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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Rubrik: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

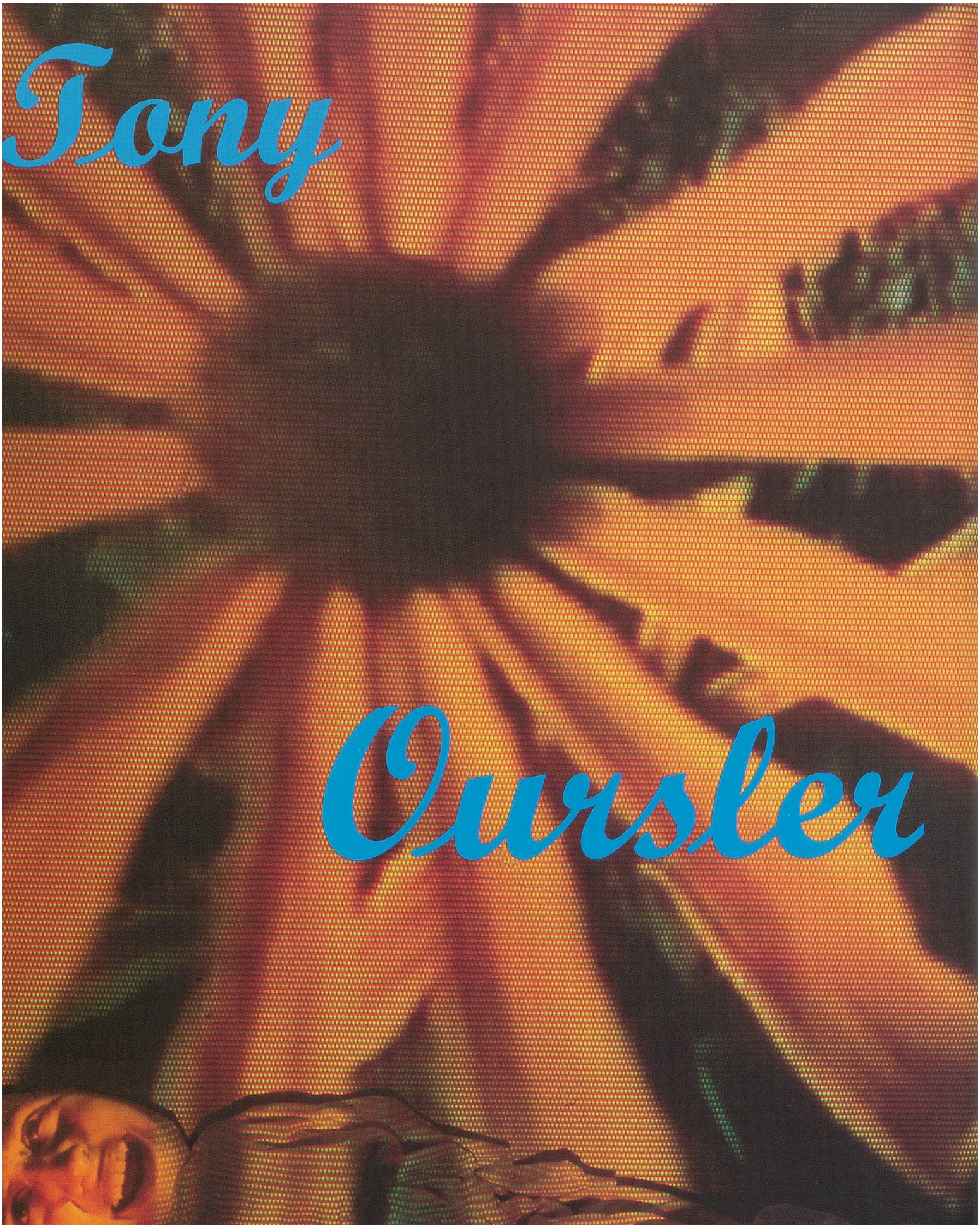
Download PDF: 14.12.2025

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

Tony Oursler, *born 1957 in New York, lives and works in New York / geboren 1957 in New York, lebt und arbeitet in New York.*

Raymond Pettibon, *born 1957 in Tucson, Arizona, lives and works in Hermosa Beach near Los Angeles / geboren in Tucson, Arizona, lebt und arbeitet in Hermosa Beach bei Los Angeles.*

Thomas Schütte, *geboren 1954 in Oldenburg, lebt und arbeitet in Düsseldorf / born 1954 in Oldenburg, lives and works in Dusseldorf, Germany.*


Tony
Oursler

In the Green Room

Tony Oursler and Tracy Leipold* in Conversation with Louise Neri

Louise Neri: How do you remember the evolution of your work, the practical steps you have taken and the discoveries that these lead to along the way? You started with almost feature-length videos, and that medium slowly transformed into images through your experimenting with simultaneity and fragmentation.

Tony Oursler: I've always been interested in things which are on the verge of falling apart but which still maintain their original quality. It's a constant battle because I have a pretty low boredom threshold. At the beginning, when I started looking at Structuralist films, I just couldn't stand all that repetition.

LN: So, how did this affect your early work?

TO: I only made about one tape a year—such as THE LONER (1980), SPIN OUT (1983), EVOL (1984)—because they were really hard to make and it took a lot of energy and time. When I wanted to make SPIN OUT, for example, I didn't have any money and I didn't have any space. So I had to make all the sets really tiny. I'd fold up my bed, set up the shot, and work. EVOL was like a Busby Berkeley piece—it was shot on a big soundstage in Buffalo, and I hired lots of local teenagers and flew all my friends up there. But for the editing, I was put under extreme time pressure by the producer. In both films, the sound track is extremely layered, obsessive. You can't take it all in in one shot. That was my attempt at breaking down time, to make these things so dense that they would be true to the experience of plugging into someone's mind.

I've always made videotapes along with everything else, and you'd think "Oh, maybe what he really wants to do is make movies or T.V. shows." But, by 1991, I had decided that I didn't want to. The difference between being an artist and being a filmmaker is the ratio of ideas to work. The ideas just aren't in the movies. Of course there are some movies that come close to art, but...

LN: Kubrick probably comes closest to the idea of mainstream filmmaker as artist. He's audacious in his use of time; in *2001: A Space Odyssey*, a scene can run twenty-five minutes without anything really happening. It's very trancelike. Similarly, your work can be apprehended in a split second, but the longer you spend with it the more apparent its formal subtleties and complexities become. Formally and temporally it behaves like painting or sculpture or drawing. It activates the same mechanisms of contemplation in the viewer.

TO: Yes. When I wrote the scripts for some of the first figures, I toyed with how they would function as installations. My first attempts were weird because they were text-heavy, with somewhat linear progressions relating to narrative cinema and its different genres—horror, sci-fi, softcore porn, and so on. I arrived at the next step through this kind of deconstruction of the "screened world" and its rituals and how it all connects to the psyche. I dropped the linear deconstructions to pursue the cataloguing of emotional states.

LN: Why are you drawn to such expressionistic emotions?

TO: Just like some artists like certain colors. This raw stuff is important to me and Tracy's interpretation of it is so amazing. I attenuate these emotions

** Tracy Leipold is an actress who collaborates regularly with Tony Oursler.*

TONY OURSLER, DAISY, 1995.

like musical notes, just to see what happens. They are worked almost to the point where they fall apart. That's how they transcend being a special effect in a movie, or part of a good performer's repertoire, or an insult from someone in the street. When I got Tracy to weep, that was the beginning of it. Emotion passed from being something that you would believe into another realm.

Our culture is obsessed with the whole horror-sex-violence thing. It's a weird form of refinement, like bonsai. We love to watch it, and I'm obsessed by the fact that we love to watch it.

LN: So, how do you develop a concrete expression of fear or neurosis? By steeping yourself in it?

TO: A lot of the later pieces have been written through this new process I've been following. I'll turn on a couple of different T.V. sets and radios all at the same volume and I'll write with that on for hours, channel-surfing continually. A mix of subjects results so that I can't tell whether I'm thinking it or it's just coming in, all these different voices which are really one voice. I hit on this method at the tail-end of my interest in multiple personality disorder (MPD). I had been making doubles, two figures sitting and talking, big figures and little figures interacting in various ways, but I'd always wanted to do a cluster. One of the books I read on MPD was titled *The Flock*. I liked that idea of all these personalities buzzing around in someone's head. That's how the script for FLOCK (1996) got done.

Tracy performed the script using various voices. I took that video footage and edited it, using a looping process to make different-sized faces on the screen at the same time. It was very intuitive. I'd just kind of balance the faces on the screen because they were all coming from one projector. I got very involved in the editing, and how the faces work together like a crowd. I used to go to a restaurant or a bar and record the sound; it sounds incredibly played back. You hear fragments of sentences, but it's just this din, a babble—the stuff of life.

I had to work in reverse for the sculptures, because I had to fit the sculptures to the video. The editing process had defined how many figures there would be and how they would relate to each other. My favorite figure is the tiny one whose head is made up of about twenty-five pixels. That one is something I'd really like to work more on if I could, because it goes back to the idea of things that barely exist.

LN: How did you come to this idea of fitting "templates" of the temporal and the figural together seamlessly?

TO: Figures featured prominently in the earlier videotapes, and then around 1989 the figures leapt out into space. I had found this beautiful book of photographs of New England scarecrows and that did it. I wanted to bypass the entire history of figuration. The veil of video separated these puppets or half-bodies from my having to treat them as sculpture. They lost some of their magic when they came off the screen, because when you looked into the screen, they were created more in your head than anywhere else.

LN: Scarecrows are totems, talismans.

TO: Exactly—this thing is going to save your crops, or scare off the bogey man. It's directly connected to the question of why we have art to begin with, why we have performers. It's important to look at these things in folk culture to work out how figurative problems are solved by people who aren't inculcated with all these aesthetic concerns.

So, I went to thrift stores and bought suits and tried a hundred different ways of manipulating them, to see the range of states they could attain, from suit to human.

They were very Frankensteinian. I was stuffing and sewing figures, but the problem was that the elegance and movement inherent in the suits was convincing, but when I put faces to them, they became too static. So, the first figures had no heads. I made them as surveillance pieces. There were these headless figures in the gallery and one had a lens coming out of its fly like a penis, another was draped over a monitor that was a close-circuit system with camera. They were about power situations; one figure was watching and had the power of the camera, another was seeing itself on the monitor. The blood or energy flowing between these headless figures consisted of surveillance and conduits. I did things like that until I discovered the miniature liquid crystal diode (LCD) projectors.

LN: So you went straight into making the heads through video?

TO: Only after I had tried several other things, like the suits with matching monochrome heads, just shapes with nothing on them. When I finally got into the projectors, the heads started to take over. The first figures I made were anatomically correct but, as the video became more and more important, the heads got bigger and bigger and the bodies became more and more collapsed. This happened really fast. With F/X PLOTTER (1992), for example, you had to look closely to discern the arms and legs; it was a completely deflated suit.

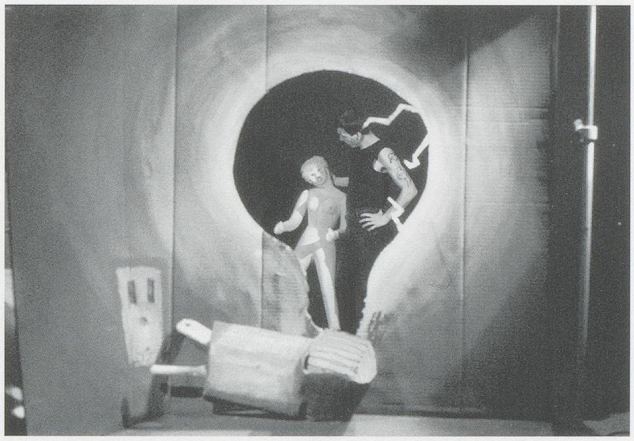
There are some pieces that are less well known where I projected full figures onto parts of another figure, such as BIGGER (HEM) (1994). It was about imagining another self in your stomach, or nipping at your heels. In SYSTEM FOR DRAMATIC FEEDBACK (1994), the dummies had real penises projected onto them, getting erections and then deflating. But I noticed that as soon as you get away from the head, it's much more difficult for people to relate to them.

LN: Without the face, the disembodied limb seems more pornographic; not because it's genital, but because the body is reduced to faceless parts.

TO: Then I wondered what would happen if the bodies vanished completely. So I guess that's how I arrived at SUBMERGED (1996), which does away with the body altogether. When I was working on the eye pieces, I thought that I would be able to get the same emotional effects as before. But I discovered that the eye is a reptilian organ: It's the face—the skin around the eyes, the mouth, the tilt of the head—that is emotive. As soon as the eyes are disembodied and projected onto those spheres they're devoid of emotion. At first it was disturbing, but then I really liked it, because it brought the pieces into a hypnagogic state. They became just light-measuring organs, with this peristaltic motion.

LN: This idea of progressive disembodiment is fascinating in your work. In narrative film, the logic of an emotion depends on the body and its physical and psychological environment, but you remove the body, and with it, its environment and the narrative. How much further can you take this idea before it falls apart?

TONY OURSLER, SPHÈRES D'INFLUENCE (LUMIÈRE NOCTURNE), 1985, production still, Centre Pompidou, Paris.



TO: In TALKING LIGHT (1996), Tracy's bodily presence is reduced to a single light source. And now I'm working on a large piece for the San Diego Museum of Contemporary Art, a glass room with a single light source inside, and a soundtrack outside. It will stay on all day and all night.

LN: God, how annoying. Tracy, when Tony directs you, do you know what you're doing?

Tracy Leipold: I don't, usually. If I'm just sort of going along, one step beyond myself, that's when it works.

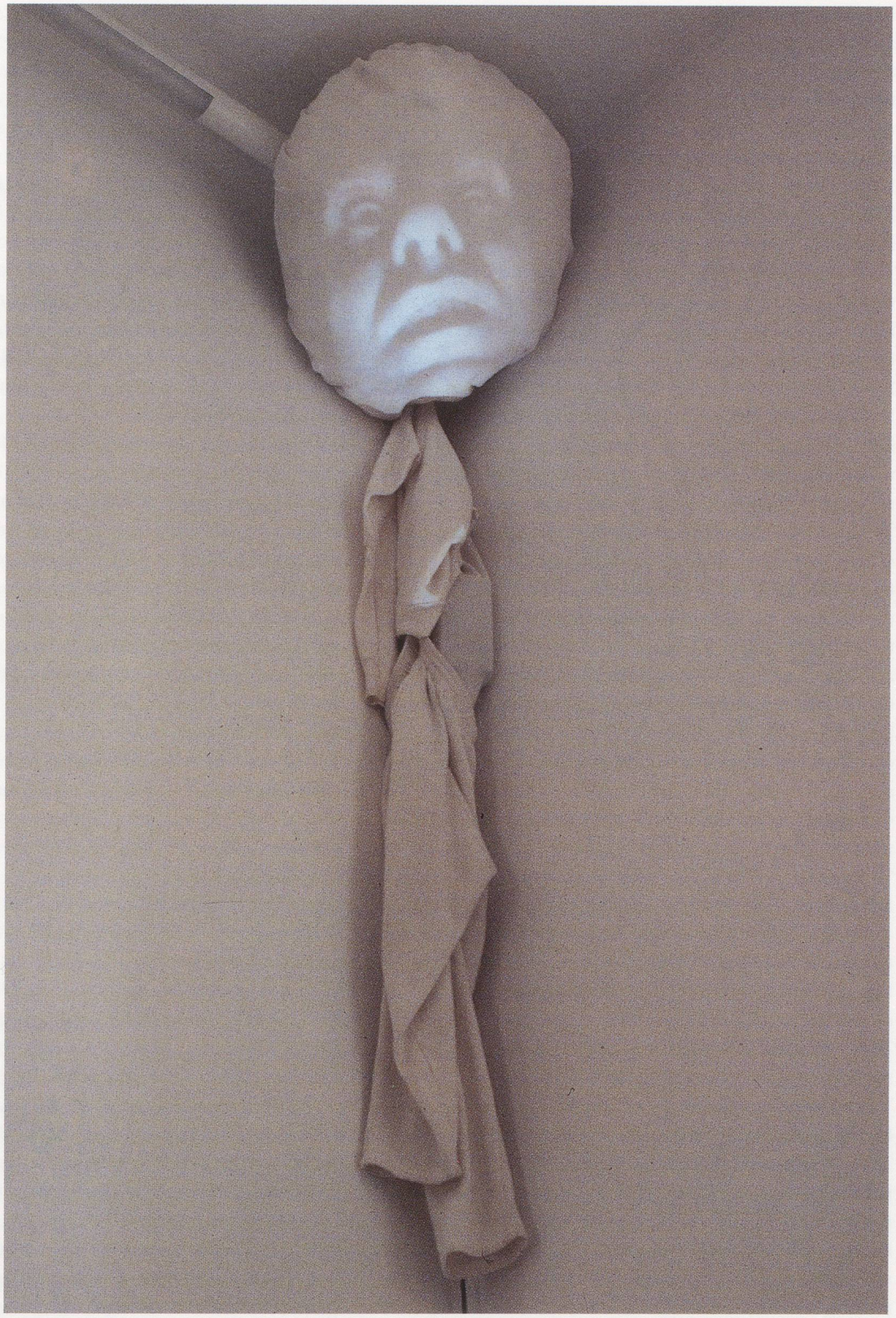
LN: Are the takes quick?

TL: Generally, yes, they're continuous takes of about ten minutes which peak in the middle; this arc is a natural rhythm for me.

LN: Is this some kind of method acting in which you access stored emotions? It seems that you must have certain formulae, because the form is so evolved, so perfectly balanced.

TL: I warm up, and it builds faster and faster, and then I let it drop; I think that also has to do with the text. More and more, the levels and peaks of the performance are dictated by the text and how I interpret it. In the earlier pieces, it was more about how I performed the process of an emotion. For the pieces that were made up of different emotions, Tony and

TONY OURSLER, DUMMY 1, 1991,
detail, cloth, camera, monitor, human scale / Detail, Kleider, Kamera, Monitor, lebensgross.



TONY OURSLER, F/X PLOTTER 2,
"The Watching" installation, Documenta IX, 1992.

I talked about how "long" each emotion should be and where the line was between, say, eroticism and anger. During the take I started flipping back and forth between two different emotions and Tony would do this thing with his hand to indicate the moment at which I should make the flip. So he was largely responsible for the dynamic of the take.

LN: Tony, are your decisions intuitive, is there some kind of light meter or framing device in your brain?

TO: As a performer myself, I know that, as well as worrying about the technical stuff, you have to keep in mind exactly where you're going with the performance. Sometimes it's one too many tasks, and to have instant feedback, as I do with Tracy, is another level of control that enables freedom.

LN: And a discipline, having to get it all in the take. Not having second chances, being bound by economy.

TO: That's the difference between installation and cinema. I eventually realized that we had a lot more flexibility than we had originally thought. The camera extends and amplifies time and the presence of time. So people tend to speed their brains up. Cinema implies compression because it's entertainment. Cinema is the compression of the thousands of hours performed by the huge pyramid of participants—director, the screenwriter, the actors, the grips, and so on—into an hour and a half. That's why it's so exciting for us. Whereas my work, since it's not meant to "entertain" or be hypertime, is, in a sense, "inanimate."

LN: Let's say you're working with dramatic "frequencies" rather than dramatic narratives. And intrinsic to your sculptural structure is Tracy's projection of those high-keyed frequencies which become cathartic.

TO: Sometimes I force Tracy to keep doing the same thing.

TL: There are times when the ball starts rolling, it keeps going and going and then it stops.

TO: You arrive at some of those expressions by picturing something horrible happening to you or to someone else, and then you react to it. As you make the sound, hearing yourself do it makes you even more emotional. So there's a feedback process happening inside your body.

TL: I don't know that I ever really try to picture anything from the start, but hearing my own voice makes the pictures happen. When you really hear yourself scream, it seems disembodied.

TO: So you are dissociating! Just as I suspected.

TL: It's all feedback.

LN: The work is filled with equivalences: the visual aspect, the aural aspect, the melding of those two aspects with a third in the process of grafting a temporal, pixellated image onto a solid form. Everything is looped and confounded in this tight web of production. And if you lose one beat, the whole momentum, and thus the whole form, would collapse.

TO: Exactly. It's the bare minimum that's needed to keep it together.

LN: This formal tension is almost immaterial.

TO: I do think of these pieces as being immaterial. When I first made them I was struck with how the figure seemed to have popped its head through into another dimension, and yet somehow simultaneously remained here. We could see the figure, but the figure couldn't see us. It was experiencing certain things, and exposing us to them, but we were blind to what was causing these experiences. That to me is where Tracy's performance comes in. It's a space that no one else can get into, because where it really happens is inside one's own head.

LN: You try to touch it and it dematerializes. Do people ever try and touch your pieces?

TO: Yes.

TL: Yes, they do.

LN: That's what I love about FLOCK: It's so real. Children believe in fairies and want their dolls to talk back. And there they are!

TO: I'd love to make a series of dolls for kids. But the technology required would make them so expensive.

LN: In a few years there will be probably be rear-projection equipment small enough to be hidden inside the heads. But now the projector's presence in the sculpture reenacts your presence as director and cinematographer, the moment of your filming Tracy's performance.

TO: Also, if the projectors were not there, it would move into another level of magic instead of performance. It was something I battled with in the begin-

ning, all this apparatus. But it's like Kabuki theater where there are three or four guys operating a flower or a butterfly or a cloud; at first it's distracting, but eventually you stop taking any notice and the setup becomes invisible. It was like that with the eye pieces. The eye is a mechanism that works like a little theater, or a camera, which are pretty much the same thing—it's just a question of which way the light is going.

LN: You said that what you and Tracy first did together was "sublingual," very emotive and not tightly scripted, and then the scripts got longer and longer. Why did that happen?

TO: When we started working together I didn't like the way the text was coming out, because I was doing the text and Tracy was doing the emoting. So then we started bringing in a layer of random phrases over the mix of emotive texts and sayings. Tracy would say "God dammit," or "Get outta my face!" or start laughing, whipping that stuff into rhythms. One of my favorite ones was a gangster, very sarcastic. I remember seeing these two little kids watching it in Geneva. Tracy was saying, "Fuck off! Ba-da-bing, ba-da-boom!" and they were loving it. Tracy, how did we do those?

TL: You would be listening, and you would think of something and whisper it to me. There would be a few lines, and some sort of emotional process indicated in between.

TO: They were very spontaneous because the mikes we were using were so lo-fi that I could actually just whisper the next line right there. They were about seeing how far you could go without really using language, just a series of lines or phrases punctuated with laughing or growling. They were really important to our development, because—as we were saying about live editing—they were about things that wouldn't generally go together.

LN: How did you and Tracy move from the sublingual idea into exploring multiple characters?

TO: We did a piece called JUDY (1994) where Tracy was projected severally onto an environment of objects, as a mutable character who was broken up and dialoguing with itself. That was where the idea of having one cipher for many different characters began. The scripts that came after that were fragmented, so Tracy invented these different voices at my request, starting with the highest voice she could do, and then the lowest voice, which was kind of androgynous. So, whereas before the text had been broken up by, say, a kissing sound or laughter, these texts were broken up by different characters. So there was the high voice, the low voice…

TL: … the slow voice, the urgent voice.

TO: Then I asked you to try to talk with your tongue sticking out, and that became the retarded voice. The glossolalia voice came about at around the same time as the animal voices.

LN: So you are fascinated by channeling or "directing the unconscious," as you call it.

TO: I'm interested that the multiple personality consciousness creates many characters to protect the core identity, attempting to invent and control its own life, rather than just being pulled by Freudian or Jungian strings. It's a model for a new consciousness.

LN: So, you are safely exploring this idea with Tracy in terms of an aesthetic reflection on these hyperbolic, crazy situations. But what about the fact that Tracy claims she doesn't know where these voices come from, that she feels completely ambivalent about seeing all these versions of herself out there?

TO: Tracy, do you know where the glossolalia voice comes from?

TL: There's no way I could ever know. It's just me, it just happens. It's an imitation of something I've heard, my imagining what it would be like, just playing. A lot of these voices that I'm imitating are voices I've heard on T.V.

LN: But have you—as Tony obviously has—researched glossolalia?

TL: There was an event in my childhood at a Baptist church involving my sister. I remember all of a sudden being surrounded by people and she was gone. I looked up and she was in a white robe sitting on the stage, about to be dunked in the water. I couldn't hear anything she was saying, but I could see that her mouth was moving, and people said she was speaking in tongues. I don't think I had ever heard anyone imitate what speaking-in-tongues sounds like or actual documentation of it, only that it sounds garbled. So I guess I channeled my sister.

Hinter der Bühne

Tony Oursler und Tracy Leipold* im Gespräch mit Louise Neri

TONY OURSLER, BIGGER (HEM), 1994, video projector, videotape, wooden stand, cloth, dimensions variable, performance: Catherine Dill / GRÖSSER (SAUM), Videoprojektion, Holzgestell, Stoff, Grösse variabel.

Louise Neri: Wie sind deine Arbeiten, wie ist dein Werk entstanden? Weisst du noch, welche konkreten Schritte du unternommen hast und zu welchen Entdeckungen sie dich geführt haben? Du hast mit Videos in Spielfilmlänge begonnen, und diese haben sich langsam in Einzelbilder verwandelt durch deine Experimente der Gleichzeitigkeit und der Fragmentierung.

Tony Oursler: Mich interessierten immer die Dinge, die drauf und dran waren auseinanderzufallen, deren ursprüngliche Eigenschaften aber noch vorhanden waren. Es ist ein dauernder Kampf, denn ich langweile mich sehr schnell. Als ich begann, mir strukturalistische Filme anzuschauen, gingen mir die dauernden Wiederholungen schlicht auf die Nerven.

LN: Welchen Einfluss hatte das auf deine frühen Arbeiten?

TO: Ich machte nur etwa ein Video pro Jahr – wie THE LONER (1980), SPIN OUT (1983), EVOL (1984) –, weil es wirklich schwierig war, sie herzustellen, es brauchte sehr viel Zeit und Energie. Ich suchte eine neue Art des Erzählens und der Wahrnehmung, ich wollte eine Anti-Hollywood-Ästhetik entwickeln, die mehr mit dem zu tun hatte, was wir wirklich denken und sehen. Als ich zum Beispiel SPIN OUT machte, hatte ich kein Geld und viel zu wenig Platz. So musste der Szenenaufbau immer auf kleinstem Raum stattfinden. Ich klappte mein Bett zusammen, bereitete eine Aufnahme vor und begann mit der Arbeit. EVOL war wie ein aufwendiges Show-Szenario: Es wurde in einem grossen Studio in Buffalo aufgenommen, und ich warb vor Ort haufenweise Teenager an und flog alle meine Freunde ein. Aber bei der Montage setzte mich der Produzent unter enormen Zeitdruck. In beiden Filmen ist der Ton äusserst vielschichtig und eindringlich. Man macht das eigentlich nicht alles in einem Durchgang. Ich versuchte Zeit zu sparen, indem ich die Dinge so dicht aufeinander folgen liess, dass es wirkte, als hätte man direkt jemandem das Hirn angezapft.

Ich habe immer Videos gemacht, egal was ich sonst noch tat, deshalb könnte man meinen, dass ich eigentlich am liebsten Filme oder Fernsehshows machen würde, aber dem ist nicht so. 1991 war mir klargeworden, dass ich genau dies nicht wollte. Der Unterschied zwischen der Arbeit des Künstlers und jener des Filmemachers liegt in der Distanz von Idee und Werk. Das Denken kommt im Film nicht zum Tragen. Natürlich gibt es Filme, die beinahe Kunst sind, aber...

LN: Kubrick entspricht wahrscheinlich am ehesten der Vorstellung eines erfolgreichen Filmemachers, der zugleich Künstler ist. Er ist kühn im Umgang mit der Zeit; in *2001: A Space Odyssey* gibt es Szenen, die

** Tracy Leipold ist Schauspielerin und arbeitet regelmässig mit Tony Oursler zusammen.*

TONY OURSLER, undated, untitled early drawing / nicht datierte frühe Zeichnung ohne Titel.

fünfundzwanzig Minuten dauern, ohne dass etwas Nennenswertes passiert. Es ist ein tranceähnlicher Zustand. Genauso kann man eine deiner Arbeiten in einem Sekundenbruchteil erfassen, aber je mehr Zeit man damit zubringt, desto deutlicher wird ihre formale Raffinesse und Komplexität. Hinsichtlich Form und Zeit funktioniert sie ähnlich wie ein Gemälde, eine Skulptur oder eine Zeichnung. Sie setzt beim Betrachter dieselben gedanklichen Mechanismen in Gang.

TO: Ja. Als ich die Skripts für einige meiner ersten Figuren schrieb, spielte ich damit, wie sie als Installationen funktionieren würden. Meine ersten Versuche waren ziemlich seltsam, weil sie zu textlastig ausfielen und quasi eine lineare Fortsetzung des narrativen Films und seiner verschiedenen Genres – Horror, Science-fiction, Softporno usw. – waren. Der nächste Schritt war eine Art von Dekonstruktion der «Welt des Bildschirms und der Filmleinwand» und ihrer Rituale und psychischen Zusammenhänge. Ich liess die lineare Dekonstruktion fallen zugunsten einer Katalogisierung emotionaler Zustände.

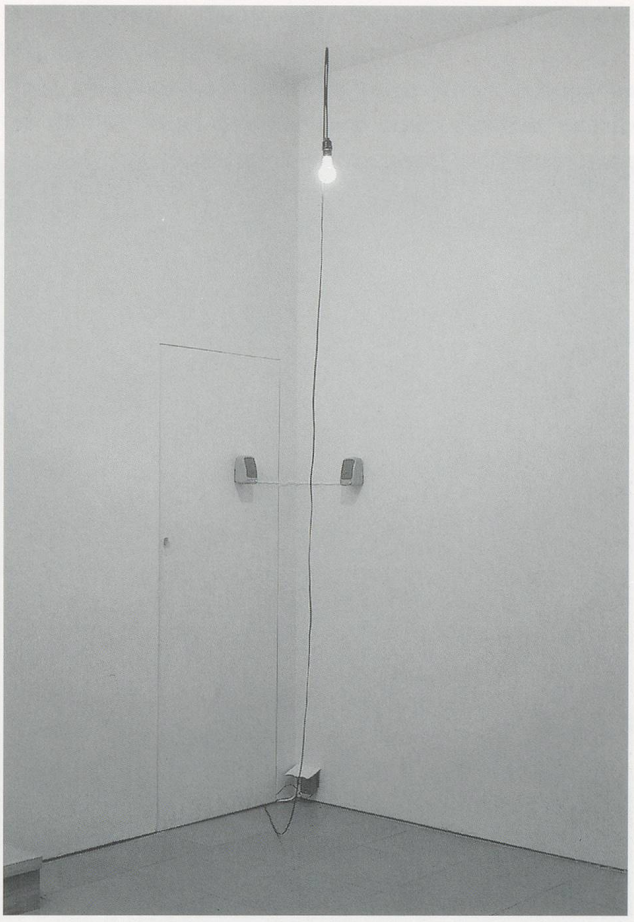
LN: Weshalb fühlst du dich zu so heftigen emotionalen Ausbrüchen hingezogen?

TO: Aus demselben Grund, wie manche Künstler gewisse Farben bevorzugen. Dieses rohe Material ist wichtig für mich, und Tracys Interpretation ist einfach hinreissend. Ich arrangiere diese Gefühle wie Musiknoten, einfach um zu sehen, was passiert. Ich bearbeite sie beinah bis zur Zerstörung. Dadurch können sie zu einem Spezialeffekt im Film oder zum Repertoire-Bestandteil eines guten Schauspielers oder zur Beleidigung eines Passanten werden. Es begann damit, dass ich Tracy zum Weinen brachte. Die Gefühle hörten auf, glaubwürdig zu sein, und erhielten eine neue Dimension.

Unsere Kultur ist ganz besessen vom Thema Horror/Sex/Gewalt. Wir sehen das offenbar gern, und die Tatsache, dass wir das tun, lässt mich nicht los.

LN: Wie erarbeitest du den konkreten Ausdruck einer Angst oder Neurose? Indem du dich selbst in einen solchen Zustand hinein versetzt?

TO: Viele der neueren Arbeiten habe ich auf ganz neue Art geschrieben. Ich mache das seit einiger Zeit so: Ich schalte mehrere Fernseh- und Radioapparate gleichzeitig ein, alle gleich laut, und schreibe dann stundenlang, während ich laufend die Sender wechsle. Daraus ergibt sich ein Themensalat, bei dem ich nicht mehr unterscheiden kann, was ich denke und was von aussen dazugekommen ist, all die verschiedenen Stimmen sind letztlich eine Stimme. Diese Methode ist ein Resultat meiner Beschäftigung mit der multiplen Persönlichkeit. Ich hatte Doppelgängerpaare gemacht, zwei Figuren, die dasassen und redeten, grosse Figuren und kleine, die auf verschiedene Weise miteinander kommunizierten, aber ich



TONY OURSLER, TALKING LIGHT, 1996, light bulb and cable, speaker system, 138¾ x 27½ x 47¼" (installation variable) / SPRECHENDES LICHT, Glühbirne und Kabel, Lautsprecheranlage, 352,5 x 70 x 120 cm (variable Installation). (PHOTO: STEPHEN WHITE)

hatte schon lange eine Gruppe machen wollen, die als ein Ganzes funktionierte. Eines der Bücher über die multiple Persönlichkeit hiess *The Flock* (Die Herde). Die Vorstellung von all diesen Persönlichkeiten in einem einzigen Kopf gefiel mir. So entstand das Drehbuch zu FLOCK (1996).

Tracy sprach den Text und setzte dabei verschiedene Stimmen ein. Ich nahm dieses Video als Ausgangsprodukt und bearbeitete es, ich verwendete eine Schleifentechnik, die es ermöglichte, verschieden grosse Gesichter gleichzeitig auf den Bildschirm zu projizieren. Das Ganze war sehr intuitiv. Ich richtete einfach die Gesichter irgendwie auf den Schirm aus, weil sie alle vom selben Projektor kamen. Ich war fasziniert von dieser Arbeit und davon, wie die Gesichter zusammen als Horde funktionierten. Ich ging jeweils in ein Restaurant oder eine Bar und zeichnete die Geräusche dort auf; es klingt unglaublich, wenn man das abspielt. Man versteht einzelne Gesprächsfetzen, aber das Ganze ist nur ein Geraune, ein «Rhabarber» – das wahre Leben, halt.

Bei den Skulpturen musste ich den Prozess umkehren, weil ich die Skulpturen dem Video anpassen musste. Durch die Montage war die Zahl der Figuren und ihr Verhältnis zueinander bereits festgelegt. Meine Lieblingsfigur ist die winzige, deren Kopf etwa durch fünfundzwanzig Pixel wiedergegeben wird. Sie ist etwas, was ich, wenn möglich, wirklich gern weiter ausarbeiten würde, denn sie geht zurück auf meine Idee von Dingen, die nur am Rand des Verschwindens existieren.

LN: Wie kamst du darauf, das zeitliche Nacheinander in ein räumliches Nebeneinander überzuführen?

TO: In den frühen Videos spielten die Figuren die Hauptrolle, und erst später, etwa ab 1989, begannen sie den Raum ausserhalb zu erobern. Ich war auf dieses wunderschöne Buch mit Photos von amerikanischen Vogelscheuchen gestossen, und das gab den Ausschlag. Ich wollte die ganze Geschichte der bildlichen Gestaltung kurzschliessen. Der Videoschleier legte sich über diese Puppen oder Körperfragmente und verhinderte so, dass ich sie als Skulpturen behandeln musste. Ein bisschen von ihrer Magie ging verloren, als sie den Bildschirm verliessen, denn solange man in den Bildschirm schaute, existierten sie mehr in den Köpfen der Betrachter als irgendwo sonst.

LN: Vogelscheuchen sind Totems, Talismane.

TO: Genau – dieses Ding schützt deine Pflanzen oder verscheucht böse Geister. Es hat ganz direkt mit dem Ursprung der Kunst zu tun und mit dem Ursprung des Schauspiels. Es ist wichtig, diese Elemente der Volkskultur zu beachten, um zu verstehen, wie Leute ohne besondere ästhetische Bildung ihre gestalterischen Probleme gelöst haben.

TONY OURSLER, installation shot, "Tony Oursler," Lisson Gallery, London, 1996 / Ausstellung «Tony Oursler» in der Lisson Gallery. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Also ging ich in Brockenhäuser, kaufte Anzüge und versuchte sie auf hundert Arten zu verändern, um ihre Möglichkeiten – vom blossen Anzug bis zur menschlichen Gestalt – zu erforschen. Sie hatten etwas sehr Frankensteinisches. Ich stopfte und nähte, aber das Problem war, dass zwar die Eleganz und Bewegung der Anzüge überzeugte, dass sie aber zu statisch wirkten, sobald ich Gesichter hinzufügte. Deshalb hatten die ersten Figuren keine Köpfe. Es waren Arbeiten zum Thema Überwachung: Die kopflosen Figuren standen in der Galerie, und eine hatte eine Linse, die aus ihrer Hosentür hervorlugte wie ein Penis, eine andere war über einen Monitor gestülpt, der ein geschlossenes System mit Kamera war. Es ging um Machtkonstellationen; eine Figur beobachtete und verfügte über die Kamera, die andere sah sich selbst auf dem Bildschirm. Der Blut- oder Energiestrom zwischen diesen kopflosen Gestalten bestand in der Überwachung und Übertragung. Solche Dinge machte ich, bevor ich die Miniatur-Flüssigkristalldioden-Projektoren entdeckte.

LN: Also machtest du die Köpfe von Anfang an mit Video?

TO: Erst nachdem ich einige andere Dinge ausprobiert hatte, etwa die Anzüge mit dazu passenden monochromen Köpfen, einfach Formen ohne irgendwas drauf. Als ich schliesslich mit den Projektoren umgehen konnte, begannen die Köpfe zu dominieren. Die ersten Figuren waren anatomisch korrekt, aber als das Video immer wichtiger wurde, wurden die Köpfe immer grösser, und die Körper fielen immer mehr in sich zusammen. Das geschah blitzschnell. Bei F/X PLOTTER (1992) etwa musste man sehr genau hinschauen, um die Arme und Bei-

ne auszumachen; es war ein ganz leerer, zusammengefallener Anzug.

Es gibt einige Arbeiten, die weniger bekannt sind, bei denen ich ganze Figuren auf Teile einer anderen Figur projizierte, etwa BIGGER (HEM) (1994). Es ging darum, sich ein anderes Ich im eigenen Bauch vorzustellen oder eines, das dich in die Fersen piekst. In SYSTEM FOR DRAMATIC FEEDBACK (1994) wurde ein wirklicher, erigierender und wieder abschlaffender Penis auf die Puppe projiziert. Aber ich stellte fest, dass es den Leuten viel schwerer fällt, eine Beziehung zur Puppe herzustellen, sobald es nicht mehr um den Kopf geht.

LN: Das projizierte Glied erscheint hier eher pornographisch; nicht weil es ein Genital ist, sondern weil der Körper auf gesichtslose Teile reduziert ist.

TO: Ich fragte mich nun, was geschähe, wenn die Körper ganz verschwinden würden. Ich glaube, auf diesem Weg kam ich auf SUBMERGED (1996), das völlig körperlos ist. Als ich an den Sachen mit den Augen arbeitete, dachte ich, ich würde dieselbe emotionale Wirkung erreichen wie vorher. Aber ich entdeckte, dass das Auge ein reptilähnliches Organ ist: Es ist das Gesicht – die Haut um die Augen herum, der Mund, die Kopfform –, das Gefühle hervorruft. Sobald man die Augen isoliert und auf jene Kugeln projiziert, sind sie völlig emotionslos. Zunächst war das irritierend, aber dann gefiel es mir sehr, denn es versetzte die Objekte in einen unbewussten Dämmerzustand. Sie wurden zu blossen lichtmessenden Organen in rein peristaltischer Bewegung.

LN: Dieser Gedanke der fortschreitenden Entkörperlichung in deiner Arbeit ist faszinierend. Im Erzählkino ist die Logik des Gefühls vom Körper und seinem psychologischen Umfeld abhängig, du aber entfernst den Körper und mit ihm auch das Umfeld und die Story. Wie weit kannst du das noch treiben, bevor sich alles zersetzt?

TO: In TALKING LIGHT (1996) ist die Präsenz auf eine einzige Lichtquelle reduziert, die via Tonspur gesteuert wird. Und nun arbeite ich an einer grösseren Sache für das *San Diego Museum of Contemporary Art,* einem Glasraum mit einer einzigen Lichtquelle darin und einem Tonband ausserhalb. Es wird Tag und Nacht laufen.

LN: O Gott. – Tracy, wenn Tony Regie führt, weisst du, was du tust?

Tracy Leipold: Meistens nicht. Ich mache es einfach irgendwie, immer einen Schritt jenseits meiner selbst, so läuft es jedenfalls, wenn's klappt.

LN: Gehen die Aufnahmen schnell?

TL: Normalerweise ja. Es sind fortlaufende Aufnahmen von etwa zehn Minuten, deren Höhepunkt jeweils in der Mitte liegt; dieser Bogen ist für mich ein natürlicher Rhythmus.

LN: Ist es eine Art methodischer Schauspielkunst, in der du eingeübte Emotionen durchspielst? Mir scheint, du musst über gewisse Formeln verfügen, sonst wäre die Form nicht so entwickelt, so vollkommen im Gleichgewicht.

TL: Ich beginne langsam, dann steigert es sich immer mehr, und schliesslich lasse ich es fallen; ich glaube, das hat auch mit dem Text zu tun. Je länger, je mehr werden die Intensität und die Höhepunkte durch den Text und meine Interpretationsweise bestimmt. Bei den Arbeiten, in denen es um verschiedene Gefühle ging, besprachen Tony und ich, wie «lang» jedes Gefühl dauern sollte und wo die Grenze liegen sollte, zum Beispiel zwischen erotischem und zornigem Erregtsein. Während der Aufnahme begann ich hin und her zu pendeln zwischen zwei Gefühlen, und Tony gab mir ein Handzeichen, wann ich den Wechsel vollziehen sollte. So lag die Dynamik der Aufnahme weitgehend in seiner Hand.

LN: Tony, sind deine Entscheidungen intuitiv, hast du eine Art Lichtmesser oder Aufbauschema im Kopf?

TO: Da ich selbst Schauspieler bin, weiss ich, dass man neben all dem technischen Zeugs auch das Ziel nie aus den Augen verlieren darf. Manchmal ist das schlicht zu viel verlangt, und ein direktes Feedback, wie Tracy und ich das praktizieren, ist ein weiteres Kontrollwerkzeug, das Freiheit ermöglicht.

LN: Und eine Frage der Disziplin, wenn man alles in einer Aufnahme reinbringen muss. Ohne zweite Chance, aus finanziellen Gründen.

TO: Das ist der Unterschied zwischen der Installation und dem Film. Nach und nach wurde mir klar, dass wir viel flexibler waren, als wir zunächst dachten. Die Kamera dehnt und erweitert die Zeit und die Gegenwart der Zeit. Also neigen die Leute

dazu, ihr Denken zu beschleunigen. Kino heisst Verdichtung, weil es unterhalten will. Kino ist eine Verdichtung von Tausenden von Arbeitsstunden einer Menge von Mitwirkenden – Regisseur, Drehbuchautor, Schauspieler, Kulissenschieber usw. – zu anderthalb Stunden. Deshalb ist es so aufregend für die Zuschauer. Dagegen sind meine Arbeiten, da sie nicht unterhalten oder eine Hyperzeit wiedergeben wollen, in gewissem Sinn «unbelebt».

LN: Man könnte sagen, du arbeitest eher mit dramatischen «Frequenzen» als mit dramatischen Begebenheiten. Und zur inneren Struktur deiner Skulpturen gehört Tracys Projektion jener hohen Frequenzen, die eine kathartische Wirkung haben.

TO: Manchmal zwinge ich Tracy dazu, mit demselben immer weiter fortzufahren.

TL: Manchmal, wenn der Ball ins Rollen kommt, rollt und rollt er, und plötzlich ist Schluss.

TO: Manche dieser Ausdrucksformen erreichst du, indem du dir vorstellst, es passiere dir oder jemand anderem etwas Furchtbares, und dann reagierst du darauf. Und wenn du den Ton herauslässt, hörst du ihn selbst, und das steigert dein Gefühl noch mehr. So läuft ein Prozess in deinem Inneren ab.

TL: Ich glaube nicht, dass ich je von Anfang an versucht habe mir etwas vorzustellen, aber wenn ich meine Stimme höre, tauchen die Bilder auf. Wenn man sich selbst schreien hört, ist das nichts Körperliches.

TO: Also spaltest du dich auf! Genau wie ich vermutet habe.

TL: Alles entsteht durch Feedback.

LN: Es gibt überall Entsprechungen in deinem Werk: den visuellen Aspekt, den akustischen Aspekt, die Vermischung dieser beiden mit einem dritten, während ein zeitliches, in Punkte aufgerastertes Bild mit einem festen Körper in Verbindung gebracht wird. Alles ist verschlungen und vermischt in diesem dichten Produktionsnetz. Und wenn du einen Fehler machst, fällt die Konstruktion und damit die ganze Form auseinander.

TO: Genau. Es ist das absolute Minimum, das nötig ist, um die Form zusammenzuhalten.

LN: Diese formale Spannung ist fast immateriell.

TO: Ich halte diese Arbeiten für immateriell. Zunächst war ich betroffen, dass es schien, als hätte die Figur ihren Kopf irgendwie in eine andere Dimension hinüber gestreckt, und trotzdem war sie noch hier. Wir konnten sie sehen, aber sie konnte uns nicht sehen. Sie erlebte gewisse Dinge und setzte uns ihnen aus, aber wir bleiben blind für die Ursache dieser Erlebnisse. Hier kommt für mich Tracys Arbeit herein. Es entsteht ein Raum, in den kein anderer eindringen kann, weil sich alles innerhalb des eigenen Kopfes abspielt.

LN: Wenn man es zu berühren versucht, löst es sich auf. Versuchen die Leute eigentlich deine Arbeiten zu berühren?

TO: Ja.

TL: Ja, natürlich.

LN: Das gefällt mir an FLOCK: Es ist so real. Kinder glauben an Märchen und möchten, dass ihre Puppen sprechen. Und hier tun sie's!

TO: Ich würde gern eine Puppenserie für Kinder machen. Aber wegen der teuren Technologie würde sie unerschwinglich.

LN: In einigen Jahren wird es wahrscheinlich Projektionsapparate geben, die so klein sein werden, dass sie in die Köpfe hineinpassen. Aber heute verkörpert die Gegenwart des Projektors noch deine Präsenz als Regisseur und Filmer und den Akt deiner Aufnahme von Tracys Performance.

TO: Kommt hinzu, dass das Ganze ohne die Projektoren auf einer neuen Ebene des Magischen spielen würde, statt auf der der Performance. Zu Beginn hatte ich damit zu kämpfen, mit diesem ganzen technischen Aufwand. Aber es ist wie im Kabuki-Theater, wo drei oder vier Typen eine Blume, einen Schmetterling oder eine Wolke darstellen; zuerst ist es irritierend, aber allmählich beachtet man sie nicht mehr, und die Konstruktion der Szene wird unsichtbar. So war es mit den Augen-Arbeiten. Das Auge ist ein Mechanismus, der ähnlich funktioniert wie ein kleines Theater oder eine Kamera, was auf dasselbe herauskommt – es ist nur eine Frage der Richtung des Lichtstrahls.

LN: Du hast gesagt, dass das, was Tracy und du zuerst zusammen machten, «vorsprachlich» gewesen sei, sehr gefühlsbezogen und nur lose im Drehbuch angedeutet. Erst im Lauf der Zeit seien die Drehbücher ausführlicher geworden. Warum?

TO: Als Anfang unserer Zusammenarbeit gefiel

mir das Resultat nicht, weil ich den Text schrieb und Tracy das Gefühl beisteuerte. Deshalb begannen wir, beliebige Sätze in das Gemisch der emotionalen Texte und Aussagen einzustreuen. Tracy sagte etwa «God dammit» oder «Get outta my face!», oder sie begann zu lachen und brachte so einen Rhythmus ins Ganze. Eine meiner Lieblingsfiguren war ein total sarkastischer Gangster. Ich erinnere mich an zwei Kinder, die sich das ansahen. Tracy sagte, «Fuck off! ba-da-bing, ba-da-boom!» und die beiden fanden es prima. Tracy, wie haben wir das damals bloss gemacht?

TL: Du hast zugehört, und wenn dir etwas in den Sinn kam, hast du es mir zugeflüstert. Es waren nur wenige Zeilen Text, und dazwischen wurde irgendein emotionaler Prozess angedeutet.

TO: Es war sehr spontan, weil die Mikrophone, die wir hatten, derart mies waren, dass ich dir die nächsten Brocken jeweils wirklich gleich zuflüstern konnte. Es ging darum, was man tun konnte, ohne wirklich Sprache zu gebrauchen, einfach eine Reihe von Ausdrücken, die hin und wieder durch ein Lachen oder Knurren akzentuiert wurden. Das war wirklich wichtig für unsere Entwicklung, denn wie bei der Live-Montage machten wir Dinge, die gewöhnlich nicht zusammengehen.

LN: Wie seid ihr von der Idee des Vorsprachlichen zur Untersuchung der multiplen Persönlichkeit gekommen?

TO: 1994 arbeiteten wir an JUDY. Tracy wurde dabei mehrfach auf ein Environment aus verschiedenen Gegenständen projiziert, als veränderliche Person, die sich aufspaltete und mit sich selbst ein Gespräch führte. Damit war die Idee, eine Gestalt für mehrere verschiedene Personen einzusetzen, geboren. Alle Drehbücher danach bestanden aus Fragmenten, also erfand Tracy auf meine Bitte hin diese verschiedenen Stimmen. Sie begann mit der höchstmöglichen Stimme und fuhr dann mit der tiefsten weiter, die irgendwie androgyn wirkte. Während die Texte vorher durch das Geräusch eines Kusses oder eines Lachers durchbrochen wurden, geschah das jetzt durch die unterschiedlichen Charaktere. Da war also die hohe Stimme, die tiefe Stimme...

TL: ... die langsame Stimme, die gehetzte Stimme.

TO: Dann bat ich dich zu versuchen, ob du mit herausgestreckter Zunge sprechen kannst, und das ergab die lallende Stimme. Die Glossolalie kam etwa zur gleichen Zeit wie die Tierstimmen.

LN: Dich fasziniert also das Kanalisieren oder «Dirigieren des Unbewussten», wie du es nennst?

TO: Ich finde es interessant, dass das mehrfach gespaltene Bewusstsein mehrere Personen erzeugt, um die zentrale Identität zu sichern, dass es versucht, das eigene Leben zu entwerfen und zu kontrollieren, und nicht an irgendwelchen Freudschen oder Jungschen Marionettenfäden hängt. Es ist ein Modell für ein neues Bewusstsein.

LN: Du untersuchst also diesen Gedanken mit Tracy im sicheren Rahmen einer ästhetischen Reflexion über diese verrückten Extremsituationen. Aber was sagst du dazu, dass Tracy behauptet, sie wisse nicht, woher diese Stimmen kämen, und dass sie sehr zwiespältige Gefühle habe angesichts der verschiedenen Versionen ihrer selbst dort draussen im Raum?

TO: Tracy, weisst du, woher die automatischen Stimmen kommen, oder nicht?

TL: Wie sollte ich das wissen. Ich bin es, es passiert einfach. Es ist eine Nachahmung von etwas, was ich gehört habe, meine Vorstellung davon, wie es sein könnte, einfach ein Spiel. Viele der Stimmen, die ich imitiere, habe ich im Fernsehen gehört.

LN: Aber hast du – wie Tony das offensichtlich getan hat – dich über Glossolalie informiert?

TL: Es gab da ein Ereignis in meiner Kindheit in einer Baptistenkirche. Es ging um meine Schwester. Ich erinnere mich, dass ich plötzlich von Leuten umgeben war, und sie war weg. Ich sah nach oben, und da sass sie, in einem weissen Kleid, im Begriff, ins Wasser getaucht zu werden. Ich konnte nichts von dem hören, was sie sagte, aber ich sah, dass ihre Lippen sich bewegten, und die Leute sagten, sie rede in Zungen. Sie sah etwas seltsam aus. Ich glaube, ich hatte nie eine Imitation des Sprechens in Zungen gehört und auch keine echte Aufzeichnung davon. Ich wusste nur, dass es verzerrt tönt. Also bin ich wohl das Medium meiner Schwester.

(Übersetzung: Wilma Parker)

TONY OURSLER, SKETCHYBLUE, 1996, 2 videoprojectors, 2 tapes, sound, approx. 96 x 108 x 60", performance by Tracy Leipold / FLÜCHTIGES BLAU, Videoprojektion mit 2 Projektoren und Ton, ca. 244 x 275 x 152 cm, Performance: Tracy Leipold.

Excerpt from Soundtrack / Textbeispiel aus SKETCHYBLUE:

HEY. SKETCHY. RED LIGHT. BLUE LIGHT. I CAN'T TELL THE DIFFERENCE... STOP (INHALE) SMELL THE FLOWERS. INFORMATION IS SKETCHY. THE SOUND IS DEAFENING...GRIEF, ANGER, LOSS, OHIO, TEXAS, UTAH. HOO, HOO, HOO. YOU KNOW...LIFE IS A JOURNEY...PLUG IN, GLUG GIN, RIG CHIN, 605GK24, 9:30, 1984...TAKE IT OR LEAVE IT. WHO CARES? I DO. NO, INFORMATION IS SKETCHY. MY CLOTHES ARE ON INSIDE OUT. STOP STEALING MY MEMORIES. STOP STEALING...MY MEMORIES. I CAN HEAR THEM BUT I CAN'T UNDERSTAND WHAT THEY ARE SAYING. WACKO. WACKO. WACKO. THIS IS NOT HAPPENING...THIS IS NOT HAPPENING...WHAT ROLE DID YOU PLAY? DARKER GOOD... YOU NEVER SAW THIS, IT NEVER HAPPENED.

HE. FLÜCHTIG. ROTES LICHT. BLAUES LICHT. ICH KANN'S NICHT UNTERSCHEIDEN... HALT (ATME EIN). RIECH MAL, DIE BLUMEN. DIE INFORMATION IST FLÜCHTIG. DER TON IST OHRENBETÄUBEND... KUMMER, WUT, VERLUST, OHIO, TEXAS, UTAH. HUU, HUU, HUU. WEISST DU ... DAS LEBEN IST EINE REISE ... STECK DEN STÖPSEL REIN, SCHLUCK GIN, STRECK DAS KINN. 605GK24, 9 UHR 30, 1984 ... NIMM, ODER LASS ES BLEIBEN. WEN KÜMMERT'S? MICH. NEIN, INFORMATION IST FLÜCHTIG. ICH TRAGE MEINE KLEIDER VERKEHRTHERUM. HÖR AUF, MIR MEINE ERINNERUNGEN ZU STEHLEN. HÖR AUF ZU STEHLEN ... MEINE ERINNERUNGEN. ICH KANN SIE HÖREN, ABER ICH KANN NICHT VERSTEHEN, WAS SIE SAGEN. BÄNG. BÄNG. BÄNG. DAS GESCHIEHT NICHT WIRKLICH ... DAS GESCHIEHT NICHT ... WELCHE ROLLE HAST DU GESPIELT? DUNKLER GUT ... DU HAST DAS NIE GESEHEN, ES IST NIE GESCHEHEN.

LYNNE COOKE

Tony Oursler: *ALTERS*

...Video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object—an Other—and invest it in the Self, wrote Rosalind Krauss in a pioneering study of seventies video.[1] Basing her analysis on a series of single-channel videotapes, she argued that the video apparatus functioned as a mirror, and that the works of art it generated served as records of this technologically mediated, narcissistic encounter. Describing that mode of seventies practice as "intrasubjective," David Joselit has identified an alternate yet concurrent mode, based in video installation, which he designates "intersubjective."[2] Citing installations by Dan Graham and Peter Campus, which also incorporated instant feedback, Joselit contends that this second strand of video art was engaged in a psychological self-encounter constructed in and by social space. These two modes of narcissism suggest, he concludes, "the continuum along which video practice has long been charted: On the one hand as a privatized exploration of the self, and on the other as a remapping of the discursive formations of the mass media."[3]

Tony Oursler's recent video projections imbricate these two strands, weaving them together with the tropes of mass-media pop-psychologizing in a reevaluation of the medium's novel capacity for instant feedback. While he, too, attributes metaphorical power to that technological innovation, Oursler dispenses with the technique itself. Though he still keeps the projected image hostage to its source, he relinquishes the monitor, which the two earlier theoretical models had used both as a vehicle and as the literal site of encounter. Replacing the immaterial transmission of the screen with a projection in real space, Oursler not only makes these embodiments incarnate but posits as integral to such self-encounters a disturbing, phantasmic actuality.

Since 1992, Oursler has been employing mannikins—dolls and puppets—onto whose heads he projects faces. Emoting at the least, but more often narrating at length, these figures whine, wail, threaten, complain, and cajole relentlessly, indifferent to the presence—or absence—of anyone else. Prisoners of various predicaments whose physical circumstances are only manifestations or exacerbations of their mental disorders, they heedlessly pour forth their litanies of woe into the darkened gallery spaces. In GET AWAY 2 (1994) the figure lies prone, staring balefully from beneath the corner of a mattress which pins it to the ground; the "alter" of JUDY (1994) cowers underneath a sofa, one side of which has been propped up to create a makeshift shelter. WHITE TRASH/PHOBIC (1993) presents its dual, overlapping psyches as protagonists who engage in an abstract conversation while wedged in opposite

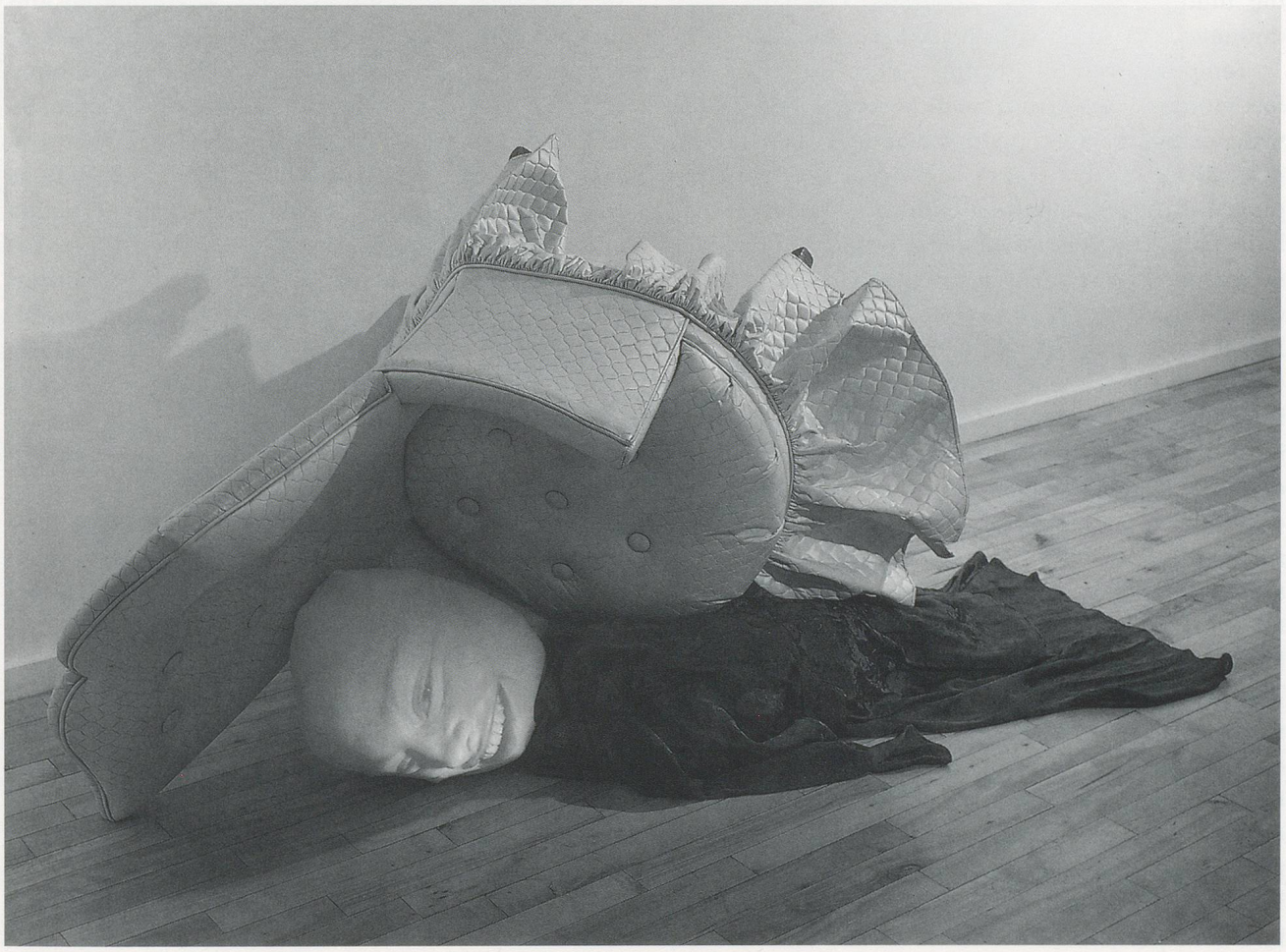
LYNNE COOKE is a writer and is Curator at Dia Center for the Arts, New York City.

corners of a room. Others are crammed into—or alternately, take refuge in—giant empty pill capsules, the possible sources of their delirious ravings.

The term Oursler prefers for these characters, these spectral manifestations, is "effigy." While the word may be a synonym for a sculpted likeness, it also has a more specific meaning, one that catches the dark undertones ever present in his art: "a crude figure often in the form of a stuffed dummy that is tortured or disposed of (often by burning or by hanging) to represent treatment felt to be due to a person who is the object of hatred."[4] From golems to voodoo dolls, effigies thus have manifold affiliates which function similarly as repositories of malevolent projections or repressed desires, cravings, and fantasies.

Staring back at the beams of light illuminating them, Oursler's projected figures seem transfixed by the very sources of their being. The transference of the physiognomy from the depthless screen of the monitor to the discombobulated body of a mannikin enacts metaphorically that externalizing of the self or part-self which characterizes dissociations of the

TONY OURSLER, STONE BLUE, 1995,
video projector and tape, large cloth figure, white plastic chair, performance by Tracy Leipold /
KATZENJAMMER, Videoprojektor und -tape, grosse Stoffpuppe, weisser Plastikstuhl, Performance: Tracy Leipold.



psyche; that is, it mirrors that unconscious defense mechanism in which a set of mental activities is split off from the mainstream of consciousness to function as a separate unit. Irrespective of identifications as hysterical, phobic, obsessive, manic, paranoic, depressive, or psychotic, Oursler's spectral characters exhibit the unidimensional persona of the crazed or possessed. Narcissistically fixated by the glare that animates them, they take on hallucinatory appearances reminiscent of phantoms, poltergeists, grotesques and ghouls—the archetypal protagonists not only of nightmares but of the modern genres of horror and their timeless predecessors, folk tales: all sanctioned collective repositories for the repressed and the suppressed. In addition to supplementing these traditional arenas for figuring psychoses and neuroses, today's mass media welcomes variants in the guise of docudramas and tabloid scoops featuring multiple personality disorders. Oursler's eerie dummies partake equally of all these realms.

Temporarily relinquishing video, over the past few months Oursler has made several works which, while retaining his signature makeshift fabrication, now allude to the rapidly evolving media of computer-based technologies. Reduced to a bare electric bulb paired with a synchronized sound track, this series no longer addresses the psychopathologies of the self but the very basis of identity in any subject. In TALKING LIGHT (1996), for example, a bare lightbulb and a synchronized, forlorn voice burst forth intermittently into the silent darkness of the exhibition space. Divested of all corporeality and condemned to repeating its tedious monologue in an undefined and indefinite space, this disembodied speaker comes one stage closer to annihilation than the talkative, truncated organs found in SUBMERGED (1995–1996) and related works, which are kept "alive" in jars of a formaldehyde-like substance. The possession of a body, and hence the capacity to situate itself physically in space, is a prerequisite not only for being able to take up a position as a subject, but is the very foundation of a coherent identity. In certain psychotic states, notably psychasthenia, subjectivity is no longer anchored in the body, since the body and subject fail to mesh. Such psychotics both lose their perspective on the world and cease to be a source of perception, for space itself captivates and replaces them. This results, according to theorist Elizabeth Grosz, in the primacy of the subject's own perspective being "replaced by the gaze of another for whom the subject is merely a point in space, not the focal point organizing space."[5]

TALKING LIGHT might be read as a wry reprise of Samuel Beckett's famous protagonist from *Not I,* which also spews its fractured monologue out into a dimensionless world. Like Oursler's, Beckett's sparely embodied subject—nothing but a silhouetted mouth—displaces its identity (in this case from the first to the third person, "she"), and yet its laconic utterances convey an unexpected resilience, a surprising irrepressibility. By contrast, TALKING LIGHT'S wan stutterer, devoid of all forms of dissociation, of all externalizing, lacks not only the possibility of self-encounter but even a self-sustaining, if deprecatory, humor. Split off from its physical body and hence deprived of spatial coordinates, this spark of consciousness, this blip in a limitless and liminal void, offers a sly yet incisive critique of the immaterial subjects deemed unique to cyberspace. The avatars of cyberspace identities extoll the freedoms that stem from the transparency, dispensability and redundancy of the body—mere "meat"—yet for Grosz and other skeptical critics, such conditions both create a radically flawed subject, and are inimical to the task of self-consolidation or self-reconstruction. Indeed, as TALKING LIGHT attests, they closely approximate the symptoms of certain psychoses. If this bleak work is prophetic of his future forays, for Oursler the virtual worlds of electronic and cyberspace are unlikely to prove any more reassuring or reaffirming than the tragicomic universe overrun with phantom representations that is his vision of our everyday, phenomenal world.

1) Rosalind Krauss, "Video: The Aesthetics of Narcissism," *October* 1 (Spring, 1976), p. 57.
2) David Joselit, "Film and Video Installation in the Biennale of Sydney," unpublished paper, 1996.
3) Ibid.
4) *Webster's Third New International Dictionary,* 1986.
5) Elizabeth Grosz, "Lived Spatiality: Insect Space/Virtual Sex," *Agenda* 26–27 (November/December and January/February, 1992–1993), p. 7.

TONY OURSLER, FLOWERS (UNDERMIND), detail of JUDY, 1994,
video projector and tape, silk flowers, dimensions variable, performance by Tracy Leipold / Videoprojektion auf Seidenblumen, Grösse variabel.

LYNNE COOKE

Tony Ourslers ALTER EGOS

...Das eigentliche Medium des Video ist eine psychologische Situation, in der die Aufmerksamkeit vom äusseren Gegenstand – einem anderen – abgezogen und auf das Selbst gerichtet wird, schrieb Rosalind Krauss in einer bahnbrechenden Studie über die Videofilme der siebziger Jahre.[1] Ihre Analyse basierte auf einer Reihe von Einkanal-Videos und zeigte, dass der Video-Apparat als eine Art Spiegel dient; die dabei entstehenden Kunstwerke verstand sie als Aufzeichnungen dieser technologisch vermittelten, narzisstischen Begegnung. David Joselit nennt diese Praxis der siebziger Jahre «intrasubjektiv», während er die gleichzeitig entwickelte, auf der Videoinstallation aufbauende Variante als «intersubjektiv» bezeichnet.[2] Er führt Installationen von Dan Graham und Peter Campus an, die ebenfalls mit dem sofortigen Feedback arbeiten, und behauptet, dass diese zweite Form der Videokunst auf die psychologische Begegnung mit sich selbst im und durch den sozialen Raum zielt. Er kommt zu dem Schluss, dass diese zwei Formen von Narzissmus «jenes Kontinuum bilden, in dem die Videopraxis sich lange Zeit entwickelt hat: einerseits als private Erkundung des Selbst und andererseits als Nachvollzug der Diskursformen der Massenmedien.»[3]

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

Tony Ourslers neue Videoprojektionen verknüpfen diese beiden Entwicklungsstränge und verbinden sie mit den Bildformeln der populär-psychologischen Massenmedien zu einer Neueinschätzung der überraschenden Möglichkeiten dieses Mediums, das ein unmittelbares Feedback zu liefern vermag. Während Oursler dieser technologischen Innovation auch metaphorische Kräfte zuschreibt, geht er zugleich aber doch auf Distanz zur Technik selbst. Das projizierte Bild bleibt zwar bei ihm auch unmittelbar an seinen Ursprung gebunden, aber der Monitor, der in den beiden früheren theoretischen Modellen sowohl als Vehikel wie auch im wörtlichen Sinn als Ort der Begegnung gedient hat, ist verschwunden. Oursler ersetzt die immaterielle Bildschirmübertragung durch eine Projektion im realen Raum; solchermassen konkretisiert er die Verkörperung und beschwört zugleich den irritierend phantasmatischen Realismus solcher Selbstbegegnungen.

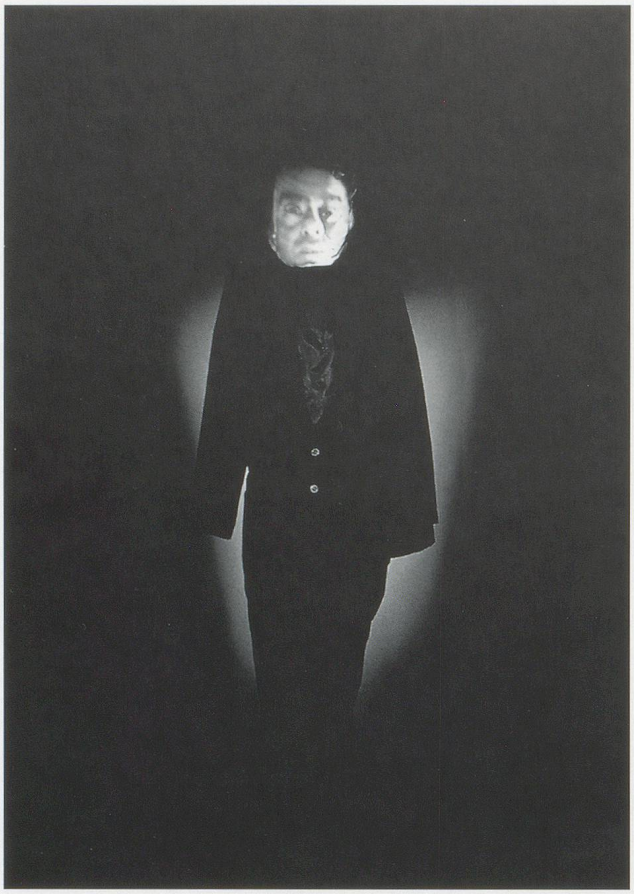
Seit 1992 arbeitet Oursler mit Puppen und Figuren, auf deren Köpfe er Gesichter projiziert. Diese Figuren mimen Gefühle, noch häufiger aber erzählen sie Geschichten, und dabei jammern, schreien, schimpfen, drohen und beschwatzen sie uns unaufhörlich, egal ob ihnen jemand zuhört oder nicht. Gefangen in den Schranken einer physischen Situation, die lediglich Ausdruck bzw. Verschärfung ihrer geistigen Verwirrtheit ist, erfüllen sie die verdunkelten Galerieräume rücksichtslos mit ihren Klagelitaneien. In GET AWAY 2 (Entkommen 2, 1994) liegt die Figur darnieder und stiert traurig unter

der Ecke der Matratze hervor, die sie zu Boden drückt. Das Alter ego in JUDY (1994) kauert unter einem Sofa, dessen eine Seite so aufgebockt ist, dass es einen notdürftigen Unterschlupf bietet. WHITE TRASH/PHOBIC (Weisser Plunder/Phobisch, 1993) präsentiert zwei einander überlagernde Psychen als Protagonisten, die in eine abstrakte Unterhaltung vertieft sind, während sie sich in zwei einander gegenüber liegende Ecken eines Raumes zwängen. Wieder andere sind in riesige leere Pillen-Kapseln, vielleicht der Ursprung ihres Deliriums, gepfercht – oder suchen darin Zuflucht.

Diese Figuren, Manifestationen im Lichtspektrum, nennt Oursler selbst gern «Effigien». Das Wort bezeichnet einerseits das skulpturale Bildnis, andererseits schwingt darin auch eine Redewendung mit, die jene dunkleren Untertöne anklingen lässt, die mit zu seiner Kunst gehören: jemanden *in effigie* hinrichten oder verbrennen heisst, das einer verhassten Person zugedachte Urteil an einer Puppe oder einem Bild symbolisch zu vollstrecken. Vom Golem bis zur Voodoo-Puppe gibt es zahlreiche bekannte Figuren, die als Projektionsfläche für den Hass oder auch für unterdrückte Wünsche, Begierden und Phantasien dienen.

Ourslers Figuren starren zurück in jenes Licht, das sie sichtbar macht, und scheinen so gleichsam von dem Lichtstrahl durchbohrt, dem sie ihr Dasein verdanken. Die Verlagerung der Physiognomie vom eindimensionalen Bildschirm des Monitors auf den zerbeulten Körpersack einer Puppe ist eine Metapher für jene Projektionen des Selbst bzw. eines Teils des Selbst nach aussen, die bei Persönlichkeitsspaltungen auftreten. Sie widerspiegelt den unbewussten Abwehrmechanismus, bei dem bestimmte geistige Aktivitäten sich vom zentralen Bewusstsein abspalten und als eigenständiger Teil weiter funktionieren. Ohne dass sie ausdrücklich als hysterische, phobische, obsessive, manische, paranoide, depressive oder psychotische Charaktere klassifiziert werden, zeigen Ourslers Lichtgeburten die eindimensionale Persönlichkeit von Wahnsinnigen oder Besessenen. Narzisstisch fixiert auf den Strahl, der sie zum Leben erweckt, werden sie zu halluzinatorischen Erscheinungen, die an Phantome, Poltergeister, groteske Figuren und böse Dämonen erinnern; sie alle sind archetypische Protagonisten nicht nur unserer Alpträume, sondern auch der modernen Horrorgenres und ihrer klassischen Vorläufer, der Volkssagen: kollektiv sanktionierte Deponien für das Unterdrückte und Verdrängte. Die heutigen Massenmedien ergänzen diese traditionellen Arenen der Inszenierung von Psychosen und Neurosen auf ihre Art und stürzen sich in der Maske des dramatischen Dokumentarfilms und der Sensationsreportage gierig auf Persönlichkeitsstörungen aller Art. Bei Ourslers geisterhaften Puppen haben wir es mit all diesen Bereichen zu tun.

In den letzten Monaten hat Oursler zeitweise auf die Arbeit mit Video verzichtet und Arbeiten produziert, die sich – unter Beibehaltung seiner typischen, provisorisch wirkenden Herstellungsweise – mit den Medien einer sich rapide entwickelnden Computertechnologie beschäftigen. Diese Werkreihe beschränkt sich auf eine nackte Glühbirne in Kombination mit einer synchronisierten Tonspur und handelt nicht mehr von der Psychopathologie des Ich, sondern von der Identitätsgrundlage eines jeden Subjekts schlechthin. Bei TALKING LIGHT (Sprechendes Licht, 1996) beispielsweise brechen in regelmässigen Abständen eine nackte Glühbirne und eine laute Synchronstimme in die lichtlose Stille des Ausstellungsraums ein. Aller Körperlichkeit beraubt und zur ständigen Wiederholung eines ausladenden Monologs in einem undefinierten und undefinierbaren Raum verurteilt, ist dieser körperlose Sprecher der Auflösung in nichts noch einen Schritt näher als die redseligen Organstümpfe in SUBMERGED (Eingetaucht, 1995–96) und vergleichbaren Arbeiten, die in Behältern mit einer Formaldehyd-ähnlichen Lösung «am Leben» erhalten werden. Einen Körper zu haben und damit einen physischen Platz im Raum einnehmen zu können ist Voraussetzung, nicht nur um sich selbst als Subjekt zu behaupten, sondern auch um eine zusammenhängende Identität zu entwickeln. Bei bestimmten psychotischen Zuständen, namentlich bei Psychasthenie, ist das Selbstgefühl nicht im Körper verankert, weil der Kontakt zwischen Körper und Subjekt abgebrochen ist. Solche Psychotiker verlieren ihren Blick auf die Welt und können sich selbst nicht mehr als Wahrnehmende begreifen, weil der Raum von ihnen Besitz ergreift



TONY OURSLER, WHITE TRASH, detail from WHITE TRASH/PHOBIC, 1993, figure, human scale, video projectors, cloth / WEISSER PLUNDER, Teil der Installation WEISSER PLUNDER/PHOBISCH, lebensgrosse menschliche Figur, Videoprojektoren, Stoff.

und sie ersetzt. Nach Meinung der Theoretikerin Elizabeth Grosz führt das schliesslich dazu, dass das Subjekt den Primat seiner eigenen Sicht *ersetzt durch den Blick eines anderen, für den das Subjekt lediglich ein Punkt im Raum ist, nicht aber der Mittelpunkt, der den Raum organisiert.*[4)]

TALKING LIGHT könnte man als verzerrte Reprise jenes berühmten Protagonisten aus Samuel Becketts *Nicht Ich* verstehen, der seinen zersplitterten Monolog ebenfalls in eine Welt ohne Dimensionen absondert. Wie bei Oursler verlagert Becketts spärlich verkörpertes Subjekt – nichts als ein silhouettenhafter Mund – seine Identität (in diesem Fall von der ersten zur dritten Person: «sie»); doch die lakonischen

TONY OURSLER, INSOMNIA, 1996, L.C.D. projector, videotape, 6 cloth pillows, 6 pillow cases, small figure, 31 x 26 x 17", performance by Tracy Leipold / SCHLAFLOSIGKEIT, LCD-Projektor und Videoband, 6 Stoffkissen mit verschiedenfarbigen Bezügen, kleine Puppe, ca. 79 x 66 x 43 cm, Performance: Tracy Leipold.

Äusserungen verfügen über eine unerwartete Widerstandsfähigkeit, eine erstaunliche Ununterdrückbarkeit. Der gesichtslose Stotterer in TALKING LIGHT, dem selbst die Möglichkeit der Spaltung und Externalisierung genommen ist, kann sich dagegen nicht nur nicht mehr selbst begegnen, sondern es geht ihm auch jeder selbsterhaltende, wenn auch böse Humor ab. Abgetrennt vom physischen Körper und daher seiner räumlichen Koordinaten beraubt, leistet dieser Bewusstseinsfunke, dieses nackte Piepen und Blinken in der endlosen, äussersten Leere, eine listige, aber beissende Kritik des immateriellen Subjekts, das ausschliesslich zur Existenz im Cyberspace verdammt ist. Das Faszinosum der Cyperspace-Persönlichkeit ist die Freiheit, die sie aus der Transparenz, Entbehrlichkeit und Überflüssigkeit des Körpers – blosses «Fleisch» – gewinnt; doch für Grosz und andere Skeptiker erzeugen solche Zustände einerseits ein radikal entstelltes Subjekt und stehen andererseits der Selbstbestätigung und Selbstfindung des Ich entgegen. Wie TALKING LIGHT zeigt, weisen sie eine deutliche Nähe zu gewissen Psychose-Symptomen auf. Und wenn sich in diesem beklemmenden Werk bereits Ourslers künftige Attacken abzeichnen, so wird eines bereits deutlich: Die virtuellen Welten der Elektronik und des Cyberspace werden da kaum ein tröstlicheres oder beruhigenderes Bild abgeben als jenes tragikomische, von Phantomen bevölkerte Universum, das Ourslers visionärer Blick auf unsere heutige, alltägliche Erscheinungswelt zutage gefördert hat. *(Übersetzung: Nansen)*

1) Rosalind Krauss, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October* 1, Frühjahr 1976, S. 57.
2) David Joselit, «Film and Video Installation in the Biennale of Sydney», unveröffentlichtes Arbeitspapier, 1996.
3) Ebenda.
4) Elizabeth Grosz, «Lived Spatiality: Insect Space/Virtual Sex», *Agenda* 26–27, November/Dezember und Januar/Februar 1992–93, S. 7.

FRANCES RICHARD

Like Water

Deep space, we are told, is a vacuum, soundless and endless—although it has also been supposed to be filled by the music of the spheres. The realm of the divine and the home of aliens, a reality we cannot know outside the mediation of technology, space is a frontier whose finality consists mainly in the collective imagination. Since most of us will never actually go there, space becomes what is inside us, an elastic metaphor for all that is boundless and foreign.

Tony Oursler's sculptures are emissaries from this parallel universe, creatures whose task it is to remind us that the forces controlling things out there are sometimes indistinguishable from the strange predicaments holding sway in here. The ether flows into us whether we want it to or not, and the commercial moving image—like the space through which its satellite transmissions bounce—becomes a matrix we exist in as much as an idea that we create. The banal cacophony of cable culture has been Oursler's most accessible fascination, and his video-animated figures clearly act as totems of the dissociation such culture propagates. What may not be so obvious, initially, is the delicate relationship between this techno-junkie reading of the work and the impact of what Oursler has called his "very active spiritual mind."[1] The "spiritual" element expresses itself in a reliance on the simple wonderment of motion, an allegiance to the lowest common denominators of human presence: a face, a voice. Although in most cases the verbal portions of his works are scripted, Oursler is not interested in storytelling so much as in extending the energy field of his effigies beyond the visual into the crackling air.

Suspended on invisible strands from the ceiling, or seeming to float across the floor in pools of their own shed light, are thirteen white balls, ranging in size from six to eighteen inches in diameter: On each is projected the full-color, moving image of an eye. Pupils track and stare, lids blink. One cries. Each watcher is different, their blues and browns set in diverse ellipses of glistening sclera, skin, and lash. The semidarkened room is filled with a solar system of huge, staring gods, each seemingly transfixed by the source of its existence—sleek, modestly sized video cameras which stand like pert, inquiring E.T.s directly in front of each bright orb.[2] A fuzzy, ambient din fills the room. If we look closely, we can see floating in each iris—like the gestural dollop of white paint which signifies the gleam of life in the engaging eye of an Old Master portrait—the image of a tiny T.V. screen.

There is a deliberate tension in these cyclops' specularity. Generating and generated by the glow of

FRANCES RICHARD is a writer who lives in New York City.

television, they offer a poised comment on self-hypnosis by cathode ray; the twist is that, until we notice the reflected screens and connect the sound in the room to the shows recorded there, there seems to be no question that these creatures are looking at and murmuring to us. Passing among them as viewers, suddenly self-conscious about the wholeness and mobility of our bodies, the anxiety of surveillance overlaps with a kind of voyeuristic awe—the kind one might feel gazing through a telescope for the first time, or peering through the glass at the fluid, brilliant forms in an aquarium. Then we pause, and try to decipher what the eyes are saying: Their messages turn out to be closed circuits. No revelation is delivered—unless, perhaps, this multichannel whisper is what revelation sounds like.

The one who has been SUBMERGED (1995–96) can only speak in muffled gurgles; s/he or it is underwater and has to hold its breath. This androgynous presence is nothing but a head—and not even fully that, since the back, sides, and top of its cranium are eerily smooth and white, earless and hairless—but enough self has been left intact by the powers that be to allow a clear understanding of trouble. Anxiously eyeing the waterline above, puffing out its cheeks and then squeezing its eyes shut, this drowned unfortunate is stripped back to pure gesture, communicating in a universal language of distress. Unlike the eye pieces, which surround their spectators, engulfing interloping humans in their altered atmosphere, SUBMERGED underlines the separation between viewer and viewed. It's a piteous position, dangerous, uncomfortable, ignominiously and inexplicably public. "Get it out of there!" a small gallery-goer urged her parents. But there was nothing to be done—to release it from its element would destroy it altogether.

Facing the tidy existential one-liner of SUBMERGED is FLOCK (1996), a family of articulated wooden dummies fitted with the now-familiar oversized white heads. There are two large figures, one standing protectively behind, and one sitting down in front, each with an arm extended around an assortment of four little ones. All six heads reflect the outlook of a continuously recorded single face, its features awkwardly too big for the bald lozenges onto which they are projected, but each is caught at a different moment. Their expressions are manic variations on a "let's just make the best of it" smile, the kind of emotional defense mechanism passed osmotically from parent to child. "Read your Bible... fight...fight...fight," one mumbles. "What about the family? What about the family? What about the family?" squeaks another. "What did you expect?" demands the seated figure, the one who, in traditional family-portrait iconography, would be the mother. Their voices are tinny, monomaniacal, hard to hear. It is necessary to stand still and lean into the Flock to understand them clearly, and even then an almost reflexive impatience moves us away before the tape loops have cycled completely through. The result is that we hear only garbled snatches and blurred rantings that, like the atmospheric static of the eye pieces, are more nervous aural scribble than shaped narrative.

The video images fit so exactly on the lumps of these heads, fading imperceptibly into the curves of their white mass, that even the presence of the cameras in front of their pedestals does not destroy the conceit. What is painterly about Oursler is this faith in two-dimensional illusion, in the time-honored practice of applying color to a flat surface so that its modeled shadows read as lifelike representation. The difference, of course, is that these pictures are not solid matter simulating movement, but immaterial flickers simulating tangibility. "Video is like water," Oursler has said, "this completely ethereal form that's been boxed for forty years in a television."[3] Released—or ejected—from the authority of the box, Oursler's video is a labile amusement, a perceptual trick whose satisfying mystery exists in exact proportion to its simplicity.

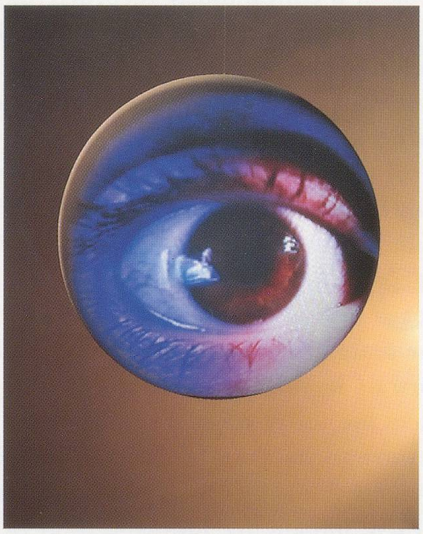
1) Elizabeth Janus, "A Conversation with Tony Oursler," *Paletten* (March 1995), p. 70.

2) The technological apparatus is very much a part of the visual impact of the pieces, and Oursler obviously foregrounds the utterly symbiotic relationship between camera and image; it is thus interesting to note that, except in installation shots, the machines are cropped out of the frame in the photographic documentation of these works.

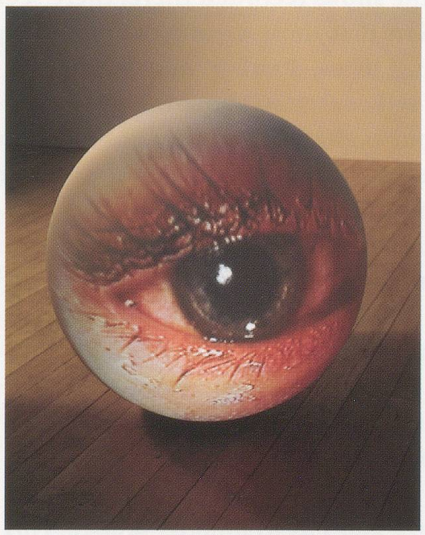
3) Michael Ritchie, "Tony Oursler: Technology as an Instinct Amplifier," *Flash Art* (January/February 1996), p. 76.

TONY OURSLER, all 1996, video projection on fiberglass spheres of 9 or 18" diameter.

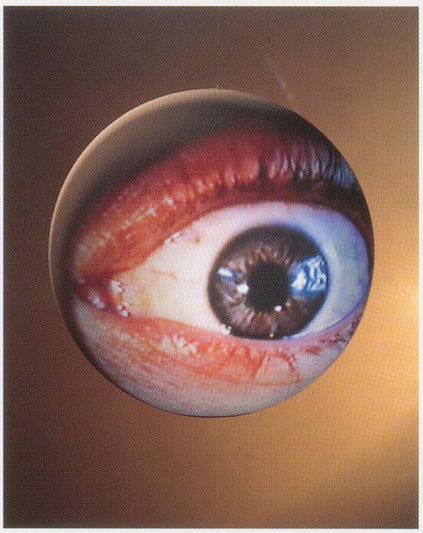
Videoprojektion auf Fiberglaskugeln von 23 bzw. 46 cm Durchmesser.



WHO'S / WESSEN



CRYING / WEINEND

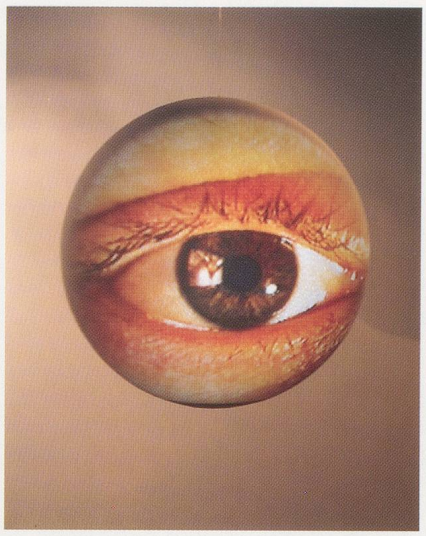


THE THREE FACES OF... / DIE DREI GESICHTER VON...

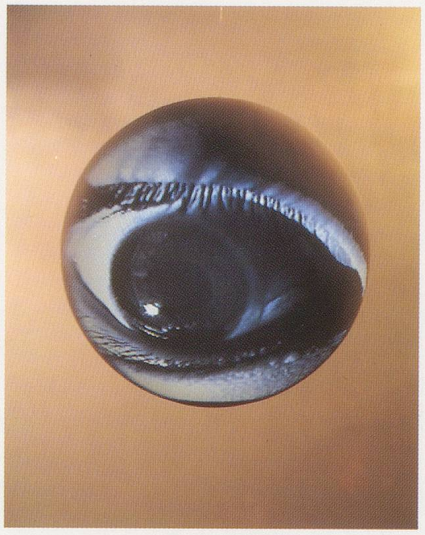
FIRE / FEUER

Performers:

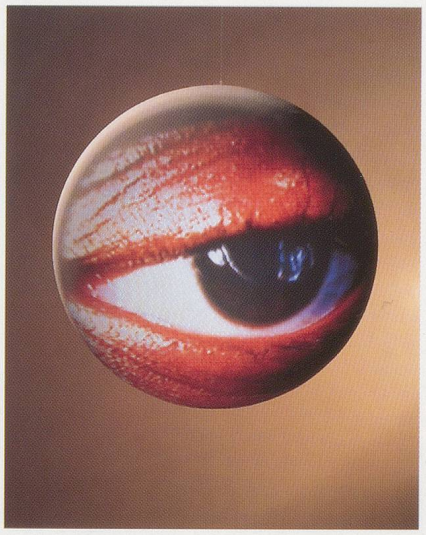
Linda Bennett, Tracy Leipold, Ben Barzune, Constance Dejong, Joe Gibbons, Tia Shin, Noel Williams, Kristin Lucas



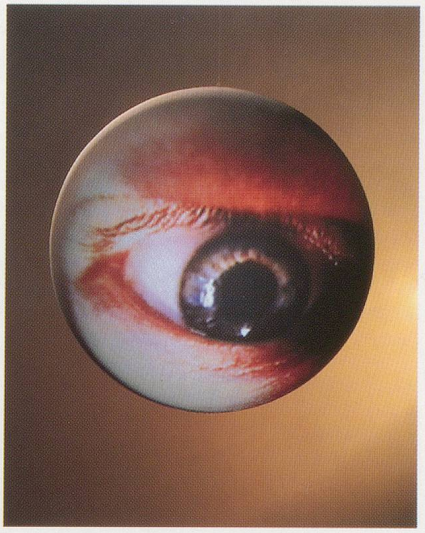
(NO) SKIN / (KEINE) HAUT



TRAIN / ZUG



SYBIL & ME / SYBIL & ICH



ATARI

FRANCES RICHARD

Wie Wasser

Der Weltraum ist angeblich ein Vakuum – stumm und unendlich, obwohl er mit Klängen von Sphärenmusik erfüllt sein soll. Als Gefilde des Göttlichen und Heimat der Ausserirdischen besitzt das All eine Realität, die wir nur mit Hilfe der Technologie erfahren können. Es stellt eine Grenze dar, deren Endgültigkeit im kollektiven Bewusstsein lebendig ist. Da kaum einer diesen Raum je direkt erlebt, verlagert er sich in unser Inneres und wird zur unendlich dehnbaren Metapher für alles, was fremd und grenzenlos ist.

Tony Ourslers Skulpturen sind Gesandte aus dieser Parallelwelt, Kreaturen, die uns daran erinnern sollen, dass die herrschenden Mächte dort draussen sich manchmal kaum von den seltsamen Zwängen hienieden unterscheiden. Der Äther strömt durch uns hindurch, ob wir es wollen oder nicht, und das kommerzielle bewegte Bild – wie der Raum, durch den die Satellitensignale flitzen – ist genauso ein unsere Existenz bestimmender Faktor wie eine von uns entwickelte Vorstellung. Die banale Kakophonie der verkabelten Kultur macht die am leichtesten verständliche Faszination von Ourslers Arbeiten aus, und seine durch Video animierten Figuren sind offensichtliche Totems einer durch diese Kultur geförderten Schizophrenie. Zunächst weniger augenfällig ist die heikle Beziehung zwischen dem Verständnis seines Werkes als das eines Technofreaks und dem, was Oursler als seine «höchst vergeistigte Seite»[1] bezeichnet. Das «Vergeistigte» drückt sich in seinem Vertrauen auf das einfache Wunder der Bewegung aus und im Festhalten am kleinsten gemeinsamen Nenner menschlicher Gegenwart: Gesicht und Stimme. Obwohl es für den verbalen Teil seiner Arbeiten meist eine Art Drehbuch gibt, will Oursler weniger Geschichten erzählen, als vielmehr das Energiefeld seiner Figuren über das Visuelle hinaus in die knisternde Luft ausdehnen.

An unsichtbaren Bändern hängen dreizehn weisse Ballen mit einem Durchmesser von 20 bis 45 Zentimeter von der Decke, beinah könnte man glauben, sie schwebten in selbsterzeugten Lichtkegeln über dem Boden: Auf jeden wird das farbige, bewegliche Bild eines Auges projiziert. Pupillen wandern oder starren vor sich hin, Lider zucken, ein Auge weint. Jeder dieser Beobachter ist anders, ihre Blau- und Brauntöne sind in unterschiedliche Ellipsen aus schimmernder Sklera, Haut und Wimpern eingebettet. Das Halbdunkel des Raumes birgt ein Sonnensystem riesiger, vor sich hinstarrender Götter, die offenbar völlig hypnotisiert sind von der Quelle ihrer Existenz, schnittigen, kleinen Videokameras, die wie kecke, fragende E.T.s vor jedem schimmernden Augapfel stehen.[2] Ein undefinierbares, allgegenwärtiges Geräusch erfüllt den Raum. Und bei genauerem Hinsehen entdecken wir in jeder Iris einen winzigen Bildschirm, vergleichbar dem entscheidenden weissen Farbtupfer, dem Lebensfünklein in den leuchtenden Augen der Porträts alter Meister.

Es entsteht eine gewollte Spannung im Glitzern dieser Zyklopenaugen. TV-Strahlen erzeugend und von TV-Strahlen erzeugt, sind sie ein treffender Kommentar zur durch Kathodenstrahlen erzeugten Selbsthypnose. Verblüffend ist, dass man nicht daran zweifelt, dass diese Wesen uns anschauen und uns etwas zumurmeln, bis man die reflektierten Bildschirme sieht und das Geräusch im Raum mit den dort aufgezeichneten Shows verbindet. Geht man als

FRANCES RICHARD lebt und schreibt in New York.

TONY OURSLER, SUBMERGED, 1995/1996,
video projection system, wood, plexiglass, ceramic, water, performance: Tracy Leipold, 53 x 11 x 11" plus equipment /
EINGETAUCHT, Videoprojektionsanlage, Holz, Plexiglas, Keramik, Wasser, 134,6 x 28 x 28 cm plus technische Apparate.

Betrachter, sich seines eigenen Körpers und seiner Bewegungen nun plötzlich bewusst, zwischen ihnen durch, kommt zu dem Unbehagen, überwacht zu werden, eine Art voyeuristisches Staunen hinzu, ähnlich dem, das man empfindet, wenn man zum ersten Mal durch ein Fernrohr blickt oder durch das Glas auf die bewegten, leuchtend bunten Formen in einem Aquarium. Wir halten inne und versuchen zu erraten, was diese Augen sagen. Doch ihre Botschaften erweisen sich als geschlossene Kreise. Die Offenbarung bleibt aus – ausser dass sich dieses Mehrkanal-Geflüster vielleicht wie eine Offenbarung anhört.

Unter Wasser kann man nur gurgelnde Laute von sich geben oder den Atem anhalten. Das androgyne Wesen in SUBMERGED (Eingetaucht, 1995–96) besteht nur aus einem Kopf, und der ist noch nicht einmal vollständig, denn der Hinterkopf, die Seiten und die Schädeldecke sind erschreckend glatt und weiss, ohne Haare und Ohren. Und doch hat die entscheidende Instanz dem Wesen genügend Individualität zugestanden, um seine Situation bedrohlich erscheinen zu lassen. Dieser mitleiderregende Ertrinkende, der angstvoll nach der Wasseroberfläche schielt, die Backen aufbläst und die Augen fest zusammenpresst, ist auf die reine Gebärde reduziert und spricht die universale Sprache der Not. Im Gegensatz zu den oben erwähnten Augen, die die Zuschauer umgeben und dazwischentretende Menschen in ihre befremdende Atmosphäre hineinziehen, betont SUBMERGED den Abstand zwischen Betrachter und Betrachtetem. Es ist eine schreckliche Situation, gefährlich, ungemütlich und auf eine schändliche und unerklärliche Art öffentlich. «Holt es da raus!» bedrängte eine kleine Ausstellungsbesucherin ihre Eltern. Aber was tun? Das Wesen aus seinem Element zu befreien hiesse es ganz zu zerstören.

Dem klaren existentiellen Einzeiler von SUBMERGED steht FLOCK (Herde, 1966) gegenüber, eine Familie sprechender Holzpuppen mit den inzwischen bekannten riesigen, weissen Köpfen. Es sind zwei grosse Figuren, die eine steht schützend hinter der Gruppe, die zweite sitzt vorn, und beide legen je einen Arm um die vier kleinen dazwischen. Alle sechs Gesichter geben die Mimik ein und desselben, über längere Zeit aufgezeichneten Gesichts wieder. Dieses ist schlicht zu gross für die kahlen Beulen, auf die es projiziert wird. Die daraus resultierenden Mienen könnte man als manische Variationen eines «Machen-wir-das-Beste-draus»-Lächelns bezeichnen, eine Art emotionaler Verteidigungsmechanismus, der osmotisch von den Eltern auf die Kinder übertragen wird. «Lies deine Bibel ... kämpfe ... kämpfe ... kämpfe», murmelt eine Figur. «Was ist mit der Familie? Was ist mit der Familie? Was ist mit der Familie?» fiept eine andere. «Was hast du erwartet?» fragt die sitzende Figur, die im traditionellen Familienbild der Mutter entspräche. Ihre Stimmen klingen blechern, monoman, kaum verständlich. Man muss stehenbleiben und sich den Gesichtern zuwenden, um sie zu verstehen, doch selbst dann treibt uns eine unwillkürliche Ungeduld weiter, bevor das Endlosband einmal durchgelaufen ist. Deshalb hören wir auch nur Redefetzen und unverständliches Geplapper, das analog zur atmosphärischen Starrheit der Augen-Arbeiten eher ein nervöses akustisches Gezischel ist als eine gestaltete Erzählung.

Die Videobilder passen perfekt auf die Kopfstümpfe, sie folgen der Form ihrer weissen Masse, und selbst die Gegenwart der Kameras vor ihren Podesten zerstört nicht die Illusion. Hier entpuppt sich Oursler als Maler, der auf die zweidimensionale Illusion vertraut, auf die bewährte Praxis, Farbe auf eine Fläche aufzutragen, so dass die modellierten Schatten eine lebensechte Wirkung erzeugen. Nur sind seine Bilder nicht aus einem festen Material, das Bewegung vortäuscht, sondern ein unstoffliches Geflimmer, das den Eindruck des Körperlichen vermittelt. «Video ist wie Wasser», meint Oursler, «eine völlig ätherische Form, die fünfzig Jahre lang im Fernseher eingeschlossen war.»[3] Befreit – oder aus der Enge der Kiste entlassen, ist Ourslers Video ein wechselhaftes Vergnügen, ein ständiges Spiel mit der Wahrnehmung, dessen Erfolgsgeheimnis in seiner Einfachheit liegt. *(Übersetzung: Uta Goridis)*

1) Elizabeth Janus, «Ein Gespräch mit Tony Oursler», *Paletten*, Nr. 222, März 1995, S. 70.

2) Die technischen Vorrichtungen sind ein wichtiger Bestandteil der Arbeiten, und Oursler rückt die symbiotische Beziehung zwischen Kamera und Bild deutlich in den Vordergrund. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass, abgesehen von Aufnahmen der Installationen, in der photographischen Dokumentation dieser Arbeiten die Apparate nicht im Bild erscheinen.

3) Michael Ritchie, «Tony Oursler: Technology as an Instinct Amplifier», *Flash Art*, Januar/Februar 1996, S. 76.

Excerpt from / Textbeispiel aus: FLOCK

ANYWHERE IN THE COUNTRY AT ANY TIME, ANYONE...PEACE, IT'S ROTTING YOUR BRAIN...MINE, YOURS, MINE, YOURS...WHAT DID YOU EXPECT?...THAT'S NOT FUNNY—IT HURT!...NEW JERSEY, MORE LIQUOR, O.K...ALL MEN ARE SINNERS, NONE IS RIGHTEOUS...FREAKED FREAK FREAKING SPIDER MAN...DID YOU SAY $16.99? YES, I SAID $14.99...NO, YOUR HEAD IS GOING TO EXPLODE!... THE ELECTRONIC FRONTIER, SHOOT THE GUN, DROP THE BOMB, FEED THE PIG...SHADOW, ORAL, LOW, CHANNEL... TIME, THINK...ALL OF A SUDDEN SOMETHING NEW, UNKNOWN, COLD, VOLATILE.

IRGENDWO IM LAND, IRGENDWANN, IRGENDWER . . . FRIEDEN, ER SCHLÄGT DIR AUFS HIRN . . . MEIN, DEIN, MEIN, DEIN . . . WAS HAST DU ERWARTET? . . . DAS IST NICHT LUSTIG – HAT WEH GETAN! . . . NEW JERSEY, MEHR SCHNAPS, O.K . . . ALLE MENSCHEN SIND SÜNDER, KEINER IST GERECHT... ZERLUMPTER FREAK, LAUSIGER SPINNENMANN . . . HAST DU GESAGT 19 FRANKEN 95? JA, ICH SAGTE 16.95 . . . NEIN, DEIN KOPF WIRD GLEICH EXPLODIEREN! . . . DIE ELEKTRONISCHE GRENZSICHERUNG, SCHIESS MIT DEM GEWEHR, WIRF DIE BOMBE AB, FÜTTERE DIE SCHWEINE . . . SCHATTEN, MUND, NIEDRIG, KANAL . . . ZEIT, DENK . . . PLÖTZLICH ETWAS NEUES, UNBEKANNTES, KALTES, FLÜCHTIGES.

TONY OURSLER, FLOCK, 1996,
video projection system, wood, paint,
64 x 16 x 14" plus equipment /
HERDE, Videoprojektion, Holz, Farbe,
163 x 41 x 36 cm.

EDITION FOR PARKETT

TONY OURSLER
TALKING LIGHT, 1996

(heavy breathing) AAAAA-CHHHHHH....AAAAA-HHHHHHH.... CHHHHHHH.... ■ AAAAHHHH-HHHHHH..vast areas...vast areas...ultra marine...ultra marine... ■ shadows...shadows...shadows...they move...they balance (thud)...turn up the intensity... ■ turn up the intensity...turn-up-the-intensity...the living energy...golden...golden...notice the alternation...notice the alternation...it is my Objective to pit light against dark...cobalt blue...cobalt blue...the space is broken...the space is broken...unlock the code... ■ CK...UH...O...EH...EE...contrast...color...discipline...HA ha HA HA HA...UNNHH-HHHHH...HHHHH-HHHHH....UNNHHH-HHHH...areas seem to exude different moods...now...now...I can lead you...I can lead you...look at me...Look At Me...Look-at-Me!...Loook at Meeee...give me colors...give me colors...more, more, more, mooore!... ■ details, details, details...the devil is in the details...am I giving off the wrong message?...am I giving...off...the wrong...message...message...AH...EE...MMM...OH...EH...UH...ULP... ■ blocks...unlock the code...the recorders...one eighth...twelve sixteenths...is it on or off... ■ is...it...on...or...off...on...off...ON...OFFF...think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think, think...HHHHHH...UNH-HHHHH... ■ UNH-HHHHH...UNH-HHHH...make me a shadow...make me a shadow...make... ■ me...a...shadow...now...cadmium red...cadmium red...cadmium reddddddd... ■ HHHHHCHHHCHH (coughing)...lightlightlightlightlightlight...clear...bold...(coughing) day...night...day...night...my deepest values Serve to separate...violet Is overwhelming...do not use violet...lucky...lucky...lucky...blocks...recognize Your Mistakes...recognize Your achievements...details, details, details...the god is in the details...AH...HHHH...UCH-HHHHH-UUUUCHK...don't...don't...don't turn out the light...don't...I can't stand the darkness...I...can't...stand...the darkness...UCKHHH....yellow...yellow is dangerous...stay away from...yellow...stay close to...stay close to pink...pink is good...ULP...six... ■ fourteen...eight...sixty-five...three...okay...okay...all of the previous steps..have been executed...proceed...don't stay in one place For too long...if you are not going forward, you are going backwards...uh...contrast, oh...contrast...light, shadow, pattern, uh...you cannot see the object, you cannot see the object, you cannot see the object...you cannot see the object...only the light which it reflects...now...I...have...established...the light source. HHaa...HHAAA-HAA!...I have established the light source...day...night... ■ day...night...UHHH-HHHH....OHHH...HHCCHHHH (coughing)...highlights... ■ highlights...more highlights...the Center of the composition Lacks interest...the center...center...the underlying Harmony is in the shapes, unlock the code... ■ AH...OO...LA...HEH...UR...do not read the wrong message..." (transcription from CD, voice of the artist)

TALKING LIGHT, 1996
Compact disk with artist's voice, light bulb, sound organ kit; the light bulb reacts to the frequency of the voice on the CD.
Edition: 50/XX

Compact Disk mit der Stimme des Künstlers, Glühbirne, Tonverstärker mit Zubehör; die Glühbirne reagiert auf die Frequenzen der Stimme auf der CD.
Auflage: 50/XX

PHOTOS: BILL ORCUTT (LIGHT BULB) AND MANCIA/BODMER (CD)

Raymond

Pettibon

JIM LEWIS

A Conversation with Raymond Pettibon

We need a new word for the kind of apprehending we bring to bear on a Pettibon drawing; our standard understanding of the eye's saccade and the mind's recreation of meaning just doesn't seem to be sufficient. Indeed, everything we do is opposite from its ordinary nature: We read the images as easily and immediately as if they were words, and let our eyes wander back and forth over the texts, piecing their meaning together the way we do the elements of a cubist painting. And no sooner has one finished than another drawing appears, and another, and another, a thousand Pettibons, each of them broodingly beautiful, subtle and complex, each to be admired for the fragility of its faith, its humor, its erudition. As much as any artist I can think of, Pettibon makes good on the promise of the Twentieth Century: that every scrap of culture counts for something, that the individual bits and pieces of our experience and our history can be reconstituted into some able story of our lives.

JIM LEWIS is a critic and a writer who lives in New York City.

JIM LEWIS: I always wondered what's important to you about the images in your drawings. Why didn't you just become a writer?

RAYMOND PETTIBON: You could ask the same question of a writer: You know, why doesn't he do what I do? I think it's as legitimate a form as any other; I always wondered why it wasn't exploited more often. It's not like the visual part is a crutch or anything. It's true, my primary interest has always been the writing part of it much more then the visual arts, but I don't think it stands by itself as writing: It's not literature, it's art.

JL: Do you think of the drawings as illustration of the text, or the text as commentary on the visuals?

RP: I don't really think of it in those terms at all. Sometimes I kind of play with the whole idea of illumination, as if the text was something that was passed down from God to the lowly monks, who spend the duration of their lives illuminating it. But that's just another way of placing the whole question in a context that makes it senseless. Sometimes I almost wish I could have some kind of contract with the devil, giving away my everyday life, if that would buy me the

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1995, ink and gouache on paper 14 x 22" / OHNE TITEL, Tusche und Gouache auf Papier, 35,6 x 55,9 cm. (PHOTOS: REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)

thousand years I need to really begin to understand the work I'm doing.

JL: Can you give me a sense of the influences on the visual side of your work?

RP: When I started, they were derived from a kind of etching style, of, for instance, Whistler, or Samuel Palmer, or the style of Turner's paintings and his watercolors. Who else? John Sloane or Joseph Pennell, or Hopper. If you look at my earlier work, you can see Goya in it. Those are the kinds of the people who I learned to draw from. But as pure drawing my work didn't really amount to much; it probably still doesn't. The point about, for example, Pennell, is just that as an artist your influences aren't necessarily the people you admire the most, as a whole.

JL: The videos of yours that I've seen—the one about the *Weathermen*, for instance—are so much looser than the drawings, though I understand they're scripted down to the word. What's the relationship between the two media?

RP: In a sense the drawings are kind of like video stills; for a while I used to actually draw them from the video screen, by pausing a tape, usually some movie or something. I think that's how my style arose; it was kind of unintentional on my part, the film noir aspect of it.

I'd make more of my own videos, except that, even the way I do it—without a crew or anything—you still have to involve other people, and it's just a lot of trouble getting everyone on the same page. I'm not trying to be folksy and primitive; often I work in the form I do just for practical reasons. No aesthetic reasons at all. Money, time, talent, skill, the number of assistants I have, those can dictate the form.

JL: How much of the text in your drawings is your own and how much is quotation?

RP: I don't really know. It depends on the period. I remember going a few years at least just writing entirely on my own. But a lot of my work is a combination of both, and a lot of times neither the words nor the drawings are finished for several years. In the last year or so I've been borrowing a lot more, but overall maybe a third is borrowed. It might be more. It's hard to say; because it's not just borrowed, it's changed around sometimes. And I can revert, in my own writing, to the style I'm borrowing from; and in any one drawing there might be any number of voices.

JL: I've always wondered how much Melville there is in them. You use the same sort of humor, the same very sly sentence structure. And you seem to like a certain exclamatory rhetoric; your people are always blurting out things.

RP: I like Melville a lot, but oddly enough there's very little of him in my work. I use the kind of blurting out that's caught off guard, very fragmentary expressions, rather than something that's fully formed. Shakespeare is another writer that I don't borrow from much, partly because the expressions in his plays are so fully formed. Whereas the writing of Marlowe, for instance, who's from the same period, lends itself a lot easier to what I'm doing. But my primary sources are the great prose writers, like Henry James and Proust and Ruskin and Pater. And Thomas Browne. If you read them you'll come across quite a bit.

JL: These are all writers with a very elaborate syntax.

RP: Right, they're very elaborate, and the sentence structure can elaborate itself into very long paragraphs. But in a fragmentary way. Their work, taken out of context, can mean something completely different, and at the same time it's so beautifully said.

JL: When you read, do you read fitfully, or do you sit down and read books all the way through, and then go back and pull out your favorite passages?

RP: That depends: Lately it's been fitfully. And even if I'm reading something cover to cover, it's very... fitful. I can't think of a better description. Because it's a type of reading that's always looking for something between the lines. And I kind of rewrite as I go. It's as if I bring myself to this universe or something, and... It's hard to explain. But it becomes the world you're living in or thinking in.

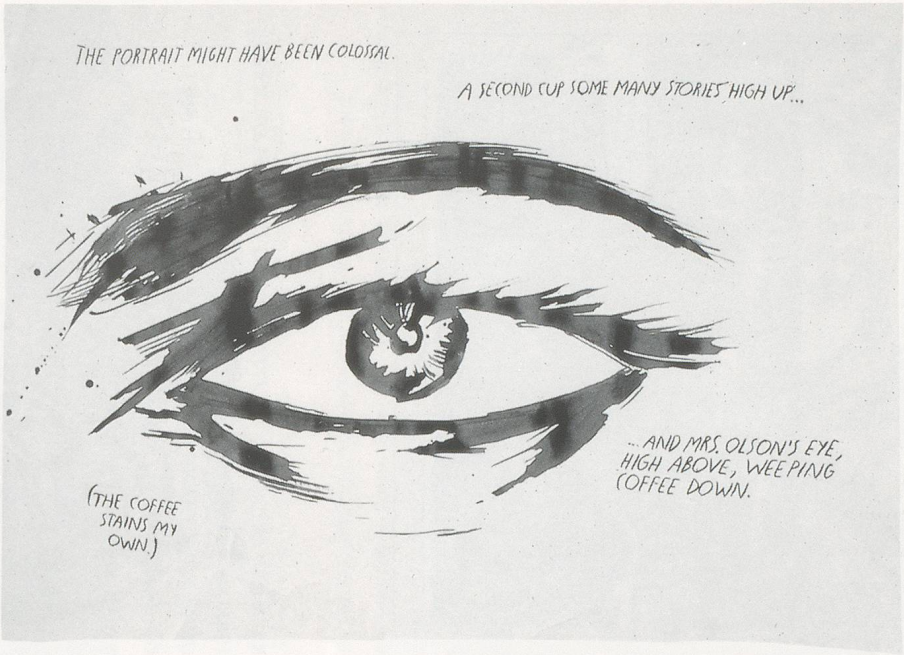
JL: What is it about James that appeals to you?

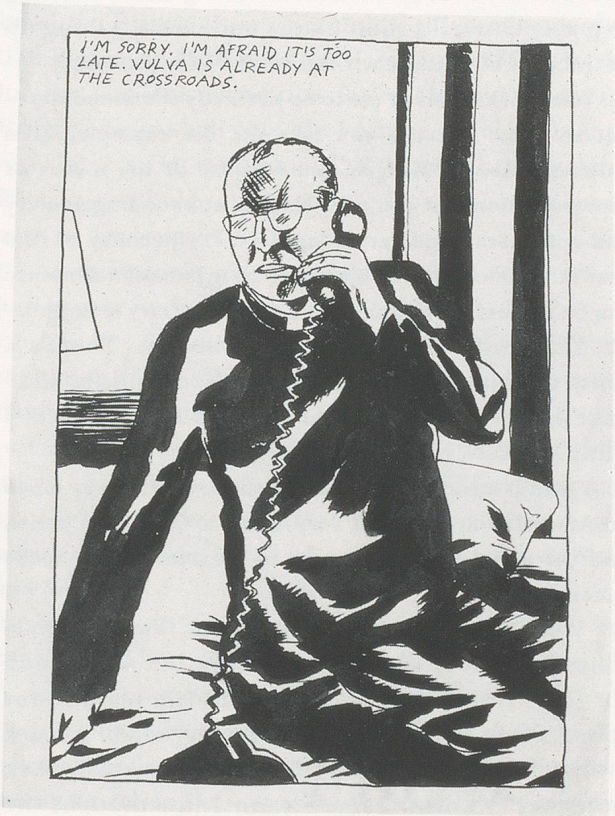
RP: James, especially late in his career, had such a complicated mind. He was writing in a narrative form, but he couldn't for the life of him look at the simplest thing without looking at it from many different views. He always writes out of an inner struggle between the dramatic form and narrative, and this wealth of ideas and information that's imploding in each sentence. If you read his notes, you see what he

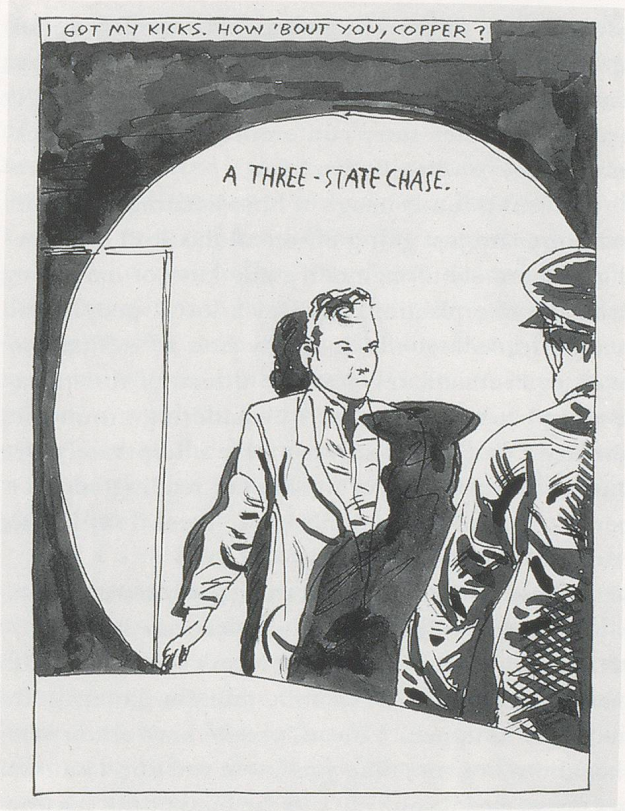
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE PORTRAIT), 1992, *pen and ink on paper, 12 x 17" / OHNE TITEL (DAS PORTRÄT), Feder und Tusche auf Papier, 30,5 x 43,2 cm.*

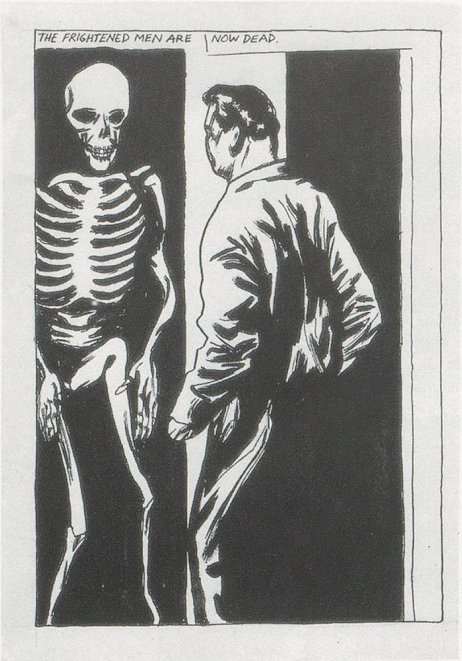
– NO TITLE (I'M SORRY. I'M), 1985, *12 x 9" / OHNE TITEL (TUT MIR LEID. ICH BIN), 30,5 x 22,9 cm.*

– NO TITLE, 1986, *11 x 8,5" / OHNE TITEL, 28 x 21,6 cm.*









RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE FRIGHTENED), 1985, pen and ink on paper, 14 x 10½" / OHNE TITEL (DIE ERSCHROCKENEN), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 26,7 cm.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (IF YOU CAN'T READ, MAKE), 1986, pen and ink on paper, 14 x 11" / OHNE TITEL (WENN DU NICHT LESEN KANNST, ERFINDE), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.

goes through to keep to the narratives he sets up for himself, which start with these very simple ideas. They're kind of pathetic; it's like something you'd hear in a Disney story conference, these moral conundrums, or what-ifs, you know.

I have this funny image of him dictating to his old secretary and just going off on all this stuff, and trying desperately to maintain some kind of narrative, dramatic organization. And for a lot of people not really succeeding, which is why he's so difficult to read; you immediately lose the thread of the narrative, and it seems like he's meandering around in language. But he actually isn't. He's desperately trying to keep control. For the kind of reading I do, it's perfect. To me it's—I don't know if you'd say fun to read—but I guess I would.

JL: Do you find that it mimics thought patterns, or do you like it precisely because it is so mannered?

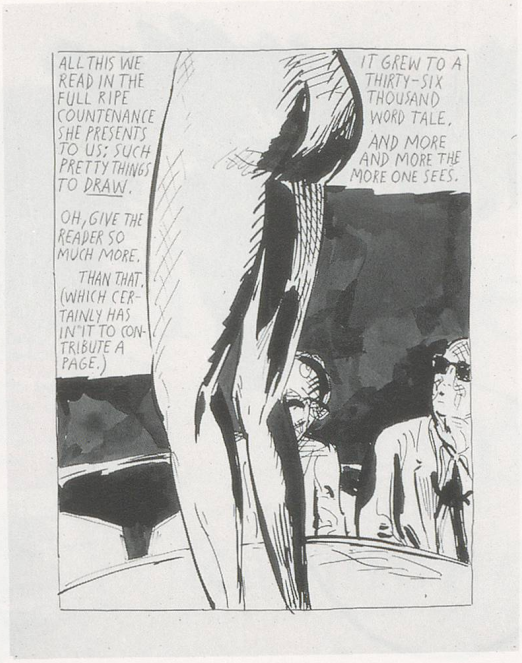
RP: The criticism of him is that it isn't real, that it's all mannerism, but it does mimic thought patterns. To me that's its appeal. I mean, people have always said that about me, too, that, you know, you don't want to get me started, I can't stick to the facts or the starting point without adding another tangent that I have to go off on. But I think that's a mimicking of the complexity of thought and reality, and the relationship between the two, more than anything else. Whereas, to pretend to tell a simple story and tie everything up at the end is actually wrong, really. It's dishonest.

JL: Your work seems to me to be perfectly contemporary—not so much because you take on, for example, Elvis cults and Ronald Reagan, but because of the means of representation that you use, which is at once fragmentary and ephemeral, and very... lapidary. It's peculiar to find that the syntax and the structure of a Jamesian sentence can be so perfectly applied to a contemporary situation.

RP: Yeah, well that's what's fun about it. There's a sense of humor to it that has really found its audience in the art world. But I'm not a throwback; I think my work is contemporary.

JL: I find it striking that in some sense you're very much an American artist, even very much a California artist, and yet none of your sources in literature seem to be American.

RP: Well, that's not true. Hawthorne. Twain—sometimes he tries too hard to be funny, but sometimes, for some reason, just a phrase can seem really funny to me. I remember when I was young, reading Huck Finn, and this kid says, "Give me chaw tobacker, won't ye?" And for some reason I just thought the



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (ALL THIS WE READ), 1989, pen and ink on paper, 14 x 11" / OHNE TITEL (DAS ALLES LESEN WIR), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (STAY WITH ME), 1987, pen and ink on paper, 14 x 11" / OHNE TITEL (BLEIB BEI MIR), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 28 cm.

image of that, the vernacular, and the context was just so funny. But I guess I do have more of an affinity with a British sense of humor; I think of someone like Pinter, or Anthony Powell, or Evelyn Waugh. As long as you don't take it as far as Monty Python, or British musical-hall comedy. I can be as vulgar as anyone, I guess, but even when I'm writing about Ronald Reagan's asshole or something, I try to have a measure of decorum.

JL: Are cartoons a context in which you're comfortable having your work seen?

RP: No. No. My work comes from a lot of traditions, including those, but I wouldn't say that cartoons or comics are that important. On the other hand, that's not a qualitative judgment; I'm not putting myself above them; I just think they're two different things.

JL: Are you so sure that there are no qualitative judgments to be made, based on a distinction between high and low art?

RP: That's a different question altogether. Is that to say that the best of George Herriman is automatically worse than the worst of Norman Mailer?

JL: No. On the other hand I am a little tired of the whole cultural studies thing. It seems as if the pendulum has swung so far in the opposite direction that it may be time, people started wondering if maybe, for example, pop music really wasn't capable of expressing a very wide range of emotions, or capturing a very wide range of phenomena.

RP: I've wondered exactly about that myself. Sometimes I blame the times, and ask, what happened? All I can say is that I keep expecting something from people who work in the "lower" arts, because I don't think there's any innate reason why these forms can't encompass the same range of emotion and thought as anything else. But it doesn't seem to have happened, so maybe it's now necessary to say, no, they can't. And at the same time I keep thinking that, well, maybe, it's just that the right people aren't going into it.

And I also have to check myself sometimes, because I tend to apply literary standards to things that either don't need them or shouldn't. Rock and roll, for instance. It's something that doesn't have to translate to paper, to poetry, in the first place. I don't know. I mean, I like rock and roll, too, and I like some of it better than I like some poetry. So, the issue does get muddied up. All I can say is I'm fed up with the discussion and the uses it's put to. Most of the writers I like aren't even read anymore.

LIFE?
JUST ANOTHER BRIGHT IDEA.
UNTHINKABLE, EXCEPT AS MOTHS PLAYING IN THE LIGHT OF HIS WORK.
MOTHS BROUGHT TO BURN AT THE FLAME OF THE PURE LIGHT OF THOUGHT.

JIM LEWIS

Ein Gespräch mit Raymond Pettibon

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper, 21 x 16,5" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 53,3 x 42 cm.

Wir brauchen ein neues Wort für die Art, wie wir einer Zeichnung Pettibons zu Leibe rücken: Unser normales Verständnis des Vorganges als registrierendes Bewegen der Augen und Sinnrekonstruktion durch das Hirn erscheint einfach unzulänglich. Tatsächlich ist alles, was wir dabei tun, anders als sonst: Wir nehmen die Bilder so leicht und unmittelbar auf, als wären es Wörter, wir lassen unseren Blick über die Texte schweifen und stückeln ihre Bedeutung zusammen wie Elemente eines kubistischen Bildes. Und kaum sind wir soweit, taucht schon die nächste Zeichnung auf und noch eine und noch eine, tausend Pettibons, jeder einzelne tiefgründig schön, subtil und vielschichtig, jede einzelne Zeichnung bewundernswert ob der Zerbrechlichkeit ihrer Wahrheit, ihres Humors, ihrer Wissensfülle. Wie kaum ein anderer Künstler, der mir in den Sinn kommt, erfüllt Pettibon die Verheissung unseres Jahrhunderts, dass jedes Fetzchen Kultur zu etwas gut ist, und dass sich aus den einzelnen Bruchstücken unserer Erfahrung und Geschichte jederzeit eine brauchbare, unser Dasein reflektierende Erzählung rekonstruieren lässt.

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

JIM LEWIS: Ich habe mich schon immer gefragt, warum dir die Bildelemente in deinen Zeichnungen so wichtig sind. Warum bist du nicht einfach Schriftsteller geworden?

RAYMOND PETTIBON: Das gleiche könntest du einen Schriftsteller fragen. Warum macht er nicht dasselbe wie ich? In meinen Augen ist es eine Ausdrucksform, die so legitim ist wie jede andere; ich habe mich schon immer gefragt, warum man sich ihrer nicht häufiger bedient hat. Das bildliche Element ist ja keine Krücke oder so was. Zugegeben, mein Hauptinteresse galt schon immer mehr dem Geschriebenen als der bildnerischen Seite meines Werkes, aber ich glaube nicht, dass das Geschriebene für sich steht: Es ist keine Literatur, es ist bildende Kunst.

JL: Begreifst du die Zeichnungen als Illustration des Textes oder den Text als Kommentar zu den Bildern?

RP: Eigentlich betrachte ich das Ganze überhaupt nicht unter diesem Gesichtspunkt. Manchmal liebäugle ich ein bisschen mit der Idee der Buchmalerei, so als hätte Gott den Text demütigen Mönchen eingegeben, die sich daraufhin ihr Leben lang seiner Illumination widmeten. Aber das ist nur eine der vielen Möglichkeiten, das Ganze in einen Zusammenhang zu stellen, der es jeden Sinnes beraubt. Manch-

mal wünsche ich mir fast, ich könnte so was wie einen Pakt mit dem Teufel schliessen und mein Alltagsleben gegen die tausend Jahre abtreten, die ich bräuchte, um das, was ich mache, allmählich wirklich zu verstehen.

JL: Kannst du mir etwas zu den Einflüssen auf den bildlichen Teil deiner Arbeit sagen?

RP: Als ich anfing, war der Ausgangspunkt ein bestimmter Stil der Radierung, Whistler zum Beispiel oder Samuel Palmer, oder auch der Stil der Gemälde und Aquarelle Turners. Wer sonst noch? John Sloane etwa, oder Joseph Pennell. Oder Hopper. Wenn man mein früheres Werk anschaut, ist Goya darin auszumachen. Das sind die Leute, von denen ich zeichnen lernte. Aber rein zeichnerisch gibt mein Werk nicht viel her; wohl auch heute noch nicht. Die Sache mit Pennell zum Beispiel ist einfach die, dass man als Künstler nicht unbedingt von den Leuten am meisten beeinflusst ist, die man am meisten bewundert.

JL: Die Videos von dir, die ich gesehen habe – etwa das über die *Weathermen*[1] –, sind so viel freier als die Zeichnungen, obgleich, wie ich erfahren habe, alles bis zur letzten Silbe vom Drehbuch vorgegeben ist. Wie verhalten sich diese beiden Ausdrucksmittel zueinander?

RP: Die Zeichnungen entsprechen sozusagen einzelnen Videostills: Eine Zeitlang zeichnete ich sie tatsächlich vom Bildschirm ab, indem ich das Band, meist irgendein Spielfilm oder so, anhielt. So hat sich wohl mein Stil herausgeschält: Der *Film-noir*-Effekt ergab sich mehr oder weniger ungewollt.

Ich würde gern mehr eigene Videos machen, nur dass man, selbst wenn man so arbeitet wie ich, also ohne Drehteam oder so, trotzdem andere Leute hinzuziehen muss, und es ist einfach sehr mühsam, all die Leute unter einen Hut zu bringen. Ich will keine populäre und primitive Wirkung erzielen: Oft arbeite ich aus rein praktischen Gründen in einer bestimmten Art, ohne jeden ästhetischen Grund. Geld, Zeit, Talent, Können, die Zahl meiner Mitarbeiter, all das kann die Form diktieren.

JL: Wieviel vom Text in deinen Zeichnungen stammt von dir und wieviel ist Zitat?

RP: Ich weiss es eigentlich nicht. Das ist immer wieder anders. Ich erinnere mich, dass ich zumindest einige Jahre lang alles selbst geschrieben habe. Aber ein Grossteil meines Werkes ist eine Kombination von beidem, und oft bleiben Text und Zeichnungen jahrelang unabgeschlossen. In den letzten ein, zwei Jahren habe ich wesentlich mehr Anleihen gemacht, insgesamt aber ist vielleicht ein Drittel Zitat. Möglicherweise auch mehr. Es lässt sich schwer sagen, weil es sich nicht um reine Zitate handelt: Manchmal findet eine Umarbeitung statt. Ausserdem kommt es vor, dass ich in meiner eigenen Schreibe auf den Stil zurückgreife, bei dem ich Anleihen mache; und in einer Zeichnung kann es eine beliebige Anzahl von Stimmen geben.

JL: Ich habe mich immer gefragt, wieviel von Melville drinsteckt. Du arbeitest mit der gleichen Art von Humor, dem gleichen, raffinierten Satzbau. Und du magst offenbar Ausrufesätze: Deine Figuren platzen immer mit irgend etwas heraus.

RP: Ich schätze Melville sehr, aber seltsamerweise steckt sehr wenig von ihm in meinem Werk. Ich arbeite mit unkontrollierten Äusserungen, die in einem unbedachten Moment fallen: meist Bruchstückhaftes, Unausgefeiltes. Auch Shakespeare ist so ein Autor, von dem ich wenig übernehme, unter anderem auch deshalb, weil seine Sprache so ausgefeilt ist. Wohingegen sich die Art, wie sein Zeitgenosse Marlowe schreibt, wesentlich besser eignet für das, was ich mache. Meine wichtigsten Quellen sind jedoch die grossen Prosaschriftsteller, Henry James und Proust, John Ruskin und Walter Pater. Und Thomas Browne. Wenn man die liest, findet man eine ganze Menge.

JL: Das sind alles Schriftsteller mit einer hochkomplexen Syntax.

RP: Genau, ihre Sprache ist sehr komplex, und einzelne Sätze können sich zu ganzen Absätzen auswachsen. Allerdings in einer bruchstückhaften Art und Weise. Ihre Aussagen können, aus dem Zusammenhang gerissen, eine völlig andere Bedeutung annehmen, und gleichzeitig sind sie wunderschön formuliert.

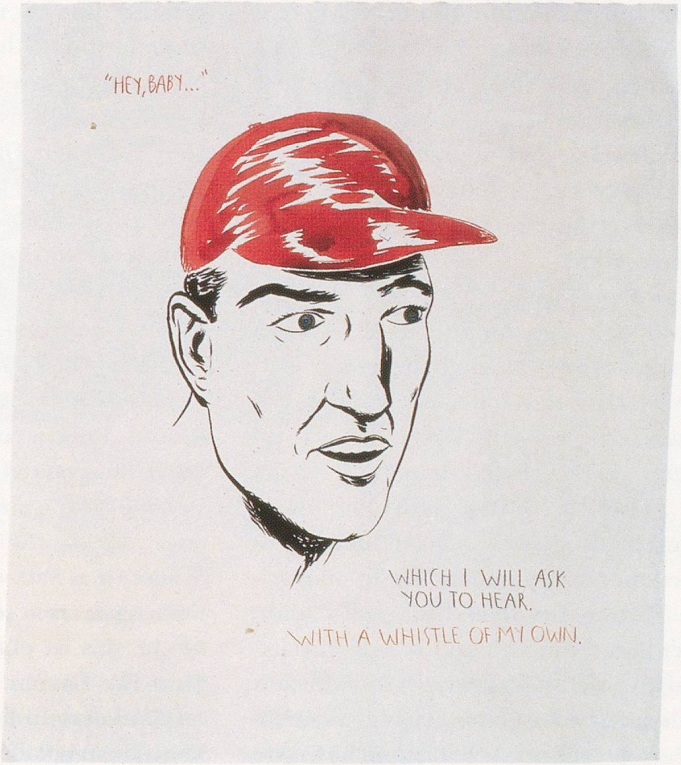
JL: Wenn du liest, pickst du dann einfach etwas heraus, oder setzt du dich hin, liest ein Buch ganz durch und gehst dann wieder zurück, um dir deine Lieblingsstellen herauszuschreiben?

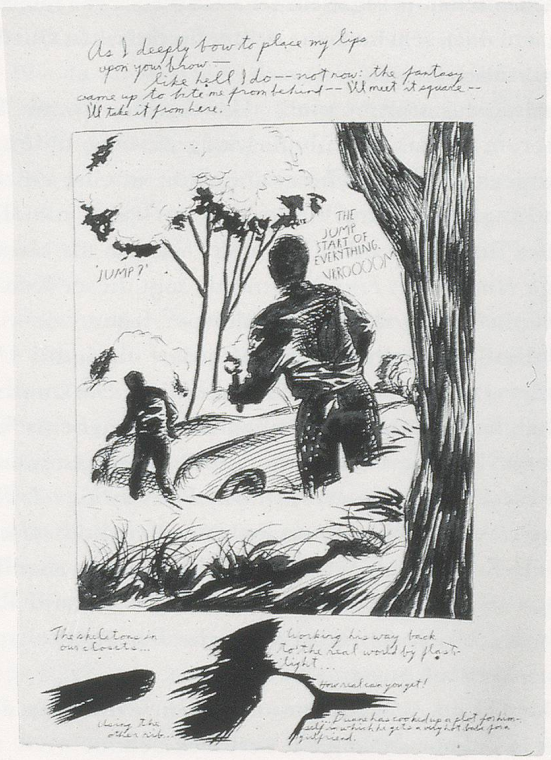
RP: Das kommt drauf an: Neuerdings picke ich eher einfach etwas heraus. Und sogar wenn ich etwas von Anfang bis Ende lese, ist es eine sehr willkürliche

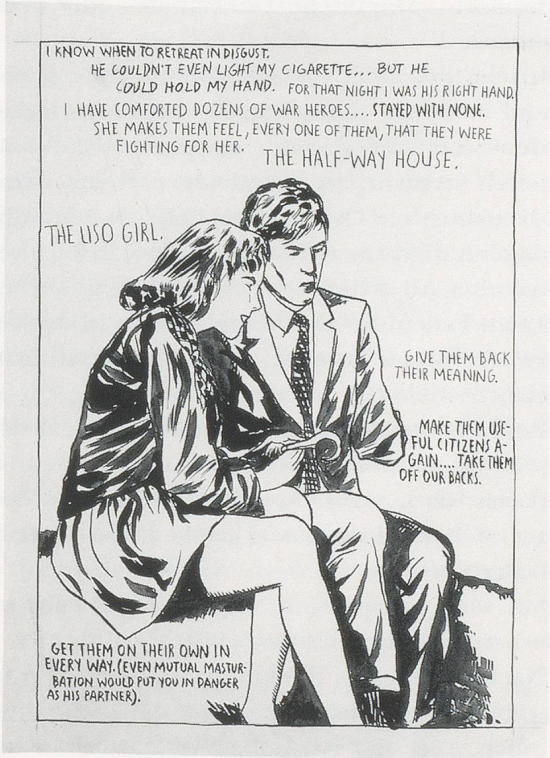
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (HEY BABY...), 1991, pen and ink on paper, 22 x 18" / OHNE TITEL (HEY BABY...), Feder und Tusche auf Papier, 55,9 x 45,7 cm.

– NO TITLE, 1992, 22¼ x 16" / OHNE TITEL, 56,5 x 40,6 cm.

– NO TITLE (I KNOW WHEN TO), 1985, 14" x 10¼" / OHNE TITEL (ICH WEISS, WANN ICH), 35,6 x 26 cm.







Lektüre. Mir fällt keine passendere Bezeichnung ein. Denn es ist eine Art des Lesens, die stets nach etwas zwischen den Zeilen Ausschau hält. Ausserdem schreibe ich beim Lesen gewissermassen neu. Es ist, als brächte ich mich selbst in die jeweilige Welt ein oder so, und... Es lässt sich schwer erklären. Aber am Ende wird dieser «erlesene» Ort zur Welt, in der man lebt, in der man denkt.

JL: Was gefällt dir an Henry James?

RP: James war, besonders in seinem Spätwerk, ungemein kompliziert in seinem Denken. Er schrieb in Erzählform, aber er konnte nicht umhin, noch das Allereinfachste aus den verschiedensten Blickwinkeln zu betrachten. Er schreibt immer aus einem inneren Kampf zwischen Drama und Erzählung heraus, und dann ist da diese Fülle an Ideen und Einzelheiten in jedem einzelnen Satz. Wenn man seine persönlichen Aufzeichnungen liest, sieht man, was er alles unternimmt, um sich an die Erzählstrukturen zu halten, die er sich selbst vorgibt und die von ganz einfachen Gedanken ausgehen. Diese Aufzeichnungen haben etwas rührend Erbärmliches, wie etwas, das man vielleicht in einer Drehbuchkonferenz bei Disney zu hören bekäme: du weisst schon, von der Sorte «Moralische Zwickmühle» oder «Was-wäre-wenn».

Ich sehe das komische Bild vor mir, wie James, während er seiner alten Sekretärin diktiert, loslegt und den Stoff immer weiter ausspinnt, dabei aber verzweifelt versucht, an irgendeiner Art von narrativer, dramatischer Organisation festzuhalten. Und zwar, nach Auffassung vieler Leute, ohne Erfolg, weshalb er eben so schwer zu lesen ist: Man verliert sofort den Faden der Erzählung, und es ist, als verliere er sich in der Sprache. Aber das stimmt nicht. Er versucht vielmehr verzweifelt die Übersicht zu behalten. Für meine Art zu lesen ist das ideal. Mir macht es Spass, ihn zu lesen.

JL: Erkennst du in seiner Art zu schreiben eine Nachahmung von Denkmustern, oder gefällt dir daran gerade das Manierierte?

RP: Ihm wird vorgeworfen, dass es nicht echt sei, sondern reiner Manierismus, tatsächlich aber ist es eine Nachahmung von Denkmustern. Darin liegt für mich der Reiz. Ich meine, man sagt das auch immer über mich, also, dass ich Gefahr laufe, mich zu verzetteln, dass ich mich nicht an die Fakten oder den Ausgangspunkt halten könne, ohne einen weiteren Nebenstrang ins Spiel zu bringen, auf dem ich dann herumreiten müsse. In meinen Augen geht es dabei aber vor allen Dingen um ein Nachempfinden der Komplexität des Denkens und der Wirklichkeit sowie des Verhältnisses zwischen beiden. Dagegen ist es ein Fehler, so zu tun, als würde man eine einfache Geschichte erzählen, bei der am Ende alles aufgeht. Das ist unehrlich.

JL: Deine Arbeit erscheint mir ganz und gar zeitgemäss – nicht so sehr, weil du dich mit dem Elvis-Kult oder mit Ronald Reagan auseinandersetzt, sondern wegen der Darstellungsmittel, mit denen du arbeitest. Deine Darstellung ist fragmentarisch, ephemer und zugleich überaus... lapidar. Es ist verblüffend zu sehen, wie sehr die Syntax eines Satzes von Henry James der heutigen Situation angemessen sein kann.

RP: Ja, das ist eben das Lustige daran. Es spielt ein Sinn für Humor hinein, der im Bereich der Kunst tatsächlich sein Publikum gefunden hat. Ich bin aber kein Nostalgiker und betrachte mein Werk als zeitgenössisch.

JL: Mir fällt auf, dass du in gewisser Hinsicht ein sehr amerikanischer, ja sogar ein sehr kalifornischer Künstler bist, und doch scheint keine deiner literarischen Quellen amerikanisch zu sein.

RP: Also, das stimmt nicht. Hawthorne, Twain. Bei letzterem ist das Bemühen, witzig zu sein, mitunter zu angestrengt, manchmal aber gibt es eine einzige Wendung, die ich aus irgendeinem Grund zum Totlachen finde. Ich erinnere mich, wie ich als kleiner Junge *Huckleberry Finn* las, und da sagt dieser Knirps, «Give me chaw tobacker, won't ye».[2] Irgendwie wirkten diese Vorstellung, die Mundart und die Umstände auf mich unheimlich komisch. Vermutlich fühle ich mich aber tatsächlich mehr dem britischen Sinn für Humor verbunden; ich denke da an jemanden wie Harold Pinter, Anthony Powell oder Evelyn Waugh. Aber nicht Monty Python oder die britische Varieté-Komik. Ich schätze, ich kann auch ziemlich vulgär sein, aber selbst wenn ich über Ronald Reagans Arschloch schreibe, versuche ich doch ein gewisses Mass an Anstand zu wahren.

JL: Kannst du dich damit anfreunden, wenn man dein Werk in Zusammenhang mit Cartoons sieht?

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper 12 x 21" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 30,5 x 53,3 cm.

RP: Nein. Nein. Mein Werk entspringt den verschiedensten Traditionen, darunter auch denen von Cartoon und Comic, aber ich würde nicht sagen, dass sie eine besonders grosse Rolle spielen. Andererseits ist damit kein wertendes Urteil verbunden: Ich stelle mich nicht darüber, ich glaube nur, dass es sich um zwei Paar Schuhe handelt.

JL: Bist du dir so sicher, dass sich keine Qualitätsurteile auf der Grundlage einer Unterscheidung zwischen E- und U-Kunst treffen lassen?

RP: Das ist eine völlig andere Frage. Soll das heissen, dass das Beste von George Herriman automatisch schlechter ist als das Schlechteste von Norman Mailer?

JL: Nein. Andererseits hängt mir das ganze kulturkritische Getue ein wenig zum Hals heraus. Das Pendel hat meines Erachtens dermassen weit in die entgegengesetzte Richtung ausgeschlagen, dass es vielleicht an der Zeit ist, sich einmal zu fragen, ob zum Beispiel die Popmusik vielleicht wirklich keine besonders grosse Bandbreite von Gefühlen oder Phänomenen auszudrücken oder zu erfassen vermochte.

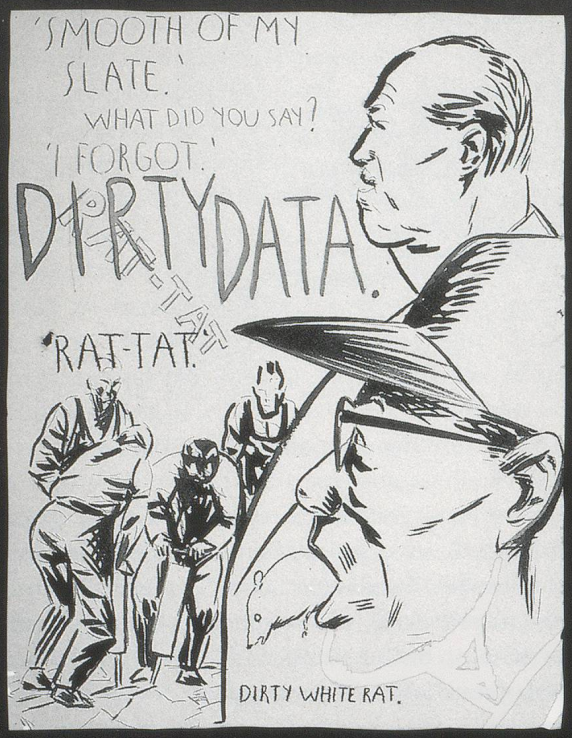
RP: Eben darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Manchmal schiebe ich es auf die Zeit und frage mich, was ist passiert? Ich kann nur sagen, dass ich nach wie vor Erwartungen habe an Leute, die im Bereich der U-Kunst tätig sind, weil ich nicht glaube, dass es irgendeinen triftigen Grund gibt, weshalb diese Ausdrucksformen nicht imstande sein sollten, dieselbe Bandbreite des Empfindens und Denkens abzudecken wie irgendwelche anderen. Aber es scheint bisher nicht der Fall zu sein, also muss man jetzt vielleicht sagen, nein, sie sind dazu nicht imstande. Gleichzeitig denke ich immer noch, dass es vielleicht daran liegt, dass da einfach nicht die richtigen Leute einsteigen.

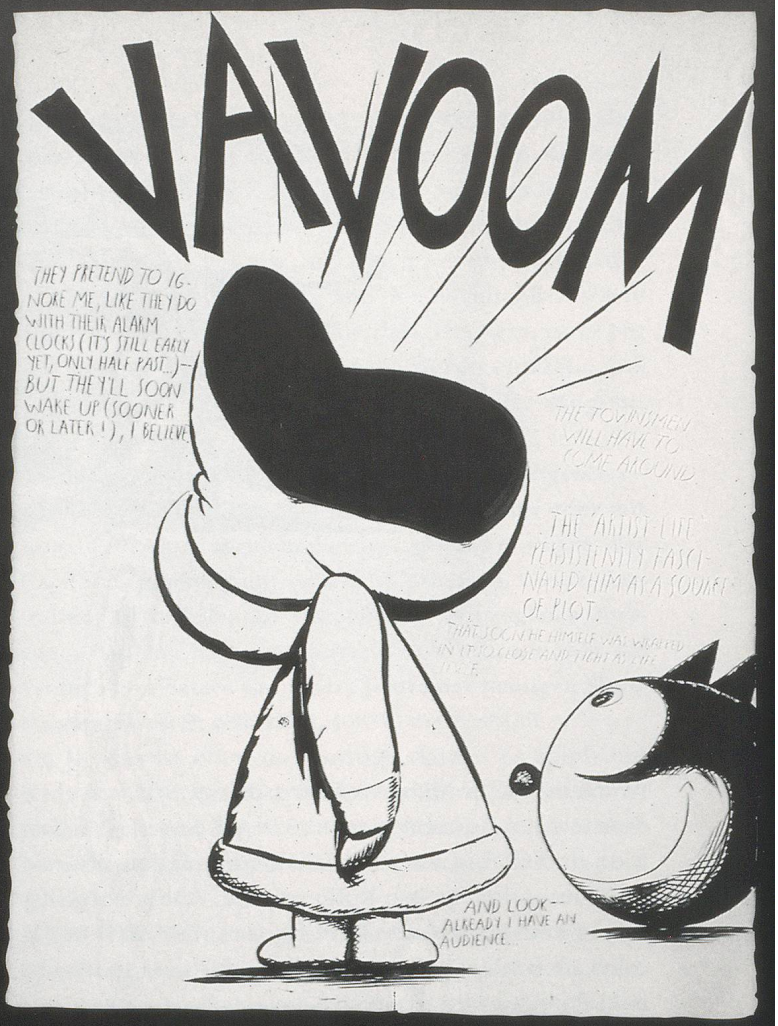
Ausserdem muss ich manchmal mit mir selbst ins Gericht gehen, denn ich neige dazu, literarische Massstäbe an Dinge anzulegen, die das entweder gar nicht nötig haben oder nicht nötig haben sollten. Rock and Roll zum Beispiel. Das ist grundsätzlich nicht etwas, was sich auf Papier, in Dichtung übersetzen lassen muss. Ich weiss nicht. Ich meine, ich mag Rock and Roll ebenso, und manches davon gefällt mir besser als manche Dichtung. Die Sache wird also letztlich doch ziemlich verzwickt. Ich kann nur sagen, dass mir diese Debatte und deren Instrumentalisierung zum Hals heraushängt. Die meisten Schriftsteller, die ich wirklich mag, werden gar nicht mehr gelesen.

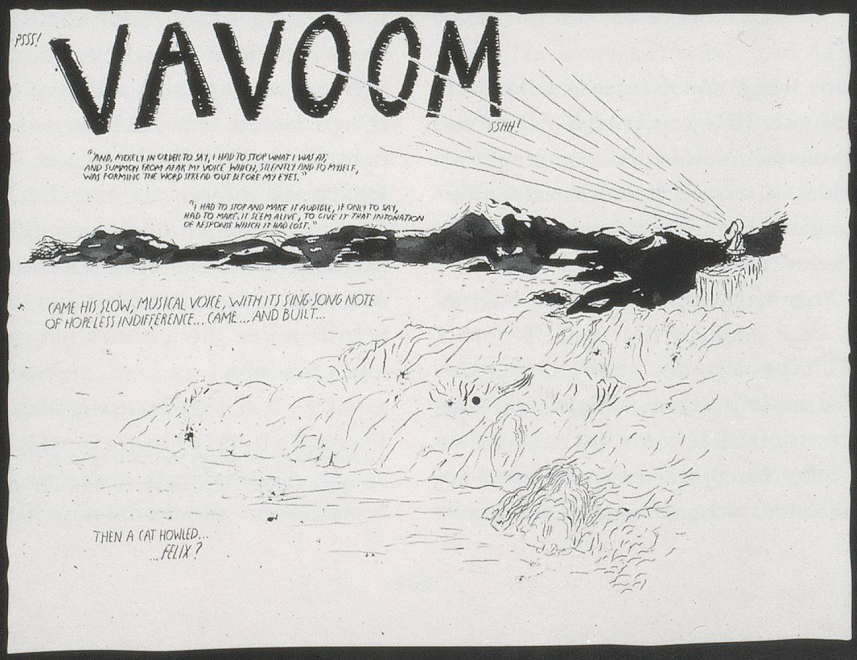
(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

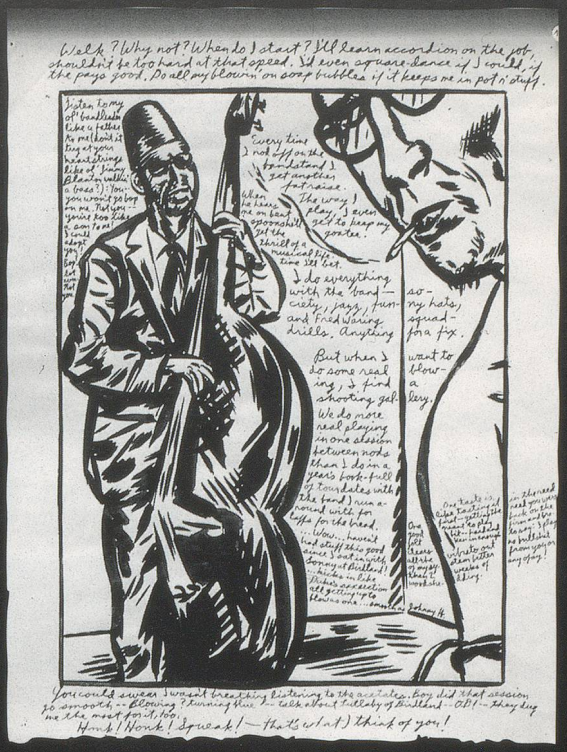
1) Radikale Untergrundbewegung im Amerika der 60er Jahre, die gegen den Vietnamkrieg und für die Bürgerrechte kämpfte.
2) *chaw tobacker:* chewing tobacco = Kautabak.

RAYMOND PETTIBON,
NO TITLE (SMOOTH OF MY), 1992,
11¼ x 8¾" / 28,6 x 22,2 cm.

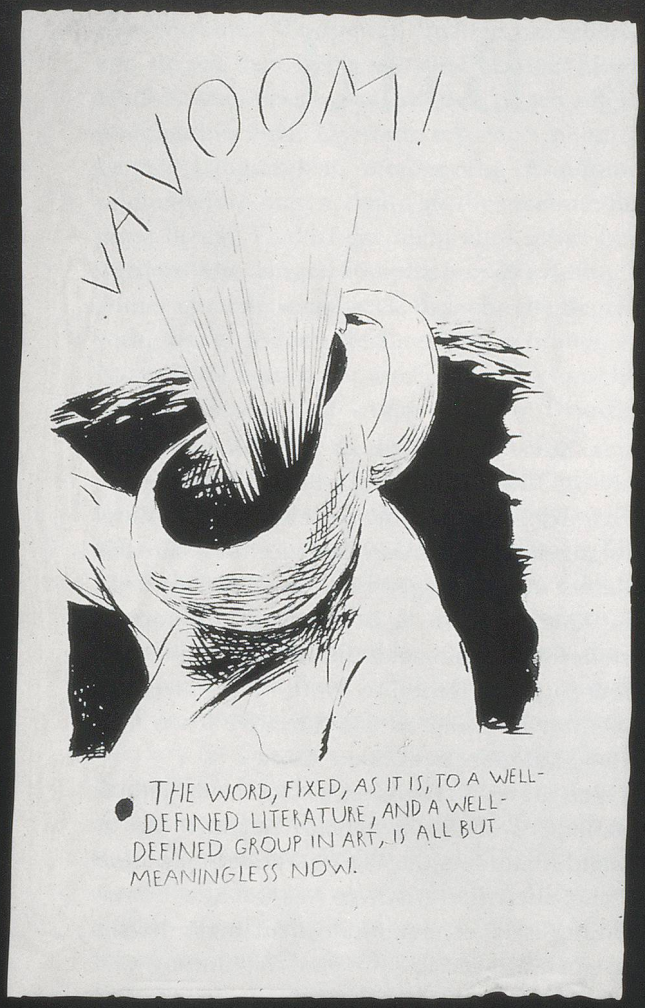


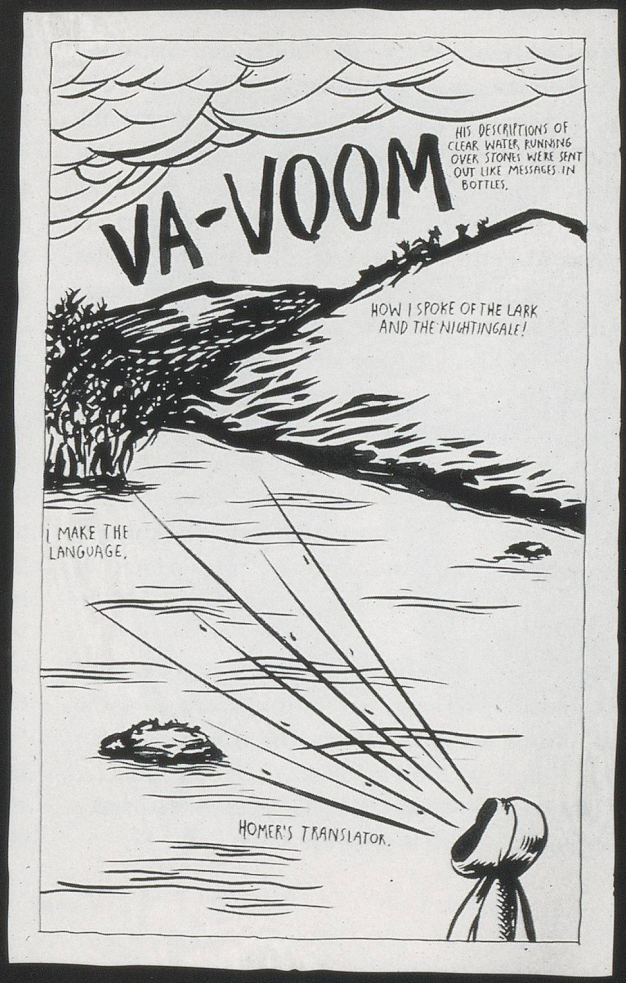






RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (WELL? WHY NOT?), 1989, 14 x 11" / 35,6 x 28 cm.





RAYMOND PETTIBON, "Vavoom"-sheets, 1961–1993, ink on paper, various sizes / «Vavoom»-Blätter, Tusche auf Papier, verschiedene Grössen.

Die Rettung ◆ der Poesie ◆ durch das Bild

BORIS GROYS

Wenn ein Schreiber Werke der bildenden Kunst zu sehen bekommt, in denen auch Texte verwendet werden, ist er quasi automatisch elektrisiert und auf einer viel tieferen Ebene berührt, als wenn es sich um ein «reines» Bild handelt. Das passiert vor allem dann, wenn diese Texte, wie im Falle der Arbeiten von Raymond Pettibon, offensichtlich von ihrer Plazierung in einem Bildkontext profitieren und zusätzliche Dringlichkeit, Eloquenz und Suggestivität gewinnen. Der Schreiber fragt sich dann: Warum bin ich kein Künstler? Warum müssen meine Texte bloss geschrieben und deswegen auch so blass bleiben? Lamentos helfen aber nicht, und dem armen Schreiber bleibt nichts anderes übrig, als darüber nachzudenken, warum und inwieweit der Bildkontext den Texten hilft, sich aus gewissen Sackgassen zu befreien, in denen die heutige Literatur bekannterweise steckt.

In der Moderne wollte die Literatur sich genauso vom Narrativen befreien, wie es die Musik und die bildende Kunst gemacht haben. Die Geschichte der modernen Kunst und Musik ist nämlich nichts anderes als die Geschichte ihrer Befreiung von der Herrschaft der Erzählung oder die Geschichte ihres Kampfes gegen die Literatur. Die Literatur hat sich auch diesem Kampf angeschlossen. Daraus wurde nun ein Kampf gegen sich selbst. Der moderne Schriftsteller will die einzelne rhetorische Figur, den einzelnen Satz, das einzelne Wort, den einzelnen Laut aus ihrer Bindung an das Narrative lösen und sie als völlig autonom erstrahlen lassen.

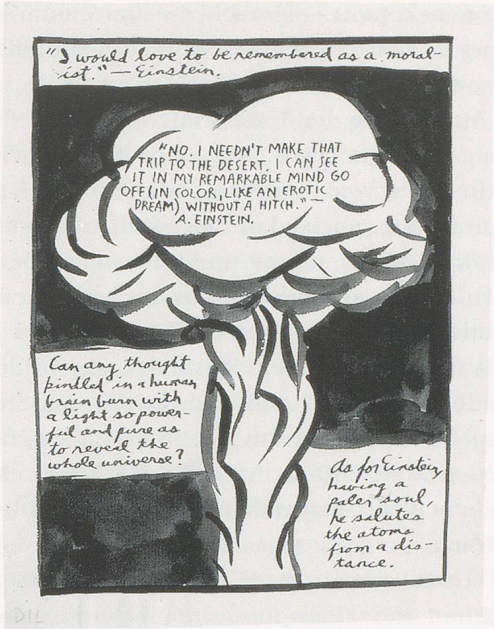
Als Folge dieses Strebens ist die moderne Literatur zerfallen. Es blieb ein nacktes Narrativ, das in der Massenliteratur seinen Platz gefunden hat. Eine solche, von allen literarischen Ansprüchen befreite Erzählung ist aber eigentlich nicht mehr lesbar. Sie mag noch als Vorlage für eine Verfilmung dienen, bei der das fehlende Literarische durch das Visuelle kompensiert wird. Das kinematographische Schattenspiel bringt dieser Erzählung nämlich all das zurück, wessen sie durch den literarischen Zerfall beraubt wurde: Metapher, Bild, Suggestivität, Geheimnis, Reichtum. Auf diese Weise kapituliert die narrative Massenliteratur, die ihre traditionellen, literarischen Vorzüge verloren hat, vor den visuellen

BORIS GROYS ist Philosoph und Dozent an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Künsten. Noch interessanter ist es aber, dass auch die sogenannte hohe modernistische Literatur zunehmend das gleiche Schicksal erleidet.

Der Verlust des Narrativen ist der hohen Literatur nicht gut bekommen. Gestehen wir es: Modernistische Texte sind langweilig; vor allem deswegen, weil die Befreiung des literarischen Wortes aus seiner Bindung an das Erzählen einer Geschichte den Zugang zum Wort allzu leicht macht. Wenn man die Moderne Literatur liest, kann man nicht mehr nach den einzelnen Wortperlen suchen: unverborgen liegen sie vor dem Leser, wie eine wohlgeordnete Kollektion. Man erkennt sie auf den ersten Blick – und bleibt unberührt. Literatur erfordert nämlich eine gewisse Langsamkeit, Verzögerung, Ermüdung und schmerzende Augen, damit sie die ersehnte Befriedigung bringt. Es darf gar nicht alles sofort begriffen werden. Die lange, komplizierte Erzählung diente früher eben diesem Zweck, das schnelle Begreifen zu verhindern. Indem die Literatur sich aber von der Narrativität befreit hat, ist sie so leicht einsehbar geworden wie ein Bild – und damit im Grunde überflüssig.

Die Zeichnungen von Pettibon können als Arzneimittel gegen diese Krankheit der modernen Literatur interpretiert werden: Das Bild, das die Literatur erkranken liess, soll sie jetzt retten. Das Bild, das Pettibon dafür benützt, ist seinerseits jedoch ein erzählendes Bild. Zumindest suggerieren die Zeichnungen von Pettibon, erzählerisch zu sein. Erstens sind sie – von ihrer eigenen Struktur her betrachtet – narrativ, da sie verschiedene erkennbare Gegenstände miteinander verbinden. Zweitens erinnert ihr Stil an Cartoon und Comic, die beide ebenfalls narrativ sind. Drittens werden in diesen Zeichnungen bestimmte Mythen des amerikanischen Alltags evoziert, so dass sie als Illustrationen zu diesen Mythen gesehen werden können. Viertens tauchen bestimmte Figuren auf mehreren verschiedenen Zeichnungen auf, so dass der Eindruck entsteht, es handle sich um eine lange Geschichte mit immer denselben Helden. Diese Liste der Merkmale des Narrativen könnte man weiterführen. Das Wichtigste ist aber, dass diese Zeichnungen in grossen Mengen vorhanden sind. So entsteht beim Betrachter der Eindruck, er versäume etwas Wesentliches, wenn er nicht alle Zeichnungen



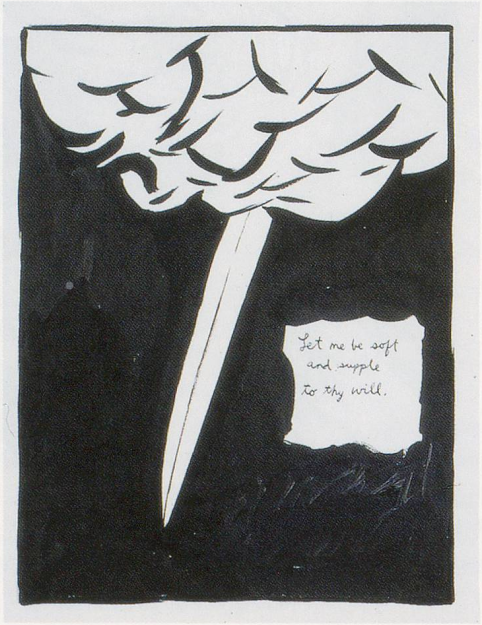
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (I WOULD LOVE), 1988, pen and ink on paper, 11 x 9¾" / OHNE TITEL (ICH WÜRDE GERN), Feder und Tusche auf Papier, 28 x 24,8 cm.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (LET ME FILL), 1992, pen and ink on paper, 30 x 22½" / OHNE TITEL (LASS MICH ZUERST), Feder und Tusche auf Papier, 76,2 x 57 cm.

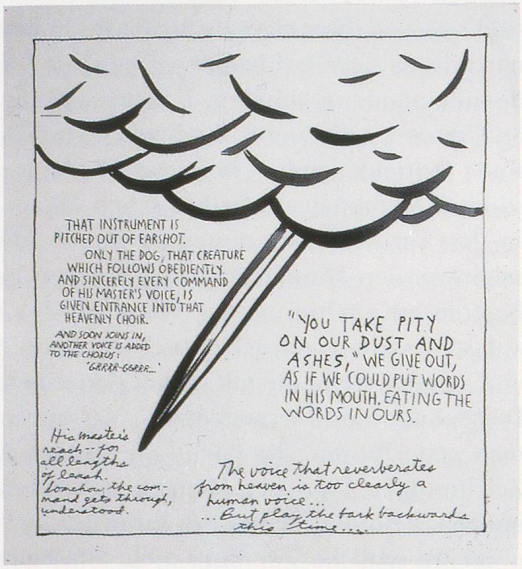
zu sehen bekommt – ähnlich wie bei einem Leser von *Krieg und Frieden,* der den Roman noch nicht gelesen, sondern erst ein bisschen darin geblättert hat. Unter Androhung der Todesstrafe kann man diesen allerdings dazu bringen, *Krieg und Frieden* ganz zu lesen. Im Falle von Pettibons Zeichnungen ist dies prinzipiell unmöglich, denn sie sind in vielen kleinen Sammlungen zerstreut und teils verschollen, auf jeden Fall nicht an einem Ort und zur gleichen Zeit vollständig vorhanden. Für Zeichnungen von Pettibon gilt also in verstärktem Masse das, was für die traditionelle narrative Literatur konstitutiv ist: Sie machen müde, die Augen tun weh, bis man sie endlich gesehen und entziffert hat, das Wichtigste bleibt ungesehen, der Gesamtüberblick ist unnachholbar verschoben.

Die Texte, die in diese Zeichnungen integriert sind, sehen wie Texte moderner Literatur aus. Es handelt sich um rhetorische Figuren, die «für sich selbst sprechen», die ihre Mehrdeutigkeit, Autonomie und Sprachmagie behaupten, dadurch dass sie von ihrer dienenden Funktion in der traditionellen Erzählung befreit sind. Der Weg zu diesen autonomen Sprachfragmenten ist aber im Kontext von Pettibons Zeichnungen ein steiniger. Die Texte sind in den Zeichnungen integriert und müssen deswegen vom Auge des Lesers zunächst einmal herausgelöst werden. Oft sind sie in einer Handschrift geschrieben, die ihre Lektüre weiter verkompliziert. Zusätzlich erschwert und verzögert die Plazierung der Texte im Bildkontext die Entzifferung. Man fragt sich, welche Bedeutung es hat, dass sich die Texte an einer bestimmten Stelle der Bildfläche befinden: Vielleicht spielen sie in der Geschichte, die durch das Bild erzählt wird, eine bestimmte Rolle? Vielleicht muss man die ganze Handlung verstehen, damit man ihre Bedeutung versteht, vielleicht muss man sich auch andere Bilder aus einer bestimmten Reihe anschauen, damit endlich alles klar wird? In Pettibons Zeichnungen wird also das fehlende, traditionelle literarische Narrativ durch das erzählerische Bild ersetzt. Wenn das kommerzielle Kino die nackte Erzählung dadurch bereichert und rettet, dass es ihr eine reizvolle visuelle Verpackung verpasst, rettet Pettibon die nichterzählerische, modernistische Prosa dadurch, dass er sie in ein narratives Bild einbettet. So wird in beiden Spielarten der modernen Literatur das abhanden gekommene Narrative durch die visuelle Kunst ersetzt.

Freilich kann die Wirkung der Zeichnungen Pettibons nicht darauf reduziert werden, dass das modernistische Schreiben dadurch wieder interessant wird. Denn diese Zeichnungen schaffen auch einen ästhetischen Mehrwert, indem sie erlauben, das



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1987, mixed media on paper, 22¼ x 17½" / OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 56,5 x 44,5 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THAT INSTRUMENT IS), 1987, pen and ink on paper, 12 x 11" / OHNE TITEL (DIESES INSTRUMENT IST), Feder und Tusche auf Papier, 30,5 x 28 cm.

Ready-made-Verfahren auf den Text zu erweitern. Der wichtigste Vorzug der modernen Kunst gegenüber der modernen Literatur besteht nämlich darin, dass das *Ready-made*-Verfahren, das in der Kunst heutzutage dominiert, in der Literatur nicht anwendbar zu sein scheint: Auch literarische Bücher werden nämlich «publiziert», d. h. von Anfang an vervielfältigt, was das direkte Zitieren aus anderen Büchern überflüssig und widersinnig macht. Die literarische Appropriation der Massenliteratur ist schon deshalb unmöglich, weil jede Literatur tendenziell Massenliteratur ist, weil sie von Anfang an auf technische Reproduktion angelegt ist.

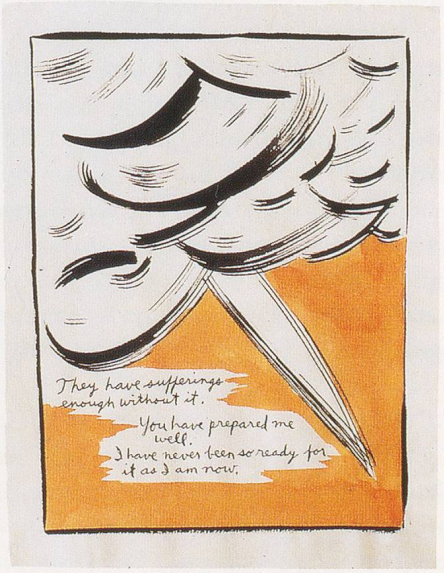
Indem Pettibon Texte in Zeichnungen plaziert, die als Einzelwerke konzipiert sind, kann er diese prinzipielle Schwierigkeit überwinden und das ästhetische Potential der «schlechten», kommerziellen Massenliteratur im Rahmen seiner Kunst realisieren. Sicher ist Pettibon nicht der einzige Künstler, der in den letzten Jahrzehnten mit diesem Ziel mit Texten arbeitet. Im Unterschied zu den meisten Künstlern des Konzeptualismus interessiert sich Pettibon aber nicht für die kritische, kunsttheoretische oder soziale Relevanz der von ihm verwendeten Texte, sondern in erster Linie für ihre poetische, melodische und rhetorische Qualität. Das Bild steht hier im Dienste der Poesie, die sich unter den Bedingungen der heutigen Kultur Dinge nicht leisten kann, die sich in der bildenden Kunst längst durchgesetzt haben.

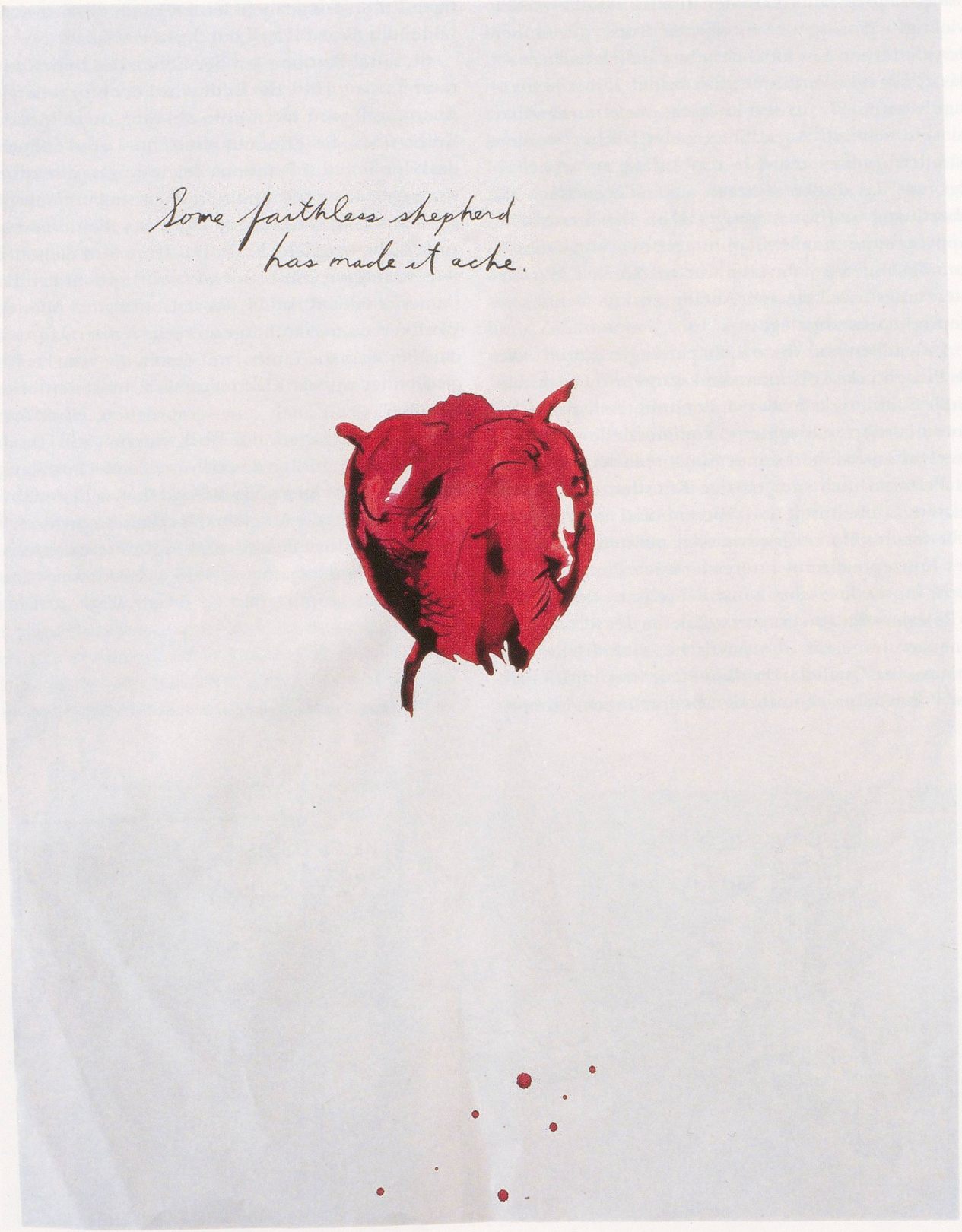
So rettet Pettibon auf der Ebene der hohen Literatur, was mit Hilfe des Bildes dort noch zu retten ist. Aber damit wird nicht etwa ein Sieg der bildenden Kunst über die Literatur erreicht. Denn dadurch, dass der Text auf Pettibons Zeichnungen direkt und sozusagen materiell inmitten der visuellen Welt plaziert wird, bekommt das Wort bei Pettibon eine zusätzliche magische Kraft: Das Wort wird Fleisch. In seinem Interview mit Ulrich Loock[1] spricht Pettibon immer wieder über das Wort Gottes und über das Wort «Vavoom», das Berge zu versetzen vermag; auch darüber, dass die Linien, mit denen die visuelle Welt gezeichnet ist, wie Klammern sind, in denen offensichtlich, wenn auch unausgesprochen, ein Wort – oder soll man sagen, das Wort – stehen soll. Da die Literatur sich infolge des selbstmörderischen Kampfes gegen ihre eigene Narrativität dem Bild annäherte, hat das Bild die Möglichkeit erhalten, poetisch zu werden. Und vielleicht sind die interessantesten Künstler heute diejenigen, die – wie Pettibon – diese Möglichkeit gespürt und in ihrem Werk realisiert haben.

1) In: *Raymond Pettibon,* Katalog der Kunsthalle Bern, 1995.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (WITH A SHUDDER), 1990, pen and ink on paper, 12¾ x 12" / OHNE TITEL (MIT EINEM SCHAUDERN), Feder und Tusche auf Papier, 32,4 x 30,5 cm.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1988, mixed media on paper, 11¼ x 8¾" / OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 28,6 x 22,2 cm.





RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1991, ink on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.

The Drawing Rescues Poetry

BORIS GROYS

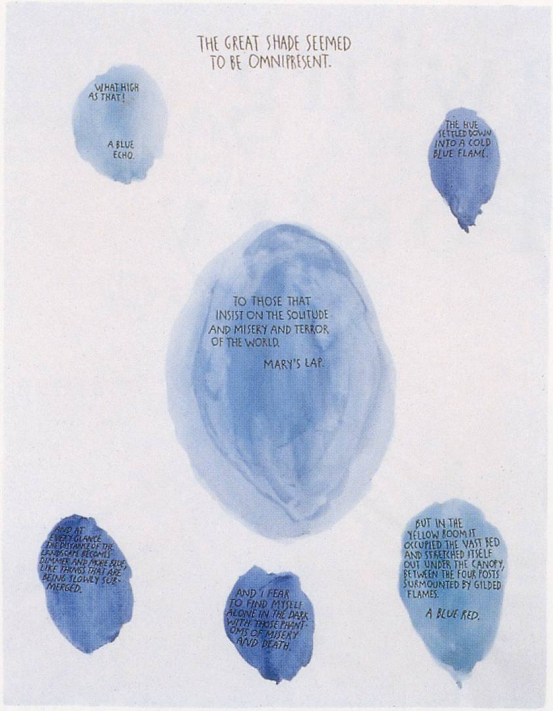
When a writer sees a work of visual art in which texts are also used, the experience is automatically electrifying and makes a much greater impact than if it were "only" a picture. This happens above all when—as in the case of Raymond Pettibon—these texts are obviously enhanced through their placement in a pictorial context, there becoming even more urgent, eloquent, and suggestive. Writers begin to ask themselves: Why am I not an artist? Why are my texts condemned to be merely written and therefore so pallid? But there is no point in moaning; the poor writer has no choice but to think about why and to what extent the pictorial context is a way of breaking the impasse that has pulled literature up short.

In modernism, literature—like music and the fine arts—wanted to escape narration. The history of modern art and music is, in fact, nothing but the history of their being liberated from subjugation to the narrative, or the history of their struggle against literature. And literature, by joining the fray, internalized the battle. The modernist author seeks to break the ties between narration and its rhetorical devices, sentences, words, and sounds, treating each of these as single, autonomous elements.

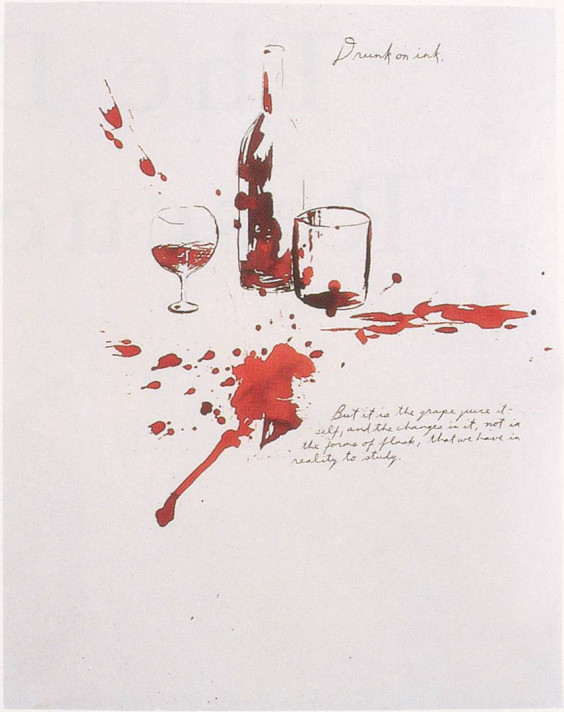
The result: Modern literature has fallen apart. On the one hand, we have the naked narrative that has found a home in pulp fiction. But storytelling stripped of literary ambitions is basically unreadable. At most it can function as the plot of a film in which the visual material compensates for the paucity of the written word. Cinematographic methods flesh out the narrative using all the devices that have fallen by the wayside with the disintegration of modern literature: metaphor, image, suggestion, mystery, richness. Pulp fiction has capitulated, surrendering its traditional literary advantages to the visual arts. Significantly, high modernist literature is suffering the same fate.

The loss of the narrative does not agree with it. One must admit that modernist texts are boring, above all because the liberation of the literary word from its ties to narration has oversimplified access to it. On reading modern literature, it is no longer

BORIS GROYS is a philosopher and lecturer at the Staatliche Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, Germany.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (THE GREAT SHADE), 1990, mixed media on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL (DER GROSSE SCHATTEN), Mischtechnik auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, mixed media on paper, 24 x 19¼" / OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 61 x 49 cm.

necessary to seek out the single pearls: They are all spread out before us like a well-ordered collection. We can take them in at one glance—and remain unmoved. Literature has to slow us down; it must entail delay, fatigue, pain in the reader's tired eyes for it to provide cherished satisfaction. Not everything should be instantly clear and comprehensible. Long, rambling tales once served this purpose of slowing down understanding. But by doing away with the narrative, literature can be scanned, like a picture—and has, in the process, become superfluous.

Pettibon's drawings might be interpreted as a remedy for this disease of modern literature: The picture that caused literature's illness shall now be its salvation. But the pictures that Pettibon uses to this end are themselves narratives, or imply, at least, that they are telling a story. To begin with, their very structure is narrative, since they combine a variety of recognizable objects. Secondly, they draw on the technique of cartoons and comics, both of which are also narrative genres. Thirdly, by evoking certain myths of everyday life in the United States, the drawings could be seen as illustrations of these myths. Fourthly, certain figures keep cropping up, so that one might be led to believe that Pettibon is spinning a long tale with a given set of protagonists. This list of narrative properties could, of course, be elaborated. Of importance here is the fact that there are great quantities of these drawings, so that viewers feel they have missed something if they have not seen all of

them—like skimming through *War and Peace* instead of reading the novel in its entirety. Threatened with the death penalty, one can, of course, be forced to read all of *War and Peace.* Not so in Pettibon's case. His drawings are scattered about in numerous small collections and some are lost, so that it is impossible to see the complete collection at the same time in one place. Certain constitutive elements of traditional narrative literature therefore have an even greater thrust in Pettibon's oeuvre. His drawings are tiring; by the time we have seen and decoded them all, our eyes hurt; the most important things remain unseen; the overall view is irretrievably postponed.

The texts integrated in his drawings look like the texts of modern literature. They are figures of speech that "speak for themselves," that assert their ambiguity, autonomy, and linguistic magic because they have been liberated from the subordinate function traditionally assigned to them by conventional literature. But in Pettibon's drawings, the path to these autonomous linguistic fragments is strewn with rocks. The texts are integrated in the drawings and must be isolated by the reader. They are often "written" in a hand that compounds the difficulties of reading, and their placement in the picture is an additional impediment. One asks oneself what significance is invested in the positioning of the texts: Perhaps they play a particular role in the story told by a given picture; perhaps we can only understand them when we understand the entire plot; perhaps we have to look at other drawings in a particular series to finally understand what it's all about. Pettibon's storytelling drawings make up for the loss of the traditional literary narrative. Whereas commercial cinema facilitates the naked narrative by packaging it in an attractive visual setting, Pettibon rescues plotless modernist prose by placing it in a narrative picture. In both cases, the visual arts make up for the missing half of a modern literature that is split in two.

However, the impact of Pettibon's drawings is not to be reduced to generating renewed interest in modernist writing. They also provide what might be called an aesthetic added-value by applying the readymade procedure to language. The most important advantage of modern art over modern literature lies in the fact that the currently prevalent readymade procedure is evidently inapplicable to literature: Books are "published"; they are reproduced by definition. Literary appropriation of mass writing is in fact impossible because all literature is potentially mass writing, since it is, by definition, made for technical reproduction.

By placing texts in unique, single drawings, Pettibon has found a means of surmounting this intrinsic difficulty and revealing the aesthetic potential of "bad" commercial mass literature within the framework of his art. Pettibon is not the only artist over the past few decades to pursue such ends in incorporating texts in his work; others have also grasped this opportunity—both literally and figuratively. However, in contrast to most conceptual artists, Pettibon is not interested in the critical, art-theoretical or social relevance of his words but primarily in their poetic, melodic, and rhetorical qualities. His pictures serve the interests of poetry, which—given the hegemony of the mechanically-printed word in current culture—cannot afford the appropriations and recontextualizations which have already become standard practice in art.

Thus with the help of the picture Pettibon rescues whatever there is left to be rescued on the level of high literature. But in the final analysis art has not made a definitive conquest. By placing text directly and materially in the middle of the visual world, as it were, the word in Pettibon's art acquires an additional magic power because it has now become flesh. In an interview with Ulrich Loock,[1] Pettibon repeatedly mentions the Word of God and the word "Vavoom" that can move mountains, and he talks about the lines with which the visual world is drawn. To him, these lines are like parentheses that are obviously though tacitly intended to embrace a word—or rather the Word. Now that literature—in the wake of the murderous campaign to slaughter its narrativity—has come closer to the picture, the picture has been given the chance to become poetic. Perhaps the most interesting artists today are those who, like Pettibon, have sensed this opportunity and exploited it to advantage in their oeuvre.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In *Raymond Pettibon,* ex. cat. (Berne: Kunsthalle, 1995).

HILTON ALS

Untitled

A scientific impossibility but, nevertheless, one writer's wish: to know the exact physical weight of those words which comprise the Writer's lexicon, "favorite" words that express, time and again, what the Writer means to express as he works within the God-given parameters or context of the self.

In posing such a wish, one wonders soon after: What would Raymond Pettibon's words weigh after being totted up, one by one, and put on the scale of semantic curiosity? Those Pettibon words that become sentences which float like some strange yet familiar anxiety in the mind-field of his drawings—what would they weigh? Would the weight be oppressive? "You are only here because you are a writer" is one such Pettibon sentence whose sharp gravity one feels, a gravity that remains quite independent of the drawing proper even as one realizes, yes, yes, the words used in this drawing—as in all Pettibon's work—are part of the distinctly visual narrative he builds on his surfaces.

Nevertheless, being a writer and, therefore, consumed by one's relationship to the world and the self, one feels Pettibon's statement deeply—as deeply as one understands how the Writer is viewed by Japanese cognoscenti, *par exemple:* as a creature who is born to observe, and who is thus the most likely to disappear from society altogether, given his horror in the face of human folly, which is often too repetitive and banal for words.

The great nineteenth-century Brazilian writer Machado de Assis, author of *Epitaph of a Small Winner, Don Casmurro,* and *Philosopher or Dog?* wrote novels comprised of words whose full weight he wanted his audience to know, and he did this by placing these words in the smallest chapters possible—chapters that contained, at times, one or two lines. In *Epitaph,* Chapter 66, "Legs," the narrator writes: *While I was thinking about these people, my legs were carrying me along, street after street, until, to my surprise, I found myself at the door of the Hotel Pharoux... Blessed legs! And yet some people treat you with indifference.* Pettibon places his words—which make big thoughts happen on the page—on the spindly legs of letters, letters which sometimes have little dribbles of ink on their edges. Those dribbles are like the spittle of afterthought, when it becomes clear to the Writer that words alone do not suffice. (For the "real" visual artist, images do not suffice, ever.) He does not treat those legs with indifference, like "some people." We do not know the scientific properties of Machado de Assis's words, or the actual physical weight of Pettibon's words, either; but each are grave and adult and grand, like lines of thought that do not give up.

HILTON ALS is a staff writer for *The New Yorker.* His first book, *The Women,* is forthcoming from Farrar Strauss & Giroux in November 1996.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1991, mixed media on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.

"POSE!"
THE COMMAND RANG.
SHE HAD BECOME AN ARDENT DUCTILE MATTER SUBJECT TO ALL THE ANIMATIONS OF THE ARTIST.
IS SHE EVER FINISHED WORK?
ASK ANY MAN THAT AND HE'LL TELL YOU -- HE NEED NOT BE AN ARTIST, EITHER.
THOUGH YOU HAVE TO BE AN ARTIST AWFUL GOOD TO GET THROUGH TO GOO...
CUT!
GOO! GOO NOT QUITE... I LIKED THE OLD GOO BETTER.
HOW DID CLOKEY EVER TEACH ME MY FIRST MOVES? -- HOW DID HE TEACH ME ART? WAS I AS BLOCKHEAD AS A TUB OF GOO?
AT THIS RATE WE'LL NEVER FIRE UP THAT KILN. GOO, THE FIGURINE -- I HAVE NOT SEEN HER YET!

HILTON ALS

Ohne Titel

Es ist ein von der Wissenschaft nicht zu erfüllender, von Schreibenden jedoch gern gehegter Wunsch, das exakte physikalische Gewicht der Wörter zu kennen, die ihren Wortschatz ausmachen, das Gewicht der «Lieblingswörter», die immer wieder von neuem ausdrücken, was der Schreibende sagen will bei seiner Arbeit innerhalb gottgegebener Parameter bzw. aus dem spezifischen Kontext seines Ich heraus.

Angesichts dieses Wunsches mag man sich fragen, was wohl Raymond Pettibons Worte wiegen würden, legte man sie alle zusammen, eines nach dem anderen, auf die Waage der Bedeutungsschwere. Diese Pettibon-Wörter, die zu Sätzen geraten, welche wie eine merkwürdige und doch vertraute Beunruhigung durch den geistigen Raum seiner Zeichnungen wabern – wie schwer wären sie? Wäre ihr Gewicht erdrückend? «Du bist nur da, weil Du schreibst», ist so ein Pettibon-Satz, dessen Schwere man deutlich spürt. Es ist eine von der eigentlichen Zeichnung völlig unabhängige Schwere, obwohl man ganz klar wahrnimmt, dass die Wörter, die in dieser Zeichnung – und überall in seinem Werk – verwendet werden, Teil des eindeutig visuellen Erzählgeflechts sind, das Pettibon auf seinen Blättern entwickelt.

Und doch, wenn man selbst schreibt und deshalb in sein Verhältnis zur Welt und zum eigenen Ich verstrickt ist, trifft einen Pettibons Aussage tief – vielleicht ähnlich tief wie das Bild der japanischen Weisen vom Dichter als einer zum Beobachten bestimmten Kreatur, die sich gerade deshalb meist völlig aus der Gesellschaft zurückziehen wird, entsetzt über das verrückte Gehabe der Menschen, oft so banal und ewig gleich, dass es in Worten kaum zu fassen ist.

Der grosse brasilianische Dichter des neunzehnten Jahrhunderts, Machado de Assis, Autor von *Epitaph of a Small Winner, Dom Casmurro,* und *Philosopher or Dog?,* schrieb Romane mit Worten, deren volles Gewicht er seinem Publikum vermitteln und zumuten wollte. Er tat dies, indem er diese Worte in möglichst kurzen Kapiteln unterbrachte, Kapitel, die manchmal nur ein oder zwei Zeilen umfassten. In *Epitaph,* Kapitel 66, «Füsse», sagt der Erzähler: *Während ich über diese Leute nachdachte, trugen mich meine Füsse weiter, von einer Strasse in die andere, bis ich zu meiner Überraschung beim Eingang des Hotel Pharoux angelangt war... Ihr wunderbaren Füsse! Und doch schenken Euch manche Leute keinerlei Beachtung.*[1] Pettibon stellt seine Worte – die auf dem jeweiligen Blatt entscheidende Gedanken auslösen – auf die wackligen Füsse von Buchstaben, die manchmal an den Enden in kleine Tintenfäden ausfransen. Es sind dies gleichsam Zitterspuren eines gedanklichen Zögerns, als realisierte der Schreibende, dass Worte allein nicht zu bestehen vermögen (wie für den «eigentlichen» visuellen Künstler die Bilder allein nie zu bestehen vermögen). Pettibon schenkt diesen Füssen, anders als «manche Leute», aber sehr wohl Beachtung. Zwar kennen wir weder die naturwissenschaftlichen Daten der Wörter von Machado de Assis noch das physische Gewicht der Wörter Pettibons, aber alle beide haben sie Gewicht, Reife und Grösse, und sie gleichen Gedankensträngen, die weder abreissen noch nachgeben.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

HILTON ALS schreibt als festangestellter Mitarbeiter für *The New Yorker.* Sein erstes Buch, *The Women,* erscheint im November 1996 bei Farrar Strauss & Giroux.

1) Von den genannten Werken ist zur Zeit lediglich *Dom Casmurro* in deutscher Übersetzung greifbar (Bibliothek Suhrkamp). Das Zitat aus *Epitaph* wurde von der Redaktion aus dem Englischen übersetzt.

RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1991, mixed media on paper, 30 x 22¼" / OHNE TITEL, Mischtechnik auf Papier, 76,2 x 56,5 cm.

RALPH RUGOFF

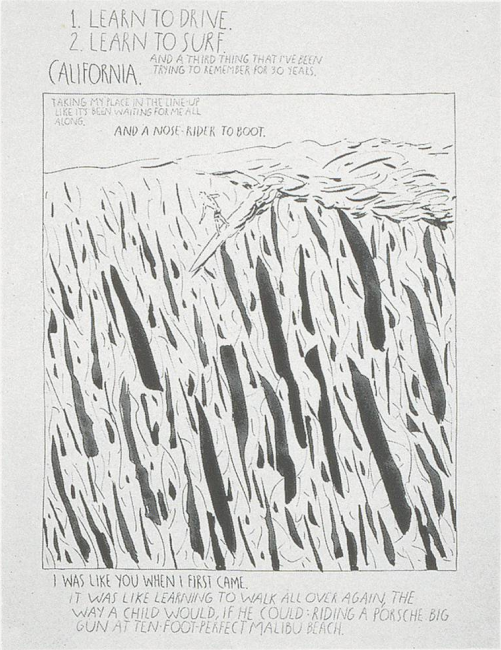
Surfing with Raymond Nobody Rides for Free

Beginning with his dauntingly fabulous exhibitions during the late 1980s and early 90s, Raymond Pettibon has invented a new medium. Although on the surface his materials of paper and ink could not be more traditional, and his mixing of pictures and words conjure precedents from the comic strip to Blake, Pettibon presents his work in a significantly novel way, cluttering walls with hundreds of drawings of varying sizes, bombarding the viewer with far more to read and look at than could ever be absorbed. As if mimicking the ceaseless maelstrom of our mass-media landscape, these shows engulf you in a whirlpool of words and images; yet unlike the media, they generate unexpected layers of meaning, black humor, and barbed lyricism, while surfing across a seemingly haphazard cross section of cultural history.

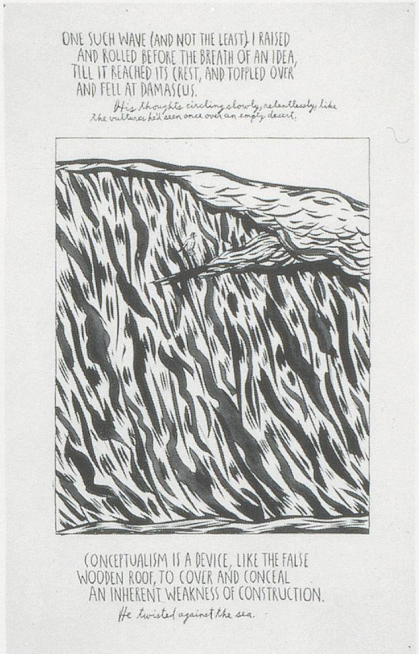
Though composed of individual drawings, a wall-to-wall display by Pettibon functions like a single work, a discordant symphony where leitmotifs repeat themselves in unpredictable rhythms. Amid the multitude of pictures and scrawled texts, half a dozen major themes may gradually emerge, weaving across the walls. While an exhibition never lapses into randomness, it never totally resolves itself, either; instead, it teases you along cresting waves of delirium, and just when you feel utterly overwhelmed and about to drown, a half-formed riptide or partially delineated current spins you to the next drawing, towards a new thematic connection.

This kind of installation is a labyrinth. There is no real sense of escape in a Pettibon show, because you're continually confronted by the work of reading and rereading, deciphering and searching. You can take on as much or as little as you like, of course; but in the end, nobody rides for free. Pettibon enlists you, Dear Reader, in the pleasures of his endless spidery activity, and the web in which you find yourself is astonishingly far-reaching. Ingeniously plundering everything within reach of his eclectic sensibility, Pettibon seamlessly slips in references from Ruskin to Felix the Cat, from baseball trivia to Henry James, from Charles Manson to Gumby and Ad Reinhard—sometimes all in a single work. Probing dark subcultural pools, cosmic assholes, and

RALPH RUGOFF is the author of *Circus Americanus* (Verso) and *Through the Eye of the 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.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1990, ink on paper, 22 x 17" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 55,9 x 43,2 cm.



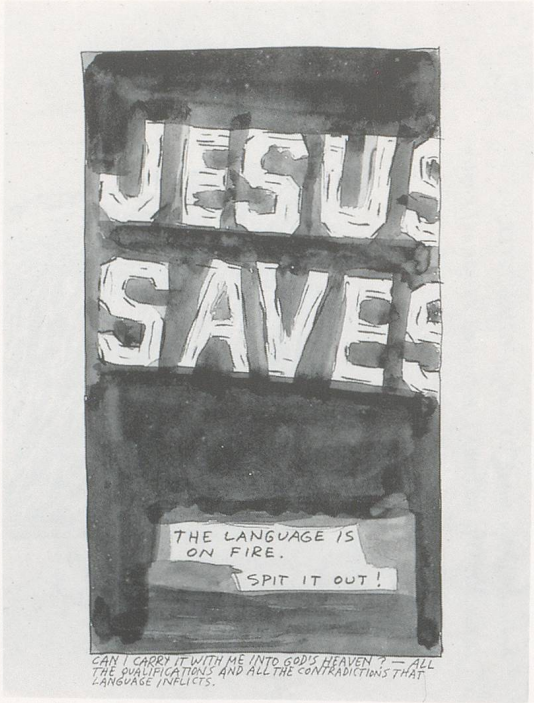
RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (ONE SUCH WAVE), 1990, pen and ink on paper, 23 x 14" / OHNE TITEL (EINE DIESER WELLEN), Feder und Tusche auf Papier, 58,4 x 35,6 cm.

nightmarish conflations of history (in one drawing, William Kennedy Smith rapes a girl on the grassy knoll), the artist's erratic pen leaves a wake of churning cartoon thought-bubbles.

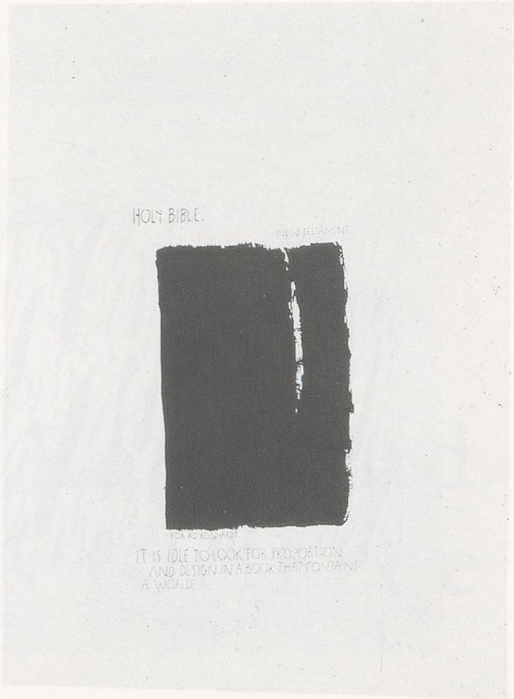
In a Pettibon installation, as brilliant as certain individual pieces might be, one is inevitably reminded that it's not the pearls that make the necklace, but the thread. In the fugitive associations between sentences, phrases, and images, Pettibon's art traces the contingent motions of thought itself, the unrepeatable ride across waves of meaning impossible to anchor. This same propulsive diffusion characterizes not only Pettibon's large-scale installations, but also his single works. A medley of dark quips, philosophical queries, acerbic asides, and literary quotes may swirl around a given image, not illustrating so much as reframing it. If certain visual motifs recur in the oeuvre—fires, trains, clocks, surfers, Gumby, hearts, and mushroom clouds—it's because Pettibon's work is a lesson in context. Even the barest icon, a sparsely sketched lightbulb, takes on endless resonance when coupled with his shrewdly evocative texts.

Pettibon's drawing style is often characterized as illustrational or generic, which is odd considering how idiosyncratic and psychologically charged it is. What distinguishes it is less any particular technique than the artist's conception of imagery: Pettibon's pictures are simple enough to seem immediately accessible, yet on closer inspection they often remain curiously elusive. They seem to be less representations, per se, than metaphoric emblems, black boxes of displaced meaning. Even Pettibon's self-portraits are essentially metaphorical images—instead of providing insights into their creator, they tell us about the fiction of the artist, the gulf separating representation and subject, author and reader. It is precisely into this gap that Pettibon's art plunges, extending an offer to play, rather than merely to "communicate." Indeed, Pettibon doesn't communicate with the reader, he communicates with the inexpressible; hence the sense of loss and absence that haunts his art as a whole.

Unlike his pictures, Pettibon's words address us in a motley array of styles, drastically shifting tone, grammatical structure, and tense, gliding from first to second to third person as his pen travels across a page. Quieting this multiphrenic din, his words, whether borrowed or original, are all forged in the same handwriting, an obsessive scrawl that suggests jottings from a private notebook, the record perhaps of a mind assailed by its own inner chorus, but nevertheless the record, at least apparently, of a single mind.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (JESUS SAVES), 1986, pen and ink on paper, 14 x 10½" / OHNE TITEL (JESUS ERLÖST), Feder und Tusche auf Papier, 35,6 x 26,7 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1991, ink on paper, 30¼ x 22½" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 76,8 x 57,2 cm.

Pettibon elaborates on this faux intimacy with his penchant for addressing his "Dear Reader," evoking a bond of trust as well as our own fictitious role as innocent viewer. But the contract of good faith that allows us to inhabit the secure structures of traditional eighteenth- and nineteenth-century literature is difficult to maintain with so splintered a voice; and besides the reader is rarely treated genteelly: a slight snarl, a hint of nastiness, implications of less cordial relations sometimes creep into Pettibon's direct appeals. In a 1992 self-portrait, a first person text warns that the artist cannot be trusted because the voices he repeats belong neither to his muse nor to the man himself.

By wryly calling attention to the conventions of our respective roles, Pettibon prompts us to step back and re-imagine the rules of our communication, to see the border between producer and consumer as infinitely flexible. Given his own repositioning of purloined texts, reading, especially rereading, starts to seem like an art form itself, an act of creative interpretation where even a single word—like "Vavoom!", the sublimely inarticulate call that dwarfs its very speaker in Pettibon's drawings—is capable of promiscuously shifting nuance and connotation with every changed context.

In *The Tragic Muse,* Henry James observes that there are two "affections"—that which "isolates and simplifies its object" and that which "seeks communication and contacts for it." Pettibon's generous art clearly embodies the latter affection: In derailing trains of conventional thought, his work consistently forges contacts where none before existed. It moves us towards the open sea and away from the fixed shore. Indeed, consistency represents a kind of death in Pettibon's aesthetic, a conceptual rigor mortis; the price of growth, on the other hand, is uncertainty and a rigorous resistance to our habitual modes of interpretation. In this way, Pettibon qualifies as a moral visionary—not a bluenose, certainly, but an artist whose freedom of style seems to guarantee the purity of his credo.

RALPH RUGOFF

Wellenreiten mit Raymond – kein Spaziergang

Mit seinen geradezu überwältigend erfolgreichen Ausstellungen in den späten 80er und 90er Jahren hat Raymond Pettibon ein neues Medium geschaffen. Auch wenn seine Materialien – Papier und Tinte – auf den ersten Blick traditioneller nicht sein könnten und seine Kombination von Wort und Bild an zahlreiche Vorgänger, vom Comic strip bis zu William Blake, denken lässt, präsentiert Pettibon seine Arbeit auf eine völlig neue Art. Indem er die Wände mit Hunderten von Bildern verschiedener Grösse förmlich zukleistert, bombardiert er die Betrachter mit einer Masse von Texten und Bildern, die sie nie und nimmer vollständig zu rezipieren vermögen. Als ahmten sie die uferlose Reizüberflutung durch die Massenmedien nach, ziehen uns diese Ausstellungen in einen Strudel der Worte und Bilder; aber anders als die Massenmedien erschliessen sie unerwartete Bedeutungsschichten voll schwarzen Humors und beissender Poesie, während sie einen scheinbar zufälligen Querschnitt durch die Kulturgeschichte offenlegen.

Obwohl die raumfüllenden Arbeiten Pettibons aus vielen einzelnen Zeichnungen bestehen, funktionieren sie als ein Ganzes, als dissonante Symphonie, in der die Leitmotive in unregelmässigen Abständen wiederkehren. Innerhalb der Fülle von Bildern und hingekritzelten Texten mögen sich dabei nach und nach ein halbes Dutzend zentrale Themen herauskristallisieren, die sich über ganze Wände hinziehen. Die Präsentation gleitet nie ins Willkürliche ab, aber sie ist auch niemals völlig zu entschlüsseln; statt dessen lotst und lockt sie den Betrachter den sich kräuselnden Brechern des Deliriums entlang, und just wenn man sich endlich überwältigt glaubt und drauf und dran ist unterzugehen, gerät man in den Sog

RALPH RUGOFF ist der Autor von *Circus Americanus* und *Through the Eye of the Needle,* einer Monographie über den Microminiatur-Bildhauer Hagap Sandaljian (Museum of Jurassic Technology Press). Er ist Kurator der Ausstellung «Scene of the Crime», die 1997 im Armand Hammer Museum in Los Angeles eröffnet wird.

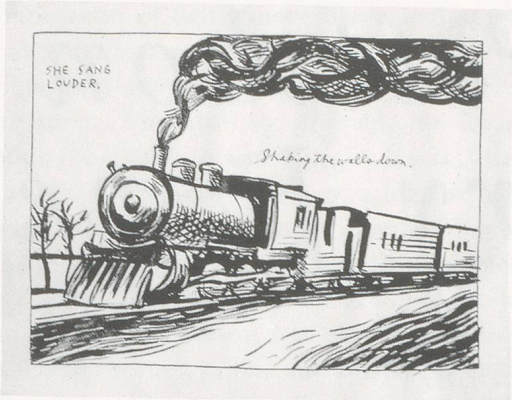
einer anderen Strömung und driftet ab zur nächsten Zeichnung und zu einer anderen thematischen Verknüpfung.

Pettibons Installationen sind eigentliche Labyrinthe. Für die Besucher der Ausstellungen gibt es kein Entkommen und keinen Ausweg: Ununterbrochen ist man mit der Arbeit des Lesens und Wiederlesens konfrontiert, man entziffert und rätselt. Dabei kann man sich natürlich so viel oder so wenig anstrengen, wie man will; nur geschenkt wird einem nichts. Pettibon verstrickt dich, lieber Leser, liebe Leserin, in die Freuden seiner endlosen spinnenähnlichen Aktivität, und das Netz, in dem du dich wiederfindest, hat erstaunliche Ausmasse. In einem geschickten Raubzug auf alles in Reichweite seiner eklektischen Sensibilität flicht Pettibon übergangslos Anspielungen auf alles mögliche mit ein, von Ruskin[1)] bis Felix the Cat, von Baseballtrivialitäten bis Henry James, von Charles Manson bis Gumby[2)] und Ad Reinhard – manchmal alles in einer einzigen Arbeit. Der sprunghafte Stift des Künstlers durchmisst dabei dunkle subkulturelle Tümpel, kosmische Arschlöcher und alptraumhafte Verdichtungen zeitgeschichtlicher Ereignisse (in einer Zeichnung vergewaltigt William Kennedy Smith ein Mädchen auf einer kleinen Graskuppe, «on the grassy knoll» – ein Ort, der mit den Ermittlungen über den Mord an John F. Kennedy verknüpft ist) und erzeugt eine Bugwelle aufschäumender Comic-Denkblasen.

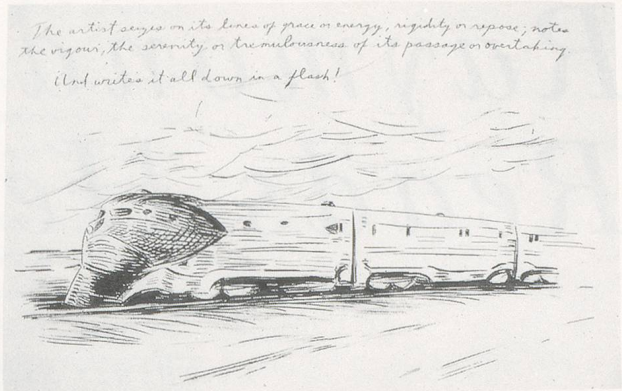
Wie brillant auch manche der einzelnen Zeichnungen sein mögen, eine Pettibon-Installation macht einem unweigerlich klar, dass es nicht die Perlen sind, die das Halsband ausmachen, sondern die Schnur. In den flüchtigen Assoziationen zwischen den Sätzen, Wendungen und Bildern spürt Pettibons Kunst die zufälligen Bewegungen des Denkens selbst auf, den nicht wiederholbaren Ritt auf den Wellen der Bedeutungen, die nirgends festzumachen sind. Diese nach vorn und in die Weite gerichtete Bewegung kennzeichnet nicht nur Pettibons grosse Installationen, sondern auch seine Einzelwerke. Um ein einziges Bild kann ein Gemisch aus dunklen Wortspielen, philosophischen Fragen, bitterbösen Zwischenbemerkungen und literarischen Zitaten schwirren, die die Zeichnung weniger erläutern, als vielmehr in einen neuen Bezugsrahmen stellen. Wenn einzelne visuelle Motive innerhalb des Werks öfter wiederkehren – Feuer, Züge, Uhren, Surfer, Gumby, Herzen und Atompilze –, so deshalb, weil Pettibons Werk uns eine Lektion in Sachen Kontext erteilt. Noch sein kümmerlichstes Requisit, eine knapp skizzierte nackte Glühbirne, weckt endlose Resonanzen durch die Verbindung mit raffiniert alles mögliche heraufbeschwörenden Texten.

Pettibons Zeichnungsstil wird oft als illustratorisch oder leicht verständlich charakterisiert, was merkwürdig anmutet, wenn man bedenkt, mit welcher Sensibilität er arbeitet und wie psychologisch durchdacht alles ist. Was diesen Stil auszeichnet, ist nicht eine bestimmte Technik, sondern Pettibons Bildsprache: Seine Bilder sind einfach genug, um unmittelbar zugänglich zu erscheinen, doch bei näherem Hinsehen bleiben sie oft merkwürdig unergründlich. Sie scheinen weniger eigentliche Darstellungen von etwas zu sein als vielmehr metaphorische Symbole, *black boxes* voll entwurzelter Bedeutungen. Sogar Pettibons Selbstporträts sind im wesentlichen metaphorisch: Statt uns ihren Urheber zu präsentieren, erzählen sie von der Fiktion des Künstlers, von der Kluft zwischen Darstellung und Gegenstand, zwischen Autor und Leser. Es ist genau diese Kluft, in die sich Pettibons Kunst stürzt, indem sie uns das Angebot macht mitzuspielen, statt bloss zu «kommunizieren». Tatsächlich kommuniziert Pettibon nicht mit dem Leser, sondern mit dem Unaussprechlichen; daher rührt auch das Gefühl von Verlust und Leere, das seine Kunst vermittelt.

Anders als seine Bilder wenden sich Pettibons Worte in einem wilden Stilgemisch an uns. Da gibt es drastische Wechsel in der Tonlage, in der Satzgrammatik und der Zeitenfolge; von der ersten geht's zur zweiten und zur dritten Person, während die Feder über das Papier gleitet. Es hat eine beruhigende Wirkung auf dieses laute Stimmengewirr, dass Pettibons Worte, egal ob geborgt oder original, alle in derselben Handschrift erscheinen; sie wirkt wie ein Tagebuchgekritzel und lässt uns an persönliche Notizen denken oder an die Aufzeichnungen eines Geistes, der von einem Chor innerer Stimmen heimgesucht wird, aber es sind immer noch, so scheint es wenigstens, die Aufzeichnungen eines Einzelnen.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE (SHE SANG LOUDER), 1986, pen and ink on paper, 11 x 14" / OHNE TITEL (SIE SANG LAUTER), Feder und Tusche auf Papier, 28 x 35,6 cm.



RAYMOND PETTIBON, NO TITLE, 1992, ink on paper, 11 x 17" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 28 x 43,2 cm.

Pettibon steigert diesen Eindruck des Intimen noch, indem er sein Gegenüber mit Vorliebe direkt mit «lieber Leser» anredet und dadurch eine Vertrauensbeziehung herstellt, die uns zugleich in die fiktive Rolle eines unschuldigen Betrachters versetzt. Aber der Vertrag gegenseitigen Vertrauens, der es uns erlaubt, uns in den sicheren Erzählstrukturen der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts zu bewegen, ist für eine derart brüchige Stimme schwer einzuhalten; im übrigen wird der Leser gar nicht etwa besonders höflich behandelt: Ein grimmiger Unterton, eine Prise Bosheit als Hinweise auf ein weniger freundliches Verhältnis schleichen sich des öfteren in Pettibons direkte Anreden ein. In einem Selbstporträt von 1992 warnt ein in der ersten Person gehaltener Text davor, dem Autor zu trauen, da die Stimmen, die er wiedergebe, weder die seinen seien noch diejenigen seiner Muse.

Dadurch, dass er uns in seiner trockenen Art auf die Konventionen unserer jeweiligen Rolle aufmerksam macht, bringt er uns dazu, Abstand zu nehmen, uns der Regeln unserer Kommunikation bewusst zu werden und zu erkennen, dass die Grenzen zwischen Produzent und Konsument unendlich dehnbar sind. Sein Umgang mit fremden, entlehnten Texten lässt das Lesen und vor allem das Wiederlesen beinah als eine neue, eigene Kunstform erscheinen, als einen Akt schöpferischer Interpretation, wo selbst ein einzelnes Wort imstande ist, Bedeutungsnuancen und Konnotationen, je nach Kontext, beliebig zu wechseln – wie etwa «Vavoom!», der sublim unartikulierte Ausruf, der den jeweiligen Sprecher in Pettibons Zeichnungen winzig erscheinen lässt.

In *The Tragic Muse* bemerkt Henry James, es gebe zwei «Haltungen» – eine, die «ihr Objekt isoliert und vereinfacht darstellt», und eine andere, die «das Gespräch sucht und dafür Kontakte knüpft».[3] Pettibons grosszügige Kunst ist ein klares Beispiel für die zweite Haltung: Indem es die Schienen konventionellen Denkens verlässt, schafft sein Werk fortwährend Kontakte, wo vorher keine waren. Es führt uns auf das offene Meer, weg vom Festland. Tatsächlich stehen Sicherheit und Beständigkeit in Pettibons Ästhetik für eine Art Tod, eine geistige Todesstarre; der Preis des Wachstums andrerseits ist die Unsicherheit und ein strikter Widerstand gegen alle bestehenden Interpretationsgewohnheiten. Pettibon entpuppt sich so als ein visionärer Moralist – sicher kein Puritaner, aber ein Künstler, dessen Ungebundenheit in Sachen Stil für die Reinheit und Unbestechlichkeit seines Credos spricht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) John Ruskin, 1819–1900, britischer Schriftsteller und Kunstkritiker, der vor allem jene Gemälde für gross hielt, die dem Betrachter eine grosse Idee vermittelten.
2) Felix the Cat und Gumby: Amerikanische Comicfiguren für Kinder.
3) Übersetzung des Zitats durch die Redaktion.

Raymond Pettibon Reads Henry James

THYRZA NICHOLS GOODEVE

I HAVE AN INTERIOR THAT I NEVER KNEW OF.
EVERYTHING PASSES INTO IT NOW. I DON'T KNOW WHAT HAPPENS THERE.

Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*

Eyes blinking into focus in response to the bright California sun outside, the crowd entered the cool interior of the Berkeley Art Museum to hear Raymond Pettibon give a talk. Shuffling across the entrance, we gravitated into an informal gallery space on the ground floor. At the front of the room was a long table covered with books, pencils, and stacks of paper; behind it was an empty chair. The wall to the right was covered with Pettibon's drawings. People sat down cross-legged on the floor near the table, or milled about looking at the exhibition; expressions passed from face to face, rhythmically attuned to the drawings on view—a smile here, a frown there, a whispered conversation exchanged. The room, as it filled, took on the air of a high school gymnasium packed with expectant bodies.

It was unclear what kind of event we were gathered for as Pettibon sat down at the table and began to address the audience. He gave no overture or formal introduction, nor did he seem compelled to command the space. He was merely up there amidst his books, sifting through pages, randomly verbalizing quotes in what seemed to be a state of total self-absorption. Backpacks rustled, shoes squeaked as feet shifted restlessly against the floor, hands fiddled with the hems of pants. Pettibon—lodged at the desk, head lowered, eyes and hands flitting over the pages of his book—read aloud from what sounded like Henry James. He continued on like this, interrupting himself every so often. Although we were there—indeed we were his audience for the afternoon—it was as if we did not exist for him. He was merely reading, alone, although he gave

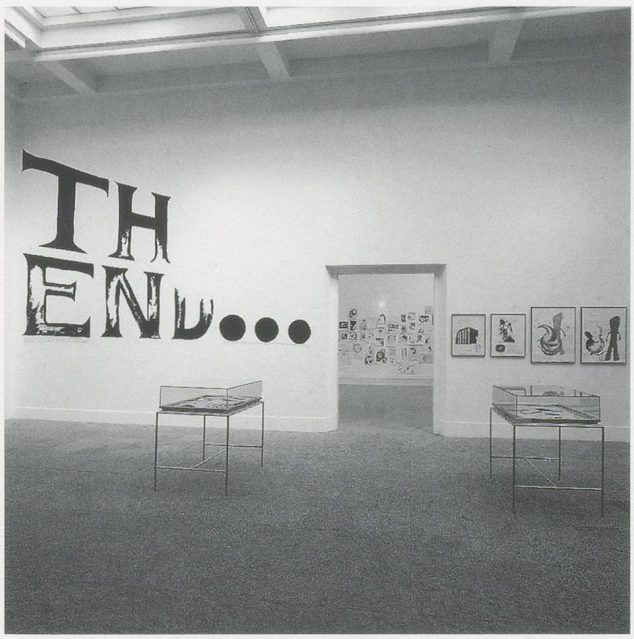
THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in New York City.

the impression of being more like a sculptor carving a block of wood than a reader extracting units of meaning.

Something about his lack of public consciousness recast the mood in the room. The rustling stopped, the atmosphere seemed to dim although the lights remained bright. It was as though we had been thrust into a softly lit, private chamber, a log fire roaring, he with his book, reading aloud—in effect, our awareness was being conducted by the motion of his mind across the text. He was reading, not for sense, but as a way of creating a sculptural form, where interiority was no longer contained within one person but enveloped many. The division between speaker and listener, public and private, creation and display collapsed. We were inserted—sentence by sentence—among the images and texts of his drawings, drawn into this reader's interior process.

"Basically what I do is just find a sentence and put it down and then draw whatever comes to mind," he said as he jotted down quotes on the cardboard stacked before him. "The drawing may relate to it, or may not—it really isn't about fitting the two together. It's just my way of working inside the text." He passed out a handful of the inscribed sheets to the crowd and told those of us who took them to draw in the space left open. We were all on our own time and in our own peculiar internal states, listening to him as he continued to read; he served not as our guide or inspiration, but as our atmosphere. Some sat with eyes closed, others just watched and listened. Some of us drew. Like hushed and diligent toddlers working at our individual tablets, we were caught somewhere between absentminded doodling and the intense concentration of assertive strokes.

RAYMOND PETTIBON, installation view, Kunsthalle Berne, Switzerland, 1995 / Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 1995. (PHOTO: ROLAND AELLIG)



RAYMOND PETTIBON, installation view / Ausstellung 14/16 Verneuil, Marc Blondeau, Paris 1995.

There was little sense of waiting for a conclusion—the process Pettibon had set up had no such rise or fall to it. In fact, I can't remember how the session ended. All I do know is that eventually it did, and Pettibon told those of us who had made drawings to pin them on the wall among his if we liked. Oddly, some asked for his signature on the bottom of their sheets, suggesting that, although many different hands had been at work, Pettibon was ultimately the author of them all.

I don't know what happened to the drawings left on the wall with Pettibon's. I took mine home, held onto it for a few months and eventually threw it away. It didn't make sense to keep it as a fetish, because Pettibon's presentation hadn't been about producing some lasting interpretation to hang on my wall. In fact, he'd made a point to stress that "text and image don't have to relate." The event had been about cultivating something much less tangible than a finished product. It was about capturing an inner flicker or movement and refashioning it into a visible, encompassing architecture. Reading has long been associated with the production—and visualization—of interiority; a performed process through which everything passes, and yet, as Rilke reminds us, we never quite know what happens there. What was extraordinary about the day we gathered to hear Pettibon speak was how each of us had become witness to, and participant in, an art wrought from the "never quite known" which we had produced—alone and together. Interiority was what was produced that day. It was our material, a substance belonging neither to Raymond Pettibon, nor to Henry James, nor to us.

Raymond Pettibon liest Henry James

THYRZA NICHOLS GOODEVE

ICH HABE EIN INNERES, VON DEM ICH NICHT WUSSTE.
ALLES GEHT JETZT DORTHIN. ICH WEISS NICHT, WAS DORT GESCHIEHT.

Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*

Nach dem grellen Licht der kalifornischen Sonne draussen blinzelnd um Klarheit des Blicks bemüht, betrat die Menge das kühle Innere des *Berkeley Art Museum,* um einer Lesung von Raymond Pettibon beizuwohnen. Uns durch den Eingangsbereich schiebend, strebten wir einem schlichten Ausstellungsraum im Erdgeschoss zu. An der Stirnseite des Raums stand ein langer Tisch voller Bücher, Bleistifte und Papierstapel; dahinter stand ein leerer Stuhl. Die Wand zur Rechten war mit Zeichnungen Pettibons tapeziert. Leute setzten sich im Schneidersitz in der Nähe des Tisches auf den Boden oder liefen herum und sahen sich die Ausstellung an; in schönem rhythmischem Einklang mit den ausgestellten Zeichnungen liefen Veränderungen der Mimik – hier ein Lächeln, dort ein Stirnrunzeln, im Flüsterton ausgetauschte Sätze – von einem Gesicht zum nächsten. Als er sich allmählich füllte, wirkte der Raum wie eine mit erwartungsvollen Körpern vollgepfropfte High-School-Turnhalle.

Es war nicht klar, zu welcher Art von Veranstaltung wir uns eingefunden hatten, als sich Pettibon an den Tisch setzte und das Wort an das Publikum richtete. Er verzichtete auf eine Vorrede oder förmliche Einleitung und schien auch keinen Drang zu verspüren, den Raum zu «bespielen». Er sass einfach da oben inmitten seiner Bücher, blätterte sie durch und rezitierte in einem Zustand scheinbar völliger Selbstvergessenheit aufs Geratewohl Passagen. Rucksäcke raschelten, Schuhe

THYRZA NICHOLS GOODEVE lebt und schreibt in New York City.

quietschten, während rastlose Füsse auf dem Boden scharrten, Hände fingerten an Hosensäumen herum. Pettibon, der sich am Tisch niedergelassen hatte, den Kopf gesenkt, Augen und Hände über die Seiten seines Buches gleiten lassend, las laut etwas vor, das sich wie Henry James anhörte. So fuhr er, mit gelegentlichen Unterbrechungen, fort. Obgleich wir da waren – wir waren ja sein Publikum an diesem Nachmittag –, war es, als existierten wir für ihn gar nicht. Er las nur, alleine, wobei er allerdings eher einem Bildhauer glich, der einen Holzblock bearbeitet, als einem Leser, der nach sinnbehafteten Fragmenten sucht.

Etwas an diesem fehlenden Öffentlichkeitsbewusstsein liess die Stimmung im Raum umschlagen. Das Rascheln verstummte, der Raum schien sich zu verdunkeln, obwohl die Lampen nach wie vor hell leuchteten. Es war, als wären wir in ein Privatgemach hineinkatapultiert worden, bei gedämpftem Licht und einem knisternden Kaminfeuer, Pettibon mit lauter Stimme aus seinem Buch lesend – tatsächlich orientierte sich unser Bewusstsein unwillkürlich an der Bewegung seines Geistes quer durch den Text. Er las nicht um des Sinngehaltes willen, sondern das Lesen diente ihm dazu, ein skulpturales Gebilde zu schaffen, bei dem Innerlichkeit nicht länger innerhalb einer Einzelperson angesiedelt war, sondern viele mit einschloss. Die Schranken zwischen Sprecher und Zuhörer, zwischen öffentlich und privat, zwischen Darbietung und schöpferischem Akt brachen in sich zusammen. Wir wurden – Satz für Satz – in die Bild- und Textwelt seiner Zeichnungen hineinversetzt, hineingezogen in den Denkprozess dieses Lesenden.

Was ich im Grunde mache, ist, dass ich einfach auf einen Satz stosse, den niederschreibe und dann zeichne, was mir gerade in den Sinn kommt, sagte er, während er Zitate auf die Blätter vor sich schrieb. *Die Zeichnung kann sich auf das Geschriebene beziehen oder auch nicht – es geht eigentlich nicht darum, dass die beiden zusammenpassen. Es ist einfach meine Art, im Innern des Textes zu arbeiten.* Er verteilte eine Handvoll der beschriebenen Blätter an die Zuhörer und trug denen, die sie entgegennahmen, auf, die leer gebliebene Fläche mit einer Zeichnung auszufüllen. Jeder von uns war für sich und in seiner spezifischen Geistesverfassung gefangen; wir lauschten ihm, während er weiterlas, wobei er uns nicht als Führer oder Inspiration diente, sondern als etwas, das uns atmosphärisch umfing. Manche sassen da mit geschlossenen Augen, andere warteten einfach und hörten zu. Einige von uns zeichneten. Wie verstummte, fleissige Erstklässler über unsere Täfelchen gebeugt, bewegten wir uns irgendwo zwischen gedankenlosem Gekritzel und der intensiven Konzentration resoluter Striche.

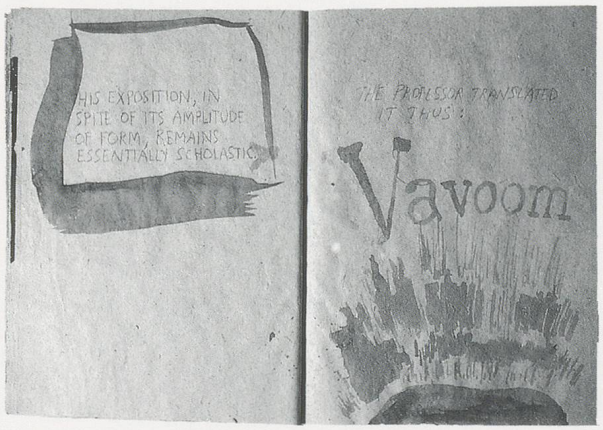
Von der Erwartung eines Endes der Veranstaltung war kaum etwas zu spüren – dem Prozess, den Pettibon in Gang gesetzt hatte, fehlte ein solches An- und Ausklingen. Ich kann mich tatsächlich nicht entsinnen, wie die Sitzung ausging. Ich weiss nur, dass sie irgendwann zu Ende war und dass Pettibon zu uns sagte, wenn wir wollten, könnten wir unsere Zeichnungen zwischen seine an die Wand heften. Kurioserweise baten ihn einige um seine Signatur unter ihre Zeichnung, suggerierend, dass,

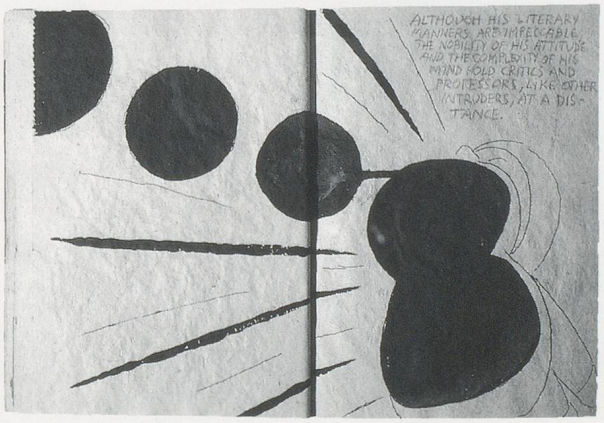
obgleich viele Hände am Werk gewesen waren, letztlich alles das Werk Pettibons war.

Ich weiss nicht, was mit den Zeichnungen geschah, die an der Wand neben denen von Pettibon zurückblieben. Ich nahm meine mit nach Hause, hob sie einige Monate lang auf und warf sie schliesslich weg. Es hatte keinen Sinn, sie wie einen Fetisch aufzubewahren, denn bei Pettibons Veranstaltung war es ja nicht darum gegangen, irgendeine gültige zeichnerische Interpretation des betreffenden Textes hervorzubringen und an die Wand zu hängen. Tatsächlich hatte er nachdrücklich darauf bestanden, dass «Text und Bild sich nicht aufeinander beziehen müssen». Bei der Veranstaltung war es um das Erzeugen von etwas gegangen, das weit weniger greifbar war als ein fertiges Produkt; es war darum gegangen, ein inneres Flackern, eine innere Regung zu erfassen und diese in ein sichtbares, umfassendes Gebilde umzusetzen. Mit dem Lesen wird seit langem schon die Schaffung – und Visualisierung – eines Innenlebens verbunden: Ein Vorgang, im Zuge dessen alles nach innen dringt, und doch wissen wir, wie Rilke uns in Erinnerung ruft, nie so richtig, was sich dort wirklich abspielt. Das Besondere an dem Tag, an dem wir zusammenkamen, um Pettibon zuzuhören, war die Art und Weise, wie jeder einzelne von uns zum Zeugen und Mitwirkenden einer Kunst geworden war, welche einem «Inneren, von dem wir nicht wussten», abgerungen wurde und die wir – jeder für sich und alle gemeinsam – zutage gefördert hatten. Was dabei entstanden war, war Innerlichkeit. Sie war unser Material, ein Stoff, der weder Raymond Pettibon noch Henry James, noch uns gehört.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

RAYMOND PETTIBON, SPEAKS VOLUMES, 1995, unique artist book, mixed media, 138 pages, details, 9¼ x 6¾" each / SPRICHT BÄNDE, Künstlerbuch, Unikat, Mischtechnik, 138 Seiten, Doppelseiten, je 23,5 x 17,2 cm.





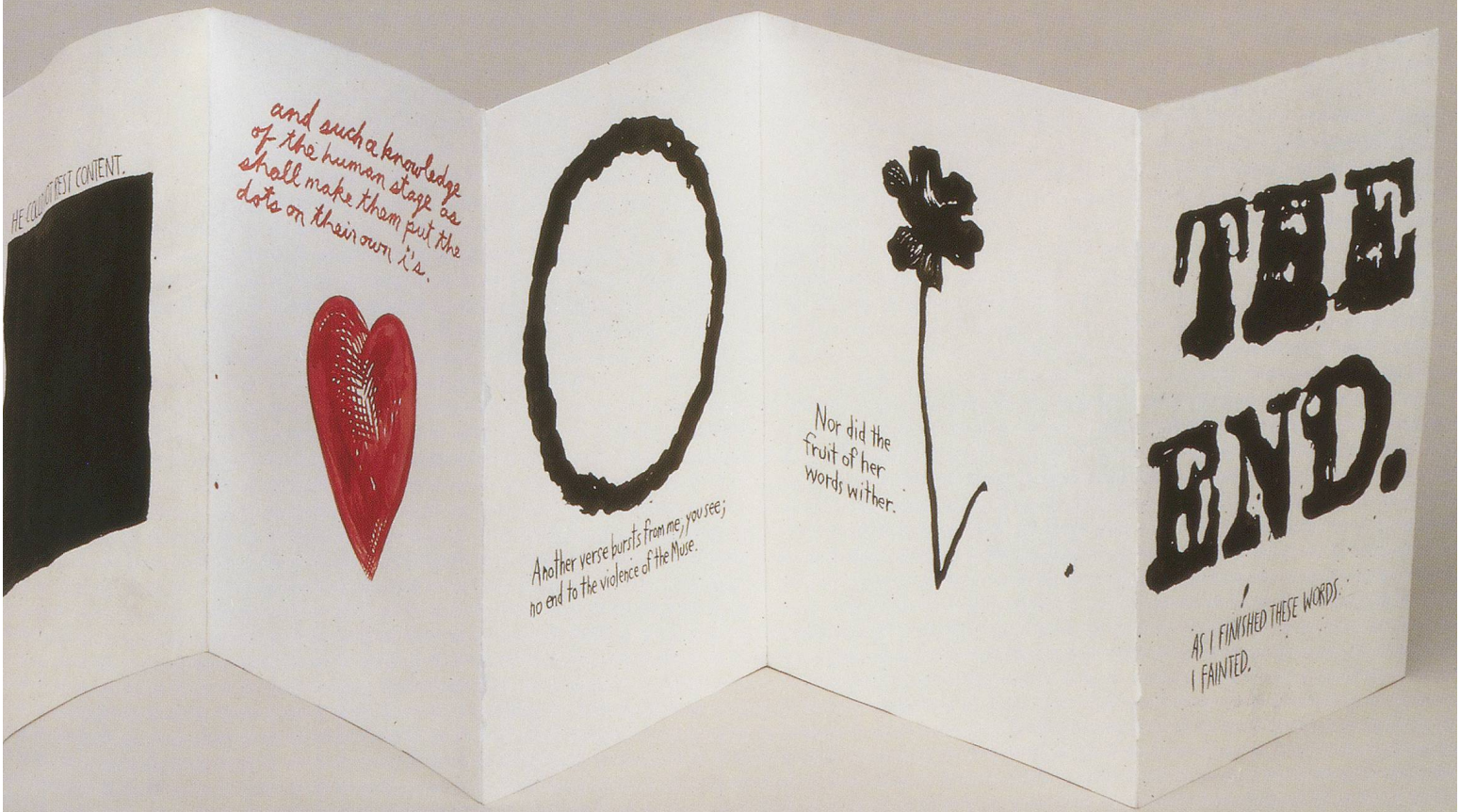
EDITION FOR PARKETT

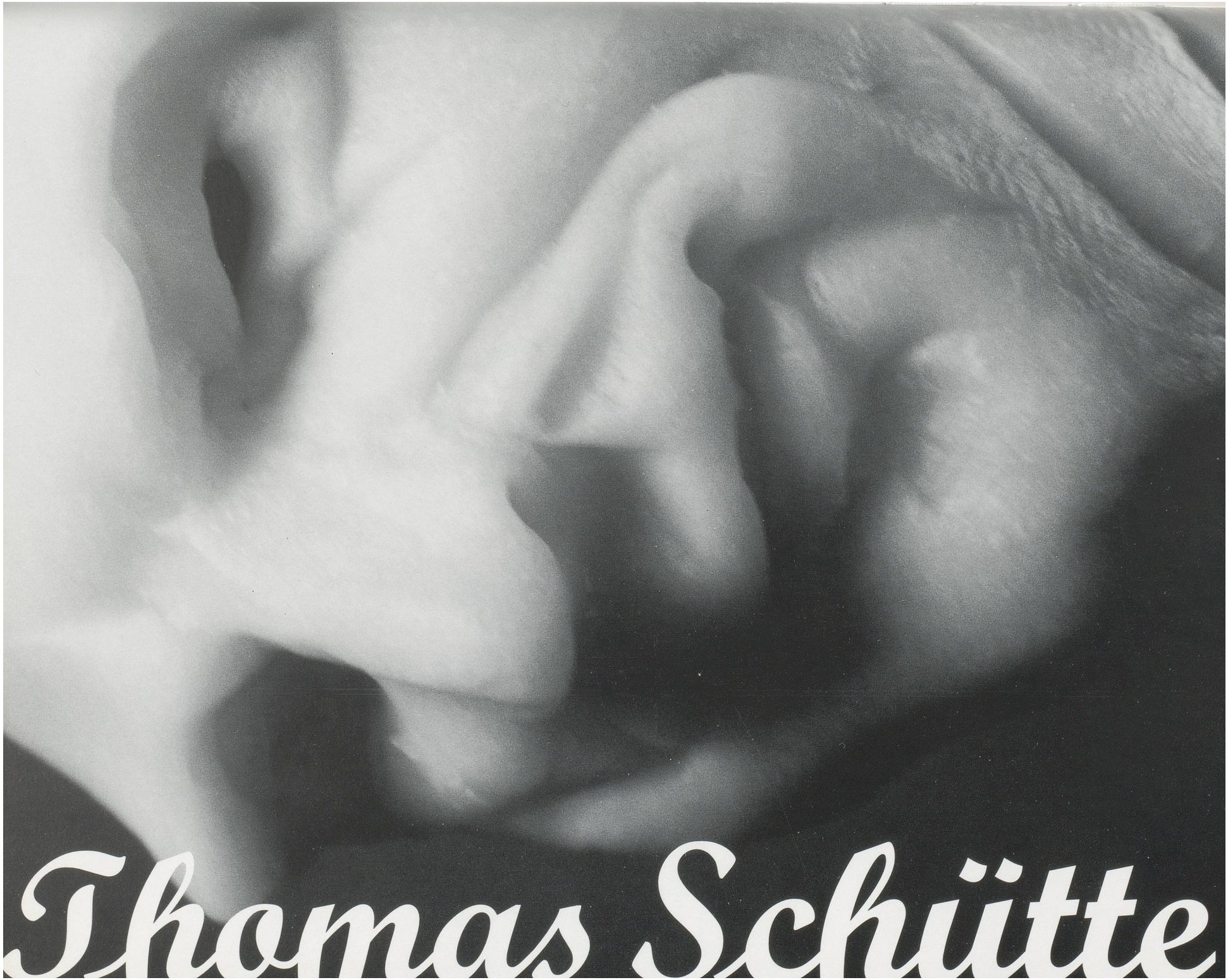
RAYMOND PETTIBON

UNTITLED (JUSTLY FELT AND BRILLIANTLY SAID), 1996
Silkscreen, hand-written texts by the artist which vary in each edition, pressed flower, printed by Lorenz Boegli, Zurich, on Arches 120 g, approx. $9^5/_8$ x $7^5/_8$", a 10-part foldout, full length $9^5/_8$ x $76^3/_4$". Edition: 60/XX, signed and numbered

OHNE TITEL (JUSTLY FELT AND BRILLIANTLY SAID / RICHTIG EMPFUNDEN UND BRILLANT FORMULIERT), 1996
Siebdruck, mit handgeschriebenen Texten des Künstlers, die von Edition zu Edition variieren, gepresste Blume, gedruckt im Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zürich, auf Arches 120 g, ca. 24,5 x 195 cm (10teiliges Leporello gefalzt auf 24,5 x 19,5 cm). Auflage: 60/XX, signiert und numeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER)


HE COULD NOT REST CONTENT.
and such a knowledge of the human stage as shall make them put the dots on their own i's.
Another verse bursts from me, you see; no end to the violence of the Muse.
Nor did the fruit of her words wither.
THE END.
AS I FINISHED THESE WORDS: I FAINTED.



Thomas Schütte

ADRIAN SEARLE

THOMAS SCHÜTTE

Figures and faces, you said, faces and figures. You rang me as I was making my way along the street to work. I stopped to take your call, catching my reflection in a shop window, amongst the dummies and the new season's clothes. Atget photographed just such a scene, mannequins in the window, people passing by; but that was Paris before the war, a different street, different windows, another time of year.

Here is my text for Thomas. I have spent a long time looking at the images, remembering works I have seen, reminding myself of Thomas himself. Thomas in his glasses, Thomas quiet, Thomas smoking, Thomas laughing. Thomas sitting apart from the others. The way he stands. I hardly know him, although we have found ourselves, once or twice, in the same cities, in the same bar, at the same dinners, at another man's table. Faces and figures, Thomas's friends. Sometimes, I think, he makes them up.

But there are some of them in the reunion photo. There's Frank, and behind him Gustav, Alfred, Udo, then Wilhelm and Ehrhard. Ehrhard, the yellow one, there! That must be Dieter, in green. Heinz. Anton, that's Anton. Serious Anton. Paul, fat Paul, and Erwin, Erwin with the blue head. Glen. The others I forget.

Tied in their soft wrappings, a handkerchief, a scarf, a bit of old toweling, new friends and old. On their stilts. Working at their grudges. In the unchanging moment of the photograph you imagine they will always be together like this. My friend's friends and my enemy's enemies. My enemy's enemy, my friend. United enemies, that's how it is between friends.

ADRIAN SEARLE is an artist, writer, and curator who lives in London. He is art critic at *The Guardian*.

Those heads, those faces, we want to meet them at our own level, as equals, just as we greet the strangers that we meet. Standing together on the same podium, crossing the same square, raising the same flag, walking hand in hand towards a tower, huddled together in the bunker. You can't judge by appearances. But you can, oh yes, you can.

Those passersby, who come and go in the glare of the afternoon, the sun wedged in the jamb of the street between the buildings, flaring into view and then eclipsed. A man runs past you, and just along the street lies the assassinated politician, just out of the cinema with his wife, still light, late light, long summer evening, the man running into the dark underpass beneath the precinct, the shortcut, just as you emerge blinking into the daylight. Then a car slewing away into the traffic. What film was it that they had gone to see that day in Stockholm, like an ordinary couple?

Then there were those two fellows hurtling down towards Via Laietana away from the guy lying on the pavement, the blood on the stones and the three women standing around him. Blood and shadows on the stones, an ordinary man. And you only just off the bus, first time in the city, what a first impression. And there I am in the supermarket, upset by the sight of a woman slapping a child. *Get out from under my feet,* she said. The trash in her trolley, an incident in a bright aisle amongst the happy colours, the background music, the shiny cellophane. The kid, when he recovers from his tears, will probably end up a rocket scientist, Nobel Prize, first flight to Venus, time travel. If they had time travel, we'd have heard about it by now.

On the street, bumping into a man as he rounds the corner, him hurrying, both of us head down—he

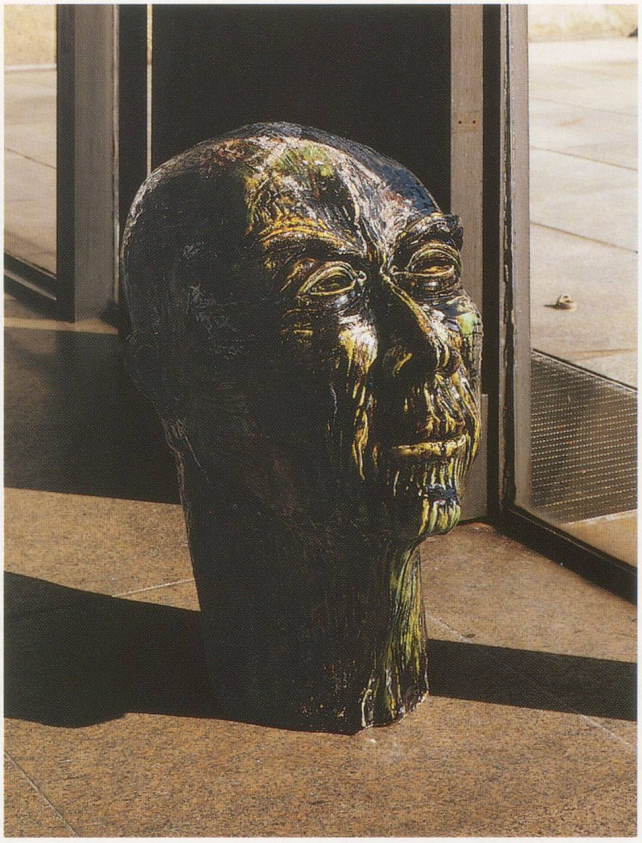
THOMAS SCHÜTTE, INNOCENTI, 1994, Photographie aus der Serie (hier seitenverkehrt abgebildet) / photograph from the INNOCENTI series (reproduction laterally inverted).

dropped his bag of groceries as we met full on. *I'm sorry,* I said, stooping down to catch a lemon as it rolled toward the gutter. *I'm sorry,* and he glared back at me, *You will be.* Even now I can't turn from the alley into the market where the butcher used to be without thinking of him, that moment and that voice of his. Is this what we mean by time travel? I stand before the window, and close my eyes against the day.

Golems, gremlins, and trolls; the painted and masked protagonists in Noh plays; shoppers in their heavy coats; science-fiction humanoids after long hours in make up, with painted prosthetic head extensions, latex ears, and extruded chins. Model train-set dioramas with little plastic figurines that you paint yourself; brown trousers, a blue dress, a white head scarf. Waving to the trains, carrying luggage, scurrying along the platform.

The alien is made in our own image, not least because we have nothing else to go on. *Life,* I read today. *Life on another planet would likely be based on the same chemical structures as our own—carbon compounds, liquid water, and so on. This does not mean, however, that anything resembling a horse would roam on anything resembling grassy plains. But there could well be two- or four-legged creatures, with eyes at the top of the body adapted to the wavelengths of light emitted by the planet's star, and it might have as food some plant-like surface growth that built its own tissue by some local version of photosynthesis...* Surface growth, local versions. The underlying principles remain the same, the details going to show that the universe has only a little imagination, a limited repertoire. The spaceships from fifties movies look like the fifties. The future belongs, as always, to its age.

On this other planet, will they have professors and mechanics, ballroom-dancing instructors, travelling salesmen staying in cheap hotels, lone round-the-



THOMAS SCHÜTTE,
UNITED ENEMIES, 1994. Detail.

THOMAS SCHÜTTE, GROSSER KOPF, 1993, glasierte Keramik, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1994.
(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

world yachtsmen, painters in their studios, boxers on the mat, analysts with their couches, madwomen locked away for inexplicable crimes? Will there be chiropodists, Thursday mornings, socks drying on a radiator, melon sliced on a plate? The smell of wood shavings, ripe cherries, mug shots, the quiet of three a.m., movie monsters, bedtime stories for the children, loneliness? We can't count on the humanity of the aliens. Imagine their molten anger and stupefying dumbness, their boredom. Moving at a different speed to us, in slow time, their bodies extruding slowly into gestures that last for a hundred years. A mouth that takes a human lifetime to open against the immense pull of gravity in the unaltering light. A fist blurring into a punch that we will never see land.

They're all at my feet, down around my ankles, doing their stuff. Hefting bales, piling things up in corners and along the wainscot. Going about their business. One has built a palisade, another gives a speech. Purposeful, cooperative, though to us dull and repetitive, lives they lead. Their quicksilver bodies gleam with Art Deco newness, softened shrapnel molded into Michelin men, a dream of the future that began in the past. Like us and not like us, as close to us, and as distant, as the saints in their niches, the statues on their plinths. Hercules and Achilles, St. Sebastian and St. Agatha, Scott of the Antarctic, Bismarck, Nelson Mandela, Alain Colas, the Greyfriars' Bobby, Mother Theresa, Barbie and Ken, Darth Vader, the Masters of the Universe, Terminator T-2000. On plinths, on parapets, on top of columns, open to the weather and the birdshit, the graffiti and the coming insurrections. All the effort to have put them there might have been wasted. But it is all a matter of scale and time, of one thing coming after another. The passing of an age, the memorials to a moment.

ADRIAN SEARLE

THOMAS SCHÜTTE

Figuren und Gesichter, sagst du, Gesichter und Figuren. Du riefst mich an, als ich auf dem Weg zur Arbeit war. Ich blieb stehen, um deinen Anruf entgegenzunehmen, und sah mein Spiegelbild in einem Schaufenster zwischen den Modellpuppen und der neuen Mode der Saison. Atget hat solch eine Szene photographiert: Schaufensterpuppen und in der Fensterscheibe die Reflexe der Passanten; aber das war Paris vor dem Krieg, eine andere Strasse, ein anderes Fenster, eine andere Jahreszeit.

Hier ist mein Text für Thomas. Ich habe die Bilder lange betrachtet, mich an Arbeiten erinnert, die ich gesehen habe, und an Thomas gedacht. Thomas mit Brille, Thomas ganz still, Thomas rauchend, Thomas abseits von den anderen sitzend. Seine Art zu stehen. Ich kenne ihn kaum, wenngleich wir uns gelegentlich in irgendeiner Stadt, einer Bar, bei einem Essen begegnet sind oder zufällig am selben Tisch sassen. Gesichter und Figuren, Thomas' Freunde. Ich glaube, manchmal erfindet er sie.

Aber einige von ihnen sind auf dem Gruppenphoto. Da ist Frank und hinter ihm Gustav, Alfred, Udo, dann Wilhelm und Ehrhard, der Gelbe da! Das muss Dieter sein, in Grün. Heinz. Anton, das ist Anton. Der ernsthafte Anton. Paul, der dicke Paul, und Erwin, Erwin mit dem blauen Kopf. Glen. Die anderen habe ich vergessen.

Eingewickelt in ihre weichen Hüllen, ein Taschentuch, ein Schal, ein Stück altes Frotteetuch, neue und alte Freunde. Auf ihren Stelzen. Grollend. Auf dem zum Unveränderlichen erstarrten Photo sieht es aus, als wären sie immer so zusammen. Die Freunde meines Freundes und die Feinde meines Feindes. Der Feind meines Feindes, ein Freund. Vereinigte Feinde, so ist das unter Freunden.

Diese Köpfe, diese Gesichter, wir wollen ihnen auf unserem eigenen Niveau begegnen, von gleich zu gleich, so wie wir im Vorbeigehen Fremde grüssen. Zusammen auf demselben Podium stehen, denselben Platz überqueren, dieselbe Flagge hissen, Hand in Hand auf einen Turm zugehen, zusammengepfercht im Bunker sitzen. Man kann nicht nach dem Aussehen urteilen. Und doch kann man es, o ja, man kann.

Diese Passanten, die im grellen Nachmittagslicht kommen und gehen, in den sonnigen Lichtstreifen zwischen den Häusern leuchten sie auf und verschwinden wieder. Ein Mann läuft an dir vorbei, und am Strassenrand liegt der ermordete Politiker, der gerade mit seiner Frau das Kino verlassen hat; noch ist es hell, ein spätes Licht, ein langer Sommerabend, der Mann läuft in die dunkle Unterführung unter dem Platz, eine Abkürzung, gerade als du herauskommst und ins Tageslicht blinzelst. Dann schwenkt ein Auto in den Verkehrsfluss ein und verschwindet. Welchen Film hatten sie sich doch gleich an diesem Tag in Stockholm angesehen, wie ein ganz normales Paar?

Dann waren da diese zwei Typen, die in Richtung Via Laietana rannten, weg von dem Menschen, der auf dem Bürgersteig lag, weg vom Blut auf den Pflastersteinen und von den drei Frauen, die um ihn herumstanden. Blut und Schatten auf dem Pflaster, ein gewöhnlich sterblicher Mann. Und du bist gerade aus dem Bus gestiegen, zum erstenmal in der Stadt, was für ein erster Eindruck! Und da bin ich im Supermarkt, aufgeregt über den Anblick einer Frau, die ihr Kind ohrfeigt. *Steh mir nicht vor den Füssen*

ADRIAN SEARLE ist Künstler, Kritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in London und ist Kunstkritiker der Zeitung *The Guardian*.

THOMAS SCHÜTTE, DIE FREMDEN, 1992. Installation Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1994. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

rum, sagt sie. Der Plunder in ihrem Einkaufswagen, ein Blickfang in einem hellen Gang zwischen all den fröhlichen Farben, die Musik im Hintergrund, das glitzernde Zellophan. Aus dem kleinen Jungen wird, wenn er zu weinen aufgehört hat, bestimmt einmal ein Raumfahrtspezialist, Nobelpreis, erster Flug zur Venus, Zeitreise. Wenn Zeitreisen möglich wären, müssten wir eigentlich längst davon gehört haben.

Auf der Strasse stosse ich mit einem Mann zusammen, der gerade in grosser Eile um die Ecke biegt, wir beide mit gesenktem Kopf – er liess seine Einkaufstasche fallen beim Zusammenprall. *Tut mir leid,* sagte ich und bückte mich nach einer Zitrone, die gerade in den Rinnstein rollte. *Tut mir leid,* und er erwiderte meinen Blick grollend, *das soll es auch.* Bis heute kann ich nicht von der Strasse auf jenen Markt abbiegen, wo früher die Metzgerei war, ohne an ihn zu denken, an diesen Augenblick und an seine Stimme. Nennt man das eine Zeitreise? Ich stehe vor dem Fenster und verschliesse meine Augen vor dem Tag.

Golems, Kobolde und Unholde; die geschminkten und maskierten Protagonisten aus No-Theaterstücken; Einkaufende in ihren schweren Mänteln, Science-fiction-Humanoide nach stundenlanger Maskenbildnerei, mit bemalten künstlichen Kopf-Erweiterungen, Gummiohren und vorstehendem Kinn. Modelleisenbahn-Dioramen mit kleinen selbstbemalten Plastikfiguren; braune Hose, blaues Kleid, weisses Kopftuch. Den Zügen nachwinkend, Gepäck tragend, den Bahnsteig entlang eilend.

Die Ausserirdischen schaffen wir nach unserem eigenen Bild. Woran sonst sollten wir uns halten? *Das Leben,* las ich heute, *das Leben auf einem anderen Planeten wiese wahrscheinlich dieselben chemischen Strukturen auf wie bei uns – Kohlenstoffverbindungen, Wasser und so weiter. Das heisst aber nicht, dass etwas, das aussähe wie ein Pferd, auch auf so etwas wie einer grünen Wiese herumliefe. Aber es könnte sehr wohl zwei- oder vierbeinige Kreaturen geben mit Augen am oberen Körperende, ausgerichtet auf die Wellenlänge des Lichts, das die Sonne des betreffenden Planeten aussenden würde; als Nahrung könnte ihnen ein pflanzenähnlicher Oberflächenbewuchs dienen, der durch eine lokale Version der Photosynthese entstünde...* Oberflächenbewuchs, lokale Version. Es sind immer dieselben Grundprinzipien, wobei die Details zeigen, dass das Universum wenig Phantasie zur Verfügung hat, ein begrenztes Repertoire. Die Raumschiffe aus den Filmen der 50er Jahre sehen wie Raumschiffe aus den 50ern aus. Die Zukunft bleibt hier wie überall an die Gegenwart gebunden.

Wird es auf diesem anderen Planeten Professoren und Mechaniker geben, Tanzlehrer, Handelsreisende, die in billigen Hotels absteigen, einsame Weltumsegler, Maler in ihren Ateliers, Boxer im Ring, Analytiker und ihre Couchen, verrückte Weiber, die wegen unerklärlicher Verbrechen eingesperrt werden? Wird es Fusspfleger und Donnerstagvormittage geben, Socken, die zum Trocknen auf dem Heizkör-

per liegen, Melonenschnitze auf einem Teller? Den Geruch von Holzspänen, reife Kirschen, Verbrecherphotos, die Stille um drei Uhr früh, Filmmonster, Gutenachtgeschichten für Kinder und Einsamkeit? Wir können uns nicht auf die Menschlichkeit der Ausserirdischen verlassen. Man stelle sich ihre weissglühende Wut vor, ihre bestürzende Sprachlosigkeit, ihre Langeweile. Wie sie sich mit einer völlig anderen Geschwindigkeit bewegen, in Zeitlupe, wobei sich ihre Körper in Gebärden ergehen, die hundert Jahre dauern. Ein Mund, der ein ganzes Menschenleben braucht, um sich gegen die immense Schwerkraft im niemals wechselnden Licht allmählich zu öffnen. Eine Faust, die zu einem Schlag ausholt, den wir nicht mehr erleben werden.

Sie sind alle zu meinen Füssen, um meine Knöchel herum, und tun irgendwas. Sie heben Bündel hoch, stapeln Sachen in den Ecken und entlang der Täfelung. Sie gehen ihrem Geschäft nach. Der eine hat einen Zaun errichtet, der andere hält eine Rede. Das Leben, das sie führen, ist zielbewusst, kooperativ, doch in unseren Augen stumpfsinnig und immer gleich. Ihre quecksilbrigen Körper schimmern im Glanz ihrer *Art Deco*-Neuheit, eingeschmolzene Geschosse, die zu Michelin-Männern umgegossen wurden, ein Traum von der Zukunft, der gestern begann. Wie wir und doch nicht wie wir, so nah und so fern von uns wie Heilige in ihren Nischen oder Statuen auf ihren Sockeln. Herkules und Achill, der heilige Sebastian und die heilige Agathe, der vom Südpol besessene Scott, Bismarck, Nelson Mandela, Alain Colas, Greyfriars Bobby,[1] Mutter Theresa, Barbie und Ken, Darth Vader, die Herrscher des Universums, Terminator T-2000. Auf Sockeln, Säulen und Brüstungen, Wind, Wetter und Vogelscheisse ebenso ausgesetzt wie Graffiti-Sprayern und künftigen Revolutionen. Vielleicht war die ganze Mühe, die es kostete, sie aufzustellen, umsonst. Aber es ist immer eine Frage der Verhältnisse und der Zeit, des Aufeinanderfolgens der Dinge. Das Vergehen eines Zeitalters in zahllosen Denkmalen für den Augenblick.

(Übersetzung: Nansen)

1) Im englischen Sprachraum allgemein bekanntes Monument für den treuen Bobby, einen Scotchterrier, der vierzehn Tage lang am Grab seines Herrn trauerte, und zwar auf dem *Greyfriars Kirkyard* in Edinburgh.

THOMAS SCHÜTTE, GROSSER RESPEKT, 1994, Stahl und Bronze, Durchmesser 480 cm / steel and bronze, 15' 9" diameter;
DEKA FAHNEN 1989/90, Stoff, je 200 x 330 cm, Installation Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 1994 / cloth, 6' 6¾" x 4' 3¼" each. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

BARTOMEU MARI

DER TRANSPARENTE RAUM

Thomas Schüttes Werk hat eine seltene Qualität: Es ist zeitgenössisch, ohne modernistisch zu sein. Es ist subjektiv, aber seine Subjektivität ist frei von Egoismus. Es verfügt über Gewandtheit im Ausdruck und über eine programmatische Strenge, was bald versteckt ist, bald offen zutage liegt. Schüttes Anliegen ist die Darstellung der *Conditio humana* hier und heute. Was mich daran fasziniert, ist die Tatsache, dass er weder an utopischen noch an apokalyptischen Zukunftsbildern interessiert ist und dass er auch nicht in ein goldenes Zeitalter in einer imaginären Vergangenheit entschlüpft. Schütte ist ein Realist: Er stellt dar, was er sieht, und arbeitet mit Materialien, die direkt mit seiner Sicht der Dinge zu tun haben, Mittel, die ihren Grund im Inhaltlichen des Bildes haben. Bleibt die Frage: Welches Bild ist das konstruierte, und wie unabhängig ist es von der Natur?

Seit 1983 schafft Schütte Bilder, die mindestens drei oder vier Dimensionen beanspruchen. Als Bildhauer benützt er oft das Vokabular des Architekten, um zu zeigen, dass die Kunst es auch mit dem Gebrauch und dem Eingreifen in den Raum der allgemeinen Kommunikation und Erfahrung zu tun hat, mit dem kollektiven Schaffen von Bildern. Wenn er die Darstellungsfunktion des architektonischen Modells wieder in die Skulptur einführt – samt den damit verbundenen Spielen mit der Relativität, die mit der Phantasie, den Dimensionen, Grössenverhältnissen und der Definition des Raumes zusammenhängen –, so rückt Schütte einerseits den Begriff des Idealen in der Architektur wieder in unseren Blick sowie deren Fähigkeit, sich ins Ersehnte auszudehnen, andrerseits aber auch die missglückten Realisierungen der architektonischen Utopien dieses Jahrhunderts. Eine Utopie ist ein Werturteil, das auf der Ablehnung des Gegenwärtigen beruht. Die zeitliche Dimension – unabhängig vom statischen Zustand des Gegenstandes – muss deshalb eingeführt werden als ein unausweichliches Kommen und Gehen zwischen dem Jetzt und seinen Grenzen.

1983 begann Schütte mit einer Reihe von Skulpturen, die aus drei Hauptelementen bestanden: einer horizontalen Ebene auf vier senkrechten Stützen und darauf eine gebäudeähnliche Konstruktion. Die Vertrautheit des Bildes ist irritierend, weil nichts wirklich vertraut ist: Die Farben sind ungewohnt, die Symmetrie ist nicht einheitlich, und die Teile des Gebäudes scheinen manchmal nicht die richtige Grösse zu haben. Die verwendeten Elemente (Wände, Türen, Fenster, Dächer usw.) sind zunächst so überdimensioniert und detailgenau, dass sie an die unmögliche Kombination von Rationalität und Klassizismus der Architektur in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts erinnern.

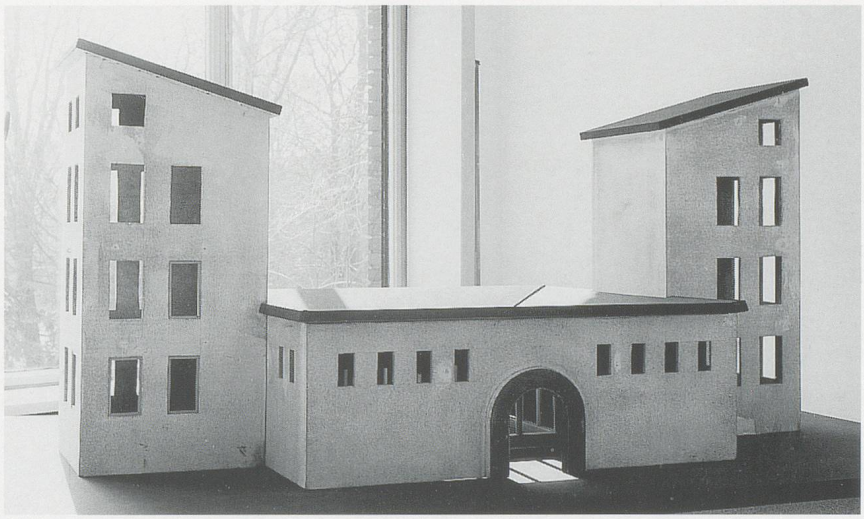
Die frühen Modelle arbeiten mit der Symmetrie der Fassade und dem Fehlen jeden erkennbaren Stils. Die zeitgenössische Architektur treibt die Idee des «Stils» auf die Spitze (man erinnere sich an die heroischen 20er Jahre, wo der Stil zum Markenzeichen wurde . . .) und identifiziert das produzierende Subjekt (den Künstler) mit dem produzierten Objekt (dem Projekt), insofern als dieses Träger

BARTOMEU MARI ist Direktor des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam.

einer neuen Ausdrucksform ist. Schütte dagegen verwirft jeden Stil, um sein Augenmerk auf das Seltsame, Unheimliche der konstruierten Räume zu richten.

Eine direkte Bezugnahme auf das Urbane ist selten in dieser Werkreihe. Die «Gebäude» sind isoliert, losgelöst von jedem städtebaulichen oder historischen Kontext. Die Plazierung auf Stützen erlaubt es dem Betrachter nicht, ein Verhältnis zu irgendeinem Raum ausserhalb des Werkes selbst herzustellen. Seine Charakteristiken laden jedoch dazu ein, nach solchen Bindegliedern zu suchen, die ein von der westlichen Kultur geprägtes Denken uns nahelegt.

Die Entwicklung dieser systematischen und darstellerischen Beständigkeit zeigt sich besonders in zwei Installationen: BASEMENTS (Untergeschosse, 1993) besteht aus vier Skulpturen, deren Material in gleicher Weise bearbeitet wurde, um einen unfertigen Zustand anzudeuten, Holzspäne und Materialreste vom Verkleben der verschiedenen Elemente blieben deutlich sichtbar. Aber die horizontalen Ebenen dieser Arbeiten tragen keine Gebäudeteile. Statt dessen gehen die Bauwerke in die Tiefe. Jede Arbeit enthält mehrere Treppen, deren Aneinanderreihung einer Logik folgt, die aber alle in ihr eigenes Inneres und ins Leere führen. Die fehlende Ausrichtung auf ein Ziel und die scheinbare Sinnlosigkeit der in der Oberfläche ausgesparten Gänge und Räume vermitteln den Eindruck der Negierung des Gebäudes. Ein Gebäude zu verneinen, indem man den Sinn des Raumes verkehrt, führt aber auch das Thema der verrückten Architektur ein. Die Autonomie des Raumes ersetzt die Autonomie des Gebäudes, und dieser Un-Ort, wo die Fluchtpunkte der Treppen zusammenfallen, ist der unbekannte Ort, den jeder Korridor und jeder Durchgang ankündigt, wenn er um eine Ecke führt oder in einer Biegung verschwindet. Diese Un-Orte entsprechen auch den logischen Ungereimtheiten, welche die Spiele der Architektur manchmal erzeugen und die es in jedem Gebäude und in jeder Stadt geben sollte, Ungereimt-



THOMAS SCHÜTTE, HAUS FÜR ZWEI FREUNDE, 1983, Holz / wood. (PHOTO: THOMAS SCHÜTTE)

Aber was geschieht mit der Architektur ohne die städtebauliche Entwicklung? Wie können wir an Gebäude glauben, ohne sie uns im Umfeld einer Stadt vorzustellen? Ist Schüttes Verwendung der Sprache der Architektur eine Art Kritik der Tätigkeit jener, die Räume planen und entwerfen? Man ist schliesslich versucht zu fragen, wo denn der «urbane» Bezugspunkt der Kunst zu finden sei. Antwort: in ihr selbst. Und Schütte macht das konkret deutlich, wenn er als Ort für seine Werke den öffentlichen Raum wählt, sei der nun städtisch oder nicht. Alltagsbilder und deren Aufblähen zu unerwarteter Grösse und Proportion kommen häufig vor. Und hier liegt wohl der Grund für die kontinuierliche Gegenwart des Architektonischen in seinem Werk.

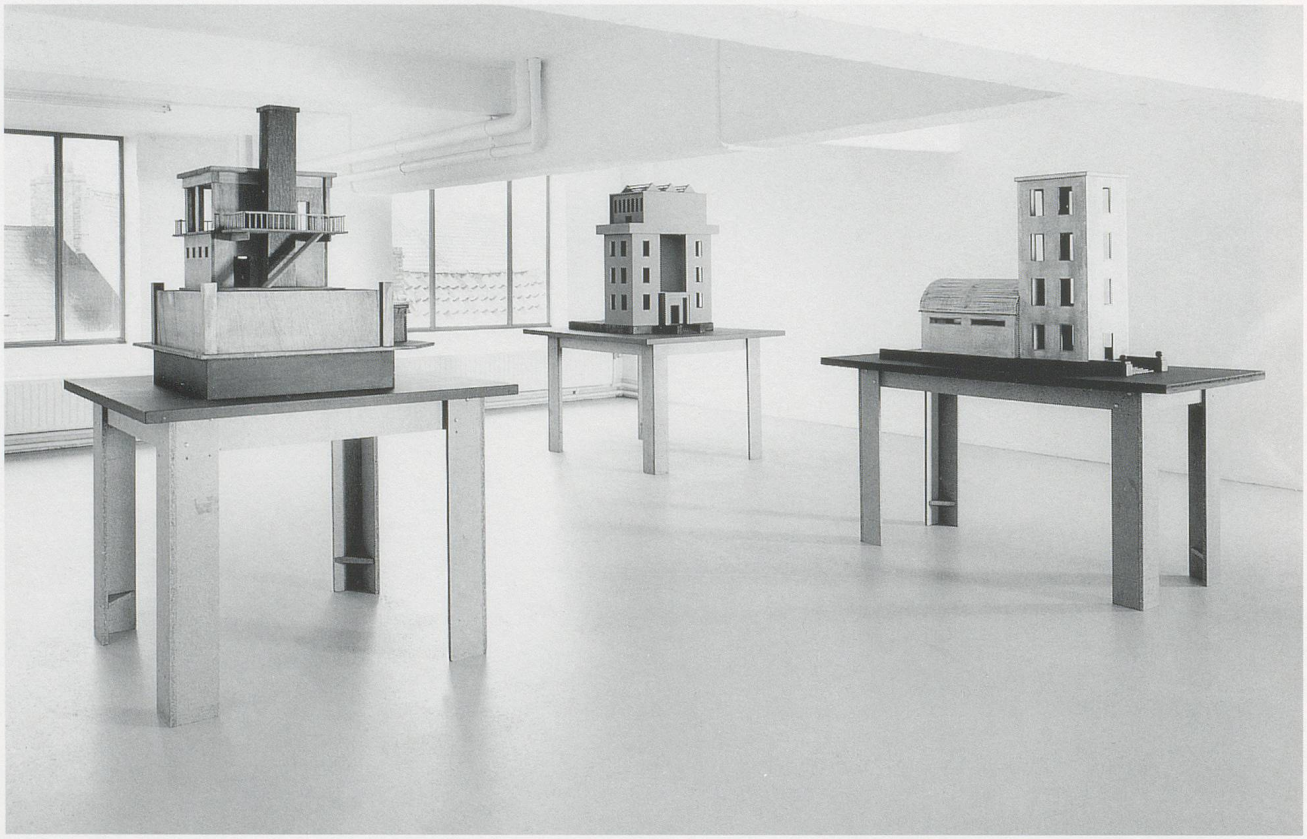
heiten von jener Art, die auch Piranesi in seinen Zeichnungen und Plänen umtrieben.

Schüttes jüngste Installation in der Marian Goodman Gallery in New York besteht aus vier Tischen. Die horizontale Oberfläche zeigt Pläne, die direkt auf das aufgerauhte Holz gezeichnet sind. Das Gebäude ruht so in seinen eigenen Spuren. Die Zeichnungen geben den Lebensraum des Künstlers selbst wieder, sein Atelier, die Konrad Fischer Galerie, in der die meisten seiner Einzelausstellungen stattfanden, und das Museum Haus Esters in Krefeld, der Ort seiner ersten Museumsausstellung. Die autobiographischen Bezüge wechseln zwischen der privaten, der beruflichen und der öffentlichen Dimension seiner Arbeit. Wiederum ist es die öffentliche Dimension der Skulptur, die mich hier interessiert: die Suche nach einer Bildsprache, in der Realismus und Abstraktion nicht länger zum unabdingbaren Vokabular des Künstlers gehören. Das Wiedererkennen und die Interpretation sind natürliche, sozusagen biologische Funktionen des Verstandes, der in den Objekten seiner Erfahrung unermüdlich nach sich selbst sucht und dabei darum ringt, eben diese Erfahrung auch mitzuteilen.

(Übersetzung aus dem Englischen: Susanne Schmidt)

THOMAS SCHÜTTE, 3 HÄUSER, 1989.
Collection Anton Herbert, Gent.
(PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)

THOMAS SCHÜTTE, BASEMENTS II, 1993, detail, wood, 40 1/8 x 59 x 80 5/8" / Holz, 102 x 150 x 205 cm.
(PHOTO: TOM POWEL)



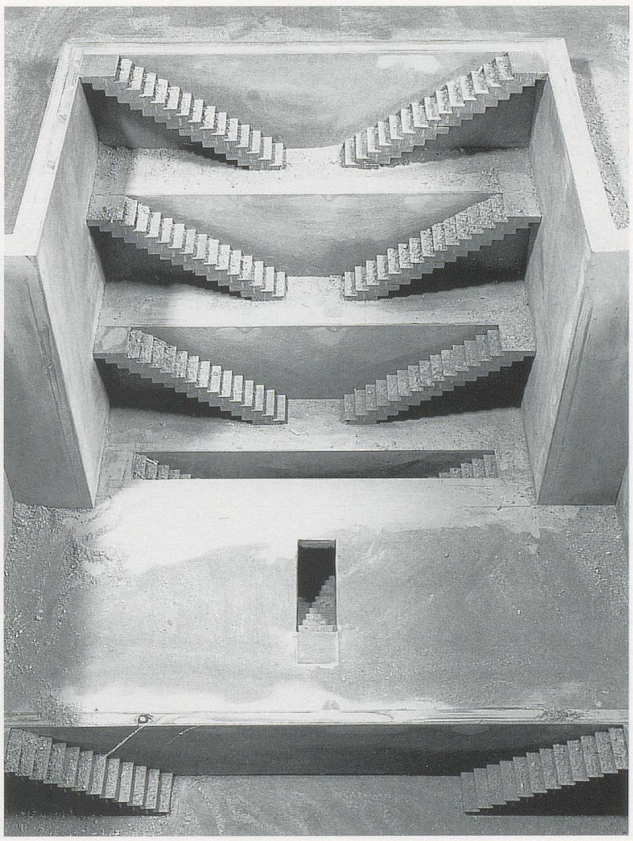
BARTOMEU MARI

A PUBLIC FOR THE SPACE

Thomas Schütte's oeuvre possesses a rare quality: It is contemporary without being modernist. It possesses subjectivity, but a subjectivity devoid of egoism. It possesses versatility of expression along with the rigor of a program it sometimes hides and sometimes reveals. Schütte's concern is the representation of the human condition as it is right now. But what fascinates me is the fact that he is not interested in either a utopian or a catastrophic future, or why he doesn't drift into golden ages located in some imaginary past. Schütte is a realist: He represents what he sees using materials directly linked to that vision, materials anchored in the literalness of the image. The question remains: Which image is the constructed one, and how independent can it be from the natural sphere?

Since 1983, Schütte has been building images that occupy at least three or four dimensions. He is a sculptor who often uses the vocabulary of architects to declare that intention implies using and intervening in the space of common communication and experience, of collective image-making. When he reintroduces into sculpture the representative function of the architectural maquette, with its plays on relativity all connected to imagination, dimension, scale, and the definition of space, Schütte recovers on one hand the notion of the ideal in architecture and its ability to extend itself through desire, and on the other the failed reality of the architectural utopias of this century. A utopia is a value judgement based on negating the present. The temporal dimension—separate from the stasis of the object—must be introduced in this way: an inexorable coming and going between the present moment and its frontiers.

In 1983, Schütte began a series of sculptures made up of three main components: a horizontal base raised up on four members perpendicular to the base and the ground, above which rises a construction that resembles a building. The familiarity of the image is perturbing because this familiarity is



BARTOMEU MARI is Director of Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam.

THOMAS SCHÜTTE, E.L.S.A., 1989, painted wood / Holz bemalt, Installation Kunsthalle Bern, 1990. (PHOTO: ROLAND AELLIG)

not genuine: the colors do not correspond to what we are used to, the symmetry is not uniform, and the elements that go into the building appear, at times, out of scale. The forms used (walls, doors, windows, roofs, and so on) are first combined with an architectonic oversizedness and detailing that remind us of the impossible combination of rationality and classicism that dominated the architecture of the first decades of our century.

The first models are based on the symmetry of facade and the absence of any recognizable style. Contemporary architectural production exacerbates the idea of "style" (remember that during the heroic twenties, style acquired the status of slogan...) and identifies the producing subject (the artist) with the object produced (the project), insofar as it is a figure of new expression. Schütte, however, rejects all style in order to direct his intention toward the "uncanny" in the constructed spaces.

Direct reference to the urban is rare in this series of works. The "buildings" are isolated, disconnected from any urban or historical context. Their position on the support does not allow us to see any relationship to any space other than that of the work itself. Its characteristics, however, invite us to seek those links which the action Western culture exercises on all imagination proposes as something natural. But what would happen to architecture without urban development? How can we believe in buildings without making them exist within the context of a city? Is Schütte's appropriation of the language of architects some kind of critique of the activity of those who conceive space? One feels tempted to conclude in this way: Where, then, is the "urban" referent in art located? In itself. And Schütte clearly renders it material when he chooses the terrain of public space, urban or not, for the construction of his works. The language of quotidian imagery and its explosion into unexpected scales and proportions are frequent. This is probably the source of the constancy of the architectural in his work.

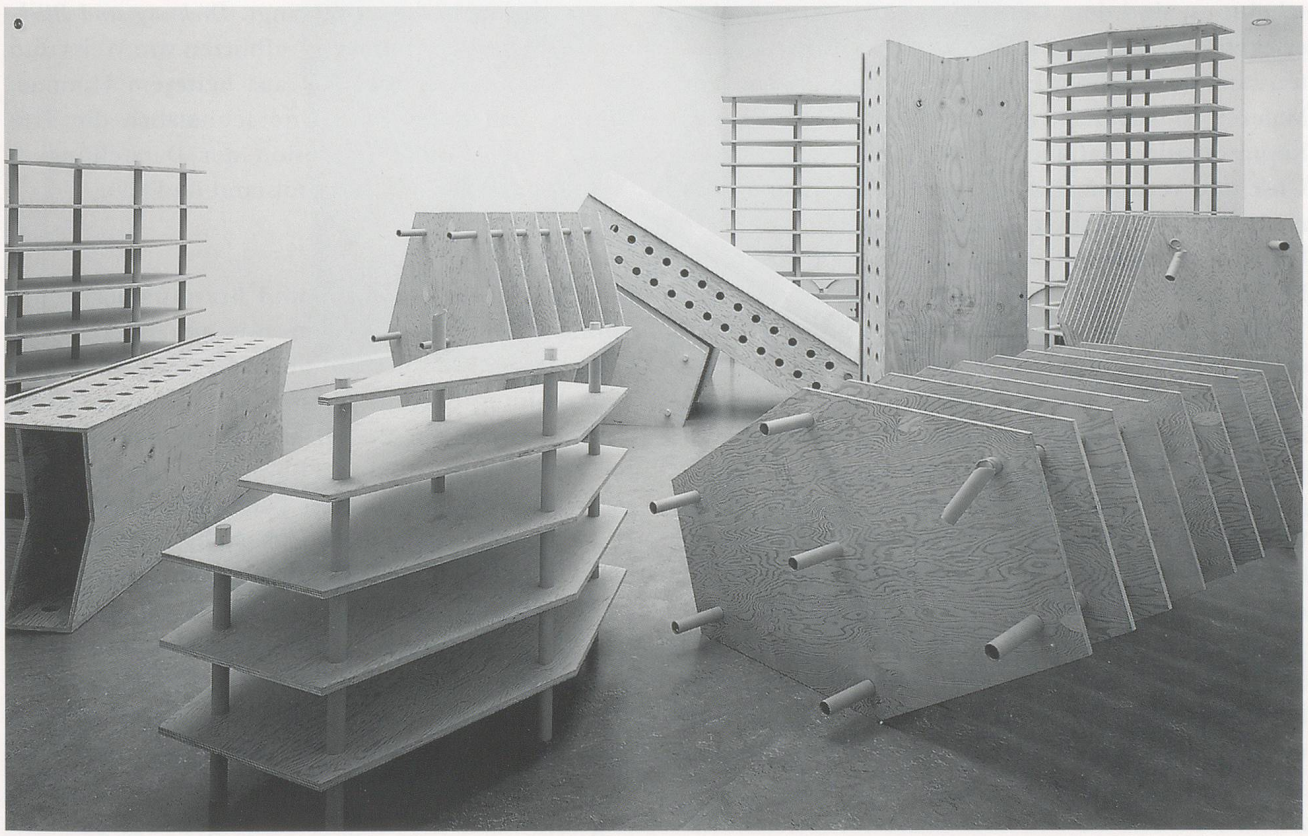
This systematic and representative constancy evolves toward the present moment through two particular installations that temporarily finish it. BASEMENTS (1993) comprises four sculptures whose material has been treated in a uniform manner to suggest an unfinished state, with wood-shavings and remnants of the caulking of the seams of the different levels left clearly visible. But the horizontal planes of the works do not support the body of any

building. Instead the constructions take place in depth. Each work contains a number of staircases whose concatenation follows a logic but which descend toward their own interior, to nowhere. Absence of finality and apparent uselessness of the courses and spaces excavated in the surface appear as negative impressions of the construction. To deny the building by inverting the meaning of space introduces as well the theme of the architectural "folly." Autonomy of space replaces the autonomy of the building, and that "non-place" toward which the finality of the stairways converges is that unknown place which all corridors, all hallways announce when they turn a corner or disappear at a bend. They are also those mental incongruities that the play of architecture sometimes creates, and which any building and any city should contain, the kind that disturbed Piranesi in his drawings and plans.

Thomas Schütte's installation at the Marian Goodman Gallery in New York earlier this year included four tables. Here, the horizontal surface reveals plans drawn directly on the sanded wood. The building rests in its own traces. The drawings correspond to the artist's own living space, his study, the Konrad Fischer Gallery where most of the artist's solo exhibitions took place, and the Museum Haus Esters in Krefeld, the site of his first museum show. The autobiographical references oscillate between the private, the professional, and the public dimension of his work. Again, it is this public dimension of sculpture that interests me here: the search of a system of images where realism and abstraction are no longer part of the necessary vocabulary of the artist. Recognition and interpretation are natural, virtually biological functions carried out by understanding, which searches continuously for itself in the objects it experiences while searching for the possibility of communicating that experience.

(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)

THOMAS SCHÜTTE, BIG BUILDING, 1989, wood / Holz, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990. (PHOTO: PETER COX)



HANS RUDOLF REUST

Lilien-Lügen

Nach einem längeren, zweifellos brillanten Vortrag wurde der Referentin im Museum ein Blumenstrauss überreicht. Die Köpfe der Tulpen hingen schwer. Blumen lügen nicht. Frisch glänzten an den Saalwänden noch immer die Blumenstücke der alten Meister, Spuren jener ungezählten künstlerischen Konfrontationen mit dem stets aktuellen, stets uneinholbaren, fragilen Zauber der Natur.

Die Kunstwissenschaft dürfte das Thema für sich abschliessen, sobald die Käfer auf sämtlichen Stillleben gezählt sind: memento mori. Blumen, so scheint es, sind dem Gewicht ihrer Motivgeschichte erlegen. Sie bringen allein noch rhetorische Blüten hervor, um die vakante Stelle des Motivs in der Malerei zu schmücken. Mit dem Zweifel an der Repräsentation hat auch die Lilie in der Kunst ihre Unschuld verloren. Das Gespräch über Bäume, das nach Bertolt Brecht ein Schweigen über so viele Untaten einschliesst, wurde immer auch durch die Blume geführt.

Im Alltag sind Blumen schmuck, immerzu. Sie sagen, so kommuniziert es die Werbung, das Unaussprechliche und überbrücken Verlegenheiten im Moment der Trauer. Blumen sind selten allein. Jedes Paar bildet schon ein «Arrangement»: komponierte Natur mit dem Reiz höchster Künstlichkeit. Wo aber könnte der Entwurf eines Blumenstücks heute ansetzen, wenn schon die Floristin beim Gencode beginnt?

Filmische Sequenz in fünf Stills: Eine Architektur tropischer Stengel und Blüten, ausladend, prall und schroff zugleich, bizarr verschachtelt, leuchtet übermässig aus schwarzem Grund. Vor allem dieses Rot, wie aus einer Verletzung. *Drehung und Blickwechsel:* Einblenden der Pflanzen als Leerstellen im Grund einer Darstellung, die sich in den feinen Linien der raschen Vorzeichnung ankündigt. *Drehung und Blickwechsel:* Der weisse Grund behauptet sich und nimmt die lineare Struktur der Blumen in sich auf. Mehrfach überlagerte Formen, eine leicht sich verschiebende Farbigkeit von Strichen gehen ineinander über, durchdringen sich. Schnitt-Blumen. Das Arrangement wird zum filigranen Netz von Andeutungen, in dem das Sehen sich verfängt. *Drehung und Blickwechsel:* Scharf konturiertes Aufblitzen von Weiss und Gelb, Grau, Grün und Rot aus heiterem Himmel. *Drehung und Blickwechsel:* Und schliesslich die Trübung. Eine lautlose Implosion der Darstellung in verfliessende Farben. Der Stillstand im Fluss.

Jenseits von freiem Dekor und Bravourstücken der Repräsentation, im Vakuum zwischen überladener Symbolik und Blumen als einem Ready-made reiner Unterhaltung beginnt Thomas Schütte seine zeichnerische Arbeit am Modell. Immer von neuem. Blatt für Blatt. Gerade weil die Blumen inzwischen alles und nichts mehr bedeuten können, werden sie in einer seltsamen Nähe zum Nullzeichen wieder sichtbar. Ohne programmatische Vorentscheidungen schaut er hin. Unter einer Voraussetzung: Reflexion auf die eigene Praxis begleitet die zeichnende Hand beim Sehen und schaltet sich mitunter auch in Worten dazwischen: «Können Lilien lügen?»[1] – Diese Frage kann nur ein Aquarell einwerfen, das nicht länger über seinen prekären Status lügt. Jedem Blatt folgt ein nächstes, das die vorausgehende Identifi-

HANS RUDOLF REUST ist Kunstkritiker und lebt in Bern.

THOMAS SCHÜTTE, BLUMEN I, 1996,
Aquarell 56 x 76 cm / watercolors, 22 x 30". (PHOTOS: MANCIA/BODMER)

kation des Gegenstandes wieder aufbricht. Schüttes Blumen werfen Schatten, die Schatten zeichnen Blumen: Und wo lag das Modell? Bleibt schliesslich ein intrigierendes Moment des Zweifels selbst an der allgegenwärtigen Dekonstruktion in Zeichnung und Malerei. Wie, wenn eine Rose, die eine Rose, die eine Rose ist, durch die Erinnerung an ihren Duft doch plötzlich und flüchtig präsent wäre?

Im Frühsommer die Fahrt durch den weiten Süden eines nordischen Landes: Tannendunkel, unterbrochen von Birkenstämmen mit viel frischem Grün, schwarz und ruhig spiegelnde Wasserflächen dazwischen, rohe Felsen in rötlichem Braun, und jede gelbe Blume ein Eclat. Eine Differenz, die punktuell noch den Unterschied schafft.

1) In: THOMAS SCHÜTTE, OHNE TITEL (5.1.1995), Gouache und Tinte auf Papier, 32,5 x 25 cm.

THOMAS SCHÜTTE, BLUMEN II, 1996,
Aquarell, 56 x 76 cm / watercolors, 22 x 30".

THOMAS SCHÜTTE, BLUMEN III, 1996,
Aquarell, 56 x 76 cm / watercolors, 22 x 30".

HANS RUDOLF REUST

Lily Lies

After giving a lengthy, undoubtedly brilliant paper, the speaker in the museum was handed a bouquet of flowers. The tulips' heads were drooping. Flowers don't lie. On the walls of the lecture hall, the flower pieces of the old masters still radiated their pristine glory, tokens of untold artistic confrontations with the fragile magic of nature, whose immediacy is forever beyond reach.

The issue will finally come to rest when artistic scholarship has counted every single beetle in a still life: memento mori. Flowers, it seems, have succumbed to the weight of their history as a motif. Only flowers of speech have survived to fill the vacancy left behind by the motif's desertion of painting. Loss of faith in representation has also robbed the lily of its innocence. And a bloom lies over conversations about trees, which according to Bertolt Brecht include silence in the face of so many atrocities.

Flowers are invariable embellishments of daily life. We know from advertising that they express the ineffable and bridge confusion in moments of mourning. Flowers are rarely alone. Two suffice to make an "arrangement," the composition of nature with the appeal of utmost artificiality. But where to begin in designing a flower piece today, when florists are already starting with genetic codes?

Film sequence in five stills: an architecture of stems and blossoms, profuse, both lavish and abrupt, crazily intertwined, inordinately luminous against a black ground. *Rotation and a new angle:* Plants as spaces reserved in the background of a representation, barely visible in the delicate lines of the cartoon. *Rotation and a new angle:* The white ground prevails and absorbs the linear structure of the flowers. Several layers of superimposed shapes, lines twisting and turning in gently shifting colors. Cut flowers. The arrangement becomes a filigree network of meanings, in which seeing is entangled. *Rotation and a new angle:* Sharply contoured flashes of white and yellow, gray, green and red—out of the blue. *Rotation and a new angle:* And finally the bloom. The representation silently imploding in running colors. Standstill in flux.

Beyond autarchic decoration and bravura pieces of representation, in the vacuum between overcharged symbolism and flowers as a ready-made of pure entertainment, Thomas Schütte's draftsmanship begins with the model. Starting from scratch each time. Sheet after sheet. Precisely because flowers have come to mean everything and nothing, their visibility paradoxically increases the closer they come to the zero point. His gaze does not follow programmatic assumptions. He works with only one given: reflection on his own practice guides the drawing hand while seeing and occasionally intervenes with words: "Do lilies lie?"[1] This question can only be posed by a watercolor that has left off lying about its precarious status. Each sheet is followed by another that subverts the identification of the

HANS RUDOLF REUST is an art critic who lives in Berne (Switzerland).

THOMAS SCHÜTTE, BLUMEN IV, 1996,
Aquarell, 56 x 76 cm / watercolors, 22 x 30".

THOMAS SCHÜTTE, BLUMEN V, 1996,
Aquarell, 56 x 76 cm / watercolors, 22 x 30".

subject matter that went before. Schütte's flowers cast shadows, the shadows draw flowers: And where did the model lie? What remains is a machinating moment of skepticism even towards the omnipresent deconstruction of drawing and painting. What happens when the presence of a rose that is a rose that is a rose is suddenly and fleetingly felt through the memory of its scent?

Driving in early summer through the southern expanses of a northern country: dark woods of pine broken by beech trees full of the freshest green, black and serenely mirroring waters in between, raw reddish brown cliffs, and every single yellow flower an éclat. A nuance that still makes a periodical difference.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In: THOMAS SCHÜTTE, UNTITLED (5.1.1995), gouache and ink on paper, 32,5 x 25 cm / 12¾ x 9⅞".

NEVILLE WAKEFIELD

LOST AT SEA

The conceptual pleasures of open ocean navigation lie in the formalization of informal relationships elsewhere held with the unknown. Whether defined as a process, a method of determining a position, or a voyage, navigation without the aid of geostationary satellites and digital fixes relies on the production of error for exactitude. Using the Greenwich meridian as both temporal and physical fixed point, celestial navigation seeks to establish latitude and longitude as relational vectors read and measured as the angular distance of a celestial body or point from the ecliptic (the sun's apparent path amongst the stars). From the sight of the heavens and the movement of astrological bodies a non-site is produced on the chart—a position read as a calculus lamination of visual record and conceptual process. Integral to this equation is an erratic component known as a dead reckoning track. A fictitious line, the D. R. track is the speculative hypothesis of forward motion based on the collation of variables; of the displacement and lateral resistance of the hull, the effects of wind, tide, current, and so on. Thus fiction, in navigation as in art, becomes the measure of reality, deviance the measure of accuracy. Continually testing hypotheses, the sailor, like the artist, enacts Rilke's prophecy that *what happens is so far ahead of what we think, of our intentions, that we can never catch up with it or ever really come to know its true appearance.*[1)]

In March 1968, spurred by the media publicity surrounding Francis Chichester's record-breaking one-stop circumnavigation, the London *Sunday Times* magazine upped the ante by announcing the creation of the Golden Globe, a trophy dedicated to the first sailor to circumnavigate the world alone, without stopping. If Chichester's achievement provided the model for the competitive monadism of round-the-world racing, his yacht, the Gypsy Moth, enshrined in Greenwich, had become its monument, rekindling the embers of maritime pride with the romantic oxygen of unwitnessed and solitary heroics. For Donald Crowhurst, one of eight Golden Globe contestants, Chichester's vessel was a galling reminder of everything his trimaran Teighnmouth Electron was not. Having barely made it through the sea trials before leaving British shores on October 31st, he wrote in his diary: "I am going because I would have no peace if I stayed. I'm very disappointed in the boat. It's not right, I'm not prepared."

After six weeks of tacking against the attritious winds of disappointment, the character and navigational procedure of the journey dramatically changed. Somewhere off the Cape Verde Islands in the grip of hubris and paranoia, Crowhurst abandoned the practice of dead reckoning and astro-correction in favor of exact positioning and astro-reckoning. The stars, no longer the nature against which the hypothesis of culture and position were tested, were enlisted as props in a navigational universe from which error had been abolished. For the following thirty weeks, Crowhurst's Byzantine calculations allowed him to post positions from around the world while he languished in doldrums both literal and metaphorical: a mid-Atlantic world of his own. By the

NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York City.

THOMAS SCHÜTTE, ALAIN COLAS, 1989,
wood, clay, styrofoam, installation Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1994 / Holz, Lehm, Spritzschaumstoff. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

end of June the following year, Crowhurst had, according to his log entries, lost all track of time and place. Unable to maintain the deceit, he jumped overboard clutching the single chronometer that continued to mark time. Like Ahab's whale, Crowhurst's Golden Globe became a trophy not of return but of its impossibility: *God help thee, old man,* narrates Melville, *thy thoughts have created; and he whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates.*[2)]

Roughly a decade later, on November 16th, 1978, the lone yachtsman Alain Colas transmitted his daily, routine message from aboard the trimaran Manureva. Leading the Guadalupian leg of the single-handed Route du Rhum race, he reported his situation as being just south of the Azores. Colas belonged to a new breed of competitive sailors for whom the rites of ocean passage—the rigors of navigational and existential uncertainty—had become forces of which the race itself was merely a charismatic public celebration. Familiar with the perils of the oceans and the corrosive effects of months of self-enforced solitary confinement, Colas had broken records throughout the seventies. In 1973 he had taken on the challenge of the "Cape-Horners," beating a time set by the tea-clipper Cutty Sark which had stood since the nineteenth century. The following year, a single-handed one-stop circumnavigation of the globe lopped fifty-seven days off the existing record set by Chichester. But the November 16th message from the Manureva, signing off with a customary "All's well aboard," was followed by silence—a silence that marked both the end and apotheosis of the Corinthian ideal of passage and return.

The official monument to the deceased sailor was funded by the A.M.A.C. (Association pour le Monument Alain Colas), a commemorative foundation based in France. The literature accompanying the fund-raising effort is liberally strewn with images of a windswept seaman staring towards unknown horizons, his eyes slits, his brows furrowed with the Gallic fortitude and presence of mind that had in the past served so well in the struggle against adversity. Like the tri-hull in which he met his end, his face is flanked on either side by vast sideburns, hairy outriggers of his lean virility. Partially lapping one such image, the eulogy reads: "A man of challenges, effort, fellowship and adventure, Alain Colas could not be allowed to disappear from the collective memory." Countering the evanescence of man and memory, the A.M.A.C. proposed the construction of a four-masted schooner. Seventy-two meters in length, it would be the largest sailing boat ever steered by a single man. An oceangoing monument befitting "one of the greatest navigators of the twentieth century," it would substitute for the erratic art of sailing the technologies of conquest and survival.

The proposal for another monument, ALAIN COLAS, MONUMENT FOR A SAILOR LOST AT SEA (1989) by Thomas Schütte, is pure bathos. Stripped of immortalizing rhetoric, it barely floats within the space of public tribute, its materials too makeshift, its relationship to the outside world too under-determined, its coordinates without bearing or compass. The head and torso of a man is easily recognizable as that of Colas even though the eyes that once squinted into uncharted futures now pop with the proximity of present revelation. Crudely injected with expanded foam (of the sort that may ultimately have failed to save his life), the torso sits on a pallet, like a cargo of human flotsam, Gericault's raft remade for the lone sailor, the mariner monad of the late twentieth century. The jury-rigged figure, stayed to its unstable base by wire halyards, is both sculpture and shipwreck: position lost and lost position. Just as the material of the body brings to mind the stuff of buoyancy aids and life jackets, so the pallet's multiple suggestions unfold across the fable of Colas's probable demise. While the exact nature of his fate still remains unknown, the sculpture itself, mounted on its container-pedestal, suggests perhaps the irony of the navigator mown down by an uncalculated force while immersed in the delicate negotiation of error and position—the unreported victim of a cargo vessel's "unmanned watch." No distress signals were transmitted other than those of a crude sculptural effigy—navigation's Mayday.

1) In: *Requiem for Wolf Graf von Kalckreuth,* Paris, 1908.
2) Herman Melville, *Moby Dick,* End of Chapter 44.

NEVILLE WAKEFIELD

VERSCHOLLEN

Zu den geistigen Genüssen der Navigation auf hoher See gehört es, dass unsere andernorts unausgesprochenen Beziehungen zum Unbekannten deutlich zum Ausdruck kommen. Ob man unter Navigation einen Prozess, eine Methode der Positionsbestimmung oder einfach eine Schiffsreise versteht, der Navigator, der ohne die Hilfe von geostationären Satelliten und Bordcomputer arbeitet, schliesst mögliche Irrtümer und Abweichungen bei seiner Berechnung der exakten Position mit ein. Die Astronavigation benützt den Greenwich-Meridian als zeitlichen und örtlichen Fixpunkt und versucht Längen- und Breitengrad als aufeinander bezogene Vektoren zu bestimmen, die als Winkelabstand eines Himmelskörpers oder Punktes von der Ekliptik (Ebene der Sonnenbahn) abgelesen und gemessen werden können. Aus dem Bild des Himmels und der Bewegung der Himmelskörper wird ein Nicht-Ort auf der Karte konstruiert – eine Position, die als differentiale Annäherung von sichtbarem Befund und theoretischer Analyse zu verstehen ist. Integraler Bestandteil dieser Gleichung ist eine fehlerbehaftete Komponente, bekannt als abgelenkter Kurs. Als fiktive Linie ist der abgelenkte Kurs die spekulative Hypothese der Vorwärtsbewegung, die auf dem Zusammenwirken von verschiedenen Variablen beruht: Ortsveränderung und seitlicher Widerstand des Schiffsrumpfs, Windeinwirkungen, Gezeiten, Strömungen und so weiter. So wird die Fiktion in der Seefahrt wie in der Kunst zum Massstab der Wirklichkeit, die Abweichung zum Mass der Genauigkeit. Indem er fortlaufend Hypothesen prüft, erfüllt der Seefahrer wie der Künstler Rilkes Prophezeiung:

> *Das was geschieht, hat einen solchen Vorsprung vor unserem Meinen, dass wirs niemals einholn und nie erfahren, wie es wirklich aussah.*[1)]

Im März 1968, angeregt durch den Medienrummel um Francis Chichesters alle Rekorde brechende Weltumsegelung mit nur einem Zwischenhalt, steckte die Londoner *Sunday Times* die Latte sogleich höher, indem sie die Schaffung des *Golden Globe* ankündigte. Diese Trophäe sollte derjenige erhalten, der als erster allein und ohne Zwischenhalt um die Welt segelte. Wenn Chichesters Leistung zum Modellfall für das darauffolgende, wettbewerbsmässige, einsame Um-die-Welt-Segeln wurde, so geriet seine Yacht, die *Gypsy Moth,* die in Greenwich ausgestellt wurde, zu einem Monument dieser Segelkunst, das die schwachen Gluten des alten Seefahrerstolzes durch den romantischen Hauch eines unerhörten und einsamen Heldentums von neuem zu entfachen vermochte. Für Donald Crowhurst, einer der acht *Golden-Globe*-Anwärter, war Chichesters Schiff ein schmerzlicher Hinweis auf alles, was sein Trimaran, die *Teighnmouth Electron,* nicht war. Nachdem er, noch vor dem Verlassen der britischen Küste, den verschiedensten Widrigkeiten nur mit Ach und Krach zu trotzen vermochte, schrieb er am 31. Oktober in sein Tagebuch: «Ich gehe nur, weil es mir keine Ruhe liesse, wenn ich hier bliebe. Ich bin sehr enttäuscht von dem Schiff. Es ist nicht in Ordnung, ich bin nicht wirklich gerüstet.»

NEVILLE WAKEFIELD lebt und schreibt in New York.

Nach sechswöchigem Ringen mit den bösen Winden der Enttäuschung, trat eine dramatische Veränderung in der Art und den Navigationsmethoden der Reise ein: Irgendwo in der Nähe der Kapverdischen Inseln, hin und her gerissen zwischen Hybris und Paranoia, gab Crowhurst die Methode der Berechnung des abgelenkten Kurses mit Korrektur anhand der Sterne auf zugunsten der exakten Positionierung mittels Astronavigation. Die Sterne galten nicht länger als das Naturphänomen, anhand dessen die Hypothesen von Kultur und Position zu überprüfen waren, sondern wurden zum tragenden Element eines navigatorischen Universums, aus dem Irrtum und Abweichung verbannt waren. Für die folgenden 30 Wochen erlaubten seine ausgefeilten Berechnungen Crowhurst alle Positionen rund um die Welt festzuhalten, während er in seiner eigenen Welt mitten im Atlantik verschiedene tatsächliche und metaphorische Flauten durchlitt. Ende Juni des folgenden Jahres hatte Crowhurst laut seinen Logbucheinträgen jedes Gefühl und jeden Anhaltspunkt für Raum und Zeit verloren. Als er sich dies eingestehen musste, sprang er über Bord, in der Hand die einzige Uhr, die noch die Tageszeit anzeigte. Wie Ahabs Wal wurde der *Golden Globe* für Crowhurst nicht zu einer Trophäe der Rückkehr, sondern zu einem Symbol der Unmöglichkeit dieser Rückkehr: *Gott steh dir bei, alter Ahab,* schreibt Melville, *dein Streben hat ein Geschöpf in dir selber erschaffen; und wer durch Dichten und Denken zum Prometheus wird, dessen Herz zerfleischt ein Geier allezeit; der Geier, das selbsterschaffene Geschöpf.*[2)]

Rund zehn Jahre später, am 16. November 1978, übermittelte der einsame Segler Alain Colas seine tägliche Routinemeldung von seinem Trimaran *Manureva.* Als Leader der Guadeloupe-Etappe des Einmannwettbewerbs der *Route du Rhum,* hatte er seine Position als «knapp südlich der Azoren» angegeben. Colas gehörte zu einer neuen Generation von Wettkampfseglern, welche die Riten der Ozeanüberquerung – die Extreme navigatorischer und existentieller Verunsicherung – als die eigentliche Herausforderung begriffen, der das Rennen selbst lediglich die glanzvollen öffentlichen Weihen verlieh. Vertraut mit den Gefahren des Meeres und mit der zermürbenden Wirkung der monatelangen selbstauferlegten Einzelhaft, hatte Colas in den 70er Jahren zahlreiche Rekorde gebrochen. 1973 hatte er sich am Kap-Horn-Rennen beteiligt und schlug den Rekord des Teeklippers *Cutty Sark,* der seit dem 19. Jahrhundert ungeschlagen geblieben war. Im folgenden Jahr unterbot er bei einer Einmann-Weltumsegelung mit nur einem Zwischenhalt den bestehenden Rekord von Chichester um 57 Tage. Aber in der Meldung vom 16. November 1978 von der *Manureva* folgte nach dem üblichen «Alles in Ordnung an Bord» nur noch Schweigen – ein Schweigen, das für das Ende und die Apotheose des Korinthischen Ideals von Ausfahrt und Rückkehr stand.

Die offizielle Gedenkstätte für den verschollenen Segler wurde von der AMAC (Association pour le Monument Alain Colas) finanziert, einer Gedenkstiftung mit Sitz in Frankreich. Die Schriften, welche bei den Anstrengungen der Stiftung zur Beschaffung finanzieller Mittel eingesetzt wurden, waren voll mit Bildern eines von Wind und Wetter gezeichneten Seemannes, der den Blick auf unbekannte Horizonte richtet, die Augen zu Schlitzen verengt, die Brauen zusammengezogen mit der Tapferkeit und Geistesgegenwart eines Galliers, welche ihm in der Vergangenheit so gute Dienste im Kampf gegen alle Widerwärtigkeiten geleistet hatten. Wie das Schiff mit den drei Rümpfen, auf dem er den Tod fand, ist sein Gesicht von langen Koteletten flankiert, haarige Ausleger seiner schlaksigen Männlichkeit. Teilweise über eine solche Abbildung verlaufend, lautet der Nachruf: «Ein Mann der Herausforderungen, der Anstrengung, der Kameradschaft und der Abenteuer, darf Alain Colas nicht aus unserem kollektiven Gedächtnis verschwinden.» Gegen die Flüchtigkeit von Mensch und Gedächtnis schlug die AMAC den Bau eines viermastigen Schoners vor. 72 Meter lang, wäre es das grösste Segelschiff, das je von einem einzigen Mann gesteuert wurde. Ein hochseetaugliches Monument, passend für «einen der grössten Seefahrer des zwanzigsten Jahrhunderts», würde es an die Stelle der für Irrtümer anfälligen Kunst des Segelns die Technologie des Eroberns und Überlebens setzen.

Der Vorschlag für ein anderes Monument, ALAIN COLAS, MONUMENT FÜR EINEN VERSCHOLLENEN SEEMANN (1989) von Thomas Schütte, ist das pure

Gegenteil jeder pathetischen Beschwörung. Bar jeder Unsterblichkeitsrhetorik, ist es kaum fähig, sich im Raum der öffentlichen Aufmerksamkeit über Wasser zu halten, zu beliebig das Material, aus dem es gefertigt ist, zu unbestimmt sein Verhältnis zur Aussenwelt, sein Ort ohne Bezug oder Ausrichtung. Kopf und Torso eines Mannes sind gut als jene von Colas erkennbar, obwohl die Augen, die einst zusammengekniffen den Horizont erforschten, nun weit aufgerissen sind vor dem gegenwärtig Offenbaren. Auf krude Weise mit Spritzschaum gefüllt (dasselbe Material, das es zuletzt vielleicht nicht schaffte, sein Leben zu retten), sitzt der Torso auf einer hölzernen Palette, wie eine Sendung menschlichen Treibguts, eine Nachbildung von Gericaults Floss für den einsamen Segler, die Seefahrer-Monade des späten zwanzigsten Jahrhunderts. Die notdürftig zusammengeschusterte Figur, die auf ihrem wackligen Fundament mit Drahtleinen festgehalten wird, ist Skulptur und Schiffbruch in einem: ohne Position und auf verlorenem Posten. Wenn das Material des Körpers an jenes von Schwimmhilfen und Schwimmwesten erinnert, so regt die Fracht-Palette zu vielfältigen Spekulationen über Colas' vermutliches Ende an. Während uns sein tatsächliches Schicksal verborgen bleibt, weist die Skulptur auf ihrem Container-Sockel vielleicht auf die Ironie im Schicksal des Seemannes hin, der durch eine unerwartete Gewalt vernichtet wird, während er in ein minutiöses Abwägen von Abweichung und Position vertieft ist – ein nie gemeldetes Opfer des Autopiloten eines anonymen Frachters. Keinerlei Notsignale wurden empfangen ausser denen einer kruden Skulptur – ein *Mayday* der Navigation selbst.[3] *(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) In: *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*, Paris 1908.
2) Herman Melville, *Moby Dick*, Kapitel 44; deutsche Übersetzung von Fritz Güttinger, Manesse Verlag, Zürich 1944, S. 345.
3) Mayday: internationales Notsignal, von frz. «m'aidez».

THOMAS SCHÜTTE, ALAIN COLAS, MONUMENT FÜR EINEN VERSCHOLLENEN SEEMANN, 1987. Installation, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1990. (PHOTO: PETER COX)

THOMAS SCHÜTTE, PLAN I–XXX, 1981, Lack auf Wachstuch / varnish paint on wax cloth; EIS, Modell für Documenta 8, 1987–91, Kunsthalle Hamburg, 1992 / model for documenta 8.
(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Thomas Schütte

Installationen

ULRICH LOOCK

1986 hatte Thomas Schütte eine denkwürdige Ausstellung in der Galerie von Rüdiger Schöttle in München. Noch einmal wurde sein MODELL FÜR EIN MUSEUM (1982) gezeigt. Mit dieser mittelgrossen Skulptur hatte er im Raum der (fiktiven, architektonischen) Brauchbarkeit die formale Einfachheit wieder aufgenommen, mit der das *Minimal* die Geschichte der Formensprachen zu einem entropischen Stillstand hatte bringen wollen. Zugleich war das Modell ein Reflex der hybriden Entwürfe der Revolutionsarchitektur, die damals unter dem Obertitel einer *architecture parlante* ziemlich viel diskutiert wurden. Auf Staffeleien standen neben dem Modell zwei Tafeln mit Zeichnungen, welche die Funktion des Museums erkennen liessen: Es wäre der Ort, wo, von den Künstlern selbst eingeliefert, die Werke umstandslos und ohne weitere Verzögerung verfeuert würden.

In einem zweiten Raum, der Modellpräsentation benachbart, hatte Schütte eine Installation gemacht. Er hatte also jene Form gewählt, die im Zusammenhang mit Versuchen populär geworden war, den Objekt- und Warencharakter des Kunstwerkes abzuschaffen. Idealerweise erzeugt die Installation eine Umgebung; der «Betrachter» des «Werkes» findet sich eingetaucht in eine Situation: vom Gegenüber zum Darinnen. Schüttes Arbeit trägt den Titel SCHROTT: an die Wand gezeichnet, so hoch wie der Raum, also gross, schematisch ein Brennofen, zwei weitere in Umrissen, und im Raum verteilt drei Gestelle mit zusammengerollten (aufgegebenen) Zeichnungen.

Das Medium der Installation ist bei Schütte allerdings nur in dem Masse wirkungsvoll, in dem es alle situationistische Utopie der Kunst zur Erstarrung bringt, sie gerade noch als betrauerte Erinnerung bewahrt. Einerseits ist die räumliche Situation – imprägniert von Unzugänglichkeit und Funktionsuntüchtigkeit – nicht weniger fiktional als das Modell. Was sie andererseits erwarten lässt, wäre nicht der Übergang der Kunst in eine Situation realer Brauchbarkeit, sondern Brauchbarkeit würde in realer Vernichtung der Kunst resultieren. Mit einer solchen Installation betreibt Schütte die subversive Affirmation neo-avantgardistischer Prätentionen, an die Geschichte der frühen Moderne anzuknüpfen.

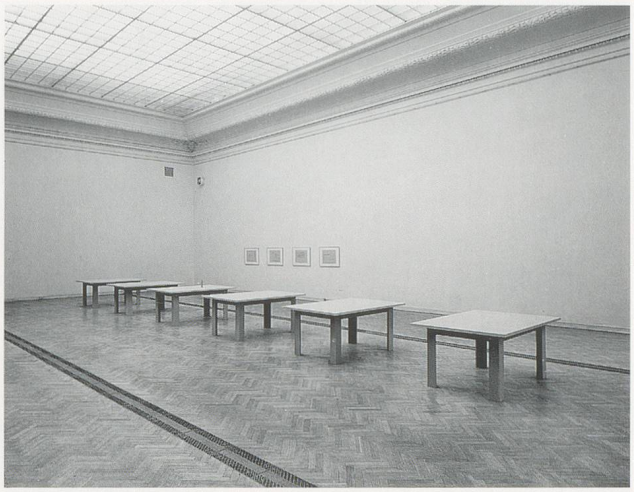
Zu diesem Komplex von Arbeiten gehört auch das Modell einer Bühne mit hineingesetzten Kontaktabzügen der Reproduktionen eigener Zeichnungen. Viel stärker situativ orientiert sind andererseits Stücke, die scheinbar das Feld der Dekoration besetzen, etwa GIRLANDEN (1979/80), die mit ironischer Referenz auf das institutionskritische Paradigma der 60er und 70er Jahre das Arbeitszimmer eines Ausstellungskurators rahmen. Später macht Schütte gelegentlich wieder Installationen, z.B. werden 1989 THE LAUNDRY und MOHR'S LIFE an verschiedenen Orten eingerichtet. Diese Arbeiten sind in höherem Masse erzählerisch als die früheren. Auch kehrt der zuvor ausgeschlossene Körper zurück, allerdings in der Form von puppenartigen Stellvertreterfiguren für dargestellte Personen. Tücher mit verschiedenen Schriftzügen, teilweise bezogen auf die Welt der Kunst, nach dem Durchlauf durch die Waschmaschine auf die Leine gehängt, nehmen den Platz der im Museum verbrannten Bilder ein. Wasser ersetzt das Feuer. Wenn eine solche Installation freundlicher aussieht als die früheren, ist das gewiss Ausdruck erhöhter Selbstsicherheit des Künstlers, aber auch ein weiterer heikler Schritt der scheinbaren Erfüllung imaginierter Wünsche des Publikums.

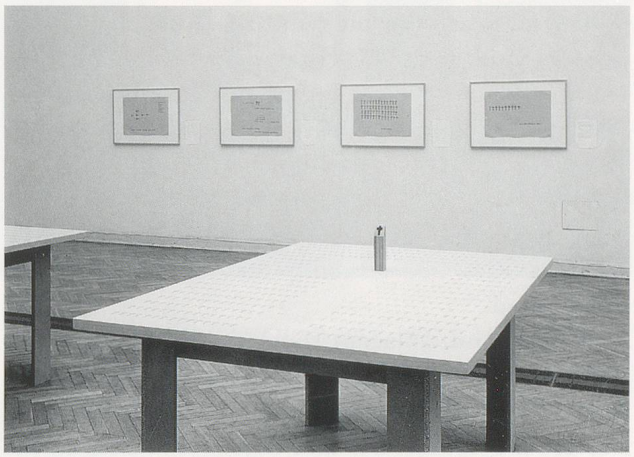
Um noch einmal auf die Ausstellung bei Schöttle zurückzukommen: Zumindest in Deutschland, beim Werk eines Künstlers dieser Generation, können sol-

ULRICH LOOCK ist Direktor der Kunsthalle Bern.

che Arbeiten nicht gesehen werden, ohne dass sich die Bilder der Öfen von Auschwitz darüberlegen. Die Beziehung des Mediums Installation zur Avantgarde vom Beginn des Jahrhunderts – man denke etwa an Lissitzkys Verständnis seiner Proun-Bilder als «Umsteigestation zur Architektur» – ist aufgerufen im Horizont einer Utopie, die nach der Verbrennung der Menschen nur mehr zugänglich ist in Form ihrer Negativität. Umgekehrt bewahrt die Installation im Bild einer negativen Utopie der Kunst die Erinnerung an die Todeslager der Nazis. Was nicht darstellbar ist, tritt durch Evokation hervor. Die Bedeutung dieser Dimension der deutschen Geschichte für Schüttes Arbeit wird etwa bestätigt durch den Tisch zum Gedenken an die Hamburger Widerstandskämpfer, TISCH (1984), eine Skulptur im öffentlichen Raum; durch die Arbeit WO IST HITLERS GRAB? (1991) oder Schüttes kürzliche Mitarbeit bei der Einrichtung des Museums im ehemaligen Konzentrationslager Neuengamme bei Hamburg, RAUM DES GEDENKENS (1995).

Aus persönlicher Erinnerung, anekdotisch: Schon als Student und später immer wieder hat Thomas Schütte vom Massstab der Brauchbarkeit für (seine) Kunst gesprochen. Gegen Anfang seiner Studienzeit bereits hat er in geduldiger Arbeit Tapetenbahnen gemalt, sogar – mehr oder weniger ernsthaft – nach einem Hersteller gesucht, der seine Entwürfe für die Massenproduktion übernehmen würde. Interessanterweise hat er nicht etwa versucht, auf eigene Kosten oder im Zusammenhang einer Ausstellung Tapeten drucken zu lassen. Auf den ersten Blick nun könnte es scheinen, als sei es mit der Errichtung eines Eispavillons auf dem Gelände der «Documenta 8» (1987) endlich gelungen, das Feld der rein symbolischen Produktionen zu verlassen. Doch unverkennbar zeigt sich Schütte auch hier noch auf die Negativität avantgardistischer Utopie verpflichtet. Der ursprüngliche Entwurf für EIS besteht aus einem umgedrehten Farbeimer, und das Kriterium der Brauchbarkeit wird in einer Art bitterer, verzweifelter Fröhlichkeit nur gewürdigt: Ein kleiner Konsumtempel von geradezu ärmlicher Schlichtheit hat für es einzustehen. So bleibt lediglich zu wiederholen, dass die Harmlosigkeit dieser Assimilation an Installationen der Freizeitindustrie nichts als die





THOMAS SCHÜTTE, WO IST HITLERS GRAB?, 1991. Installation Galerija Zacheta, Warschau. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

Inversion des Schreckens ist, der das MODELL FÜR EIN MUSEUM durchtränkt. EIS hat keine eigene Dimension, die ausgeführte Architektur ist nichts als eine Vergrösserung der Verkleinerung.

Diese Sicht sollte einen klareren Blick auch auf eine Arbeit im öffentlichen Raum, die kontroverse KIRSCHENSÄULE von 1987 in Münster, erlauben. Die Übererfüllung supponierter Publikumswünsche dürfte in der Tat eine subtilere und auf die Dauer vielleicht sogar effizientere Form des Widerstandes gegen die Konsumansprüche an die Kunst sein als die anerkannten Brachialgesten der Inkommensurabilität.

Installations

ULRICH LOOCK

In 1986 Thomas Schütte mounted a memorable exhibition in Rüdiger Schöttle's gallery in Munich, again showing his MODELL FÜR EIN MUSEUM (Model for a Museum, 1982). This medium-sized sculpture represents a return—in the context of (fictional, architectural) utility—to the formal simplicity with which minimalism once tried to bring the history of form to an entropic standstill. It was also a knee-jerk reaction to the hybrid designs of the late eighteenth century architecture of the Revolution, much discussed at the time under the heading of *architecture parlante*. Drawings placed on two easels next to the model revealed the function of the museum as a site where the works, delivered by the artists themselves, are to be efficiently and unceremoniously incinerated.

In a second, adjacent room, Schütte had put up an installation: that is, he had elected to use the form that had become popular with attempts to subvert the commodity and object character of the work of art. Ideally, an installation creates an environment, "viewers" of the "work" find themselves immersed in a situation: from "out there" to "in here." This work is entitled SCHROTT (Detritus): a diagram of a large oven covers the wall from floor to ceiling; two other ovens are drawn in outline; and three racks of rolled-up drawings (rejects) are placed in the room.

The mode of the installation in Schütte's oeuvre is, however, effective only inasmuch as it freezes the situationist utopia in art, which just barely survives as a mourned memory. On one hand, the spatial situation, imbued with inaccessibility and inoperative functionality, is no less fictional than the model. On the other hand, it cannot translate art into a situation of real utility because utility would result in the real extermination of art. Schütte's installation subversively affirms the neo-avantgarde ambition of following up the history of early modernism.

THOMAS SCHÜTTE, BLUMENKOHL, 1986, Lack auf Papier, 110 x 130 cm / varnish paint on paper, 43⅜ x 51⅛"

Included in this complex of works, for example, is the model of a stage to which contact prints of the artist's own drawings have been affixed. The situational orientation is more apparent in pieces like the GIRLANDEN (Garlands, 1979/80), draped around a curator's office in ironic reference to the fashionable institutional critique of the sixties and seventies. Schütte occasionally made installations later on as well, such as THE LAUNDRY and MOHR'S LIFE, exhibited in several venues in 1989. These works are more narrative than earlier ones, and the previously excluded body makes a comeback as well, albeit in the form of puppet-like surrogates. Banners with a variety of inscriptions, some of which refer to the world of art, look as if they had been washed and hung up to dry: substitutes for the pictures burned in the earlier

ULRICH LOOCK is director of the Kunsthalle Berne.

THOMAS SCHÜTTE, KIRSCHENSÄULE, 1987, Sandstein und Aluminium, ca. 4 m hoch, Skulpturprojekte Münster / sandstone and aluminum, ca 13' high.

museum model. Here, water takes the place of fire. This installation looks friendlier than earlier ones, not only because of the artist's own growing confidence but also because it takes another tongue-in-cheek step towards filling the imaginary wishes of the public.

But to return to the exhibition at the Schöttle gallery: It is impossible, at least in Germany, to look at such works by an artist of this generation without seeing the ovens in Auschwitz superimposed upon them. In the wake of human incineration, the utopian evocation of the relationship between the medium of the installation and the avant-garde at the beginning of the century—for instance, El Lissitzky's interpretation of his PROUN pictures as a "way station to architecture"—can be accessed only in its negative form. Conversely, the idea of art as a negative utopia in the installation preserves the memory of Nazi extermination camps. Schütte's preoccupation with this aspect of German history is reinforced by such works as his outdoor sculpture TISCH (Table, 1984) commemorating Hamburg's resistance fighters, WO IST HITLERS GRAB? (Where Is Hitler's Grave?, 1991), and his recent RAUM DES GEDENKENS (Memorial Space, 1995) created for a new museum in the former Neuengamme concentration camp near Hamburg.

Already as a student and repeatedly in later phases of his work, Schütte spoke about (his) art's measure of utility. When he first started studying, he painstakingly painted strips of wallpaper, even making a more or less serious effort to find a manufacturer to mass-produce his designs. Interestingly enough, he did not try to print the wallpaper at his own expense or have it printed in conjunction with an exhibition. When he put up an ice-cream kiosk at

THOMAS SCHÜTTE, SCHROTT, 1986.
Installation Galerie Rüdiger Schöttle München.
(PHOTO: CHRISTIN LOSTA)

documenta 8 (1987), it seemed at first that he had finally succeeded in abandoning the field of pure symbolic production. But here, once again, Schütte unequivocally demonstrates his allegiance to the negativity of avant-garde utopias. The original design for EIS (Ice) consists of an overturned paint-bucket; the criterion of utility is honored in bitter and desperate gaiety: a small temple to consumption erected in the protected space of the art exhibition, whose architecture has the look of a hobby gardener's toolshed. One can only reiterate that this installation's harmless assimilation of the recreation industry is nothing but an inversion of the horror that permeates MODELL FÜR EIN MUSEUM. EIS has no dimensions of its own; the executed architecture is nothing but the enlargement of diminution. This point of view should allow a clearer view of another work in public space, the controversial KIRSCHENSÄULE (Cherry Column), erected as part of "Skulpturprojekte Münster" in 1987. The overkill of invented consumer wishes may actually turn out to be a more subtle and, in the long run, more efficient form of counteracting the commodification of art than the brute-force gestures of generally accepted incommensurability.

(Translation: Catherine Schelbert)

ELIZABETH JANUS

DIE UNSCHULDIGEN

Hinter den meisten wirklich grossen und kreativen Errungenschaften in Wissenschaft, Philosophie, Literatur und Kunst steht ein fundamentales Interesse für das Wesen der menschlichen Existenz und die Bedingungen menschlichen Verhaltens. Die Faszination dieser Grundfragen war und ist die Triebfeder aller Denkenden, die versuchen, die Geheimnisse des menschlichen Charakters und seiner Beweggründe und damit die zentralen Fragen jeder humanwissenschaftlichen Disziplin zu ergründen. Auch Thomas Schüttes Werk fügt sich nahtlos in diese Tradition ein, denn Ursprung und Gegenstand seiner Arbeit ist die *Conditio humana* in ihren alltäglichsten und fundamentalen Erscheinungsformen. In Schüttes frühen Zeichnungen, architektonischen Modellen und Installationen war der Mensch oft nur indirekt präsent: in den Anspielungen auf öffentliche und private, für Menschen bestimmte Räume. Wenn dennoch menschliche Gestalten auftauchten, so gewöhnlich in Form von abstrahierten Darstellungen anonymer Zuschauer, etwa als puppenartige Schablonen im MODELL K (1981–82) und in den beiden Versionen von LAUFBAHN (1987), als roh geformte, innerhalb einer umfassenderen Werkanlage auftretende Figuren in der MANN IM MATSCH-Serie (ab 1982), als grosse von ihren Körpern getrennte Tonköpfe in MANN UND FRAU (1986) oder in den VIER SCHWESTERN IM BAD (1989).

Im Lauf der Jahre trat der Mensch jedoch immer deutlicher in den Vordergrund, und in seinen Zeichnungen und Aquarellen, in den Entwürfen für Denkmäler, in den Skulpturen und schliesslich den Photographien ist zu beobachten, wie Schütte seine Figuren nach und nach aus der Anonymität herausholt. Er tut dies, indem er sie zu Repräsentanten bestimmter Individuen macht, etwa des Künstlers als solchen, in MOHR'S LIFE (1988), des verschollenen Seemanns, in ALAIN COLAS (1989), oder indem er Typen mit spezifischen, wiedererkennbaren Gesichtszügen und anderen menschlichen Attributen schafft, wie in den grossformatigen Tonfiguren DIE FREMDEN (1992), die an der Documenta IX in Kassel auf einem Portikus aufgereiht waren. In dieses Umfeld gehören auch einige Photoserien, die immer die gleiche Gruppe kleiner Figuren mit individuell und ausdrucksstark modellierten Köpfen aus Fimo-Modelliermasse zeigen. Dazu gehören ALTE FREUNDE (1992), «Porträts» in leuchtenden Farben, deren jedes einen eigenen Namen hat; VEREINIGTE FEINDE (1993), ebenfalls in Farbe, vereint zwei kontrastierende Gesichter, und schliesslich das jüngste und kühlste dieser Reihe, INNOCENTI (1995), eine Gruppe von einunddreissig Photographien einzelner weisser Köpfe vor einem schwarzen Hintergrund. Als ginge es um eine Lektion in Charakterkunde, zeigt hier jedes Gesicht andere Züge – gefurchte Stirn, riesige Nase, Hängebacken und weit aufgerissene Augen –, eine Parade der Persönlichkeiten und Gemütszustände.

Eine derart systematische Untersuchung individueller Erscheinungsformen erinnert uns an die Physiognomisten und ihre Überzeugung, dass das Gesicht, das jahrhundertelang als Ort der Vereinigung von Körper und Seele galt, ein Spiegel des Charakters und seiner Beweggründe sei. Man denke etwa an die Versuche Johann Kaspar Lavaters, des Begründers der Physiognomielehre, die Gesichtszüge in Kategorien einzuteilen, die spezifischen sittlichen und

ELIZABETH JANUS ist Kunstkritikerin und lebt in Genf.

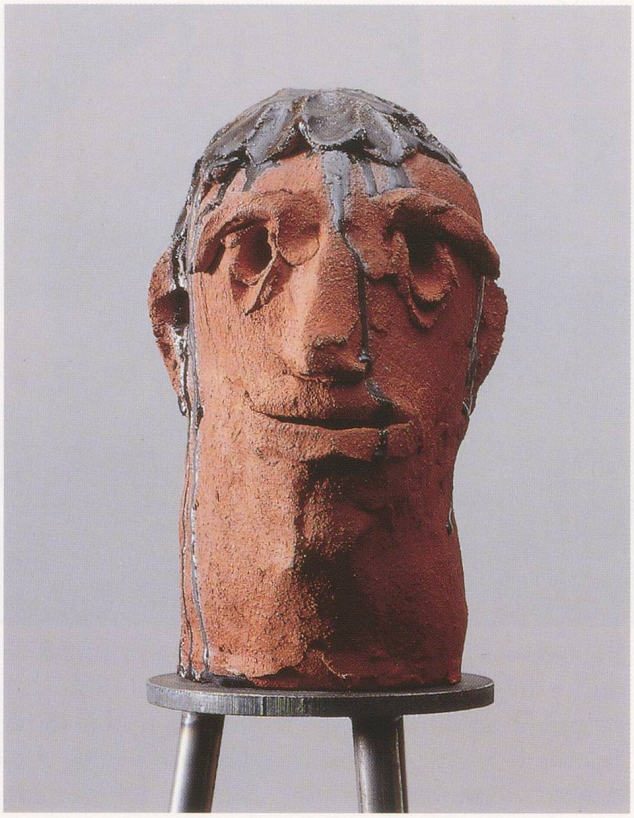
geistigen Neigungen entsprechen sollten; oder auch an die Versuche von Psychologen und Kriminologen, mit Hilfe der Photographie eine Verbindung zwischen Physiognomie und asozialem Verhalten herzustellen. Schüttes Gesichter lassen allerdings weniger auf ein wissenschaftliches Interesse schliessen als vielmehr auf den persönlichen Wunsch, anhand des sichtbarsten Zeichens der Differenz die unendliche Vielfalt des Menschlichen darzustellen. Das tritt am deutlichsten in den INNOCENTI zutage, weil dies die bisher nüchternste und strengste Darstellung dieser Art ist. Jedes Gesicht ist in klaren, erhabenen Formen modelliert und aus extremer Nähe photographiert, oft aus verblüffenden Blickwinkeln und mit starken Lichtkontrasten. Die daraus resultierenden schattigen Konturen betonen die ohnehin überzeichneten Züge jedes Gesichtes noch mehr und lassen es, ähnlich wie die Karikatur, zugleich unwirklich und gespenstisch vertraut erscheinen.

Der Titel INNOCENTI (Die Unschuldigen) weckt naheliegende biblische Assoziationen. Er kann aber auch einfach solche meinen, die sich moralisch und rechtlich nichts haben zuschulden kommen lassen, oder die Naivität schlechthin, die aber wiederum ein gewinnender Charakterzug sein kann oder, weniger schmeichelhaft, eine Form von Ignoranz und Dummheit. Es wäre jedoch irreführend oder doch zumindest eine arge Einschränkung, diese Photographien in erster Linie hinsichtlich ihrer religiösen oder moralischen Bedeutung zu befragen. Vielmehr ist diese Bandbreite von Gesichtsausdrücken in einem einzigen Bild und im Namen der Unschuld ein eindrücklicher Hinweis darauf, dass Unschuld ein Urzustand ist, der erhalten bleiben oder verlorengehen kann. Betrachtet man sie im Kontext von Schüttes Werk, das oft die Situation des Menschen angesichts unerbittlicher, grösserer Mächte thematisiert, so könnten diese Gesichter auch solche von «rechtmässigen» Übeltätern sein, deren Wille zur Macht sie jeder Verantwortung gegenüber Abhängigen enthebt. Eine ähnliche, ebenso pragmatische wie philosophische Behandlung dieses Themas findet man in den Büchern von Herman Melville, der seine Aufmerksamkeit schon früh den Abgründen und Widersprüchen der menschlichen Existenz widmete. Insbesondere fühlt man sich an *Billy Budd,*

THOMAS SCHÜTTE, DER KAPITÄN, 1993, glasierte Keramik, Collection Carré d'art, Nîmes / glazed ceramics. (PHOTOS: NIC TENWIGGENHORN)

seine klassische Erzählung über den Verlust der Unschuld erinnert, in der moralische Integrität und ein guter Charakter den Helden weder vor den chaotischen Kräften des Bösen noch vor Willkür und Ungerechtigkeit zu bewahren vermögen.

Die Art, wie die INNOCENTI präsentiert werden, ist – wie könnte es auch anders sein – von Schüttes Auffassung des Raums bestimmt. Diese ist einerseits die des Architekten, der sich mit der Funktion und dem Handeln des Menschen im Raum befasst, andrerseits jene des Bildhauers, der untersucht, wie ein Gegenstand im Raum wirkt. Korrekt installiert – und für Schütte ist die Installation seiner Arbeiten ebenso wichtig wie ihre Fabrikation –, hängen alle einunddreissig Photographien hoch oben, an den Wänden eines einzigen Raumes. Diese Anordnung in einer fortlaufenden linearen Reihe, die sich über die



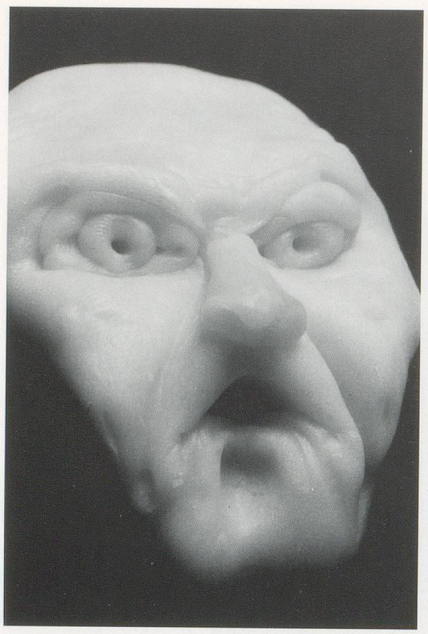
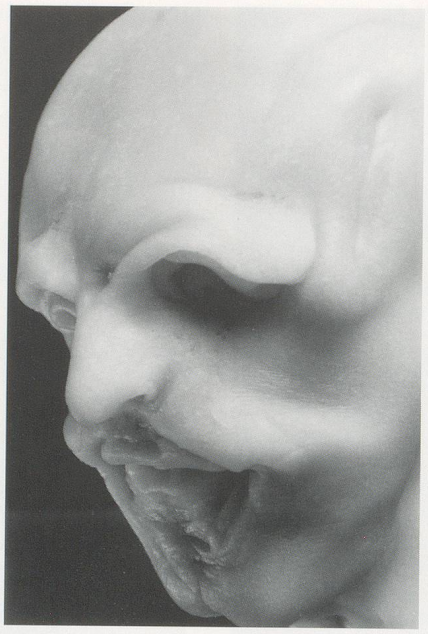
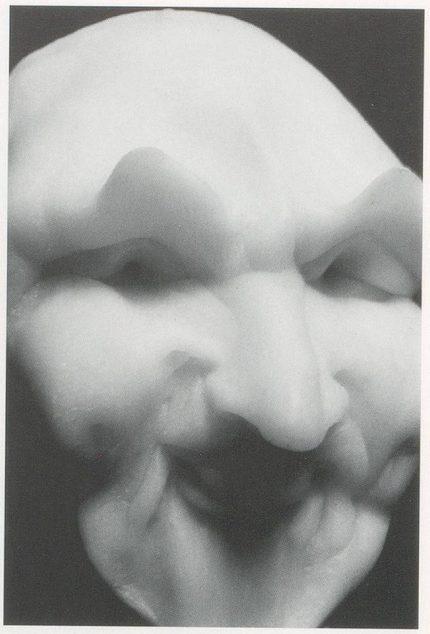
THOMAS SCHÜTTE, BORIS, 1993, glasierte Keramik, 33 x 21 x 23 cm / glazed ceramics, 13 x 8¼ x 9".

OHNE TITEL, 1993, glasierte Keramik, 24 x 19 x 24 cm / glazed ceramics, 9½ x 7½ x 9½".

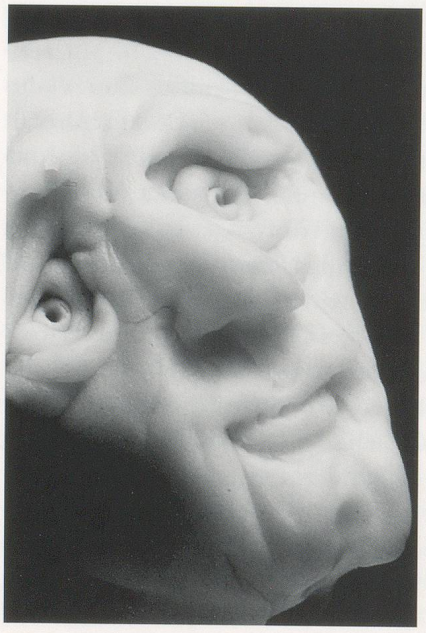
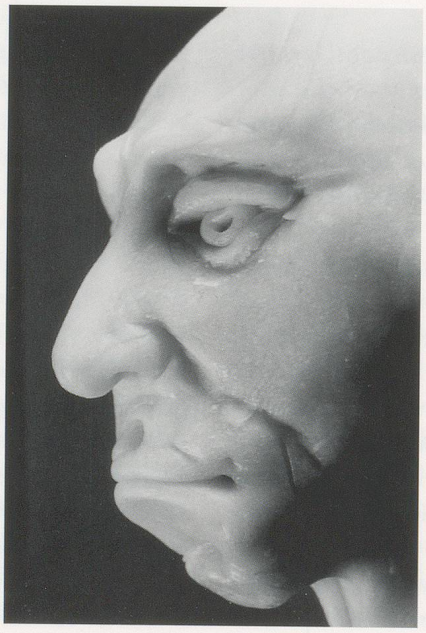
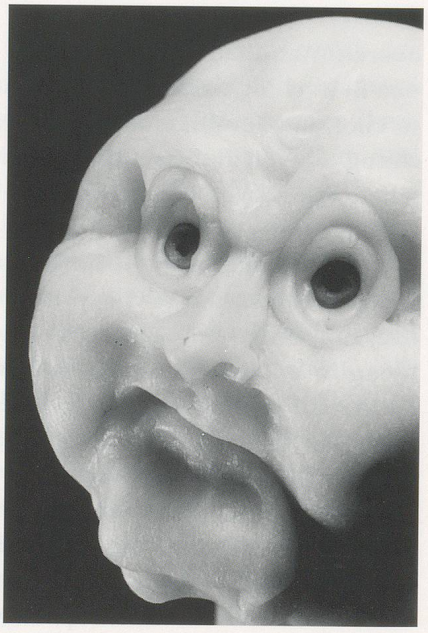
oberen Wandhälften des Raumes hinzieht, zwingt den Betrachter, nach oben zu schauen, und gibt ihm so eher das Gefühl, eine zweidimensionale Entsprechung zu den Reliefskulpturen eines architektonischen Frieses vor sich zu haben als eine Serie von Einzelporträts.

Im Mittelalter gaben die Bildhauer ihre klassischen Vorbilder auf und entwickelten eine Bildsprache, die ihnen den Ausdruck von tiefen religiösen Ideen in einer neuen, dekorativen Weise erlaubte. Die daraus entstandene Form des Erzählens von Geschichten in Bildern, die eine stärkere Ausarbeitung der Gebärden und Stellungen der Heiligen wie der Sterblichen, der Dämonen und anderer mythologischer Tiere mit sich brachte, wurde zum leicht verständlichen und damit auch zum wirkungsvollsten Mittel, jene moralischen Imperative zu transportieren, die sie ursprünglich inspiriert hatten. Mit zeitgenössischen Mitteln erneuert Schütte dieses alte Verfahren. Er befreit es von allen religiösen, inhaltlichen oder didaktischen Intentionen, nicht um uns Respekt oder Furcht einzuflössen, sondern um die Frage zu stellen, ob unser Wunsch, zwischen Gut und Böse – und in der Folge zwischen Schuld und Unschuld – zu unterscheiden, nicht im Grunde der nichtige Versuch sei, zwei Seiten ein und derselben Medaille als Gegensätze zu betrachten. Diese Ungewissheit spiegelt sich in den Gesichtern der INNOCENTI: Es sind Gesichter von solchen, die gelebt haben, die weder jung noch a priori unschuldig sind, Gesichter, die ihre je eigenen Geschichten erzählen, an denen wir aber kollektiv teilhaben.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

THOMAS SCHÜTTE, INNOCENTI, 1994,
Photoserie schwarzweiss / photo series, edition of 3.

SCHÜTTE'S INNOCENTS

ELIZABETH JANUS

Behind many of the greatest and most creative advances in science, philosophy, literature, and art is a basic curiosity about the substance of human existence and the conditions that affect human behavior. This fascination has driven thinkers to try and unlock the mysteries that form a person's character and motivate his or her actions and are thus central to the preoccupations of every humanistic discipline. With little hesitation, Thomas Schütte places himself within this long tradition, taking on the human condition at its most ordinary and its most profound, as both source and subject. In his earliest drawings, architectural models, and installations, a human presence was often only alluded to through the evocation of the public and private spaces that we inhabit. Figures, when they appeared, typically were abstracted representations of anonymous spectators, as in the doll-like cutouts found in MODELL K (Model K, 1981–82) and the two versions of LAUFBAHN (Career, 1987); crudely modeled figurines incorporated into larger structures, such as those found in the MANN IM MATSCH (Man in Muck) series beginning in 1982; or large clay heads severed from their bodies, such as MANN UND FRAU (Man and Woman, 1986), or VIER SCHWESTERN IM BAD (Four Sisters in the Tub, 1989).

Over the years, however, this human presence has become increasingly obvious and in Schütte's drawings, watercolors, models for monuments, sculptures, and most recently, photographs, one sees him gradually pulling his figures out of their anonymity. This is done by making them stand-ins for particular individuals, such as the quintessential artist in his studio (MOHR'S LIFE, 1988) and the lost sailor (ALAIN COLAS, 1989), or by creating recognizable types with specific facial features and other human attributes, as in the large-scale clay figures of DIE FREMDEN (Strangers, 1992) that were ranged on the portico of a building in Kassel at Documenta IX. Within the context of this latter category also fall several series of photographs featuring the same group of small figures with heads modeled from a clay-like material called Fimo into a variety of expressive states. Among them are OLD FRIENDS (1992), brightly colored "portraits," each of which has been given a person's name; UNITED ENEMIES (1993), which are also in color and pair two contrasting faces; and the latest and most sober, INNOCENTI (1995), a group of thirty-one photographs of individual white heads set against a black background. Like a taxonomy of characters, all these faces have different features—furrowed brows, protruding noses, sagging jowls, and wide-open eyes—that represent an array of personalities as well as states of mind.

Such a systematic examination of individual countenances brings to mind the belief of physiognomists that the face, which for centuries was thought to be the site where body meets soul, could reveal a person's character as well as his motivations. One thinks, for example, of the attempts by Johann Kaspar Lavater, the founder of physiognomics, to divide facial traits into categories corresponding to specific moral and intellectual inclinations; or the early use of photography by psychologists and criminologists to find a link between physiognomy and antisocial behavior. In Schütte's faces, however, there is little evidence of any scientific interest, but rather a very personal wish to use the most visible indication of difference to represent the infinite variety of the human race. This is clearest in INNOCENTI, in that it

ELIZABETH JANUS is a writer who lives in Geneva.

THOMAS SCHÜTTE, OHNE TITEL, Ausstellung 1995, Galerie Tucci Russo, Torre Pellice, Italien / exhibition 1995. (PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)

THOMAS SCHÜTTE, INNOCENTI and UNITED ENEMIES, installation view, Galerie Tucci Russo, Torre Pellice, Italy, 1995. (PHOTO: PAOLO MUSSAT SARTOR)

is the most austere presentation yet, with each face modeled in sharp relief and then photographed in extreme close-up, often at odd angles, and lit to create sharp chiaroscuro. These resulting shadowy contours emphasize each face's exaggerated features and, as in caricatures, make them at the same time unreal and eerily familiar.

The title INNOCENTI invites obvious biblical associations but also can refer to those who are free from moral or legal wrong, as well as to a simple naïveté that can be either an endearing simplicity or a less complimentary ignorance or stupidity. It would, however, be misleading—or at least limiting—to see these photographs as having primarily spiritual or moral connotations. In fact, this range of facial expressions all grouped together in the name of innocence is a poignant reminder that innocence is a primal state that can be maintained or can be lost. It also suggests, taken in the context of Schütte's oeuvre, which frequently alludes to man's position as subject to the inexorable forces of corporate power, that these faces might be those of "justified" sinners whose will to power absolves them from all responsibility towards those whom they control. Such an approach to the subject, as pragmatic as it is philosophical, can be found in the literature of Herman Melville, an earlier student of humanity's complexities and contradictions. One is reminded especially of his classic tale about the loss of innocence, *Billy Budd,* in which the protagonist's moral purity and inherent goodness cannot protect him from the indiscriminate forces of evil nor from random injustice.

As always, Schütte's interest in space, which is partly an architect's vision of how people function and interact in it and partly a sculptor's concern about how objects are seen in it, dictates the way the INNOCENTI are presented. When properly installed—and for Schütte the installation of his works is as important as their fabrication—all thirty-one photographs hang high on the walls of a single room. This placement, in a continuous, linear sequence that wraps around the upper reaches of the room, forces the viewer's gaze upward, creating the sensation of viewing two-dimensional equivalents of the relief

THOMAS SCHÜTTE, GROSSE GEISTER, 1996, Detail, Aluminiumguss, Höhe 244 cm / installation detail, cast aluminum, 96" high. (PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

sculptures from architectural friezes rather than individual portraits.

In the Middle Ages, sculptors abandoned classical models and developed a pictorial language that permitted the expression of profound spiritual ideas within a new decorative idiom. The resulting form of visual storytelling, which emphasized the gestures and poses of holy figures, mere mortals, gargoyles and other mythical beasts alike, became the most accessible and thus the most powerful means of expressing the moral imperatives that inspired it. In contemporary terms, Schütte updates this old device, severing it from all devotional, narrative, or didactic intentions, not to inspire awe or fear but to ask whether our desire to distinguish the differences between good and evil—and the ensuing human responses of guilt and innocence—are not, in fact, futile attempts to set in opposition two faces of the same coin. This uncertainty is reflected in the faces of the INNOCENTI, which are faces of those who have lived, who are neither young nor necessarily innocent, and from whose features one discerns the histories that are uniquely theirs, but also collectively ours.

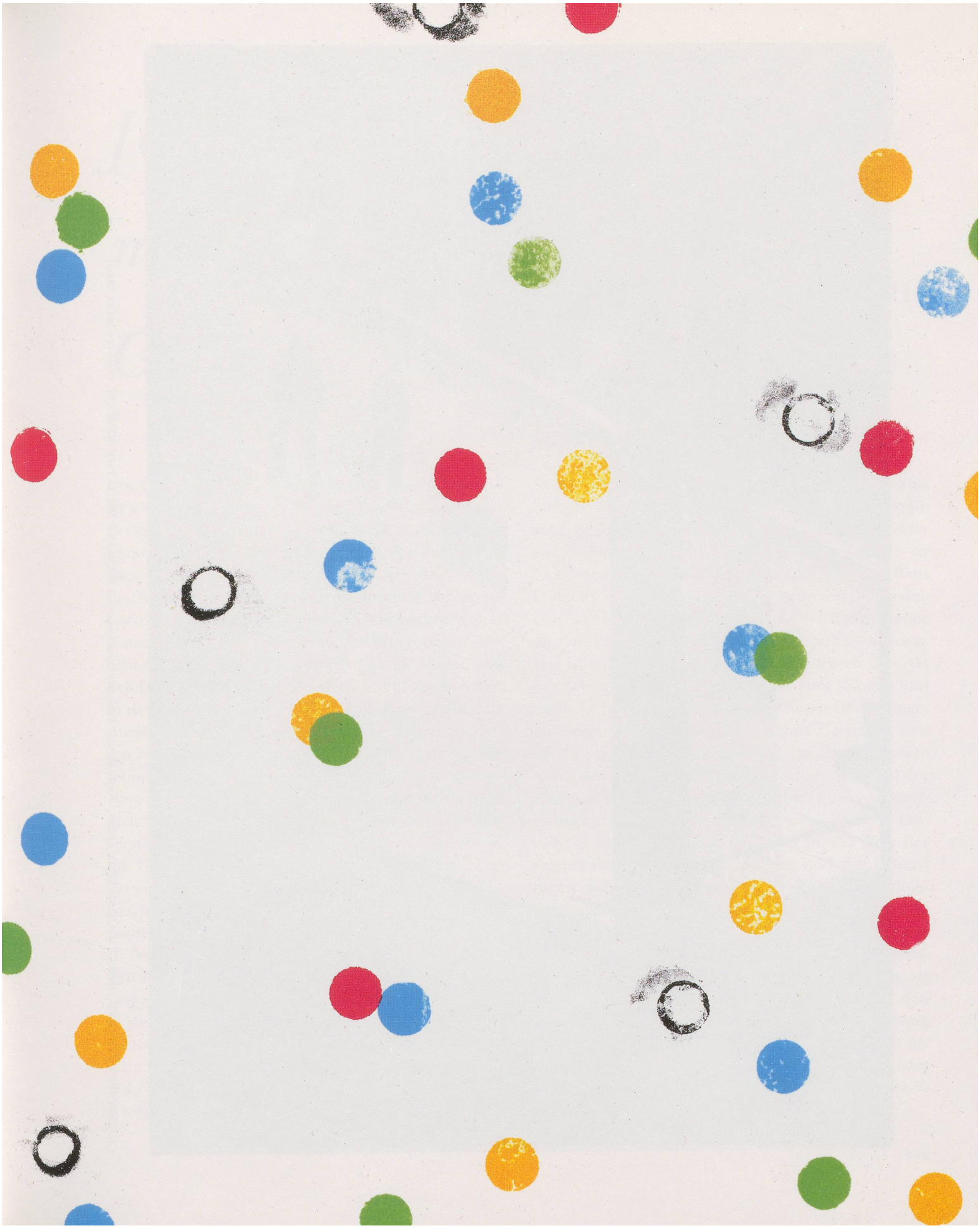
EDITION FOR PARKETT

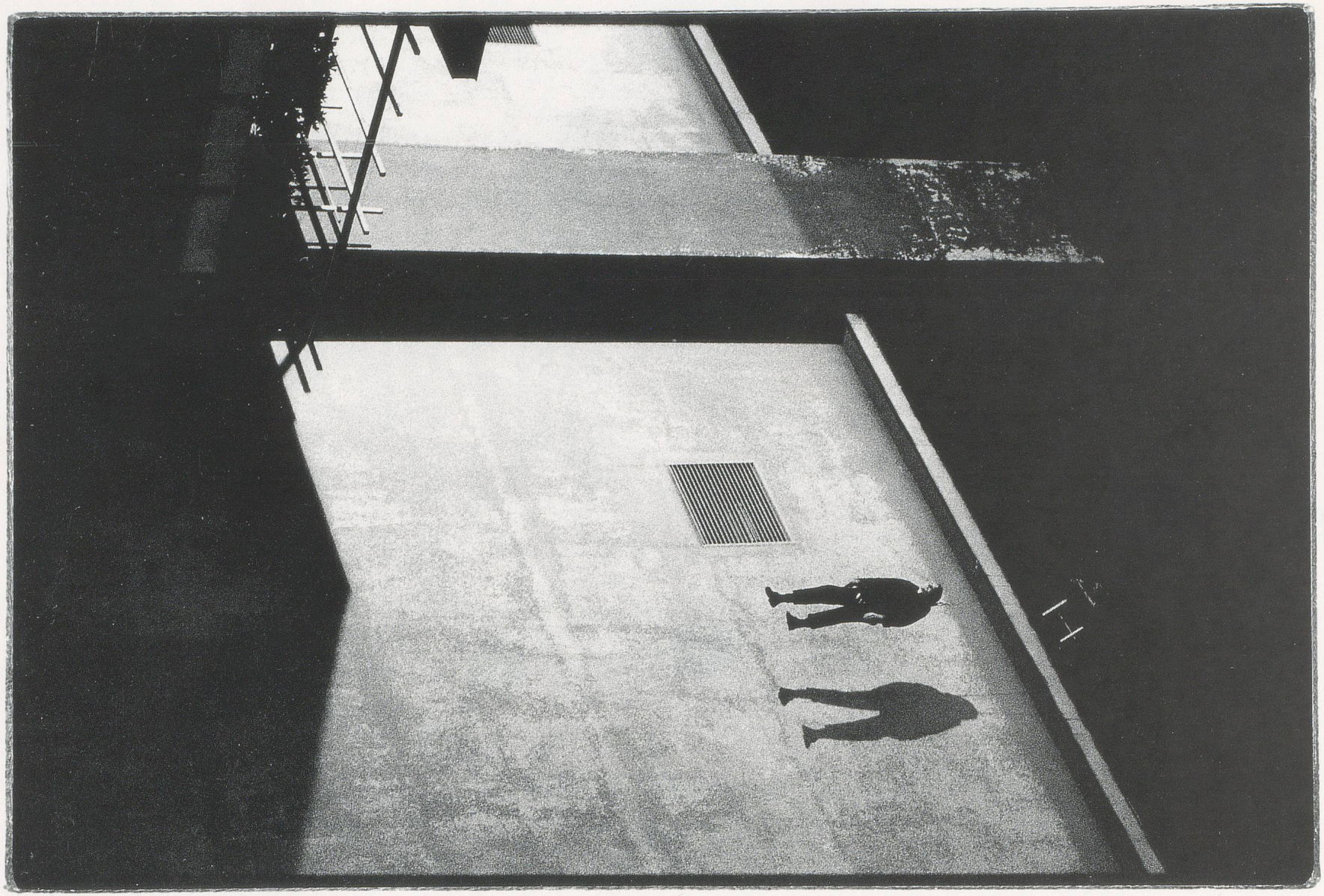
THOMAS SCHÜTTE

OLGA'S WALLPAPER, 1996 (1977)
Lithographie vom Stein, 5farbig,
gedruckt von Felix Bauer, Köln,
auf Indisches Handbütten, 250 g,
ca. 102 x 68,5 cm
Auflage: 60/XX, signiert und numeriert

OLGA'S WALLPAPER, 1996 (1977)
Lithograph, stone-pulled, 5 colors,
printed by Felix Bauer, Köln,
on handmade Indian Vellum, 250 g,
40 1/8 x 27"
Edition of 60/XX, signed and numbered

OLGA'S WALLPAPER, Ausschnitt im Massstab 1:1 / detail in original size.





CHRISTOPH RÜTIMANN, HÄNGEN AM MUSEUM, 1994, Performance, Kunstmuseum Luzern / HANGING FROM THE MUSEUM. (PHOTO: MAYA JÖRG)