung zu liefern von Hiroshi Sugimotos Verhältnis zur Geschichte der Photographie und zu deren Rolle als einer Kunst, welche die Wirklichkeit festhält.

Vor meinem 30 Jahre währenden Studium des Zen sah ich Berge als Berge und Wasser als Wasser. Als sich meine Kenntnisse allmählich vertieften, kam ich an einen Punkt, wo ich sah, dass Berge nicht Berge sind und Wasser nicht Wasser. Aber nun, wo ich das eigentliche Wesen des Zen erfasst habe, bin ich zur Ruhe gekommen. Denn jetzt sehe ich Berge einfach wieder als Berge und Wasser wieder als Wasser.

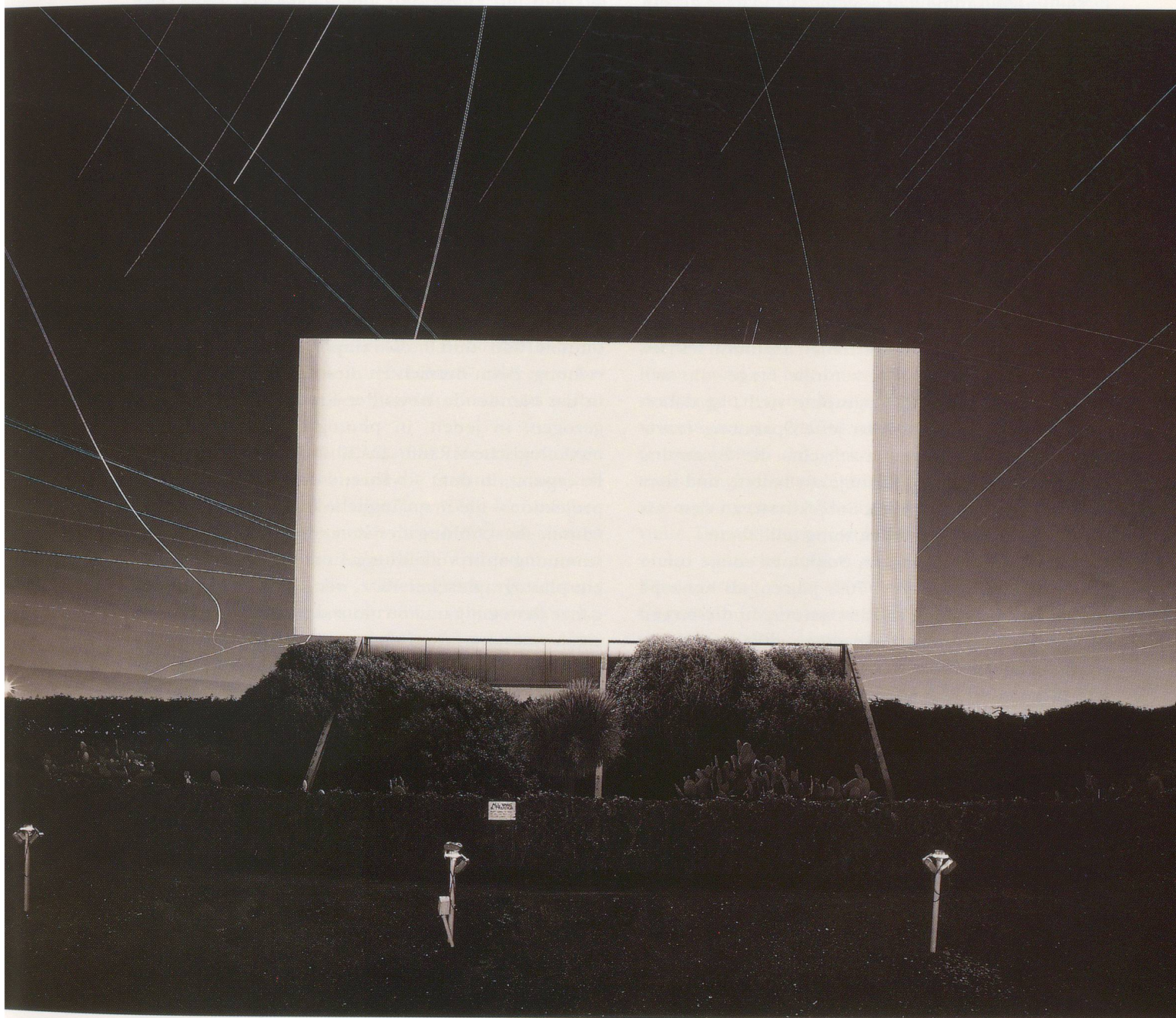
Hiroshi Sugimoto verwendet die Bewegungslosigkeit paradoxerweise dazu, Bewegung in unsere Sehweise zu bringen und unseren Blick in ein Wechselbad der Wahrnehmungsmöglichkeiten zu stürzen; durch das Fehlen jeder Bewegung fordert er unsere herkömmlichen, fixen Vorstellungen von Wirklichkeit heraus, obwohl er ebendiese Vorstellungen in ihrer vollen

körperlich-sinnlichen, wenn auch irreführenden, Pracht präsentiert. Ist Zen auch nur eine der möglichen Analogien, die sich zur Beschreibung von Sugimotos gedanklicher Reise durch die verschiedenen Erscheinungsformen des Realen anbieten, so ist es doch die am besten geeignete. Denn der dem Zen eigene Hang zu Ironie, Widerspruch, Reflexivität und Respektlosigkeit sowie die Ablehnung alles Dogmatischen kennzeichnen auch Sugimotos Arbeit.

Will man Sugimotos Werk in Worte fassen, besteht, ähnlich wie beim Versuch, über Zen zu sprechen, oft die Gefahr in zirkuläre Denkfällen zu tapen. Das ist der Grund, weshalb viele Zen-Meister die gesprochene und geschriebene Überlieferung ablehnen: Sie wollen den semantischen Aporien des Glaubenssystems ausweichen und vertrauen lieber seinem Erfahrungsschatz. Da jedoch die meisten von uns keine Zen-Meister sind, müssen uns Worte genügen für eine Annäherung an jene Realitäten, auf die Sugimoto hinweist. Das Sprechen über solche Realitätsverschiebungen ist immer auch zirkulär, da gibt es kein Entkommen. Versenken wir uns in Sugimotos Werk, werden wir zunächst auf das uns aus Erfahrung Vertraute achten, aber schon bald durchlaufen wir auch wechselnde Formen eigentlichen Seins, Formen des Wissens von diesem Sein, des Bezeichnens dessen, was wir erkennen, des Ordnen dessen, was wir bezeichnen, und schliesslich geben

G. ROGER DENSON ist Publizist und lebt in New York. Sein Buch über das Werk von Thomas McEvilly, *Art and Capacity: History, the World, and the Self*, erscheint dieses Frühjahr.

HIROSHI SUGIMOTO, UNION CITY DRIVE-IN THEATER,
UNION CITY, 1993 / DAS UNION-CITY-AUTOKINO.



wir uns vielleicht sogar Gedanken über die erhabene, theologische oder teleologische Natur dieser Ordnung hin. Und nachdem wir einen Blick auf die Transzendenz, die Vorsehung oder das Ganze erhascht haben, können wir gar nicht anders, als uns wieder den Möglichkeiten ihrer Manifestation in unserer Erfahrungswelt zuzuwenden.

Die Photographie galt allgemein zunächst als ein Mittel zum Festhalten objektiver Wirklichkeit. Nach rund 70jährigem formalem und gedanklichem Kampf gegen die Tyrannei des Wirklichen, zuerst durch die Photographen unter den Surrealisten, später durch die Vertreter von Pop Art, Minimal Art und Konzeptkunst, erreicht Sugimoto eine Photographie des Realen, die mit ihrem eigenen Ironie- und Täuschungspotential bestens vertraut ist. Wie viele Photographen seiner Generation – etwa Bernd und Hilla Becher und in der Folge auch jüngere Künstler wie Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer und Andreas Gursky – bewegt sich Sugimoto weniger innerhalb einer dokumentarischen Tradition als vielmehr aus ihr heraus. Die zentrale Frage, die sich heute zum Medium Photographie stellt, ist daher: Wie können Photographien jene Spannung erzeugen, die ihre Wirkung ausmacht: die Spannung zwischen dem, was wir für objektiv halten, und dem möglicherweise tatsächlich Subjektiven, an dem wir durch intersubjektive Vermittlung teilhaben?

Wie die Bechers begann Sugimoto einige seiner Serien-Aufnahmen in den 70er Jahren, als Konzept- und Photokunst hoch im Kurs waren. Mit diesen verbindet ihn dieselbe Vorliebe, eine radikale Ordnung sowohl zur Methode wie zum Gegenstand seiner Arbeit zu machen. Allerdings zeichnet sich seine Ordnung dadurch aus, dass ihre Klassifikationsprinzipien die Möglichkeiten der Interpretation nicht einschränken oder gar ausschliessen. Auf den ersten Blick macht er serielle Untersuchungen photographischer Gegenstände, in denen jede Form und jeder Inhalt bewusst geordnet und gegliedert erscheint. So entsteht eine Darstellung der menschlichen Fähigkeit zum Vergleich und zum daraus folgenden induktiven und deduktiven Schliessen auf die Prinzipien, die aller Erkenntnis zugrunde liegen. Ausserdem arbeitet Sugimoto ausschliesslich in Schwarzweiss, ein erster entscheidender Schritt hin

zur Abstraktion, weg von der gewohnten, gängigen Wahrnehmung. Die hochentwickelte Qualität seiner Abzüge wiederum schafft eine auratische Präsenz, die in der Welt der Farbe verlorengeht, weil sie uns allzu vertraut ist.

Sugimotos Bilder sind zwar menschenleer, doch ist die Spur des Menschen allgegenwärtig. In den dekorativen Elementen der INTERIOR THEATERS (Saalkinos) klingt Geschichtliches an. Die Kolonialisierung ferner Länder, marodierende Armeen, weltweite Entdeckungsreisen und ebensolcher Handel, die gewaltsame Bekehrung zu überlieferten Glaubensinhalten, das rastlose Durchstreifen der Wildnis, die Bilderverbote, die wirtschaftliche Blüte: Alle Bedingungen und Kräfte, die in der Vergangenheit die Kunst und die Gestalt der Welt prägten, sind in der Innenausstattung dieser Theater enthalten – einer Ausstattung, deren barocke Üppigkeit noch unterstrichen wird durch Sugimotos Reichtum der Tonwerte, seine dramatische Isolation des Gegenstandes und durch die emphatische Aneinanderreihung. Beim Betrachten dieser Dekors werden wir in das blendende Weiss der Kinoleinwände hineingezogen, in jenen, in photographischer Hinsicht mythologischen Raum aus absorbiertem Licht und Bewegung, in dem – während der Dauer der Filmprojektion – die ursprüngliche Belichtung des Films (durch die Öffnung des Kameraobjektivs) ihre Bestimmung und Vollendung findet. Es ist nicht nur ein photographischer Witz, wenn Sugimoto hier die ganze Bewegung und Struktur des Films zu einer einzigen Aufnahme verdichtet, zur Grundeinheit jeder filmischen Erfahrung. Er zeigt auch, dass die Ausstattung der Theater genau gleich aussieht, ob man den Film beim Photographieren stundenlang oder nur für einen Sekundenbruchteil belichtet. Zwei Realitäten, das Statische und das Zeitliche, sind in einer Photographie vereint, was den Schluss nahelegt, dass es keine letzte gültige Realität gibt – auch die coole, glatte, schwarzweisse Oberfläche strebt keine Dominanz an.

In den DRIVE-IN THEATERS (Autokinos) ist diese Dualität weniger deutlich, da in einigen von ihnen der Nachthimmel die Langzeitbelichtung verrät, weil sich an ihm kreuz und quer die Spuren der Sterne hinziehen. Aber wie die Ausstattung in den INTE-

RIOR THEATERS, enthalten die Landschaftsausschnitte, die im Lichtreflex der riesigen Filmleinwände sichtbar werden, die typischen Kennzeichen einer Zivilisation, die Autokinos baut und benützt: sei dies ein Spielplatz, eine stinkende Abfallhalde oder irgendein wildwachsendes Gestrüpp. Diese Hinweise beziehen sich nicht auf Geschichtliches oder auf Ausstattungsrequisiten, sondern auf das für (amerikanische) Vorstadtverhältnisse typische Grundvokabular von Arbeit und Freizeit. Dass Sugimoto geneigt ist, die Kinoleinwände in ihrem Kontext zu zeigen, zeugt von seiner Faszination durch die Funktion der weissen Leinwand als einer Metapher für das Aufzeigen von Realität innerhalb eines umfassenderen Bedeutungszusammenhangs. Durch das Betonen der weissen Leere hilft er uns gleichzeitig, von unseren vorgefassten Meinungen darüber, was die Welt sei, Abstand zu nehmen und sie zu überwinden. Liegen die Vorurteile einmal hinter uns, zeigt er Wege auf, das zu erreichen, was der Phänomenologe den transzendentalen Bewusstseinsstrom nennt, jenes, das uns «zurückführt» oder uns befähigt, das Strömen des Bewusstseinsstroms selbst wahrzunehmen.

In DAY AND NIGHT SEASCAPES (Meeresansichten bei Tag und bei Nacht) wird die Ordnung dazu eingesetzt, das Bild noch karger, fast völlig leer erscheinen zu lassen; je länger man diese Meerlandschaften betrachtet, mit jedem Augenblick und jeder neuen Entdeckung, tritt die naheliegende Bedeutung jedoch zurück, zugunsten einer subjektiveren Erfahrung, die sich kaum noch in Worte fassen lässt. Die NIGHT SEASCAPES (Meeresansichten bei Nacht), zum Beispiel, zeigen anfänglich ein einförmiges Schwarz, das sich dann als Spiegel unserer «Nachtblindheit» entpuppt und nach und nach einem breiten Spektrum von Tonwerten und einem grossen Reichtum an Formen, Lichtreflexen und Schattierungen weicht. Sobald unser Auge sich an den niedrigen Lichtpegel gewöhnt hat, sehen wir das Formenspiel von Wolken, deren Existenz wir zunächst gar nicht bemerkten, und leichte Verwerfungen der Meeresoberfläche, die auf eine sanfte Brise schliessen lassen. Diese Phänomene können, je nach Neigung und Vorgehen des Betrachters, als ein Wiederauftauchen aus dem allem Seienden zugrunde-

liegenden Einen gesehen werden, oder aber als ein Verschmelzen und Einfließen in dasselbe. Dagegen erlauben die DAY SEASCAPES (Meeresansichten bei Tag) einen Blick auf die photographische Abstraktion mathematischer Grundeinheiten: Der Horizont, Eins, teilt Himmel und Meer, Zwei, die Summe ist Drei. Oder: Die Triade von Horizont, Himmel und Meer löst sich auf in einem nebligen Dunst von Meer und Himmel, ohne scharfe Unterscheidung. Oder in einer anderen Aufnahme: Meer und Himmel verschmelzen am Horizont durch die Veränderung der Tiefenschärfe. Wir können die Richtung wählen, entweder von der Unterscheidung im Einen, hin zur Vielfalt der Erfahrung, mit der Tendenz zur Steigerung ins Unendliche, oder das Abtauchen in die totale Abwesenheit von Bewusstsein, in die Leere des ununterscheidbaren Einen.

Die Variationen in Sugimotos NIGHT SEASCAPES sind anfänglich kaum erkennbar, aber sie stellen eine Provokation und die Aufforderung dar, sie zu suchen inmitten ihrer schwachen optischen Auflösung, und sie belohnen uns mit wunderbaren Entdeckungen, wenn wir uns die Mühe machen. Sie vermitteln uns das Gefühl, an einem esoterischen Spiel teilzunehmen, das abwechselungsweise unsere geistige Fähigkeit zur präzisen Unterscheidung und zur atmosphärischen Ahnung erfordert. Sugimotos serielle Darstellungsweise zementiert die Ähnlichkeit nicht; vielmehr erfährt sie eine Schmälerung und Verringerung. Sogar das Ähnliche in der Art, wie die Gegenstände photographiert werden, fällt in sich zusammen. Die Ähnlichkeit, die wir an den einzelnen Photographien dieser Serien wahrnehmen, dient lediglich als Hinweis und Aufforderung für Auge und Verstand, sich einem zirkulären Verwandlungsprozess von Form und Bedeutung zu unterziehen: vom Anfang beim einzelnen Bild über den Vergleich zwischen ähnlichen Bildern zum übergreifenden Gedanken, der die Bilder miteinander verbindet, weiter über die Bedingungen ihrer Herstellung am Beispiel der einzelnen Bilder zur Welt, welche diese Bedingungen hervorgebracht hat, und über das Denken, das die Mittel entwickelt hat, diese Welt zu begreifen, zur Bedeutung, die dieses Denken auf das einzelne Bild zurückwirft, und so weiter, immer im Kreis, ad infinitum. Durch diese Zirkel-

bewegung erreicht Sugimoto die Unterschiede in der Ähnlichkeit und die Ähnlichkeit in den Unterschieden.

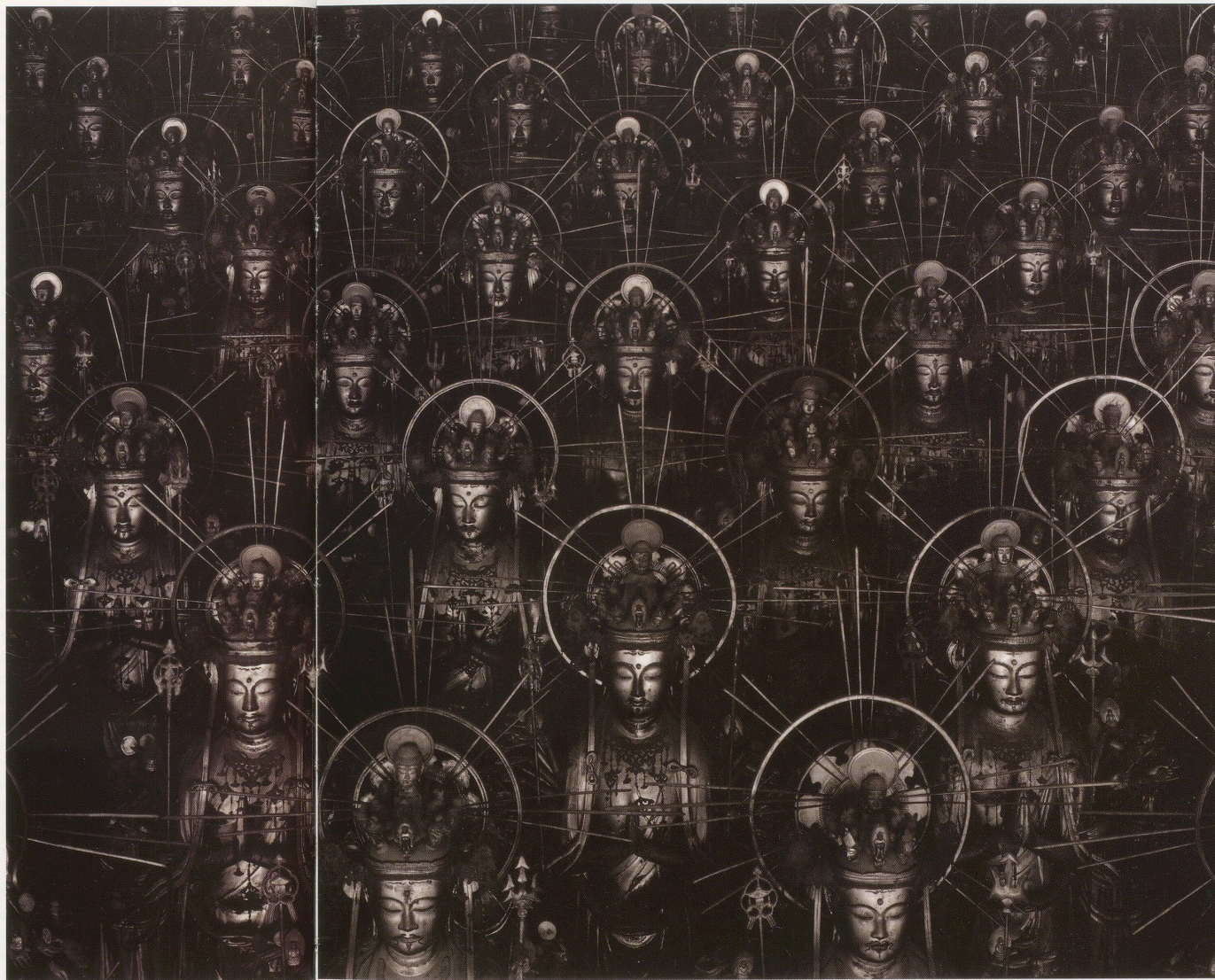
Diese Atmosphäre der Vielfalt im Einen zeigt sich vielleicht am deutlichsten in Sugimotos jüngsten Serien, *SANJUSANGEN-DO, THE HALL OF THE THIRTY-THREE BAYS* (Die Halle mit den 33 Jochen). Dafür hat er in Kyoto einen buddhistischen Tempel aus dem zwölften Jahrhundert photographiert, der reihenweise praktisch identische, lebensgrosse, geschnitzte und vergoldete Skulpturen des *Bodhisattva Kannon* beherbergt. Die Legende will, dass ein Gläubiger, ob Mann oder Frau, unter diesen Skulpturen das Gesicht seiner bzw. ihres Geliebten erkennen kann. Das erste und unmittelbarste, das in den Bildern von den Bodhisattva-Skulpturen erkennbar wird, sind die Prinzipien von Quantität und Ähnlichkeit. Beim längeren Studium der Photographien beginnen sich die Verschiedenheiten jedoch in fast organisch anmutender Weise zu vermehren. Und auch hier kann sich dieser Erkenntnisprozess genau- und ohne jeden Übergang umkehren, zur Erkenntnis des Einen und der Einheit.

Sugimotos Arbeiten werden nie abenteuerlich. Natur und Kultur sind seine Angelpunkte, jedoch eine Natur und eine Kultur, die dem Chaos und dem Konflikt entrückt ist. Eine reglose Stille kennzeichnet alle seine Bilder: Er verordnet der Natur Ruhe und der Kultur Sanftmut, und sei es nur, um uns für einen Moment zur Besinnung zu bringen und uns den Zugang zu einer vernachlässigten Bild-Realität zu ermöglichen. Der buddhistische Glaube vergleicht den gesunden und erleuchteten Geist mit dem leeren Raum oder mit dem klaren Himmel. Aber es muss ein Raum und ein Himmel ohne Miston und Zwietracht sein; denn der Konflikt macht neurotisch. Ein Gedicht des tibetischen Buddhismus aus *Die Hunderttausend Gesänge des Milarepa* illustriert dies und entspricht Sugimotos Quietismus:

*Es war gut, solange ich den Himmel betrachtete!
Aber ich wurde unruhig beim Gedanken an die Wolken...
Es war gut, solange ich das weite Meer betrachtete!
Aber ich wurde unruhig beim Gedanken an die Wellen...*

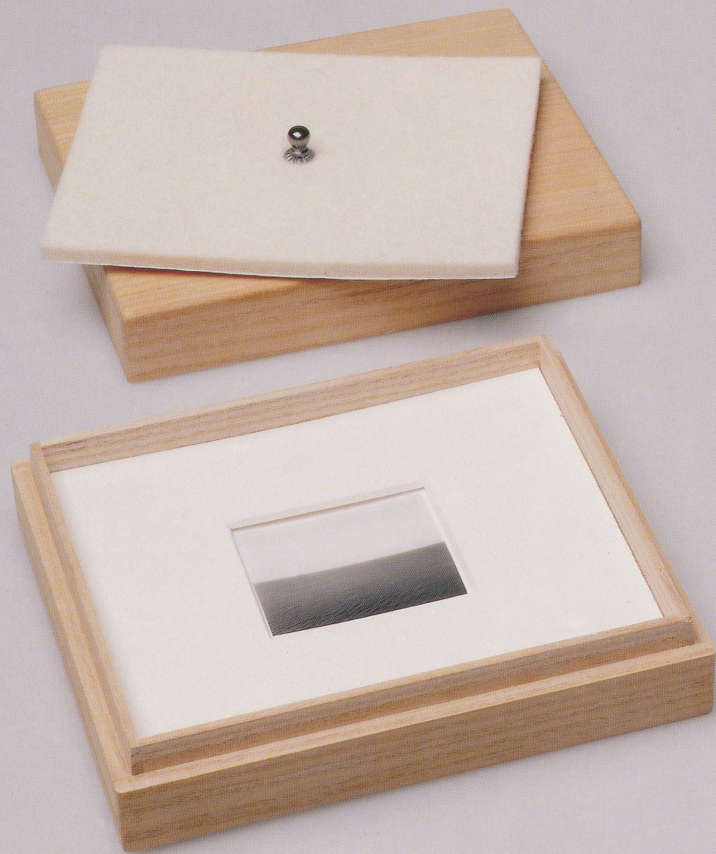
(Übersetzung: Susanne Schmidt)

HIROSHI SUGIMOTO, HALL OF THE 33 BAYS, 1995 / DIE HALLE MIT DEN 33 JOCHEN, Kyoto.

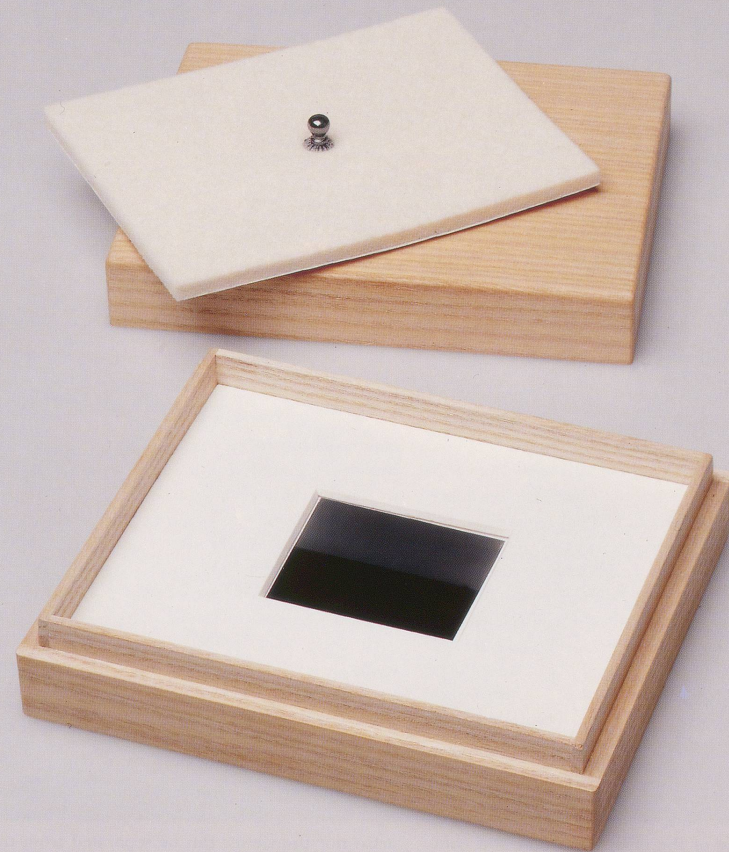


EDITION FOR PARKETT

Hiroshi Sugimoto



DAY SEASCAPE, ENGLISH CHANNEL, WESTON CLIFF, 1994
MEERESANSICHT BEI TAG, ÄRMELKANAL, WESTON CLIFF, 1994
miniature photography, paulownia box, rice paper lined inner felt lid, silver plated knob (hand made in Japan)
image: 5,2 x 4,0 cm (approx. 2 x 1 5/8"), box: 15,8 x 12,8 x 4,6 cm (approx. 6 1/4 x 5 x 1 3/4")
Edition of 35 each, signed and numbered



NIGHT SEASCAPE, IONIAN SEA, SANTA CESAREA, 1990
MEERESANSICHT BEI NACHT, IONISCHES MEER, SANTA CESAREA, 1990
Miniaturphotographie, Paulownia-Holzschachtel, Schutzfilz mit Reispapierbelag und Silbergriff
(japanische Handarbeit) Bild: 5,2 x 4,0 cm, Schachtel: 15,8 x 12,8 x 4,6 cm
Auflage: je 35, signiert und nummeriert