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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 48: Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist

Artikel: Up above my head : consciousness and habitation in the graphic work of Bruce Conner = Die Luft über unseren Köpfen : Bewusstsein und Bewohntsein in Bruce Connors graphischem Werk

Autor: Hirsch, Faye / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681359

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: 07.01.2026

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

Up Above My Head CONSCIOUSNESS AND HABITATION IN THE GRAPHIC WORK OF Bruce Conner

FAYE HIRSCH

In an old Jewish text we read, "Man ought to know and should remember that the space between heaven and earth is not empty, but is filled with troops and multitudes. Some of these are pure, full of grace and goodness; but others are unclean creatures, tormentors and doers of harm. They all fly to and fro in the air. Some of them want peace, others seek war; some do good, some evil; some bring life, but others bring death."

Elias Canetti, *Crowds and Power*

On the first page of DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW (1971–72)—a book in three volumes of etchings by Bruce Conner after collages he made a decade earlier—is an image of a commemorative statue. The statue has one big eye at the center of its shaggy head and other eyes stare from its pedestal and from a wrought-iron fence. Throughout DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW disembodied human eyes, a hand, or a whole head, signal consciousness even in the midst of the most impersonal, machine-like assemblages. Conner has said, "When I do these collages, and those little eyes appear, they're...this undifferentiated field that has imposed itself on us. It pops up and looks around."[1] By the third volume, small figures appear in icy, sublime landscapes as if in contemplation—in the manner of Caspar David Friedrich—but what they are looking at is already inhabited: At the horizon a head is sinking into the sea, forehead first, chin aflame, a Victorian sun god. Gardens peering with eyes and teeming with insects, or deserts navigated by hybrids of people and animals, look like progeny of Goya and Ernst. Conner's collages assert that consciousness is somehow expelled into nature, to dwell there in a fractured but ubiquitous state. At the end of the first volume of DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW, the statue is gone; shreds of collage lie at the foot of the empty pedestal. Among the shreds is an eye.

The diminutive viewer in a Romantic landscape is singular; his special sensibility, it is implied, suffuses the whole grand spectacle. But in Conner's work consciousness has been sundered into a mosaic of glittering bits. As has authorship. Famous for elusiveness and pranks, Conner always seemed intent on thwarting the formation of an artistic identity for which the marketplace clamored. He began in the late forties as a painter, then moved restlessly through assemblage, collage, film, and photography. Dennis Hopper was invited to the opening when the original collages comprising DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW were finally exhibited in 1972, but that was the extent of the "collaboration"—a complete surprise to Hopper. Conner has submitted photographs of other people to appear in publications as Bruce Conner and even entered himself as dead in *Who Was Who in American Art;* in 1965 he refused to sign prints made at Tamarind with a regular signature, and used his thumbprint instead, with its unique rivulets, a paradoxically anonymous moniker. A lithograph of his thumbprint alone followed. Then, in the same year, he printed his hand inked in human blood. Conner seemed willing to "expose" himself only in this curiously veiled form metonymically linked to his actual body.

FAYE HIRSCH is a writer and editor at *On Paper.* She lives in Brooklyn.

That immutable identifier, the fingerprint, also became the substance of a whole body of drawings in the sixties. Magnified, disembodied, and decontextualized, its meandering contours expand into entire topographies—even a globe. The implication is a limitless habitation of the earth by numbers of unidentifiable people. Looking closely at the felt-tip markings in these drawings, one gets the impression of a druggy compulsion to fill every bit of empty space, not to compose it, but to draw out the potential energy in every inch of blank paper. Conventional signposts are absent—no formal devices to facilitate the formation of hierarchies or an extension into depth; the eye roves over pure surface, shifting direction as if blown by a gentle, changeable wind.

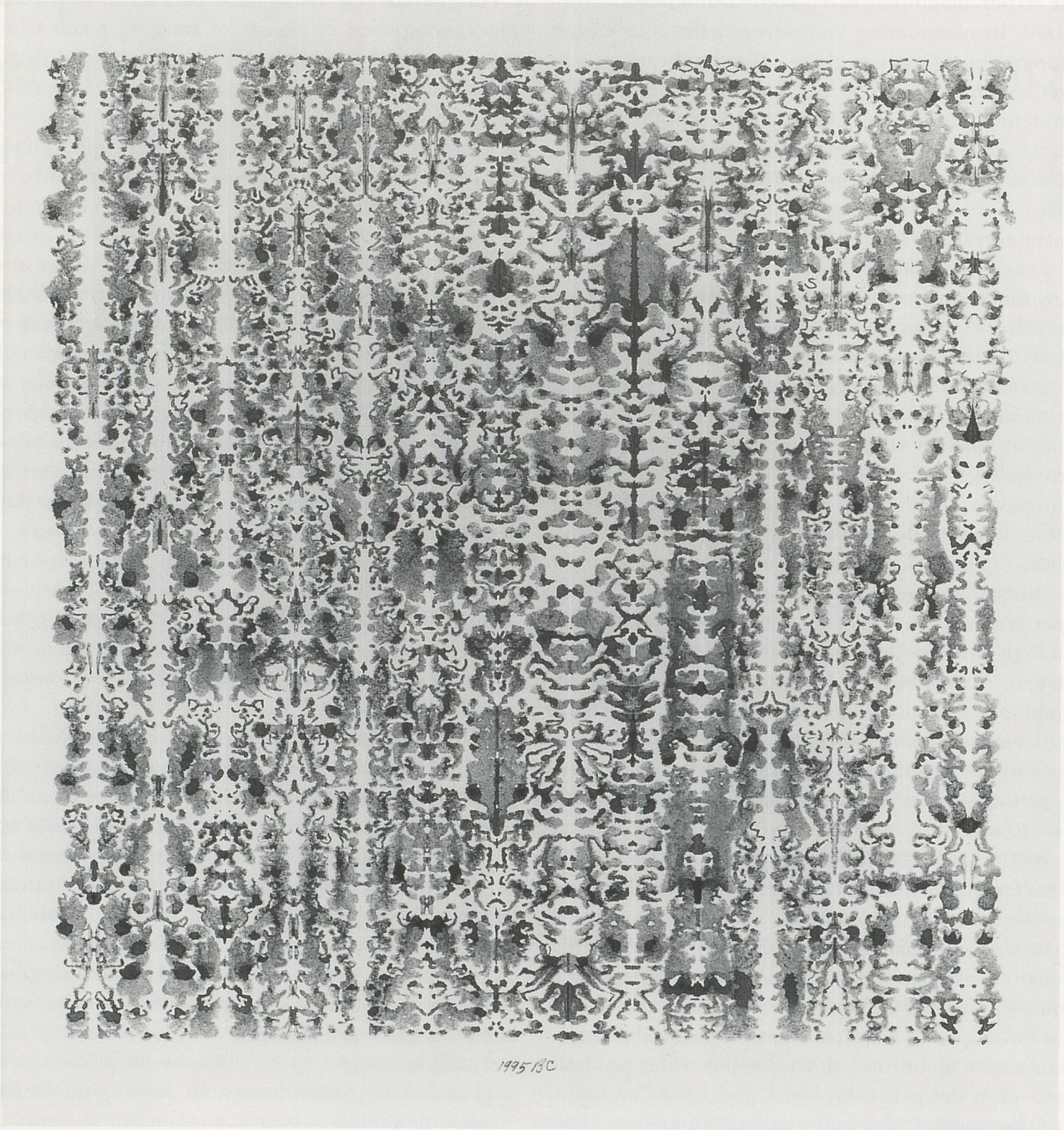
Habitation has been conceived as a crowd in Conner's INKBLOT DRAWINGS. The blots, each unique, blanket the sheet without hierarchy; they are symmetrical, like bodies or faces that return the viewer's gaze. The manner in which they are made, obsessively dropped into light, indifferent folds, suggests that the inkblots are capable of appearing anywhere and everywhere, like a rampant immigration. "They favor perhaps arcane, mysterious hieroglyphics, or images of insects, or collections of objects."[2] Sometimes he organizes the blots in shapes, like that Masonic archetype of mystery and infinity, the pyramid (PYRAMIDS: MAY 29, 1995); but rather than lapsing into signification, this overdetermined choice serves to render them oddly decorative, like garlands on Christmas trees. Sometimes, as in APRIL 30, 1995, Conner singles out a few of the blots for special notice, faintly circling them as if they are being viewed under a lens. Such an action seems to do no more than to exhort the viewer to look ever more closely, an absurdist hermeneutics that will come to no meaningful reading. The Rorschach test was developed as a template from which a diagnostician might "neutrally" derive the particular psychology—even the pathology—of a patient. By multiplying the singular blot into a swarm, Conner in turn neutralizes the propensity of any one blot to become a complete organism generating definitive interpretations. With this proliferation comes a loosening of control. Although Conner's blots may at first appear rather tidily regimented, in fact they are not an army in thrall to a state, but rather bands of guerrillas sabotaging the certitudes of identity and interpretation.

Conner's works demand close-up scrutiny. His collages, comprised of shreds of imagery taken from turn-of-the-century offset steel and wood engravings, imply with their crosshatch *chiaroscuro,* the creation of an optically consistent, rational space.

But the collaging of these fragments undermines the consistent ordering of the image at every turn. In RELIGIOUS INSTRUCTION (1990–91), bits chosen for their iconographic and formal affinities to the image onto which they are grafted, make that image the more inscrutable by subtly estranging it from itself. In this triptych of ovals, the left presents symbols of measurement and comprehension—a ruler, the egg of the universe, a mandala, a stairway, a geometric figure—ironically displayed against a backdrop of immeasurable clouds or waves. At the center, a hand pointing upward, the paradigmatic gesture of Platonic revelation, indicates a sky in which a circled portion is a similar detail of sky from another source, a small "view" from elsewhere. The heavenly throne in the third oval is likewise grafted with bits of decoration not unlike its own, implying coextensivity, but again stemming from another source. Paradoxically, the closer the collage is examined the more comprehensibility diminishes.

As in the inkblot drawings, the bits within those little circles, "lenses" of a sort, simply exaggerate the mystery by offering the mirage of a more accurate and probing detail. Revelation is the subtle but infinite modulation of consciousness, the process of scrutiny that becomes one with the object of contemplation. The act of looking seems itself to be gobbled up by the work of art, which is animated by this act of assimilation. Whether collage or inkblot drawing (or even the photograms he made in the seventies, with their "angel" apparitions), Conner's work seems permeable, subject to visitation by blots and markings and shreds, a host intent on denying the blankness of the sheet.

1) In Greil Marcus, "The Gnostic Strain," *Artforum* (December 1992), p. 72.
2) With Paul Cummings, *Drawing*, vol. XVI, no. 3 (September–October 1994), p. 57.



BRUCE CONNOR, INKBLOT DRAWING, 1995, ink on Bristol paper, 9⅝ x 8⅜" / TINTENKLECKS-BILD, Tinte auf Papier, 24,4 x 21,3 cm. (PHOTO: ORCUTT & VAN DER PUTTEN/CURT MARCUS GALLERY, NEW YORK)

BRUCE CONNOR, PORTRAIT, 2/19/92, engraving-collage with Yes Glue 14½ x 12" /
PORTRÄT, 19.2.92, Radierungscollage mit Leim, 36,8 x 30,5 cm.

Die Luft über unseren Köpfen BEWUSSTSEIN UND BEWOHNTSEIN IN BRUCE CONNORS GRAPHISCHEM WERK

FAYE HIRSCH

«An dem Menschen ist es zu wissen», heisst es in einem alten jüdischen Text, «und er sollte es sich merken, dass es keinen freien Raum gibt zwischen Himmel und Erde, sondern ist alles voll von Scharen und Mengen. Ein Teil von ihnen ist rein, voller Gnade und Milde; ein Teil aber sind unreine Geschöpfe, Schädiger und Peiniger. Alle fliegen sie in der Luft herum: welche von ihnen wollen Frieden, welche suchen den Krieg; welche stiften Gutes, welche richten Böses an; welche bringen Leben, welche aber den Tod.»

Elias Canetti, *Masse und Macht*[1)]

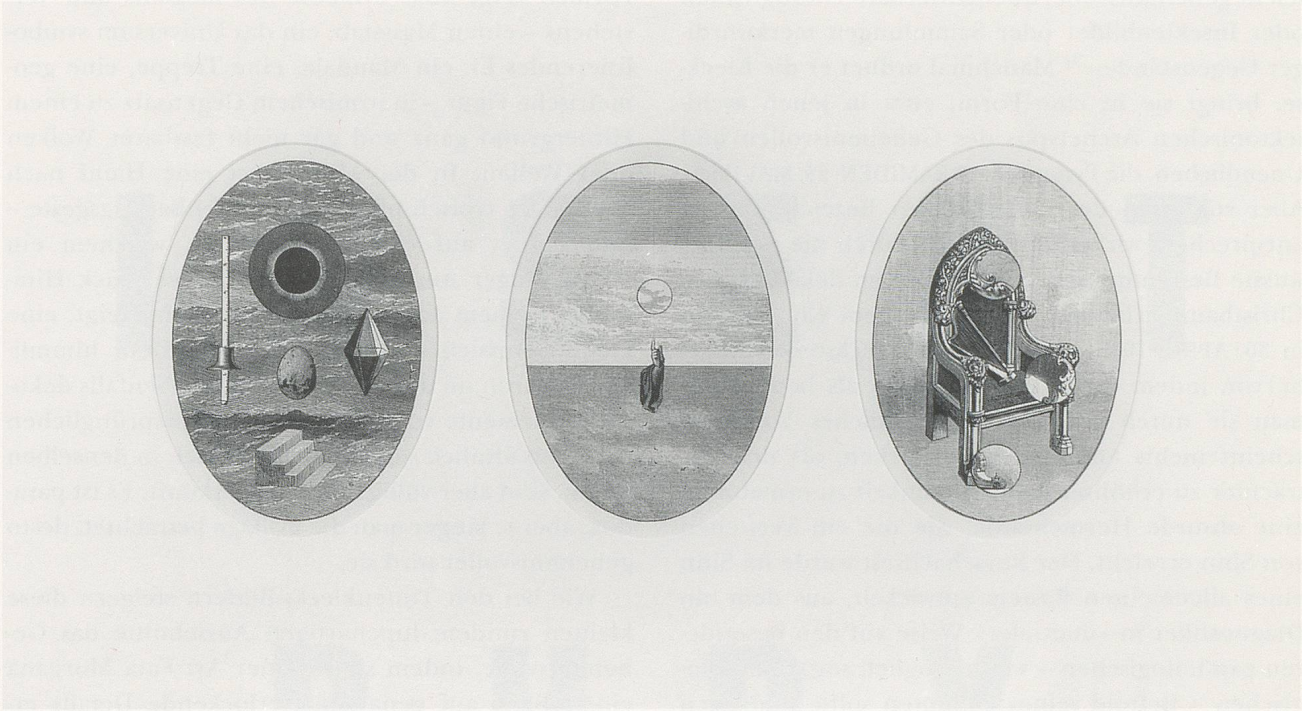
Auf der ersten Seite von DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW (1971–72), einem dreibändigen Werk mit Radierungen von Bruce Conner, nach eigenen, zehn Jahre zuvor entstandenen Collagen, sehen wir das Bild einer Denkmalskulptur. Die Statue hat ein grosses Auge in der Mitte des struppigen Kopfes, weitere Augen starren vom Sockel und aus einem zerschlissenen Eisenzaun. Ständig begegnen wir in DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW körperlosen menschlichen Augen, einer Hand oder einem ganzen Kopf; sie zeugen von Bewusstsein, auch in zutiefst unpersönlichen, mechanischen Ansammlungen von Dingen. Conner meinte, «Wenn ich diese Collagen mache und diese kleinen Augen erscheinen, sind sie ... dieser Bereich des Unbestimmten, dem wir nicht entrinnen. Plötzlich steht es da und schaut sich um.»[2)]

FAYE HIRSCH ist Publizistin und Redaktorin von *On Paper*. Sie lebt in Brooklyn.

Im dritten Band erscheinen kleine Gestalten in eisigen, entrückten Landschaften, wie um diese zu betrachten – ähnlich wie bei Caspar David Friedrich –, aber was sie betrachten, ist bereits bewohnt: Am Horizont sinkt ein Kopf ins Meer, Stirn voran, das Kinn in Flammen, ein viktorianischer Sonnengott. Gärten, die mit Augen schauen und von Insekten wimmeln, oder Wüstengegenden, die von hybriden Menschentypen und Tierarten durchstreift werden, wirken wie späte Sprösslinge von Goya oder Ernst. Conners Collagen behaupten, dass das Bewusstsein sozusagen in die Natur verbannt wurde und dort verharren muss, in Fragmente zerstückelt, aber allgegenwärtig. Am Ende des ersten Bandes ist die Statue verschwunden; Fetzen einer Collage liegen um den leeren Sockel herum. Einer der Fetzen ist ein Auge.

Der winzige Beobachter in einer Landschaft der Romantik ist einzigartig; denn seine besondere Sensibilität durchdringt das ganze grossartige Schauspiel. In Conners Werk dagegen ist das Bewusstsein zu einem Mosaik glänzender Splitter zerbrochen. Wie Autor und Urheberschaft. Berühmt für seine Ausweichtaktik und seine Tricks, schien Conner unentwegt darauf versessen zu sein, sich genau jene falsche künstlerische Identität zu schaffen, nach der der Markt verlangte. In den späten 40er Jahren begann er als Maler, verwendete dann ständig wechselnde Techniken wie Assemblage, Collage, Film und Photographie. Als die Original-Collagen zusammen mit DENNIS HOPPER ONE MAN SHOW 1972 schliesslich ausgestellt wurden, war Dennis

BRUCE CONNER, RELIGIOUS INSTRUCTION, 1990–91, engraving collage with Yes glue, 14½ x 12" / RELIGIONSUNTERRICHT, Radierungs-Collage mit Leim, 36,8 x 30,5 cm. (PHOTO: CURT MARCUS GALLERY, NEW YORK)



Hopper eingeladen. Das war aber auch schon die ganze «Collaboration» – eine totale Überraschung für Hopper. Conner hat Photographien anderer Leute genommen und sie als Bruce Conner veröffentlichen lassen, und er hat sich selbst sogar als verstorben in *Who Was Who in American Art* eintragen lassen. 1965 weigerte er sich, seine bei Tamarind Press gedruckten Arbeiten normal zu signieren, und verwendete statt dessen seinen Daumenabdruck mit seinen einmaligen Linienverläufen, ein paradox anonymer Künstlernamen. Bald folgte eine Lithographie seines Daumenabdrucks allein. Dann, im selben Jahr, druckte er seine Hand mit menschlichem Blut als Druckerfarbe. Nur auf diese merkwürdig verhüllte, metonymisch mit seinem Körper verbundene Art, schien Conner bereit, sich als Person zu exponieren.

Der Fingerabdruck, dieses unverwechselbare Kennzeichen der Identität, wurde auch zum Gegenstand eines ganzen Korpus von Zeichnungen in den 60er Jahren. Vergrössert, entkörperlicht, aus allen Zusammenhängen gelöst, weiten sich seine mäandrischen Linien zu ganzen Landschaften, schliesslich zum Globus. Das impliziert das totale Bewohntsein der Erde durch unzählige nicht identifizierbare Menschen. Schaut man den Filzstiftstrich dieser Zeichnungen genauer an, entsteht der Eindruck eines zwanghaften Drangs, jedes Quentchen leeren Raums auszufüllen, und zwar nicht um der Komposition willen, sondern um die potentielle Energie des weissen Papiers aus jedem Zentimeter herauszuholen. Konventionelle Hinweise fehlen – es gibt keine formalen Mittel, welche eine hierarchische Ordnung oder ein Eindringen in die Tiefe erleichtern würden; das Auge streift über reine Oberfläche, dabei wechselt es die Richtung, als würde es von einem sanften, launischen leichten Wind getragen.

In Conners INKBLOT DRAWINGS (Tintenklecks-Bilder) tritt das Bewohntsein als Masse auf. Die Kleckse, jeder für sich einzigartig, bedecken das Blatt wahllos, symmetrisch wie Körper oder Gesichter, die den Blick des Betrachters erwidern. Die Art, wie sie entstanden sind, dass sie wie besessen in irgendwelche kleine Papierfalten getropft wurden, vermittelt den Eindruck, dass die Kleckse,

gleich einer unaufhaltsamen Invasion, überall und jederzeit auftauchen könnten. «Sie bevorzugen vielleicht geheimnisvolle, unentzifferbare Hieroglyphen oder Insektenbilder oder Sammlungen merkwürdiger Gegenstände.»[3] Manchmal ordnet er die Kleckse, bringt sie in eine Form, etwa in jenen architektonischen Archetypus des Geheimnisvollen und Unendlichen, die Pyramide (PYRAMIDEN: 29. MAI 1995). Aber statt nun der entstandenen Bezeichnung zu entsprechen, wirken die Kleckse durch die allzu bewusste Bestimmung der Form seltsam dekorativ, wie Christbaumgirlanden. Manchmal hebt Conner, wie in 30. APRIL 1995, einige wenige Kleckse besonders hervor, indem er sie fein einkreist, als betrachtete man sie durch eine Lupe. Ein solches Vorgehen scheint nichts anderes zu bezwecken, als den Betrachter zu erhöhter Aufmerksamkeit zu ermahnen, eine absurde Hermeneutik, die nie ein Verstehen von Sinn erreicht. Der Rorschachtest wurde im Sinn eines allgemeinen Rasters entwickelt, aus dem ein Diagnostiker in «neutraler» Weise auf den besonderen psychologischen – wenn möglich sogar pathologischen – Befund seines Patienten sollte schliessen können. Anders Conner, der, indem er den einzelnen Klecks vervielfacht und zu Horden vermehrt, dessen Neigung unterläuft, sich zu einem vollständigen Organismus auszubilden und bestimmte Interpretationen zu erzeugen. Die Vermehrung bedeutet einen Verlust an Kontrolle. Obwohl Conners Kleckse zunächst fein säuberlich geordnet erscheinen mögen, gleichen sie keineswegs einer Armee, die einem zentralen Befehl unterstellt ist, sondern eher Guerillabanden, welche die Sicherheit der Identität und Interpretation sabotieren.

Conners Arbeiten verlangen ein genaues Hinschauen. Seine Collagen, die auch Fragmente von Motiven aus Stahl- und Holzstichen der Jahrhundertwende enthalten, vermitteln durch ihr Rasterstrich-*Chiaroscuro* den Eindruck eines optisch einheitlichen, rationalen Raums. Das Verarbeiten der Fragmente zur Collage unterläuft jedoch unentwegt das Entstehen einer geschlossenen Bildordnung. In RELIGIOUS INSTRUCTION (Religionsstunde, 1990–91) machen Bildfetzen, die wegen ihrer ikonographischen und formalen Nähe zu dem als Grund dienenden Bild ausgewählt wurden, gerade dadurch dieses Bild besonders unkenntlich, dass sie es aufs Subtilste sich selbst entfremden. Dieses Triptychon ovaler Formen zeigt links Symbole des Messens und Verstehens – einen Massstab, ein das Universum symbolisierendes Ei, ein Mandala, eine Treppe, eine geometrische Figur – in ironischem Gegensatz zu einem Hintergrund ganz und gar nicht fassbarer Wolken oder Wellen. In der Mitte zeigt eine Hand nach oben – die typisch platonische Offenbarungsgeste – und deutet auf einen Himmel, in welchem ein kreisförmiger Ausschnitt ein ähnliches Stück Himmel aus einem anderen Zusammenhang zeigt, eine kleine «Aussicht» in ein Anderswo. Dem himmlischen Thron im dritten Oval wurden ebenfalls dekorative Elemente verpasst, die seinen ursprünglichen durchaus ähnlich sehen: Sie fügen sich in denselben Raum, sind aber völlig anderer Herkunft. Es ist paradox, aber je länger man die Collage betrachtet, desto geheimnisvoller wird sie.

Wie bei den Tintenklecks-Bildern steigern diese kleinen runden, lupenartigen Ausschnitte das Geheimnisvolle, indem sie in einer Art Fata Morgana einen Blick auf genauere, verlockende Details erlauben. Offenbarung ist nicht mehr und nicht weniger als das unmerkliche, aber unendliche Spiel mit der Wahrnehmung, mit einem genauen Hinschauen, das sich im Gegenstand der Betrachtung verliert und schliesslich ganz und gar in ihm aufgeht. Der Akt des Betrachtens selbst, so scheint es, wird vom Kunstwerk einverleibt, und dieses wiederum erwacht erst durch diese Assimilation zum Leben. Gleich ob Collage oder Tintenklecks-Bild (oder sogar eines der Photogramme aus den 70er Jahren mit ihren «Engel»-Erscheinungen), Conners Werk erscheint durchlässig, es unterliegt den Besuchen und Heimsuchungen durch Heerscharen von Klecksen, Zeichen und allerlei Fetzen, die darauf aus sind, der Weisse des Papiers radikal zu Leibe zu rücken.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Elias Canetti, *Masse und Macht,* Düsseldorf 1960; zitiert nach der Ausgabe im Fischer Taschenbuch, Frankfurt a. M. 1980, S. 44.

2) Aus: Greil Marcus, «The Gnostic Strain», *Artforum,* Dezember 1992, S. 72.

3) Mit Paul Cummings, *Drawing,* Vol. XVI, Nr. 3, September/Oktober 1994, S. 57.