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 : "pictures came and broke my heart..."

Autor: Verwoert, Jan / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680167

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

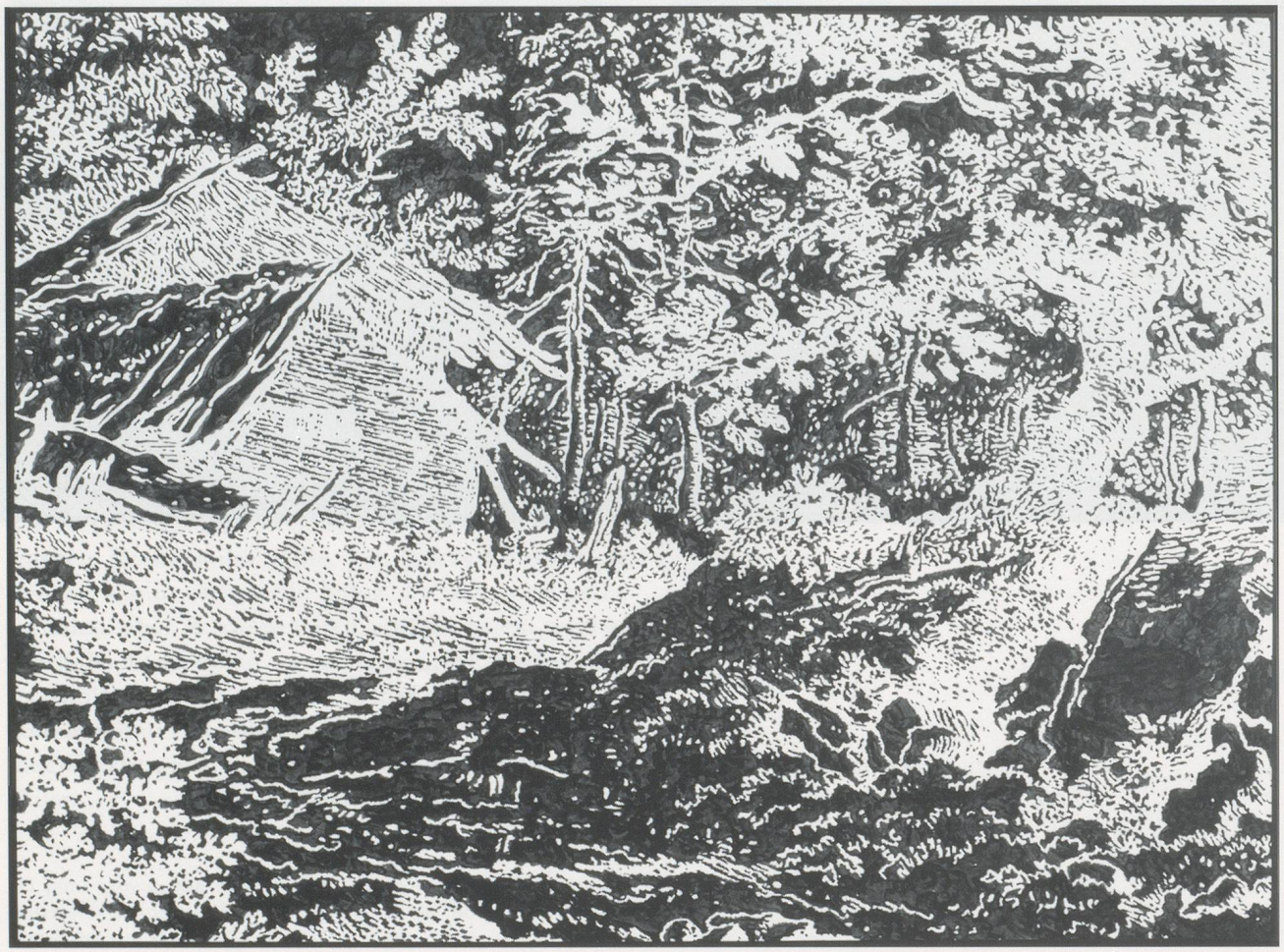
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 10.01.2026

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

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.

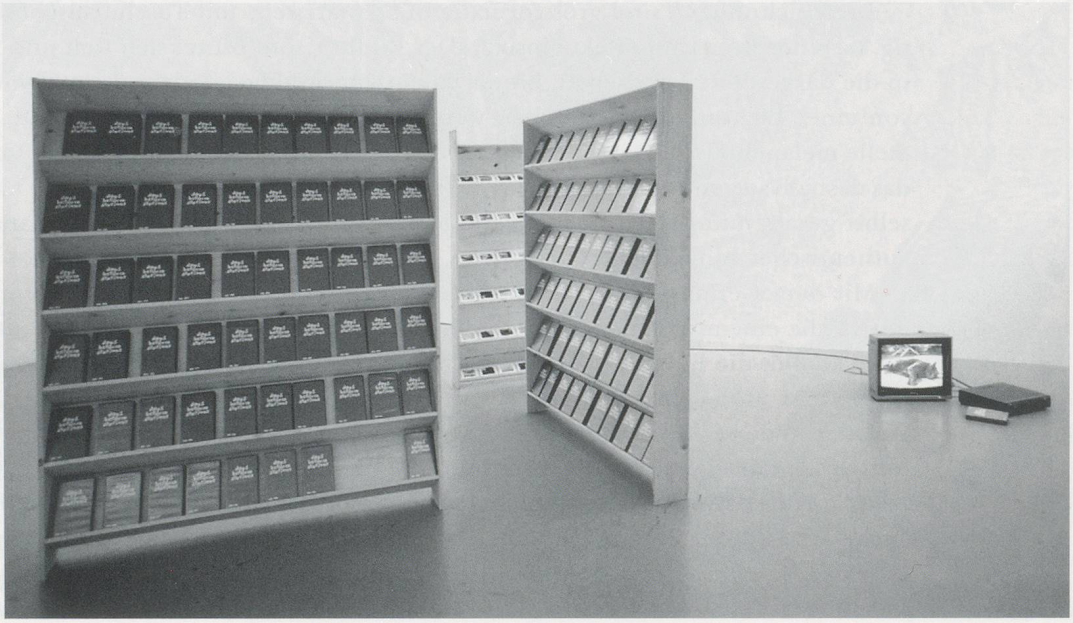
Mit dem Gefühl kommt jedoch auch die Erinnerung daran, dass es immer solche Bilder waren, die einem diesen melancholischen Selbstgenuss vermittelt haben – und mit der Erinnerung kommt die Einsicht, dass so einsam die Waldidylle nicht ist, dass immer schon vor einem jemand da war: man selbst, früher, 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.

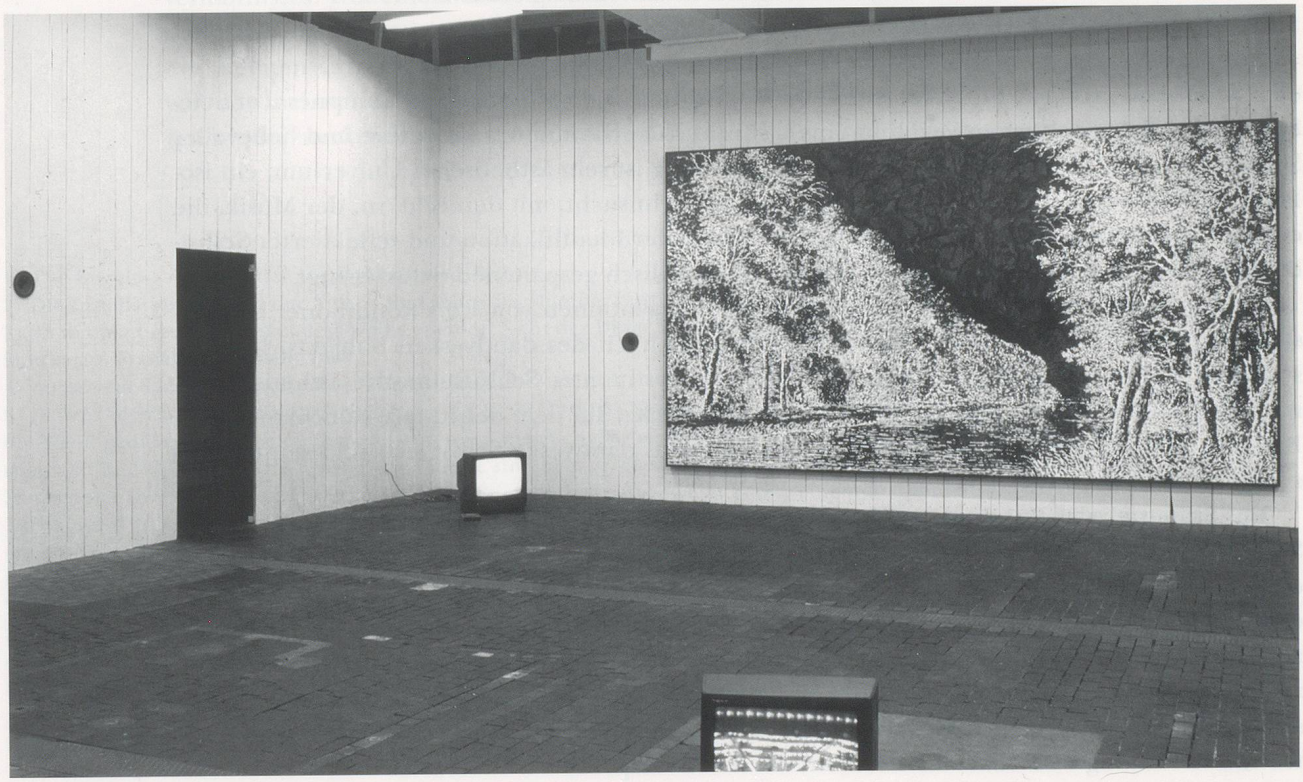
Diesen Bildern, den Medien der eigenen Individuation, bleibt man in Melancholie verbunden: Es ist weder möglich, das Bedürfnis nach einem authentischen Verhältnis zu ihnen aufzugeben, noch die enttäuschende Einsicht in ihre Promiskuität zu verwinden. Die Erinnerung an sie treibt einen um und zwingt dazu, 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.

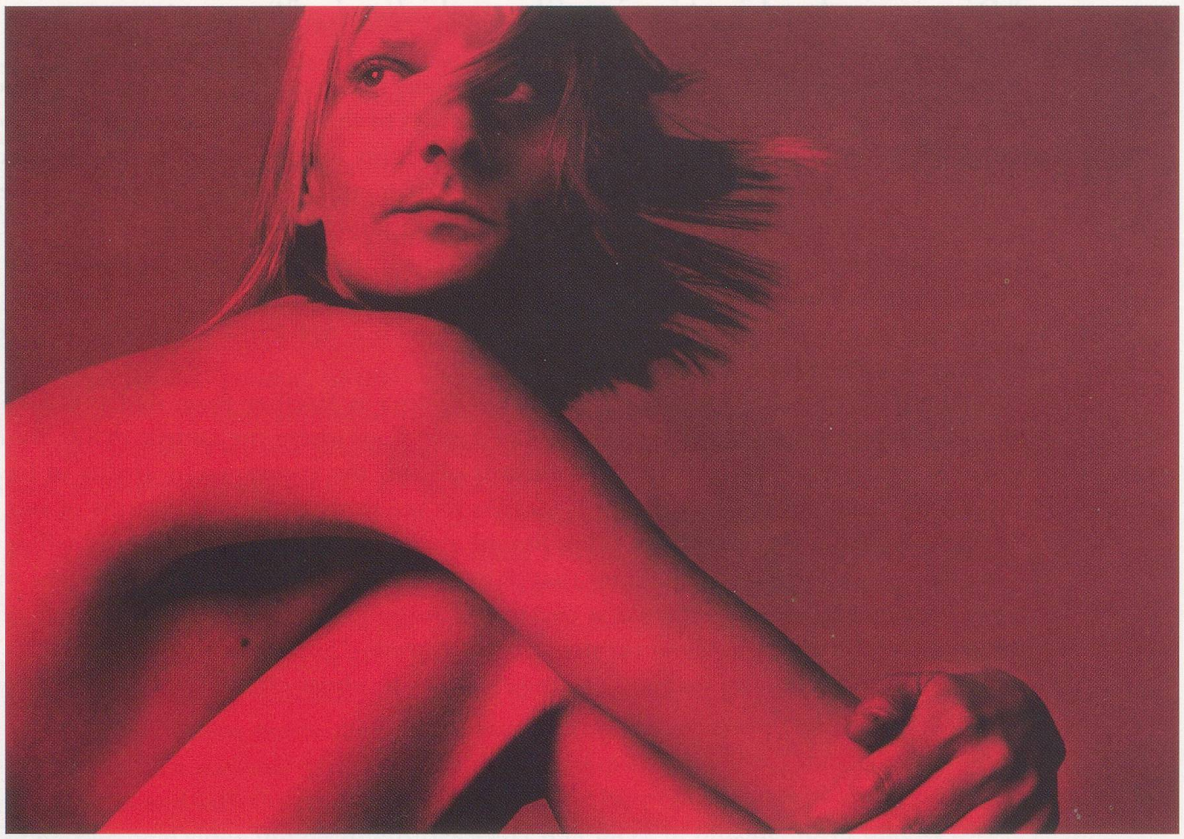
Self-indulgence through self-hypnosis, the feeling is familiar from dancing. So is coming down afterwards, standing at the edge of the dance floor where the autistic exhibitionism of the dancers, now seen from a distance, confronts us with the embarrassing reality of having been stoned on authenticity. 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.