

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

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

Artikel: Ugo Rondinone: "Grounding" = Ugo Rondinone: "Erdung"

Autor: Bonami, Francesco / Goridis, Uta

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680140>

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: 06.01.2026

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

CITY ME A RIVER



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

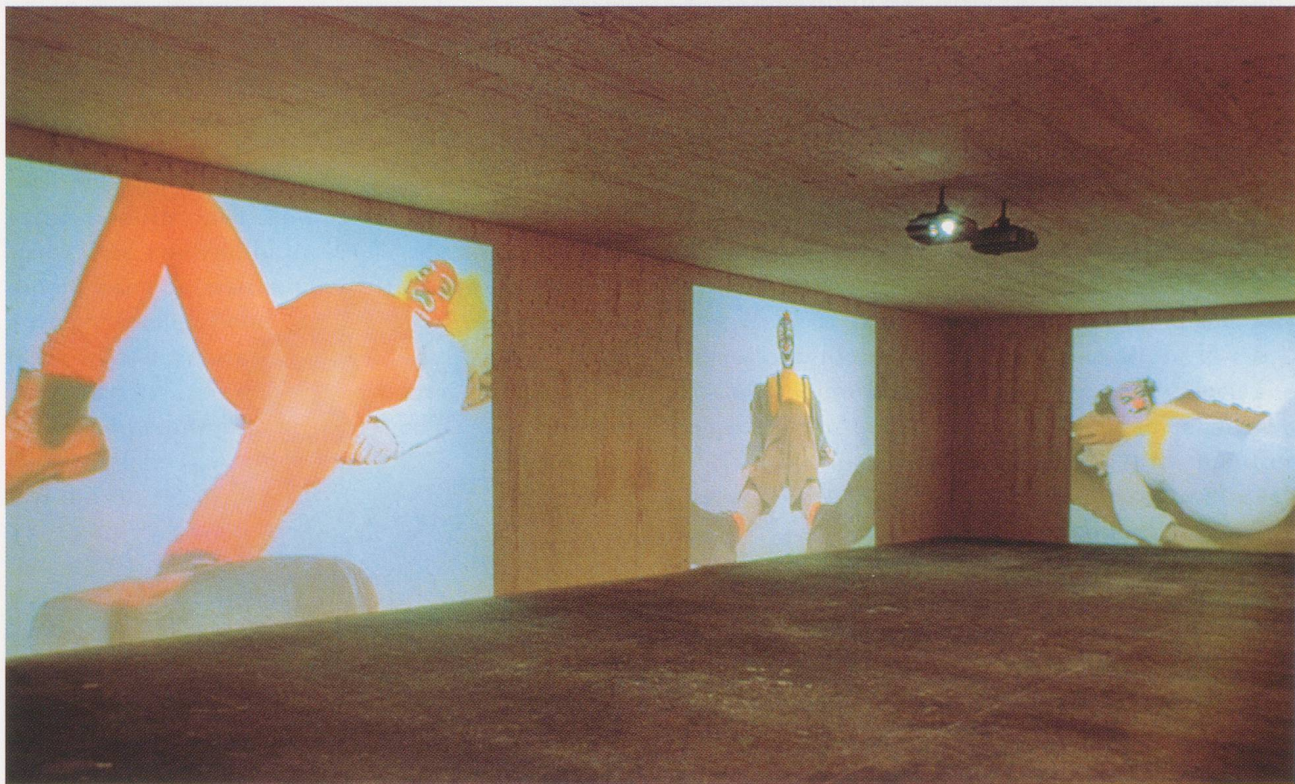
Rondinone often seems to refer to J.K. Huysmans's *A Rebours* (*Against Nature*), in which the main character, Des Esseintes, isolates himself in a world of aesthetic and intellectual pleasures only to end up mentally deprived and deeply depressed, with no solution but to beg a certain god for help. 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.



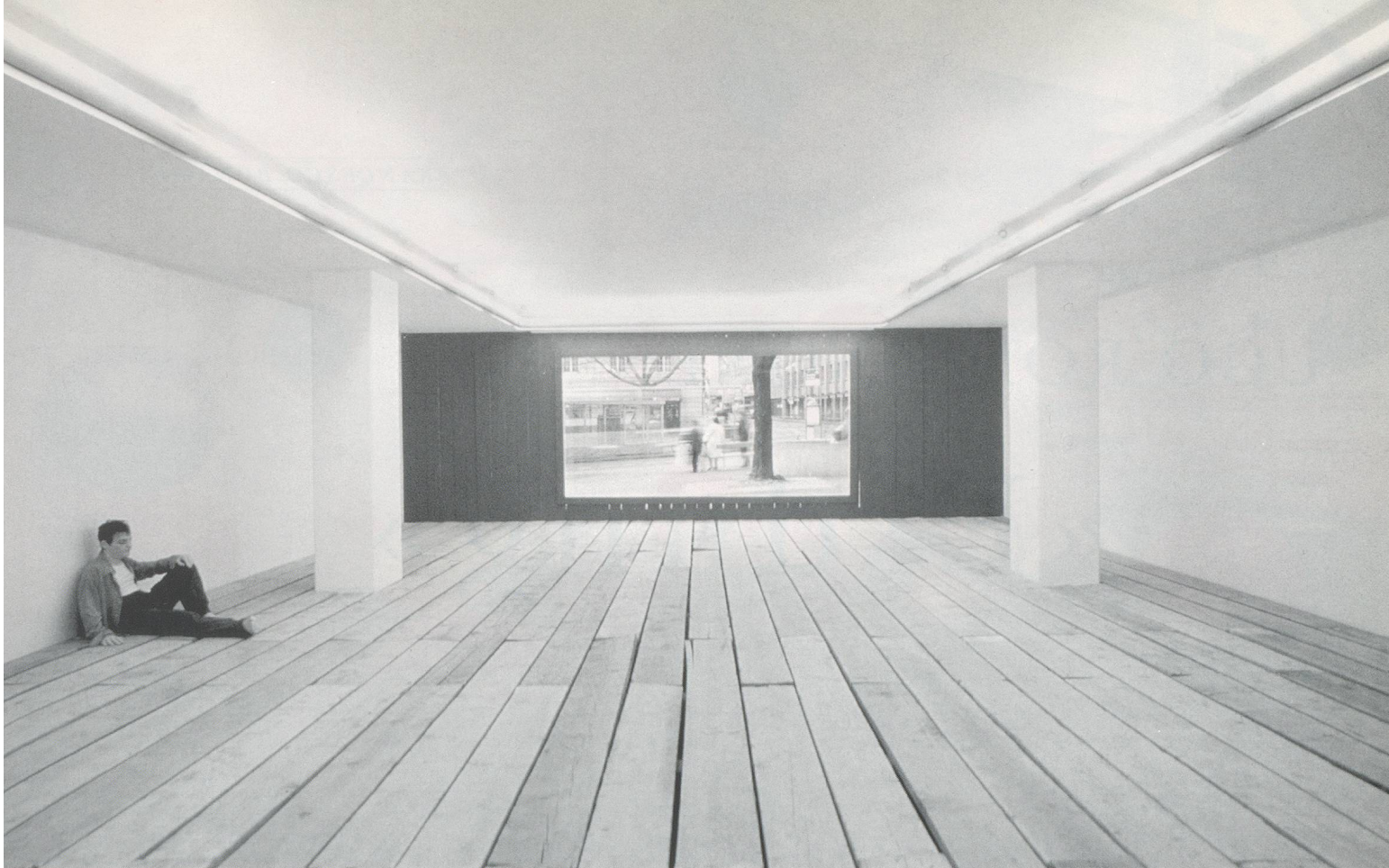
this time from an external perspective. *Into the Wild* is the true story of Chris McCandless, a young man from a well-to-do family, who decided to abandon society to live in nature, in the wilds of Alaska. Four months later, a hunter found his decomposed body. He had died from starvation after one hundred 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 coun-

terpoint 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 Walcherturm 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."

UGO RONDINONE:

«Erdung»

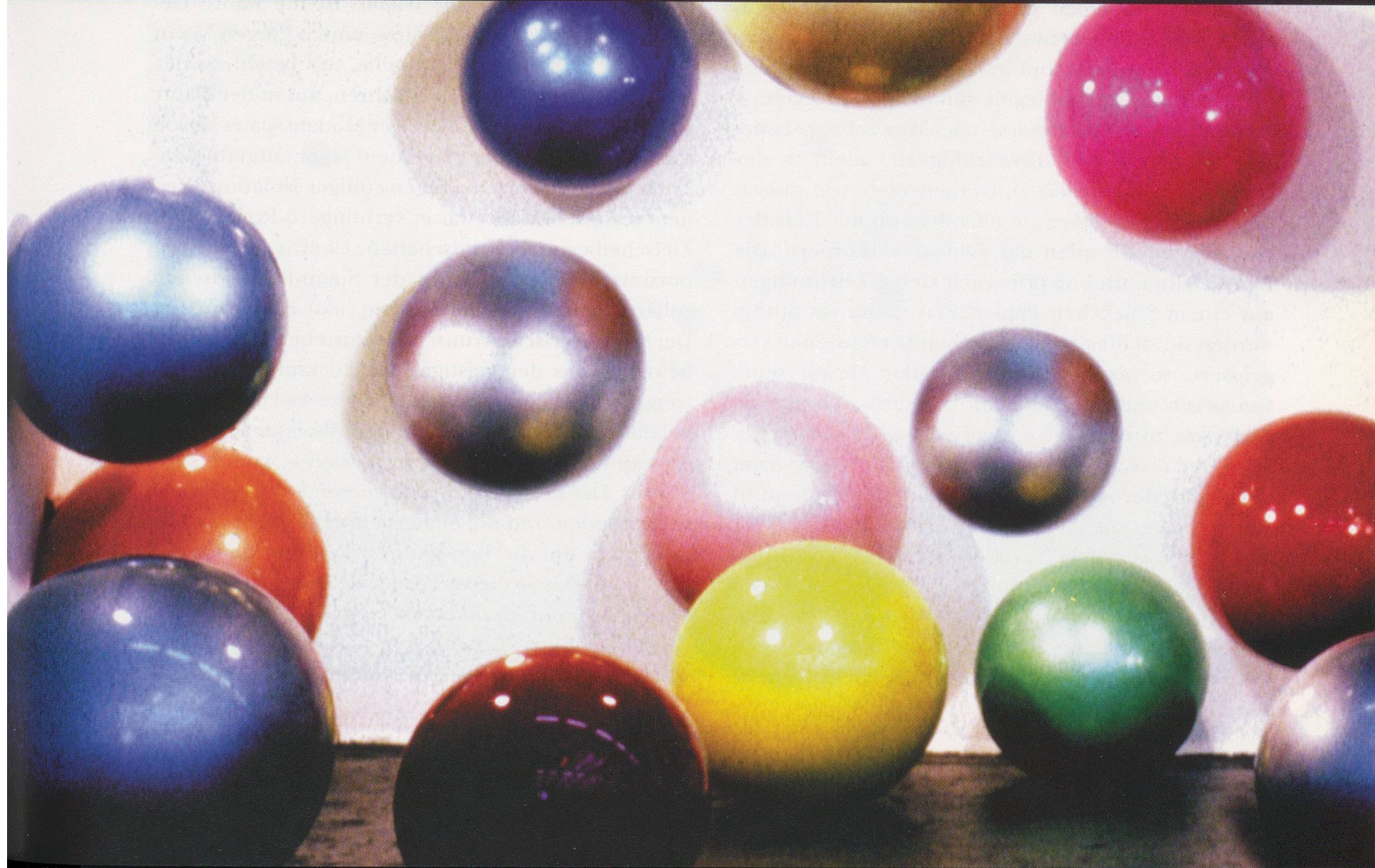
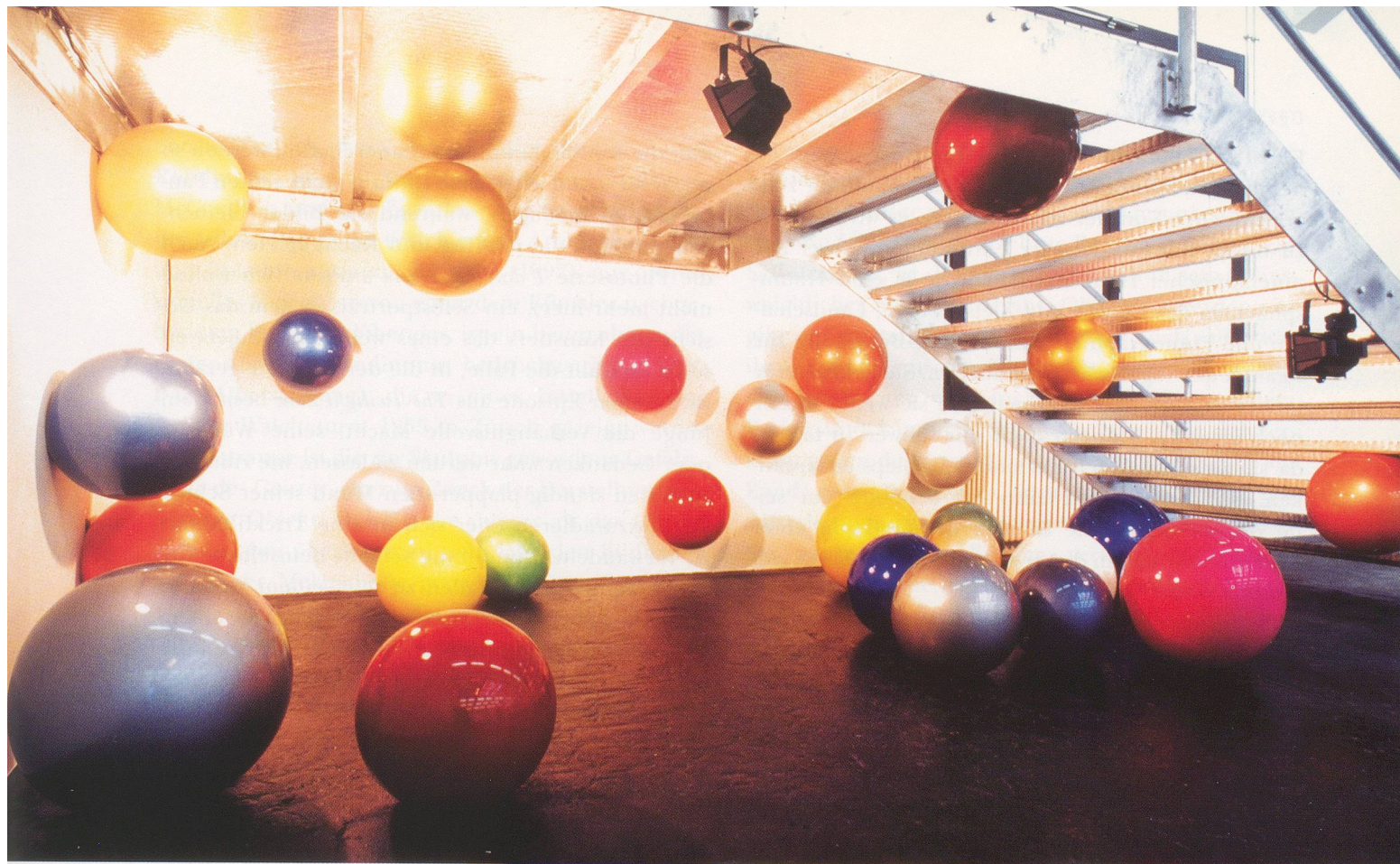
In einer berühmten Abschiedsrede für seinen Freund Holly Martins (Joseph Cotten) wirft Harry Lime in Carol Reeds Verfilmung von Graham Greenes Roman *Der dritte Mann* einen zynischen Blick auf die Geschichte. «Letztendlich ist es gar nicht so schrecklich. Du weißt, was der Bursche gesagt hat: Unter den 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 De-

pression 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 innewohnen, 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».



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* anzuspielden, 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 Weiss-schwarz-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 verloren ging, 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 Kuckucks-

uhr, 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

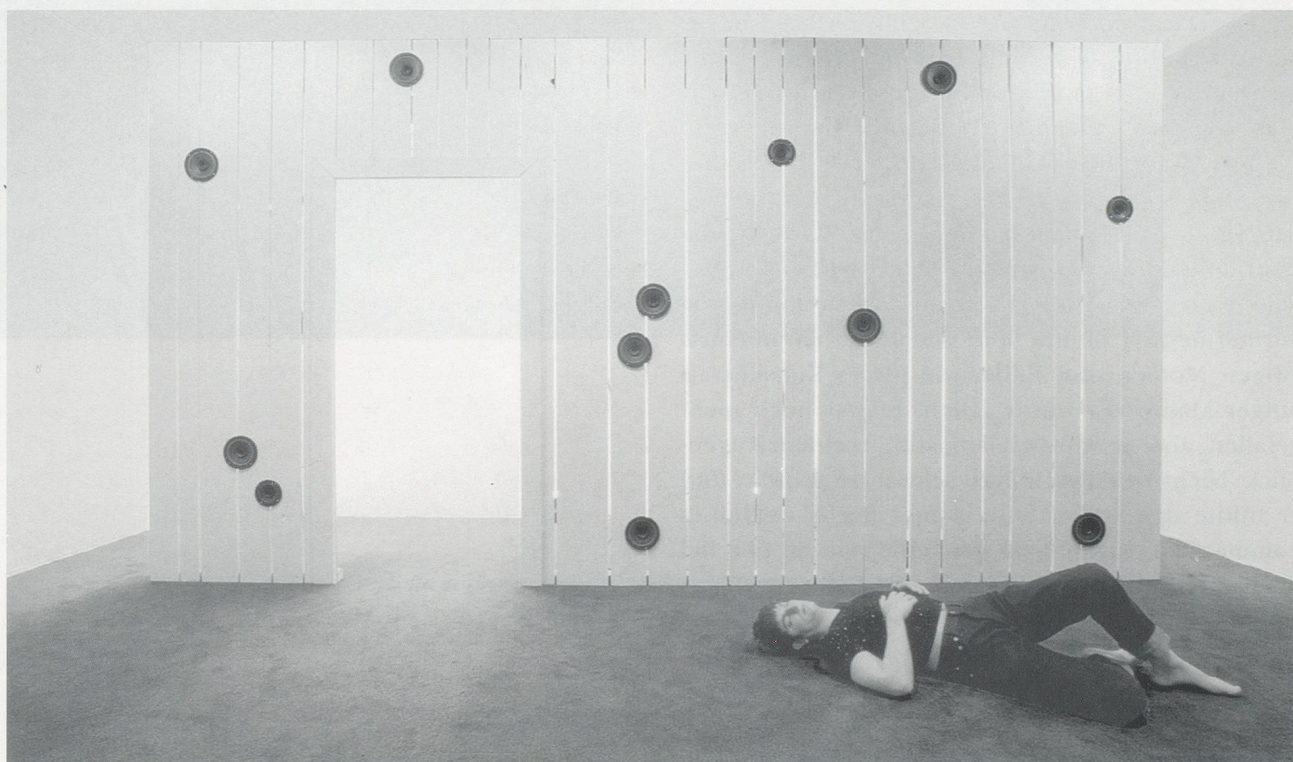
betrachtete sich als Natur, musste aber die tragische Entdeckung machen, dass er das Unvollkommene, das Andersartige war. Die zusammengesunken gegen die Wand der Galerie gelehnte Rondinone-Figur, ein Selbstporträt, ist das Subjekt, das sich in sein unausweichliches Schicksal ergibt, Objekt zu werden; 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" /

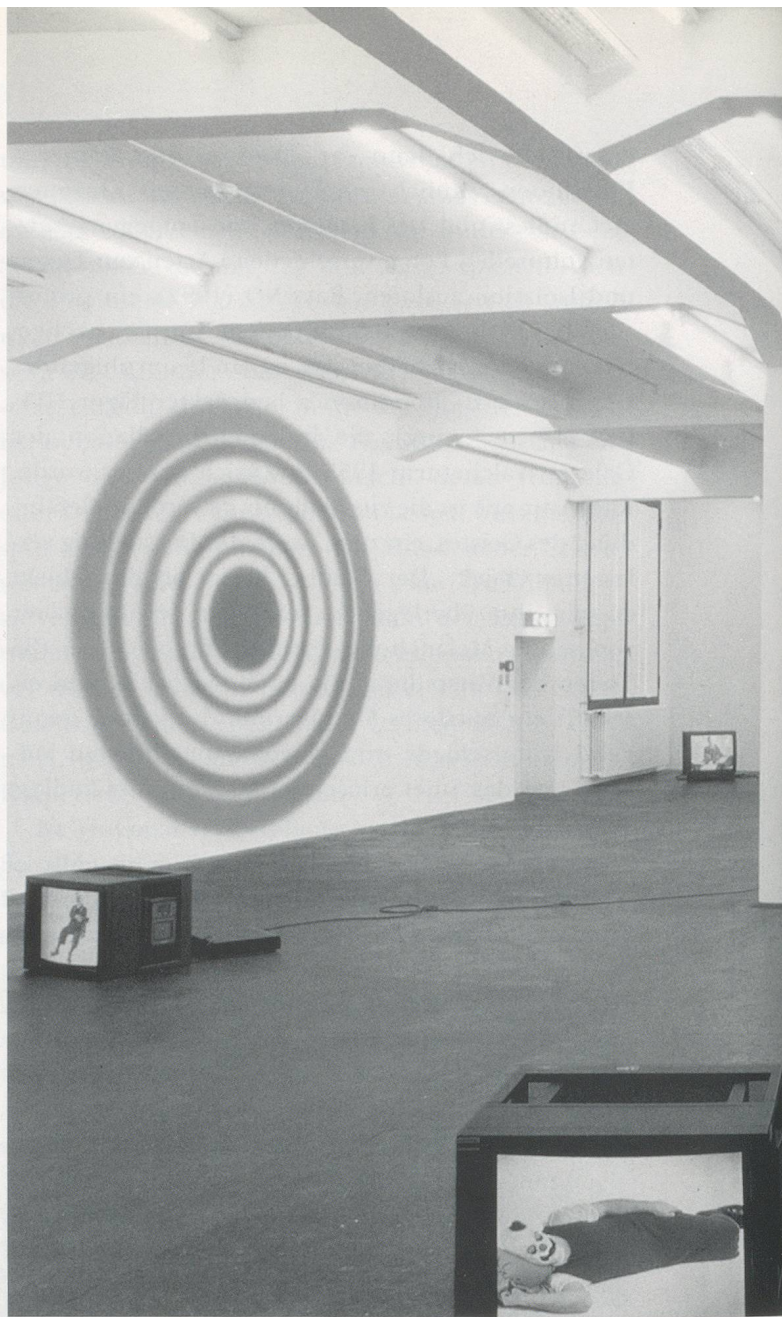
2-teilige Skulptur: Polyester, Baumwolle, 156 x 78 x 43 cm; Holz, Lautsprecher, Scheinwerfer, Sound, 500 x 300 cm.

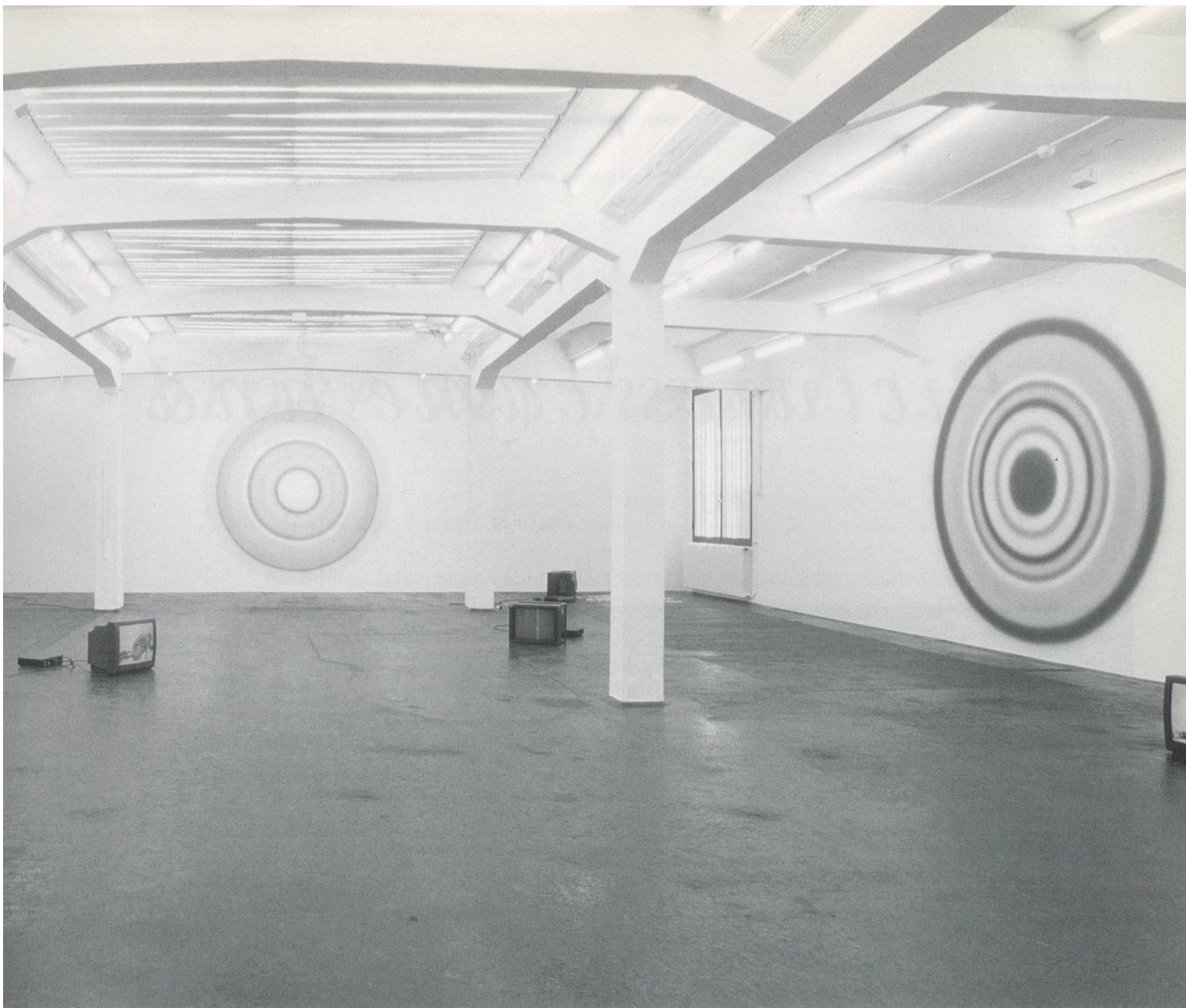


Raum von einem Ende der Installation her wahrnimmt, sieht Rondinones Selbstporträt, wie er auf einem rohen Holzboden in sich zusammengesackt gegen die linke Wand lehnt. Im hinteren Teil des Raums wird etwas auf eine schwarze Wand projiziert. Projiziert? Was wird projiziert? Ein Baum, eine Bushaltestelle, 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.*