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

Rubrik: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

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: 08.08.2025

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

Collaborations

Karen Kilimnik,

born 1955 in Philadelphia, PA,
lives and works in Philadelphia /
geboren 1955 in Philadelphia, Pennsylvania,
lebt und arbeitet in Philadelphia.

Malcolm Morley,

born 1931 in London,
lives and works in Brooheaven, NY /
geboren 1931 in London,
lebt und arbeitet in Brooheaven, New York

Ugo Rondinone,

geboren 1963 in Brunnen
(Kanton Schwyz), Schweiz,
lebt und arbeitet in Zürich /
born 1963 in Brunnen, Switzerland,
lives and works in Zurich.

Karen Kilimnik

I can change any perception all the time. Karen Kilimnik

COLLIER SCHORR

The Good, the Bad, and the Awfully Beautiful

Weather is a significant force in the work of Karen Kilimnik. Storms and brushfires. The aftereffects of a good-sized hurricane or maybe a tornado. There is darkness and then there is the sinister afterdark, when the moon makes mist into a textural flashlight. There is fog in the form of dry ice and a blower. A campfire sputters as do lit candles when drops of rain start to fall. All this is mood music. Organs fingered by Vincent Price or Lonely Widows. Led Zeppelin played backwards in a basement rec room. A light burns in the window on the top floor of an otherwise darkened house. But instead of one of the Brontë sisters, it's the younger sister, Princess Stephanie. Sometimes she is out, living it up at a Parisian hot spot, a disco with a strobe light show and plenty of racing-car drivers and bodyguards. Sometimes she is coursing the narrow winding roads of Monaco, looking for her mother's Ghost. And sometimes she just stays home, roaming the endless corridors of her father's palace. She is a sad Princess, like most, but she also knows how to have a good time. She's the youngest and the black sheep. She's not bad, but she'll never be the good sister.

COLLIER SCHORR is an artist and the U.S. editor of *Frieze Magazine*. She shows in the same gallery as Karen Kilimnik.

At times Kilimnik's work seems overwhelmingly dramatic and nostalgic; candles and candelabras float like apparitions, heavy pastels accentuate rays of light and flushed cheeks. At others, it is so modern, so completely contemporary and sarcastic; the details of a model's outfit are meticulously recorded, as is Cindy Crawford's confession to being marketed on the look of the now dead model-star Gia. From books with characters named Melmoth or Udolpho or Ambrosio to the canonical *Wuthering Heights*, to Deborah Turbeville's photos of nightgowned tribes of women, to Andy Warhol's *Frankenstein* and *Dracula*, to Truman Capote's *Other Voices, Other Rooms*, to Robert Smith's *The Cure*, to models with makeup circles under their eyes, rolling around in the shadows of a Gucci advertisement. This is not stuff for the faint at heart; rather it is material for those who understand that shame, evil, and guilt can be endlessly elaborated, that accusations are a place in which weakened egos breed.

In WITCHCRAFT/THE CRAFT (1995) another dark sky opens above a cluster of candles mimicking a campfire. The wind shifts as a torrential storm approaches. Why else would the campers have fled? Fear at summoning a dead spirit? Sex? Perhaps. The rain, and with it the suggestion of gloom, thunder, and cover of darkness, enable Kilimnik's cross-associ-

KAREN KILIMNIK MIDSUMMERS EVE 810 A.D. ENGLAND 1997 oil on canvas 18 x 24" / MITTSOMMERNACHTSABEND 810 A.D. ENGLAND Öl auf Leinwand 46 x 61 cm

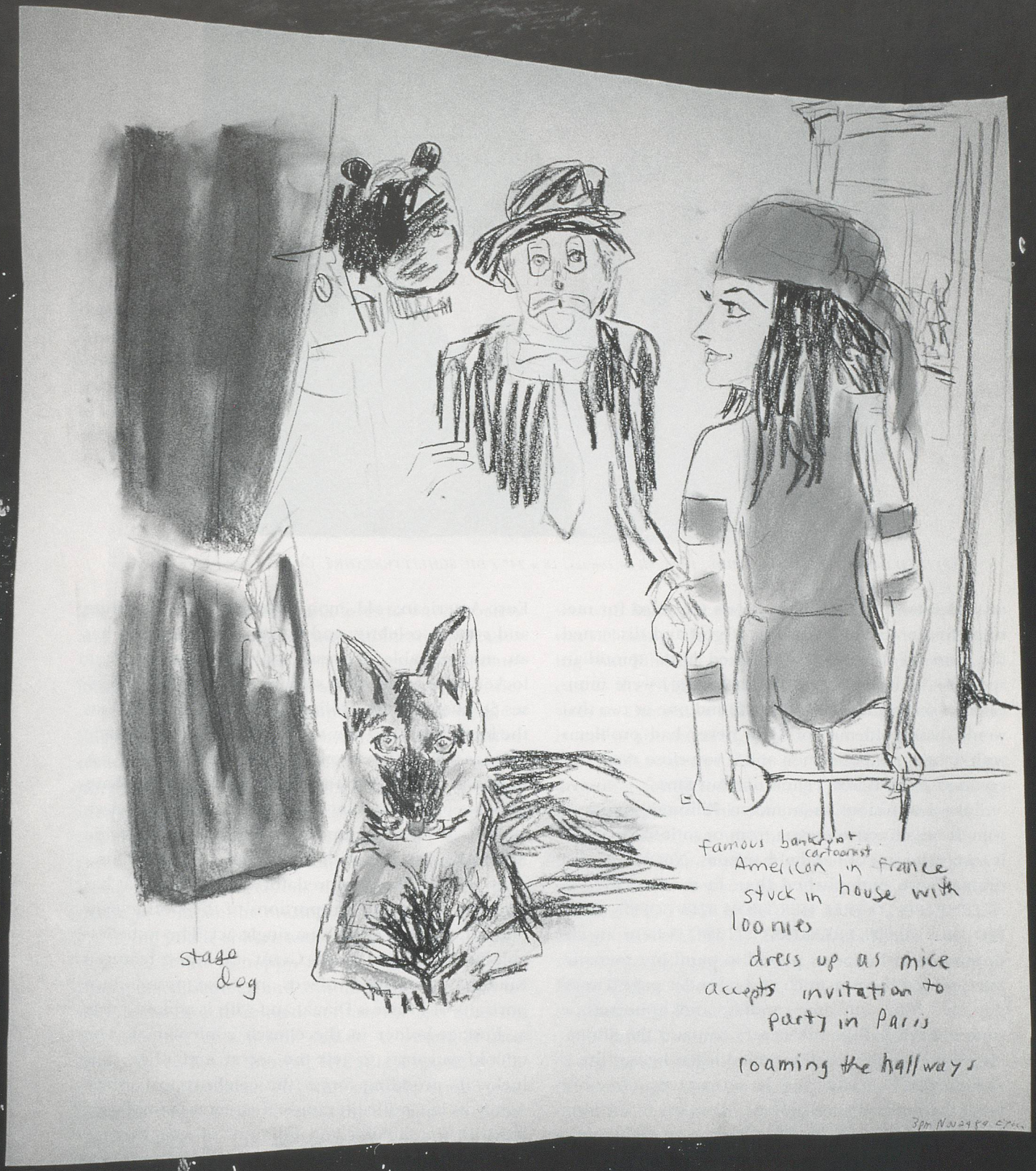
ations. As she pushes around black paint in a graveyard or behind a portrait of the late Princess Diana, she shrouds the bright glare of modernity, providing a landscape where romanticism can flourish. What is particularly remarkable is that she is able to endow her work with a timeless quality, all the while inserting pop-cultural images. But as much as Kilimnik utilizes current iconography—Kate Moss, Calvin Klein, and Amber Valetta, Bulgari, Alicia Silverstone, and Hugh Grant—it is the tenets of Gothic literature that lend her work its pervasive flux. "In the novel, it was the function of Gothic to open horizons beyond social patterns, rational decisions and institutionally approved emotions; in a word to enlarge the sense of reality and its impact on the human being."[1] Homes are consumed by fires or, more oddly, furniture burns like a lovely fireplace awkwardly placed in the center of a room. Windows are used to create boundaries between nature and home life, to rearrange the dimension of spaces, and to cast doubt upon their very existence. Women are often thin; melancholia abounds. In I'M NOT WHO YOU THINK I AM, AND I HATE YOU TOO (1994), a mask slips down the bridge of a nose, silencing a mysterious masquerader. Most of her characters appear cut out and collaged, traveling between languages—Italian and French, always open to mistranslation—and contexts.[2]

There is an odd transparency or hollowness to Kilimnik's sketches; although drawn from photographs her subjects seem to be drifting through, the star in one, an afterthought in another. This is not to say that they ring false, but rather that they express the fast pace of fame and notoriety. Individually, they evoke the feeling of being able to poke your finger through something; together, like anatomical overlays in medical textbooks, they build a composite site. Drawn with a heavy hand in pastel and a less intense one in choppy crayon, the drawings vacillate, at once seemingly maladroit in gesture and wickedly concrete in notation. Unlike the hobby-sized viscous paintings which generally adhere to one stream of thought and a single backdrop, Kilimnik's drawings play with an assortment of recurring and intermingled themes: fallen idols, social strata, career women, public failure. Sibling rivalry, particularly that of sisters, is an oft-mentioned construct: Whether it be Cindy Crawford and her look-alike ghost Gia, or the Grimaldi's, or Serena and Samantha Boardman, distinctions are always made: "Stephanie is blond, shorter... Lisa is a professional model."

With a touch of Maxim's longing for his Rebecca, Kilimnik sets up the perfect Gothic plot which runs through her recent book of drawings: the specter of the dead beauty, Gia Carangi, and the appearance of the pretender, Cindy Crawford, to her throne. While her deadpan humor is evident in texts such as "...Death on Thursdays...death on Thursdays, the same club that's hot on a Monday night is death on Thursday..." Kilimnik interrupts the organ-playing, cuts the strain of violins which symbolize yearning and unrequited love, inevitably returning to the dichotomy between internal drama and outside action. A woman named Harriet Neston peers off into space while a window that may or may not represent a premonition frames an embracing couple. According to Kilimnik, Neston is engaged to a childhood friend (see Heathcliff and Cathy), and "She had to know what was in his mind, but once again Harriet felt herself to be on the outside, looking in..." This notion was further expanded in Kilimnik's last exhibition at 303 Gallery in New York where twice a week, on Wednesdays and Saturdays, velvet curtains drew automatically across the front window of the gallery, enveloping the viewers in darkness in preparation for a SLEEPING BEAUTY sound-and-light show.

Kilimnik forms a bridge between nineteenth- and twentieth-century Gothic literature and neo-Gothic subcultures, using the temperament and accoutrements of the former and the gossip and chattiness of the latter. Like James Purdy, the master of the modern southern Gothic novel, she mainstreams historical mannerisms and phraseology with modern benchmarks. In Purdy's *In a Shallow Grave* (itself a play on Gothic grave-speak), a soldier, ravaged beyond recognition, lives from day to day on the caresses of a young boy while writing epistles to a long-lost fiancée. The language shifts back and forth as do the conventions of the time. Kilimnik herself uses stilted dialogue: "...The heart of the house beats warmer" or "Harriet Neston's engagement to her childhood companion...had seemed a natural, happy outcome of their close friendship" or "When I tried

KAREN KILIMNIK, LOONIES, 1989, acrylic and crayon on paper, 21 x 20" / BEKLOPPTE, Acryl und Kreide auf Papier, 53,3 x 51 cm.

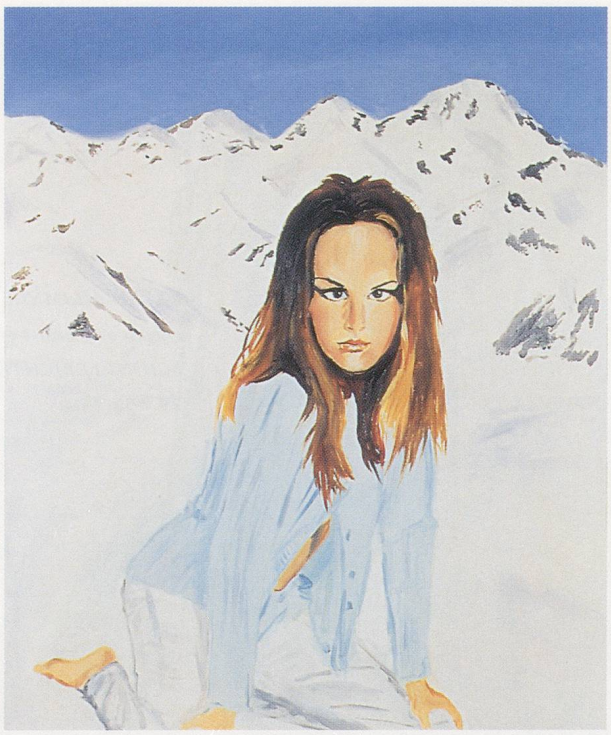

stage dog
famous bankrupt cartoonist
American in France
stuck in house with
loonies
dress up as mice
accepts invitation to
party in Paris
roaming the hallways
3pm Nov 29 89 Erich

KAREN KILIMNIK, THE SLEIGH RIDE, 1996, oil on canvas, 18 x 24" / DIE SCHLITTENFAHRT, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm.

to understand these things, it was too hard for me; until I entered the sanctuary of god and discerned the end of the wicked"—mixed with quotidian speech—"If it were true he [the priest] were interested in male hustlers I'd have found one or two that would have told me" or "I've never had problems with drugs only policemen and if you close every disco don't think it won't show on your face."

Like institutions, a home in Kilimnik's work is something either to escape from or to intrude on. It is rarely the site of familial harmony. Nowhere is the drama more high-pitched than in the drawing HE ATTEMPTED TO FREE HER FROM THE COFFIN (THE [POUND] 50,000 BREAKFAST) (1984), where an androgynous girl appears poised to paint her toenails. Surrounded by icons such as a calendar page Thursday the 12th, burning candles, and a horseshoe funeral wreath, Kilimnik's entry contains the drama: "His closest sibling, a sister, died when he was five + so close was he to her, that he attempted to free her from the coffin at her funeral." Dressed in a Union Jack suit, her lineage harking back to an eighteenth-century colonel, the girl represents a useful dyad: Euro-American; old money versus new. Modeling and royalty; celebrity and wealth. Royalty always has an impenetrable fortress, an illegitimate child, a locked-away wife, a bad seed or an idiot. In Princesses Stephanie and Caroline of Monaco, Kilimnik has the ideal double to play with. One is good, one made a dance album. They combine fame and infamy. And, most importantly, they are half-American. They have both been the constant prey of European paparazzi, and it is the European tabloids that provide Kilimnik's drawings with their semifactual captions.

In a sense, it is this predatory journalism that has replaced the mythic proportions of the Gothic existence: Lives are ruined in a single act. The unbelievable truth about Hugh Grant (another featured Kilimnik performer) bleeds into two postmodern portraits of Princess Diana, and with it tabloid's role as hostage-holder in the church confessional. The tabloid purports to tell the secret and when it is lucky, its prodding forces the celebrity to confess. Again, as in Gothic literature, the secret looms large, but with the tabloids and Kilimnik, all acts become both unspeakable and simultaneously divulged. Like

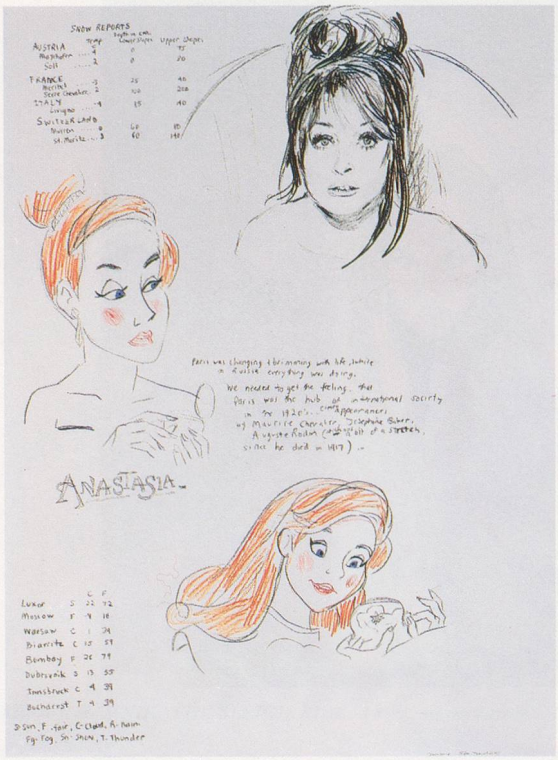


KAREN KILIMNIK,
SWISS BOARDING SCHOOL
(AVALANCHE), 1996,
oil on canvas, 24 x 20" /
SCHWEIZER INTERNAT (LAWINE),
Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm.

The Star and *The Sun*, Kilimnik loves to unveil society and celebrity; mentioning with admiration Monica Vitti's dyed hair and false eyelashes, repeating a cruel joke about a younger actress's inability to land a role.

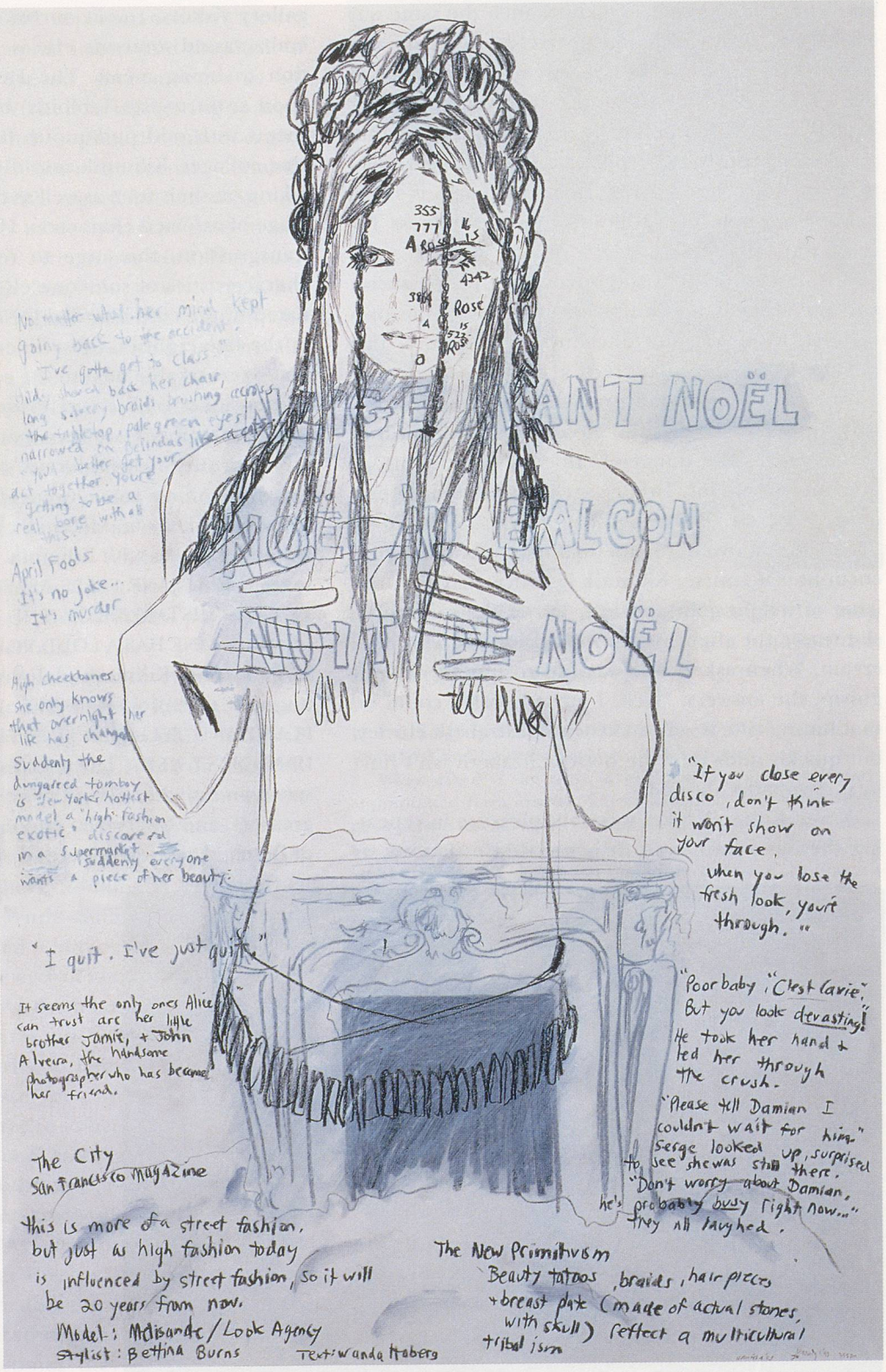
If Gothic literature is tempered by winding plotlines and locked doors, a labyrinth of probabilities characterized by the "Unspeakable, the unutterable horror,"[3] then Kilimnik's work revises not only the idea of the suppressed, but also the absence or veiling of narration. While there are any number of narrators in a Gothic tale or a Kilimnik work, the artist's handwriting and notations do much to reveal her desire to conflate the musings or accusations of others in the public sphere with her own.[4] Her intense printing, frantic, choppy, and at times dyslexic, is interspersed between and around bodies that may or may not be directly related; at times the text takes on the structure of a poetic stanza, at others entries from a diary. In the drawing THE FELLOWSHIP IS ALL (1994), a sullen-faced girl with one eye erased and the other blacked out becomes the unhappy anecdotist. "So I hoped he was going to cry. I did feel a little bad but he has been so mean to me—plus there he was with Bianca and they were sharing their food—it was sickening." It is thus through her own handwriting that Kilimnik insinuates herself into the script, cast as the rival of Bianca Jagger. In a sense, she devises an alternative kind of autobiography where she is and is not revealed. Like a reluctant ghost writer, she retells someone else's story, but then can't resist dropping conflicted autobiographical hints, leaving her fingerprints. This subliminal form of biography enables masochism without the dreary blows of self-flagellation. The cruelty, the teasing, is almost always directed at those whom she admires. In the drawing BUBBLE GUM HABIT, the topic is the beloved Gia.[5] Drugs, AIDS, Studio 54, and Shopping are a few of the categories indexed in the tribute: "Call Marietta Plane Ticket...Get Heroin, Call Sandy, Buy Incense and Beautiful Rehab."

Kilimnik's snippets of text mimic her placement of objects across gallery floors in her "scatter" pieces, the seemingly unordered but, in fact, highly structured installations for which she is best known. The disturbing effects of these apparently strewn elements translates rather well into the two-dimension-



KAREN KILIMNIK, SNOW REPORTS, 1998, crayon and pastel on paper, 35 x 23" / SCHNEEBERICHTE, Kreide und Pastell auf Papier, 89 x 58,4 cm.

KAREN KILIMNIK, FAIRY FOOD ON STREET, 1993, color photograph / ELFENFUTTER AUF DER STRASSE, Farbphotographie.



KAREN KILIMNIK, NUIT DE NOËL (THE NEW PRIMITIVISM), 1993, watercolor paint and crayon on paper, 35 x 22½" / NUIT DE NOËL (DER NEUE PRIMITIVISMUS), Wasserfarbe, Pigment und Kreide auf Papier, 89 x 57 cm.

ality of drawing. She uses text in much the same way as she uses drops of blood or fire, to decorate and infuse. Like the tracks of crimson across the floor of the INSTITUT DE BEAUTÉ, the texts highlight her brutality at work, whether it occurs in a salon that gives dangerously close pedicures or in the revelations of the printed word. Every weakness is highlighted to show that Kilimnik has a fondness for those who have flaws.

In the Gothic, it is the uncovering of the secret and the subsequent confession that allows the protagonist to escape the uncanny. In literature, this might be a secret that frees a couple to unite or escape an underground prison; in Kilimnik's work, it is the static zone of the glossy fashion magazines that becomes the dungeon, albeit a sparkly one. A portrait of model Twiggy includes a telling pop quiz: *What are Twiggy's measurements? 29–20–26 or 31–22–32?* Above her head float names of dairy concoctions. Of course, Kilimnik is concerned with the issue of weight gain and loss, but at the same time she teases the slight figure with visions of whipping cream. When asked if it was fun to imitate tabloid gossip, she answers. "Well, I guess I wish I could be that funny." She is, when she teases Elizabeth Hurley, but quickly adds that she hopes Elizabeth isn't hurt by it. Sympathy abounds.

Karen Kilimnik takes a certain pleasure in repeating the nasty innuendo. It is her desire that we, as gallery visitors, revisit our own desire to know how embarrassed someone else is, to monitor our attention to being mean. The Fashion Magazine plays good sister to the Tabloids' bad sister. Cut up tear sheets with odd pull-quotes float like Gossip Magazine collages. Kilimnik amplifies tabloid accusations, taking on their tone as well as their front-page assemblage of assorted characters. Her particular brand of transgression, this urge to reflect the most banal characteristics of someone else's life probably originated in the cold-blooded JANE CREEP series. Begun in the late eighties, these unceremonious scrawls of text—remarkable next to the equally psychotic handwritten jokes of Richard Prince—are a template of things to come. Lore says that the anonymous Jane was a torturer from Kilimnik's highschool days. In a litany spanning some twenty-five drawings, Jane is transformed from victimizer to victim, in effect switching places with Kilimnik. From the overwhelmingly Gothic JANE FALLS ASLEEP AT AN UNDERTAKERS + IS MISTAKEN FOR THE NEXT CLIENT to the hilarious JANE HAS A LOUD VOICE AND NOBODY CAN STAND HER, Kilimnik delights in confessing her ungood intentions—I GIVE JANE A MAN-EATING PLANT AND TELL HER IT NEEDS TO BE WASHED BY HAND NEXT WEEK. The aggression directed at Jane is synonymous with tales of heavy metal boys, satanists, greasers, and losers who end up in the news because of botched suicide pacts and successful patricides.[6)]

KAREN KILIMNIK, EXOTIC BIRDS I (AT BREAKFAST), 1996, 11 x 14" / EXOTISCHE VÖGEL I (BEIM FRÜHSTÜCK), 28 x 33,5 cm.

KAREN KILIMNIK, MY PETS—RALPH, 1997, oil on canvas, 20 x16" / MEINE SCHOSSTIERE – RALPH, Öl auf Leinwand, 51 x 41 cm.

Kilimnik writes like a kid copying rock lyrics onto notebooks and jeans: capital letters and the thrill of authoring, if only in dreams, such mantras as WE WILL, WE WILL, ROCK YOU. It is interesting to note that while Kilimnik's work is often described as girlish her posture seems quite unisexual, certainly crossing gender lines with regard to narration and action. Nowhere is this more apparent than in her compulsive use of arson. Fire, in her work, has usually been attributed to the feminine, to witchcraft, but the connection between boys and fire shouldn't be glossed over. Pyromania, or fire-setting, is generally diagnosed as a disorder affecting young boys. That it is a recurrent theme in Kilimnik's world suggests not only that the subject of many of her works is the little girl who covets the ballerina's body, but that little girl could also be a boy. This supposition would puncture the critiques that view the work as belonging exclusively to the feminine domain. While Kilimnik does investigate the construction of beauty complexes, she also reinvests her gender with less popular and gender-specific dysfunctions.

The castigation and rescue that reverberate simultaneously between text and body in Kilimnik's work create an odd and unsettling relationship to its subjects. Unlike other painters who focus on the well-known, the beautiful, and the dynamic between the famous and the secondary (Billy Sullivan's Johnny Depp and Skeet Ulrich, Elizabeth Peyton's Liam Gallagher and Jarvis Cocker), Kilimnik is less absorbed in their perfection. While Sullivan articulates an amused and enchanted cynicism and Peyton exercises the authentic doe eyes of fan, Kilimnik is a bit of a killer. She loves to love them but at times they seem to get on even her nerves. Each character, from fairy tale princesses and birds, to heiresses, orphans, and models, becomes a vessel for a broad mixture of self-doubt and conceit. They're so beautiful, she seems to say with some pause, as if talking about girls in her highschool, behind their backs, next to them in stalls they shared while they smoked cigarettes or made out. And yet, just when you're sure that the toes tracing with distraction at the caulk on the pink tiled floor are hers, you realise that she is far removed from any locale, social stratum or identity. Maybe she loves them but sometimes they are just an afterthought, a stroke of the brush through the long brown cartoon hair of Anastasia, or a notation that cuts sentimentality loose.

1) Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions* (New York and London: Methuen, 1980), p. 3.
2) When asked if the texts in her drawings were exclusively appropriated from articles, Kilimnik replied, "I'm not a really good person to ask, 'cause I will totally forget things and remember them later. But, it varies. Sometimes I'll write things and a lot of times I'll lift quotes that I find funny. Most of the time it's probably lifted quotes. With the earlier drawings it was my translation (when it was another language). The very early ones, before I barely knew any other languages, would be translated just for fun, kind of transposing the words, and what they sounded like, taking particular words and what they sounded like and turning them into something else, but I kind of knew." (From a conversation between the author and the artist in December 1997)
3) In Charles Robert Maturin's *Melmoth the Wanderer*, 1820, as cited by Sedgwick, p. 14.
4) Besides rewriting details, Kilimnik turns biographical studies into pseudo-autobiographies via her own hand.
5) The ill-fated Gia Carangi, a famous model who died penniless and homeless from drug-induced AIDS is Kilimnik's local obsession. Not only would Gia have been about the same age as Karen if she was alive today; they come from the same town, Philadelphia. Against the backdrop of the current widespread fixation with supermodels, Gia was recently the subject of a much-hyped American bestseller and, at the time of writing this essay, a movie made for television.
6) One need only look at her blood-splattered installations to see that this project goes beyond playing with ponies.

KAREN KILIMNIK, RUSSIAN ICON, 1998,
water-based oil on canvas, 20 x 16" /
RUSSISCHE IKONE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, FROSTBITE IN THE TATAR ARMY, 1564, WITH SNOWFLAKE. SNOWFLAKE, A MIRAGE OR WHITED OUT SNOW, 1996, oil on canvas, 16 x 14" / FROSTBEULEN IN DER TATARENARMEE, 1564, MIT SCHNEEFLOCKE. SCHNEEFLOCKE, FATA MORGANA ODER AUSGESPARTER SCHNEE, Öl auf Leinwand, 41 x 35,6 cm.

KAREN KILIMNIK, IAN PLAYING SOLDIER, 1997,
water-based oil on canvas, 20 x 16" /
IAN SPIELT SOLDAT, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, PRINCE DÉSIRÉE ON A BREAK FROM SLEEPING BEAUTY OUT AT PETROSSIAN'S FOR DINNER, 1998, water-based oil on canvas, 18 x 24" / PRINZ DÉSIRÉE BEURLAUBT VON DORNRÖSCHEN IM PETROSSIAN ZUM ABENDESSEN, Emulsion auf Leinwand, 46 x 61 cm.

KAREN KILIMNIK, BABY, 1995, oil on canvas, 20 x 16" / Öl auf Leinwand, 51 x 41 cm.

KAREN KILIMNIK, THE CRUSH, 1995, oil on canvas, 28 x 22" / DER SCHWARM, 1995, Öl auf Leinwand, 71 x 56 cm.

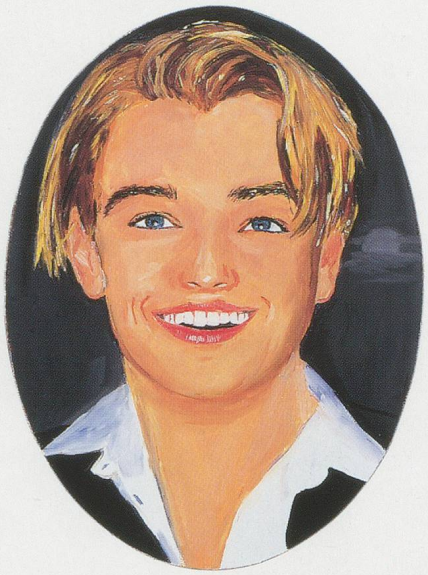
KAREN KILIMNIK, A SWAN BACKSTAGE AT THE BOLSHOI, 1996, oil on canvas, 16 x 14" / EIN SCHWAN HINTER DER BÜHNE DES BOLSCHOITHEATERS, Öl auf Leinwand, 40,6 x 35,6 cm.

KAREN KILIMNIK, THE RED ARMY, 1998, water-based oil on canvas, 20 x 16" / DIE ROTE ARMEE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.

COLLIER SCHORR

Ich kann jede Art der Wahrnehmung jederzeit verändern. Karen Kilimnik

Die Guten, die Bösen und die schrecklich Schönen



KAREN KILIMNIK, PRINCE SIEGFRIED IN SWAN LAKE ARRIVING AT A CLOSE FRIEND'S BIRTHDAY PARTY AT HIS FRIEND'S CASTLE AFTER DRINKS AT MAXIM'S, 1998, *water-based oil on canvas, 12 x 9" oval* / PRINZ SIEGFRIED IN SCHWANENSEE BEI DER ANKUNFT ZUR GEBURTSTAGSFEIER EINES NAHEN FREUNDES AUF DESSEN SCHLOSS NACH DEM APERITIV IM MAXIM, 1998, *Emulsion auf Leinwand, Oval von 30,5 x 22,9 cm.*

Das Wetter ist eine bestimmende Kraft in Karen Kilimniks Werk. Stürme und Buschfeuer. Die Folgen eines grösseren Hurrikans oder Tornados. Dunkelheit bricht herein, und es wird unheimlich; Dunstschleier muten im Mondlicht beinahe greifbar an. Ein Gebläse lässt Trockeneisnebel wallen. Ein Lagerfeuer zischt wie brennende Kerzen, als plötzlich Regentropfen fallen. All dies ist Stimmungsmusik. Orgelspiel von Vincent Price oder Lonely Widows. Led Zeppelin im Partykeller rückwärts gespielt. Im obersten Stock eines dunklen Hauses brennt in einem Fenster ein Licht. Doch hier geht es nicht um eine der Brontë-Schwestern, sondern um die jüngere Schwester, Prinzessin Stephanie. Manchmal geht sie aus und haut in einem Pariser Nachtklub auf den Putz, einer Disco mit Stroboskoplicht und Rennfahrern und Bodyguards im Überfluss. Manchmal eilt sie durch die engen, gewundenen Strassen Monacos, auf der Suche nach dem Geist ihrer Mutter. Und manchmal bleibt sie ganz einfach zu Hause und streift durch die endlosen Flure im Palast ihres Vaters. Sie ist eine traurige Prinzessin, wie die meisten, aber sie weiss auch, wie man sich amüsiert. Sie ist die Jüngste und das schwarze Schaf. Schlecht ist sie nicht, aber sie wird nie die gute Schwester sein.

Mitunter scheinen Kilimniks Werke überwältigend dramatisch und nostalgisch: Kerzen und Kandelaber schweben geisterhaft im Raum, Lichtstrahlen und gerötete Wangen werden durch kräftige Pastellstriche akzentuiert. Dann wieder sind sie ausgesprochen modern, durch und durch heutig und sarkastisch: Peinlich genau wird die Kleidung eines Models in allen Einzelheiten dokumentiert, ebenso wie Cindy Crawfords Geständnis, dass sie als Nachfolgerin des verstorbenen Starmodels Gia lanciert wurde. Das Spektrum ist breit: von Romanen, deren Helden Melmoth, Udolpho oder Ambrosio heissen, über Emily Brontës *Sturmhöhe*, Deborah Turbevilles Photos von Frauen im Nachtgewand, Andy Warhols *Frankenstein* und *Dracula*, Truman Capotes *Andere Stimmen, andere Räume* und Robert Smiths *The Cure* bis zu Models mit aufgeschminkten Augenringen, die im Schatten einer Gucci-Werbung herumtorkeln. Das ist nichts für schwache Nerven, sondern eher etwas für Leute, die begreifen, dass die Schande, das Böse und die Schuld ständig weiterentwickelt werden können,

COLLIER SCHORR ist Künstlerin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie stellt in derselben Galerie wie Karen Kilimnik aus.

und die auch wissen, dass Anschuldigungen ein guter Nährboden für ein geschwächtes Selbstbewusstsein sind.

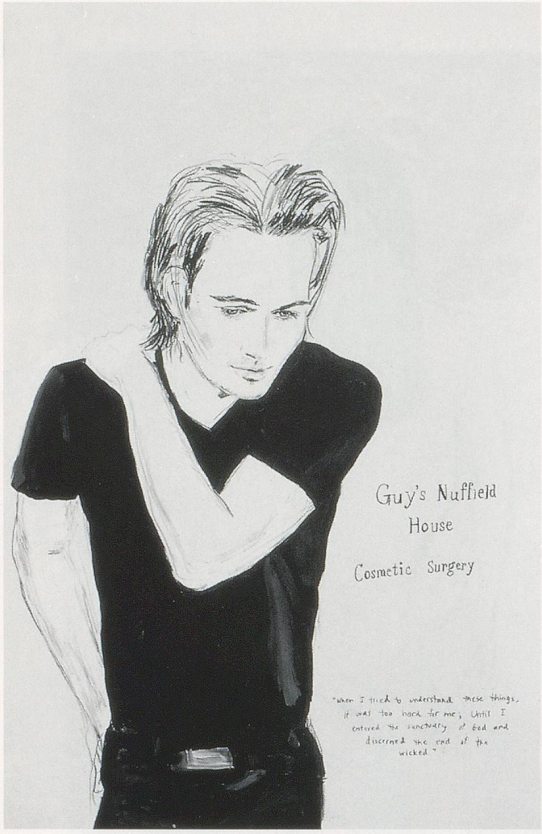
In WITCHCRAFT/THE CRAFT (Hexerei/Das Handwerk, 1995) hängt wiederum ein dunkler Himmel über einer Ansammlung von Kerzen, die ein Lagerfeuer darstellen sollen. Der Wind dreht, da ein gewaltiger Sturm im Anzug ist. Weshalb hätten die Camper sonst fliehen sollen? Weil sie den Geist eines Toten beschworen hatten? Wegen Sex? Vielleicht. Der Regen und die damit einhergehenden Gedanken an Düsterkeit, Donner und schützende Dunkelheit lösen vielerlei Assoziationen aus. Wenn Kilimnik auf einem Friedhof oder hinter einem Porträt von Prinzessin Diana schwarze Farbe verstreicht, verhüllt sie den grellen Schein der Modernität und kreiert eine Landschaft, in der die Romantik gedeihen kann. Besonders bemerkenswert ist, dass es ihr gelingt, ihren Werken etwas Zeitloses zu verleihen, obschon sie ständig mit Bildern der Popkultur arbeitet. Aber auch wenn sich Kilimnik einer aktuellen Ikonographie bedient – Kate Moss, Calvin Klein und Amber Valetta, Bulgari, Alicia Silverstone und Hugh Grant –, so sind es doch die Prinzipien des Schauerromans, die ihren Werken den expansiven Fluss verleihen. Im Roman hatte das Gruselige die Funktion, den Horizont über soziale Muster, rationale Entscheidungen und offiziell anerkannte Emotionen hinaus zu erweitern, mit einem Wort, den Realitätssinn und seine Auswirkung auf den Menschen auszudehnen.[1)] Häuser gehen in Flammen auf oder, was seltsamer anmutet, Möbel brennen wie ein schmucker Kamin, der etwas ungünstig mitten im Raum plaziert ist. Fenster dienen dazu, Trennlinien zwischen Natur und Heim zu ziehen, die Dimension von Räumen zu verändern und ihre Existenz in Zweifel zu ziehen. Frauen sind oft dünn, die Stimmung melancholisch. In I'M NOT WHO YOU THINK I AM, AND I HATE YOU TOO (Ich bin nicht die, für die du mich hältst, und ausserdem hasse ich dich, 1994) gleitet einer geheimnisvollen Person eine Maske von der Nase und bringt sie zum Schweigen. Die meisten von Kilimniks Figuren scheinen irgendwo ausgeschnitten und zu Collagen verarbeitet worden zu sein, als Reisende zwischen verschiedenen Kontexten und Sprachen – Italienisch und Französisch, vor Übersetzungsfehlern nie gefeit.[2)]

Kilimniks Zeichnungen sind merkwürdig transparent oder hohl; obschon ihre Motive nach Photos abgezeichnet sind, scheinen sie einfach durch die Bilder zu wandern, wobei die Hauptperson eines Bildes als Nebenfigur wieder in einem anderen auftauchen kann. Das soll nicht heissen, dass sie falsch wirken, sondern vielmehr, dass sie uns vor Augen führen, wie kurzlebig sowohl die rühmliche als auch die berüchtigte Berühmtheit ist. Als Einzelbilder vermitteln sie das Gefühl, man könne sie mit dem Finger durchbohren. Zusammen stellen sie, wie anatomische Auflegefolien in einem medizinischen Lehrbuch, ein komplexes Gebilde dar. Ausgeführt mit kräftigen Pastellstrichen und feineren, unruhigen Kreidestrichen, erscheinen die Zeichnungen vermeintlich ungeschickt im Gestus und zugleich boshaft konkret, was die schriftlichen Anmerkungen betrifft. Anders als die kleinformatigen viskosen Bilder, die im allgemeinen von einem einzigen Gedankenstrom und nur einem Hintergrund ausgehen, spielen Kilimniks Zeichnungen mit einer ganzen Palette von ständig wiederkehrenden und miteinander in Beziehung stehenden Themen: gefallene Idole, soziale Schichten, Karrierefrauen, öffentliches Scheitern. Immer wieder thematisiert wird die Geschwisterrivalität, vor allem jene zwischen Schwestern: Ob es um Cindy Crawford und ihren Doppelgänger-Geist Gia geht, um die Grimaldis, um Serena und Samantha Boardman, stets werden Unterscheidungen gemacht: «Stephanie ist blond, kleiner ... Lisa ist ein Profimodel.»

In leiser Anlehnung an die Sehnsucht, die Maxim nach seiner Rebecca verspürt, entwickelt Kilimnik in ihrem neuesten Zeichnungsbuch einen perfekten Grusel-Plot: Es erscheinen sowohl der Geist der toten Schönheit, Gia Carangi, als auch die Anwärterin auf ihren Thron, Cindy Crawford. Ihr trockener Humor zeigt sich in Texten wie «... Tod am Donnerstag ... Tod am Donnerstag, derselbe Club, der am Montag angesagt ist, ist am Donnerstag tot...», dann aber unterbricht Kilimnik das Orgelspiel, lässt die Geigenklänge verstummen, die Sehnsucht und unglückliche Liebe symbolisieren, und kommt unweigerlich auf die Dichotomie von innerem Drama und äusserer Handlung zurück. Eine Frau namens Harriet Neston starrt ins Leere, während ein Fenster, das möglicherweise eine böse Vorahnung

KAREN KILIMNIK, WITCHCRAFT, 1995,
oil on canvas, 16 x 12" / HEXEREI, Öl auf Leinwand, 41 x 30,5 cm.

KAREN KILIMNIK, OUIJA BOARDS, 1987,
crayon on paper, 25½ x 20" / ALPHABETTAFELN, Kreide auf Papier, 64,8 x 51 cm.



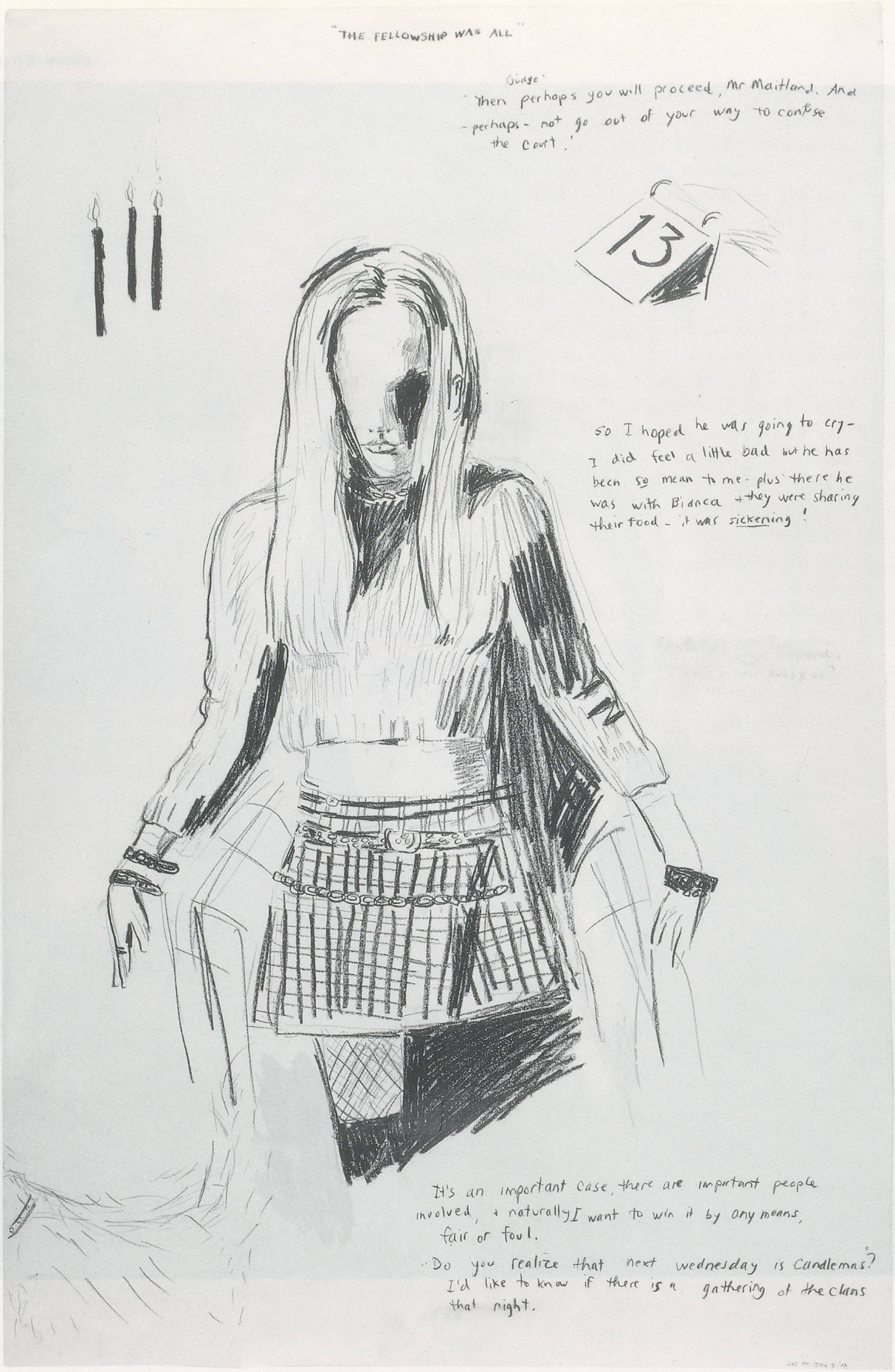
KAREN KILIMNIK, GUY'S NUFFIELD HOUSE/ COSMETIC SURGERY, 1996, china marker on paper, 40 x 26" / GUYS HAUS IN NUFFIELD/SCHÖNHEITSCHIRURGIE, Tuschestift auf Papier, 101,6 x 66 cm.

zeigt, ein eng umschlungenes Paar umrahmt. Gemäss Kilimnik ist Neston mit einem Freund aus Kindertagen verlobt (Heathcliff und Cathy lassen grüssen), und «sie musste wissen, was ihn beschäftigte, denn wieder einmal hatte Harriet das Gefühl, draussen zu stehen und bloss Zuschauerin zu sein...» An diese Idee wurde bei Kilimniks letzter Ausstellung in der 303 Gallery in New York angeknüpft: Zweimal die Woche, jeweils mittwochs und samstags, gingen vor dem Schaufenster der Galerie automatisch dichte Samtvorhänge nieder, welche die Besucher als Vorbereitung auf Kilimniks SLEEPING BEAUTY-Sound-and-Light-Show in Dunkelheit hüllten.

Kilimnik schlägt eine Brücke zwischen dem Schauerroman des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts und heutigen Grusel-Subkulturen, indem sie sowohl die Stimmung und das Dekor des ersteren als auch den Klatsch und die Geschwätzigkeit der letzteren für ihre Werke nutzt. Wie James Purdy, der Meister des modernen Südstaaten-Schauerromans, setzt sie historische Manieriertheiten und Ausdrucksweisen nach modernen Prinzipien ein. In Purdys *In a Shallow Grave* (einem Stück über Gruseljargon) erhält sich ein bis zur Unkenntlichkeit verstümmelter Soldat dank der täglichen Liebkosungen eines Jungen am Leben, während er eine Epistel an seine längst verlorene Verlobte schreibt. Die Sprache bewegt sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart hin und her, genauso wie die herrschenden Sitten. Auch Kilimnik verwendet gestelzte Dialoge: «...Das Herz des Hauses schlägt wärmer» oder «Harriet Nestons Verlobung mit ihrem Jugendfreund... schien ein natürliches, glückliches Ergebnis ihrer engen Freundschaft zu sein» oder «Als ich diese Dinge zu verstehen versuchte, war das zu schwierig für mich; bis ich bei Gott Zuflucht suchte und erkannte, dass das Böse ein Ende hatte» – vermischt mit umgangssprachlichen Wendungen wie «Wenn es wahr wäre, dass er (der Priester) sich für Strichjungen interessiert, hätte mir das bestimmt mal einer gesagt» oder «Ich hatte nie Probleme mit Drogen, nur mit Polizisten, und wenn du jede Disco schliesst, glaub bloss nicht, man wird es dir nicht ansehen.»

In Kilimniks Werken erscheint ein Zuhause gleich einer Anstalt als etwas, woraus man entweder flieht oder worin man einbricht. Es ist kaum je ein Ort familiärer Eintracht. Am akutesten gestaltet sich das Drama wohl in der Zeichnung HE ATTEMPTED TO FREE HER FROM THE COFFIN (THE [POUND] 50,000 BREAKFAST) (Er versuchte, sie aus dem Sarg zu befreien [Das 50 000-Pfund-Frühstück], 1984), in der sich ein androgynes Mädchen die Zehennägel lakkiert, umgeben von verschiedenen Ikonen wie einem Kalenderblatt von Donnerstag, dem 12., brennenden Kerzen und einem hufeisenförmigen Kranz. Das Drama liegt hier in Kilimniks Text: «Sein nächstes Geschwister, eine Schwester, starb, als er fünf war + er stand ihr so nahe, dass er sie an der Beerdigung aus dem Sarg zu befreien versuchte.» Das Mädchen, das einen Union-Jack-Anzug trägt und von einem Colonel aus dem 18. Jahrhundert abstammt, verkörpert eine wertvolle Dyade: Euroamerikanerin, altes versus neues Vermögen, Modeltätigkeit und königliche

KAREN KILIMNIK, TWIGGY AT SCHOOL AT CAMBRIDGE, 1997, water-based oil on canvas, 20 x 16" /
TWIGGY IN DER SCHULE IN CAMBRIDGE, Emulsion auf Leinwand, 51 x 41 cm.



KAREN KILIMNIK, THE FELLOWSHIP IS ALL, 1994, crayon and acrylic on paper, 39 1/2 x 26" / DABEISEIN IST ALLES, Kreide und Acryl auf Papier, 100 x 66 cm.

Familie; Berühmtheit und Reichtum. In Königshäusern gibt es immer eine uneinnehmbare Festung, ein uneheliches Kind, eine eingesperrte Gemahlin, einen ungeratenen Spross oder einen Irren. In den Prinzessinnen Stephanie und Caroline von Monaco hat Kilimnik das ideale Paar gefunden, mit dem sie spielen kann. Die eine ist gut, die andere hat ein Dance-Album aufgenommen. In ihnen sind Ruhm und Unrühmlichkeit vereint. Und, was am wichtigsten scheint, sie sind halbe Amerikanerinnen. Sie sind beide ständig von europäischen Paparazzi belagert, und so sind es denn auch europäische Boulevardblätter, denen Kilimnik die nur zum Teil sachlichen Anmerkungen zu ihren Zeichnungen entnimmt.

In gewisser Weise hat der Sensationsjournalismus die mythischen Proportionen des Schauergenres übernommen: Ein Leben wird mit einer einzigen Tat ruiniert. Die unglaubliche Wahrheit über Hugh Grant (auch er gehört zu Kilimniks Sujets) sickert in zwei postmoderne Porträts von Prinzessin Diana, und damit auch die Rolle der Boulevardpresse als Geiselnehmerin im Beichtstuhl. Die Boulevardpresse gibt vor, ein Geheimnis an die Öffentlichkeit zu bringen, und wenn sie Glück hat, entlockt ihre Hartnäckigkeit dem Prominenten ein Geständnis. Wie im Schauerroman spielt das Geheimnis hier eine tragende Rolle, doch im Falle von Kilimnik und der Boulevardpresse sind alle Taten einerseits unbeschreiblich und werden andererseits der Öffentlichkeit preisgegeben. Wie *The Star* und *The Sun* liebt es Kilimnik, die Prominenz blosszustellen, indem sie bewundernd Monica Vittis gefärbte Haare und falsche Wimpern erwähnt oder einen boshaften Witz über eine jüngere Schauspielerin weitererzählt, die es nicht schafft, eine Rolle zu kriegen.

Während der Schauerroman durch gewundene Handlungsstränge und verschlossene Türen, durch ein Labyrinth von Wahrscheinlichkeiten, die «unbeschreiblichen, unsäglichen Horror»[3] in sich bergen, gewürzt wird, revidieren Kilimniks Arbeiten nicht bloss die Vorstellung des Verdrängten, sondern auch das Fehlen oder die Verschleierung von erzählerischen Elementen. Zwar gibt es in einer Gruselgeschichte oder einem Werk Kilimniks etliche Erzähler, doch die Handschrift und die Anmerkungen der Künstlerin offenbaren recht deutlich ihren Wunsch, die Überlegungen und Anschuldigungen, die andere in der Öffentlichkeit äussern, mit ihren eigenen zu verschmelzen.[4] Ihre energische Schrift, hektisch, sprunghaft und mitunter unorthographisch, verteilt sich rund um Gestalten, die möglicherweise etwas miteinander zu tun haben – oder auch nicht; die Texte lesen sich manchmal wie eine Gedichtstrophe, dann wieder wie ein Tagebucheintrag. In der Zeichnung THE FELLOWSHIP IS ALL (Dabeisein ist alles, 1994) wird ein verdriesslich dreinblickendes Mädchen, deren eines Auge ausradiert und das andere schwarz übermalt ist, zur unglücklichen Anekdotenerzählerin. «Da hoffte ich, er würde in Tränen ausbrechen. Ich hatte ein bisschen ein schlechtes Gewissen, aber er war so gemein zu mir gewesen – und ausserdem sass er da mit Bianca, und die beiden fütterten einander –, es war zum Kotzen.» So schleicht sich Kilimnik durch ihre eigene Handschrift ins Drehbuch ein, in der Rolle der Rivalin von Bianca Jagger. Sie erfindet gewissermassen eine alternative Autobiographie, in der sie sich zugleich offenbart und versteckt hält. Als sei sie eine Ghostwriterin wider Willen, erzählt sie die Geschichte eines anderen Menschen nach, kann jedoch der Versuchung nicht widerstehen, durch widersprüchliche autobiographische Andeutungen ihre Fingerabdrücke zu hinterlassen. Diese unterschwellige Form der Biographie macht es möglich, sich einem Masochismus ohne die eintönigen Schläge der Selbstgeisselung hinzugeben. Grausamkeit und Spott sind fast immer gegen Leute gerichtet, die sie bewundert. In der Zeichnung BUBBLE GUM HABIT (Bubble-gum-Sucht) geht es um die geliebte Gia.[5] Drogen, Aids, Studio 54 und Einkaufen sind einige der Dinge, die in der Würdigung aufgelistet werden: «Marietta anrufen Flugticket ... Heroin besorgen, Sandy anrufen, Weihrauch und schönen Entzug organisieren.»

Kilimniks Textfetzen finden eine Entsprechung in der Art, wie sie in ihren *Scattered art*-Werken Gegenstände auf dem Boden verteilt: in den scheinbar ungeordneten, doch in Wirklichkeit höchst strukturierten Installationen, für die sie hauptsächlich bekannt ist. Die beunruhigende Wirkung dieser scheinbar wahllos ausgestreuten Elemente lässt sich recht gut in die Zweidimensionalität der Zeichnungen übertragen. Kilimnik setzt Texte auf ganz ähnliche Weise ein wie

Blutstropfen oder Feuer, nämlich als Dekorationsmittel und zur Belebung. Wie die roten Spuren auf dem Boden des INSTITUT DE BEAUTÉ (Schönheitssalon) werfen auch die Texte ein Schlaglicht auf die Brutalität ihrer Arbeit, ob diese sich nun in einem Salon, der gefährlich gründliche Pediküren macht, oder in den Enthüllungen des geschriebenen Wortes zeigt. Kilimnik hebt jedermanns Schwächen hervor, um zu zeigen, dass sie Leute mag, die Fehler haben.

Im Schauergenre sind es die Enthüllung des Geheimnisses und das anschliessende Geständnis, die es dem Protagonisten ermöglichen, dem Unheimlichen zu entfliehen. In der Literatur ist das vielleicht ein Geheimnis, dessen Aufdeckung ein Paar zusammenführt oder ihm die Flucht aus einem Kellerverlies ermöglicht; in Kilimniks Werken ist es das statische Gebiet der Hochglanzmagazine, das zum dumpfen, wenn auch glitzernden Kerker wird. Ein Porträt des Models Twiggy enthält ein aufschlussreiches Popquiz: *Was sind Twiggys Masse: 29–20–26 oder 31–22–32?* Über ihrem Kopf schweben Namen von Milchprodukten. Natürlich beschäftigt Kilimnik das Problem der Gewichtszunahme und -abnahme, und gleichzeitig quält sie die schmächtige Gestalt mit Schlagsahne-Visionen. Auf die Frage, ob es Spass mache, Klatsch aus der Regenbogenpresse zu kolportieren, antwortet sie: «Na ja, ich glaube, ich wollte, ich könnte so amüsant sein.» Das ist sie, wenn sie sich etwa über Elizabeth Hurley lustig macht, doch sie fügt rasch hinzu, sie hoffe, Elizabeth sei deswegen nicht gekränkt. Ihr Mitgefühl ist grenzenlos.

Karen Kilimnik scheint es ein gewisses Vergnügen zu bereiten, boshafte Andeutungen zu wiederholen. Sie möchte, dass wir uns als Galeriebesucher mit unserem Wunsch auseinandersetzen, jemand anders in einer peinlichen Lage zu erleben, und versucht

KAREN KILIMNIK, INSTITUT DE BEAUTÉ, 1985, crayon and pastel on paper, 17½ x 23¼" / Kreide und Pastell auf Papier, 44,5 x 59 cm.

unsere Aufmerksamkeit auf alltägliche Gemeinheiten zu lenken. Die Modezeitschrift spielt die gute Schwester des bösen Boulevardblatts. Zerschnittene Seiten mit seltsamen Zitaten treiben dahin wie Klatschmagazin-Collagen. Kilimnik bläht die Anschuldigungen der Boulevardpresse auf, indem sie sowohl deren Ton als auch die Art der Titelblattgestaltung imitiert. Ihre besondere Art der Transgression, dieser Drang, die banalsten Einzelheiten des Lebens eines anderen Menschen festzuhalten, hat ihren Ursprung vermutlich in der kaltblütigen JANE CREEP-Serie. Begonnen Ende der 80er Jahre, sind diese unverblümt hingekritzelten Texte – den gleichermassen psychotischen handschriftlichen Witzen Richard Princes bemerkenswert ähnlich – ein Vorbote der späteren Werke. Angeblich ist die anonyme Jane ein Mädchen, das Kilimnik in der Highschool das Leben schwergemacht hat. In einer Litanei, die aus rund 25 Zeichnungen besteht, wird Jane von der Peinigerin zum Opfer und tauscht so effektiv mit Kilimnik die Plätze. Vom überwältigend gruseligen JANE FALLS ASLEEP AT AN UNDERTAKERS + IS MISTAKEN FOR THE NEXT CLIENT (Jane schläft in einem Bestattungsinstitut ein und wird für die nächste Kundin gehalten) bis zum urkomischen JANE HAS A LOUD VOICE AND NOBODY CAN STAND HER (Jane hat eine laute Stimme und niemand kann sie ausstehen) macht sich Kilimnik ein Vergnügen daraus, ihre unguten Absichten zu beichten – I GIVE JANE A MAN-EATING PLANT AND TELL HER IT NEEDS TO BE WASHED BY HAND NEXT WEEK (Ich schenke Jane eine menschenfressende Pflanze und sage ihr, sie müsse nächste Woche von Hand gewaschen werden). Die gegen Jane gerichtete Aggressivität ist sinnver-

KAREN KILIMNIK, BRIGITTE BARDOT SHOPPING IN HER SHORTS, 1974, 1985, crayon on paper, 16 x 20" / BRIGITTE BARDOT AUF EINKAUFSTOUR IN SHORTS 1974, Kreide auf Papier, 41 x 51 cm.

wandt mit den Geschichten von Heavy metal-Jungs, Satansjüngern, Rockern und Verlierertypen, die wegen gescheiterten Selbstmordpakten und gelungenen Vatermorden in die Schlagzeilen geraten.[6] Kilimnik schreibt wie ein Teenager, der Songtexte auf Schulhefte und Jeans kopiert: Grossbuchstaben und der erregende Reiz, sich als Verfasserin von Mantras wie WE WILL, WE WILL, ROCK YOU zu wähnen. Obschon Kilimniks Kunst häufig als girlish bezeichnet wird, wirkt ihre Haltung ziemlich geschlechtsneutral und überschreitet in bezug auf Erzählgestus und Action eindeutig die Geschlechtergrenzen. Nirgends zeigt sich dies deutlicher als in ihrem exzessiven Gebrauch von Feuer. Dieses Feuer wird in ihren Werken zwar gemeinhin mit Weiblichkeit, mit Hexerei in Zusammenhang gebracht, aber die Verbindung zwischen Jungen und Feuer sollte nicht ausser acht gelassen werden. Pyromanie oder Brandstiftung wird im allgemeinen als Störung diagnostiziert, die bei kleinen Jungen auftritt. Dass sie in Kilimniks Welt ein ständig wiederkehrendes Thema ist, deutet darauf hin, dass es in vielen ihrer Arbeiten nicht nur um das kleine Mädchen geht, das sich den Körper einer Ballerina wünscht, sondern dass dieses kleine Mädchen auch ein Junge sein könnte. Diese Annahme würde jene Kritiker widerlegen, die ihre Werke ausschliesslich der weiblichen Domäne zuordnen. Während Kilimnik die Entstehung von Schönheitskomplexen erforscht, stattet sie ihr Geschlecht auch mit weniger weitverbreiteten und geschlechtsspezifischen Funktionsstörungen aus.

Züchtigung und Rettung, die in Kilimniks Werken gleichzeitig zwischen Text und Körper oszillieren, lassen eine merkwürdige, beunruhigende Beziehung zu ihren Sujets entstehen. Anders als andere Maler, die sich auf das Bekannte, das Schöne und die Dynamik zwischen Berühmtheit und Zweitrangigkeit konzentrieren (Billy Sullivans Johnny Depp und Skeet Ulrich, Elizabeth Peytons Liam Gallagher und Jarvis Cocker), ist Kilimnik weniger von deren Drang nach dem Perfekten gepackt. Während Sullivan einen amüsierten und entzückten Zynismus zum Ausdruck bringt und Peyton den authentischen Rehblick des Fans übt, ist Kilimnik eine ziemliche Spielverderberin. Sie liebt es, diese zu lieben, aber manchmal gehen sie sogar ihr auf die Nerven. Jede Figur, von Märchenprinzessin und Vögeln über Erbinnen, Waisen und Models, wird zum Träger einer deutlichen Mischung von Selbstzweifel und Dünkel. Sie sind so hübsch, scheint sie zu sagen, als spräche sie von den Mädchen in ihrer High-School, hinter deren Rücken oder neben ihnen auf der Toilette, wo sie mit Rauchen oder Knutschen beschäftigt sind. Dennoch, kaum ist man sich sicher, dass die Zehen, die selbstvergessen die Fugen der rosa Fussbodenfliesen nachzeichnen, die ihren sind, wird einem klar, dass Kilimnik weit entfernt ist von jeder Örtlichkeit, sozialen Schicht oder Identität. Vielleicht mag sie diese, aber manchmal sind sie nur ein Nachgedanke, ein Strich mit der Bürste durch das lange braune Cartoonhaar von Anastasia oder eine Notation, die sich vom Sentimentalen absetzt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Eve Kosofsky Sedgwick, *The Coherence of Gothic Conventions*, Methuen, New York und London 1980, S. 3.

2) Auf die Frage, ob die Texte in ihren Zeichnungen ausschliesslich Zitate aus Artikeln sind, antwortete Kilimnik: «Darüber kann ich eigentlich wenig sagen, denn manchmal vergesse ich gewisse Dinge vollkommen und erinnere mich erst später daran. Aber es ist unterschiedlich. Manchmal schreibe ich selbst etwas, und oft kupfere ich Zitate ab, die ich lustig finde. Meist sind es wohl abgekupferte Zitate. Bei den frühen Zeichnungen habe ich sie übersetzt (wenn sie in einer Fremdsprache waren). Die allerersten, als ich noch kaum eine andere Sprache beherrschte, habe ich einfach aus Spass übersetzt, irgendwie transponierte ich die Wörter und ihren Klang, nahm zum Beispiel bestimmte Wörter und ihren Klang und verwandelte sie in etwas anderes, aber irgendwie habe ich es verstanden.» (Aus einem Gespräch zwischen der Autorin und der Künstlerin im Dezember 1997)

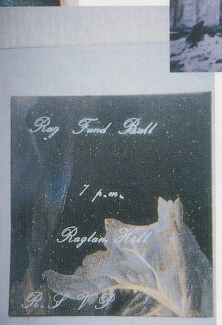
3) In Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer*, 1820, zitiert in Sedgwick, S. 14.

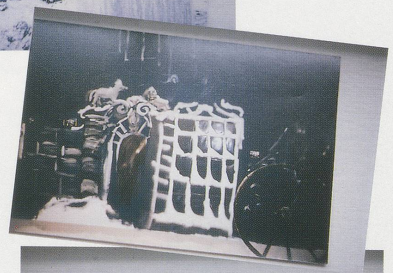
4) Kilimnik gibt nicht nur Details wieder, sondern wandelt biographische Studien eigenhändig in Pseudo-Autobiographien um.

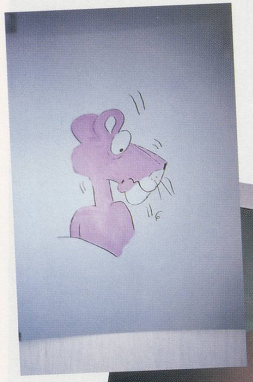
5) Die unglückselige Gia Carangi, ein berühmtes Model, ist Kilimniks Leidenschaft. Sie starb verarmt und obdachlos an Aids, das sie sich durch ihre Drogenabhängigkeit zugezogen hatte. Gia wäre, wenn sie noch leben würde, nicht nur ungefähr gleich alt wie Kilimnik, die beiden kommen auch aus derselben Stadt, aus Philadelphia. Im Zusammenhang mit der derzeit herrschenden Supermodel-Manie war Gia kürzlich Thema eines gross herausgebrachten amerikanischen Bestsellers und Fernsehfilms.

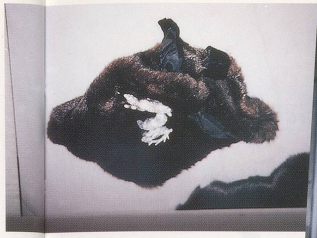
6) Man braucht sich bloss ihre blutverspritzten Installationen anzusehen, um zu erkennen, dass es in diesem Projekt nicht um harmlose Kinderspiele geht.

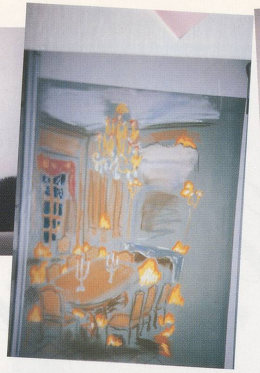
KAREN KILIMNIK, SYLPH, 1997, water-based oil on canvas, 18 x 14" / SYLPHIDE, Emulsion auf Leinwand, 45,7 x 35,6 cm.











KAREN KILIMNIK,
photographs by the artist /
Photographien der Künstlerin.

Battles or the Art of War

BERNHARD BÜRGI

Gerne assoziiert man – wohl nicht nur in Europa – den Namen Karen Kilimnik zuallererst mit ihren Zeichnungen in schwarzer Wachskreide. Insbesondere skizzenhafte Umrisslinien und Schattierungen, die teilweise von dünner Acrylfarbe durchwirkt werden und an einen etwas verblichenen Modeillustrationsstil erinnern, kombinieren sich in einem Atemzug mit hingekritzelten Zitaten zwischen Klatsch, Schlagzeile und Tagebuchnotiz. Als Teil einer verwunschenen und fragilen Welt umkreisen sie durch Frauenpostillen, Fernsehen oder Modeanzeigen medial aufbereitete und seit Kindheit genährte Träume und Sehnsüchte. Dies geschieht mit einer obsessiven Hingabe, die sonst zu den Eigenheiten eines Teenagers gehört, der das Zimmer seiner Tagträume nicht verlassen will. Einerseits sind blonde Elfen Kilimniks Heldinnen, personifiziert durch Starmodels wie Twiggy oder Kate Moss, die ätherisch-leicht von Unschuld und Schönheit und zugleich von ihrer Anfälligkeit sprechen, andererseits durch Amazonen wie etwa Emma Peel von der in die Jahre gekommenen TV-Serie «The Avengers (Mit Schirm, Charme und Melone)», die von düsteren Phantasien, weiblicher Dominanz und Zerstörung zeugen. Berühmtheit, Schönheit und Macht müssen als Bruchstücke einer überzeichneten Realität aus zweiter Hand zusammengetragen und gebannt werden, um an ihrem Glanz und Elend teilhaben zu können. Dabei verlieren Klischee und eigene Realität, Mädchenschlafzimmer und Mordschauplatz eine klar konturierte Gegensätzlichkeit, amalgamieren sich krude und zugleich mit Meisterschaft und Sensibilität. Zwischen femininer Romantik und Terror angelegt, ist es die unironische Wendung der schillernden Vorbilder hin zum Authentischen, die mit seltsamer Magie berührt und spürbar macht, was der mediale Schein an existentiellen Wünschen und Bedrohungen absorbiert.

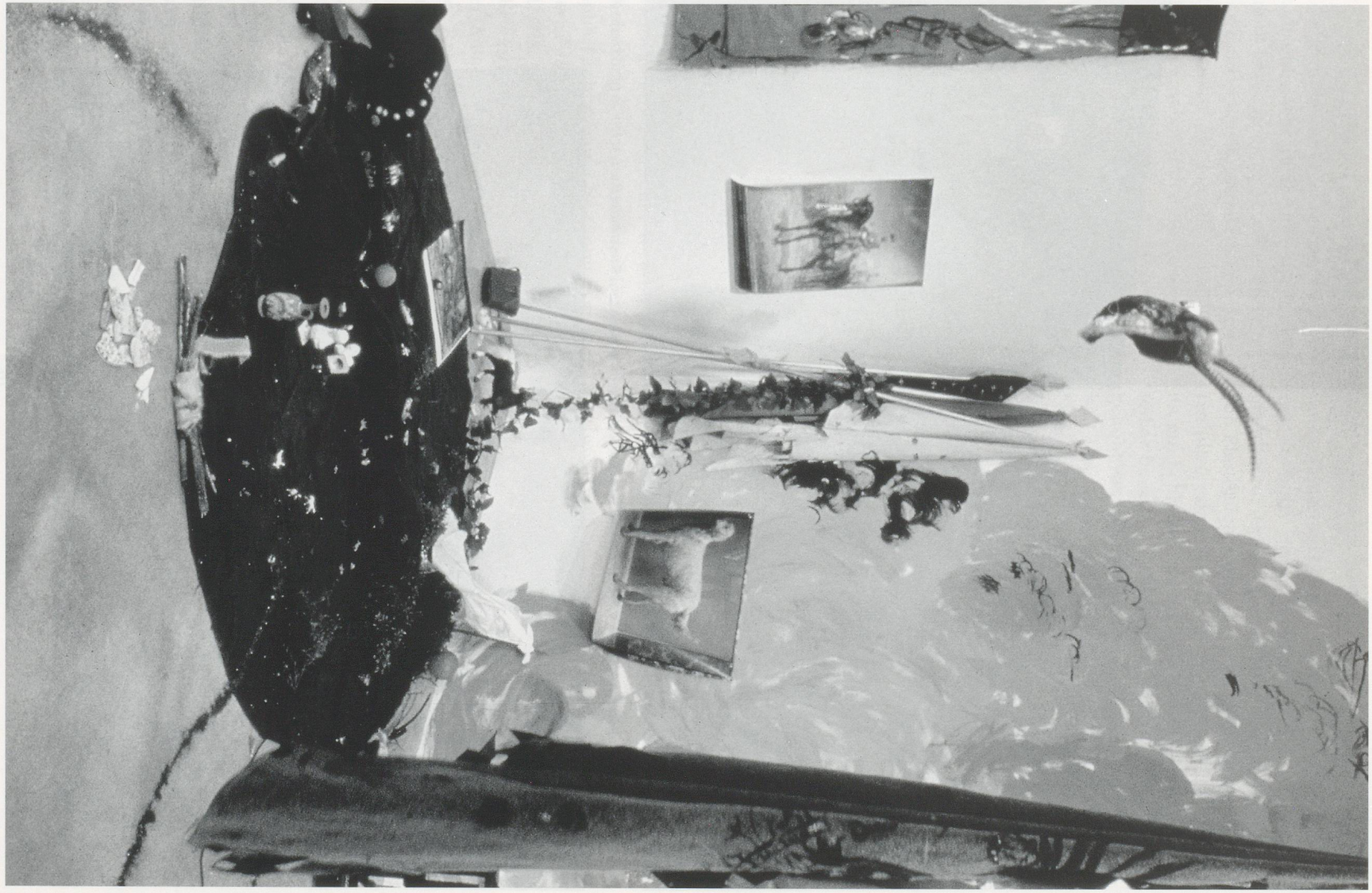
In der Ölmalerei Kilimniks bildet weniger der Glamour der Mode ein Projektionsfeld als etwa die durch Bücher und Hefte popularisierte Tradition der englischen Landschaftsmalerei des späten achtzehnten Jahrhunderts, in die sich beispielsweise Szenen aus «Bewitched» einwirken können, einer von Karen Kilimniks TV-Lieblingssendungen. Farbgesättigt und süss-schauerlich umlodert Feuer die Fassade trauter Bürgerlichkeit. Obskures und Okkultes mischt sich mit Tierliebe und Naturgewalt, zum Beispiel in Form von sintflutartigen Regengüssen oder Blitzen.

Da die Ölmalerei in intimen Formaten in letzter Zeit Kilimniks bevorzugtes Ausdrucksmittel ist, gerieten ihre raumgreifenden Installationen wie beispielsweise THE HELLFIRE CLUB – EPISODE OF THE AVENGERS, mit denen sie Anfang der 90er Jahre in New York an die Öffentlichkeit trat und die als Inbegriff von «scatter art» umschrieben wurden, etwas in den Hintergrund. Und doch bringt Karen Kilimnik in Ausstellungen auch ihre Tafelbilder in unmittelbare Zusammenhänge mit dem Realraum. So scheinen sie etwa auf farbigen Wänden mit gemusterten Zier-

---

BERNHARD BÜRGI ist Leiter der Kunsthalle Zürich. Er organisierte 1997 eine grosse Karen Kilimnik-Ausstellung.

KAREN KILIMNIK, BATTLES OR THE ART OF WAR, 1991, mixed media installation, 303 Gallery, New York / SCHLACHTEN ODER DIE KUNST DER KRIEGSFÜHRUNG.



KAREN KILIMNIK, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich 1997. (PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

KAREN KILIMNIK, SWAN LAKE, 1992, mixed media / SCHWANENSEE. (PHOTO: KAREN KILIMNIK)

leisten auf, die die Erinnerung an eine klassische Gemäldegalerie wachrufen, aber wiederum – durch eine für Karen Kilimnik bezeichnende Verschiebung der Konvention – in zentrischen Konstellationen angeordnet sind. Mittelpunkt eines solchen installativen Umgangs mit dem klassischen Tafelbild, dessen Eindringlichkeit immer auch der Charme der Trivialität anhaftet, bildet das Mädchenporträt ANGEL'S COUSIN FROM BLOOD ON SATAN'S CLAW MCMLXX, (Engel Verwandte aus Blut auf Satans Kralle MCMLXX, 1996) umrahmt von einem torartigen Kranz aus Lichtern und Zweigen auf violett wucherndem Grund.

In ihren Rauminszenierungen – jenem Teil ihres Werkes, der mir wesentlich, innovativ und doch zu wenig beachtet scheint – arbeitet Karen Kilimnik neben handgefertigten oder gemalten Elementen mit solchen aus der Alltags- und Populärkultur (Photokopien, Glitter, Kerzen, Verpackungen, Stoffe, Soundfragmente oder Nippes), bis hin zu wenig kostbaren oder nachempfundenen Relikten der Historie. Sie breiten sich auf dem Boden und an der Wand aus, vereinen und zerstreuen sich. Ist auch die jeweilige Konstellation von disparaten Teilen scheinbar instabil und am Rande bruchstückhafter Vereinzelung, evoziert sie in sozusagen traumatischer Verwandlung der gewöhnlichen Dinge eine unterschwellig verdichtete Atmosphäre, ohne einen bestimmten motivischen Ansatz erzählerisch aufzuschlüsseln.

BATTLES OR THE ART OF WAR (Schlachten oder die Kunst der Kriegsführung, 1991) bildet bei aller Offenheit seiner Anlage ein geschlossenes Environment, das in der Rekonstruktion in der Kunsthalle Zürich 1997 nur durch eine Tür betretbar war. Quelle der Inspiration war ein Raum im Blenheim Palace, voller Tapisserien, die sich nach allen Seiten und Zeiten auszubreiten scheinen, als ob sie von den Wänden treten und den Raum überschwemmen würden. Zwischen Bühnenbild und Filmset angelegt, wird man von künstlichen Nebelschwaden umstrichen, die sich in dem grau-hellblauen Gewölk einer Wandmalerei fortsetzen. Grelle Töne – ein hart geschnittenes Sampling in lausiger Qualität von Haydns sinfonischen Böllerschüssen bis zu New Wave – steigern lust- wie qualvoll die suggerierte Landschaftskulisse, in der ein Strauch auch Flora nahelegt. Eine Theaterkanone im Vordergrund, ein goldbeknöpftes Soldatenwams, Kanonenkugeln aus Plastik, eine Feldtasche, ein Rebhuhn als Jagdtrophäe und selbstgefertigte Standarten, die sich frei im Raum bündeln oder sich von Plastikefeu umrankt an die Wand lehnen, schaffen pittoresk und doch etwas bedrohlich Allusionen an ein Schlachtenpanorama, in dem wir uns unmittelbar bewegen. Eine Art Gobelin an der Stirnwand, gehöht von Reitern, die das Kriegerische ins Rokokohaft-Tändelnde entspannen, entzaubert sich in der Nahsicht zur zerschlissenen und schmuddeligen Teppichmatte, besetzt mit ruppigen Farbschlieren, die man kaum als Peinture bezeichnen könnte. An die Wand gepinnte, teils verwackelte Schnappschüsse und Photokopien, so von einem Feldherrenporträt oder von Pferd und Hund Napoleons, die als ausgestopfte Reminiszenzen in Vitrinen des Kriegsmuseums in Paris zu finden sind, öffnen weitere Mikrokosmen, die mit den Spielzeug-Miniaturen korrespondieren, die am Boden auf einem zum Kreis drapierten, dunkelgrünen Tuch ausgebreitet sind. Man blickt von oben auf eine Kinderzimmerschlacht verschiedener Grössenverhältnisse herab. Sie ist ein Machtspiel, bei dem man schon früh und unbewusst nicht nur die militärische Attacke und Kriegskunst einübt. Wie der durchlässige Makrokosmos der Gesamtinstallation pendelt dieses Spiel zwischen Anarchie und Zucht und unterlegt dem Unausweichlichen und Schrecklichen der Kriegshysterie das Simulierte, Manipulierbare und Verlogene.

Sorgsam imitierte Disco-Kugeln, Glitterausschweifungen zu unseren Füssen und farbiges Licht lassen den historisierenden Schall und Kanonenrauch unter Umkehrung der Vorzeichen zum Sound und Nebel heutigen Nachtlebens werden. «Wo bin ich?» scheint als Frage bei allen Betrachtern im Raum zu hängen. Ein ambivalentes Schweben, das einen psychedelisch umfängt und vereinnahmt, eine Gratwanderung zwischen den Zeiten, den Stilen, den Grössenverhältnissen, ohne die Gefahren des Lächerlichen und Billigen zu scheuen. Lessings These der Einheit von Raum, Zeit und Handlung wird in dieser Beschwörung des Lebens und des Todes im Sauseschritt umgeworfen. Sie ist erschaffen aus lauter Nebensächlichkeiten, ist jederzeit zerlegbar und doch ein Kosmos von unumstösslicher künstlerischer Präzision.

KAREN KILIMNIK, BATTLES OR THE ART OF WAR, 1991,
mixed media installation, Kunsthalle Zürich, 1997 /
SCHLACHTEN ODER DIE KUNST DER KRIEGSFÜHRUNG. (PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

BERNHARD BÜRGI

Battles or the Art of War

Not only in Europe is there a tendency to associate the name Karen Kilimnik primarily with drawings done in black crayon. Their particularly sketchy contours and shading, partially worked over with a thin layer of acrylic and evoking a slightly jaded style of fashion illustration, are combined in one breath with scribbled quotations situated somewhere between gossip, headline, and diary. As part of an enchanted and fragile world, they circle around dreams and longings, nurtured since childhood and medially processed through women's mags, television or fashion ads. This is done with an obsessive devotion, ordinarily the preserve of teenagers unwilling to leave the rooms of their daydreams. On one hand, Kilimnik's heroines are blonde elves, personified by such super models as Twiggy or Kate Moss, whose ethereal lightness bespeaks not only innocence and beauty but vulnerability as well; on the other, they are amazons, like Emma Peel of the aging TV series, *The Avengers*, and, as such, embody a mix of dark fantasy, female dominance and destruction. Fame, beauty, and power must be garnered and transfixed as fragments of an overstated, secondhand reality in order to share in their glory and misery. In the process, cliché and personal reality, a girl's bedroom and the scene of the murder, lose their clearly contoured discreteness in a crude amalgamation, effected with mastery and sensitivity. Suspended between feminine romanticism and terror, the deadpan shift of iridescent models towards authenticity shows a curious magic in revealing the extent to which the medial gloss absorbs existential wishes and threats.

The field on which Kilimnik projects her oil paintings has less to do with the glamorous world of fashion and more with the tradition of late eighteenth century landscape painting, popularized in books and magazines. This she interweaves, for example, with scenes from *Bewitched*, one of her favorite TV series. Saturated with color and a cloying horror, a fire may be seen eating away at the facade of familiar bourgeois respectability. The obscure and the occult blend with a love of animals and the forces of nature, such as torrential downpours or lightning.

Since oil paintings in intimate formats have become Kilimnik's preferred form of expression, she has focused less on large-scale installations, like THE HELLFIRE CLUB—EPISODE OF THE AVENGERS, seen in New York in the early nineties and described, at the time, as the quintessence of "scatter art." But the artist also relates her paintings directly to the real space of her exhibitions. They might appear on colored walls with patterned molding, evoking the classical painting gallery, except that the arrangement is centered in a characteristically Kilimnik-ian shift of viewing conventions. The installation-like approach

BERNHARD BÜRGI is the director of the Kunsthalle Zurich. In 1997 he organized a show of Karen Kilimnik's work.

to classical painting, itself of an urgency that flirts with the charm of triviality, might be heightened by framing a single painting, such as ANGEL'S COUSIN FROM BLOOD ON SATAN'S CLAW MCMLXX (1996), in a portal-like wreath of lights and twigs against a background of rampant purple.

In her installations—that aspect of her oeuvre which is, to my mind, essential, innovative, and underestimated—Karen Kilimnik works with handmade or painted elements but also with things drawn from daily life and popular culture (photocopies, glitter, candles, packaging, fabric, fragments of sound, and knickknacks), down to not particularly valuable or even faked remains of history. These elements are spread out on the walls and floors, where they are united and scattered. As precarious and on the verge of fragmented isolation as these configurations of disparate elements may seem, the so-to-speak traumatic transformation of ordinary things produces a condensed, atmospheric undercurrent without lending any specific motif a narrative thrust.

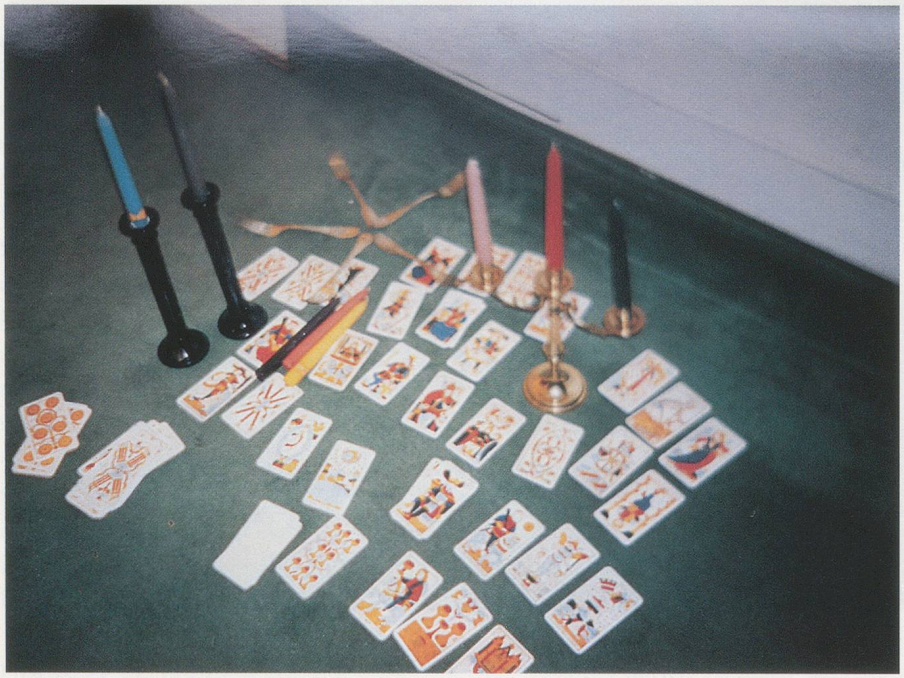
BATTLES OR THE ART OF WAR (1991), though entirely open-ended in intent, forms a closed environment, accessible only through one door, upon its

KAREN KILIMNIK, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich 1997.
(PHOTO: A. TROEHLER, ZÜRICH)

reconstruction in the Zurich Kunsthalle in 1997. It draws its inspiration from a room full of tapestries in Blenheim Palace, which seem to spread out in all directions and times, as if they were about to walk off the walls and flood the space. In a cross between stage and film set, wisps of artificial mist lick at our feet, lapping over into a grayish, light blue cover of clouds in a wall painting. Shrill sounds—a hard-cut sampling of lousy quality ranging from Haydn's symphonic gun salutes to new wave music—add both pain and pleasure to the suggested backdrop of a landscape in which an extra, a bunch of twigs, plays flora. A stage canon in the foreground, a gold-buttoned soldier's doublet, plastic canon balls, a field bag, a partridge as a hunting trophy, and self-made standards, suspended in the room or leaning against the wall with plastic ivy curling around them, all make for a picturesque but still slightly menacing allusion to a battle panorama—and we are in its midst. A kind of Gobelin on the front wall, heightened by riders who relax the belligerence of war to the point of rococo philandering, turns out—in close-up—to be a frayed and grimy mat, invaded with coarsely splattered pigment that could hardly be called peinture. Blurred snapshots and photocopies pinned to the wall, the portrait of a commander or of Napoleon's horse and dog, the latter found stuffed and on display in Paris's war museum, reveal other microcosms that correspond with the toy miniatures spread out on the floor on a piece of dark green fabric laid out in a circle. One looks down at a pillow-fight battlefield of varying scales. In children's rooms, the power game, practiced at an early age, includes unconscious training in military attack and the martial arts. Like the permeable macrocosm of the installation as a whole, the miniature scene shuttles between anarchy and discipline, and colors the inevitability and horrors of war hysteria with simulation, manipulation, and hypocrisy.

Meticulously imitated disco globes, swathes of glitter at our feet, and colored lights convert the historicizing racket and canon smoke into the sound and mist of today's night life. Where am I? The question seems to be on the tip of every viewer's tongue. An ambivalent state of suspension surrounds and usurps us psychedelically, walking the line between times, styles, and scale without shying away from the risk of being ridiculous or cheap. Lessing's thesis of the unity of space, time, and action is overthrown in rapid strides by this invocation of life and death. It is an invocation that issues from a host of irrelevant items; it can be taken apart at any time; and yet it is a cosmos of precise artistic irrefutability.

(Translation: Catherine Schelbert)



KAREN KILIMNIK,
TAROT CARDS IN TURIN, 1993,
tarot cards, candelabra, 2 candlesticks, candles and 5 forks, installation at Claudio Bottello, Turin, Italy /
TAROTKARTEN IN TURIN,
Tarotkarten, Kandelaber,
2 Kerzenständer, Kerzen und 5 Gabeln.
(PHOTO: KAREN KILIMNIK)

KAREN KILIMNIK, SWITZERLAND, THE PINK PANTHER & PETER SELLERS & BORIS & NATASHA IN SIBERIA, 1991, mixed media installation, 303 Gallery, New York / DIE SCHWEIZ, DER ROSAROTE PANTHER & PETER SELLERS & BORIS & NATASCHA IN SIBIRIEN.

Edition for Parkett

KAREN KILIMNIK

RAPUNZEL, 1998
Spindle of gold thread (hair) on bed of moss
(thread and moss are separately packaged to be assembled by the collector),
Plexiglas box, ca. 4 x 8 x 10".
Edition of 45, signed and numbered certificate with diagram by the artist.

Goldhaarspindel auf Moos gebettet
(separat verpackt, kann selbst arrangiert werden),
Plexiglasbox, ca. 10 x 20 x 25 cm.
Auflage: 45, signiertes und numeriertes Zertifikat mit Abbildung.

MORLEY

MALCOLM

ENRIQUE JUNCOSA

Malcolm Morley oder die Malerei als Abenteuer

«Als Pilot kam ich von der Strasse, hinter mir lag ein langer Wanderweg, ich war immer viel gewandert und fast immer mit dem Blick zum Boden. Ich war gefesselt von der Bewegung, vom Fliessen der Miniaturlandschaft. Von klein auf schien es mir beim Wandern und Betrachten des Bodens, dass jene Bewegung so aussah wie das, was man von einem Flugzeug aus sehen würde . . .» Daniele del Giudice[1)]

Das Werk Malcolm Morleys hat sich stets dadurch ausgezeichnet, dass es ganz bewusst verschiedene Betrachtungsebenen nahelegt, ohne dabei jemals seine Interpretationsmöglichkeiten einzuschränken. Er ist ein Künstler mit makelloser Technik, gleichermassen fasziniert von den theoretischen wie von den praktischen Fragen, die von der Malerei aufgeworfen werden, aber ebenso offen für die Geschenke, die der Zufall feilhält, und natürlich für die Subjektivität der Betrachter. Seine jüngsten Werke sind Meisterstunden in Malerei und zugleich voller unlösbarer Rätsel, etwa vergleichbar mit unterbrochenen Schachpartien.

Nicht umsonst sah man bei seiner letzten Ausstellung in Paris[2)] neben einigen Rittern in Rüstung und zu Pferd verschiedene Schiffsszenen, die von einem gemalten Schachbrett umrahmt waren. Auf diese Weise rief uns Morley die zweidimensionale Beschaffenheit der Malerei in Erinnerung – ein gängiges Thema in seinem Werk –, und zugleich betonen die Verweise auf dieses ursprünglich aus Adelskreisen stammende Spiel metaphorisch, dass die Intelligenz im ständigen Kampf gegen den Tod steht. Ein absurder Kampf, denn wir wissen ja, wie er ausgehen wird.

Das besondere Kennzeichen der Malerei Malcolm Morleys in den 90er Jahren ist die scharfe Abgrenzung der Konturen seiner Bildschöpfungen. Diese liegen zudem in reichhaltig und intensiv kolorierten Flächen, in denen Purpur-, Blau-, Orange-, Gelb- und Rottöne dominieren. Das Resultat – und das ist ebenfalls eine Konstante in seiner ganzen Produktion – erzählt uns von einer geistigen Wirklichkeit, die anders als die unsere ist und die uns sogar als Traumwelt vorkommen kann – sie erinnert uns unter anderem an das magische Leben

---

ENRIQUE JUNCOSA lebt in Barcelona. Er ist Dichter und ist als Kritiker für *El País* sowie als freier Kurator tätig.

der Spielzeuge –, auch wenn wir wissen, dass sie ursprünglich aus harmlosen dreidimensionalen Modellen und wunderschönen Aquarellen besteht.

Morleys künstlerische Laufbahn, eine Aufeinanderfolge wechselnder Stilrichtungen, hat jedenfalls bewiesen, dass für ihn der Stil nie Endzweck gewesen ist, sondern ein nützliches Mittel zur Entwicklung eines sowohl geistigen als auch biologischen Prozesses.[3)] Wir dürfen diese Arbeiten deshalb nicht als blosse realistische Wahrscheinlichkeitsübungen verstehen. Sie sind vielmehr leidenschaftliche, malerische Manifeste, die uns mittels einer sehr persönlichen Bildgestaltung offene Metaphern oder zweideutige Allegorien nahelegen. Auf dem Wege fesselnder Bilder, die unsere Psyche stark anregen, bietet uns Morley eine eigentümliche Theorie der Wahrnehmung.

Unter den Themen jüngster Zeit sind besonders Wikingerschiffe, Walfänger und Renaissance-Galeonen zu erwähnen, mittelalterliche Ritter und Insignien, Schiffbruchszenen, Frachtschiffe und Hafenszenen, Flotten in der Dämmerung, unterschiedlichste Kriegsmalerei aus dem Ersten Weltkrieg oder zahlreiche Reiseskizzen – davon zuletzt Erinnerungen an eine Photosafari in Südafrika. All dies wird uns in unnatürlichen Farbgebungen dargeboten und in ausschweifenden Bildausschnitten, die manchmal auch um der Komposition willen gewaltig verzerrt sind.[4)]

Letztendlich erhalten Morleys Malereien so einen dramatischen, mythischen oder orakelhaften Charakter. Die Titel einiger seiner jüngsten Werke, wie THE ORACLE (1992), ICARUS (1992), THE GUARDIAN OF THE DEEP (Der Hüter der Tiefe, 1993), KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE (Leuchtturmwärter, 1994), TITAN (1994), THE FLIGHT OF ICARUS (Der Flug des Ikarus, 1995) oder DAEDALUS (1996) sind bezeichnend für die Suggestivwirkung seiner Bilder.[5)] All dies erzählt uns auch – mit einem Sinn für Humor, der jedwede Prätention untergräbt – vom Leben und der Kunst als phantastische Heldenabenteuer.

Morleys Arbeitsmethode – er ist ein Künstler, der die feinsten Grade der Ironie herausarbeitet – ist von Besessenheit und peinlicher Genauigkeit bestimmt, fast wie das Sprechen eines Mantras. Die ersten Gemälde, mit denen er bekannt wurde, seine hyperrealistischen Ozeandampfer aus der Mitte der 60er Jahre, waren auf der Grundlage von Photographien entstanden, die er in Raster einteilte, um sie in vergrössertem Massstab so naturgetreu wie möglich abzubilden. Diese Werke sehen von weitem wie Photographien aus, doch aus der Nähe erweisen sie sich als malerisches Freudenbankett feiner dynamischer Pinselstriche.

Wie zu erwarten war, wurden diese Pinselstriche bald gröber und versahen seine späteren Bilder mit einer seltsamen und fesselnden inneren Dynamik, die Morley vom sogenannten Photorealismus distanzierte, jener Bewegung, der seine Arbeit in diesem Zeitraum zugeordnet wurde. Ausserdem errichtete Morley in den 70er Jahren eine Art *Tableaux vivants*, um sie als Modelle zu verwenden. Da es nicht möglich war, sie naturgetreu in zwei Dimensionen darzustellen, gelangte er unter anderem dazu, «die Rolle des Künstlers bei der Darstellung der Welt» zu thematisieren.[6)] Jedenfalls trat Ende der 70er Jahre ein grundlegendes Ereignis in Morleys künstlerischer Laufbahn ein. Er begann mit einer gewaltigen Produktion von Aquarellen, die ihm von da an, wie bereits gesagt, als Vorlagen für seine Gemälde dienen sollten. Diese Arbeiten, die aus einer Mischung von Zufall und Kontrolle entstehen, drücken die

MALCOLM MORLEY, SS FRANCE, 1974, oil on canvas with objects on two panels, aluminum, 80½ x 60½ x 3" / Öl auf Leinwand mit Objekten auf zwei Tafeln, Aluminium, 205 x 154 x 7,6 cm.

USA
MM.

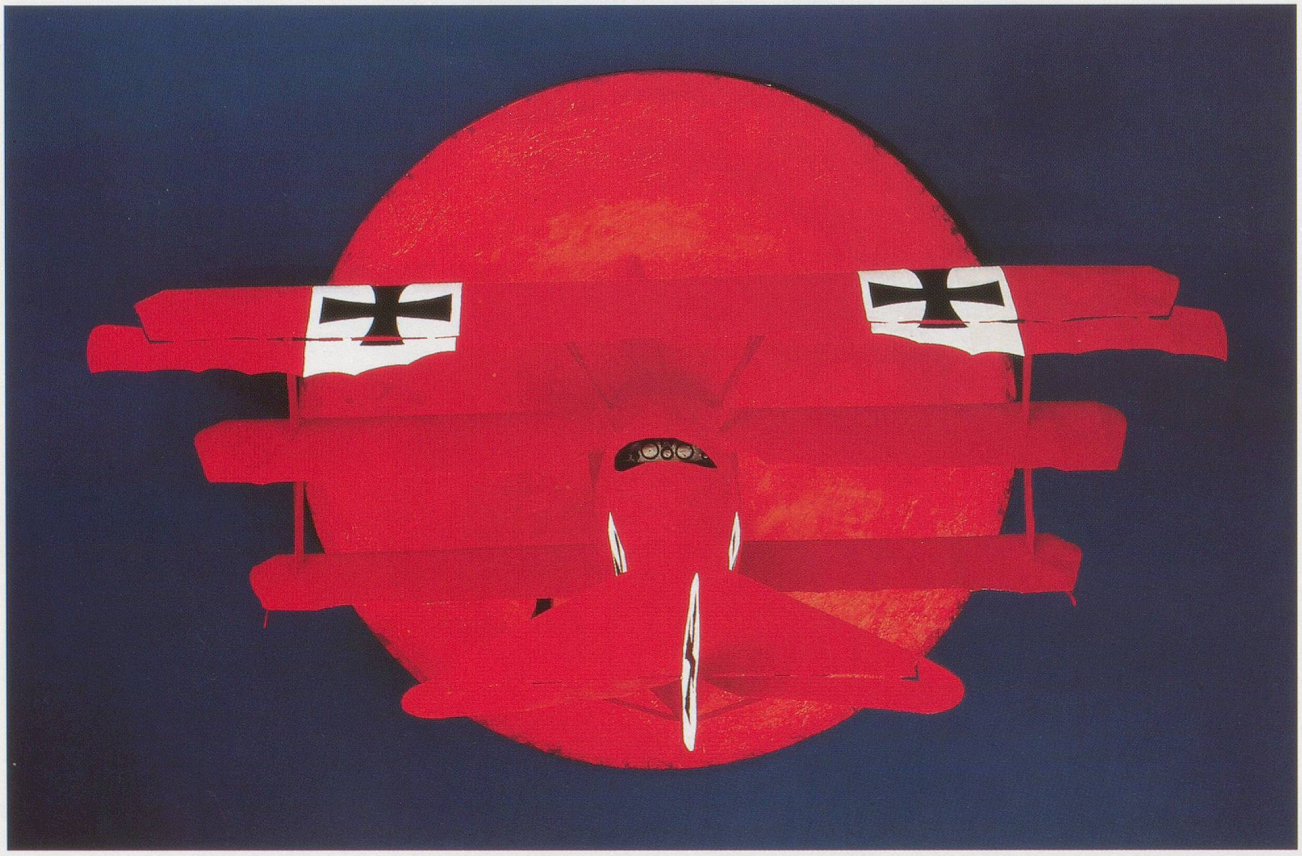
MALCOLM MORLEY,
ICARUS, 1993,
oil on canvas with airplanes
(1 rotating), 80 x 110" /
IKARUS,
Öl auf Leinwand mit Flugzeugen
(eines rotierend), 203 x 279,5 cm.
(PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

MALCOLM MORLEY, THE FLIGHT OF ICARUS, 1995, watercolor, paper, wood, metal frame, encaustic, 113 x 45 x 80" / DER FLUG DES IKARUS, Wasserfarbe, Papier, Holz, Metallrahmen, Enkaustik, 287 x 114,3 x 203,2 cm.

MALCOLM MORLEY, TITAN, 1994, oil on canvas, 56 x 60" / Öl auf Leinwand, 142 x 152,4 cm.

Wahrnehmungsvorgänge des Künstlers vor einer konkreten Wirklichkeit aus. Die genaue und methodische Übertragung seiner spontanen Bilder in grossformatige Malereien führte zu einem Expressionismus, der eigentlich gar keiner ist, wenn auch die sogenannten Neo-Expressionisten der 80er Jahre Morley nachdrücklich für sich beanspruchten.

Die Affinität Morleys zum Expressionismus stützt sich allein auf den malerischen Hochgenuss seiner Werke, der eigentlich das Ergebnis seiner analytischen und programmatischen Betrachtungsweise ist und sie eher zu den metalinguistischen Abstraktionen in Bezug bringt. Seine Malerei geht ausserdem über die rhythmische Sinnlichkeit der *All-over-Ästhetik* von Pollock oder de Kooning hinaus. Eine jede von Morleys quadratischen Einheiten ist wie ein kleines abstraktes Gemälde, das beim Zusammenfügen mit den anderen ein grosses vibrierendes, dramatisches und musikalisches Ganzes ergibt. Diese ganze dynamische Ebene bietet uns zudem eine dreidimensionale Illusion, die wir als eine Metapher für die Bedeutungsmacht der Malerei lesen können.



Tatsächlich ist Morley der grosse zeitgenössische Nachfolger von Cézanne. Schon 1980 sagte er uns: «Cézannes Erzfeind ist Clement Greenberg. ‹Befreien wir uns von der Illusion und bewahren wir die Flachheit.› Cézanne wäre über diese Idee entsetzt gewesen, weil er genau das Gegenteil glaubte – dass Malerei nicht dreidimensional genug sein kann. Und paradoxerweise erreicht man dies dadurch, dass man sie auf eine flache Ebene reduziert – paradoxerweise wird die Illusion um so stärker, je flächiger die Malerei ist. Aber das kann nur von einer besonderen Sensibilität oder Intelligenz, der des Malers, verstanden werden. Es ist sehr schwer, Illusion und Flachheit zu bewahren... gerade darin aber liegt Cézannes herausragendes Genie. Mir scheint, Cézanne ist für die Malerei, was Einstein für die Physik gewesen sein könnte, der Quantensprung in achthundert Jahren Renaissance-Raum.»[7)]

Aber Morley setzt Cézanne nicht innerhalb der reduzierenden Formalistentradition fort, welche Greenberg im Kubismus beginnen und im Minimalismus enden lässt, sondern nimmt das malerische Lehrmaterial des Franzosen mit auf sein eigenes Aktionsfeld. Dabei tritt er ausserdem in den Dialog mit einigen späteren theoretischen Debatten, ausgelöst vom Sur-

realismus (Bild und Unterbewusstsein), dem Abstrakten Expressionismus (Bild und kreative Energie), dem Minimalismus (Einheit zwischen Konzept und Darstellung), der Pop-art (kritisches Potential der banalen Bilder) und dem postmodernen Pluralismus. Stets bleibt er auf der Suche nach höchstmöglicher Komplexität, ausgehend von einem Verständnis der Zweideutigkeit als bereicherndes Element.

Einige der jüngsten Werke Malcolm Morleys tragen dreidimensionale Zusätze (Flugzeuge, Fahnen, ...) und verweisen dadurch erneut auf die flache Beschaffenheit der Malerei. In Natura oder als Photographie von vorn gesehen, wirken diese Elemente flach, und die Gemälde sehen wie konventionelle Gemälde aus. Aus diesem Grund stellen diese Werke, wie Klaus Kertess treffend beschreibt, eine Serie aus realen und fiktiven Spielen und Aggressionen auf der Ebene der Malerei dar: «Der Maler ist wörtlich und bildlich ein ‹Pilot of planes›, ein ‹Pilot von Ebenen und von Flugzeugen›.»[8)]

Einige Kritiker haben diese Gemälde ausserdem als postmoderne Allegorien der Fehlschläge der Moderne angesehen. Wir sehen Schiffe und Flugzeuge, die untergehen, abstürzen oder den Raum durchqueren und Unglücken ausweichen. Verschiedene Embleme (schwarze Kreuze, konzentrische Kreise...) verweisen uns auf eine umfassende heraldische Tradition, die mit Malewitsch beginnt und bis Stella, Johns oder Noland reicht. Die primitiven Fahrzeuge, die die Embleme zur Schau stellen, zerschellen als Metapher für die Niederlage der utopischen Ideale der Fläche, die in den 60er Jahren durch ihre formalistischen Dogmen und Reinheitsvorstellungen die Malerei beinahe vernichteten.

All diese Dinge geschehen in Bildern eigentümlicher Klarheit und von höchst intensivem Licht, die Morley vor allem dazu dienen, seine persönliche Welt voller Kindheitserinnerungen und Träume zu beschreiben. Sehr oft ist zitiert worden, wie in seiner Kindheit eine deutsche Bombe ein Modell seines Lieblingsbootes zerstörte, das im Fenster seiner Wohnung in London stand. Die Kunst Morleys bildet seitdem eine Art Wiedererlangung eines Abenteuerideals, das die Funktionalität kritisiert und dabei die Phantasie verteidigt. Seine Schiffe und Flugzeuge sind starke metaphorische Maschinen, auf denen wir die stürmischen Meere des Unglücks und der Logik durchqueren sollen. Morleys Triumph besteht darin, dass es ihm gelingt, Idee und Darstellung – seine eigene Weltsicht und seine Wahrnehmungsstruktur – in bestechend schönen und zudem sinnreichen Werken zu vereinen.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Hans Bolt, UGZ)

1) Daniele del Giudice, in: *Staccando l'ombra da terra,* Giulio Einaudi editore, Turin 1994.
2) Galerie Daniel Templon, Paris 29. April–28. Mai 1997.
3) Siehe *Malcolm Morley on Painting,* im Katalog seiner Ausstellung in der Galerie Fabian Carlsson, London 1984, S. 13.
4) In einem Gespräch erinnerte mich Morley daran, wie Canaletto die städtische Struktur Venedigs zugunsten der Komposition seiner Gemälde verfälschte.
5) Die meisten dieser Gemälde sind im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive in der «La Caixa»-Stiftung, Madrid 1995, wiedergegeben.
6) Michael Compton, *Malcolm Morley,* im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive in der Whitechapel Art Gallery, London 1983, S. 14.
7) Nena Dimitrijevic, Interview mit Malcolm Morley, veröffentlicht in *Flash Art,* Nr. 142, Oktober 1988, S. 76.
8) Klaus Kertess, *On the High Sea and Seeing of Painting,* im Ausstellungskatalog der Morley-Retrospektive im Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris 1993, S. 226.

MALCOLM MORLEY, THE GUARDIAN OF THE DEEP, 1994,
oil, canvas, paper and wax encaustic plane, 78 x 100" /
DER HÜTER DER TIEFE,
Öl, Leinwand, Papier und Flugzeug in Enkaustik, 198 x 254 cm.

ENRIQUE JUNCOSA

MALCOLM MORLEY OR PAINTING AS ADVENTURE

I came from the street like a pilot. Behind me I had a long career as a walker; I'd always walked a lot, almost always staring at the ground. I was hypnotized by movement, by the flow of the landscape in miniature. From the time I was a small boy, whenever I walked and stared at the ground, I got the feeling that the motion looked like what you'd see from a plane. Daniele del Giudice[1)]

It is characteristic of Malcolm Morley's work that it consciously suggests different levels of reading but never limits the possibilities of interpretation. An artist of impeccable technique, fascinated equally by the theoretical and practical issues painting arouses, but open as well to the gifts offered by chance and, of course, to the subjectivity of the spectators. His most recent work constitutes a lesson of pictorial mastery at the same time it presents unsolvable enigmas, something like interrupted games of chess.

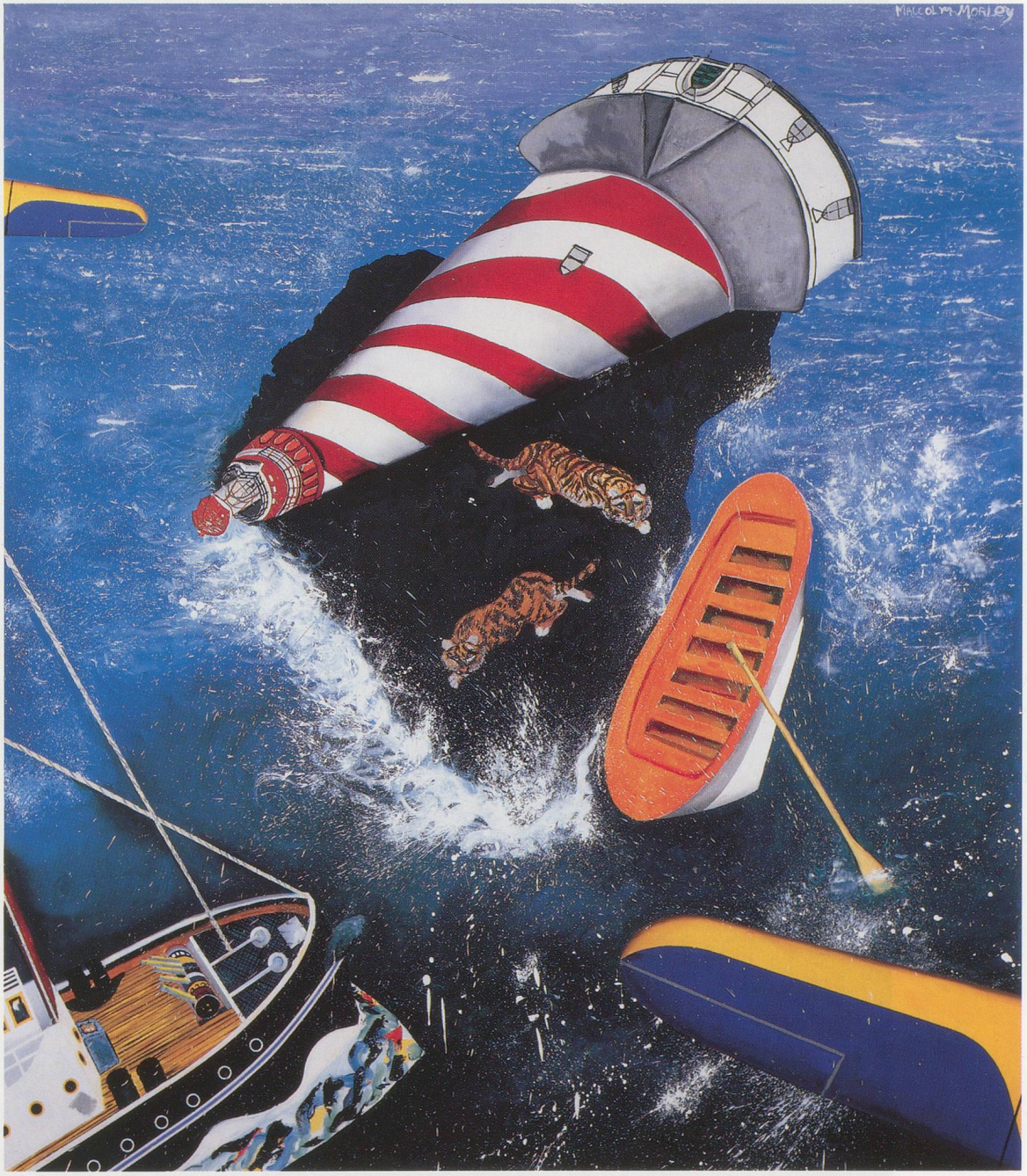
It is not by chance that in the paintings included in his last Paris show[2)] we see, in addition to knights in armor and horses, naval scenes framed by a painted chessboard. This was Morley's way of reminding us of the planar nature of painting—a recurrent theme in his work—at the same time metaphorically underscoring these references to the aristocratic origins of the game with the knowledge that our human intelligence is locked in a constant struggle against death, an absurd struggle since we know what its outcome will be.

During the nineties, Morley's painting has been characterized by the very precise delineation of his images. These images are located on surfaces of rich, intense color dominated by purples, blues, oranges, yellows, and reds. The result—and this too is a constant in all his production—speaks to us of a mental reality different from our own, a reality that may in fact seem oneiric. These works recall, among other things, the magic life of toys, even though we know that they begin with three-dimensional models or extremely beautiful watercolors.

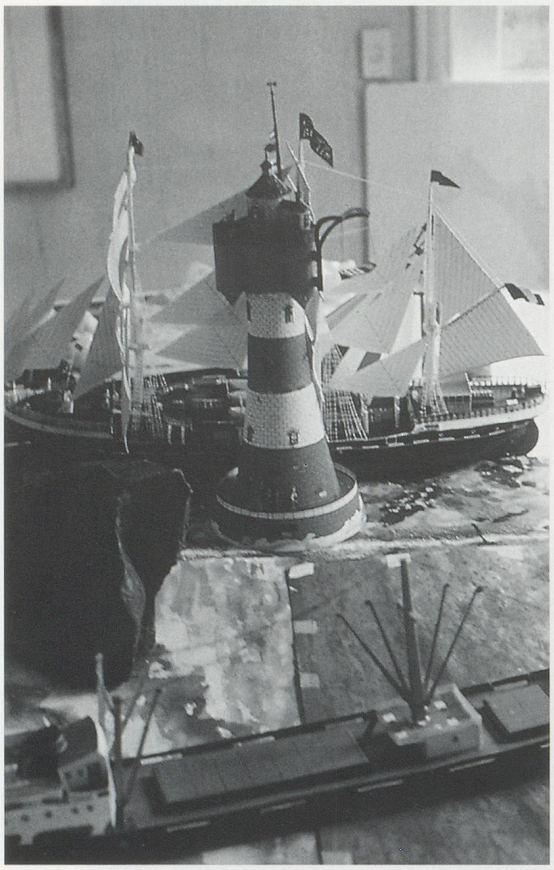
1) Daniele del Giudice, *Despegando la sombra del suelo* (Barcelona: Anagrama, 1996), p. 37.
2) At Galerie Templon, Paris, 29 April–28 May 1997.

ENRIQUE JUNCOSA is a poet, an art critic of *El País* and a free-lance curator. He lives in Barcelona.

MALCOLM MORLEY, KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE, 1994,
oil on canvas, 56 x 49" / LEUCHTURMWÄRTER, Öl auf Leinwand, 142 x 125 cm.



MALCOLM MORLEY, THE ORACLE, 1992, oil on linen, watercolor airplanes, goldleaf, 172 x 240" / DAS ORAKEL, Öl auf Leinen, Flugzeuge in Wasserfarbe, Blattgold, 437 x 610 cm.



Studio of Malcolm Morley, 1995 / im Atelier.
(PHOTO: DANIEL MOSS)

Morley's artistic career, a succession of changing styles, demonstrates that for him style is never an end in itself but a means to the development of a process that is as spiritual as it is biological.[3] We should not take these works, then, to be mere exercises in realistic verisimilitude. Instead, they constitute impassioned pictorial manifestos that suggest, by means of a very personal iconography, open metaphors or ambiguous allegories. Morley offers us a particular theory of vision by using captivating images that powerfully excite our psyche.

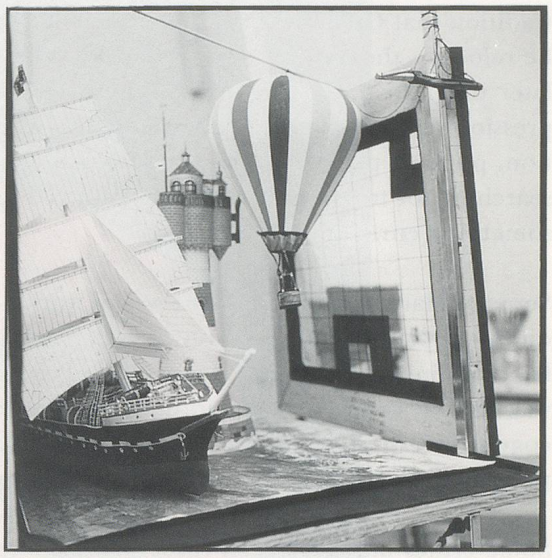
Among the most frequent motifs in Morley's recent work are Viking ships and whales, Renaissance galleons, knights and medieval insignias, shipwrecks, cargo ships and ports, marine sunsets, the most diverse selection of World War I imagery, and numerous tourist notes—the most recent ones being souvenirs of a photographic safari in South Africa. All of these are presented to us in epic perspective—at times violently distorted for the sake of the composition[4]—and in nonnaturalistic colors.

Because of this, Morley's paintings acquire a dramatic and haunting mythic or oracular aura. The titles of some recent works like THE ORACLE (1992), ICARUS (1993), THE GUARDIAN OF THE DEEP (1993), KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE (1994), TITAN (1994), THE FLIGHT OF

3) "Malcolm Morley on Painting," in: *Malcolm Morley,* ex. cat. (London: Fabian Carlsson Gallery, 1984), p. 13.
4) In a conversation, Morley reminded me of how Canaletto would alter the urban configuration of Venice to benefit the composition of his paintings.

ICARUS (1995), or DAEDALUS (1996) reveal the suggestive potential of his images.[5] Everything here also speaks to us with a sense of humor that undermines any possible pretentiousness, a sense of life and art as marvelous epic adventures.

Morley's work method—and he is an artist who cultivates the most refined ironies—is obsessive and scrupulous, almost mantra-like. The first paintings that brought him notoriety, his superrealist ocean-liners of the 1960s, derive from photographs that he divided in little squares so that he could copy them with the greatest possible accuracy. Seen from a distance, these works look like photographs, but close up they disclose themselves as jubilant pictorial feasts made up of tiny, dynamic brushstrokes.



MALCOLM MORLEY, studio view with grid and models/ Blick ins Studio mit Raster und Modellen.

As might be imagined, those brushstrokes quickly grew, imbuing Morley's later images with a strange internal and hallucinatory energy that distanced him from so-called photorealism, a movement with which his work was associated during that period. In the seventies, Morley also constructed something akin to *tableaux vivants* to use as models. The impossibility of representing them faithfully in two dimensions allowed him, among other things, to dramatize "the role of the artist representing the world."[6] At the end of the seventies, in any case, a fundamental change took place in Morley's artistic career. He embarked on what was to become a huge production of watercolors, which he used, as mentioned, as models for his paintings. These works, which derive from a mixture of chance and control, translate the processes of the artist's perception in the face of concrete reality. The minute, methodical translation of his spontaneous images into large-format paintings gave rise to an expressionism that in actuality is not expressionism, although Morley was claimed energetically by the so-called neo-expressionists of the eighties.

Morley's expressionist affinities only manifest themselves in what might be perceived as the "pictorial feast" of his work, in reality the fruit of an analytical and programmatic vision that brings them closer to metalinguistic abstractions. Besides, his paintings go beyond the rhythmic sensuality of the all-over aesthetics of Pollock or de Kooning. Each square unit in Morley is like a small abstract picture which, when joined to the others, forms a great, vibrant unity that is both dramatic and musical. This entire dynamic plane offers us as well an illusion of three-dimensionality that we can read as a metaphor for the signifying power of painting.

Morley, in point of fact, is the great contemporary link with Cézanne. In 1988 he said: "The arch-enemy of Cézanne is Clement Greenberg: 'Let's get rid of the illusion and keep the

5) Most of these paintings are reproduced in *Malcolm Morley 1965–1995* (Madrid: la Fundación "la Caixa," 1995).
6) Michael Compton, "Malcolm Morley," in: *Malcolm Morley* (London: Whitechapel Art Gallery, 1983), p. 14.

plane...' Cézanne would be horrified by this idea, because he believed just the opposite—that it cannot be three-dimensional enough. And the paradox is that you achieve this by restricting it to a flat plane. Paradoxically, the more you flatten it, the more illusion you get. But only a certain kind of sensitivity or intelligence—the painterly intelligence—can understand that. It is very hard to keep both the illusion and the plane simultaneously ... this was the incredible genius of Cézanne. For me Cézanne is to painting what Einstein may be to physics—the quantum leap in eight hundred years of Renaissance space."[7)]

But Morley does not continue Cézanne's pictorial teachings within the formalist, reductive tradition that Greenberg's narrative initiates in cubism and ends with minimalism. Instead, he relocates them in his own terrain. In doing so, he also enters into a dialogue with some later theoretical debates aroused by surrealism: image and the subconscious, abstract expressionism; image and creative energy, minimalism; unity between concept and representation, pop art; potential criticism of banal images; and postmodern pluralism. He is always searching for maximum complexity and taking the point of view that considers ambiguity as something enriching.

Some of Malcolm Morley's most recent works—and, again, with reference to the planar condition of painting—have three-dimensional attachments, such as airplanes or flags. Seen frontally, in reality or in a photograph, these elements flatten out; the paintings seen in this way become conventional paintings. For this reason, these works constitute in Klaus Kertess's cogent description a series of games and aggressions, real and imagined, on the plane of painting: "The painter is literally and figuratively a pilot of planes."[8)]

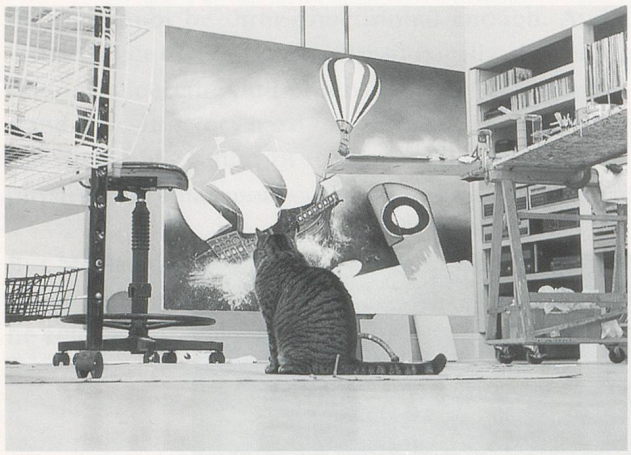
Some critics have also seen these paintings as postmodern allegories about the failures of modernity. We see ships and planes that sink, crash, or plough their way through space, dodging adversities. Different emblems—black crosses, concentric circles—return us to an entire heraldic tradition that begins with Malevich and reaches Stella, Johns, Noland. The primitive machines that bear them fall, a metaphor for the defeat of the utopian ideals of the plane that almost assassinated painting during the sixties with their formalist dogmas and purist pretensions.

All these things occur in images of peculiar clarity, of extremely intense light, that help Morley, above all, to depict his personal world, replete with childhood memories and dreams. It is often recalled that when he was a boy, a German bomb destroyed a model of his favorite ship, which he kept in the window of his London house. Ever since then, Morley's art has constituted a kind of recovery of an adventurous ideal that criticizes functionality in defense of imagination. His ships and airplanes constitute powerful metaphorical machines that invite us to sail the turbulent seas of adversity and logic. Morley's triumph derives from his having fused concept and representation—his particular vision of the world and his perceptual structure—in works of spectacular beauty that are also filled with meaning.

(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)

7) Nena Dimitrijevic, "Malcolm Morley," in: *Flash Art*, vol. 142 (October 1988), p. 76.
8) Klaus Kertess, "On the High Sea and Seeing of Painting," in: *Malcolm Morley* (Paris: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1993), p. 226.

MALCOLM MORLEY, DAEDALUS, 1996,
oil on canvas, 60 x 56" / Öl auf Leinwand, 152,4 x 142,2 cm.
(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)



MALCOLM MORLEY

On Painting

The way in which I've made paintings over the years has been on grids: There's nothing very original about that; the Egyptians were using them. They used differently proportioned grids according to the various gods that they were depicting; so some were more square, others more rectangular. As far as my use of the grid is concerned, it's about the idea of making a painting by making little bits of things that add up to one single thing that appears to be intelligent. I've been reading *The Blind Watchmaker* by Richard Darkins, which is about the whole question of Darwin's idea that intelligence, or the source of life, comes from the classic concept of a supreme intelligence which trickles down from top to bottom. The other idea that is very current is that there really is no supreme intelligence but, rather, little bits of things that alone do not appear to be intelligent, but when you get a lot of them together they create what is described as intelligence.

> With my painting, every bit is completed as it goes. I don't have to think about the whole; I can go around all day just thinking about a quarter tone of brown against a tone of red, very small without having the burden of the entire imagery upon me. This method also allows me to not be involved with the idea of gravity—of a top and bottom in terms of painting—because in order to get to it, I need to have the grid deadset in front of me. I can't have it lower because then the angle would be oblique and the image would be distorted. It always has to be straight in front of me. I have to keep moving the canvas so that it is always at shoulder level. This would allow me to paint the picture upside-down, for example, because here there really isn't any upside-down.

I've got this corresponding unit of what the information is through the model placed on the grid. It's like music, like notes, each note complete. Then there are spin-offs; for example, the tendency in painting is to go with gravity, but if you are painting the picture upside-down, and you turn it the other way up, then the brush strokes seem to be upbeat, not downbeat. That then creates an effect on the viewer. As far as the viewer is concerned, I am my own first viewer, both the doer and the viewer, just as the chef is his own first gourmet. I am the viewer who is impossible to satisfy. After all, we're all part of the same shebang. When you think about Greek art, very few of us know the names of Greek artists. You know what Greek art looks like, but you don't know anything more. Maybe in time, contemporary art will look like twentieth century art, but

you might not think of individual artists; any member of the group that made that work would also be in some way reflecting the group, reflecting interaction on some level.

What is painterly? As Cézanne said, "I look for what is painterly in terms of my temperament." That's a beautiful idea, because one usually thinks of "painterly" in a very Germanic way as *malerisch*, that it should always be active paint and texture; that a smooth painting is not painterly. This is the association that I think people generally have. But it doesn't necessarily have to be like that.

Studio views / im Atelier.

My paintings really come out of a tube of paint. I like to try to go with the process of paint itself without trying to put it through so many different stages that it hardly seems to be paint anymore. Up until the nineteenth century, painters had to make their paint as they painted. They had small amounts of powder and medium, and they made small amounts of paint at a time. A tube of paint probably has much more medium in it than early painters could ever mix into their paint. The idea of adding medium to a tube of paint is rather redundant. I started using pure paint from the tube. I wet the paint a little to move it because it's strong. Another thing about oil paint is that each tube is different. Some has a very strong foundation, some is very transparent, so you can build up a construction of actual paint itself based on the variety of foundation paint. For example, Naples Yellow has a lot of lead in it, and you can lay Orilian over the top because it's very transparent. So you have thin paint over thick paint, which creates an incredible sensation.

MALCOLM MORLEY, KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE, 1994,
oil on canvas, detail / LEUCHTTURMWÄRTER, Öl auf Leinwand, Ausschnitt.

MALCOLM MORLEY

Über Malerei

Seit Jahren verwende ich beim Malen als Hilfsmittel der Übertragung den Raster. Daran ist an sich nichts Ungewöhnliches; schon die Ägypter benutzten unterschiedlich proportionierte Raster zur Darstellung ihrer verschiedenen Gottheiten; also waren einige quadratischer, andere rechteckiger. Mir geht es beim Gebrauch von Rastern darum, ein Bild aus kleinen Bruchstücken zu malen, die dann ein vernünftiges Ganzes ergeben. Ich habe Richard Darkins' *The Blind Watchmaker* gelesen, wo von Darwins Idee ausgehend untersucht wird, ob die Intelligenz oder Quelle des Lebens auf der klassischen Auffassung einer höchsten Intelligenz beruht, welche von oben nach unten rinnt. Eine andere sehr geläufige Idee ist, dass es überhaupt keine höchste

Intelligenz gibt, sondern vielmehr kleine Einheiten, die für sich genommen nicht intelligent erscheinen, sondern erst zusammen das ergeben, was man Intelligenz nennt.

> In meinen Bildern ist jeder Teil für sich abgeschlossen. Ich muss nicht über das Ganze nachdenken. Ich kann mich den ganzen Tag frei bewegen und nur über eine Viertelnuance Braun in Verbindung zu einem Rot nachdenken, ohne die Last des ganzen Bildes auf mir zu spüren. Dank dieser Methode muss ich mich nicht um die Schwerkraft kümmern, weder darum, was oben ist, noch darum, was unten ist, denn ich habe den Raster absolut frontal vor mir. Ich kann ihn nicht tiefer ansetzen, sonst wäre der Winkel schief und das Bild verzerrt. Er muss immer direkt vor mir sein. Ich muss die Leinwand so bewegen, dass ich immer auf Schulterhöhe arbeiten kann. So könnte ich das Bild zum Beispiel auch umgekehrt malen, weil es hier überhaupt keine «richtige» Richtung gibt.

Ich erhalte die entsprechenden Einzelteile der eigentlichen Information durch das Übertragen des Modells auf dem Raster. Es ist wie Musik, wie Noten, wenn jede einzelne Note zur Vollendung beiträgt. Es gibt auch Begleiterscheinungen: Zum Beispiel spielt beim Malen tendenziell die Schwerkraft mit. Wenn man aber ein Bild auf dem Kopf malt und es anschliessend umdreht, scheinen die Pinselstriche aufwärts und nicht abwärts gerichtet. Dies wirkt dann anders auf den Betrachter. Was diesen betrifft: Ich bin mein eigener erster Betrachter – bin beides, der Ausführende und der Betrachtende, wie ein Küchenchef, der selber sein erster Feinschmecker ist. Ich bin der nie zufriedene Betrachter. Letztendlich sind wir alle Teil eines Ganzen. Denken wir an die Kunst der Griechen, so kennen die wenigsten die Namen griechischer Künstler. Man weiss, wie griechische Kunst aussieht, aber darüber hinaus weiss man nichts. Vielleicht wird zeitgenössische Kunst einmal einfach wie Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts aussehen, und man wird vielleicht nicht an die individuellen Künstler denken; jedes Mitglied der Gruppe, die dieses Gesamtwerk schuf, würde in gewisser Weise die Gruppe spiegeln – deren Zusammenwirken sozusagen.

> Was ist malerisch? Cézanne sagt, er sehe das Malerische entsprechend seinem Temperament. Das ist eine schöne Idee, weil man normalerweise bei *malerisch* an etwas sehr Germanisches denkt, daran dass Farbe und Textur sehr präsent sind, daran, dass ein ruhiges Bild nicht malerisch ist. Diese Assoziation haben die Menschen, glaube ich, normalerweise. Aber es muss nicht unbedingt so sein.

Meine Bilder kommen wirklich aus der Farbtube. Gerne versuche ich mich der Entwicklung der Farben anzupassen und sie nicht so stark zu mischen, dass zuletzt kaum noch Farbe übrigbleibt. Bis ins neunzehnte Jahrhundert stellten die Maler ihre Farben beim Malen her. Sie hatten nur eine geringe Menge an Pigmenten und Bindemitteln zur Verfügung, und sie rieben nur kleine Mengen gleichzeitig an. Eine Farbtube enthält wahrscheinlich viel mehr Bindemittel, als die Alten Meister je ihrer Farbe beimischen konnten. Die Idee, einer Farbtube Bindemittel hinzuzufügen, wäre ziemlich abwegig. Ich begann, die reine Farbe aus der Tube zu verwenden. Sie ist dick, also befeuchte ich sie etwas, um sie geschmeidig zu machen. Übrigens ist jede Tube Ölfarbe unterschiedlich. Einige Farben decken stärker, andere sind sehr transparent, und so kann man die eigentliche Farbe aus einer Variation an Deckkraft aufbauen. Antimongelb zum Beispiel ist sehr bleihaltig, man kann ein transparenteres Orilian hinzufügen. So erhält man eine dünne Farbschicht über einer opakeren, und das schafft eine ungeheure Wirkung.

(Übersetzung: Karin Klussmann)

MALCOLM MORLEY, WAVES BREAKING ON ROCK—AZORES SKY, 1994, watercolor on paper, 43⅝ x 30½"/
WELLEN, DIE SICH AN FELSEN BRECHEN – AZORENHIMMEL, Wasserfarbe auf Papier, 110 x 77 cm.

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN

Seasickness

How can someone with no home be homesick?

Deke Rivers (Elvis Presley) in *Loving You*, 1957[1)]

Malcolm Morley, who cultivates a retired navy captain look, is seasick the way others are homesick. He's got—shall I call it—"thalassalgia" and, if he has nostalgia too, his returnland has to be an island, an islet even, with lots of open sea—a little piece of *terra firma*, provided it's no mainland. His islet can be a dog, for instance, his little black Pomeranian, Max. "Why don't you stay a little longer in Paris? We could have fun." "I miss my dog."

We were having dinner in one of those farcical, fancy Right Bank hotels, and I asked him if he ever gets seasick. "Sometimes," he said, "but I use ginger pills as medicine." "It's also an aphrodisiac." "Oh yes?" Patrick confirmed, and mentioned his craze for British chocolate gingers. I thought or said, "Ginger for seasickness, chocolate for lovesickness."

In these paintings, especially the ones with expanses of yellow paint, Morley has almost but not completely abandoned his traditional grid method. "The boat is painted after a model, the sea comes out of my head." Although he had done this occasionally in the past—UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE (1973) is one of his first ungridded works—he was rather reluctant until recently to paint without a grid. "Once in a while," he told Nena Dimitrijevic in 1988, "I try without a grid, and it's terrible, because there is no freedom. You can't let it go unless you have a structure. If there is a problem, I can isolate it into a smaller piece. Then, if that becomes too much of a problem, I can halve it. It is a great philosophy of life about problem-solving. To go for a deeper unexpectedness, I often tighten up the structure so no mistake can happen. This time, we cannot make a mistake. And then, this so-called 'mistake' occurs, but now it is much deeper. This is a way of discovering certain relationships, integrating the unconscious into the conscious, inviting it."[2)] But what if the grid is abandoned? Does it or does it not mean abandoning the tightening of the problem, releasing the control, and therefore the relationship itself between the conscious and the unconscious? Morley, who is deeply interested in exploiting psychoanalysis in his painting process (especially the use of "mistakes"), does connect the figurative theme of the sea and the unconscious. He seemed curious when I mentioned Sándor Ferenczi's book *Thalassa*, which he did not know.

Why does the ocean or the sea make one seasick? Is not seasickness possibly like vertigo (Kant's *Anthropology* connects them), a longing for what makes you sick? What do you think, Malcolm? As in homesickness or lovesickness, there may be an element of deep ambivalence: the sea might make you sick because it's a sea-as-home sickness, an impossible, frustrated

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN lives and teaches in Paris. His recent publications include *Les couilles de Cézanne, suivi de Persistance de la mémoire*, Paris, éditions Séguier, 1995, *De l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, éditions Carré, 1996, *Le champ des morts (Fleurs de rêve I)*, Paris, éditions du limon, 1997.

MALCOLM MORLEY, NAVY DAY, 1996, oil on linen, (painted frame attached), 43¼ x 42¼" (2 parts) / TAG DER MARINE, Öl auf Leinen (mit bemaltem Rahmen), 109 x 107 cm (2-teilig). (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

or repressed desire to return there, what Ferenczi calls "thalassal regression... the idea of an urge to return to the ocean abandoned in primitive times." Coitus, he says, is a substitute for a desire to go back to the mother's womb as a substitute for the primal ocean since "the amniotic fluid figures the ocean 'introjected' into the maternal body." Therefore, "coitus is nothing else but the individual's freeing from a painful tension and simultaneously the fulfillment of the drive to return into the maternal body and into the ocean, model of all motherhood."

To grid the ocean would be like trying to hold it in a colander. Some of these paintings use a grid: THE LANDING (1996), for instance, is done after the watercolor WAVES BREAKING ON ROCKS—AZORES SKY (1994), painted on the spot on two separate sheets of paper, one for the sky, one for the sea and seashore. (In THE LANDING, the split horizon is translated into a hard edge obtained with masking paper: Close up, the blue sea looks like a layer in front of the sky, reminiscent of the sea-skin which Dalí as a six-year-old girl is delicately lifting in order to gaze at a sleeping dog, in his painting of 1950. And THE LANDING is signed twice: white on the sea, pink among the rocks.) But then the gridded squares are freely interpreted, especially in the richly textured blots at the bottom of the seashore. On the other hand, the more recent yellow paintings, such as BATTLE OF THE YELLOW SEA (1996), are not gridded[3]; the bright lemon-yellow color of these sea paintings

MALCOLM MORLEY, BATTLE OF THE YELLOW SEA, 1996, oil on linen (painted frame attached), 62¼ x 78¼"/ SCHLACHT AUF DEM GELBEN MEER, Öl auf Leinwand (mit bemaltem Rahmen), 158 x 199 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

affects the viewer in a strangely ambivalent way. What is that dense, opaque yellow fluid supposed to be? Just yellow? Or a visual rendering of the name "Yellow Sea" attached to that large gulf between Korea and China? Or does it suggest the same phantasy that was illustrated in 1907 in a Hungarian satirical magazine by an artist who signed "Bit"—you know, Malcolm, that "bite," pronounced "bit" or "beet," is French slang for cock—an eight-image story found by Ferenczi, studied by Otto Rank and incorporated by Freud into the 1914 edition of *The Interpretation of Dreams*? This "Dream of the French Nurse" shows, in the progressive manner of some Little Nemo comic strips, a nurse walking an infant who is expressing an urgent need, then peeing in a street corner, peeing and peeing so much that the flow brings along a row boat, a gondola, a sailing ship and an ocean liner—until at last the nurse is awakened by the screams of the baby (looking younger than in the dream) who is in urgent need, or has already wet himself. But here, in BATTLE OF THE YELLOW SEA, that yellow sea hints at a female fluid, and the three-dimensional grey submarine-top emerging from the middle of it is conceived by the painter as the "man in the boat," a slang expression for an aroused clit. Morley seems to be using his unconscious, preconscious or conscious symbolism, and perhaps his knowledge of psychoanalytical literature, the way Renaissance and Baroque artists used iconological handbooks: Horapollo, Cartari, Valeriano or Ripa.

Malcolm Morley has always committed himself to childhood phantasies; is not infantile regression a small step in the long march of thalassal regression? His war games, toys, animals, his "childish" style of drawing, his Disneyland scenery are all part of the same nostalgic drive. Nostalgic-ironic drive: He is not simply submitting to these childish phantasies; he manipulates them the way he manipulates space, perspective, language, his "mistakes." Indeed, Morley is a master of pictorial manipulation: it is an essential component of his art. He likes to quote Jasper Johns's saying:

Take an object
Do something to it
Do something else to it
" " " " "

Therefore, the yellow color can be sea (as in BATTLE OF THE YELLOW SEA), sky (as in MEDIEVAL WITH LEMON SKY), both, or neither: In THE RAIDER (1997)—and to a point in BATTLE... as well—the different perspectives of the ships in the same surface make it impossible to decide on the status of the yellow field turning greenish/bluish towards the top. And in M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE (1997), the boat cleaves a narrow strip of blue and white water surrounded on three sides by an abstract expanse of yellow color. Morley has used masking paper (bits of *Yellow Pages* covers) to get a hard edge there and make the separation stronger, but he connects the yellow border with the blue water by splashing it with white "foam." (Perhaps the yellow cover of the *Yellow Pages* suggested the idea of these yellow sea pictures to him? No, he says over the phone, he just had a lot of yellow paint on top of his shelves, and didn't care for a blue ocean.) In the same painting, space is squeezed in many ways, and the cargo of dense, pure colors is inconsistently oriented: violet-green-orange upward, red-yellow-blue (a yellow redder than the lemon-yellow border) and black and white downward. One is reminded of the different directions of the thrones and altar in Giotto's VISION OF THE THRONES in Assisi. Morley's "perception" is indeed visionary.

Another kind of spatial manipulation occurs repeatedly in the two yellow battleship paintings and in one of the blue ones. Looking a little carefully at the dreadnought in THE RAIDER, at the two in NAVY DAY (1996) and at the three in BATTLE OF THE YELLOW SEA—all painted, apparently, after the same drawing, variously enlarged in the photocopy machine, and used as so many cartoons transferred through graphite paper onto the canvases—the smaller boat on top of the front of the ship exposes the same "mistake," a section which is both hull and deck. Already, in SS FRANCE (1974), there was a spatially impossible "fold" in the monkey-postcard foldout. The other blue battleship paintings BELOW THE WATER LINE (1997) and SPANISH DREADNOUGHT (1996)make another manipulation quite visible, an impossible unevenness in the deck of the ship. These spatial tricks convey the same effect as the multiplication of flags on the battleships sometimes engaged in various artillery exercises: Together with the painted frames, they contradict the function, the action, the consistency of space. These paintings are like so many exercises in making inconsistency consistent.

Painting itself becomes a big little game which the painter is playing the way he was—or is—playing with his war toys. This playful aspect is visible everywhere, and if many of these works remind the viewer of the late Malevich paintings with their pictorial density and their interplay of sometimes dissonant color patterns, there are niceties of detail one rarely finds in Malevich: the splashing of paint, the scraping of paint to denote spindrift in DAEDALUS (1996) or the seams of the flags in NAVY DAY, the painstaking brushing out of the brushstrokes in the skies, the painted frames, the trompe-l'oeil frame of MEDIEVAL LEMON WITH SKY (1996). Morley obviously enjoys the process of making his ocean waters alive through paint; he is deeply, seriously involved in his painting games, the way Bach was intricately involved in his play of constructing elaborate canonical works. The same seriousness, the same playfulness. A painting like DAEDALUS affects the viewer with a mixture of incongruity and evidence, kitsch and high art. Its huge, irregular sun, its color harmony of reddish purple, blue-violet, and orange for sea, sky, and boat/sun offer a combination that I can't recall having seen anywhere. The boat there is supposedly the Santa Maria, but she could be renamed the Devil-May-Care.

I must say—and this will condemn it to privacy—that this essay is the result of a private commission. As a rule I don't take orders, but this one is more like a game and a challenge. One evening, the day before his opening at the Galerie Templon last year, Malcolm Morley was recounting a discussion he had had many years ago with an artist. "Why don't you try using green?" he asked.

Lichtenstein responded, "Because I don't like to change my habits." In the mouth of the first painter, the reply of the second one sounded pretty much like a self-condemnation. What does it mean for an artist not to change his/her habits? I thought he was right of course, yet I, as the devil's advocate, protested. "But he did use green." "Not in the late sixties." "Yes, and in the early sixties too." "Well," he said, " I know Roy." "Do you want to bet?"

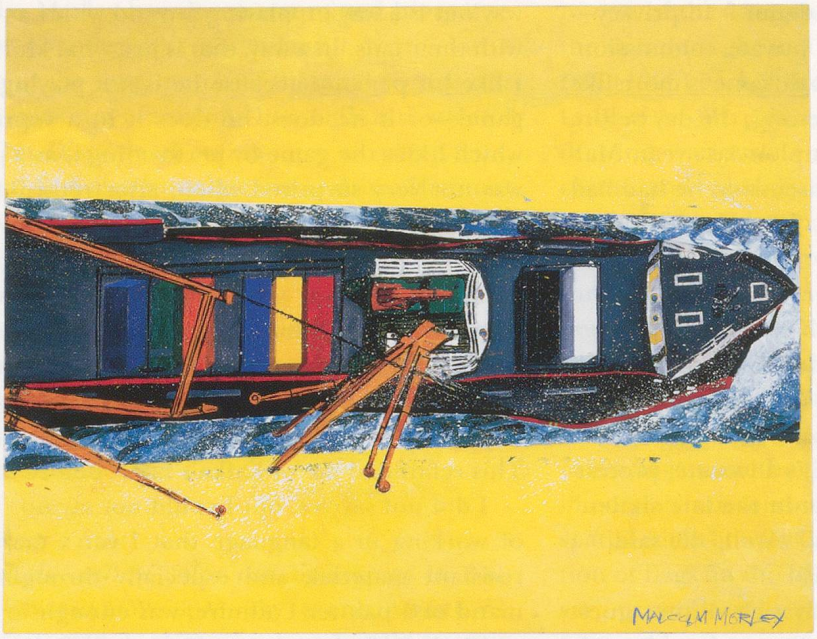
He didn't answer—his awfully rich dinner guest was shouting for attention with diamonds and a pair of *vaginae dentatae*—and he knew, perhaps, that offering a bet is rude, as Giovanni della Casa's book on manners had already reminded sixteenth-century readers. The day after, at the opening, I came with Lawrence Alloway's book on Lichtenstein in my bag.

"You've lost your bet," I said, showing the reproduction of TAKKA TAKKA (1962). He looked at the green foliage. "This is not green." "What is it then?" "It's grey-green." Lida looked. "It's green, Malcolm." "OK, what did we bet? Twenty dollars?" "We did not bet," I said, "but now you are condemned." "To what?" "You must paint a green painting. You can use all the greens you want, but you cannot use any other color. This is not for me, it's for yourself." "You are the devil. I'll do a painting that will make you seasick."

Usually I shy away from the art crowd because I cannot take the ego trip. Whatever is said and done, socially and often artistically, could be summed up in an endless me-me-me-me-me. To be in contact with artists, dealers, critics, and collectors means being forced to sip Tex Avery's Jumbo Gro: everyone—cat, mouse, dog, canary—tries to outgrow everyone else to absurdly cosmic proportions, a painful scene for me, especially when I can't be on top. However, suppressing the terrible tyrant "I" is like suppressing life itself, for life is as ridiculous as I is; therefore the only way out is a way in, playing around with I as cats play with their tails. In a way, that is just what Morley does. I like his persona because he is not playing the ego game—or if he does, he does it in a supreme way which hides the game by performing it as a play. So I was not very surprised when, after returning to his island, he called to propose a deal. "I'll do a green painting, not a very big one, but something you can hang on your wall, and you'll write a text in English on the show at Templon, just for me." "But I can't write in English," I protested, "and I have no key to enter your paintings." "Perhaps there is no key—perhaps there is no door, and perhaps there is no wall." This reminded me of Kafka's tale, "Before the Law."

I did not say yes, but I could not say no. The idea of working in a language that I can't master on a resistant material, and especially through the demand of a painter I admire, was enough to paralyze me and to bind me—an offer so much in excess of my contribution, but then I also like the idea of a swap of incommensurable goods, where the monetary value of the things being traded is beside the point. It reminds me of Vasari's story of Pontormo refusing to work for Ottaviano the Magnificent, and trading some beautiful paintings with Rossino—not Rosso the painter who had been his coapprentice, but Rossino the mason who did some house repairs for him. Work for work, even though the paintings eventually made their way up to Ottaviano's house. Of course, Pontormo knew that trying to cross out the exchange value of art and replace it with a new scale of value was bound to fail with the astute Rossino. But I am not spendthrift enough to deprive myself of the riches of nonmonetary value. The problem is that it is as difficult to accept a token of generosity by which one is the profiteer as it is to refuse an act of generosity. That's the doublebinding cruelty of generosity.

As I was getting ready to leave the opening at Templon and waiting to say goodbye to Malcolm, he was talking to Bernard Blistène, who had hosted the show of his watercolors in Marseille. In front of his painting THE RAIDER, Malcolm was discussing the four figures in the boat at the top. "This is me as the captain, this is me as a sailor in a white beard, this is



MALCOLM MORLEY, M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE, 1997, oil on linen, 28 x 36" / Die M.V. PERCEPTION MIT EINER FRACHT VON GRUNDFARBEN UND SCHWARZ UND WEISS, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm.

me falling overboard. This (pointing to an athletic sailor in a singlet) is me when I was fourteen. I was a hustler then and one night I picked up an Arab with a prick like an olive. I was so disgusted that I ran away with his pants." Blistène was flabbergasted.

Morley is a great storyteller. Sometimes he makes them up, even those that sound really real, like the one of him in a shower hearing a voice saying, "You are not an oil painter! You are a turpentine painter!" "What? What?" That story he told his ex-dealer, Arnold Glimcher,[4] and he has repeated it on different occasions, including at his Templon opening. A little later, he confessed to me that he had made it up, but it's a lie that tells the truth—like the story he told Matthew Collings about the opera singer performing in Palma (writes Collings, but Malcolm may have said Parma), "where they really know their opera." After singing badly (he has a sore throat), the opera singer is called back for encore after encore. He thinks to himself, "This is funny, I thought they really knew their opera here." Finally he croaks,"I can't sing anymore!" And a voice from the back of the theatre says, "You'll sing it till you learn it!"[5] A parable, of course, and parable is the same as parabola: To speak in parables is to unstraighten the line of meaning by squaring an element; by considering, for example, space as a function of time, as when Morley said to Anthony Haden-Guest, "I consider myself a post-American."[6] Morley is a parabolic artist.

1) *Loving You*, 1957; screenplay by Herbert Baker and Hal Kanter, directed by Hal Kanter.

2) Nena Dimitrijevic, "Malcolm Morley," *Flash Art* 142, 1988, pp. 76–80.

3) Except for MEDIEVAL WITH LEMON SKY, where Patrick Fischer pointed out that a wide, penciled grid is still visible. That painting, Morley said afterward, was done after a gridded image of a model.

4) "A Conversation: Malcolm Morley and Arnold Glimcher," in: *Malcolm Morley* (New York: Pace Gallery, 1988).

5) Matthew Collings, "Malcolm Morley," *Artscribe* 42, 1983, pp. 49–55.

6) Anthony Haden-Guest, "Malcolm Morley," *New York Magazine*, April 4, 1983, p. 37.

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN

Seekrankheit

Wie kann jemand ohne Heimat Heimweh haben?
Deke Rivers (Elvis Presley) in *Loving You*, 1957[1)]

Malcolm Morley, der den Stil eines Marineoffiziers im Ruhestand pflegt, hat Meerweh wie andere Heimweh haben. Er leidet sozusagen unter «Thalassalgie», und falls ihn auch Nostalgie plagt, so muss das Ziel seiner Sehnsucht eine Insel sein, vielleicht sogar nur ein Inselchen, mitten im offenen Meer – ein kleines Stück fester Boden, jedenfalls kein kontinentales Festland. Sein Inselchen kann zum Beispiel ein Hund sein wie Max, sein kleiner schwarzer Spitz. «Warum bleibst du nicht noch eine Weile in Paris? Wir könnten soviel Spass haben.» «Mein Hund fehlt mir.»

Wir sassen beim Abendessen in einem dieser unverschämt teuren Hotels am rechten Seineufer, und ich fragte ihn, ob er jeweils seekrank würde. «Manchmal», sagte er, «aber ich nehme Ingwerpillen dagegen.» «Das ist auch ein Aphrodisiakum.» «Ah ja?» Patrick bestätigte dies und sprach von seiner Schwäche für englische Ingwerschokolade; ich sagte oder dachte: «Ingwer gegen Seekrankheit, Schokolade gegen Liebeskummer.»

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN lebt und lehrt in Paris. Zuletzt veröffentlichte er: *Les couilles de Cézanne und Persistance de la mémoire,* Editions Séguier, Paris 1995, *De l'imitation dans les beaux-arts,* Editions Carré, Paris 1996, und *Le champ des morts (Fleurs de rêve I),* Editions du limon, Paris 1997.

In seinen neuen Bildern, besonders in jenen mit den grossen gelben Farbflächen, weicht Morley manchmal von seiner gewohnten Rastertechnik ab. «Das Schiff ist nach einem Modell gemalt, das Meer hatte ich im Kopf.» Obwohl er dies schon früher gelegentlich tat – UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE (1973), war eine seiner ersten ohne Raster entstandenen Arbeiten –, hat Morley bis vor kurzem nur ungern auf einen Raster verzichtet. «Hin und wieder», erzählte er Nena Dimitrijevic 1988, «versuche ich es ohne Raster und es ist entsetzlich, weil dabei die Freiheit verlorengeht. Man kann nicht loslassen, wenn keine Struktur vorhanden ist. Taucht ein Problem auf, kann ich es auf kleinerem Raum eingrenzen, wird es wiederum zu schwierig, halbiere ich noch einmal. Das ist eine grossartige lebensphilosophische Strategie der Problemlösung. Um das Unerwartete auf einer tieferen Ebene zu erreichen, verdichte ich die Struktur oft, um Fehler möglichst auszuschliessen. Diesmal können wir gar keinen Fehler machen. Und dann passiert dieser sogenannte Fehler, aber nun ist er viel tiefer. So entdeckt man gewisse Beziehungen, indem man das Unbewusste ins Bewusste integriert, es einlädt oder herausfordert.»[2)] Aber was, wenn man den Raster aufgibt? Heisst das die Zuspitzung des Problems aufgeben und mit der Kontrolle auch die

Dell

MALCOLM MORLEY, UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE, 1973, oil on canvas, 96¼ x 68¼"/ ANDENKEN OHNE TITEL, EUROPA, Öl auf Leinwand 244,5 x 173,4 cm.

Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem fallenlassen, oder nicht? Morley, dem daran liegt, im Malprozess die Psychoanalyse zu nutzen (besonders im Umgang mit «Fehlern»), stellt eine Verbindung her zwischen dem Meer als figuratives Bildthema und dem Unbewussten. Er schien interessiert, als ich von Sándor Ferenczis Buch *Thalassa* sprach, das er nicht kannte.[3)]

Warum macht uns der Ozean oder das Meer seekrank? Ist nicht vielleicht Seekrankheit wie Schwindel (Kants *Anthropologie* bringt beide miteinander in Verbindung) eine Sehnsucht nach etwas, was uns krank macht? Was meinst du, Malcolm? Wie Heimweh oder Liebeskummer könnte sie ein zutiefst ambivalentes Element enthalten: Das Meer macht uns vielleicht krank, weil Seekrankheit eine Art Heimweh ist, ein unmöglicher, enttäuschter oder unterdrückter Wunsch, dorthin zurückzukehren; Ferenczi nennt das den «thalassalen Regressionszug»: «das Streben nach der in der Urzeit verlassenen See-Existenz». Der Koitus, sagt Ferenczi, sei ein Ersatz für den Wunsch zur Rückkehr in den Mutterleib und dieser wiederum ein Ersatz für das Ur-Meer, denn das Fruchtwasser verkörpert den in den Mutterleib introjizierten Ozean. Demnach sei der Koitus nichts anderes als die Befreiung des Individuums von einer schmerzlichen Spannung und zugleich «die Befriedigung des Triebes nach Regression in den Mutterleib und in das Meer, das Vorbild aller Mütterlichkeit».

Das Meer einem Raster zu unterwerfen wäre, als wollte man es mit einem Sieb ausschöpfen. Manche dieser Bilder verwenden einen Raster: THE LANDING (Das Anlegen) etwa entstand nach dem Aquarell WAVES BREAKING ON ROCKS – AZORES SKY (Wellen, die sich an Felsen brechen – Azorenhimmel), das vor Ort auf zwei verschiedene Blätter gemalt wurde, der Himmel auf das eine, das Meer und die Küste auf das andere. (In THE LANDING wird die Horizontlinie mit Hilfe von Abdeckpapier zu einer scharfen Kante: Aus der Nähe wirkt das blaue Meer, als läge es wie eine Schicht vor dem Himmel, ähnlich der Meer-Haut, die Dalí als sechsjähriges Mädchen vorsichtig lüftet, um den darunter schlafenden Hund zu betrachten – in einem Bild Dalís aus dem Jahr 1950. THE LANDING ist zweimal signiert: weiss auf dem Meer und rosa zwischen den Felsen.) Allerdings sind die Rasterquadrate frei interpretiert, insbesondere an den stark strukturierten Stellen im unteren Teil der Küste. Andrerseits sind die neueren, gelben Bilder wie BATTLE OF THE YELLOW SEE (Schlacht auf dem Gelben Meer) nicht gerastert,[4)] die helle zitronengelbe Farbe dieser Meerstücke berührt den Betrachter merkwürdig ambivalent. Was stellt diese dichte, undurchsichtige gelbe Flüssigkeit dar? Einfach Gelb? Oder eine bildliche Darstellung des Namens «Gelbes Meer», der den breiten Golf zwischen Korea und China bezeichnet? Oder spielt es mit derselben Phantasievorstellung, die ein Künstler unter dem Namen Bit 1907 in einer ungarischen satirischen Zeitschrift illustrierte? (Du weisst ja, Malcolm, dass «bite» ein französischer Slangausdruck für Schwanz ist.) Diese Erzählung in acht Bildern hat Ferenczi entdeckt, Otto Rank studierte sie und Freud nahm sie in seine 1914 erschienene Ausgabe der *Traumdeutung* auf. Dieser «Traum vom französischen Kindermädchen» zeigt in der aufgeschlossenen Manier einiger *Little Nemo*-Comics ein Kindermädchen, das ein Kind spazierenführt, welches dringend mal muss, das dann an eine Strassenecke pinkelt und pinkelt und pinkelt, bis auf dem Strom ein Ruderboot vorbeikommt, eine Gondel, ein Segelschiff und ein Ozeandampfer; schliesslich wacht das Kindermädchen durch das Geschrei des Kindes auf (das kleiner ist als im Traum), das dringend pinkeln muss oder sich bereits nass gemacht hat. Aber hier, in BATTLE OF THE YELLOW SEA, spielt das gelbe Meer auf eine weibliche Körperflüssigkeit an, und das dreidimensionale graue U-Boot, das in der Mitte auftaucht, sieht der Künstler als «Mann im Schiff», ein Slangwort für die erregte Klitoris. Morley scheint mit sei-

nem unbewussten, vorbewussten und bewussten Symbolismus und vielleicht auch mit seiner Kenntnis der psychoanalytischen Literatur in gleicher Weise zu arbeiten wie die Künstler der Renaissance und des Barock mit ihren Handbüchern über Ikonologie, Horapollo, Cartari, Valeriano oder Ripa.

Malcolm Morley hat sich schon immer mit Kindheitsphantasien beschäftigt. Ist nicht die Regression in die Kindheit ein erster kleiner Schritt auf dem langen Weg zurück ins Meer? Seine Kriegsspiele, Spielzeuge, Tiere, seine kindliche Art zu zeichnen, seine Disneyland-Szenerien, alles ist Ausdruck desselben nostalgischen Hangs, besser: ironisch-nostalgischen Hangs. Denn er gibt nicht einfach diesen kindischen Phantasien nach; er verfremdet sie, wie er den Raum verfremdet, durch die Perspektive, die Sprache, durch seine «Fehler». Morley ist in der Tat ein Meister der Verfremdung mit malerischen Mitteln. Diese ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst. Er zitiert denn auch gern das folgende Wort von Jasper Johns:

Nimm einen Gegenstand
Bearbeite ihn
Bearbeite ihn nochmals anders
" " " "

Die gelbe Farbe kann also Meer sein (wie in BATTLE OF THE YELLOW SEA), Himmel (wie in MEDIEVAL WITH LEMON SKY), aber auch beides oder keines von beiden, zum Beispiel in THE RAIDER (Der Zerstörer) und bis zu einem gewissen Grad auch in BATTLE . . . , wo die verschiedenen Perspektiven der Schiffe auf derselben Fläche es einem verunmöglichen, die Bedeutung des gelben Feldes zu bestimmen, das im oberen Teil ins Grünblaue übergeht. In M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE durchpflügt das Schiff einen schmalen Streifen blauweissen Wassers, das auf drei Seiten von einem abstrakten Feld aus gelber Farbe umgeben ist. Morley hat Abdeckpapier verwendet (Streifen aus Umschlägen der *Los Angeles Yellow Pages*), um eine scharfe Kante zu haben und die Abgrenzung zu verstärken, aber er verbindet die gelbe Kante mit dem blauen Wasser, indem er sie mit weissen «Schaumspritzern» bekleckert. (Lieferte vielleicht das gelbe Umschlagpapier die Idee zu den gelben Meerbildern? Nein, sagt Morley am Telephon, er habe einfach massenhaft gelbe Farbe zuvorderst auf seinen Gestellen gehabt und wollte nicht unbedingt ein blaues Meer.) Im gleichen Bild wird der Raum auf vielerlei Art strapaziert, und die Ladung satter, reiner Farben ist unregelmässig verteilt: Violett, Grün und Orange nach oben, Rot, Gelb, Blau (das Gelb ist rötlicher als das Zitronengelb am Rand) sowie Schwarz und Weiss nach unten. Man fühlt sich an die unterschiedliche Ausrichtung der Throne und des Altars in Giottos VISION DER THRONE in Assisi erinnert. Morleys Wahrnehmung ist im Grunde visionär.

In den beiden gelben und in einem der blauen Schlachtschiff-Bilder wird der Raum auf andere Art verfremdet. Schauen wir uns das Kriegsschiff in THE RAIDER (Der Zerstörer), die beiden in NAVY DAY (Tag der Marine) und die drei in BATTLE OF THE YELLOW SEA etwas genauer an. (Alle sind offenbar nach derselben Zeichnung entstanden, die mit dem Photokopierer unterschiedlich vergrössert und mit Kohlepapier auf die Leinwand übertragen wurde.) Das obere kleinere Boot vorn am Schiff weist immer denselben «Fehler» auf, einen Teil, der Rumpf und Deck zugleich ist. Schon in SS FRANCE (1974) gibt es eine räumlich unmögliche «Falte» in dem nur zum Schein ausklappbaren Postkartenteil. Die anderen blauen Bilder mit Kriegsschiffen (BELOW THE WATER LINE und SPANISH DREADNOUGHT) weisen eine andere Verfremdung auf, eine unmögliche Unebenheit im Deck des Schiffes. Diese räumlichen Spielereien laufen auf dasselbe hinaus wie die übertriebene Anzahl von Flaggen auf diesen Schiffen, die oft mit diversen Schiessübungen beschäftigt sind: Im Verein mit den bemalten Rahmen stellen sie die Funktion, die Wirkung und die Kontinuität des Raumes in Frage. Diese Bilder sind gleichsam Übungen darin, Unzusammenhängendes in Verbindung zu bringen.

Die Malerei selbst wird zu einem alles umfassenden kleinen Spiel, das der Künstler auf die gleiche Weise spielt, wie er mit seinen Kriegsspielzeugen spielte (oder spielt). Diesen spielerischen Aspekt erkennt man überall, und obwohl viele dieser Arbeiten an den späten Malewitsch erinnern wegen ihrer malerischen Dichte und dem Wechselspiel von manchmal dissonanten Farbmustern, enthalten sie schöne

Details, wie sie bei Malewitsch kaum vorkommen: das Verspritzen oder das Wegkratzen von Farbe zum Andeuten von Gischt in DAEDALUS oder von Falten in den Flaggen in NAVY DAY, das minuziöse Vertreiben der Pinselspuren am Himmel, die bemalten Rahmen, oder der Trompe-l'œil-Rahmen von MEDIEVAL WITH LEMON SKY. Morley geniesst es offensichtlich, seinen Meeresfluten mittels Farbe Leben zu verleihen; er ist zutiefst und ernsthaft an seinen Malspielen beteiligt, so wie Bach mit jeder Faser an seinen spielerischen Konstruktionen kompliziertester kirchlicher Partituren hing. Derselbe Ernst, dieselbe Spiellaune. Ein Bild wie DAEDALUS vermittelt dem Betrachter das gemischte Gefühl von Evidenz und Nicht-Zusammenpassen, von Kitsch und Kunst. Die riesige, unregelmässige Sonne; die farbliche Harmonie von rötlichem Lila, Blauviolett und Orange für Meer, Himmel, Schiff und Sonne ist eine Kombination, der ich nirgends sonst je begegnet bin. Das Schiff ist wahrscheinlich die *Santa Maria*, aber es könnte auch auf den Namen *Scher dich zum Teufel* umgetauft werden.

Ich muss sagen, dass dieser Text das Ergebnis eines privaten Auftrags ist (und das macht ihn notwendigerweise zu einer privaten Angelegenheit). Normalerweise schreibe ich nicht auf Befehl, aber diesmal war es mehr wie ein Spiel oder eine Herausforderung. Eines Abends, am Tag vor der Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Templon in Paris, erzählte Malcolm Morley von einem Gespräch mit Roy Lichtenstein, vor vielen Jahren. «Warum versuchst du nicht einmal Grün zu verwenden?»

Lichtenstein antwortete: «Weil ich meine Gewohnheiten ungern verändere.» Aus dem Mund von Morley klang diese Antwort wie eine Art Todesurteil. Was heisst es für einen Künstler, seine Gewohnheiten nicht zu verändern? Insgeheim musste ich ihm natürlich recht geben, dennoch spielte ich den Advocatus Diaboli und widersprach:

«Aber er hat Grün verwendet.» «Nicht Ende der 60er Jahre.» «Doch, und Anfang der 60er Jahre ebenfalls.» «Nun», sagte er, «ich kenne Roy.» «Wollen wir wetten?»

Er antwortete nicht, und vielleicht war er sich bewusst, wie unhöflich die Aufforderung zum Wetten ist, was schon Giovanni della Casas Benimmbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert seiner Leserschaft vorhielt. Am Tag danach kam ich mit Lawrence Alloways Buch über Lichtenstein in der Tasche zur Ausstellungseröffnung. «Du hast die Wette verloren», sagte ich und hielt ihm die Reproduktion von TAKKA TAKKA (1962) unter die Nase. Er betrachtete das grüne Laub: «Das ist nicht grün.» «Sondern?» «Es ist graugrün.» Lida schaute ebenfalls: «Es ist grün, Malcolm.» «O.K., was haben wir gewettet? Zwanzig Dollar?» «Wir haben nicht gewettet», sagte ich, «aber du bist nun verurteilt.» «Wozu?» «Du musst ein grünes Bild malen. Du darfst alle Arten von Grün verwenden, aber keine andere Farbe. Und zwar nicht für mich, sondern für dich selbst.» «Du bist ein Teufel. Ich werde ein Bild malen, von dem du seekrank wirst.»

Meistens verdrücke ich mich aus dem Kunstklüngel, weil ich den Egotrip dort nicht aushalte. Das Unterdrücken des tyrannischen Ichs gleicht der Unterdrückung des Lebens selbst, denn das Leben ist ebenso lächerlich wie das Ich; der einzige Ausweg ist deshalb ein Weg hinein, indem man mit dem Ich herumspielt wie eine Katze mit ihrem Schwanz. Eigentlich tut Morley genau dies. Ich mag ihn, weil er nicht das Ego-Spiel spielt – und falls er es dennoch tut, dann ganz subtil, indem er vorgibt, Theater zu spielen. Die Überraschung war deshalb nicht allzu gross, als er mich nach der Rückkehr auf seine Insel anrief und mir einen Handel vorschlug: «Ich male ein grünes Bild, kein sehr grosses, aber eines, das du an die Wand hängen kannst, und du schreibst einen englischen Text über die Ausstellung bei Templon, nur für mich.» «Aber ich kann nicht englisch schreiben», protestierte ich, «und ich kann deine Bilder nicht entschlüsseln.» «Vielleicht gibt es da nichts zu entschlüsseln – vielleicht gibt es gar keinen Zugang und vielleicht auch kein Hindernis.» Das erinnerte mich an Kafkas Erzählung «Vor dem Gesetz».

Ich sagte weder zu, noch konnte ich nein sagen. Der Gedanke, in einer Sprache zu schreiben, die ich nicht wirklich beherrsche, über einen schwierigen Gegenstand und erst noch auf Wunsch eines Künstlers, den ich bewundere, wirkte ebenso lähmend wie verpflichtend. Die Grosszügigkeit des Angebots schien mir in keinem Verhältnis zu meinem Beitrag zu stehen. Dann gefiel mir aber die Idee eines Austauschs von unbezahlbaren Gütern, bei dem es nicht

um deren Geldwert geht. Ich erinnerte mich an die Geschichte Vasaris über Pontormo, der sich weigert, für Ottaviano Magnifico zu arbeiten, und einige schöne Bilder mit Rossino tauscht – nicht mit Rosso, dem Maler und ehemaligen Mitschüler, sondern mit Rossino, dem Maurer, der dafür einige Bauarbeiten für ihn erledigte. Arbeit für Arbeit, obwohl die Bilder schliesslich doch ihren Weg ins Haus von Ottaviano fanden. Natürlich wusste Pontormo, dass sein Versuch, den Tauschwert von Kunst zu umgehen und ihn durch eine neue Art von Wertmassstab zu ersetzen, zum Scheitern verurteilt war gegenüber dem geschäftstüchtigen Rossino. Aber ich bin nicht verschwenderisch genug, um auf Güter von nichtmonetärem Wert zu verzichten. Das Problem ist, dass es genauso schwierig ist, eine grosszügige Geste zu akzeptieren, wie eine solche jemandem zu verweigern. Das ist die doppelte Grausamkeit der Grosszügigkeit.

Als ich am Eröffnungsabend bei Templon drauf und dran war wegzugehen und darauf wartete, mich von Malcolm verabschieden zu können, sprach dieser gerade mit Bernard Blistène, der seine Aquarell-Ausstellung in Marseille organisierte. Sie standen vor seinem Bild THE RAIDER, und Malcolm erläuterte die vier Gestalten im Schiff oben auf dem Bild. «Das bin ich als Kapitän, das bin ich als Seebär mit weissem Bart, das bin ich, der über Bord geht, das hier (auf einen athletischen Matrosen im Unterleibchen zeigend) bin ich mit vierzehn Jahren. Damals war ich noch Strichjunge und eines Nachts las ich einen Araber auf, dessen Schwanz aussah wie eine Olive; ich ekelte mich derart, dass ich samt seinen Hosen abhaute.» Blistène war wie vor den Kopf gestossen.

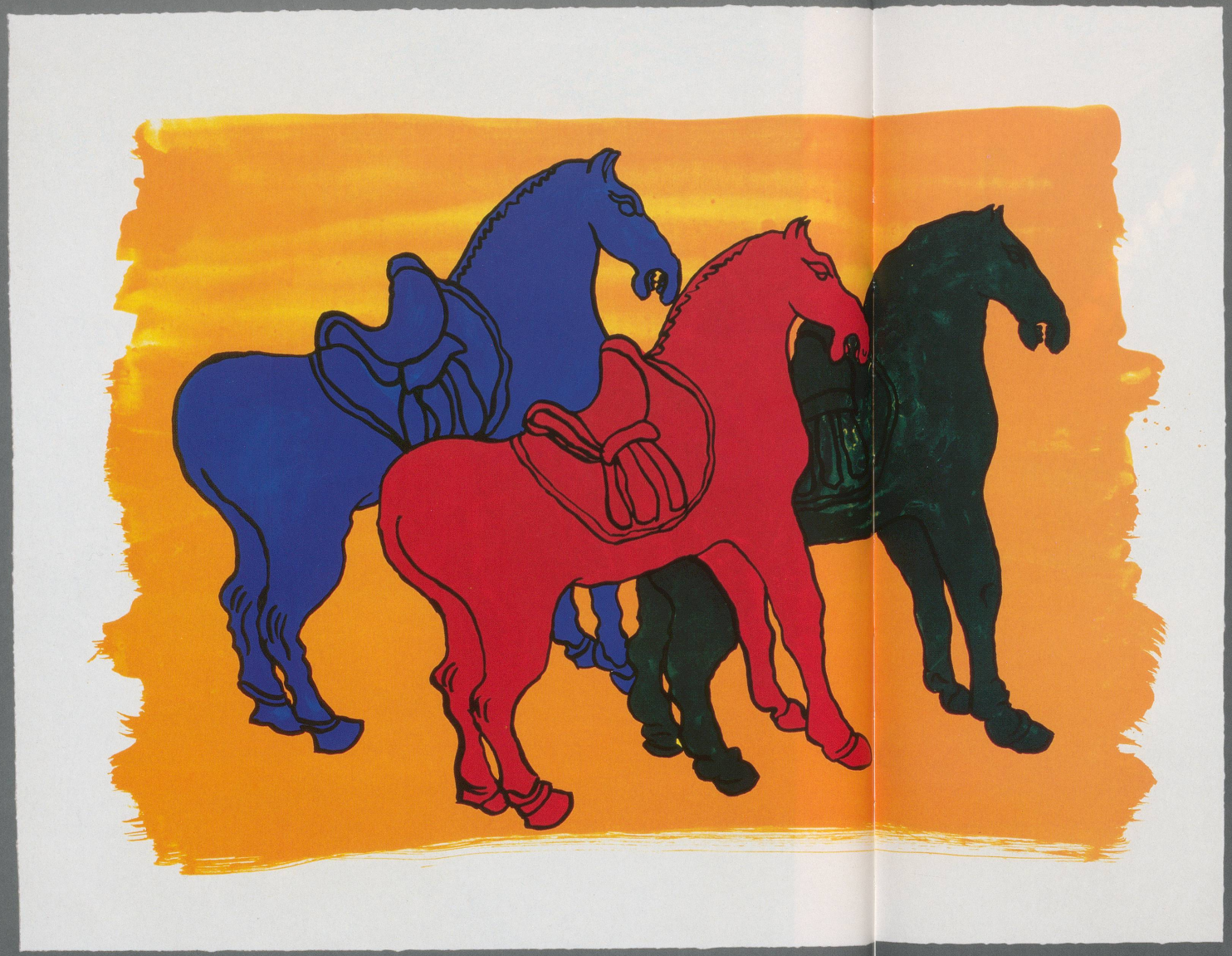
Morley ist ein grossartiger Geschichtenerzähler. Manchmal erfindet er sie, selbst jene, die wirklich echt tönen, wie jene über ihn selbst, wie er unter der Dusche steht und eine Stimme sagen hört: «Du bist kein Ölmaler! Du bist ein Terpentinmaler!» «Was? Was?» Diese Geschichte erzählte er seinem früheren Kunsthändler Arnold Glimcher,[5] und seither hat er sie bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt, auch an dem Abend bei Templon. Später hat er mir gestanden, dass er sie erfunden habe. Aber in der Lüge steckt ein Stück Wahrheit, auch in der Geschichte, die er Matthew Collings erzählte «über den Opernsänger, der in Palma auftrat (so schreibt Collings, wahrscheinlich hat Malcolm Parma gesagt), wo das Publikum sich in Sachen Oper wirklich auskennt. Nachdem er schlecht gesungen hat (er litt unter Halsweh), fordert das Publikum Zugabe um Zugabe, und er denkt: «Das ist ja merkwürdig, ich dachte, die verstehen was von Oper hier.» Schliesslich krächzt er: «Ich kann nicht mehr singen!» Und eine Stimme von den hinteren Plätzen ruft: «Und du wirst das singen, bis du es kannst!»[6] Natürlich eine Parabel. Eine Parabel ist auch eine mathematische Kurve: In Parabeln zu sprechen heisst, die gerade Bedeutung zu krümmen, indem man ein Element mit dem anderen quantitativ in Beziehung setzt, wie wenn man, zum Beispiel, den Raum als Funktion der Zeit betrachtet, oder wie wenn Morley zu Anthony Haden-Guest sagt: «Ich betrachte mich als Post-Amerikaner.»[7] Morley ist ein parabolischer Künstler.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) *Loving you* , 1957, Filmdrehbuch von Herbert Baker und Hal Kanter, unter der Regie von Hal Kanter.
2) Nena Dimitrijevic, «Malcolm Morley», *Flash Art* 142, Oktober 1988, S. 76–80.
3) Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie (1924)*, in: ders., *Schriften zur Psychoanalyse*, Bd. 2, S. Fischer, Frankfurt am Main 1972; englisch unter dem Titel *Thalassa* erschienen.
4) Ausser MEDIEVAL WITH LEMON SKY. Patrick Fischer betonte, dass ein breiter Bleistiftraster noch sichtbar ist. Das Gemälde, sagte Morley später, entstand nach dem Rasterbild eines Modells.
5) «A conversation: Malcolm Morley and Arnold Glimcher», in: *Malcolm Morley*, Pace Gallery, New York 1988–89.
6) Matthew Collings, «Malcolm Morley», *Artscribe* 42, August 1983, S. 49–55.
7) Anthony Haden-Guest, «Malcolm Morley», *New York Magazine*, 4. April 1983 (Sonderheft «The British Are Here»), S. 37.

MALCOLM MORLEY, THE LANDING, 1996, oil on linen, 80 x 54½" /
DAS ANLEGEN, Öl auf Leinen, 203 x 136 cm.

MALCOLM MORLEY



MALCOLM MORLEY

ANCIENT CHINESE HORSES, 1998

11-color lithograph, 23¼ x 33⅞"
on Somerset soft white paper, 28¾ x 38".
Printed by Maurice Sanchez, Derrière l' Etoile Studio, New York.
Edition of 60, signed and numbered

ALTCHINESISCHE PFERDE, 1998

Lithographie (11 Farben), 59 x 86 cm, auf Somerset-Papier, 73 x 96,4 cm.
Gedruckt bei Maurice Sanchez, Derrière l'Etoile Studio, New York.
Auflage: 60, signiert und numeriert

Edition for Parkett

UGO RONDINONE

FRANCESCO BONAMI

UGO RONDINONE: "Grounding"

In a famous parting speech for his friend Holly Martins (Joseph Cotten) in Carol Reed's film version of *The Third Man* (1949) by Graham Greene, Harry Lime (Orson Welles) looks cynically at history. "After all, it's not that awful. You know what the fellow said: For thirty years in Italy, under the Borgias, they had warfare, terror, murder, bloodshed; they produced Michelangelo, Leonardo da Vinci, and the Renaissance. In Switzerland they had brotherly love, five hundred years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock. So long, Holly."

Ugo Rondinone is both Swiss and Italian, so he can claim to be both the cuckoo in the clock and Leonardo waiting for it to come out, measuring, like any other human being, the time left before he slips into the ground, into the nothingness from whence he departed. All of Rondinone's work focuses on a kind of inertia, and his figure lies in the contemporary world just as Orson Welles stood on a dark corner of postwar Vienna, fighting depression through hubris rather than practising "grounding," the procedure invented by the psychiatrist Alexander Lowen to fight clinical depression. "Grounding" is intended to help the patient feel his or her guts in the legs, to feel rooted again in the world. Yet Rondinone's approach to contemporary art is closer to Lowen's philosophy than to Welles's vision of omnipotence and glory. His attitude is in sympathy with that of the cuckoo waiting for the door to open rather than with Leonardo's anxious expectation at the other side of the door of the bird's appearance. What does the cuckoo do when it's not yet time to come out? This is a question which belongs to Rondinone's meditation. The little bird, no matter how well it has been carved, always conveys a sense of melancholia for the time it wastes inside the clock. The cuckoo's melancholia is the awareness of knowing that it will never be better than an object because it is an object. The same awareness seems to reside in all of Rondinone's work, and in turn, we find the same melancholia and depression.

The artist talks about the sense of isolation that he craves and turns into a sort of aesthetic claustrophobia, which then devolves into a maze of signifiers of the most recent contemporary art and language. You may try to trace one of Rondinone's many quotations of other contemporary artists but you will fail, because he extracts them from a kind of mnemonic skin and dips them into an oneiric realm where clowns and targets, landscapes and photographs reappear with no direct relationship to the reality of daylight: They belong forever to the realm of darkness, yet they are neither gloomy nor gothic but simply evasive, floating between wakefulness and narcolepsy. Rondinone encloses his exhibitions in a barn-like structure which functions as his own cuckoo clock for sitting in, waiting for his time to be called.

FRANCESCO BONAMI is a writer and curator who lives in New York.

UGO RONDINONE, CRY ME A RIVER, 1997, Plexiglas, neon, 295¼ x 137¾" / 750 x 350 cm.

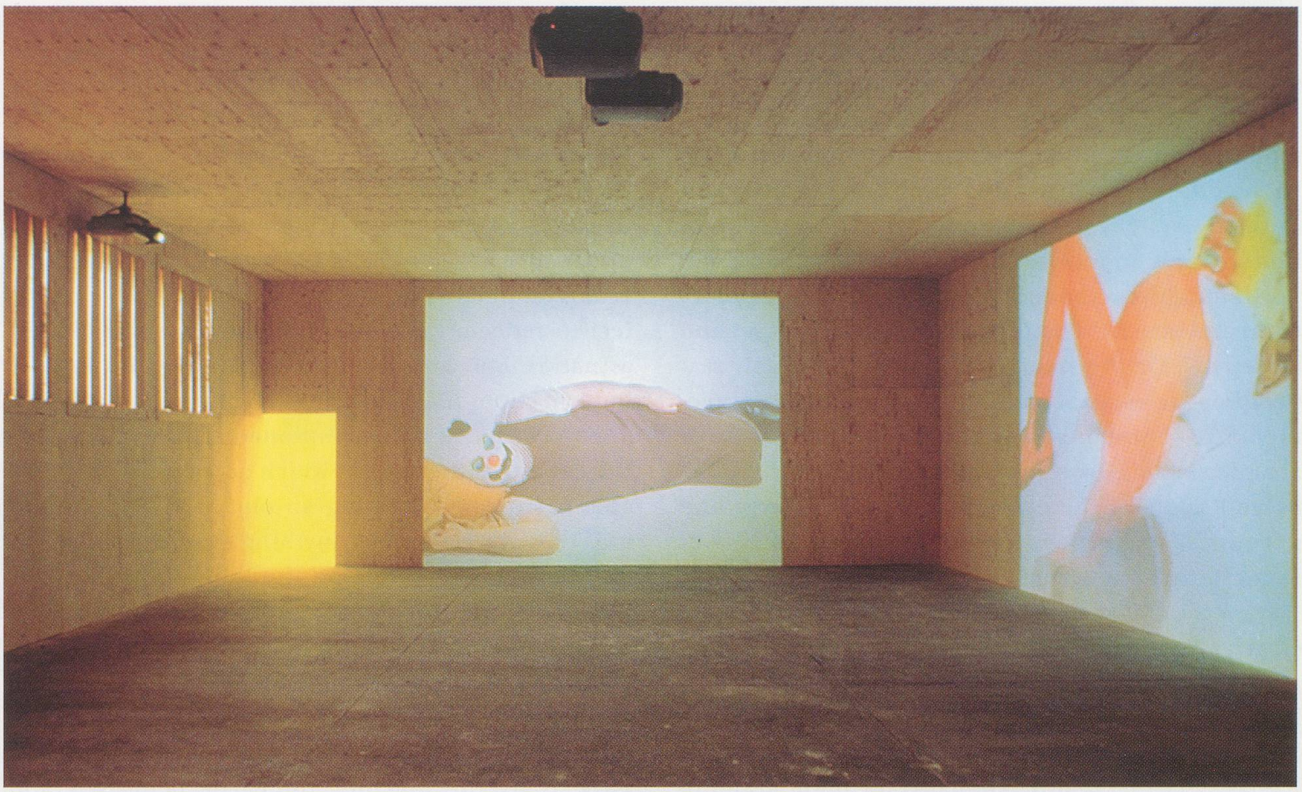
UGO RONDINONE, WHERE DO WE GO FROM HERE? 1997, mural ink painting, Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon / WOHIN GEHEN WIR VON HIER AUS? Tuschwandmalerei.

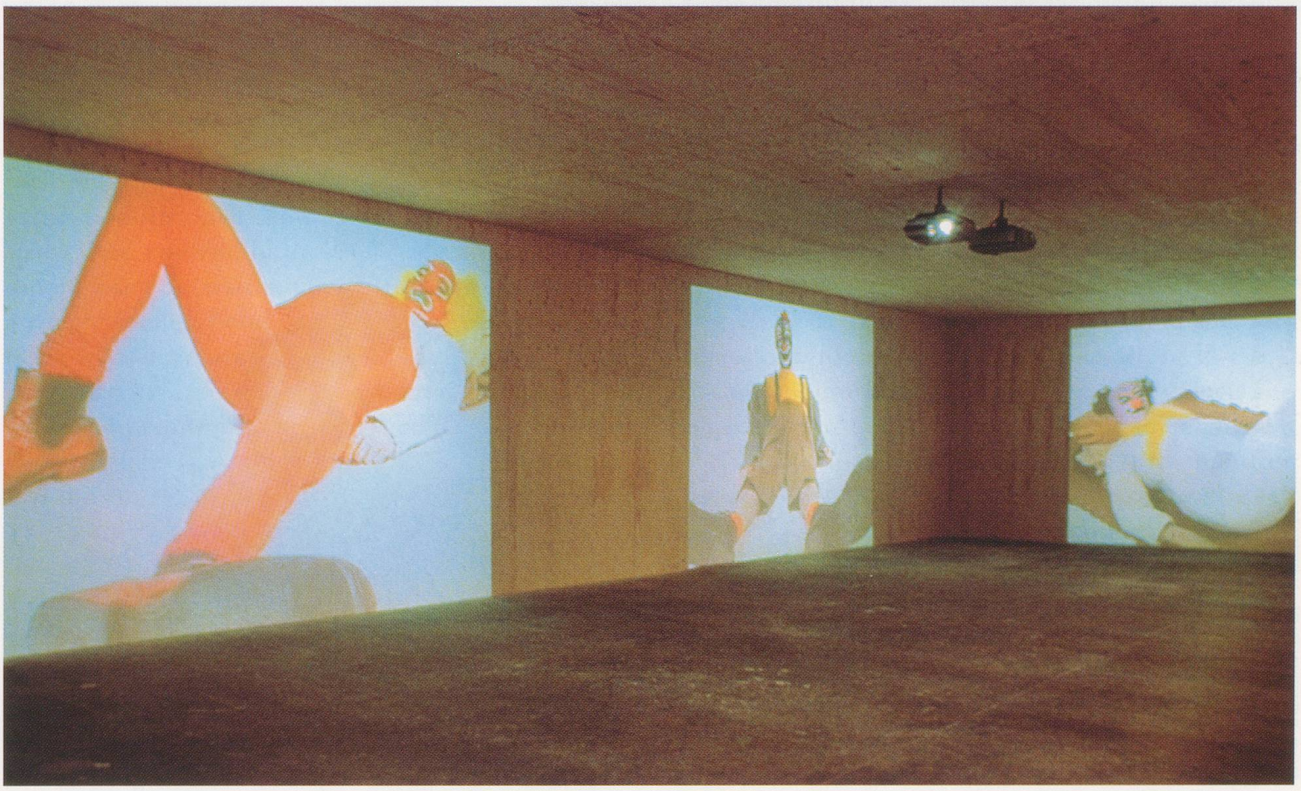
Rondinone often seems to refer to J. K. Huysmans's *A Rebours (Against Nature)*, in which the main character, Des Esseintes, isolates himself in a world of aesthetic and intellectual pleasures only to end up mentally deprived and deeply depressed, with no solution but to beg a certain god for help. This reference is not to be taken literally but as an example of how an individual can recede into a mental state of separation from the outside world yet still reflect and expand in his mind the landscape that he has rejected.

Rondinone's black-and-white or white-and-black landscapes point to this capacity to be alone in nature and to look at it from outside or inside, depending on whether the artist is impersonating the viewer or the object. The landscapes are originally small drawings on small pieces of paper. Later in the studio they are enlarged into ideal, life-size dimensions, just as the artist might abruptly enlarge his thoughts and memory to match them with what has been left behind, lost in the experience of time—the bird again, wasting his own time, sings inside.

In a way, Rondinone the cuckoo accepts the recurring delusion of a glorious exit that results in nothing but an entrance to another room slightly bigger but nevertheless oppressive as the clock we all inhabit. So landscapes are enlarged to create the illusion of turning them once again into a natural panorama, while they remain pictures, simulacra playing with night and day. Even the photo series I DON'T LIVE HERE ANYMORE, a self-portrait in which the artist's face replaces that of a female subject, reveals the trap into which the artist has fallen. In an episode of *The Twilight Zone* a boy possesses the evil power to make his wishes or thoughts come true, for example, erasing the mouth of his blabbering sister or turning himself into a cartoon character. Rondinone looks as though he's fallen into the same nightmare, an ineluctable wish; he falls out of one character into another, trying to remember who he is and how he might imagine himself back into his own body.

If Huysmans's hothouse novel makes one melancholic cornerstone to Rondinone's activity, Jon Krakauer's 1996 bestseller, *Into the Wild*, makes another,



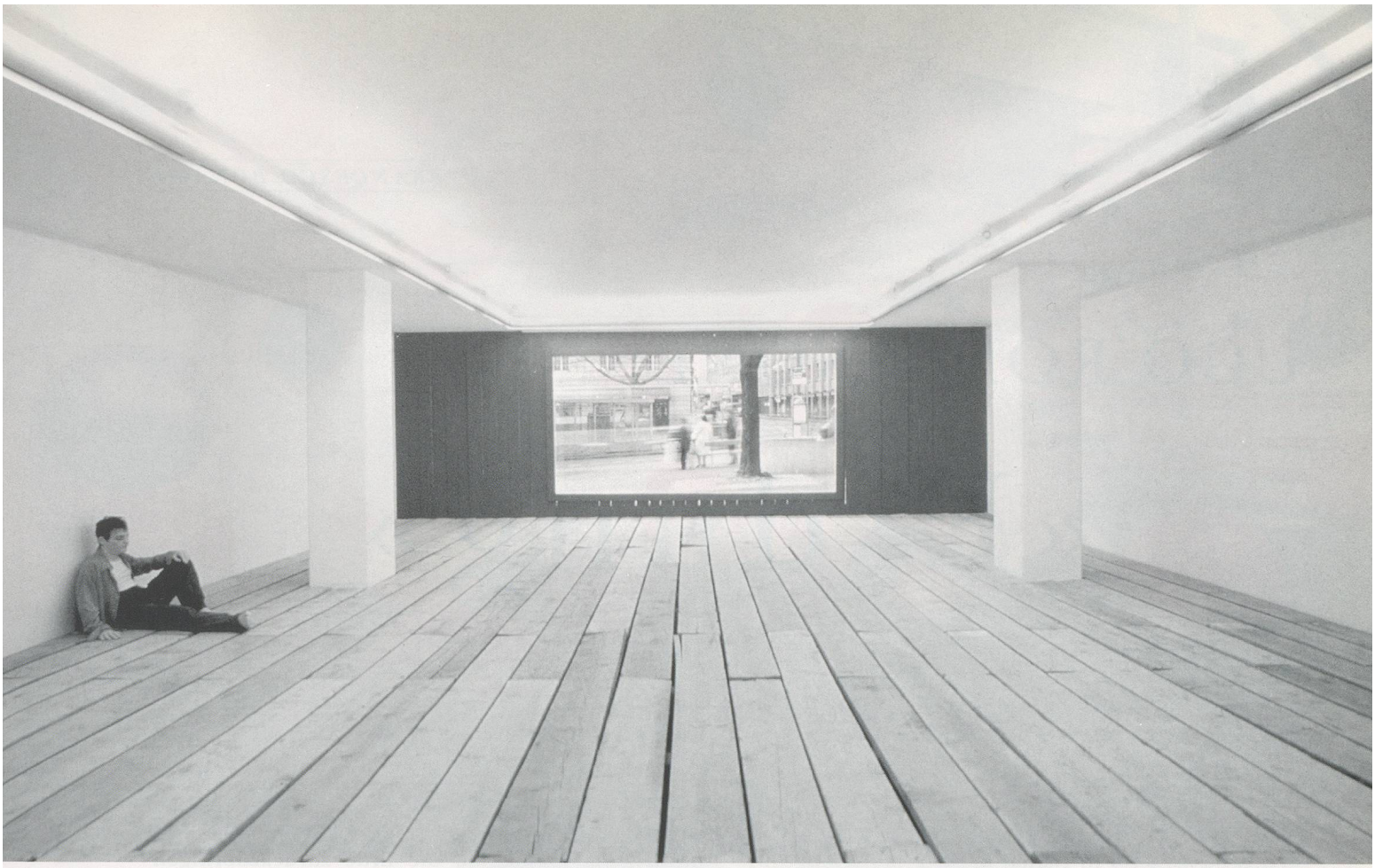


UGO RONDINONE, WHERE DO WE GO FROM HERE? 1997, installation view, 4 video projections, wood, sound / 4 Videoprojektionen, Holz, Sound.

this time from an external perspective. *Into the Wild* is the true story of Chris McCandless, a young man from a well-to-do family, who decided to abandon society to live in nature, in the wilds of Alaska. Four months later, a hunter found his decomposed body. He had died from starvation after one hundred and thirteen days of total isolation in an abandoned bus. Rondinone's targets and landscapes, clowns and self-portraits address the tension between total abandonment and activity. The tempting desire to get up and move, to exit the mind-clock and enter total, real isolation—to escape claustrophobia and embrace agoraphobia—constantly reappears. To accept a sense of abandonment is one way of getting back to the solidity and safety of the earth to renew the energy and strength of our being, which is the latent reality of Rondinone's vision: the desire to fall.

Into the Wild was suggested to me by the artist Charles Ray, which now brings me to consider that these two artists, like Huysmans and Krakauer, McCandless and Des Esseintes, enter different kinds of depth and isolation from the opposite ends of culture. Ray's NO (1992), a professional color photograph of a fiberglass dummy of the artist, is a disturbing counterpoint to Rondinone's depressed figure, HEYDAY (1995). Ray's dummy is the inner fragility of the mind transformed into a sculptural object, abandoned in order to be fully represented. In the act, the sculptor succeeds in recovering from melancholy through the belief that he is better than the object, that he is superior to it. He plunges into the depths of the idea of himself, resulting in a useless simulacrum, yet one that is sufficiently different and imperfect to redeem the subject. McCandless saw himself as nature but discovered, tragically, that he was the imperfection, the difference. The Rondinone figure, a self-portrait, seated, abandoned against the wall of the gallery, is the subject which accepts the unavoidable destiny of becoming an object; it gives up the idea of being nature, or anything even close to it. He sits there, his gaze lost on the floor, all energy dispersed. He lies on the ground having given up the struggle against gravity, the instinct to do something. He is on the verge of depression, but might be ready to get up and fight back. Ideally, this is the real "grounding," the acceptance that sooner or later we have to give up touching the earth, being safe and healthy.

UGO RONDINONE, HEYDAY, 1995, polyester, cotton, hair, installation views / HÖHEPUNKT, Polyester, Baumwolle, Haare, Installation, Galerie Walcheturm, Zürich.



The installation of HEYDAY at the Galerie Walcheturm in Zurich may be Rondinone's most eloquent expression to date. The visitor, experiencing the space from one end of the installation, can see Rondinone's self-portrait slumped against the left wall on a rough wooden floor. At the back of the space on a black wall there is a projection. A projection? What projection? A tree, a bus stop, people walking by or waiting. In truth, it's not a projection at all, but the outside reality that the artist has framed and isolated. It is the landscape of the mind that won't disappear. The visitor passes the figure and moves slowly towards the outside, as in the final scene of Michelangelo Antonioni's *The Passenger* out into the world, into noise and life, away from existential malaise, to the oblivion of the man lying against the wall. At the bus stop across the street, a woman looks into the gallery window; the empty space lures her out of time and through the door of the cuckoo clock. She moves closer and closer, through the big glass, into the silent room, over the creaking planks. She moves closer to the figure, she looks at him. Maybe it breathes. Maybe not. Suddenly, she realizes that she is a visitor, the only one, and turns back to the window. Her bus passes by, she's too late, and she, too, slides down to the floor against the wall.

Ugo Rondinone's challenge is to push objects and subjects against each other, collapsing in exhaustion or levitating in meditation. He walks three hundred and sixty degrees within reality, sealing himself inside again and again, wrapping himself outside in a perpetually brief state of stillness, like Joyce's artist as a young man: "He would fall. He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard; and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come, falling, falling, but not yet fallen, still unfallen, but about to fall."

FRANCESCO BONAMI

UGO RONDINONE: «Erdung»

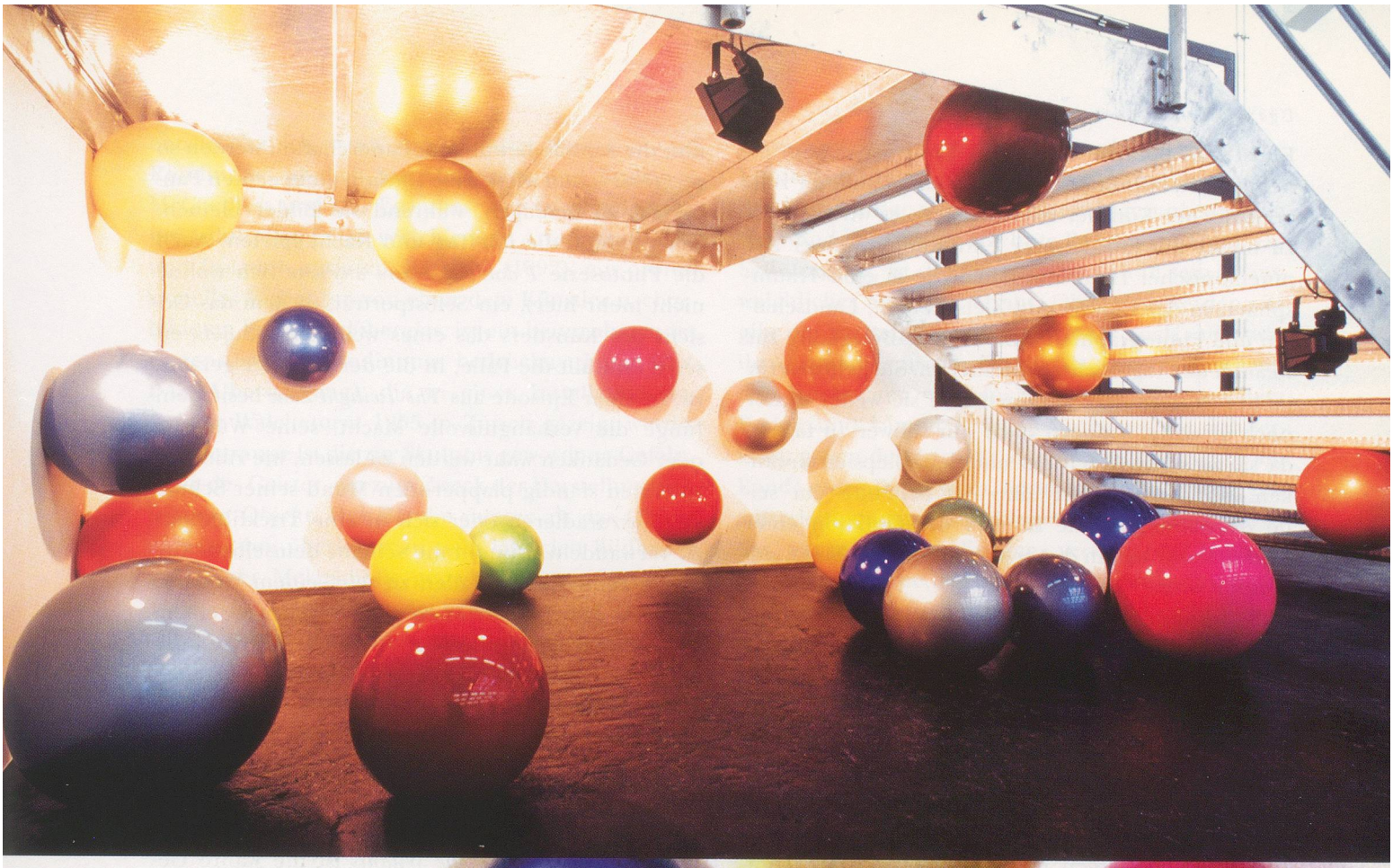
In einer berühmten Abschiedsrede für seinen Freund Holly Martins (Joseph Cotten) wirft Harry Lime in Carol Reeds Verfilmung von Graham Greenes Roman *Der dritte Mann* einen zynischen Blick auf die Geschichte. «Letztendlich ist es gar nicht so schrecklich. Du weisst, was der Bursche gesagt hat: Unter den Borgias gab's in Italien dreissig Jahre lang nur Krieg, Terror, Mord, Blutvergiessen, und doch brachten sie Michelangelo, Leonardo da Vinci und die Renaissance hervor. In der Schweiz hingegen herrschte fünfhundert Jahre lang brüderliches Einvernehmen, Demokratie und Frieden, und was brachten sie hervor? Die Kuckucksuhr. Bis dann, Holly.»

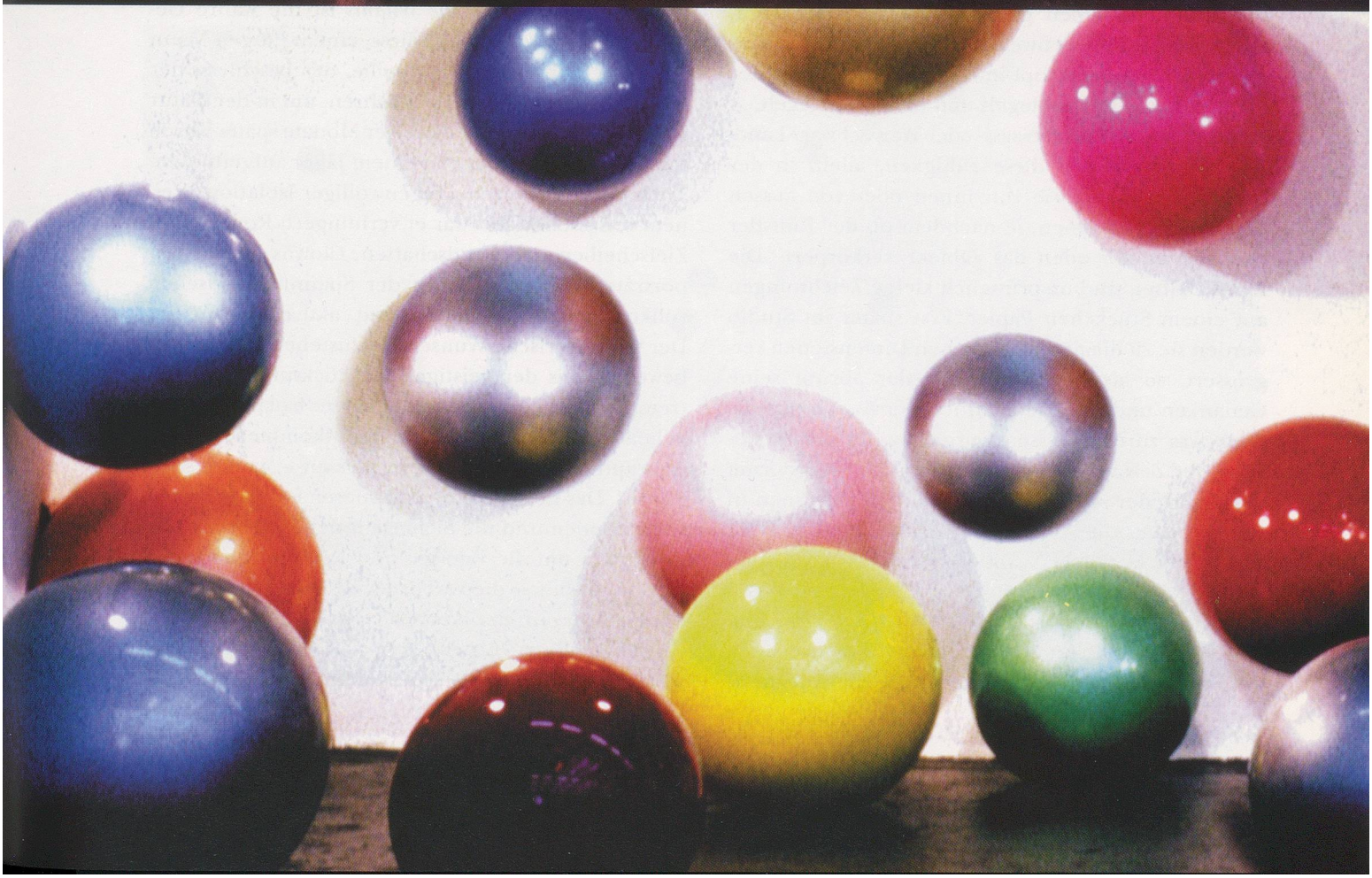
Ugo Rondinone ist beides, Schweizer und Italiener, und er kann deshalb auch von sich behaupten, beides zu sein: der Kuckuck in der Uhr und Leonardo, der darauf wartet, dass er herauskommt, während er, wie jedes andere menschliche Wesen, die Zeit abschätzt, die ihm bleibt, bevor er in die Erde, in das Nichts verschwindet, dem er entstammt. Rondinones gesamtes Werk befasst sich mit einer Art Regungslosigkeit, und seine Figur liegt in unserer Zeit in einer dunklen Ecke, so wie Orson Welles im Wien der Nachkriegsjahre stand als einer, der die Depression durch Hybris und nicht durch die Praxis der «Erdung» bekämpfte, jenes Verfahren, das der Psychiater Alexander Lowen bei klinischen Depressionen anwandte. «Erdung» bedeutet, dem Patienten das Gefühl zu vermitteln, seine Eingeweide in den Beinen zu spüren wie Wurzeln, die sich bewegen; das Individuum wieder auf die Erde zurückzubringen oder wörtlich an Boden gewinnen zu lassen. Und doch entspricht Rondinones Konzeption von zeitgenössischer Kunst eher Lowens Philosophie als Welles' Vision von Allmacht und Ruhm. Er sympathisiert eher mit dem Kuckuck, der darauf wartet, dass das Türchen aufgeht, als mit Leonardo, der auf der andern Seite des Türchens gespannt dem Erscheinen des Vogels entgegensieht. Was macht der Kuckuck, wenn er gerade nicht an der Reihe ist? Diese Frage gehört zu Rondinones Meditation. Der kleine Vogel kann noch so hübsch geschnitzt sein, aufgrund der Zeit, die er in der Uhr vergeudet, hat er immer etwas Melancholisches an sich. Die Melancholie des Kuckucks ist in dem Wissen begründet, dass er, weil er ein Ding ist, nie besser als ein Ding sein wird. Dieses Wissen scheint allen Arbeiten Rondinones innezuwohnen, und dementsprechend finden wir in ihnen dieselbe Melancholie und Niedergeschlagenheit.

Der Künstler spricht über das Gefühl der Isolation, nach dem er sich sehnt und das er in eine Art ästhetische Klaustrophobie verwandelt, aus der wiederum ein Labyrinth von Signifikanten der neuesten

FRANCESCO BONAMI ist Schriftsteller und Kurator mit Wohnsitz in New York. Er organisierte 1997 die Ausstellung «Truce, Site Santa Fe».

UGO RONDINONE, GONE WITH THE WIND, 1996, 32 plastic balls, tape recorder, burnt-in car paint, 19⅜–27½" in diameter / VOM WINDE VERWEHT, 32 Kunststoffbälle, Tonbandgerät, eingebrannter Autolack, Durchmesser 50–70 cm.





Kunst und Sprache wird. Man kann versuchen, einem von Rondinones zahllosen Zitaten anderer zeitgenössischer Künstler nachzugehen, es wird jedoch zu nichts führen, denn er entnimmt sie einer Art mnemonischer Haut und taucht sie in eine Traumsphäre, in der Clowns und Zielscheiben, Landschaften und Photographien ohne direkte Beziehung zur Realität des Tageslichtes auftauchen. Sie gehören für immer dem Dunkel an, doch sind sie weder düster noch gruselig, sondern eben nur schwer zu fassen, da sie zwischen Wachsein und Narkolepsie schwanken. Rondinone baut eine Art Scheune um seine Ausstellungen, die für ihn die Funktion einer Kuckucksuhr hat, in der er sitzt und wartet bis er aufgerufen wird.

Rondinone scheint häufig auf J. K. Huysmans' Roman *Gegen den Strich* anzuspielen, dessen Protagonist, Des Esseintes, sich in einer Welt des ästhetischen und intellektuellen Vergnügens isoliert, doch nur, um verstört und verzweifelt zu enden, ohne eine andere Lösung, als einen Gott um Hilfe anzuflehen. Dieser Bezug sollte nicht zu wörtlich genommen werden, sondern als ein Beispiel dafür, wie weit sich ein Individuum in einen geistigen Zustand der Trennung von der Aussenwelt zurückziehen kann und dennoch in seinem Kopf immer die Landschaft, der es entsagt hat, widerspiegelt und weiterentwickelt.

Rondinones Schwarzweiss- oder Weissschwarz-Landschaften illustrieren diese Fähigkeit, allein in der Natur zu sein und sie von innen oder von aussen betrachten zu können, je nachdem ob der Künstler den Betrachter oder das Objekt verkörpert. Die Landschaften sind ursprünglich kleine Zeichnungen auf einem Stückchen Papier. Erst später im Studio werden sie zu idealen, natürlichen Dimensionen vergrössert, so als wollte der Künstler abrupt seine Gedanken und sein Gedächtnis vergrössern, um sie dem, was zurückgelassen wurde, was in der Erfahrung der Zeit verlorenging, anzupassen – wiederum der Vogel, der seine Zeit vergeudet, der drinnen in der Uhr singt.

Wie der Kuckuck akzeptiert auch Rondinone den immer wiederkehrenden Trug eines grossartigen Abgangs, der nichts weiter als das Eintreten in einen anderen Raum bedeutet – einen etwas grösseren, aber trotzdem bedrückenden, so wie die Kuckucksuhr, die wir alle bewohnen. Landschaften werden so vergrössert, um wieder die Illusion eines echten Panoramas zu erzeugen, während sie Bilder bleiben, Scheinbilder, die mit Tag und Nacht spielen. Auch die Photoserie *I don't live here anymore* (ich wohne nicht mehr hier), ein Selbstporträt, in dem das Gesicht des Künstlers das eines weiblichen Sujets ersetzt, enthüllt die Falle, in die der Künstler geraten ist. In einer Episode aus *The Twilight Zone* besitzt ein Junge die verhängnisvolle Macht, seine Wünsche oder Gedanken wahr werden zu lassen, wie zum Beispiel den ständig plappernden Mund seiner Schwester auszuradieren oder sich in eine Trickfilmfigur zu verwandeln. Rondinone scheint demselben Alptraum zum Opfer gefallen zu sein, einem Wunsch, vor dem es kein Entrinnen gibt; er fällt von einem Charakter in den andern und versucht sich zu erinnern, wer er ist und wie er sich in seinen eigenen Körper zurückdenken könnte.

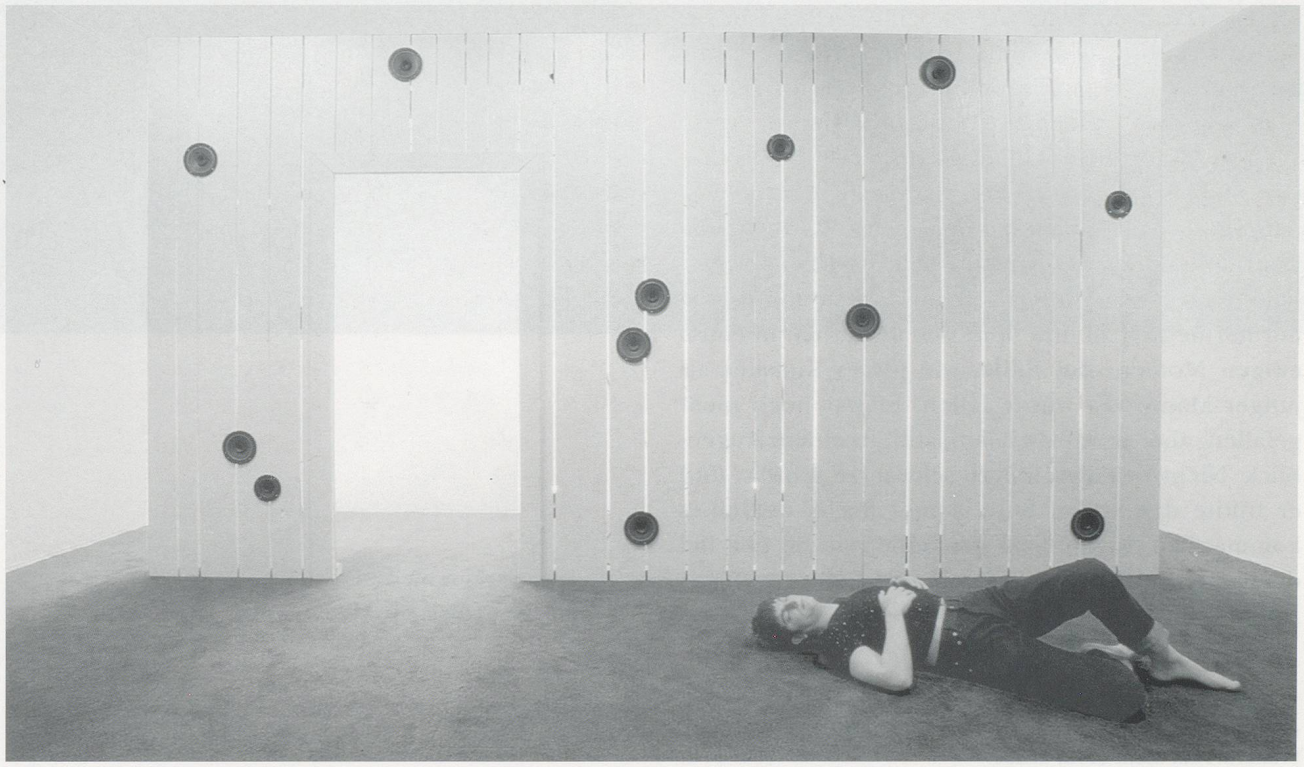
Ist Huysmans' Treibhausroman für Rondinones Schaffen ein melancholischer Eckpfeiler, so liefert Jon Krakauers 1996 erschienener Bestseller *In die Wildnis* einen weiteren, dieses Mal jedoch von einem Standpunkt ausserhalb. *In die Wildnis* ist die wahre Geschichte von Chris McCandless, einem jungen Mann aus einer wohlhabenden Familie, der beschloss, der Gesellschaft den Rücken zu kehren, um in der Natur zu leben, im tiefsten Alaska. Vier Monate später wurde sein verwester Körper von einem Jäger aufgefunden. Nach hundertdreizehn Tagen völliger Isolation in einem verlassenen Bus war er verhungert. Rondinones Zielscheiben und Landschaften, Clowns und Selbstporträts befassen sich mit der Spannung zwischen vollkommenem Aufgeben und aktivem Handeln. Der verführerische Wunsch, aufzustehen und sich zu bewegen, aus der geistigen Kuckucksuhr herauszutreten und sich in eine totale, echte Isolation zu begeben – der Klaustrophobie zu entkommen, um die Agoraphobie willkommen zu heissen –, taucht ständig auf. Das Loslassen zu akzeptieren ist ein Weg, um festen Boden und die Sicherheit der Erde wiederzugewinnen, um die Energie und Kraft unseres Seins zu erneuern, was die verborgene Realität von Rondinones Vision ist: der Wunsch zu fallen.

Auf das Buch *In die Wildnis* wurde ich durch den Künstler Charles Ray aufmerksam; davon ausgehend

entwickelte ich dann die Theorie, dass Ray und Rondinone, ähnlich wie Huysmans und Krakauer, McCandless und Des Esseintes, von entgegengesetzten kulturellen Polen verschiedene Arten von Tiefen und Isolation ausloten. Rays NO (1992), ein professionelles Farbphoto von einer dem Künstler nachgebildeten Figur aus Fiberglas, ist ein beunruhigendes Gegenstück zu Rondinones bedrückter Figur HEYDAY (Überschwang), die in einer Installation der Galerie Walcheturm 1955 in Zürich gezeigt wurde. Rays Attrappe ist die zur Skulptur gewordene Gefährdung des Geistes, ein zum Zweck der Darstellung verlassenes Objekt. Der Glaube, besser als das Objekt zu sein, ihm überlegen zu sein, lässt den Bildhauer von seiner Melancholie genesen. Er taucht in die Tiefen der Vorstellung, die er von sich hat, und erschafft ein nutzloses Simulacrum, das jedoch genügend Unterschiede und Unvollkommenheiten aufweist, um das Sujet erlösen zu können. McCandless betrachtete sich als Natur, musste aber die tragische Entdeckung machen, dass er das Unvollkommene, das Andersartige war. Die zusammengesunken gegen die Wand der Galerie gelehnte Rondinone-Figur, ein Selbstporträt, ist das Subjekt, das sich in sein unausweichliches Schicksal ergibt, Objekt zu werden; sie gibt die Vorstellung auf, Natur oder auch nur etwas ihr Verwandtes zu sein. Sie sitzt da, starrt verloren auf den Fussboden, matt, energielos. Sie liegt auf dem Boden und kämpft nicht mehr gegen die Schwerkraft, gegen den Instinkt an, etwas zu tun. Sie ist am Rande einer Depression, könnte aber auch jederzeit aufstehen und zurückschlagen. Idealerweise ist es das, was man unter «Erdung» versteht, das Hinnehmen der Tatsache, dass wir früher oder später nicht mehr die Erde berühren werden, nicht mehr sicher und gesund sein werden.

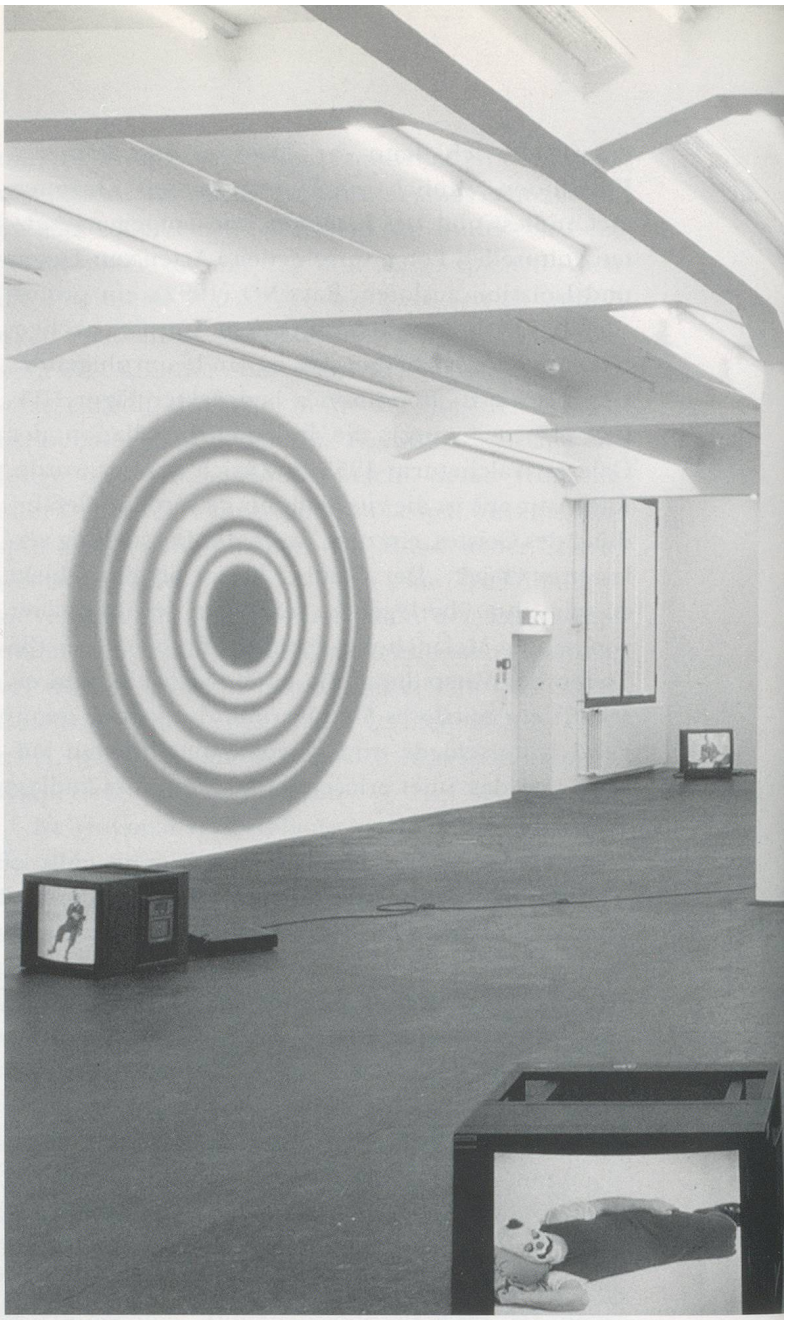
Die Installation HEYDAY ist vielleicht Rondinones expressivstes Werk bisher. Der Betrachter, der den

UGO RONDINONE, BONJOUR TRISTESSE, 1997,
2 part sculpture: polyester, cotton, 61½ x 30¾ x 17"; wood, loudspeaker, spot lights, sound, 197 x 118" /
2-teilige Skulptur: Polyester, Baumwolle, 156 x 78 x 43 cm; Holz, Lautsprecher, Scheinwerfer, Sound, 500 x 300 cm.

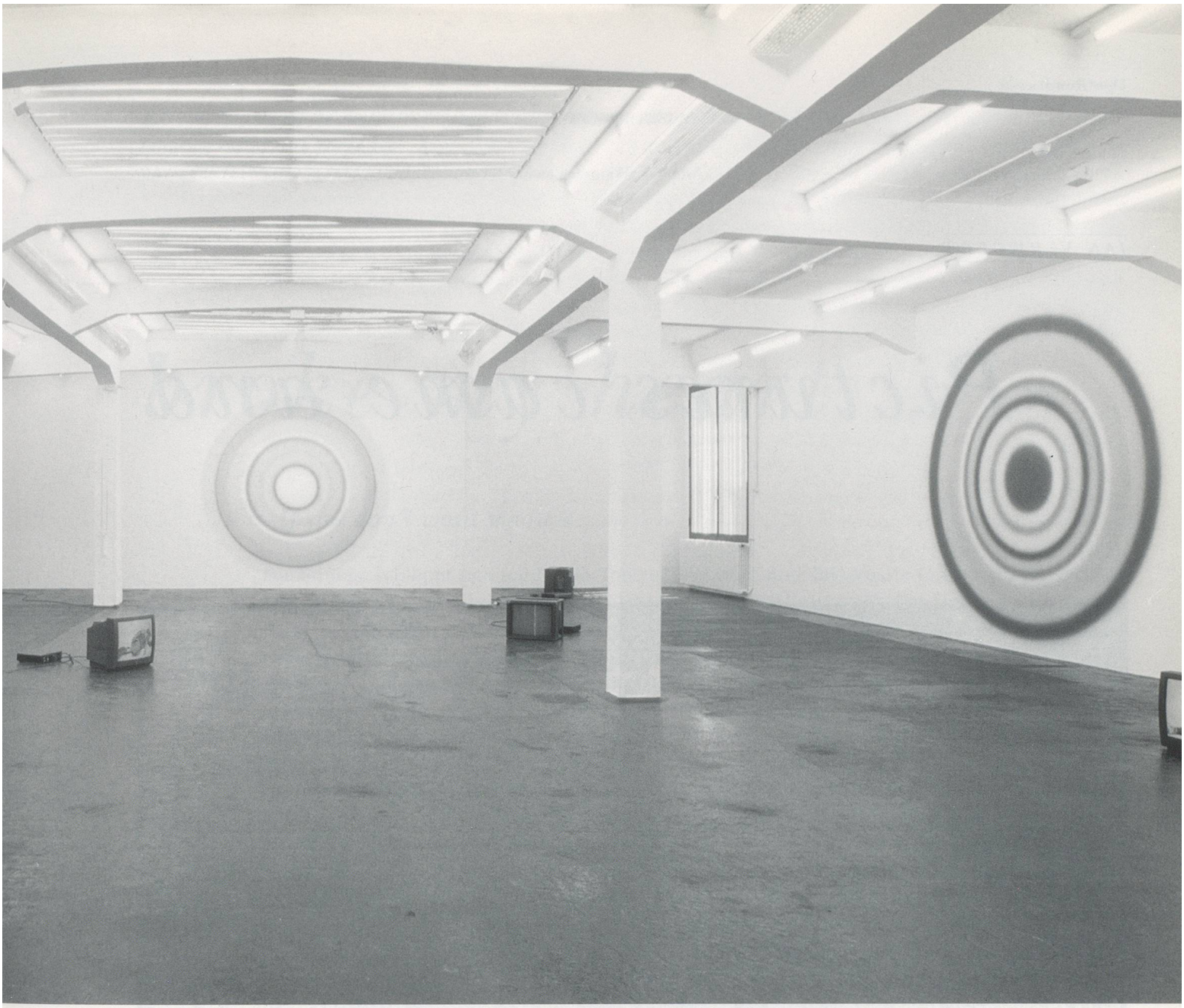


Raum von einem Ende der Installation her wahrnimmt, sieht Rondinones Selbstporträt, wie er auf einem rohen Holzboden in sich zusammengesackt gegen die linke Wand lehnt. Im hinteren Teil des Raums wird etwas auf eine schwarze Wand projiziert. Projiziert? Was wird projiziert? Ein Baum, eine Bushaltestelle, Leute, die vorbeigehen oder stehenbleiben. In Wahrheit wird aber überhaupt nichts projiziert, es ist vielmehr die Realität draussen vor dem Fenster, die der Künstler gerahmt und isoliert hat. Es ist die geistige Landschaft, die nicht verschwinden will. Der Besucher geht an der Figur vorbei und bewegt sich langsam auf den Ausgang zu, wie in der letzten Szene von Antonionis *Professione: Reporter*: hinaus in die Welt, in den Lärm und das Leben, weg von dem existentiellen Unbehagen, den an der Wand liegenden Mann aus dem Gedächtnis verbannend. An der Bushaltestelle auf der gegenüberliegenden Strassenseite späht eine Frau in das Fenster der Galerie; der leere Raum lockt sie aus der Zeit und durch die Tür der Kuckucksuhr. Sie kommt näher und näher durch die Glasfront in den schweigenden Raum, über die knarrenden Holzplanken. Sie nähert sich der Figur, schaut sie an. Vielleicht atmet sie, vielleicht nicht. Plötzlich wird ihr klar, dass sie eine Besucherin ist, die einzige, und sie dreht sich zum Fenster um. Ihr Bus fährt vorbei, sie hat ihn verpasst und rutscht selbst mit dem Rücken zur Wand zu Boden.

Ugo Rondinones Herausforderung ist, Objekte und Subjekte gegeneinander auszuspielen, wobei er entweder erschöpft zusammenbricht oder meditierend abhebt. Er dreht einen 360-Grad-Kreis innerhalb der Realität, schliesst sich innerlich immer wieder hermetisch ab und hüllt sich äusserlich in einen ewigen Moment der Stille, wie Joyces Künstler als junger Mann: «Er würde fallen. Er war noch nicht gefallen, aber er würde fallen, still, in einem Augenblick. Nicht zu fallen war zu schwer, zu schwer: und er fühlte den stillen Sturz seiner Seele, der eines kommenden Augenblicks geschähe, wie sie fiel, fiel doch nicht gefallen war, noch ungefallen doch am Fallen.»[1)] *(Übersetzung: Uta Goridis)*



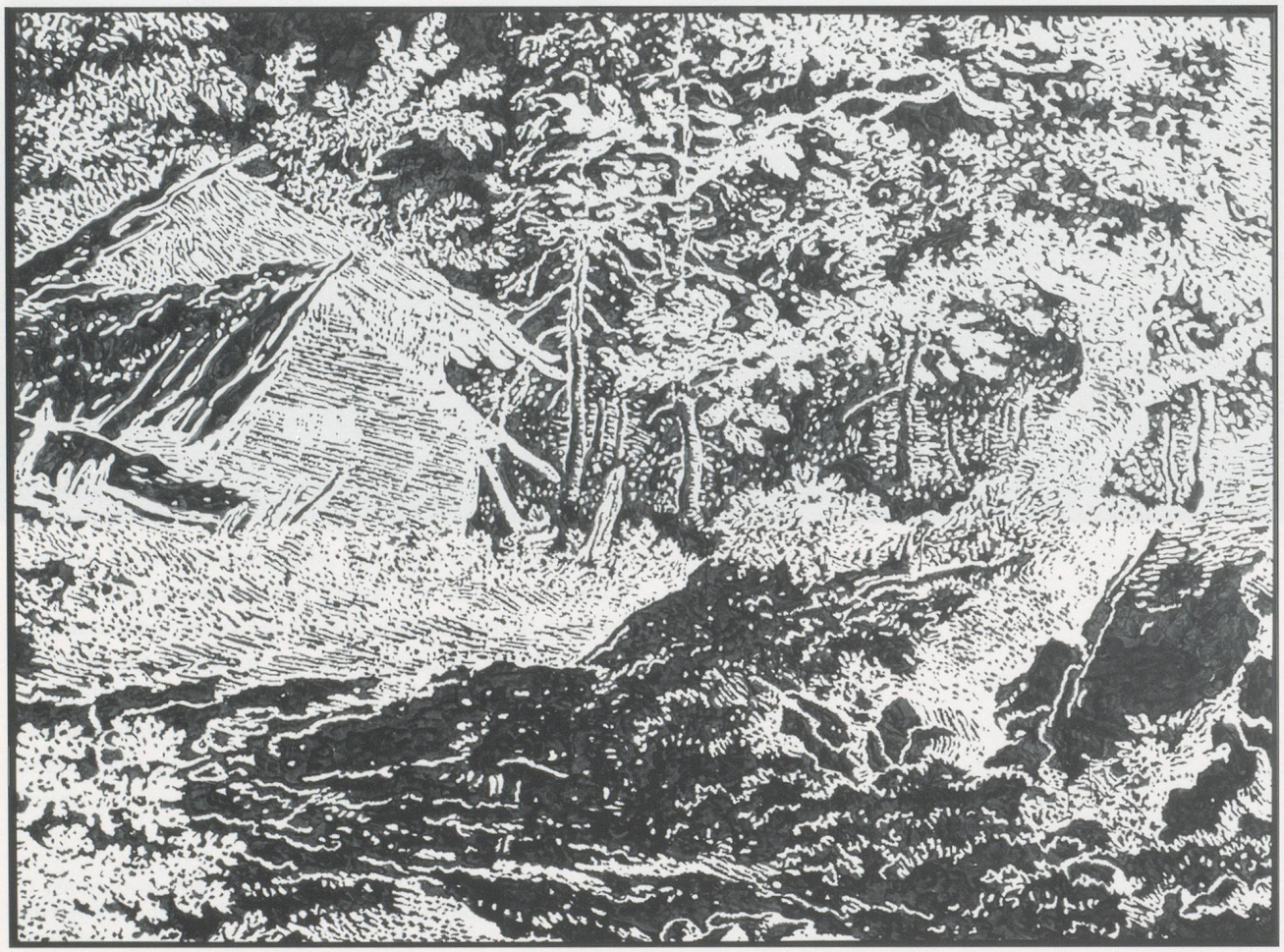
1) James Joyce, *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann,* übersetzt von Klaus Reichert, in: Joyce, *Werke,* Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972, S. 430.



UGO RONDINONE, DOGDAYS ARE OVER, 1996, exhibition view /
DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI, Ausstellungsansicht, Museum für Gegenwartskunst, Zürich.

JAN VERWOERT

«*Pictures came and*



UGO RONDINONE, NO. 76, SIEBZEHNTERMAINEUNZEHNHUNDERTNEUNZIG, 1996, Tusche auf Papier, 210 x 270 cm / MAYSEVENTEENTHNINETEENHUNDREDNINETY, ink on paper, 82⅝ x 106¼".

broke my heart...» [1]

«If you don't want my love...»

Die Stimme schleppt sich müde von Ton zu Ton: zwei, drei Takte triste Countrymusik, mit der Ugo Rondinone seine Installation THE HEART IS A LONELY HUNTER (Das Herz ist ein einsamer Jäger)[2] unterlegt hat. Das kurze Sample tropft in Abständen, immer wieder und wieder, aus einem Dutzend Lautsprechern, die in verschiedener Höhe und Grösse in eine Bretterwand eingelassen sind. Jeder Ton klingt noch zäher und tiefer als im schon elend langsamen Original von *Souled American* – «If you don't want my l-o-o-o-v-e...» Was bleibt dem lonesome Cowboy, dessen Liebe verschmäht wird? Er reitet in den Sonnenuntergang und überlässt sich den endlosen Weiten der Prärie. Der Melancholiker der alten Welt dagegen sucht seine Einsamkeit in malerischen Waldlandschaften. In Waldlandschaften, wie sie die Zeichnungen zeigen, die die Installation in Szene setzt. Countrymusik und Waldidylle: Rondinone verschmilzt beide Genres und erzeugt so eine dichte Stimmung der Melancholie.

Die Zeichnungen sind grossformatig in Schwarzweiss mit Tusche ausgeführt, so grossformatig, dass der Breitwandeffekt einsetzt: Der Bildhorizont öffnet sich weit und zieht einen hinein in die dargestellte Landschaft, hinein in einsame Waldgegenden, die mal von einem Fluss, mal von einer Lichtung durchbrochen werden. Dem Szenarium entsprechend, wird man auf der Stelle melancholisch. Das gute, genussvoll traurige Gefühl vom Selbst stellt sich ein. Das Gefühl, das deshalb so genussvoll ist, weil es die Gewissheit verschafft, dass so schön traurig ausser einem selbst gerade unmöglich noch irgend jemand anders auf der Welt sein kann – die Gewissheit authentischer Individualität also.

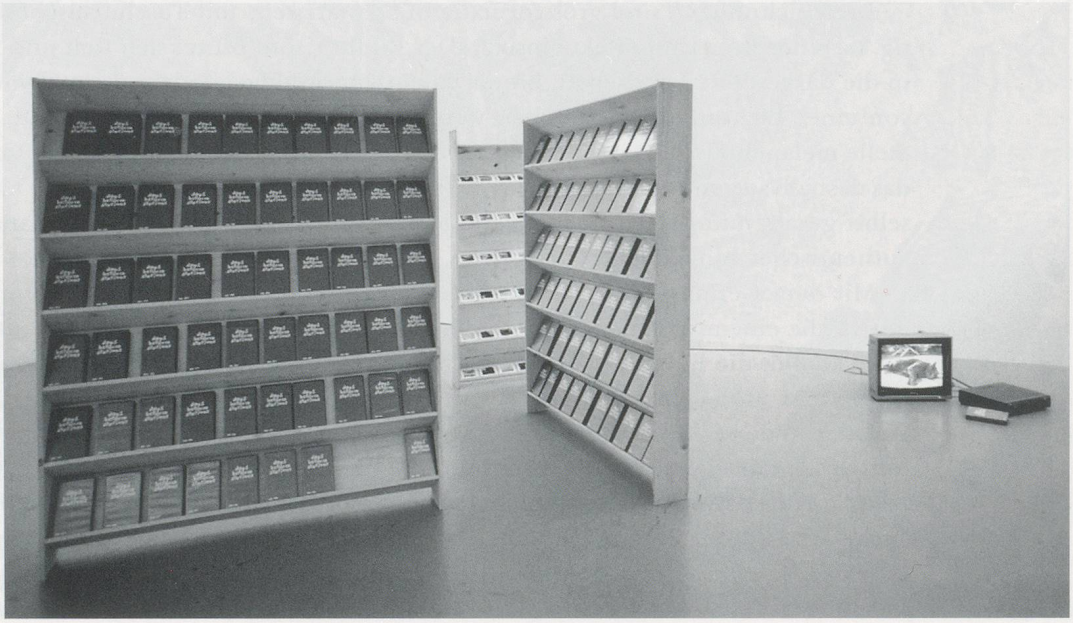
Mit dem Gefühl kommt jedoch auch die Erinnerung daran, dass es immer solche Bilder waren, die einem diesen melancholischen Selbstgenuss vermittelt haben – und mit der Erinnerung kommt die Einsicht, dass so einsam die Waldidylle nicht ist, dass immer schon vor einem jemand da war: man selbst, früher, zwecks Selbstfindung mit wichtigem Blick und Goethes Werther in der Tasche, Werther mit Ossian an der Brust zum Ausheulen am Busen der Natur – letztendlich die ganze bürgerliche Kultur, die den trauten Birkenhain zum angestammten Exerzierplatz ihrer Innerlichkeitsrituale gemacht hat. Ist die Melancholie so vielleicht nur die klassische Technik der Bourgeoisie, aus Selbstmitleid ihr Selbstwertgefühl zu gewinnen?[3]

JAN VERWOERT ist Student der Kulturwissenschaft und Philosophie, freier Kritiker und Bassist bei Sexpop.

Die Motive, die Rondinone in seine Rauminstallationen einbringt, tragen ihre Geschichte mit: Sie provozieren eine Reflexion auf ihren Kontext, ihre Herkunft und Form. Eine Reflexion, die die vormals homogene Stimmung des Raums dekonstruiert. Dekonstruieren heisst jedoch immer zugleich Aufbrechen und Verklammern: Die Stimmung besteht als gebrochene weiter – denn die emotionale Identifikation mit den Motiven und die distanzierte Reflexion über sie bleiben, obwohl scheinbar unvereinbar dennoch immer vereint, nebeneinander bestehen. Die Arbeiten von Rondinone haben also eine zwiespältige Wirkung, sie involvieren in Authentizitätsgefühle und distanzieren zugleich von ihnen.

Angefangen mit dem Titel der Zeichnungen; er nennt nur ihre Datierung und verstärkt so als biographischer Index ihren Authentizitätsanspruch. Dass sich in der Zeichnung die Einheit von Ort, Zeit und Stimmung des Zeichners im Moment ihres Entstehens ausdrückt, dem schenkt man gerne Glauben – es kommt einem nur auch der Gedanke, dass die formale Gestaltung der Zeichnung diesen Anspruch eigentlich in Frage stellt. Denn in diesem Format kann niemand sie freihändig vor der Natur hingetuscht haben; der geduldig schwarz ausgepinselte Himmel verrät auch kein naturverbundenes Stürmen und Drängen, sondern eher die desengagierte Tätigkeit des Kopisten oder Plakatmalers. Man ist infolgedessen hin und her gerissen zwischen zwei Lesarten der Arbeit: Ist sie das authentische Zeugnis selbstversunkenen Zeichnens in der Natur, als das sie ihr Titel ausweist – oder das Genrezitat, die grossformatige Reproduktion einer konventionellen Vorlage, als die sie ihre Ausführung erscheinen lässt?

Für das Moment der Reproduktion spricht, dass die Zeichnungen im Negativ ausgeführt sind und dementsprechend wie Schablonen wirken. Für das Moment der Authentizität spricht, dass die graphische Qualität und Motivwahl der Tuschen die Aura altehrwürdiger Stiche evozieren, die Zeichnungen sich demzufolge als intime Projektionsflächen persönlicher Sehnsüchte anbieten. Schablone oder Stich? Öffentliches Medium oder private Devotionalie?



UGO RONDINONE, DAYS BETWEEN STATIONS, 1993–1997, 180 VHS PAL videos, 60 min. each, 3 wooden shelves, 90½ x 65¾ x 7⅞" each, 180 video prints / TAGE ZWISCHEN STATIONEN, 180 VHS PAL Videos à 60 Min., 3 Tannenholzregale, je 203 x 167 x 20 cm, 180 Videoprints.

Die Installation umfasst noch weitere Elemente: Girlanden aus Zigaretten, die, auf Fäden aufgezogen, von der Decke hängen – und mehrere Displayregale mit Videobändern. Je nach Wahl können die Videos auf zwei Monitoren angeschaut werden, sie zeigen Alltagsszenen, aufgenommen mit statischer Kamera. Der stilvolle Solipsismus des einsam kettenrauchenden Westernhelden trifft auf die wohlige Desintegration des Hausmanns, der sich mit jedem Stück Aussenwelt, das er archiviert, mehr ins Reich seiner Heimvideothek zurückzieht. Beide kultivieren sie Genüsse, die man allein geniesst – in denen man sein Alleinsein geniesst. Ihre Welten grüssen sich in der intensiven Melancholie, die sie ausstrahlen. Sie treten auseinander beim Gedanken an ihre näheren Umstände: die grosse Weite von Marlboro-Country einerseits, die heimische Enge des Videoarchivs andererseits.

Durch die Kombination verschiedenster Motive der Melancholie – romantische Landschaften, schwermütige Countrymusik, Zigarettenkult, Videonirwana – baut Ugo Rondinone in THE HEART IS A LONELY HUNTER eine dichte Stimmung und starke Identifikationen mit den Ikonen und Praktiken melancholischen Selbstgenusses auf.

Zugleich jedoch legt er die formalen Implikationen und inhaltlichen Referenzen der Motive so an, dass die Bedingungen ihrer Vermittlung, ihre Abhängigkeit und Medialität einsichtig werden. Das Pendeln zwischen Identifikation und Distanznahme, in das man infolgedessen gerät, entspricht irgendwie den Schleifen, in denen die Countrymusik ein- und aussetzt. Die Pausen perforieren die Atmosphäre, jeder Einsatz erzeugt sie neu: Für einen Moment distanziert, versinkt man bald erneut in der Stimmung, um so genussvoller, weil es wider das bessere Wissen geschieht, dass das bessere Wissen einen wieder einholen wird – O.K., Cowboy, let's get lost...

«Dizzy – my head is spinning like a whirlpool...»[4)]

Ein anderes Motiv, das Ugo Rondinone in Serie produziert, ist die Zielscheibe – grossformatige, konzentrisch angeordnete Kreise, in variierenden Bonbonfarben gesprayt. Die *Targets* funktionieren direkt: Die Sogwirkung der konzentrischen Komposition setzt ein, alles fängt an, sich zu drehen und groovy zu leuchten. Durch pulsierende Kreise induzierte Trancezustände sind jedem geläufig – die hypnotische Geometrie des Mandalas ist vertraut: Seit den 60er Jahren ist sie ein Popemblem für Psychedelik, für das Abtauchen im Sog der eigenen Psyche, für den Selbstgenuss durch Selbsthypnose. Unvermeidlich also schiesst das bessere Wissen um die Konventionalität der Targets mit dem von ihnen erzeugten Rauschgefühl zusammen. Rausch und Ernüchterung: *Ceci n'est pas une discothèque* – man steht in einer Galerie vor einem Schmuckstück aus Sprayfarbe und Leinwand.

Selbstgenuss durch Selbsthypnose, wie man ihn vom Tanzen kennt. Ernüchterung, wie sie einen nach dem Tanzen am Rand der Tanzfläche überkommt – wenn aus der Distanz besehen im exhibitionistischen Autismus der Tanzenden die peinliche Realität des eigenen Authentizitätsrauschs erkennbar wird. Auf einmal sind die Formen des eigenen Selbstgenusses so einfach zu durchschauen. Eine melancholische Selbstdistanz stellt sich ein, die jedoch nichts von Abgeklärtheit hat, denn selbstverständlich bleibt man bei dem, was einem das gute Gefühl vom Selbst gibt. Natürlich will und wird man sich weiterhin in Mandalas versenken und sich beim Tanzen authentisch fühlen. Davon handelt der Titel der Ausstellung, in der die Targets zuletzt zu sehen waren – «Still Smoking»[5)] –, vom melancholischen Festhalten an Obsessionen, über deren Umstände und Motive man aufgeklärt ist.

«Pictures came and broke my heart...»

Freud beschreibt die Melancholie als das gespaltene Verhältnis, in dem ein Subjekt zum Gegenstand seiner Liebe steht, nachdem dieser ihm entzogen wurde.[6] Nach dem erlittenen Rückschlag probiert der Melancholiker zunächst zwar, sich aus seiner emotionalen Bindung zu lösen und Distanz zum verlorenen Objekt seiner Liebe zu gewinnen – es stellt sich jedoch bald heraus, dass er nicht von ihm lassen kann: Er ist hin- und hergerissen zwischen dem obsessiven Festhalten an der verlorenen Liebe und dem besseren Wissen um die Unwiederbringlichkeit ihres Verlusts. Er ist somit im selben Masse rational distanziert von seiner Liebe, wie er emotional in sie involviert bleibt. Dieser Zwiespalt begründet seine reflektierte Wehmut.

Es gibt die lange Rede von der Melancholie als Charakterzug des kontemplativen Menschen. Es gibt Bilder über die Melancholie. Und es gibt Bilder, zu denen man selbst in einem melancholischen Verhältnis steht. Letztere sind die Bilder, die man geliebt hat, weil man sich so mit ihnen identifizierte, dass man glaubte, dass sie einen selbst und nur einen selbst identifizierten – Bilder also, die man für den authentischen Ausdruck der eigenen Einzigartigkeit hielt, denen man deswegen glaubte, auf ewig treu zu bleiben. Eine Treue, die die Bilder brachen: Denn sie hatten vor und neben einem immer schon massenweise andere Liebhaber und stellten sich schliesslich als die Klischees einer Kultur heraus, die sich einen Spass daraus macht, einem für befristete Zeit das Gefühl zu vermitteln, zum Individuum auserkoren zu sein.

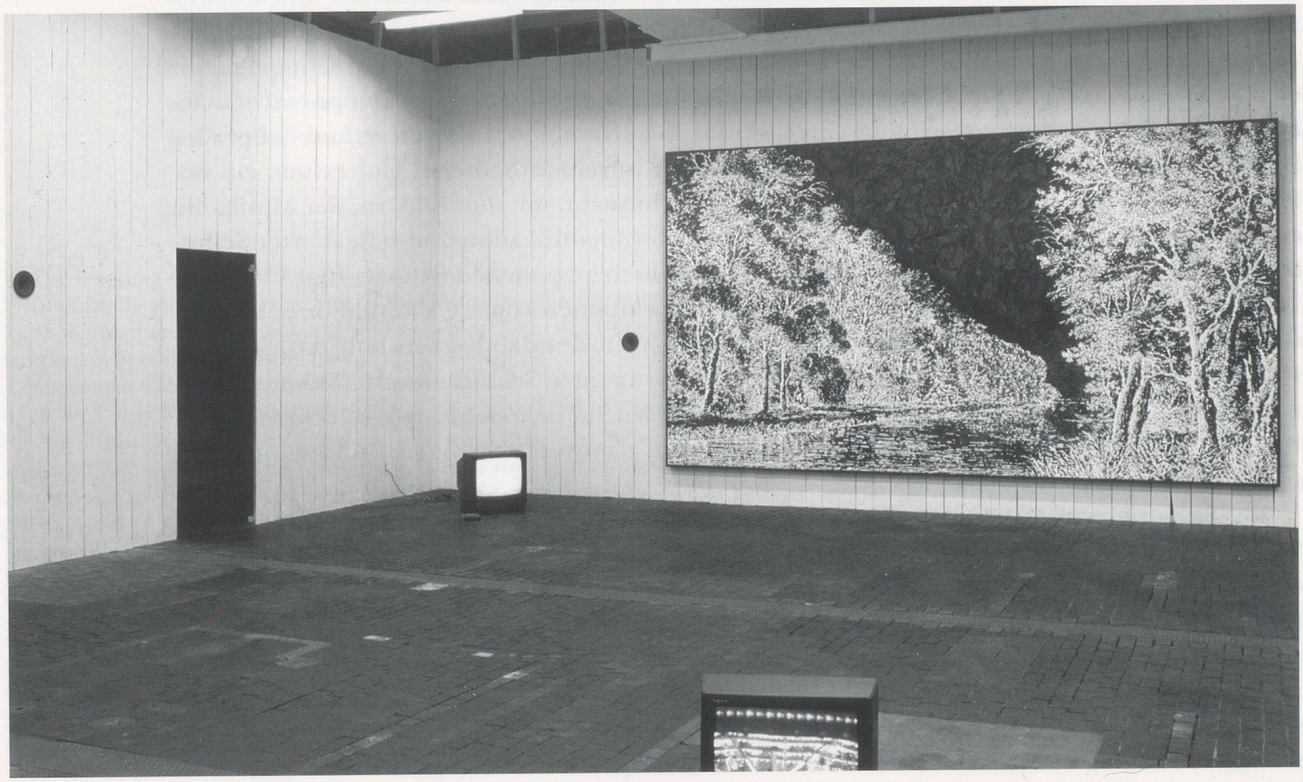
Diesen Bildern, den Medien der eigenen Individuation, bleibt man in Melancholie verbunden: Es ist weder möglich, das Bedürfnis nach einem authentischen Verhältnis zu ihnen aufzugeben, noch die enttäuschende Einsicht in ihre Promiskuität zu verwinden. Die Erinnerung an sie treibt einen um und zwingt dazu, den Konflikt mit ihnen immer wieder und wieder zu reinszenieren. Sei es, um den Bildern das Eingeständnis abzutrotzen, dass sie einem schliesslich noch einiges schulden, weil sie es waren, in die man seine Gefühle investiert hat – sei es, um den melancholischen Zwiespalt zwischen Identifikation und Distanznahme als ebendas Selbstgefühl auszuleben, in dem das über seine Bedingtheit aufgeklärte Subjekt sich auf seine je eigene Weise erfährt.

Was für ein Subjekt ist es genau, das sich im Zwiespalt dieser Melancholie konstituiert? Es handelt sich um eine Form der Subjektivität, die so als erstes der Dandy[7] verkörpert hat: Der Dandy ist ein Genussmensch; er lebt für die raffinierten Genüsse, die ihm erlesene ästhetische Erfahrungen vermitteln. Der Dandy ist zugleich aber auch ein reflexiv distanzierter Beobachter seiner selbst; er weiss nur allzu gut um das Vermittelte seiner Genüsse. Der *Spleen*, der den Dandy charakterisiert, ist ebendie Melancholie, die ihn befällt, wenn die Reflexion ihm schon im Moment des ästhetischen Genusses dessen Vermitteltheit vor Augen führt. Eine Melancholie, deren Ambivalenz und Dekadenz darin liegt, dass sie zutiefst in ebenden Genüssen schwelgt, deren Hinfälligkeit sie einsieht.

«Dreaming of Me»[8]

Der Spleen ist nun kein Privileg der Noblesse mehr. Selbstgenuss in den 90er Jahren ist immer leicht spleenig, denn die Popkultur hat ihre Kinder freigebig mit einer Diät aus Sentimentalität und Selbstreflexivität zu Dandys aufgezogen: Der Popdandy weiss um die ästhetischen Oberflächen, denen er seine Subjektivität verdankt, und er geniesst es, sie und sich zugleich ganz

UGO RONDINONE, HEYDAY, 1995/96, installation views, Centre d'Art Contemporain, Genève / HÖHEPUNKT, Installationsansichten.



UGO RONDINONE, NO. 80, ACHTZEHNTERJUNINEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDNEUNZIG, 1997, Tusche auf Papier, 300 x 200 cm / JUNEEIGHTEENTHNINETEENHUNDREDNINETYSIX, ink on paper, 118⅛ x 78¾".

ernst und ganz ironisch aufzufassen. Seine Melancholie artikuliert sich in Campness, er zelebriert seine Sehnsüchte genussvoll in einem Mix aus überbordender Empathie und liebevoller Selbstironie. Der Schauplatz seiner Selbstinszenierung ist sein ästhetisches Universum, ein isolierter Raum, der gefüllt ist mit den Medien seiner Sehnsucht, mit den Bildern, der Musik, die er liebt.[9] Mit ihnen spielt er das Spiel von sentimentaler Identifikation und reflektierter Selbstdistanzierung, das ihn in den Genuss seines melancholisch gespaltenen Selbst bringt.

Solche Räume zu schaffen ist das Prinzip der Installationen von Ugo Rondinone. Jede Installation definiert einen *state of mind*, eine Befindlichkeit des dandyesken Subjekts. Jede Installation ist ein genau abgestimmtes Arrangement bestimmter Schlüsselmotive ästhetisch vermittelten Selbstgefühls – und kreiert so einen Schauplatz, auf dem der innere Konflikt mit den Bildern, Geschichten etc. ausgetragen wird, denen das dandyeske Selbst sich und seine Sehnsüchte verdankt.

Das Stilmittel, das Rondinone dabei wiederholt einsetzt, um die Stimmung melancholischer Selbstisolation und Introspektion zu erzeugen, ist die Wandverschalung aus Holzbohlen mit eingelassenen Lautsprechern. In seiner jüngsten Installation MOONLIGHT AND ASPIRIN[10] ist eine solche Verschalung an der Stirnwand des Galerieraums installiert. Symbolisch nach aussen abgeschottet, vermittelt der Raum ein Gefühl des Insichgekehrtseins. In die Holzwand ist zudem ein Fenster aus purpurnem Glas eingefügt: Das Tageslicht fällt veredelt herein, ästhetisiert und emotional eingefärbt – kein reales Licht mehr, sondern das *Virtual Light* subjektivierter Wahrnehmung. Assoziiert mit ihm tönt aus den Lautsprechern in Endlosschleife der melan-

cholische Refrain «Everyday Sunshine ... Everyday Sunshine ...». Die Atmosphäre ist fürstlich, wohlig warm und trist.

In jedem der beiden Ausstellungsräume ist jeweils ein ganz in Tesapack eingewickelter Orangenbaum installiert, der an seinen Ästen kleine Lautsprechermembranen trägt. Die Verpflanzung der Bäume in den Innenraum hat ihnen die Züge des melancholischen Dandys aufgeprägt. Sein ästhetisch distanzierter Blick lässt sie einsam in ihrer Zeichenhaftigkeit erstarren, mumifiziert sie in Artifizialität. Seine empathische Phantasie hingegen erweckt sie zu virtuellen Gesprächspartnern seines inneren Monologs: Zeitversetzt und in grossen Abständen beginnen die Bäume zu erzählen. Unter dem einen Baum ist eine Shortstory von Bukowski, unter dem anderen eine von Carver zu hören.

Umgeben sind die Bäume von vier grossformatigen Schwarzweissphotos: Modeaufnahmen im Hard edge-Stil der Sixties, auf denen ein mondänes Model posiert, mal nackt, mal im kleinen Schwarzen, mal lasziv die Selbstgedrehte zuleckend und mal im Pelzchen gelangweilt auf der Ledercouch loungend. Die Photos erzählen den Traum des Dandys, wie das Model ganz und gar ästhetisch zu sein, den Traum vom Luxus des perfekten Körpers und der erhabenen Langeweile der perfekten Seele. Sein melancholischer Konflikt ist den Bildern eingeschrieben – Ugo Rondinone hat den weiblichen Modelkörpern sein Gesicht aufmontiert. Eine Identifikation, die zugleich möglich und unmöglich, zugleich überzeugend und komisch wirkt.

Zumal Rondinone eine Miene macht, die die Differenz zwischen Gesicht und Körper zugleich behauptet und abstreitet. Sein Blick ist souverän distanziert, als würde er seine absurde Physiognomie stoisch zur Kenntnis nehmen – und nonchalant, als würde er in aller Selbstverständlichkeit fragen: Ich bin's doch nur, ist was?

Ugo Rondinone handelt in seinen Installationen also von einer bestimmten Form des Selbstverhältnisses: von einem Selbstgenuss, der in der gebrochenen Identifikation mit den Motiven der eigenen Authentizitäts-Sehnsüchte entsteht – von einer Melancholie, in der sich die Lust an der eigenen Unmittelbarkeit mit dem Wissen um das Vermittelte dieses Selbstgefühls mischt – von der melancholischen Freude darüber, sich just in dem Moment in den eigenen Sehnsüchten wiederzuerkennen, wo sie einem im Genuss als vermittelte vor Augen treten.

1) The Buggles: «Video killed the Radio Star», 1979.
2) Die Installation war Teil der Ausstellung «Hip» im Museum für Gegenwartskunst Zürich (8.11.97–4.1.98).
3) So in etwa liesse sich zumindest Wolf Lepenies' Sicht der Dinge zusammenfassen, in: *Melancholie und Gesellschaft,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969.
4) Aus einem Song von Tommy Roe: «Dizzy», 1969.
5) In der Galleria Raucci/Santamaria, Neapel (9.12.97–22.1.98). Die Targets sind hier kombiniert mit zwei Serien an die Wand gedübelter Lautsprecher, aus denen ein melancholisches Popsample kommt; der Refrain «Everyday Sunshine» in Endlosschleife. Die Fenster der Galerie sind blau verglast. Auf vier Monitoren läuft je ein Videoloop: ein Mann unter der Dusche, bekleidet; einer beim Stiefellecken; einer beim Verlassen eines Wohnblocks; ein nackter Torso, der sich langsam ins Bild, einen urbanen Nachthimmel, hebt und wieder absinkt. Die Stimmung im Raum ist ein Mix aus Obsessivität und Nüchternheit.
6) Sigmund Freud, «Trauer und Melancholie», in: *Gesammelte Schriften,* Bd. V., S. Fischer, London 1948, S. 535–553.
7) Ich benutze für den Dandy, seinem grammatikalischen Genus entsprechend, maskuline Pronomina. Das soll nicht heissen, dass der Sexus des leibhaftigen Dandys nur männlich sein kann. Die Figur des Dandys ist für beide Geschlechter zugänglich.
8) Depeche Mode: «Dreaming of Me», 1981.
9) Das Vorbild des Dandys, der aus dem Sozialen in eine private Welt aus subjektiv ästhetischen Bezügen flieht, ist Huysmans' Jean Floressas des Esseintes, in: *Gegen den Strich,* Frankfurt am Main 1972.
10) Galleria Bonomo, Rom (3.12.97–30.1.98).

JAN VERWOERT

"Pictures came and

"If you don't want my love..."

The voice drags wearily from note to note in two or three measures of dismal country music accompanying Ugo Rondinone's installation, THE HEART IS A LONELY HUNTER.[2] The brief sample dribbles over and over again at intervals out of a dozen speakers of various sizes, inserted at different heights into wooden planking. Every note sounds even more drawn-out and deeper than the original from Souled American, which is already infinitely prolonged: "If you don't want my l-o-o-o-v-e..." There's only one thing for the lonesome cowboy and his unrequited love to do. They ride off into the sunset vanishing into the endless expanses of the prairie. Not so the melancholic of the Old World. He vanishes into the loneliness of picturesque, wooded landscapes, such as those shown in the drawings which form the backdrop for the installation. Country music and sylvan idyll: Rondinone blends the two genres and creates a taut mood of melancholy.

The pictures are large-format, black-and-white drawings in ink, so large that the wide-screen effect sets in: The horizon opens out and you are drawn into the depicted landscape, into lonely forests broken only by the occasional stream or clearing. The scenario instantly fills you with melancholy. That good, pleasurably mournful feeling of the self sets in—pleasurable, because it gives you the certainty that no one else on earth could possibly feel as poignantly sad at this moment; the certainty, in other words, of authentic individuality.

But the feeling also reminds us that images of this kind have always been the source of such pleasurably self-indulgent melancholy, and the reminder goes hand in hand with the insight that the sylvan idyll is not that isolated after all, that someone else has inevitably been there before: we ourselves, long ago—for the purpose of "finding ourselves," with soulful gaze and Goethe's *Young Werther* tucked into a coat pocket, Werther hugging his cherished Ossian and sobbing his heart out at the bosom of nature—and ultimately the whole of bourgeois society, having turned the birch copse into the regulation stomping grounds of self-searching rituals. Is perhaps melancholy simply the classical technique of the bourgeoisie for gleaning self-esteem out of self-pity?[3]

The motifs of Udo Rondinone's installations bring their own history along. They compel us to reflect on their context, provenance, and form: reflection that deconstructs the once homogeneous atmosphere of the space. But deconstruction means both breaking down and tighten-

JAN VERWOERT is a student of art history and philosophy, a free-lance critic, and bass-player for Sexpop.

UGO RONDINONE, MOONLIGHT AND ASPIRIN, 1997, Galleria Bonomo, Rome / MONDSCHEIN UND ASPIRIN.

broke my heart..."[1)]

ing up. The mood, though broken, is sustained because emotional identification with the motifs and detached reflection on them remain united side by side despite the appearance of disunity. Rondinone's works have an ambivalent effect by simultaneously encouraging and alienating feelings of authenticity.

To begin with, take the titles of the drawings: Rondinone merely dates them—a biographical index that heightens their claim to authenticity. The fact that the drawings express unity of time, place, and the artist's mood at the moment of their making is perfectly credible, but then the thought comes to mind that the formal composition of the drawing actually undermines this claim. Given the format, they couldn't possibly have been inked freehand *en plein air*. Nor does the sky, patiently filled in with black brushstrokes, reveal an impassioned closeness to nature; it is more like the disinterested product of the copyist or poster artist. We are thus torn between two readings: Does the work bear authentic witness to self-absorbed depiction in nature, as indicated by the title, or does it borrow genre painting in the large-format reproduction of a conventional model, as implied by its execution?

The reading as reproduction is supported by the fact that the drawings are executed in the negative and therefore resemble templates. The reading as authenticity is supported by the fact that the graphic quality and choice of motif evoke the aura of venerable etchings; the drawings could then be said to comport themselves like intimate projected planes of personal longings. Template or etching? Public medium or private devotional?

Other elements flesh out the installation: garlands of cigarettes strung across the ceiling and several shelves of videos. Videos can be chosen and watched on two monitors. They show scenes of everyday life, shot with a stationary camera. The refined solipsism of a lonesome, chain-smoking westerner is juxtaposed with the cozy disintegration of the househusband, whose retreat into the empire of his personal video library intensifies with every piece of outside world that he files away. Both cultivate pleasures that are enjoyed alone, that enhance the enjoyment of being alone. Their worlds make contact in the intensity of a shared melancholy; they diverge at the thought of their specific circumstances: the great wide world of Marlboro country versus the snug confines of the domestic video archives.

In Ugo Rondinone's THE HEART IS A LONELY HUNTER the combined but diverse motifs of melancholy—romantic landscapes, nostalgic country music, the cigarette cult, video nirvana—generate a dense atmosphere and compelling identification with the icons and practice of self-indulgent melancholy pleasures. But the formal implications and contextual references of the motifs are designed to lay open the conditions of their mediation: their conditionality and mediacy. Our consequent wavering between identification and detachment might be compared to the on-and-off of the loops in Rondinone's country music sample. The pauses perforate the atmosphere, which is regenerated with every new entry. Disengaged for a moment, you sink into the mood again all the more pleasurably because it happens against your better judgment that your better judgment will catch up with you again—OK cowboy, let's get lost...

"Dizzy—my head is spinning like a whirlpool..."[4)]

Another motif that Ugo Rondinone produces serially is the target—large-format, concentric circles sprayed in a variety of candy colors. The impact of the targets is immediate: the pull of the concentric composition takes effect; everything begins to spin with a groovy luminosity. The trance-like states induced by the pulsating circles are familiar. So is the hypnotic geometry of the mandala, the sixties' pop emblem of psychedelia, of plunging into the maelstrom of one's own psyche, of the self-indulgent pleasure of self-hypnosis. Predictably, our better judgment of the target's conventions collides with the rapture of intoxication. Getting high and coming down: *ceci n'est pas une discothèque*, but rather a gallery with a decorative piece of lacquered canvas mounted on the wall.

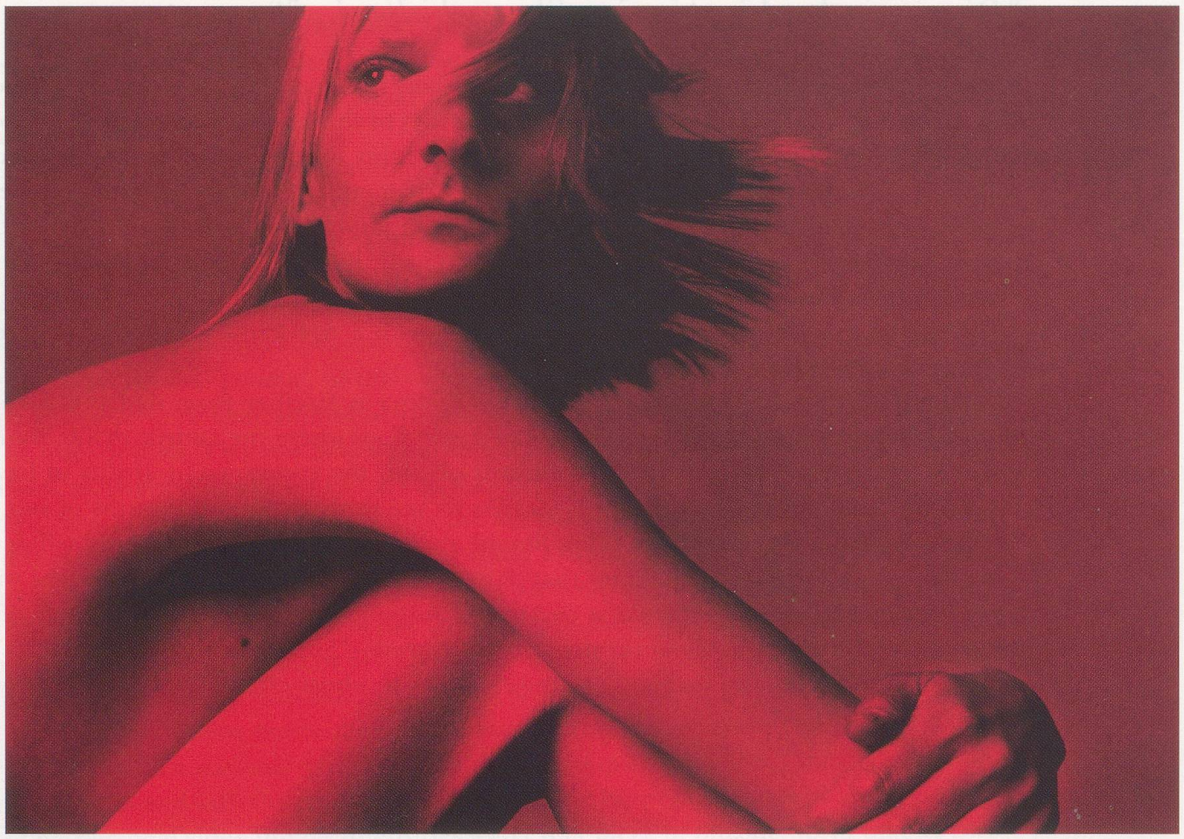
Self-indulgence through self-hypnosis, the feeling is familiar from dancing. So is coming down afterwards, standing at the edge of the dance floor where the autistic exhibitionism of the dancers, now seen from a distance, confronts us with the embarrassing reality of having been stoned on authenticity. Suddenly it is so easy to see through the outgrowths of our own self-indulgence. However, there is nothing limpid about the resulting melancholy self-detachment since we naturally stick to the things that flatter the ego. Of course, we want to and will continue to immerse ourselves in mandalas and to feel authentic when we dance. The title of the exhibition in which the targets were most recently seen—"Still Smoking"[5)]—addresses this attitude—the melancholy attachment to obsessions about whose circumstances and motives we are all too well informed.

"Pictures came and broke my heart..."

Freud describes melancholy as the ambivalent relationship of the subject to the object of his love, upon having been deprived of it.[6)] Having suffered defeat, the melancholic seeks to sever his emotional ties and to liberate himself from the lost object of his desires, only to discover that he cannot let go. He is torn between obsessively clinging to his lost love and the better judgment that the loss is irrevocable. He is, thus, as rationally detached from his love as he is emotionally involved. This ambivalence underlies his contemplative melancholy.

There is a lot of talk about melancholy being the trait of contemplative people. There are pictures of melancholy. And there are pictures with which we have a melancholy relationship. The latter are pictures we once loved because of our profound identification with them in the belief that they identified our singular selves. We thought these pictures were the authentic expression of our own uniqueness and therefore swore eternal allegiance to them. But they betrayed us because they already had masses of other lovers before and beside us, ultimately proving to be the clichés of a culture that enjoys deluding us into thinking, for a time, that we are among those chosen to be individuals.

The melancholy ties to these pictures, the media of our own individuation, do not fade. We can neither relinquish the need to have an authentic relationship with them, nor can we master our disappointment at their promiscuity. Their memory is harrowing and forces us to relive the



conflict over and over again: be it to make them admit that they do owe us something after all, since we gave them so much of our emotional selves; be it to act out the melancholy ambivalence between identification and detachment, as precisely that feeling of the self through which subjects can experience themselves in the knowledge of their own conditionality.

Exactly what is the nature of subjects that constitute themselves in the ambivalence of this melancholy? It is a form of subjectivity that was originally embodied by the dandy.[7] The dandy is a hedonist. He lives for the refined pleasures that obtain in highly select aesthetic experiences. At the same time, the dandy is a reflexive, detached observer of himself. He knows perfectly well that his pleasures are mediated. The "spleen" that characterizes the dandy is that selfsame melancholy that befalls him when aesthetic pleasure is adulterated by cognizance of its mediacy. The ambivalence and decadence of this melancholy lie in the fact that it indulges in those very pleasures whose vanity it cannot deny.

"Dreaming of Me"[8]

The "spleen" is no longer an upper class privilege. Self-indulgence in the nineties is always on the verge of eccentricity because popular culture has raised her children as dandies on a bountiful diet of sentimentality and self-reflexivity: The Pop dandy is aware of the aesthetic surfaces

UGO RONDINONE, I DON'T LIVE HERE ANYMORE, 1998, c-print, 88⅝ x 59" / ICH WOHNE NICHT MEHR HIER, C-Print, 225 x 150 cm.

to which he owes his subjectivity and enjoys taking both serious and ironic stabs at it and himself. His melancholy is articulated in camp; he celebrates his longings in a lusty mix of excessive empathy and affectionate self-irony. He acts out his life in a self-devised aesthetic universe, an isolated space that is filled with the media of his longing, with the pictures and the music that he loves.[9] There he plays a game of sentimental identification and contemplative self-detachment that allows him to enjoy his melancholy split ego.

The creation of such spaces is the principle underlying Ugo Rondinone's installations. Each installation defines a dandyesque state of mind. Each installation precisely matches and arranges certain key motifs of aesthetically mediated self-assurance; it creates an arena in which the inner conflict is acted out through pictures and stories, which are the source of the dandyesque self and its longings.

The stylistic device that Rondinone repeatedly marshals in order to generate a mood of melancholy self-isolation and introspection consists of loudspeakers inserted into wooden planking. In his most recent installation, MOONLIGHT AND ASPIRIN,[10] he mounts the boarding on the front wall of the gallery space. Symbolically cut off from the outside world, the room conveys a feeling of being introspectively turned in on oneself. In addition, a window with purple glazing, which is set into the planking, refines, aestheticizes, and emotionally colors the incoming daylight; it is no longer real light but the "virtual light" of subjective perception. In keeping with this illumination, a melancholy refrain sounds from the loudspeakers in a continuous loop "Everyday Sunshine... Everyday Sunshine..." The atmosphere is royal, cozily warm, and dreary.

UGO RONDINONE, I DON'T LIVE HERE ANYMORE, 1998, c-print, 88⅝ x 59" / ICH WOHNE NICHT MEHR HIER, C-Print, 225 x 150 cm.

Two completely taped-up orange trees, placed in each of the exhibition spaces, have little speaker membranes attached to their branches. By moving the trees inside, Rondinone imposes upon them the traits of the melancholy dandy. His aesthetically detached gaze freezes them into the loneliness of their emblematic existence and mummifies them in artificiality. His empathetic imagination, on the other hand, arouses them and turns them into virtual partners of his inner monologue: at staggered times and great intervals, the trees begin to talk. Under one tree we hear a short story by Bukowski; under the other one by Carver.

The trees are surrounded by four large-format black-and-white photographs: fashion shots in hard-edged sixties style in which a chic model poses for the camera, sometimes in the nude, sometimes in a little black shift, sometimes lasciviously licking at a hand-rolled cigarette, or dressed in furs and lounging, utterly blasé, on a leather couch. The photographs recount the dandy's dream of an impeccably aesthetic model, the luxurious dream of the perfect body and the lofty boredom of the perfect soul. The melancholy conflict is inscribed in the pictures, for Ugo Rondinone has mounted his own face on the body of the woman model—an identification that is both possible and impossible, both convincing and funny.

...especially since Rondinone makes a face that at once asserts and denies the difference between face and body. His gaze is superior, detached, as if in stoic acceptance of his absurd physiognomy—and casual as if he were merely asking: It's only me, and so?

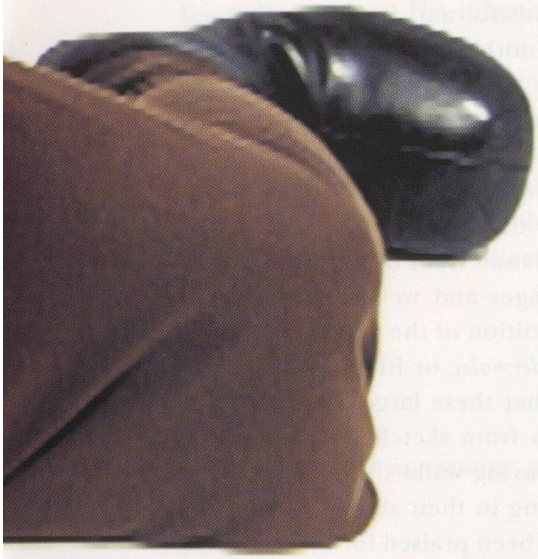
Ugo Rondinone's installations thus take a specific approach to the relationship with the self: They deal with the self-indulgence that arises through a broken identification with the motives

of one's own yearnings for authenticity; with a melancholy in which the pleasure of one's own immediacy is adulterated by the knowledge that these feelings are mediated; with the melancholy joy of recognizing oneself in one's own yearnings at the very moment of their obviously mediated pleasure.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The Buggles: "Video killed the Radio Star," 1979.
2) The installation was part of the exhibition "Hip" at the Zurich Museum of Contemporary Art (8 November 97–4 January 98).
3) That would at least sum up Wolf Lepenies's view of things, in: *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996.
4) Tommy Roe: "Dizzy," 1969.
5) At the Galleria Raucci/Santamari, Naples (9 September 97–22 January 98). Here the targets were combined with two series of speakers doweled to the wall, playing a melancholy pop sample: the refrain "Everday Sunshine" in a loop. The windows of the gallery had blue glazing. Four different video loops were running in four monitors: a fully-dressed man in the shower; a man licking boots; a man leaving an apartment building; a naked torso, slowly rising and dropping out of a picture of an urban sky at night. The mood in the room is a mix of obsessiveness and sobriety.
6) Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie," in: *Gesammelte Schriften V* (London, 1948), pp. 535–553.
7) I use the masculine pronoun in speaking of a dandy but that does not mean that a dandy is necessarily male. The figure of the dandy is accessible to both genders.
8) Depeche Mode: "Dreaming of Me," 1981.
9) The model of a dandy who escapes from society into a private world of subjective aesthetic relations is J.-K. Huysmans' Jean Floressas des Esseintes, in: *A Rebours/Against Nature* (Paris: Groves & Michaux, 1926).
10) Galleria Bonomo, Rome (3 December 97–30 January 98).

UGO RONDINONE, DOGDAYS ARE OVER, 1995, video still / DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI, Videostill.



Against Nature

LAURA HOPTMAN

On a rough-hewn boarded floor in an empty gallery, a young man, looking very much like the artist Ugo Rondinone, slumps against a wall, still and waxen, staring without seeing. Through a large picture window that dominates the end of the room and gives onto a busy street, passersby glance in periodically. The figure's desperation is palpable. The figure is a dummy.

This installation by Rondinone, at the Galerie Walcheturm in Zurich in 1995, is a complex comparative reflection on the conflict between the real and the artificial, and the artist's role as the mediating force between the two. As such it can serve as a frame for various projects he has embarked upon over the last several years.

Oscar Wilde wrote proudly about himself that "Whatever I touched I made beautiful in a new mode of beauty: I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction."[1] For Wilde, quotidian experience was vastly overrated; life in real time was tawdry, boring, and, more often than not, without pleasure. Art was there to redress this situation either by masking life's ugly vicissitudes, or simply by replacing them with something more agreeable. Given contemporary art's grail-like search for an authentic experience that we very rationally understand does not exist, the notion that its success can be measured by its level of artifice might seem to some to be a gross cynicism. However, the hard-line view that a work of art's achievement can be measured in direct proportion to its closeness to reality, or to the revelation of some sublimated aspect of it, does not take into account what Wilde knew to be the case—that in masquerade there is pleasure, in artifice there is delight, and in falseness there is revelation of certain truths.

In Rondinone's installation, nature and artifice are not interchangeable; rather, they serve as one another's foil. Carefully framing the view of the busy street by masking all the architectural details of the window and wall under a neutral black drop, Rondinone presents real life in real time as if it were a film, videotape, or even a photograph. On the other hand,

LAURA HOPTMAN is a curator of contemporary drawing at The Museum of Modern Art, New York City.

the life-size, stuffed Ugo-dummy looks like the real thing to spectators both inside and outside the gallery space. In a memorable description of Beau Brummell, William Hazlitt reported that the eponymous dandy was so excessively statuesque when in company that he resembled a still life.[2] In a pose readily identifiable from nineteenth-century romantic painting as that of the melancholy and contemplative artist, Rondinone's stuffed surrogate oscillates between living thing and art object. More than a still life, the mannequin is a kind of *trompe l'oeil*, marvelous first for its resemblance to life, and doubly so for its virtuoso artificiality. Rather than mourning the impossibility of capturing genuine experience, both the window and the sculpture bid it farewell with a flourish.

Rondinone's TARGET paintings (1993–1997) seem at first to be straight appropriations of American Pop, color-field, and hard-edge abstraction. In fact, these works are less copies than giddy impersonations their irony and impurity coming through their deceptively simple surfaces like a five o'clock shadow on a drag queen. Slightly blurred and clearly vibrating as if electric, these Kenneth-Nolands-on-parade jiggle and cavort. Wearing what can only be described as the costume of high modernist abstraction, they reveal their decorative quality and their humor with the false coyness of a coquette lifting her petticoat to a customer. In this, they are exemplary of a pattern of subversive celebration of the ersatz that culminates in Rondinone's series of large color photos entitled I DON'T LIVE HERE ANYMORE (1995). In these works, the facial features of provocatively posed female models are digitally replaced by Rondinone's clearly male ones. The results are at first startling in their infelicity. They are neither technologically produced transgenderings, nor seamless transvestitisms because we never lose the sense that Rondinone is wearing these bodies as if they were costumes. However, the artist's features are not so ill-fitting as to spoil the models' erotic pull. Recalling the cross-dressing surrealist photographer Claude Cahun's pronouncement "*sous ce masque un autre masque,*"[3] beneath the clearly masculine characteristics lurks a kind of femininity, false, but no less intentional for that fact. As Pierre-André Lienhard so perceptively observes, for Rondinone, "It is no longer a question of *being* the story he enacts, but of *acting* out the story he is."[4] The pleasure in these works is in the masquerade, and behind the painted faces, Rondinone's magnetic eyes, wistful and furtive, guilty and defiant, communicate nothing less.

That all gender is drag is almost a Lacanian truism, but the implication of that notion—that nature itself can be artificial—is rarely addressed. Rondinone does so in an ongoing series of India-ink wall drawings that take as their subject pastoral alpine landscapes. These romantic views of lush forests dotted with humble cottages and well-worn paths fall squarely within the tradition of the early nineteenth-century German *Wandermaler*, or itinerant painter.[5] Rondinone explains that these large but highly detailed works are taken from sketches he has made directly from nature during walks through the Swiss countryside. Compelling in their studied specificity, the wall drawings have been praised for their authenticity.[6] They are, however, quite simply a lie, as these views do not exist except as drawings. This is not to contradict Rondinone's explanation that his motifs come from the observation of nature nor to criticize the works themselves. In fact, as the artist quite clearly recognizes, it is in their falseness that their strength lies. Despite their source in plein-air sketches, these works are scrupulously realistic renderings, not of a specific landscape, but of the landscape in art. Rendered in grisaille, and carefully numbered and dated to the day not when the scene was purportedly captured in a preparatory drawing, but when it was inked on a wall, there is no mistaking them for a window onto the world at large. That Rondinone actually cut an interior doorway (leading to another gallery space) through one of his landscape murals at Le Consortium in Dijon in 1997 only reinforces this notion.

Walking in the Italian countryside with the critic Wladimiro Greco almost forty years ago, the conceptual artist and clown Piero Manzoni is reported to have complained about the triteness of the excessively scenic landscape, claiming that the locale had been painted so many times that even the grazing sheep comported themselves "by instinct" in a self-consciously picturesque manner.[7] In this curious story, nature not only cannot help but succumb to

artifice, it is also instinctively aware of its own artificiality. By trying to re-represent nature, then, visual art is doubly false. For Manzoni, the only reality that art could represent was its own as an object in the world, no more, no less. His infamous MERDA D'ARTISTA, both the ultimate product of the artist and the constitutive example of what is in the world, is his most ironic example. In its reliance on illusion, Rondinone's oeuvre is the antipode to Manzoni's, but it is no less dedicated to the view that the sin is not in the lie, but in the pretense that the lie is the truth. DAYS BETWEEN STATIONS, a collection of more than 120 hour-long videotapes that record random periods of everyday reality with a stationary camera in real time, is a kind of inversion of the incontrovertible can of shit. By the very virtue of having been recorded, these tapes are unredeemably self-conscious and ultimately false specimens of "canned" reality. Displayed in sealed boxes and identified by the place and date of their production, they are as much a product of the artist as Manzoni's shit.

The clown is an appropriate, if almost inevitable, masquerade for Rondinone. Clowns of all sorts have appeared so frequently in his work on and off over

UGO RONDINONE, DOGDAYS ARE OVER, 1995, video still / DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI, Videostill.

the past several years that they have become, in a sense, his signature. The clown, along with the dandy and the sexual masquerader, are all of a type, occupying a peculiar, intermediary space. From the great Italian *buffone* Totò, who claimed that "one can't be a true comic, without having made war on life,"[8] to Søren Kierkegaard, who wrote that an ironist must live as a "stranger and an alien"[9] divorced from actuality and indifferent to existence, it is evident that these characters hover somehow outside daily life "in an ambivalent position between fiction and reality."[10] And so they should, as their purpose is not to participate in quotidian life, but to caricature it—to render it completely artificial. In an echo of Wilde, the more skillfully this is done, the closer it gets to the truth.

Reminiscent of the Ugo-dummy in Rondinone's Zurich installation, the clowns appearing in the artist's most recent large-scale video projections are completely passive. In WHERE DO WE GO FROM HERE? (1996), a multiclown, multichannel video installation, the enormous figures projected on the wall do not attempt to entertain. Instead, they snooze peacefully, moving rarely and only to find a more comfortable position. In their indolence they conform to the description of Arlecchino the dandified clown of the *commedia dell'arte*... "idle, resistant to interpretation and to causal forces that interpretation tries so busily to control."[11]

Rondinone's idle clowns know (because, of course, they have read their Kierkegaard) that "the immediately real situation is the unreal situation; behind this there appears a new situation which is no less false, and so forth."[12] Action, then, is uncalled for, because the only necessity is pure display. It is enough that they are there in their heavy greasepaint, funny wigs, and outlandish clothes, because they embody in one image a seemingly paradoxical truth—one that Rondinone, in his many guises, has been telling us all along. That is, that the artificial, if it remains gloriously true to its artificiality, can in fact, be as real as it gets.

1) Oscar Wilde, *De Profundis*, in: *Complete Works of Oscar Wilde* (New York: Harper & Row, 1989), pp. 873–957, p. 912.
2) As quoted by Carter Ratcliff, "Dandyism and Abstraction in a Universe Defined by Newton," *Artforum* (December, 1988), pp. 82–89, p. 83.
3) Christoph Doswald, "Oh Dandy, Oh Dandy," in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* 23rd International Biennale of São Paulo (Bern: Swiss Federal Office of Culture, 1996), unpaginated.
4) David Allen Mellor, "Beaton's Beauties," as noted by Jennifer Blessing, in: *Rrose is a Rrose, is a Rrose is a Rrose: Gender, Performance and Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), footnote, p. 116.
5) Paolo Colombo, "Autobiography of Contradiction," in: *Heyday*, Centre d'Art Contemporain, Geneva, and Museum für Gegenwartskunst, Zürich (Zurich: Memory/Cage Editions, 1996).
6) Ibid.
7) Wladimiro Greco, *Un Romano a Milano* (Rome: Editrice Omnia, 1960), p. 105. The Italian text reads: "*Gita in Brianza con il pittore astrattista Manzoni. 'Vedi quella contadina che fa il pan all'aperto, mi dice indicando un' aia, sai che sarebbe piaciuta a Segantini. E falsa, falsa, come quelle pecore lassù.' 'Passi per la contadina, gli faccio, ma le pecore certo ignorano di essere mai state dipinte.' 'Lo so ma fingono lo stesso, per istinto, risponde lui.*"
8) Tullio Mazoni and Paolo Vecchi, "*Degneri e scostumati commedia, satira e farsa nel cinema sonor italiano,*" from: *Commedia all'Italiana: Angolazzioni contracampi*, Riccardo Napolitano, ed. (Milan: Gangemi Editore, 1986), pp. 75–87, p. 78.
9) Søren Kierkegaard, *Either/Or*, quoted by Josiah Thompson, "The Master of Irony," in: *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, edited by Josiah Thompson (Garden City, New York: Anchor Books, 1972), pp. 101–163, p. 118.
10) Pierre-André Lienhard, "Portraits of the Artist as a Clown: From Flight to Immobility," in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?*
11) Carter Ratcliff, p. 86.
12) Søren Kierkegaard, in: Josiah Thompson, "The Master of Irony," p. 138.

UGO RONDINONE, NO. 85, ACHTZEHNTEROKTOBERNEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDNEUNZIG, 1997,
Acryl auf Leinwand, Durchmesser 220 cm /
OCTOBEREIGHTEENTHNINETEENHUNDREDNINETYSIX, acrylic on canvas, 86⅝" in diameter.

UGO RONDINONE, NO. 92, SIEBTERJULINEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDNEUNZIG, 1997,
Acryl auf Leinwand, Durchmesser 220 cm /
JULYSEVENTHNINETEENHUNDREDNINETYSEVEN, acrylic on canvas, 86⅝" in diameter.

Wider die Natur

LAURA HOPTMAN

Auf dem rohen Holzfussboden einer leeren Galerie sitzt ein in sich zusammengesunkener junger Mann, der grosse Ähnlichkeit mit dem Künstler Ugo Rondinone aufweist, mit dem Rücken gegen eine Wand gelehnt, starr, wächsern, blicklos. Durch ein grosses Aussichtsfenster, welches das andere Ende des Raums beherrscht und auf eine belebte Strasse hinausgeht, blicken hin und wieder Passanten herein. Die Verzweiflung der Figur ist spürbar. Es handelt sich um eine Puppe.

Die 1995 in der Zürcher Galerie Walcheturm gezeigte Installation Rondinones ist eine komplexe, komparative Betrachtung über den Konflikt zwischen Realem und Artifiziellem und über die Rolle des Künstlers als vermittelnde Instanz zwischen beiden. Als solche kann sie auch als Bezugsrahmen für andere Projekte dienen, auf die sich Rondinone in den letzten Jahren eingelassen hat.

Oscar Wilde rühmte sich: «...was immer ich anfasste, wurde durch mich schön in einer neuen Art Schönheit. In der Kunst sah ich die höchste Form der Realität, im Leben nur eine Spielart des Romans.»[1] Wilde war der Meinung, dass die alltägliche Erfahrung gewaltig überschätzt wurde; das Leben in Echtzeit erschien ihm öde, langweilig und gewöhnlich ohne den geringsten Reiz. Die Kunst war dazu da, dem abzuhelfen, indem sie die unangenehmen Wechselfälle des Lebens maskierte oder einfach durch etwas Erfreulicheres ersetzte. Angesichts der modernen Gralsuche nach der authentischen Erfahrung, die es, wie wir sehr wohl wissen, gar nicht geben kann, mag die Behauptung, das Artifizielle sei ein Gradmesser für ihren Erfolg, von manchen als grober Zynismus aufgefasst werden. Doch die strenge Ansicht, dass die Vollkommenheit eines Kunstwerkes daran gemessen werden kann, wie sehr es sich der Wirklichkeit oder der Enthüllung eines sublimierten Aspektes dieser Wirklichkeit annähert, lässt ausser acht, was Wilde bereits erkannt hatte – dass nämlich Maskerade Spass macht, das Artifizielle Entzücken hervorruft und das Falsche gewisse Wahrheiten in sich birgt.

In Rondinones Installation sind das Natürliche und das Artifizielle nicht austauschbar, vielmehr dienen sie einander als Kontrast. Indem er alle architektonischen Details des Fensters und der Wand unter einem neutralen, schwarzen Vorhang verbirgt, zeigt Rondinone echtes Leben in Echtzeit, als wäre es ein Film, ein Video oder sogar ein Photo. Ande-

LAURA HOPTMAN ist Kuratorin für zeitgenössische Zeichnung am Museum of Modern Art in New York.

rerseits wirkt die lebensgrosse Ugo-Puppe für die Betrachter draussen wie drinnen verblüffend lebendig. In einer denkwürdigen Beschreibung von Beau Brummell berichtet William Hazlitt, dass der Ur-Dandy in Gesellschaft so statuesk wirkte, dass man ihn für ein Stilleben halten konnte.[2] In einer Pose, die sich leicht aus der romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als jene der Melancholie und des sinnenden Künstlers erschliessen lässt, oszilliert Rondinones ausgestopftes Surrogat zwischen lebendigem Wesen und Kunstobjekt. Die Puppe ist weniger ein Stilleben als eine Art Trompe-l'œil, verblüffend lebensecht, und das um so mehr, weil so virtuos artifiziell. Statt die Unmöglichkeit, echte Erfahrung festzuhalten, zu betrauern, lassen das Fenster wie auch die Skulptur diese mit einem Tusch hinter sich.

Rondinones TARGET-Bilder (1993–97) scheinen auf den ersten Blick direkte Appropriationen von Pop, Colorfield und Hard edge Abstraction zu sein. Tatsächlich sind diese Arbeiten aber weniger Kopien als übermütige Travestien, deren Ironie und Unvollkommenheit durch täuschend einfache Oberflächen durchschimmern, so etwa der nachmittägliche Bartschatten einer Drag Queen. Leicht verschwommen und so vibrierend, als wären sie elektrisch aufgeladen, kommen diese Kenneth-Nolands-Kapriolen taumelnd angetanzt, Clowns, die sich in Szene setzen. Im Gewand der hochmodernistischen Abstraktion daher kommend, enthüllen seine Arbeiten ihre dekorative Qualität und ihren Humor mit der falschen Schamhaftigkeit einer Kokotte, die für einen Kunden den Rock lüftet. Darin sind sie exemplarisch für eine subversive Glorifizierung des Ersatzes, die in Rondinones Serie grosser Farbphotographien I DON'T LIVE HERE ANYMORE (Ich wohne nicht mehr hier) kulminiert. Mit Hilfe digitaler Manipulation wurden in diesen Arbeiten die Gesichtszüge aufreizender weiblicher Modelle durch Rondinones offenkundig männliche Züge ersetzt. Das Ergebnis erscheint auf den ersten Blick völlig missglückt. Es sind weder technologisch perfekte Beispiele von Transsexualität noch nahtlose Travestien, da wir nie das Gefühl loswerden, dass Rondinone diese Körper wie Kostüme trägt. Doch sind die Züge des Künstlers nicht so unpassend, dass sie die erotische Ausstrahlung der Modelle zunichte machen würden. Entsprechend der Erklärung der surrealistischen, häufig in Kleidern des anderen Geschlechts auftretenden Photographin Claude Cahun: «unter dieser Maske eine andere Maske»[3], lugt auch unter den eindeutig männlichen Charakteristika eine Art von Weiblichkeit hervor, falsch, aber deswegen nicht weniger beabsichtigt. Pierre-André Lienhards passender Kommentar zu Rondinone lautet: «Es ist nicht mehr die Frage, die Geschichte zu *sein,* die er spielt, sondern die Geschichte zu *spielen,* die er ist.»[4] Das Vergnügen, das diese Arbeiten bereiten, entspringt der Maskerade, und die magnetischen Augen Rondinones hinter den geschminkten Gesichtern, melancholisch und verstohlen, schuldig und herausfordernd, vermitteln genau das.

Dass alles Geschlechtsspezifische Travestie ist, könnte beinahe eine Lacansche Binsenweisheit sein, doch was diese Vorstellung beinhaltet – dass Natur auch künstlich sein kann –, wird selten angesprochen. Rondinone tut es in einer fortlaufenden Serie von Wandtuschzeichnungen, die pastorale Landschaften zum Thema haben. Diese romantischen Ansichten von dichten Wäldern mit vereinzelten Weilern und ausgetretenen Pfaden gehören eindeutig der Tradition der deutschen Wandermaler des frühen 19. Jahrhunderts an.[5] Rondinone erklärt, dass diese riesigen, aber sorgfältig ausgearbeiteten Bilder nach Skizzen ausgeführt worden seien, die er auf seinen Wanderungen durch die Schweiz angefertigt habe. Die durch ihre ausgeklügelte Detailtreue überzeugenden Wandmalereien wurden wegen ihrer «Authentizität» gepriesen.[6] Doch sind sie schlicht und einfach eine Lüge, da es solche Ansichten überhaupt nicht gibt oder nur als Zeichnungen. Dies steht nicht im Widerspruch zu Rondinones Erklärung, seine Motive würden der Betrachtung der Natur entspringen, und es ist auch keine Kritik an seinen Arbeiten. Denn wie der Künstler selbst zugibt, liegt ihre Stärke gerade in ihrer Unwahrheit. Trotz ihres Ursprungs in Pleinairskizzen sind diese Arbeiten realistische Wiedergaben, nicht einer spezifischen Landschaft, sondern der Landschaft in der Kunst. Grau in Grau und peinlich genau durchnumeriert und mit dem Datum versehen, an dem die Szene angeblich in einer vorbereitenden Zeichnung festge-

UGO RONDINONE, DAYS BETWEEN STATIONS, 1993–1997–, 180 VHS PAL videos, 60 min. each, stills / TAGE ZWISCHEN STATIONEN, 180 Videos zu je 60 Min., Stills.

halten wurde, können sie jedoch auf keinen Fall für ein Fenster zur Welt gelten, wenn er sie auf die Wand tuscht. Dass Rondinone tatsächlich in einer seiner in Dijon ausgestellten Wandmalereien (Le Consortium, 1997) eine Tür (die zu einem anderen Galerieraum führte) herausbrechen liess, untermauert diese These.

Als er vor beinahe vierzig Jahren mit dem Kritiker Wladimiro Greco auf dem Land spazieren ging, soll sich der Konzeptkünstler und Clown Piero Manzoni über die Banalität der pittoresken italienischen Landschaft beklagt haben, darüber, dass diese Szenen schon so oft gemalt worden seien, dass selbst die Schafe auf der Weide «instinktiv» posieren würden.[7] In dieser kuriosen Geschichte bleibt der Natur gar nichts anderes übrig, als sich dem Artifiziellen zu beugen und sich dabei instinktiv ihrer eigenen Künstlichkeit bewusst zu sein. Wenn die bildende Kunst versucht, Natur darzustellen, ist sie also doppelt unwahr. Für Manzoni war die einzige Realität, die Kunst darstellen kann, ihre eigene als einen Gegenstand in der Welt, nicht mehr und nicht weniger. Sein ironischstes Beispiel ist seine berüchtigte MERDA D'ARTISTA (Künstlerscheisse), das elementarste Produkt des Künstlers und gleichzeitig das grundlegendste Beispiel für alles, was in der Welt ist. Indem es auf der Illusion aufbaut, ist das Werk Rondinones dem Manzonis diametral entgegengesetzt, trotzdem verteidigt es die Ansicht, dass nicht die Lüge eine Sünde ist, sondern die Behauptung, die Lüge sei Wahrheit. DAYS BETWEEN STATIONS (Tage zwischen Stationen), das aus mehr als 120 Stunden Videobändern besteht, auf denen willkürlich ausgewählte Phasen alltäglicher Realität mit einer festmontierten Kamera in Echtzeit aufgezeichnet wurden, ist eine Art Inversion der für sich stehenden Büchse mit Scheisse. Dadurch, dass sie aufgenommen wurden,

UGO RONDINONE, DOGDAYS ARE OVER, 1995, video still / DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI, Videostill.

sind diese Videobänder notgedrungen bewusste und letztendlich falsche Beispiele einer «konservierten» Realität. In ihren versiegelten Behältern mit dem Ort und dem Datum ihrer Entstehung sind sie ebensosehr ein Produkt des Künstlers wie Manzonis Ausscheidung.

Der Clown ist für Rondinone eine passende, ja beinahe unumgängliche Maskerade. So tauchten in den letzten Jahren immer wieder Clowns unterschiedlichster Provenienz in seinen Werken auf, und sie sind gewissermassen schon zu seinem Markenzeichen geworden. Der Clown, der Dandy und der Transvestit gehören einem Typus an, der einen besonderen Platz dazwischen beansprucht. Von dem grossen italienischen *buffone* Totò, der behauptete, dass «man kein echter Komiker sein könne, ohne gegen das Leben gekämpft zu haben»[8], bis zu Sören Kierkegaard, der schrieb, dass ein Ironiker als Fremder und Ausländer leben müsse; abgeschnitten von der Aktualität und gleichgültig gegenüber dem Leben, sieht man diese Charaktere irgendwie ausserhalb des täglichen Lebens, in einer ambivalenten Situation zwischen Fiktion und Realität[9]. Und das muss auch so sein, denn es ist nicht ihre Absicht, am täglichen Leben teilzunehmen, sondern es zu überzeichnen – es vollständig artifiziell werden zu lassen. Und wie schon Wilde meinte, kommt man um so näher an die Wahrheit heran, je geschickter man dabei zu Werke geht.

Ähnlich wie die Ugo-Puppe in Rondinones Zürcher Installation sind die Clowns in den jüngsten, grossformatigen Videoprojektionen des Künstlers vollständig passiv. In WHERE DO WE GO FROM HERE (Wohin gehen wir von hier aus, 1996), einer mit vielen Clowns bevölkerten und aus diversen Kanälen kommenden Video-Installation, unternehmen die riesigen, auf die Wand projizierten Figuren nicht den geringsten Versuch, uns zu unterhalten. Statt dessen schlummern sie friedlich in einer Ecke und bewegen sich nur, um eine bequemere Stellung einzunehmen. In ihrer Trägheit entsprechen sie der Beschreibung Arlecchinos, dem dandyfizierten Clown der Commedia dell'arte... «...müssig, sich jeder Deutung und kausalen Kräften entziehend, die die Deutung so verzweifelt in den Griff zu bekommen versucht».[10]

Da sie natürlich ihren Kierkegaard gelesen haben, wissen Rondinones träge Clowns, dass die unmittelbar reale Situation die unwirkliche Situation ist, hinter der eine neue, nicht weniger falsche Situation auftaucht, und so weiter.[11] Aktion ist also unerwünscht, wichtig ist nur das Zeigen. Es reicht, dass sie da sind, mit ihrer dicken Schminke, ihren komischen Perücken und merkwürdigen Kleidern, denn sie verkörpern in einem einzigen Bild eine scheinbar paradoxe Wahrheit, eine, die Rondinone uns mit seinen diversen Maskeraden schon die ganze Zeit über verkündet hat, dass nämlich das Artifizielle, wenn es der Künstlichkeit treu bleibt, in der Tat so real ist wie überhaupt nur möglich.

(Übersetzung: Uta Goridis)

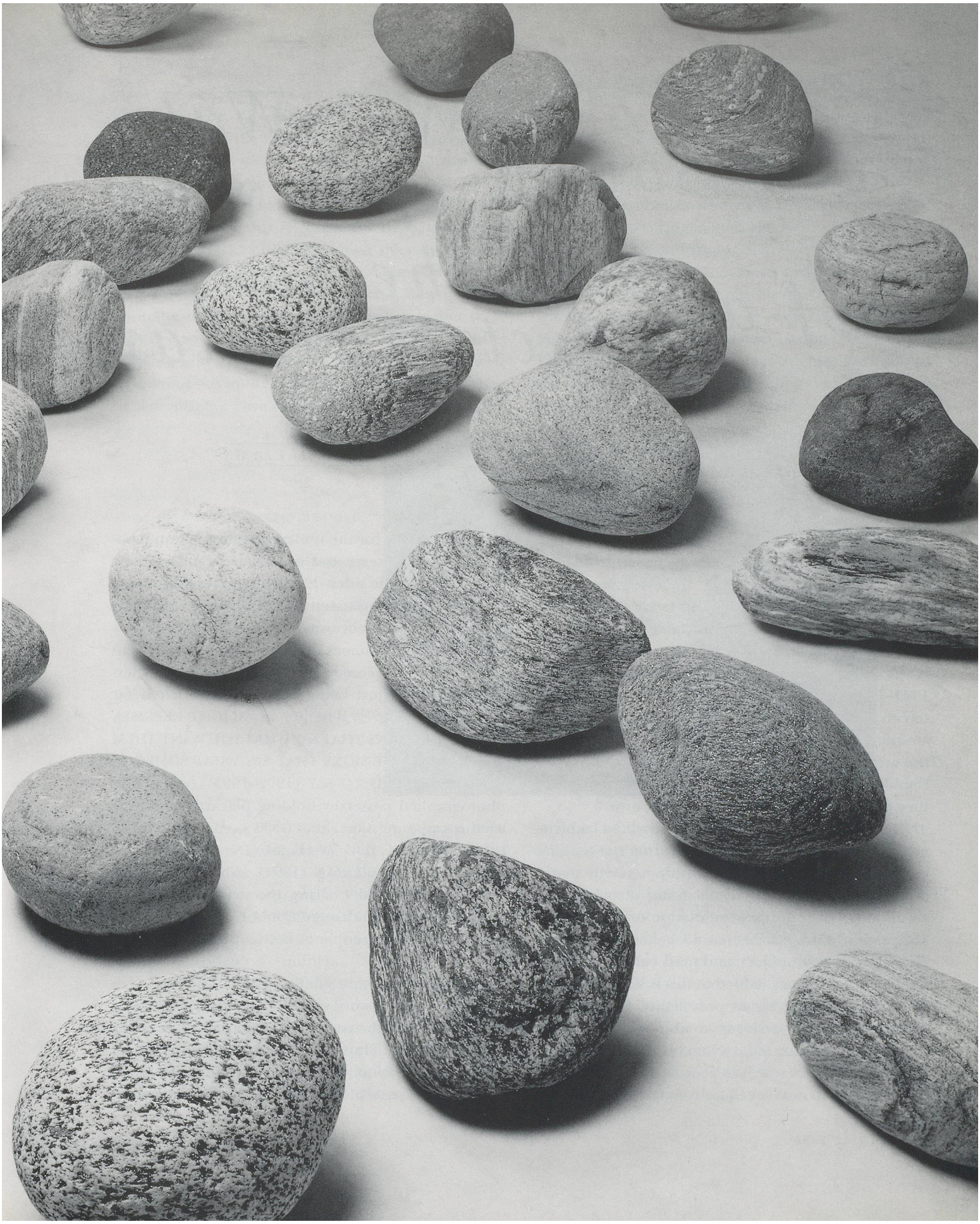
1) Oscar Wilde, *De Profundis,* übersetzt von H. Soellner, O. Hauser, M. Jakob, Diogenes Verlag, Zürich 1987, S. 90/91.
2) Carter Ratcliff, in: «Dandyism and Abstraction in a Universe Defined by Newton», *Artforum,* Dezember 1988, S. 82–89, S. 83.
3) Christoph Doswald, «Oh Dandy, Oh Dandy», in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* 23. Internationale Biennale von São Paulo, Schweiz. Bundesamt für Kultur und Lars Müller Verlag, Baden 1996, nicht paginiert.
4) David Allen Mellor, «Beaton's Beauties», zitiert von Jennifer Blessing, in: *Rrose is a Rrose, is a Rrose is a Rrose: Gender, Performance and Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), Fussnote, S. 116.
5) Paolo Colombo, «Autobiographie des Widerspruchs» in: *Heyday,* Centre d'Art Contemporain, Genf, und Museum für Gegenwartskunst, Zürich, Memory/Cage Editions, Zürich 1996.
6) Ebenda.
7) Wladimiro Greco, *Un Romano a Milano,* Editrice Omnia, Rom 1960, S. 105. Im italienischen Text heisst es: *«Gita in Brianza con il pittore astrattista Manzoni. ‹Vedi quella contadina che fa il pan all'aperto, mi dice indicando un' aia, sai che sarebbe piaciuta a Segantini. E falsa, falsa, come quelle pecore lassù.› ‹Passi per la contadina, gli faccio, ma le pecore certo ignorano di essere mai state dipinte.› ‹Lo so ma fingono lo stesso, per istinto›, risponde lui.»*
8) Tullio Mazoni und Paolo Vecchi, *«Degneri e scostumati commedia, satira e farsa nel cinema sonor italiano»,* aus: *Commedia all'Italiana: Angolazzioni contracampi,* Riccardo Napolitano, ed. Gangemi Editore, Milano 1986, S. 75–87, S. 78.
9) Pierre-André Lienhard, «Portraits des Künstlers als Clown: zwischen Aufstieg und Bewegungslosigkeit», in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* (vgl. Anm. 3).
10) Carter Ratcliff, S. 86.
11) Sören Kierkegaard laut Josiah Thompson, «The Master of Irony», in: ders. (Hrsg.), *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays,* Anchor Books, Garden City, New York 1972, S. 118 und 138.

Edition for Parkett

UGO RONDINONE

ALLE AUGENBLICKE HÖREN HIER AUF UND GEMEINSAM WERDEN WIR ZU JEDER ERINNERUNG, DIE ES JEMALS GEGEBEN HAT, 1998

Stein aus dem Maggiatal, ca. 30 x 20 x 10 cm, Gewicht ca. 7 bis10 kg,
Polaroidaufnahme des Steins durch den Künstler.
Auflage: 50, signiert und numeriert

ALL MOMENTS STOP HERE AND TOGETHER WE BECOME EVERY MEMORY THAT HAS EVER BEEN, 1998

Stone from the Valle Maggia (Ticino, Switzerland).
Approximate size 12 x 8 x 4", approximate weight 14 to 20 lbs., Polaroid photo of the stone by the artist.
Edition of 50, signed and numbered