

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Rubrik: [Collaborations] John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 22.01.2026

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

JOHN M ARMLEDER

geboren 1948 in Genf, lebt und arbeitet in Genf / born 1948 in Geneva, Switzerland, lives and works in Geneva.

JEFF KOONS

born 1955 in York, Pennsylvania, lives and works in New York City / geboren 1955 in York, Pennsylvania, lebt und arbeitet in New York.

JEAN-LUC MYLAYNE

born 1946 in France, lives and works in various places in France / geboren 1946 in Frankreich, lebt und arbeitet an wechselnden Orten in Frankreich.

THOMAS STRUTH

geboren 1954 in Geldern am Niederrhein, lebt und arbeitet in Düsseldorf / born 1954 in Geldern, Germany, lives and works in Düsseldorf.

SUE WILLIAMS

born 1954 in Chicago Heights, Illinois, lives and works in Brooklyn, N.Y. / geboren 1954 in Chicago Heights, Illinois, lebt und arbeitet in Brooklyn, N.Y.

JOHN M ARMLEDER



Vom Umgang mit Bildern und Dingen

GIACINTO DI PIETRANTONIO

John Armleders Arbeiten vermitteln uns ein Bild des zwanzigsten Jahrhunderts und der Moderne, und dies nicht allein deshalb, weil er sich einer abstrakten Bildsprache bedient, sondern auch, weil er Gegenstände verwendet, die den Lebensstil dieses Jahrhunderts geprägt haben. Die Beziehung zwischen Bildern und Dingen ist eine der wesentlichen Kräfte in der Geschichte der Moderne, und der Künstler ist ihr – freiwillig und unfreiwillig – auf der Spur. Es ist eine Beziehung zwischen Kunst und Leben, Öffentlichkeit und Privatsphäre, Avantgarde und Tradition, Elite und Masse, Kreation und Produktion.

Dinge darzustellen und zu präsentieren ist ein Gebot unseres Jahrhunderts. So ist der Kubismus undenkbar ohne das Stilleben, genauso wie der Dadaismus ohne Duchamps Ready-mades und Picabias «schlechte» Malerei, der Futurismus ohne Ballas Paravents, die «metaphysische» Malerei ohne De Chiricos Möbel im Tal und der Surrealismus ohne die zufällige Begegnung eines Bildes von Max Ernst mit Meret Oppenheims DEJEUNER EN FOURRURE (1936) nicht denkbar ist. Ebenso wenig ist das Bauhaus vorstellbar ohne Klees Strichmännchen und Breuers Stahlrohrsessel; De Stijl ohne Mondrians Rechtecke, van Doesburgs Diagonalen und Rietvelds ROT-BLAUEN STUHL oder ohne den kartesischen Purismus des sozialen Wohnungsbaus und die geschwungene Form von Le Corbusiers CHAISE LONGUE;

GIACINTO DI PIETRANTONIO ist Kunstkritiker und freier Ausstellungsmacher. Er lebt in Mailand, wo er an der Kunstakademie Brera unterrichtet.

die Ulmer Hochschule ohne die konkreten Bilder und «Die gute Form» des Hockers von Max Bill. Alle diese Künstler haben Dinge geschaffen, welche Erfindung und Neuheit zum künstlerischen Motor dieses Jahrhunderts gemacht haben; ich muss jedoch anmerken, dass John Armleder immer wieder betont, er sei nicht an der Idee des Neuen interessiert, der diese Künstler folgten, sondern an der Beziehung zu bereits Existierendem. So beschäftigt er sich nicht allein mit formalen Experimenten, sondern auch mit der Kommunikation zwischen Bildern, Dingen und Menschen. Damit offenbart sich ein wesentliches Merkmal des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts: der Übergang von der Moderne, der Zeit der Experimente, zur Postmoderne, der Zeit der Kommunikation und Beziehung und damit zu einer Akzentverschiebung vom Erzeuger zum Publikum und somit zur Reflexion über eine von der Kommunikation dominierte Epoche.

Tatsächlich verwendet Armleder im allgemeinen keine völlig neuen Formen und Objekte, sondern Bilder und Gegenstände, die stets an etwas erinnern und uns nicht mit dem Absoluten, sondern mit der Unbeständigkeit des Daseins konfrontieren. Das Absolute können wir nur ein für allemal annehmen oder ablehnen, während wir in der Wirklichkeit und der realen Zeit immer wieder neue Erfahrungen mit Dingen machen, die wir bereits besitzen und kennen. Deshalb verwendet Armleder keine Möbel von grossen Designern, keines der Meisterstücke, die Geschichte gemacht haben und in Museen oder Häusern von Sammlern und Kunstexperten stehen, son-

dern anonyme, banale Objekte, die in jeder Wohnung anzutreffen sind. Es sind Möbelstücke, die von allen benützt wurden, vor allem in den 50er und 60er Jahren, als die Moderne durch die Serienproduktion von Gegenständen, die oft den Modellen der Pioniere nachempfunden waren, von einer Avantgardebewegung zum Massenphänomen wurde. Auf diese Weise lanciert der Künstler die Dialektik zwischen Hoch- und Trivialkultur, zwischen dem Absoluten und Alltäglichen, als klassische poetische Praxis, bei der das Wissen der Elite mit volkstümlichen Elementen durchsetzt wird, so dass auf der Basis bereits vorhandener Materialien neuartige Formen der Kommunikation entstehen. Es handelt sich in der Tat um eine Art Secondhand-Methode, die Armleder zu der Zeit, als McLuhan den Satz «das Medium ist die Botschaft» prägte, in die Postmoderne einführt. Armleders Qualitätssprung in der Erkenntnis bestand jedoch darin, zu zeigen, dass Medium und Botschaft nicht bloss beim Fernsehen zusammenfallen, sondern überall, in allen Dingen. Er ging damit viel weiter als Duchamp, dessen Objekte zwar anonym sind, aber doch als einzelne Gegenstände in Erinnerung bleiben, etwa das Pissoirbecken, das Fahrrad-Rad und der Flaschentrockner, die letztlich doch wieder zu einem Absoluten, zur Ikone werden. Armleder verwendet nie Designerstücke, die eine künstlerische Aura aufweisen, auch keine Ikonen, sondern Gegenstände des täglichen Gebrauchs; er sucht das Absolute nicht im Meisterstück, sondern in den Dingen der täglichen Erfahrung. «Secondhand» ist nicht nur ein Stilelement, sondern hat auch mit dem Leben der Gegenstände selbst zu tun, denn nicht die Schönheit von Industrie und maschineller Produktion interessiert den Künstler, sondern die Schönheit der Kreativität, wie sie in Natur, Leben und Kunst zum Ausdruck kommt. Armleders meistverwendeter Gegenstand ist der Stuhl: Nun ist der Stuhl in der Welt des Design ein theoretisches Konzept, an dem sich alle Designer messen, und spielt deshalb eine ähnliche Rolle wie das abstrakte Bild in der Malerei, aber im Unterschied zu den anderen Gegenständen und Möbeln, die der Künstler verwendet, hat er direkt mit dem Körper zu tun. So denkt Armleder nicht an die sprachlich deskriptive Komponente eines Gegenstandes, wie etwa Kosuth in ONE AND TREE CHAIRS

[sic!], sondern eher an jene, die in George Brechts vermenschlichten Stühlen zum Ausdruck kommt. Armleder betont, der Stuhl sei dazu da, dass der Körper sich ihm anschmiegen kann. Denn Sitzen heisst ja nicht bloss ausruhen, es sich gemütlich machen, sondern auch Wirklichkeit anders wahrnehmen; nicht nur mit den Augen oder dem Verstand, sondern auch durch Berührung, durch den Körper und was auch immer uns begreifen lässt, dass die Kunst nicht nur eine visuelle, sondern eine ganzheitliche Erfahrung ist.

Armleder veranschaulichte diese Beziehung zwischen Sehen und Fühlen erstmals in seiner FURNITURE SCULPTURE FS1 (1979), einem Stuhl, dessen Rückenlehne teilweise in abstrakter Manier bemalt war. Die Malereien, die alle in den *Furniture Sculptures* (Möbelskulpturen) verwendeten Stühle, Sofas, Hocker, Tische, Betten, Schränke und Kredenzen zieren, sind konstruktivistisch inspiriert und verleihen dem Objekt nicht nur etwas Bildhaftes, sondern regen auch zu einer neuen Raumordnung an. Oft sind die Gegenstände nämlich schräggestellt, so dass sich zwischen Bild und Ding eine Beziehung ergibt, wobei sich die Form nicht mehr nach modernem Muster an der Funktion orientiert, sondern in postmoderner Manier am Bild und an der Kommunikation. Dasselbe lässt sich beobachten, wenn Armleder Gegenstände zu abstrakten Bildern mit regelmässigen Formen in Beziehung setzt, wobei die Dinge im rechten Winkel zu den Bildern aufgestellt werden und auch die ausgewählten Gegenstände selbst oft vorwiegend rechte Winkel aufweisen. Dies unterstreicht die malerische Behandlung der Gegenstände, und um Malerei handelt es sich tatsächlich, denn das Hauptmerkmal der Skulptur, die Räumlichkeit, die der Künstler den Objekten verleiht, ist eine, die wir von der Malerei her kennen. So wird das Objekt, das Konkreteste, was es in unserer Kultur überhaupt gibt, zu einem Bild und damit ebenso abstrakt wie die moderne Malerei.

Die Malerei über oder neben die Dinge zu stellen bedeutet jedoch auch, einen Schritt weiter zu gehen als Duchamp, dem es noch genügte, einen Gegenstand in einen künstlerischen Kontext zu versetzen. Armleder reicht das nicht mehr. Um den Kunst- und somit Kommunikationswert eines Gegenstandes zu steigern, muss er ihn zu einem Bild in Beziehung

JOHN M. ARMLEDER,
FURNITURE SCULPTURE FS 1, 1979.
(PHOTO: GEORG REHSTEINER)



setzen, weiss er doch, dass nichts im allgemeinen Bewusstsein bereitwilliger als Kunst anerkannt wird als ein Gemälde.

Oft schweben diese Bilder und Gegenstände über Wände und Decken, als wollten sie El Lissitzkys konstruktivistische Formen oder Malewitschs suprematistische Veranstaltungen nachahmen, eine Rückbesinnung auf die Kunst, die sich mit Armleders Erfahrung als Kunstschaffender in der Galerie Ecart vermengt. Das Ausstellen und Realisieren von Arbeiten anderer Künstler ist ihm dort nicht weniger wichtig als die Installation eigener Werke, weshalb er am Ende auch die eigenen Werke so ausstellt, als ob es fremde wären.

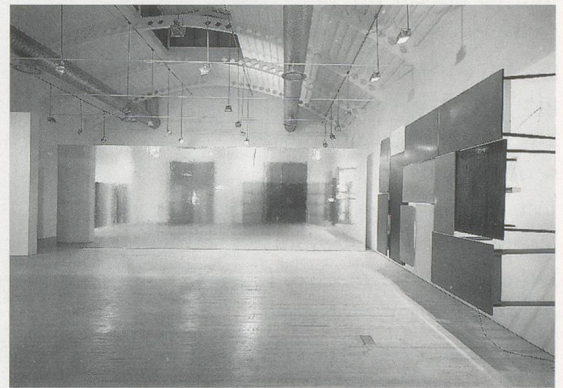
Das ist ein weiterer zentraler Aspekt der Secondhand-Erfahrung; es geht darum, sich mit der Beziehung zwischen Erzeuger und Betrachter, zwischen Künstler und Publikum auseinanderzusetzen, einer Beziehung, die in der ganzen Philosophie dieses Jahrhunderts von Benjamin bis Foucault eine Rolle spielt und in Armleders Werken ihren lebendigen formalen Ausdruck findet. Das zeigen auch Armleders Publikationen, wie etwa sein Katalog für die Retrospektive im Le Capitou in Fréjus (1994), wo die graphische Konzeption des Künstlers eine Inszenierung in der Inszenierung ist. Farbige Werke erscheinen hier in neuer Perspektive und verkleinertem Massstab vor einem Hintergrund, der sich über die ganze Seite erstreckt und dieselben Werke und Ausstellungsräume in Schwarzweiss zeigt. Die Aufmerksamkeit, die Armleder der Gestaltung des Katalogs schenkt – dem

John M. Armleder

also, was nach der Ausstellung bestehen bleibt, der Medium-Botschaft, die weiterhin Verbreitung findet –, deutet wiederum auf das Gewicht, das er der Kommunikation und dem Secondhand-Aspekt beimisst, wo das Original, in diesem Fall die ausgestellten Werke, am Ende auf derselben Stufe stehen wie die Dokumentation, die der Künstler hier immerhin selbst gestaltet hat.

Kommunikation, Erfahrung, Anordnung: So lauten einige Schlüsselwörter, mit denen man diese Ausführungen beschliessen könnte. Zunächst aber noch ein paar Bemerkungen zu Installationen, die Armleder in den letzten Jahren realisiert hat. Bei den *Furniture Sculptures* erfolgt die Betrachtung wie bei Ge-

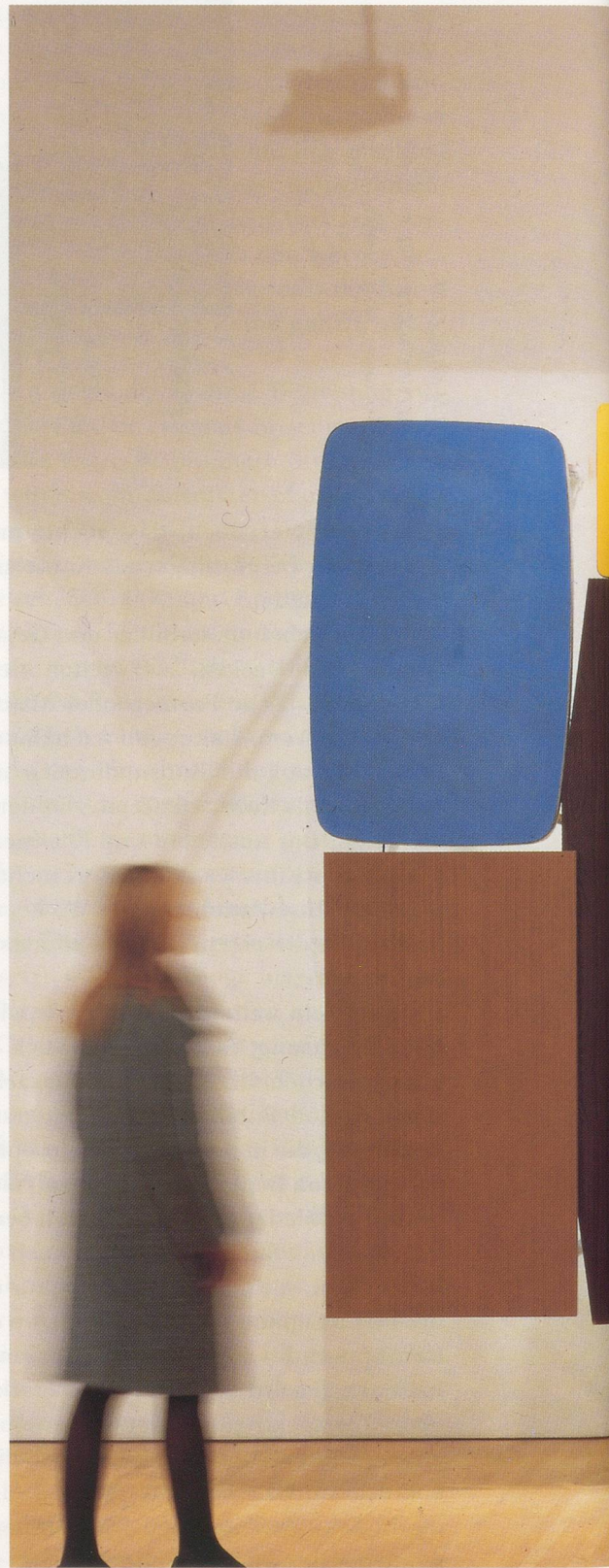
Exhibition view / Ausstellung, Massimo de Carlo, Milano, 1995,
with/mit: WALL PIECE, 1995, adhesive mylar, (on rear wall/hinten),
FURNITURE SCULPTURE, 1995 (on the right/rechts).
NE DITES PAS NON!, 1996–97, exhibition view, Mamco,
Geneva, 1997 / Ausstellung im Mamco, Genf. (PHOTO: I. KALKKINEN)



mälden im wesentlichen frontal. Schliesslich sagt auch der Künstler: *Zweifellos bin ich in erster Linie Maler*. Bestätigt werden diese Worte durch ein Werk, das aus einigen alten Tischen mit verschiedenfarbigen und unterschiedlich beschaffenen Resopalplatten besteht. Diese sind, je um 90 Grad gedreht, an der Wand angeordnet und von hinten mit Leuchtstoffröhren beleuchtet, was den Eindruck eines abstrakten Gemäldes vermittelt. Hier werden Skulptur und Ready-made eins. Es ist ein Werk, das nicht nur deshalb funktioniert, weil es verschiedene Kunstgattungen miteinander vereint, sondern auch, weil es den Wunsch des Malers sichtbar macht, uns wie ein Futurist mitten ins Bild hineinzuversetzen.

Den Betrachter von der frontalen, einseitig ausgerichteten zu einer multiplen Wahrnehmung zu führen, bedeutet auch, den räumlich-visuellen Parallelismus der ersteren durch das Vielfältige und auf Beteiligung des Betrachters Ausgerichtete der letzteren zu durchbrechen; ein Übergang vom euklidischen Blick der sich nie treffenden parallelen Geraden zu einem Blick, der in Spirallinien verläuft, die sich wechselseitig beeinflussen und dabei Erfahrungen und Beziehungen entstehen lassen. Davon zeugen die Arbeiten der letzten Jahre, die sich immer häufiger als Installationen und Environments präsentieren. Denken wir etwa an das 1995 für Fuori Uso in Pescara entstandene Werk, in dem der Künstler sich darauf beschränkte, neun Disco-Spiegelkugeln an die Decke zu hängen, die sich drehen und dabei angeleuchtet werden, so dass die Lichtreflexe Hunderte von tanzenden Punkten an die Wände malen. Armleders typische Punktbilder werden hier zum Environment, der Betrachter befindet sich, sobald er den Raum betritt, mitten im Werk und nimmt es zeitlich und räumlich differenziert wahr. Aber das ist noch nicht alles, werden doch in diesem Werk nicht nur die Wände mit Lichtpunkten bemalt, sondern jeder, der den Raum betritt, wird ein Teil des Environments, auf dem sich die Punkte abzeichnen; hier wird also nicht mehr nur der Stuhl bemalt, der Gegenstand, der den Körper empfängt, sondern der Körper selbst. Das Publikum wird ins Bild hineinversetzt und selbst Teil des Werkes, wie das Futuristen und Konstruktivisten wie Boccioni und Tatlin gefordert hatten. 1996 zeigte Armleder an der Ausstellung

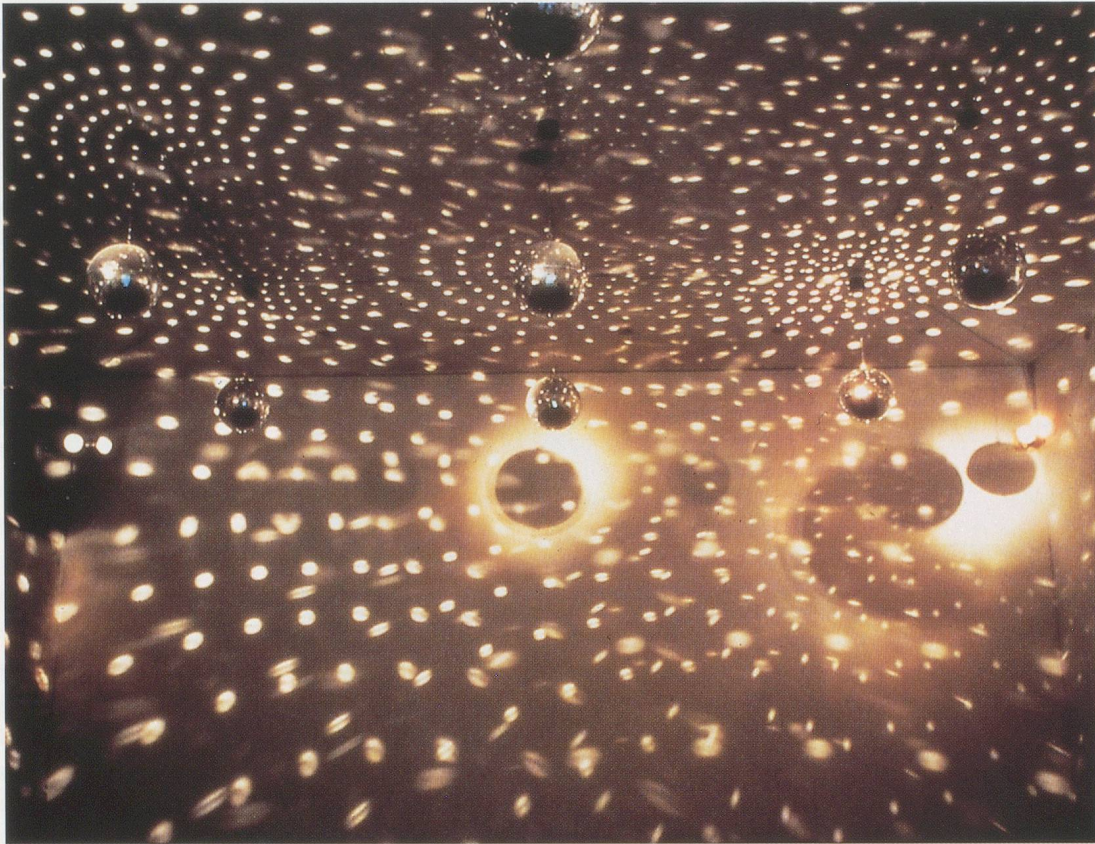
JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE, 1995. Installation, Massimo de Carlo, Milano.
(Alle Furniture Sculptures ohne Nummernangabe sind noch nicht nummeriert / All unnumbered Furniture Sculptures have not yet been numbered.)





JOHN M ARMLEDER, FURNITURE SCULPTURE 1995.

Installation, Fuori l'Uso, Pescara.



im Le Consortium in Dijon eine Struktur aus Röhren und Holzbrettern, die all diese Charakteristiken zusammenfasst und unterstreicht. Das Werk glich eher einem Baugerüst als einem Kunstwerk, aber den Künstler interessierte genau diese anonyme und universale Struktur, die er in einen ausstellbaren und zugleich bewohnbaren Mechanismus verwandelte, der mit Bildern, Lichtkugeln, Neonröhren, Monitoren und Lautsprecherboxen behängt wurde. Hier ging es nicht mehr um einseitiges oder differenziertes Sehen, sondern darum, dass alle Sinne einbezogen wurden. Damit gelang es Armleder erneut, ein differenziertes System zu konstruieren, das die Kunst

der Moderne von Boccionis Gemälde DIE STADT ERHEBT SICH bis zu Tatlins spiralförmigem Modell für das MONUMENT DER DRITTEN INTERNATIONALEN noch einmal auf den Punkt bringt, wobei sich der Kreis schliesst und der so vielfältigen Wahrnehmungsreizen ausgesetzte, zeitgenössische Mensch durch sein Teilnehmen wieder eins wird mit dem ursprünglichen Menschen: Erkennen wir also die Ähnlichkeiten zwischen Natur und Kultur, Ursprung und Gegenwart, und werden wir uns bewusst, dass man an der Kunst wie am Leben aktiv teilnehmen muss, denn auf den ersten Blick erschliesst sich keines von beiden. (Übersetzung: Irene Aeberli)

GIACINTO DI PIETRANTONIO

Images, Things and Participation

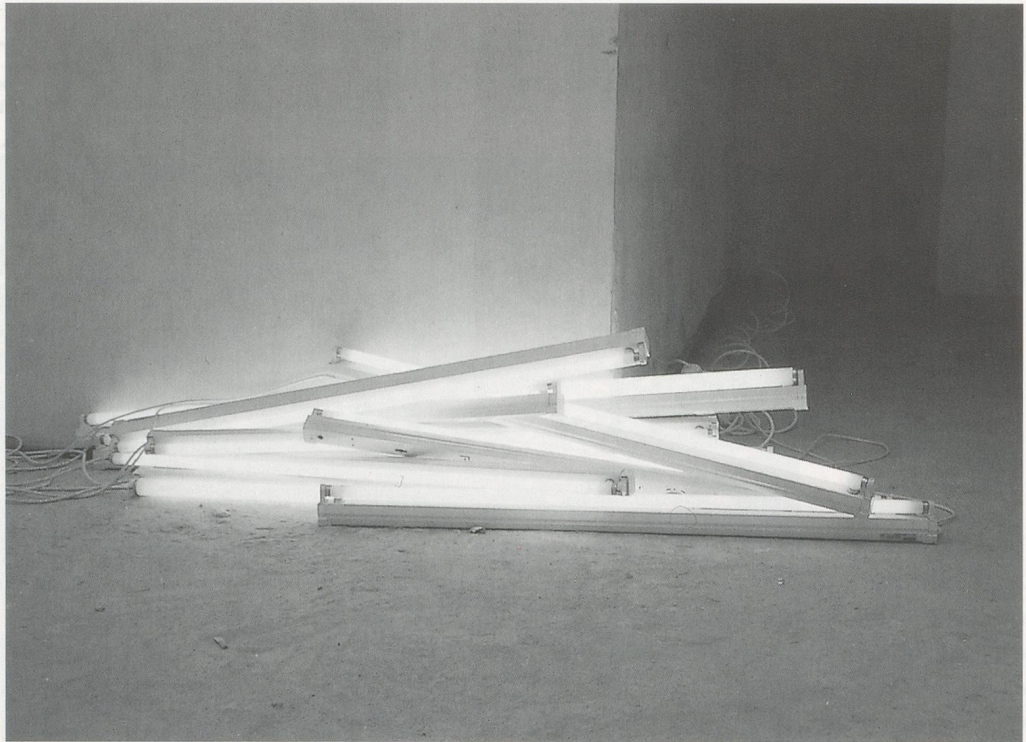
The idea one gets when looking at the work of John Armleder is the idea of the twentieth century itself, the age of modernity. This is not only because he uses an abstract pictorial vocabulary, but also because he uses objects that have served to construct the new life of this century. It is like saying that this relationship between images and things represents one of the fundamental energies of the history of modernity and that the artist is concerned, voluntarily and involuntarily, with plumbing the depths. It is a relationship between art and life, public and private, the avant-garde and tradition, the elite and the masses, creation and production.

The representation and presentation of things is an imperative of our century. Indeed, one cannot conceive of Cubism without still lifes, Dadaism without Duchamp's readymades and Picabia's "bad painting," Futurism without Balla's screens, "metaphysical" painting without De Chirico's furniture in the valley, Surrealism without the chance encounter of a Max Ernst painting and Meret Oppenheim's *DEJEUNER EN FOURRURE*, just as we cannot imagine the Bauhaus without Klee's filiform men for Breuer's tubular chair, *De Stijl* without Mondrian's rectangles and Van Doesburg's diagonals for Rietveld's Red-Blue Chair, or without the Cartesian purism of buildings for everyone and the sinuosity of Le Corbusier's

Chaise longue; the Ulm school without the concrete paintings and *die gute Form* of Max Bill's Stool. All these artists created images and things that made invention and novelty the artistic *raison d'être* of this century. John Armleder, however, has always liked to repeat that he is not interested in the concept of novelty in the work of these artists, but rather in the relating of what already exists. In fact, he is concerned not only with experimentation of form, but with communication between images, things, and people. This concern sums up a fundamental characteristic of our fin-de-siècle: the transition from the time of experimentation to that of the communication of postmodernity, which involves a movement away from authorship to use, and hence a reflection of an age dominated by communications.

Armleder, in fact, generally does not use entirely new forms and objects, but images and things that always recall something, that do not confront us with an absolute, but with the fluidity of existence. For the absolute is something we can only accept or reject in its temporal immobility, whereas in reality, and the relative time of reality, we are always having new experiences with the things we already possess and know. This is why he never uses furniture by the great artists—none of the masterpieces represented in the history of design, in museums, or in the homes of collectors and connoisseurs—but anonymous, banal objects found in every home. They are furnishings owned by everyone, especially in the recent past when modernity went from being an avant-garde

GIACINTO DI PIETRANTONIO is an art critic and independent curator who lives in Milan, where he teaches at the Brera Academy of Fine Arts.



JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993,
12 neon tubes, installation, Gilbert Brownstone, Paris /
Installation mit 12 Neonröhren.

aspiration to a popular reality thanks to the mass production of objects, many of which recall those of the great pioneers of modernism. In this way, the artist establishes the dialectic between high and low culture, between the absolute and the everyday, as a classic poetic practice in which the learning of the elite is corrupted with popular forms in order to give life to diverse forms of communication using pre-existing materials. It is, in fact, a kind of “second-hand” approach introduced by the artist into post-modernism, at a time when McLuhan was saying that the medium is the message. The qualitative leap effected by Armleder lies in having shown that the medium-message is not only television, but, more generally, all things. He makes the leap with respect to Duchamp as well, since in the great Dadaist’s work the objects which are committed to memory though remaining anonymous—urinal, bicycle wheel, bottle-

rack—also end up being absolutized, made into icons. On the other hand, Armleder does not use “designer” objects with any artistic aura but rather quotidian, lived things; his absolute is not the masterpiece, but that which we experience every day. In fact, “second-handedness” here is not just a stylistic given, but something directly related to the life of the objects themselves, since the artist is not interested in the beauty of industry, of mechanical reproduction, but in the beauty of creation in relation to nature, to life, and to art. This is why the object Armleder has most often used is the chair because while for the world of design it represents a theoretical concept at which all designers have tried their hands (just as the abstract painting has done for painting and painters), it is also something—unlike other objects, furniture and so on, that the artist has used—that has directly to do with the body. His idea, in fact, is not that of the linguistic-descriptive fact of an object, as in Kosuth’s ONE AND TREE CHAIRS [sic], but that of George Brecht’s chairs humanized by existence. Armleder shows that the chair is made for the body to adhere to it: Sitting down is not, in fact,

a manner of resting, of getting comfortable, but also of feeling reality in a different way, of experiencing it not only through sight, or through the mind, but also through touch, through the body, and through that which lets us know that art is not only an experience of seeing, but a total of sensation.

Armleder began to exemplify this relationship of seeing and feeling when he made his first furniture sculpture, FS1 (1979), where a chair is partially painted, with an abstract painting on its back. The paintings that appear on these pieces of furniture—chairs, sofas, stools, tables, beds, armoires, dressers—are Constructivist in inspiration and not only give an image to the object, but also comply with the new spatial situation. Most often the objects are placed at an angle, so that there is a correspondence between image and thing where form no longer modernistically follows function, but postmodernistically follows the image, and hence communication. The same thing occurs when the artist later couples objects with abstract paintings with regular forms: Here the objects are placed at right angles to the images, and often the very forms of the chosen objects show a strong rectangularity. This highlights the painterly use to which the artist puts the objects; and it is, indeed, a question of painting, for the spatiality—the principal characteristic of sculpture—that the artist confers on the objects is none other than that required in painting. In this way the object itself, which is the most concrete thing in our modern civilization, becomes an image, an abstraction like modern painting.

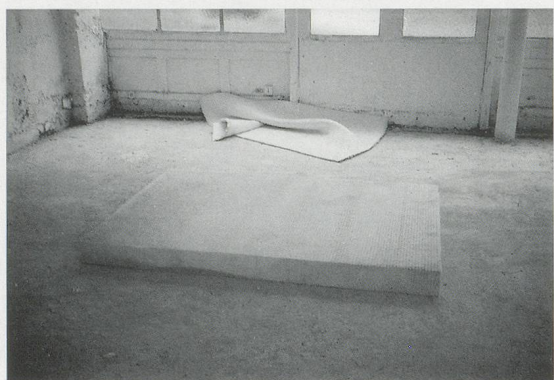
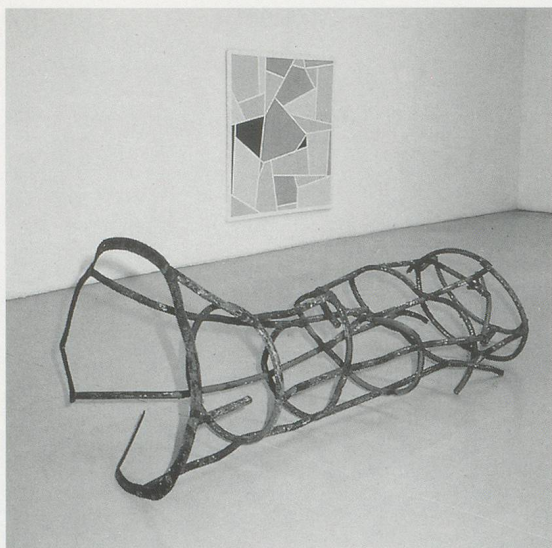
Yet bringing painting above or alongside things also means taking a step beyond Duchamp, who limited himself simply to moving the object into an artistic context, whether museum or gallery. For Armleder, this is no longer enough, since in order to increase the object's value as art, and hence as communication, he needs to relate it to a painting, since he knows that for the mass consciousness, there is nothing more artistic, or more identifiable as art than a painting.

These are things that often fly on the wall or ceiling as though imitating the Constructivist forms of Lissitzky or the Suprematist productions of Malevich. They express a memory of art which, in Armleder's

artistic life, becomes combined with the experience of the Ecart gallery. Here the exhibition and mounting of other people's works became for him no less important than the installation of his own works, so that in the end he began to exhibit his own works as though they had been made by someone else.

This is yet another crucial point of the "second-hand" experience, which implies a dialectical relationship between original author and user, between the artist and the public, a debate that runs throughout the philosophy of this century, from Benjamin to Foucault, and which finds a fluid formalization in the work of Armleder. This is also evident in Armleder's publications, such as the catalogue for his 1994 retrospective at Le Capitou, where the artist's graphic conception is an arrangement within the original arrangement of the works, which are resituated in color at different angles and on a smaller scale against full-page, black-and-white backgrounds of the actual installation. This attention given to the visualization of a book—which is what remains after the exhibition, the message-medium that circulates in the world—again emphasizes the importance, for Armleder, of communication and that "second-hand" aspect, where the original (in this case, the work exhibited) ends up on the same level as the documentation, but reworked by the artist himself.

Communication, experience, placement: These are three key words that may help us to conclude our discussion with references to specific works and/or installations made by Armleder in recent years. His execution of the furniture sculptures is like that for a basically frontal painting rather than for a sculpture in the round. The artist himself confirms this observation: "Without a doubt I am first and foremost a painter"—a declaration borne out by the work made up of a series of old tables with formica tops of various colors and textures, turned at ninety-degree angles to the wall and illuminated from behind with fluorescent lights, forming the image of an abstract painting. Here sculpture and readymade become one and the same thing. The work functions as art not only because it synthesizes the arts, but because it speaks to us of the desire of a painter who wishes to take us, like the Futurists, to the center of the painting.



JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993, painting on soldered metal, 40½ x 130 x 42½", and *UNTITLED*, 1985–86, lacquer and dispersion on canvas, 67 x 70⅞", *Le Capitou, Fréjus*, 1994 / *OHNE TITEL*, 1993, *Malerei auf gelötetem Metall*, 103 x 330 x 108 cm, und *OHNE TITEL*, 1985–86, *Lack und Dispersion auf Leinwand*, 170 x 180 cm.

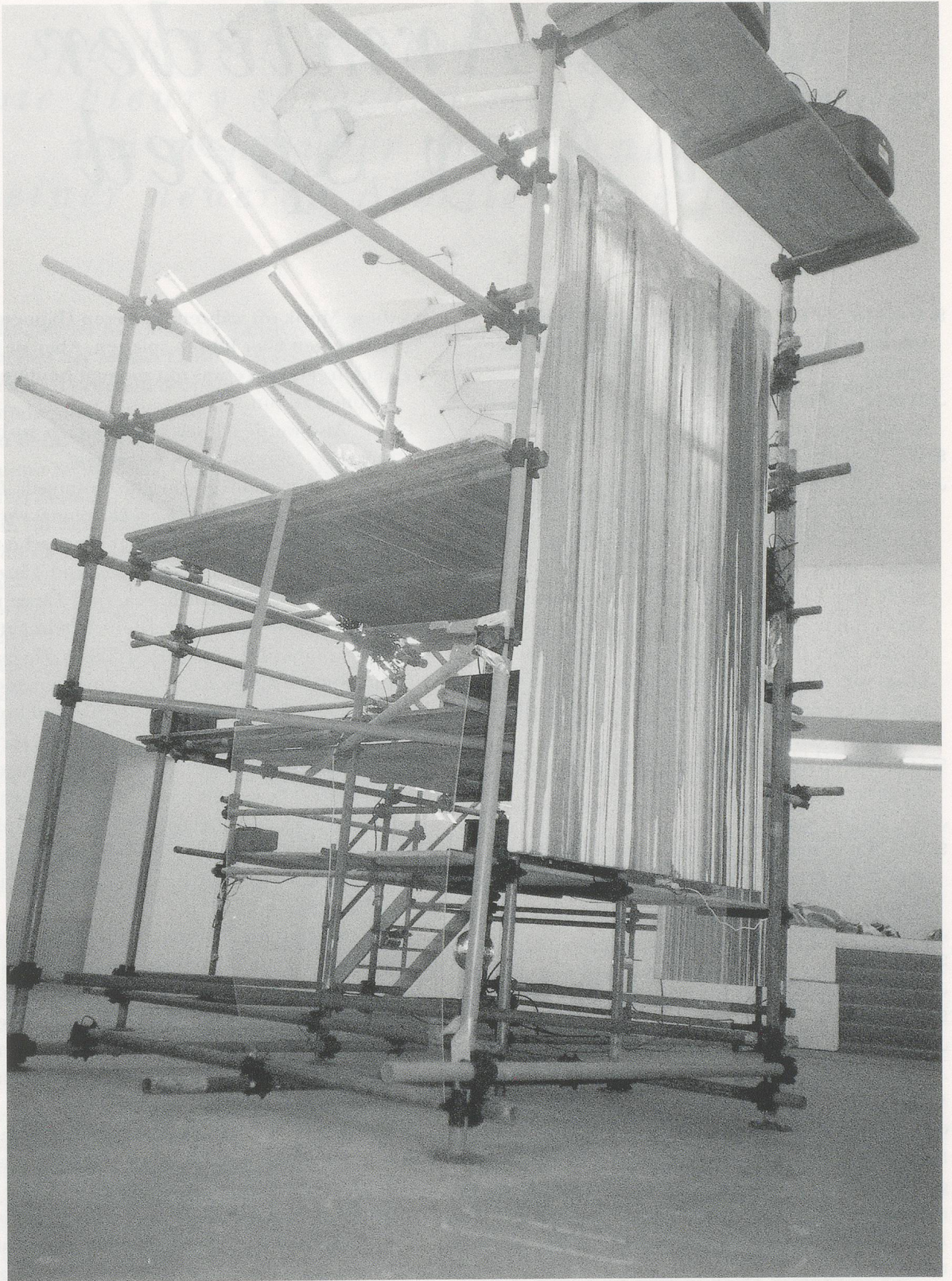
JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED*, 1993, latex foam, installation, Gilbert Brownstone, Paris / *OHNE TITEL*, Installation mit Schaumgummi.

To move the observer away from the frontal, unidirectional view and toward the multiperspective one has when inside the work also implies a wish to break the spatial-visual parallelism of the former with the multiform, participatory parallelism of the latter; a shift away from the Euclidean gaze of parallel lines that never meet, and towards spiral lines that interact to create experience and relationship. One notes

this quality in the work of the last few years, which has more and more often taken the form of the installation and the exhibition space. I am thinking in particular of the work executed for *Fuori Uso* at Pescara in 1995, where the artist did nothing more than hang from the ceiling nine mirrored disco balls which rotated under spotlights creating so many luminous "paintings" of moving circles of light. Here the paintings of circles, so typical of Armleder, acquire a spatial dimension, and the viewer, upon entering the room, is inside the work and has a temporally and partially differentiated perception and experience of it. But that is not all: In this work, the circles of light do not only "paint" the walls; anyone who enters it also becomes a support, part, and material of the work on which light falls. Thus it is no longer the chair—the object that accommodates the body—that is painted, but the body itself. The viewer is thus transported to the center of the frame and becomes part of the work, as in the works of Futurists and Constructivists such as Boccioni and Tatlin. Indeed, for the 1996 show at *Le Consortium*, Armleder offered a work, consisting of simple pipes and planks of wood, that summed up and elaborated all of these characteristics. It was more reminiscent of a construction scaffold than a work of art; yet it was this very anonymous and universal preparatory structure that interested the artist, who transformed it into an exhibitable, inhabitable mechanism from which paintings, light spheres, neon tubes, video monitors, and boomboxes were hung. Here we reach a level where lateral or differentiated vision is no longer privileged, and all the senses become involved. Once again, Armleder has succeeded in constructing a differentiated system that recapitulates the art of this century, from Boccioni's painting of *THE RISING CITY* to Tatlin's spiral sculpture of the *MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL*, and in which the contemporary multisensory individual, by participating in the experience, meets up with the original of that species. That is, we become aware of the similarity between art and culture, between the origin and the contemporary, and we realize that art, like life, is something in which one must participate, because one cannot take it in at single glance.

(Translated from the Italian by Stephen Sartarelli)

JOHN M ARMLEDER, TOWER, 1996, *Le Consortium, Dijon. Scaffolding, audio and video tapes, lights, Perspex, S-8 films, paintings on canvas / TURM, Gerüst, Ton- und Videobänder, Licht, Perspex, Super-8-Filme, Bilder auf Leinwand.*



John Armleder At Any Speed

SPARK VETT: Stell die Musik leiser.

Ich kann das Band mit diesem Lärm nicht mehr hören!

JOHN ARMLEDER: Du meinst, stell die Musik leiser und lass den Lärm?

SV: Das ist keine Musik.

JA: Ich habe mal einen Essay geschrieben mit dem Titel «Die unvermeidliche Musik». ¹⁾ Natürlich gab es darin auch einen Absatz über John Cage – jeder Ton ist Musik usw. Ich erinnere mich, dass Cage ständig Alan Watts zitierte. Eines Tages fragte ich Alan Watts, was er über Musik denke, über John Cage und so. Er murmelte nur etwas wie, die moderne westliche Musik sei elektronisch generierter Unsinn und dass Musik Harmonie sei, und nicht Lärm.

SV: Ich verstehe kein Wort. Stell leiser! Was hast du gesagt?

JA: Es ist *Gagaku*.

SV: Ich weiss, du sagst immer, dass ich das bin, aber diese kreischende Musik macht es auch nicht besser.

JA: Es ist *Gagaku*.

SV: Was?

JA: *Gagaku!* Die Musik, nicht du, Blödmann!

SV: Ja und?

JA: Nun, vielleicht interessiert es dich, dass wir

SPARK VETT schreibt regelmässig für *Just Confused* (London) und *Dazed, dazed, dazed* (Hollywood). Er arbeitet auch als Moderatedaktor bei *Heavenly Prause*, nachdem er bei *P.P. Pose* weniger willkommen war. Bekannt wurde er durch seinen gemeinsamen Auftritt mit Dennis Hopper anlässlich der *Stars Bowl Badminton Championship* 1983 in Venice Beach. Er lebt in Beverly Hills.

diese Musik oft während unseren Happenings in den späten 60er Jahren spielten. Aber sie hat auch irgendwie etwas mit meinen heutigen Installationen zu tun.

SV: Also werde ich das wohl einfach aushalten müssen... was ist schon *Kugakuga!*

JA: Traditionelle japanische Hofmusik. *Bugaku* heisst der Tanz, der zu *Gagaku* getanzt wird. Die Musik hat zweierlei Wurzeln, chinesische und koreanische. *Togaku*, aus China, sind Tänze links herum, *Komagaku*, aus Korea, sind Tänze rechts herum. Beide Formen werden einzeln getanzt oder kombiniert in den Paartänzen *Tsugai-mai*. Die Musiker sitzen nach Instrumenten geordnet hinten auf der Bühne. Für *Togaku*, von links bis zur Mitte der Bühne, in *Komagaku* von rechts. Also sieht man die Musiker auf der Bühne sitzen, und die Tänzer bewegen sich vor ihnen. Einen Dirigenten oder eine eigentliche Choreographie gibt es nicht. Der Tradition zufolge entwickelt sich das Stück, indem alle Beteiligten kontrapunktisch aufeinander reagieren.

SV: Wenigstens erfahre ich diesmal etwas; sonst bammelst du ja nur Unsinn, wenn du etwas sagst.

JA: Weissst du, ich glaube beinahe, dass Texte über Kunst einem gewissen Muster folgen sollten, das dann überall angewendet werden kann, indem man einfach jedesmal die Namen auswechselt und einige Kleinigkeiten anpasst.

PARKER WILLIAMS: Malst du auch so?

JA: Gewöhnlich wechsele ich die Namen aus, vergesse aber den Text. Aber egal, ich würde meine Arbeiten gern auf diese Art machen, etwas wie *Gagaku* als Ordnungsprinzip aussuchen und dann so tun, als würde ich ihm folgen. Die Tänze links-

Spark Vett, Parker Williams und Sylvie Fleury sprachen mit John Armleder, um mehr über die Grundlagen seiner neueren Arbeiten zu erfahren.

herum folgen der Melodie, die Tänze rechtsherum dem Takt der Musik. Es ist auch eine Art Tweedledum-Tweedledee-Situation, wie ich sie schon öfters untersucht habe.

PW: Du siehst das also in Verbindung mit deinem Umgang mit Strukturen, die du übernommen oder selbst definiert hast und zu einer offenen Plattform für alles mögliche machst. Man weiss nie, ob du sie wirklich für eine gescheite Untersuchung benützt oder ob du sie nach dem Zufallsprinzip durchbrichst, wie du das am Anfang getan hast.

SV: Dieses *Bugabu* geht mir auf die Nerven.

JA: Nun, gewöhnlich denke ich sehr genau über ein Projekt nach und verwirkliche dann ein ganz anderes. Dabei vergesse ich, was ich tue, und schliesslich kommt etwas heraus, von dem ich nicht weiss, was es ist.

PW: Aber dann kannst du so viele Dinge darüber sagen, und es steckt so voller Querverweise, dass es offensichtlich doch nicht von nirgendwo kommt.

JA: Nein, leider nicht, aber ich gebe mir alle Mühe, dahin zu gelangen.

PW: Nach nirgendwo? Meinst du nicht, dass dir das irgendwie gelungen ist? Ich kenne jedenfalls

niemanden, der dein Werk wirklich hätte festnageln und definieren können oder der darin etwas erkannt hätte, das nicht längst wieder Lügen gestraft worden wäre.

SV: Es ist eine Strategie. Indem man jede Härte, an der man sich festhalten könnte, aufweicht, führt man einen Zustand dauernder undefiniert-heit herbei und droht damit die ganze Kunst rundum anzustecken.

PW: John würde sagen, er rutscht unablässig im Matsch der Puddingkultur herum, um vielleicht einen Blick ins Herz des Gelees zu erhaschen.

JA: Dabei fällt mir dieses Bild von meinem Vater mit Ten Shing in Nepal ein. Und die Angst, die ich als Kind hatte, als mein Vater mir verzweifelt das Klettern beizubringen versuchte. Ich wusste vorher noch nicht einmal, was Schwindel war. Das Schlimmste war immer das Herunterkommen, ich musste jedesmal wie ein Sack Kartoffeln abgeleitet werden. Berge sind viel zu hart, sie tun weh. Ich will meinen Weg in die Welt einschmelzen. Meine Kunst ist ein Auflösungsprozess, den ganzen bunten Haufen einschmelzen, dann dicht über dem heissen Brei herumflattern und die besten Stücke herausfischen. Aber du wirst natürlich wieder über meine kulinarischen Mus-Allegorien schnöden.

PW: In einer der letzten Ausstellungen hast du eine neue Serie von Skulpturen gezeigt, ähnlich wie die, welche ich 1993 in New York gesehen habe, fluoreszierendes Plexiglas, das zu fragilen lichtleitenden futuristischen Formen verschmolzen war. Da waren auch die silberspiegelnden Plastikhalbkugeln, die einerseits der Überwachung dienen, aber auch eine perfekte Paraphrase des

PARKER WILLIAMS ist Schriftsteller und studiert mit Buckminster Fuller und Alan Watts. Er gründete die Garagen-Punkband *Snowpeas in Tutus*, die 1978 in Minneapolis einen Hit landete. Aus Interesse an den Schaumskulpturen der 60er und 70er Jahre und am Plexiglas publizierte er das Schlüsselwerk *Foam, Rubber, Dunlopino in Art Today* und ist heute ein gefragter Spezialist für die Restaurierung dieser Werkstoffe. Er lebt in Taos und Seattle.

Ideals des Malers abgeben, eine Fischaugen-Situation, wie sie sich jeder Quallenkünstler wie du erträumt. Wie die Op-art-Bilder, die dich jetzt anscheinend beschäftigen, vereinen diese Arbeiten jene unklaren Eigenschaften, die man für extrem formal hält, die aber alle zusammen genau diesen formalen Zugriff gegenstandslos machen. Es ist wie wenn du deine konzeptuellen Larry-Poons-Schüttbilder machst oder uns verwirrst, indem du dich in den 80er Jahren als Neo-Geo-Anhänger oder in den 70er Jahren als Fluxuskünstler im Gefolge der Hippybewegung missverstehen lässt. Deine Strategien, deine Formate rezyklieren sich in sich selbst. Eine Installation aus dem Jahr 1967 besteht aus einem Gerüst, beweglichen Teilen und aus elektronischer Musik, die du aufgezeichnet hast. 1997 sind sie wieder da: Gerüste, Disco-Spiegelkugeln, Videos und ein paar musikalische Beliebigkeiten. Die späten 60er Jahre bestanden aus verstreuten Schmutzpartikeln oder Glitzernebeln, und nun strotzen sie von Metallabfällen und Blumen in Gummipneus.

JA: Vielleicht ist das eine Art zeitverschobene Tarnung. Mich interessieren alle Möglichkeiten, Werke zum Verschwinden zu bringen. Sich an eigenen Werken zu vergehen ist eine Lösung, die Aussagen von anderen zu missbrauchen ist vielleicht auch eine. Ich bin geradezu süchtig nach diesen Werbeblöcken der privaten Fernsehsender, und ich denke darüber nach, wie ich meinen eigenen Wunder-Reiniger entwickeln könnte. *This carpet has had it!*

PW: Ja, und: *what a mess!*²⁾

SYLVIE FLEURY: Hallihallo!

SV: Hallo, setz dich zu uns. Und sag, was für Musik du hören möchtest!

PW: Ihr habt was über Wahrnehmung gesagt, das Ausstellen von Werken.

SF: Apropos Wahrnehmung, ich mochte diese Henry-Flynt-Sachen, von denen du kürzlich erzählt hast.

SV: Was war das?

SYLVIE FLEURY ist Künstlerin. Sie lebt und arbeitet in Genf und stellt diesen Herbst bei Bob van Oursow in Zürich sowie bei Postmasters in New York aus.

JA: Pseudo-Risikospiele. Flynt beschreibt eine Reihe von Übungen. Eine der schönsten geht so: Man sitzt auf einem Stuhl und hält den Sitz mit beiden Händen fest, im Bewusstsein, dass jeden Moment eine Umkehr der Gravitation stattfinden könnte, so dass der Stuhl am nun nach oben gekippten Boden hänge und man sich am Sitz festkrallen müsste, um nicht zur Decke hinunterzustürzen.

SF: Das sollten wir jetzt machen, statt nur unsere Gedanken auf den Kopf zu stellen.

JA: Stellen wir doch alles auf den Kopf.

PW: Was ist mit deinen alten Filmen?

JA: Du meinst *At Any Speed*? Nun ja, so lautete die Anweisung, man konnte sie so schnell projizieren, wie man wollte, wie das bei Super-8-Projektoren manchmal möglich war.³⁾ Auch die Tonspur konnte man in beliebigem Tempo laufen lassen. Ich erinnere mich noch an die alten Plattenspieler, die mit 78 Touren liefen, wo man die Geschwindigkeit mit einem kleinen Hebel einstellen konnte. Da die Tonaufnahmen damals noch nicht so präzise waren, konnte man die Platte damit korrigierend beschleunigen.

SV: Dass du uns ermöglichst, dein Werk beliebig zu verändern, gehört zu deiner Philosophie, nicht?

PW: In den 70er Jahren gab es doch die Performances, in denen du auf der Bühne sitzend Platten gespielt hast und jeweils jemanden aus dem Publikum gebeten hast, ein Lied lang auf der Bühne Platz zu nehmen als eine Art lebendes Bild. Manche Leute wurden nervös und wären froh gewesen, du hättest den Plattenspieler schneller laufen lassen.

JA: Manche liefen in der Hälfte des Stücks davon, andere begannen zu kichern.

PW: Da hast du den Zeitrahmen offengelassen. Mitte der 70er Jahre hat dich Paul McCarthy beauftragt, ein Radioprogramm für eine ganze Woche zusammenzustellen.⁴⁾ Einmal hast du eine Stunde lang das Geräusch gesendet, das beim Rudern mit den Leuten von Ecart auf dem See entstanden war. Da gab es kein Ausbrechen aus deinen zeitlichen Vorgaben.

JA: Manche stellen das *Gagaku* ab, andere nicht.

PW: Du gehst mit deinen eigenen Ausstellungen wie ein Kurator um. Als ob du den Künstler, der die Werke geschaffen hat, nicht kennen würdest, oder nicht ganz verstanden hättest, worum es ihm geht... Das könnte auch für andere Künstler zutreffen, in Ausstellungen, bei denen du tatsächlich als Kurator wirkst.

JA: Die Elemente einer Ausstellung, an der ich beteiligt bin, egal ob es sich um meine Werke oder die von jemand anderem handelt, werden herangezogen, um etwas darzustellen, was unter Umständen wenig mit der Bedeutung der einzelnen Werke zu tun hat. Aber andererseits ist man mit dem Gefühl vertraut, dass Kunst oder Kunst-erzeugnisse nur Reprisen sind. Man muss sich heute darüber im klaren sein, dass auch eine Reprise eine genuine und unvergleichliche Erfahrung ist. Vielleicht sogar noch einmaliger als die Erstausführung, insofern sie an Mehrschichtigkeit gewinnt; weil sie zugleich zu ihrem eigenen Hintergrund wird. Sie wird zum Dekor, zum Bühnenbild oder einfach zu einem Echo. Die wiederholte Wiederaufnahme von allem Wissen und Schaffen ist eine letzte Provokation. Sie eröffnet neue Möglichkeiten, indem sie vorgegebene Identifikationsprozesse zerstört. Darum geht es heute.

SV: Erklärst du so die Ausstellungen und Veranstaltungen, die du in letzter Zeit kuratiert hast?

JA: Ganz so einfach ist das nicht. Es handelt sich um eine ganze Bandbreite von ganz unterschiedlichen Projekten.

PW: Ja, ich bin dem etwas nachgegangen. Zunächst sind da all die Sachen, die du mit Ecart gemacht hast, Gruppenarbeiten usw. Von da müssen auch noch Einflüsse vorhanden sein. Dann waren da die Ausstellungen mit Statement-Charakter, etwa «Peinture Abstraite» (1984)⁵⁾ oder die «Teu-Gum Show» (1981)⁶⁾, die mir wie ein Vorläufer deiner neueren Projekte vorkommen. Dann gibt es noch gemeinschaftliche Unternehmungen, wie die AMF-Tour, zusammen mit Sylvie und Olivier Mosset.⁷⁾ Und schliesslich die Veranstaltungen, in denen du vom Informationsüberfluss sprichst.

JA: Es gibt eine Reihe solcher Projekte, die weitergehen. Das hat mit Grenzen zu tun. Es interes-

siert mich zu wissen, wo die Linie zu Ende ist, welches die Oberfläche der Kunstwerke ist, wie sich ihre physischen Eigenschaften auswirken, ob überhaupt etwas von all dem zählt. Da man jeden Informations-Chip herausgreifen und etwas damit anfangen kann, glaube ich, dass alle Kunstwerke in einem gewissen Bereich gegeneinander immun sind, woanders aber einander anstecken können. Das Überlagern und in Verbindung Bringen von Kunstwerken in einer Ausstellung wie jener von Art & Public in Basel⁸⁾ untersucht unter anderem genau das. Auch die Ausstellung, die ich jetzt gerade vorbereite, mit transparenten oder durchscheinenden Kunstwerken aus verschiedenen Epochen, wo man Kunstwerke durch andere hindurch und durch Reflexionen weiterer Werke wahrnimmt, folgt dieser Idee. In der Ausstellung «Ne Dites Pas Non!» im Mamco und in den Deichtorhallen habe ich eine Art ausgleichende «Geographie» angewandt. Ein bestimmtes Werkinventar wurde in mehreren Räumen auf genau gleiche Weise wiederholt. Zum Beispiel stiess man in jedem Raum an derselben Stelle auf ein Landschaftsgemälde, ein Porträt, ein geometrisch abstraktes Bild, ein Bett, einen Lehnstuhl oder einen Fernseher, auf dem ein Film lief. Die Wiederholung dieser Kombination machte sich über eine bestimmte Auffassung von Demokratie lustig; jedes einzelne Element wurde durch die gleiche wissenschaftliche Beschreibung veredelt. In «Don't Do It!»⁹⁾ zeigte ich kürzlich drei Klischeesituationen, die dem entsprachen, womit ein etwas beschränkter Kurator jederzeit aufwarten könnte. Diese Karikatur zeigt vielleicht, dass nicht-beschränkte Kuratoren sich nicht anders verhalten würden. Das ging so: Im einen Raum sah man auf einem Videomonitor Filme, die aus statisch aufgenommenen Einzelaufnahmen von Bildern zusammengesetzt waren, Bilder, die man anderswo im Museum in natura betrachten konnte. Im zweiten Raum hingen Polkadot-Bilder an Wänden, die durchgehend mit einem Polkadot-Muster bemalt waren. Im dritten Raum lag in einer Ecke ein Häufchen von Objekten, wie es auf jedem Trottoir liegen könnte, bereit für die Müllabfuhr. Alle Objekte waren offensichtlich solche,

die in der modernen Kunst eine wichtige Rolle spielten, so ein Flaschentrockner, Leuchtröhren, Coca-Cola-Flaschen, Campbell-Soup-Büchsen usw. Eine neue Version davon, eine Art vergrösserte Kopie dieses Originals, wird diesen Herbst im Le Magasin in Grenoble gezeigt.

S F : Ich weiss, dass du diese Ausstellungen konzeptuell angehst, aber offensichtlich entstehen daraus unabhängige visuelle Erfahrungen, Arbeiten, die dir ebenso wichtig sind wie deine eigenen Werke und Ausstellungen. Ich glaube nicht, dass sie von jemand anderem gemacht werden könnten, genausowenig wie deine eigenen Arbeiten, auch wenn du oft das Gegenteil behauptest.

J A : Ja und nein. Manche unserer kollektiven Erfahrungen decken eine grosse Bandbreite von Möglichkeiten ab. Nimm zum Beispiel die Arbeiten, die du für mich gemacht hast, die wie meine oder wie deine aussahen, oder die Ideen, die wir füreinander hatten: Wir haben diese Sachen in getrennten, völlig verschiedenen Werken verwendet usw. Wenn ich meine Arbeit betrachte, so bin ich der aufrichtigen Überzeugung, dass jemand anders dafür verantwortlich ist, und es kommt auch vor, dass ich beim Betrachten eines Werks von jemand anderem das sichere Gefühl habe, dass ich dafür zuständig bin.

S F : Wie passt die Ausstellung in Braunschweig zu dem, was du eben gesagt hast?

J A : «504» ergab sich aus der Gelegenheit, die sich meinen Studenten und mir an der Akademie in Braunschweig bot.¹⁰⁾ Die einzigen Vorgaben waren ein grosser Lagerschuppen und ein kleines Budget. Die Ausstellung wurde als eine Art kaleidoskopische Struktur konzipiert oder wie eine Babuschka-Puppe, die immer wieder eine kleinere Puppe enthält. Die leere Halle wurde selbst zum Ausstellungsobjekt, eine weitere Attraktion war ein Turm, der fast bis zur Decke reichte und um den herum vierzig Autos parkiert waren. Nun wurden Künstler eingeladen, Arbeiten zu entwerfen, die in den Autos oder irgendwo im Raum ausgestellt werden sollten. Die meisten Arbeiten entstanden unter der kuratorischen Begleitung der Studenten. Jedes Element der Ausstellung eröffnete neue Erfahrungsmöglichkeiten für jedes

andere Ereignis innerhalb des Ganzen. Die visuellen und akustischen Interferenzen der einzelnen Werke führten zu einer unbeschreiblichen Situation, in der alle herkömmlichen vernünftigen Wahrnehmungsmuster versagen mussten. Was ich wohl an diesem Projekt am meisten mag, ist, dass es im Kern provokativ ist, aber eher leise und subtil neue Wahrnehmungsmodi propagieren will.

P W : Diese Ausstellung entstand aus der Form der Zusammenarbeit; Künstler führten Werke von andern aus, einige sandten ihre Anweisungen per Post usw. Hast du nicht das Gefühl, dass Erfahrungen aus den 60er Jahren hier wieder aufleben?

J A : Wenn man in einer riesigen Cyber-Disco ein Stück wiederaufführt, das früher von Pfadfindern in einer Scheune inszeniert wurde, dann lässt man sich nicht von Nostalgie leiten. Nein, auch wenn man denselben Stift verwendet, so schreibt man deshalb noch lange nicht denselben Text. Selbst dann nicht, wenn man dieselben Worte benützt oder dasselbe Papier. Es ist ein neuer Tag und ein anderer Planet – und Zeit für eine Pause.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) In: *Cahiers de Contrechamps. Musique du XXème siècle*, Genf 1980, S. 19–21.

2) Zitat aus einem amerikanischen Sales-TV-Werbespot.

3) *Why Not Stop?* Filmsammlung, 1968–1977, Super-8.

4) «Ecart on Close Radio», kuratiert von Paul McCarthy, Los Angeles 1977.

5) «Peinture abstraite» (Fontana, Ryman, Palermo, Federle, Mosset, Rockenschau u.a.), Ecart, Genf 1984.

6) «Teu-Gum Show» und «The 16 Italians» (John Ahearn, Kiki Smith, Genesis P. Orridge, Tom Otterness, Gustav Metzger usw.), Centre d'Art Contemporain, Genf 1981.

7) Elf Ausstellungen zwischen 1990 und 1995 in Amerika und Europa.

8) «The Pudding Overdose», Art & Public, ART 26, Basel 1995.

9) «Don't Do It!», 1997, Mamco, Genf; und auch in «Dramatically Different», Le Magasin, Grenoble.

10) «504» (Maurizio Cattelan, Lawrence Weiner, Haim Steinbach, Christian Marclay, Julian Opie, Liam Gillick, Adrian Schiess, Karen Kilimnik, Vanessa Beecroft u.a.), Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig 1997.

JOHN M ARMLEDER, *NE DITES PAS NON!*, 1996–1997,
installation view at the exhibition "Home Sweet Home,"
Deichtorhallen Hamburg, 1997 / Teilansicht der Installation
im Rahmen der Ausstellung «Home Sweet Home».

(PHOTO: SNUK STUDIO, HAMBURG)



John Armleder At Any Speed

SPARK VETT: Turn down the music. I can't hear the tape with that noise!

JOHN ARMLEDER: You mean turn down the music and leave the noise?

SV: That's not music.

JA: I wrote an essay once titled "The Music Inevitable."¹⁾ Of course, there was a paragraph on John Cage—any sound is music, and so on. I remember Cage quoting Alan Watts so often. One day I asked Alan Watts what he thought about music, Cage, and so on. He just mumbled something about modern Western music as electronically generated stupidity, and that music was harmony, not noise.

SV: I can't hear you. Turn it down! What was that you said?

JA: It is *Gagaku*.

SV: I know, you keep on saying that that's what I am, but that squeaky music won't help.

JA: It's *Gagaku*.

SV: What?

JA: *Gagaku!* It's the music, not you, stupid!

SV: So what?

JA: Well, for one thing you might want to know that we used to play it a lot during our happenings in the late sixties. But there is something that relates somewhat to the configuration of my installations today.

SV: So, I guess I'll have to suffer through the experience... What's *Kugakuga* anyway!

SPARK VETT writes regularly for *Just Confused* (London) and *Dazed, dazed, dazed* (Hollywood). He also works as a fashion editor for *Heavenly Prause*, after having been rejected at *P.P. Pose*. He has become famous for his team performance with Dennis Hopper in the *Stars Bowl Badminton Championship* of 1983 in Venice Beach. He lives in Beverly Hills.

JA: Traditional Japanese court music. *Bugaku* is dance performed to the *Gagaku*. There are two origins to the music, Chinese and Korean. *Togaku*, of Chinese origin, is known as dances to the left; *Komagaku*, of Korean descent, as dances to the right. Dances are performed in either mode or combined in the paired dances *Tsugai-mai*. The musicians sit at the back of the stage, ranged according to instrument. In *Togaku*, from left aisle to center stage, in *Komagaku* from right to center stage. So the stage visuals propose the musicians sitting and the dancers in front of them. There is no conductor or choreography as such. According to traditional cues, the piece proceeds as all performers react in counterpoint.

SV: At least I'm learning something this time; usually you just babble nonsense as a kind of statement.

JA: Well, as you know, I tend to believe that appreciation texts about art need just one model, and that it is good enough to be applied to all by just changing names each time and shuffling a few things around.

PARKER WILLIAMS: Is this how you paint?

JA: Well, generally I change the names but I forget the text. But anyway, I'd like to do my things this way, you know, electing some kind of system like *Gagaku*, and just pretend I follow it. The dances to the left are danced to the melody, and the dances to the right keep time with the meter of the piece. There is also a Tweedledum and Tweedledee situation here, which I have dedicated some research to quite often before.

PW: So you see this in conjunction to your use of structures, inherited or defined by you, set up as free and open platforms. One never knows if you

*Spark Vett, Parker Williams and
Sylvie Fleury talk to John Armleder and
try to learn more about the roots of
his new works.*

capitalize on some kind of intelligent investigation then, or break it down using chance systems, as I know you used to at the beginning.

SV: This *Bugabu* is getting on my nerves.

JA: Well, usually I think quite specifically about a project and end up building quite precisely another one. Then I forget what I am doing and come up with something I know nothing about.

PW: But then you have so many things to tell about it, it's so cross-referential that it's obvious that it doesn't come from nowhere.

JA: No, I am afraid not, but I make every effort to get there.

PW: Nowhere? Don't you feel you have achieved something like that? I am aware of no one who has really pinned down your work, given it a definition, made something of it that you won't crush in your equalizing enterprise.

SV: It's a strategy. By soaping up all the asperities one could cling to, one declares a permanent state of undefinition, and tends to inflict this on all art around.

PW: John is always climbing on the slopes of jello culture, peeking in the heart of the aspic, he would say.

JA: That picture of my father with Ten Shing in Nepal comes back to me. And the terror I felt when my father used to try desperately to train me

as a kid to rock-climb. I hadn't even yet experienced vertigo. The worst was the way down, and I ended up having to be abseiled to the ground like a sack of potatoes. Mountains are too hard; they hurt. I want to melt my way along. My art is a process of dissolution, blending the great jumble, fluttering close to the hot-sauce dips and selecting prime pickles. Well, I guess you'll kvetch again about my culinary-porridge allegories.

PW: One of your latest shows included a new set of sculptures like the one I first saw in New York in 1993, sheets of fluorescent Plexiglas melted into decayed light conductor futuristic shapes. Together there were the silver-mirrored, plastic half-domes that are surveillance devices as well as the perfect paraphrase of the painter's ideal, the fish-eye event any jellyfish artist like you dreams about. Like the op art paintings you seem to be involved with now, these works combine those ambiguous virtues you fancy to be extremely formal, which together dematerialize that very formal grasp. It's like when you produce your conceptual Larry Poons pour paintings, or confuse us by letting yourself be picked up as a neo-geo eulogist in the eighties or a hippified fluxist in the seventies. Your strategies, your formats, recycle themselves internally. A 1967 installation shows scaffoldings, kinetic devices, and electronic music that you recorded. In 1997 here they come again: scaffoldings, disco mirror balls, videos and musical what-nots. The late sixties were just scattered dirt pieces or glitter mists and now they are full metal dumps and flowers growing in rubber tyres.

JA: Perhaps it's time-delay camouflage. I am interested in all the ways it's possible to make works disappear. Abusing one's own production is a solution, misusing statements by others as well

PARKER WILLIAMS is a writer and studies with Buckminster Fuller and Alan Watts. He founded the punk garage band *Snowpeas in Tutus*, which landed a hit in Minneapolis in 1978. His interest in Plexiglas and the foam sculptures of the sixties and seventies led to the publication of a definitive study, *Foam, Rubber, Dunlopino in Art Today*. He is much in demand as a specialist on the restoration of these materials and lives in Taos and Seattle.

JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED (FURNITURE SCULPTURE)*, 1994,
rubber tires, soil, flowers, 55 1/8" in diameter, Art & Public, Geneva /
Gummireifen, Humus, Blumen, 140 cm Durchmesser.
(PHOTO: I. KALKKINEN)



perhaps. I am addicted to these commercials on cable TV and I am looking into how to build my own *Miracle Eraser*. *This carpet has had it!*

PW: Yes, *what a mess!*

SYLVIE FLEURY: Peekaboo!

SV: Hello, join the crowd. And choose the music!

PW: You said something about perception, displaying the work.

SF: Talking of perception, I liked these Henri Flynt activities you were talking about the other day.

SV: What was that?

SYLVIE FLEURY is an artist who lives and works in Geneva. This fall she has a show at Bob van Oursow, Zurich, and in November at Postmasters, New York.

JA: Mock risk games. In these events Flynt describes a set of exercises. One of the nicest is to sit down on a chair, holding the seat with both hands, expecting at any moment a sudden reversal of gravitation in such a way that the chair would cling to the upturned floor somehow, and that one must grasp the seat in order not to crash down to the ceiling.

SF: We should all be doing that now together instead of turning our minds upside down.

JA: Let's turn everything upside down.

PW: What about your old movies?

JA: You mean *At Any Speed*? Well, yes, they were labeled that way, they could be projected at any speed you wished, as S8 projectors sometimes allowed.²⁾ You could play the sound tapes at any speed also. I remember the old turntables, the 78rpm ones, where you could also adjust the speed with a little trigger. Because the recording was not so precise then, it gave you the chance to drive the shellac to correct it.

SV: That you enable us to operate your work in any way we wish is some kind of philosophy of yours, isn't it?

PW: There were those performances in the seventies where you would be on stage playing records, asking for someone from the audience to sit on stage for the duration of a song as some kind of tableau vivant. Some people got nervous and would have been happy to see you speed up the turntable.

JA: Some left half way through the piece, some started to giggle.

PW: So you maintained a free time frame. In the mid-seventies Paul McCarthy had you curate a week-long program of radio broadcastings.³⁾ One day you broadcasted for one hour the sound of rowing on the lake with Ecart. No way of escaping your time device there.

JA: Some turn off the *Gagaku*, others don't.

PW: You handle your own shows in a kind of curatorial way. It's as if you did not know the artist who produced the works, or perhaps had not even well understood what he is up to... This could apply also to other artists in exhibitions you, in fact, do curate.

JA: The components of a show I am involved with, whether my own works or someone else's, are called in to stage an event which possibly has little to do with what the components mean individually. But then again you know the feeling that art or art products are only reruns. Now it must be understood that a rerun is a genuine experience, equal to no other. Possibly more unique than the first run. In the sense that it acquires stratified qualities; that besides acting on stage it becomes simultaneously its own background. It's a decor, a stage set or just an echo. The over-rerunning of all knowledge, all creations is an ultimate provocation. It opens fields in new ways by destroying given identification processes. This is today.

SV: Is this how you explain the shows and events you recently curated?

JA: It's not so easy. There is a range of projects which are all quite different.

ing where the line stops, what's the surface of the artworks, how their physicality performs, if any of all that counts. Since one isolates any chip of information and makes something out of it, I believe that all artworks are immune to each other in one realm and infected by each other otherwise. Overlapping artworks in an exhibition like I did for Art & Public in Basel⁷⁾ investigates that, among other things. The show I am preparing of all transparent or translucent artworks from different times, where one perceives artworks through others and through the reflections of more, follows that idea as well. In "Ne Dites Pas Non!"⁸⁾ at the Mamco and the Deichtorhallen I used an equalizing geography. A specific inventory of works was repeated in several rooms exactly in the same way. For instance, in each room at the same location one would find a landscape painting, a portrait, a geometric abstraction, a bed, an arm-



JOHN M ARMLEDER, UNTITLED, 1993,
scrap metal, dimensions variable,
John Gibson Gallery, New York, 1993 /
OHNE TITEL, Metallabfälle.

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED, 1993,
flowers (narcissus), crystal, rubber, soil,
lights, installation view,
Gilbert Brownstone, Paris / OHNE TITEL,
Installation mit Blumen (Narzissen),
Kristall, Gummi, Humus und Lichterkette.



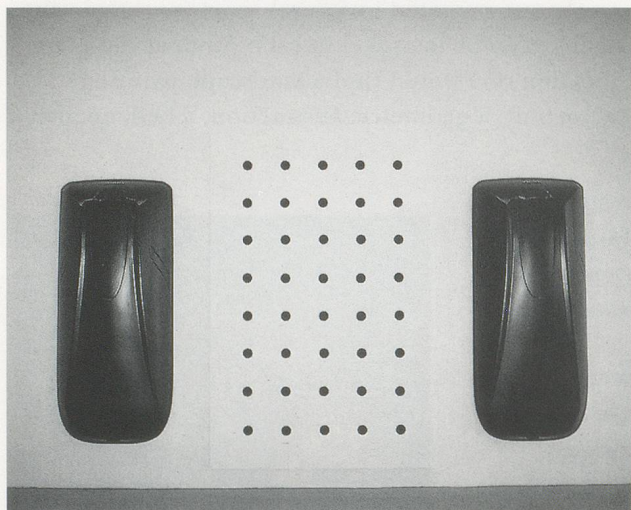
PW: Yes, I've made a bit of research. First there are all the things you did with Ecart, the cooperative works and so on. There must be some influence still lingering from that. Then there were the statement shows such as "Peinture Abstraite" (1984)⁴⁾ or the 1981 "Teu-Gum Show"⁵⁾ which seems to me like a forerunner of your more recent projects. Then there are associations such as the AMF tour that you put together with Sylvie and Olivier Mosset.⁶⁾ And finally, the set of events in which you talk about information overload.

JA: There's an ongoing series of such projects. It has to do with frontiers. I am interested in know-

chair or a TV set playing a movie. The repeated puzzle mocked some kind of democratic order, each element dignified by the same scientific description. In "Don't Do It!"⁹⁾ recently I showed three cliché situations any dumb curator would tend more or less to come up with. This caricature shows perhaps also that not-dumb curators are not so different. Anyhow this is how it went. In one room, video monitors showed full-frame static shot films of paintings that could actually be seen elsewhere in the museum. The second room had an all over polka-dot pattern wallpainting on which were exhibited polka-dot pictures. The

third room had in a corner a dump of objects as left on the sidewalk to be picked up as garbage. All objects were distinguishably seminal artifacts of modern art such as a bottle holder, fluorescent tubes, Coca-Cola bottles and Campbell soup cans and so on. A new version, a sort of large-scale clean copy of the original, will be exhibited this fall at the Magasin in Grenoble.

SF: I know you arranged these shows conceptually, but obviously they emerge as independent visual experiences, as pieces you care about in the same terms as your own works or exhibitions. I don't believe they could be done by someone else,



JOHN M ARMLEDER, *UNTITLED (FURNITURE SCULPTURE)*, 1995, acrylic on canvas and fiberglass cases, installation view, Klaus Nordenhake Gallery, Stockholm / Acryl auf Leinwand und Fiberglasboxen.

ARMLEDER'S CLASS, installation view at the exhibition "504" in Braunschweig, 1997 / KLASSE ARMLEDER, Installation im Rahmen der Ausstellung «504», Braunschweig. (PHOTO: ANDREA BÖNING)

just as your work could not, in contrast to what you often claim.

JA: Yes and no. Some of our collective experiences cover a full range of possibilities. For instance the works you did for me which looked like mine or looked like yours or the ideas we had for one another: we performed these same pieces in separate, totally different works, and so on. When I look at my work I genuinely believe someone else is responsible for it and it also happens that, looking at someone else's work, I genuinely believe I am in charge.

SF: How does the show in Braunschweig fit in?

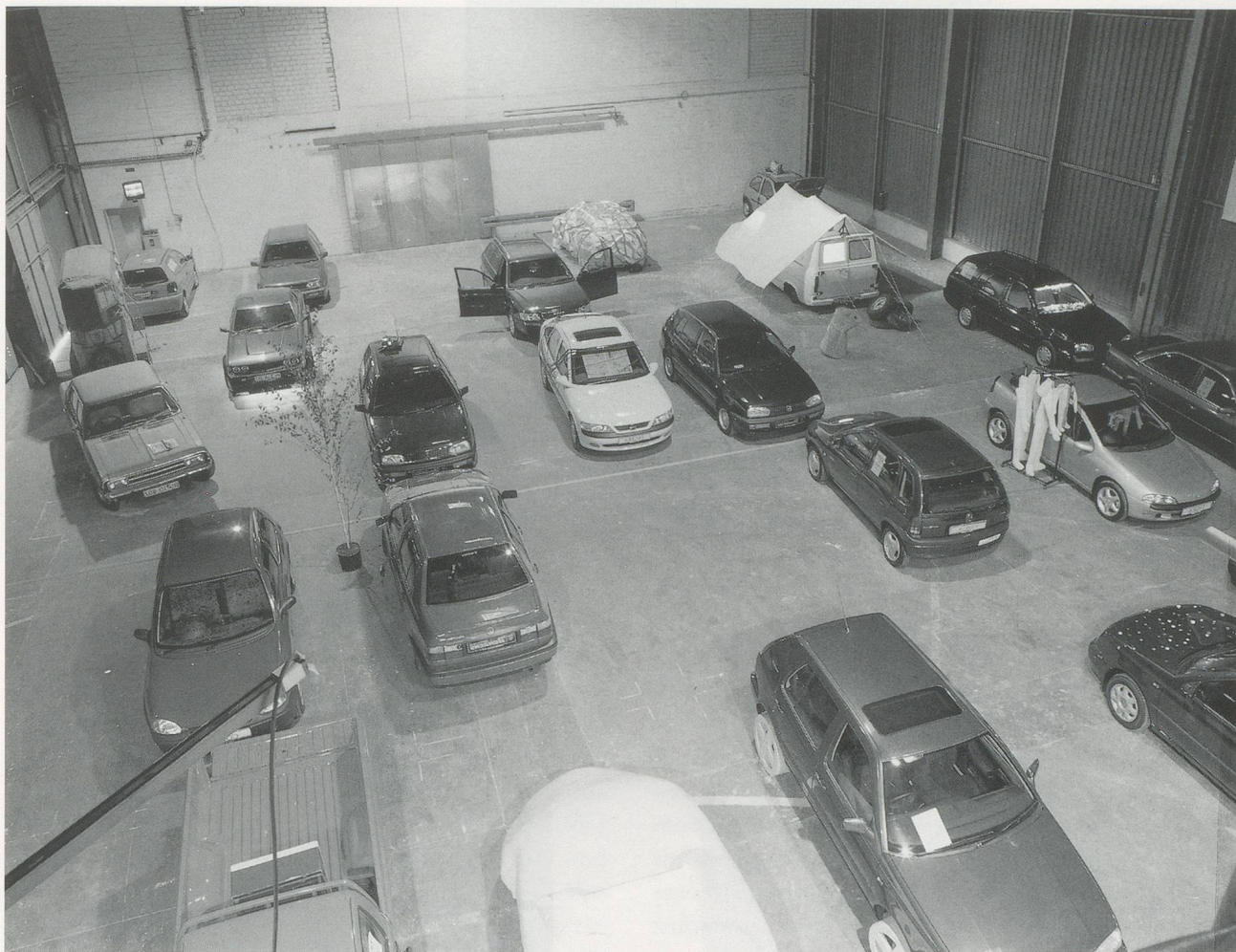
JA: "504" emerged out of an opportunity given

to the students of my class and myself at the Braunschweig Academy.¹⁰⁾ The only given frame was a large warehouse factory shed and a small budget. The show was conceived as some kind of kaleidoscopic structure or like a matroshki. The empty hall became an exhibit itself with a second show staged in a tower reaching almost to the ceiling with forty parked automobiles. Then artists were invited to conceive works to be exhibited inside the cars or anywhere else in the space. Most works were constructed under the curatorial supervision of the students. Each element of the show(s) generated new opportunities to experi-

ence each event of the ensemble. The visual and aural interferences of each piece led to an indescribable situation where all reasonable, acquired systems of perception seemed utterly obsolete. And I believe the achievement I like most in this project is that it's substantially provoking yet somewhat subdued and subtle in generating the reassessment of modes of perception.

PW: That show was engineered in a cooperative way; artists constructed works by others, many sent instructions by mail, and so on. Don't you feel that something of your sixties experience is present again today?

JA: If one reenacts in a huge cyberdisco a play



first staged by boyscouts in a barn, I don't think that one has to be embarrassed by nostalgia. No, no. Using the same pen doesn't mean writing the

same text. Even if it's the same words, as a matter of fact, or the same paper. It's another day, it's another planet—and it's time for a break.

1) In: *Cahiers de Contrechamps. Musique du XXème siècle* (Geneva, 1980), pp. 19–21.

2) *Why Not Stop?* Film compilation, 1968-1977, Super 8.

3) "Ecart on Close Radio," curated by Paul McCarthy, Los Angeles, 1977.

4) "Peinture Abstraite" (Fontana, Ryman, Palermo, Federle, Mosset, Rockenschaub, etc.), Ecart, Geneva, 1984.

5) The "Teu Gum Show" and "The 16 Italians" (John Ahearn, Kiki Smith, Genesis P. Orridge, Tom Otterness, Gustav Metzger, etc.), Centre d'Art Contemporain, Geneva, 1981.

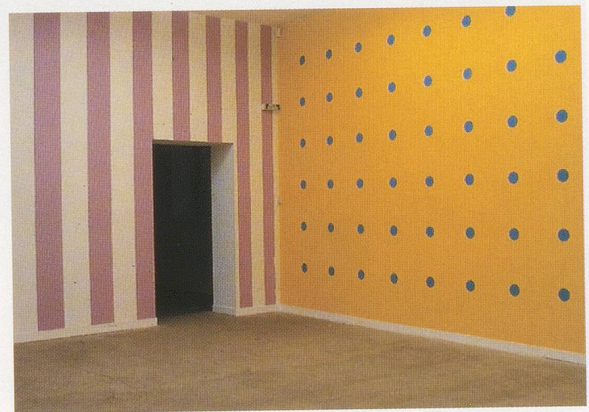
6) Eleven exhibitions between 1990 and 1995 in America and Europe.

7) "The Pudding Overdose," Art & Public, ART 26, Basel, 1995.

8) "Ne Dites Pas Non!" Mamco (Musée d'art moderne et contemporain), Geneva, 1997, and in: "Home Sweet Home," Deichtorhallen, Hamburg.

9) "Don't Do It!" Mamco, Geneva, and in: "Dramatically Different," Le Magasin Grenoble, both 1997.

10) "504" (Maurizio Cattelan, Lawrence Weiner, Haim Steinbach, Christian Marclay, Julian Opie, Liam Gillick, Adrian Schiess, Karen Kilimnik, Vanessa Beecroft, etc.), Zentrum für Kunst, Medien und Design, Braunschweig, 1997.



JOHN M ARMLEDER,
 exhibition views at Art & Public, Geneva,
 1996/97, including: LIBERTY DOME
 (FURNITURE SCULPTURE), 1996, reflecting
 Perspex installation; UNTITLED, 1996,
 red Perspex sculpture, 46 $\frac{7}{8}$ x 38 $\frac{5}{8}$ ";
 UNTITLED, 1996, painted wall with acrylic
 paintings on canvas /
 Ausstellung bei Art & Public, Genf 1996/97,
 u. a. mit: FREIHEITSKUPPEL
 (FURNITURE SCULPTURE), spiegelnde
 Perspex-Installation; OHNE TITEL, rote
 Perspex-Skulptur, 119 x 98 cm; OHNE TITEL,
 Wandmalerei und Acrylbilder auf Leinwand.
 (PHOTOS: ART & PUBLIC)

 LIONEL BOVIER

Jeder Künstler schafft mit seinem Werk auch eine diesem eigene Ökonomie. Tatsächlich gehört zu jeder künstlerischen Tätigkeit jeweils eine geeignete – strukturell bedingte – Produktionsweise. Von John Armleder könnte man sagen, dass er Konsolidierungsprozesse generell verabscheut, hingegen das Prinzip des Wieder-ins-Spiel-Bringens liebt. Entsprechend gestaltete er im Sommer 1994 seine Retrospektive im Le Capitou in Fréjus; statt seine Entwicklung während nahezu dreissig Jahren feierlich auszubreiten, entwarf er geradezu eine Strategie der Störung dieses Konzepts.¹⁾ Wo man erwartet hatte, dass die Werke sich in einer wie auch immer gearteten Ordnung präsentieren würden, und wäre es nur eine zeitliche, sah man sich getäuscht, denn ihr Nebeneinander unterstrich nur noch das Flüchtige der Zeichen und das Unbeständige ihrer Bedeutung. Durch die Verwendung des Kreises etwa fühlte man sich abwechselnd an Rodchenko, Picabia, Baldessari, an die Op-art oder die Systematik des abstrakten Konstruktivismus erinnert oder daran, dass Referenzen an frühere avantgardistische Strömungen auch dazu dienen konnten, Zufallselemente eines Papierbogens (Flecken, Risse) mit einzubeziehen oder ein umgekipptes Möbelstück wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Natürlich ist dies eine Reaktion des Künstlers auf die Auflösung der Moderne in einer undifferenzierten Kulturmasse, in die einfach alles eingeht: *Mondrian und Vasarely, Matthieu und Pollock, die Kubisten und die Kinetiker und wer immer, Frank Lloyd Wright, Spirou, Picasso und Carzou...*²⁾ Aber auch wenn diese Haltung in Zitaten und Appropriationen zum Ausdruck kommt, so führt sie, anders als bei Peter Hal-

LIONEL BOVIER ist freier Kunstkritiker und Kurator. Er lebt in Genf.

Egal was und von wem

ley, Jeff Koons oder Richard Prince, nicht zu einem kritischen Diskurs. Die aus ihrem historischen und semantischen Zusammenhang gerissenen Formen verweigern jede ein für allemal fixierte Bedeutung. *Mein Anliegen*, erklärt Armleder, *ist nicht die Kritik oder Analyse der Geschichte der modernen Kunst, und auch nicht die Pflege eines bestimmten Genres oder die Entwicklung eines Stils. Meine Entscheidungsgrundlage ergibt sich aus dem natürlichen Vorrat meiner Kenntnisse, die ich als solche anwende.*³⁾ Und kürzlich fügte er hinzu: *Die Tatsache, dass es beim Zitieren eigentlich überflüssig ist, sich bewusst zu sein, dass man zitiert, wen man zitiert und in welchem Kontext, aus welcher Geisteshaltung etwas entstanden ist und zu welchem Zweck es ursprünglich geäußert wurde, verweist auf eine Befreiung von einem Moral-kodex, der bis anhin unumgänglich war. Der Grund ist, dass inzwischen sehr viel Zeit verstrichen ist.*⁴⁾

Die Ausstellung in der Galerie Art & Public in Genf, einige Monate vor der Retrospektive in Fréjus, führte bereits einige die Rezeption störende Momente ein. Dem Werkpaar PEINTURE/FURNITURE SCULPTURE (Gemälde/Möbelskulptur), das in den vergangenen zehn Jahren wesentlich dazu beigetragen hatte, ein bestimmtes Bild seiner Arbeit entstehen zu lassen und es einer bestimmten kritischen Kategorie zuzuordnen (Neo Geo, Tendenz zum Appropriationismus), wurden zum Beispiel einige einzelne Skulpturen beigefügt. Eine Materialansammlung aus dem Jahr 1994 (SANS TITRE, I'M NOT JUST ANOTHER CUTE FURRY FACE/Ohne Titel, Ich bin nicht einfach noch ein hübsches Pelzgesicht) geriet



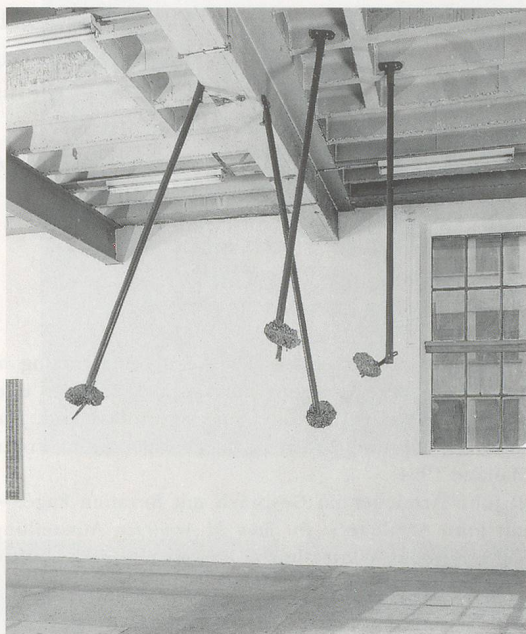
JOHN M ARMLEDER, *LABYRINTH*, 1995, *Perspex sculpture*, ca. $157\frac{1}{2} \times 157\frac{1}{2} \times 118\frac{1}{8}$ " / $400 \times 400 \times 300$ cm; *POUR PAINTINGS*, 1995, *mixed media*, $98\frac{3}{8} \times 78\frac{3}{4}$ " each / je 250×200 cm. Massimo de Carlo, Milano, 1995.

so in Widerspruch zum scheinbaren Formalismus der neuen FURNITURE SCULPTURES. Eine andere, speziell für diese Ausstellung entstandene Arbeit ohne Titel bestand aus mehreren, an Deckenbalken befestigten Schaukelstangen, an denen noch Erd- und Zementbrocken hingen; auch sie erinnerte nur noch vage an die geometrische Eleganz seiner Werke der 80er Jahre, eine Erinnerung, die zusätzlich erschwert wurde durch den bedrohlichen Aspekt des Werkes (der Betrachter musste ständig fürchten, sich an der verwirrenden Konstruktion den Kopf zu stossen). Die Arbeit schien dafür die angesprochene Entwurzelung zu thematisieren. In Wirklichkeit stehen diese «anderen» Skulpturen in engem Zusammenhang mit einem weniger bekannten Ausschnitt aus John Armleders Schaffen, jenem der Ecart-Gruppe, in deren Arbeiten solche «anti-formalistischen» Grund-

sätze häufig auftauchen. Diese Werke lieferten nun für das allgemeine Verständnis von Armleders Arbeit wichtige Anregungen zu möglichen neuen – weder wichtigeren noch definitiven – Lesarten.⁵⁾

1996 hat John Armleder in drei Ausstellungen – im Consortium Dijon, in der Villa Carlotta in Tremezzo und in der Galerie Art & Public in Genf – jeweils eine Variante eines unausgesprochenen Programms in die Tat umgesetzt; dieses scheint den Betrachter zugleich aufzufordern, Altbekanntes wieder neu ins Spiel zu bringen und sich mit der Vorstellung des Werks als Dekor auseinanderzusetzen. Ursprünglich entstand dieses Programm für eine Ausstellung in der Galerie Massimo De Carlo in Mailand; es war von Tatlins MONUMENT FÜR DIE DRITTE INTERNATIONALE inspiriert und sollte aus einem Turmgerüst bestehen, durch das der Betrachter sich bewegen

JOHN M ARMLEDER, UNTITLED
 (FURNITURE SCULPTURE), 1994,
 iron and mortar, dimensions variable /
 OHNE TITEL (FURNITURE SCULPTURE),
 Eisen und Mörtel, Grösse variabel,
 Installation bei Art & Public, Genf.
 (PHOTO: J. KALKKINEN)



und dabei verschiedene Werke entdecken sollte. Für die Ausstellung in Dijon erhielten die mit der Realisation beauftragten Angestellten der Stadt Tatlin's Pläne und Armleder's Projektskizze, um so das Turmgerüst aus Stahlrohren zu erstellen. Das Programm wurde so zu einer realen Skulptur mit übertragener Bedeutung, einem Gestell zur Präsentation von Werken und einem die Wahrnehmung des Betrachters konditionierenden Apparat. Von Tatlin war nur die Schräglage und der seitliche Eingang geblieben sowie die sich nach oben verjüngende Dreistöckigkeit. Von ganz oben, etwa aus vier Meter Höhe, sah der Betrachter auf ein Bild aus der Serie POUR PAINTINGS (Schüttbilder) hinunter. Ähnliche Bilder befanden sich auch beidseitig entlang den Geländern des Gerüsts. Nur ein paar Neonröhren störten die geradlinige Ausrichtung des Ganzen, eine Reminiszenz an

Dan Flavins HOMMAGE AN TATLIN. Weitere Lichtquellen waren einige an den Enden der Stahlrohre befestigte Weihnachtskerzen und zwei rotierende Spiegelkugeln über der oberen und unter der unteren Plattform. Einige Plexiglasplatten waren so verteilt, dass sich ein komplexes Spiel von Lichtreflexen ergab. Zwei Filme des Künstlers wurden ebenfalls auf das Gerüst projiziert, einer auf eine Treppenstufe, der andere auf die Rückseite eines Bildes. Schliesslich wurden auf sechs Fernsehbildschirmen alte B-Streifen gezeigt (hauptsächlich Horror- und Science-fiction-Filme aus den späten 50er und 60er Jahren), und mehrere Kassettengeräte spielten ein Band von The Mamas & The Papas, und zwar mit leichter zeitlicher Verzögerung, so dass ein richtiger Tonsalat entstand. Der ganze Ausstellungsprozess demonstrierte so die Verwendung eines Programms, um ein ganz anderes zu präsentieren, das wiederum ganz andere Systeme unterstützte. Eigentlich handelte es sich wie in den B-Filmen darum, das Dekor aus einer anderen Geschichte zu verwenden, einfach aus dem Zwang zur Produktion heraus und ohne sich um das dem Dekor zugrundeliegende ursprüngliche Szenario zu kümmern.

In Tremezzo sah das ähnlich aus, aber in der Villa Carlotta wurde die Idee des entliehenen Dekors noch stärker sichtbar. Es handelt sich bei der Villa Carlotta um ein ehemaliges Privathaus, das zu einem Museum umfunktioniert wurde, welches man eher nebenbei aufsucht, da der Garten die touristische Hauptattraktion ist. Der Aufbau des Gerüsts wurde hier durch die enorme Grösse des Festsalles bestimmt, in dem die Ausstellung stattfand, und berücksichtigte Symmetrie und wesentliche Elemente der bestehenden Architektur. Eine zentrale, leicht erhöhte Plattform führte links und rechts auf zwei zweistufige Estraden.⁶⁾ Das Gerüst bot Zugang zum Deckengewölbe und seinen Fresken im pompejanischen Stil, zu drei kugelförmigen Leuchtern, die den Saal erhellten und von den Spiegelkugeln unter der Estrade ebenso reflektiert wurden wie von den beiden Fensterfronten zum Garten und zum Comersee. Hier oben sah sich der Betrachter auf zwei Seiten je drei Bildschirmen gegenüber, zwei davon zeigten die bereits erwähnten B-Filme, der dritte einmal einen Werbefilm eines regionalen Bootsbauers und auf der

anderen Seite ein Video des Künstlers, der offenbar mit einer Autofokuskamera in der Hand im Garten herumspaziert war. Diese Filme verwiesen auf die touristischen Attraktionen der Region, den See und den botanischen Garten, und zeigten so, dass die Ausstellung hier nur von zweitrangiger Bedeutung sein konnte, genau wie die B-Filme in Hollywood.

In diesen Installationen macht John Armleder spielerisch das Déjà-vu zur Werkaussage, das filmische Stereotyp zum Funktionsmodell und das Dekor zur Programmstruktur. So, schreibt der Künstler, *betrachten (wir) die Durchmischung der Typen, die Vermengung der Quellen: Unsere Werke, die dem kollektiven Körper unserer Kulturgesellschaft entstammen, tröpfeln durch die Spritze, mit der sie entnommen wurden, und gelangen in Körper, die ursprünglich ganz andere Spritzen erhalten sollten. Und deshalb ist unsere Arbeit so köstlich wie der Zustand unserer Kultur, die den Status eines B-Streifens erreicht hat, in dem jede Handlung, jede Aussage, jede Szene vor einem Hintergrund stattfindet, der nicht für sie geschaffen ist und wo nichts mehr passt oder stimmt.*⁷⁾ Die Bilder des Scheiterns, der Übertreibung und der Offenheit des Werkes (im Sinne von Umberto Eco), die all den unterschiedlichen Realisierungen des Künstlers gemeinsam sind, unterminieren so die alten, selbstsicheren Diskurse.

Die Edition mit dem Titel *WHATEVER BY WHOEVER* (Egal was und von wem, Art & Public, Genf 1994), die unter Plexiglas einige ungebrauchte und vom Künstler signierte magnetische, analoge und digitale Aufzeichnungsgeräte vereint, erscheint wie ein Sinnbild dieser Ökonomie des Wieder-ins-Spiel-Bringens. Es geht buchstäblich darum, egal was und von wem möglichst schon im voraus festzuhalten und damit einem Grundpostulat von Armleders Schaffen zu entsprechen: Ein Werk erhält seinen Wert allein durch die Zuwendung, die es erhält (vom Betrachter, vom Museum oder vom Künstler selbst). Und seine Qualität liegt im Potential, sich in verschiedenen Kontexten und zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu mit Bedeutung aufzuladen. Zweifellos ergeben sich die beschriebenen Charakteristika von Armleders Werk aus dieser Ästhetik der Rezeption und aus dem Vertrauen, das er dem Verantwortungsgefühl des Betrachters entgegenbringt. Mit diesem Massstab verflüchtigen sich alle Fragen der Rangord-

nung, des Erfolges und der Zielsetzung vorübergehend und machen Platz für das Bild der magmatischen Masse, des «Puddings», wie es der Künstler nennt,⁸⁾ das heisst einer absolut verfügbaren, aber ebenso entbehrlichen Kultur. Vielleicht erkennt John Armleder im Auge dieses Strudels jenen Punkt der absoluten Gleichgültigkeit, wo sich alle Aussagen gegenseitig aufheben, wo Sinn weder entstehen kann noch sich verstehen lässt – ein unablässiges Fliessen und Schweben, das die unbarmherzige Sinnmaschine der Gesellschaft und der alleinseligmachenden Wahrheit zum Stocken bringt.

(Übersetzung aus dem Französischen: Wilma Parker)

1) Eine Strategie, welche der Ausstellungskatalog aufnimmt, indem er Werke von ganz unterschiedlicher Art und aus verschiedenen Zeiten einander überlagern lässt, vgl. *John M Armleder, Le Capitou, Centre d'art contemporain, Fréjus, Electa, Mailand 1994.*

2) John Armleder im Gespräch mit Suzanne Pagé, «Gespräch mit John Armleder», in: *John M Armleder, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur; Kunstverein Rheinland/Westfalen, Düsseldorf; Musée d'art moderne de la ville de Paris; Nationalgalerie Berlin, Winterthur 1987, S. 70.*

3) John Armleder, «Entretien avec Mireille Descombes», in: *John Armleder, Helmut Federle, Olivier Mosset. Ecrits et entretiens, Musée de peinture et de sculpture et Maison de la culture et de la communication, Grenoble et Saint-Etienne 1987, S. 42.*

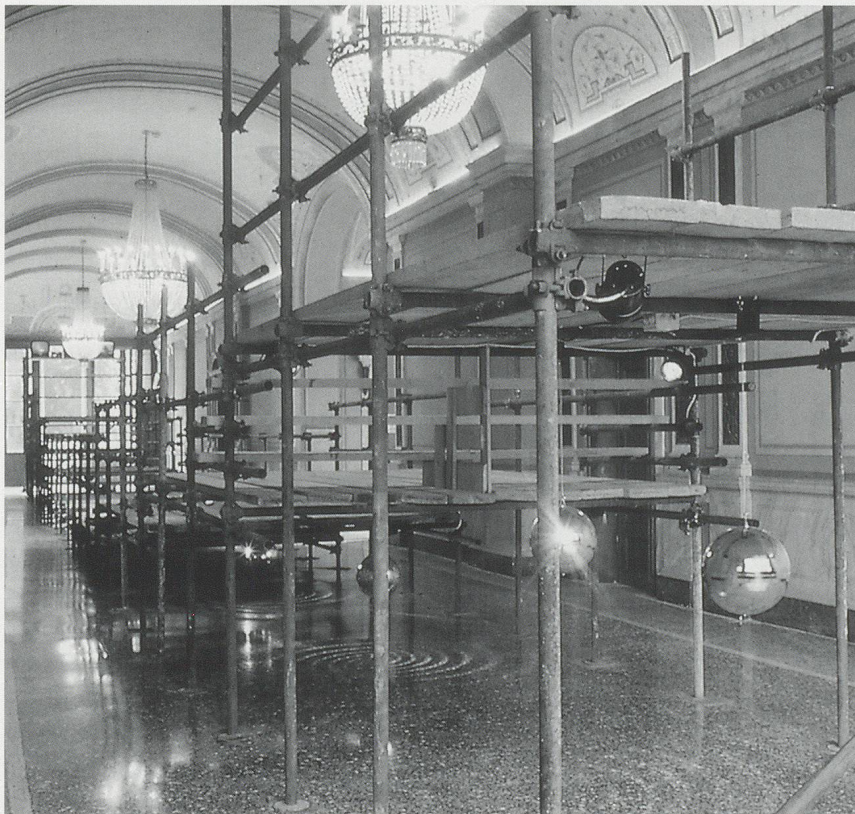
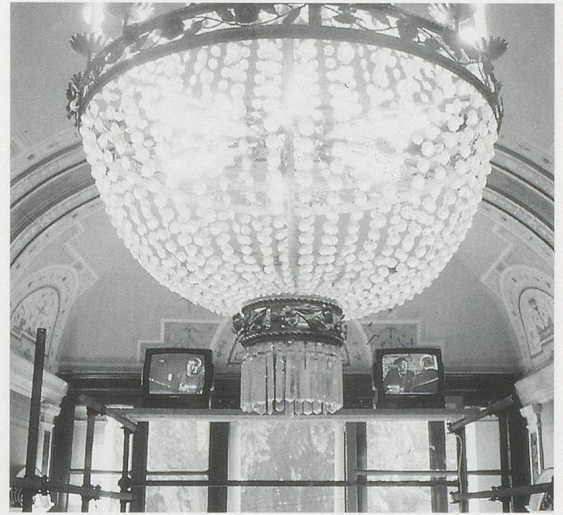
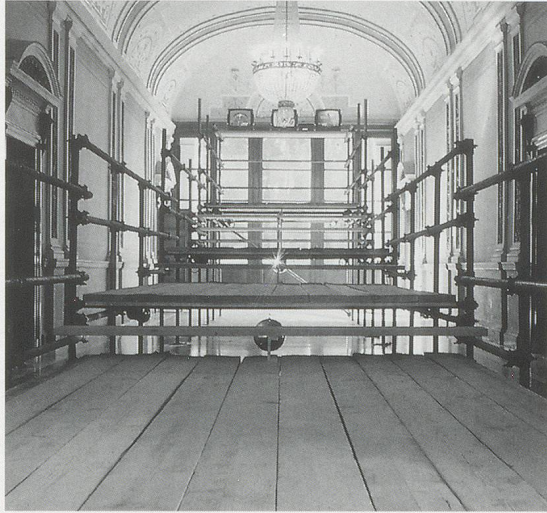
4) John M Armleder im Gespräch mit Cristina Farwood und Parker Williams, «Che fare?», in: *Never say never. Art today, Offizin, Zürich 1996, S. 15.*

5) In den beiden aktuellen Versuchen zur Neueinschätzung der Arbeit Armleders tauchen dieselben Probleme auf. Ein Studium der Multiples, deren *Catalogue raisonné* demnächst vom Cabinet des estampes in Genf veröffentlicht wird, zeigt, dass der Künstler mit den fließenden Grenzen zwischen Multiple und Original spielt, dass er Editionen ohne Original oder ein Einzelwerk anhand eines Multiples macht usw. Desgleichen kämpfen Christoph Cherix und ich – anlässlich der Ausstellung über die Aktivitäten von Ecart (einer Gruppe von Künstlern um John Armleder zwischen 1969 und 1982, zugleich aber auch Galerie, Verlag, Buchhandlung und Theaterkollektiv), die diesen Herbst im Musée d'art moderne et contemporaine und im Cabinet des estampes in Genf stattfindet – mit unendlichen Schwierigkeiten und Äquivalenzen, die sich jeder Kategorisierung widersetzen.

6) Ganz nebenbei trat hier der Bezug zu Tatlin in den Hintergrund zugunsten einer Referenz an Lissitzkys Estrade.

7) John Armleder, «Che fare?», op. cit. S. 13.

8) vgl. Armleder et al., *Overloaded, Pudding...*, éditions JRP, Genf 1995, und seine Texte in: *Never say never*, op. cit.



JOHN M ARMLER, *Installation,*
Villa Carlotta, Fondation Ratti,
Treviso, 1996. Gerüst, Videobänder,
Monitoren, Licht /
scaffolding, video tapes, monitors, lights.

Whatever by Whoever

• • •

Every artist generates not only a body of work but an economics proper to it. Indeed, every artistic approach is staked on one mode of production over another, and in a structural way. Of John Armleder's approach, one could say that it rejects any process of consolidation, preferring the principle of "resuming play." Thus his retrospective at Le Capitou in Fréjus in the summer of 1994, rather than exploiting a career spanning nearly thirty years, adopted instead a veritable strategy of scrambling.¹⁾ While one might have expected the works to be subjected to some sort of organization (temporal, at the very least), the installation instead highlighted the volatility of the signs and their functional mobility. For example, the use of circles recalled, by turns, Rodchenko, Picabia, Baldessari, Op Art, or the systematics of constructed abstraction; the references to the historic avant-gardes served as much to organize the chance features of a sheet of paper (stains, tears) as to rebalance an overturned piece of furniture. Of course, in doing this sort of thing the artist is acknowledging the dissolution of modernism in an undifferentiated cultural backdrop in which *Mondrian and Vasarely, Matthieu and Pollock, the Cubists and Kineticists, who else, Frank Lloyd Wright, Spirou, Picasso and Carzou (...)*²⁾ rub shoulders with one another. Yet although this attitude may well lead to the practice of quotation and appropriation, it does not lend itself—unlike the

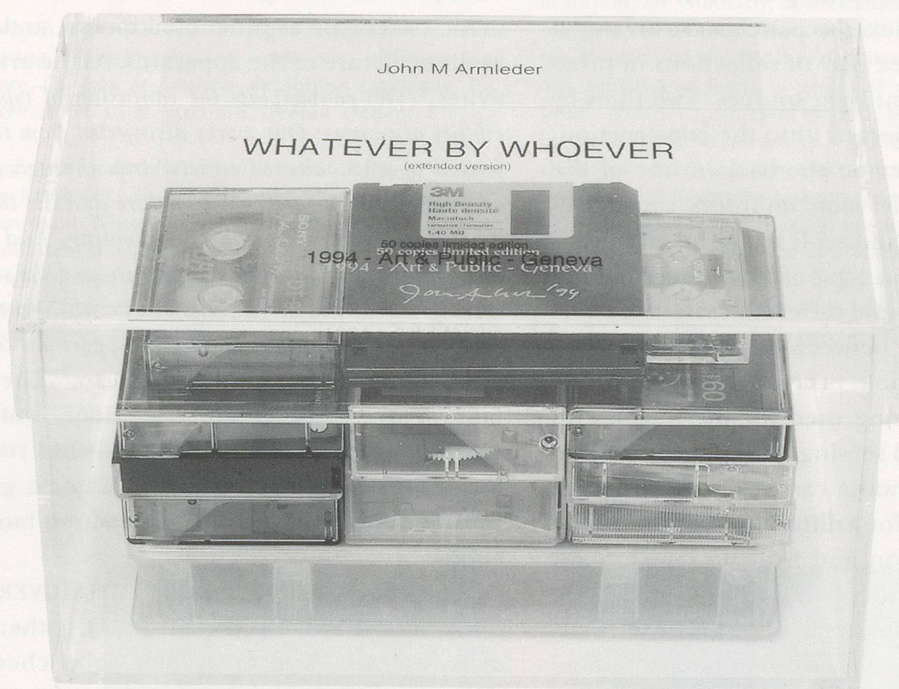
LIONEL BOVIER

work of Peter Halley, Jeff Koons, or Richard Prince—to critical discourse. The forms, torn from their historical and semantic contexts, refuse to be restricted by any fixed meanings. *My intention*, declared the artist, *is not to criticize or analyze the history of modern art, nor to take on a genre or appropriate a style. The basis for my choices consists simply of the natural reservoir of the things I know, which I apply as such.*³⁾ He recently added: *The fact that when one quotes it is finally superfluous to be aware that it is in fact a quotation and by whom, from which context, from which frame of mind it was issued and for what purpose it then came to be used, shows a scheme liberated from all constrained moral codes inescapable until now. It is really that we are much later now.*⁴⁾

The exhibition held at the Art & Public gallery in Geneva a few months before this retrospective already introduced a few elements of disturbance into the reception of his work. Added to the PAINTING/FURNITURE SCULPTURE pairing, which over the previous decade had served to create a fixed image of his work and to root it in a critical category (the "neo-geo" tendency of appropriationism), were a series of individual SCULPTURES. An accumulation of found materials, UNTITLED, (I'M NOT JUST ANOTHER CUTE FURRY FACE) from 1994 contradicted the apparent "formalism" of some new FURNITURE SCULPTURES. Similarly, another untitled piece created for the exhibition, consisting of swing-set frames suspended from a concrete crossbeam with their stumps of earth and cement still clinging to their legs, preserved only a vague echo—further muffled by the work's contusive exterior (the spectator being at all times in danger of banging his head against that jumble)—of the elegant geometry of the works typical of the eighties. It seemed, on the contrary, to turn this uprootedness into a schematic.

LIONEL BOVIER is a freelance art critic and curator who lives in Geneva, Switzerland.

JOHN M ARMLEDER,
WHATEVER BY WHOEVER, 1994,
edition of 50,
14 unrecorded data media,
5½ x 10⅛ x 6¾" /
14 unbespielte Datenträger,
14 x 25,8 x 17 cm.
(PHOTO: I. KALKKINEN)



In reality, these different SCULPTURES show continuous links with a period that has enjoyed less visibility in John Armleder's approach, the period of the Ecart group, in which such "anti-formalist" principles abounded. These works inject the ferments of some possible rereadings, neither preferential nor definitive, back into the general understanding of the artist's work.⁵⁾

In three 1996 exhibitions—at Le Consortium in Dijon, the Villa Carlotta in Tremezzo, and the Art & Public gallery in Geneva—John Armleder presented variants of an unusual apparatus that seemed at once to invite the viewer to "resume play" and to engage with a theory of the work as "decor." Originally the apparatus, planned for an exhibition at the Massimo

De Carlo gallery in Milan, was inspired by Tatlin's MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL and conceived as a tower of metal scaffolding which would allow the viewer to make his way up and through them, discovering different works along the way. For the Dijon show, Tatlin's designs and a sketch of John Armleder's project were sent to the municipal employees in charge of realizing the scaffolding. The apparatus thus presented itself as a sculpture realized by a transfer of signature, a support for artworks, and a system conditioning the viewer's perception. What it kept of its source was an oblique axis and the lateral position of the entrance, as well as a three-level pathway defined by progressively smaller platforms. From the top of the structure, which

reached a height of nearly four meters, the viewer had a bird's-eye view of a painting from the POUR PAINTINGS series. Similar pictures were likewise hung on the balustrades of the scaffolding, on the right- and left-hand sides. A few neon lights ran counter to the orthonormal arrangement of the whole, as if to echo Dan Flavin's HOMAGE TO TATLIN. Nests of Christmas lights attached to the ends of certain tubes, and two mirrored balls turning under and above the lower and upper platforms, added another source of light. Plexiglas panels were arranged so as to create a complex play of reflections in proximity with these different light sources. Two films by the artist were also projected onto the construction, one on a stair, the other on the back of one of the canvases. Lastly, six television monitors showed B-movies (mostly horror and sci-fi from the late fifties and early sixties), while a tape of The Mamas & The Papas was played on several different cassette players with a slight time lapse between each, creating a sonorous magma. The whole process of exposition revealed an apparatus being used for the purpose of presenting another and serving as a support for other systems. In short, it was a case, as in B-movies, of using a set constructed for a different story due to the exigencies of production and with no concern for the original screenplay that had led to its realization.

At Tremezzo, the system was similar, but the Villa Carlotta redoubled the idea of a misappropriated decor. Indeed, here was an old private dwelling transformed into a museum that one visited only incidentally, the garden being its main tourist attraction. The artist's construction was determined by the extravagant format of the banquet hall in which the exhibition was held and respected the symmetry and perspectives underlying the architecture of the place. A slightly raised central platform gave onto, on the right and left, two doubly recessed stages.⁶⁾ The scaffolding gave access to the vaulted ceiling and its Pompeian-style frescoes, to the three balloon-shaped chandeliers illuminating the hall, their light reflected by the mirror-balls under the stage, and to two window openings giving on to the garden and Lake Como. At this height, the spectator was confronted, on every side, by three monitors, two of which played B-movies (horror and sci-fi). The third, to one side of

the platform, showed the advertisement of a local boat builder; on the other side was a video by the artist of a stroll about the garden, made with an auto-focus, hand-held camera. The two films thematized the two main tourist attractions of the region, the lake and the botanical garden, demonstrating that here the exhibition can but occupy a peripheral, "B-level" position.

With these installations, John Armleder is playing on *déjà-vu* as the argument of the artwork, the cinematic stereotype as functional model, and the decor as the structure of the apparatus. As the artist himself writes, *(We) contemplate the confusion of types, the miscibility of sources: Our works disinjected from the body collective of our cultural society drip through the syringe responsible for the original puncture and are thrown up to a set first conceived for another shooting. And this is how our work is delicious, like our culture and the state it is in, having acceded to the B-series status where each act, each thought, each scene is played on a support not conceived for it and where nothing is agreed or proper.*⁷⁾ The images of failure, overloading, and the open work—in the sense intended by Umberto Eco—that run through the artist's different creations assume a generalized undermining of these old, self-assured modes of discourse.

The third edition entitled WHATEVER BY WHOMEVER, (Art & Public, Geneva, 1994), gathered together in a small, transparent Plexiglas chest a whole series of analogue and digital recording media, unused and signed by the artist—appears as an emblem of this economics of "resumed play." It boils down literally to taking on, in advance, anything by anyone, linking back up with one of the fundamental premises of John Armleder's work: A work of art is valid only in terms of the act of taking a charge (from the viewer, the museum, or itself) of which it is itself the object, and its quality is measured according to its potential for recharging in different contexts and at different times. It is no doubt from this aesthetic of reception, and this emphasis on the viewer's responsibility, that the different configurations we have just encountered arise. By this yardstick, questions of hierarchy, success, and intentionality become temporarily abolished by the summoning of this image of the magma, the "pudding", which the artist calls for in

his writings⁸⁾—that is, a culture made entirely available but totally dispensable. Perhaps what John Armleder sees in the eye of this maelstrom is that space of absolute indifference in which all forms of discourse are annulled, where meaning does not “hold” and will not let itself be held—a fluidity, a suspension that thwarts the implacable signifying machine of society, of the *doxa*.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

1) A strategy which the exhibition catalogue resumed in its turn by superimposing reproductions of works very different in nature and date. Cf. *John M Armleder*, exhibition catalogue, Le Capitou Centre d'Art Contemporain, Fréjus (Milan: Electa, 1994).

2) John Armleder, in a conversation with Suzanne Pagé, “Entretien avec John Armleder,” in: *John M Armleder*, exhibition catalogue, Kunstmuseum Winterthur, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Nationalgalerie Berlin, Winterthur, 1987, p. 70.

3) John Armleder, “Entretien avec Mireille Descombes,” in: *John Armleder*, Helmut Federle, Olivier Mosset: écrits et entretiens, Musée

de peinture et de sculpture et Maison de la culture et de la communication, Grenoble and Saint-Etienne, 1987, p. 42.

4) John M Armleder in conversation with Cristina Farwood and Parker Williams, “Che fare?” in: *Never say never. Art today*, Offizin, Zurich, 1996, p. 15.

5) The two current endeavors to resituate the work of John Armleder on the scientific and historical planes have encountered the same difficulties. In the multifarious study of the artist's work, the *catalogue raisonné*, which will soon be published by the Cabinet des Estampes, Geneva, one notes that the artist plays with a continuous back-and-forth between multiple and original: printings without originals, one-of-a-kind works obtained from multiples, etc. Similarly, in the exhibition I am currently preparing with Christophe Cherix (which will be held this autumn at the Mamco and the Cabinet des Estampes, Geneva) on the various activities of Ecart (a group of artists that formed around John Armleder from 1969 to 1982, but also a gallery, a publishing house, a bookstore, and a performance collective), we are constantly coming up against principles of equivalency that invalidate all desire for categorization.

6) In the transition, the reference to Tatlin has changed and is now rather more evocative of Lissitzky's stage.

7) John M. Armleder, “Che fare?,” op.cit., p. 13.

8) See John M. Armleder et al., *Overloaded, Pudding...*, éditions JRP, Geneva, 1995, and his two texts in *Never say never*, op. cit.

JOHN M ARMLEDER, *THE PUDDING OVERDOSE*, 1995,
installation view, Art & Public, ART 26, Basel, 1995 /
DIE PUDDING-ÜBERDOSIS. (PHOTO: MARTIN KLOTZ)





EDITION FOR PARKETT

JOHN M ARMLEDER

OHNE TITEL

(EDITION FÜR PARKETT), 1997

Skulptur aus Perspex.

Unikate in den Fluoreszenzfarben Gelb,

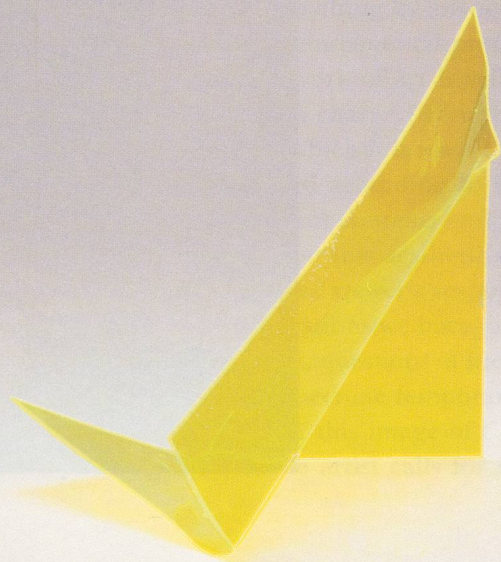
Lichtblau und Orange oder farblos transparent.

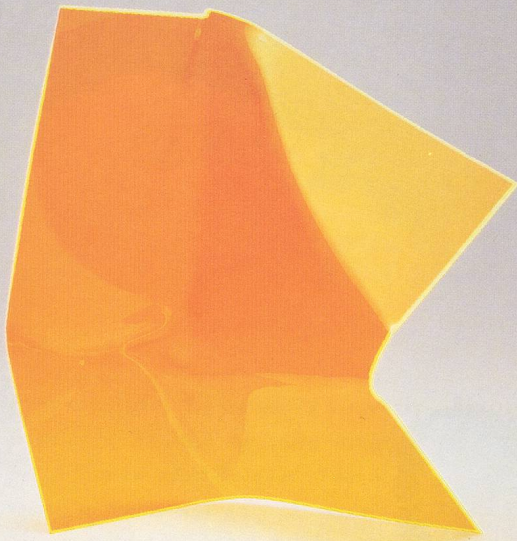
Masse leicht variierend, ca. 40 x 40 x 20 cm.

Auflage: 50, signiert und nummeriert.

Gelb: 1–20. Blau: 21–33.

Orange: 34–42. Transparent: 43–50.

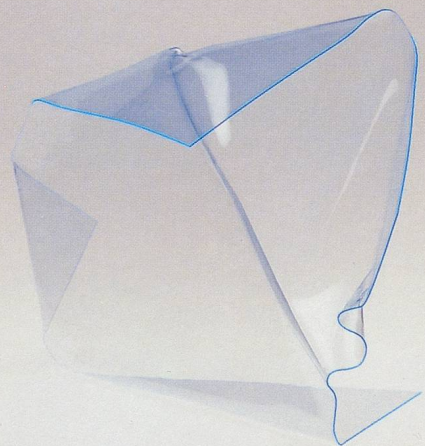




UNTITLED

(EDITION FOR PARKETT), 1997

Unique Perspex sculptures
in fluorescent colors:
yellow, light blue, orange, or colorless.
Approximate dimensions: 16 x 16 x 8".
Edition of 50, signed and numbered.
Yellow: 1–20. Blue: 21–33.
Orange: 34–42. Colorless: 43–50.



J
E
E
E
E
E
K
O
O
N
S



Eternal Regress

V I K M U N I Z

I am sometimes frightened by his work, frightened because of some absolute perfection in what he does. This man seems to know not only the magic of all technical means, but also the most secret strands of human thought, images, ideas, feelings. He creates somewhere in the realm of the very pure and most primal depths. He creates on the conceptual level of man not yet shackled by logic reason or experience. There, where we all are children of nature.

—Sergei Eisenstein on Walt Disney

Upon entering Jeff Koons's studio one is immediately struck by the resemblance it bears to Santa's workshop; toys lie scattered while the frenetic flow of busy assistants fills the lofty space with sound and movement. At the center of this agitation, mountains of rigid Play-doh rise surrounded by balloon animals of gargantuan proportions. Plaster models of monuments certainly commissioned by some child-emperor depict flowers and toys on a scale that makes us feel like Alice after drinking from the little bottle in the antechamber of Wonderland. Ultra-realistic paintings as large as billboards advertise in vibrant colors the general mood of the place. All this, in fact, did make me think back to the time when things were actually bigger; kids all around me were painting and sculpting, and everything that existed in the world came from a mysterious place we called "the factory."

If one could only get to the deepest secrets of Plato's or More's childhood, one might marvel at the extent to which most republics and utopias are the supreme product of child's play. As Norman Brosterman points out, if one could really see beyond the barrage of confusing historical assumptions surrounding the origins of modernism, one would bump into an often overlooked common denominator: the fact that the Victorian childhood of the seminal modernists and their general audience coincided with the development and widespread embrace of a radical educational system that was a catalyst in exploding the cultural past and restructuring the intellectual panoply with a new worldview. Says Brosterman, *It was never fodder for argument over absinthe and Gauloises in Montmartre cafés, nor was it taught at the tradition-bound academies. It has been largely ignored because its participants—three- to seven-year-olds—were in the primary band of the scholastic spectrum. It was the seed pearl of the modern era and it was called Kindergarten.*¹⁾

Friedrich Froebel, the visionary educator and natural philosopher who invented *Kindergarten*, could scarcely have imagined the extraordinary effects that his systematic attention to children's creative patterns would have in the century to follow: *Roughly the half century before World War I, Frank Lloyd Wright was merely one of millions of children, including the so-called "form givers" of the modern era who were indoctrinated, in fact programmed, by the spiritual geometry of early kindergarten.*²⁾ Others, such as Le Corbusier, Klee, Gropius, and Albers all had acquired their interest in geometry from this system of preschool education. Among many, many other revolutionary artists, Kandinsky, Mondrian, van Doesburg, and Braque made art history by simply reexamining the significance of their early perceptual training. What in fact appeared to be the new was simply the young.

V I K M U N I Z is an artist who lives and works in Brooklyn, New York.

To get back one's youth, one has merely to repeat one's follies.

—Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*

The advent of history carries the consequential need for constant restoration. The eternal desire for a regressive rectification of facts appears as a constant, melancholic fixture in the modern era: to return to basics, to nature, to subconscious states of being, to God, to family, to paradise, to nothingness. For a society fully conscious of the irreversibility of certain physical laws, it seems obvious that this eternal regress is the desire for a changed interpretation, rather than a changed representation, of the world. It is the desire to perceive things not as they were first created by God, but as they were first presented to the senses, unadulterated by meaning, in their purest and most original form.

But what would ultimately change if one could actually regress to childhood bearing the experience and bitterness of an adult? Ivan Osokin—the main character after whom P.D. Ouspensky's only novel is named—after asking a magician to send him back in time, “so he might do everything different,” finds the past repeating itself by his making the same mistakes for the same reasons. To his dismay he is chained to a wheel of eternal recurrence. Ouspensky's story seems to debunk the role of maturity in controlling the outcome of one's life. Whatever Osokin becomes, he will always be the product of his first, unhampered childhood.³⁾

According to Piaget, children do not think less or worse than grown-ups; they simply think differently at different stages to accommodate an intellectual structure that is orderly and expandable. Once a stage is accomplished and the child starts to make use of different cognitive tools, the former stage is erased forever; it becomes a translated memory which no science is able to retrieve.⁴⁾ In our cult of the naive, the pure, the primitive, and lately, even the stupid, we long for the time when the maze of our mind was a vast, clean, and silent unfurnished room. But peace is not the sole preoccupation of our regressive fancy. In the primitive art of Lascaux or contemporary Benin, for example, we feel the evanescent spontaneity of childhood imagination, where a magma of myth and language finds through natural struggle the most creative types of structure. Hermetic to Cartesian metaphysics, the child truly “is” because in his profuse, sensuous thinking, being is not a priority, no membrane has yet developed between outside and inside; the child truly thinks he is the entire universe.

The child is the event horizon of human consciousness, our only common past. Although child gods are rare in western mythology, the lore of child wisdom has penetrated our society through bedtime stories and media. Children's art has become a major field of research in psychology and the deciphering of its code has been the full-time occupation of many of our most serious scholars. However, André Malraux points out that even though a child is often artistic, he is not an artist, *For his gift controls him, not he his gift. The child substitutes miracle for craftsmanship, and the charm of the child's productions comes from their being foreign to his will; once his will intervenes, he ruins it.*⁵⁾ That's why the art of childhood dies with childhood. If Malraux is correct—and I personally think he is—the artist becomes artist by adding to the creativity and vision of the child the elements of will and craftsmanship.

By probing the iconography of childhood and innocence with the diligence of a CEO, Jeff Koons has once again managed in an ultramodernist (meaning nearly Marxist) fashion, to expose the innermost structures of desire in the art object. Ethical or otherwise, the monumental scale of these works combined with their absolutely irresistible surfaces flood the senses with enough intensity to drive the sternest watchdog of current political correctness into an oblivious trance. While most postmodern trends of infantilism seem fixated on dysfunctional childhood, Koons's recent works celebrate it, making dysfunction and childhood natural synonyms, making us all proud products of dysfunctional childhood, proud sponsors of Hallmark aesthetics, baby showers, and bar mitzvahs. Koons's taste for what the “people in general” enjoy, although seemingly offensive to the average pursuer of nobler intellectual goals, manages in the most unusual way to mend the broken thread that ties together art and mythology, monument and popular belief. By forecasting the popular response to these spectacularly kitsch monuments, one really wonders if repainted with vibrant floral patterns, Richard Serra's TILTED ARC would still be standing in downtown Manhattan.

JEFF KOONS, SHELTER, 1995-97, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 118 1/8 x 148 1/8" / ZUFLUCHT, Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 300 x 376 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)



In the child resides the barest conjecture of anything an adult desires: power and security without responsibility, inexhaustible amenities, unconditional love, time to become whatever one wishes to be, bursting health. But to desire what a child does without being a child is often considered immoral, socially unacceptable, immoderately shrewd. Like a capricious genie, Jeff Koons gives people far more than they secretly ask for. In the toylike reflective surfaces of these works, one sees a morally distorted self, a primal, naked persona shamefully satisfying an unbridled appetite for sensation, the child one never grew up to be.

Because in art, it is a lot easier to get what you want than it is to get what you need. Confronted with these works of art, one may feel robbed of something one no longer possesses, the slight embarrassment one feels in taking one's child to a birthday party or singing a Christmas carol. They do not embody the object of one's loss, but rather the measure of one's disbelief. In this sense, Koons's conspicuously ironic work may be pointing to the only serious escape vehicle towards true eternal regression: to believe, obstinately, monumentally, and faultlessly as a child does.

I have moreover retained a lasting affection and a reasoned admiration for that strange statuary art which, with its lustrous neatness, its blinding flashes of color, its violence in gesture and decision of contour, represents so well childhood's ideas about beauty.

— Charles Baudelaire, *A Philosophy of Toys*

- 1) Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten* (New York: Harry Abrams Inc., 1997). 2) Howard Gardner, *The Quest for Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1981). 3) P.D. Ouspensky, *The Strange Life of Ivan Osokin* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983). 4) Jean Piaget, *The Child's Conception of the World* (London: Routledge & Kegan Paul, 1951). 5) André Malraux, *The Voices of Silence* (New York: Doubleday & Co., 1953).

JEFF KOONS, SHELTER, 1995-97, detail / ZUFLUCHT, Ausschnitt. (PHOTO: JIM STRONG)



Fortwährende Rückkehr

Manchmal finde ich sein Werk beängstigend, wegen der absoluten Perfektion in allem, was er tut. Dieser Mann scheint nicht nur die Magie aller technischen Hilfsmittel zu kennen, sondern auch die verborgensten Elemente menschlicher Gedanken, Bilder, Ideen und Gefühle. Er schöpft aus einem reinen und ursprünglichen Tiefenbereich. Er arbeitet in der Begrifflichkeit eines von Logik und Erfahrung noch nicht angekränkelten Menschen. Dort, wo wir alle Kinder der Natur sind.

– Sergei Eisenstein über Walt Disney

Betritt man Jeff Koons' Atelier, kommt es einem vor, als sei man in die Werkstatt von Sankt Nikolaus geraten; überall liegt Spielzeug herum, und ein hektisches Hin und Her geschäftiger Mitarbeiter erfüllt den Raum mit Leben. Im Mittelpunkt dieses Treibens türmen sich Berge von erstarrtem Play-Doh, umgeben von Ballontieren, die es punkto Grösse leicht mit Gargantua aufnehmen könnten. Gipsmodelle von Monumenten, die ein minderjähriger Herrscher in Auftrag gegeben haben muss, stellen Blumen und Spielzeug in einem Massstab dar, dass wir uns fühlen wie Alice nach dem Schluck aus dem Fläschchen vor der Tür zum Wunderland. Ultrarealistische Bilder so gross wie Plakatwände verkünden in schreienden Farben die hier herrschende Atmosphäre. All das hat mich in der Tat an eine Zeit zurückdenken lassen, als die Dinge wirklich noch grösser waren, als ich mich inmitten von malenden und modellierenden Kindern befand, und alles, was es auf der Welt gab, von einem mysteriösen Ort kam, den wir «die Fabrik» nannten.

Könnte man nur das tiefste Geheimnis von Platons oder Thomas Mores Kindheit lüften, würde man wohl staunen, wie weitgehend die meisten Staaten und Utopien ihre Entstehung letztlich dem kindlichen Spiel verdanken. Norman Brosterman schreibt, hinter einem Wust aus verwirrenden, historischen Spekulationen über den Ursprung der Moderne liesse sich, hätte man nur erst einmal den Durchblick, ein häufig übersehener gemeinsamer Nenner entdecken: nämlich die Tatsache, dass die viktorianische Kindheit der zukunftsweisenden Modernisten und ihres Publikums mit der Entwicklung und Verbreitung eines liberalen Schulsystems zusammenfiel, eines Systems, das wesentlich dazu beitrug, die kulturelle Vergangenheit aufzubrechen und das intellektuelle Rüstzeug dank einer neuen Weltsicht vollständig zu erneuern. Laut Brosterman war dies *kein Stoff für die Diskussionen bei Gauloises und Pernod in den Cafés am Montmartre, noch wurde es an den traditionsbewussten Akademien gelehrt. Es wurde weitgehend ignoriert, weil die davon Betroffenen – Drei- bis Siebenjährige – noch auf der untersten Stufe der schulischen Hierarchie standen. Es war das Samenkorn der Moderne und nannte sich Kindergarten.*¹⁾

Friedrich Froebel (1782–1852), der visionäre Erzieher, Naturphilosoph und Gründer des ersten Kindergartens, hätte sich wohl kaum träumen lassen, welche Auswirkungen seine systematische Untersuchung der Strukturen kindlicher Kreativität im folgenden Jahrhundert haben sollte. *In den rund fünfzig Jahren vor dem ersten Weltkrieg war Frank Lloyd Wright nur eines von Millionen von Kindern – unter ihnen auch die sogenannten Begründer der modernen Ära –, die vom Geist des frühen Kindergartens geprägt, ja lebenslanglich bestimmt wurden.*²⁾

VIK MUNIZ ist Künstler und Schriftsteller und lebt in New York City.

Andere, wie Le Corbusier, Klee, Gropius und Albers, verdanken allesamt ihre Freude am Geometrischen diesem System der vorschulischen Erziehung. Unter unzähligen anderen revolutionären Künstlern machten Kandinsky, Mondrian, van Doesburg und Braque Kunstgeschichte, indem sie einfach die Bedeutung ihrer frühen Wahrnehmungsschulung noch einmal unter die Lupe nahmen. Was sich als etwas Neues ausgab, war einfach nur frühkindlich.

Um seine Jugend zurückzuerhalten, braucht man lediglich die einst begangenen Torheiten zu wiederholen.

– Oskar Wilde, *Das Bildnis des Dorian Gray*

Der Lauf der Geschichte bringt ein ständiges Bedürfnis nach Wiederherstellung mit sich. Der ewige Wunsch nach einer regressiven Korrektur der aktuellen Realität erweist sich als melancholische Konstante der Moderne: die Rückbesinnung auf das Wesentliche, auf die Natur, das Unbewusste, auf Gott, die Familie, das Paradies oder das Nichts. In einer

Gesellschaft, die sich der Unwiderruflichkeit gewisser physikalischer Gesetze völlig bewusst ist, ist dieser ewige Rückgriff ein Ausdruck davon, dass uns der Sinn eher nach neuen Interpretationen steht als nach neuen Erscheinungsformen. Wir möchten die Dinge nicht so wahrnehmen, wie sie von Gott erschaffen wurden, sondern so, wie sie sich der sinnlichen Wahrnehmung ursprünglich darboten, noch nicht durch Bedeutung pervertiert, in ihrer reinsten und ursprünglichsten Form.

Aber was würde sich letztlich ändern, wenn man tatsächlich in die Kindheit zurückgehen könnte, mit der Erfahrung und der Resignation eines Erwachsenen im Gepäck? Nachdem Ivan Osokin, die Titelfigur von P.D. Ouspenskys einzigem Roman, sich von einem Magier in die Vergangenheit hat zurückversetzen lassen, um diesmal alles ganz anders zu machen, entdeckt er, dass die Vergangenheit sich wiederholt, da er dieselben Fehler aus denselben Gründen wieder macht. Zu seinem Entsetzen ist er an ein Rad der ewigen Wiederkehr gekettet. Ouspenskys Geschichte scheint die Bedeutung der Reife als Moment der Kontrolle des eigenen Lebens in Frage zu stellen. Osokin kann machen, was er will, er wird immer das Produkt seiner ersten, nicht manipulierten Kindheit sein.³⁾

Kinder denken, laut Piaget, nicht weniger und nicht weniger folgerichtig als Erwachsene; sie denken in den jeweiligen Entwicklungsstadien einfach anders, um eine intellektuelle Struktur zu integrieren, die ebenso methodisch wie erweiterbar ist. Wenn das Kind ein Stadium durchlaufen hat und sich neuer kognitiver Mittel bedient, erlischt das frühere Stadium für immer; es wird zu einer übersetzten Erinnerung, und keine Wissenschaft ist in der Lage, es jemals wieder zurückzuholen.⁴⁾ Im Kult um das Naive, Reine, Primitive, in jüngster Zeit sogar das Idiotische, zeigt sich unsere Sehnsucht nach einer Zeit, in der das Labyrinth unseres Geistes noch ein weiter, blanker und stiller, unmöblierter Raum war. Aber Frieden ist nicht das einzige Ziel unserer regressiven Neigungen. In der primitiven Kunst der Höhlen von Lascaux oder des zeitgenössischen Benin spüren wir die flüchtige Spontaneität der kindlichen Phantasie, wo aus dem brodelnden Magma von Mythos und Sprache wie durch Naturgewalt die kreativsten Strukturen entstehen. Gegen jeden kartesischen Zweifel immun ist das Kind im eigentlichen Sinn, denn in seinem verschwenderischen, sinnlichen Denken ist «sein» nicht von Bedeutung, zwischen innen und aussen hat sich noch keine Trennwand gebildet; das Kind ist für sich das Universum.

Die Kindheit ist der Anfang jedes menschlichen Bewusstseins, unsere einzige gemeinsame Vergangenheit. Obwohl Kindgottheiten in der abendländischen Mythologie selten sind, ist das Wissen um die Weisheit des Kindes in unserer Gesellschaft dank Gutenachtgeschichten und den Medien Allgemeingut geworden. Kunst von Kindern wurde zu einem wichtigen Forschungsbereich der Psychologie, und die Entschlüsselung ihrer Codes hat zahlreiche seriöse Wissenschaftler beschäftigt. Wie André Malraux jedoch darlegt, kann ein Kind zwar Kunst machen, ist deswegen aber noch kein Künstler. *Die verführerische Kraft kindlicher Bilder liegt in ihrer Absichtslosigkeit; sobald Absicht spürbar wird, ist der Zauber dahin. Alles darf man von der Kunst des Kindes erwarten – nur nicht Bewusstsein und Beherrschung. Zwischen seinen Bildern und wirklicher Malerei liegt der gleiche Schritt wie zwischen seinen Metaphern und Baudelaire. Die Kunst des Kindesalters vergeht mit dem Kindesalter.*⁵⁾ Wenn Malraux' The-

se stimmt, wovon ich überzeugt bin, wird der Künstler dadurch zum Künstler, dass er die kindliche Kreativität und Sehweise mit Willensmomenten und handwerklichem Können vereint.

Indem er die Ikonographie der Kindheit und der Unschuld mit der Gründlichkeit eines Vorstandsvorsitzenden erforscht hat, ist es Jeff Koons wieder einmal gelungen, in einer ultramodernistischen (beinahe marxistischen) Manier die innersten Strukturen des Begehrens im Kunstobjekt offenzulegen. Zusammen mit den absolut unwiderstehlichen Oberflächen überwältigen die monumentalen Dimensionen dieser Arbeiten die Sinne so sehr, dass auch der strengste, auf politische Korrektheit bedachte Kritiker in Trance gerät. Während die meisten postmodernen, mit der Kindheit befassten Trends vorwiegend die Verletzungen der Kindheit beklagen, zelebriert Koons sie in seinen letzten Arbeiten geradezu; er lässt Störung und Kindheit als natürliche Synonyme erscheinen und macht uns alle zu stolzen Produkten einer gestörten Kindheit, zu stolzen Vertretern einer Ästhetik von Grusskarten, Kindertaufen und Bar-Mizwas. Durch seine Vorliebe für allgemein beliebte Dinge, die Vertretern des «guten Geschmacks» und «höherer geistiger Ziele» aber ein Dorn im Auge zu sein scheinen, gelingt es Koons, die zerrissene Verbindung zwischen Kunst und Mythologie, Kunstdenkmal und Volksglauben auf höchst ungewöhnliche Weise wiederherzustellen. Hält man sich die allgemeine Reaktion auf bestimmte spektakulär kitschige Monumente vor Augen, fragt man sich, ob Richard Serras TILTED ARC (Gekippter Bogen) nicht noch in Manhattan stehen würde, wenn die Skulptur mit einem lebhaften Blumenmuster bemalt gewesen wäre.

Ansatzweise wünscht sich das Kind bereits dasselbe, was der Erwachsene sich erträumt: Macht und Sicherheit ohne Verantwortung, uneingeschränkte Annehmlichkeiten, bedingungslose Liebe, genügend Zeit, um all das zu werden, was man möchte; robuste Gesundheit. Solche Wünsche zu haben, wenn man kein Kind mehr ist, gilt in der Regel als unmoralisch, gesellschaftlich inakzeptabel, masslos. Wie ein launischer Dämon gibt nun Jeff Koons den Leuten viel mehr, als sie sich insgeheim wünschen. In den wie bei Spielzeugen glänzenden und spiegelnden Oberflächen seiner Arbeiten erkennt man sein moralisch verzerrtes Selbst, sein primäres, nacktes Ich, das voller Scham seine ungezügeltere Sensationslust befriedigt: das Kind, das man nicht hat werden dürfen.

In der Kunst ist es sehr viel einfacher zu bekommen, was man will, als was man braucht. Angesichts dieser Arbeiten fühlt man sich vielleicht sogar irgendwie beraubt oder empfindet eine leichte Verlegenheit wie auf einem Kindergeburtstag oder beim Singen von Weihnachtsliedern; Koons' Arbeiten verkörpern nicht, was man verloren hat, sondern eher das Ausmass der eigenen Ungläubigkeit darüber. Sein in dieser Hinsicht offensichtlich ironisches Werk zeigt uns vielleicht den einzigen ernstzunehmenden Fluchtweg in die wahre und ewige Regression: etwas so beharrlich, fest und vollkommen unerschütterlich zu glauben wie ein Kind.

(Übersetzung: Uta Goridis)

- 1) Norman Brosterman, *Inventing Kindergarten*, Harry Abrams Inc., New York 1997.
- 2) Howard Gardner, *The Quest for Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1981.
- 3) P. D. Ouspensky, *The Strange Life of Ivan Osokin*, Routledge & Kegan Paul, London 1983.
- 4) Jean Piaget, *Das Weltbild des Kindes*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978.
- 5) André Malraux, *Stimmen der Stille*, Droemer-Knaur, München/Zürich 1956, S. 276.



Übrigens habe ich niemals meine Zuneigung und Bewunderung – eine Bewunderung, die sich wohl begründen liesse – für diese seltsamen Gebilde verloren, die in ihrer blanken Sauberkeit, ihrer blitzenden Buntheit, durch die gewaltsamen Gebärden, die Entschiedenheit ihres Umrisses den Vorstellungen der Kindheit von dem, was schön ist, so sehr entsprechen.

– Charles Baudelaire, *Die Moral des Spielzeugs*



JEFF KOONS, *BUILDING BLOCKS*, 1996–98, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 108½ x 134⅞" /
BAUKLÖTZE, Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 276 x 341 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

 KEITH SEWARD

FRANKENSTEIN IN PARADISE

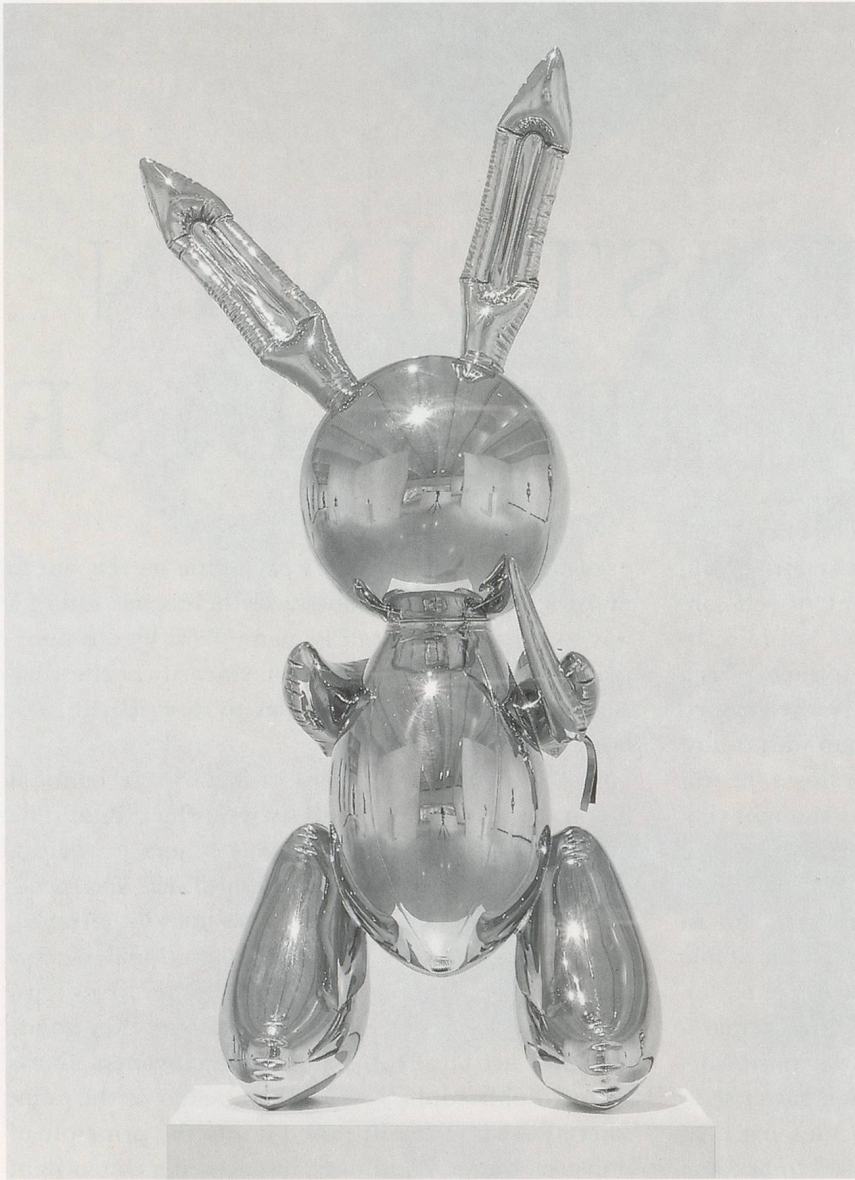
A lack of historical awareness can be a sure sign of impending doom: Those who do not know the past are condemned to repeat it. But is it not also possible to suffer from a surfeit of historical awareness? Too keen a sense of history can corrupt an action, or undercut it altogether, just as a moment of self-consciousness can cause an actor to forget his lines. In the twentieth century the "anxiety of influence" is a symptom of this malady. Another occurs when an artist is less concerned with past greats than with future greatness. Does every artist not wonder how s/he will be treated by history? Even the Greeks thought that art emerged out of a desire for immortal glory. But today such glory means something very different: For an actor it is being hounded by paparazzi, for an artist being dogged by exegetes. Was it not inevitable that an awareness of this situation would enter into artworks themselves? James Joyce once remarked that *Finnegans Wake* would "keep the professors busy." History, peering over his shoulder, gave rise to a portrait of the artist as a self-conscious man. In short, modernist art about art was poised to become something very different: art about the interpretation of art.

It's a problem as old as Eden: Once you eat the forbidden fruit, how can you ever go back? How can you patch blissful ignorance together again and become a veritable Frankenstein of innocence? Having been at the center of an art-media frenzy, how can an artist such as Jeff Koons not have the din of

KEITH SEWARD is a writer, designer, and principal of Necro Enema Amalgamated, the producer of the BLAM! series of CD-ROMs. BLAM!3 will be available in fall 1997. He lives in New York.

exegeses ringing in his ears each time he sets out to make a work? That Koons nevertheless has found a way to think for himself is made plain by the unexpectedness of the terms—trust, sincerity, archetypalism, objectivity—which he uses to describe his new body of work, *Celebration*.

If it's not surprising to assert that a social contract lies at the foundation of all society, why should it be odd to say that a kind of aesthetic compact predicated on trust lies at the foundation of art? The problem of the counterfeit alone attests to its importance, not to mention the immense institutional mechanisms dedicated to determining whether or not artworks can be trusted. Are they real? Are they good? Are they art at all? A similar suspiciousness always haunted philosophy's view of knowledge, to the point where Descartes finally raised it into the principle of universal doubt. Has Koons discovered a concordant phenomenon, a universal doubt that belongs to aesthetics and makes it impossible even to have faith in works of art anymore? Such mistrust would be the logical consequence of half a century of "art that questions the status of art" and the gradual dematerialization of the art object. Philosophy had always been doubtful of knowledge because it couldn't trust the body; sensory experience, it was thought, is rife with errors which reason subsequently has to correct. And as art now legitimates increasingly abstract procedures of creation, such that a readymade, a word game, or a mere idea can be "art," is it not perhaps



fluous. An aesthetics of perception gives way in Duchamp to an epicene one of conception.

A repudiation of this asceticism was latent in Koons long before the series, *Made in Heaven*. Certain early works such as BUNNY were able to turn the ready-made on its head by ceasing to treat it like a chess move—approaching it instead by means of affect. BUNNY is pretty, funny, even beautiful. Might not the simple certainty of such a sensory experience revitalize the aesthetic compact? When an artwork inspires a sense of beauty, it is difficult to doubt the reality of that emotional response any more than a feeling of pain. Thus do the works of *Celebration* strive to bedazzle, although beauty may still be too subjective a quality to rely on. One might not doubt one's own reaction, but doesn't one hope that others will share it and perhaps therefore deem the work to be objectively beautiful? The problem of beauty conjoins that of objectivity. It is not a matter of making the artist impartial but of making the work itself more objective. Koons accomplishes this by means of hard lines: *Celebration's* sculptures are

inevitable that it may take up that old philosophical prejudice against the senses?

The causal chain may also be the reverse: As the *contemptus corporis* endemic to western tradition infiltrates even its aesthetics, must art not decreasingly appeal to the senses? Conceptual art produces no bodice-rippers, and to whatever extent Duchamp is the patron saint of postmodernism, he is also most certainly its first *célibataire*. The essentially intellectual thrust of his achievement did for art what Christianity did for religion: It made the body super-

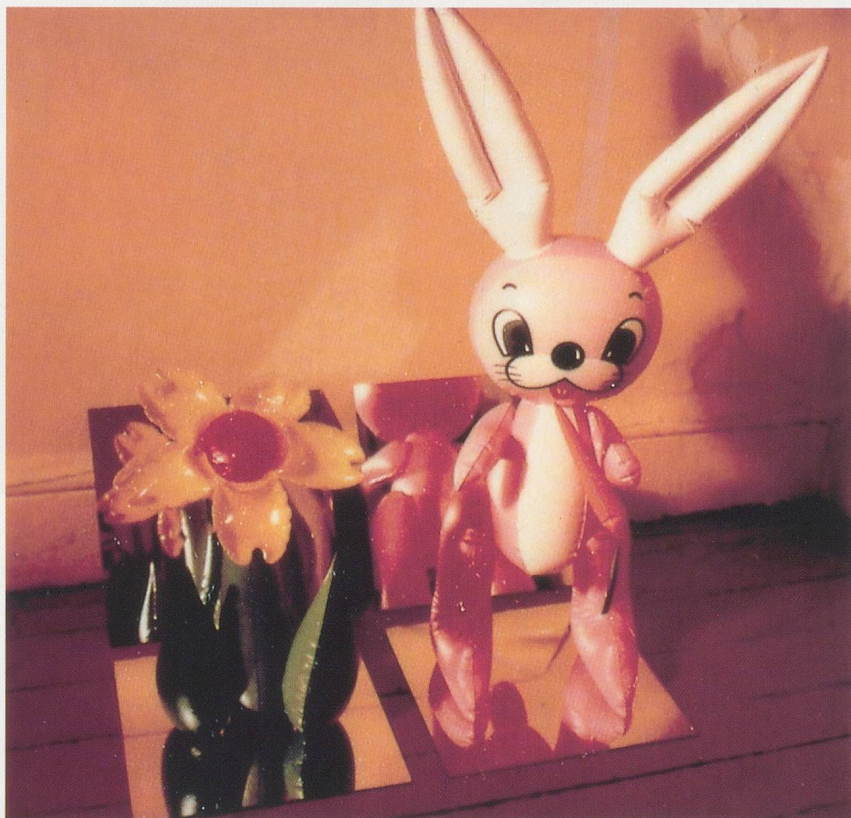
crisp as cookie-cutters, and in its paintings, colors touch without fusing, as clearly delineated as stained glass. This is no more epiphenomenal to Koons than the straight edge is to Egypt or sinuosity is to the Baroque. In art, clean lines are the precondition of empiricism. They induce faith in the senses. In a gradient extending from black to white, there are myriad shades of gray—ask someone where one color begins and another ends, and the answer will be plainly subjective. But where black clearly abuts white, there the answer will approach objectivity.

While it would be impossible to objectify beauty in this way, *Celebration* strives for universality by depicting plastic flowers, Play-Doh, party hats, birthday cake, bracelets, balloon dogs, Lincoln Logs, easter eggs, toys, popcorn. Do mass-produced goods not appeal to mass audiences? It is in this respect that Koons's work functions as archetype: It's not a Platonic form or a Jungian symbol so much as a good bet. However, the aim here is not literally to reach the widest audience possible—a goal for which T.V. would be better suited than painting and sculpture—but rather to evoke familiarity in the widest possible portion of his actual audience. Why? Because the unfamiliar, the mysterious, gives rise to thought, whereas the depiction of familiar things provokes a different system of response altogether, one based not on reason but recollection. In this system the perception of the artwork is immediately redoubled by its phantom in memory, the two fitting snugly together like a handshake, whereas in the other system reason, mutilated, goes looking for its other half, "meaning." Koons chose to cast many of the *Celebration* sculptures in polyethylene for precisely this effect. This plastic, common in toys, is the material with which children learn how to act like adults: One's first hammer and gun are always polyethylene. However, the material points not forward but backward in Koons's sculptures. Invoking cognition less than recognition, it turns the focus away from the artist (Why did he do that?) and toward the viewer (I remember that!). The very transition from a question to an assertion already indicates an increase in certainty.

Such a shift of attention is also encouraged by the highly reflective facture of the *Celebration* sculptures—those not made of rotationally molded polyethylene are composed of high-chromium stainless

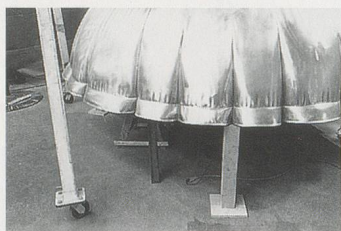
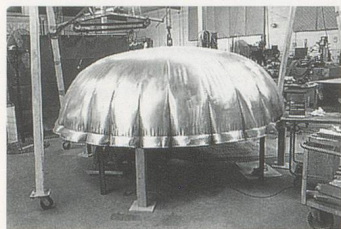
Left hand page / Linke Seite: JEFF KOONS, RABBIT, 1986, stainless steel, 42 x 19 x 12" / KANINCHEN, Edelstahl, 107 x 48 x 30,5 cm.

Below / unten: JEFF KOONS, INFLATABLE FLOWER & BUNNY (TALL YELLOW, PINK BUNNY), 1979, plastic and mirrors, 32 x 12 x 24" / AUFBLASBARE BLUME & HÄSCHEN (GROSSE GELBE, ROSA HÄSCHEN), Plastik und Spiegel, 81,3 x 30,5 x 61 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

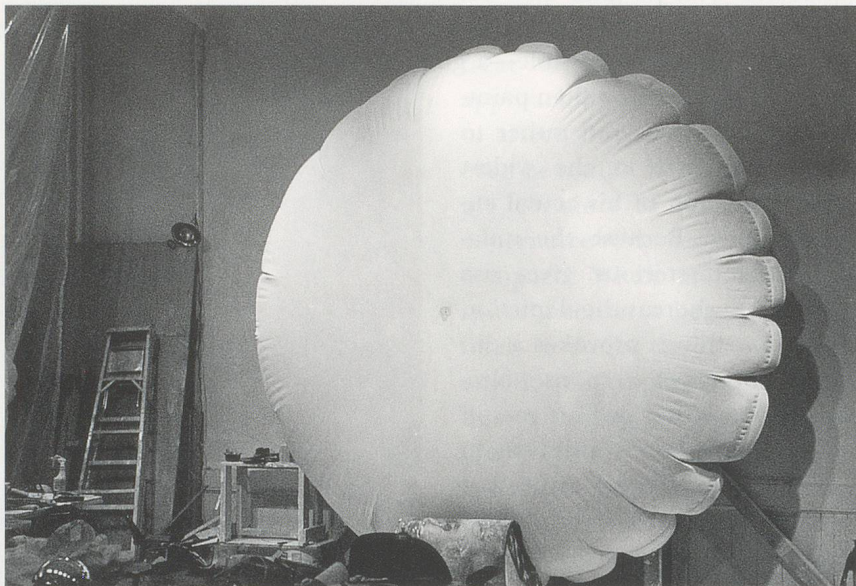


steel, buffed to a highly refractive sheen and coated with translucent, saturated colors. This reflectivity is no more incidental to the work than its linearity—since even the paintings strive to simulate this effect by depicting their subjects against Mylar backgrounds—and though the resulting play of light gives the work the appearance of being constantly "on," its import is not purely visual. This reflectivity is no more incidental to the work than its linearity. What does the viewer see as s/he circles one of the sculptures? The sculpture, certainly, but also him/

JEFF KOONS, MOON, 1995–97, work in progress, full-scale plaster model in studio.
Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating),
130 x 130 x 40" / MOND, Gipsmodell im Massstab 1:1. Das Original wird in Chromedelstahl
ausgeführt, 330 x 330 x 102 cm. (COURTESY JEFF KOONS)



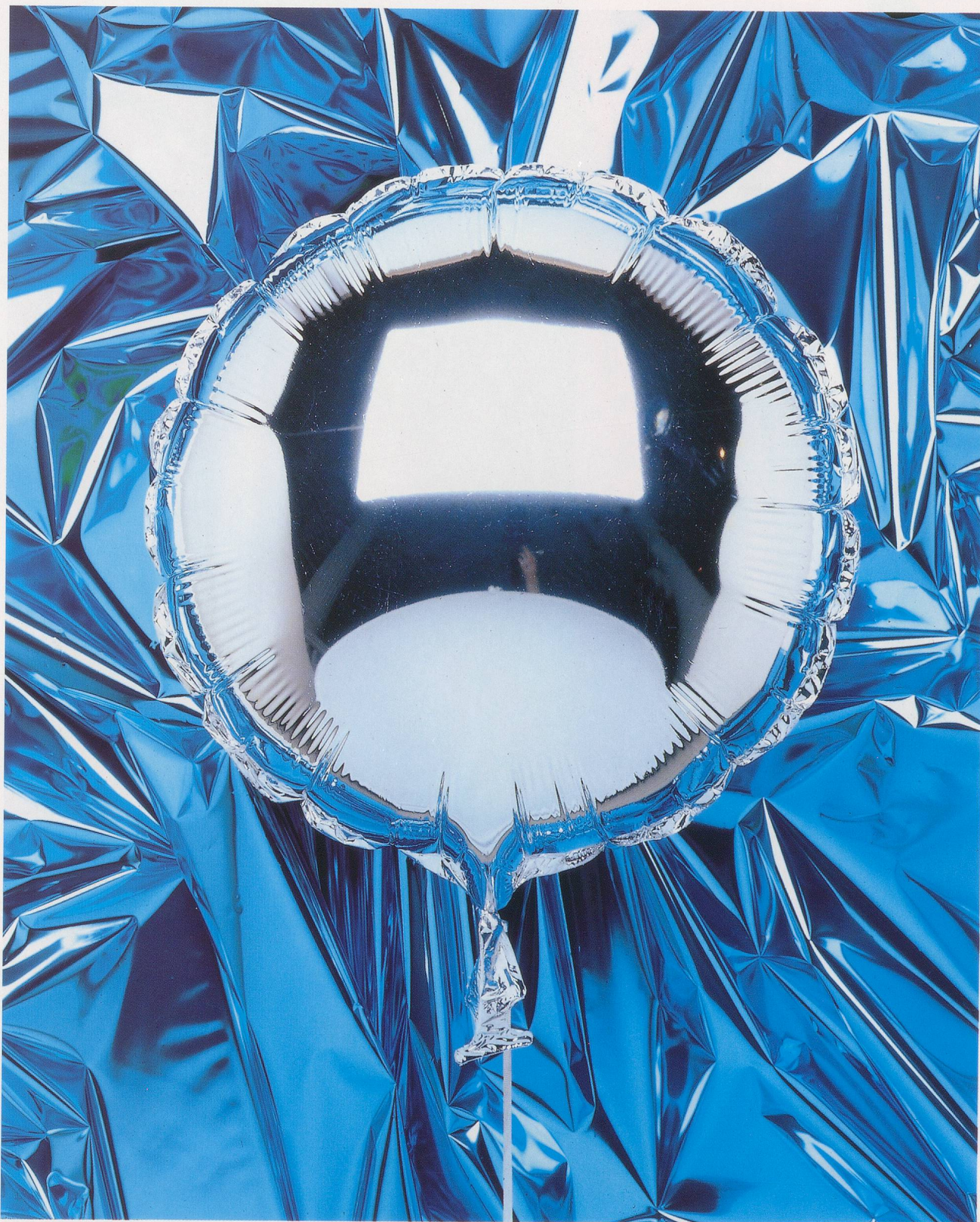
Smaller photographs:
work in progress at the fabricator /
beim Chromstahlbearbeiter.
(PHOTO: ED SUMAN)



herself in its surface. It is virtually impossible to see the artwork without seeing oneself. The artist, on the other hand, literally drops out of the picture: Toys come from Fisher-Price, games from Mattel, and art from artists, but where do mirrors come from? It is difficult to name any manufacturer of mirrors because they are designed to elicit not brand-awareness but self-involvement. So too with Koons's sculptures. The feedback loop of perception and recollection induced by the familiarity of the subject matter is redoubled by a tangible interplay of appearances. The maxim of *Celebration* is not to know but to see thyself.

In philosophy, universal doubt is a kind of feigned idiocy. The thinker pretends not to know anything, and then proceeds forward into knowledge by means of reason and self-reflection (I think therefore I am). In art, it's the opposite: The proliferation of increasingly self-conscious and cerebral work is accompanied by a profound crisis of faith in art itself. If the vexing question of modernism is "What is art?," post-

modernism responds with "I don't know, I'm not sure anymore..." Might not the antidote to such a situation be a healthy dose of blissful ignorance? Might not art fall from the apostates to the innocents, those who, untroubled by the nature or meaning of art, carry it on with a kind of blind faith? Koons often speaks of his works as meaning no more or less to him than to anyone else. He does not produce art about the interpretation of art, but rather art about the non-interpretation of art. In *Celebration*, his strategies are to make art beautiful (to elicit a gut response), to strive for objectivity (to encourage faith in the senses), to give back the familiar (to sideline reason for memory), and to reflect the viewer (to discourage interpretation of the work in favor of involvement with the self). If none of this invigorates the aesthetic compact weakened by the self-conscious phase of modern art, it is because such art also requires viewers unafraid to be idiots—not only innocent, but perhaps too trusting as well.



JEFF KOONS, MOON, original photo of maquette / MOND, Originalphoto des Modells. (PHOTO: JEFF KOONS)



JEFF KOONS, BRACELET, 1995-97,
original photograph for painting. Finished
painting will be oil on canvas,
104 $\frac{1}{8}$ x 139 $\frac{1}{4}$ " / ARMBAND, Originalphoto,
Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand,
265 x 355 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

JEFF KOONS, CAKE 1995-97, oil on canvas, 125 $\frac{3}{8}$ x 116 $\frac{3}{8}$ " / KUCHEN, Öl auf Leinwand, 318,5 x 295,6 cm.

(PHOTO: JIM STRONG)



KEITH SEWARD

FRANKENSTEIN IM PARADIES

Ein Mangel an historischem Bewusstsein erweist sich meist als verhängnisvoll: Wer die Vergangenheit nicht kennt, ist zu deren Wiederholung verurteilt. Aber kann es nicht auch passieren, dass man an einem Übermass an historischem Bewusstsein leidet? Ein allzu intensives Geschichtsgefühl kann eine Handlung beeinträchtigen oder ganz verhindern – der Augenblick, in dem ein Schauspieler sich seiner selbst bewusst wird, kann dazu führen, dass er den Text vergisst. Im zwanzigsten Jahrhundert ist die «Angst vor Beeinflussung» ein Symptom dieser Krankheit. Ein weiteres zeigt sich, wenn ein Künstler sich weniger um die Grössen der Vergangenheit als um die Grösse seiner Zukunft sorgt: Wie wird die Geschichte sie/ihn behandeln? Selbst die Griechen glaubten, dass die Kunst dem Wunsch nach Unsterblichkeit entspringt. Nun gibt es heute verschiedene Arten von Ruhm: Der berühmte Schauspieler wird von Paparazzi gejagt, und dem berühmten Künstler folgen die Exegeten auf Schritt und Tritt. Musste das Wissen um diese Situation da nicht zwangsläufig in die Werke selbst einfliessen? James Joyce konstatierte, dass *Finnegans Wake* «die Gelehrten immer in Atem halten» werde. Während die Geschichte dem Künstler über die Schulter schaute, hat sie ein Porträt des Künstlers als befangener, seiner selbst bewusster Mensch entstehen lassen. Kurz, die moderne Kunst über Kunst wurde zu etwas ganz anderem, Kunst über die Interpretation von Kunst.

Das Problem ist so alt wie das Paradies: Wer einmal von der verbotenen Frucht gegessen hat, kann nicht mehr zurück. Wie könnte man die selige Un-

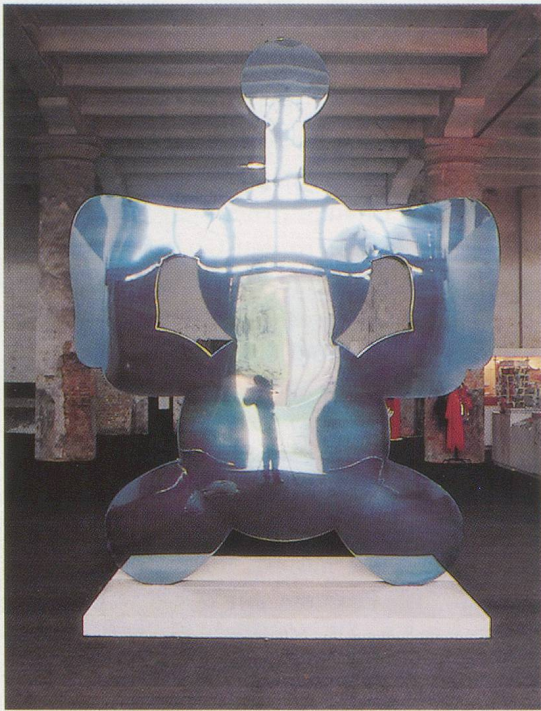
wissenheit wieder zusammenflicken und ein verita-bler Frankenstein der Unschuld werden? Wenn man wie Jeff Koons erst einmal im Mittelpunkt des Kunst- und Medien-Rummels gestanden hat, wie sollte ihm da nicht bei jeder neuen Arbeit schon zu Beginn das Interpretations-Getöse in den Ohren klingeln? Dass Koons einen Ausweg gefunden hat, wird durch die überraschenden Ausdrücke deutlich, mit denen er seine neue Werkgruppe *Celebration* beschreibt: Vertrauen, Aufrichtigkeit, Archetypenhaftigkeit, Objektivität.

Geht man davon aus, dass jeder Gesellschaft ein Gesellschaftsvertrag zugrunde liegt, warum sollte man dann nicht sagen, dass die Kunst auf einer ästhetischen Übereinkunft basiert, die auf Vertrauen beruht? Allein das Problem der Fälschung zeigt, wie wichtig eine solche Übereinkunft ist, ganz zu schweigen von den immensen institutionellen Mechanismen, die sich mit nichts anderem als mit der Glaubwürdigkeit von Kunstwerken befassen. Ist es echt? Ist es gut? Ist es überhaupt Kunst? Ein ähnlicher Argwohn hat von jeher auch die Philosophen hinsichtlich ihres Wissens umgetrieben, bis schliesslich Descartes den Zweifel zum Prinzip erhob. Hat Koons vielleicht ein ähnliches Phänomen entdeckt, einen universellen ästhetischen Zweifel, der es unmöglich macht, überhaupt noch an Kunstwerke zu glauben? Solches Misstrauen wäre nur die logische Konsequenz eines halben Jahrhunderts der «Kunst, die den Status der Kunst hinterfragt», und der schrittweisen Auflösung des materiellen Kunstobjekts. Die Philosophie hat das Wissen immer in Frage gestellt, weil sie dem Körper nicht traute: Die sinnliche Erfahrung war mit Irrtümern behaftet, welche die Vernunft kor-

KEITH SEWARD ist Autor, Designer und Direktor von Necro Enema Amalgamated sowie Produzent der CD-ROM-Serie BLAM!. BLAM!3 erscheint im Herbst 1997. Er lebt in New York.

rigieren musste. Wenn die Kunst nun immer abstraktere Schaffensprozesse zulässt, wenn ein Ready-made, ein Wortspiel oder eine bloße Idee schon «Kunst» sein kann, liegt es da nicht fast zwangsläufig nahe, dass das alte Vorurteil gegen die Sinne wieder aufersteht?

Vielleicht verhält es sich aber genau umgekehrt: Wenn die Verachtung des Körpers in der westlichen Tradition selbst die Ästhetik durchdringt, darf Kunst dann nicht je länger je weniger die Sinne anspre-



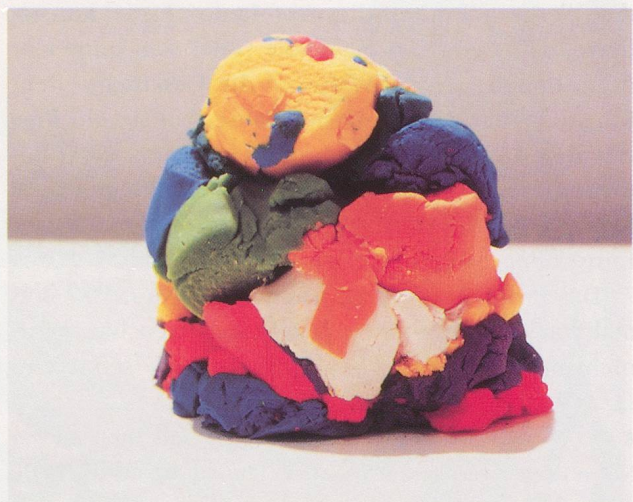
gehandhabt wurde. BUNNY ist hübsch, lustig, ja sogar schön. Könnte nicht die simple Gewissheit einer solchen sinnlichen Erfahrung die ästhetische Übereinkunft wiederbeleben? Wenn man ein Kunstwerk als schön erlebt, so zweifelt man daran genausowenig, wie wenn man Schmerz empfindet. Und genau dadurch versuchen die Werke aus der *Celebration*-Serie zu blenden, obwohl Schönheit allzu subjektives Empfinden ist, als dass man sich darauf verlassen könnte. Das einzelne Individuum zweifelt kaum an seiner Reaktion, aber hofft man nicht insgeheim, andere möchten sie teilen, damit man das Werk auch objektiv für schön halten kann? Das Problem der Schönheit ist verknüpft mit der Frage der Objektivität. Es geht dabei nicht um die Unvoreingenommenheit des Künstlers, sondern um eine möglichst weitgehende Objektivität des Werks. Koons erreicht das durch klare Linien: Die *Celebration*-Skulpturen sind knackig

JEFF KOONS, *ELEPHANT (BLUE)*, 1995–97, high chromium stainless steel (with transparent color coating), 150 x 120 x 7 1/8", Venice Biennale 1997 / *ELEFANT (BLAU)*, Chromedelstahl (mit transparenter Lackfarbe), 381 x 305 x 18 cm. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO, MONTALCINO)

JEFF KOONS, *PLAY-DOH*, 1995–97, original photograph of maquette. Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene), 120 x 108 x 108" / Modell. Die Skulptur wird im Rotationsgussverfahren aus Polyäthylen hergestellt, 305 x 274 x 274 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

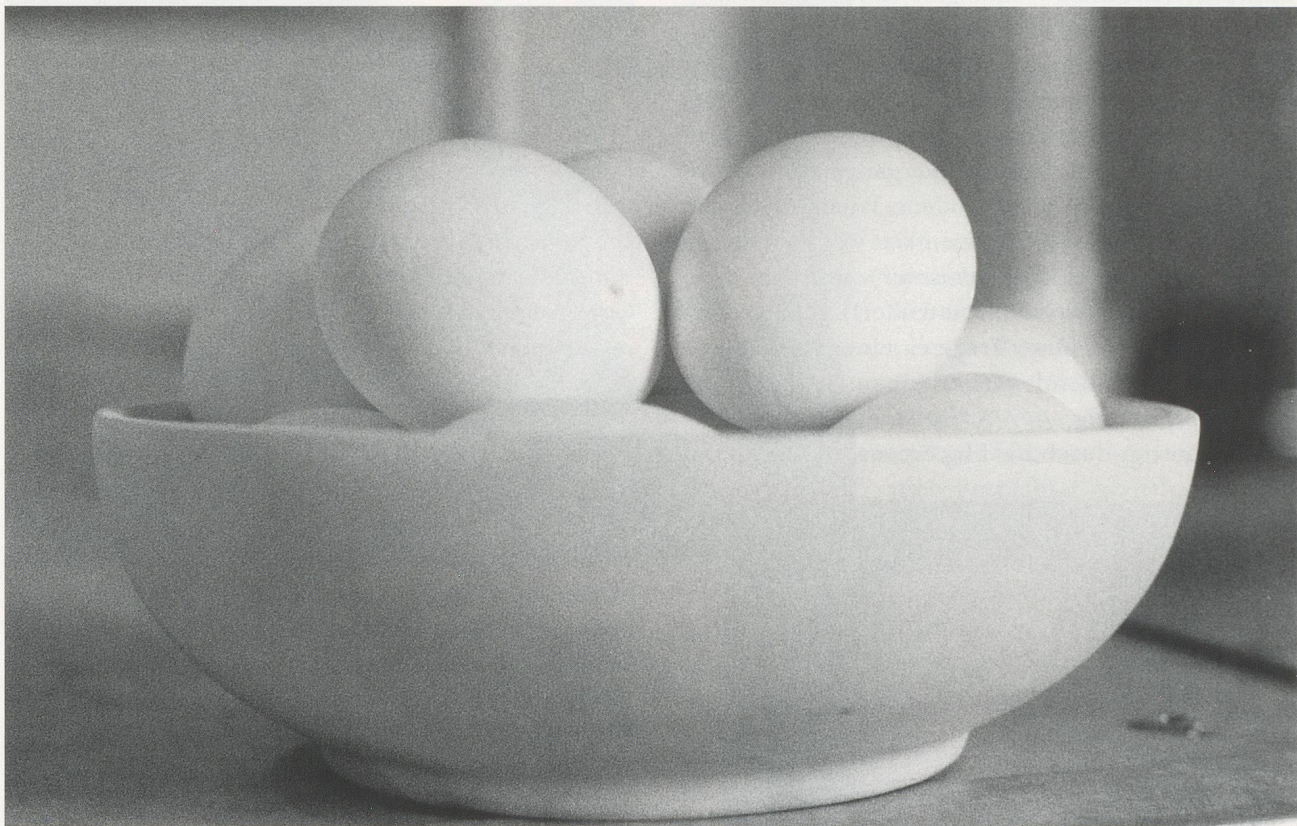
chen? Die Konzeptkunst produziert keine Mieder-Schlitzer, und Duchamp ist nicht nur der Schutzpatron der Postmoderne, sondern auch deren erster Zölibatär. Der im wesentlichen intellektuelle Impuls seiner Leistung bewirkte in der Kunst, was das Christentum in der Religion: Der Körper wurde überflüssig. Die Ästhetik der Wahrnehmung weicht bei Duchamp einer unbefleckten Ästhetik der Begrifflichkeit.

Solcher Askese verweigerte sich Koons schon lange vor seiner *Made in Heaven*-Serie. Einige frühe Stücke wie BUNNY stellten das Ready-made auf den Kopf, indem es eben nicht mehr strategisch wie ein Schachspiel, sondern unter einem affektiven Aspekt



wie Backförmchen, und in den Bildern sind die Farben so klar abgegrenzt wie in Glasfenstern. Das ist für Koons so wenig nebensächlich wie die gerade Linie für das alte Ägypten oder die geschwungene für den Barock. Klare Linien sind die Voraussetzung jeder Kunsterfahrung. Sie schaffen Vertrauen in die Sinne. Zwischen Schwarz und Weiss gibt es Tausende von Grauschattierungen – fragen Sie jemanden, wo

JEFF KOONS, BOWL WITH EGGS, 1995–1997, plaster maquette. Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene), 72 x 126 x 126" / SCHALE MIT EIERN, Gipsmodell. Die Skulptur wird im Rotationsgussverfahren aus Polyäthylen hergestellt, 183 x 320 x 320 cm.



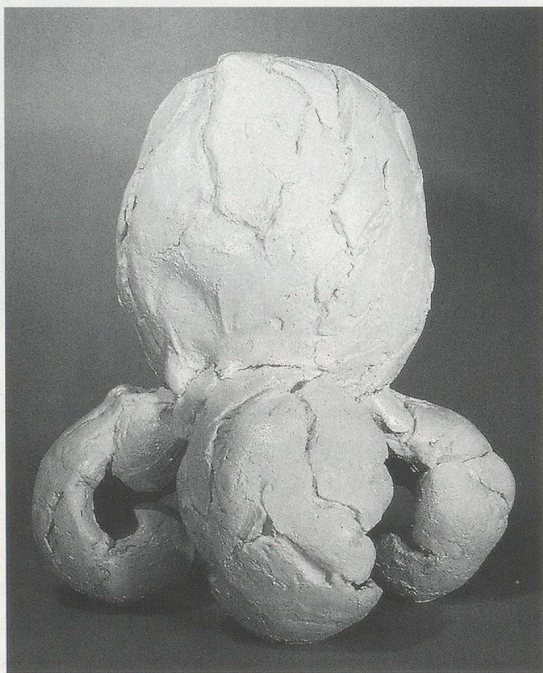
die eine Farbe beginnt und die andere aufhört, und die Antwort wird vollkommen subjektiv ausfallen. Grenzt aber Schwarz unmittelbar an Weiss, so wird die Antwort ziemlich objektiv sein.

Zwar ist Schönheit auf diese Art nicht objektiv nachzuweisen, aber *Celebration* strebt nach Universalität, indem es Plastikblumen, Play-Doh-Figuren, Partyhüte, Geburtstagstorten, Armbänder, Ballonhunde, Lincoln Logs (Spielzeug aus Plastik, das wie Holzspielzeug aussieht), Ostereier, Spielsachen und Popcorn darstellt. Zielen massenproduzierte Waren nicht auf ein Massenpublikum? In eben dieser Hin-

sicht funktioniert Koons' Werk als Archetypus: nicht im Sinne einer platonischen Form oder eines Jungschen Symbols, sondern eher als sicherer Tip. Es geht jedoch nicht wirklich darum, das grösstmögliche Publikum zu erreichen – dafür wäre das Fernsehen besser geeignet als Malerei und Skulptur –, sondern beim tatsächlichen Publikum das grösstmögliche Vertrauen zu erwecken. Warum? Weil das Unvertraute, Geheimnisvolle zu denken gibt, die Darstellung von Vertrautem dagegen eine ganz andere Reaktion in Gang setzt, eine, die nicht verstandesmässig, sondern assoziativ funktioniert. Die Wahrnehmung des

Kunstwerks wird so augenblicklich verdoppelt durch sein Schattenbild in der Erinnerung, beide passen zusammen und verbinden sich unmittelbar miteinander, wo sonst der (verstümmelte) Verstand nach seiner anderen Hälfte, der «Bedeutung», zu suchen pflegt. Genau um dieser Wirkung willen hat Koons viele der *Celebration*-Skulpturen in Polyäthylen gegossen. Die meisten Spielzeuge werden aus diesem Kunststoff hergestellt. Man gibt Kindern Polyäthylen-Formen, damit sie lernen können, sich wie Erwachsene zu benehmen: Der erste Hammer und das erste Gewehr sind immer aus Polyäthylen. Trotzdem weist das Material in Koons' Skulpturen nicht nach vorn, sondern zurück in die Vergangenheit. Denn indem es weniger Erkenntnis denn Wiedererkennen auslöst, lenkt es die Aufmerksamkeit weg vom Künstler (Warum hat er das gemacht?) und hin zum Betrachter (Das kenne ich von früher!). Allein schon der Übergang von einer Frage zu einer Feststellung deutet die zunehmende Sicherheit an.

Die Verlagerung der Aufmerksamkeit wird zudem begünstigt durch die Hochglanzoberfläche der

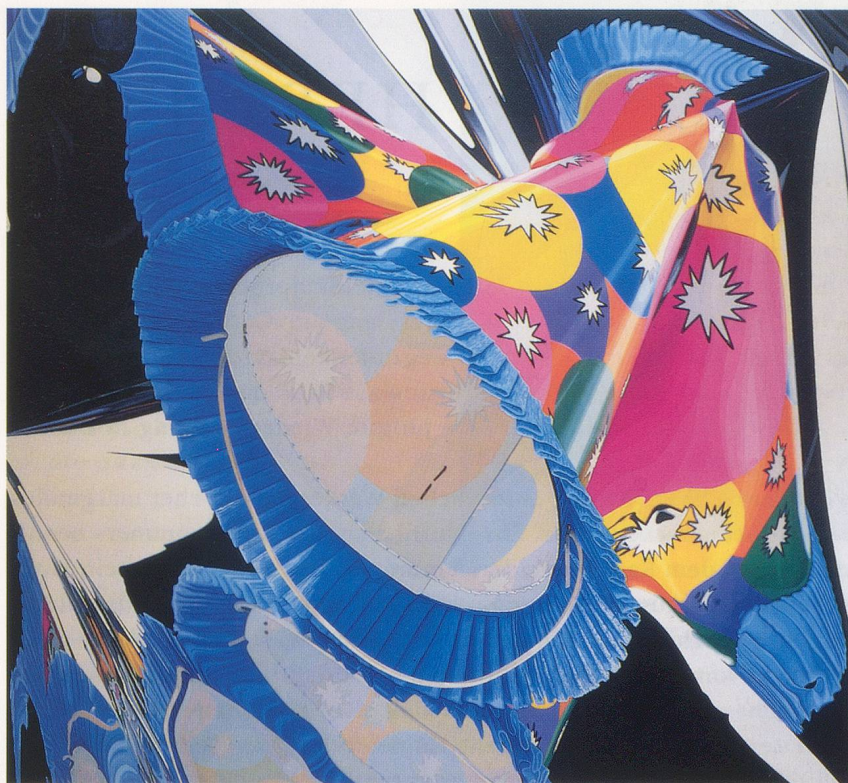


Celebration-Skulpturen. Sofern sie nicht aus rotationsgeformtem Polyäthylen bestehen, sind sie in Chromstahl gegossen, auf Hochglanz poliert und mit kräftigen Transparentfarben lackiert. Die starke Reflexionskraft dieser Arbeiten ist dabei ebenso wenig zufällig wie ihre Linearität – selbst die *Celebration*-Bilder zeigen ihre Gegenstände vor Mylar-Hintergründen, um diesen Effekt zu simulieren. Und wengleich das daraus resultierende Spiel der Lichtreflexe den Anschein erweckt, als wären die Arbeiten immer irgendwie «eingeschaltet», ist ihre Bedeutung doch nicht rein visuell. Was sieht der Betrachter, wenn er um eine Skulptur herumgeht? Die Skulptur natürlich, aber auch sich selbst in deren Oberfläche. Es ist schlicht unmöglich, das Kunstwerk zu betrachten, ohne sich selbst zu sehen. Der Künstler hingegen fällt im wahrsten Sinn des Wortes aus dem Bild: Spielsachen kommen von Fisher-Price, Spiele von Mattel und Kunst von Künstlern, aber woher kommen Spiegel? Man kennt kaum einen Spiegelhersteller mit Namen, weil Spiegel nicht dazu geeignet sind, das Markenbewusstsein zu fördern, sondern ein selbstbezogenes Verhalten bewirken. Das gleiche gilt für Koons' Skulpturen. Die Rückkoppelungs-Schleife von Wahrnehmung und Erinnerung, ausgelöst durch die Vertrautheit der Thematik, wird im materiellen Zusammenspiel der Erscheinungsbilder verdoppelt.

JEFF KOONS, *POPCORN*, 1995–97, plaster maquette. Finished sculpture will be rotationally molded thermal plastic (polyethylene), 156 x 140¼ x 140¼" / Gipsmodell. Das Original entsteht im Rotationsgussverfahren in Polyäthylen, 396 x 356 x 356 cm.

JEFF KOONS, *WINTER BEARS*, 1988, polychromed wood, 48 x 44 x 15½" / WINTERBÄREN, bemaltes Holz, 121,9 x 111,8 x 39,4 cm.

JEFF KOONS, PARTY HAT, 1995–97, oil on canvas, slightly cropped, 114 $\frac{3}{8}$ x 127 $\frac{1}{2}$ " / PARTYHUT, Öl auf Leinwand, 290,5 x 324,3 cm. (PHOTO: JIM STRONG)



auch. Koons produziert keine Kunst über die Interpretation von Kunst, sondern Kunst über die Nicht-Interpretation von Kunst. In *Celebration* besteht seine Strategie darin, schöne Kunst zu machen (um eine unbeschönigte Reaktion auszulösen), Objektivität anzustreben (um das Vertrauen in die sinnliche Wahrnehmung zu fördern), Vertrautes zu präsentieren (um den Verstand mit Hilfe der Erinnerung auszutricksen) und dem Betrachter sein eigenes Bild zu zeigen (um die Beschäftigung mit sich selbst jedem Interpretationsversuch in den Weg zu stellen). Wenn das alles die durch die selbst-reflexive Phase der modernen Kunst geschwächte ästhetische Konvention nicht wiederzubeleben vermag, so liegt das daran, dass solche Kunst auch Betrachter braucht, die sich getrauen, Idioten zu sein – nicht bloss unschuldig, sondern vielleicht auch zu vertrauensselig.

(Übersetzung: Nansen)

Die Maxime von *Celebration* lautet nicht: «Erkenne dich selbst», sondern: «Sieh dich selbst».

Im kartesischen Denken ist der universelle Zweifel eine Art vorgetäuschter Dummheit. Der Philosoph tut so, als wisse er nichts, um dann mit Hilfe von Vernunft und Selbstreflexion zum Wissen vorzudringen. (Ich denke, also bin ich.) In der Kunst läuft es genau andersherum: Eine zunehmend intellektuelle und selbstreflexive Arbeit wird begleitet von einer tiefen Krise des Glaubens an die Kunst selbst. Lautet die Streitfrage der Moderne noch: «Was ist Kunst?», so antwortet die Postmoderne mit: «Ich weiss nicht, ich bin mir nicht mehr sicher...». Welches bessere Mittel könnte es dagegen geben, als eine gesunde Portion Dummheit? Könnte die Kunst nicht von den Abtrünnigen auf die Unschuldigen kommen, die sie, unberührt von Fragen nach Sinn und Bedeutung, im blinden Vertrauen weiterführen? Koons behauptet oft, dass seine Arbeiten ihm nicht mehr oder weniger bedeuten als jedem anderen



JEFF KOONS, PINK BOW, 1995–97, oil on canvas, 106 $\frac{1}{2}$ x 136 $\frac{3}{8}$ " / ROSA SCHLEIFE, Öl auf Leinwand, 270,5 x 346,4 cm. (PHOTO: JIM STRONG)

PUPPY, DAS HERZ JESU

Jeff Koons' PUPPY (Hündchen), die bisher monumentalste Skulptur des Künstlers, hat fünften Jahrestag. 1992 stand sie nur einen Sommer lang im Cour d'Honneur des barocken Schlosses Arolsen, aber sie ist nicht mehr wegzudenken aus der Kunst des letzten Jahrzehnts und wartete, nachdem eine zweite Version am Rand des Hafengeländes in Sydney, Australien, auferstand, sehnsüchtig auf ihre jüngste Wiederbelebung in Bilbao, Spanien.¹⁾

1) Der Originalaufbau für das Projekt in Arolsen existiert nicht mehr. Von PUPPY gibt es lediglich ein Exemplar sowie das Modell des Künstlers.

Der Anlass der Entstehung dieses aussergewöhnlichen Werkes war ein eher marginales Ereignis am Rande der «documenta 9», 1992. Ein «Nordhessischer Kultursommer» beauftragte mich, in seinem Haus, dem Kasseler Fridericianum, wo Jan Hoet gerade sein Hunderttageereignis vorbereitete, sozusagen ehrenamtlich, mit einer Skulpturenausstellung um das Schloss Arolsen, im Schlosspark und in dem kleinen Städtchen Arolsen, rund fünfzig Kilometer westlich von Kassel. Das Schloss selbst, in dem noch die Fürsten von Waldeck leben, stand nicht zur Verfügung. Von den vielen vorhandenen Ideen mussten die meisten verworfen werden, zum einen, weil die Künstler mit ihrer Teilnahme an der «documenta» beschäftigt waren, zum anderen, weil das minimale Budget die Realisation verunmöglichte. An grösseren Arbeiten konnten lediglich noch eine Glas-Skulptur von Larry Bell und eine Installation von Damien Hirst in einem barocken Pavillon verwirklicht werden. Jeff Koons weilte zu dieser Zeit mit seiner Frau Ilona in München, und bei seiner Begeisterung für das süddeutsche Rokoko konnte ich mit seinem Interesse rechnen, auch wenn ich, schon rein vom Budget her, eher an eine zierliche Arbeit dachte – etwa eine der gläsernen Kamasutra-Studien, die wunderbar in eines der Schilderhäuschen gepasst hätte.

Koons plante jedoch, kaum hatte er den wunderschönen Ort in Augenschein genommen, sofort Grosses. War zuerst noch von Girlanden mit Putti die Rede, konzentrierte er sich bald auf einen kleinen weissen «Puppy», basierend auf der kurz zuvor entstandenen Holzskulptur WHITE TERRIER (Weisser Terrier, 1991), dessen Gestaltung mittels lebender Blumen nicht ganz so viele technische Probleme bieten würde. Nachdem er die Finanzierung des abenteuerlichen Projekts selbst an die Hand genommen und dank der Unterstützung seiner Galeristen realisieren konnte, entstand in Zusammenarbeit mit der Werkstatt in Kollerschlag (Österreich) ein monumentales 12 Meter hohes Eisengerippe, das mit Holz moduliert, mit Erdsäcken behängt und mit Vlies abgedämmt wurde. Auf einer Gesamtfläche von 130 Quadratmetern fanden nun 20 000 Pflanzen, Begonien, Petunien, Chrysanthemen und Agaratum, ihren Platz, Blumen, die das horizontale Wachstum ertragen und sich den ganzen Sommer über erneuern. Aus einem weissen kleinen Kabinettstück

VEIT LOERS ist Ausstellungsmacher und Direktor des Städtischen Museums Abteiberg in Mönchengladbach.

JEFF KOONS, PUPPY, 1992,
 live flowers, earth, wood, and steel, Arolsen,
 Germany, 472 x 197 x 256" /
 Blumen, Erde, Holz, Stahl, in Arolsen,
 Deutschland, 12 x 5 x 6,5 m.
 (PHOTO: JIM CROCKER)



entwickelte sich ein farbiger Blumenkoloss mit immer wieder neuen und changierenden Farbwerten, dessen grünliche Grundnote im Lauf der Zeit immer bunter wurde, als spiegelte sich das weisse Hundefell in einem utopischen Licht in allen Regenbogenfarben.

PUPPY, innen begehbar, wurde am Tag der «documenta»-Eröffnung im Juni 1992 fertig und setzte zweierlei Publikum in Erstaunen: jenes, das der engeren Kunstszene angehört, aber auch eines, das mit Kunst überhaupt nichts am Hut hat.

Der Untertitel der kleinen Ausstellung mit PUPPY im Zentrum hiess «Skulpturen und Projektionen». Jeff Koons projizierte seine Vorstellung vom floralen Riesenspielzeug auf die vom Barockarchitekten Julius Ludwig Rothweil 1728 vollendete Dreiflügelanlage. Schloss Waldeck in Arolsen wird von Touristen seiner kunsthistorischen Qualitäten und seiner schönen Lage wegen geschätzt, und viele Holländer pilgern dorthin, weil ihre Königin Emma dort geboren wurde. Diese historische und kunsthistorische Attraktion wurde nun augenscheinlich durch ein Vergnügungspark-würdiges Element ergänzt, das die gesamte Anlage so erscheinen liess, als sei sie erst jetzt vollendet worden. Weil die Skulptur von vornherein temporär geplant war, hatte PUPPY etwas Virtuelles an sich und tauchte auch die hübsche nordhessische Szenerie in ein unwirkliches Licht. Hatte Jeff Koons die Öffentlichkeit vorher provoziert, indem er seine erotischen Skulpturen und Photographien mit Cicciolina wie Naturereignisse neben geschnitzten Blumenarrangements präsentierte, so versöhnte er sie nun mit der gleichen Methode: Etwas Organisches wurde in Relation zu überhöhter Geschichte und Natur gesetzt. PUPPY erfüllt die Konsumerwartungen einer an Bundesgartenschauen und historische Schlosskulissen gewöhnten Öffentlichkeit. Er gibt, um mit den Worten von Jeff Koons zu sprechen, den Leuten dasselbe, was auch die Religion vermittelt: Sicherheit. Koons' Werkgruppe *Banality* (*Banalität*, 1989–91) hat die Metamorphose in eine erhabene Welt angetreten, deren trivialer Illusionismus sie nicht nach unten zu ziehen vermag, weil er dort bereits verankert ist. Die unterschwellige Strahlkraft von Skulpturen wie KIEPENKERL (1989) oder RABBIT (Kaninchen, 1986) beruht auf der Veredelung und damit Überhöhung dessen,



JEFF KOONS, KIEPENKERL, 1987,
stainless steel, 71 x 26 x 37" / Edelstahl, 180,3 x 66 x 94 cm.

was die Mehrheit der Bevölkerung akzeptiert, während die Minderheit, die sich kunstinteressiert gibt, darin Kitsch sieht. Indem Jeff Koons also die psychologischen Effekte der das Unterbewusste ansprechenden Werbung künstlerisch bewusst einsetzt, provoziert er nicht den Allerweltsgeschmack, sondern den des kunstinteressierten Intellektuellen. Folgerichtig ist PUPPY eine an das Erhabene und

Religiöse appellierende Skulptur, wie der Künstler in einem Interview betonte: *Mir schwebte ein Bild vor, das Wärme und Liebe ausstrahlen sollte. Ein sehr spirituelles Objekt. (...) Ich wollte eine zeitgenössische Version des Herzen Jesu schaffen. Das Puppy, das Hündchen, ist ein Bild Gottes. Auf jeden Fall gibt es sich als solches aus.*²⁾

PUPPY bedeutete für die kunstinteressierte Öffentlichkeit jenes «documenta»-Jahres die grosse sanfte Verführung. Abschied vom Ready-made-Diskurs der späten 80er Jahre und Öffnung zur noch wenig erkannten Innenwelt einer als Ready-made zementierten Aussenwelt. Jeff Koons, der nicht ganz ohne Ironie sein Publikum als Ready-made bezeichnete, steuerte mit PUPPY auf die Gruppe jener Gross-Skulpturen zu, die nun aus seinem New Yorker Studio die Reise in die Ausstellungsinstitute antreten: scheinbar banale Objekte, die durch den Luxus ihrer Ausführung und ihre simple Symbolik das tiefe Reservoir des kollektiven Unterbewussten erschliessen helfen: «Papi, du hast die Kinder geschrumpft!»

Wer diese Kinderwelt nur als Neuauflage eines Nazarenertums sieht, geht der aktuellen Kunstdiskussion unseres Fin de Siècle aus dem Weg und pocht auf emanzipatorische Qualitäten, die nie wirklich etwas mit den Fetischen und Tauschwerten unserer heutigen Gesellschaft zu tun hatten. PUPPY – auch als Postkarte und Porzellanteller, vor allem aber als Idee – ist der Anfang eines erweiterten Kunstbegriffs, der seine kulturell abgerutschte Seite wie einen «verlorenen Sohn» liebevoll in seine Ziele miteinschliesst und damit etwas antizipiert hat, dem intellektuell versierte und moralisch argumentierende Kuratoren noch heute hinterherlaufen.

2) Interview mit Anthony Haden Guest, in: *Jeff Koons*, Taschen Verlag, München 1992, S. 33.

VEIT LOERS

PUPPY, THE SACRED HEART OF JESUS

Jeff Koons's most monumental sculpture to date, PUPPY, is celebrating its fifth anniversary. Although it lasted only one summer long at the Cour d'Honneur of the Baroque castle in Arolsen in 1992, the art of the past decade is inconceivable without it. After a second version made its appearance in Australia on the edge of Sydney Harbor, it lay dormant, fervently awaiting its current resurrection in Bilbao, Spain.¹⁾

This extraordinary creation originally emerged as a consequence of a more or less marginal event on the periphery of "documenta 9." Jan Hoet was just preparing his 100-day event, when The Nordhessen Summer Culture Commission, based at the Fridericianum in Kassel, invited me to mount a sculpture exhibition in the castle park and village of Arolsen, some thirty miles west of Kassel. The castle itself, where the Princes of Waldeck still reside, was not available for use. Most of the ideas that cropped up did not bear fruit because the artists were too absorbed in their preparations for the "documenta" or because of the restrictions of a minimal budget. Only two larger pieces were realized: a glass sculpture by Larry Bell and an installation by Damien Hirst in a Baroque pavilion. Given Jeff Koons's enthusiasm for Southern German rococo, I knew that I would be able to count on his interest in my project. I had a relatively dainty work in mind, especially with a view to my budget—such as one of his glass Kamasutra studies which would be perfect for one of the little guard houses.

But the moment he had taken a look at the site, Koons began to think big. Moving on from the initial idea of gardens festooned with putti, he soon turned his attention to one of his recent wooden sculptures of a small white terrier, WHITE TERRIER (1991), whose (re-)incarnation in the form of live flowers did not seem to pose quite as many technical problems. Deciding to organize the financing of this ambitious project himself and finally securing the help of his dealer, he instructed a workshop in Kollerschlag, Austria, to build a monumental iron skeleton, forty feet high, modulated with wood, hung with bags of earth, and wrapped in gauze. On an area of 492 square feet, Koons had 20,000 begonias, marigolds, chrysanthemums, and petunias planted, flowers chosen for their ability to grow horizontally and to blossom throughout the summer. As the basic green foliage gradually gave way to increasingly variegated flowers in bloom, a small white ornament would grow into a floral colossus of changing colors, as if the puppy's white coat had been bathed in the utopian light of a rainbow.

PUPPY, big enough for visitors to walk into, was completed in June 1992 on the day "documenta 9" opened. It astonished aficionados of the current art scene as well as those utterly oblivious to the world of contemporary art.

1) The original armature made for the Arolsen project was destroyed. PUPPY now exists as an edition of one, plus an artist's proof.

VEIT LOERS is a curator and is director of the City Museum Abteiberg in Mönchengladbach, Germany.

The subtitle of the small exhibition in which PUPPY starred was "Sculptures and Projections." Jeff Koons projected his vision of a giant inflorescent toy on to the building completed by Baroque architect Julius Ludwig Rothweil in 1728. Waldeck Castle in Arolsen is admired by tourists both for its art-historical splendor and the beauty of its surroundings; now an image in the order of a funpark attraction had been beamed onto the ensemble, making it look as if construction had just been completed.

Being ephemeral by definition, PUPPY had a touch of virtuality that cast an unreal light on the pretty landscape of Nordhessen. Having provoked the public by presenting his erotic sculptures and photographs with Cicciolina as natural events accompanied by carved bouquets of flowers, Koons was now appeasing it using the same method, setting something organic off against the excesses of history and nature. PUPPY satisfies the consumer expectations of a public conditioned by national garden shows and palatial historical settings. As the artist says himself, he offers people the same thing that religion provides: security. Koons's body of work titled *Banality* (1989–91) embarks on the metamorphosis of a sublime world that cannot be dragged down by the work's trivial illusionism because it is rooted there to begin with. The subliminal impact of sculptures like KIEPENKERL (1989) or RABBIT (1986) rests on the refinement, and thus enhancement, of that which the majority accepts while the minority, with its declared interest in art, calls it kitsch. Interestingly, when he intentionally toys with the psychological effect of advertising's exploitation of the unconscious, Jeff Koons does not offend common taste but rather the taste of the art-oriented intellectual. Consequently, PUPPY appeals to the sublime and the sacred. *I decided I wanted to make an image that communicated warmth and love to people. A very spiritual piece. (...) I wanted it to be a contemporary Sacred Heart of Jesus. PUPPY is a role model of God. Anyway, in some ways it plays as that.*²⁾

To the art public at the "documenta 9," PUPPY was a giant and gentle seduction, a departure from the readymade discourse of the late eighties in favor of the still little known inner world of the external world as a consolidated readymade. In making PUPPY, Jeff Koons, who has called his public a readymade—not without irony—set his course for those oversized sculptures that are to embark on a journey of exhibition venues from his New York studio, seemingly banal objects that disclose the profound reservoirs of the collective unconscious through the luxury of their execution and the simplicity of their symbolism: "Daddy, you've shrunk the kids!"

Anyone who interprets this child's world as a re-edition of Nazarene art is sidestepping the art discourse of our fin de siècle to belabor emancipatory qualities that have never really had anything to do with the fetishes and commodity values of civilization today. PUPPY—also a postcard and china plate, but above all an idea—is the beginning of an expanded concept of art that has embraced its own cultural mishaps like a prodigal son, thus anticipating something that today's intellectually versed and morally motivated curators are still trying to nail down.

(Translation: Catherine Schelbert)

JEFF KOONS, *CRACKED EGG*, 1995–97, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 128 x 99½" / *AUFGESCHLAGENES EI*, Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 325 x 252,3 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

2) Interview with Anthony Haden Guest, in: *Jeff Koons* (Munich: Taschen Verlag, 1992), p. 33.



Euphoric Enthusiasm

Jeff Koons's
Celebration

ONE MIGHT SAY THAT IMMENSITY IS
A PHILOSOPHICAL CATEGORY OF DAY DREAM.

Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*

Disney Gothic Belief is a powerful force. It is the substance from which make-believe is hewn. Make-believe is the elixir of religion, an avenue of faith and sacramental holiness. Animistic, fantastic, immense, it is the fluid that surrounds the everyday, cushioning against the blows of spiritless survival. It is our daydream, the place where belief and knowledge are inextricably entwined. *I like the word believe. In general, when one says I know, one doesn't know, one believes.* (Marcel Duchamp)

Make-believe is the engine of late capitalism; giddiness is its preferred consumptive spirit. Marx called it "commodity fetishism," the magical property of a product—touched by otherworldly belief—to move us beyond the threshold of use or exchange value. To mess with make-believe is therefore a serious violation. As I write this, American grandmother Billie Jean Matay is currently bringing a lawsuit against Disney. A member of the very first troupe of Mousketeers who performed at Disneyland the day it opened to the public in 1955, Matay is hardly inno-

cent to the mechanics of make-believe. Yet when she and her family were robbed at gunpoint in the Disneyland parking lot in the summer of 1995, her belief in the comfort and safety which the company had always projected was defiled, not once but twice. First by the robbery, second by the deeply traumatic effect on her grandchildren having seen Disney characters with their large cartoon heads off while she was reporting the crime, of being "exposed to the reality that they were, in fact, make-believe."¹⁾

Such an example of the gutting of late capitalism breeds terror in an era when the commodity (and all it asks us to believe in) has become what nature was to nineteenth-century landscape painters—at once canvas and material, palette and playground. But what the Matay case further reveals is how inviolable the contract between the make-believe of safety—the impossibility of being prey to crime in Disneyland—and safety of make-believe—the seamless Disney daydream of walking/talking animistic cartoon figures—has become in postmodernity. And its apotheosis is the current development of Celebration, a real town in Florida courtesy of the Disney Corporation.²⁾

Safety, and its defilement, is a need readily bought and sold in the world of the Gothic, a narrative tradi-

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer and Senior Instructor at the Independent Study program at the Whitney Museum of American Art, New York City.



JEFF KOONS, PLAY-DOH, 1995–97, original photograph for painting. Finished painting will be oil on canvas, 131 $\frac{7}{16}$ x 111 $\frac{1}{16}$ " /
Originalphoto, Vorlage zum Bild: Öl auf Leinwand, 333,6 x 282 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

tion Disney has spent the majority of its life distancing itself from. But late-twentieth-century America increasingly relies upon and resembles a vast Gothic landscape where the domestic realities and intimate experiences of everyday life have become synonymous with stories of mayhem and abuse, gore and violation. Disney has always created a shelter from such turmoil; even tales cut from Gothic fabric such as *Beauty and the Beast* or *The Hunchback of Notre Dame* become sugarcoated feel-good tales of the happily-ever-after promise.

One imagines Celebration, Florida, modeled after the archetypal Disney world of *Mary Poppins*, free of all residual elements of conflict or pain. After all, *Mary Poppins* is not about an abusive father and class conflict (as it might be if updated) but about a nanny who travels borne aloft by her umbrella, jumps into chalk drawings, races carousel horses (and wins), and chats with scruffy dogs. When she takes the children to visit her ailing Uncle Albert, the children encounter a man who suffers from contagious giggles that cause him, and all those with whom he comes into contact, to float and somersault in mid-air. The Poppins world, like corporate Disney itself, is giddy—projecting an image of childhood and family life that, while styled by monstrosity and sublimity, is utterly absent of trauma and conflict. Pristine, smiley, comfortable, Disney Gothic does not scare but enthralls.

Koonsland — *When they come in contact with my work, I want people to feel good about themselves. In this sense the work functions a little like self-help.*

— *You're not cynical are you?*

— *I don't think so, I really don't.*

Jeff Koons in conversation, 1997

Koons is a witty heroine of Disney Gothic. Yes, heroine not hero, for in the Gothic the male is often a villain and if we are to follow Koons's lead, he is no villain but an eyelash-batting innocent tossing in a sea of forces he refuses to let drag him down. Key to the emotional make-up of a Gothic heroine is a relentless, unflappable innocence. She cannot even blush for to do so would reveal her familiarity with the ges-

tures and vocabularies of a world she is, by definition, required to be ignorant of. Jeff Koons does not blush or twitch when confronted with the potential discord or tension embodied in the bigness of *Celebration*, the body of work he has been photographing, modeling, painting, and casting since 1992.

Inflected with the power of make-believe and the spirit of daydream, *Celebration*, like Disney's new town, is an immense and somewhat shocking undertaking. When completed it will consist of twenty sculptures made of high chromium stainless steel and polyethylene plastic, in sizes of up to thirteen feet tall (POPCORN), fifteen feet wide (TULIPS), and weighing in at 4,500 pounds (BALLOON DOG), accompanied by sixteen huge paintings of such crass, celebratory bliss as a gory pink-magenta slice of birthday cake, CAKE, a child's party hat, PARTY HAT, Pin-the-Tail-on-the-Donkey, DONKEY, or an immense furl of blue satin ribbon, all painstakingly brushed in the style of paint-by-number "objectivity." It is clear that Koons's guild owes as much to Disney as to Renaissance Italy. His sorcerer's apprentices are required to execute a corporate style—economical, objective, detached—that he oversees with the precision of a foreman on a production-line floor.

Asked whether he thought there was something intimidating or almost dissonant about the scale and volume of the sculptures—not to mention the sheer size of the show—he said he saw nothing of the kind in the work. Size was merely "proclaimed" by the objects. They are for him archetypes and *archetypes are really things that help everyone survive in the world. So they are bigger than everybody. That is the reason for their scale. It is not to intimidate at all, it's more that I love vanilla ice cream so instead of a little scoop I make a big scoop.*

Koons does not falter from this commitment to the role of art as make-believe and communicator of infectious joy. One hunts for irony or critique but he exposes no interest in such a reading of the work. Here is the genesis of the sculpture, SHELTER: *SHELTER comes from Winnie the Pooh. Eeyore has this very basic wilderness shelter which I use loosely as the basis for the piece. I use half-rounded tubes—round on two sides, flat on two sides in six different colors; five, plus white for snow. And they all*

twist and open up and then large chunks of artificial snow—big hunks of white plastic—sit on it. So it's like this need for basic shelter but at the same time, it becomes like an ice cream cone, like the decadence of having all of your needs met. It's really my first architectural piece. I like it a lot.

He is, as well, taken by the reflective power of his materials, enamored by the play of light that will result when BALLOON DOG—cast in color-coated high chromium stainless steel—will stand tall on its bulbous legs to announce its gorgeous, gleaming presence to the world. He also adores the molded thermal plastic (polyethylene) such large plastic pieces as SHELTER, CAT ON A CLOTHESLINE, BOWL WITH EGGS, POPCORN, and PLAY-DOH will be made from. Polyethylene is the material used today to make most children's toys. *The reason I like this material*, Koons says, *is it is the first material that respects children's adult fantasies. In other words, it allows a child to imagine having a house, a boat, or a car. In this sense the material has a kind of euphoric enthusiasm about it. I mean look at this material*, he says while holding a soft rubber, chalk blue elephant. He squeezes it until it lets out a high pitched squeak. *It's almost perverse. There's no respect for adult fantasy. It's mushy and has no firmness to it. The polyethylene is in-between the harshness of the stainless steel and this kind of collapsible mushy rubber. It gives you the sense that if you fall and hit your head you're not going to get hurt. You've definitely left the world of the soft baby but haven't quite gotten to the harsh firm edges of the adult world.*

In Koonsland, play is returned to a metaphysical realm of protection and plenitude. In other words, *Celebration* is about a world where costumed Disney heads are never removed. These massive Pop archetypes are not about critique, nor irony, but pure compelling drive: euphoric enthusiasm. It is as though he is saying yes to immensity as affirmation and make-believe. As Bachelard suggests, immensity is as much about inner depth as it is about spatial reach: *The exterior spectacle helps intimate grandeur unfold.*³⁾ Koons's unfathomable archetypes BAROQUE EGG WITH BOW, HANGING HEART, DIAMOND, CRACKED EGG—are very upbeat, he says, without a blush. *I do*

want people to feel good about things. I do want people to feel that they have opportunity. This is Pop as phenomenology not commentary, sublimity not irony. Warhol's affectlessness stammers under the pressure of Koons's insistence that his work make us feel good. A gigantic mound of multicolored Play-Doh is merely another way of saying "Hallelujah." (Psychologizing the evident unbridled male ego of Koons's *Celebration* seems moot. A bit like criticizing Christianity for its monotheism.)

So what kind of opportunity is let loose by beholding Koons's world of largesse and goofy celebration? After all, one stands before BALLOON DOG or BOWL WITH EGGS overcome with embarrassment as much as exhilaration. The immensity brings on self-reflection of a kind found in *Gulliver's Travels* where phenomenal scale is objective, determined by the external world, not subjective, determined by the viewer. The viewer becomes the mutable form while the objects of the Koonsian aesthetic determine reality, looking out at you as much as you look at them. They behold us, forcing us to play a vertiginous game. For Koons this is because *the world is big. Look at Disney. And there's a reason that Disney is big. Because these characters of theirs are holding up a column to a building... It's big because they are trying to pull you in.*

For the viewer, the bigness might speak more philosophically, as an indication of "the consciousness of enlargement."⁴⁾ Bigness instead of being bad—corporations are big; America is big; patriarchy is big; white supremacy is big—is endowed with a power to promote "the dignity of the admiring being."⁵⁾ This is art that celebrates what it is to stand in its very presence. A version of art for art's sake spun by a Disneyesque spider entranced by the spiritualism of phenomenology. There's an almost minimalist simplicity to the impulse: Look, isn't this Mylar balloon (MOON) just beautiful? Like BALLOON DOG and the rest of *Celebration's* hyperbolic *tchotchkes*, MOON is a Koonsian superstar.

Koons unveils just such a revelatory impulse while describing the genesis of CAT ON A CLOTHESLINE: *I wanted to create something that has this spiritual aspect to it, that appears a little like a crucifixion because of the clothesline and the flowers. And at*



JEFF KOONS, TULIPS, 1995–97, original photograph for painting, also maquette for sculpture. Finished painting will be oil on canvas, 111 $\frac{1}{16}$ x 130 $\frac{2}{3}$ ". Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 80 x 108 x 205" / TULPEN, Originalphoto, Vorlage zum Bild und Modell der Skulptur. Bild: Öl auf Leinwand, 283,5 x 332 cm; Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 203,2 x 274,3 x 521 cm. (PHOTO: JEFF KOONS)

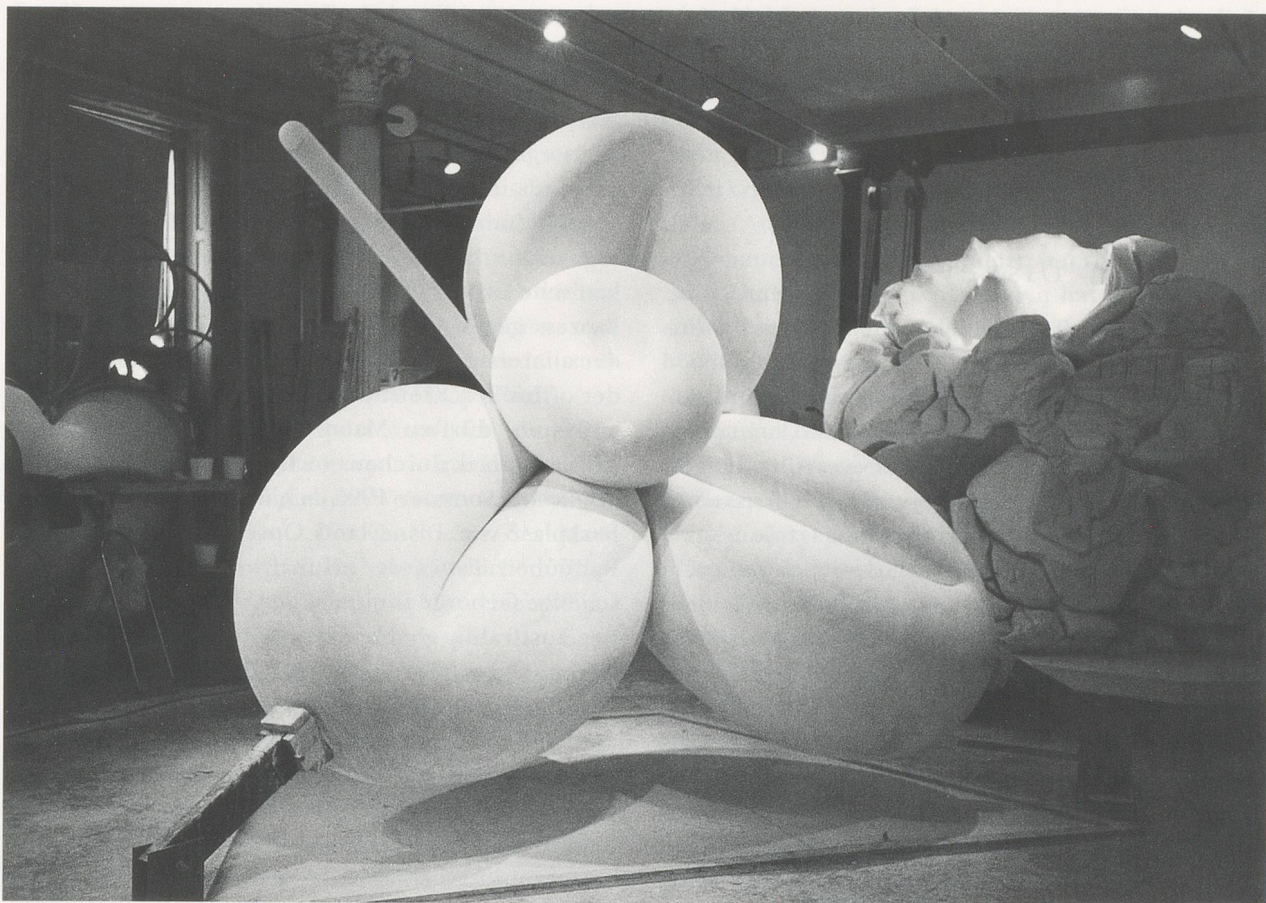
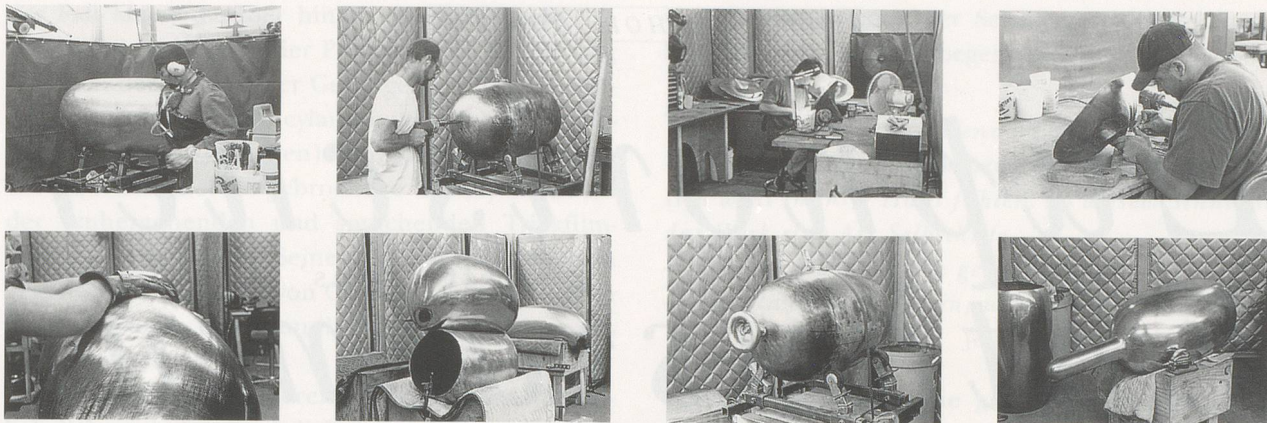
the same time something that would fall into minimalism through its sentimentality. Asked how sentimentality brings it to minimalism, he responded, *It just removes a lot of that stuff. Sentimentality simplifies it to a greeting card. It could be the most elaborate thing, like the Sistine Chapel ceiling, but if you simplify it to a greeting card it's just a greeting card.* Sentimentality—a former Mousketeer's investment in the seamlessness of make-believe (and the profit of litigation)—in Koons's hands, is a tool of insight. It bespeaks a world of tainted make-believe that shapes and animates the objects in *Celebration* into archetypes of postmodern Pop. Immediacy is the daydream, sentimentality the tool for the fabrication of form.

In the final analysis, Koons may just be our Uncle Albert spinning about on his floating chair, animating a world he truly believes he can rise above while merely being punch-drunk with a bad case of the

"I love to laugh" giggles. But when *Celebration* succeeds, the contagion of laughter is as pronounced and unsettling as the expression of fear.

- 1) Jeff Stryker, "The Age of Innocence Isn't What It Once Was," *The New York Times*, July 13, 1997, p. 3.
- 2) Cultural critic Andrew Ross is presently conducting a study of *Celebration*'s development. "Everyone I talked to in this half-constructed town—residents, retailers, company employees—told me some version of the consensus story that has been woven around its making... Its developer is a trusted corporation with a name and reputation synonymous with order, integrity, quality, and profit... Most of all, the people I met unanimously sounded the mantra of 'safety,' *Celebration*'s ultimate touchstone." As Ross surmises, Disney has turned from "the business of selling make-believe to selling reality with an inbuilt belief system." One resident was quoted as saying, "I really believe I am safe, and I don't think it's just an illusion created by the company." Andrew Ross, "Weather Report: On Disneytown," *Artforum*, February 1997, p. 100.
- 3) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1969), p. 192.
- 4) *Ibid.*, p. 184.
- 5) *Ibid.*

JEFF KOONS, BALLOON FLOWER, 1995-97, full-scale foam and aqua resin model in studio. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 114 x 132 x 108" / BALLONBLUME, Modell aus Schaumstoff und Kunstharz im Masstab 1:1. Fertige Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 290 x 335 x 275 cm.



Small photographs / kleine Bilder:
JEFF KOONS, BALLOON DOG, 1995-97, at the fabricator. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 126 x 149 x 47" / BALLONHUND, während der Fabrikation. Fertige Skulptur: Chromedelstahl (und transparente Lackfarbe), 320 x 378,5 x 119,4 cm.

Euphorischer Enthusiasmus

Jeff Koons' «Celebration»

DIE UNERMESSLICHKEIT IST, KÖNNTE MAN SAGEN,
EINE PHILOSOPHISCHE KATEGORIE DER TRÄUMEREI.

Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*

Horror in Disneyland

Der Glaube ist eine starke Kraft. Er ist der Stoff, aus dem die Illusion gemacht ist, und Illusion ist das Lebenselixier der Religion: ein Königsweg des Glaubens und der Sakralität. Animistisch, phantastisch und unermesslich, ist sie das Schmiermittel, das den Alltag gegen die Schläge des blossen geistlosen Überlebenskampfes abfedert. Sie ist der Ort unserer Tagträume, wo Glaube und Wissen unentwirrbar miteinander verflochten sind. *Ich mag das Wort «glauben».* Wenn einer sagt: *«Ich weiss», weiss er in der Regel nicht wirklich, sondern er glaubt.* (Marcel Duchamp)

Die Illusion ist der Motor des Spätkapitalismus und Launenhaftigkeit seine bevorzugte Konsumhaltung. Warenfetischismus nannte Marx die magische Fähigkeit eines Produktes, das uns – durch den ihm entgegengebrachten metaphysischen Glauben – über seinen Gebrauchs- oder Tauschwert hinaus zu interessieren vermag. An der Illusion herumzupfuschen ist daher eine richtiggehende Schändung. Zur Zeit der Niederschrift dieses Beitrages strengt die ameri-

kanische Grossmutter Billie Jean Matay gerade einen Prozess gegen den Disneykonzern an. Als Mitglied der allerersten Truppe von Musketieren, die am Tag der offiziellen Eröffnung im Jahr 1955 in Disneyland auftraten, dürften Matay die Mechanismen dieser Illusionsfabrik durchaus vertraut gewesen sein. Doch als sie im Sommer 1995 mit ihrer Familie auf dem Parkplatz von Disneyland Opfer eines bewaffneten Raubüberfalls wurde, erfuhr ihr Glaube an die kuschelige Geborgenheit, die das Unternehmen seit jeher ausstrahlt, gleich eine doppelte Erschütterung: erstens durch den Raubüberfall selbst und zweitens durch den nachhaltigen Schock, den ihre Enkelkinder erlitten, als sie, während die Grossmutter das Verbrechen meldete, die lebensgrossen Disneyfiguren, die jeweils die Besucher begrüßen und unterhalten, ohne ihre grossen Comic-Köpfe erblickten und so mit der Tatsache konfrontiert wurden, dass die Figuren nicht echt waren.¹⁾

Eine solche Desavouierung des Spätkapitalismus verbreitet Angst und Schrecken in einer Zeit, in der die Ware (und all die mit ihr verbundenen Versprechungen) zu dem geworden ist, was die Natur für Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts war: Leinwand und Material, Palette und Spielwiese zugleich. Was

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Schriftstellerin und Senior Instructor im Rahmen des Independent Study Program am Whitney Museum of American Art in New York City.

der Fall Matay darüber hinaus deutlich macht, ist, wie unverbrüchlich in der Postmoderne der Vertrag zwischen der Illusion der Geborgenheit (das Unvorstellbare daran, in Disneyland mit vorgehaltener Pistole bedroht zu werden) und der Geborgenheit der Illusion (der ungebrochene Disney-Tagtraum der umhergehenden und sprechenden Trickfilmfiguren) geworden ist. Seine Apotheose findet er im gegenwärtigen Ausbau von Celebration, einer realen Stadt in Florida mit freundlicher Unterstützung des Disneykonzerns.²⁾

Geborgenheit und deren Zerstörung sind unentbehrlich und ein einträgliches Geschäft in der Welt des Horrorgenres, einer Erzähltradition, von der sich Disney sein Leben lang zu distanzieren suchte. Aber das Amerika des ausgehenden 20. Jahrhunderts gleicht zunehmend einem gigantischen Horrorszenerario, in dem Familienleben und private Alltagserfahrungen zum Synonym von Chaos und Missbrauch, Metzelei und Vergewaltigung geworden sind. Disney hat stets einen vor solchen Heimsuchungen geschützten Raum geschaffen: Selbst Geschichten aus dem Kanon der Schauerromantik wie *Die Schöne und das Biest* oder *Der Glöckner von Notre-Dame* werden zum zuckersüssen Kuschelmärchen mit Happy-End.

Celebration in Florida muss man sich als Nachbildung der archetypischen, von keinerlei Konflikt oder Schmerz angekränkelten Welt der Disneyfigur Mary Poppins vorstellen. Die Geschichte der Mary Poppins handelt ja auch nicht von väterlichem Missbrauch und Klassengegensätzen (wie dies eine aktualisierte Version vielleicht täte), sondern von einer Gouvernante, die mit Hilfe ihres Regenschirms durch die Lüfte reist, in Kreidezeichnungen hineinhüpft, auf Karussellpferden um die Wette reitet (und gewinnt) und mit schmutzigen Hunden schwatzt. Wenn sie die Kinder zu einem Besuch bei ihrem kränklichen Onkel Albert mitnimmt, begegnen sie einem Mann, der an einem ansteckenden Kichern leidet, das ihn und jeden, der mit ihm in Berührung kommt, frei schweben und in der Luft Purzelbäume schlagen lässt. Die Poppins-Welt ist, wie der Disneykonzern selbst, flatterhaft: Sie zeichnet ein Bild der Kindheit und des Familienlebens, das, obgleich voll von Ungeheuerlichkeiten und Übernatürlichem, völlig untraumatisch und konfliktfrei ist. Unverdorben, lustig, tröstlich, jagt

uns Disneys Variation der Schauergeschichte keinen Schrecken ein, sondern begeistert uns.

Koonsland

– Wenn Leute mit meinem Werk in Berührung kommen, möchte ich, dass sie sich wohl in ihrer Haut fühlen. In diesem Sinne ist das Werk eine Art Selbsthilfe.

– Das ist nicht zynisch gemeint, oder?

– Ich glaube nicht, nein, wirklich nicht.

Jeff Koons im Gespräch, 1997

Koons selbst könnte die geistreiche Heldin einer solchen Schauergeschichte Disneys sein. Ja, Heldin, nicht Held, denn im Schauergenre ist die männliche Figur oft der Bösewicht, und wenn wir Koons' Selbstdarstellung folgen, so ist er kein Bösewicht, sondern ein blauäugiger Naivling, der in einem aufgewühlten Meer von Kräften treibt, von denen er sich nicht unterkriegen lassen will. Das entspricht der emotionalen Ausstaffierung der weiblichen Protagonistin im Schauerroman, die geradezu unerbittlich und unerschütterlich unschuldig zu sein hat. Sie darf nicht einmal erröten, denn das würde auf eine Vertrautheit mit Körpersprache und Vokabular einer Welt deuten, von der sie per definitionem keine Ahnung haben darf. Auch Jeff Koons errötet nicht und zuckt mit keiner Wimper angesichts der potentiellen Dissonanz oder Spannung, die in der Grösse von *Celebration* steckt, jener Werkgruppe, an der er seit 1992 photographierend, modellierend, malend und giesend arbeitet.

Illusionistisch und tagträumerisch, ist *Celebration*, wie Disneys neue Stadt, ein gewaltiges und leicht unheimliches Unterfangen. Im Endzustand wird es aus zwanzig Skulpturen aus rostfreiem hochglanzpoliertem Chromstahl und Polyäthylen bestehen, mit Höhen bis zu 3,9 Meter (POPCORN), Breiten bis zu 5,2 Meter (TULIPS) und mit Einzelgewichten bis zu 20 Tonnen. Dazu kommen sechzehn riesige Gemälde mit Motiven von solch eklatant zelebriorischer Wonne wie ein Stück Geburtstagskuchen in giftigem Rosa, ein Festhütchen für Kinder, eine Szene aus einer Art Blindekuhspiel (DONKEY) oder ein enormes Knäuel blaues Satinband, allesamt penibelst im «objektiven» Stil einer Malerei nach exakten Vorgaben. Koons' Handwerk ist, daran gibt es keinen Zwei-

fel, ebenso sehr von Disney wie von der italienischen Renaissance-malerei geprägt. Seine Zauberlehrlinge sind angehalten, nach unternehmerischen Prinzipien – Wirtschaftlichkeit, Objektivität, Interesselosigkeit – vorzugehen, was Koons mit der Genauigkeit eines Vorarbeiters einer Fertigungsstrasse überwacht.

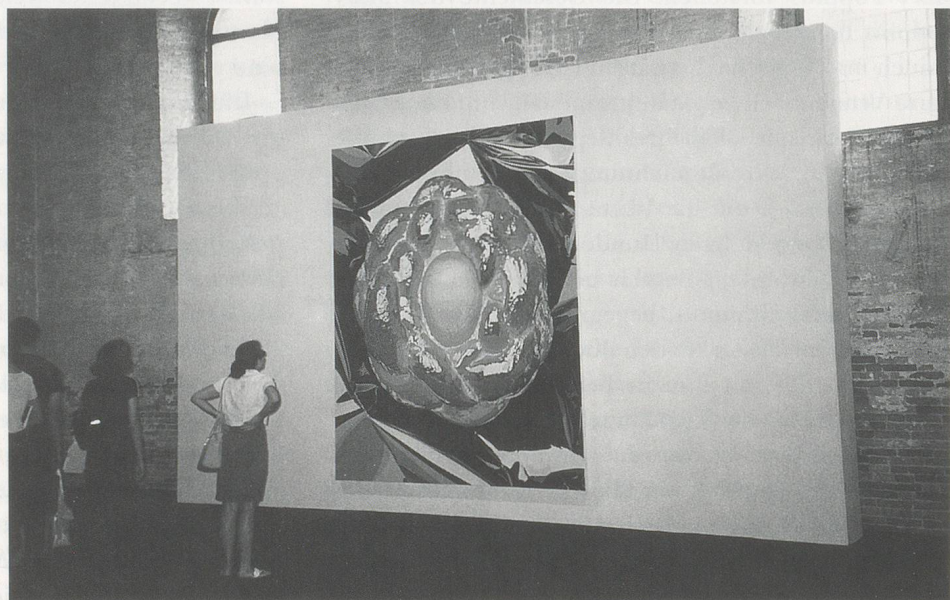
Gefragt, ob von der Grösse seiner Skulpturen – vom gigantischen Umfang einer Gesamtschau ganz zu schweigen – nicht etwas Einschüchterndes oder gar Verstörendes ausgehe, antwortete er, er könne in seinem Werk nichts Derartiges ausmachen. Die Objekte «markierten» lediglich Grösse. Er versteht sie als Archetypen, und *Archetypen sind etwas, was uns hilft, in der Welt zu bestehen. Deshalb sind sie grösser als wir alle. Das ist der Grund für ihr Format. Dieses soll keineswegs einschüchtern, die Sache ist vielmehr die, dass ich Vanilleeis mag und deswegen statt einer kleinen Eiskugel lieber eine grosse mache.*

Koons bekennt sich unbeirrt zu einer Kunst der Gaukelei und der ansteckenden Freude. Man mag nach Ironie oder kritischen Ansätzen suchen, doch er zeigt keinerlei Interesse an einer derartigen Interpretation seines Werkes. Dies ist die Entstehungsgeschichte der Skulptur SHELTER: *SHELTER geht auf «Puh, der Bär» zurück. I-Aah (der Esel in dieser Kindergeschichte) hat diesen rudimentären*

Unterschlupf in der Wildnis, der mir als vage Vorlage für das Werk dient. Ich verwende halb gerundete Röhren: rund auf zwei Seiten, flach auf zwei Seiten und in sechs Farben, das heisst fünf plus Weiss für Schnee. Die Röhren krümmen und öffnen sich, und obendrauf liegen grosse Klumpen künstlichen Schnees: grosse Brocken aus weissem Plastik. Irgendwie befriedigt dies das Grundbedürfnis nach einer einfachen Unterkunft und hat gleichzeitig etwas von einer Eiscrème-Tüte, was die Dekadenz der kompletten Befriedigung aller Bedürfnisse andeutet. Es ist tatsächlich meine erste architektonische Arbeit, und sie gefällt mir sehr.

Koons ist zudem begeistert vom Reflexionsvermögen seiner Materialien und überaus angetan vom Spiel des Lichtes, das sich ergeben wird, wenn BALLOON DOG – gegossen in farbbeschichtetem Chromedelstahl – hoch aufgerichtet auf seinen knollenförmigen Beinen stehen wird, um sich in seiner funkelnden Pracht der Welt zu präsentieren. Er liebt darüber hinaus den geformten Thermoplast (Polyäthylen), der das Grundmaterial von grossformatigen Kunststoffarbeiten wie SHELTER, CAT ON A CLOTHESLINE, BOWL WITH EGGS, POPCORN und PLAY-DOH bilden wird. Polyäthylen ist das Material, aus dem heute die meisten Spielsachen für Kinder gemacht werden. *Ich mag dieses Material, sagt Koons, weil es das erste Material ist, das den Kinderphantasien*

JEFF KOONS,
BREAD WITH EGG, 1995–97,
oil on canvas, 128 x 108",
Venice Biennale 1997 /
BROT MIT EI, Öl auf Leinwand,
325 x 274,3 cm,
Biennale Venedig, 1997.
(PHOTO: ED SUMAN)



vom Erwachsensein Rechnung trägt. Anders gesagt, es gibt Kindern die Möglichkeit, sich einzubilden, sie besäßen ein Haus, ein Boot oder ein Auto. In diesem Sinne hat das Material eine Art euphorischen Enthusiasmus an sich. Ich meine, schauen Sie sich dieses Material an, sagt er und deutet auf einen kreideblauen, weichen Gummi-Elefanten, den er in der Hand hält. Er quetscht das Gummiding, bis es einen schrillen Piepser von sich gibt. Es ist geradezu pervers. Es trägt der Phantasie vom Erwachsensein keinerlei Rechnung. Es ist weich wie Brei. Polyäthylen ist ein Mittelding zwischen der Härte von rostfreiem Stahl und dieser Art von müdem Schlabbergummi. Es gibt einem das Gefühl, dass man sich nicht wehtun wird, wenn man hinfällt und sich den Kopf stösst. Man ist damit zwar der weichen Babywelt entwachsen, aber noch nicht ganz bei den harten Ecken und Kanten der Erwachsenenwelt angelangt.

In Koonsland wird das Spiel wieder zurückversetzt in ein metaphysisches Reich der Geborgenheit und des Überflusses. Bei *Celebration* handelt es sich mit anderen Worten um eine Welt, in der die Köpfe verkleideter Disney-Figuren niemals abgelegt werden. Was bei diesen wuchtigen Pop-Archetypen im Vordergrund steht, ist nicht Kritik oder Ironie, sondern reiner, zwanghafter Trieb: euphorischer Enthusiasmus. Er bejaht gleichsam die Unermesslichkeit als Affirmation und Illusion. Unermesslichkeit ist, wie Bachelard andeutet, ebenso sehr eine Sache innerer Tiefe wie räumlicher Weite: *Das äussere Schauspiel verhilft dazu, eine innere Grösse zu entfalten.*³⁾ Koons' unergründliche Archetypen – BAROQUE EGGS WITH BOW, HANGING HEART, DIAMOND, CRACKED EGG – sind, wie er ohne zu erröten sagt, «richtig positiv». Ich möchte tatsächlich, dass sich die Leute über Dinge freuen. Ich möchte ihnen wirklich das Gefühl geben, dass ihnen Möglichkeiten offenstehen. Dies ist Popkunst als Phänomenologie, und nicht als Kritik; als grandiose Geste ohne Ironie. Warhols Affektlosigkeit gerät ins Stottern unter dem Druck von Koons' emphatischem Bekenntnis, dass sein Werk uns Wohlbehagen einflössen soll. Ein gigantischer Haufen von buntem Plastilin ist nichts anderes als ein «Halleluja» in anderer Form. (Es erscheint müssig, das unverkennbar männliche Ego von

Koons' *Celebration* zu psychologisieren. Das wäre fast, als würde man dem Christentum seinen Monotheismus anlasten.)

Welche Art von Möglichkeiten eröffnet denn nun die Betrachtung von Koons' Welt der Grosszügigkeit und infantilen Verklärung? Schliesslich wird man beim Anblick von BALLOON DOG oder BOWL WITH EGGS ebenso sehr verlegen wie heiter gestimmt. Die Überdimensionalität zeitigt eine Selbstreflexion ähnlicher Art, wie man sie in *Gullivers Reisen* findet, wo das Riesenhafte objektiv (von der Aussenwelt) und nicht subjektiv (vom Betrachter) bestimmt wird. Wir als Betrachter werden zu einer variablen Grösse, während die Objekte der Koonsschen Ästhetik uns ebenso anblicken wie wir sie und dabei festlegen, was Wirklichkeit ist. Sie schauen uns an und zwingen uns so, ein Spiel zu spielen, das uns schwindlig macht. Laut Koons hat dies seinen Grund darin, dass . . . *die Welt gross ist. Schauen Sie sich Disney an. Und dass Disney gross ist, hat seinen Grund. Seine Figuren tragen nämlich die Säule eines Gebäudes . . . und das ist gross, weil sie einen mit hereinziehen wollen.*

Für die Betrachter von Koons' Werken mag die Grösse auf einer mehr philosophischen Ebene ein «Bewusstsein des Grösserwerdens» andeuten. Grösse muss nicht «böse» sein – Konzerne sind gross, Amerika ist gross, das Patriarchat ist gross, die Überlegenheit der weissen Rasse ist gross. Aber Grösse kann auch bewirken, dass wir «uns zum Range eines bewundernden Wesens erhoben» fühlen.⁴⁾ Diese Kunst zelebriert ihr Sosein und geht ganz in ihrer eigenen Gegenwart auf, eine Spielart von *l'art pour l'art*, gesponnen von einer disneyesken Spinne, die dem metaphysischen Idealismus der Phänomenologie erlegen ist. Der Grundimpuls ist von beinahe minimalistischer Schlichtheit: Schau mal, ist dieser Mylar-Ballon (MOON) nicht wunderschön? Ebenso wie BALLOON DOG und die übrigen hyperbolischen Nippessachen von *Celebration* ist MOON ein Koonsscher Superstar.

In seiner Beschreibung der Entstehung von CAT ON A CLOTHESLINE deutet Koons einen solchen Offenbarungseifer an: *Ich wollte etwas schaffen, was eine spirituelle Seite hat, was wegen der Wäscheleine und der Blumen ein wenig wie eine Kreuzigung*

wirkt. Und gleichzeitig etwas, was aufgrund seiner Sentimentalität ins Minimalistische kippt. Gefragt, wie sich Minimalismus durch Sentimentalität ergebe, antwortete er: *Sentimentalität lässt einfach Vieles beiseite. Sie reduziert etwas zu einer Glückwunschkarte. Es könnte sich um die denkbar kunstvollste Sache handeln wie etwa um die Decke der Sixtinischen Kapelle, doch wenn man sie zu einer Glückwunschkarte reduziert, ist es eben nur eine Glückwunschkarte.* Sentimentalität – die Investition der ehemaligen Disney-Musketierin in die Ungebrochenheit der Illusion (und den Gewinn aus einer Schadenersatzklage) – wird in Koons' Händen zu einem Instrument der Erkenntnis. Sie beschwört eine Welt des befleckten Scheins, welche die Objekte in *Celebration* erst zu lebendigen Archetypen postmoderner Trivialekultur werden lässt. Das Unermessliche ist ein Tagtraum, die Sentimentalität ist das Form erzeugende Mittel.

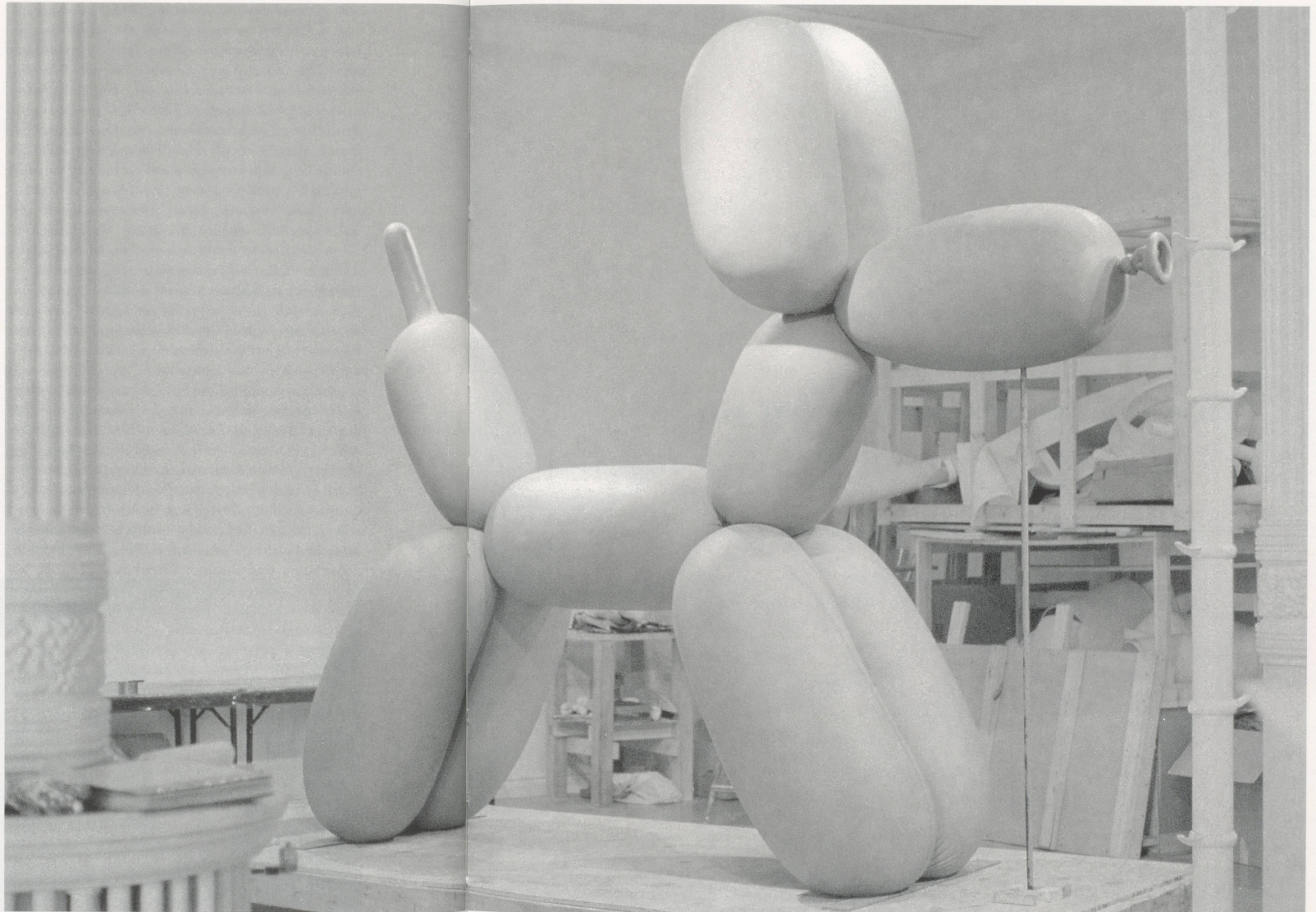
Letzten Endes ist Koons vielleicht bloss unser Onkel Albert, der auf seinem schwebenden Stuhl herumwirbelt und eine Welt mit Leben erfüllt, über die er sich erheben zu können glaubt, während er doch lediglich duseelig ist von einem schweren Schub seiner «Ich lache gern»-Kicherkrankheit. Wird *Celebration* jedoch ein Erfolg, so ist der ansteckende Lachreiz genauso stark und verstörend wie der Ausdruck von Furcht. (Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Vgl. dazu Jeff Stryker, «The Age of Innocence Isn't What It Once Was», in der *New York Times* vom 13. Juli 1997, S. 3.

2) Der Kulturkritiker Andrew Ross leitet zur Zeit eine Untersuchung zum Bau von *Celebration*. «Jeder, mit dem ich in dieser zur Hälfte erstellten Stadt sprach, erzählte mir seine Version der allgemein akzeptierten Legende um ihre Erbauung... Die beauftragte Planungsfirma genießt einen guten Ruf, mit dem man Dinge wie Ordnung, Integrität, Qualität und Wirtschaftlichkeit assoziiert... Vor allem begannen alle, mit denen ich sprach, ohne Ausnahme das Mantra von der «Sicherheit» zu summen, darum geht es letztlich bei *Celebration*.» Wie Ross annimmt, hat sich Disney «vom Verkauf von Illusionen ab- und dem Verkauf von Wirklichkeit mit eingebautem Glaubenssystem zugewendet». Einer der Einwohner soll gesagt haben: «Ich glaube wirklich, dass ich sicher bin, und glaube nicht, dass dies nur eine von der Firma erzeugte Illusion ist.» Vgl. dazu: Andrew Ross, «Weather Report: On Disneytown», *Artforum*, Februar 1997, S. 100.

3) Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Fischer, Frankfurt/M. 1987, S. 194.

4) Ebenda, S. 187.



JEFF KOONS, BALLOON DOG, 1995–97, work in progress. Finished sculpture will be high chromium stainless steel (with transparent color coating), 126 x 149 x 47" / BALLONHUND, Modell in Originalgröße, Ausführung in Chromstahl und Lackfarbe, 320 x 378,5 x 119,4 cm.

EDITION FOR PARKETT

JEFF KOONS

INFLATABLE BALLOON FLOWER (YELLOW), 1997

PVC, approximate size 51 x 59 x 70".
Edition of 100, signed and numbered

AUFBLASBARE BALLONBLUME (GELB), 1997

PVC, ca. 128 x 148 x 180 cm.
Auflage: 100, signiert und nummeriert

(PHOTO: JEFF KOONS STUDIO)

JEAN-LUC
MYLAYNE



LYNNE COOKE

Cosmologer

Over the past twenty years Jean-Luc Mylayne, a reclusive and still barely known French artist, has created a remarkable oeuvre comprised of some one hundred twenty works, several of which are multipartite or composite in form. A self-taught photographer, Mylayne has dedicated his nomadic life to the pursuit and portrayal of creatures whose habits he researches, and whose behavior he studies assiduously. Months of waiting, indeed of lying in wait for his subject, precede his taking of any photograph. Every work contains the image of at least one, perhaps two, birds; they remain the only ostensible subject of this perplexing art.

If this description makes Mylayne sound like a nineteenth-century field naturalist, the comparison is not altogether misplaced for his zeal, modesty, and commitment to his project—a highly distilled and focussed project undertaken on a small, because wholly personal, scale—leads typically to a quest centered on an individual quarry. Having researched his

subject, scouted out the terrain, identified a viable site and some of its avian inhabitants, Mylayne may then spend weeks tracking their behavior and habits, before gradually narrowing his focus to one amongst the many. Throughout this pursuit he stringently maintains the role of observer, never attempting to intervene directly in the world under his scrutiny. Even so, a kind of rapport or recognition built upon the basis of mere presence, of constant proximity, may on occasion be sensed linking human to animal in the resulting image.

Mylayne's works bear no relation to those of professional photographers specializing in avifauna: They are never portraits of representative members of a species. Whether partially obscured by foliage, or too distant to be properly observed, the bird is often not clearly in view, or its defining features are elided by the fact of its being caught in mid-action. At other times it is cropped by the frame or out of focus. Eschewing exotic or rare specimens, Mylayne concentrates mostly on commonplace types—robins, sparrows, and the like—generally encountered in agricultural or rural areas far from the wilds. No

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

nature "red in tooth and claw," this benign, unremarkable, and curiously familiar countryside becomes transformed in Mylayne's art into a kind of liminal zone. It foregrounds the birds, making their identity as the agents of his interest unmistakable yet without necessitating that they become the compositional focus of any single image. Avoiding the type of close focus that would cause them to dominate the frame, Mylayne at once respects their small stature and insists on contextualizing them. Stressing their integration within a habitat, he ensures that they always carry some suggestion of their own worlds with them regardless of how abbreviated its details become in his renderings.

The strong if understated emphasis on formal properties that informs each of Mylayne's works serves as a filter to the imagery, divesting it of those effects of immediacy and transparency particular to photography. By subtly diverting attention from motif to modes of representation, as in the extreme example of NO. 70, JANVIER À AVRIL 1978, the aesthetics of picturing are foregrounded and the allure of the image countered. Self-consciousness thus becomes integral to the act of viewing Mylayne's work. Key in this regard is his almost unvarying recourse to a square format. Known to be an inherently difficult shape in which to compose, this highly distinctive format repudiates all reference to landscape, and to gravitational pull. And, given that neither of its axes is dominant, it instantiates a state of suspension fully in accord with the iconography. Mating and framing seem to be the product of decisions made print by print, whereas the overall dimensions typically conform to a few preferred sizes. Thus when a group of works is shown together—and Mylayne always designs the presentation as an entity, albeit one made up of independent works—there is rarely much uniformity or consistency between individual photographs. In short, Mylayne favors conceptually suggestive exhibition strategies, strategies that have the effect of disorienting and de-centering, of immediately throwing the observer off guard.

In many of the more recent works Mylayne employs a bifocal lens, which has the effect of keeping foreground and background simultaneously in high detail while blurring a band in the middle dis-

tance. The impression of flickering or motility resulting from this method of recording space approximates to the incidents of perception, to the ways in which the eye scans an image. As a result the image appears more animate than transfixed. Rather than being arrested or frozen, the moment remains in flux and the scene is experienced as existing within a temporal continuum: It seems to belong to the act of looking rather than to depiction. The febrile liveliness in this method of representation echoes that elusive, transitory motion integral to the bird itself. As quivering motion becomes the defining quality or hallmark of Mylayne's subjects, so photography, avatar of the instantaneous, proves to be its perfect vehicle.

Yet in these works two kinds of temporality coexist: Counterpoint to the instantaneity within any one image is the longer duration embodied in its quest. The latter is indicated in the titles, such as NO. 113, MARS AVRIL MAI 1992, or NO. 117, JUIN 1991 À JUIN 1992, which never refer to the type of bird imaged but, tellingly, to the length of the search required for its recording. In addition, the numerical ordering attests to the place of a particular work within the artist's oeuvre, underlining the significance of the corpus and reinforcing the encompassing character of this project.

Barnett Newman once famously quipped that the discipline of art history was to artists as ornithology is to birds. Art history offers little to a study of Mylayne's art because its focus is too narrow. More than most contemporary artists, this Frenchman can be deemed a cosmologer. The world he creates is larger and more consequential than it might seem on first encounter for, read metonymically, this self-sustaining and coherent realm is emblematic of a visionary world. In the art of Ilya Kabakov or William Kentridge the ostensible subject—whether life in Soviet society or under apartheid—is but a given point of departure for an imaginative transposition into another more fantastical and marvelous but no less credible in its own terms. Sociality, ethics, and metaphysics are the real subjects of their distinctive visions, visions which are consequentially the very antithesis of social commentary or scientific investigation. Mylayne's world is comparable to theirs in



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 100, OCTOBRE À FÉVRIER 1993, D2¹, 50 x 50 cm, 19⁷/₈ x 19⁷/₈"



structure and form, albeit populated very differently. And he, too, starts with a given subject and situation then radically and disarmingly transforms it, or better, transforms our preconceptions of it. But where they have recourse to fantasy, he substitutes the poetic. Because we still tend to regard nature as constructed independent of us when all evidence points to the contrary, and because we still cannot quite relinquish our comfortable and commonplace notions of photography as a transparent reflection of that other world beyond, recognition of Mylayne's achievement may be slower. In some of his most memorable images, however, the birds offer themselves as our guides. In two of the elements comprising NO.100, OCTOBRE 1990 À FÉVRIER 1993, the bird which is on the edge of the image creates the

illusion that it is perching on the wooden frame of the photograph. In one it stands to the right and leans forward beyond the picture plane as if to beckon the viewer to enter the world beyond, as might a donor figure in a fourteenth-century altar piece. In the second it, or one of its near relatives, is seen full frontal and dead center in the lower edge of the frame, standing like a sentinel before another part of the same landscape. Boldly confronted, we automatically return its gaze before remembering that a bird sees sideways from one eye alone, not by focussing both eyes on something directly ahead. Engaging and disarming, this momentary confusion becomes metaphorically the perfect catalyst through which we enter this visionary's world, a world as metaphysical as it is wonder-ful.

LYNNE COOKE



Der Kosmologe



Im Lauf der vergangenen zwanzig Jahre hat Jean-Luc Mylayne, ein zurückgezogen lebender und noch immer wenig bekannter Künstler, ein eindruckliches Werk geschaffen, das rund 120 Arbeiten umfasst, manche davon mehrteilig und formal äusserst vielschichtig. Mylayne, als Photograph ein Autodidakt, führt das Leben eines Nomaden und widmet sich ganz dem Beobachten und Porträtieren von Geschöpfen, deren Verhalten und Lebensweise er zuerst eingehend erforscht. Monate des Wartens, ja, des auf der Lauer Liegens gehen jeder einzelnen Photographie voraus. In jeder Arbeit sieht man mindestens einen Vogel, manchmal zwei; aber die Vögel sind lediglich

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

der am ehesten ins Auge fallende Gegenstand dieser erstaunlichen Kunstwerke.

Wenn diese Beschreibung Mylayne wie einen naturwissenschaftlichen Feldforscher des neunzehnten Jahrhunderts aussehen lässt, so ist der Vergleich vielleicht gar nicht so schlecht. Denn die Begeisterung, die Bescheidenheit und die Hingabe an sein Werk – eine aufs Äusserste verfeinerte und spezialisierte Angelegenheit in einem kleinen, ganz aufs Persönliche begrenzten Bereich – führen gewöhnlich zu einer Untersuchung, die sich auf einen einzelnen Gegenstand konzentriert. Erst nachdem er sich gründlich auf ein Thema vorbereitet, das Terrain erforscht, einen geeigneten Ort und einige gefiederte Bewohner ausfindig gemacht hat, beginnt Mylayne sein oft wochenlanges Studium der Vögel und ihrer Gewohn-



heiten, um sich dann allmählich auf einen von ihnen zu konzentrieren. Während dieser Suche nach dem geeigneten Objekt hält er sich streng an die Rolle des Beobachters und greift nie direkt in die Welt ein, die er beobachtet. Und doch spürt man in dem Bild, das schliesslich entsteht, eine Art Beziehung oder ein Wiedererkennen, eine Verbindung zwischen Mensch und Tier, die auf blosser Gegenwart und ständiger Nähe beruht.

Mylaynes Arbeiten haben nichts mit professioneller Tierphotographie zu tun: Es sind keine Porträts repräsentativer Individuen einer Spezies. Ob halb im Laub verborgen oder zu weit entfernt: Der Vogel ist oft schwer erkennbar oder seine typischen Merkmale sind verwischt, weil er sich gerade bewegt. Manchmal ist er auch vom Bildrand beschnitten oder unscharf. Mylayne vermeidet exotische oder seltene Exemplare und konzentriert sich hauptsächlich auf verbreitete Arten wie Rotkehlchen oder Spatzen, die er in der Regel in der landwirtschaftlichen oder ländlichen Kulturlandschaft findet. Diese freundliche, unauffällige und merkwürdig vertraute Landschaft ohne «Klauen und Zähne» erscheint in Mylaynes Kunst gleichsam als Übergangszone. Er stellt die Vögel in den Vordergrund und macht sie damit unmissverständlich zu seinen Protagonisten, jedoch ohne sie deshalb notwendig zum kompositorischen Zentrum jedes einzelnen Bildes zu machen. Indem er die Nahaufnahme vermeidet, die dazu führen würde, dass die Vögel das Bild dominierten, respektiert Mylayne ihre kleine Grösse, und besteht darauf, sie immer in ihrem Umfeld zu zeigen. Er unterstreicht ihre Integration in der jeweiligen Umgebung und stellt so sicher, dass sie immer ihr Habitat um sich haben, egal wie verkürzt dessen Einzelheiten in der Wiedergabe auch immer erscheinen mögen.

Eine starke, obwohl diskrete Betonung formaler Eigenschaften durchdringt alle Arbeiten Mylaynes und befreit seine Bildsprache wie ein Filter von der für die Photographie typischen Unmittelbarkeit und Transparenz. Indem er die Aufmerksamkeit behutsam vom Motiv weg auf die Art der Darstellung lenkt – etwa in dem extremen Beispiel von NO. 70, JANVIER À AVRIL 1987 –, tritt die Ästhetik des ins Bild Setzens in den Vordergrund und wirkt der Verführung durch das Motiv entgegen. Das Betrachten von Mylaynes Bil-

dern führt unweigerlich dazu, dass man sich seiner selbst bewusst wird. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die beharrliche Verwendung des Quadrates. Allgemein als kompositorisch schwierig geltend, widersteht dieses klare Format der Schwerkraft und damit jeder Anspielung auf das klassische Landschaftsbild. Und weil keine der Bildachsen dominiert, erzeugt es einen Schwebezustand, der vollkommen mit der Bildsprache im Einklang steht. Ausschnitt und Plazierung sind offenbar das Resultat einer von Abzug zu Abzug individuell getroffenen Entscheidung, während das Gesamtformat sich auf einige wenige bevorzugte Grössen beschränkt. Wenn also eine Werkgruppe ausgestellt wird – und Mylayne plant jede Ausstellung als ein einheitliches Ganzes, auch wenn sie sich aus mehreren, voneinander unabhängigen Einzelwerken zusammensetzt –, so sind selten Uniformitäten oder Übereinstimmungen zwischen den einzelnen Photographien zu beobachten. Kurz, Mylayne liebt konzeptuell wirkende Ausstellungsstrategien, die den Betrachter verwirren und aus der Reserve locken.

In neueren Arbeiten verwendet Mylayne oft eine Bifokal-Linse, die Vorder- und Hintergrund in gleicher Schärfe zeigt, während dazwischen ein verschwommener Streifen entsteht. Der Eindruck von Flimmern oder Bewegung, der durch diese Art, Räumlichkeit wiederzugeben, entsteht, ist eine Annäherung an Wahrnehmungsvorgänge, an die Art, wie unser Auge ein Bild registriert. Dadurch belebt sich das Bild und erscheint weniger fixiert. Statt starr und gebannt, wirkt der Augenblick fließend, und die Szene wird als Bestandteil eines zeitlichen Kontinuums erlebt: Das Ganze entspricht eher einem Akt des Schauens als einer Abbildung. Das Ruhelose und Lebhaftige dieser Darstellungsweise widerspiegelt zudem die dem Vogel eigene, flüchtige und unstete Art der Bewegung. Ein Zittern und Flattern ist das schlechthin typische Kennzeichen von Mylaynes Motiven, und die Photographie als Inbegriff des Augenblicks vermag dieses geradezu ideal zu vermitteln.

Es steckt jedoch zweierlei Zeitlichkeit in diesen Werken: Das Momenthafte jedes Bildes steht im Gegensatz zur langen Geschichte seiner Entstehung. Letztere kommt in den Werktiteln zum Ausdruck, etwa in NO. 113, MARS AVRIL MAI 1992 oder NO. 117,



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 100, OCTOBRE À FÉVRIER 1993, D³, 50 x 50 cm / 19³/₈ x 19³/₈”.

JUIN 1991 À JUIN 1992. Die Titel nennen nie die abgebildete Vogelart, sondern geben sinnigerweise Aufschluss über die lange Vorbereitungsphase jedes Bildes. Zudem verweist die Numerierung auf den Platz, den die einzelne Arbeit im Gesamtwerk des Künstlers einnimmt, was die Bedeutung des Werks als Ganzes unterstreicht und den umfassenden Charakter des Projekts verdeutlicht.

Barnett Newman hat den berühmten Ausspruch getan, dass die Kunstwissenschaft dem Künstler etwa gleich viel bedeute wie die Ornithologie den Vögeln. Die Kunstgeschichte vermag in der Tat wenig zum Verständnis von Mylaynes Kunst beizutragen, weil ihr Blickwinkel zu eng ist. Mehr als die meisten anderen zeitgenössischen Künstler kann dieser Franzose als Kosmologe verstanden werden. Die Welt, die er erschafft, ist umfassender und gewichtiger, als es zunächst scheint, denn in übertragener Lesart wird

der autarke und in sich geschlossene Bereich seiner Motive zum Emblem eines Weltbildes. Ilya Kabakovs oder William Kentridges angebliche Themen – das Leben in der Sowjetgesellschaft beziehungsweise im Apartheidstaat – sind auch nur Ausgangspunkt für die phantasievolle Umsetzung in eine andere, phantastischere und wunderbarere, aber auf ihre Art nicht weniger glaubwürdige Welt. Fragen des menschlichen Zusammenlebens, Ethik und Metaphysik sind die eigentlichen Gegenstände ihrer Betrachtungen. Diese Betrachtungen sind folgerichtig das genaue Gegenteil einer Gesellschaftskritik oder einer wissenschaftlichen Untersuchung. Nun lässt sich Mylaynes Welt, was Struktur und Form angeht, durchaus mit derjenigen eines Kabakov oder Kentridge vergleichen. Auch Mylayne beginnt mit einem vorhandenen Gegenstand, einer gegebenen Situation und verändert sie dann auf radikale und ent-



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 70, JANVIER À AVRIL 1987, 185 x 185 cm / 72 7/8 x 72 7/8"

waffnende Weise, genauer: Er verändert unsere Vorurteile darüber. Aber wo die beiden anderen die Phantasie zu Hilfe nehmen, arbeitet Mylayne mit poetischen Mitteln. Da wir indes, auch wenn alle Anzeichen dagegen sprechen, noch immer dazu neigen, die Natur als etwas uns Äusserliches, von uns Unabhängiges zu betrachten, und wir noch immer nicht bereit sind, die bequeme und platte Vorstellung von der Photographie als einer transparenten Abbildung dieser Aussenwelt aufzugeben, mag es noch etwas dauern, bis man Mylaynes Leistung erkennt. In einigen seiner eindrücklichsten Bilder weisen uns jedoch die Vögel den Weg: In zwei Bildern des Werks NO. 100, OCTOBRE 1990 À FÉVRIER 1993 scheint der Vogel am Rand beinah auf dem hölzernen Bildrahmen zu sitzen. Einmal steht er nach rechts gewandt und ragt in die Bildfläche hinein, als ob er – wie die Stifterfigur in einem Altargemälde

des vierzehnten Jahrhunderts – uns auffordern wollte, in die Welt des Bildes einzutreten. Im zweiten Bild sieht man ihn (oder einen seiner nächsten Verwandten) in Frontalansicht; wie ein Wächter steht er vor einem andern Ausschnitt derselben Landschaft. So direkt konfrontiert, erwidert man unwillkürlich seinen Blick, bevor man sich erinnert, dass Vögel seitwärts sehen und nicht mit beiden Augen zugleich etwas anschauen können, das sich unmittelbar vor ihnen befindet. In seiner entwaffnenden Liebeshwürdigkeit entpuppt sich dieser Augenblick der Verwirrung gleichsam als Katalysator, der uns den Zugang zur Welt dieses Visionärs ermöglicht: eine ebenso metaphysische wie wunder-volle Welt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 93, AOÛT 1990 À MARS 1991, 135 x 135 cm / 53⅞ x 53⅞".



MARK DION

For Jean-Luc Mylayne

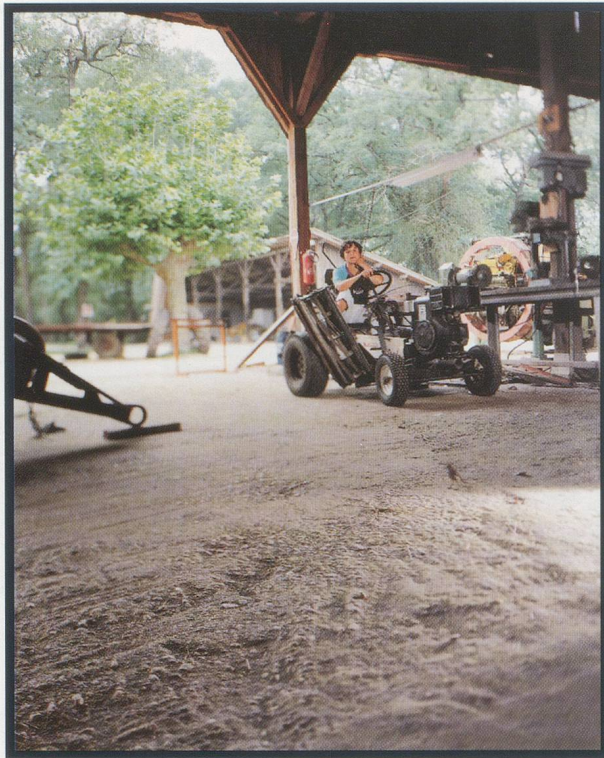
Vladimir Nabokov once inquired, *Does there not exist a high ridge where the mountainside of scientific knowledge joins the opposite slope of artistic imagination?* If indeed such a place does exist, we are likely to encounter two men peering through field glasses on its treacherous summit. The one in buckskins we can easily recognize as the founding father of American art, John James Audubon. The other is the photographer, Jean-Luc Mylayne. In hushed tones they dialogue in French, and it is no great feat to deduce the topic of conversation. While Mylayne we can assume to be a card-carrying member of the Audubon Society, Audubon himself is strictly N.R.A. (National Rifle Association).

Avian life has existed on our planet for at least 165 million years. Over the course of this long history, ornithologists estimate that several million species have evolved, most of which have become naturally

extinct. Today there are more than nine thousand species of birds. Each year or two, a new one is added to the list and, of course, every so often another one becomes extirpated. Ornithologist Frank B. Gill estimates the total number of individual birds currently living at roughly 300 billion.¹⁾

In order to exploit diverse ecosystems, birds have evolved vastly varying morphologies. From bill sizes and shapes to leg lengths, from wing contours to plumage hues, every aspect of avian anatomy is characterized by tremendous variation from species to species. Flying—birds' most common attribute—expends vast amounts of energy and requires inordinate quantities of food. Birds must consume more food than most vertebrates: A person with the metabolism of a hummingbird would have to eat one and a half times his or her weight per day.²⁾ Birds have a hard life: A high proportion of them do not survive their first year, and even fewer small birds that fledge live to breed once. One study of European robins

MARK DION is an artist who lives in New York City.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 115, MAI JUIN 1992,
153 x 123 cm / 60 $\frac{1}{4}$ x 48 $\frac{3}{8}$ ".

recorded that seventy-two out of one hundred birds hatched in spring never made it to the first of August. A mere twenty-two per cent of skylarks survive the first twenty days out of the egg.³⁾

Humans and birds are bound by the privileging of the senses of vision and sound. One of the reasons we find birds so attractive is that we share an aesthetic sense with them. Not only is color important in avian perception, but laboratory birds have demonstrated a preference for symmetry and pattern over the irregular and asymmetrical. However, we do not share the same senses. The bird's eyes afford greater visual acuity and their acoustic perception may be as much as ten times more sensitive than our own. Sensory limitations prevent us from having a fully nuanced appreciation of bird calls and songs; birds hear our speech and pay attention to it, yet they only register the sounds as we might a distant train whistle. The radical difference between our senses and the birds' allows them an entirely different perception. They react to things we are not conscious of or they may ignore threats we assume to be obvious. With the

ability to discern so much more stimuli, and with faster pulses and higher temperature, time must have a different meaning for birds. Do they perhaps experience as much in their brief lives as we do in our longer ones?

The relationship of professional ornithology to living birds has been an oddly contradictory one. Since the Enlightenment, birds have been regarded as creatures of instinct-automatic responses that characterize a species and are shared by all members of it. The Cartesian separation of humans from the rest of nature rendered animals not only without souls, but also incapable of speech, reasoning, and even sensation. The virtuoso tenor Sir Kenelem Disby, when asked how he might compare a bird's musical ability to his own, described them as mere machines and their behavior—nest-building, caring for their young and so on—as no different from clockwork; the singing of a bird was merely the ringing of an alarm.⁴⁾

Curiously, even as the mind and spirit of animals were being amputated by humanism, science, and

theology, less professional aspects of society were busy recreating animals as infantilized surrogate humans—living toys, emblems of charitable sympathy (the dodo, Black Beauty, the panda), and friends. Domestic animals began acquiring rights and wild animals began acquiring natural history. However, in the world of science—the laboratory and classroom—the mechanistic view dominated. Until very recently, birds have been viewed officially as automata, creatures of pure instinct and reflex, with “hard-wired” brains, lacking any consciousness beyond their need for survival. Any contrary conclusion might be accused of being anthropomorphic, leading to ridicule and ostracism.

Studying communication, learning, and intelligence in wild birds has proven extremely difficult and thus most research has been conducted in artificial environments. However, as ornithologists have come to understand the need to observe birds in the wild, surprising discoveries have been made. As early as 1953, avian researchers such as Len Howard found that birds communicate detailed and specific matters not only with songs and calls but also via body language, including eye expression and beak movement.⁵⁾ Howard found that birds of the same age and sex group differed greatly in abilities, intelligence, tastes, desire to play, and many other aspects of behavior—in other words, birds possess distinct personalities. These revelations were summarily dismissed at the time, and it is only very recently that they have been validated in official texts.

Since the development of the cognitive ethology movement, which postulates mental experience in nonhuman animals, birds have been considered to behave with intelligence, purpose, and adaptability, displaying aptitudes for associative learning, understanding and replying to specific questions, making meaning through combining words, identifying colors and shapes, and grasping concepts of size, pattern, and symmetry.⁶⁾

Most birds establish their own territory that they will defend, most often for courtship, nesting, and feeding. While quick to expel their own kind, most birds will tolerate other species that are not perceived as a threat. A human being entering a bird's space represents a potential predator so the bird may

flee or act skittish or aggressive. Novice birdwatchers are often shocked to find the animal they are observing to be aware of the intrusion and returning their gaze with great interest. Birds easily identify humans. They look back, watching the watchers: Crows will flee from someone with a rifle; city birds will recognize and follow the person who feeds them.

Here, finally, I return to Jean-Luc Mylayne, for each of his unique photographs represents not merely the one-thousandth of a second it takes for the camera to click its shutter but also the days, weeks, and months of devotion and patience it takes to build a bond of trust with a subject. The crux of his work is the moment at which the bird returns the gaze of the photographer. It is a glance not of hostility or mistrust but of recognition. The individual bird accomplishes a task still difficult for most of humanity: to recognize itself as one of many species. According to Howard, *Only when birds have come to lose their fear can a human observer really begin to be let into the secrets of their lives, and discover the degree of their intelligence.*⁷⁾

Mylayne's work posits that birds think simple thoughts that until recently we have only ascribed to humans; they have cognitive ability, can solve problems, and are unmistakably unique personalities. This perspective is compelling since by escaping the view of nonhuman animals as mechanistic entities on one hand, and helpless wards smothered by our various attentions on the other, we leave behind the archaic language of hierarchy, along with cloying romanticism. What is challenging and entirely accomplished in the work of Mylayne is that birds are allowed to exist as birds. They are in no way surrogates for human society. They do not signify.

1) Frank B. Gill, *Ornithology* (New York: N.H. Freeman and Co., 1990).

2) Scott Weidensaul, *The Bird's Miscellany* (New York: Simon and Schuster Inc., 1990).

3) Lester L. Short, *The Lives of Birds: Birds' World and Their Behavior* (New York: Henry Holt and Co., 1993).

4) Keith Thomas, *Man and the Natural World* (New York: Pantheon Books, 1983).

5) Len Howard, *Birds as Individuals* (London: Readers Union, Collins, 1953).

6) Theodore Barber, *Xenophon, The Human Nature of Birds* (New York: St. Martins Press, 1993).

7) Howard, op. cit.



MARK DION

Für Jean-Luc Mylayne

Vladimir Nabokov hat einmal gefragt: *Gibt es nicht einen hohen Grat, wo die Gebirgsflanke der wissenschaftlichen Erkenntnis mit dem gegenüberliegenden Hang der künstlerischen Phantasie zusammentrifft?* Sollte es diesen Ort tatsächlich geben, werden wir dort wahrscheinlich zwei Menschen antreffen, die auf dem tückischen Gipfel durch ihre Feldstecher spähen. In dem einen, der eine Lederhose trägt, erkennen wir unschwer den Begründer der amerikanischen Kunst, John James Audubon. Der andere ist der Photograph Jean-Luc Mylayne. Mit gedämpfter Stimme unterhalten sie sich in Französisch, und es fällt nicht schwer, den Gegenstand ihres Gesprächs zu erraten. Während wir bei Mylayne davon ausgehen können, dass er Mitglied der Audubon Society ist und seinen Mit-

gliedsausweis immer bei sich trägt, hält es Audubon selbst dezidiert mit der National Rifle Association.

Vögel leben auf unserem Planeten seit mindestens 165 Millionen Jahren. Nach Schätzungen von Ornithologen haben sich im Verlauf dieser langen Geschichte mehrere Millionen Arten entwickelt, die in der Mehrzahl der Fälle auf natürliche Weise ausgestorben sind. Heute gibt es mehr als 9000 verschiedene Vogelarten. Alle ein, zwei Jahre kommt eine neue hinzu, und natürlich wird hin und wieder eine andere ausgerottet. Der Ornithologe Frank B. Gill schätzt die Gesamtzahl der heute lebenden Vögel auf rund 300 Milliarden.¹⁾

Zur Ausnutzung der verschiedensten Ökosysteme haben die Vögel höchst unterschiedliche Erscheinungsformen entwickelt. Von Form und Grösse des Schnabels zur Länge der Beine, von den Flügelkon-

MARK DION ist Künstler und lebt in New York City.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 100, OCTOBRE À FÉVRIER 1993, D7, 150 x 150 cm / 59 x 59".



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 10, DÉCEMBRE 1979 À MARS 1980, 120 x 160 cm / 47¼ x 63".

turen zur Gefiederfarbe zeichnet sich jeder Aspekt der Vogelanatomie durch eine ungeheure Variation von Art zu Art aus. Das Fliegen – typisches Attribut der meisten Vögel – verbraucht gewaltige Mengen Energie und erfordert Nahrung in Unmengen. Vögel sind gezwungen, mehr Nahrung zu verzehren als die meisten anderen Wirbeltiere: Eine Person mit dem Stoffwechsel eines Kolibris müsste pro Tag ein- einhalbmal sein Körpergewicht an Nahrung aufnehmen.²⁾ Das Leben der Vögel ist hart: Ein hoher Prozentsatz überlebt das erste Lebensjahr nicht, und nur wenige der tatsächlich flügge gewordenen Vögel leben lange genug, um sich fortzupflanzen. Eine Studie über europäische Rotkehlchen ergab, dass 72 von 100 Vögeln, die im Frühjahr geschlüpft waren, den ersten August nicht erlebten. Lediglich 22 Prozent der Lerchen überleben die ersten zwanzig Tage nach dem Schlüpfen.³⁾

Menschen und Vögel verbindet ihr ähnlich gut ausgebildetes Seh- und Hörvermögen. Einer der Gründe, warum wir uns zu Vögeln hingezogen fühlen, ist ein ähnliches ästhetisches Empfinden. Nicht nur spielt Farbe in der Wahrnehmung der Vögel eine wichtige Rolle, Versuchsvögel im Labor haben auch eine Vorliebe für Symmetrie und Geordnetes gegenüber Unregelmäßigem und Asymmetrischem erkennen lassen. Dennoch sind unsere Sinne verschieden ausgeprägt. Die Augen des Vogels sind schärfer, und sein Gehör kann bis zu zehnmal empfindlicher als das unsere sein. Unser beschränktes Hörvermögen verhindert, dass wir Vogelrufe und Vogelgesang in all ihren Feinheiten wahrnehmen können; die Vögel wiederum hören uns zwar sprechen und reagieren darauf, doch sie registrieren die Laute lediglich wie wir etwa das entfernte Pfeifen einer Eisenbahnlokomotive. Diese andersartige Ausprägung der Sinne verleiht den Vögeln eine von der unseren grundverschiedene Wahrnehmung. Sie reagieren auf Dinge, die uns nicht bewusst sind, oder aber ignorieren Gefahren, die wir für offenkundig halten. Mit ihrer Fähigkeit, wesentlich mehr Reize wahrzunehmen, ihrem schnelleren Pulsschlag und ihrer höheren Körpertemperatur muss Zeit für Vögel zudem eine ganz andere Bedeutung haben. Erleben sie in ihrem kurzen Leben vielleicht genauso viel wie wir in unserem längeren Leben?

Das Verhältnis der wissenschaftlichen Ornithologie zu lebenden Vögeln ist seit jeher ein seltsam widersprüchliches. Seit der Aufklärung galten Vögel als Lebewesen mit arttypischen, instinktiv-automatischen Reaktionen, die allen Exemplaren der jeweiligen Art gemeinsam sind. Die kartesianische Herauslösung des Menschen aus der übrigen Natur sprach den Tieren nicht nur die Seele, sondern auch jede Sprach-, Denk-, ja sogar Empfindungsfähigkeit ab. Auf die Frage, wie er die musikalische Begabung eines Vogels mit seiner eigenen vergleichen würde, beschrieb der virtuose Tenor Sir Kenelem Disby die Vögel als bloße Automaten und ihr Verhalten – Nisten, Brutpflege und dergleichen mehr – als rein mechanisch; der Gesang eines Vogels sei lediglich ein Alarmsignal.⁴⁾

Während einerseits Humanismus, Naturwissenschaft und Theologie Geist und Seele der Tiere amputierten, gab es kurioserweise in anderen Bereichen der Gesellschaft emsige Bemühungen, Tiere als die besseren Menschen, als lebende Spielzeuge und Symbole der Nächstenliebe und Freundschaft zu verniedlichen oder emporzustilisieren (etwa den Dodo, den Panda oder auch fiktive Gestalten wie Bambi, Lassie, Flipper und wie sie alle heißen). Allmählich wurden den Haustieren Rechte und den wildlebenden Tieren ein Platz in der Naturgeschichte zugestanden. Doch in der Welt der Naturwissenschaft – Labor und Klassenzimmer – blieb die mechanistische Sichtweise tonangebend. Bis in die jüngste Zeit galten Vögel offiziell als Automaten, als reine Instinkt- und Reflexwesen mit einem aus «geschlossenen Schaltkreisen» aufgebautem Gehirn, die abgesehen vom Überlebenstrieb über keinerlei Bewusstsein verfügen. Wer zu gegenteiligen Schlüssen gelangte, lief Gefahr, des Anthropomorphismus bezichtigt und ausgelacht und geächtet zu werden.

Die Erforschung der Kommunikation, des Lernens und der Intelligenz bei frei lebenden Vögeln ist ein ausserordentlich schwieriges Unterfangen, weshalb Untersuchungen vorwiegend unter künstlichen Bedingungen durchgeführt wurden. Seitdem Ornithologen jedoch die Notwendigkeit erkannt haben, Vögel in der freien Natur zu beobachten, sind überraschende Entdeckungen gemacht worden. Bereits 1953 haben Vogelkundler wie Len Howard heraus-

gefunden, dass Vögel nicht nur durch Gesang und Rufe, sondern auch durch Körpersprache einschliesslich Gesichtsausdruck und Bewegungen des Schnabels detaillierte und ganz spezifische Inhalte mitteilen.⁵⁾ Howard stellte fest, dass Vögel gleichen Alters und Geschlechts grosse Unterschiede in ihren Anlagen, ihrer Intelligenz, ihren Vorlieben, ihrem Spieltrieb und zahlreichen anderen Aspekten des Verhaltens aufwiesen: Mit anderen Worten, Vögel besitzen eine ausgeprägte Persönlichkeit. Diese Erkenntnisse wurden damals schlichtweg zurückgewiesen und sind erst in jüngster Zeit in autoritativen Texten gewürdigt und bestätigt worden.

Seit dem Aufkommen der kognitiven Verhaltensforschung, die von einem geistigen Erleben bei Tieren ausgeht, gelten Vögel als Lebewesen, die in ihrem Verhalten Intelligenz, Zielbewusstsein und Anpassungsfähigkeit an den Tag legen. So sind sie offenbar nicht nur zu assoziativem Lernen fähig, sondern auch dazu, bestimmte Fragen zu verstehen und zu beantworten, durch die Kombination von Wörtern Sinn zu erzeugen, Farben und Formen zu erkennen und Begriffe wie Grösse, Struktur und Symmetrie zu unterscheiden.⁶⁾

Die meisten Vögel beanspruchen ein eigenes Territorium, das sie verteidigen und wo sie meist wohnen, nisten und ihre Jungen aufziehen. Während sie Artgenossen schnell vertreiben, werden die meisten Vögel anderer Arten nicht als Bedrohung empfunden und in der Nähe geduldet. Ein Mensch, der das Territorium eines Vogels betritt, ist für diesen ein potentiell Raubtier, und so kann es sein, dass der Vogel flieht beziehungsweise sich ängstlich oder aggressiv verhält. Unerfahrene Vogelbeobachter sind oft schockiert, wenn sie feststellen, dass das Tier, das sie beobachten, den Eindringling wahrnimmt und diesen seinerseits mit grossem Interesse beäugt. Vögel haben keine Mühe, Menschen als solche zu identifizieren. Sie erwidern den Blick, beobachten den Beobachter: Krähen fliehen vor einem Menschen mit Gewehr, Stadtvögel erkennen die Person, die sie füttert, und folgen ihr.

An diesem Punkt kommen wir schliesslich wieder auf Jean-Luc Mylayne zurück, denn jede seiner einzigartigen Photographien steht nicht nur für die Tausendstelsekunde, die das Klicken des Verschluss

ses dauert, sondern auch für die Tage, Wochen und Monate der Hingabe und Geduld, derer es bedarf, um eine Vertrauensbeziehung zu seinem Objekt aufzubauen. Seine Arbeit kulminiert in dem Augenblick, wo der Vogel den Blick des Photographen erwidert. Es ist dies nicht ein Blick der Feindschaft oder des Misstrauens, sondern des Wiedererkennens. Der einzelne Vogel leistet etwas, was den meisten Menschen nach wie vor schwerfällt: sich selbst als Repräsentant einer von vielen Arten zu erkennen. *Erst nachdem die Vögel ihre Angst abgelegt haben, erhält der menschliche Beobachter allmählich Einblick in die Geheimnisse ihres Lebens und vermag zu erkennen, wie intelligent sie sind.*⁷⁾

Dem Werk Mylaynes liegt das Postulat zugrunde, dass Vögel einfacher Gedanken fähig sind, die wir bis vor kurzem ausschliesslich dem Menschen zugestanden haben; Vögel besitzen kognitive Fähigkeiten, können Probleme lösen und sind unverkennbar jeweils einzigartige Persönlichkeiten. Diese Art der Betrachtung ist folgenreich, denn mit der Distanzierung von dem Bild, wonach Tiere entweder mechanistische Wesen oder aber hilflose, unter unserer Zuwendung förmlich erstickende Mündel sind, lassen wir die überholte Sprache einer hierarchischen Natur ebenso hinter uns wie die ekelhafte Romantisiererei. Das Provokative und Überzeugende an Mylaynes Werk ist, dass es den Vögeln grundsätzlich ihr Eigenleben als Vögel zugesteht. Sie sind in keiner Weise Ersatz für menschliche Gesellschaft. Sie stehen nicht für etwas anderes.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Frank B. Gill, *Ornithology*, N.H. Freeman and Co., New York 1990.

2) Scott Weidensaul, *The Bird's Miscellany*, Simon and Schuster Inc., New York 1990.

3) Lester L. Short, *The Lives of Birds: Birds' World and Their Behavior*, Henry Holt and Co., New York 1993.

4) Keith Thomas, *Man and the Natural World*, Pantheon Books, New York 1983.

5) Len Howard, *Birds as Individuals*, Readers Union, Collins, London 1953 (deutsch unter dem Titel *Alle Vögel meines Gartens*, Franckh, Stuttgart 1954).

6) Theodore Barber, *Xenophon, The Human Nature of Birds* (New York: St. Martins Press, 1993).

7) Howard, a.a.O.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 30², AOÛT SEPTEMBRE 1981, 185 x 185 cm / 72⁷/₈ x 72⁷/₈".

Image of a Gift

What do we know about this eye? About its ability to observe, to name, to arrange, to capture, to make one see? About its structure, its substance, its technical problematics? About its living memory, its resources, the extent of its enigma? Almost nothing. A few indications. A few questions we won't ask. A silence that seems to turn about itself like a top. Yet with the little we know we do not doubt its ocular evidence, that is, its calculated power to bring forth that core dimension of things and to make it part of our lives. Whether it assumes naive or highly elaborate forms, this eye presents itself as a relationship with the world. It addresses the world about the different modes of desire, agreement and appeal, always aware of the encircling boundary and the energy necessary to shatter it. It goes so far as that point where visibility surpasses sight, where it assumes a voice and possesses speech. This eye seeks and inhabits a space into which life ventures at its own risk, creating the pocket of air that envelops the intertwining of speech and sight. And what does it give back to us? It gives us another view of things, insofar as it leads us to reconsider the world no longer in terms of habitual perception but in terms of the intimate vibration it

gives off. With such an eye as this, Jean-Luc Mylayne calls forth the dialectics of conquest and dispossession. The experience of keeping oneself on an equal footing with life, of finding a tempo immune to the wear and tear of time, makes no claim to appropriation or profiting but remains at the point of seizing without holding on—a state of pure uselessness. Whence the search for a form of unstable reality like a drop of water in suspension, threatened by its own weight. Whence, also, the particular attention paid to what releases us, what enlightens us, and also what tears us apart, what makes us miserable.

Jean-Luc Mylayne creates an encounter with a breath that one does not hear but upon which the duration of all life is predicated. This encounter gives us a glimpse of a depth that draws us beyond knowledge and imagination. In its presentation of an essential activity, it penetrates the desire to be attentive to the sort of excess that overflows from simple things and imbues them with something that cannot be grasped. One senses a burning aspiration to rediscover the freshness and original bond of values, in humble gestures stripped of all pretension, enacted with a certain quality of accessibility. By what means is this level of perceptibility asserted? Without question through an intense contemplation which, without transfixing us with weighty insistence, has found

DIDIER ARNAUDET is a writer who lives in Bordeaux, France.

DIDIER ARNAUDET

a way to extract, from colorless banality, the infinitesimal details of nameless existences and give them a definable significance. With care and patience this light fabric of scenes at once innocuous and gravity-laden is thus constructed. Here are the sky, the free meanderings of the grass, the fleeting sounds of water and the trees with their histories of branches and leaves. Seasons, houses, hangars, human presences, thousands of little things, openings and obstacles. Here is the bird flashing by, losing itself in fugitive inscriptions, compelling us to see. Through this astonishing accessibility, Jean-Luc Mylayne makes things transparent. He awakens their slightest lines, their aerial throb, yet without annulling their natural consistency. He implicates them in an articulation of resistance and abandon, of infinity and finitude, of light and matter. This articulation echoes a balance of opposites, a new communication between the periphery and the center, a source of sight and sense unfolding in the space of things brought close to us.

This opening up to the world coincides with a certain idea of happiness. Is it therefore possible to eliminate uncertainty, to have access to presence without limitation in time? Jean-Luc Mylayne is not concerned with such a temptation. Hope, for him, does not lie in forgetting the uncertainty of the road to be traveled, the absolute dissolution that bears

away the answers as well as the questions. Harmony with the world opens the way to a fullness without denying the inevitable horror of destruction, darkness, and emptiness. Jean-Luc Mylayne neither invalidates nor exasperates contradictions but rather balances them in a bright, calm space. He does not wish to answer our need for illusion nor to renounce reason. He strives to assert the possibilities for true harmony with an apparent modesty in which the power of exactingness and resolution nevertheless shines through. The important thing is to re-activate the bonds between ethics and the poetic experience, in the temporal dimension. In his work, the choice of no longer settling for knowledge, for the desire for understanding, is forever joined, somewhat paradoxically, to the idea that the question of infinite presence still has a meaning. But this meaning has to be found on the level of action for the order of the poem that results to be experienced as a promise of air and light, a resistance to finitude, but also a receptacle for the call of the unknown. From this action springs an image that rests on the abyss in order to remain above; it combines the lightness of things with the pressure of time, provokes the world and leads us into existence: it is the image of a gift.

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 41, AVRIL MAI 1986, 100 x 100 cm / 39³/₈ x 38³/₈".



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 3, JUIN JUILLET 1979, 70 x 70 cm / 27½ x 27½".

Das Bild einer Gabe

Was wissen wir über dieses Auge? Über seine Fähigkeit zu beobachten, zu benennen, zu gliedern, einzufangen und aufzuzeigen? Über seine Struktur, seine Substanz und seine komplizierte Technik? Über sein Erinnerungsvermögen, seine Ressourcen und seine tiefen Geheimnisse? Nahezu nichts. Wir haben gewisse Anhaltspunkte. Fragen, die wir lieber nicht stellen. Stille, die sich wie ein Kreisel um sich selbst zu drehen scheint. Wenn wir auch wenig wissen, so zweifeln wir doch nicht an seinem Augesein, das heisst an seiner erprobten Fähigkeit, diese elementare Dimension aus der Mitte der Dinge hervortreten und Teil unseres Lebens werden zu lassen. Auf naive oder überaus raffinierte Weise tritt dieses Auge als Beziehung zur Welt in Erscheinung. Es nimmt auf vielfältige Weise mit ihr Verbindung auf, sei es sehnsüchtig, im Einklang mit ihr oder fordernd, und immer im Bewusstsein vorhandener Schranken und der Kraft, die nötig ist, um diese zu durchbrechen. Es dringt in Bereiche vor, wo das Geschaute über das Sichtbare hinausgeht, wo es die Stimme erhebt und sich mitteilt. Dieses Auge sucht und bewohnt einen Raum, in dem das Leben abenteuerlich und riskant ist, und legt eine luftige Hülle um die Verknüpfung von Wort und Bild. Was vermittelt es uns? Eine andere Sicht der Dinge; indem es uns nämlich dazu bewegt, die Welt nicht mehr mit dem gewohnten Blick zu betrachten, sondern aufgrund ihrer inneren

Schwingungen. Ausgehend von diesem Auge bringt Jean-Luc Mylayne die Dialektik von Eroberung und Enteignung zur Sprache. Die Erfahrung, die darin besteht, mit dem Leben Schritt zu halten, aber auch einer Zeit nachzuspüren, die dem Zerfall nicht anheimfällt, sucht nicht nach Aneignung und Gewinn, sondern bleibt rückhaltlos ausgeliefert. Daher diese Suche nach einer wahrhaft unstabilen Form, nach etwas, was in der Schwebeliege wie ein Wassertropfen, den das eigene Gewicht in die Tiefe zieht. Daher auch die besondere Aufmerksamkeit für alles, was unser Leben entwirrt und klärt oder aber uns innerlich zerreisst und unglücklich macht.

Jean-Luc Mylayne lässt uns einen Atem spüren, der, wenn auch unhörbar, die Dauer allen Lebens bestimmt. So lässt er uns einen Blick in die ungeahnte Tiefe erhaschen, die jenseits von Wissen und Vorstellung lockt. Indem er uns so mit einer primären Energie konfrontiert, weckt er in uns das Verlangen, diesem Ungeheuren, das die einfachen Dinge umgibt und sie unfassbar macht, mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Man ahnt, dass da eine glühende Sehnsucht im Spiel ist, die Reinheit und die ursprüngliche Bindung an Werte wiederzufinden, und zwar auf eine bescheidene, unprätentiöse Weise, die von einer inneren Bereitschaft zeugt. Wie kommen nun diese Gefühle ins Spiel? Zweifelsohne durch eine intensive Kontemplation, die der schalen Alltäglichkeit, ohne übertrieben hartnäckig zu sein, winzige Details beliebiger Daseinsformen entlockt und ihnen erkennbare Bedeutung verleiht. Mit viel Sorgfalt und Geduld

DIDIER ARNAUDET ist Kunstkritiker und lebt in Bordeaux.

DIDIER ARNAUDET

entstehen so zart gesponnene Szenen, die zugleich harmlos und bedeutungsschwer sind. Da ist der Himmel, das wirre Gewisper des Grases, das Murmeln des Wassers und die Bäume, deren Äste und Blätter Geschichten erzählen. Jahreszeiten, Häuser, Lagerschuppen, Menschen, tausend kleine Dinge, Öffnungen und Hindernisse. Da ist der Vogel, der blitzschnell aufleuchtet, sich in seiner flüchtigen Bewegung verliert und uns zum Hinschauen zwingt. Dank der überraschenden Offenheit gelingt es Jean-Luc Mylayne, die Dinge transparent zu machen. Er lässt nur knappste Umrisse, ein Flattern sichtbar werden, ohne jedoch die natürliche Körperhaftigkeit der Vögel zu zerstören. Mit ihrer Hilfe stellt er Widerstand und Hingabe, Unendlichkeit und Begrenztheit, Licht und Materie dar. Die Art der Darstellung verweist auf ein Gleichgewicht der Gegensätze, auf ein neues Verständnis von Peripherie und Zentrum, auf ein ursprüngliches Sehen und Wahrnehmen, das immer dort zum Zuge kommt, wo die Dinge in die Nähe gerückt werden.

Dieses Offensein für die Welt ist mit einer bestimmten Vorstellung von Glück verbunden. Ist es möglich, die Ungewissheit hinter sich zu lassen und zu einer zeitlich unbegrenzten Gegenwart zu finden? Dieser Versuchung erliegt Jean-Luc Mylayne nicht. Seine Hoffnung besteht nicht darin, der Unsicherheit zu entkommen oder der totalen Auflösung, welche alle Antworten, aber auch alle Fragen versiegen lässt. Im Einklang mit der Welt eröffnet sich eine unerhörte Fülle, ohne dass deshalb der unausweich-

liche Schrecken von Zerstörung, Dunkelheit und Leere geleugnet werden müsste. Jean-Luc Mylayne will Widersprüche weder entkräften noch unterstreichen, sondern bringt sie im hellen, ruhigen Raum ins Gleichgewicht. Er will nicht unser Bedürfnis nach Täuschung befriedigen oder den Verstand beiseite lassen; vielmehr nimmt er die Möglichkeit echter Harmonie in Anspruch und tut dies mit scheinbarer Bescheidenheit, was jedoch nicht über die zugrundeliegende, tiefe Notwendigkeit und Entschlossenheit hinwegtäuschen kann. Es geht ihm darum, die Verbindung zwischen Ethik und poetischer Erfahrung in der Zeit wiederherzustellen. Paradox und zugleich konsequent verbindet Mylayne die Entscheidung, sich nicht mehr mit dem Wissen und Verstehenwollen zufriedenzugeben, mit der Vorstellung, dass die Frage nach der unendlichen Gegenwart durchaus noch einen Sinn hat, dieser jedoch im Handeln gesucht werden muss: Die Art von Gedicht, die dabei entsteht, kann wie eine Verheissung von Luft und Licht erlebt werden, wie ein Widerstand gegen die Endlichkeit, aber auch wie eine Antenne für die Botschaft aus dem Unbekannten. Aus diesem Handeln entsteht ein Bild, das sich auf den Abgrund stützt, um nicht abzustürzen, das die Leichtigkeit der Dinge mit dem Druck der Zeit vermengt, das um die Welt wirbt und uns ins Dasein führt: Das Bild einer Gabe.

(Übersetzung aus dem Französischen: I. Aeberli/W. Parker)



JEAN-LUC MYLAYNE

Nous sommes probablement les premiers Kairiciformes. La vie évolue dans au moins quatre dimensions, dont une, le temps, est à présent imprécisément conceptualisée. L'être humain a un rapport spécifique à cette dimension ... Cela l'isole dans une ambiguïté paradoxale: une acuité vertigineuse et grisante, opposée à une insidieuse altérité.*

*We are probably the first Kairiciforms**. Life evolves in at least four different dimensions. One of them is time, which has yet to be precisely conceptualized. Humankind has a special relationship with this dimension... which leads to isolation in a condition of paradoxical ambiguity: a vertiginous, intoxicating acuity is pitted against an insidious otherness.*

*Wir sind wohl die ersten kairoformen*** Lebewesen. Das Leben entwickelt sich in mindestens vier Dimensionen; deren eine ist die Zeit, von der wir bis heute nur einen unzulänglichen Begriff haben. Der Mensch hat eine besondere Beziehung zu dieser Dimension... Das isoliert ihn in einem paradoxen Zwiespalt: schwindelerregend wach und scharfsinnig, und doch unüberbrückbar einer heimtückischen Andersartigkeit entgegengesetzt.*

* *Kairiciformes*: terme dérivé du grecque *kairos*, temps au sens qualitatif, et forme analogue aux termes poikilothermes ou homéothermes.

** *Kairiciforms*: from Gr. *kairos*, i.e., time as a qualitative phenomenon.

*** *kairoformes Lebewesen*, von griech. *kairos*, Zeit im qualitativen Sinn (auch: günstiger Moment), meint eine wesentlich durch die Zeitlichkeit geprägte Art.

*Le dessin, ce lien fondamental qui nous unit au temps,
intrigue stimulante d'une dimension rebelle
qu'un impérieux subterfuge contracte en contretemps,
le dessin silencieux n'oublie notre mémoire, écrit vers l'éternel.*

Extrait d'un recueil non publié, *L'écrit vers l'éternel – Les premiers Kairiciformes*

*Drawing is a fundamental link with time,
the stimulating intrigue of a rebellious dimension
contracted unexpectedly by compelling subterfuge;
the silent drawing, indelibly impressed on memory, writes towards eternity.*

From an unpublished collection, *L'écrit vers l'éternel – Les premiers Kairiciformes*
(Writing Towards Eternity—The First Kairiciforms)

*Die Zeichnung als ursprüngliches, uns mit der Zeit verknüpfendes Band –
aufreizende Irritation einer rebellischen Dimension,
die, unaufhaltsam und listig, sich jederzeit unerwartet verdichten kann;
die stille Zeichnung bewahrt unser Gedächtnis, schreibt in die Ewigkeit.*

Aus der nichtpublizierten Textsammlung: *L'écrit vers l'éternel – Les premiers Kairiciformes*

RÜCKEN AN RÜCKEN

Von Jean-Luc Mylaynes Arbeit der letzten Jahre existiert jeweils nur ein einziger Abzug eines photographischen Bildes – eines Bildes, das als Momentaufnahme zugleich Monate der aufmerksamen, hingebungsvollen Wartezeit in sich trägt. Absichtsvoll geschieht diese Betonung von Einmaligkeit gerade in dem Medium, das wie kein anderes imprägniert ist von der epochalen Vorstellung der massenhaften Vervielfältigung.

Trotzdem bereitete es Jean-Luc Mylayne keine Mühe, sich für Parkett eine Edition als vervielfältigtes Werk auszudenken, das für den Betrachter eine Herausforderung im oben skizzierten Sinn darstellt. In einer Auflage von 48 + 12 Exemplaren präsentiert er ein Bildobjekt, das aus zwei Rücken an Rücken montierten Photographien besteht. Unter dem schlichten Titel NO. 37–38, AOUT 1982, können wir uns in eine unbestimmte Zeitspanne innerhalb eines Monats vor fünfzehn Jahren vertiefen. Aber warum werden die Photos Rücken an Rücken präsentiert? Jean-Luc Mylayne verweist so in seiner permanenten Befragung der Zeit schelmisch auf die Realität, in welcher diese beiden Momente nicht gleichzeitig gesehen werden können. Er deutet damit an, dass unsere Technik (die fundamental mit der Zeichnung* verknüpft ist) die Zeit unterläuft.

Indem wir in den beiden Aufnahmen nach Unterschieden suchen, die Zeichen lesen, welche die Natur in die Zeit schreibt, den Lichteinfall, die Blattstellungen, den Zustand von Blüten und das Leben um ein Vogelneest beobachten, benutzen wir unser menschliches Hirn und seine Fähigkeit, Bilder zu memorieren und Fakten zu verifizieren, um einzutauchen in den Reichtum einer Natur, die einer anderen Gesetzlichkeit folgt.

Ein subtil konzeptuell gehandhabter Hinweis auf die Zeiteinheiten verbirgt sich in der Tatsache, dass die gewählten 24 x 24 cm (für das Bildformat) den 24 Stunden des Tages entsprechen und die 36,5 x 36,5 cm (des Aussenformats) für die Tage im Jahr stehen, während die Höhe der Auflage mit insgesamt 60 Exemplaren auf die Uhrzeit mit ihrer Sekunden- und Minuteneinteilung verweist.

B.C.

BACK TO BACK

Only one print exists of each photographic image Jean-Luc Mylayne has produced over the past few years—an image recorded in a split second that embodies months of watchful waiting. This emphasis on uniqueness intentionally addresses a medium impregnated, like no other, with the epochal idea of mass reproduction.

And yet Jean-Luc Mylayne has conceived a multiple edition for Parkett that presents viewers with a challenge of this very kind. In an edition of 48 + 12, Mylayne presents a picture-object consisting of two photographs mounted back to back. The simple title NO. 37–38, AOUT 1982 invites us to concentrate on an undefined time span within a month, the month of August, fifteen years ago. But why are the photographs presented back to back? Jean-Luc Mylayne, who is always questioning time, impishly confronts us with a reality in which these two moments cannot be seen together, and thereby implies that our technology (which is inescapably linked to drawing*) in fact undermines time.

By looking for differences between the two shots, by observing the lighting, the positions of the leaves, the condition of the blossoms and the life around a bird's nest, by reading the signs that nature writes in time, we use our human mind and its ability to memorize pictures and verify facts to immerse ourselves in the richness of a nature governed by another set of laws.

A subtle, conceptually devised indication of units of time is camouflaged in the fact that the format of the picture, 24 x 24 cm, corresponds to the hours of a day; the format of the whole, 36.5 x 36.5 cm, to the days in a year; and the edition of 60 to the minutes and hours of clock time.

B.C.

* siehe vorangehende Seite / see previous page





EDITION FOR PARKETT

JEAN-LUC MYLAYNE

NO. 37-38, AOUT 1982

Zwei Farbphotographien (je 24 x 24 cm) beidseitig auf Aluminium aufgezogen,
unter Plexiglas, in massivem, freistehendem Holzrahmen,
36,5 x 36,5 x 7,5 cm.

Auflage: 48, mit signiertem und nummeriertem Zertifikat

Two color photographs (9½ x 9½" each)
mounted back to back on aluminum under Plexiglas, encased in a massive,
free-standing wooden frame,

14¾ x 14¾ x 2¾".

Edition of 48 with signed and numbered certificate



(PHOTO: MANCIA BODMER)

T
H
O
M
A
S

S

T
R
U
T
H



 JAMES LINGWOOD

Open Vision

Thomas Struth's concern is not only with what we see, but how we see it—because the way we see is a key to the way we are, with ourselves and with others. This preoccupation has grown, from Struth's early street photographs—where central perspective leads the viewer's vision down the middle of the street—to embrace portraits of friends and families—always looking at Struth—and photographs of people looking at pictures in museums. By literally putting the viewer in the picture, Struth's museum photographs consciously chart varying degrees of absorption, from the solitary silver-haired man looking at a pair of Rembrandts in the Kunsthistorisches Museum in Vienna, to the man photographing a van Gogh painting in the Musée d'Orsay or a jostling mass of visitors in the Stanze di Raffaello in Rome. But Struth's interest in vision is not predicated on the primacy of this sense: He does not equate seeing with power but rather with a kind of responsibility. Even as he continues to use the most classical of organising devices, he offers an equality of vision rather than celebrating its supremacy.

A photograph taken in the church of San Zaccaria in Venice (1995) exemplifies this inquiry, incor-

porating a variety of ways of looking and seeing within a single composition. Several visitors, sitting in the church pews, either in small groups or alone, appear to be looking towards an altar. The young man in the foreground is staring ahead with marked concentration. Other visitors are looking around or gazing up at the ceiling. There's a couple looking at Bellini's great painting of the MADONNA AND CHILD WITH FOUR SAINTS. Probably, like many of the people sitting down, they're tourists but it's not possible to be sure. Some of the visitors to the church could equally have come to worship. There's a feeling that the people in the picture are believers, although what they believe in we cannot know: the value of culture perhaps, or the power of the image, or just the possibility of a secular age.

Within the painted panels on the walls, there is an almost vertiginous number of figures looking at different incidents or points of interest. Within this mass of images, there is one point of absolute stillness: Bellini's painting. Standing to the right of the Madonna and Child in the painting is the figure of Saint Jerome, immersed in a book. Of all the figures in the church ancient and modern, this is the figure who is most self-absorbed. His state echoes that of the viewer outside of the picture looking in at all these people looking.

It's easy to speculate on what other photographers might have done with similar material. The easy

JAMES LINGWOOD is codirector of Artangel in London. He curated the exhibition of Thomas Struth's work "Strangers and Friends: Photographs 1986-92" in 1994, ICA Boston, ICA London and Art Gallery of Ontario, Toronto.

quarry of contemporary tourism exposed in a flashy freeze-frame, transformed into a caricature of cultural consumption; or a figure of contemplation reduced to a cipher of sentimentality. Like many photographers, Struth watches and waits. But he's not interested in catching something, or in catching someone out. Responding to an increasing interest in photographing people, some he knows and others he does not, Struth has taken extreme care to resist the temptations of voyeurism. On the contrary, this picture has an unusual feeling of empathy with people the artist cannot know, and of respect for their capacity to look and, perhaps, to believe. The visitors and their concerns are neither looked down on nor elevated; the picture has a sense of equality or lack of hierarchy. Indeed it seems that the picture has been allowed to form itself, or make a configuration within a frame—Struth rarely crops his negatives—and a structure—the device of central perspective is still used with mathematical precision, the heads of the Madonna and Child, minute in comparison with the successive columns, illusionistic and real, which frame them, are at the absolute centre of the composition. In an uncynical and unmanipulative way, Struth's pictures seem to be concerned with an idea—although not an ideal—of belief.

The empathy of the picture taken in San Zaccaria extends to Struth's recent photographs in other cultures and genres: his portraits of the Yamato and Okutsu families in Yamaguchi, or the Ma family in Shanghai, or the single portraits of friends in Germany, China, and Japan. What characterises these portraits is the openness with which the artist engages his subjects, in a direct and unhierarchical relation.

August Sander called his great series of portraits of Germans taken before World War II *Men without Masks*. Sander's subjects were intended to stand for something other than themselves—trade, craft or social status. Struth's subjects do not stand for a profession or occupation but for a particular kind of relationship. The people he photographs present themselves in a very particular and open way, considered but not mannered. In Struth's portraits of families and individual friends the subjects show that the photographer, too, is working without a mask.





THOMAS STRUTH, STANZE DI RAFFAELLO II, ROM 1990, 125 x 173 cm / 49¼ x 68⅞".

 JAMES LINGWOOD

Mit offenem Visier

Im Zentrum von Thomas Struths Werk steht das Sehen. Dabei geht es ihm weniger darum, was wir sehen, als wie wir es sehen; denn wie wir etwas sehen, hat damit zu tun, wie wir sind, wie wir mit uns und mit anderen umgehen.

Struths Beschäftigung mit dieser Frage hat sich stets weiterentwickelt, angefangen bei den frühen Strassenaufnahmen, in denen die Zentralperspektive den Blick des Betrachters die Strasse entlang lenkt, bis er schliesslich auf das Porträt eines Freundes oder einer Familie fällt, welche immer den Photographen anschauen, bis zu den Photos von Leuten in Museen, die Bilder betrachten. Indem sie buchstäblich den Betrachter ins Bild bringen, halten die MUSEUMSPHOTOGRAPHIEN bewusst verschiedene Grade von Vertieftsein fest, vom einsamen weisshaarigen Mann, der sich im Wiener Kunsthistorischen Museum ein paar Bilder von Rembrandt anschaut, bis zu dem Mann, der im Musée d'Orsay einen Van Gogh photographiert, oder den Besucherscharen, die sich in den Stanzen des Raffael in Rom drängeln. Struth interessiert nicht die Dominanz des Sehens über die anderen Sinne: Er bringt Sehen nicht mit Macht in Verbindung, sondern eher mit einer Art Verantwortung. Selbst wo er mit den vertrauten klassischen Mit-

teln arbeitet, streicht er das Gleichberechtigte des Sehens hervor und zelebriert keineswegs dessen Sonderstellung.

Das Photo, das 1995 im Innern der Kirche San Zaccaria in Venedig entstanden ist, mag uns als Beispiel dienen für die Vielfalt des Betrachtens und Sehens in einem einzigen Bild. Mehrere Besucherinnen und Besucher sitzen allein oder grüppchenweise in den Kirchenbänken und scheinen Richtung Altar zu blicken. Insbesondere der junge Mann im Vordergrund sieht angestrengt nach vorn. Andere Anwesende schauen sich um oder blicken zur Decke empor. Ein Paar betrachtet Bellinis MADONNA MIT DEM KIND UND VIER HEILIGEN. Wahrscheinlich sind es Touristen, ebenso wie die meisten der Leute, die in den Bänken sitzen, aber sicher ist es nicht. Einige der Anwesenden könnten auch zum Beten gekommen sein. Man hat das Gefühl, dass die Leute auf dem Bild Gläubige sind, obwohl man nicht weiss, woran sie glauben: vielleicht an kulturelle Werte oder an die Macht der Bilder oder an die Möglichkeit des Glaubens überhaupt in einer säkularisierten Welt.

Auf den Bildtafeln an den Wänden gibt es eine beinahe schwindelerregende Anzahl von Gestalten, deren Blicke auf verschiedene Szenen oder interessante Stellen gerichtet sind. Unter all diesen Bildern gibt es einen absoluten Ruhepunkt: Bellinis Madonna mit dem Kind. Rechts davon steht der heilige Hieronymus, ganz in ein Buch vertieft. Von allen menschlichen Gestalten in dieser Kirche ist er die selbstvergessenste. Seine Selbstvergessenheit spiegelt

JAMES LINGWOOD ist Mitglied der Direktion von Artangel in London. Er war Kurator der Ausstellung «Thomas Struth – Strangers and Friends: Photographs 1986–1992» von 1994 im ICA Boston, ICA London und in der Art Gallery of Ontario, Toronto.



THOMAS STRUTH, ZHOU XING FA, LAINZHOU, CHINA 1997, 60 x 75 cm / 23³/₈ x 29¹/₂".

jene des Betrachters vor dem Bild, der auf all diese schauenden Leute schaut.

Es ist nicht schwer zu erraten, was andere Photographen mit einem vergleichbaren Stoff getan hätten. Der zeitgenössische Tourismus als leichte Beute in einen bunten Rahmen gebannt und als Karikatur der Konsumkultur zur Schau gestellt; oder eine kontemplative, zu einer Chiffre des Sentimentalen verkommene Gestalt. Wie viele Photographen schaut Struth und wartet. Aber er ist nicht darauf aus, etwas einzufangen oder jemanden zu erwischen. Während er mit wachsendem Interesse Menschen photographierte, solche, die er kennt, und andere, die er nicht kennt, war er stets sorgfältig darauf bedacht, nicht

den Versuchungen des Voyeurismus zu erliegen. Das Bild von San Zaccaria zeugt sogar von einem ausgesprochenen Einfühlungsvermögen für Leute, von denen der Künstler nichts weiss, es zeugt von seiner Achtung für ihre Fähigkeit zu sehen und vielleicht auch zu glauben. Die Kirchenbesucher und ihr Glauben werden weder von oben herab betrachtet noch auf ein Podest gestellt. Das Ruhige des Bildes vermittelt ein Gefühl von Gleichheit, es gibt darin keine Hierarchie. Tatsächlich ist es, als ob das Bild habe frei entstehen und sich innerhalb des Rahmens ausbreiten dürfen (Struth beschneidet seine Bilder selten), als ob es sich selbst seine Ordnung gegeben hätte (eine mathematisch exakte Zentralperspektive mit



THOMAS STRUTH, THE MA FAMILY, SHANGHAI 1996, 80 x 98 cm / 31½ x 38⅞".

den – im Verhältnis zu den sie umgebenden gemalten und architektonisch realen Säulenreihen – winzigen Köpfen von Maria und Jesuskind als absolutem Zentrum). Auf ganz und gar unzynische und nicht manipulative Weise geht es in Struths Bildern um eine Idee – nicht um ein Ideal – des Glaubens.

Die Sensibilität des Bildes von San Zaccaria finden wir auch in Struths jüngsten Bildern, die von anderer Art sind und sich in anderen Kulturen bewegen: in seinen Porträts der Familien Yamato und Okutsu in Yamaguchi oder der Familie Ma in Shanghai, oder auch in den Einzelporträts von Freunden in Deutschland, China und Japan. Das Besondere an diesen Porträts ist die Offenheit, mit der der Künst-

ler mit seinem jeweiligen Gegenüber umgeht – direkt und gleichberechtigt.

August Sander nannte seine grosse, noch vor dem Zweiten Weltkrieg entstandene Porträtserie *Menschen ohne Masken*. Die Menschen in seinen Porträts sollten nicht nur sich selbst verkörpern, sondern darüber hinaus einen Berufsstand, ein Handwerk, einen gesellschaftlichen Stand. Struths Sujets dagegen verkörpern eine Beziehung. Die Menschen in seinen Familien- und Einzelporträts wirken eigenwillig und offen, bewusst, aber völlig ungekünstelt. Sie geben zu erkennen, dass auch der Photograph ohne Maske arbeitet.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



KIYOSHI OKUTSU

PHOTOGRAPHY AS TAUTEGORY

I am "I" who is becoming "I" who is not I.

Haniya Yutaka

This is not a tautology. I can be I only through being "I," that is, I surrounded by quotation marks. I will never be able to remain "what I was" and "what I am" (τὸ τί ἦν εἶναι).

In the Japanese language, photography is called *shashin*: *sha* means "to copy/mimic" and *shin*, "truth." Photography, thus, "copies truth"—which may sound rather prosaic to contemporary ears, far from the romantic connotations of the original Greek: "light depicts."¹⁾

It was during the seventeenth century that the portable camera obscura was first brought to Japan.²⁾ An entry dated March 6, 1646 in *The Dutch Trading-House Journal* (*Oranda shokan nikki*) lists the apparatus, under the translation *anshitsu-kagami* (literally, "darkroom mirror"), among an inventory of articles brought from Holland. More than a century later, the word *shashin* first appeared in records. One of

the earliest examples is the following exchange included in *Ransetsu benwaku* (1788), the questions and answers on Dutch studies compiled by the scholar Otsuki Gentaku. A disciple of Gentaku's asked the master: "There is a foreign-made device, with a mirror placed in a box, that projects nature. People call it *shashin-kagami* (literally, "*shashin* mirror"). What is it called in Dutch?" To this, Gentaku answered, "It is known as *donker kammer* (camera obscura)." Gentaku concluded this episode by commenting, "Indeed, the name of *shashin-kagami* explains itself"; thus the essential function of the camera obscura was succinctly translated into Japanese.

It was in 1848 that the daguerreotype camera first came to Japan. Within two decades, people began to call it *shashin-kagami*, confusing it with the camera obscura. From then on, photography was given many names. By the end of the nineteenth century, *shashin* appears to have become the more or less accepted translation. In its true sense, *shin*, as used in *shashin*, does not necessarily signify external truth alone. However, *shashin* was given the meaning of "faithful copying of an objective form as reflected on the eye."

KIYOSHI OKUTSU is professor of aesthetics at Yamaguchi University in Japan, and chairman of the planning committee of Yamaguchi Institute of Contemporary Art which will open in April 1998.



THOMAS STRUTH, AOYAMA CEMETERY II, TOKYO 1996, 111 x 142 cm / 43 $\frac{3}{4}$ x 55 $\frac{7}{8}$ ".

Traditionally, the Eastern ideal of *shai* (literally, "copying the meaning") encouraged the intuitive comprehension and expression of metaphysical, incorporeal meaning, and thus tended to discourage the realistic representation of the object, in the sense of *shasho* (literally, "copying the form"). To Japanese people not accustomed to *shasho*, painting based on linear perspective—which was also brought from Holland—was a novelty that offered a new and extraordinary visual experience.

Aristotle counted the pleasure of intellectual recognition (*ἀναγνώρισις*), of "this is that" (*ὅτι οὗτος ἐκεῖνο*), among the motives of *mimesis*.³⁾ Whether it be photography or painting of Dutch origin, Japanese people at the time were plainly surprised by the immediate presentation of an image (in which "this is that" is clear without any mediation), markedly different from the symbolic and suggestive depiction of traditional painting. It should be noted here that Western painting was first introduced to Japan in the late sixteenth century. The kind of Western painting that followed was Mannerist religious painting, the peculiar iconography of which was of primary in-

terest. However, it soon disappeared into oblivion under the policies that repressed Christianity and imposed self-isolation for more than two hundred years. Thus, Japanese people had had practically no knowledge of the development of art since the Renaissance, when Dutch landscape painting, with its single-minded emphasis on realism, suddenly presented itself to their eyes.

In *Painting, Photography, Film*, Laszlo Moholy-Nagy once wrote: "In the photographic camera we have the most reliable aid to the beginning of objective vision. Everyone will be compelled to see that which is optically true, is explicable in its own terms, before he can arrive at any subjective position." He thus wholeheartedly celebrated the liberation from the bounds of pictorial imagery "which has remained unsuperseded for centuries and which has been stamped upon our vision by great individual painters."⁴⁾ In contrast, the Japanese never walked the critical path necessary to free their consciousness but instantly acquired the new and marvelous toy in hand.

Needless to say, there are critical differences between the imagery created by photographic methods

and that realized through painterly means. I propose to characterize the former by the term "tautegorical."⁵⁾ Before going any further, the word requires a little clarification. According to the *Oxford English Dictionary*, it is a term coined by S.T. Coleridge to highlight the way Friedrich Schelling discussed certain symbolic notions. Schelling himself employed it as follows: "The mythology is not allegorical, it is tautegorical. The Gods are there actual existing beings, that are not something else, that do not indicate something else, but that indicate only that, what they are."⁶⁾ The German philosopher, prior to the word's coinage, would have simply used the term *symbolisch*. In fact, in his lectures on art, he had referred to Mary Magdalene as a typical example of symbol: "Saint Mary Magdalene does not merely signify or mean repentance; she is living repentance itself."⁷⁾ Although he mentioned a Guido Reni as a counterexample, he was unable to name a work that is "living repentance itself." I wonder if Schelling's ideal was not unlike what Eastern painting has long pursued.

To us today, these terms can all be considered within the realm of allegory, so long as we go back to the word's original meaning. Allegory derives from two Greek words, ἄλλος (other) and ἀγορεύειν (speak). Parallel to this, the new word, ταυτηγορία (tautegory), must have been coined to mean "to speak the same thing, or itself (τὸ ταυτό)." Accordingly, we should say that Saint Mary Magdalene does not merely signify or mean repentance, nor is she living repentance itself; but she is Mary Magdalene herself.

When Moholy-Nagy wrote of "that which is optically true, is explicable in its own terms," or André Bazin discussed "The Ontology of the Photographic Image,"⁸⁾ both were no doubt referring to photography's tautegory. Tautegory inherent in photographic imagery is different from absolute self-referentiality as posited by Greenberg, who presupposed what was "art."⁹⁾ In a sense, tautology presupposed that art is art because it is art. Here we stand on the swaying ground that is the law of identity.

While consciously accepting photography's tautegory as his starting point, Thomas Struth transports us right onto this swaying ground through his various projects. I once attempted to "read" his photography.¹⁰⁾ In THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM,

YAMAGUCHI (1996), my family and I are made into his object and placed in the relationship that he constructs. It is like being a reader of a mystery novel who fervidly reads through the story, in order to find a logical solution on his own before the detective explains the riddle, only to find himself confused when encountering himself as one of the potential murderers depicted in the text. I am transported into the fiction that Struth devises. It may be a special circumstance, which is but open to universality. I who "read" am at the same time I who is "read": this structure is similar to what I once called the "paradox of photography."

Victor Burgin wrote, "It has now become possible to ask a question which could not previously even have been thought."¹¹⁾ Struth appears to present a possible answer to Burgin's question, "What are the forms of visual imagery consequent upon the forms of construction of the fiction of the subject?"

The form of "photographic" imagery that is exposed through the swaying of identity—"I am 'I' who is becoming 'I' who is not I"—begins to reveal a higher and more complex tautegory on the stage that Struth creates.

(Translated from the Japanese by Reiko Tomii)

1) Roland Barthes expounds on this as "image revealed... by the action of light" in *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Noonday Press, 1981).

2) For the history of camera obscura in Japan, see Kuniaki Nakagawa, *Camera Gallery* (Tokyo: Bijutsu Shuppan-sha, 1991).

3) Aristotle, *Ars poetica*, 1448b.

4) Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1973), p. 28.

5) For this term, see Kiyoshi Okutsu, "Art as Tautegory" (in Japanese), in: *Yamaguchi Daigaku bungaku kaishi* 43 (1992), pp. 20-35.

6) F. W. J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie, Erstes Buch*, in: *Ausgewählte Schriften* vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, S. 205-206.

7) F.W.J. Schelling, *The Philosophy of Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), p. 151.

8) André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 1 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967), pp. 9-16.

9) Joseph Margolis, "The History of Art After the End of the History of Art," in a forthcoming compilation of lectures given in Japan.

10) Kiyoshi Okutsu, "The Paradox of Photography" (in Japanese and English) in: *Thomas Struth* (Yamaguchi: Gallery Shimada, 1991).

11) Victor Burgin, *The End of Art Theory* (New Jersey: Humanity Press International, 1986), p. 42.



THOMAS STRUTH, THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM, YAMAGUCHI 1996, 143 x 171 cm / 56¼ x 67⅞".

and that realized through painfully means. I propose to characterize the format by the term "autobiographical." Before going any further, the word requires a little clarification. According to the *Oxford English Dictionary*, it is a word coined by J.T. Coleridge to highlight the way in which an author discloses his symbols.

YAMAGUCHI (1996), my family and I are made into his object and placed in the relationship that he constructs. It is like being a reader of a mystery novel who fervently reads through the story in order to find a logical solution on his own before the detective explains the plot. I want to find myself confused



THOMAS STRUTH, ALTE HAUPTSTRASSE (ABENDS), YAMAGUCHI 1991, 41,5 x 58,7 cm /
OLD MAINSTREET (IN THE EVENING), YAMAGUCHI 1991, 16 $\frac{3}{8}$ x 23 $\frac{3}{8}$ ".

KIYOSHI OKUTSU

PHOTOGRAPHIE ALS TAUTEGORIE

Ich bin «ich», das «ich» wird, das nicht ich ist. Haniya Yutaka

Das ist keine Tautologie. Ich kann nur ich sein, indem ich «ich» bin, das heisst ich als Prädikat in Anführungszeichen. Ich werde nie sein, «was ich war» und «was ich bin» (τὸ τί ἦν εἶναι).

Im Japanischen heisst Photographie *shashin*: *sha* bedeutet «abbilden, nachahmen» und *shin* «Wahrheit». Demnach bildet die Photographie Wahrheit ab, was für zeitgenössische Ohren ziemlich nüchtern klingen mag, und jedenfalls weit entfernt ist von den romantischen Konnotationen, die das griechische Wort weckt: «Licht bildet ab.»¹⁾

Im 17. Jahrhundert gelangte die erste tragbare Camera obscura nach Japan.²⁾ Ein Eintrag vom 6. März 1646 in *The Dutch Trading-House Journal (Oranda shokan nikki)* führt den Apparat unter anderen aus Holland importierten Dingen auf, und zwar als *anshitsu-kagami* (wörtlich: Dunkelkammer-Spiegel). Über ein Jahrhundert später verzeichnen schriftliche Quellen erstmals das Wort *shashin*. Eines der frühesten Beispiele ist das folgende Gespräch aus *Ransetsu benwaku* (1788), den Fragen und Antworten zum Holländischunterricht, die der Gelehrte Otsuki Gentaku

niederschrieb. Ein Schüler Gentakus fragte den Meister: «Es gibt ein im Ausland hergestelltes Gerät mit einem Spiegel in einem Kasten, das die Natur abbildet. Die Leute nennen es *shashin-kagami* (wörtlich: Shashin-Spiegel). Wie heisst dies auf holländisch?» Darauf antwortete Gentaku: «Man nennt es *donker kammer* (Camera obscura).» Und abschliessend bemerkte Gentaku: «Tatsächlich drückt der Name *shashin-kagami* genau aus, worum es sich handelt; denn die hauptsächliche Funktion der Camera obscura wurde exakt ins Japanische übersetzt.

1848 kam die Daguerreotypie-Kamera nach Japan, und keine zwanzig Jahre später nannten die Leute sie *shashin-kagami* und verwechselten sie mit der Camera obscura. Seither hatte die Photographie viele Namen, Ende des 19. Jahrhunderts schien sich *shashin* mehr oder weniger durchgesetzt zu haben. *Shin*, wie es in *shashin* verwendet wird, meint ursprünglich nicht nur eine äussere Wahrheit. Aber *shashin* erhielt die Bedeutung von «getreue Wiedergabe einer objektiven Form, wie das Auge sie sieht».

Traditionsgemäss meinte das östliche Ideal des *shai* (wörtlich: die Bedeutung wiedergeben) ein intuitives Verstehen und den Ausdruck von metaphysischen, immateriellen Bedeutungen und war ganz und gar nicht auf eine realistische Abbildung des Gegenstandes, im Sinne von *shasho* (wörtlich: die Form

KIYOSHI OKUTSU ist Professor für Ästhetik an der Universität in Yamaguchi, Japan, sowie Vorsitzender des Planungskomitees des Yamaguchi Institute of Contemporary Art, das im April 1998 seine Tore öffnen wird.



THOMAS STRUTH, NAGATO BAY, KIWADO 1996, 142 x 185 cm / 55 $\frac{7}{8}$ x 72 $\frac{7}{8}$ ”.

wiedergeben) ausgerichtet. Die Linearperspektive der Holländischen Malerei war für die mit *shasho* nicht vertrauten Japaner deshalb ein völlig neues und aussergewöhnliches visuelles Erlebnis.

Aristoteles zählte die Freude am Wiedererkennen (*ἀναγνώρισις*), am «dies ist das» (*ὅτι οὗτος ἐκεῖνο*) zu den Beweggründen der Nachahmung.³⁾ Aber ganz gleich, ob es sich um die Photographie oder um Gemälde holländischen Ursprungs handelte, die Japaner wurden damals völlig überrumpelt von der unmittelbaren Begegnung mit Bildern, in denen ohne weiteres klar war, dass «dies das ist», und die sich so markant von der symbolischen und suggestiven Abbildungsweise ihrer traditionellen Malerei unterschieden. Man muss sich vergegenwärtigen, dass die ersten Gemälde aus dem Westen im späten 16. Jahr-

hundert nach Japan gelangten. Bald darauf folgten Bilder des religiösen Manierismus, für dessen merkwürdige Ikonographie die Japaner sich sehr interessierten. Damit war es jedoch schnell wieder vorbei unter einer Herrschaft, die das Christentum bekämpfte und Japan über 200 Jahre lang von der Aussenwelt abschottete. So kam es, dass die Japaner von der Entwicklung der Kunst seit der Renaissance so gut wie nichts mitbekamen und dann wieder ganz unvermittelt mit der holländischen Landschaftsmalerei und deren betonter Lust am Realismus konfrontiert wurden.

Moholy-Nagy schrieb einmal: *Wir besitzen in dem photographischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens. Ein jeder wird genötigt sein, das optisch Wahre, das aus sich selbst Deutbare, Ob-*

jektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann. Damit wird die seit Jahrhunderten unüberwundene Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist.⁴⁾ Anders die Japaner, sie sind nie diesen für die Befreiung des Bewusstseins notwendigen Weg der Kritik gegangen, sondern hielten einfach plötzlich ein neues, wunderbares Spielzeug in Händen.

Es ist unnötig, auf die entscheidenden Unterschiede der Bildsprache hinzuweisen, die sich aus der photographischen beziehungsweise der malerischen Methode ergeben. Ich schlage aber vor, erstere mit dem Begriff «tautegorisch» zu beschreiben.⁵⁾

Dieser Ausdruck bedarf einer Erklärung. Laut *Oxford English Dictionary* wurde er von S. T. Coleridge geprägt, um Schellings Verwendung gewisser symbolischer Begriffe zu erhellen. Schelling selbst bezog sich später wiederum auf Coleridge und brauchte den Begriff wie folgt: *Die Mythologie ist nicht allegorisch, sie ist tautegorisch. Die Götter sind ihr wirklich existierende Wesen, die nicht etwas anderes sind, etwas anderes bedeuten, sondern nur das bedeuten, was sie sind.*⁶⁾ Hätte Coleridge dieses Wort nicht geprägt, hätte Schelling wohl einfach den Ausdruck «symbolisch» verwendet. Tatsächlich sprach er in seinen Vorlesungen zur Philosophie der Kunst von Maria Magdalena als einem typischen Beispiel für ein Sym-

THOMAS STRUTH, JIANGHAN LU, WUHAN, CHINA 1995, 90 x 116 cm / 35½ x 45⅞".



bol: Die heilige Maria Magdalena bedeute oder meine nicht nur Reue; sie sei die lebendige Reue selbst. Obwohl er einen Guido Reni als Gegenbeispiel erwähnt, fand er kein Werk, das «die lebendige Reue selbst» verkörperte. Ich frage mich, ob Schellings Ideal nicht dem alten Ideal der östlichen Malerei nahekam.

Heute können wir diese Begriffe unter dem der Allegorie zusammenfassen, sofern wir uns auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes beziehen. Allegorie setzt sich aus zwei griechischen Wörtern zusammen, ἄλλος (anderes) und ἀγορεύειν (reden, sagen). Entsprechend dazu muss das neue Wort ταυτηγορία (Tautegorie) gebildet worden sein, um den Sachverhalt «gleiches sagen oder es selbst sagen (τὸ ταυτό)» zu bezeichnen. Demnach könnten wir sagen, dass die heilige Maria Magdalena nicht bloss Reue bedeutet oder meint, und auch nicht die lebendige Reue selbst ist, sondern, dass sie Maria Magdalena selbst ist.

Wenn Moholy-Nagy schrieb, dass das, was optisch wahr sei auch durch sich selbst erklärbar sei, oder André Bazin von der «Ontologie des photographischen Bildes» sprach,⁷⁾ so hatten beide zweifellos den tautegorischen Charakter der Photographie im Blick. Die der Photographie inhärente Tautegorie unterscheidet sich von der absoluten Selbstreferentialität im Sinne von Greenberg, der einen Kunstbegriff voraussetzte.⁸⁾ Mit anderen Worten, er setzte eine Tautologie voraus, in dem Sinn, dass Kunst Kunst ist, weil sie Kunst ist. Damit befinden wir uns auf dem schwankenden Grund des Satzes der Identität.

Thomas Struth macht das Tautegorische der Photographie in stillem Einverständnis zu seinem Ausgangspunkt und versetzt uns dadurch mit seinen verschiedenen Arbeiten unmittelbar auf diesen schwankenden Grund. Ich habe einmal versucht, seine Photographie zu «lesen».⁹⁾ Im Bild THE OKUTSU FAMILY IN TATAMI ROOM, YAMAGUCHI (Die Familie Okutsu im Tatami-Raum in Yamaguchi, 1996) hat er mich und meine Familie zu seinem Gegenstand gemacht und seiner Vorstellung entsprechend arrangiert und dargestellt. Es ist, als läse man einen Kriminalroman und verschlinge gierig die Geschichte, um vielleicht die Lösung zu finden, bevor der

Detektiv sie präsentiert, nur um schliesslich verwirrt sich selbst als einen der im Text beschriebenen potentiellen Mörder zu entdecken. Ich werde in die von Struth entworfene Geschichte hineingezogen. Vielleicht ist dies ein besonderer Umstand und lässt sich nicht verallgemeinern. Ich als «Lesender» bin gleichzeitig ich, der «gelesen» wird: Diese Struktur gleicht dem, was ich einmal das «Paradoxon der Photographie» genannt habe.

Victor Burgin meinte: *Es ist nun möglich geworden, eine Frage zu stellen, die bisher nicht einmal vorstellbar war: Was sind die Formen der visuellen Bildsprache im Hinblick auf die Strukturformen der Subjektifikation?*¹⁰⁾ Struth hat vielleicht eine mögliche Antwort auf diese Frage.

Die Form der «photographischen» Bildsprache, die sich im Fließen der Identität ausdrückt – *ich bin «ich», das «ich» wird, das nicht ich ist* –, ist in Struths Werken auf eine neue und besonders komplexe Weise tautegorisch.

(Übersetzung aus dem Englischen: Wilma Parker)

1) Roland Barthes beschreibt es als «Bild, das durch die Tätigkeit des Lichts enthüllt wird», in: *Camera Lucida: Reflections on Photography*, Noonday Press, New York 1981.

2) vgl. dazu: Kuniaki Nakagawa, *Camera Gallery*, Bijutsu Shuppan-sha, Tokio 1991.

3) Aristoteles, *Poetik*, 1448b.

4) Laszlo Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Kupferberg (Neue Bauhausbücher), Mainz 1978, S. 26.

5) vgl. dazu Kiyoshi Okutsu, «Kunst als Tautegorie» (in japanischer Sprache), in: *Yamaguchi Daigaku bungaku kaishi* 43, 1992, S. 20–35.

6) F. W. J. Schelling, *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Erstes Buch, in: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1985, S. 205–206.

7) André Bazin, *Was ist Kino?*, Dumont, Köln 1975.

8) Joseph Margolis, «The History of Art After the End of the History of Art.» in einem demnächst erscheinenden Sammelband von in Japan gehaltenen Vorlesungen.

9) Kiyoshi Okutsu, «The Paradox of Photography» (japanisch und englisch), in: *Thomas Struth*, Shimada Gallery, Yamaguchi 1991.

10) Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Humanity Press International, New Jersey 1986, S. 42.



THOMAS STRUTH, *THE HIROSE FAMILY, HIROSHIMA* 1987, 49 x 66 cm / 19¼ x 26".

THOMAS STRUTH, LAKE STREET (THE LOOP), CHICAGO 1990, 55,5 x 44 cm / 21 $\frac{7}{8}$ x 17 $\frac{3}{8}$ "



Not Cold, Not Too Warm

 NORMAN BRYSON

The Oblique Photography of Thomas Struth

An important aspect of Thomas Struth's work on urban landscape concerns the time of the photograph, or, better, its speed. A key move is to slow things down, to reveal the density of the instant. In certain of the urban worlds that Struth portrays (Chicago, New York) the gleam of a freshly minted office block or skyscraper points to the high-speed conditions that obtain wherever corporate capital drives its cutting edge through the city. Massively strong, the forces here are able to conjure up edifices that are both colossal and instantaneous. The buildings' clean surfaces dramatize the permanent "now" of capital development, as though these objects knew of no other kind of time.

But Struth's photograph of the LAKE STREET/THE LOOP, CHICAGO (1990) looks down from the shiny steel and glass to platform roofs that are rickety with erosion, weather-beaten structures past the point of fatigue and inching toward collapse. In the

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

economy's peripheral zones, time is nothing like a gleaming instant, and more of a slow meltdown. To grasp this other, passed-over time, Struth slows down the image itself. The quantity of detail stored in the print is so great that it is impossible for the eye to take it in all at once, *im Augenblick*. The reserve of detail unfolds slowly; the process cannot be speeded up. The fact that photographs are instantaneous things means that in the usual, commercially driven flow of images (across magazines, advertising, television) the image is readily subsumed into the permanent "now" of technocapitalism's image-stream. Struth works against that "fact" of the camera's instantaneity. The slow release of detail corresponds to the extensive study that Struth undertakes for each of his pictures, and it takes viewing into the gradual time of the periphery: The photograph takes sides against the velocities of the economic center. A larger temporal view begins to emerge, where high-speed development is seen generating, as its essential byproduct and at its own edges, a zone of entropy and pretermission.

Struth shares with Bernd and Hilla Becher an interest in the kinds of knowledge that result from opening modernity's *prestissimo* on to a dispassionate,

analytic *largo*. Yet his photography differs from that of the Bechers in its order of space. In the Bechers' portrayal of moribund industrial structures, it is typically the frontal view that expresses the image's neutrality and impartiality. Frontality stands for an even and focused attention, an ascesis capable of warding off all distraction. Struth's viewpoint, by contrast, is typically oblique: The photograph is rarely detained by any individual building; its way of seeing is to go past, to look transversally. This insistent diagonal of viewing has at least two interestingly contradictory properties.

On the one hand, the diagonal opens the photograph on to the ecology of the city, or the city as an ecology. The view of VICO DEI MONTI, NAPLES (1988) discloses a mosaic of adjacent, stepped cells, each of them an intimate, thoroughly particular habitat; the diagonal articulates the local cells into a densely variegated urban fabric that rises and curves around the hillside, changing at each new elevation. The oblique here stands for the broadest and most inclusive kind of social knowledge, of a whole urban system that is based, in the case of Naples, on contiguous, highly differentiated niches. On the other hand, the obliqueness of the view means that the gaze does not isolate any individual space forensically, as a specimen: Not one of these spaces turns to face us. It is the opposite of the Bechers' frontality, which seemingly aims at total capture. The oblique lets everything slide away. It has no wish to reify or objectify the social milieu, and carefully avoids the sense of invasiveness, or of panoptical mastery, that can attend compositions based on frontality. Among the hundreds upon hundreds of windows that Struth has photographed, is there a single one that allows us to peer into an interior?

Struth's oblique viewpoint is interested in preserving social distance: The individual lives of the people who dwell in the rich mosaic of Naples are glimpsed, yet left alone, not forced to yield their secrets to strangers. Or rather, strangers are allowed to stay as strangers. Though Struth's photographs of Naples are backed by months of observing the city, no one is being turned into a case study, another file for concerned, bureaucratic condescension. Michel de Certeau, the philosopher of survival tactics, would

have savored these glimpses of people making do with what they have, improvising as best they can on the basis of their typically unpromising milieu. Struth has all of de Certeau's understanding of the ways people make their local habitat work for them, but he has no desire to monitor them as they do so. The making-do aspect isn't investigated—let alone celebrated—but taken for granted, and let be.

It is really a question of a certain kind of temperature in vision, not too cold, nor too warm. "Too warm" would be a photography that moved in on places and people in order to commune with them, to share their interiority, to extract their secret. Struth's work asks its viewers to reflect upon the many and diverse conditions in which photography has worked in tandem with a generalized governmentality that requires each and every individual to account for their subjectivity and their inner truth. "Too cold" would be a photography of alienation or reportage, objectifying persons and places as instances before a panoptic gaze that would claim all subjectivity for itself. Neither cold nor too warm, Struth's gaze aims at a cool equipoise.

Consider, for example, his museum pictures. It can be amusing to see the crush of tourists jammed into the STANZE DI RAFFAELLO II, ROME (1990)—the rites of cultural apprenticeship have always been a good target for satire. Yet from the blur of faces, Struth's photograph makes just a few stand out here and there—and each face turns out, perhaps surprisingly, to have in it such a high degree of self-presence that the scene becomes something else again. Not satire, but individual crests of individuality, monads almost, rising out from the anonymous sea of faces into self-definition and composure. Every one of them stands at the center of their own lived horizon.

In one of Struth's most elusive museum photographs, ART INSTITUTE OF CHICAGO II, CHICAGO (1990), a woman with a stroller stops in front of Gustave Caillebotte's RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE. Caillebotte's painting captures the glancing contact of passers-by in Haussmann's Paris: For a second, one or two figures emerge from the crowd into complex individual outline, before disappearing back into the "millions...who do not need to know one another" (Rimbaud).¹ The museum visitor's contact with the

painting appears similarly tangential: To the degree that the woman's attention is centered on her charge, her encounter with the picture must be momentary and oblique. And in terms of the photograph, our own view of the scene in the gallery is partial and fleeting also. Struth does nothing to shape his image into a little story or vignette; it seems that more information is withheld than is given. Like Caillebotte, Struth understands that the subjectivity of people in cities is predicated on precise historical and material conditions, but his photographs do not aim to make that subjectivity knowable or available to the viewer.

This seems to be an important moment in Struth: when a resolutely "objective," materialist grasp of the visual field comes up against the subjects who live in that field. They are subjects who cannot be reduced to materiality, but nor can they be fully extracted from it. This is why, in Struth's portrait photography, protocols of intimacy and of distance are so carefully observed.²⁾ ELEONOR ROBERTSON, EDINBURGH (1987) persuades you at once of the sitter's complex interiority, intelligence, intensity; yet the content of

that inwardness—what she thinks, how she thinks—is not disclosed; and meanwhile the pose, dress, jewelry, and the sitter's penetrating gaze keep viewing at a respectful, if fascinated, distance. With ANCI AND HARRY GUY, GROBY (1989), the figures include the viewer in their own living space, without pretension. Neither of them seems interested in self-dramatization of any kind; that they are so much at home and at their ease can make it seem that the viewer is being welcomed into their household on friendly and hospitable terms. Yet the rapport between the two figures seems so deep—backed by so long a history of looking at the world together, in this way—that we remain, in the end, outside the space that the couple defines. Not so close as to be confessional, though not so far as to be estranged, is about right for a photography that is centrally interested in what might be meant by civility.

1) Arthur Rimbaud, "Ville," in: *Illuminations*, 1872.

2) Richard Sennett, "Recovery: The Photography of Thomas Struth," in: *Thomas Struth: Strangers and Friends* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995), pp. 93–94.



THOMAS STRUTH,
ELEONOR ROBERTSON, EDINBURGH 1987,
46,5 x 58 cm / 18¼ x 22⅞".

Thomas Struths Photographie der Diagonalen

NORMAN BRYSON

Die Zeit, genauer die Geschwindigkeit einer Photographie ist ein wichtiges Moment in Thomas Struths Stadtlandschaften. Entscheidend ist dabei eine Verlangsamung, welche die Dichte des Augenblicks sichtbar macht. In manchen der von Struth porträtierten Stadtwelten (Chicago, New York) verweist der Glanz eines eben aus dem Boden gestampften Geschäftshauses oder Wolkenkratzers auf das Tempo, mit dem das Kapital der Konzerne Stadtbilder zu verändern pflegt. Die Gebäude, die mit solch geballter Kraft hingepflanzt werden, wirken ebenso gewaltig wie brüsk. Ihre glatten Fassaden inszenieren das permanente «Jetzt» der Kapitalvermehrung, als würden sie überhaupt keine andere Zeit kennen.

Doch auf Struths Photographie LAKE STREET/ THE LOOP, CHICAGO (1990) blickt man von blitzendem Stahl und Glas auf die schäbigen Dächer einer Bahnhaltestelle hinunter, die den Zustand der Bau-fälligkeit längst überschritten haben und im Zerfall begriffen sind. Im wirtschaftlichen Niemandsland ist

NORMAN BRYSON lehrt Kunstgeschichte in Harvard. Zu seinen Publikationen gehören u. a. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaction Books, London 1990).

die Zeit kein momentanes Aufblitzen, sondern ein allmähliches Dahinschwinden. Um diese andere, übergangene Zeit festzuhalten, lässt Struth auch sein Bild langsam werden. Es enthält so viele kleine Details, dass das Auge sie unmöglich auf einen Blick wahrnehmen kann. Die Fülle dieser Details entfaltet sich nach und nach, und der Prozess lässt sich nicht beschleunigen. Die Tatsache, dass Photographien Produkte des Augenblicks sind, bedeutet, dass das einzelne Bild im kommerziellen Bilderstrom (durch Zeitschriften, Werbung und Fernsehen) gern im Rahmen des ständigen «Jetzt» des techno-kapitalistischen Stroms begriffen wird. Struth arbeitet diesem «Sachverhalt» der Momenthaftigkeit der Kamera entgegen. Das allmähliche Hervortreten von Einzelheiten führt die Wahrnehmung in die langsame Zeit des Peripheren: Das Photo wendet sich gegen das Tempo des wirtschaftlichen Zentrums. Ein grosszügigeres Zeitverständnis schält sich heraus, das die peripheren Zonen der Entropie und Zweckfreiheit als notwendige Begleiterscheinung der übersteigerten Entwicklung der Zentren betrachtet.

Wie Bernd und Hilla Becher interessiert sich auch Struth für die Erkenntnisse, die sich aus dem Übergang vom *Prestissimo* der beginnenden Moderne zu einem kühlen, analytischen *Largo* ergeben. Doch



THOMAS STRUTH, VICO DEI MONTI, NEAPEL 1988, 58,5 x 41,5 cm / 23 x 16 3/8".



THOMAS STRUTH, ANCI AND HARRY GUY, GROBY 1989, 44 x 58 cm / 17 $\frac{7}{8}$ x 22 $\frac{7}{8}$ ".

seine Photographie unterscheidet sich von derjenigen der Bechers durch eine andere Raumordnung. In den Bildern der Bechers von verfallenden Industrieanlagen steht die Frontalansicht gewöhnlich für Neutralität und Unparteilichkeit. Sie ist gleichbedeutend mit einer auf das Objekt fixierten, gleichmässigen Aufmerksamkeit, einer asketischen Haltung, die jede Ablenkung auszuschalten vermag. Struths Blickwinkel hingegen ist typischerweise schräg: Das Bild wird selten von einem einzigen Gebäude beherrscht; der Blick ist der eines Vorbeigehenden, der

die Dinge nur streift. Dieser beharrlich diagonale Blick hat mindestens zwei, interessanterweise sehr widersprüchliche Besonderheiten.

Zum einen gibt die Diagonale den Blick auf die Ökologie der Stadt beziehungsweise den Blick auf die Stadt als ökologisches System frei. Die Ansicht von VICO DEI MONTI, NEAPEL (1988) enthüllt ein Mosaik von nebeneinanderliegenden, stufig angeordneten Zellen, wobei jede einzelne einen abgeschlossenen, ganz und gar eigenständigen Lebensraum darstellt; die Diagonale verbindet diese Zellen

zu einem dichten, abwechslungsreichen urbanen Gewebe, das sich an den Hügel schmiegt und sich den wechselnden Formen der Landschaft anpasst. Das Diagonale steht hier für einen umfassenden, alles mit einschliessenden Blick auf eine Gesellschaft, ein urbanes Ganzes, das im Fall von Neapel aus dicht aneinandergrenzenden, sehr unterschiedlichen Nischen besteht. Zum andern hat der schräge Winkel zur Folge, dass die individuellen Räume nicht isoliert und exemplarisch seziiert werden: Keiner dieser Räume bietet sich unserem Blick dar. Es ist das Gegenstück zu den Frontalansichten der Bechers, die scheinbar ein totales Erfassen anstreben. Der schiefe Winkel lässt die Dinge weggleiten. Er will das soziale Umfeld nicht verdinglichen oder objektivieren und vermeidet sorgfältig alles, was nach dem für die frontale Bildkomposition typischen Eindringen oder panoptischen Beherrschen aussieht. Bietet auch nur eines unter den Hunderten von Fenstern, die Struth fotografiert hat, Einblick in den Raum, der sich dahinter befindet?

Struths schräger Blickwinkel wahrt bewusst eine soziale Distanz: Man erhascht einen flüchtigen Blick auf das individuelle Leben der Menschen im bunten Mosaik Neapels, mehr nicht. Niemand wird genötigt, Fremden sein Geheimnis preiszugeben; Fremdes darf fremd bleiben. Obwohl Struths Bilder das Ergebnis monatelanger Beobachtungen sind, wird niemand in diesen Bildern zu einem Fallbeispiel, einem weiteren Dokument einer herablassenden, bürokratischen Anteilnahme. Michel de Certeau, der Philosoph der Überlebensstrategien, hätte diese Bilder von Leuten zu schätzen gewusst, die auskommen müssen mit dem, was da ist, und in einem gewöhnlich nicht sehr vielversprechenden Umfeld improvisieren, so gut sie können. Wie de Certeau kennt auch Struth die Strategien, mit deren Hilfe die Leute ihr lokales Umfeld zu ihren Gunsten nutzen, aber er will sie dabei nicht beobachten. Der Aspekt des Sich-Behelfens wird nicht untersucht, geschweige denn zelebriert, sondern einfach vorausgesetzt, und damit hat sich's.

Es ist in der Tat eine Frage der richtigen Distanz. Die Photographie, die in die Räume eintaucht und sich unter die Menschen mischt, um mit ihnen zu kommunizieren, ihr Leben zu teilen und ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken, hat etwas Indiskretes.

Struths Werk dagegen ist eine Aufforderung zum Nachdenken über die vielen Gründe dafür, dass die Photographie zu oft mit einer allgemeinen Haltung Hand in Hand geht, die von jedem Individuum verlangt, dass es über seine Subjektivität und seine wahre Gesinnung Rechenschaft ablegt. Zu distanziert wiederum wäre eine Photographie, die verfremdet, oder eine reine Reportage, die Personen zu Objekten und Orte zu Beispielen verkommen lässt, die mit panoptischem Blick untersucht werden, einem Blick, der alle Subjektivität für sich reklamiert. Weder ganz kalt, noch zu warm, versucht Struths Blick eine kühle Balance zu wahren.

Man denke an seine Museumsbilder. Die dichtgedrängten Touristenmassen der STANZE DI RAFFAELLO II, ROM (1990) entbehren nicht einer gewissen Komik; kulturelle Initiationsriten waren schon immer ein beliebtes Ziel satirischer Kommentare. Doch aus dem verschwommenen Meer der Gesichter ragen hier und da ein paar heraus, die, wie sich vielleicht überraschend herausstellt, ein hohes Mass an individueller Präsenz aufweisen, so dass die Szene dadurch wieder eine andere Bedeutung erhält. Das satirische Element verschwindet, dafür tauchen aus der anonymen Masse individuelle Umrisse auf, Findlingen gleich, die sich als eigenständige Wesen behaupten. Jedes von ihnen steht im Mittelpunkt seines eigenen gelebten Horizonts.

Auf einem besonders schwer fassbaren Museumsphoto, ART INSTITUTE OF CHICAGO II, CHICAGO (1990) ist eine Mutter mit ihrem Kind vor Caillebottes RUE DE PARIS, TEMPS DE PLUIE stehengeblieben, einem Gemälde, das Blickkontakte zwischen Passanten in Haussmanns Paris festhält: Für einen Moment treten ein, zwei Figuren aus der Menge und gewinnen komplexe, individuelle Konturen, um dann wieder Teil zu werden der «Millionen, ... die es nicht nötig haben, sich zu kennen».¹⁾ Die Beziehung der Museumsbesucher zu den Gemälden erscheint ähnlich flüchtig: Je stärker sich die Mutter auf ihr Kind konzentrieren muss, desto flüchtiger wird ihre Wahrnehmung des Gemäldes. Und was das Photo selbst betrifft, so bleibt auch unsere Wahrnehmung der Szene in der Gemäldegalerie fragmentarisch und flüchtig. Struth bemüht sich nicht, aus seinem Bild eine kleine Geschichte oder Vignette zu ma-

chen. Es scheint sogar, dass uns mehr vorenthalten als mitgeteilt wird. Wie Caillebotte glaubt auch Struth, dass die Subjektivität der Menschen in den Städten von bestimmten historischen und materiellen Gegebenheiten abhängt; aber seine Photographien versuchen nicht, diese Subjektivität für den Betrachter zu erschliessen und verfügbar zu machen.

Ein wichtiges Moment von Struths Arbeit ergibt sich da, wo eine entschieden «objektive», materialistische Auffassung des Blickfelds auf die darin lebenden Subjekte stösst. Diese lassen sich weder aufs Materielle reduzieren noch völlig davon loslösen. Das ist auch der Grund, weshalb Struth in seinen Porträts so sorgfältig darauf achtet, die Regeln von Distanz und Nähe zu befolgen.²⁾ ELEANOR ROBERTSON, EDINBURGH (1987) strahlt Innerlichkeit, Intelligenz und Intensität aus. Trotzdem wird ihr Inneres inhaltlich nicht enthüllt, man weiss nicht, was oder wie sie denkt. Gleichzeitig lassen Haltung, Kleidung, Schmuck und der durchdringende Blick der Porträtierten den Betrachter respektvoll, aber fasziniert Abstand halten. Auch ANCI UND HARRY GUY (1989) beziehen den Betrachter ganz selbstverständlich in ihren Lebensraum mit ein. Keiner der beiden scheint sich in Szene setzen zu wollen. Dass sie sich so sehr zu Hause und wohl in ihrer Haut fühlen, mag den Eindruck herzlicher Gastfreundschaft vermitteln. Doch die Beziehung zwischen den beiden erscheint so stark, und es scheint ihr eine so lange Geschichte gemeinsamer Lebenserfahrung zugrunde zu liegen, dass wir schliesslich doch ausserhalb des Raumes bleiben, den dieses Paar einnimmt. Nicht nahe genug, um vertraulich zu wirken, aber auch nicht so weit weg, um uns fremd anzumuten, kurz: die perfekte Distanz einer Photographie, der es wesentlich um Diskretion und Respekt im Umgang mit Menschen und Dingen geht.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Arthur Rimbaud, «Ville», in: *Illuminations* (1872), Garnier-Flammarion, Paris 1964, S. 158 (deutsch: *Poetische Werke*, Bd. 1, Matthes & Seitz, München 1979, S. 116).

2) S. Richard Sennett, «Recovery: The Photography of Thomas Struth», in: *Thomas Struth: Strangers and Friends*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996, S. 93–94.

THOMAS STRUTH, ART INSTITUTE OF CHICAGO II, CHICAGO 1990, 184 x 219 cm / 72 1/2 x 86 1/4".



PETER SCHJELDAHL

Epiphany

Alone among current practitioners, Struth implies a master definition of the terms of photography as an art past, present, and imaginable. He centers the terms on a principle that is everyone's first, primitive notion of photography's value: transparency to the real. He does so without quite contradicting artists who have manipulated or challenged photographic realism over a century and a half. Struth does not argue. He only shows. He demonstrates photography.

A camera passively receives the visible world. Everybody knows this. Frame, focus, click: What's there in a field given by the lens's location impresses

PETER SCHJELDAHL is the senior art critic for the *Village Voice*. He lives in New York City. A German translation of his selected writings on art, *Poesie der Teilnahme: Kritiken 1980-94*, has recently been published by Verlag der Kunst, Dresden and Basel, in the series *Fundus-Bücher*.

itself upon the unprejudiced film. But no shutter click is innocent, as by now everybody knows, too. Each shot is both determined and contingent. A camera is as enmeshed in reality as anything whose image it captures. We tend to rank art photographers by the degree of their consciousness of photography's incurable corruption. However, we make some interesting exceptions. We grant remarkable prestige to seraphic naifs of the medium—Lartigue and Disfarmer entirely, Atget and Weegee to the degrees of their absorption as documentarian and sensationalist—whose sheer faith in their medium disarms. There may be a little condescension in our esteem for such prodigies, but just a little: We know better than they do how good they are.

I conceive of Struth's project as a search for practical correlatives of naiveté. What characterizes naive vision? Wholeness. The naif's appetite to see con-



THOMAS STRUTH, *THE SMITH FAMILY, FIFE, SCOTLAND 1989*, 100 x 126 cm / 39 $\frac{3}{8}$ x 49 $\frac{3}{8}$ ".

sumes every other consideration, including the worldly, perhaps commercial motives of the work. The work delivers more truth more thoroughly—like a flame so hot as to leave no residue—than anyone could have a reasonable use for. Think of any Atget and of the best Wegee: specificity that swamps expectation. It is as if the subject used the photographer to translate itself into a picture. The photographer's name comes to stand for a set of oddly authorless transpositions—oddly indeed in the case of Atget; whose formal decisions are so exquisite, but whose surrender to banal subjects is innocence itself.

One cannot will naiveté. But Struth proves that one can will to be uncomplicated in the manner of the great naifs—or decomplicated, rather, through deliberately discarding authorial prerogatives. For a conscious artist, the naif's cynosure—effectively knowing nothing of the medium's determination

and contingency—is not an option. Struth's recourse is effectively to know everything, then to withdraw intention from what he knows. He analyzes elements of photographic style in order to neutralize them. His is a negative, reductive process. To see, a naif looks directly. A sophisticate must dismantle impediments to seeing. Struth does it with Zen-like discipline and a neo-Beaux Arts order of genres.

Struth's conservative reinstatement of genre marks an astonishing twist on the lessons of his radical teachers Bernd and Hiller Becher, whose typologies (amounting to hypergenres) objectified photographic aesthetics to such revolutionary effect. Startlingly, Struth has discovered in Becheresque rigor not a delimitation of subjectivity in photography but a liberation of it. He subsumes the Bechers' revolution—to the point of making it explicit in his reinvention of a genre moribund since the eighteenth century: the

gallery scene, picturing the institutional matrix of people and art.

It is time to say that Struth's pictures regularly take my breath away. I find it hard to look at them steadily for any length of time, so intense is their effect on my emotions. I recognize in this effect the clarified form of my experience when, always fleetingly, I have been overwhelmed by the real—excited and humbled to behold what cannot help but be exactly such and exactly so. I believe that this experience, religious in nature though not necessarily in significance, is a universal capacity.

Portraits, family portraits, portraits of buildings, portraits of flowers, unpeopled streets, peopled streets, landscapes—and those gallery scenes, such as *PANTHEON* (1990) which, when I am looking at it, strikes me as the best picture in the world. All these works lucid. All sacred. All generic, typical in ways instantly recognized, deploying formal protocols, such as middle-of-the-street POV in cityscapes, that you would know to be systemic even if you saw them only once. Struth's emphasized artifice is neither aesthetic in itself (unlike, say, the exultant scientism of an August Sander) nor "critical" ("Brechtian") but rather liturgical, like a ritual of prayer. It accomplishes a transition from mental knowingness to spiritual awakens: easing open the floodgates of the real, which may then pour forth from the frame endlessly.

At times Struth's method is so intense that I must laugh, never more so than with his devastating family portraits. To make them, he stands beside the camera and instructs the family members only to look at the lens and not to smile. Click, click, click. We all come and go in our faces, you know. Even the most animated people fully surface in their expressions—attentiveness peaking only for instants that have always been the quarry of portraitists. Improbably, Struth arrives at an exposure in which the face of every family member blazes simultaneously with absolute presence, though in solemn deadpan. The uncanniness verges on comedy, as if all these people were watching something mildly interesting on a television set that has a slight possibility of exploding. But amusement gives way as I enter into the sublimity of personalities in tension, of familiness: secrets, fears, love.

Struth's family portraits vivify an approach that extends to cities and forests. That approach is a revelation of the conditions in and on which a given subject exists in the world. The picture belongs to the subject. In a way that counts, the subject authors the picture. The photographer, in every technical respect completely professional, has seen to the necessary preparations. (He has selected color film, for instance, when the truth of a certain building is inseparable from the fact that one of its walls is blue.) When the event transpires, the photographer is nowhere to be found. Reality is none of his business. Reality consumes what is his business as it consumes everything, in rapture.

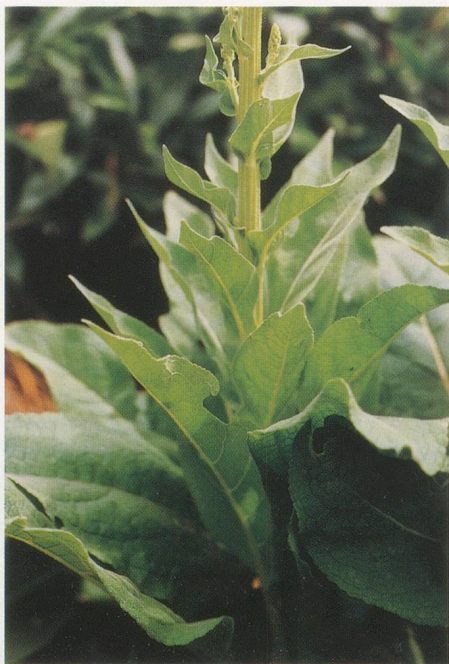
When the flames of the Epiphany descended upon Christ's apostles in a cosmopolitan city, the men fell to speaking in tongues. Everyone understood them. When Pentacostal sects today practice glossolalia, no one understands. Is this a problem? I think of Struth's curious, infinitely tender flower pictures, taken in the vicinity of a rural hospital in Switzerland for the decoration of patients' rooms, as an allegory of the tongues of flame. Flowers proverbially constitute a universal language, but does anyone understand what they say? Rather than say things, flowers may broadcast an essence of all saying: life bursting into eloquence. For as long as one responds to a Struth flower picture, one engages in a conversation with life itself.

We might identify strongly with the convalescents in the rooms graced by Struth's flowers. Aren't all of us always convalescing from something? It may be modernity, the state of incessant change that so shatters our confidence and advertizes our dying. Struth understands. He understands the burden of the past, which confronts us daily with, say, buildings and cities whose design grows steadily more strange. Seen in Struth's way, the world is a jumbled concretion of sometimes wonderful and sometimes horrible, always impenetrable intentions amid which we must live. He understands that this life of ours is small—as negligible as the fashions of tourists on a summer day in Rome's Pantheon—and evanescent, like flowers. But, ah, we have enduring languages, such as the language of photography, with which to stare down death and outlast our age.



THOMAS STRUTH, GARTEN AM LINDBERG MIT BLUMEN, WINTERTHUR 1991, 70 x 90 cm /
GARDEN WITH FLOWERS, LINDBERG, WINTERTHUR (SWITZERLAND), 27½ x 35½".

THOMAS STRUTH, PFLANZE NR. 12,
GRÜN EINER KÖNIGSKERZE, WINTERTHUR 1992, 58 x 46 cm /
PLANT NO. 12, GREEN OF A MULLEIN,
WINTERTHUR (SWITZERLAND), 22 $\frac{7}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ "



Als einziger unter den zeitgenössischen Fotografen begreift Struth die Photographie als eine Kunst der Vergangenheit, der Gegenwart und dessen, was darüber hinaus vorstellbar ist. Dabei richtet er sein Augenmerk auf ein Prinzip, das einem allgemeinen einfachen Verständnis von Photographie entspricht: die Transparenz der Wirklichkeit. Er tut dies ohne jenen Künstlern direkt zu widersprechen, die den photographischen Realismus eineinhalb Jahrhunderte lang umgeformt und herausgefordert haben. Struth streitet nicht. Er zeigt nur. Er demonstriert, was Photographie ist.

Die Kamera nimmt die sichtbare Welt passiv auf. Jeder kennt das. Einrichten, scharfstellen, klick: Was im Sucher erscheint, zeichnet sich auf dem neutralen Filmmaterial ab. Aber wie inzwischen auch jeder weiss, ist kein Klicken des Auslösers ganz unschuldig. Jede Aufnahme ist mit bewussten und zufälligen Entscheidungen verbunden. Die Kamera ist genauso in der Realität verstrickt wie alles, was sie im Bild ein-

PETER SCHJELDAHL ist leitender Kunstkritiker von *Village Voice* und lebt in New York. Eine deutsche Übersetzung seiner Kunstkritiken 1980–1994 ist kürzlich unter dem Titel *Poesie der Teilnahme* in der Reihe *Fundus Bücher* im Verlag der Kunst, Dresden und Basel, erschienen.

PETER SCHJELDAHL

fängt. Wir neigen dazu, Kunstphotographen nach dem Grad ihres Bewusstseins von der zwangsläufigen Verfälschung in jedem einzelnen Photo zu beurteilen. Trotzdem machen wir ein paar interessante Ausnahmen. Die Unschuldengel des Mediums geniessen beträchtliches Ansehen – Lartigue und Disfarmer sowieso, Atget und Weegee, sofern sie als Dokumentar- und Sensationsphotographen rezipiert werden; ihr schieres Vertrauen ins eigene Medium wirkt schlicht entwaffnend. Vielleicht schwingt in unserer Wertschätzung solcher Wunderkinder etwas Herablassung mit, aber wirklich nur ein bisschen, denn wir wissen besser als sie selbst, wie gut sie sind.

Struths Ansatz verstehe ich als eine Suche nach den praktischen Entsprechungen zu dieser Naivität. Was zeichnet den naiven Blick aus? Ganzheit. Die Lust des Naiven am Sehen verdrängt jede andere Betrachtungsweise, einschliesslich der weltlichen, vielleicht kommerziellen Motive. Das Werk enthüllt mehr Wahrheit mit grösserer Sorgfalt, als irgend jemand vernünftigerweise verlangen könnte – gleich einer Flamme, deren Hitze alles restlos verzehrt. Denken wir an Atget oder an Weegee in seinen besten Momenten: Ihre Präzision übertrifft alle Erwartungen. Als hätte der Gegenstand sich des Photographen bedient, um Bild zu werden. Am Ende steht der

Epiphanie

Name des Photographen für eine Reihe von seltsam urheberlosen Gestaltungsentscheidungen – seltsam vor allem bei Atget, dessen formale Entscheidungen so ausgeklügelt sind, während seine Hingabe an den einfachen Gegenstand die Unschuld selbst ist.

Man kann sich nicht vornehmen, naiv zu sein. Aber Struth zeigt, dass man bewusst unkompliziert im Sinne der grossen Naiven sein kann, oder sagen wir besser: entkompliziert durch den bewussten Verzicht auf die Vorrechte des Urhebers. Für einen bewussten Künstler kommt die Richtschnur des Naiven – rein gar nichts über Zweck und Möglichkeiten seines Mediums zu wissen – nicht in Frage. Struths Strategie besteht denn auch in der Tat darin, alles zu wissen und seine Intentionen aus diesem Wissen herauszuhalten. Elemente des photographischen Stils analysiert er, um sie zu neutralisieren. Das ist ein negativer, reduktiver Prozess. Um zu sehen, bedient sich der Naive der unmittelbaren Anschauung. Der differenzierte Blick aber enthüllt, was die Anschauung verfremdet. Struth tut dies mit einer an Zen gemahnenden Disziplin und in einem Neo-Beaux-Arts-ähnlichen Genre.

Struths konservativer Rückgriff auf das Genre ist eine erstaunliche Reaktion auf die Lektionen seiner radikalen Lehrer Bernd und Hilla Becher, deren



THOMAS STRUTH, PFLANZE NR. 46, CANNA (DETAIL),
BOTANISCHER GARTEN DÜSSELDORF 1993, 58 x 46 cm /
PLANT NO. 46, CANNA (DETAIL),
DÜSSELDORF BOTANICAL GARDEN, 22 $\frac{7}{8}$ x 18 $\frac{1}{8}$ ".

Typologien (Hyper-Genres letztendlich) die photographische Ästhetik solch revolutionärer Wirkung aussetzen. Verblüffenderweise hat Struth in der Becherschen Rigorosität nicht die Beschränkung der Subjektivität in der Photographie entdeckt, sondern deren Befreiung. Er rekapituliert die von den Bechers angestiftete Revolution und bringt sie auf den Punkt, indem er ein Genre wiederentdeckt, das seit dem 18. Jahrhundert totgesagt war: die Szene in der Gemäldegalerie, das Bild der institutionalisierten Begegnung von Kunst und Menschen.

Es ist an der Zeit, zu gestehen, dass Struths Bilder mir regelmässig den Atem verschlagen. Ich halte es kaum aus, sie längere Zeit anzusehen, so intensiv wirken sie auf mein Gefühl. Ich erkenne darin eine abgeklärte Form jener jeweils flüchtigen Erfahrung, wenn ich von der Realität überwältigt werde, aufgeregt und glücklich, etwas zu sehen, was genau so ist und nicht anders sein kann. Ich glaube, dass solche, wenn nicht ihrer Bedeutung so doch ihrer Natur nach religiösen Erfahrungen universell sind und uns allen widerfahren können.

Porträts, Familienporträts, Gebäude- und Blumenporträts, menschenleere und bevölkerte Strassen, Landschaften – und eben diese Museumsszenen wie etwa PANTHEON (1990), das mir, wenn ich es an-

schaue, als das beste Bild der Welt erscheinen will. All diese lichten, weihevollen Bilder sind allgemeingültig und typisch auf unmittelbar einsichtige Weise, und sie enthalten formale Elemente – etwa die Zentralperspektive in der Strassenmitte in den Stadtansichten –, denen man anmerkt, wie bewusst sie eingesetzt werden. Bei Struth ist die bewusste Künstlichkeit weder rein ästhetisch (wie etwa in der fröhlichen Wissenschaftlichkeit eines August Sander) noch «kritisch» im Brechtschen Sinn, sondern eher liturgisch, eine Art Andachtsritual. Es schafft den Übergang vom verstandemässigen Wissen zu einer wachen Spiritualität und öffnet so die Schleusen des Realen, damit es ungehindert aus dem Bild strömen kann.

Zuweilen ist Struths Methode so überwältigend, dass ich lachen muss, vor allem angesichts der umwerfenden Familienporträts. Bei den Aufnahmen steht er neben der Kamera und weist die Familienmitglieder an, nur in die Kamera zu sehen und nicht zu lächeln. Klick, klick, klick. Wir alle sind ja immer nur zeitweise in unseren Gesichtern präsent. Selbst bei den lebendigsten Menschen taucht der ganz und gar wache Ausdruck nur in jenen seltenen Augenblicken auf, hinter denen die Porträtisten schon immer her waren. In Struths Bildern strahlen die Gesichter aller Familienmitglieder gleichermaßen absolute Präsenz aus, verharren dabei jedoch in feierlicher Ausdruckslosigkeit. Das ist so unheimlich, dass es schon fast komisch wirkt, so, als verfolgt man diese Leute eine mässig interessante Sendung vor einem Fernsehgerät, das jederzeit explodieren könnte. Aber der Spass ist vorbei, sobald ich mich auf das geheimnisvolle Spannungsverhältnis zwischen den einzelnen Personen innerhalb der Familie einlasse: Geheimnisse, Ängste, Liebe.

Struths Familienporträts regen eine Sichtweise an, die auch bei Städten und Wäldern funktioniert. Sie besteht in der Aufdeckung der Bedingungen, mit und unter denen ein bestimmtes Subjekt in der Welt existiert. Das Bild gehört dem Subjekt. Das Subjekt ist massgeblich an der Entstehung des Bildes beteiligt, ja kann als dessen Urheber betrachtet werden. Der Photograph, technisch durch und durch professionell, hat alle notwendigen Vorbereitungen getroffen. (So entscheidet er sich beispielsweise für einen Farbfilm, wenn das Wesentliche eines bestimmten

Gebäudes untrennbar damit verknüpft ist, dass eine seiner Wände blau ist.) Wenn das Ereignis selbst stattfindet, ist der Photograph nicht anwesend. Die Wirklichkeit ist nicht seine Sache. Denn die Wirklichkeit zerstört das, worum es ihm geht, so wie sie alles – unmittelbar hingerissen – verzehrt und zerstört.

Als die Feuerzungen des Heiligen Geistes im kosmopolitischen Jerusalem auf Christi Apostel niederfahren, begannen diese in Zungen zu reden, und alle verstanden sie. Wenn Pfingstgemeinden heute ihr Kauderwelsch reden, versteht sie keiner. Ist das ein Problem? Ich verstehe die eigenartigen, unendlich zarten Blumenbilder, die Struth in der Umgebung des Lindberghspitals in Winterthur zur Dekoration der Krankenzimmer photographiert hat, als eine Allegorie der Feuerzungen. Nun ist es geradezu sprichwörtlich, dass Blumen eine universelle Sprache sprechen, aber verstehen alle, was sie sagen? Vielleicht sagen sie ja nicht etwas Bestimmtes, sondern vermitteln uns den eigentlichen Sinn des Sprechens: Leben, das sich mitteilend aufhebt. Denn sobald man sich auf eines von Struths Blumenbildern einlässt, beginnt ein Gespräch mit dem Leben selbst.

Vielleicht identifizieren wir uns mit den Genesenden in den mit Struths Blumen geschmückten Zimmern. Genesen wir nicht alle von irgend etwas? Vielleicht von der Moderne, diesem Zustand des unaufhörlichen Wandels, der unser Vertrauen erschüttert und unser Sterben ankündigt. Struth versteht. Er versteht die Last der Vergangenheit, die uns täglich, um nur ein Beispiel zu nennen, mit Gebäuden und Städten konfrontiert, deren Bauweise und Entwicklung uns zunehmend befremdet. Mit Struths Augen gesehen, ist die Welt ein wirrer Haufen von manchmal wunderbaren und manchmal schrecklichen, aber immer unergründlichen Bestrebungen. Er weiss, dass unser Leben klein ist, unbedeutend wie die Mode der Touristen an einem Sommertag im Pantheon in Rom und vergänglich wie die Blumen. Aber unsere Sprachen leben ja fort, so auch die Sprache der Photographie, dank der wir den Tod zum Schweigen bringen und unsere Zeit überdauern können.

(Übersetzung: Nansen)



THOMAS STRUTH, PANTHEON, ROM 1990, 184 x 238 cm / 72½ x 93¾".

Wahrheit

Wahrheit ist das, was die Welt ausmacht und die Welt ist, was die Wahrheit ausmacht. Wahrheitsbewusstsein ist die Voraussetzung für die Wahrheitsfindung. Wahrheitsbewusstsein ist die Voraussetzung für die Wahrheitsfindung. Wahrheitsbewusstsein ist die Voraussetzung für die Wahrheitsfindung.

EDITION FOR PARKETT

THOMAS STRUTH

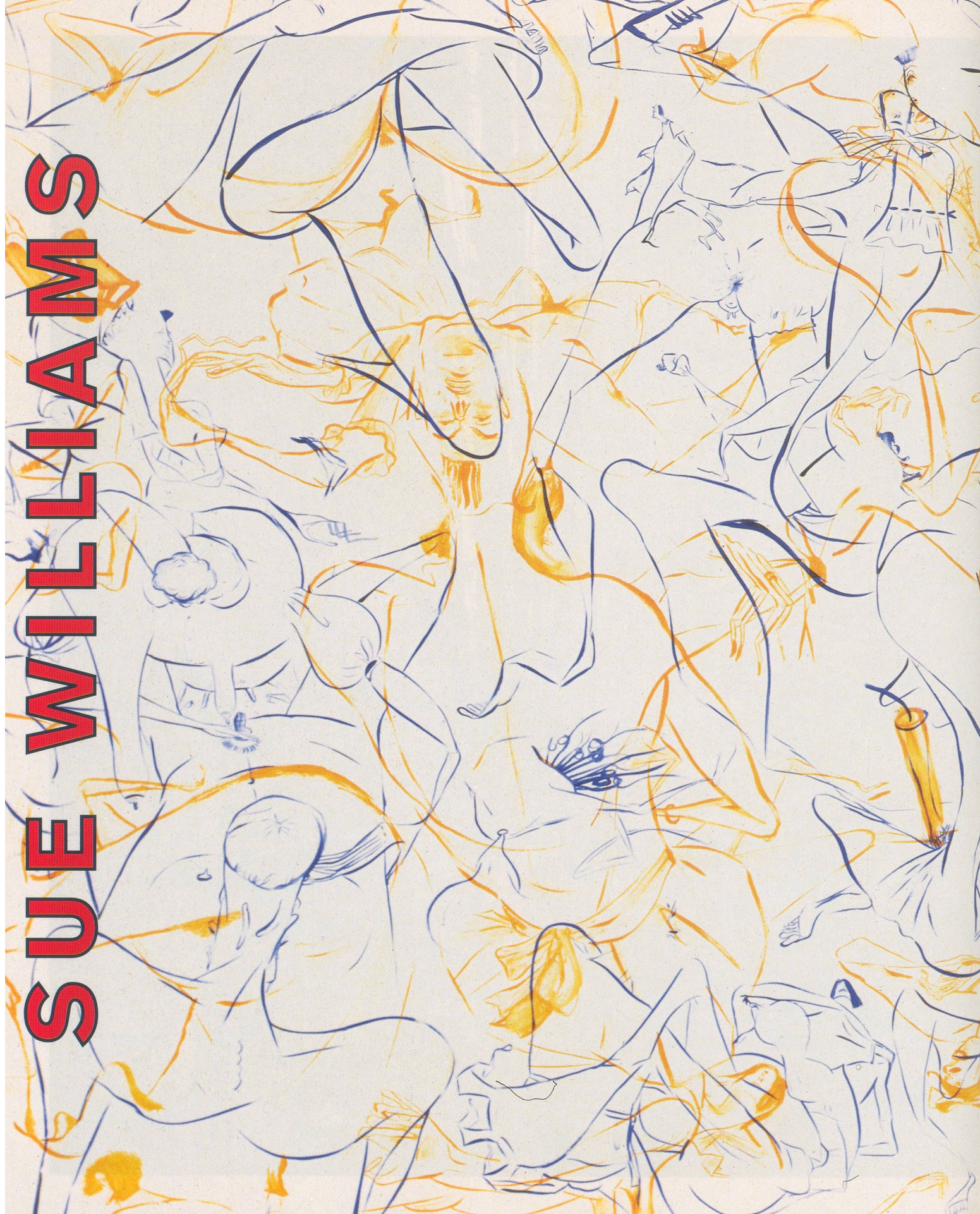
JIANGXI ZHONG LU, SHANGHAI 1996

Farbphotographie, C-Print, 1997,
40,8 x 51 cm (Bild: 36 x 46 cm).
Auflage: 60, signiert und nummeriert

Color photograph, c-print, 1997,
16 $\frac{3}{16}$ x 20 $\frac{1}{16}$ " (image: 14 $\frac{3}{16}$ x 18 $\frac{1}{16}$ ").
Edition of 60, signed and numbered



SUE WILLIAMS



Touched

MOLLY NESBIT

Remark, the sky is blue, a shadow falls, and still it does not go away; that age-old shipper's question: Which end up? The new paintings of Sue Williams brightly pull all sorts of ends up over their large surfaces, like covers, and do nothing to answer. It is, however, not given to any painting to answer questions.

These two have titles that coo a little nonsense outward: TWA, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN. They make fun of puritans and answermongers. They are in their own way an education, say, in the form of a picnic eaten late in the picaresque tradition, the sun running gold off the pages of *Candide*. It would be silly, then, to construct a logic around them or for them. Even under the best of circumstances, even, let it be said, in the highest reaches of art critical exchange, logics do not answer shipper's questions either (they only seem to); logics can only respond to the presence of other logics, making for their own closed conversation, cenacular structures of substance and crust. When Gilles Deleuze wrote a logic of sensation for the paintings of Francis Bacon, the logic belonged to him, not to Bacon. But Deleuze knew better than anyone that logic was not the key to

all thought. In the absence of logic, then, let there be sandwiches. Let there be mice.

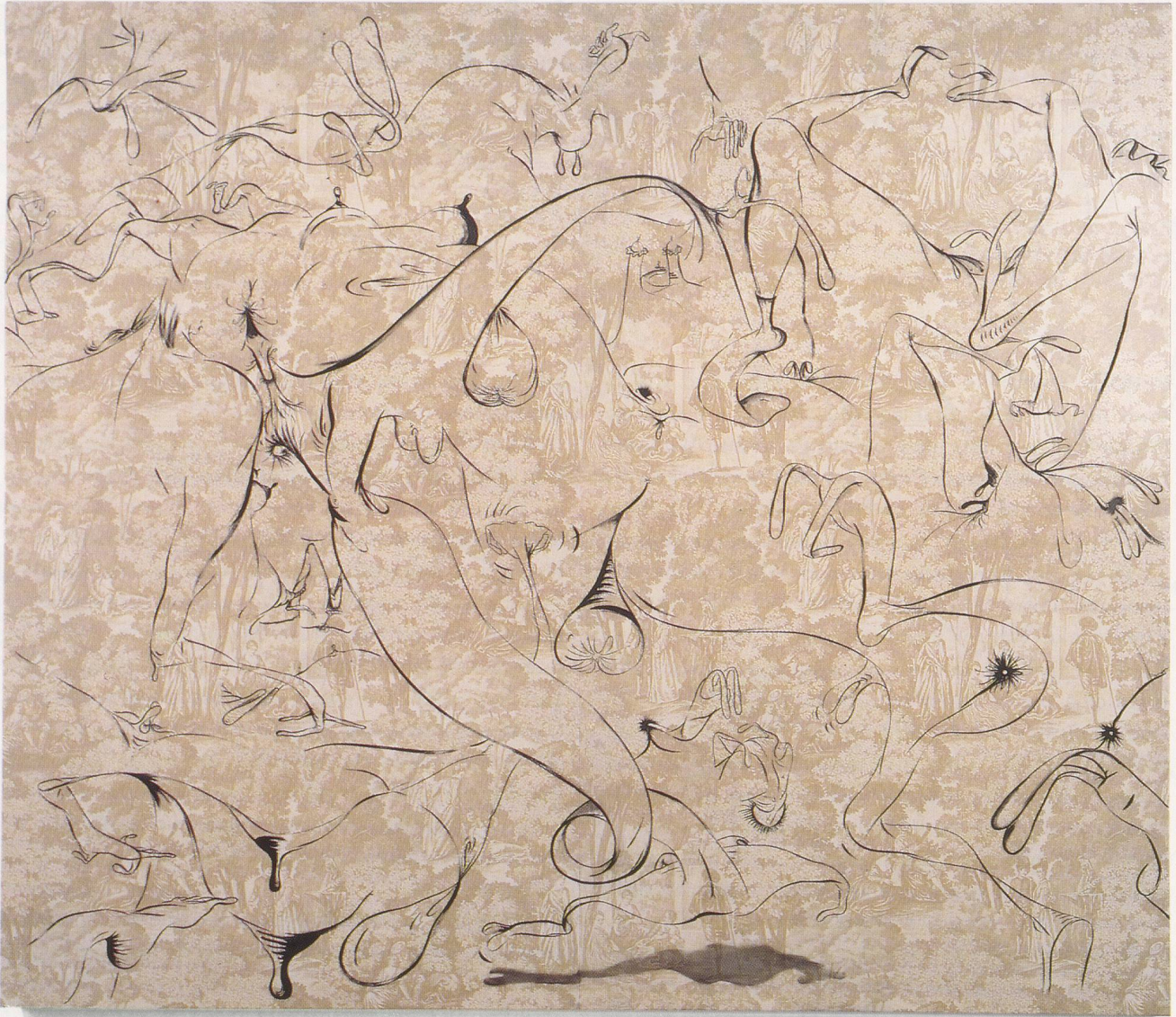
That all ends are up is perfectly clear upon inspection. Butt ends seem to dominate. But there will be no single end and no conclusion drawn. The ends leave their nasty bits dangling before the business of voyeurism, penetration, late frisson or slap. Cause is as gone as effect. Yet it is the painting that sets all of this up, with its beautifully illogical lines that make fingers and smirk. Its lines are the ones that show and do not tell. They are Sue Williams's genuine contribution to painting. With them she makes an overall pattern carry the authority to create ends and destroy them, requiring us to see something in the movement of and toward human extremity. But all the things one believes one sees are really only lines en route.

Since her lines oblige us to see the most physical vulgarity as a painter's sophistication, something about the technique should be explained. The lines are themselves physical, composed of oil paint brushed over a relatively impassive ground built up first upon a canvas, this ground usually a stiff trampoline of hard acrylic white. In the case of TWA, that trampoline is a fabric which has been rubberized. Since acrylic (or rubber) and oil don't mix and won't,

MOLLY NESBIT teaches at Vassar College and is a contributing editor of *Artforum*.

SUE WILLIAMS, *LARGE BLUE GOLD AND ITCHY*, 1996, oil and acrylic on canvas, 96 x 108", detail /
GROSS BLAU GOLDEN UND JUCKEND, Öl und Acryl auf Leinwand, 244 x 274 cm, Ausschnitt. (ALL PHOTOS: 303 GALLERY, NEW YORK)

SUE WILLIAMS, TWA, 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" / Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.



the lines too stay up, materially freed to race even faster over a dry, foreign surface and play, curl in the corners, make parts of bodies bubble up into pillows of assholes, loose balls, tits, a snorting nose.

The painter's brush has already made the connection between her hand and all the lines, the lines turning up as other fingers, many hands making very different light work. This is not a self-reflexive painting, however, for it puts the painter's touch and the touch of the sexes in a relation that shows the futility of attaching causes to effects, figures to grounds, fingers to hands. The lines and their body bubbles produce instead a slide of rampant, productive disconnection, an almost groundless tickle life.

And love? TWA shows just how far from eighteenth-century feint this arabesque has come. There, rubberized, an old Watteau pastiche, condemned to live in the present in upholstery forms and drapes, has been rescued to give its pale perspective on a cheeky back, as well as on pert bottle-top nipples, arching feet and errant ribbon flows. The late twentieth-century garden blossoms with little black holes. All extremities point to each other, uncovered, and, arabesque permitting, as lines begin their new version of the dance of touch. Below, without warning, a shadow falls. All the other scenes at once go flat and break. The little shadow makes clear to any traveler that all this pictorial life has been dream or smoke or cloud. Williams does not cruelly tear the veil like this in her new paintings but it happens again in another one. This time the sky goes blue.

That painting, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, shows a different kind of scene, a grassy one, the line busy making balls have a ball. The example of Pollock is often cited in discussions of these paintings but in fact the all-over majesty or pattern of his or any other modernism fares no better in them than Watteau's had in TWA. Pollock's landmark webs were the modern's form of arabesque, which is evoked in a way, but Williams's lines have been brushed with a different flourish and command, not, like Pollock's,

shamanically thrown out and dropped. The only drips left in TESTICLE... are painted drops of blood. Call them after-drips, isomorphs for the fingers and the udders and the nipples, balls and toes. Any memory of Pollock has to sit back in the distance, there as a former order of *l'amour* (in modern times a self-love mostly), another set of conditions. It does not touch the life in the lines. Up top a corner of blue sky pulls all this away into another version of the shadow's unstruck ground, another plane of being undescribed. It will and should shake one's confidence. Just like the shadow it shows that painting does not contain all things in itself any more than it contains a certain him or a her or a you or a me.

Such contradictory, impersonal third grounds not being suitable for aesthetic transcendence, it is probably best to speak of limits now; all inquiries, past and present, like travels, have them. Candide's reached their conclusion with the celebrated line about garden-tending, but that was just after Voltaire himself had pulled a curtain back, refusing to explain. He did it by leading his characters to the house of a dervish and asking the sage to tell them why such a strange animal as man had ever come to be formed.

Why, asked the dervish, do you think this is your affair? But, Candide, seeker of knowledge, interrupted, there is so much evil on earth. What does it matter, replied the dervish, if there be good or evil. When Her Majesty sends a ship to Egypt, does she care one whit if the mice are at their ease or no? What is to be done? cried Pangloss. Be still, said the dervish. I have flattered myself, replied Pangloss, by reasoning a little with you on the matter of causes and effects, on the best of all possible worlds, on the origin of evil, on the nature of the soul and preordained harmony. At this, the dervish merely closed the door in his face. The best, as Goethe would later tell in his *Wilhelm Meister*, is not made clear by words. Let there, then, be only the best. Let there be sandwiches in gardens of little black holes. Their taste is beside the point.

The little drawings underneath the text are by Sue Williams; they are reproduced in original size. /

Die dem Text unterlegten kleinen Zeichnungen stammen von Sue Williams und sind in Originalgrösse wiedergegeben.



SUE WILLIAMS, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, 1997,
oil and acrylic on canvas, 96 x 108" /
HODENKLAMMER AUF DEM RASEN,
Öl und Acryl auf Leinwand, 244 x 274 cm.

Angetastet

MOLLY NESBIT

Merke, der Himmel ist blau, ein Schatten zeichnet sich ab, und doch werden wir die uralte Frage nicht los, die sich bei jedem Transport stellt: Was ist oben? Die neuen Bilder von Sue Williams kehren auf grosser Fläche alles mögliche nach oben, sie sind gross wie Leintücher und tragen nichts zur Beantwortung solcher Fragen bei. Bilder sind allerdings auch nicht dazu da, Fragen zu beantworten.

Die beiden Bilder, die hier zur Sprache kommen sollen, haben Titel, die sich ein bisschen nach Nonsense anhören, TWA und TESTICLE FLANGE ON THE GREEN (Hodenklammer auf dem Rasen). Zusammen betrachtet machen sie sich über Puritaner und Klugscheisser lustig. Auf ihre Art bringen sie uns etwas bei, häppchenweise wie beim Picknick oder durch lebendige Anschauung wie im Vagabundenroman, etwa in Voltaires *Candide*. Es wäre unsinnig, eine Theorie um sie herum oder über sie zu entwickeln. Selbst unter günstigsten Umständen, selbst, sagen wir es ruhig, in den höchsten Höhen des kunstkritischen Diskurses, beantworten Theorien keine Transportfragen (oder tun es nur scheinbar); Theorien antworten immer nur auf andere Theorien und entwickeln zu ihrer eigenen Unterhaltung verstiegene Knacknuss-Gebilde. Wenn Gilles Deleuze anlässlich der Bilder von Francis Bacon eine *Logik der Sensation* schrieb, so war das seine Logik, und nicht diejenige

Bacons. Aber Deleuze wusste natürlich selbst am besten, dass das Denken mit der Logik allein nicht zu erfassen ist. Also schaffen wir dort, wo die Logik nicht greift, Platz für das Sandwich. Zäumen wir das Pferd zur Abwechslung einmal am Schwanz auf.

Dass alle Zipfel nach oben zeigen, sehen wir gleich bei genauerem Hinschauen. Hinterteile scheinen in der Überzahl zu sein. Aber es kann keine eindeutige Absicht ausgemacht und kein Schluss gezogen werden. Die Zipfel lassen ihre unaussprechlichen Teile schwingen, bereit zur voyeuristischen Inspektion, zur Penetration, zum späten Erschrecken oder zum Klaps. Eine logische Folge von Ursache und Wirkung ist nicht zu erkennen. Und doch ist es das Bild, das all dies inszeniert, zu ihm gehören all die so wunderbar unlogischen Linien, die mit Fingern zeigen und grinsen. Seine Linien sind es, die etwas zeigen, aber nichts verraten. Sie sind Sue Williams' ureigener Beitrag zur Malerei. Mit ihnen erzeugt sie ein alles überziehendes Muster, das die Macht hat, zu schaffen und zu zerstören, und bringt uns dazu, in der Bewegung und Annäherung menschlicher Extremitäten etwas zu erkennen. Aber all die Dinge, die man zu sehen glaubt, sind letztlich nur bewegte Linien.

Da diese Linien uns dazu bringen, in der vollendeten Beherrschung malerischer Mittel vulgärste Körperlichkeit wahrzunehmen, muss ein Wort zur Technik gesagt werden. Die Linien selbst bestehen aus Ölfarbe auf einem relativ ruhigen, auf die Leinwand

MOLLY NESBIT ist Dozentin am Vassar College und Redaktorin von *Artforum*.



SUE WILLIAMS, APPENDAGES IN FULL BLOOM, 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" /

ANHÄNGSEL IN VOLLER BLÜTE, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.



SUE WILLIAMS, MOM'S FOOT BLUE AND ORANGE, 1997, oil and acrylic on canvas, 98 x 108" /
MAMAS FUSS IN BLAU UND ORANGE, Öl und Acryl auf Leinwand, 249 x 274 cm.

aufgetragenen Grund, meist eine Art gestrafftes Sprungtuch von hartem Acrylweiss. Im Fall von TWA ist das Tuch gummiert. Da dieser Acryl- oder Gummigrund sich nicht mit Öl verbindet, sind die Linien auch rein materiell betrachtet frei, sich über eine ihnen fremde Oberfläche zu bewegen und ihr Spiel zu treiben, sich in den Ecken zu krümmen und Körperteile aufsteigen zu lassen wie Blasen, eine Kissenlandschaft von Ärschen, Eiern, Titten, eine schnaubende Nase, eine ganze erlesene Gesellschaft von sich ausbreitenden, miteinander wetteifernden Kitzlichkeiten.

Der Pinsel schafft den Übergang von der Hand der Künstlerin zu all den Linien, die sich nach oben krümmen wie zusätzliche Finger, bis schliesslich viele Hände eine ganz andere Art von Feinarbeit zu verrichten scheinen. Dies ist keine sich selbst reflektierende Malerei, aber sie stellt eine Beziehung her zwischen der Berührung der Künstlerin und der Berührung der Geschlechter, so dass die Sinnlosigkeit der Verbindung von Ursache und Wirkung, Figur und Standort, Finger und Hand sichtbar wird. Die Linien und ihre Körperblasen lassen statt dessen ein Gleiten von Zufälligem, Produktivem, Nichtzusam-

menhängendem entstehen, ein beinahe bodenloses, lebendiges Gewimmel.

Was ist aus den Liebesgeschichten der Vergangenheit geworden? Das ist vielleicht nicht gerade die Frage, die Sue Williams stellt, aber TWA zeigt unter anderem auch, wie weit diese Arabesken von den Liebesränken des achtzehnten Jahrhunderts entfernt sind. Da, gummiert, eine Watteausche Szene, mit ihren aufgebauschten Formen und Drapierungen in die Gegenwart verbannt, nur herausgegriffen, um ihr blasses Licht auf einen mageren Rücken zu werfen, auf frech emporstehende Brustwarzen, wie im Krampf nach hinten geworfene Beine und ungeordnet flatternde Schleifen. Der Garten des zwanzigsten Jahrhunderts scheint in kleinen schwarzen Löchern zu erblühen. Alle Glieder streben aufeinander zu, unbedeckt und Arabesken bildend, da die Linien ihre eigene Art von Berührungstanz aufnehmen. Darunter öffnet sich ohne Vorwarnung eine dritte Ebene; ein Schatten zeichnet sich darauf ab, und sofort werden alle anderen Szenen flach und lösen sich auf. Der kleine Schatten macht jedem, der hier vorbeikommt, klar, dass all das gemalte Leben nur Traum oder Schaum oder Rauch gewesen ist. Nur selten zeigt Williams in ihren neuen Bildern solche Dinge, aber an anderer Stelle kommt es noch einmal vor, dort, wo der Himmel blau wird.

Dieses Bild, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, ist etwas anders, es zeigt eine Szene im Gras, der Strich eiert eifrig und vergnügungshungrig herum. In der Diskussion um diese Bilder wird oft Pollock zitiert, aber eigentlich hat das alles überziehende, souveräne Netz, das ihn und andere Moderne kennzeichnet, hier genausowenig verloren wie Watteau in TWA. Pollocks typische Farbnetze waren eine Form der Arabeske, die der Moderne entsprach, und man erinnert sich natürlich daran, aber Williams' Linien gehen in Distanz zu ihnen, sie sind bewusst und gekonnt aufgetragen, und nicht wie von einem Schamanen aufgespritzt oder hingetropt worden. Die einzigen Spritzer in TESTICLE... sind gemalte Blutstropfen. Nachspritzer sozusagen, die ihre Formverwandtschaft mit den Fingern, Eutern, Brustwarzen, Hodensäcken und Zehen demonstrieren. Jede Erinnerung an Pollock muss hier in den Hintergrund treten, verblässend wie Watteau, der nur als

Hinweis auf ein überholtes Liebesritual und grundlegend andere Voraussetzungen herhalten muss. Beide haben mit dem Leben dieser Linien nichts zu schaffen. Ganz oben lässt eine Ecke blauen Himmels alles wieder verschwinden und macht eine dritte Ebene sichtbar wie vorhin der Schatten, aber diesmal eine so grosse, dass man nicht lang dabei verweilen mag. Dieses Blau wird und muss das Vertrauen in die Dinge dieser Welt ebenso zerstören wie das Vertrauen in die Malerei selbst. Wie der Schatten zeigt es, dass das Bild nicht alle diese Dinge enthalten kann, genausowenig wie es ihn oder sie oder dich oder mich enthalten kann.

Da diese besondere, unpersönliche dritte Ebene nicht der ästhetischen Transzendenz dient, ist es nun vielleicht angebracht, von Grenzen zu sprechen; alle Nachforschungen in der Vergangenheit und Gegenwart haben ihre Grenzen, genau wie Reisen auch. Candide zog diesen Schluss in seinem berühmten Ausspruch über die Gärtnerei, aber das war, unmittelbar nachdem Voltaire einen Vorhang geöffnet hatte und sich weigerte, irgend etwas zu erklären. Er tat dies, indem er seine Protagonisten zum Haus eines Derwischs führte und sie die Frage stellen liess, warum so ein merkwürdiges Tier wie der Mensch je habe entstehen können. Warum, fragte der Derwisch zurück, glaubt ihr, dass euch das etwas angeht? Aber der wissensdurstige Candide unterbrach ihn: Es gibt soviel Böses auf Erden. Was spielt es für eine Rolle, ob es Gutes oder Böses gibt, antwortete der Derwisch. Wenn Ihre Majestät ein Schiff nach Ägypten schickt, kümmert es sie dann einen Deut, ob das den Mäusen passt oder nicht? Was sollen wir tun? schreit Pangloss. Stillhalten, sagte der Derwisch. Es hat mir gefallen, antwortete Pangloss, mit Ihnen ein bisschen über Ursache und Wirkung zu plaudern und über die beste aller Welten, über den Ursprung des Bösen, über die Beschaffenheit der Seele und die prästabilierte Harmonie. Darauf schlug ihm der Derwisch die Tür vor der Nase zu. «Das Beste», wie Goethe später in seinem Lehrbrief für Wilhelm Meister sagen sollte, «wird nicht deutlich durch Worte.» Lassen wir also Sandwiches zu in diesem Garten der kleinen schwarzen Löcher. Ob und wie sie uns schmecken, spielt dabei keine Rolle.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

Sweet Williams

ADRIAN DANNATT

Several years ago, one afternoon at 303 Gallery, New York, two overtly rich women of a certain age and their male walker were in the back room being shown recent paintings by Sue Williams. The first one was some sort of joke on Duchamp's urinal and also involved a severed penis. There was a potent silence and then one of the women said icily, "okay, I think that's quite enough of that one." Last year at a collector's house in Scarsdale Williams's notorious IRRESISTIBLE sculpture could be seen curled up contentedly on the triple-ply shag-pile carpet. Between these two true but tiny episodes general perceptions of Williams might be assumed to linger: Bourgeois *épatés*, bourgeois bulk-buy, bourgeois considerably less *épatés*. Except, except...

It would be equally erroneous to plot that other trajectory which threatens to dog the arc of Williams's career, of the aggressive political artist suddenly turned craft-conscious painter—an easy assumption considering her most recent paintings, which do indeed look attractive, well made, painterly. Perhaps the most obviously engaging works are small transitional paintings resembling childhood biscuits: glazed rectangles in muted shades which have salon delicacy, chalky texture, and illustrational charm polite enough to grace *The New Yorker*. But to prefer a certain period of Williams's work is to subscribe to the easy conventions of the marketplace rather than to face the larger ramifications of stylistic development.

ADRIAN DANNATT is editor-at-large of *Open City* and a contributing editor of *Lacanian Ink*. He lives in New York City.

Williams has already moved through numerous different styles, images, ideas, and techniques; it's not merely a matter of reducing her to a straightforward "agit-prop-goes-pretty" dichotomy. Though her new paintings have scale, resonance, and bravura technique that ring changes on a pious abstract tradition, they are, after all, still paintings about sex. The only dangerously banal twist would be if these works were wilfully outrageous (Hey! you think it's a chic abstraction but just get up close and take a sniff of this!). People in the fine art world don't look at too much (heterosexual) pornography and thus may be unaware of how realistic—standard—Williams's imagery is, what could be taken for surreal gesture only one notch higher on the volume of complex porn positions. But as with the reaction of an elderly couple at the Picasso Museum, drawing as close as possible to Picasso's late etchings to study them in detail, then blushing as they slowly worked out what was being represented, the skill is in hovering between literalism and lyricism until the pornographic seems so intricate it's all the more arousing for its split nature.

Picasso, hmm, exactly the sort of "Great Male Painter" pig Williams roasts, yet some of her current black-on-white scratchings look surprisingly like certain of his early sketches.¹⁾ With these new works it's possible to imagine that Williams could have been influenced by such an image, and that the inclusion of Picasso in one of her titles—although of course it must be satiric and vicious and scathing—might actually mean that she... Yet if a certain frisson of suspi-

SUE WILLIAMS, SPOTTED HORSE FACE, 1995, oil on canvas, 15 x 18", detail / GEFLECKTES PFERDEGESICHT, Öl auf Leinwand, 38,1 x 45,7 cm, Ausschnitt.





SUE WILLIAMS, BEIGE WITH RESPIT, 1994, acrylic on canvas, 72 x 64" /
Acryl auf Leinwand, 183 x 162,5 cm.

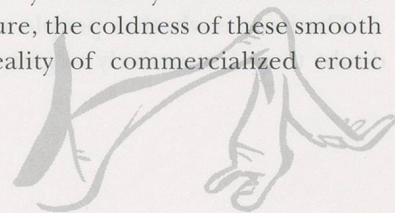
cion hovers around Williams's new work, it is because of that long tradition of revolutionary repudiation that has made up twentieth-century art. This desire to join the ranks of "serious" painters is still secretly alive, and the one most consistent aspect of modernism was always counter-modernism as exemplified by everyone from De Chirico to Derain, Johns to Jim Dine or the shift from Futurism to Novecento. We neither want to imagine that Williams is trying to be a serious painter nor that she has abandoned her feminist critique for the sake of the grand gesture but there does seem to be an undeniable subtext of, yes, pleasure in these new canvases, a sensuality, a warmth that was infamously, radically lacking before. Is Williams suggesting that sex can actually be celebrated as comic and physical pleasure? Her prime time political sketches might have had scrawled in their margins Susanne Kappeler's motto: *With lovers like men, who needs torturers?* These latest paintings could be served by Thurber's anodyne: *The color and pattern of the surface which is to me the loveliest in the world.*

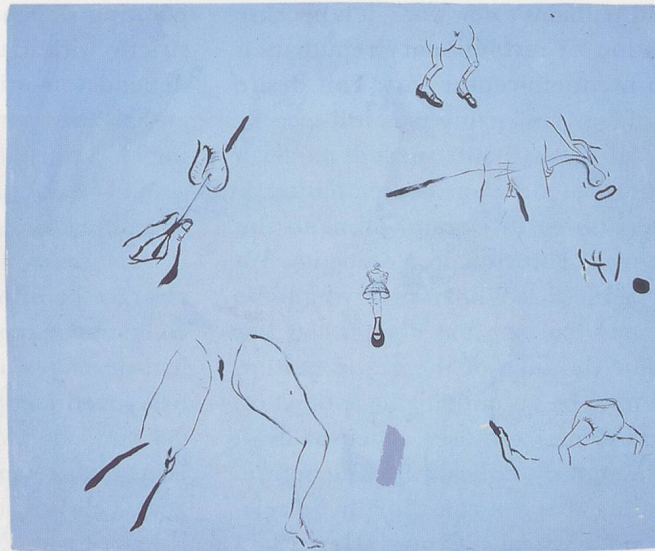
Our difficulties with these works serve as a model for assumptions and limitations about painting today, for what is threatening is that they look for all intent and purposes like desirable abstract painting for its own sake. Williams's earlier work used and abused painting for a purpose: to subvert patriarchal tradition. The earlier works were about something, while these new ones seem to be about painting itself—delight even. As with everything in the contemporary art world, context is essential in distinguishing painting from "painting." Pompous slickness, jokey tack, and plain incompetence only need the right gallery or museum to become "painting" which we instantly understand does not deal with its own ostensible limits but with a range of infinitely more sophisticated issues. Richard Prince's paintings jest with American lowbrow abstraction as Rudolf Stingel's deconstruct Olitski's colorfield; Karen Kilimnik or Elizabeth Peyton's paintings are about femme style just as Komar & Melamid make fun of Soviet Realism. John Currin's sexy kitsch is not that, of course, because through his professional exposure one knows his education, age, sociocultural milieu, the galleries his work is shown in, and so on. While

painting depends upon itself, on what takes place strictly within the arena of the canvas, "painting" depends on prior information about who makes it and his/her purpose. This at least defeats that irritating Modernist if Greenbergian belief that an artwork should be judged in isolation, maintaining pseudo-scientific objectivism.

As soon as Williams started producing seemingly abstract painting everyone felt obliged to provide comparative names of other artists in a way her work had never previously required. Thus her new works have been compared to Pollock, Miró, de Kooning, Gorky, Salle, Marden, Nutt, Dunham, Beerbohm, Hirshfeld, Twombly, Dr. Seuss, Matta, even Michelangelo. This lazy style of criticism is enjoyable and highly habit-forming. For my own bid, I would volunteer Jan Voss, whose untitled paintings from 1978 and 1980 are startlingly, impossibly similar albeit sans genitalia. But it's curious that when painting is presented as painting per se it seems to require analogous names. A painting can be cross-referenced to a table of others and is increasingly treated as just that, an entry in a vast historic index.

It might be more revealing to place Williams in the tradition of those satiric caricaturists who happened to be major artists even if they couldn't care less, making her the James Gillray of sexual politics, feminism's Honoré Daumier, or the equal in viciousness and sophistication to Hogarth of whom it was said: *Other art we regard, his we read.* These paintings are so calligraphic they demand above all to be "read," but, unlike ancient calligraphic traces which reveal deeper mystical levels, they stay resolutely, boldly on the surface, strangely flat and without texture, considering they are oil on canvas. Perhaps they are about surface, inscrutability, and blankness more than their supposed scatological content. They are an endgame, a *reductio ad absurdum* of body art taken to a complete and damning horizon, a pure flatness, a dead surface which is entirely American. Indeed one could see the colors, shapes, the amazing cartoonish vigor, the dexterous energy of dancing squiggles which really demand animation, as the supposed "fun" of sexuality. Whilst by contrast the sheer flatness, lack of texture, the coldness of these smooth surfaces are the reality of commercialized erotic





SUE WILLIAMS, ONE, 1995,
oil and acrylic on canvas, 15 x 18" /
EINE, Öl und Acryl auf Leinwand,
38,1 x 45,7 cm.

entertainment, the blank static of the dawn porno channel.

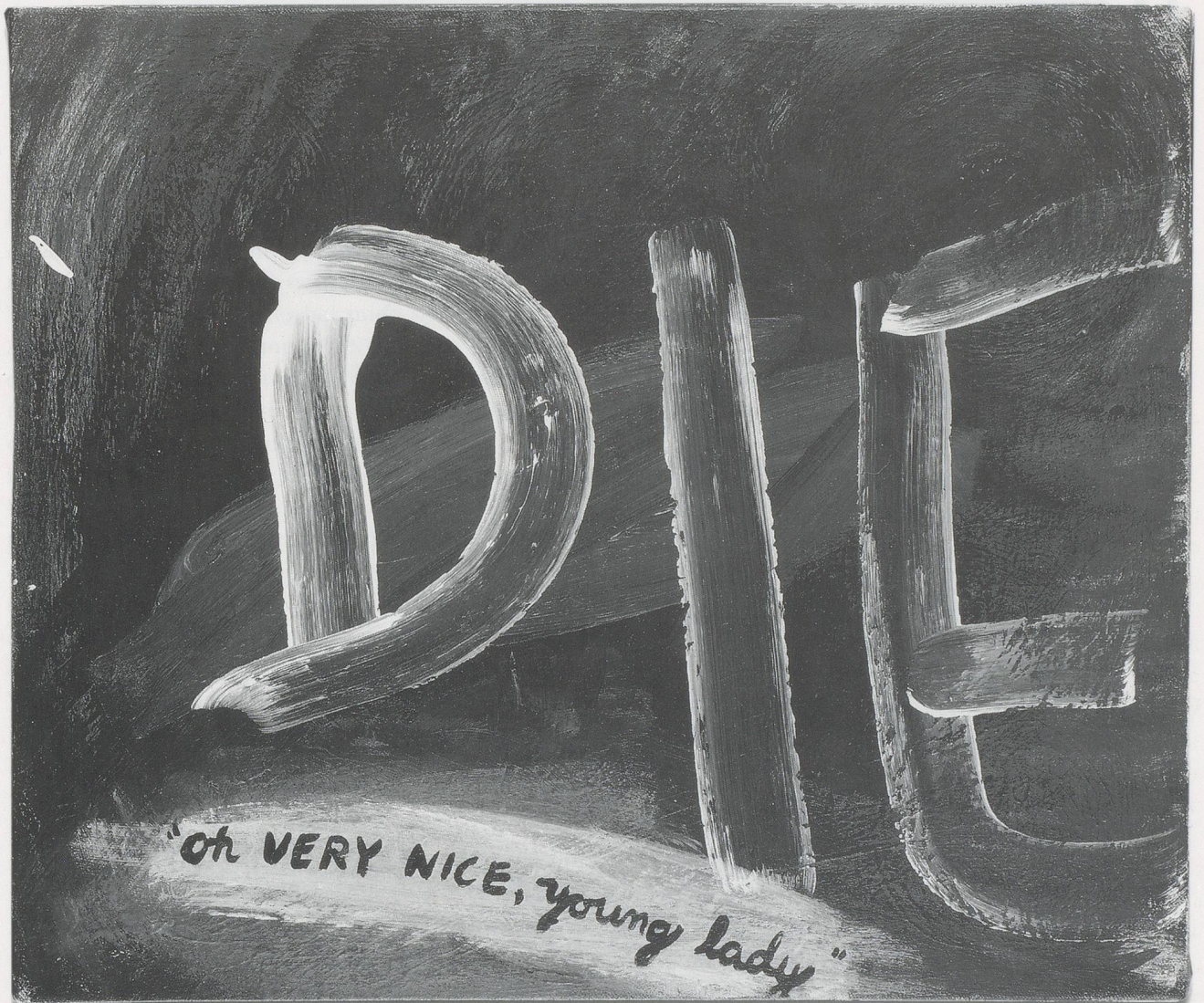
How an artist evolves may seem more of interest to the market than to history, but those increasingly overt mechanisms of cultural production, which claim to have surpassed all avant-gardes while still insisting on the regular display of "new" and trademark styles, make what artists do next crucial. The problematic of Williams's evolution is compounded by the memorable vigor, crudity, and psychotic intensity of her best-known work, after which anything short of a Valerie Solanas "action" would seem compromised. The sheer aberrant aggression, the explosive hysteria—what used to be called "the uncanny" in modish circles—of Williams's previous aesthetic should not be underestimated. This partly explains why these new paintings seem genuinely surprising, as if she'd taken Slavoj Žižek's advice to "enjoy your symptom." Among such uncertainties, one longs to know how one is supposed to react, to be told the artist's precise intentions. Are these meant to be "image strategies" (to quote Catherine David in a recent interview in connection with "documenta X"), parodies of large-scale abstraction, or are they genuinely joyous, zingy, energetic, colorful, fun, playful, and so on?

The issue is whether people are enjoying them or doubt their instinctively negative reaction to every-

thing from the format (too big), the colors (too strong), the semi-figurative jokes and cold surface versus bright tones. But the question remains why, considering the wealth and variety of Williams's entire oeuvre, we prefer to concentrate on the split between her political cartoons and large-scale abstracted paintings, a temptation exemplified by the unnecessarily limited range of this essay. The answer is because it provides so satisfying an argument: classic thesis and resolution, archetypal dénouement. Above all, it suggests the myth-twist most beloved in Hollywood and throughout the world, something we must shamefacedly call "the happy ending." Perhaps this is the ultimate patriarchal compulsion, to try and provide a cheerful, redemptive conclusion to otherwise anarchic and contrary narratives and thus neutralize them: love and happiness, beauty and grace as anesthetic. But instead of this reductive division of Williams's work into clashing, contrasting styles, we should see each phase as tactic rather than strategy, as plastic equivalent of Kierkegaard's remark in *Either/Or: The idea of femininity is constantly in motion, in many ways...*²⁾

1) I was particularly struck by a page of caricatures and portraits by Picasso from 1905, as seen in *High & Low: Modern Art and Popular Culture* (New York: Museum of Modern Art, 1991), p. 124.

2) Søren Kierkegaard, *Either/Or*, translated by A. Hannay (London: Penguin Books, 1992), p. 96.



SUE WILLIAMS, DIE, 1992, acrylic on canvas, 15 x 18" / STIRB, Acryl auf Leinwand, 38,1 x 45,7 cm.



SUE WILLIAMS, THE HOSE, 1994, acrylic on canvas, 84 x 72" / DER SCHLAUCH, Acryl auf Leinwand, 213,4 x 183 cm.

ADRIAN DANNATT

Lustvolle Attacken

Vor ein paar Jahren liessen sich in der 303 Gallery in New York zwei offensichtlich steinreiche Damen *d'un certain âge* zusammen mit ihrem Begleiter im hinteren Raum der Galerie die neuesten Arbeiten von Sue Williams zeigen. Als erstes bekamen sie eine witzige Anspielung auf Duchamps FONTÂNE zu sehen, in der auch ein abgeschnittener Penis eine Rolle spielte. Eine Weile herrschte tiefes Schweigen, bis eine der Frauen mit schneidender Stimme meinte: «Schön, ich glaube, wir haben genug gesehen.» Und letztes Jahr konnte man Williams' berühmte Skulptur IRRESISTIBLE im Haus eines Sammlers in Scarsdale bewundern, wo sie zufrieden zusammengerollt auf einem dreilagigen Wollnoppentepich lag. Zwischen diesen beiden unbedeutenden, aber wahren Begebenheiten dürfte sich die allgemeine Einschätzung von Williams' Arbeit bewegen: verschreckte Bürger, kaufkräftige Bürger und durch nichts zu erschreckende Bürger. Ausser vielleicht...

Es wäre jedoch ebenso falsch, eine Entwicklung nachzuzeichnen, die der Karriere von Sue Williams nur allzugern übergestülpt wird – jene von der politisch aggressiven zur handwerklich perfekten Künstlerin, mögen auch ihre letzten Bilder dazu verführen, weil sie in der Tat sehr ansprechend sind und auch malerisch gut. Am gefälligsten sind vielleicht die kleinen, einen Übergang markierenden Bilder, die ein wenig den Biskuits aus der Kindheit gleichen, glatte Rechtecke in gedämpften Farben, delikat wie Salonmalereien, mit kreidiger Oberfläche und einem illustrativen Charme, so diskret, dass sie selbst dem

ADRIAN DANNATT ist freier redaktioneller Mitarbeiter bei *Open City* und Redaktor von *Lacanian Ink*. Er lebt in New York.

New Yorker zur Zierde reichen würden. Eine bestimmte Periode innerhalb Williams' Œuvre zu bevorzugen hiesse jedoch, sich den gängigen Konventionen des Marktes zu beugen und die Vielfalt ihrer stilistischen Entwicklung zu vernachlässigen.

Williams hat schon die unterschiedlichsten Stile, Bilder, Ideen und Techniken durchexerziert und lässt sich nicht einfach ins Schema «gefällig gewordener Agitprop» pressen. Auch wenn ihre neuen Bilder eine Dimension, Resonanz und Bravour aufweisen, die eine Veränderung der herkömmlichen abstrakten Malerei einläuten dürften, so sind es doch immer noch Bilder mit sexuellem Inhalt. Eine gefährlich banale Wendung wäre es allerdings, wenn es dabei nur um eine Provokation ginge, im Sinne von: *He! Wenn du glaubst, es handle sich hier um was modisch Abstraktes, dann tritt doch mal näher und nimm eine Nase voll!* Kunstliebhaber werden eher selten mit (heterosexueller) Pornographie konfrontiert und sind sich vielleicht nicht bewusst, wie realistisch und gängig Williams' Bildsprache ist und wo die surreale Geste beginnt, die auf der Stärkenskala komplexer Pornopositionen genau um einen Strich stärker als üblich ist. Wie bei den beiden älteren Herrschaften, die im Picasso-Museum an die späten Radierungen des Meisters herantraten, um sie im Detail zu studieren, und dann, als ihnen dämmerte, was sie da betrachteten, rote Köpfe bekamen, besteht die Kunst darin, sich zwischen dem Realistischen und dem Poetischen zu bewegen, bis das Pornographische so komplex und verschlungen erscheint, dass es durch seine gespaltene Natur um so erregender wird.

Picasso, hmm – das ist genau die Sorte «grosses männliches Malerschwein», das Williams zu schlachten pflegt, und doch sind manche ihrer aktuellen

SUE WILLIAMS, CHARTREUSE WITH SPOTS, 1996,
oil on canvas, 72 x 109" / CHARTREUSE MIT FLECKEN,
Öl auf Leinwand, 183 x 277 cm.

Schwarzweiss-Kritzeleien seinen frühen Skizzen erstaunlich ähnlich.¹⁾ Angesichts ihrer neuen Arbeiten erscheint es durchaus möglich, dass Williams von einem solchen Bild beeinflusst wurde, und dass Picasso in einem ihrer Titel genannt wird – wenn auch nur spöttisch, gemein und abschätzig – könnte tatsächlich auch bedeuten, dass sie... Dass uns Williams' neueste Arbeiten etwas verdächtig erscheinen, hat vielleicht seinen Grund in der langen Tradition der Ablehnung aller Revolutionären, welche die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wesentlich bestimmt hat. Der Wunsch, in die Gemeinschaft der «ernstzunehmenden» Künstler aufgenommen zu werden, ist insgeheim unvermindert lebendig, und einer der allgegenwärtigen Aspekte der Moderne war das Antimoderne, wie es von de Chirico bis Derain, von Jasper Johns bis Jim Dine oder in der Abweichung vom Futurismus zum Novecento praktiziert wurde. Wir wollen Williams aber weder unterstellen, dass sie versucht, eine «ernstzunehmende» Malerin zu werden, noch dass sie ihre feministische Kritik zugunsten der grossen Geste aufgegeben hat, auch wenn die neuen Bilder tatsächlich eine Lust, Sinnlichkeit und Wärme suggerieren, die früher schändlicherweise vollkommen fehlten. Will Williams vielleicht andeuten, dass Sex tatsächlich als komisches und physisches Vergnügen zelebriert werden kann? Ihre politischen Skizzen hätten zu ihrer Blütezeit unter Susanne Kappeler's Motto stehen können: *Wer braucht noch einen Folterknecht mit einem Mann als Liebhaber?* Auf die neueren Bilder hingegen passten eher Thubers balsamische Worte: *Die Farbe und das Muster jener Oberfläche, die mir die liebste auf der Welt ist.*

Die Schwierigkeiten, die uns diese Arbeiten bereiten, sind kennzeichnend für unser Verhältnis zur zeitgenössischen Malerei, denn was uns am meisten erschreckt, ist, dass diese Bilder unabhängig von ihren allfälligen Intentionen einfach wie schöne



SUE WILLIAMS, WELL ENDOWED WITH SPOTS, 1995,
oil on canvas, 18 x 15" / GUT AUSGESTATTET MIT FLECKEN,
Öl auf Leinwand, 45,7 x 38,1 cm.

abstrakte Gemälde aussehen und nichts weiter. Williams' frühe Arbeiten brauchten und missbrauchten die Malerei zu einem Zweck: Den traditionellen Ausdrucksformen des Patriarchats sollte der Garaus gemacht werden. In den frühen Arbeiten ging es um einen Inhalt, während es in diesen neueren um die Malerei selbst zu gehen scheint, ja sogar um die Freude an der Malerei. Wie bei allem in der heutigen Kunst ist der Kontext entscheidend, um Malerei von «Malerei» zu unterscheiden. Cleverness, Kitsch oder auch nur schlichte Inkompetenz müssen nur in der richtigen Galerie oder im passenden Museum ausgestellt werden, um zu «Malerei» zu werden, die sich, wie uns sofort klar wird, nicht mit ihrer eigenen offensichtlichen Beschränktheit aufhält, sondern sehr viel interessantere Fragen auslotet. Richard Princes Bilder spielen ebenso mit banalen amerikanischen Abstraktionsphänomenen wie Rudolf Stingels Dekonstruktionen mit Olitskis Farbfeldern; Karen Klimniks oder Elizabeth Peytons Bilder mokieren sich über den Weiblichkeitsjargon in der Kunst, und Komar & Melamid machen sich über den Sowjetrealismus lustig. John Currin macht natürlich nicht einfach nur erotischen Kitsch, schliesslich weiss man, welche Erziehung er genossen hat, wie alt er ist, welchem soziokulturellen Milieu er entstammt, welche Galerien ihn ausstellen usw. Während Malerei sich selbst genügt oder sich auf das beschränkt, was auf der Leinwand sichtbar wird, setzt «Malerei» ein Vorwissen voraus – man muss wissen, wer sie macht und mit welcher Absicht. Zumindest macht dies der irritierenden modernistischen Überzeugung à la Greenberg den Garaus, die eine pseudowissenschaftliche Objektivität bewahren will, indem sie fordert, ein Kunstwerk müsse isoliert betrachtet und unabhängig von allem beurteilt werden.

Kaum hatte Williams mit der Produktion scheinbar abstrakter Bilder begonnen, glaubte jeder – was früher nie der Fall gewesen war –, auf die Namen



anderer Künstler verweisen zu müssen. Ihre neuen Arbeiten wurden zum Beispiel mit Pollock, Miró, de Kooning, Gorky, Salle, Marden, Nutt, Dunham, Beerbohm, Hirshfeld, Twombly, Dr. Seuss, Matta, ja sogar mit Michelangelo verglichen. Diese unterhaltsame Art von Kritik macht es sich leicht und wird schnell zur Gewohnheit. Was mich betrifft, so würde ich Jan Voss ins Feld führen, dessen Bilder ohne Titel von 1978 und 1980 eine verblüffende, ja schon unglaubliche Ähnlichkeit mit ihren Arbeiten aufweisen, wenn auch die Genitalien fehlen. Auffallend ist jedoch, dass Malerei, wenn sie sich als Malerei *per se* präsentiert, anscheinend vergleichbarer Namen bedarf. Ein Bild kann immer mit vielen anderen in Verbindung gebracht werden und wird auch immer mehr so betrachtet: als Eintrag in einem grossen, historischen Register.

Aufschlussreicher wäre es jedoch, Williams in die Tradition jener satirischen Karikaturisten einzureihen, die ganz nebenbei und ohne es zu wollen auch noch grosse Künstler waren; man müsste aus ihr



SUE WILLIAMS, WE TURN BACK, 1994, oil and acrylic on canvas, 72 x 68" /
WIR KEHREN UM, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 173 cm.

einen James Gillray mit geschlechtsspezifischen Strategien machen, einen Honoré Daumier des Feminismus oder einen ebenso scharfen und raffinierten Hogarth, von dem gesagt wurde: «Andere Bilder betrachten wir, seine lesen wir.» Diese Bilder sind so kalligraphisch, dass sie vor allem «gelesen» werden wollen, aber im Gegensatz zu alten kalligraphischen Schriftzeichen, die tiefere, mythologische Ebenen enthüllen, scheinen sie kühn und entschlossen an der Oberfläche festzuhalten, die seltsam flach und ohne Textur ist, wenn man bedenkt, dass es sich um Öl auf Leinwand handelt. Vielleicht sind die Oberfläche, das Unergründliche und die Leere sogar wichtiger als der scheinbar skatologische Inhalt. Diese Bilder sind ein Endspiel, eine *reductio ad absurdum* der Körperkunst in ihrem vollen, vernichtenden Umfang; pure Flachheit, tote Bildflächen, etwas absolut Amerikanisches. Man könnte in den Farben, den Formen, in der erstaunlichen, dem Cartoon verwandten Vitalität, der vibrierenden Energie tanzender Schnörkel, die danach verlangen, bewegt zu werden, auch das Vergnügliche der Sexualität sehen. Dagegen entspricht die absolute Flachheit, das Fehlen jeglicher Oberflächenstruktur, die Kälte der glatten Flächen der emotionslosen erotischen Unterhaltungsindustrie, der Leere und blanken Leblosigkeit des nächtlichen Nonstop-Pornokanals.

Die Entwicklung eines Künstlers mag zwar für den Markt interessanter sein als für die Geschichte, doch die immer offensichtlicheren Mechanismen der kulturellen Produktion, die angeblich jede Avantgarde überflügelt haben, aber immer noch regelmässig auf der Präsentation von «neuen», zu Warenzeichen tauglichen Stilen bestehen, verleihen dem, was Künstler als nächstes tun werden, ein ungeheures Gewicht. Die Problematik in Williams' Entwicklung hat mit der Kraft, Direktheit und psychotischen Intensität ihrer bekannteren Werke zu tun; sie lassen alles, was hinter einer Valerie-Solanas-«Aktion» zurückbleibt, blass erscheinen. Die pure, abartige Aggression, die explosive Hysterie – was in der Szene als «unheimlich» galt – und was Williams' Ästhetik früher ausgemacht hat, sollte nicht unterschätzt werden. Zum Teil vermag dies zu erklären, warum die neuen Bilder so überraschend sind, als hätte Williams sich Slavoj Žižeks Rat zu eigen gemacht: «Geniesse deine Sym-

ptome!» Ob all dieser Ungewissheiten wüsste man natürlich gern, welche Reaktion angemessen ist und welcher Art die Intentionen der Künstlerin sind. Handelt es sich vielleicht um «Bilderstrategien»? (Wie Catherine David kürzlich in einem Interview anlässlich der «documenta X» meinte.) Sind ihre Bilder Parodien auf die grossformatigen Abstrakten, oder sind sie wirklich unverhohlenen komisch, ausgelassen, kraftvoll, bunt, vergnüglich, verspielt und basta?

Die Frage ist, ob die Leute diese Bilder mögen beziehungsweise ihre allfälligen, instinktiv negativen Reaktionen hinterfragen, die durch alles mögliche ausgelöst werden können, angefangen beim Format (zu gross), den Farben (zu kräftig), dem halbfigurativen Schabernack bis zur kalten Oberfläche, die im Gegensatz zu den leuchtenden Tönen steht. Warum eigentlich konzentrieren wir uns angesichts des Reichtums und der Vielfalt von Williams' Werk gerade auf diese Gespaltenheit zwischen politischem Cartoon und grossformatiger abstrakter Malerei? (Eine Versuchung, die übrigens auch die freiwillige thematische Beschränkung dieses Artikels erklären mag.) Nun, weil sie einen dankbaren Aufhänger liefert: den klassischen Widerspruch von These und Antithese einschliesslich dem ihm eigenen Drang zur Auflösung. Und vor allem lässt sie die in Hollywood und der ganzen Welt so beliebte, mythische Wendung erahnen, die wir verschämt als Happyend bezeichnen. Vielleicht ist es ein letzter Trick des Patriarchats, dass es versucht, für ansonsten anarchische und aufsässige Geschichten ein fröhliches und versöhnliches Ende zu finden: Liebe, Glück, Schönheit und Anmut als Betäubungsmittel. Aber statt Williams' Werk auf seine widersprüchlichen, unvereinbaren Stilelemente zu reduzieren, sollten wir die einzelnen Phasen eher taktisch als strategisch verstehen – als handfeste Antwort auf Kierkegaards Bemerkung, dass die Idee der Weiblichkeit «immerfort und auf mancherlei Weise in Bewegung» sei.²⁾

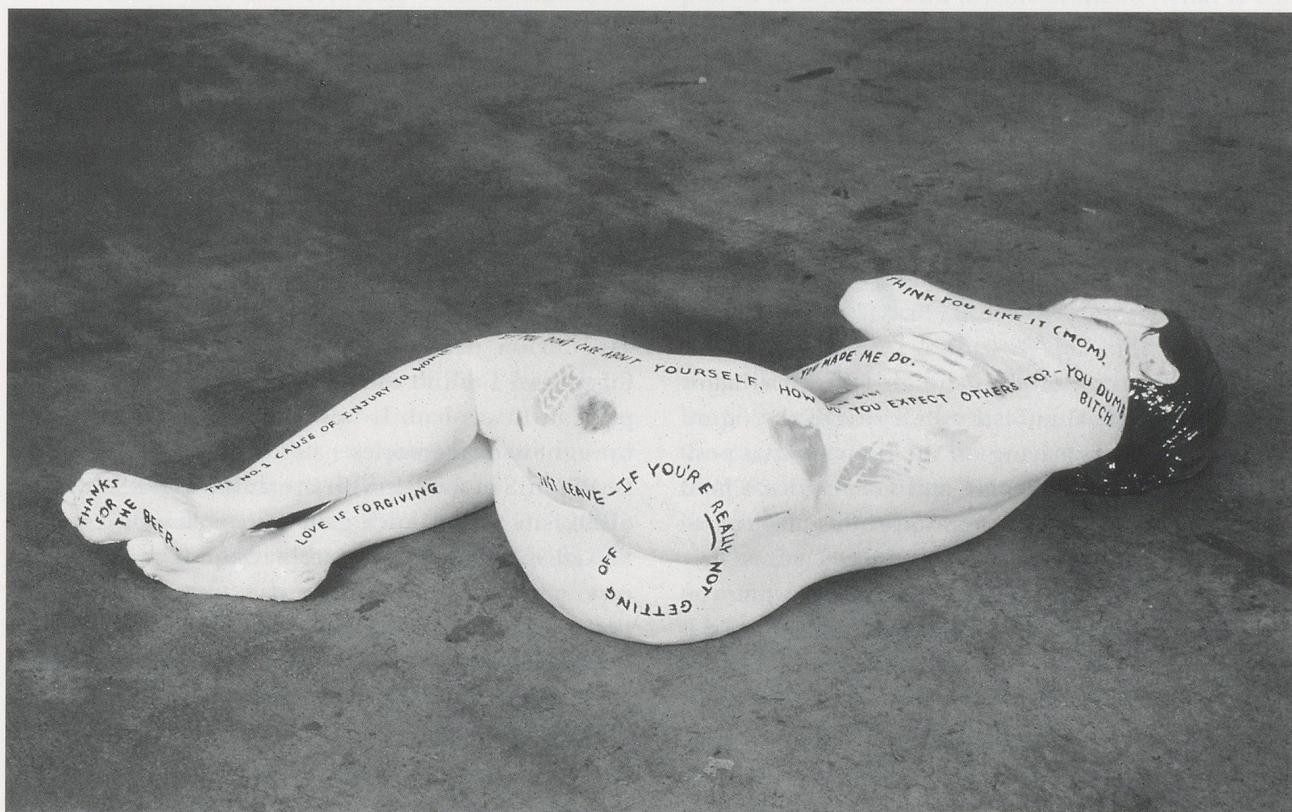
(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Besonders fiel mir das bei Karikaturen und Porträts von Picasso aus dem Jahr 1905 auf, vgl. dazu: *High & Low, Modern Art and Popular Culture*, Museum of Modern Art, New York, S. 124.

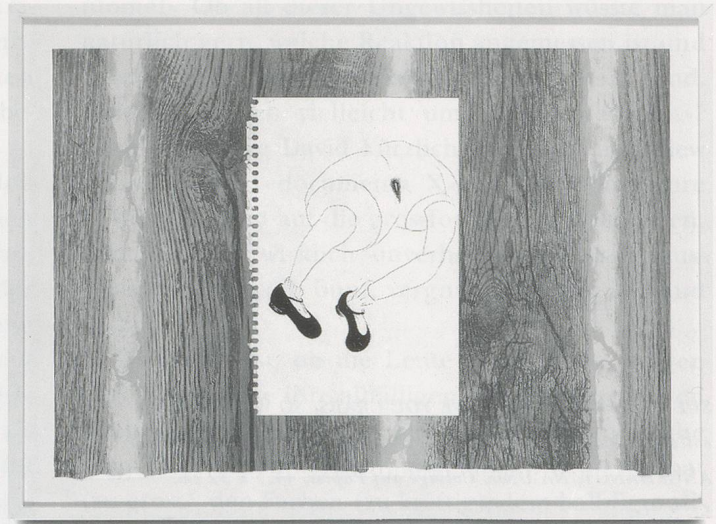
2) Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder*, hrsg. v. H. Diem und W. Rest, Hegner, Köln und Olten 1960, S. 107.

SUE WILLIAMS, YES I GAVE YOU CRABS, SO WHAT, 1993,
collage on paper, 17 1/2 x 12 1/2" / ICH HAB DIR FILZLÄUSE
ANGEHÄNGT, NA UND, Collage auf Papier, 44,5 x 32 cm.

SUE WILLIAMS, IRRESISTIBLE, 1992, rubber, 12 x 57 x 24" /
UNWIDERSTELICH, Gummi, 30,5 x 145 x 61 cm.



einen James Gillray mit geschlechtlich ungesunden
legien machen, um die Dämonen des Paradieses
man oder einen christlichen Dämonen, um die
Hogarth, wie die Dämonen des Paradieses
frachten war sein
kalligraphisch, die
waltet, aber in
Schiffen, den
hüllen, erheben
Oberfläche, in
Textur ist, was
Legende hat
das Ungeheuer
der sehr
ein Ende
kann in diese
Flachheit, wie
schon, aber
der
das
die
Vergleichen, die
gibt's die



LESLIE CAMHI

Domestic Horrors

Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu.¹⁾

Rounding the corner some years ago in a major museum, I nearly stumbled over a cast of the figure of a woman. She was lying on the floor in fetal position. Her eye was blackened, and her hand was held protectively against her face; footprints and bruises, accusations and statistics were stamped across her naked limbs like so many blows. "Look what you made me do." "I think you like it (Mom)." "Love is

LESLIE CAMHI is a writer and cultural critic living in New York. She has written extensively on feminism, psychoanalysis, and nineteenth- and twentieth-century visual culture. She is currently at work on an anti-memoir.

forgiving." I didn't want to like the sculpture. It was painful; it was bad. It was simple; it was sad. But it brought back memories.

When Sue Williams first exhibited IRRESISTIBLE (1992) in a New York gallery, a man came in and kicked it. But the sculpture's resilient density—it is cast in solid rubber—made it extraordinarily resistant to attack. Had the assailant been planted there by feminists against pornography, who claim that representing violence against women only begets more of the same?²⁾ For whom was this work "irresistible"? Women also felt its pull. Some bemoaned it as promoting a "victim mentality," while others' stories of

SUE WILLIAMS, *REC ROOM*, 1994, ink and collage, 12 x 17½" / PAUSENRAUM, Tusche und Collage, 30,5 x 44,5 cm.

abuse poured in. "Even the model, as she lay in that position while I was preparing to cast her body, began to tell me stories of her own abuse by men," recalls Williams.

That one's stories are an effect of one's position is apparent in Williams' earlier work in which the position of women is usually subservient: kneeling to clean around some toilet, squatting to void a human head, or bending with drooping breasts before *THE LOW SINK OF DEBAUCHERY* (1991). Like those heroic, early female entertainers in vaudeville, Williams makes a mockery of the female body, sending up its "lowly" attributes in public. Many of these works are darkly, hilariously funny, but the virulent polemics they inspired in the cultural climate in which they were first shown tended to drown out their subtler qualities: their riotous line, their comic use of irony and understatement, their sense of parody and play.

The same year that Williams created *IRRESISTIBLE*, Dr. Judith Lewis Herman, a professor at Harvard Medical School, published *Trauma and Recovery* (1992), an influential book in which she stated that "the most common posttraumatic stress disorders are those not of men in war but of women in civilian life."³ Overwhelming numbers of contemporary women feel themselves to be the shell-shocked survivors of a literal battle between the sexes. Herman is among the most eminent defenders of the Recovered Memory Movement, which encourages women to reconstruct the stories of their own childhood abuse in therapy (and often to confront the abuser). The results of this explosive movement were seen not only in therapists' offices, but in courts and on television. A backlash soon followed. That same year, a group of parents, whose adult children had recalled scenes of severe childhood abuse in therapy, founded the False Memory Syndrome Foundation, to combat what they consider the Recovered Memory Movement's noxious effect on "family" values.⁴

In psychoanalysis, there are no "wrong" memories, only memories that, like dreams, are subject to interpretation, whose gaps and transformations are

as revealing as any fiction of wholeness promised by their recovery. Memories are not stored for eventual retrieval, like buried treasure, or skeletons in a closet, or information on a computer's hard drive; they subtend momentary experience like the multiple layers of palimpsest, and can be seen only in relation to the present.

Sue Williams says of *IRRESISTIBLE*: "It's not really like an artwork in that it doesn't 'wander off.' It's a clear memory from the not-too-distant past." She's referring to the work's "literal" quality: the fact, for example, that it was cast from a living body. All the quotes she used were things people once said to her. And on one terrible occasion she found herself in that position.

Are "recovered" memories accurate reconstructions of actual events from the patient's past? Can a sculpture function "like a memory" once it has been placed in a public and artistic context? What is constructed, and what is real? Or does this uncertainty and confusion mean that we are roving about the terrain of trauma, with its shattering effect upon identity and the capacity to separate truth from fantasy?

Exactly one hundred years earlier, in another fin de siècle, the American feminist and writer Charlotte Perkins Gilman published a gothic horror story called *The Yellow Wallpaper*. The story was drawn from Gilman's experience. Before she entered public life, Gilman had been a young wife and mother suffering from literary aspirations and postpartum depression. Dr. S. Weir Mitchell, the leading "nerve specialist" of the day, prescribed for her a cure of absolute rest and total creative inactivity. This regime nearly drove her insane.⁵

The first-person narrator of *The Yellow Wallpaper* is a young mother, married to a doctor, who has himself prescribed rest for her nervous disorders. Deprived of distraction and confined to the bedroom of a house they've rented for the summer, she becomes increasingly intrigued and troubled by a pattern she begins to discern in the wallpaper that surrounds her.

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin. It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide—plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard-of contradictions. The color is repellent, almost revolting; a smoldering, unclean yellow.⁶⁾

The wallpaper teases her to make sense of it; its uncertain forms exist on the border of legibility. It disturbs her precisely because she cannot quite identify its shapes and pattern. Its yellow color reeks of bodily excrescences and a putrid animality. But the narrator determines that she

...will follow that pointless pattern to some sort of conclusion... this thing was not arranged on any laws of radiation, or alternation, or repetition, or symmetry, or anything else that I ever heard of.

...Looked at in one way each breadth stands alone, the bloated curves and flourishes—a kind of “debased Romanesque” with delirium tremens—go waddling up and down in isolated columns of fatuity. But on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase.⁷⁾

Gradually, beneath these grotesque and lurid forms, an underpattern emerges: the shadowy figure of a woman rattling the bars that confine her. Yet, just as the narrator sees the wallpaper's biomorphic forms coalesce in the frighteningly literal figure of a woman, she sinks definitively into madness, tearing down the wallpaper and circling the room on all fours like a caged animal.

Sue Williams says that in her new paintings she's been struggling to shift her work “away from the literal.” But the narrator of *The Yellow Wallpaper* might still recognize some of the forms she is using. These large and exuberant canvases look like road maps to a psychosexual geography. They're filled with droopy things—tails, bows, penises, and breasts—and grabby things—hands, feet, fingers, and toes. Their moral temperature hovers somewhere around

a cold sweat. Yet we should be wary of assigning them any too-precise meaning for, densely beautiful, they defy and confound the viewer at the limits of sense.

And yet, for all their strangeness, their terrain is oddly familiar. Consider *SUNBATHERS IN BUTTSVILLE* (1997): Its bright yellows and golds are abjectly cheerful. All its orifices are ringed with painful creases, and its distended navels are girded with pathetic fringes, like the ruffles on women's bathing suits designed to hide their spreading midriffs. Everything in this jumble of body parts drips. Or *NIGHTLIGHT* (1996): Its thin and wiggly penises are adorned with flounces, as women in puffy-sleeved dresses spread their flared skirts to reveal udder-like extrudescences, or bend over pots, wearing plaid aprons over a single, protruding breast. In *BIG AND MULTI-COLORED* (1996), tentacle-like fingers grip limp penises, women in little-girl bows and dresses sport grotesque paunches, secreting vulvae and sagging breasts. The canvases become more layered, more complex. A recent series is painted on fabric that has been rubberized, and printed with pseudo-Rococo images of courtly ladies and gentlemen in gardens and at picnics. Lines swirl over them in a host of unidentified drips, stains, and orifices.

Williams's aesthetic territory is still the intimate realm of sexual tension and domestic horror. Her imagery is often drawn from the iconography of 1950s femininity: spike heels, pointy shoes, bows, aprons, flared skirts, bed ruffles, antimacassars, and flanges. It was a time when women took to dressing up their furniture as they immolated themselves on the twin altars of femininity and domesticity. A generation of women associate this period with their mothers, and a certain revulsion for the maternal body appears repeatedly in these canvases. It was also the period of heroic abstraction in American painting, and these works also negotiate with that formal legacy.

Any appendage is potentially vulnerable and silly. Dress up a penis in a skirt or bow, and it's bound to look pathetic; breasts, whether pert or droopy, tend to invite commentary; toes and fingers can seem strangely independent of the body. Our corporeal extrusions sometimes appear mere afterthoughts of the Creator, like a ruffle added to a bed. Babies know

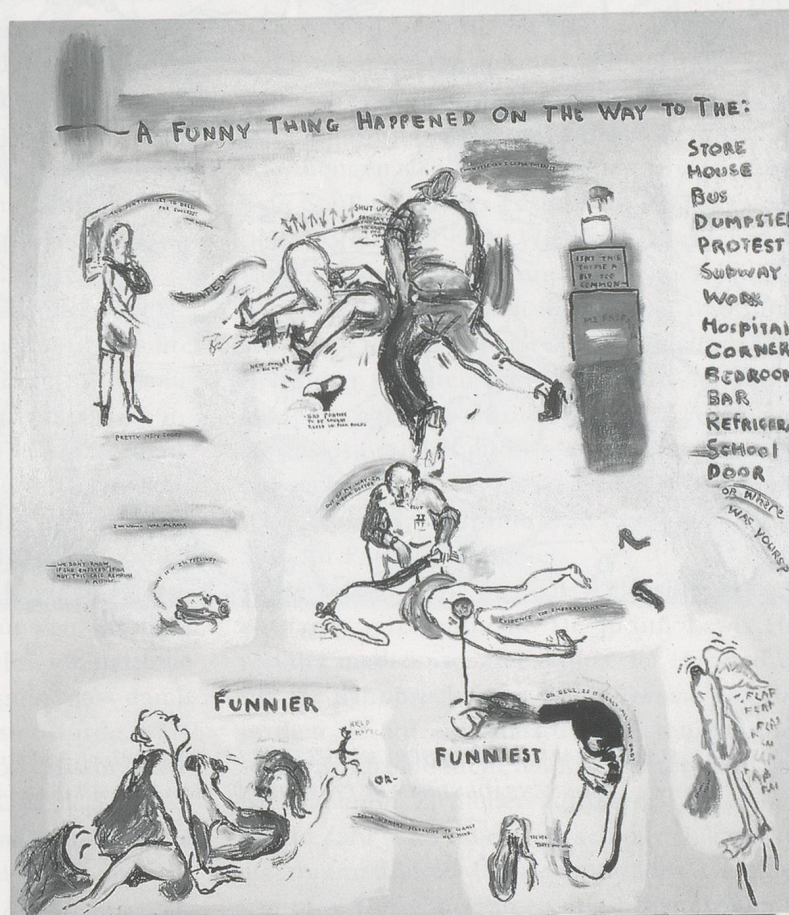
how to play with them; adults tend to forget just how much fun they can be. Filled with the frenetic, automatic energy of sex, Williams' elaborate webs seem like vast abstract tissues of unconscious material being woven in someone's head. To make private traumas public can sometimes seem to be a strangely

depriving experience for what remains of a sense of self. Williams says that when she's alone with herself she sometimes gives herself "the willies," but by transforming these neuroses into high-spirited aesthetic practice she has found a way of giving them to us instead.

- 1) "With my burnt hand I write about the nature of fire." Cited in: Ingeborg Bachmann, *Malina*, trans. Philip Boehm (New York: Holmes & Meier, 1990), p. 58 (source unknown).
- 2) I'd feel more comfortable rehearsing the lines of this long-standing feminist debate if Sue Williams herself had not painted an explicit parody of these positions, in *ARE YOU PRO-PORN OR ANTI-PORN?* (1992), which shows a smiling woman artist being drawn and quartered, while beneath her, pro- and anti-porn positions are represented by rutting and lame horses, respectively.
- 3) Dr. Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery* (New York: Basic Books, 1992), p. 28; as quoted in: Elaine Showalter, *Hystories* (New York: Columbia University Press, 1997), p. 144.

- 4) The False Memory Syndrome Foundation's first annual meeting took place at Valley Forge (a symbolic choice of location?) in April 1993. See Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995), p. 121.
- 5) See Charlotte Perkins Gilman, "Why I Wrote 'The Yellow Wallpaper,'" in: *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, ed. Ann J. Lane (New York: Pantheon Books, 1980), pp. 19-20.
- 6) Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (New York: The Feminist Press, 1973), p. 13.
- 7) *ibid.*, p. 20.

SUE WILLIAMS,
A FUNNY THING HAPPENED, 1992,
 acrylic on canvas, 48 x 42" /
ETWAS MERKWÜRDIGES GESCHAH,
 Acryl auf Leinwand, 122 x 106,7 cm.





SUE WILLIAMS, *SUNBATHERS IN BUTTSVILLE, N.J.*, 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" /
SONNENBADENDE IN BUTTSVILLE, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.

LESLIE CAMHI

Häuslicher

Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu¹⁾

Horror

Als ich vor ein paar Jahren in einem grösseren Museum nichtsahnend um die Ecke bog, wäre ich um ein Haar mit der weissen Gipsskulptur einer Frau zusammengestossen. Zusammengekauert wie ein Fötus lag sie auf dem Boden, mit einem blaugeschlagenen Auge, die Hand schützend vorm Gesicht und ihr nackter Körper übersät mit Fussabdrücken, abgeschlagenen Stellen, Anschuldigungen und Statistiken. «Da, schau her, wozu du mich getrieben hast.» «Ich glaube, du brauchst das (Mom).» «Lieben heisst verzeihen.» Ich wollte mich nicht damit anfreunden. Es tat weh; es war schrecklich; es war krude; es war traurig. Aber die Skulptur weckte Erinnerungen.

Als Sue Williams *IRRESISTIBLE* (Unwiderstehlich, 1992) in einer New Yorker Galerie ausstellte, brachte sie neben der Arbeit ein kleines Schild an, das die Besucher bat, die Skulptur nicht zu misshandeln. «Sie wirkte wie aus Gummi. Einmal kam ein Mann herein und versetzte ihr einen Fusstritt», erzählt Williams.²⁾ War er von feministischen Pornographiegegnerinnen losgeschickt worden, die der Meinung sind, dass die Darstellung von Gewalt gegen Frauen nur noch mehr Gewalt provoziert? Für wen war diese Arbeit «unwiderstehlich»? Auch auf Frauen hatte sie eine starke Wirkung. Manche beklagten, dass damit der Opfermentalität Vorschub geleistet würde, während sie bei anderen eine Flut von Missbrauchs-

geschichten auslöste. «Selbst das Modell fing an zu erzählen, wie es von Männern missbraucht worden war, während es in dieser Stellung verharrte und ich den Abdruck vorbereitete.»

Dass Geschichten mit der Körperhaltung zu tun haben, wird in Williams' frühen Arbeiten deutlich. Die Frauen sind gewöhnlich gebückt: Sie knien, um unter einer Toilette aufzuwischen; kauern, um den Kopf eines Neugeborenen aus sich herauszupressen, oder beugen sich mit hängenden Brüsten über «das tiefe Spülbecken des Lasters» in *THE LOW SINK OF DEBAUCHERY* (1991). Wie jene unerschrockenen, frühen Varietékünstlerinnen stellt auch Williams das Groteske des weiblichen Körpers dar und führt dem Publikum dessen «niedere» Eigenschaften vor. Manche dieser Arbeiten sind auf sinistre Art wahnsinnig komisch, aber durch die wütenden Polemiken, die sie auslösten, blieben ihre subtileren Qualitäten oft unbeachtet: der turbulente Strich, der komödiantische Einsatz von Ironie und Understatement, der Sinn für Parodie und Spiel.

Im selben Jahr, in dem Williams' *IRRESISTIBLE* entstand, veröffentlichte Dr. Judith Lewis Herman von der medizinischen Fakultät der Harvard University ihr bahnbrechendes Buch *Trauma and Recovery*, in dem sie aufzeigt, dass die meisten posttraumatischen Syndrome nicht bei Kriegsveteranen, sondern bei Frauen im Zivilleben auftreten.³⁾ Eine überwältigende Zahl von Frauen betrachtet sich ganz konkret als traumatisierte Überlebende des Geschlechterkampfes. Herman zählt zu den bekanntesten Vertre-

LESLIE CAMHI ist Schriftstellerin und Kulturkritikerin mit den Themen Feminismus, Psychoanalyse und bildende Kunst. Sie lebt in New York und schreibt zur Zeit Antimemoiren.

terinnen einer Richtung, die mit der Reaktivierung von Kindheitserinnerungen arbeitet und Frauen ermutigt, in der Therapie Missbrauchserfahrungen, die sie als Kinder gemacht haben, zu rekonstruieren (und häufig auch den Täter zu konfrontieren). Was durch diese explosive Methode zutage gefördert wurde, blieb nicht in den Sprechzimmern der Therapeuten, sondern stand bald auch in Gerichtssälen und im Fernsehen zur Debatte. Die Gegenreaktion liess nicht lange auf sich warten. Die Eltern von inzwischen erwachsenen Kindern, welche sich in der Therapie an Szenen von extremem Missbrauch erinnerten, gründeten noch im selben Jahr die «False Memory Foundation», um dieser Unterminierung der «Werte der Familie» entgegenzutreten.⁴⁾

Für einen Psychoanalytiker gibt es aber keine «falschen» Erinnerungen, sondern nur solche, die wie Träume interpretiert werden müssen, wobei Lücken und Transformationen mindestens so aufschlussreich sind wie das allenfalls rekonstruierbare Bild des ursprünglichen Sachverhalts. Erinnerungen werden nicht aufbewahrt, damit sie nach Bedarf wieder hervorgezaubert werden können wie ein vergrabener Schatz, eine Leiche im Keller oder Informationen auf der Festplatte eines Computers. Sie liegen vielmehr wie die Schichten eines Palimpsests jeder aktuellen Erfahrung zugrunde und können nur in Verbindung mit der Gegenwart sichtbar werden. Sue Williams sagt von IRRESISTIBLE: «In dieser Hinsicht ist es gar kein richtiges Kunstwerk; es ist nicht losgelöst, sondern eine deutliche Erinnerung aus einer nicht allzu fernen Vergangenheit.» Sie meint damit den «realistischen» Charakter der Arbeit: die Tatsache, dass der Abguss von einem lebenden Körper stammt; dass alle verwendeten Zitate authentisch waren, Sachen, die wirklich gesagt worden waren, und dass sie auch selbst einmal in dieser scheusslichen Lage gewesen war.

Sind wiedergefundene Erinnerungen genaue Rekonstruktionen von Ereignissen, die sich in der Vergangenheit des Patienten abgespielt haben? Kann eine Skulptur noch als Erinnerung funktionieren, wenn sie in einen öffentlichen und künstlerischen Kontext gestellt wird? Was ist konstruiert und was real? Oder ist diese Ungewissheit und Verwirrung nur die Folge davon, dass wir uns auf einem Terrain

traumatischer Erfahrungen bewegen, wo sowohl die Identität wie die Fähigkeit, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, in Frage gestellt sind?

Vor genau hundert Jahren, also ebenfalls kurz vor einer Jahrhundertwende, hat die amerikanische Feministin und Schriftstellerin Charlotte Perkins Gilman eine Horrorgeschichte mit dem Titel *Die gelbe Tapete* veröffentlicht. Gilman schöpfte aus ihrer eigenen Erfahrung. Bevor sie mit ihrem Werk an die Öffentlichkeit trat, war Gilman eine junge, von literarischem Ehrgeiz und einer postnatalen Depression geplagte junge Ehefrau und Mutter. Dr. S. Weir Mitchell, der damals führende «Nervenarzt», verschrieb ihr eine Kur, die aus absoluter Ruhe und dem Verzicht auf jede künstlerische Tätigkeit bestand. Diese Behandlung trieb sie beinahe in den Wahnsinn.⁵⁾

Die Ich-Erzählerin in *Die gelbe Tapete* ist eine junge Mutter und Ehegattin eines Arztes, der ihr Ruhe verordnet, um ihre nervösen Störungen zu heilen. Jeglicher Unterhaltungs- und Zerstreuungsmöglichkeiten beraubt, im Schlafzimmer eines vorübergehend gemieteten Sommerhauses eingesperrt, wird sie von dem Muster der Tapete dieses Zimmers in Bann gezogen und lässt sich davon immer mehr faszinieren und verstören.

*Eines dieser ausladenden, flammenden Muster, das sich gegen jeden Kunstsinn vergeht. Es ist so verblasst, dass es das nachzeichnende Auge verwirrt, so weit sichtbar, dass es fortwährend irritiert und zur Betrachtung reizt, und sooft du den schwunglosen, vagen Kurven ein wenig folgst, begehen sie plötzlich Selbstmord – stürzen ab in grässlichen Winkeln, zerstören sich in beispiellosen Widersprüchen. Die Farbe ist abstossend, fast widerlich, von schwelendem, fahlem Gelb, durch das langsam wandernde Sonnenlicht seltsam verblichen.*⁶⁾

Die Tapete reizt sie, einen Sinn herauszulesen; die vage Zeichnung ist an der Grenze zur Lesbarkeit. Quälend ist vor allem, dass sie die Formen und Muster nie ganz entziffern kann. Die gelbe Farbe stinkt nach Körperbeulen und tierischen Widerlichkeiten. Aber die Erzählerin will diesem sinnlosen Muster folgen, bis sie zu einem Ergebnis gelangt:

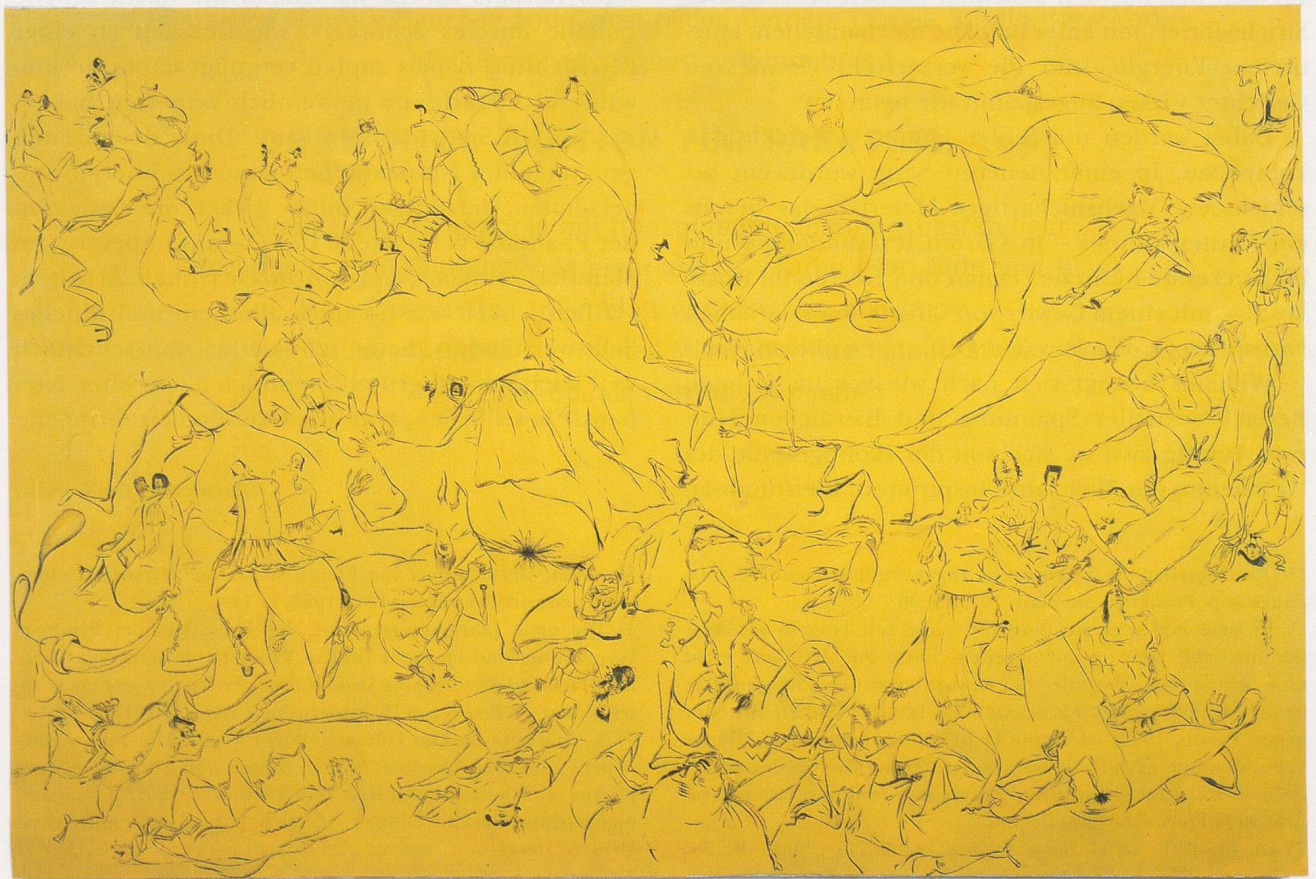
In einer Weise, wenn ich es recht betrachte, ist jede Bahn eine Einheit für sich, die geblähten Kurven und Schnörkel – heruntergekommene Romanik im delirium tremens – ziehen sich in getrennten Säulen der Einfältigkeit im Watschelgang hinauf und hinunter. Andererseits aber haben sie eine diagonale Verbindung, und die ausladenden Kurven verschwimmen in grossen, schiefen Wellen optischen Grauens, wie eine wild heranwogende Masse Seetang.⁷⁾

Allmählich wird unter den grotesken, grellen Formen eine Art Grundmuster sichtbar: die verschwommenen Umrisse einer Frau, die an den Stäben ihres Gefängnisses rüttelt. Doch als die pflanzlich anmutenden Formen der Tapete für die Erzählerin zur erschreckend konkreten Gestalt einer Frau gerin-

nen, wird sie endgültig wahnsinnig, sie reisst die Tapete von den Wänden und kriecht wie ein Tier im Käfig auf allen vieren im Zimmer herum.

Sue Williams sagt, sie habe sich in ihren neuen Bildern vom allzu Realistischen lösen wollen. Aber einige der Formen, die sie verwendet, könnte die Erzählerin von *Die gelbe Tapete* vielleicht doch noch erkennen. Ihre grossen, üppigen Leinwände gleichen Strassenkarten einer psychosexuellen Landschaft. Darin gibt es reichlich Schlanges – Schwänze, Schleifen, Penisse und Brüste – und Zupackendes – Hände, Füsse und Zehen. Alles scheint in Angstschweiss gebadet. Doch sollten wir uns hüten, den Bildern eine allzu präzise Bedeutung verleihen zu wollen, denn in ihrer komplexen Schönheit provozieren

SUE WILLIAMS, TWO LARGE TOES, 1996, oil on canvas, 72 x 108" / ZWEI GROSSE ZEHEN, Öl auf Leinwand, 183 x 274 cm.



und verwirren sie den Betrachter über das verstandesmäßig Benennbare hinaus.

Trotz dieser Befremdlichkeit kommen uns die Bilder merkwürdig bekannt vor. Zum Beispiel *SUN-BATHERS IN BUTTSVILLE* (Sonnenbadende in Buttsville, 1997): Die leuchtenden Gelb- und Goldtöne sind auf grässliche Art fröhlich. Um alle Öffnungen legen sich schmerzhaft Falten, und die hervorquellenden Nabel haben jämmerliche Fransen, sie wirken wie Rüschen an Badeanzügen, die allzu üppige Formen kaschieren sollen. Oder *NIGHTLIGHT* (Nachtlicht, 1996): Hier sind die dünnen, wackligen Penisse von Volants umgeben, während Frauen in Puffärmelkleidern ihre weiten Röcke heben und euterähnliche Beulen enthüllen oder sich in karierten Schürzen, unter denen eine Brust hervorlugt, über Töpfe beugen. Finger wie Fangarme umklammern in *BIG AND MULTICOLORED* (Gross und bunt, 1996) schlafte Penisse; Frauen in Schleifchen und Jungmädchenkleidern schieben groteske Wänste und Hängebrüste vor sich her, aus den Scheiden fließen Sekrete. Der Strich vibriert mit einer beinahe mechanischen, kinetischen Energie, und die verzerrten, clownesken Gesichter wirken angespannt wie beim Sex.

Dabei werden die Bilder immer vielschichtiger, komplexer. In einer neueren Serie wurde ein beschichtetes, wachstuchartiges Material, das bereits ein Muster aufwies – in Gärten lustwandelnde und picknickende höfische Damen und Herren im Rokostil –, mit einem Gewirr von Linien, unerklärlichen Farbspritzern, Flecken und Öffnungen überzogen.

Williams bewegt sich nach wie vor im intimen Bereich sexueller Spannung und häuslichen Horrors. Häufig lässt sie sich von der Ikonographie des Weiblichen der 50er Jahre inspirieren: Bleistiftabsät-

ze, spitze Schuhe, Schleifen, Schürzen, weite Röcke, gerüschte Bettdecken, Sofaschoner und Bortenzierat. Frauen pflegten damals ihre Möbel mit Deckchen und Nippes zu dekorieren und sich selbst auf dem Doppelaltar der Weiblichkeit und Häuslichkeit zu opfern. Eine ganze Generation von Frauen verbindet diese Zeit jedoch mit ihren Müttern, und eine gewisse Abneigung gegen den mütterlichen Leib lässt sich auch an diesen Bildern ablesen. Es war aber auch die Zeit der heroischen Abstraktion in der amerikanischen Malerei, und die Arbeiten setzen sich mit diesem formalen Erbe auseinander.

Jeder Appendix ist potentiell verletzlich und lächerlich. Wenn man einem Penis ein Kleidchen anzieht oder ein Schleifchen umbindet, wird er immer jämmerlich aussehen; Brüste, ganz gleich ob fest oder wabbelig, fordern immer irgendwelche Kommentare heraus, und Zehen oder Finger führen oft ein seltsames, vom übrigen Körper unabhängiges Eigenleben. Die Protuberanzen und Anhängsel unseres Körpers wirken manchmal wie nachträgliche Einfälle unseres Schöpfers, wie Rüschen an einer Bettgarnitur. Babies zupfen vergnügt daran herum, während Erwachsene gewöhnlich vergessen haben, was für ein Spass das sein kann. Diese detailfreudigen, mit einer automatischen sexuellen Energie aufgeladenen, netzartigen Bilder wirken wie riesige, in der Phantasie geflochtene Gewebe aus unbewusstem Material. Williams sagt von ihren frühen Arbeiten: «Öffentlichkeit war für mich alles, ein individuelles Selbstverständnis hatte ich kaum, wahrscheinlich weil mich schnell gruselt, wenn ich allein bin.» Nun hat sie beschlossen, uns das Gruseln beizubringen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Ohne Quellenangabe zitiert in: Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, S. 96.

2) Es fiel mir sehr viel leichter, diese seit langem geführte feministische Debatte aufzugreifen, hätte Sue Williams nicht eine eindeutige Parodie der entsprechenden Standpunkte gemalt: In *ARE YOU PRO-PORN OR ANTI-PORN?* (Sind Sie für oder gegen Porno, 1992) wird eine lächelnde Künstlerin an Pflöcke gebunden und gevierteilt, während unter ihr die Positionen der Befürworter und Gegner der Pornographie durch lahme bzw. brünstige Pferde dargestellt sind.

3) Dr. Judith Lewis Herman *Trauma and Recovery*, Basic Books, New York 1992, S. 28 (deutsch: *Die Narben der Gewalt*, Kindler,

München 1994), zitiert von Elaine Showalter, *Hystories*, Columbia University Press, New York 1997, S. 144.

4) Die erste Jahresversammlung der False Memory Syndrom Foundation fand im April 1993 in Valley Forge statt. Vgl. dazu: Ian Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press 1995, S. 121.

5) S. Charlotte Perkins Gilman, "Why I wrote 'The Yellow Wallpaper'", in: *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, hrsg. v. Ann J. Lane, Pantheon Books, New York 1980, S. 19–20.

6) Charlotte Perkins Gilman, *Die gelbe Tapete*, Frauenoffensive, 1978, S. 10–11.

7) Ebenda, S. 17.

EDITION FOR PARKETT

SUE WILLIAMS

UNTITLED (EDITION FOR PARKETT), 1997

Three-layer lithograph on transparent archival Mylar, each image-layer printed in a different color on a separate loose sheet, 10 x 16½".

Printed by Maurice Sanchez and James Miller, Derrière l'Etoile Studio, New York.

Edition of 60, signed and numbered

OHNE TITEL (EDITION FÜR PARKETT), 1997

Dreilagige Lithographie auf transparenter, alterungsbeständiger Mylarfolie, jede Bildschicht in einer anderen Farbe (Rot, Grün und Blau) auf separates Folienblatt gedruckt, 25,5 x 42 cm.

Gedruckt bei Maurice Sanchez und James Miller, Derrière l'Etoile Studio, New York.

Auflage: 60, signiert und nummeriert



