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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

Artikel: Jean-Michel Othoniel : the interpretation of desires = Jean-Michel Othoniel : die Interpretation von Wünschen

Autor: White, Edmund / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679796

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: 09.01.2026

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

JEAN-MICHEL OTHONIEL

EDMUND WHITE

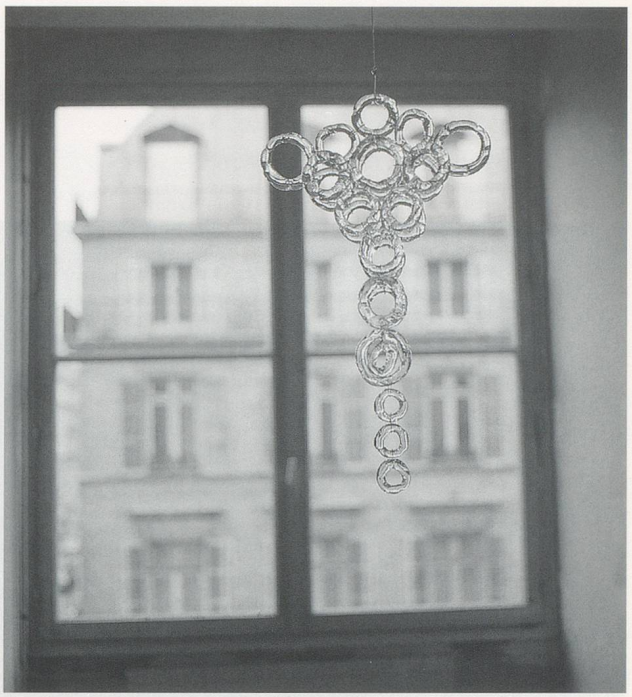
THE INTERPRETATION OF DESIRES

During the last three months of 1997 Jean-Michel Othoniel exhibited crystal works at the Musée des arts décoratifs in Paris. In a raw space, in the process of being converted into a new gallery, these luxurious necklaces and harnesses shimmered in the changing light against a background of concrete walls scrawled with instructions to the builders, exposed electric wires and torn-up parquet floors. On one side the fourth-storey windows give on to the rooftops of the rue de Rivoli and, on the other, they look down on the inner courtyard of the Louvre. In a perfect crystal ball the Louvre was suspended upside down, resembling those spheres in a Matsys painting that refer the viewer to an "offstage" object not otherwise within the range of vision.

As Othoniel explained to me, that one perfect globe is an anomaly. Most of his crystal objects are imperfect, which is a quality hard to achieve. "Crystal is like water—it forms in symmetrical drops. What I wanted were irregular or damaged elements. I'd make them in terra cotta first, then hand them over to a master glass blower, Oscar Zanetti, in Murano. For him it was a real challenge to reproduce these imperfect forms, and he was forced to invent new techniques. For instance, glass has a memory. If you 'wound' a molten ball of glass by cutting into it or by otherwise making an indentation, it heals but later, when the glass cools, the wound will reappear. Zanetti used these wounds to realize some of the forms I was after."

Othoniel strung his giant beads with their baroque irregularities not on thread but wire, interwoven with the sort of strip lights that indicate the exits along the aisles of an airplane. These necklaces hang from an industrial hook touching or, in the case of one extra-long necklace, even pooling on the floor. As the natural light dies in the evening or fades behind a cloud, the inner lights of the crystals glow more strongly. One of the pieces is a harness made out of open circles of clear crystal. Sadomasochists wear such harnesses fashioned out of warm, flexible leather and cold, rigid metal rings, both materials sturdy and functional. Here the material, crystal, is fragile, unyielding—more an idea or a model of a harness than a practical piece of apparel. Another piece is a red and amber pendant that droops in a way suggestive of a full condom, or of the penis itself. A red bead is a rough parody of the traditional Valentine's Day symbol; aubergine-colored crystal takes the form of three small eggplants. The red is derived from gold leaf, the clear crystal from silica; and all the other colors are drawn from earth pigments, a transformation of the humble soil into airy transparency that must appeal to Othoniel's alchemical side.

EDMUND WHITE lives in Paris. His most recent novel is *The Farewell Symphony* published in 1997 by Alfred A. Knopf, New York.



JEAN-MICHEL OTHONIEL, LE HARNAIS,
November–December 1997, Musée des arts décoratifs, Paris.
(PHOTO: Franck Guignochau)

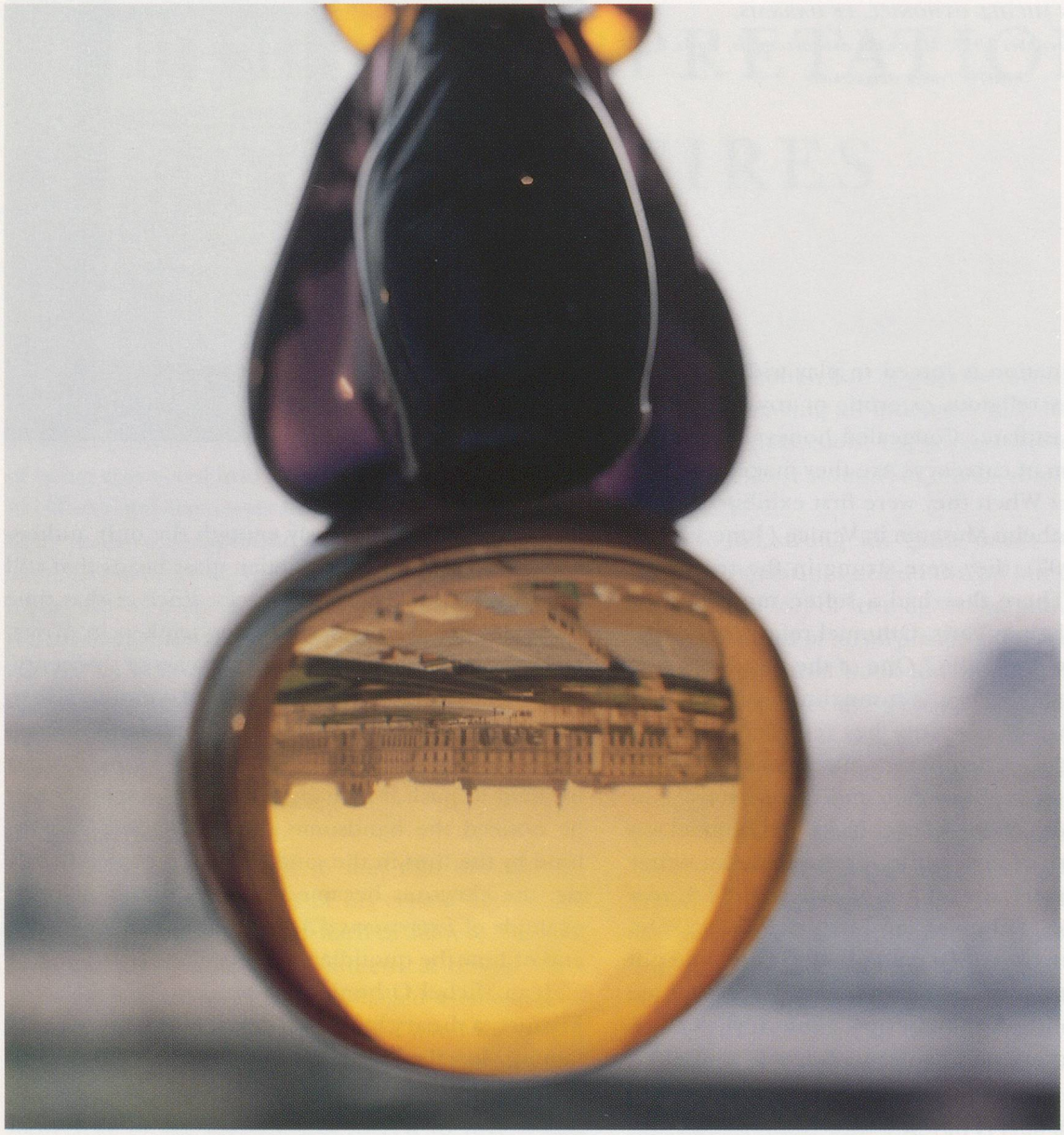
The imagination is forced to play with these objects. Are they religious or erotic or royal finery? A warrior's breastplate? Congealed honey? Are they a primitive form of currency? Are they magical objects in a fairy tale? When they were first exhibited at the Peggy Guggenheim Museum in Venice (June 11–November 9, 1997), they were strung in the trees over the garden. There they had a softer, more bucolic appearance than in Paris. Othoniel refers to the garden as a "closed seraglio." One of the necklaces dangled directly above Peggy's stone throne with its Byzantine motifs. In any event, they represented a rare incursion of the contemporary into a permanent collection devoted to abstraction and surrealism.

The first conversation I ever had with Othoniel was about the turn-of-the-century proto-surrealist writer Raymond Roussel, the author of *Impressions d'Afrique* and *Locus Solus;* Othoniel and I met at a dinner soon after the rediscovery of a trunk that Roussel had put into storage seventy years earlier and that contained many unpublished manuscripts. Othoniel, who is currently working on a fantastic Rousselian CD-ROM machine for the Bibliothèque Nationale which will produce unique books programmed by the visitors to the library, is a fanatical admirer of the eccentric writer, and some of the objects in his new show made me think of Roussel's bizarre contraptions.

When I mentioned that the necklaces reminded me of African cowrie shell necklaces or Indian *wampum,* he said that curiously enough the only authentic eighteenth century Venetian glass beads that still exist appear in African necklaces, since at that time European merchants were trading trinkets in Africa. Othoniel told me that in the early years of this century a European merchant had offered a motorcycle to a tribal ruler in Africa. The king didn't have the petrol to fuel the motorcycle but once a year he'd order his men to push it by hand through the sand. When he noticed the handsome chevron pattern left behind by the tires in the sand, he had it copied in fabric; the chevrons became the royal motif. A literal example of *Impressions d'Afrique,* we agreed, laughing, and of how the quotidian can become regal.

Jean-Michel Othoniel was born in 1964 in Saint-Etienne, a dreary industrial town not far from Lyon, famous for its illustrated catalogues in the eighteenth and nineteenth centuries and for its mines. His father is an engineer for Schlumberger, his mother a teacher; neither are interested in the visual arts, though both are concerned with civic values and virtues. As luck would have it, Saint-Etienne, a progressive communist-run town, had at that time the second most important collection of contemporary

JEAN-MICHEL OTHONIEL, LE COLLIER OUVERT,
November–December 1997, Musée des arts décoratifs, Paris.
(PHOTO: Franck Guignochau)



JEAN-MICHEL OTHONIEL, LE GRAND COLLIER,
November–December 1997, Musée des arts décoratifs, Paris.
(PHOTO: Franck Guignochau)

art in France (after the Centre Georges Pompidou), directed by Bernard Ceysson, who is still the chief curator. When Othoniel was just seven years old he saw his first art exhibition there; it was a Robert Morris show. Since Saint-Etienne was an industrial center his friends were the children of Italian, Polish and Arab immigrant workers, which perhaps allowed Othoniel to escape the influence of *le bon goût français,* as much an enemy to serious art as deflating English humor and the English fear of pretentiousness.

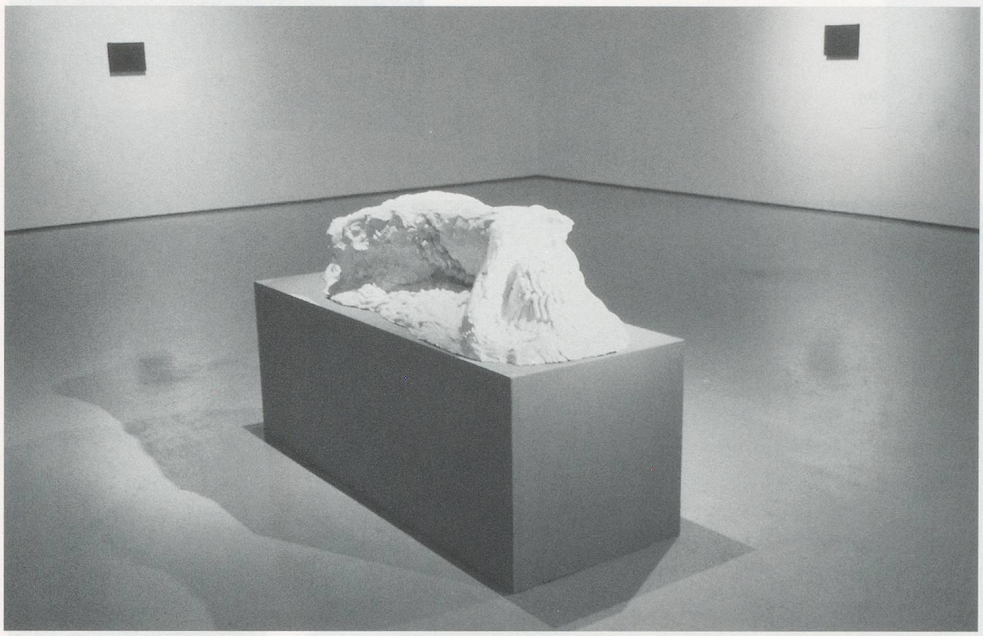
When he was eighteen he left Saint-Etienne for one of the new universities created by Jack Lang, the Ecole des Beaux-Arts at Cergy-Pontoise, an experimental school where students were encouraged to work in many different media, including video, poetry, sculpture, painting, ceramics and performance art, and where they chose the professors they wanted to work with and determined what the work should consist of. Othoniel studied primarily with Jean-Claude Silbermann, one of André Breton's last protégés who in 1965, at the last surrealist exhibition during Breton's lifetime, showed THE CONSUMER, a twelve-foot-high sculpture that had a siren for a head, a cab-radio for a voice and a washing machine endlessly churning paper for a stomach. "I enjoyed working with Silbermann," Othoniel confides, "though I rejected surrealism with its dated imagery, misogyny and homophobia. What I did learn at Cergy-Pontoise was to work in many different media—in fact, not to pay too much attention to the medium itself but to the idea behind it, which links my work to conceptual art and minimalism. My generation, the generation of the eighties, was very dogmatic (now things are much more open, of course); I always rejected this closed-mindedness."

One aspect of Othoniel's openness is his love of collaboration and his desire to reach new audiences. In the summer of 1997, when Paris played host to the Pride parade for all Europe, Othoniel took 750 photographic portraits of random parade participants during an eight-hour period. He had hundreds of red glass bead necklaces from Murano around his neck at the beginning. Like one of those traders in Africa, he gave a necklace to each person he photographed (in the pictures they're all wearing their necklaces). The sheer physical labor of taking so many pictures during such a short period of time was a bit of a marathon for him—a performance piece, if you will. He enjoyed the parade immensely with its mixture of gays, lesbians, drags, straight people, including parents with their children—"a real carnival." He has published twenty of the photos but would like to find a way of presenting all 750. The pictures represent the same spirit of tolerance embodied in Othoniel's new children's book, *Tu peux aimer comme tu veux* (You can love any way you like).

Othoniel has been working with sulfur since 1992, when he presented four versions of an anus at documenta IX, each displayed in a glass case with a mirrored base that allowed the viewer a reflection of the bottom of the object—fingers in an anus or a jade amulet, for instance, or a peacock's feather. All of the objects bore names that are dirty French slang for the anus. One sulfur mound was pierced with darts made out of cut-up playing cards—a reference to Saint Sebastian, a "deviationist saint," by which Othoniel understands a saint invoked to ward off evil, as Sebastian survived the arrows that pierced him.

Sulfur led to one of his most remarkable collaborations in 1993. For some time Othoniel had been digging a hole in the earth and then hollowing out a shape with his hand—a shape he had clearly in mind, though he couldn't see how the piece was coming along. He would then fill the earthen mold with liquid sulfur. When the sulfur was cool and dry he would brush away the earth and reveal the "blind sculpture" he had created—a surprising and novel combination of purpose and accident. Then he decided he wanted to use his whole body to make the mold. He went to the sulfur mines in the Pyrenees, at Lacq, and cooperated with a team of workmen. He stripped naked, burrowed into the earth ("like a worm," as he puts it), holding his breath all the while as he hollowed out the shape of his body. When it was cast in sulfur it resembled the ancient statue of the hermaphrodite in the Louvre, the recumbent form that looks like a girl from behind and a boy from the front. "The workers despise the sulfur with which they work," Othoniel told me. "The mine at Lacq was only discovered in the sixties, it's destroying the natural beauty of the landscape—and it smells like rotten eggs.

JEAN-MICHEL OTHONIEL, L'HERMAPHRODITE, 1993,
self-portrait in ground sulfur, 63 x 27½ x 23⅝" /
Selbstporträt, gemahlener Schwefel, 160 x 70 x 60 cm.



I think it fascinated them that I prized this hated material for its color and light and consistency."

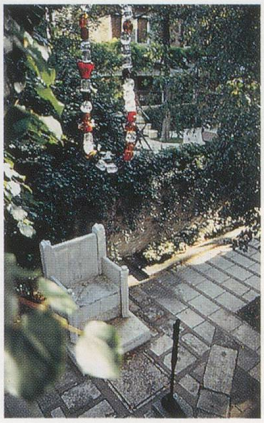
Othoniel enjoyed being naked in front of the laborers, just as at Murano he likes collaborating at the glassworks with men stripped to the waist who must "interpret my desires." No wonder he so admired the "Chambres d'amis" show organized a decade ago by Jan Hoet in Ghent, during which artists were invited to install works in people's houses. Othoniel still recalls Joseph Kosuth's brilliant installation of words and definitions on the walls of a psychiatrist's house.

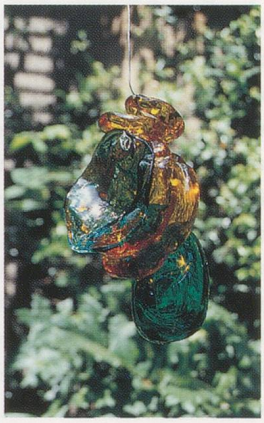
He is an artist who likes breaking down the barriers between genres, but also between genders. When the Centre Georges Pompidou had its big show, "Féminin-Masculin: Le sexe de l'art" in 1995, Othoniel was discouraged by the rigid separation of art by or about men and art by or about women. He also felt uncomfortable with the unsexy distance between the visitors and the works of art. His piece dissolved these categories. It was MY BEAUTIFUL CLOSET, a narrow chamber entered from one room and exiting into another. The door was opened by pushing a button shaped like a male nipple (molds of these have been used elsewhere to stipple canvases with wax dots). The door would then shudder open. Once the visitor entered the corridor the original door would shut and he or she would be brushed against by dancers, male and female, in the dark. "Gay men are used to dark backrooms," Othoniel told me, "so they didn't react. But the female dancers told me they were quickly exhausted by being felt up by straight men." When the far door would open the visitor would see a spotlit pair of trousers and shoes dipped in sulfur and hanging from the roof by a rope.

In yet another piece Othoniel presented a high school class studying classical Greek with a story in French he'd invented about a misogynist pagan priest in ancient times who receives a single spoken sentence in Greek from the oracle. Othoniel asked the students to translate the sentence and told them that all translations, as far as he was concerned, would be equally "accurate." True to his word, he printed each of the widely diverging translations on a

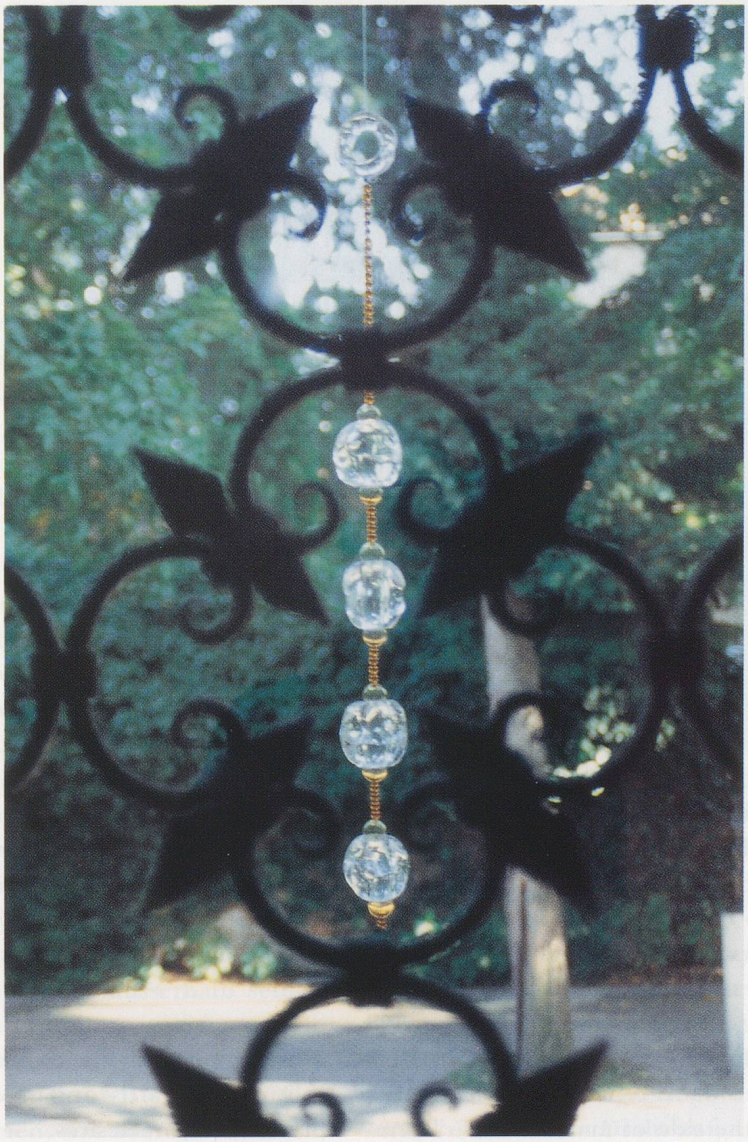
JEAN-MICHEL OTHONIEL, SANS TITRE, 1996,
Murano blown glass / geblasenes Muranoglas.

LE COLLIER CICATRICE, 1997,
Murano glass and crystal (4 pictures, above, below, and on right-hand page) / Muranoglas und -kristall (4 Abb., oben, unten und rechte Seite).



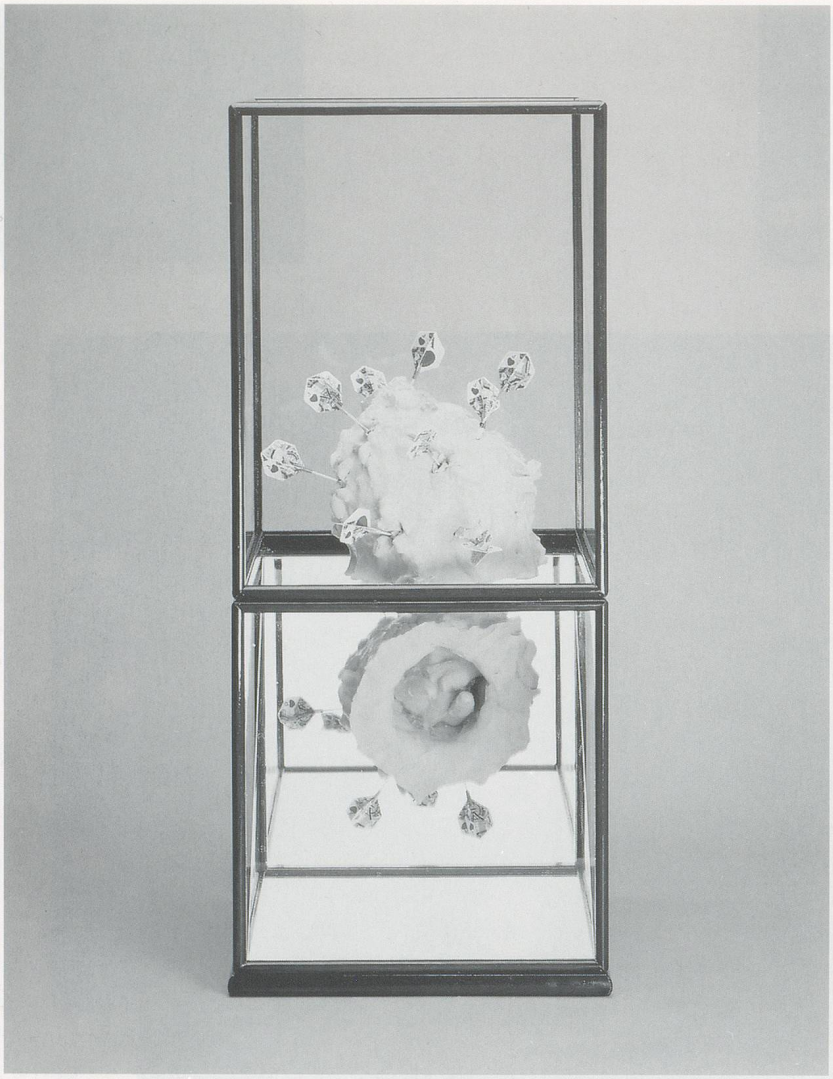


SANS TITRE, 1996,
Murano blown glass / geblasenes Muranoglas.



SANS TITRE, 1996,
Murano blown glass /
geblasenes Muranoglas.

JEAN-MICHEL OTHONIEL, ROSARY, 1997,
Murano glass and crystal, installation at the Peggy Guggenheim Museum, Venice /
ROSENKRANZ, Muranoglas und Kristall.



JEAN-MICHEL OTHONIEL, LA MALA DUERTE, 1992, ground sulfur, small darts, mirror, documenta IX, Kassel, 9⅞ x 9⅞ x 9⅞" / gemahlener Schwefel, kleine Pfeile, Spiegel, 25 x 25 x 25 cm.

separate page in a little book he made. "I think it puzzled them that I did away with the idea of accuracy in such a highly structured academic subject," Othoniel told me.

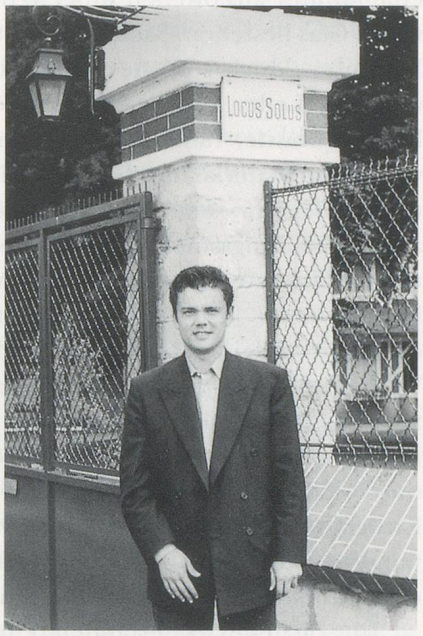
Perhaps one of his most interesting collaborations involved dipping dresses in wax and hanging them from a stage ceiling like giant bellpulls of every color. In one five-minute scene, choreographed by Othoniel himself, the dancers were dressed in the flint paper used on the side of match boxes. There was no light on stage except that provided by the matches the dancers struck on each other's costumes. "I loved working with the living bodies of the dancers," Othoniel told me. "The odor of sulfur was of course an invocation of my sulfur sculptures. But more importantly the dancers brought me out of my solitude as an artist and were able to give a true interpretation of my desires."

Othoniel may believe in collaborations, they may involve people from every walk of life, but every work is generated out of his own powerful desires—as good a place to start as any.

JEAN-MICHEL OTHONIEL

EDMUND WHITE

DIE INTERPRETATION VON WÜNSCHEN



JEAN-MICHEL OTHONIEL, SELF-PORTRAIT AT THE MOMENT OF DISCOVERING "LOCUS SOLUS," 1992 / SELBSTPORTRÄT IM MOMENT DER ENTDECKUNG VON «LOCUS SOLUS».

In den letzten drei Monaten von 1997 zeigte das Pariser Kunstgewerbemuseum – heute unter der innovativen Leitung von Marie-Claude Béaud (der ehemaligen Direktorin der Fondation Cartier und danach des amerikanischen Kulturzentrums) – Jean-Michel Othoniels Glasarbeiten. In einem noch unfertigen Raum, der in eine neue Galerie umgewandelt werden sollte, schimmerten diese prachtvollen Ketten und Monturen in wechselndem Licht vor einem Hintergrund aus nackten Betonwänden, die mit Anweisungen für die Arbeiter vollgekritzelt waren, Kabel lagen herum, und die Parkettböden waren aufgerissen. Die Fenster der vierten Etage gingen auf der einen Seite nach den Dächern der rue de Rivoli, auf der anderen nach dem Innenhof des Louvre. Dieser hing mit dem Kopf nach unten in einer vollkommenen Kristallkugel, vergleichbar mit den Kugeln in den Gemälden von Matsys, die den Betrachter auf einen Gegenstand «hinter der Bühne» aufmerksam machen, einen Gegenstand, der ausserhalb seines Blickfelds liegt.

Othoniel erklärte mir, dass eine vollkommene Kristallkugel ungewöhnlich sei. Die meisten dieser Glasobjekte seien unvollkommen, was aber gar nicht so einfach zu bewerkstelligen sei. «Glas ist wie Wasser – es bildet symmetrische Tropfen. Doch ich wollte unregelmässige oder beschädigte Elemente. Gewöhnlich formte ich die Modelle in Terrakotta vor und gab sie dann dem erfahrenen Glasbläser Oscar Zanetti in Murano. Für ihn war es eine echte Herausforderung, diese unvollkommenen Formen hinzukriegen, und er sah sich gezwungen, neue Techniken zu erfinden. Glas besitzt zum Beispiel ein Erinnerungsvermögen. Verletzt man einen geschmolzenen Glasklumpen, indem man ihn anritzt oder anschneidet, so heilt das zwar schnell, aber später, wenn das Glas erkaltet, erscheint die Wunde wieder. Zanetti benutzte diese Wunden, um die Formen zu erreichen, die ich haben wollte.»

Othoniel hat seine riesigen Perlen mit ihren barocken Unregelmässigkeiten nicht auf einem Strang, sondern auf einem Draht aufgereiht, der mit diesen Neonschlangen verwoben ist, die gewöhnlich auf dem Fussboden eines Flugzeugs den Ausgang markieren. Sie hängen an einem Industriehaken und berühren den Boden oder bilden im Fall einer über-

EDMUND WHITE lebt in Paris. Sein neuster Roman *The Farewell Symphony* erschien 1997 bei Alfred A. Knopf, New York.

langen Kette ein kleines Häufchen auf ihm. Wenn das Licht gegen Abend abnimmt oder eine Wolke die Sonne verdunkelt, glühen die inneren Lichter des Kristallglases um so intensiver. Eine der Arbeiten ist eine Montur aus offenen Ringen, die aus durchsichtigem Glas bestehen. Sadomasochisten tragen solche Monturen, doch sind sie gewöhnlich aus warmem, weichem Leder und kalten, starren Metallringen, beides robuste, funktionelle Materialien. Das hier verwandte Material, das Glas, ist jedoch zerbrechlich und unbiegsam – eher ein Konzept oder ein Prototyp als ein Kleidungsstück. Eine andere Arbeit, ein roter und bernsteinfarbener Anhänger, suggeriert ein volles Kondom – oder den Penis selbst. Eine rote Perle erscheint wie eine krude Parodie des traditionellen Valentinstag-Symbols, des Herzens; auberginefarbenes Glas nimmt die Form von drei kleinen Auberginen an. Das Rot wird aus Blattgold gewonnen, das durchsichtige Glas aus Kieselerde, zu allen andern Farben werden Erdpigmente verwandt – eine Verwandlung gewöhnlicher Erde in luftige Transparenz, die Othoniels alchimistische Seite ansprechen muss.

An solchen Gegenständen entzündet sich die Phantasie. Sind sie religiöser, erotischer oder königlicher Putz? Die Brustplatte eines Kriegers? Kristallisierter Honig? Eine primitive Form von Geld? Magische Gegenstände in einem Märchen? Als sie vom 11. Juni bis zum 9. November 1997 zum ersten Mal im Peggy Guggenheim Museum in Venedig gezeigt wurden, hingen sie in den Bäumen über dem Garten, wo sie weicher, bukolischer als in Paris wirkten. Othoniel sprach von dem Garten als einem «geschlossenen Serail». Eine der Ketten baumelte direkt über Peggys steinernem Thron mit den byzantinischen Motiven. Jedenfalls waren sie ein seltener Einbruch des Zeitgenössischen in eine ständige Sammlung abstrakter und surrealistischer Kunst.

Mein erstes Gespräch mit Othoniel drehte sich um den Schriftsteller Raymond Roussel, den Verfasser von *Impressions d'Afrique* und *Locus Solus,* der um die Jahrhundertwende gelebt und die surrealistische Ästhetik bereits vorweggenommen hatte. Othoniel und ich trafen uns bei einem Essen kurz nach der Entdeckung eines Schrankkoffers, den Roussel siebzig Jahre zuvor zur Aufbewahrung abgegeben hatte und der viele unveröffentlichte Manuskripte enthielt. Othoniel, der zur Zeit an einer phantastischen, für die Nationalbibliothek bestimmten rousselianischen CD-ROM-Maschine arbeitet, die einzigartige, von den Besuchern der Bibliothek selbst programmierte Bücher produzieren soll, ist ein fanatischer Bewunderer dieses exzentrischen Schriftstellers, und manche Objekte seiner neuen Ausstellung erinnerten mich an Roussels bizarre Vorrichtungen.

Als ich erwähnte, dass ich afrikanische Ketten aus Kaurimuscheln oder indianische *Wampums* mit ihnen assoziiere, meinte er, die einzigen, aus dem achtzehnten Jahrhundert übriggebliebenen venezianischen Glasperlen würden merkwürdigerweise noch in afrikanischen Halsketten auftauchen, da die europäischen Händler damals Schmuck gegen Waren eingetauscht hätten. Othoniel erzählte mir, ein europäischer Händler habe zu Beginn des Jahrhunderts einem afrikanischen Stammeshäuptling ein Motorrad geschenkt. Dieser verfügte aber nicht über den nötigen Brennstoff, um die Maschine zu starten, doch liess er sie einmal im Jahr von seinen Männern über den Sand schieben. Als er das hübsche Fischgrätmuster entdeckte, das die Reifen im Sand hinterlassen hatten, liess er es auf Stoff nachdrucken, und die Sparren sind seitdem ein Abzeichen königlicher Würde. Afrikanische Eindrücke im wörtlichen Sinn, stellten wir lachend fest, ein Beispiel dafür, wie das Alltägliche höhere Weihen bekommen kann.

Jean-Michel Othoniel wurde 1964 in Saint-Etienne geboren, einer trostlosen Industriestadt in der Nähe von Lyon. Das Schicksal will es, dass Saint-Etienne, eine fortschrittliche, von den Kommunisten regierte Stadt, einst, nach dem Centre Pompidou, die bedeutendste Sammlung moderner Kunst in Frankreich besass, betreut von Bernard Ceysson, der immer noch Chefkurator ist. Als Othoniel gerade sieben Jahre alt war, sah er dort seine erste Kunstausstellung, Werke von Robert Morris. In dem Industriezentrum Saint-Etienne hatte er sich mit den Kindern italienischer, polnischer und arabischer Gastarbeiter angefreundet, ein Umstand, dem es vielleicht zu verdanken ist, dass Othoniel sich dem Einfluss des guten französischen Geschmacks entziehen konnte, der, ähnlich wie der trockene englische Humor und die Angst der Engländer, prätentiös zu wirken, ein Feind jeder ernsthaften Kunst ist.

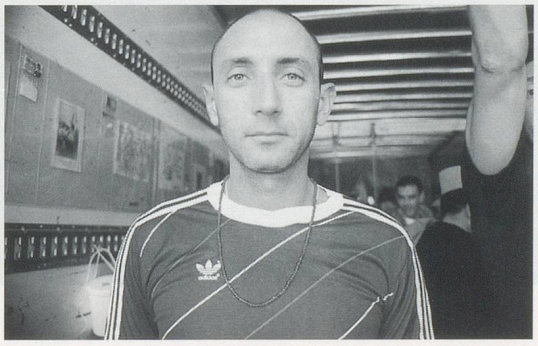
Mit achtzehn verliess Othoniel Saint-Etienne, um sich an einer der neuen, von Jack Lang eingerichteten Universitäten, der Kunsthochschule von Cergy-Pontoise, einzuschreiben, einer sehr experimentierfreudigen Schule, die ihre Studenten ermutigte, sich mit den unterschiedlichsten Medien wie Video, Lyrik, Skulptur, Malerei, Keramik und Performance auseinanderzusetzen und wo sich die Studenten die Professoren, mit denen sie zusammenarbeiten wollten, aussuchten und auch selbst bestimmen konnten, was sie machen wollten.

Othoniel studierte in erster Linie bei Jean-Claude Silbermann, einem von André Bretons letzten Schützlingen, der 1965, auf der letzten noch zu Bretons Lebzeiten stattfindenden surrealistischen Ausstellung eine dreieinhalb Meter grosse Skulptur, DER KONSUMENT, aufgestellt hatte. Statt eines Kopfes besass sie eine Sirene, statt der Stimme ein Taxiradio und statt des Magens eine endlos Papierfetzen herumwirbelnde Waschmaschine. «Ich hab gern mit Silbermann zusammengearbeitet», gesteht Othoniel, «obwohl ich den Surrealismus mit seiner altmodischen Bilderwelt und seiner Frauen- und Schwulenfeindlichkeit ablehnte. Was ich jedoch in Cergy-Pontoise lernte, war, mit unterschiedlichen Medien umzugehen – ja, dem Medium selbst nicht so grossen Wert beizumessen, sondern mich auf die Idee dahinter zu konzentrieren, was mich in die Nähe der Konzeptkunst und des Minimalismus rückt. Meine Generation, die Generation der 80er Jahre, war sehr dogmatisch (inzwischen ist natürlich alles sehr viel offener). Engstirnigkeit war mir schon immer ein Greuel.»

Von Othoniels Offenheit zeugen auch seine Vorliebe für Teamarbeit und sein Wunsch, ein neues Publikum zu erreichen – selbst Leute, die sich noch nie in eine Galerie oder ein Museum verirrt haben. Im Sommer 1997, als Paris die Pride-Parade für ganz Europa willkommen hiess, lichtete Othoniel innerhalb von acht Stunden 750 willkürlich ausgewählte Teilnehmer ab. Anfangs trug er noch Hunderte von Perlenketten aus rotem Muranoglas um den Hals. Wie einer jener Afrika-Händler gab er jedem Abgelichteten eine Kette (auf den Photos tragen auch alle ihre Ketten). Allein die körperliche Anstrengung, in so kurzer Zeit so viele Photos zu machen, war für ihn eine Art Marathon oder eine Performance, wenn man will. Er genoss die Parade mit ihrer bunten Mischung aus Schwulen, Lesben, Transvestiten, Heteros und Eltern mit Kindern – «ein echter Karneval». Zwanzig der Photos hat er veröffentlicht, doch sucht er nach einer Möglichkeit, alle 750 zu zeigen. In den Bildern drückt sich dieselbe Toleranz aus wie in Othoniels neuem Kinderbuch *Tu peux aimer comme tu veux* (Du kannst lieben, wie du willst).

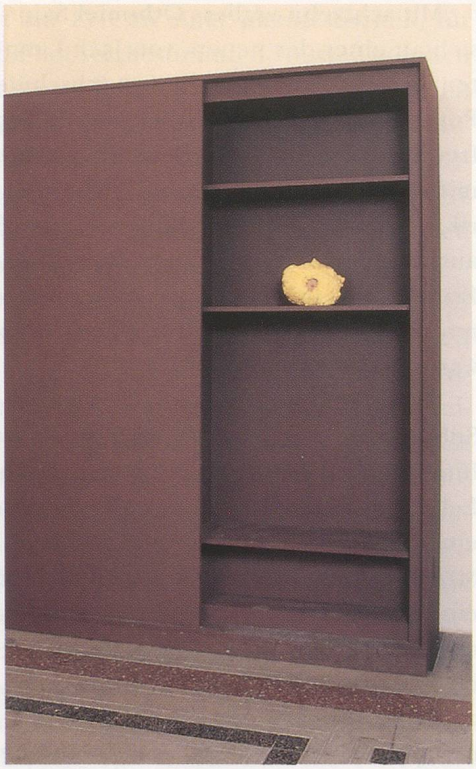
Mit Schwefel arbeitet Othoniel seit 1992, als er vier Versionen eines Anus auf der documenta IX in Kassel ausstellte, jede in einem Glaskasten mit einem Spiegel darunter, so dass der Betrachter die Unterseite des Objekts sehen konnte, etwa einen Finger in einem Anus oder ein Jadeamulett oder eine Pfauenfeder. All diese Gegenstände trugen eine Bezeichnung aus der französischen Fäkalsprache. Ein Schwefelhäufchen war von Pfeilen durchbohrt, die aus Spielkarten ausgeschnitten waren – eine Anspielung auf den heiligen Sebastian, einen «Blitzableiter-Heiligen», wie Othoniel Heilige nennt, die angerufen werden, wenn man ein Unheil von sich abwenden will, vergleichbar mit dem heiligen Sebastian, dem es gelungen war, die Pfeile zu überleben, die sich in sein Fleisch bohrten.

Schwefel führte 1993 zu einer äusserst bemerkenswerten Teamarbeit. Othoniel hatte schon seit längerem damit begonnen, ein Loch in die Erde zu graben, um mit der Hand eine Form auszuhöhlen – eine Form, die er sich genau vorstellte, obwohl er nicht sehen konnte, wie die Arbeit sich entwickelte. Anschliessend goss er dann flüssigen Schwefel in die Erdform. Als sich der Schwefel abgekühlt hatte und trocken war, bürstete er die Erde weg und enthüllte die «blinde Skulptur», die er geschaffen hatte – eine neuartige, überraschende Kombination aus Absicht und Zufall. Später beschloss er, seinen ganzen Körper zu benutzen, um eine Form auszuhöhlen. Er



JEAN-MICHEL OTHONIEL, LE COLLIER CICATRICE, 1997, Porträt anlässlich der Europride-Parade in Paris / portrait at the Europride Parade.

JEAN-MICHEL OTHONIEL, HANGING SCULPTURE, 1994,
trousers and shoes soaked in sulfur, wax hand /
HÄNGENDE SKULPTUR, schwefelgetränkte Hose und Schuhe, Wachshand.



JEAN-MICHEL OTHONIEL,
MY BEAUTIFUL CLOSET, 1994, false closet,
90½ x 63 x 31½ cm /
MEIN SCHÖNES KABINETT, falscher Schrank,
230 x 160 x 80 cm.
(PHOTO: THIERRY BLANDINO)

fuhr in die pyrenäischen Schwefelminen bei Lacq, wo er mit einem Team von Arbeitern zusammenarbeitete; er zog sich nackt aus und kroch in die Erde («wie ein Wurm», so seine Beschreibung), während er mit angehaltenem Atem die Form seines Körpers ausbuddelte. Mit Schwefel ausgegossen, ähnelte diese liegende Figur, die von hinten wie ein Mädchen und von vorne wie ein Knabe aussieht, den antiken Hermaphroditen-Statuen im Louvre. «Die Arbeiter verabscheuen den Schwefel, mit dem sie arbeiten», erklärte mir Othoniel. «Die Mine bei Lacq wurde erst in den 60er Jahren entdeckt; sie zerstört die natürliche Schönheit der Landschaft – ausserdem stinkt es nach fauligen Eiern. Ich glaube, sie waren völlig von den Socken, dass ich mich für dieses von ihnen verachtete Material interessierte, für seine Farbe, seine Helligkeit und Beschaffenheit.»

Othoniel genoss es, nackt vor den Arbeitern zu stehen, so, wie er es auch in Murano genossen hatte, mit den bis zur Taille entblössten Männern in den Glashütten zusammenzuarbeiten, Männern, «die meine Wünsche interpretieren mussten». Kein Wunder, wenn er sich für die *Chambres d'Amis* begeisterte, eine von Jan Hoet ein Jahrzehnt zuvor in Gent organisierte Ausstellung, bei der die Künstler eingeladen waren, ihre Arbeiten in den Häusern von Freunden und Bekannten zu installieren. Othoniel erinnert sich noch an Joseph Kosuths geniale Installation, die Worte und Definitionen auf den Wänden eines von einem Psychiater bewohnten Hauses.

Othoniel ist ein Künstler, der die Schranken zwischen den Gattungen wie auch zwischen den Geschlechtern gerne niederreisst. Als 1995 im Centre Georges Pompidou die grosse Ausstellung «Féminin/Masculin» über Sex in der Kunst gezeigt wurde, fand Othoniel die starre Trennung zwischen Kunst von Männern oder über Männer und Kunst von oder über Frauen enttäuschend. Auch die unsinnliche Distanz zwischen Besuchern und Kunstwerken behagte ihm nicht. In seiner Arbeit lösten sich diese Kategorien auf. Sie hiess MY BEAUTIFUL CLOSET (Mein schönes Kabinett) und bestand aus einem schmalen Zimmer, das man von einem Raum aus betrat und durch einen andern Raum wieder verliess. Die Tür öffnete sich, wenn man einen Knopf in Form einer männlichen Brustwarze drückte (die gegossenen Brustwarzen dienten bei einer anderen Gelegenheit dazu, Leinwände mit Wachs zu betupfen). Ein kurzer Ruck, und die Tür war auf. Wenn der Besucher in dem Durchgangszimmer stand, schloss sich die erste Tür hinter ihm, und er oder sie wurde im Dunkeln von männlichen und weiblichen Tänzern gestreift. «Schwule sind an dunkle Hinterzimmer gewöhnt», meinte Othoniel, daher liessen sie es geschehen. Doch die weiblichen Tänzerinnen erzählten mir, dass sie es schnell satt hatten, von heterosexuellen Männern begrapscht zu werden. «Wenn sich die andere Tür öffnete, sah der Besucher ein mit Spots beleuchtetes Paar Hosen und Schuhe, die in Schwefel getaucht worden waren und an einem Seil von der Decke baumelten.»

In einer weiteren Arbeit stellte Othoniel einer Klasse, die Altgriechisch lernte, auf französisch eine selbsterdachte Geschichte von einem misogynen Priester im Altertum vor, der von einem Orakel einen einzigen griechischen Satz empfing. Othoniel forderte die Schüler auf, diesen Satz zu übersetzen, und sagte ihnen, alle Versionen seien «richtig», was ihn beträfe. Er hielt sein Wort und druckte jede der ganz unterschiedlichen Übersetzungen auf jeweils einer Seite eines kleinen Buches ab, das er zu diesem Zweck angefertigt hatte. «Ich glaube, sie waren ziemlich fassungslos, dass ich bei einer so akademischen Sache das Konzept der Richtigkeit einfach unter den Tisch fallen liess», meinte Othoniel zu mir.

Eine seiner vielleicht interessantesten Teamarbeiten bestand darin, Kleidungsstücke in Wachs zu tauchen, um sie wie riesige, bunte Klingelzüge von der Bühnendecke baumeln zu lassen. In einem fünfminütigen, von Othoniel selbst choreographierten Sketch steckten die Tänzer in jenem rauhen, auf den Seiten von Streichholzschachteln benutzten Papier. Auf der Bühne war kein Licht, ausser dem der Streichhölzer, die die Tänzer an den Kostümen ihrer Nachbarn entzündeten. «Es machte mir Spass, mit den lebenden Körpern der Tänzer zu arbeiten», sagte Othoniel. «Der Geruch nach Schwefel war natürlich eine Reminiszenz an meine Schwefelskulpturen. Wichtiger war jedoch, dass die Tänzer mich aus der Einsamkeit des Künstlers herausholten und eine echte Interpretation meiner Wünsche lieferten.»

(Übersetzung: Uta Goridis)