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

Artikel: Jean-Luc Mylayne : cosmologer = der Kosmologe

Autor: Cooke, Lynne / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680573

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: 09.08.2025

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

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.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 100, OCTOBRE À FÉVRIER 1993, D2¹. (Detail)

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. Matting 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 distance. 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, D2[1], 50 x 50 cm, 19⅝ x 19⅝".

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 113, MARS AVRIL MAI 1992, 63 x 63 cm / 24¾ x 24¾".

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 eindrückliches 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 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-

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

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 Bildern 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 Lebhafte 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. 117, JANVIER 1991 À AOÛT 1992, 128 x 128 cm / 50⅜ x 50⅜". (Detail)

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 100, OCTOBRE À FÉVRIER 1993, D3², 50 x 50 cm / 19⅝ x 19⅝".

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 / 72⅞ x 72⅞".

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 Liebenswürdigkeit 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)

Page 113 / Seite 113: JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 4, JUIN JUILLET AOÛT 1979, 120 x 160 cm / 47¼ x 63".

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 93, AOÛT 1990 À MARS 1991, 135 x 135 cm / 53⅛ x 53⅛".