

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1999)
Heft:	55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood
Rubrik:	Collaborations Edward Ruscha, Andreas Slominski, Sam Taylor-Wood

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: 04.02.2026

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

COLLABORATIONS

EDWARD RUSCHA

born 1937 in Omaha, Nebraska, lives and works in Los Angeles / geboren 1937 in Omaha, Nebraska, lebt und arbeitet in Los Angeles.

ANDREAS SLOMINSKI

born 1959 in Meppen, lebt und arbeitet in Hamburg / born 1959 in Meppen, Germany, lives and works in Hamburg.

SAM TAYLOR-WOOD

born 1967 in London, lives and works in London / geboren 1967 in London, lebt und arbeitet in London.

EDWARD RUSCHA, MIRACLE NO. 61, 1975, zinc oxide and pastel on paper, 22 3/4 x 28 3/8" /
WUNDER NR. 61, Zinkweiss und Pastellkreide auf Papier, 57,8 x 72,7 cm.

EDWARD RUSCHA

Ed Ruscha's *Illuminated Manuscripts*

I.

I've never been to L.A., and the distance can be thrilling. I have in the past been seduced by the fancy, deracinated sprawl of Joan Didion's *Play It As It Lays*, an L.A. studded with loaded, symbolic signposts and random sadism. I've been pleasurably lulled into submission by the sinuous, ribbonary narrative of Robert Altman's *The Long Goodbye*, a movie of windows and water, adapted from Raymond Chandler, avatar of Sunshine Noir, bloated with boasting, tattered glamor. My fantasy L.A. is a dream, a geography, a vista filtered only through books and screen, impossible to uncouple from Hollywood, which to the rest of the world is the "real" L.A., the real America. And I know, from Mike Davis's *City of Quartz*, that fluid boundaries have transformed L.A. into Mexico City Del Norte; and, from Ed Ruscha, that JAPAN IS AMERICA (1991), as Sony becomes Hollywood.

II.

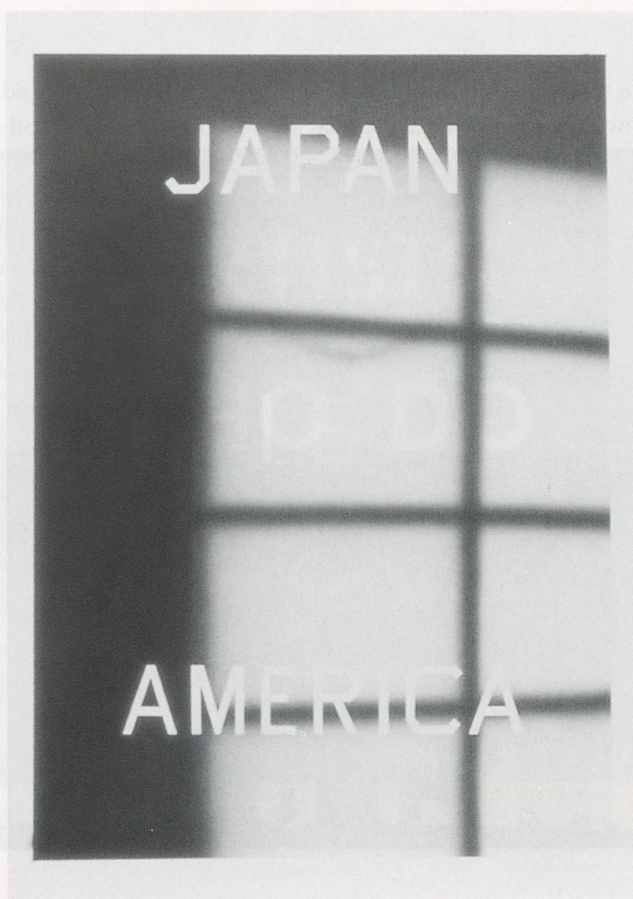
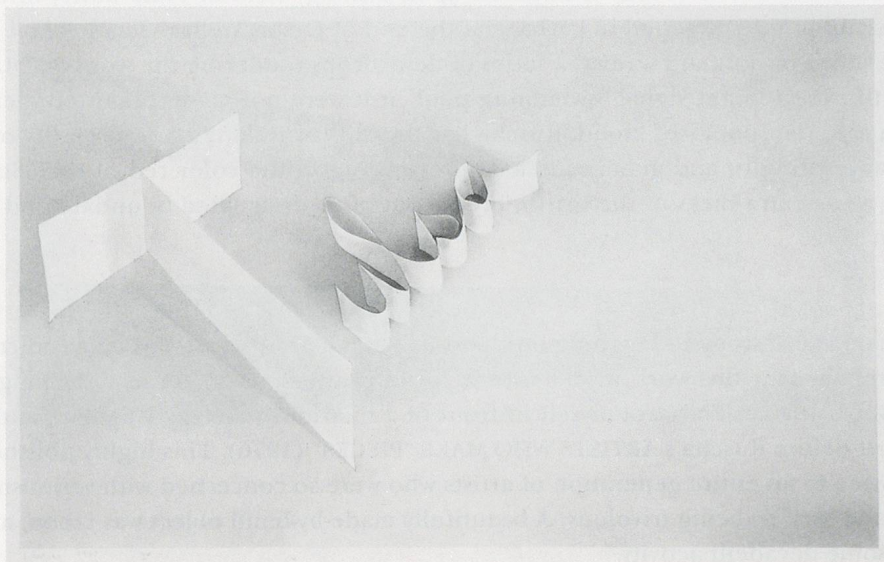
The message traces itself out like miniature skywriting, along a lazily skewed diagonal. We peer up at it, read it as it stretches out to an illusory infinity and an ephemeral ecstasy: QUICK, PASSIONATE, NOISY (1976), a sexual/semantic haiku. The words hover twice, once for each partner. Such is the self-deprecating swagger of our dream combination: sexy and funny. The letters of the text are constructed fonts designed out of sheets of blank paper; a lovely, lightweight elision of the means of self-reference.

III.

The materials of Ruscha's drawings are the basics of modern design. He favors simple, clear, clean layouts, prizing legibility. He prefers elementary production values, such as the knock-out—leaving words white on a colored background—, the text in reverse, punched-out type that burns words on the page, as if in radiant, harsh sunlight, words that appear in the absence of print. When he indulges in a fancier font, it is to give an extra layer of meaning that is fused to the details of style: TULSA (1967) becomes a constructed band of rectilinear and curvilinear, Möbius-strip letters, throwing a shadow across the picture-plane. The precise choice of font conveys the character of the word, impresses a memorability to the sign and transforms nouns into logos, trademarks, products. Style inevitably describes a dating mechanism. Ruscha holds on to a Pop Modernist scheme with roots in the fifties; his insistent clarity of format, which might once have seemed so deadpan, now feels nostalgic, as graphic design in the last decade has become furiously eclectic and chaotic. But it is a longing within limits, for who could get teary-eyed over the bland exoticism of BRONSON TROPICS (1965), with its watered-down geometry sprayed with a fillip of cursive script wiggling up a wall, an anomalously glamorous logo vainly differentiating this architectural banality from all the rest of SOME LOS ANGELES APARTMENTS (1965).

JEFF PERRONE is an artist living in New York City.

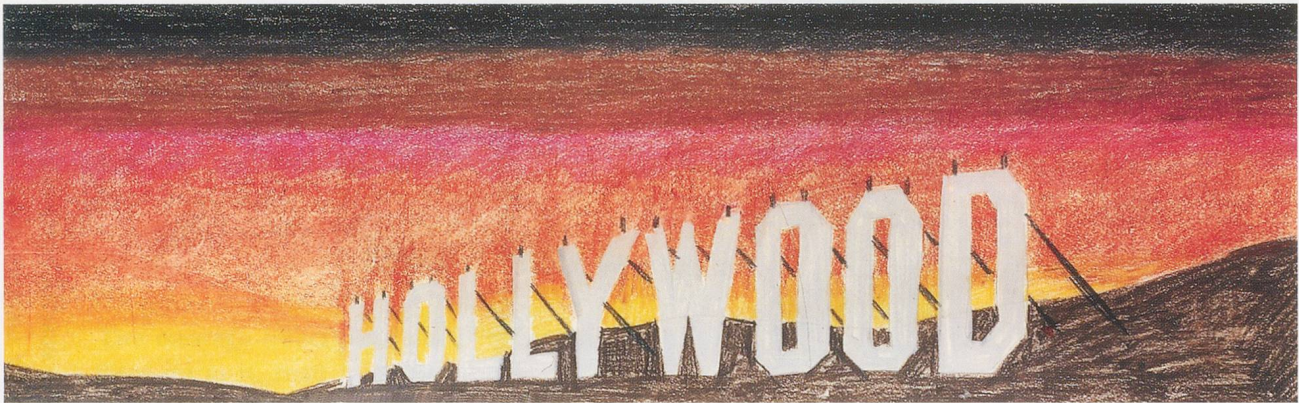
EDWARD RUSCHA, TULSA, 1967, gunpowder on paper, 14 $\frac{3}{8}$ x 22 $\frac{3}{4}$ " /
Schiesspulver auf Papier, 36,5 x 57,8 cm.



EDWARD RUSCHA, JAPAN IS AMERICA, 1991, acrylic on paper, 40 $\frac{1}{4}$ x 30 $\frac{1}{8}$ " /
JAPAN IST AMERIKA, Acryl auf Papier, 102,2 x 76,5 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)

IV.

In the beginning, the word was literally a sign. One of Ruscha's privileged fonts derives from the lop-cornered block-lettering of the iconic sign-of-the-mount, "Hollywood." In HOLLYWOOD STUDY NO. 2 (1968), that sign is the unique conjunction of word and place, a self-defining construction as a stage-set facade precariously supported by exposed struts. Ruscha illuminates this word, this place, by surrounding it with a lurid, garish, unreal sunset backdrop, something out of an early Technicolor movie gone to rot. Or perhaps, it is not something suffocatingly real: a spectacular burst of yellow-orange-red held down by a thick layer of chocolate, a weighted band of dirt, exhaust, and humidity—the visual icon of spoiled beauty, paradise stained and soiled.



V.

The essence of the art of manuscript illumination resides in the embellishment that creates an environment that goes further than mere signification. The curvy, bulging tacky-serified font of HEAVY INDUSTRY (1962) is imposed upon a sludgy field of toxic waste, bringing to mind those oil pumps engulfed in garbage at the end of Orson Welles' *Touch of Evil*. Yet that same font shows up soft and watery, a series of dewy drops rendering the word POOL (1968). This identification might signal "swimming pool" if it were not made of gunpowder, which suggests a different pool—of blood. Ruscha has the gift for isolating one property of a sign, gently exaggerating it, and generating a sinister narrative: the color red of the "Standard" sign, with a few extra flicks of the brush, breaks out of its designated boundary and sets the gas station afire.

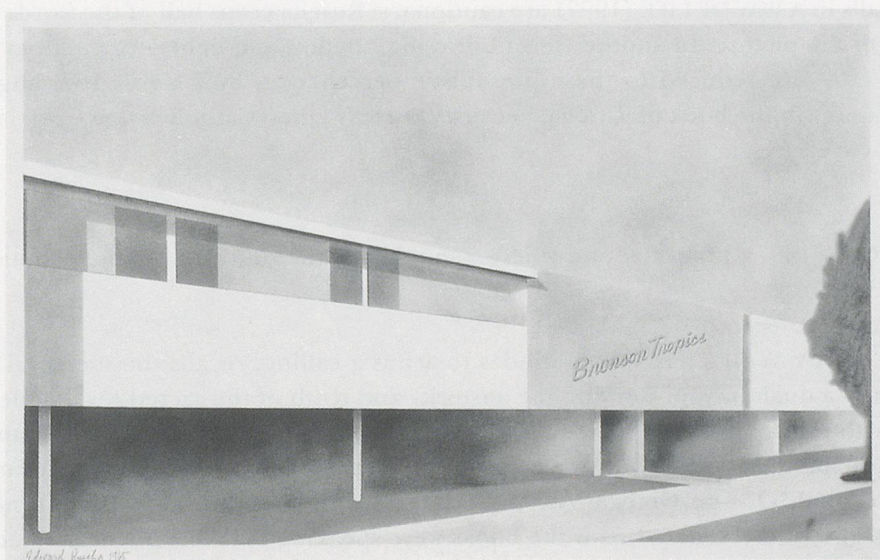
VI.

Several years ago, I stopped laughing out loud in art galleries, because it always turned out, to my surprise, that the work wasn't meant to be funny. I had been caught laughing in church. But I still can't control myself in front of a hilariously shaggy Wegman, and I can't stifle myself before Ruscha's ARTISTS WHO MAKE "PIECES" (1976). This highly polished koan still lays waste to an entire generation of artists who were so concerned with seriousness that they rejected "art" as being frivolous. A beautifully made-by-hand object was taboo, an indulgence in some decadent activity.

EDWARD RUSCHA, HOLLYWOOD STUDY NO. 2, 1968,
pencil and pastel on paper, 17½ x 44" / HOLLYWOODSTUDIE NR. 2,
Farbstift und Pastellkreide auf Papier, 44,5 x 111,8 cm.

EDWARD RUSCHA, ARTISTS WHO DO BOOKS, 1976, pastel on paper, 22 $\frac{3}{4}$ x 28 $\frac{7}{8}$ /
KÜNSTLER, DIE BÜCHER MACHEN, Pastellkreide auf Papier, 57,8 x 72,7 cm.

ARTISTS WHO DO BOOKS



EDWARD RUSCHA, BRONSON TROPICS, 1965, pencil and graphite on paper, 14 $\frac{1}{8}$ x 22 $\frac{1}{2}$ " /
Bleistift und Graphit auf Papier, 35,8 x 57,2 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)

VII.

There are no ironic quotation marks around the word “books” in *ARTISTS WHO DO BOOKS* (1976). And there Ruscha lies, in a star-quality photograph, on a nonchalantly tossed-off bit of slinky satin, covered with an array of his various publications: covered with his codices, the body of the artist with the body of his work. I have never been to Paris, either, but I imagine Ruscha’s photodocumentation of L.A.’s palm trees, gasoline stations, apartment buildings, parking lots, and swimming pools to be the American equivalent of Atget’s crumbling gardens, mossy statuary, shop windows, and lamp posts. The goal would seem to be the same: to catch on the quick the grain, the temperature, the light of this singular location. There is probably no greater barometer of Ruscha’s love of books than his drawings of them. He meticulously recreates *NINE SWIMMING POOLS* (1972) in a watercolor: the book as a floating illusion, a miniature full of miniature oceans, all contained within their respective rectangles. The folios, slightly ruffled, reveal a splash of blue.

VIII.

Ruscha, mock cleric, teases at the apocalypse in a series titled *THE END* (1993). Appropriately coded in a Gothic script, this set of depicted film frames, badly scratched, tells us that the movie is over—although Ruscha may be hinting that it is Cinema itself that is finished, and I wouldn’t disagree. His ghostly word-play gestures that the screen will go dark, and the lights will go up. And it is this light that is often struggling to break through in Ruscha’s work—that magical illumination of enlightenment. It beams from movie projectors; it streams through unseen windows; it shines down from invisible heavens in the *MIRACLE* drawings (1975). It floods the dark like the search beams of police helicopters hovering over the scene of the crime: our television version of that archetypal L.A. nightmare. In my fantasy L.A., there is always as much shadow as light; enlightenment is always only a possibility, without any assurances. The projected planes of sunlight brightening the lithographic simulations of plywood-planked walls in *A WAY OF LIFE* (1997) are cautionary: Ruscha crops half of the words “A” and “Life” out of the picture. In another recent drawing, shadow and light—we might as well say good and evil—are reduced to these pessimistic percentages: 90% devil, 10% angel. The Devil holds sway in the book of Ruscha, because, as every fallen Catholic knows, evil is strong, evil is seductive.

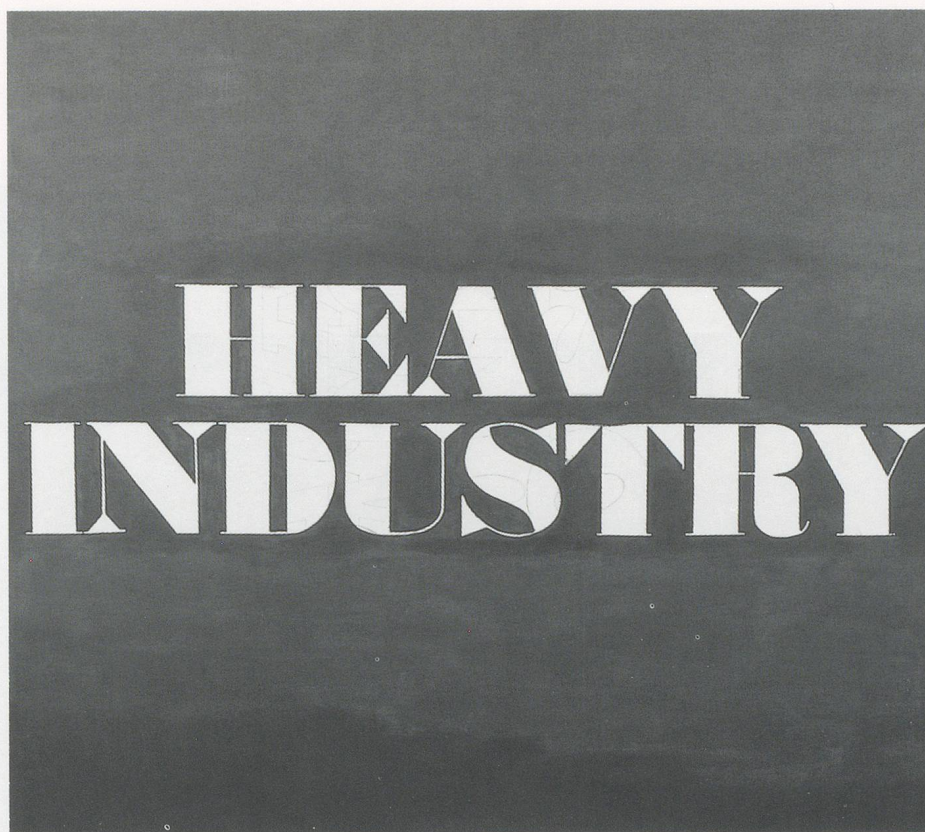
IX.

DEVIL, ANGEL (1997): Prankster and priest, a monk with the soul of a stand-up comic.

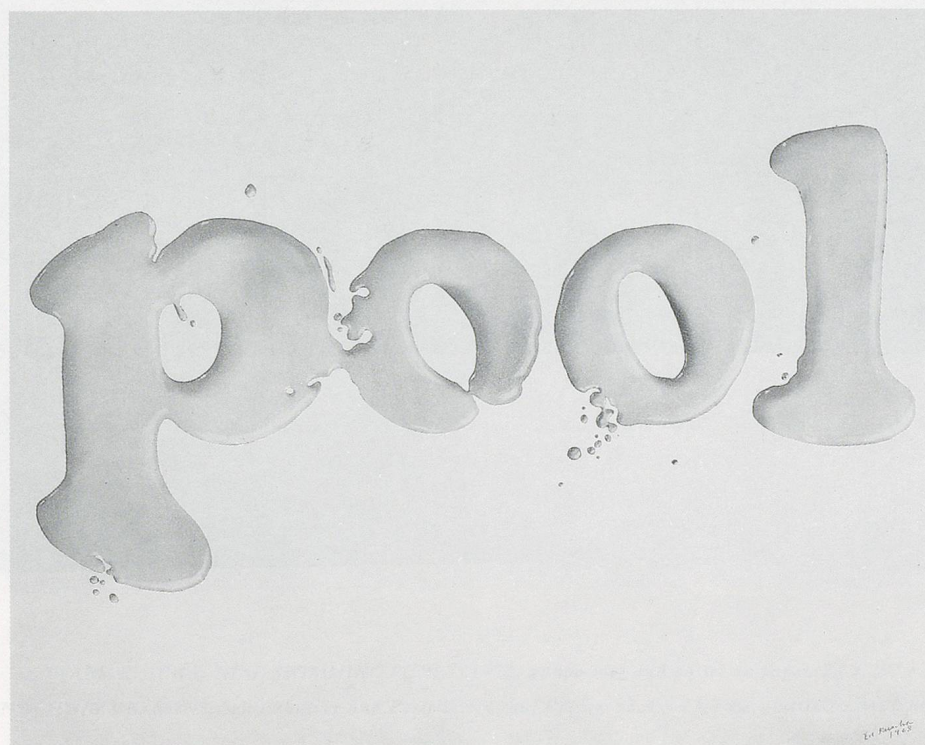
X.

The “Way” of *A WAY OF LIFE*, which alludes to art as a calling, recalls the medieval monk’s dedication to a dual duty: preserving the austerity and truth of the sacred text, while embellishing it with the abandon of the secular world—a world of humor, color, fantasy, and light. In 1997, Ruscha filled a gallery with a collection of secondhand books, each decorated with an initial, capital “O”—an Omega? An Om? They were displayed to be looked at, not read; but the vowel sound resonated, as if the books were speaking to us. As physical objects, they contained unseen worlds only hinted at by their titles and typographies, and, like all beloved members of our personal libraries, they were simple and portable. The printed page allows you to travel light. Reading Ruscha’s *WORDS NO.1* (1985), not left to right, but top to bottom, Chinese-style, you get “Thoughts To Go.”

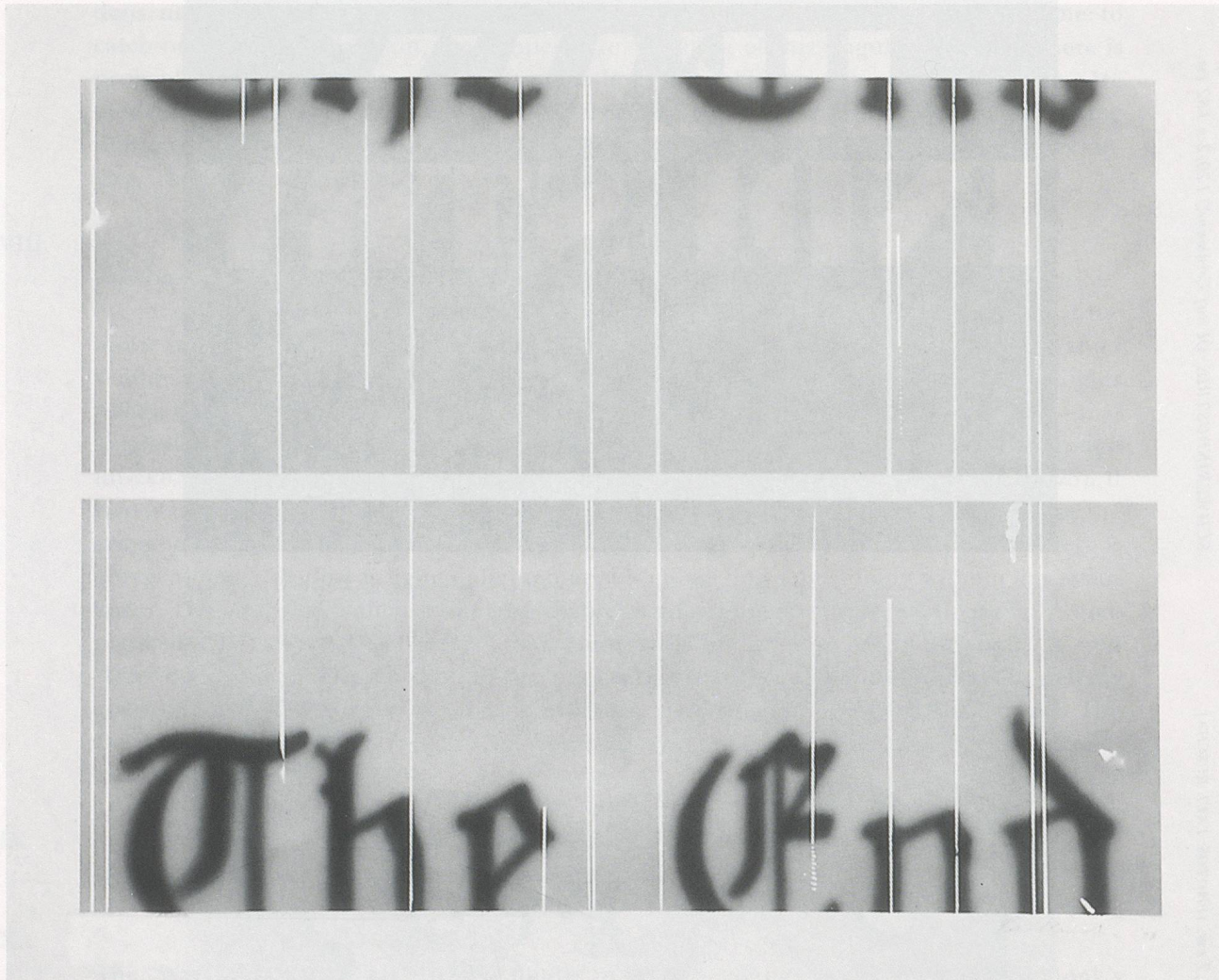
EDWARD RUSCHA, *HEAVY INDUSTRY*, 1962, oil on canvas, 67 x 71 $\frac{7}{8}$ " /
SCHWERINDUSTRIE, Öl auf Leinwand, 170,2 x 182 cm.

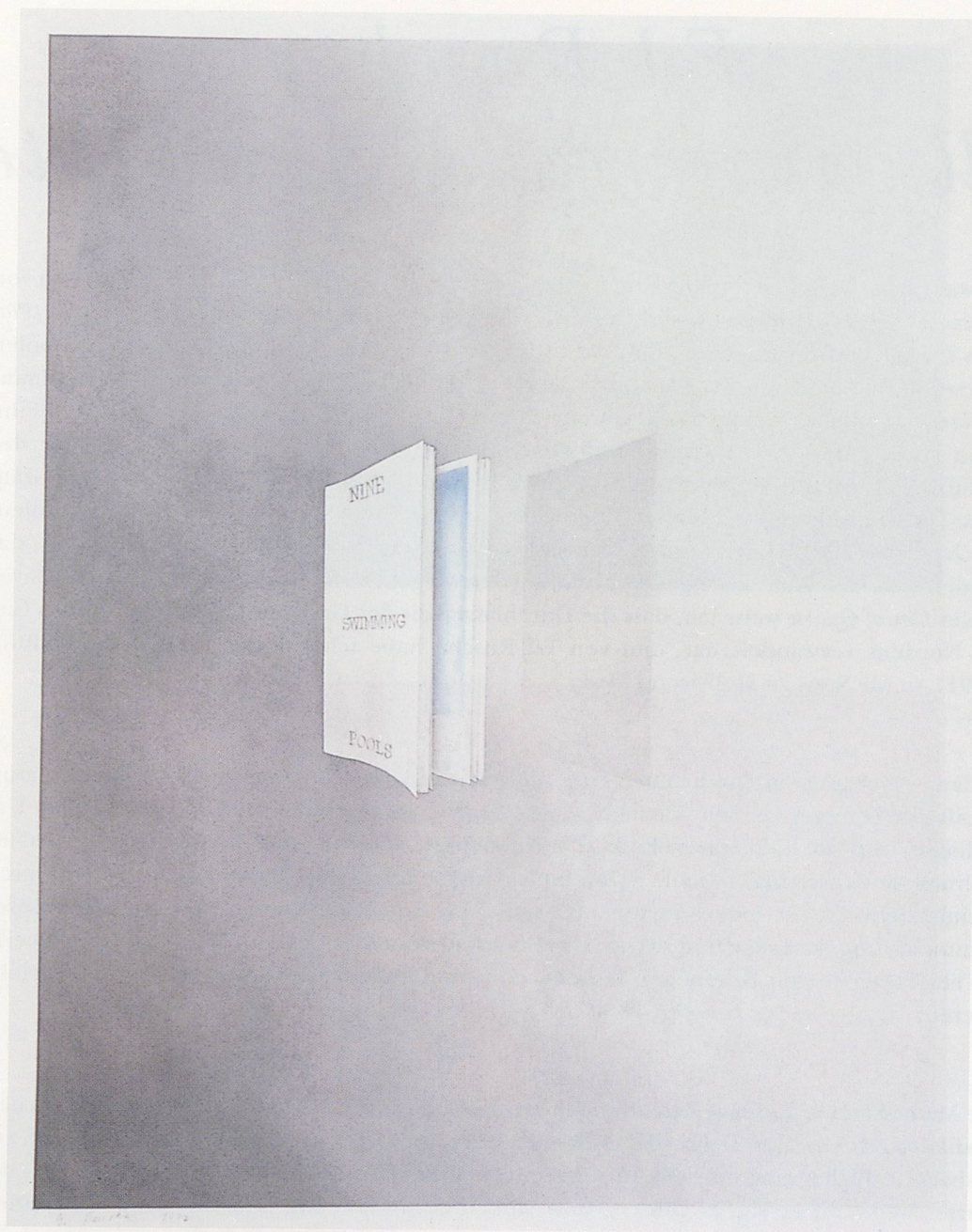


EDWARD RUSCHA, *POOL*, 1968, gunpowder on paper, 23 x 29" /
Schiesspulver auf Papier, 58,4 x 73,7 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)



EDWARD RUSCHA, *THE END, NO. 2*, 1993,
acrylic on paper, 24 x 29¹⁵/₁₆" / ENDE, NR. 2, Acryl auf Papier, 61 x 76 cm.





EDWARD RUSCHA, *NINE SWIMMING POOLS*, 1972, gunpowder and pastel on paper, 23 x 29" /
NEUN SCHWIMMBASSINS, Schiesspulver und Pastellkreide auf Papier, 58,4 x 73,7 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)

Ed Ruschas illuminierte Manuskripte

I.

Ich war noch nie in Los Angeles und die Distanz hat auch ihren Reiz. Einst liess ich mich von der irrwitzigen Entfremdung und Uferlosigkeit von Joan Didions Roman *Spiel dein Spiel* (*Play It As It Lays*) verführen, einem L.A., das durchsetzt ist mit bedeutungsgeladenen Symbolen und willkürlichem Sadismus. Auch von der verschlungenen Handlung von Robert Altmans *Der lange Abschied* (*The Long Goodbye*) habe ich mich genüsslich einlullen lassen, einem Film voller Fenster und Wasser – nach dem gleichnamigen Roman von Raymond Chandler, der Ikone des «Sunshine Noir» – und nur so strotzend vor wichtigtuerischer, schmutziger Grandezza. Das L.A. in meiner Vorstellung ist ein Traum, ein Ort, ein Panorama, das ich allein durch Bücher und Filme aufgesogen habe, es ist untrennbar mit Hollywood verknüpft, das für den Rest der Welt das eigentliche L.A., ja das eigentliche Amerika ist. Aus Mike Davis' Studie *City of Quartz* weiss ich, dass die Durchlässigkeit der Grenzen L.A. in ein Mexico City des Nordens verwandelt hat, und von Ed Ruscha habe ich gelernt: JAPAN IST AMERIKA (1991), so wie Sony zu Hollywood wird.

II.

Entlang einer träge hingeworfenen Diagonale zeichnet sich die Botschaft wie eine Miniaturschrift am Himmel ab. Wir schauen hinauf und lesen sie, während sie scheinbar ins Unendliche und zu ephemerer Ekstase anzuwachsen scheint: QUICK, PASSIONATE, NOISY (Schnell, leidenschaftlich, laut, 1976), ein sexuell-semantisches Haiku. Die Worte vibrieren zweimal, einmal für jeden Partner. So sieht das selbstverachtende Wunschbild unserer Traumpaarung aus: sexy und witzig. Die Buchstaben des Textes sind in einer Kunstschrift, die aus lauter leeren Briefbögen besteht, ein wunderbar schwereloser Verzicht auf Selbstreferenz.

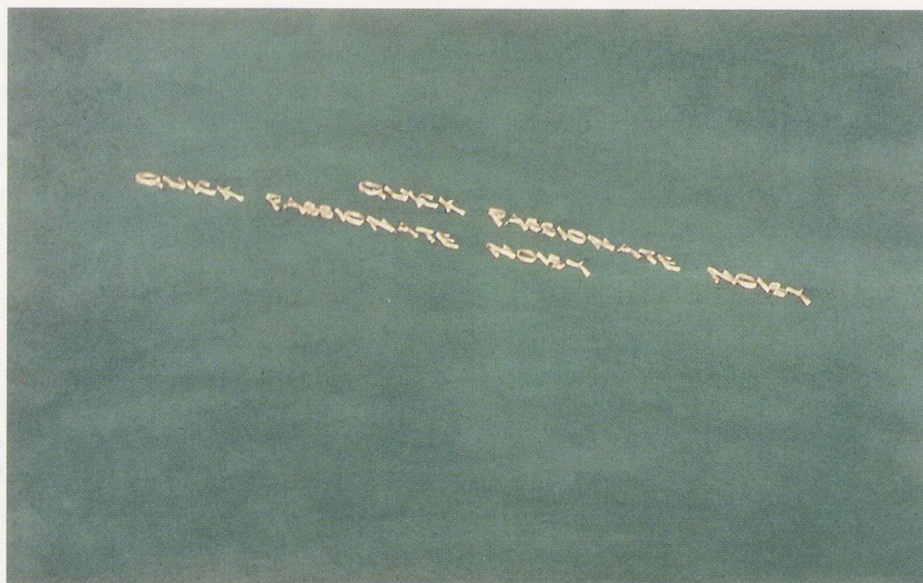
III.

Die Materialien in Ruschas Zeichnungen entsprechen den Grundmaterialien des modernen Grafikdesigns. Er bevorzugt die einfache, klare, saubere Gestaltung und legt Wert auf Lesbarkeit. Er hat eine Vorliebe für elementare Produktionsmittel, etwa die Inversion – die Wörter weiss auf farbigem Hintergrund, der Text in einer wie herausgestanzt wirkenden Schrift, die die Wörter wie auf die Seite gebrannt aussehen lässt, als stünden sie im blendend hellen Sonnenlicht, Wörter, die erscheinen und nichts mit Gedrucktem zu tun haben. Wenn Ruscha sich einmal eine ausgefallenerere Schrift erlaubt, so um eine zusätzliche Bedeutungsschicht hinzuzufügen, die unmittelbar mit den Besonderheiten des Schriftstils zusammenhängt: TULSA (1967) wird zu einem konstruierten Band von rechtwinkligen und

JEFF PERRONE ist Künstler und lebt in New York.

EDWARD RUSCHA, QUICK, PASSIONATE, NOISY, 1976, pastel on paper, 14 $\frac{1}{8}$ x 22 $\frac{3}{4}$ " /
 SCHNELL, LEIDENSCHAFTLICH, LAUT, Pastellkreide auf Papier, 35,9 x 57,8 cm.

Edward Ruscha



ARTISTS WHO MAKE "PIECES"

EDWARD RUSCHA, ARTISTS WHO MAKE "PIECES", 1976, pastel on paper, 22 $\frac{3}{4}$ x 28 $\frac{9}{16}$ " /
 KÜNSTLER, DIE «WERKE» SCHAFFEN, Pastellkreide auf Papier, 57,8 x 73,5 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)

gekrümmten Buchstaben aus lauter Möbius-Schleifen, die ihren Schatten über die Bildfläche werfen. Die Wahl des Schrifttyps verrät den Charakter des Worts, verleiht dem Zeichen seine Besonderheit und verwandelt Substantive in Logos, Markenzeichen, Produkte. Zu jedem Stil gehört unweigerlich eine bestimmte Zeit. Ruscha knüpft an die moderne Pop-Art an, die ihre Wurzeln in den 50er Jahren hat; sein hartnäckiges Festhalten an klaren Formaten, das einst abgegriffen und verstaubt wirken mochte, hat heute einen nostalgischen Touch, weil das Grafikdesign in den letzten zehn Jahren äusserst eklektisch, schwer entzifferbar und chaotisch geworden ist. Die nostalgische Sehnsucht hält sich jedoch in Grenzen, denn wer bekäme schon feuchte Augen vor der kühlen Exotik von BRONSON TROPICS (1965) mit seiner milden Geometrie und der leisen Belebung durch die an einer Wand emporzüngelnden, kursiven Schrift, einem bereits ungewöhnlich glanzvollen Logo, das diese architektonische Banalität stolz abhebt vom Rest der Behausungen in Los Angeles (SOME LOS ANGELES APARTMENTS, 1965).

IV.

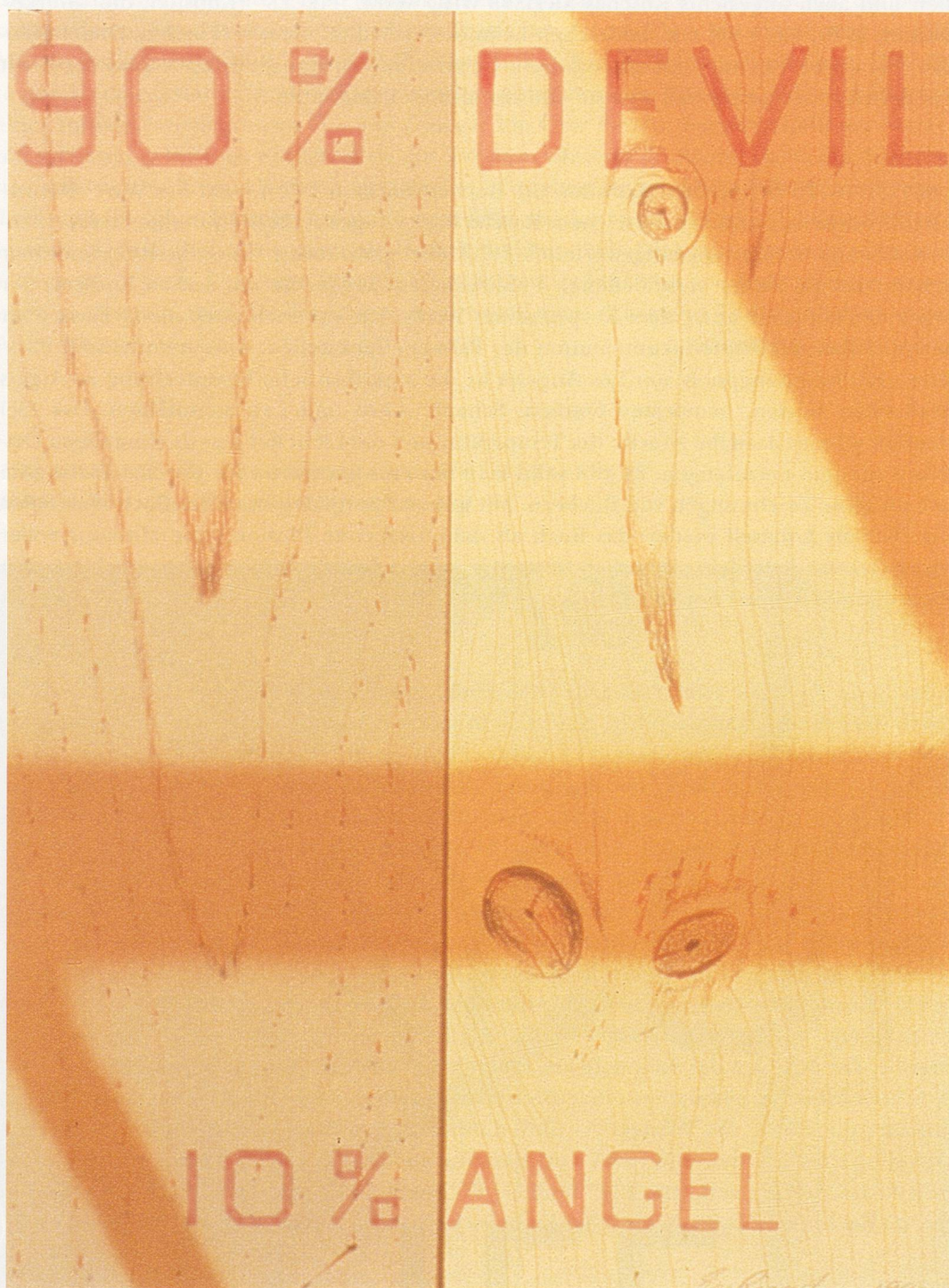
Am Anfang war das Wort buchstäblich ein Zeichen. Eine von Ruschas Lieblingsschriften ist vom Hollywood-Schriftzug mit seinen abfallenden Ecken am Hang über Los Angeles abgeleitet. In HOLLYWOOD STUDY NO. 2 (1968) ist dieses Zeichen die einzige Verbindung zwischen Wort und Ort, eine sich selbst entlarvende Konstruktion einer Filmkulisse, notdürftig gestützt durch ein paar sichtbare Stangen. Ruscha illuminiert dieses Wort und damit die Örtlichkeit, indem er es mit einem leuchtend grellen, unwirklichen Sonnenuntergangshintergrund versieht, etwas aus einem frühen, mittlerweile verrotteten Technicolorfilm. Vielleicht ist es auch gar nicht künstlich, sondern nur die exakte Wiedergabe von etwas erstickend Realem: ein spektakulärer Ausbruch von Gelb-Orange-Rot, der von einer dicken Schicht Schokolade, einem lastenden Streifen Schmutz, Abluft und Feuchtigkeit in Schach gehalten wird – ein visuelles Symbol der heruntergekommenen Schönheit, des befleckten, schmutzigen gewordenen Paradieses.

V.

Das Wesentliche in der Kunst der Buchmalerei liegt in der schönen Ergänzung, die eine Umgebung schafft, welche über das bloss Zeichenhafte hinausgeht. Die geschwungene, ausladende Schrift von HEAVY INDUSTRY (Schwerindustrie, 1962) mit ihren schwerfälligen Serifen ist auf eine Landschaft gesetzt, die von giftigen Ablagerungen überzogen ist, und ruft uns jene beinahe im Müll erstickenden Ölpumpen am Ende von Orson Welles' *Touch of Evil* (1958) in Erinnerung. Doch dieselbe Schrift löst sich weich und wässerig auf, wenn sie in einer Reihe von tauähnlichen Tropfen das Wort POOL (1968) bildet. Damit könnte Swimmingpool gemeint sein, bestünde die Schrift nicht aus Schiesspulver, was an eine ganz andere Flüssigkeit denken lässt – eine Blutlache. Ruscha hat die besondere Gabe, eine Eigenschaft eines Zeichens herauszufiltern, sie leicht zu übertreiben und damit eine abgründige Geschichte anzudeuten: Die Farbe Rot des «Standard»-Schildes bricht dank wenigen zusätzlichen Pinselstrichen aus ihrem vorgegebenen Feld aus und lässt die Tankstelle in Flammen aufgehen.

VI.

Zwar habe ich schon vor Jahren aufgehört in Galerien lauthals zu lachen, denn zu meiner Überraschung stellte sich jedesmal heraus, dass das jeweilige Kunstwerk überhaupt nicht wit-



EDWARD RUSCHA, DEVIL, ANGEL, 1997, acrylic and lithograph on paper, 16½ x 12¼" /
TEUFEL, ENGEL, Acryl und Lithographie auf Papier, 42 x 31 cm.

zig gemeint war. Ich stand jeweils da, als sei ich in der Kirche beim Lachen ertappt worden. Aber vor einem hoffnungslos zerzausten Wegman kann ich mich nach wie vor nicht beherrschen und auch angesichts Ruschas ARTISTS WHO MAKE "PIECES" (Künstler, die «Werke» schaffen, 1976) kann ich mir das Lachen beim besten Willen nicht verkneifen. Dieses glänzende Paradoxon rechnet mit einer ganzen Generation von Künstlern ab, denen der Ernst ihrer Arbeit so vorrangig war, dass sie «Kunst» als frivol ablehnten.

VII.

In ARTISTS WHO DO BOOKS (Künstler, die Bücher machen, 1976) steht das Wort «Books» nicht in ironischen Anführungszeichen. Ruscha liegt, hingestreckt wie für eine Star-Aufnahme, auf einem nonchalant hingeworfenen Stück edel glänzenden Satins, bedeckt mit einer reichen Auswahl seiner verschiedenen Publikationen: zugedeckt mit seinen Kodices, der Körper des Künstlers unter dem Korpus seines Werks. Ich war auch noch nie in Paris, aber ich denke Ruschas Photodokumentation der Palmen, Tankstellen, Apartmenthäuser, Parkplätze und Swimmingpools von Los Angeles ist die amerikanische Entsprechung zu Atgets verfallenden Gärten, bemoosten Statuen, Schaufenstern und Laternenpfählen. Das Ziel jedenfalls scheint dasselbe zu sein: die Temperatur und das Licht der jeweils einmaligen Örtlichkeit spontan einzufangen. Es gibt wohl kein besseres Barometer für Ruschas Liebe zum Buch als seine Zeichnungen von Büchern. Mit grösster Sorgfalt gibt er das Buch *Nine Swimming Pools* als Aquarell wieder: das Buch als dahintreibende Illusion, eine Miniatur voller kleiner Ozeane, jeder fein säuberlich verstaubt in seinem Rechteck. Die leicht aufgeblätterten Seiten enthüllen einen Spritzer Blau.

VIII.

In der Serie mit dem Titel THE END (Das Ende, 1993) macht sich Ruscha als lachender Mönch über die Apokalypse lustig. Natürlich in passender gotischer Schrift verkündet diese Reihe stark zerkratzter Filmbilder das Ende des Films – vielleicht will Ruscha sogar andeuten, dass die Zeit des Kinos überhaupt abgelaufen ist, auch dem würde ich nicht widersprechen. Sein geisterhaftes Wortspiel drückt aus, dass die Leinwand sich verdunkeln wird und die Lichter gleich ausgehen werden. Es ist dieses Licht, das in Ruschas Arbeiten oft kurz vor dem Durchbruch steht – das magische Aufscheinen des alles aufklärenden Lichts. Es strahlt aus Filmprojektoren; es strömt durch nie gesehene Fenster; in den MIRACLE-Zeichnungen (Wunder, 1975) scheint es herunter von unsichtbaren Himmeln. Es durchdringt die Dunkelheit wie das Flutlicht von Polizeihelikoptern, die über der Szene des Verbrechens kreisen: die TV-Version des archetypischen L.A.-Alptrahms. Im Los Angeles meiner Phantasie halten sich Schatten und Licht die Waage; Aufklärung ist immer nur eine Möglichkeit ohne jede Garantie. Die Strahlen des Sonnenlichts, die in A WAY OF LIFE (Eine Lebensweise, 1997) auf die lithographische Simulation einer Bretterwand fallen, sind eine Art Warnung: Ruscha schneidet die Hälfte der Wörter «A» und «Life» aus dem Bild. In einer anderen neueren Zeichnung sind Schatten und Licht – man könnte auch sagen Gut und Böse – zu pessimistischen Prozentzahlen verkürzt: 90% Teufel, 10% Engel. Der Teufel behält die Oberhand in Ruschas Buch, weil das Böse, wie jeder katholische Sünder weiss, stark und verführerisch ist.

IX.

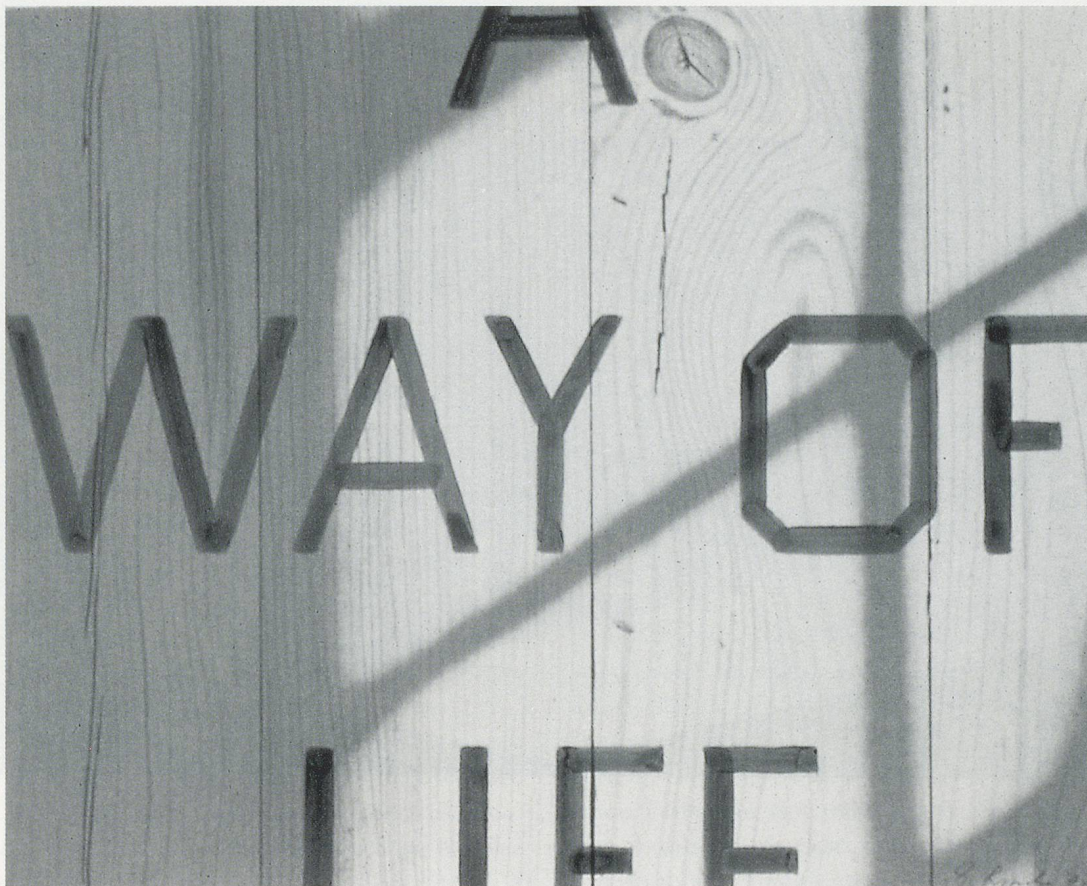
DEVIL, ANGEL (Teufel, Engel, 1997): Fallensteller und Priester in einem, ein Mönch mit der Seele eines Komikers.

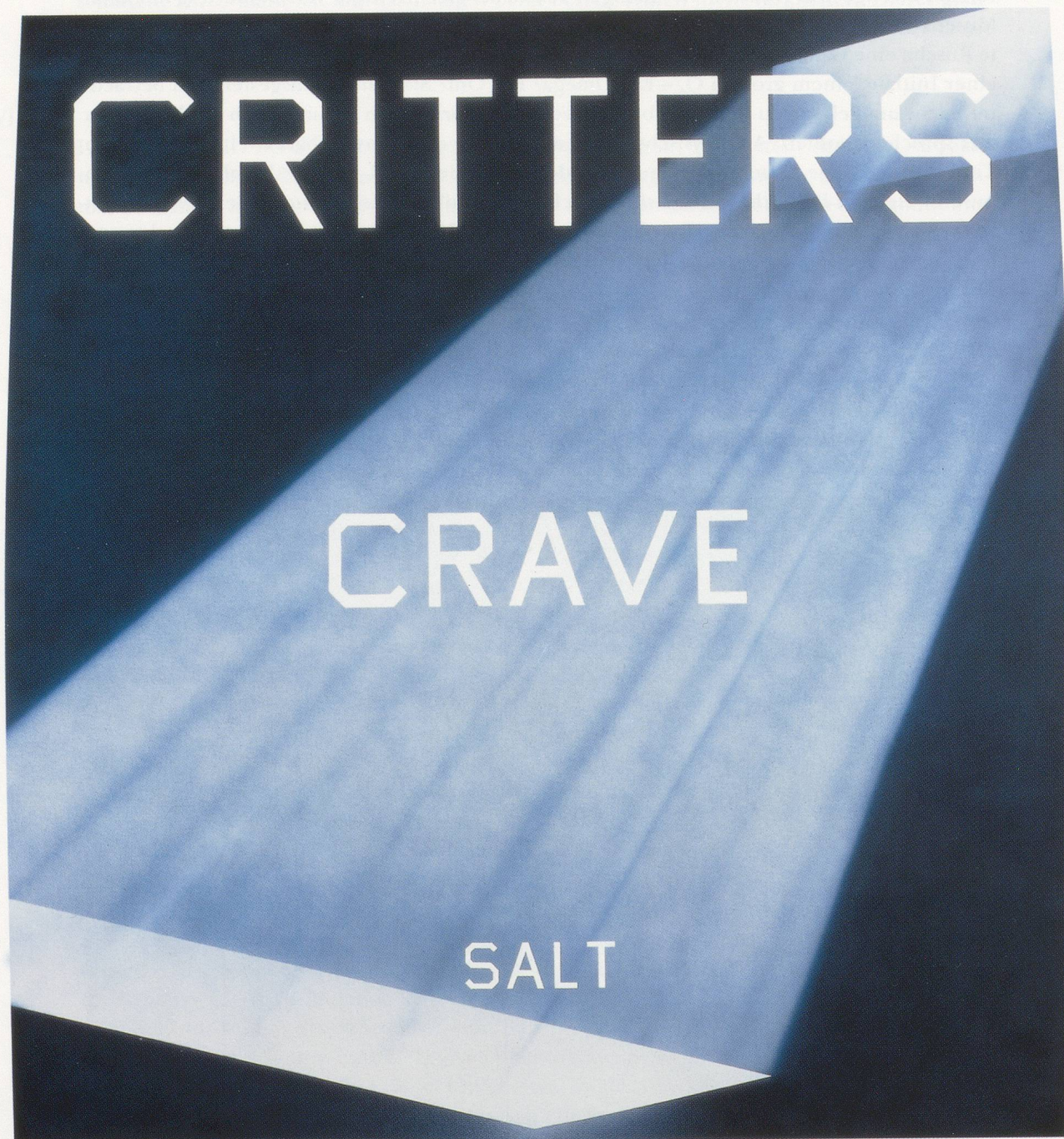
X.

Das Wort «Way (Weg)» in A WAY OF LIFE spielt auf die Kunst als Berufung an und erinnert an die Hingabe des mittelalterlichen Mönchs an eine Aufgabe, die zwei Seiten hatte: das Bewahren der Strenge und Wahrheit des heiligen Textes bei gleichzeitiger Verschönerung mit allen Mitteln der säkularen Welt – einer Welt voller Humor, Farbe, Phantasie und Licht. 1997 füllte Ruscha eine Galerie mit einer Sammlung von antiquarischen Büchern, jedes dekoriert mit einer Initiale, einem grossen O. – Ein Omega? Ein Om? Sie wurden ausgestellt um betrachtet, nicht um gelesen zu werden; aber der Vokalton vibrierte im Raum, als ob die Bücher zu uns sprechen wollten. Als physische Objekte enthielten sie unsichtbare Welten, die durch Titel und jeweilige Typographie nur angedeutet wurden, und wie alle Lieblingsbücher in unserer eigenen Bibliothek waren sie einfach und handlich. Die gedruckte Seite wiegt nicht schwer im Gepäck. Liest man Ruschas WORDS NO. 1 (1985) statt von links nach rechts von oben nach unten, nach Art der Chinesen, so erhält man: «Thoughts To Go / Gedanken zum Aufbrechen».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

EDWARD RUSCHA, A WAY OF LIFE, 1997, acrylic and lithograph on paper, 16 x 19 $\frac{3}{4}$ " /
EINE LEBENSWEISE, Acryl und Lithographie auf Papier, 40,6 x 50,2 cm.





EDWARD RUSCHA, CRITTERS CRAVE SALT, 1997, acrylic on canvas, 76 x 72" / VIECHER LECHZEN NACH SALZ, Acryl auf Leinwand, 193 x 182,9 cm.

Critters

JENNIFER HIGGIE

Crave

Salt

It swells towards you like a growth in parentheses, a shaped painting of a cell pregnant or gorged with possibilities, the height of a human. Lit with a single ray of dusty moonlight or sunlight, the paint drifts across its surface, transforming the hard angles it describes from an image of claustrophobia into one a little more ambiguous, even hopeful. But hopeful of what? Of release? From the cell, the picture, or from language as something inflexible and limiting?

Three words—CRITTERS CRAVE SALT—shimmer and fade, an hallucination of a phrase ostensibly unconnected to the image it's so intrinsically connected to. Frustrated meaning hovers around them like an unfulfilled hint or code. Look at the painting long enough and its subtle distended surface generates a curious pulsating disorientation—as if you suddenly realize the painting is a little overweight. Like a Malevich, in reproduction the geometry of the shapes in the painting looks flat and poster-like—seen in the flesh the paint is soft, hesitant even, the words decreasing in size and emphasis as they float to the bottom of the picture plane like paper cut-outs tossed from a window.

Like the reverie of someone who just can't get out of the place they've found themselves in, the word

CRAVE, positioned at waist height, mirrors the source of all cravings—the stomach, near the heart. A cell—and this is obviously a cell, the window small and high up and impossible to see out of or into—is a space of cravings contained by the unequivocal restriction of either four walls or the four edges of a painting.

Ruscha throws out connections and images that initially look controlled, even cold, and then you realize—none of it makes any sense, in the accepted sense of the word. They're about finding new meanings in things, about seeing something fresh in the dulllest or most contained of spaces. You won't ever get it, if getting it is what you want. The language he employs—a kind of taciturn, enigmatic poetry—asks you to position yourself inside the picture, and wander around it until you find your own corner or your own meaning within its established parameters. In this respect, his pictures, despite their restraint, are intensely easy going.

The hard edge of the words echoes the hard edges of the cell. Perhaps both of them are places you'd want to get away from. But the closer you look at the details, the more you can see the cracks in its construction.

It's true that critters crave salt. I had a horse who would wash my sweaty hand with his tongue. We put a large block of salt in his paddock, and he'd stand there licking it for hours, swaying and concentrated with an odd, happy look in his eye. I thought of him when I first saw this painting. It reminded me that, like an animal, you can never know what a painting will do to your imagination.

JENNIFER HIGGIE is Reviews Editor for *Frieze Magazine*. She lives in London.

Viecher lechzen nach Salz

JENNIFER HIGGIE

Es schwillt dir entgegen wie ein unaufdringliches Gewächs, ein Bild in der plastischen Form einer Zelle, die schwanger ist oder einfach ob den in ihr steckenden Möglichkeiten fast aus den Nähten platzt. Es ist so gross wie ein Mensch. Im Licht eines einzigen blassen Mond- oder Sonnenstrahls strömt Farbe über seine Oberfläche und verwandelt das klaustrophobische Bild mit seinen spitzen Winkeln in ein mehrdeutiges, ja hoffnungsvolles Bild. Aber Hoffnung worauf? Auf Erlösung? Erlösung aus der Zelle, dem Bild selbst oder von der Sprache als einer Erstarrung und Einschränkung?

Drei Wörter – CRITTERS CRAVE SALT (Viecher lechzen nach Salz) – glänzen auf und verblassen wieder, die Halluzination eines Satzes, der fürs Erste nicht mit dem Bild zusammenzuhängen scheint, mit dem er seinem Wesen nach jedoch aufs Engste verknüpft ist. Das Rätselhafte ihrer Bedeutung schwingt in ihnen mit wie ein unentschlüsselter Hinweis oder Code. Betrachtet man das Bild lange genug, erzeugt die leicht verformte Oberfläche eine merkwürdige pulsierende Verwirrung – als würde man plötzlich inne, dass das Bild ein bisschen Übergewicht hat. Wie bei einem Malewitsch wirkt die Geometrie der plastischen Formen in der Reproduktion flach wie ein Plakat; im Original dagegen ist die Farbe weich, ja ein Zögern wird spürbar, da die Wörter kleiner werden und an Emphase verlieren, während sie auf der Bildfläche nach unten driften wie aus dem Fenster geworfene Papierschnitzel.

Wie das Traumgespinnst von jemandem, der von dem Ort, an den es ihn verschlagen hat, einfach nicht mehr wekommt, widerspiegelt das Wort CRAVE, auf Taillenhöhe, den Anfang allen Lechzens: den Magen, in unmittelbarer Nähe des Herzens.

JENNIFER HIGGIE ist Kunstkritikerin und Redaktorin bei *Frieze*. Sie lebt in London.

Eine Zelle – und darum handelt es sich hier offensichtlich, mit dem schmalen Fenster weit oben, durch das man weder hinein- noch hinaussehen kann – ist ein Ort des Lechzens und Schmachstens, der klar begrenzt ist, entweder von vier Wänden oder von den vier Rändern eines Bildes.

Ruscha wirft Verknüpfungen und Bilder aus, die zunächst kontrolliert, sogar langweilig wirken, bis man realisiert, dass nichts davon Sinn im gängigen Sinn dieses Wortes macht. Es geht darum, in den Dingen neue Bedeutungen zu entdecken, und noch in den langweiligsten und begrenztsten Räumen etwas Frisches und Neues zu sehen. Man wird es nie packen, solange es einem darum geht, etwas zu packen. Die Sprache, die er verwendet – eine Art schweigsamer, rätselhafter Poesie –, verlangt, dass man sich selbst ins Bild hinein versetzt und es umkreist, bis man unter den gegebenen Bedingungen seine eigene Ecke, seinen eigenen Sinn entdeckt hat. In dieser Hinsicht sind seine Bilder trotz ihrer Zurückhaltung ausgesprochen leicht zugänglich.

Die scharfen Kanten der Wörter entsprechen den harten Wänden der Zelle. Vielleicht sind beides Orte, von denen man wegstrebt. Aber je näher man sie im Einzelnen unter die Lupe nimmt, desto eher wird man die Scharten und Risse im Material wahrnehmen.

Im Übrigen ist es wahr, dass Viecher nach Salz lechzen. Ich hatte ein Pferd, das jeweils meine schwitzende Hand mit der Zunge leckte. Wir legten einen grossen Block Salz in seine Koppel und es stand dort und leckte stundenlang, hingebungsvoll und konzentriert, mit einem seltsamen, glücklichen Ausdruck in den Augen. An dieses Pferd musste ich denken, als ich das Bild zum ersten Mal sah. Es erinnerte mich daran, dass man wie bei einem Tier nie weiss, was ein Bild in unserer Phantasie auslösen wird.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

EDWARD RUSCHA, E. RUSCHA, 1959,
oil on canvas, 43½ x 43½" / Öl auf Leinwand, 110,5 x 110,5 cm.

(PHOTOS: PAUL RUSCHA)



Ed Ruscha's Modern Language

Ed Ruscha's interest in the place and placing of language was visible from the start, from the red capital E in the upper left-hand corner of his curious 1959 self-portrait; that is where the reader starts as well. The painting, or at least the name on it, moves us from left to right along the bottom half, across the letters R-U-S in black to a red C. A black arrow squeezed between the C and the painting's right edge directs our vision up along the curve of the C, to the letter A and then to H. Reversing those last two letters, spelling Ruscha's name properly, that is something we do at a different moment or if at the same time then perhaps in a different space. Proper nouns, the names of people or places, figure in Ruscha's earliest paintings in a way they no longer do; most of the words Ruscha has used since the mid-sixties are common nouns, even his phrases speak generally. But early on in *SWEETWATER* and *DUBLIN*, both from 1960, and *BOX SMASHED FLAT* (1961) the names of southern towns are carefully rendered in commercial typeface. "Sweetwater" and "Dublin," printed with commas to make clear their geographic designations—the commas call out for a state, for Tennessee and Georgia, respectively—are rendered in a handsome serif type. The names run like captions beneath paintings, or beneath passages that could stand on their own as paintings: thick, dragged horizontal swathes span the top of *SWEETWATER*; a hand-painted pop version of an earlier wood and newspaper collage sits at the center of *Dublin*. Vicks-

burg is written beneath the flattened hand-painted Sunmaid raisin box that gives *BOX SMASHED FLAT* its title; it is rendered in a quicker typeface, a three-dimensional shadow style, but its crisp pop illusion is muddled by the paint Ruscha has washed over it.

Perhaps the problem with places like Vicksburg and Sweetwater was that they were too private and too much about somewhere else to sit where Ruscha needed them to sit. Like the paintings they accompanied, the names were too painterly, filled with a "longing inspired... by the places for which they stood." Marcel Proust wrote of place names and their haunting difference in decidedly painterly terms; against the stark, flattened clarity of words, place names offered "a confused picture," an image tinted by the sound, the resonance of the name, drawing from the "brightness or darkness of (its) tone, the color in which it is uniformly painted."¹ Proust's tenebrist color field emerging from the play of light and dark could be stretched to describe Ruscha's own early pictures, the gestural chiaroscuro of E. RUSCHA, the heavily modeled abstract expressionist slabs in *SWEETWATER*. But E. RUSCHA and *SWEETWATER* are late in the day; as Yves-Alain Bois writes "By 1960 Abstract Expressionism had become a cliché ... the 'push-pull' had indeed become a slogan."² Bois has written on Ruscha's art historical problem on Ruscha's own terms, using the kind of language Ruscha would use to replace the proper noun. Quite consciously, I would imagine, Bois has given Ruscha his formula: From the mid-sixties onwards, Ruscha would use the flat, prosaic language of clichés and slogans to do the work of pictorial organization or, since it is language we are speaking of, of articulation. His push and pull is no longer a

HOWARD SINGERMAN teaches art history at the University of Virginia, and he is author of *Art Subjects: Making Artists in the American University* (Berkeley: University of California Press, 1999).

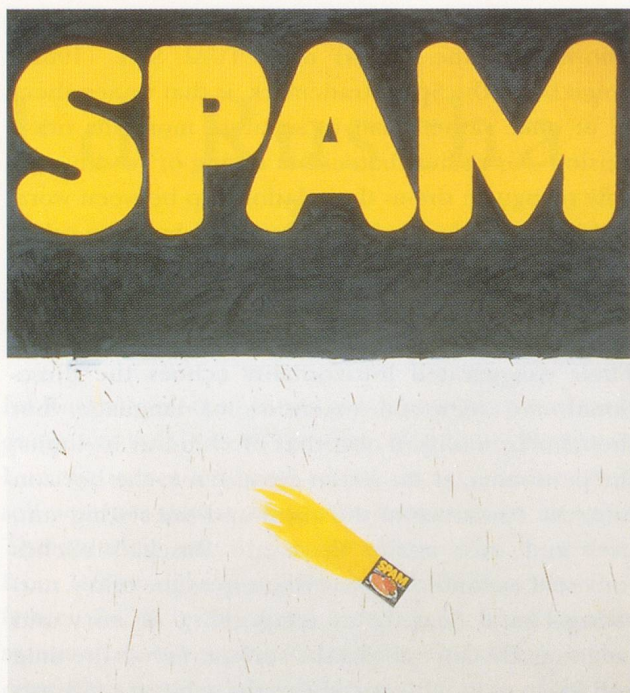
negotiation between surface design and pictorial depth or between illusion and reality, the old formula for the tautness of the picture plane. Rather it negotiates between language and the time of writing and the space of seeing. And it renders not tautness, the breathing flatness of the modernist picture plane; but blankness, a term that implicates both image and language, both stares and verse.³⁾

A number of theorists have described the division between image and language, the split with which Ruscha plays, and have asserted its necessity for the project of modernist painting. There is, to pick a familiar example, Rosalind Krauss's argument that the ubiquitous modernist grid emblemizes "modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse,"⁴⁾ precisely as it forms the basic vocabulary of the "language of vision" or the "grammar of art," to borrow a couple of titles from those books on modern design that educated young artists of Ruscha's generation. Clearly, from the beginning, from the upper left-hand corner of *E. RUSCHA*, Ruscha has refused the absolute separation that the grid stands for, the pretense of seeing before or beyond language, of vision as innocence or transcendence. He understood early on what modernism's critics have since argued, that language orders and paces the scene of vision and the project of painting. Still, Ruscha is a painter, even, I would argue, a kind of modernist one—and it is language, and the direction and temporality of reading as a discrete activity, that allows him to be one. Language answers the question of composition, a question he takes seriously, unlike most post-abstract expressionist painters, but it answers the question differently. Ruscha, whose design skills are often noted, inverts the lessons of graphic design taught as the grammar of vision. In those books, and in Chouinard's classrooms, it was the foundational, gridded order of vision that determined the place and order of language; words were innocent. In Ruscha's work, it is language that determines and orders—temporally, narratively—the progress of vision. Ruscha didn't paint trademarks for very long; his best known and most effective ones are scenes rather than labels, attached to buildings or set in a landscape, in representational space, however schematic. The problem

with the early logo paintings like *ANNIE* (several paintings in the sixties) or *ACTUAL SIZE* (1962), which bears the Spam trademark, is that we see them all at once rather than in separate moments or in tension—or rather than either seeing or reading, we only recognize them: the relationship between word and image is given, already designed by some other expert in the language of vision.

Ruscha plays the push and pull of slogans best, I think, in the horizontal paintings of the eighties. Their exaggerated horizontality echoes the directional and temporal extension of language, but their horizontality is also that of vision at its limits: the panorama, as far as the eye can see: the horizon line, the curvature of the earth and the setting sun, over and over again, these are Ruscha's clichés for visual expanse. We read one across the other, narrating lateral distance as temporality, as story and meaning. Distance across the surface, across the time and space of looking, produces the arbitrary, if punctual, randomness of disaster in *THREE MURDERS* (1981), and the security and seclusion of home in *WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME* (1980). These stories are schematic, of course, but then, schematically and structurally, all narrative is the traversing of space, the crossing of a frontier we imagine as being temporal. Reading left to right, we read through wolves, disease, and other calamities, ending up at home, at a vanishing point that rests on the side of language and in the space of plot, as narrative outcome or climax. The long form of *THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER* (1976) leads us somewhere else. The title phrase, hand printed in the same small letters that Ruscha uses in most of the horizontal pictures, is nestled between two low hills in the setting sun, like a cartoon echo perhaps repeated from afar. It reverberates softly from where the sun is setting, from what should be the picture's vanishing point, but reading shifts the space we measure. The print doesn't pull us up to a literal surface against a depicted depth—the task of Cubist script—but changes the vanishing point from the blushing indistinctness of atmospheric perspective to the blankness of meaning, a setting elsewhere.

It is the place of language that structures Ruscha's paintings, rather than any particular phrase, even



one as curious as “thermometers should last forever.” That is the lesson of the late-eighties silhouette paintings, of a work like *DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO* (1987), with its vertical rank of blank white rectangles, empty shopping center signs. Even in its absence, precisely as absence or displacement, language is Ruscha’s figure; it is where we look, but not quite what we look at. Ruscha’s writing is a lesion, a blind spot in the picture that constructs the order of vision. It is, to borrow Michael Fried’s description of Jackson Pollock’s cutouts, “literally where we don’t see... a kind of blind spot, a kind of defect in our visual apparatus.”⁵⁾ This is most curiously the case in those pictures that seem to be only words, simply placards, Ruscha’s works on paper of the first half of the seventies. Most are made with powdered pastel, but others are with gunpowder or spinach, onion, lettuce or carrot juice, choices that might not be only idiosyncratic or merely ironic—jokey California conceptualism. His archly and exaggeratedly made surfaces work to secure a continuous visual field, a ground that doesn’t disappear under his figures of speech, that isn’t made invisible by language—indeed, language, the odd items listed on the gallery wall, is part of what holds the surface

EDWARD RUSCHA, *ACTUAL SIZE*, 1962,

oil on canvas, 72 x 67" / *LEBENSGROSS*,

Öl auf Leinwand, 182,9 x 170,2 cm.

(PHOTOS: PAUL RUSCHA)

together. Against that ground, and from somewhere beneath it, the words in works like *THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED* (1976) are simply and literally the absence of pigment. They are, again, “literally where we don’t see,” even if it goes as far as to say that Ruscha’s words lie “somewhere within our own eyes.” Fried’s description might help to recast the problem of these works: The problem of drawing, of figuring, was central to painting after abstract expressionism, as an answer to its clichés. There is, as Frank Stella famously complained, insisting that he did not draw white pinstripes, but painted black paintings, “a distinction between what any artist DOES and what he does NOT do.”⁶⁾

Place names have returned quite insistently in Ruscha’s most recent works. In the largest of the *Metro Plot* paintings of 1998, Los Angeles street names march in ranks against an alpine landscape. The word Alvarado in large sans serif type extends nearly the full height of *ALVARADO TO DOHENY*’s right edge; following it as if running east to west, and hanging just off the canvas’s top edge above a sharply triangular mountain peak, come the names of the major east-west cross streets of the mid-Wilshire corridor, in regularly decreasing scale: Hoover, Vermont, Western, Rossmore... to La Cienega, Robertson, and Doheny. This is Los Angeles’s regularized and motorized landscape, or a curiously and fittingly blank evocation of it, but Ruscha evokes another locale as well: Tomlinson Court Park, a park in Brooklyn, and one of Stella’s black paintings of 1959. With the flattening regularity of the type, the obviousness of its repetitions, and the ordered rate of its shrinkage, all rhymed and backstopped by the wall mural image, Ruscha “forces illusionistic space out of the painting at a constant rate”—which is how Stella described what he was after in the black paintings.⁷⁾ I could say that allusionistic space is forced out as well, that the paintings are no more about Los Angeles than *TOMLINSON COURT PARK* is about Bedford-Stuyvesant, but that seems only partly right.

I have come to a place where I could say that Ruscha's paintings are modernist paintings; I've tried to make the case that Ruscha knows and works the lessons and questions of modern painting, and has for a long time. Blankness is, after all, one way to secure a measure of specificity, of autonomy. But in order to state even that, Ruscha's paintings must be non-identical, not quite themselves; in this they are quite unlike Stella's and more like language. Ruscha's paintings need to be about something the way that language is; that is the way they are ordered and timed. And they need to be about somewhere so that they can be pulled from it, emptied out; so we can still feel the hollow. Pictorial illusion and the allusions of place in Ruscha's paintings have always stayed on the surface; beneath them, the hollow echo of language is the space that opens in their stead.

1) Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, vol. 1, trans. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (New York: Random House, 1981), p. 421. Ruscha's representational images from the mid-sixties—L.A. apartment buildings, birds, bowling balls, pills, etc. are all common nouns, generic and typical—and they are like the mere words Proust contrasts to his moodily colored place names. Words present “a little picture of things, clear and familiar, like pictures hung on the walls of schoolrooms... things chosen as typical of everything else of the same sort.”

2) Yves-Alain Bois, *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969* (New York: Rizzoli International, in association with Gagosian Gallery, 1993), p. 28.

3) Credit should go to Peter Plagens for raising the issue of Ruscha's blankness, as well as for arguing his serious relationship to modern painting, in “Ed Ruscha, Seriously,” in: *The Works of Edward Ruscha* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1982), pp. 32–40.

4) Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1986), p. 9.

5) Michael Fried, *Three American Painters* (Cambridge, Mass.: Fogg Art Museum, Harvard University, 1965), p. 17.

6) Frank Stella, in: William S. Rubin, *Frank Stella* (New York: Museum of Modern Art, 1970), p. 18.

7) *Ibid.*, p. 22.

EDWARD RUSCHA, *WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME*, 1980, oil on canvas, 22 x 80" /

WÖLFE, EXPLOSIONEN, KRANKHEIT, GIFTE – ZUHAUSE, Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm.



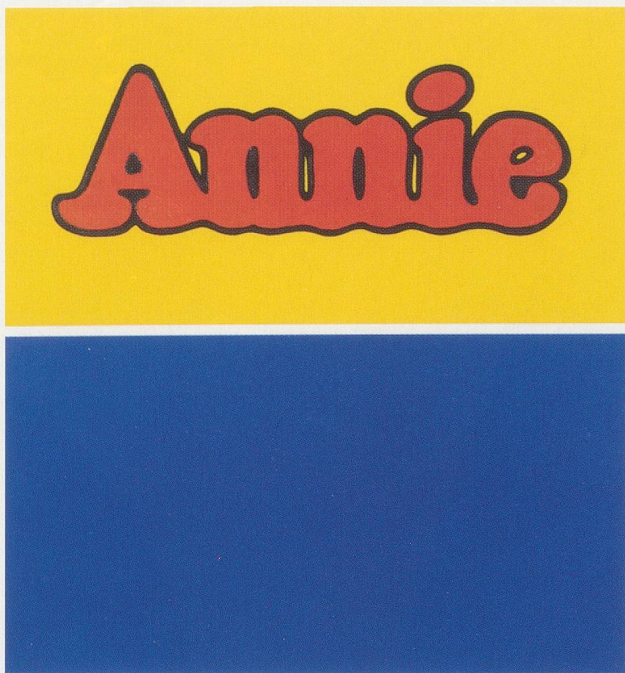
Die Sprache der Moderne bei Ed Ruscha

Ed Ruschas Interesse für den Stellenwert und die Verwendung der Sprache lag von Anfang an offen zutage, seit dem grossen roten E in der oberen linken Ecke seines merkwürdigen Selbstporträts von 1959; auch beim Lesen beginnt man in dieser Ecke. Das Bild oder wenigstens der Name darauf führt uns von links nach rechts, der unteren Hälfte entlang über die schwarzen Buchstaben R, U, S zu einem roten C. Ein schwarzer Pfeil, der zwischen das C und den rechten Rand des Bildes gedrängt ist, lenkt den Blick entlang dem Bogen des C wieder hinauf zu den Buchstaben A und H. Das Vertauschen dieser beiden Buchstaben und das richtige Buchstabieren von Ruschas Namen ist etwas, was wir zu einem anderen Zeitpunkt tun – oder, falls wir es doch zur gleichen Zeit tun, so an einem anderen Ort. Eigennamen, Namen von Leuten oder Orten, spielen in Ruschas frühen Bildern, anders als heute, eine wichtige Rolle; die meisten Wörter, die Ruscha seit Mitte der 60er Jahre verwendet hat, sind einfache Substantive, auch die Formulierungen sind allgemein gehalten. Aber früher, in SWEETWATER und DUBLIN (beide 1960) oder in BOX SMASHED FLAT (Flach geschlagene Schachtel, 1961), sind die Namen der Orte in den Südstaaten sorgfältig und in einer in der Werbung gängigen Schrift wiedergegeben. «Sweetwater» und «Dublin» – mit nachfolgendem Komma gedruckt um ihre geographische Bedeutung zu unterstreichen

(die Kommas schreien förmlich nach der Ergänzung durch den Bundesstaat, Tennessee bzw. Georgia) – sind in einer schönen Schrift mit Serifen gesetzt. Die Namen laufen wie Legenden unter den Bildern oder unter Übergangszonen entlang, die als eigenständige Bilder bestehen könnten: Dichte, langgezogene horizontale Streifen durchqueren den oberen Teil von SWEETWATER; eine von Hand gemalte Popversion einer früheren Holz- und Zeitungscollage befindet sich in der Mitte von DUBLIN. «Vicksburg» steht unter der plattgedrückten, handbemalten Rosinschachtel, die BOX SMASHED FLAT seinen Namen gab; es ist in einem dynamischeren Schrifttypus wiedergegeben, einem dreidimensionalen, schattierten Stil, dessen frischer, poppiger Eindruck jedoch durch die Farbe gedämpft wird, die Ruscha darüber gewischt hat.

Vielleicht lag das Problem von Orten wie Vicksburg und Sweetwater darin, dass sie zu persönlich waren, zu sehr von einem Anderswo handelten um schön stillzuhalten, wo Ruscha sie haben wollte. Wie die Bilder, die sie begleiteten, waren die Namen zu malerisch, zu sehr erfüllt von einer «Sehnsucht, welche ihnen die Orte eingaben, für die sie standen». Marcel Proust schrieb über Ortsnamen und die ihnen innewohnende Differenz in einer der Malerei entliehenen Sprache: Gegenüber der entschiedenen Deutlichkeit anderer Wörter, lieferten Ortsnamen «ein unbestimmteres Bild, das sich aus ihrem lebhaften oder dumpfen Klang in einer Tönung färbt, in der es dann durchweg gehalten ist...».¹⁾ Man könnte Prousts dämmriges Farbfeld, das aus dem Spiel zwischen Licht und Dunkel hervorgeht, etwas strä-

HOWARD SINGERMAN lehrt Kunstgeschichte an der University of Virginia und ist Autor des Buches *Art Subjects: Making Artists in the American University* (University of California Press, Berkeley 1999).



EDWARD RUSCHA, ANNIE, 1962,

oil on canvas, 67 x 72" / Öl auf Leinwand, 170,2 x 182,9 cm.

(PHOTO: PAUL RUSCHA)

pazieren um damit Ruschas eigenes Farbfeld in jenen frühen Bildern zu beschreiben, das gestische Clairobscur von E. RUSCHA, die betont herausgearbeiteten, abstrakt expressionistischen Balken in SWEETWATER. Aber E. RUSCHA und SWEETWATER sind verspätete Nachzügler; wie Yves-Alain Bois in einer der stärksten Interpretationen von Ruschas Werk überhaupt über den Künstler schreibt, «um 1960 war der Abstrakte Expressionismus bereits ein Klischee... ja, das *push-and-pull* war zum Slogan gekommen.»²⁾ Bois beschrieb Ruschas kunsthistorisches Problem mit denselben Begriffen, in denen der Künstler es dann auch anging, mit genau jener Sprache, die dieser schliesslich an die Stelle der Eigennamen setzte. Ich nehme an, Bois hat Ruscha seine Formel ganz bewusst zugesteckt. Ab Mitte der 60er Jahre wird Ruscha die platte, prosaische Sprache der Klischees und Slogans als Mittel zur Bildorganisation einsetzen oder, da wir von Sprache reden, als Mittel zur Artikulation. Bei seinem *push-and-pull* geht es nicht mehr um die Differenz zwischen Oberflächengestaltung und malerischer Tiefenwirkung, Illusion und Realität beziehungsweise um die alte Formel für die Spannungen der Bildfläche. Es geht vielmehr um die Differenz zwischen der Sprache, der Zeit des Schreibens und dem Raum

des Sehens. Und es erzeugt nicht den Eindruck des Gespanntseins oder der atmenden Flachheit der modernen Bildebene, sondern Ausdruckslosigkeit, ein Begriff, der beides einschliesst: Bild und Sprache, Blicke und Dichtung.³⁾

Eine Reihe von Theoretikern haben die Differenz von Bild und Sprache beschrieben, die Kluft, mit der Ruscha spielt, und haben deren Bedeutung für die Idee der modernen Malerei betont. Da ist, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, Rosalind Krauss' Aussage, dass das sich überall gleichende Grundmuster der Moderne ein Sinnbild sei für die Absicht der modernen Kunst zu schweigen und für ihre Ablehnung von Literatur, Narration und Diskurs,⁴⁾ gerade wenn es das Grundvokabular einer «Sprache des Sehens» hervorbringt oder eine «Grammatik der Kunst», um nur einige Titel von Büchern zu nennen, die in der Ausbildung junger Künstler in Ruschas Generation eine Rolle spielten. Ruscha hat eindeutig und von allem Anfang an (seit der oberen linken Ecke von E. RUSCHA) die diesem Muster entsprechende, absolute Ablösung verweigert, dieses so Tun, als ob es ein Sehen vor oder jenseits der Sprache gäbe, ein Sehen in Unschuld oder Transzendenz. Früh hat er verstanden, worüber die Kritiker der Moderne seither gestritten haben, dass es die Sprache ist, die das Gesichtsfeld und die Idee der Malerei strukturiert und ausmisst. Ruscha ist nach wie vor und ganz offensichtlich ein Maler, ich würde sogar sagen eine Art moderner Maler – und es ist die Sprache, die Gerichtetheit und Zeitlichkeit des Lesens als erkennbare Tätigkeit, eine eigene Zeit innerhalb der Bilder, welche ihm erlaubt dies zu sein. Die Sprache beantwortet die Frage der Komposition, eine Frage, die Ruscha, anders als die meisten post-abstrakt-expressionistischen Maler, ernst nimmt, aber die Sprache beantwortet diese Frage auf andere Art. Ruscha, dessen gestalterische Fähigkeiten oft hervorgehoben werden, verkehrt die Lehren der graphischen Gestaltung, wie sie als Grammatik des Sehens verkündet

EDWARD RUSCHA, ALVARADO TO DOHENY, 1998, acrylic on canvas, 70 x 80" /
ALVARADO BIS DOHENY, Acryl auf Leinwand, 177,8 x 274,3 cm. (PHOTO PAUL RUSCHA)

EDMUND
ROBERTSON
LA CIENEGA
CRESCENT HTS
FAIRFAX
LA BREA
HIGHLAND

ROSSMORE

WESTERN

VERMONT

HOOVER

ALVARADO

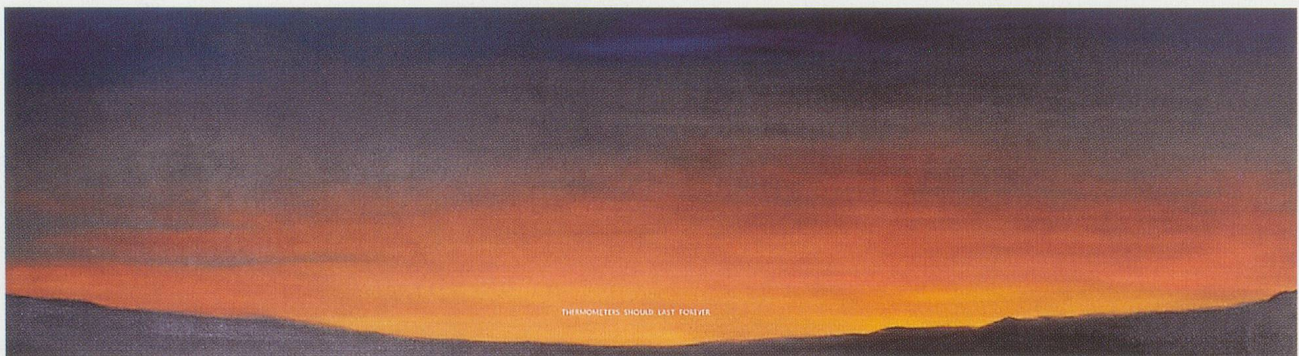
wurden, in ihr Gegenteil. In jenen Büchern und in Chouinards Klassenzimmern war es die dem Grundraster entsprechende Sehweise, welche Ort und Ordnung der Sprache bestimmte; Wörter waren unschuldig. In Ruschas Werk ist es die Sprache, welche dem Sehen die Richtung weist und ihm eine zeitliche und narrative Ordnung verleiht. Ruscha hat nur für kurze Zeit Markenprodukte gemalt; die besten und wirkungsvollsten glichen dabei eher Szenen als Etiketten, die einem Gebäude oder einer Landschaft, einem, egal wie schematisch, in jedem Fall repräsentativen Ort oder Raum zugeordnet wurden. Die Schwierigkeit mit den frühen Logo-Bildern wie ANNIE (mehrere Bilder aus den 60er Jahren) oder ACTUAL SIZE (1962), welches einen tatsächlichen Markennamen («Spam», ein bekanntes Büchsenfleisch) zeigt, ist, dass wir sie meist alle zusammen sehen, statt einzeln zu verschiedenen Zeitpunkten und in verschiedenen Situationen – oder aber wir sehen und lesen sie weniger, als dass wir sie wiedererkennen: Die Beziehung zwischen Wort und Bild ist vorgegeben, wurde bereits von einem anderen Experten in Sachen Bildsprache festgelegt.

Das Spiel mit der Ambivalenz der Slogans (jenes *push-and-pull*) gelingt Ruscha, glaube ich, am besten in den horizontalen Bildern der 80er Jahre. Ihre übertriebene horizontale Ausdehnung widerspiegelt die richtungsweisende und zeitliche Ausdehnung der Sprache, aber diese Dehnung ist auch eine des Sehens, das umfassende Panorama, so weit eben das Auge reicht: die Horizontlinie, die Erdkrümmung, die untergehende Sonne, immer und immer wieder

dienen sie Ruscha als Klischee für die Weite des Sehens, des sichtbaren Raums. Wir lesen das eine durch das andere hindurch, entziffern räumliche Entfernung als Zeitlichkeit, verstehen sie als Erzählung und Bedeutung. Die Entfernung auf der Oberfläche, durch Zeit und Raum des Sehens hindurch, erzeugt, wenn auch nur punktuell, die willkürliche Zufälligkeit der Katastrophe in THREE MURDERS (Drei Morde, 1981) und das Geborgene und Private des Zuhauses in WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS—HOME (Wölfe, Explosionen, Krankheit, Gifte – Zuhause, 1980). Diese Geschichten sind natürlich nur Schemen, aber trotzdem bewegt sich jede Erzählung, schematisch und ihrer Struktur nach, im Raum und überschreitet eine Grenze, die wir uns als zeitliche vorstellen. Wenn wir von links nach rechts lesen, lesen wir von Wölfen, von Krankheit und anderem Unheil und enden beim Zuhause, einem Fluchtpunkt, der neben der Sprache und im Bereich der Handlung liegt, ein erzählerischer End- oder Höhepunkt. Die langgezogene Form von THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER (Thermometer sollten ewig halten, 1976) führt uns woandershin. Der Satz, der dem Bild den Titel gibt – von Hand gedruckt in denselben kleinen Buchstaben, die Ruscha in den meisten dieser horizontalen Bilder verwendet –, schmiegt sich zwischen zwei flache Hügel im Sonnenuntergang, ähnlich dem weit weg widertönenden Echo in einem Cartoon vielleicht. Es widerhallt leise aus dem Sonnenuntergang heraus, von dort, wo eigentlich der Fluchtpunkt des Bildes liegen sollte, aber das Lesen verschiebt den Raum, in dem wir uns bewe-

EDWARD RUSCHA, THERMOMETERS SHOULD LAST FOREVER, 1977, oil on canvas, 22 x 80" /

THERMOMETER SOLLTEN EWIG HALTEN, Öl auf Leinwand, 55,9 x 203,2 cm.



EDWARD RUSCHA, *DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO*, 1987,

acrylic on canvas, 72 x 72" /

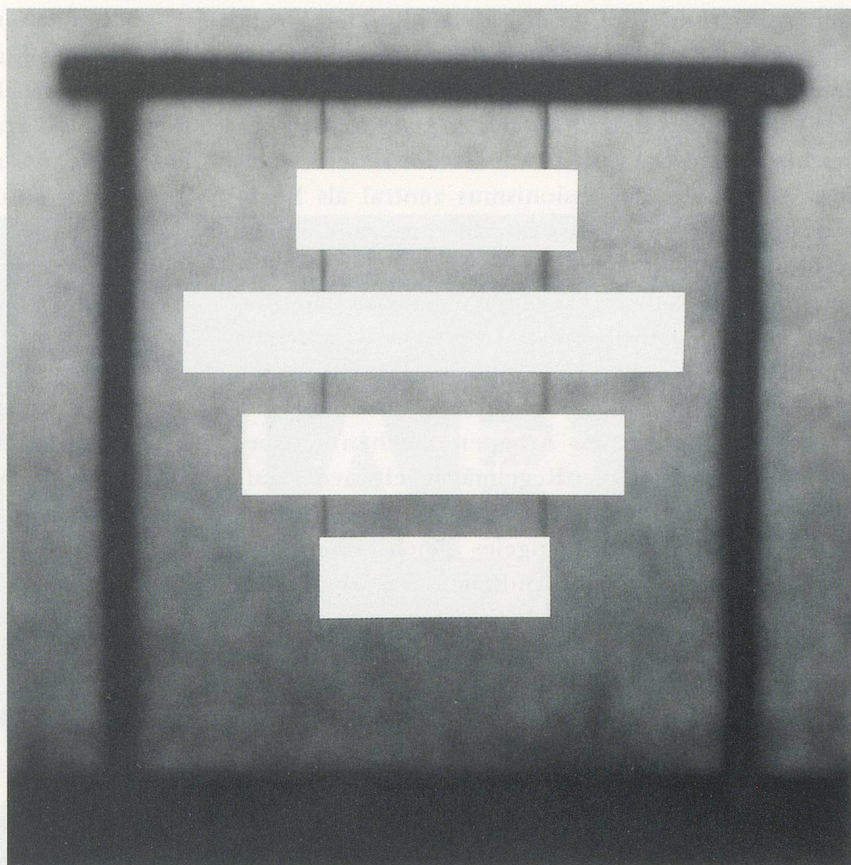
DROGEN, HARDWARE, BARBIER, VIDEO,

Acryl auf Leinwand, 182,9 x 182,9 cm.

(PHOTO: PAUL RUSCHA)

gen. Die gedruckten Lettern versetzen uns nicht auf die buchstäbliche Oberfläche gegenüber der abgebildeten Raumtiefe – was die Aufgabe der Schrift im Kubismus war –, sondern verschieben den Fluchtpunkt auf uns, weg von der rötlichen Unbestimmtheit der atmosphärischen Perspektive auf die blanke Leere der Bedeutung, einen Untergang an einem anderen Ort.

Es ist die Platzierung der Worte, die die Struktur von Ruschas Bildern bestimmt, mehr als irgendein besonderer Ausdruck, und sei er so merkwürdig wie «Thermometers should last forever». Das ist die Lektion, die uns die Silhouetten-Bilder der späten 80er Jahre erteilen, etwa ein Werk wie *DRUGS, HARDWARE, BARBER, VIDEO* (Drogen, Hardware, Barbier, Video, 1987) mit seiner vertikalen Reihe weisser Rechtecke, leeren Schildern von Einkaufszentren. Selbst wo sie abwesend ist, ja gerade in ihrer Abwesenheit oder ausserhalb des gewohnten Kontextes, setzt Ruscha auf die Sprache; sie ist, worauf sich der Blick richtet, aber nicht wirklich, was wir anschauen. Ruschas Schriftzüge sind Verletzungen oder Schrammen, blinde Flecke im Bild, die ihm seine visuelle Struktur verleihen. Die Sprache ist (um einen Ausdruck von Michael Fried für Jackson Pollocks *cutouts* zu verwenden), «buchstäblich dort, wo wir nicht sehen... eine Art blinder Fleck oder ein Defekt unseres Sehapparates».⁵⁾ Das trifft auf merkwürdigste Weise auf all jene Bilder zu, die nur aus Wörtern bestehen, die nichts als gemalte Schilder zu sein scheinen, wie Ruschas Arbeiten auf



Papier der ersten Hälfte der 70er Jahre. Die meisten sind in reinem Pastell, manche aber sind mit Schiesspulver oder Spinat, mit Zwiebel-, Lattich- oder Karottensaft gemalt, Materialien, deren Wahl vielleicht mehr als nur eine exzentrische oder ironisch-scherzhafte Spielart kalifornischer Konzeptkunst ist. Seine irritierend und übertrieben ausgearbeiteten Oberflächen sorgen für die Kontinuität des Blickfelds, sie schaffen einen Grund, der hinter den Redewendungen nicht einfach verschwindet, der nicht ausgelöscht wird von der Sprache – die Sprache, diese seltsamen an den Wänden der Galerie aufgelisteten Dinge, ist es zum Teil gerade, was die Oberfläche zusammenhält. Auf diesem Grund und von einem Ort stammend, der dahinter liegt, bestehen die Wörter in Werken wie *THOSE OF US WHO HAVE DOUBLE PARKED* (Jene unter uns, die in zweiter Reihe geparkt haben) buchstäblich einfach aus der Abwesenheit von Farbpigment. Wiederum sind sie «buchstäblich dort, wo wir nicht sehen», obwohl es

hier übertrieben wäre, zu sagen, dass Ruschas Worte «irgendwo in unseren eigenen Augen» lägen. Fried's Beschreibung könnte uns dabei helfen, die Problematik dieser Arbeiten zu verstehen: Das Problem des Zeichnens und Darstellens war für die Malerei nach dem Abstrakten Expressionismus zentral als Reaktion auf dessen Klischees. Es gibt laut Frank Stellas berühmter Klage, als er darauf bestand, dass er nicht weisse Nadelstreifen gezeichnet, sondern schwarze Bilder gemalt habe, «einen Unterschied zwischen dem, was ein Künstler TUT, und dem, was er NICHT tut». ⁶⁾

In Ruschas jüngsten Arbeiten tauchen Ortszeichnungen mit einiger Regelmässigkeit wieder auf. Im grössten der Metro-Plot-Bilder von 1998 nehmen Strassennamen von Los Angeles gleich reihenweise Aufstellung vor einer Berglandschaft. Das Wort «Alvarado» in grosser serifenloser Schrift nimmt vertikal fast die ganze Höhe von ALVARADO TO DOHENY's rechtem Bildrand ein; als liefen sie von Osten nach Westen, und vom oberen Leinwandrand über einem spitzen, dreieckigen Berggipfel herunterhängend folgen direkt anschliessend die Namen der wichtigeren Ostwest-Querstrassen durch den Mid-Wilshire-Korridor, und zwar in regelmässig abnehmender Grösse: Hoover, Vermont, Western, Rossmore ... bis zu La Cienega, Robertson und Doheny. Das ist die reglementierte, autogerechte Landschaft von Los Angeles oder zumindest eine merkwürdig exakte, entleerte Wiedergabe davon, aber Ruscha beschwört noch eine ganz andere Örtlichkeit herauf: Tomlinson Court Park, ein Park in Brooklyn, und was noch wichtiger ist, eines von Stellas schwarzen Bildern von 1959. Mit der flach wirkenden Regelmässigkeit der Lettern, der Offensichtlichkeit ihrer wiederholten Aufeinanderfolge und ihrem allmählichen Kleinerwerden, unterstützt durch den Wandbildcharakter des Ganzen, vertreibt Ruscha «systematisch den illusionistischen Raum aus dem Bild». – So beschrieb Stella, worum es ihm in seinen schwarzen Bildern ging. ⁷⁾ Man könnte sogar sagen, dass er auch den «allusionistischen» Raum (den Raum der Anspielung, den Referenzraum) aus dem Bild treibt, da die Bilder so wenig von Los Angeles handeln wie TOMLINSON COURT PARK von Bedford-Stuyvesant, aber das scheint nur zum Teil zuzutreffen.

Ich bin an einen Punkt gelangt, wo ich schreiben könnte, dass Ruschas Bilder zur Moderne gehören; ich habe versucht darzulegen, dass Ruscha die Lektion und die Fragen der modernen Malerei gelernt hat und kennt, und das schon seit geraumer Zeit. Die Auslassung ist letztlich ein mögliches Mittel um ein gewisses Mass an Genauigkeit und Autonomie zu bewahren. Aber nur schon um diese Möglichkeit zu erhalten müssen Ruschas Bilder nicht-identisch sein, dürfen nicht ganz sich selbst sein; in dieser Hinsicht sind sie ganz anders als Stellas Bilder und sind näher bei der Sprache. Ruschas Bilder müssen von etwas handeln, wie Sprache von etwas spricht; so ist ihre Struktur und ihre Zeitlichkeit beschaffen. Und sie müssen von einem Ort handeln, damit man sie davon wegziehen, entleeren kann, so dass der Hohlraum spürbar wird. Die malerische Illusion und die geographischen «Allusionen» in Ruschas Bildern bleiben immer der Oberfläche verhaftet; hinter ihnen eröffnet das hohle Echo der Sprache den Raum, um den es wirklich geht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. 1, übers. v. Eva Rechel-Mertens, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, S. 513. Ruschas repräsentative Bilder ab Mitte der 60er Jahre – Apartmenthäuser in Los Angeles, Vögel, Bowling-Kugeln, Pillen – entsprechen alle einfachen Substantiven, Gattungen oder Typen, und damit exakt jenen Wörtern, die Proust seinen stimmungsgefärbten Ortsbezeichnungen gegenüberstellt. «Die Wörter führen uns von den Dingen ein kleines, deutliches, landläufiges Bild vor Augen, wie man sie an die Wände eines Schulzimmers hängt, um den Kindern zu zeigen, was eine Hobelbank, ein Vogel, ein Ameisenhaufen ist, und zwar in einer Gestalt, die allen der gleichen Art gleichmässig nahe kommt.» Ebenda, S. 512–513.

2) Yves-Alain Bois, *Edward Ruscha: Romance with Liquids, Paintings 1966–1969, with a Conversation between Edward Hopps and Edward Ruscha*, Rizzoli & Gagosian Gallery, New York 1993, S. 28.

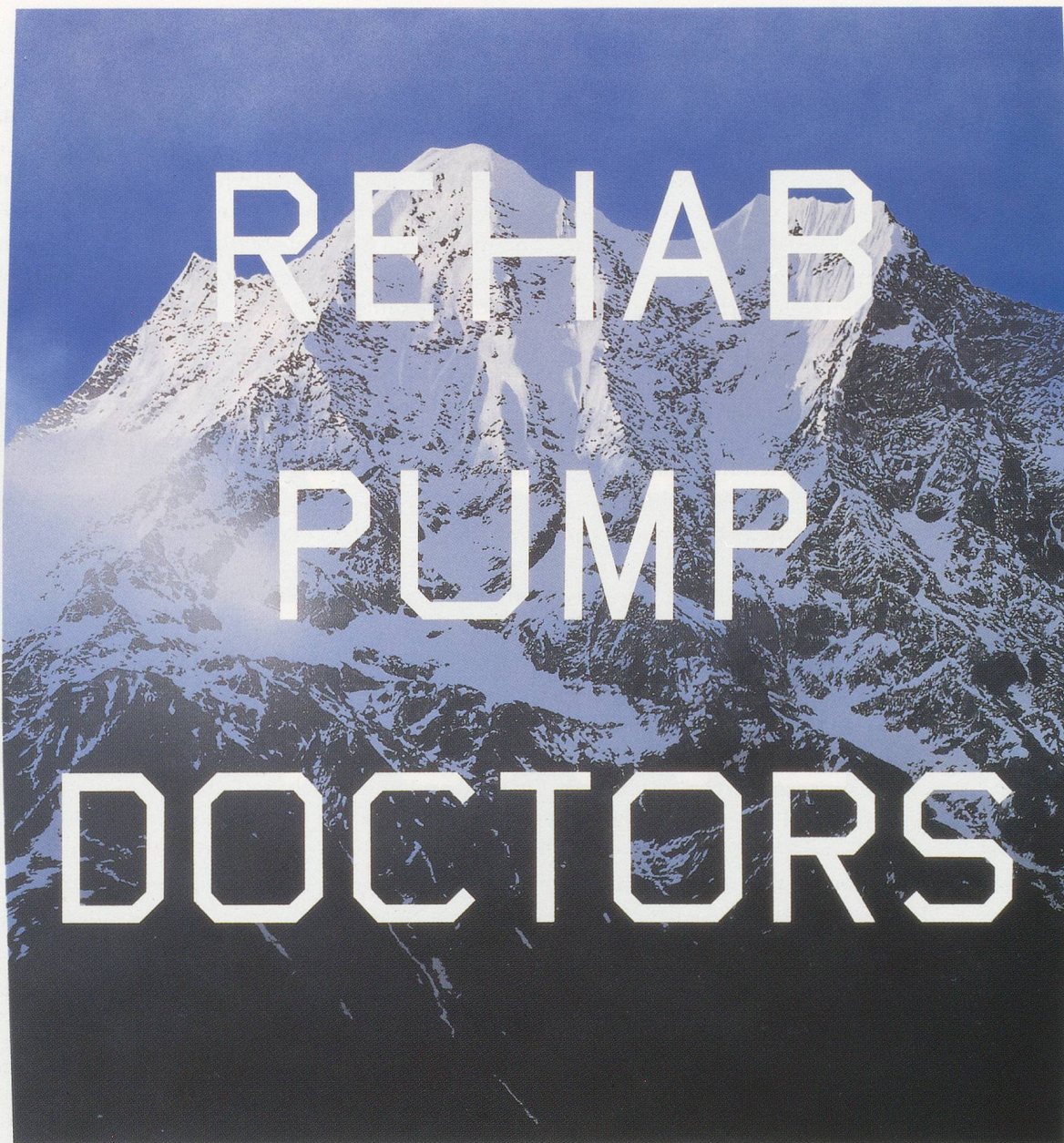
3) An dieser Stelle möchte ich auf Peter Plagens verweisen, der Ruschas «Blankness» zur Sprache gebracht und auch dessen sehr ernsthafte Beziehung zur Malerei der Moderne erörtert hat, vgl. dazu «Ed Ruscha, Seriously», in: *The Works of Edward Ruscha*, San Francisco Museum of Modern Art 1982, S. 32–40.

4) Rosalind Krauss, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Herta Wolf (Hrsg.), übers. v. J. Heininger, Verlag der Kunst, Amsterdam und Dresden 1997.

5) Michael Fried, *Three American Painters*, Fogg Art Museum/Harvard University, Cambridge, Mass., 1965, S. 17.

6) Stella in: William S. Rubin, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, New York 1970, S. 18.

7) Ebenda, S. 22.



EDWARD RUSCHA, *REHAB PUMP DOCTORS*, 1998, acrylic on canvas, 76 x 72" /

REHA HERZ-SPEZIALISTEN, Acryl auf Leinwand, 193 x 183 cm. (PHOTO: ANTHONY D'OFFAY GALLERY, LONDON)

SCHNEEBLIND

1998 malt Ruscha grossformatige Bergbilder: SWOLLEN TUNE steht in weissen Lettern auf einem schattigen Fels, obwohl es eher still sein müsste in der Abgeschiedenheit. Angeschwollen sind die Bilder. Auf zwei oder vier Seiten wölbt sich das Chassis, als ob die Gesteinsmassen die Bildfläche sprengten. Durch die angedeutete Plastizität wirken sie mächtiger, monumental. Ein Berg ist ein Wahrzeichen und in den meisten Fällen von weit her sichtbar. Ein anderes Bild zeigt einen tief verschneiten Gipfel. Ein steil abfallender Hang wird von der Sonne beschienen. Ich werde geblendet, erblicke Schatten gegenüberliegender Berge und kleiner Erhebungen und am Grat die Verwehungen, Eiszacken, die im Licht transparent leuchten. Der gut sichtbare Berg wird durch das Eis, das unsichtbare, bedeckt.

In der Mitte des Bildes steht mit Grossbuchstaben IS. Die Schrift erscheint auf der Malerei. Sie wurde hinzugefügt – als eine Art Bestätigung. IS sagt, dass etwas existiert. Im Bild sind es die Schriftzeichen, der Berg, die Schatten, Schnee und Eis. Das geschriebene Wort garantiert die Präsenz dessen, was das Bild zwar zeigt, was aber schwer darstellbar beziehungsweise sichtbar ist: wie etwas Verborgenes oder Transparentes. Die Schrift versichert, dass der Berg ist, der Schnee ist, das Eis ist. Die Buchstaben sind nicht zu übersehen: ein gerader Strich und die S-Form, die jedoch nicht rund erscheint, sondern Ecken und Kanten der Felsen imitiert. Beim Buchstabieren höre ich AI ES – ICE ist in IS mitgemeint, verborgen, aber hörbar. Die Schriftzeichen können mehrere Bedeutungen annehmen. Sie sprechen von Existenz, Präsenz und tönen gleichzeitig das Gegenteil an. Denn Eis ist in doppelter Hinsicht ungewiss: als etwas Durchsichtiges, nahezu Unsichtbares und weil es schmilzt. Eis ist vergänglich. Unter der starken Sonneneinstrahlung wird es nicht lange bestehen. Das Dasein von Eis ist gefährdet. Die Existenz, welche die dritte Person Singular von sein, *to be*, garantiert, wird dadurch, dass in denselben Schriftzeichen auch ICE mitklingt und an das Vergängliche, nicht Sichtbare erinnert, verunsichert. Das Wort stellt sich durch seine Mehrdeutigkeit selber in Frage.

Wenn ich genau hinschaue, stelle ich fest, dass die Buchstaben I und S nicht satt dunkelbraun auf das Bild gemalt wurden. Ruscha hat die Farbe transparent aufgetragen. Die Zeichen sind durchsichtig. Durch sie hindurch sehe ich die Berglandschaft, den Schnee. Was die Doppeldeutigkeit des Geschriebenen, aber auch das Bild des zugeschnitten Berges zum Ausdruck bringen: die Gefährdung dessen, was ist, widerfährt den Zeichen. Sie sind als durchscheinende präsent. Die Ambivalenz von Sein und Vergehen, von sichtbar – unsichtbar wird am Wort optisch erfahrbar.

Es geht um das Sehen. Ich bleibe als Betrachterin draussen. Ein dunkler Felsvorsprung versperrt mir den Zugang zum Bild. Aus der Entfernung schaue ich auf die Bergspitze. Kein Mensch hat je diese Landschaft betreten. Es sind keine menschlichen Spuren vorhanden. Ich sehe ein Bild: Kreissegmente in allen Ecken, zwei blaue oben, unten dunkle, dazwischen eine Kreuzform und Farbe, die schräg über die Leinwand rinnt. Ruscha schafft eine fast geometrische Komposition mit dem deutlichen Bezug auf die Malerei. Vor der 2 x 2 Meter grossen Leinwand stehend – Weiss hüllt mich ein. Die Augen verlieren sich in der leeren Mitte, erblinden; die Schrift holt sie an die Bildoberfläche. Ich erfahre die Beziehung von IS – ICE – EYES.

KATJA SCHENKER hat Kunstgeschichte und Komparatistik studiert. Sie schreibt und lebt in Zürich.



EDWARD RUSCHA, SWOLLEN TUNE, 1997, acrylic on canvas, 77½ x 77½" /
GESCHWOLLENE MELODIE, Acryl auf Leinwand, 196,9 x 196,9 cm. (PHOTO: PAUL RUSCHA)

KATJA SCHENKER

WHITE-OUT

In 1998, Ruscha painted large-format mountains: white lettering on a shadowy cliff reads SWOLLEN TUNE although actually it must be silent in the solitude. The pictures swell; the frame spreads as if the masses of stone had exploded the picture plane. The indication of volume makes them mightier, more monumental. A mountain is a landmark and, in most cases, visible from afar. Another painting shows a snow-covered peak. A steeply inclined slope shines in the sunlight. I am blinded. I catch sight of shadows on the mountains opposite, of small rises, snowdrifts on the ridge, and jagged points of ice sparkling transparent in the light. The clearly visible mountain is covered with invisible ice.

In the middle of the picture, two huge letters: IS. The lettering has been superimposed on the painting. Added—as a kind of confirmation. IS says that something exists: the letters, the mountain, the shadows, the snow, the ice. The written word ensures the presence of what the picture shows, though it is hard to represent, hard to see, like something concealed or transparent. The lettering guarantees that the mountain is, the snow is, the ice is. The letters cannot be ignored: a vertical straight line and an S-shape, not rounded but imitating the jagged angularity of the cliffs. Spelling it out, I hear I-ESS. ICE is incorporated, hidden, but audible in IS. The letters assume several meanings. They bespeak existence and presence and their opposites at once, because ice is uncertain in two respects. It is transparent, almost invisible and it melts. It cannot long endure the powerful rays of the sun. Its existence is endangered. Existence guaranteed by the third person singular of “to be” wavers because ICE reverberates in the same letters, recalling things that are transient and not visible. The word undermines itself through its own ambiguity.

On looking more closely, I realize that the letters I and S have not been painted a saturated dark brown. They are transparent signs. The landscape, the snow, shines through them. The ambiguity of the written word and the picture of the snow-covered mountain reveal that the threat to what is also affects the signs. They are present as translucent beings. The ambivalence of being and passing away, of visible and invisible becomes an optical experience.

It is a question of sight. As a viewer, I remain outside. A darkly protruding boulder blocks my access to the picture. I look at the mountain peaks from a distance. No human being has ever set foot in this landscape. There are no human traces. I see a picture: circular segments in all of the corners, two blue ones at the top and dark ones below, a cruciform shape in between and paint that runs diagonally across the canvas. Ruscha has created an almost geometrical composition with unmistakable reference to painting. Standing in front of the canvas, six and a half feet square, I am immersed in white. My eyes, lost in the central void, become blind; the lettering draws them to the surface. I experience the relationship of IS—ICE—EYES.

(Translation: Catherine Schelbert)

KATJA SCHENKER has studied art history and comparative literature. She writes and lives in Zurich.



EDWARD RUSCHA, *IS*, 1998, acrylic on canvas, 76 x 72" /
IST, Acryl auf Leinwand, 193 x 182,9 cm. (PHOTO: PAUL RUSCHA)

JOE SCANLAN

THE BALLAD

DIE BALLADE VON ED RUSCHA

What to say about Ed Ruscha?
I floated that question the other day
While driving north in my Chevrolet
Through the crease of the Hudson Valley.

Was wäre zu sagen über Ed Ruscha?
Kürzlich stellte ich mir diese Frage
in meinem Chevrolet auf der Fahrt nach Norden
durch die Senke des Hudson Valley.

The morning rain had turned snow by noon,
But now the clouds were making some room
For the final hour of the sun's wan swoon
On the purple cushions of the Catskills.

Der Morgenregen war gegen Mittag in Schnee übergegangen,
aber nun lichteten sich die Wolken
zu einer letzten Stunde matten Sonnenzaubers
auf den Purpurkissen der Catskill-Höhen.

Bierstadt was here, and Church, and Heade,
Gifford and Kensett and Cole (I believe),
Pinkham Ryder stayed home yet helped sow the seeds
Of a mythic Manifest Destiny.

Bierstadt war hier und Church und Heade,
Gifford und Kensett und Cole (glaube ich),
Pinkham Ryder blieb zuhause und strickte doch mit
an der schicksalhaften Entwicklung Amerikas.

But now we've been West seven score and ten,
What has become of our schooled brethren
Who make pictures that capture our moments and then
Get confined to the vaults of museums?

Aber nun, nach 150 Jahren im Westen:
Was ist aus den gewandten Kameraden geworden,
mit ihren Bildern, die unsere Zeit festhalten und dann
in den Kellergewölben von Museen verschwinden?

When was the spirit of the road trip undone?
Where has the thrill of uncertainty gone?
Why must all things get nailed down at once?
What are we so afraid of?

Wann ist uns das Unterwegssein abhanden gekommen?
Wo ist der Reiz des Wagnisses geblieben?
Warum muss alles gleich festgenagelt werden?
Wovor fürchten wir uns so?

I pose these questions to Ed Ruscha
'Cause I'm always confused and impressed by the way
His ambitions have never led him astray
From doing the things he loves.

Ich stelle diese Fragen Ed Ruscha,
weil ich davon verwirrt und beeindruckt bin,
wie sein Ehrgeiz ihn nie davon abhielt
zu tun, was er gern tut.

OF ED RUSCHA

He intimates stories that haven't been told,
Through places and words which are yet to unfold,
Like a body removed before it is cold—
The outline left on the pavement.

Er deutet noch nie erzählte Geschichten an
mit Orten und Wörtern, die erst entschlüsselt sein wollen,
als sei ein Toter hastig weggeräumt worden
und nur sein Umriß auf dem Asphalt zurückgeblieben.

Like Roussel detailing a scene before
He tells you what all of the details are for,
Ruscha's works are barely secure,
Like thought balloons, tethered but floating.

Wie bei Roussel, der ins Detail geht, bevor
er ausführt, wozu alles gut ist,
sind Ruschas Werke keine sichere Sache,
wie Gedankenballone – an der Leine, doch schwebend.

“Hollywood, Sunset, Santa Monica, Vine”
Shows intersections painted in simple black lines,
I've never been there but I do realize
As places they're meant to be famous.

«Hollywood, Sunset, Santa Monica, Vine»,
eine Unterteilung aus einfachen schwarzen Linien,
ich war nie dort, aber ich weiss,
diese Orte sollen berühmt sein.

Joan Didion lived nearby and said:
“We tell ourselves stories in order to live.”
How's that for a phrase that acts as a sieve!
It captures the essence of things.

Joan Didion lebte in der Nähe und sagte:
«Wir erzählen uns selbst Geschichten um leben zu können.»
Wie wärs, diesen Satz als Sieb zu verwenden!
Er fängt das Wesen der Dinge ein.

Standard Station, Amarillo, Texas,
Staked out in klieg-lit, two-point perspective,
Suggests that a lone patch of I-27
Could be a celebrity site.

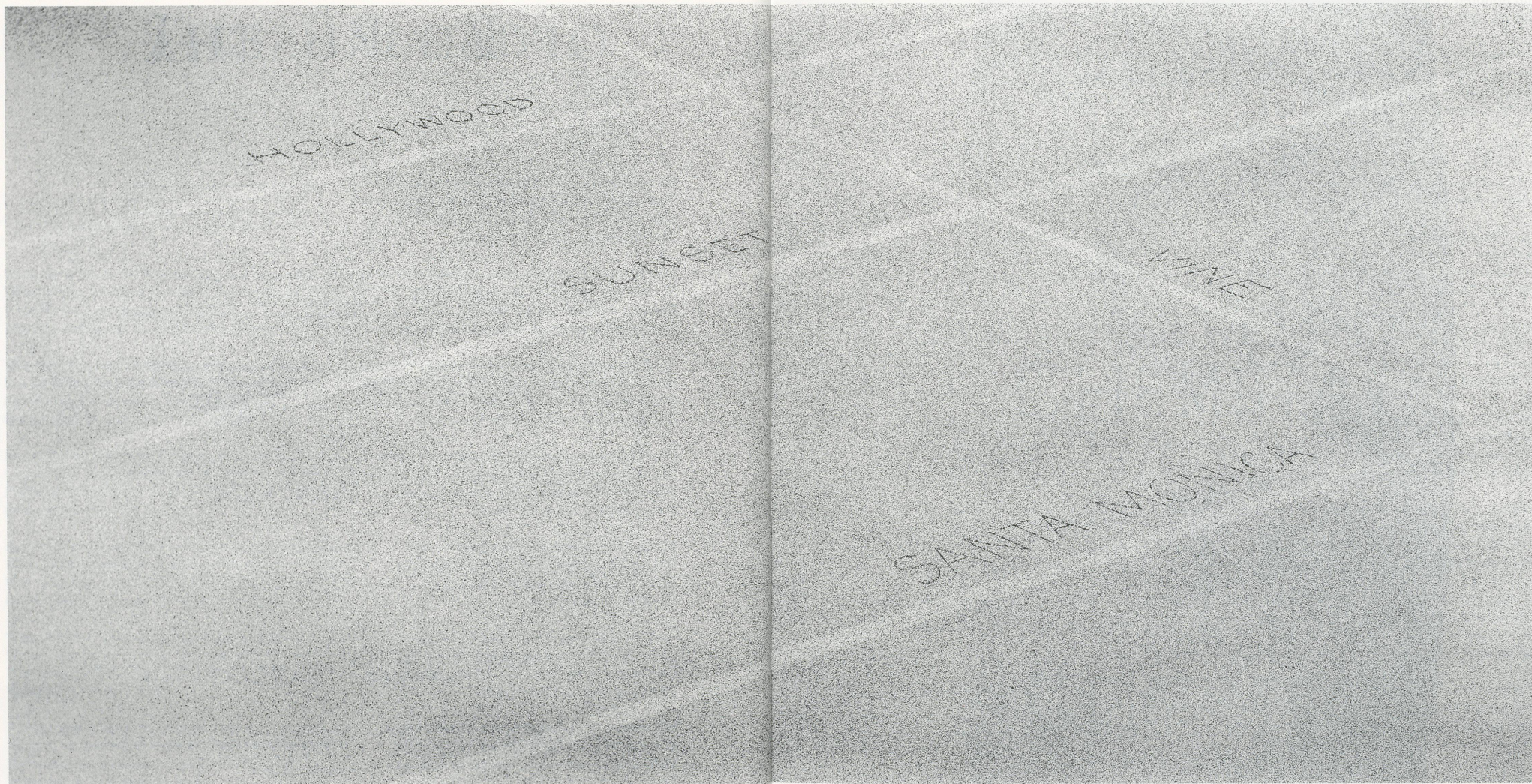
Standard Station, Amarillo, Texas,
klar umrissen, grell erleuchtet, in Zweipunkt-Perspektive,
ganz so, als ob ein verlassener Fleck auf der I-27
das Zeug zur Sehenswürdigkeit hätte.

As if the appearance of petroleum and cigs
Could hit like a spotlight swung from a rig,
Emblazing the moment you stretch out your legs
Like an actress on Oscar night.

Als ob der Anblick von Benzin und Glimmstengeln
uns treffen könnte wie ein Scheinwerferstrahl,
den Moment vergoldend, in dem du deine Beine räkelst
wie eine Schauspielerin an der Oscar-Verleihung.

After hours of nothing but you and the wheel,
The station is all that you hope will be real,
Until there, like a vision, it starts to congeal.
That's why he painted it.

Nach Stunden allein mit dir und dem Lenkrad
wird die Tankstelle zur einzigen Hoffnung auf Wirklichkeit,
bis dahin friert sie ein wie eine Vision.
Darum hat er sie gemalt.



EDWARD RUSCHA, HOLLYWOOD, SUNSET, SANTA MONICA, VINE, 1998, acrylic on canvas, 70 x 138" / Acryl auf Leinwand, 177,8 x 350,5 cm.

(PHOTO: PAUL RUSCHA)

Painted the lighting opaque and impure,
Celebrated a structure we've all seen before,
And honored a dignity long since ignored,
Even though we still crave it.

Hat das Licht gemalt, opak und schmutzdelig,
eine Architektur zelebriert, die wir alle kennen,
und zollt einer Würde Tribut, die längst nichts mehr gilt,
obwohl wir nach wie vor danach lechzen.

Now, how can a picture so resound?
How can it sing of the moments we've known?
Of light coalescing, of liquids aglow?
Of life, of pleasure, of loneliness?

Wie nur kann ein Bild diese Resonanz haben?
Wie kann es Augenblicke besingen, die wir erlebt haben?
Voll schmelzenden Lichts, voll glimmender Flüssigkeiten?
Voll Leben, voll Freude, voll Einsamkeit?

Culled from a landscape of mountains and plains,
Bathed in a city of asphalt and names,
Woven in layers of normalcy and fame,
Until each becomes fused with the other.

Gepflückt aus einer Landschaft mit Bergen und Ebenen,
getaucht in eine Stadt aus Asphalt und Namen,
verwoben in Schichten aus Normalität und Ruhm,
bis jedes mit jedem verbunden ist.

It can be quite cathartic to realize you're then
No longer in charge of the time that you've been,
For Edward has shaken that time through a sieve
And said: I'll keep it for you.

Es kann ganz schön kathartisch sein zu erkennen,
dass man nicht länger Herr der Zeit ist, wie mans mal war,
denn Edward hat jene Zeit durch ein Sieb geschüttelt
und gesagt: Ich bewahr sie für dich auf.

I've been 'cross this country from valley to canyon,
Seen everything I could get my two hands on,
And sure as my guitar and laptop say Scanlan,
Ed Ruscha is an American hero.

Ich bin durch dieses Land gereist von Tal zu Canyon,
habe alles gesehen, worauf ich meine zwei Hände legen konnte,
und so sicher, wie auf meiner Gitarre und meinem Laptop «Scanlan» steht:
Ed Ruscha ist ein amerikanischer Held.

Not due to his cash and his long accolades,
Nor because he owns guns and salutes at parades,
But because he's accepted that all good things fade,
As his grand motivation.

Nicht dank seines Geldes und seinen endlosen Auszeichnungen,
auch nicht, weil er Gewehre hat und bei Paraden salutiert,
sondern weil er die Tatsache, dass alle guten Dinge vergänglich sind,
als ideale Motivation für sein Tun akzeptiert hat.

To picture in fragments the places he's been,
To outline the phrases that lodge in his brain,
To publish the photos he's taken and then
Recirculate them.

Die Orte, an denen er war, ausschnittweise wiederzugeben,
die Wendungen, die in seinem Hirn wohnen, nachzuzeichnen,
die Photos, die er gemacht hat, zu veröffentlichen und
wieder in Umlauf zu bringen.

So when pundits start hawking some new all-time best,
Remember the wisdom Reynier Banham once passed,
That all the possessions Americans grasp,
Are measured by their expendability.

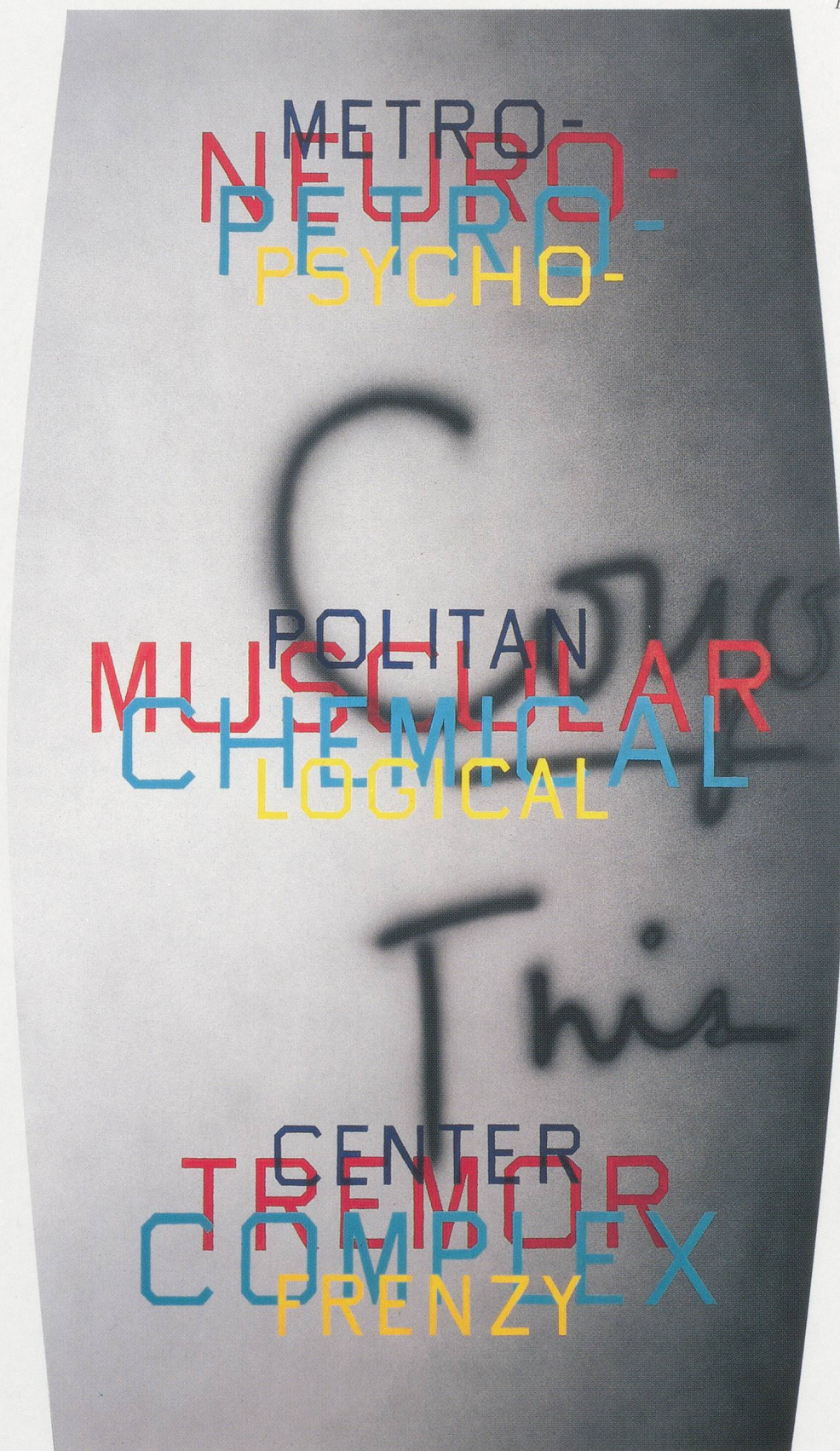
Wenn also die Propheten den neuen Star aller Zeiten ausrufen,
denk an das weise Wort von Reynier Banham,
dass alle Besitztümer, nach denen die Amerikaner greifen,
an ihrem Verbrauchswert gemessen werden.

I'll close with a phrase that sticks in my head,
One I think Ed Ruscha would be pleased to have said,
Some advice Yogi Berra once gave to a friend:
"When you come to a fork in the road, take it."

Zum Schluss noch ein Wort, das mir nicht aus dem Kopf geht,
Ruscha wärs wohl recht, hätte er es gesagt,
ein Rat, den Yogi Berra einst einem Freund gab:
«Wenn du zu einer Abzweigung kommst, folge ihr.»

(Übersetzung: Wilma Parker)

EDWARD RUSCHA, METRO, PETRO, NEURO, PSYCHO, 1998, acrylic on canvas, 79 7/8 x 46" / Acryl auf Leinwand, 202,8 x 116,8 cm.



Edition for Parkett EDWARD RUSCHA

VINE / MELROSE, 1999

Two-color lithograph on Rives, 22¼ x 30⅞"

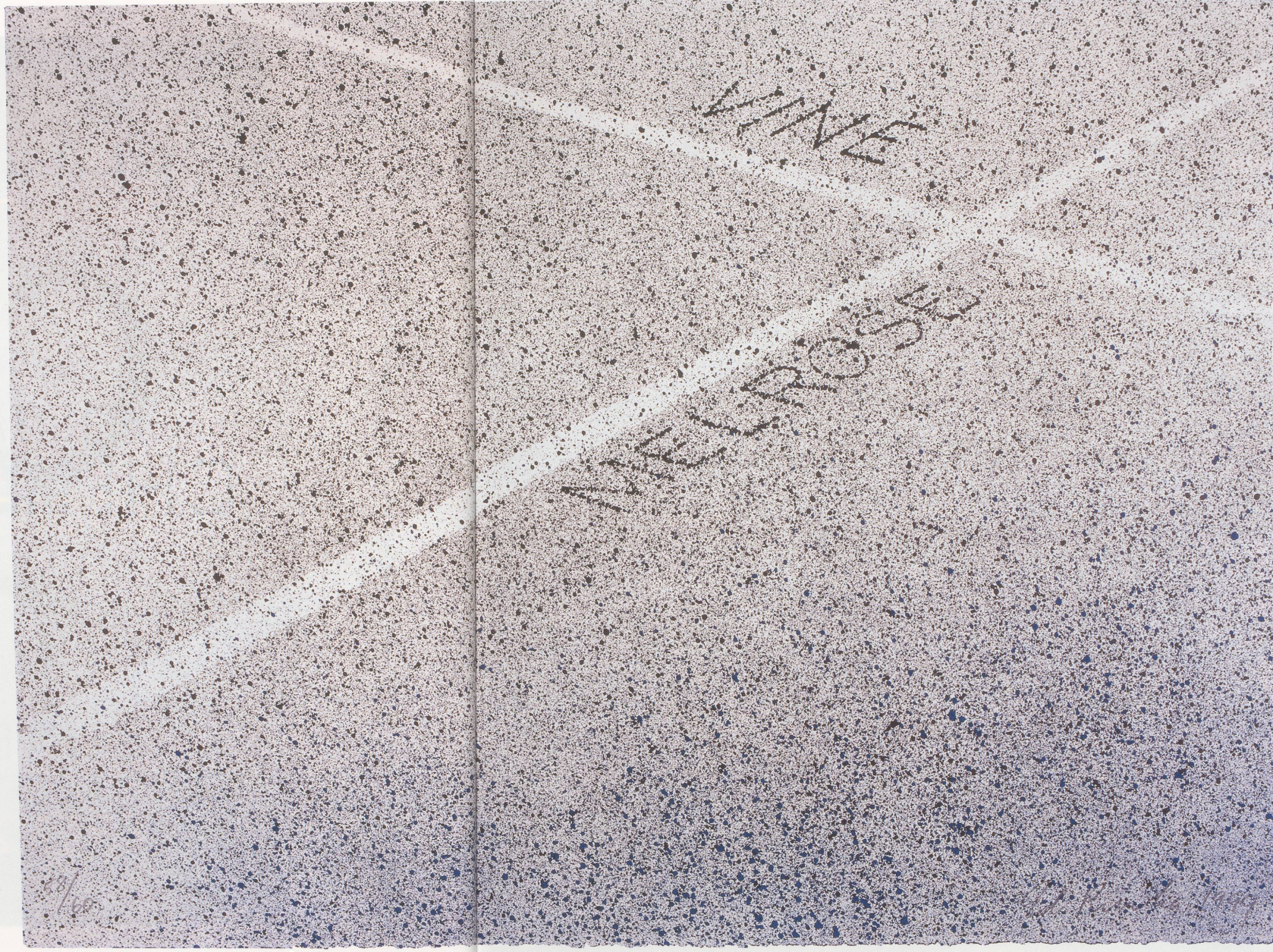
Printed by Hamilton Press, Venice, California

Edition of 60, signed and numbered

Zweifarbige Lithographie auf Rives, 56,5 x 76,5 cm

Druck: Hamilton Press, Venice, California

Auflage: 60, signiert und nummeriert



Andreas Slominski



BERLIN DETOURS

NANCY SPECTOR

At the press conference for Andreas Slominski's exhibition of commissioned work at the Deutsche Guggenheim, Berlin, I spoke—as one does in such situations—in very general terms about his art. I described his career-long obsession with trapping—as both a concept with rich metaphorical associations and an age-old profession with intricate rules and strategies of the hunt. Emphasizing his esteem for the craft, I told of Slominski's in-depth knowledge of snares, decoys, baiting systems, and the feeding habits of his prey. At the same time, I pointed out how his fully functioning traps, which are created for the sole purpose of display, problematize the critically sacrosanct model of the readymade. Referring to his trickster persona, I asked rhetorically whether Slominski may be considered an artist who makes traps or a trapper who makes art. There was more information, however, that I chose not to share in this situation, much of which referred, albeit indirectly, to the tainted history of twentieth-century Berlin. This omission was premised less on my avoidance of sensitive subject matter in the headquarters of Deutsche Bank, the museum's corporate sponsors, than on my realization that meaning in Slominski's art reveals itself in waves, one layer at a time. Underneath its ever-present narrative of ensnarement and the occasional slapstick routine, there lies a sharp critical

edge, the content of which emerges only in relation to the environment in which it is encountered. The work is site-reliant, not site-specific. Context seeps in slowly, informing and adding fresh connotative dimensions to already thematically resonant art.

Slominski's performative contributions to "Skulptur. Projekte in Münster 1997" demonstrated this permeable aspect of his work. In a priceless example of his fanatical attention to detail, the artist placed a bicycle inner tube around a street lamp, but instead of throwing it over the top—the logical thing to do—he had the lamp excavated from the sidewalk and its electrical wiring disconnected so he could slip it on from the bottom up. In an equally absurd action, Slominski arranged for a giraffe in the Münster zoo to lick a postage stamp, which he then adhered to an envelope and promptly mailed. Beyond their status as exercises in remarkable futility, these gestures commented on the odd nature of this presentation of public art, which invades Münster every ten years, dispersing sculptures, installations, and curious interventions throughout the small, picturesque city. During its opening days, hundreds of curators, collectors, and critics descend on the town with their maps and rented bicycles to sniff out the scattered, and in some cases, very well hidden, art works. The effect has been described by Hans-Ulrich Obrist as a "truffle-pig-syndrome," and the hilarity of this situation was not lost on Slominski. The lone bicycle tire (which was stolen within the first week of its installation and thus not even visible) slyly mocked the art-world tourists on wheels. And the episode at the zoo

NANCY SPECTOR is Curator of Contemporary Art at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. She organized the Andreas Slominski exhibition at the Deutsche Guggenheim, Berlin, February 20–May 9, 1999.

poked fun at the notion of experiencing artworks in their "native" habitat, of observing them in the "wild," so to speak.

That same summer at the Venice Biennale, Slominski exhibited a toy-like windmill—mini-golf scale—but still capable of grinding grain, which made a playful critique of the exhibition environment. A recurring motif in his art, the windmill resonates with cultural meanings specific to Northern Europe—ranging from its idealized agrarian past to the kitsch of its modern garden ornaments. In the high-profile setting of the Biennale's main international exhibition, this colorfully painted windmill sat smack in the middle of the gallery's central walkway, thus

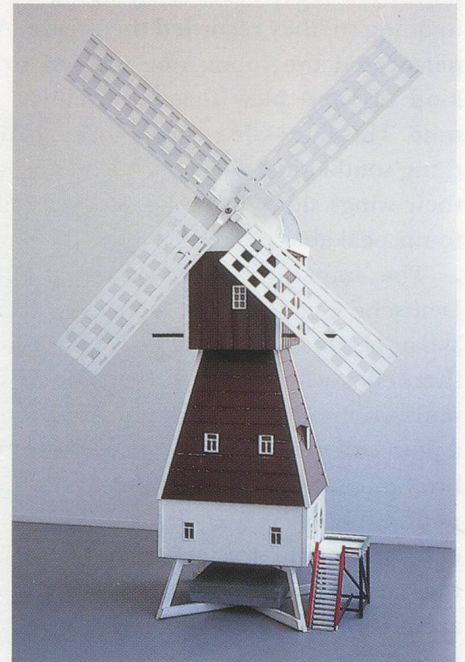
dried moss. During the exhibition, Slominski could, on occasion, be seen in the gallery sawing pieces off these enormous wooden wings and feeding them into an antiquated workshop stove. While he claimed to be doing nothing more than utilizing and burning the available wood in order to heat the building—hence the work's title, HEIZEN—it was difficult to avoid reading something more diabolical into the equation—something more historically specific to Germany's not-so-distant-past.

Similar innuendoes surfaced during Slominski's 1996 installation at the Kunstsammlung Weimar, which featured an assortment of cheerfully colored, miniature windmills. These are "garden variety" mills

ANDREAS SLOMINSKI, MONDSCHNEINMÜHLE, 1996, Holz, Pappe, Metall, ca. 43 x 18 x 10 cm, Kunstmuseum Winterthur / MOONSHINE WINDMILL, wood, cardboard, metal, ca. 16 $\frac{7}{8}$ x 7 x 3 $\frac{7}{8}$ ".



ANDREAS SLOMINSKI, SCHLAFSPIEGELMÜHLE, 1996, verschiedene Materialien, ca. 350 x 150 x 150 cm / MIRROR-OF-SLEEP WINDMILL, mixed media, ca. 137 $\frac{1}{4}$ x 59 x 59". (PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)



turning the vast hall of the Corderie into an amusement park or, at least, a putting range.

Different exhibition contexts have interjected far more sobering undertones into other examples of Slominski's work. For a 1996 installation at Portikus, he filled the gallery with the weathered wings of an old windmill that he found in Achim, which, like unearthed artifacts, were encrusted with dirt and

in that they approach the size of lawn statuary. Some are rendered with exacting craftsmanship and realistic architectural details, while others are more schematically designed and resemble Lego creations. The titles offered an inventory of possible functions for the Lilliputian mills: one could be used to wind thread, another to mix plaster, another to grind poppy seeds, another to press grapes, and so on. In typi-

cal Slominski fashion, one could even be used to trap birds. While clearly playful in intent, this gingerbread-world presentation evolved to self-consciously acknowledge the museum's geographical proximity to Buchenwald, the Nazi concentration camp located just outside Weimar, which is now a Holocaust memorial. During the installation process, Slominski discovered a lucky penny—a coin minted in 1943—while rummaging in the dirt on the edge of the camp, which he then placed in a glass vitrine set in the middle of the windmills. By virtue of its date, this lone coin became a symbol for World War II and the atrocities which had taken place nearby. As a coda to the installation, Slominski arranged for the gallery windows to remain open at all times so that the winds blowing from Buchenwald could be registered by the movement of the windmill wings. Like traps, the mills were set to react to changing air currents and, in doing so, they recorded the breeze. A sinister draft permeated the room; one was led to ponder what kind of wind blew through Weimar, once upon a time. This fairy-tale realm transmogrified into something somber and menacing. The pint-size windmills, their wings slowly rotating, stood as silent witnesses to unspeakable crimes.¹⁾

The impact of Slominski's installation at the Deutsche Guggenheim, Berlin was strangely similar. What began as a straightforward presentation (if there is such a thing in Slominski's world) of a multi-component bird trapping station, evolved into a powerful architectural metaphor for Cold War Berlin. Conceived as a large, multifarious trapping compound, the work features a two-story, tar-paper covered hut for the trapper, from which he can control the various hinged, double-clap nets spread out all around him. Baited with fake hedges, red berries, water, or birdseed, these trapping devices are attached to the main hut with long cords, which the trapper can yank to trigger their springs, should a bird land in any one of the compartments. A mechanical bird decoy in the upper register of the room lures unsuspecting finches or thrushes into the nets. Animal traps designed specifically for the small predators waiting to feed on the captured birds are strategically arranged to capitalize on this parasitic situation. All is ready for the hunt. Hidden from view

in the confines of his hut, cords in hand, the trapper peers into his panoptical trap through small observation slits. We can't see him, but he can see us.

While installing this trapping complex, Slominski reflected on how context often and inadvertently acts upon his work. We were discussing his Weimar installation and how the inclusion of the lucky penny shifted the meaning of the work into unexpected and allusive territories. He commented on the militaristic appearance of the trapper's hut, which looked alternately like a tank or a bunker, and said that it could even refer to the observation towers that once lined the Berlin Wall isolating the G.D.R. sector from the West. The museum's location close to the Bran-



denburg Gate in what was formerly East Berlin, where the four-meter high, concrete and barbed wire Wall had once crossed the city like a scar, further strengthened this reading. The double-clap net traps suddenly assumed ominous proportions in their symbolic association with the Wall's infamous death strip, a 161 kilometer border patrolled by 252 watchtowers, 136 bunkers, glaring search lights, and Alsatian sniff-

er dogs. That these traps—designed to snare entire flocks of birds in one snap—are made to human scale only underscores the grim correspondences here.²⁾

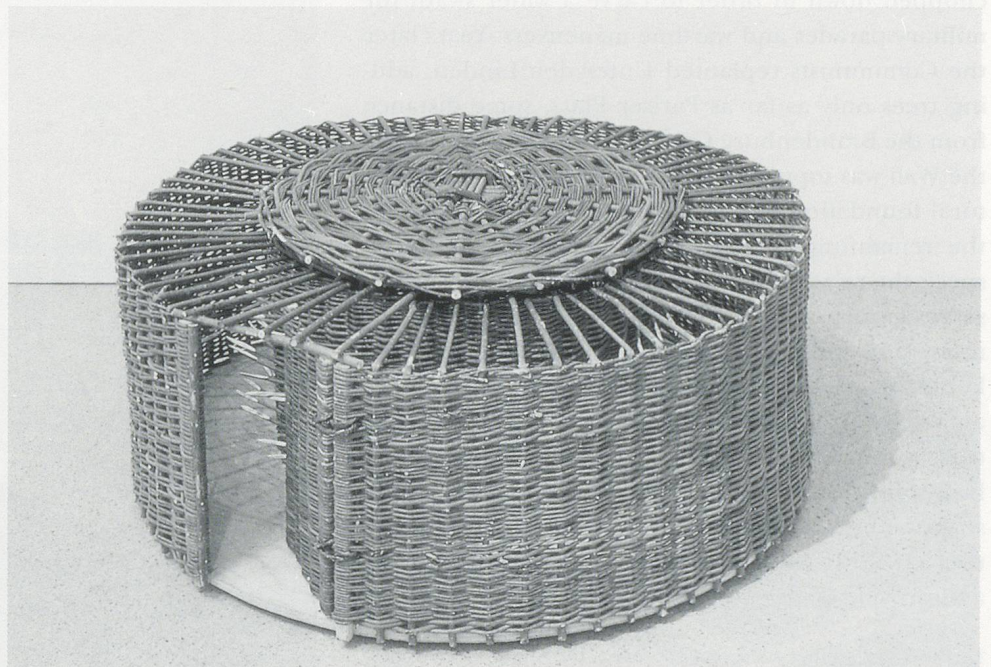
Once I became aware of these correlations, other aspects of the exhibition took on new and unanticipated shades of meaning, as was the case with Slominski's witty intervention outside the museum on Unter den Linden, one of the city's grandest boulevards. An emblem of urban order, the street's tree-lined central promenade is scrupulously maintained. Each of the 370 trees is numbered, registered, and its growth carefully monitored. Disrupting this image of Teutonic order, Slominski "planted" a

Seite/Page 72:

ANDREAS SLOMINSKI, HEIZEN, 1996,
Mehl eines Windmühlenflügels in den Schuh sägen /
HEATING, dust of a windmill vane
being sawed into a shoe.

(PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)

ANDREAS SLOMINSKI, FUCHSFALLE, 1998,
Holz, Weidengeflecht, Socke mit Lockstoff,
ca. 45 x 120 x 120 cm / FOX TRAP, wood, thatching,
sock with scent lure, ca. 17 7/8 x 47 1/4 x 47 1/4".



dead tree stump slightly off-center from the uniform arrangement. There it sat, barely noticeable, creating a subtle sense of imbalance, a minor visual disturbance in the surrounding cityscape. Encountering the little stump, one might have thought that a wayward tree, which had dared to grow out of place, had been summarily punished. When the city authorities were alerted to the inexplicable presence of this

unruly stump, police barricades were set up around it, transforming Slominski's practical joke into a crime scene.³⁾

The penal references stuck with me, and after the exhibition opened I did a little research on Unter den Linden and its cherished lime trees. They were originally planted in 1648 by the Great Elector Friedrich Wilhelm to flank a riding path that stretched

ANDREAS SLOMINSKI, HEIZEN, 1996, *Verfeuern von Windmühlensflügeln, Portikus Frankfurt / HEATING, the burning of windmill vanes*. (PHOTO: BARBARA KLEMM)

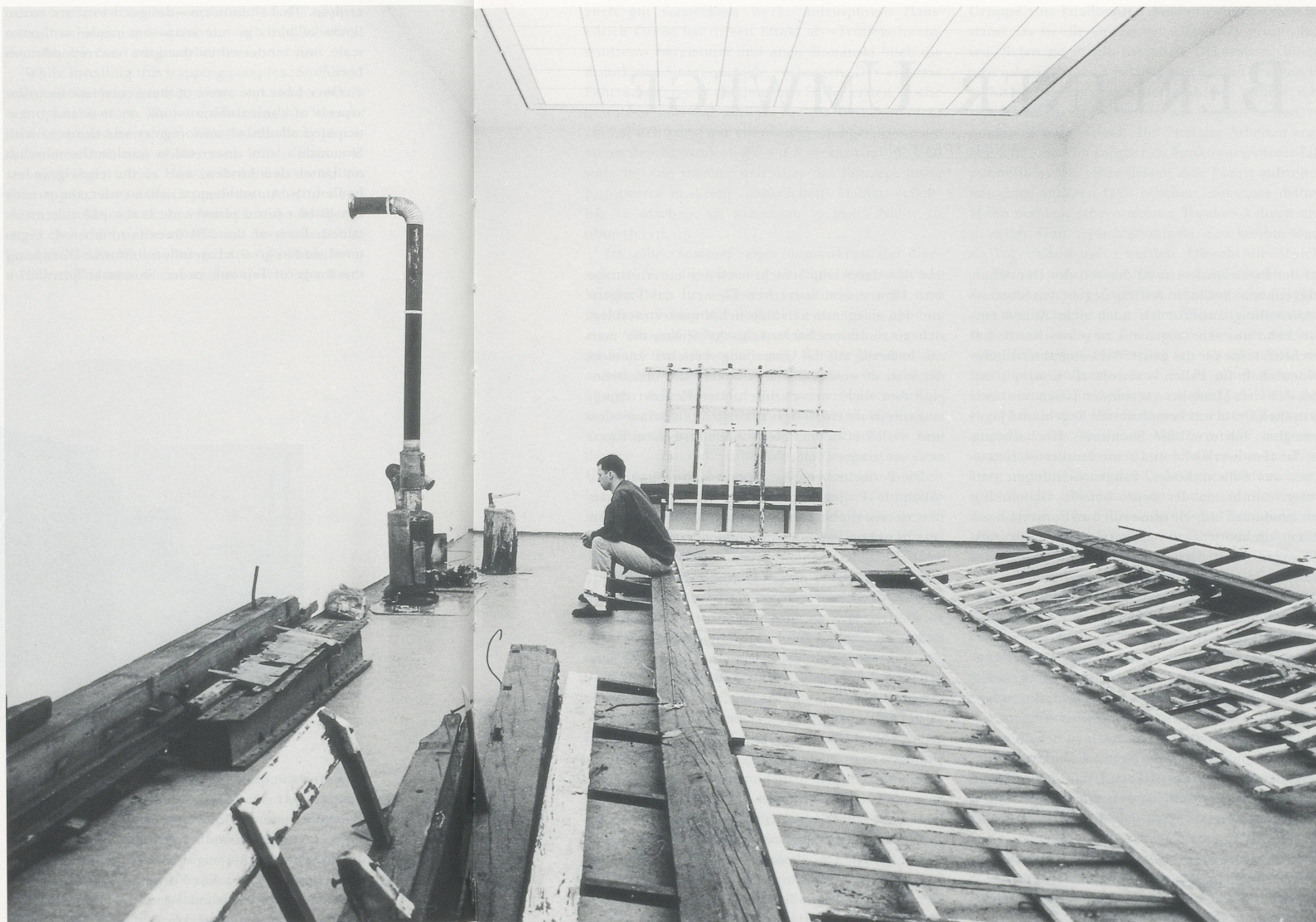
toward Berlin's Grunewald, and he valued them so highly that he threatened to cut off the hands of anyone who harmed them.⁴⁾ When Karl Friedrich Schinkel, master architect of nineteenth-century Berlin, established its neo-classical urban plan, he made Unter den Linden a central vector, lining it with embassies, government buildings, financial institutions, a university, and an opera house. The trees, of course, flourished in such a stately environment. During the Third Reich, Hitler had all the trees chopped down in order to carve a wider swath for military parades and wartime maneuvers. Years later the Communists replanted Unter den Linden, adding trees only as far as Pariser Platz, some distance from the Brandenburg Gate, portal to the West. After the Wall was toppled in 1989, a West Berlin horticultural foundation donated enough trees to complete the remaining stretch of the boulevard. In retrospect, the relative health of Unter den Linden's trees serves to measure the shifting episodes of urban harmony and political strife in Berlin. Did Slominski know this peculiar history when he decided to stage an action on the boulevard's promenade, to extend the exhibition into the street, and to play a seemingly innocent trick on uninformed passersby? I suspect so, but if not, context once again rushed in to inform the art, adding depth to an already profound work, and providing new detours in meaning.

1) Portions of this section have been borrowed from Nancy Spector, "Of traps, tricks, and other riddles," in: *Andreas Slominski* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1999).

2) Berlin gallerist Barbara Weiss noted that the BIRD TRAPPING COMPOUND resembled the Quadriga statue on top of the Brandenburg Gate in that the arrangement of the nets around the hut looked like the triumphant chariot and horses frozen forever in time and space above the demarcation line of the once divided city.

3) Op. cit.

4) This and the following information on Unter den Linden is borrowed from Andrew Gumbel, *Berlin*, (London: Gadogan Books, 1991), p. 57.



BERLINER UMWEGE

NANCY SPECTOR

Auf der Pressekonferenz zu der von der Deutschen Guggenheim, Berlin, in Auftrag gegebenen Slominski-Ausstellung äusserte ich mich dem Anlass entsprechend nur sehr allgemein zu seiner Kunst. Ich beschrieb seine für das ganze Werk charakteristische Leidenschaft für Fallen – sowohl als Konzept, mit dem sich viele Metaphern verbinden lassen, wie auch als uralten Beruf mit komplizierten Regeln und Jagdstrategien. Ich erwähnte Slominskis Hochachtung für das Handwerkliche und seine fundierten Kenntnisse, was Fallen, Köder, Fangvorrichtungen und Fressgewohnheiten der Beute betrifft. Gleichzeitig wies ich darauf hin, wie seine voll funktionstüchtigen Fallen, die er jedoch einzig und allein für Ausstellungen bauen lässt, das sakrosankte Modell des Ready-made kritisch hinterfragen. In Bezug auf Slominski, den «Trickster», stellte ich die rhetorische Frage, ob man ihn als Künstler sehen sollte, der Fallen macht, oder als Fallensteller, der Kunst macht. Ich hätte noch einiges zu seiner Kunst sagen können, zog es aber unter den gegebenen Umständen vor, diese Dinge, die sich, wenn auch indirekt, auf die problematische Geschichte Berlins im zwanzigsten Jahrhundert bezogen, für mich zu behalten. Ich tat es nicht, weil ich in der Zentrale der Deutschen Bank, dem Sponsor des Museums, das heikle Thema vermeiden wollte, sondern weil mir klar geworden war, dass Slominskis Werk sich in Wellen offenbart

NANCY SPECTOR ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Sie organisierte die Andreas Slominski-Ausstellung in der Deutschen Guggenheim, Berlin (20. Februar – 9. Mai 1999).

und dass dabei eine Schicht nach der andern zutage tritt. Hinter dem narrativen Element des Fangens und den gelegentlichen Slapstick-Nummern verbirgt sich eine messerscharfe, kritische Spitze, die man nur in Bezug auf die Umgebung verstehen kann, in der man sie entdeckt. Die Arbeiten sind ortsabhängig, aber nicht ortsspezifisch. Der Kontext dringt langsam in sie ein, liefert zusätzliche Informationen und verleiht einer bereits themenreichen Kunst neue assoziative Dimensionen.

Die Performances, die Slominski zur Ausstellung «Skulptur. Projekte in Münster 1997» beisteuerte, illustrierten diesen durchlässigen Aspekt seines Werkes. In einem kaum zu überbietenden Beispiel für seine Detailbesessenheit legte der Künstler einen Fahrradmantel um eine Strassenlaterne, doch statt ihn, wie es logisch gewesen wäre, von oben darüber zu streifen, liess er die Laterne per Kran aus dem Boden hieven und die elektrischen Leitungen kapfen um ihn von unten anzubringen. In einer ähnlich absurden Aktion liess Slominski eine Giraffe aus dem Zoo von Münster eine Briefmarke ablecken um sie auf einen Umschlag zu kleben, den er dann auch prompt abschickte. Abgesehen von ihrem Status als Übungen in Absurdität waren diese Gesten ein Kommentar zu dieser manchmal sehr merkwürdigen Schau von Kunst im öffentlichen Raum, die alle zehn Jahre über Münster hereinbricht um die kleine male-rische Stadt mit Skulpturen, Installationen und seltsamen Aktionen zu überschwemmen. Zur Eröffnung fallen hunderte von Kuratoren, Sammlern und Kritikern ein, bewaffnet mit Lageplänen und geliehenen Fahrrädern um die verstreuten und gelegentlich

auch gut versteckten Werke aufzuspüren. Hans-Ulrich Obrist hat diesen Effekt als «Trüffelschweinsyndrom» bezeichnet und auch Slominski blieb die Komik der Situation nicht verborgen. Der einsame Fahrradreifen – er wurde gleich in der ersten Woche gestohlen und war deshalb für die Besucher nicht einmal sichtbar – war ein hintergründiger Kommentar zu den Kunsttouristen auf Rädern. Und die Episode im Zoo machte sich über das Konzept lustig Kunstwerke in ihrem «natürlichen» Habitat erfahrbar zu machen, sie sozusagen in freier Natur zu observieren.

Im selben Sommer zeigte Slominski auf der Biennale in Venedig eine wie ein Spielzeug wirkende Windmühle, die – obwohl sie durchaus echt und funktionstüchtig war – ihrer Grösse nach eher in eine Minigolf-Anlage gepasst hätte und das ganze Ambiente ins Lächerliche zog. Bei der Windmühle, einem oft wiederkehrenden Motiv in seinem Werk, klingen viele Momente der nordeuropäischen Kulturlandschaft an, von der idealisierten ländlichen Vergangenheit der Region bis hin zum Kitsch moderner Gartendekoration. In der anspruchsvollen Umgebung des grossen internationalen Ausstellungsraums prangte diese buntbemalte Windmühle mitten im Hauptgang und verwandelte die grosse Halle der Corderie in einen Lunapark oder zumindest einen Minigolfplatz.

Andere Ausstellungskontexte liessen in Slominskis Arbeiten eher ernüchternde, härtere Untertöne mitschwingen. Für eine Installation, die er 1966 im Frankfurter Portikus zeigte, füllte er den Schauraum mit den morschen Flügeln einer alten, in Achim aufgestöberten Windmühle, die, Ausgrabungsobjekten gleich, mit Erde und vertrocknetem Moos überzogen waren. Im Lauf der Ausstellung tauchte Slominski hin und wieder im Museum auf und sägte von den riesigen Holzflügeln Teile ab, mit denen er einen alten Holzofen befeuerte. Er behauptete zwar, nur Brennholz zu machen um den Raum zu heizen –, HEIZEN war der Titel dieser Installation – aber man konnte sich nicht des Gefühls erwehren, dass etwas anderes, Ominöses hereinspielte, das mit der jüngeren deutschen Geschichte zu tun hatte.

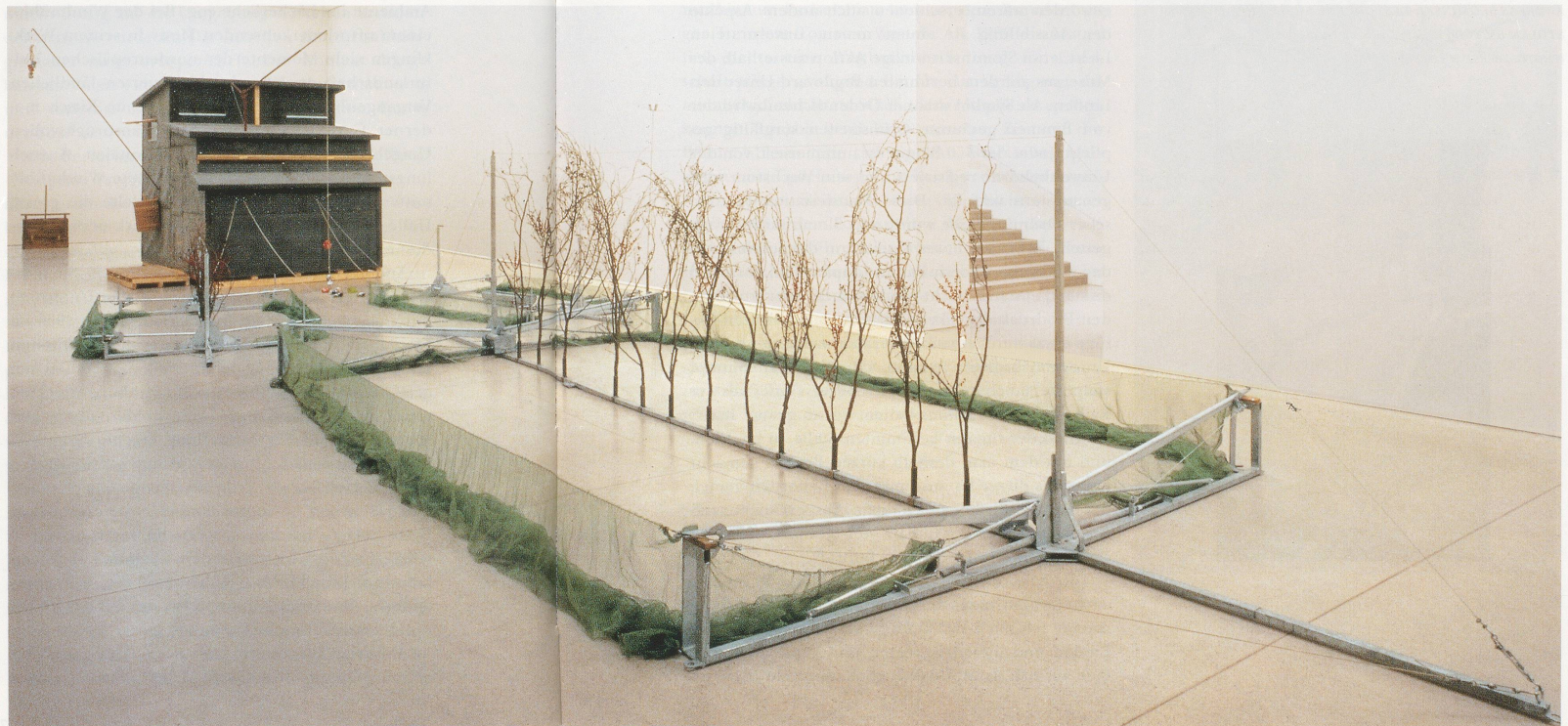
Ähnliches suggerierte die 1996 in der Ausstellung «Nach Weimar» installierte Arbeit, die aus einer

Gruppe von knallbunten Miniaturwindmühlen bestand. Da sie die Grösse von Gartenskulpturen hatten, fielen sie in die Kategorie Dekoration. Einige waren handwerklich perfekt und wiesen realistische architektonische Details auf, während andere sehr viel schematischer und wie aus Legosteinen zusammengesetzt wirkten. Die Titel der Arbeiten ergaben eine Liste der möglichen Funktionen dieser Liliputmühlen: Mit einer liessen sich Fäden aufrollen, mit einer anderen Gips mischen, mit einer dritten Mohn mahlen, einer weiteren Trauben keltern und so weiter. Und, typisch Slominski, eine konnte sogar als Vogelfalle benutzt werden. Obwohl die Absicht eindeutig spielerischer Natur war, vermittelte diese Zuckerbäckerwelt doch das unbehagliche Gefühl, dass man sich hier ganz in der Nähe des ehemaligen Konzentrationslagers Buchenwald befand, das jetzt eine Holocaust-Gedenkstätte ist. Als Slominski die Installation aufbaute, fand er in einer Ecke des Lagers einen Glückspfennig aus dem Jahr 1943, den er zwischen den Windmühlen in einer Glasvitrine ausstellte. Die verwaiste Münze wurde aufgrund ihres Datums zu einem Symbol für den Zweiten Weltkrieg und die Greuel des Todeslagers. Slominski vervollständigte die Installation, indem er die Fenster der Galerie öffnen liess, damit die Bewegung der Mühlenflügel den Wind von Buchenwald dokumentieren konnte. Wie Fallen sollten die Mühlen die wechselnden Winde einfangen und die Windstärke anzeigen. Ein unheimlicher Luftstrom erfüllte den Raum und zwang den Besucher darüber nachzudenken, aus welcher Richtung wohl damals in Weimar der Wind wehte. Die Märchenwelt verwandelte sich in etwas Düsteres, Bedrohliches. Die Windmühlenzwerge mit ihren langsam rotierenden Flügeln wurden zu stummen Zeugen der unsäglichen Verbrechen.¹⁾

Bei der Installation Slominskis in der Deutschen Guggenheim, Berlin, stellte sich seltsamerweise derselbe Effekt ein. Was als ganz einfache Sache (falls es das in Slominskis Welt überhaupt gibt) begonnen hatte, nämlich als aus verschiedenen Elementen zusammengesetzte Vogelfangstation, wurde zu einer überzeugenden Metapher für das Berlin des Kalten Krieges. Die als grosses, vielseitiges Fallenensemble konzipierte Arbeit enthält auch eine zweistöckige,

mit Teerpappe verkleidete Hütte für den Fallensteller, von der aus er die vor ihm ausgebreiteten, mit Scharnieren versehenen Schlagnetze kontrollieren kann. Diese mit falschen Hecken, roten Beeren, Wasserschlächchen oder Körnern bestückten Fangvorrichtungen sind durch lange Leinen mit dem Unterstand verbunden, an denen der Fänger nur zu ziehen braucht, um den Mechanismus auszulösen, sobald sich ein Vogel in einen Teil der Falle vorwagt. Eine Vogelattrappe im oberen Teil des Raums lockt ahnungslose Finken oder Drosseln ins Netz. Und auch auf die kleinen Raubtiere, die allenfalls versuchen könnten die Situation auszunutzen und sich über die gefangenen Vögel herzumachen, warten einige speziell dafür entwickelte, geschickt platzierte Fallen. Alles steht bereit. Ausser Sichtweite, versteckt im Innern seiner Hütte, die Leinen in der Hand, beobachtet der Fallensteller seine Fanganlage durch schmale Sehschlitze. Wir sehen ihn nicht, aber er sieht uns.

Beim Aufstellen seiner Fallen dachte Slominski viel darüber nach, wie oft und ganz ohne sein Zutun der Kontext seine Arbeiten beeinflusst hat. Wir sprachen über seine Weimarer Installation und wie der Glückspennig das Werk auf eine ganz unerwartete Ebene voller Anspielungen verlagert hatte. Zum militärischen Aussehen des Unterstands, der mal einem Panzer, mal einem Bunker glich, bemerkte er, man könnte auch die Wachtürme der Berliner Mauer, die den Ostsektor vom Westen der Stadt getrennt hätten, damit assoziieren. Dass das Museum in der ehemaligen DDR lag und ausserdem ganz in der Nähe des Brandenburger Tors, wo die vier Meter hohe, mit Stacheldraht bestückte Betonmauer die Stadt wie eine Wunde durchschnitten hatte, machte diese Interpretation umso plausibler. Im Zusammenhang mit dem berühmten Todesstreifen der Mauer, einer 161 Kilometer langen, mit 252 Wachtürmen, 136 Bunkern, grellen Scheinwerfern und Schäferhunden gesicherten Grenze, nahmen die Schlagnetze plötzlich bedrohliche Proportionen an. Die Tatsache, dass diese Fallen, die einen ganzen Schwarm von Vögeln mit einem Schlag fangen konnten, die Grösse von Menschenfallen hatten, verstärkte die makabren Analogien.²⁾



ANDREAS SLOMINSKI, VOGELFANGSTATION, 1998-99, Übersicht und Details, Deutsche Guggenheim, Berlin / BIRD TRAPPING COMPOUND, installation views and details. (PHOTO: MATHIAS SCHORMANN, BERLIN)



ANDREAS SLOMINSKI, GESTOHLENE LUFTPUMPE, 1998 /
STOLEN BICYCLE PUMP, Deutsche Guggenheim, Berlin.
(PHOTO: EBERLE & EISFELD, BERLIN)



Nachdem mir diese Entsprechungen bewusst geworden waren, erschienen auch andere Aspekte der Ausstellung in einem neuen, unvermuteten Licht, etwa Slominskis witzige Aktion ausserhalb des Museums auf dem berühmten Boulevard Unter den Linden. Als Symbol urbaner Ordentlichkeit wird der von Bäumen gesäumte Grünstreifen sorgfältig gepflegt. Jeder der 370 Bäume ist nummeriert, von der Umweltbehörde registriert und sein Wachstum wird genauestens verfolgt. Diese Manifestation teutonischer Ordnungsliebe wurde von Slominski in Frage gestellt, indem er etwas abseits von der schnurgeraden Allee einen toten Baumstumpf «pflanzte». Und da stand er dann, leicht zu übersehen, aber trotzdem den Eindruck erweckend, dass in dem urbanen Gefüge etwas durcheinander geraten war, eine optische Unregelmässigkeit. Jemand, der über den Stumpf stolperte, mochte ihn für den Überrest eines aus der Reihe getanzten Baums halten, der es gewagt hatte, nicht an der für ihn bestimmten Stelle zu wachsen, und mit dem man deshalb kurzen Prozess gemacht hatte. Als dieser Baumstumpf den Behörden gemeldet wurde, wurden polizeiliche Absperrungen aufgestellt und der Schauplatz von Slominskis Streich verwandelte sich im Nu zum Tatort.³⁾

Die behördliche Massnahme blieb mir im Gedächtnis und nach der Eröffnung der Ausstellung machte ich mich sachkundig, was es mit Unter den Linden und diesen gehegten und gepflegten Bäumen auf sich hatte. Ursprünglich waren sie 1648 von

dem Grossen Kurfürsten Friedrich Wilhelm gepflanzt worden und säumten einen Reitweg, der von der Stadt zum Grunewald führte. Der Herrscher hatte sein Herz an sie gehängt und drohte damit, dass er jedem, der sie beschädigte, die Hand abhacken liesse.⁴⁾ Als Karl Friedrich Schinkel, der Meisterarchitekt, der im neunzehnten Jahrhundert das Bild der Stadt bestimmte, sein klassizistisches Konzept realisierte, machte er Unter den Linden zu einer der wichtigsten Achsen, an der er Botschaften, Regierungsgebäude, Banken und eine Oper ansiedelte. In einer so prachtvollen Umgebung gediehen natürlich auch die Bäume. Während des Dritten Reichs liess Hitler die Bäume fällen um für seine Militärparaden und Kriegsmanöver mehr Platz zu haben. Jahre später forsteten die Kommunisten dann die Allee Unter den Linden wieder auf, doch nur bis zum Pariser Platz kurz vor dem Brandenburger Tor, dem Tor zum Westen. Als 1989 die Mauer fiel, stellte eine Westberliner Stiftung für Landschaftspflege genügend Bäume zur Verfügung, damit auch dieses letzte Stück wieder bepflanzt werden konnte. Rückblickend kann man am Zustand der Bäume ablesen, wie sich Epochen städtischer Harmonie mit Epochen politischer Unruhe abwechselten. Kannte Slominski diese Geschichte, als er beschloss auf dem Grünstreifen des Boulevards eine Aktion durchzuführen, die Ausstellung auf die Strasse auszudehnen und ahnungslosen Passanten einen auf den ersten Blick harmlosen Streich zu spielen? Ich vermute ja, aber falls ich mich täusche, ist der Kontext wieder einmal der Kunst freudig beige-sprungen und hat einem bereits tiefgründigen Werk zusätzlich Tiefe verliehen und uns neue Umwege zu seinem Verständnis erschlossen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Teile dieses Absatzes stammen aus Nancy Sectors Katalogbeitrag «Von Fallen, Finten und anderen Rätseln», in: *Andreas Slominski*, Deutsche Guggenheim, Berlin 1999, S. 11.

2) Die Berliner Galeristin Barbara Weiss bemerkte, dass die *VOGELFANGSTATION* (1998/99) insofern der Quadriga auf dem Brandenburger Tor ähnelte, als die Konstellation der Netze vor der Hütte an jene der ewig reglos in Zeit und Raum verharrenden Pferde vor dem Triumphwagen erinnerte.

3) Op. cit., S. 13.

4) Diese Informationen stammen aus dem Buch von Andrew Gumbel, *Berlin*, Gadogan Books, London 1991, S. 57.

ANDREAS SLOMINSKI, BAUMSTUMPF, 1998,
Deutsche Guggenheim, Berlin / TREE STUMP.
(PHOTO: EBERLE & EISFELD, BERLIN)



Mäusedome am Rande

PATRICK FREY

So wie auch bei seiner neuesten, bisher grössten Falle, der VOGELFANGSTATION (1998/99), sind bei Andreas Slominski immer wieder Dinge und Materialien in Verbindung zu sehen, über denen ein Hauch von Natursehnsucht zu schweben scheint, gemischt mit einer Prise handwerklicher, oder jedenfalls ländlich-ökologischer Low-Tech-Nostalgie: grüne Netze, Äste und Zweige, graubraune Altholzbretter, verzinktes Eisenblech, Schnüre.

Natürlich trägt der Schein, das Verhältnis zur Natur und zum Naturnahen ist selbst bei der hyperökologisch anmutenden BIRKHUHNFALLE (1998) mit ihren Strohballen und ihren Röhren aus Weidengeflecht ein rein utilitaristisches: Die ländlichen Materialien und der natürliche Look sind ein Mittel zum Zweck, die Ökologie ist im Grunde fallenstellerische Ökonomie. Denn wenn hier etwas nach Natur aussieht oder riecht, dann geht es um eine spezielle Erscheinungsform des Mimetischen. In Anlehnung an einen Ausdruck aus der Fauna könnte man von Mimikry sprechen, allerdings geht es hier um so etwas wie simulierte Mimikry, um eine doppelte Täuschung also, und dieses doppelte Täuschungsmanöver gehört wesentlich zum Fallenhaften der Konzeption, nicht bloss des Künstlers Slominski, sondern jedes realen Fallenerfinders und Fallen(her-)stellers. Um in der natürlichen Umgebung des zu fangenden Tieres nicht aufzufallen müssen viele der Fallen mit Versatzstücken des Naturhaften hergestellt werden. Beim Erfinden, Konzipieren und Fertigen von Fallen geht jeder Fallensteller bereits mit

Kunst und Künstlichkeit um, mit künstlichen Materialien und Gestaltung – allerdings auf einer für uns scheinbar simplen und armseligen mimetischen Ebene, denn beim realen Fallenstellen müssen nicht Menschen mimetisch getäuscht, geködert und gelockt werden, sondern Tiere mit ziemlich einfachen «Suchbildern». Zum Beispiel schreckhafte Vögel, die vor dem Klappern farbiger Büchsen unter die Zweige von dekorativ aufgereihten künstlichen Bäumchen – und damit unter das zuklappende Netz – flüchten sollen, oder ein Fuchs, der mehr seiner Nase als dem Auge vertraut und dessen vom betörenden Geruch des Köders übertölpelte Schläuheit nicht ausreicht die hochgradige Künstlichkeit der aus Plastikröhren labyrinthisch montierten FUCHSFALLE (1998) und damit das gefährliche Wesen jeder Falle, ihre Falschheit nämlich, und, darin verborgen, die fallenhafte Ausweglosigkeit zu erkennen.

Bei der VOGELFALLE (1996/97) besteht die Tarnung des Vogelfängers, der die Schnürzüge bedienen muss um eine der vier Fallen auszulösen, aus einem kleinen Unterstand aus Draht und Jutesäcken, der sehr schematisch, aber gerade dadurch auch regressiv-rührend, an die Gestalt eines Pferdes erinnert, ein grosses Kinderspielzeug, das komisch ist und brutal, wenn man sich vorzustellen versucht, ob Vögel beim Anblick dieser Maskerade tatsächlich «denken» würden: «O wie ruhig steht da ein hellbraunes Pferd neben dem Wasserschalchen und den köstlichen Sonnenblumenkernen und Hanfsamen...»; und ob diese hungrigen Vogel-Bewusstseine die Schnürzüge einfach gar nicht sehen würden, und auch nicht, dass das Pferd ein viereckiges Jutezelt ohne Beine ist und dass auf dem Pferd

PATRICK FREY ist Kabarettist, Kunstkritiker und Verleger. Er lebt in Zürich.

des Anthropozentrums

geschrieben steht, dass die Kaffeebohnen darin aus Nicaragua stammen. Die Frage wäre dann, ob dies also keineswegs nur eine unbeholfene unfreiwillig komische Pferdedarstellung sein könnte, sondern im Gegenteil ein perfektes Kunst-Pferd, eine absolut perfekte Pferde-Simulation für Kohlmeisen und Grünfinken, so vollendet, dass kein Vogel je auf die Idee käme einfach mal kurz um die Pferde-Attrappe herumzufliegen um die Hohlheit des Pferdeleibes zu bemerken und in sein Inneres zu spähen, das leer ist, bis auf die Schnürzüge und eine leere Mineralwas-serkiste aus blauem Plastik als Sitz für den Fallen-steller.

Bezeichnenderweise gilt das Interesse des Bild-hauers Slominski von Anfang an keineswegs der künstlerisch höchst verlockenden Aura einer im Gebrauch befindlichen Falle. Während er bereits ab 1986 in der Regel keine authentischen Fallen mehr als solche ausstellt, sondern diese sammelt und dann für seine Ausstellungen exakt nachbaut, oder nach

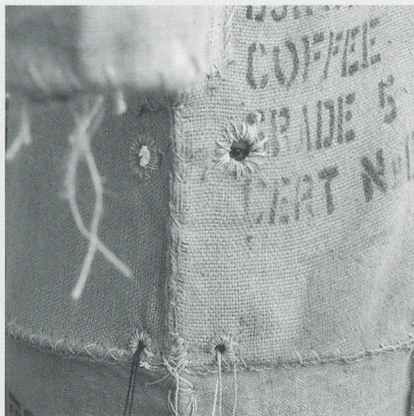


ANDREAS SLOMINSKI, MAUSEFALLE, 1998,
Kunstmuseum Winterthur, ca. 42 x 22 x 50 cm /
MOUSETRAP, ca. 16½ x 8¼ x 19¼".

alten Plänen und Abbildungen rekonstruiert, sind die allerersten seiner Kunst-Fallen von 1984/85 zwar tatsächlich *objets trouvés*, aber auch diese findet er nicht etwa als gebrauchte Fallen im Keller oder im Wald, auratisch aufgeladen vom Drama des Realen, von verzweiferten Befreiungskämpfen, von Blut, Haar, Federn und anderen, im Beuys'schen Sinne «natürlichen» Spuren und Zeichen, sondern als brandneue Fallen auf dem Regal eines Metallwaren-geschäftes.

Beim Transfer in die Räume der Kunst interes-siert ihn allein die radikal verschärfte Funktionalität, und einen Teil dieser gewissermassen existenziellen Funktionalität der Fallen-Objekte bildet eben ihre ganz spezifische, auf Täuschung ausgerichtete Künst-

ANDREAS SLOMINSKI, VOGELHERD, 1996-98,
Ausschnitt: Pferdehütte / FOWLING FLOOR,
detail: horse-shaped shelter.
(PHOTO: ALEXANDER TROEHLE, ZÜRICH)





Andreas Slominski

lichkeit. Darin liegt die Virtuosität und die Brisanz des Slominskischen Konzeptes: erkannt zu haben, dass hier, auf einer ebenso paradigmatischen wie fatalen Schnittstelle zwischen Technik und Natur beziehungsweise zwischen Mensch und Tier, eine Klasse von Gegenständen zu finden ist, die bereits vor jedem Zugriff eines Objektkünstlers nicht etwa nur eine kunsthandwerklich reizvolle – diese soll hier nicht interessieren –, sondern eine spezifisch künstlerische Qualität aufweisen.

Mit mimetischen oder apparatischen Mitteln treiben Fallen ein Spiel mit Tricks und Täuschung, dessen mögliche zeichenhafte oder skulpturale Schönheit vom Wesentlichen – der gefährlichen Wahrheit – nie getrennt in Erscheinung tritt, sei es, indem die gestalthafte oder prozessuale Schönheit einer Falle die Gefahr unmittelbar offenbart, oder dass sie das Wesentliche in ihrem Innersten verbirgt, dort, wo der Köder gelegt wird.

Die WÜHLMAUSFALLE (1984/85), eine graziöse Figurine, ist die Gestalt gewordene Mäusephobie, die Schreckhaftigkeit selbst auf vier wie hysterisch gespreizten Beinen aus Stahldraht, die beim Zugschnappen elegant und effizient, begleitet von einem hässlichen metallischen Klang, die zarten Nackenwirbel der Mäusekörperchen zertrümmern werden.

Skulptural oder gleichsam architektonisch von grossem Reiz ist auch die FALLE von 1984/85, eine auf flachem achteckigem Holzsockel errichtete freitragende Kuppel aus Eisendraht, deren – seitlich und im Scheitelpunkt des Kuppelbaus – ästhetisch perfekt angebrachte Eingänge natürlich keine Mauselöcher, sondern in Wahrheit fiese Drahttrichter sind, durch die es kein Entkommen aus dem Mäusedom mehr gibt.

Im Hintergrund: ANDREAS SLOMINSKI, VOGELHERD, 1996–98 (Ausschnitt: Pferdehütte), Jute, Metall, Kunststoff, Netz, Karton, Schnur, Tränken, Köder, 165 x 965 x 239 cm. Vorne: HUNDEFALLE, 1998, Holz, Metall, Draht, Kunststoff, Köder, 174 x 402 x 167 cm, Ausstellung Kunsthalle Zürich /

In the background: FOWLING FLOOR (detail: horse-shaped shelter), burlap, metal, plastic, net, cardboard, string, water bowls, bait, 65 x 380 x 94". In front: DOG TRAP, wood, metal, wire, plastic, bait, 68½ x 158¼ x 65¾". (PHOTO: ALEXANDER TROEHLER)

Sieht die Hausmaus die unnatürlich zentralsymmetrische Gestalt der kleinen Drahtkuppel oder die sich ungewohnt verengende Perspektive der Eingangstrichter? Wird die Wühlmaus an dem grauen Metallding, das eines Tages unmittelbar vor ihrem Mauseloch steht, die anorektische Grazie der Überspanntheit, die ästhetische Immanenz schreckhaft-hysterischen Zuschnappens bemerken? Oder sogar eine Art von Gefallen daran finden und vor lauter Gefallen die Falle nicht mehr sehen?

Das sind zwar etwas merkwürdige, aber keineswegs unsinnige Fragen, denn genau hier liegt das Paradoxe und Faszinierende am fallenstellerischen Dispositiv: Fallen sind zwar so etwas wie früheste Ingenieurskunst, doch weder der technische Erfindungsreichtum noch die wirkungsästhetischen Manipulationen scheinen wirklich auf Menschen oder gar auf die kleine Zielgruppe der Kunstkonumenten und -konsumentinnen ausgerichtet zu sein. In dieser Hinsicht sind die Gestaltungskriterien einer Falle auch nicht mit den künstlerischen (Neben-)Absichten zum Beispiel beim Bau einer Brücke zu vergleichen. Die dekorative Grazie der «falschen» Bäumchen bei der VOGELFANGSTATION (1998/99) ist ganz und gar nicht dasselbe wie zum Beispiel die dekorativen allegorischen Gravuren von Blättern und Ranken auf dem Schaft eines Jagdgewehrs.

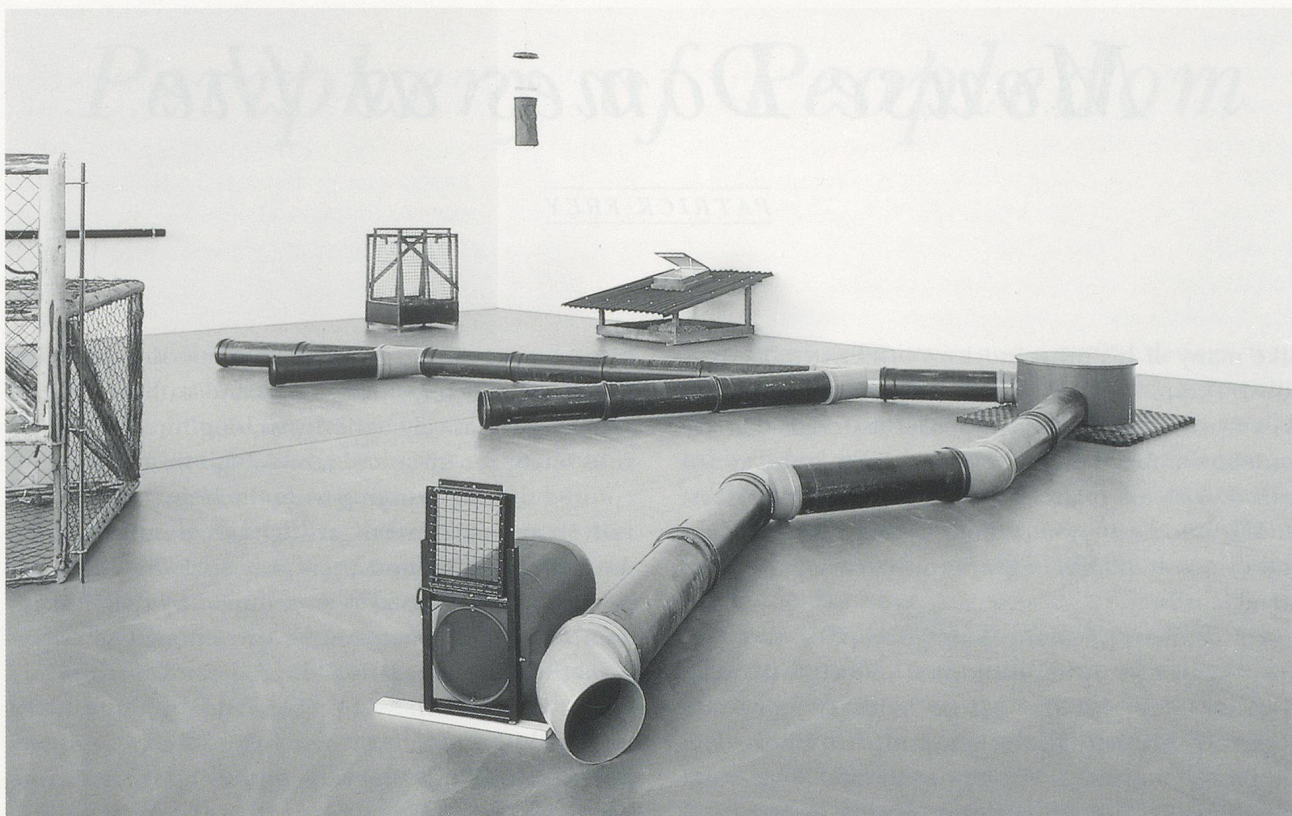
Auch wenn wir mit anthropozentrischer Arroganz im Innersten immer noch überzeugt sind, dass Tiere kein Wissen um den eigenen Tod und deshalb auch kein Bewusstsein von Kunst haben können, findet im Laufe der Betrachtung der für die Kunst rekonstruierten und funktionierenden «Fallen» von Andreas Slominski eine Offenbarung statt: Alles, was an diesen Dingen künstlerischen Charakter hat, geht uns ursprünglich und eigentlich gar nichts an. Alles Wesentliche an Fallen ist für ihr jeweiliges Beutetier gemacht, insgesamt und in jedem Detail, die anderen Kriterien ihrer Beschaffenheit sind sekundär.

Und so stehen wir beim Anblick der Slominski-Fallen irgendwann im Laufe der Betrachtung plötzlich vor seltsamen, uns sehr fremden Gegenständen, und zwar fremd in künstlerischer Hinsicht. Das wirklich Fremde und Seltsame an ihnen ist ihre immer gespannte, immer gefährlich einladende Schönheit, die nicht wirklich für unser synästhetisches Erfah-

rungssystem bestimmt zu sein scheint, sondern auf die sensorischen Kriterien von Ratten, Birkhühnern oder roten Wegschnecken (und deren Überlistung) hin konzipiert wurde.

Im Grunde ist es, als stünden wir rituellen Gegenständen, Vorrichtungen oder Installationen eines Stammes gegenüber, von dem uns nicht nur diese Rituale und überhaupt das gesamte Glaubens- und Sinnsystem, sondern nahezu alles fremd und unbekannt wäre, was über Morphologie, Anatomie und etwas Verhalten hinausginge. Vom synästhetischen Erfahrungssystem einer roten häuschenlosen Wegschnecke haben wir absolut keine Ahnung, geschweige denn von ihrem ästhetischen Bewusstsein. Wir kennen zwar ein paar Bilder kopulierender Schnecken und in sensomotorischer Hinsicht wissen wir, dass sie sich auf einer selbstproduzierten Schleimspur fortbewegen. Was sie bei all dem empfinden, wissen wir nicht. Das In-der-Welt-Sein einer roten Wegschnecke ist uns ein vollkommenes Rätsel.

Die FANGGRINNE FÜR SCHNECKEN (1998), die Slominski im selben Jahr in der Kunsthalle Zürich installierte, ist auf den ersten Blick eine flache minimalistische Skulptur. Ein vollkommen unauffällig in die Raumecke platziertes, längsrechteckiges Boden-Wand-Stück, aus grünlichen, diskret auf Nauman verweisenden Fiberglasprofilen, die als flache Rampe zu einer Längsrinne hinaufführen. Auf der Rampe ist das Fiberglas stark gekörnt, innen in der Rinne spiegelglatt. Auf der Rampe sollen die roten Wegschnecken vermutlich gut vorankommen um dann in der Rinne, in der sich wahrscheinlich das Regenwasser sammeln wird, die Kontrolle über ihre Schleimspur zu verlieren und derart zu enden. Oder wird die dreissig Zentimeter weite Reise über die rauh gekörnte Rampe vielleicht zur Tortur, unternommen nur wegen des Dufts von Wasser in der lockenden Rinne, eine Foltertour, die nur von ganz wenigen der roten Wegschnecken überhaupt überstanden werden wird, jenen Glücklichen, die dann zur Belohnung ihre letzten Minuten auf der wohl-tuend glatten, feuchten Oberfläche verbringen dürfen, wobei sie die tief im Glanz lauernde Gefährlichkeit erst erkennen werden, wenn es bereits zu spät sein wird? So, wie es für den menschlichen Betrachter an dieser Stelle der Betrachtung längst zu spät ist,



sich verflüchtigende Begrifflichkeiten wie «minimalistisch» oder «auf Nauman verweisend» wieder dingfest und sinnvoll zu machen, was je nach (Kunst-)Psyche oder bildungskapitalistischem Wertesystem des Betrachters zu verstörender Irritation oder grosser Erleichterung führen kann.

Die im reinen Funktionieren versteckte Schönheit von Slominskis Fallen-Skulpturen entfaltet sich erst so richtig beim Erkennen der Komplikation, mit der die reine Funktionalität erst wirklich formbildend, beziehungsweise signifikant wird. Und weil die Wege der Komplikation uns so fremd und geheimnisvoll erscheinen, ist da zugleich so etwas wie eine genuine Art-Brut-Qualität zu finden, etwas Primäres, frei von Naivität, voll Bewusstheit und mitten im Zentrum der Gegenwartskunst.

In den grossen Komplikationen von Slominskis «Fallen» finden wir also einen ganz neuen und

ANDREAS SLOMINSKI, FUCHSFALLE, 1998, Kunststoff, Metall, Spreu, Lockstoff, Köder, Installation in der Kunsthalle Zürich, 71 x 874 x 662 cm (im Vordergrund) / FOX TRAP, plastic, metal, straw, scent lure, bait, 28 x 344 x 260 $\frac{7}{8}$ " (in front).

genuinen Ausdruck jener vom künstlerischen Autoren-Subjekt befreiten Gelassenheit, jener bewusst inszenierten, vollkommenen Absichtslosigkeit, von der die Autoren der modernen Kunst immer wieder träumten und an der sie sich müde vom Ichsein, erschöpft vom autoritären Selbst immer wieder versuchen. Es malt. Oder: Höhere Wesen befahlen. Bei Slominski, dessen Arbeiten uns enthüllen, auf welch hochkomplizierte und zugleich skandalös einfache Art ein Werk mit seinem Adressaten in Bezug gesetzt werden kann, liegt die Brisanz der künstlerischen Absichtslosigkeit in der klaren Absicht des Fallensellers.

Mouse Domes at the

PATRICK FREY

Like many of his other works, *VOGELFANGSTATION* (Bird Trapping Station, 1998/99), Andreas Slominski's most recent, largest trap, uses materials that are somehow imbued with a longing for nature mixed with a dash of craft-daft nostalgia, or at the least rural, ecological low-tech kind: green nets, branches and twigs, old planks of gray-brown wood, galvanized metal, cords.

Of course appearances are deceptive. Even in the apparently hyper-ecological *BIRKHUHNFALLE* (Grouse Trap, 1998), with its bales of straw and wicker-work tubes, the relationship to nature and all things natural is purely utilitarian: The rural materials and the natural look are the means to an end. The trappings of ecology are no more than economy. For whenever anything here reeks of nature, as it were, we are in fact dealing with a special kind of mimesis. To use a term from the animal kingdom one might even describe it as mimicry, albeit a kind of simulated mimicry, that is to say a double deception—and this double deception manoeuvre is at the heart of the trap-like quality of the overall concept, not only as conceived by the artist Slominski but also by the real-life deviser, maker, and setter of the trap. To avoid attracting the attention of the prey in its natural surroundings, traps often have to be disguised with natural-looking props. Any trapper inventing, designing, and constructing a trap is already using art and artifice, artificial materials and structures—even if only on a seemingly simple, meagre mimetic level, for real

traps are not intended as a mimetic deception to fool human beings, but to bait and to lure animals with their relatively basic "searching images." Timorous birds, for instance, take refuge from clattering colored tin-cans hanging from the branches of decoratively arranged, small, artificial trees only to find a net closing in around them; the fox who trusts his nose more than his eyes and, duped by the alluring scent of the bait, may not be wily enough to recognize the extreme artificiality of the labyrinthine, plastic-tube *FUCHSFALLE* (Fox Trap, 1998) and by implication the underlying danger of every trap, its falseness and the inherent impossibility of escape from ensnarement.

In *VOGELFALLE* (Bird Trap, 1996/97), the bird-catcher who has to operate the cords in order to spring one of the four traps is disguised in a small shelter of wire and burlap bags, which is reminiscent—schematically but thus all the more regressively touchingly—of the shape of a horse, a big children's toy which is funny and brutal if you try to imagine whether the bird, seeing this masquerade, would really "think," "Oh how peacefully that light brown horse is standing next to the water dish and the delicious sunflower seeds and hemp seeds...", and whether the hungry bird-minds would simply fail to see the cords, and also fail to see that the horse is a four-cornered burlap tent without legs and that there is writing on it saying that it contains coffee beans from Nicaragua. The question would then be whether this is not just some unwittingly amusing, clumsy image of a horse but in fact a perfect art-horse, an absolutely perfect horse-simulation for great tits and green finches, so superb that no bird

PATRICK FREY is a performer, critic, and publisher who lives in Zurich.

Periphery of Peopledom

would ever dream of quickly flying once round it and perhaps spot the hollowness of its horse-body and maybe peer into its insides which are empty apart from the cords and a blue plastic, upturned mineral-water crate for the trapper to sit on.

Interestingly enough, right from the outset Slominski the sculptor was not drawn by the—artistically extremely enticing—aura of a trap in use. While he has generally not exhibited genuine traps as such since 1986—instead he collects traps and then makes exact copies of them for his exhibitions, or reconstructs them according to old plans and pictures—his very first art-traps from 1984/85 were indeed *objets trouvés*, but even these he did not find as used traps in the cellar or in the woods, auratically charged with the drama of reality, redolent of desperate struggles to escape, with “natural” Beuysian traces and signs, with blood, fur, feathers and the like: on the contrary he bought them brand-new off the shelf at the hardware store.

His interest in transposing them into the realms of art is solely the resultant radical intensification of their functionality, and part of this, in some senses existential, functionality of the trap-objects derives from their very specific artifice focusing entirely on deception. This is what lends Slominski's concept its virtuosity and explosive energy: to have recognized that here on the interface between technology and Nature, or between humans and animals—an interface that is as paradigmatic as it is fatal—is a class of objects which, even before any intervention by the object-artist, are not only of interest on a structural, craft level—for that is not the issue here—but which display a specific artistic quality of their own.

By means of mimesis and practical devices, traps play a game with tricks and trickery, with a potential symbolic or sculptural beauty that is always inextricably linked with their very essence—the dangerous truth—whether it be that the gestalt-like or functioning beauty of a trap openly reveals the danger or whether its essence remains hidden deep inside where the bait is set.

The WÜHLMAUSFALLE (Vole Trap, 1984/85), a graceful figurine, is the reification of rodentophobia, a realization of terror on four so-to-speak hysterically extended steel legs which snap together with an ugly metallic clang as they elegantly and efficiently pulverize the tiny creature's cervical vertebra. Another work with considerable sculptural or even architectural appeal is the FALLE (Trap, 1984/85): a self-supporting dome of wire mesh on a flat, octagonal wooden plinth. Of course the aesthetically perfect entrances at the side and at the apex of the dome are not mouse holes but mean wire cones which preclude any hope of escape from the mouse dome.

Does the house mouse see the unnaturally symmetrical shape of the little wire dome or the unusually narrowing perspective of the entrance cones? When the vole sees the gray metal thing directly in front of its hole one day, will it notice its overly taut, anorexic grace, the aesthetic immanence of terror-struck, hysterical snapping shut? Or maybe take a kind of delight in it and for sheer delight not properly see what it has alighted on?

Somewhat odd but by no means meaningless questions, for herein lies the paradoxical nature and fascination of traps and trap-like structures: In a way

traps are one of the earliest forms of engineering, yet neither the wealth of technological invention here nor the visually aesthetic manipulations carried out on these traps seem really to be directed towards human beings nor even towards their own small target group of art consumers. In this sense the design criteria of a trap cannot be compared with the artistic (side) effects and intentions involved, for instance, in the construction of a bridge. The decorative grace of the "fake" trees in *VOGELFANG-STATION* (1998/99) is absolutely not the same as, for instance, the decorative, allegorical engraving of leaves and tendrils on the stock of a huntsman's rifle.

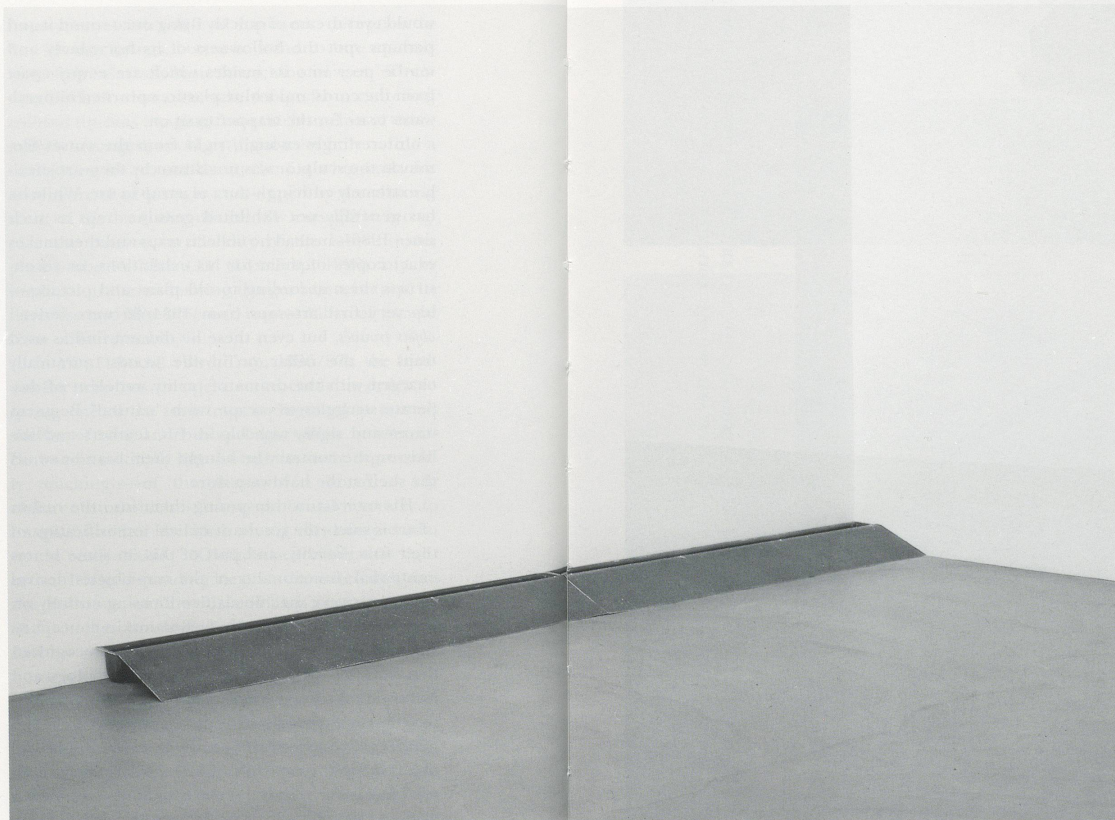
Even if, in our anthropocentric arrogance, we are still convinced in our hearts that animals have no awareness of their own death and can thus also have no awareness of art, when we observe Andreas Slominski's traps—reconstructed and functioning for the sake of art—one thing is revealed to us: Everything artistic about these things originally had nothing to do with us. Everything that matters about the traps is made for the intended prey, from the overall concept down to each last detail. Any other features of their construction are secondary.

And so as we gaze at the Slominski traps, at some point we suddenly see that they are indeed peculiar, very strange objects—strange, that is to say, from an artistic point of view. The really strange, peculiar thing about them is their ever taut, ever perilously enticing beauty which does not really seem to be geared towards our synaesthetic sensibilities but towards the sensory capacities of rats, grouse, or orange slugs (and how to outwit these).

Basically it is as though we were faced with ritual objects, devices and installations belonging to a tribe whose rituals and whose entire sensory and belief systems—in fact practically everything—were foreign and unknown to us, everything, that is, that went beyond morphology, anatomy, and some aspects of behavior. We have not the faintest idea of the synaesthetic sensibilities of a naked orange slug, not to mention its aesthetic awareness. It is true we have seen pictures of copulating slugs and in sensory-motor terms we know that they propel themselves forwards on a trail of mucous that they themselves produce. What they feel about all this is unknown

to us. The being-in-the-world of an orange slug is a complete mystery to us.

At first sight the *FANGRINNE FÜR SCHNECKEN* (Ditch to Trap Slugs, 1998) is a flat Minimalist sculpture: a rectangular wall and floor piece placed inconspicuously in the corner of the room with greenish sections of fiberglass (discreetly reminiscent of Nauman) sloping up to a long ditch. The fiberglass on the ramp is roughly grained while inside the ditch it is slippery smooth. Presumably the slugs would make



good progress up the ramp only to lose control over their own mucous trail in the ditch—where rain-water would no doubt collect—and thus they would die. Or would the twelve-inch journey up the rough, grainy ramp perhaps be sheer torture which the slug only submits itself to because of the scent of the water in the alluring ditch, a tortuous undertaking which only a very few of the slugs would survive at all, those fortunate few who would be rewarded by being able to spend their last minutes on the soothingly

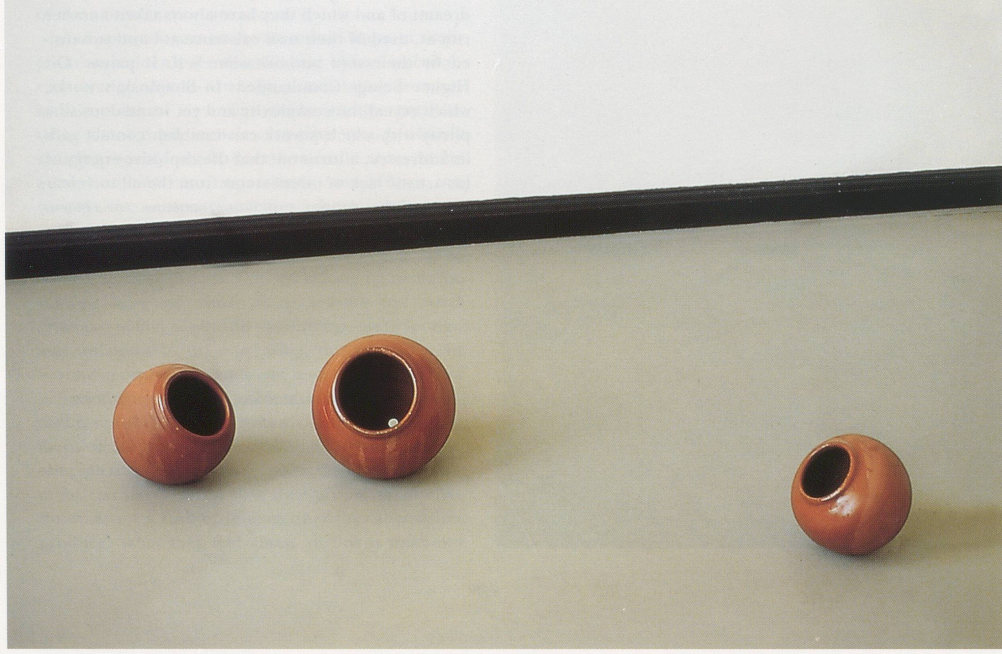
smooth, damp surface only to notice too late the danger lurking in its gleaming depths? In just the same way that at this point it is far too late for the human observer to cling to and try to make sense of fleeting notions like "Minimalist" or "reminiscent of Nauman," which—depending on the individual viewer's (art-)psyche and cultural capital value-system—could induce baffling discomfort or considerable relief.

The beauty lurking in the pure functionality of Slominski's traps only becomes fully evident as the viewer recognizes the complexity of the way in which pure functionalism truly determines the form and is significant as such. And because the ways of this complexity seem to us so strange and mysterious, the work takes on a genuine *art brut* quality, something basic yet not naive, self-aware and right at the center of contemporary art.

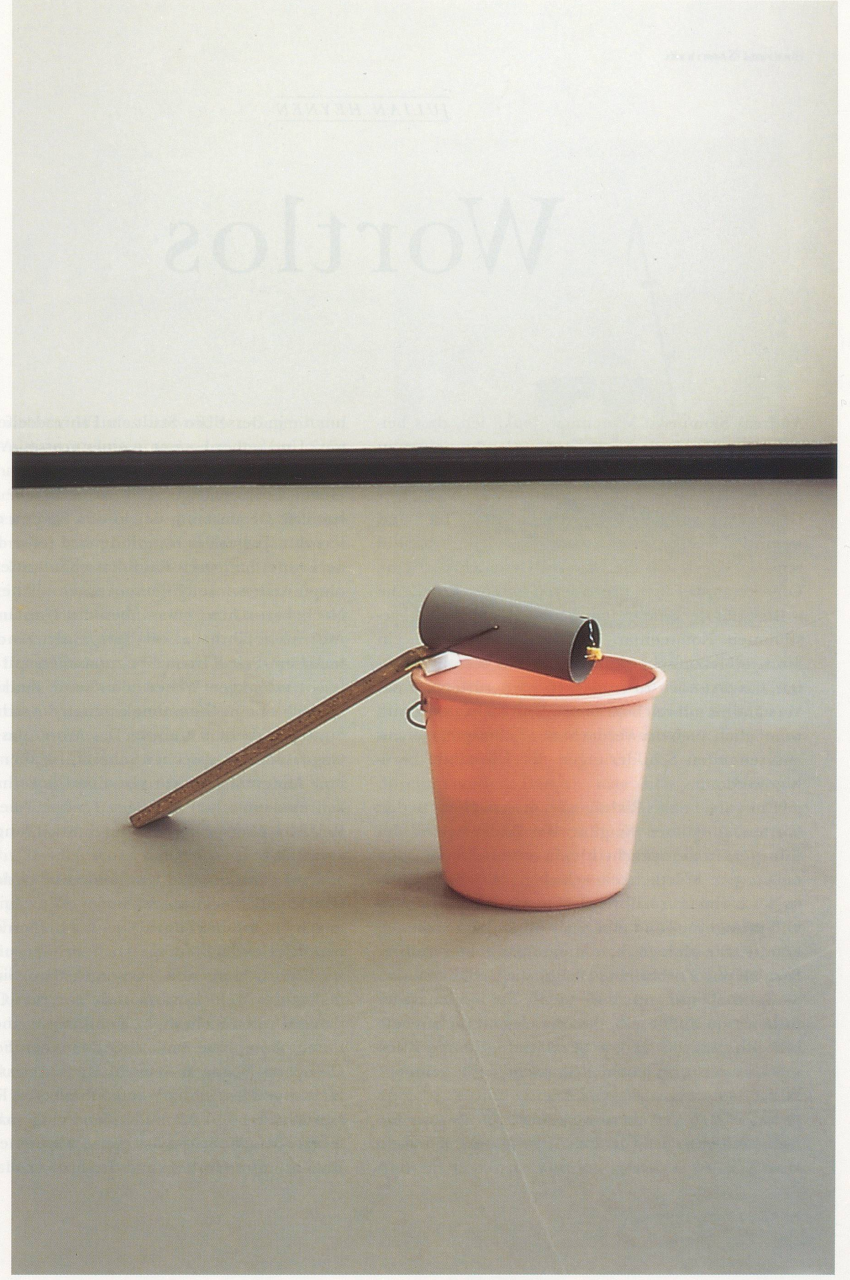
Thus in the huge complexity of Slominski's traps we find a completely new and genuine expression of that ease untrammelled by artistic author-subject relationships, that consciously staged, total lack of intention which the artists of Modernity have always dreamt of and which they have always taken another run at, tired of their own existence-as-I and exhausted by their own authoritarian Self. It paints. Or: Higher Beings Commanded. In Slominski's works, which reveal the complexity and yet scandalous simplicity with which a work can establish contact with its addressee, it turns out that the explosive energy of his artistic lack of intent stems from the all too clear intent of the trapper.

(Translation: Fiona Elliott)

ANDREAS SLOMINSKI, *FANGRINNE FÜR SCHNECKEN*, 1998,
Kunststoff, Metall, 10,5 x 411 x 40 cm /
DITCH TO TRAP SLUGS, plastic, metal, 4 1/8 x 161 3/4 x 15 3/4".
(PHOTO: ALEXANDER TROEHLER, ZÜRICH)



ANDREAS SLOMINSKI, WÜRGEFALLE FÜR KLEINRAUBZUG, 1992 (links oben), WOLFSFALLEN, 1993 (unten), und MÄUSEMASSENFANG, 1990 (rechte Seite);
 alle Kunsthalle Hamburg / TRAP TO THROTTLE SMALL VERMIN, 1992 (top), WOLF TRAPS, 1993 (bottom), and MASS MOUSETRAP, 1990 (right-hand page).



Wortlos

Andreas Slominski: Manchmal denke ich, dass bei nahe jedes Wort über seine Arbeiten schon eines zu viel sein könnte. Und doch verfällt man immer wieder ins Berichten und ins Erzählen. Wenn der Gegenstand vor einem so wörtlich ist wie hier und wenn der Künstler fast ostentativ zur Seite tritt und schweigt, weckt das die Lust auf Geschichten. Seine Objekte und Taten provozieren offensichtlich die wortgewandte Beschreibung und den poetisch gestimmten Kommentar. Wo die Arbeiten wie ein kunstvoll-lakonischer Rückzug auf ein Terrain anmuten, das erst noch zu entdecken wäre, rüstet sich das Verständnis mit reichem Gerät. Und nicht zuletzt will womöglich auch der Verdacht der Eulenspiegelei mit ausgreifenden Schilderungen der Umstände beruhigt werden.

Es ist auch etwas Richtiges an diesem Hang zu den Worten, an dieser Neigung die Bilder-Gesten des Künstlers in die Sprache hinein auszudehnen. Denn neben der Wörtlichkeit schwingt in jeder Arbeit zugleich eine nur halb verdeckte Ausdruckskraft, die als Sprungbrett über den Sachverhalt hinaus dienen könnte. Die kleinen Staubtuchstapel haben in ihrer Sorgfalt und Frische eine Dichte, die Gedanken über Skulptur ebenso anregt wie fragile Emotionen. Oder sollte es ein Zufall sein, dass die elegant-melancholische Biegung des Halses der Giraffe, die die Briefmarke anleckt, an jene der Strassenleuchte erinnert,

JULIAN HEYNEN ist stellvertretender Direktor der Krefelder Museen Haus Lange, Haus Esters und Kaiser Wilhelm Museum. Er lebt in Krefeld.

um die in derselben Stadt ein Fahrradreifen geraten war? Und woher kommt in einer grossen Ausstellung mit Fallen die plötzliche Gewissheit sich mitten in einem Landschaftsgemälde zu befinden? Noch der banalste Gegenstand, der in den Szenen des Künstlers zum Träger der Handlung wird (etwa der hölzerne Eisstiel im leeren Kaufhausschaufenster), spricht ohne weiteres solch eine vernehmliche Sprache. Noch bevor man etwas über die Umstände seines Auftritts erfährt, hat er schon einen Eindruck hinterlassen. Seine Form hat zusammen mit dem vielleicht nur vagen Wissen über seine Funktion beim Betrachter eine Stimmung erzeugt, die sich zu einem Sinn vorarbeiten könnte. Das Wort, das aus dem Gegenstand zu sprechen scheint, ist aber eben nur eine Andeutung; es ist zu kurz und zu verhalten oder zu fremd um schon als Rede zu gelten. Aber es ist ein Reiz, der überspringt, um durch Erzählung das Wort zum Stück zu ergänzen.

Und dann erst die Umstände hinter den Gegenständen! Bisweilen enthüllt der Künstler sie selbst durch Photos und Filme. Aber auch wenn er es nicht tut, die Geschichten sprechen sich herum – dafür wird er schon irgendwie gesorgt haben. Sind sie einmal in der Welt, kann man sie von den Gegenständen natürlich nicht mehr trennen; sie sind Teil von ihnen. Ja, einmal hat er sie – in der Form eines Gerüchts – sogar in den Mittelpunkt gestellt, als es hiess, irgendwo in der Wand eines leeren Raumes sei (unsichtbar) eine Menschenhand eingemauert. Sollte man also vielleicht das ganze Augenmerk auf die Berichte vom Hintergrund dessen, was man vor Ort

vorfindet, richten? Wäre es sinnvoll, den Gegenstand nur zum Anlass zu nehmen und seine Bedeutung in der Prägnanz oder auch der Rätselhaftigkeit der Geschichte aufgehen zu lassen? Hätte der Künstler seine Fallen dann womöglich gar nicht im Sichtbaren, sondern im Vorstellungsraum der Erzählungen über sein Tun aufgestellt? Das wäre immerhin eine Möglichkeit. Er würde so recht gut in seine Zeit passen, indem er nur die Ausgangspunkte setzt, von denen aus sich als eigentliche Arbeit ein mehr oder weniger offener Diskurs oder eine Kette von Aktionen entwickelt. Die Berichte und Geschichten würden dann die Gegenstände nicht überwuchern oder verdrängen, sondern sozusagen erst rechtfertigen.

Oder ist es ganz anders? Vielleicht sind die Erzählungen und Spekulationen nur das Murmeln und Tuscheln, das in der Umgebung entsteht, wenn sich die Sache selbst dermassen auf das Notwendigste zurückzieht. Das Rauschen der Worte wäre dann der Versuch den Schrecken zu besänftigen, den die Sprachlosigkeit der Arbeiten auslöst. Dieses Fehlen von Sprache hat etwas mit der Plötzlichkeit zu tun, mit der sich einem die Gegenstände zu erkennen geben. Das Wesentliche geschieht nämlich in jener ersten Sekunde, in der man den Museumsraum betritt und unerwartet das alte, bepäckte Fahrrad sieht. Oder in jenem Bruchteil eines Moments, wenn der unbekannt-unschuldige Gegenstand zu Füßen die Worte Falle und Zuschnappen ins Bewusstsein schickt. Aber etwa auch dann, wenn die unendliche Ruhe des Staubschutts die Teilnahmslosigkeit des Betrachters urplötzlich unterbricht und affektiv



ANDREAS SLOMINSKI, OHNE TITEL, 1996–97, Kinderfahrrad, Flaschenhälse, verschiedene Materialien, 130 x 110 x 50 cm / UNTITLED, children's bicycle, bottle necks, mixed media, 51 1/8 x 43 1/4 x 19 3/4". (PHOTO: ARNO DECLAIR, HAMBURG)

durchschneidet. Danach mag sich eine Untersuchung anschliessen, die Details blosslegt und das Erlebnis so zu sichern sucht. Sie ist nicht falsch und auch nicht unnütz, aber als Nachbearbeitung wird sie immer hinter dem ersten – und womöglich unwiederholbaren – Moment zurückbleiben. Man denke an ein gelungenes Gedicht, wo zwei oder drei Worte so aneinander geraten, dass etwas Unerhörtes, etwas völlig Unbekanntes eintritt, das man dennoch sofort «versteht». Selbst hier, wo das Material die Sprache ist, fehlen in diesen Augenblicken die Worte, ist reine Chemie am Werk. Die Gegenstände und Aktionen des Künstlers kommen von diesseits der Sprache. Es sind reine Bilder, die es gar nicht darauf anlegen, die Sprache zu erreichen. Ihr Moment ist der Augenaufschlag – stumm, aber dicht und klar. Andreas Slominski: wort-los.



ANDREAS SLOMINSKI, OHNE TITEL, 1988,
Stoff, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt,
10 x 20 x 19,5 cm / UNTITLED, fabric,
3 7/8 x 7 7/8 x 7 3/4".

JULIAN HEYNEN

Wordless

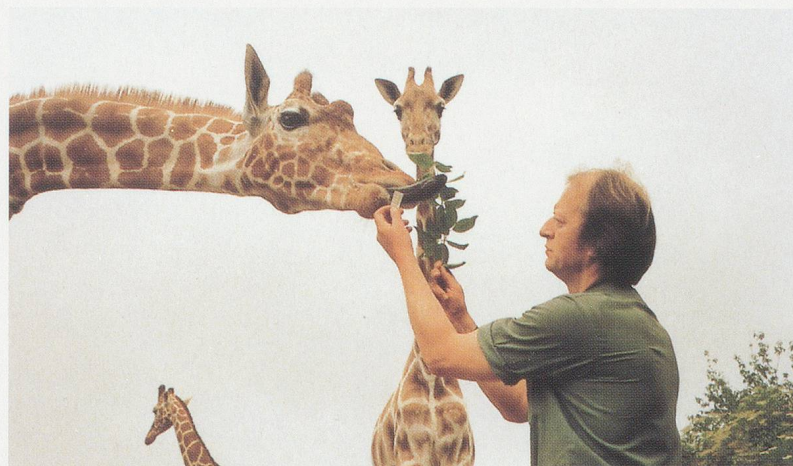
Andreas Slominski: Sometimes I think that practically any word about his work is a word too many. And yet it's hard to resist the temptation to talk about it. When the objects are as literal as these and when the artist fades wordlessly and almost ostentatiously into the woodwork, the desire to tell stories automatically arises. His objects and deeds inevitably provoke eloquent description and poetically attuned commentary. Where the works suggest an artistically laconic retreat to a terrain that has yet to be discovered, the interpreting viewer resorts to an arsenal of elaborate equipment. And in the final analysis, extensive accounts of the circumstances may even serve to allay the suspicion of a certain affinity with Till Eulenspiegel.¹⁾

There is also a certain rightness about this predilection for words, this tendency towards a verbal elaboration of the artist's pictorial gestures, because,

JULIAN HEYNEN is assistant director at the Krefelder Kunstmuseen (Haus Lange, Haus Esters, Kaiser Wilhelm Museum). He lives in Krefeld, Germany.

in addition to being so literal, each of the works makes an imperfectly concealed expressive impact that could serve as a springboard for reflection beyond the givens of these gestures. The little stacks of dust cloths, so fresh and carefully folded, have a density that inspires thoughts as much about fragile emotions as about sculpture. Or is it mere coincidence that the melancholy elegance of the giraffe bending its neck to lick the stamp calls to mind the streetlamp in the same city with a bicycle tire wrapped around it? And in a large exhibition of traps, why are we suddenly so certain that we are in the midst of a landscape painting? Even the most mundane object used as the vehicle of action in the artist's scenes (like the wooden ice-cream stick in the department store window) effortlessly speaks such a distinct language. Even before we learn anything about the circumstances of its appearance, it has already made an impression. Its form possibly combined with only a vague idea of its function is enough to conjure up a mood that could pave the way to meaning. But the word that may seem to emanate

ANDREAS SLOMINSKI, ANFEUCHTEN EINER BRIEFMARKE, 1996, Aktion am 26. Juni 1996 mit Tierpfleger Ferdinand Heinemann, «Skulptur. Projekte Münster 1997» / WETTING A STAMP, action on June 26, 1996 with keeper Ferdinand Heinemann.



from the object is merely an insinuation; it is too short and too understated or odd to count as speech. But it acts as a stimulus to complement it with narrative.

And then there are the circumstances behind the objects! Sometimes the artist discloses them in photographs and films. But even when he doesn't, he sees to it that the stories get around—one way or another. And having leaked out, they instantly become inseparably intertwined with the objects. In one case, Slominski centerstaged the story itself by circulating the rumor that a human hand had been concealed in the wall of an empty room. Should we perhaps focus our attention entirely on the background of the things we encounter on site? Would it make sense to treat the object only as a catalyst, whose meaning takes shape in the striking clarity or enigmatic mystery of the story? And would the artist then have set up his traps in the space of the imagination created by the reports of what he does, rather than in visible space? That would certainly be a possibility. It would be most appropriate, for then he would simply posit points of departure as trajectories for the actual works, which would develop in the form of a more or less open discourse or a chain of actions. Instead of overwhelming or displacing the objects, these stories and accounts would, in fact, be their justification.

Or is it a giraffe of an entirely different color? Perhaps the stories and speculations are simply the mur-

mur and susurrus that ensues when the thing itself yields only what it must and nothing more. The rush of words would then be the attempt to lessen the shock caused by the speechlessness of the works. The lack of language is related to the suddenness with which the works accost us. The essence of the experience lies in those first seconds when we enter the museum space and unexpectedly come upon the old, twisted bicycle. Or in that split second when the familiar and innocent thing at our feet shoots the words "trap" and "snap shut" into our brains. But also when the eternal tranquillity of the pile of dust cloths abruptly cuts into and affectively cuts through our detachment. Later then, we might join in an investigation that exposes details, and thus seek to fix the experience. That is neither wrong nor useless but, as a posterior act, it will never equal the first—and probably irrevocable—moment. Think of a successful poem in which two or three words meet up with each other in a way that is utterly incredible, utterly unheard of—and instantly makes compelling sense. Even here, where the material consists of language, words fail and pure chemistry is at work. The artist's objects and actions come from this side of language. They are pure images that make no claim to achieving speech. Their moment is the wink of an eye—mute, but intense and clear. Andreas Slominski: word-less. (Translation: Catherine Schelbert)

1) Legendary German practical joker, similar to Punch.



ANDREAS SLOMINSKI, SLOMINSKI, 1996, TAT (Theater am Turm), Frankfurt am Main.

BETTINA FUNCKE & JENS HOFFMANN

“SlominSki”

A Conversation

with Boris Groys

Bettina Funcke/Jens Hoffmann: *People going to see “SlominSki” by Andreas Slominski during Phase 2 at the Theater am Turm (TAT) in Frankfurt in 1996 found themselves in the deserted backyard of the theatre with a little flight of steps and a viewing platform, from where the visitor—expecting an artwork—could see industrial tanks lit up on the other side of a fence. The artist himself, all kitted out on this very hot evening with skis and ski-poles, was standing inconspicuously by the platform, half hidden under the branches of a tree. The viewers who had stepped up to the platform in happy anticipation of an art experience gazed all around, and it was only when they went down again that some of them spotted Slominski standing there.*

Is this game with the observer’s gaze an attempt by the artist to distance himself from the ambivalence between the everyday or the profane on one side and art on the other, by ironically drawing attention to this dichotomy?

Boris Groys: You can’t really distance yourself from the ambivalence because you are invoking it at the same time. It’s the same as with a readymade: You put something in a frame—and by association it begins to look like a picture. So this already makes it

clear that we are dealing with a picture. What we see in the frame must be a picture, and this picture is a readymade, a “cutting from reality.”

The question that Slominski is trying to solve is: How do you create a situation beyond an institution in which you can still denote art as such? I would say that the means he chooses are very traditional. The fact is that you don’t need a frame in a museum, you can exhibit anything there. But beyond the museum, Slominski has to signal his presence by putting his signature to the situation. This configuration of frame plus signature or frame plus name is like an “art certificate.”

BF/JH: *But if that’s the case then artists have to work with the museum in mind in order to be really radical—because otherwise they would automatically have to submit to some conventional form.*

BG: Our experience of art collected in museums has trained our gaze to such an extent that we can readily identify very diverse items as artworks, and I am always intrigued by the question: but how? I wouldn’t like to say that working beyond the museum is pointless. It’s not pointless, it’s always an experiment—not an experiment in the sense of deviation and innovation, but in the sense of identity and continuity. It’s an experiment which explores what we can and cannot identify as art in this culture, this epoch, this time, this place.

We are deluding ourselves if we believe that we can always identify art, but don’t know what a pos-

BETTINA FUNCKE is a writer who lives in New York. She is currently editing a book of collected essays and writings of Boris Groys forthcoming in English. JENS HOFFMANN is a curator who lives in Berlin and New York. He was assistant curator at the Solomon R. Guggenheim Museum and coordinated the recent exhibition of Andreas Slominski at the Deutsche Guggenheim, Berlin.



ANDREAS SLOMINSKI, *SLOMINSKI*, 1996, *TAT (Theater am Turm)*, Frankfurt am Main. (PHOTOS: WONGE BERGMANN)

sible deviation looks like. What we really don't know, is what art is supposed to look like. Cultural history also has a part to play in this. It is like the famous question put by Lacan: "What does the woman want?" In exactly the same way, you could also ask: "What does art want of us? What does society want of us?" We don't know. It's not just that we don't know how we should deviate from expectations but we don't even know what those expectations actually look like. That question is itself always open to question. Cultural history is interested primarily in deviations and not in expectations. In order to be revolutionary you first have to find out what the status quo is. The strangest thing about our culture is that we actually don't know. We constantly come up against

the question: What is the norm? What is dictated to us by society? What is expected of us? It's an open question. And so, it seems to me that art which distances itself from the constraints of the museum and works more with expectations—that is to say more with the fulfillment of expectations than with deviations from these expectations—is doing something interesting. It is showing us what is expected of us—which is not something we just instinctively know.

BF/JH: *But I don't have the impression that in his other works Andreas Slominski is particularly trying to match up to expectations. For instance, when he exhibits windmill vanes at Portikus and then comes at irregular intervals to saw them up and burn them, surely he is destroying the very things that could have been put in the archive.*



BG: No, no, because he doesn't completely destroy the work, if it is documented in the form of a narrative. Indeed, in our society art functions more and more as a narrative. It was the same in Antiquity. We've got Classical texts by Plato but we've also got stories—for instance there was the man who used to wander through the streets with his lantern, and the one that lived in a barrel, and the one that masturbated in public. These are stories that are just as much a part of philosophy as the philosophical texts that have come down to us. Artists today are doing just the same: One cut off his ear, another one shot himself in the arm. These are stories which fascinate us as stories and are archetypal too. If you do something so that it will be related as a story then you are

writing yourself into the narrative archive and you become part of the art archive. I don't think there is any deviation involved there.

Modern art began at a time when the norm was laid down extremely clearly by academic painting. In those days it was immediately noticed if anyone departed from the norm. But nowadays it is hard to say what society expects of art. What does art have to look like to meet current norms? Nobody knows, and if nobody knows, then it is extremely difficult to depart from those norms. It's always a balancing act: fulfilling a norm and departing from it at the same time: No artist can completely reflect this.

BF/JH: *But to get back to Andreas Slominski, we were talking about his windmills. I think that the point about expect-*



ANDREAS SLOMINSKI, *SLOMINSKI*, 1996. *Im Publikum /*
In the audience: John Berger. (PHOTO: WONGE BERGMANN)

because when it had been done you would have a beautiful memory and would appreciate Rubens again. It's just the same with the windmill vanes: Burning them means drawing attention to the windmills. As long as a windmill is standing there in the landscape you just don't notice it and simply pass it by. But if it's under threat or if it's actually being burnt then suddenly all our attention is concentrated on this thing, and maybe we think: "How beautiful that windmill used to be when it was still there." You remember it in your mind's eye, in your imagination. And so I have the impression that everything that Andreas Slominski does is pointing to something else. That's its real power. Basically the power to direct another person's attention is absolute power. So the strategy is to manipulate me, to manipulate my gaze, and at the same time to avoid being judged by me. He directs my gaze exactly where he wants and at the same time away from himself. He says: "What I am doing is not important, what is important is the windmill." He wants me to look past him. But when I look past him or his work and see something different, then I am entirely in his hands: He can manipulate me however he likes.

So the point is not what an artist's works show, but how they show it, the artistic devices they use. Any real criticism has to be a criticism of the artistic means, a criticism of the manner in which things are shown—and this criticism has to be the focus of an exhibition of the art under discussion. But if a person wants to show a work and also to focus on the formal side of the work, then there has to be a documentation of this as well. The context has to be described as well as how something was made, as is the case in Slominski's documentations. A space has to be created in which the artist's strategies become clear. And I would like to stress that the new art of manipulation is not some kind of new Realism, but that it takes place on a particular level of reflection about manipulation, about how a person's attention may be redirected.

(Translation: Fiona Elliott)

tations not being fulfilled is rather different. With his windmill vanes, his Action with the golf balls in Krefeld and his bicycle-tire Action in Münster, banal situations are so complicatedly contrived or reconstructed that the ensuing weightiness elevates the everyday into the realm of art, with part of the tension deriving from the fact that in the Action there is always the risk of the desired result not being achieved. The windmill vanes, for example, were transported by truck to Frankfurt from 500 kilometers away in order to be used as firewood to heat Portikus on Sunday mornings—leaving only the windmill stump behind. And countless golf balls had to be hit high over the roof of Haus Esters in Krefeld until one landed precisely on the raised back of a dump truck so that from there it could fly into the gallery through an open window. And the bicycle tire that was placed around a lamp post in Münster was done from below, not above.

BG: Well, the idea of burning windmill vanes reminds me of a comment by Malevich when he said that it would be good to burn all of Rubens's pictures

BETTINA FUNCKE & JENS HOFFMANN

SlominSki

Ein Gespräch mit Boris Groys

Bettina Funcke/Jens Hoffmann: *Bei der Arbeit SlominSki von Andreas Slominski im Rahmen des Projektes Phase 2 am Theater am Turm (TAT) in Frankfurt 1996 fanden die Besucher auf einem verlassenen Hinterhof des Theaters eine kleine Treppe mit einer Aussichtsplattform vor, von der aus der kunsterwartende Betrachter über einen Zaun hinweg auf ein städtisches Niemandsland mit erleuchteten Industrietanks blicken konnte. Der Künstler selbst stand an diesem sehr heissen Sommerabend auf Skiern unscheinbar neben der Treppe, halb verdeckt von den Ästen eines Baumes. Die Menschen, die in vorfreudiger Gewissheit eines Kunsterlebnisses auf die Plattform gestiegen waren, liessen ihren Blick suchend umherschweifen um beim Abstieg Slominski vielleicht doch noch zu entdecken.*

Ist dieses Spiel mit dem Blick des Betrachters ein Versuch sich der Ambivalenz von Alltag beziehungsweise dem Profanen auf der einen und Kunst auf der anderen Seite zu entziehen – indem man diese Zwiespältigkeit selbst ironisch vorführt?

Boris Groys: Man entzieht sich nicht wirklich, denn gleichzeitig macht man diese Ambivalenz doch präsent. Es ist immer noch ein Ready-made-Verfah-

ren: Man macht einen Rahmen – und den Rahmen assoziieren wir mit dem Bild. Damit ist schon gezeigt, dass wir es mit einem Bild zu tun haben. Das, was wir in diesem Rahmen sehen, muss ein Bild sein, und dieses Bild ist ein Ready-made, es ist sozusagen ein Ausschnitt aus der Realität.

Die Frage, die Slominski zu lösen versucht, lautet: Wie stellt man ausserhalb des etablierten Museums eine Situation her, in der man die Kunst dennoch markieren kann? Ich würde sagen, dass die Mittel, die er wählt, sehr traditionell sind. Den Rahmen braucht man im Museum zum Beispiel nicht, man kann dort alles ausstellen. Ausserdem gibt er der Situation durch seine Präsenz schon eine Unterschrift, sein Namen ist unter das Werk gesetzt. Diese Konstruktion aus Rahmen und Unterschrift oder Rahmen und Namen ist sozusagen ein Kunstaussweis. BF/JH: *Aber so gesehen müssen die Künstler auf das Museum hinarbeiten um wirklich radikal arbeiten zu können – denn sonst müssen sie sich automatisch einer konventionellen Form unterwerfen.*

BG: Durch den musealen Blick sind wir so trainiert, dass wir sehr unterschiedliche Dinge immer schon als Kunstwerke erkennen können, und für mich ist es immer interessant zu fragen: Wie denn? Ich würde nicht sagen, dass es überflüssig ist, ausserhalb des Museums zu arbeiten. Es ist nicht überflüssig, es ist immer ein Experiment – ein Experiment nicht im Sinne von Abweichung und Innovation, sondern im Sinne von Identität und Erhaltung. Ein Experiment,

BETTINA FUNCKE ist Publizistin und lebt in New York. Zurzeit arbeitet sie an der Herausgabe eines Bandes mit Essays und Schriften von Boris Groys in englischer Sprache; JENS HOFFMANN ist Kurator und lebt in Berlin und New York. Er war Assistentzkurator am Solomon R. Guggenheim Museum und Koordinator der diesjährigen Slominski-Ausstellung in der Deutschen Guggenheim, Berlin.

das erforscht, was wir in dieser Kultur, in dieser Epoche, zu dieser Zeit, an diesem Ort als Kunst identifizieren können und was nicht.

Es ist eine Illusion zu glauben, dass wir die Identität der Kunst immer kennen und nur nicht wissen, wie eine mögliche Abweichung aussieht. Was wir eigentlich nicht wissen ist, wie die Identität aussieht. Damit spielt auch die Zeitdiagnostik. Es ist wie mit der berühmten Frage von Lacan: «Was will die Frau?» Genauso kann man fragen: Was will die Kunst von uns? Was will die Gesellschaft von uns? Wir wissen es nicht. Wir wissen nicht nur nicht, wie wir von der Erwartung abweichen sollen, sondern wir wissen auch nicht, wie die Erwartungen eigentlich aussehen. Es bleibt immer eine offene Frage. Die ganze zeitdiagnostische Literatur arbeitet eben damit, mit den Abweichungen und nicht mit den Erwartungen. Um revolutionär zu werden muss man zunächst einmal fragen, was die Ordnung ist. Das Merkwürdigste an unserer Kultur ist, dass wir das eigentlich nicht wissen. Die Frage stellt sich immer neu: Was ist die Norm? Was wird uns von unserer Gesellschaft diktiert? Was wird von uns erwartet? Das ist eine offene Frage. Und so meine ich, dass die Kunst, die sich dem musealen Zwang entzieht und mehr mit den Erwartungen, mit der Erfüllung der Erwartung

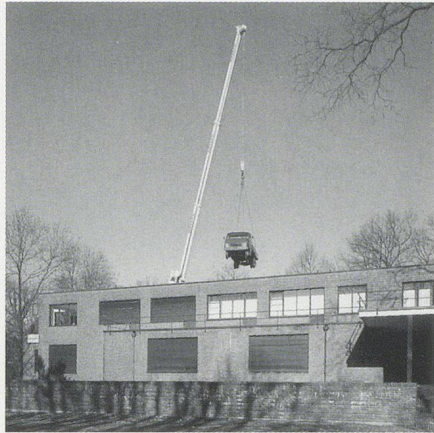
arbeitet als mit der Abweichung von dieser Erwartung, auch eine interessante Arbeit leistet. Überhaupt ist die Kunst, die den Erwartungen entspricht, eine interessante Kunst. Sie zeigt uns, was von uns erwartet wird. Das wissen wir nicht von selbst.

BF/JH: *Ich habe aber nicht den Eindruck, dass Andreas Slominski mit seinen anderen Arbeiten den Erwartungen entspricht. Wenn er beispielsweise Windmühlenflügel in den Portikus stellt und diese dort in unterschiedlichen Abständen zersägt und verbrennt, vernichtet er ja eigentlich das, was hätte archiviert werden können.*

BG: Ach nein, denn er vernichtet es nicht ganz, wenn es in Form einer Erzählung dokumentiert wird. Die Kunst funktioniert in unserer Gesellschaft überhaupt zunehmend als eine Erzählung. Das war auch in der Antike so. Wir haben aus der Antike Texte von Platon, aber wir haben auch Geschichten – zum Beispiel ist einer mit einer Laterne durch die Strassen gegangen, ein anderer hat in der Tonne gelebt, noch ein anderer hat öffentlich masturbiert. Das sind Geschichten, die genauso zur Philosophie gehören wie die überlieferten philosophischen Texte. Die Künstler von heute tun genau dasselbe: Einer hat sich ein Ohr abgeschnitten, ein anderer hat sich den Arm durchschossen. Das sind Geschichten, die als Geschichten faszinieren und archetypisch sind. Wenn

ANDREAS SLOMINSKI, LATERNE MIT REIFEN, 1996. Linkes Bild: Ausheben der Laterne für das Umlegen des Reifens, «Skulptur. Projekte Münster 1997» / LANTERN WITH TIRE. Left: digging up the lantern to place the tire around it.





ANDREAS SLOMINSKI, *GOLFBALL*, 1995, Museum Haus Esters, Krefeld / *GOLF BALL*.

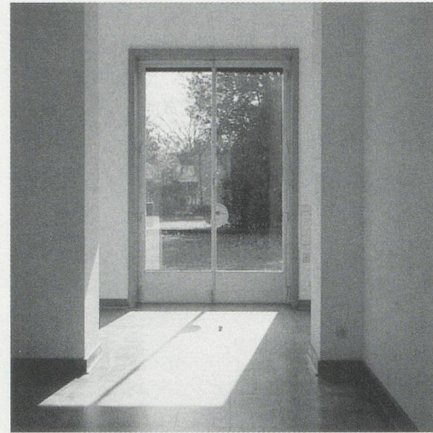
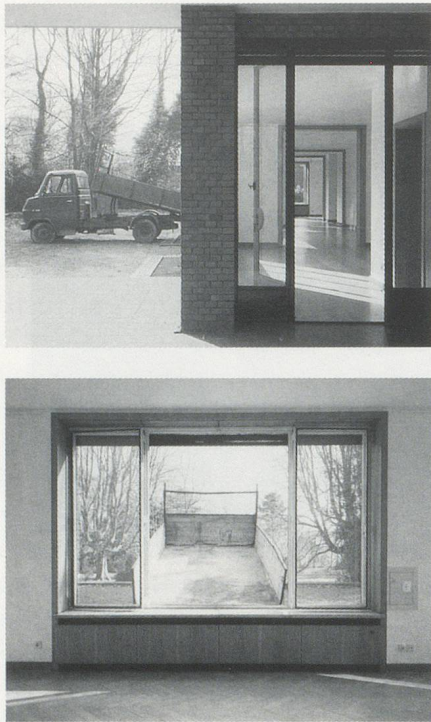
man etwas tut, damit es als Geschichte erzählt wird, dann schreibt man sich auch in das narrative Archiv ein und wird zu einem Teil des Kunstarchivs. Ich glaube nicht, dass dabei eine Abweichung stattfindet.

Die Entwicklung der modernen Kunst begann zu der Zeit, als die Norm durch die Vorgaben der akademischen Malerei sehr klar war. Und damals war auch sehr klar, worin die Abweichung bestand. Sie wurde sofort bemerkt. Aber in unserer Zeit ist es schwer zu sagen, worin die Erwartung besteht, was die Gesellschaft von der Kunst erwartet. Wie muss eine der Norm entsprechende Kunst aussehen? Niemand weiss es und wenn es niemand weiss, dann ist es sehr schwierig von der Norm abzuweichen. Es ist immer eine Balance, eine Normerfüllung und eine Abweichung zugleich, die vom Künstler auch nicht vollständig reflektiert werden kann.

BF/JH: Noch einmal zurück zu Andreas Slominski, denn wir haben ja eben über seine Windmühlenflügel gesprochen. Ich denke, der Punkt, an dem er die Erwartung nicht erfüllt, ist ein anderer. Bei den Windmühlenflügeln, bei seiner Aktion mit dem Golfball in Krefeld und auch bei

seiner Arbeit mit dem Fahrradreifen in Münster werden die banalen Situationen so kompliziert hergeleitet oder rekonstruiert, dass mit dieser Schwere das Alltägliche zur Kunst aufgewertet wird, wobei das Risiko, dass seine Rekonstruktion nicht zum gewünschten Ergebnis führt, Teil der Spannung ist. Die Windmühlenflügel werden beispielsweise 500 km im Lastwagen nach Frankfurt transportiert um dort im Winter als Heizmaterial jeden Sonntagmorgen im Portikus verbrannt zu werden – ausserdem bleibt eine flügellose Windmühle zurück. In Krefeld mussten zahllose Golfbälle über das Haus Esters geschlagen werden, bis ein Ball die schräg gestellte Lastwagenrampe traf und durchs offene Fenster ins Innere des Museums sprang. Und der Fahrradreifen in Münster wurde von unten um die Strassenlaterne gelegt.

BG: Wenn zum Beispiel Windmühlenflügel oder zumindest Stücke davon als Brennholz verheizt werden, dann erinnert mich das an die Bemerkung von Malewitsch, es sei gut, alle Bilder von Rubens zu verbrennen, denn man das getan habe, behalte man eine schöne Erinnerung und nehme Rubens wieder wahr. Genauso ist es mit den Windmühlen-



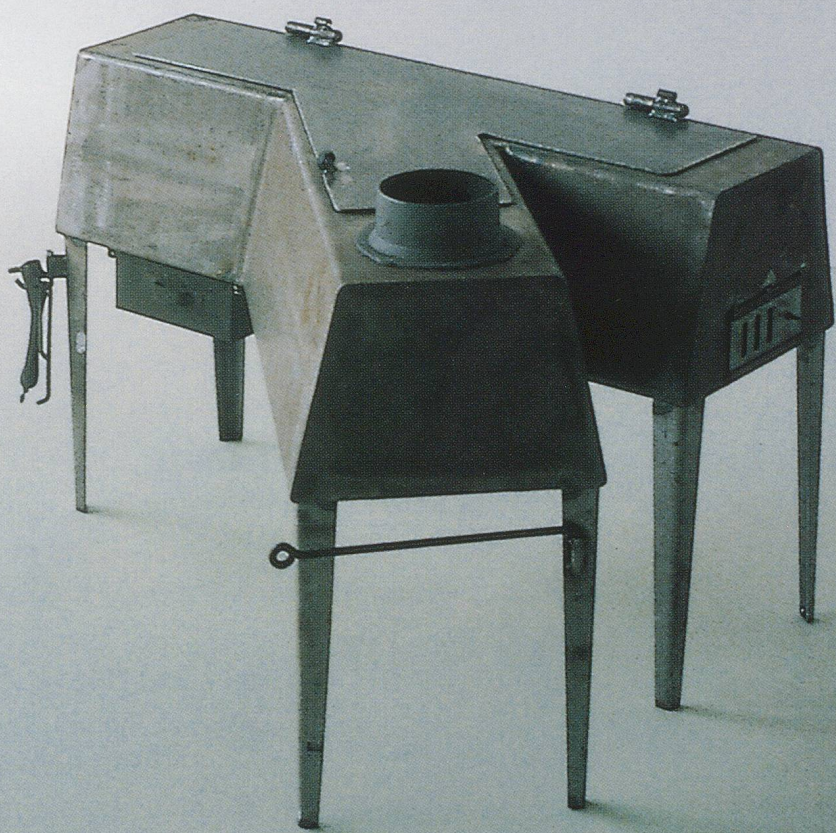
ANDREAS SLOMINSKI, GOLFBALL 1995, Museum Haus Esters, Krefeld / GOLF BALL. (PHOTOS: VOLKER DÖHNE, KREFELD)

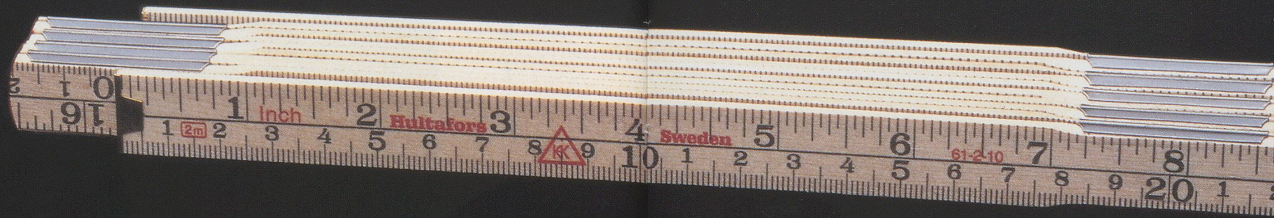
flügeln: Sie zu verbrennen bedeutet auf diese Windmühle aufmerksam zu machen. Wenn die Windmühle einfach in der Landschaft steht, bemerkt man sie gar nicht und geht an ihr vorbei. Wird sie aber bedroht oder werden ihre Flügel wie hier angesägt um die Teile in einem kleinen Ofen langsam zu verfeuern, dann denken wir vielleicht: «Wie schön war diese Windmühle, als sie da noch stand.» Man evokiert ihr Bild in der Erinnerung, in der Imagination. Und so habe ich den Eindruck, dass alles, was Andreas Slominski tut, ein Hinweis auf etwas anderes ist. Darin besteht die eigentliche Macht. Die Macht Aufmerksamkeit zu lenken ist im Grunde die absolute Macht. Die Strategie besteht also darin, mich, meinen Blick zu manipulieren und sich gleichzeitig meinem Urteil zu entziehen. Er lenkt meinen Blick, worauf er will und gleichzeitig von sich selbst ab. Er sagt: «Was ich mache, ist nicht wichtig, wichtig ist die Windmühle.» Er will, dass ich ihn übersehe. Indem ich ihn oder sein Werk aber übersehe und etwas

anderes sehe, bin ich ihm ausgeliefert: Er kann mich manipulieren, wie er will.

Der Punkt ist also nicht, was die Bilder zeigen, sondern wie sie es zeigen, mit welchen Verfahren. Die eigentliche Kritisierbarkeit des Werkes bezieht sich auf das Verfahren, ist eine Kritik der Art und Weise, wie mir die Dinge gezeigt werden – und diese Kritik muss in einer Ausstellung der eben beschriebenen Kunst thematisiert werden. Wenn man aber eine Arbeit zeigen will, um auch die formale Seite des Verfahrens zu thematisieren, muss eine Dokumentation mit einbezogen werden. Man muss zeigen, in welchem Kontext und wie etwas gemacht wurde, was etwa bei Slominski der Fall wäre. Da muss ein Raum aufgebaut werden, in dem die Strategien des Künstlers klar werden. Ich möchte betonen, dass die Kunst der Manipulation kein neuer Realismus ist, sondern auf einer bestimmten Ebene der Reflexion über Manipulation, über die Lenkung der Aufmerksamkeit stattfindet.

ANDREAS SLOMINSKI, OFEN ZUM VERFEUERN VON ASTGABELN, 1997, ca. 62 x 91 x 72 cm / STOVE TO BURN FORKED BRANCHES, ca. 24 $\frac{3}{8}$ x 35 $\frac{7}{8}$ x 28 $\frac{7}{16}$ ".





Edition for Parkett ANDREAS SLOMINSKI

ZOLLSTOCK, 1999

Der Zollstock wird aufgeklappt verschickt.

Länge: 2 Meter

Auflage: 55, mit signiertem und nummeriertem Zertifikat

FOLDING RULE, 1999

The rule will be delivered extended.

Length: 78¹¹/₁₆"

Edition of 55, with a signed and numbered certificate

(PHOTO: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)



SAM TAYLOR-WOOD

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS III, 1996, detail (full image p. 126/127), color photograph on vinyl with CD, 28 3/8 x 298" /
FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN III, Ausschnitt (ganzes Bild S. 126/127), Farbphotographie auf Vinyl mit CD, 72 x 757 cm.



—because a map is precisely that, a connection made visible—
Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*

Sustaining the Antagonism

Sam Taylor-Wood's “Five Revolutionary Seconds”

ELISABETH BRONFEN

In a recent film projection entitled *HYSTERIA*, Sam Taylor-Wood shows us an extreme close up of a woman's contorted face. As her body heaves under the onslaught of powerful emotion, with her head tilting backwards and forwards, the only part of the face we see continually is the opened mouth. Owing to the slow motion as well as the absence of sound, it becomes extremely difficult to distinguish whether

she is laughing or crying. As the artist explains, she wanted to amalgamate these two opposed emotional states and blur the difference between them to such a degree that they become the same thing. At the same time the emotional turmoil of the actress was meant to infect the implied spectator who, unable to distance him- or herself from this unnerving expression of an extreme emotional outburst because it defies any unequivocal label, is launched into confusion as well. With the frame by frame dissection of this histrionic display of a momentary loss of self-control, which inevitably draws the viewer into the performance and thus blurs not only the contours of

ELISABETH BRONFEN teaches English Literature at the University of Zurich. One of her most recent publications is a book on hysteria, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents* (Princeton University Press, 1998).



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IV*, 1996, color photograph on vinyl with cassette tape, 28 3/8 x 298" /
FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IV, Farbphotographie auf Vinyl mit Videokassette, 72 x 757 cm.

the emotional crisis represented but also the distinction between spectator and spectacle, Sam Taylor-Wood of course pays homage to the iconography of the hysteric attack invented by late nineteenth century psychiatrist Jean-Martin Charcot. Famous both for the public display of his patients' psychosomatic symptoms during his infamous Tuesday Lectures held in the amphitheatre of his clinic, the Salpêtrière, as well as the photographs he produced as part of his effort to map the five phases of the hysteric attack as he saw it, he was the first to exploit the use of visuality for a medical investigation of passionate attitudes.

Given that this elusive and enigmatic psychosomatic disorder, for which no organic lesions can be found, came to serve as the catch-all term for an expression of discontent that defied proper diagnosis, it readily turned into a cultural trope. Its privileged symptoms—a dramatic staging of moments of emotional crisis as well as a bodily enactment of the wandering of fantasy—were seen not only as the expression of unsatisfied desire. Rather, in his revolutionary reinterpretation Sigmund Freud suggested that the hysteric's self-display be seen as a broadcast of complaint about the fragility inhabiting bourgeois notions of happiness and health; an articulation of the discontent underlying any harmonious habitation of the world. The hysteric's provocative staging

of emotional excess and incapacitation, he suggested, should be read as an insistence that one confront the vulnerability of the human subject, the anxieties subtending all polished self-fashioning. But, as Freud came to discover so painfully in his own case histories, the most prominent feature of the hysteric subject is a resilient defiance not only of unequivocal classification but also of closure. If, in the course of a hysteric performance of emotional crisis, boundaries become blurred, so too, the intended broadcast of complaint promises to be a never-ending one. The antagonism the hysteric so powerfully, albeit obliquely articulates, pertains to the traumatic knowledge that moves the subject as much as unsatisfied desire does; a fundamental crisis of emotional ease and balance that can never be resolved, only sustained.

Hysteria thus uncannily emerges as a particularly appropriate critical trope for Sam Taylor-Wood's own aesthetic project. Indeed, many of her protagonists recall the passionate attitudes enacted on the Charcotian stage, albeit in postmodern dress. Fully absorbed by their psychic reality—either oblivious to their surroundings or in opposition to those they share an inhabited space with, fighting with each other or cruelly ignoring each other—they all appear to be voicing cultural malaise. As Sam Taylor-Wood explains, “there's a sense right now of people feeling disconnected from the world we live in, of



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX*, 1997, left half of image (for other half see next double-spread), color photograph on vinyl with cassette tape, 42 $\frac{1}{16}$ x 305 $\frac{7}{8}$ " / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IX, linke Bildhälfte (rechte Hälfte siehe nächste Doppelseite), Photographie auf Vinyl mit Videokassette, 109 x 777 cm.

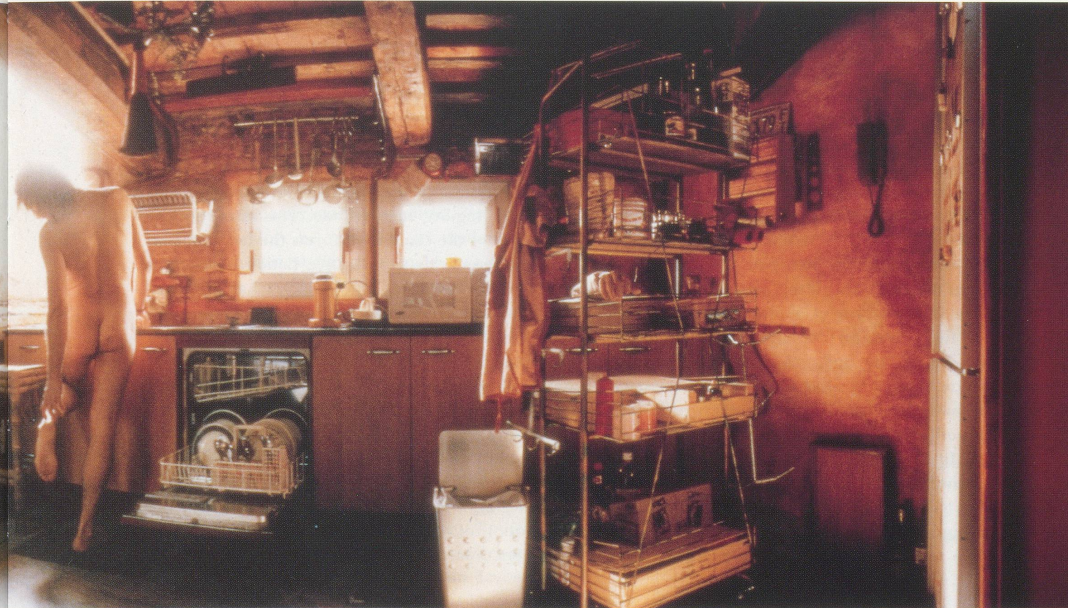
feeling slightly out of harmony with their environment.¹⁾ At the same time she visually maps another insight Freud develops in his early writings on hysteria, namely the fact that even while the psychic apparatus is infected with the anxiety about subjective fallibility and fragility, this traumatic knowledge is delineated from any unconscious or conscious representation by virtue of a gap in the psyche. In other words, even as trauma haunts all the protective fictions we produce so as to be able to inhabit our psychic reality, these narratives point to a fundamental antagonism we have no direct access to. By organizing emotionally confused experiences into a coherent narrative, psychic moments of crisis can once again be integrated into a situation of seeming emotional control and balance. Yet as Slavoj Žižek astutely notes, such assuaging fantasies are not only nothing other than protective fictions in so far as they are "based upon the exclusion of traumatic events and

patch up the gaps left by these exclusions." Rather "narrative as such emerges in order to resolve some fundamental antagonism by rearranging its terms into a temporal succession."²⁾

In her series entitled *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS*, begun in 1995, Sam Taylor-Wood plays with the double meaning of the word revolution, so as to photographically enact fantasy scenarios that perform the encroachment of repressed antagonisms upon the very representational medium set up to occult this original deadlock. Using a camera invented by the RAF to take aerial shots, she places herself at the center of a space chosen specifically for the appropriateness of its atmosphere. After giving directions to her actors about the passionate attitudes and poses they are to assume, she produces a 360 degrees panoramic shot by panning the room during a five second exposure. As her camera rotates about its axis it registers the different occupants, who, isolated in

their psychic reality or in an emotionally charged exchange with another person, are oblivious to the other inhabitants of the space they mutually occupy. Her revolutionary motion captures a revolutionary moment, for the scenario she pans is, indeed, an eerie psychic combat zone: In the far left corner of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII*, for example, a man, wearing nothing but his knickers, stands on the stairway staring at us through the open door. Yet the framing is such that we can not really determine whether this is nothing other than a reflection in a mirror, pointing to a figure whose reference point would be outside the frame on the far right of the picture. As our eye moves further into the depicted scene we find another male figure, dressed in blue, superimposed like a phantom on the tree outside the window, and inside the room, a pair of abandoned shoes. Clearly delineated from and yet also connected to these two confusing apparitions by virtue of the

elegant furnishings of the room we find four self-absorbed figures—a man engrossed in reading his book, a young woman lying on the couch looking out at us, dreaming, while a second man leans on the left armrest of the sofa, staring at the reclining body. The final figure is a woman, an empty wine glass in her right hand, staring up at the ceiling. In tandem with the isolation of these figures, we inevitably also note that each pulls our gaze in a different direction—toward something not shown, toward one of the figures in the room, toward an implied day-dream scenario, toward an indicated text, toward a spectral site, and finally toward ourselves as the object of the direct gaze of the barely dressed man. At the same time these opposing principles are sustained as a precarious moment in time, arrested as if at a turning point. For what haunts this scene, together with the spectral figure in the tree outside, is the impending sense that something is about to happen. Yet the



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX*, 1997, right half of image (for other half see preceding page), color photograph on vinyl with cassette tape, 42 $\frac{1}{16}$ x 30 $\frac{5}{8}$ " / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IX, rechte Bildhälfte (linke Hälfte siehe vorhergehende Doppelseite), Photographie auf Vinyl mit Videokassette, 109 x 777 cm. www.sam-taylor-wood.com

antagonism performed by Sam Taylor-Wood's staging of this moment of fragility is such that the seemingly immanent *peripeteia* is counteracted by an equally strong premonition that the emotional deadlock displayed cannot be resolved. The figures are forever caught within the intimation of revolution, within what Roland Barthes calls "a risky moment" that promises the closure of a narrative sequence. Anything could happen and nothing will happen—that is the affective message of this overtly dramatic enactment of non-communication.

Another example: In *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS V* we see in the center three men grouped around a table, one sitting on a chair with his back to us, one leaning over the table, apparently menacing the seated figure, and standing slightly behind him, the third man, the onlooker of the debate. The staged argument is refracted in a mirror, which, positioned to the right of the group, gives us a view of the

seated man's face though, as he is resting his head on his right arm which is propped up on the table, it is almost entirely covered by his right hand. This scene of strife is counterbalanced by a woman, reclining on a sofa standing left of the table, as though posing for a camera, a spot-light pointed at her face. Further to the left we find a solitary man, sitting on a chair looking out the window, his legs resting on the window sill. Behind him, a second mirror reflects not a body, but the unoccupied chair over which a sweater has been draped casually. To the far left we see the bottom half of a body, hanging from the ceiling. The gender of this figure is as indeterminable as the meaning of this gesture. Suspended between ceiling and floor it functions like a foreign body, both part of the scene and then again not. At the far right a woman dressed in a red gown is fleeing from something or toward something, maybe the half-visible suspended man. We can't really tell. Hers is a blurred

figure, her mobility an antagonistic force counterbalancing the stasis of the others. She, too, functions as an uncanny detail, embodying the turmoil subtending the elegant serene surface of the scene, though her flight is as arrested as the difference which threatens momentarily to disrupt.

As Sam Taylor-Wood explains, her thematic interest in the *REVOLUTION* series was, from the start, "the idea of decadence, and how people behave within that. And having these dysfunctional social situations in which people don't interact with each other. Each person is isolated within their thoughts, worlds and actions, but held together by this surrounding abundance."³ However, as in the classic scene of hysteria, where the performance of psychic anguish has recourse to a mode of expression that mirrors the confusion it seeks to articulate, so too, this artist's mode of representation reflects the antagonistic moments of crisis she displays. Not only the repre-

sented situation but the narrative itself is impaired in its coherence. In her interview with Bruce Ferguson Sam Taylor-Wood adds, "But I do see them as dysfunctional narratives. They look like they're beginning to tell a story; you try to make associations between the people and what they're doing but you can't necessarily find a narrative... The scale of them as well—*FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* is twenty-five feet long. So you're looking at the photographs in the same way you might look at a film, because you can't take in the whole image in one go. You're editing what you're looking at, you're flipping between people and giving the story a different structure."⁴

One could, indeed, call this an aesthetics of hysteria. Not only does Sam Taylor-Wood construct a seamless yet heterogeneous space, in which people are both in close proximity, yet also infinitely distant, because, though in a mutually shared space, they

inhabit another site: the scene of their private theater. Her photographic presentation is such that, even as it elicits our desire for narrative, it frustrates our hope for narrative coherence and closure. Instead, like the represented figures caught in solitary reverie, we, too, wander in mind, gazing backwards and forwards within the confines of the depicted scene, only to discover that, even as it opens up a plethora of many possible, even contradictory interpretations, it also makes us aware that any real discovery of the reason for the emotional antagonism displayed, indeed any understanding of the content of the scene, is not accessible to us. Instead the stage for passionate attitudes of others suddenly turns into a mirror, reflecting our own desires, but also our own anxieties. In part because the depicted scenes evoke our own unsatisfiable imaginary activity and ask us to partake in a dialog with our unconscious fantasies, in part because we are forced to participate in the impossible task of resolving the presented moment

of emotional crisis into a coherent narrative, we discover our own hermeneutic fallibility. As we oscillate between dreamy participation and self-conscious analysis, what is in fact called forth proves to be the inversion of fantasy: the traumatic knowledge of vulnerability, fragility, implenitude. The revolutionary movement of the camera performs the fact that narrative coherence is a protective fiction covering a gap. This lacuna is not simply mapped as the invisible boundaries between the different, solitary figures. It is also rendered visible at the edges of each panoramic image, where the two parts should meet and yet, where, because the photograph is exhibited as an enormous flat strip, the depicted scene opens out instead beyond the frame, flowing into the space inhabited by the spectator.

The antagonism sustained in all the FIVE REVOLUTIONARY SECONDS thus uncannily undercuts the very notion of panoramic totality Sam Taylor-Wood also veers toward. On the one hand she explains, "I



SAM TAYLOR-WOOD, METHOD IN MADNESS, 1995,
10-minutes projection and sound, dimensions variable /
WAHNSINN MIT METHODE, 10-Minuten-Bildprojektion
und Ton, Grösse variabel.

am trying to gather a complete series of human feelings, even if reflected in more than one person. The same room is the setting for eroticism, rage, pensiveness, creativity, repulsion, anxiety, joy, anguish, pleasure. It is as if I wanted to explain the entire range of the emotional or existential world."⁵) And yet this totality can only be rendered in tandem with its opposite rhetorical figure, namely that of dissolution. As she also explains, "I put many characters of FIVE REVOLUTIONARY SECONDS in a situation of unease, through nudity or social status, and then sometimes placing them into a situation of luxury. I have an interest, both personal and social, in ungluing the setting."⁶) One can then speak about an aesthetics of hysteria not just because of the correspondence between dysfunctional social setting and a dysfunctional visual narrative which undoes the very scenario it also performs, nor because these images unsettle us in our spectatorial certainty. Rather, visualizing psychic states of excess also emerges as a gesture of self-recognition. Although Sam Taylor-Wood is the onlooker of a scene, enacting the fantasy life of her chosen protagonists, structurally it is her own inner theatre as well. As she explains, "I feel that madness is in everyone. Making art, for me, is balancing myself between my neurosis and my psychosis. I'm only able to keep on an even keel because I'm constantly addressing what my fears and anxieties are."⁷)

Her concern with not just keeping the critical boundary between neurosis and psychosis intact but also sustaining the fragility of this boundary, recalls yet another revolutionary turn, namely the one Julia Kristeva describes as the incursion of the semiotic into the symbolic. Our need to ward off archaic psychic material, whose proximity would seriously endanger the balance of the psychic apparatus, is not only located in a realm Kristeva calls the semiotic, so as to signal that though affectively marked it is not symbolically encoded. It finds a counterpoint in poetic language as the medium through which this repressed material returns to break open the balance of symbolic systems—be they psychic or social. Like the borderline schizophrenic, the melancholic and the lover, artists, she argues, have, since antiquity, sought to confront the realm of madness, even while

in so doing they refigure it; introducing fissures into the rigidity of symbolic codes though never relinquishing them. In her revolution of photographic language Sam Taylor-Wood borrows not only from this ancient wisdom but also from the other side of the equation, though, perhaps, doing so in a less cathartic manner than intended by the ancient aestheticians. She places us on the threshold as well—sustaining the antagonism.

1) Cited in: "Happening Artist Sam Taylor-Wood," *Interview* (October 1998), p. 72.

2) Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), p. 10–11.

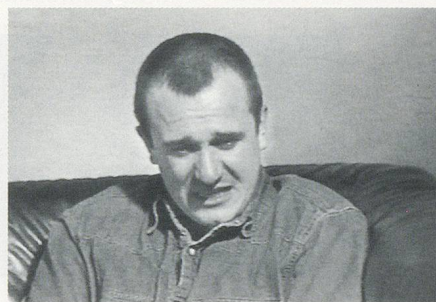
3) Cited in: Bruce Ferguson, "Sam Taylor-Wood," *Bomb* (Fall 1998), p. 48.

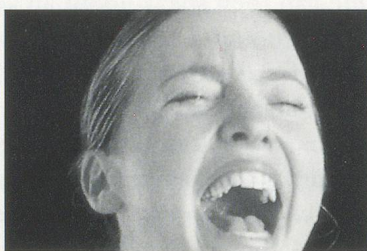
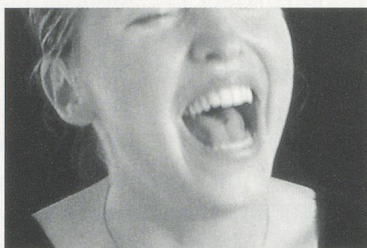
4) *Ibid.*, p. 45.

5) Cited in the interview between Germano Celant and Sam Taylor-Wood in: *Sam Taylor-Wood*, exhibition catalogue (Milan: Fondazione Prada, 1998), p. 270.

6) *Ibid.*, p. 210.

7) Cited in: Philip Hoare, "?.", *Frank* (November 1998), p. 159.





Den Antagonismus aushalten

ELISABETH BRONFEN

Sam Taylor-Woods
«Fünf revolutionäre Sekunden»

– weil eine Karte eben genau das ist – eine sichtbar gemachte Verbindung

Franco Moretti, *Atlas des europäischen Romans*

In einer neueren Laserdisk-Projektion mit dem Titel *HYSTERIA* zeigt uns Sam Taylor-Wood in extremer Nahaufnahme das verzerrte Gesicht einer Frau. Von einer heftigen Emotion ergriffen, hebt und senkt sich ihr ganzer Körper, der Kopf neigt sich nach hinten und nach vorne, der einzige Teil des Gesichts, den wir ständig sehen, ist der geöffnete Mund. Aufgrund der Zeitlupe und in Ermangelung einer Tonspur lässt sich praktisch nicht entscheiden, ob sie lacht oder weint. Die Künstlerin erklärt, sie habe diese beiden gegensätzlichen Zustände miteinander verschmelzen und den Unterschied zwischen ihnen so sehr verwischen wollen, dass sie deckungsgleich werden würden. Zugleich sollte die emotionale Aufgewühltheit der Schauspielerin auch den impliziten Betrachter ergreifen, der ebenfalls in Verwirrung gestürzt wird, da er oder sie ausserstande ist sich von dieser zermürbenden Artikulation eines extremen Gefühlsausbruchs zu distanzieren, weil dieser sich

jeder unzweideutigen Interpretation verweigert. Mit der Einzelbild-Analyse dieser theatralischen Zurschaustellung eines zeitweiligen Verlusts der Selbstbeherrschung, die den Betrachter zwangsläufig in die Darbietung mit einbezieht und damit nicht nur die Konturen der dargestellten emotionalen Krise verwischt, sondern auch die Unterscheidung zwischen Betrachter und Spektakel, erweist Sam Taylor-Wood der Ikonographie der hysterischen Attacke, die der am Ende des 19. Jahrhunderts tätige Psychiater Jean-Martin Charcot erfand, ihre Reverenz. Berühmt sowohl für die öffentliche Zurschaustellung der psychosomatischen Symptome seiner Patient(inn)en während seiner berühmt-berüchtigten Dienstagsvorlesungen im Hörsaal der Pariser Salpêtrière als auch für die Photographien, die er als Teil seiner Bemühungen, die fünf von ihm konstatierten Phasen der Hysterie im Bild zu bannen, herstellte, war Charcot der erste, der sich die Visualität zur medizinischen Untersuchung leidenschaftlicher Gebärden zunutze machte.

Die Hysterie, diese schwer zu fassende und enigmatische psychosomatische Störung, für die sich keine organischen Verletzungen finden lassen, entwickelte sich rasch zu einem verbalen Platzhalter für

ELISABETH BRONFEN ist Professorin für Englische Literatur an der Universität Zürich. Zu ihren zahlreichen Publikationen gehört u. a. das Buch *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne* (Volk & Welt, Berlin 1998).

den Ausdruck eines Unbehagens, das sich jeder Diagnose widersetzt, und wurde auf diese Weise auch zu einer kulturellen Trope. Ihre bevorzugten Symptome – eine theatrale Inszenierung krisenhafter Momente sowie die körperliche Darstellung des Umherschweifens der Phantasie – galten nicht nur als Ausdruck eines unbefriedigten Begehrens. Vielmehr formulierte Sigmund Freud in seiner revolutionären Neuinterpretation die These, dass die Selbst-Zurschaustellung der Hysterikerin das Leiden an der Fragilität verkünde, das den bürgerlichen Vorstellungen von Glück und Gesundheit innewohnt, und eine Artikulation des Unbehagens sei, das unter jedem harmonischen In-der-Welt-Sein lau-

ert. Die provokatorische Inszenierung emotionalen Exzesses und emotionaler Lähmung seitens der Hysteriker sei, so Freuds These, ein Insistieren darauf, dass man sich der menschlichen Verwundbarkeit und den Ängsten, die unter allen glatten Selbstentwürfen schlummern, stellen muss. Doch wie Freud bei seinen eigenen Krankengeschichten so schmerzhaft erfahren musste, ist das herausragendste Merkmal des hysterischen Subjekts dessen anhaltender Widerstand gegen jede eindeutige, geschweige denn abschließende Klassifikation. Im Verlauf der hysterischen Inszenierung emotionaler Krisen werden nicht nur Grenzen durchlässig, sondern die beabsichtigte Verkündigung der Klage droht darü-

ber hinaus kein Ende zu finden. Der Antagonismus, den die Hysterikerin so eindringlich, wenn auch nur indirekt, verkündet, ist Teil jenes traumatischen Wissens, das das Subjekt ebenso sehr umtreibt wie das unbefriedigte Begehren: eine fundamentale Krise des emotionalen Wohlbefindens und der emotionalen Ausgeglichenheit, die sich niemals bewältigen, sondern lediglich aushalten lässt.

Auf nachgerade unheimliche Weise erweist sich die Hysterie so als besonders angemessene kritische Trope für Sam Taylor-Woods eigenes ästhetisches Projekt. Auch wenn sie im postmodernen Gewand daherkommen, rufen viele ihrer Protagonistinnen die leidenschaftlichen, auf Charcots Bühne in Szene

gesetzten Gebärden in Erinnerung. Völlig von ihrer psychischen Realität in Beschlag genommen – entweder sind sie sich ihrer Umgebung überhaupt nicht bewusst oder sie setzen sich markant von ihren Mitmenschen ab, indem sie mit ihnen streiten oder sie unbarmherzig ignorieren – scheinen sie alle einer kulturellen Krankheit Ausdruck zu verleihen. Sam Taylor-Wood bemerkt in diesem Zusammenhang: «Man hat zurzeit den Eindruck, als fühlten sich die Menschen von der Welt, in der wir leben, abgeschnitten, als stünden sie nicht mehr so ganz im Einklang mit ihrer Umwelt.»¹⁾ Zugleich konstatiert sie mittels des Bildes eine andere Einsicht, die Freud bereits in seinen frühen Schriften zur Hysterie for-

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII, 1998, left half of image

(for other half see next double-spread), c-print, 8 3/4 x 78 3/4" / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN XIII, linke Bildhälfte
(rechte Hälfte siehe nächste Doppelseite), C-Print, 21 x 200 cm.



muliert hat: Auch wenn der psychische Apparat von der Angst vor der subjektiven Fehlbarkeit und Fragilität infiziert ist, ist dieses traumatische Wissen von jeder unbewussten oder bewussten Repräsentation durch eine Lücke in der Psyche abgegrenzt. Mit anderen Worten, auch wenn das Trauma all jene Schutzdichtungen heimsucht, die wir produzieren, um in unserer psychischen Realität leben zu können, verweisen diese Erzählungen auf einen fundamentalen Antagonismus, zu dem wir keinen direkten Zugang haben. Indem man die widersprüchlichen Erfahrungen zu einer zusammenhängenden Erzählung ordnet, lassen sich psychische Krisenmomente wieder in eine Situation scheinbarer emotionaler

Kontrolle und Ausgeglichenheit integrieren. Doch wie Slavoj Žižek scharfsinnig bemerkt hat, sind solche beschwichtigenden Phantasien nicht nur nichts anderes als Schutzdichtungen, insoweit als sie «auf der Ausschliessung traumatischer Ereignisse beruhen und die von diesen Ausschliessungen hinterlassenen Lücken übertünchen», sondern «die Erzählung als solche kommt nur deswegen zustande, weil sie einen fundamentalen Antagonismus lösen soll, indem sie dessen Begriffe in eine zeitliche Abfolge bringt.»²⁾

In ihrer 1995 begonnenen Serie mit dem Titel FIVE REVOLUTIONARY SECONDS (Fünf revolutionäre Sekunden) spielt Sam Taylor-Wood mit der doppel-

ten Bedeutung des Wortes «Revolution» (Revolution/Umdrehung) um uns mittels der Photographie Phantasieszenarien zu präsentieren, die das Übergreifen verdrängter Antagonismen auf eben jenes Repräsentationsmedium inszenieren, das diesen ursprünglichen toten Punkt verdecken sollte. Mit einer von der Royal Air Force entwickelten Kamera für Luftaufnahmen stellt sie sich selbst ins Zentrum eines Raums, den sie aufgrund seiner Grösse, seiner Eleganz oder auch seiner Dekadenz ausgewählt hat. Nachdem sie ihren Schauspielern Anweisungen gegeben hat, welche leidenschaftlichen Gebärden und Posen sie einnehmen sollen, macht sie eine 360-Grad-Panorama-Aufnahme des Raums mit einer

Belichtungszeit von fünf Sekunden. Während die Kamera einmal um die eigene Achse schwenkt, zeichnet sie die verschiedenen im Raum befindlichen Personen auf, die, isoliert in ihrer eigenen psychischen Realität oder in einem emotionsgeladenen Austausch mit einer anderen Person begriffen, die anderen im Raum anwesenden Menschen gar nicht zur Kenntnis nehmen. Taylor-Woods «revolutionäre» Bewegung fängt einen «revolutionären» Moment ein, denn das von ihr aufgezeichnete Szenario ist in Wirklichkeit ein grausiges psychisches Schlachtfeld. Im äussersten linken Winkel von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII etwa steht ein nur mit Unterhosen bekleideter Mann auf der Treppe und starrt

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII, 1998, right half of image

(for other half see preceding page), c-print, 8 1/4 x 7 3/4" / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN XIII, rechte Bildhälfte
(linke Hälfte siehe vorhergehende Doppelseite), C-Print, 21 x 200 cm.





SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS III, 1996, color photograph on vinyl with CD, 28½ x 298" /
FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN III, Farbphotographie auf Vinyl mit CD, 72 x 757 cm.

uns durch eine offene Türe an. Doch aufgrund des Bildausschnitts können wir nicht feststellen, ob es sich dabei nur um ein Spiegelbild handelt, das auf eine Figur verweist, die sich weit rechts ausserhalb des Bildausschnitts befinden müsste. Bei näherer Prüfung der dargestellten Szene entdeckt unser Auge eine weitere männliche Gestalt, blau gekleidet, die auf den Baum draussen vor dem Fenster projiziert ist, sowie im Inneren des Raums ein verlassenes Paar Schuhe. Klar abgegrenzt gegen diese beiden verwirrenden Erscheinungen und zugleich durch die elegante Raumausstattung mit ihnen verbunden sind vier ganz und gar mit sich selbst beschäftigte Gestalten: ein in die Lektüre seines Buchs vertiefter Mann, eine junge Frau, die auf einer Couch liegt und uns verträumt anblickt, sowie ein weiterer Mann, der sich auf die linke Lehne der Couch stützt und den darauf liegenden Körper anstarrt; schliesslich noch eine Frau, die, ein leeres Weinglas in der rechten Hand, zur Decke starrt. Neben der Isolation dieser Figuren fällt uns ausserdem unweigerlich auf, dass jede von ihnen unseren Blick in eine andere Richtung lenkt, auf etwas, das nicht gezeigt wird, auf eine der Gestalten im Raum, auf ein implizites Tagtraum-Szenarium, einen angedeuteten Text, einen gespenstischen Schauplatz und schliesslich auf uns selbst als Objekt des direkten Blicks des spärlich bekleideten Mannes. Zugleich werden diese widerstreitenden Elemente als ein heikler Moment in der Zeit aufrechterhalten, arretiert wie an einem Wendepunkt. Denn was die Szene so unheimlich macht, ist neben der gespenstischen Figur im Baum das

bedrohliche Gefühl, dass im nächsten Augenblick etwas geschehen wird. Doch der Antagonismus, den uns Sam Taylor-Wood mit der Inszenierung dieses fragilen Augenblicks präsentiert, besteht darin, dass dieser anscheinend immanenten Peripetie eine ebenso starke Vorahnung entgegenwirkt, dass sich die dargestellte emotionale Sackgasse nicht lösen lässt. Die Figuren sind für immer in der Ankündigung der «Revolution» gefangen, in dem, was Roland Barthes den «riskanten Moment» nennt, der den Abschluss einer narrativen Sequenz verheisst. Alles könnte und nichts wird passieren – das ist die affektive Botschaft dieser ganz unverblümt dramatischen Inszenierung der Nicht-Kommunikation.

Ein weiteres Beispiel: Im Zentrum von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS V sehen wir drei um einen Tisch versammelte Männer; einer sitzt auf einem Stuhl, mit dem Rücken zu uns, einer lehnt über dem Tisch und bedroht dabei offensichtlich den Sitzenden, und der dritte, in geringem Abstand hinter ihm stehende Mann beobachtet den Streit. Die inszenierte Auseinandersetzung wird in einem Spiegel gebrochen. Dieser zeigt uns, rechts von der Gruppe postiert, das Gesicht des Sitzenden, das freilich fast völlig von seiner rechten Hand verdeckt wird, die seinen Kopf stützt. Den Kontrapunkt zu dieser konfliktgeladenen Szene bildet eine Frau, die auf einem zur Linken des Tisches stehenden Sofa lehnt, als posiere sie für eine Kamera, wobei ein Scheinwerfer auf ihr Gesicht gerichtet ist. Weiter links sehen wir einen einzelnen Mann, der auf einem Stuhl sitzt und mit auf dem Fenstersims ruhenden Beinen aus dem

Fenster blickt. Hinter ihm befindet sich ein zweiter Spiegel, der keinen Körper reflektiert, sondern den freien Stuhl, auf dessen Rückenlehne ein Pullover hängt. Ganz links sehen wir die untere Hälfte eines von der Decke herabhängenden Körpers. Das Geschlecht dieser Figur lässt sich genauso wenig bestimmen wie die Bedeutung dieser Position. Zwischen Decke und Boden hängend, fungiert die Gestalt als Fremdkörper, ist zugleich Teil der Szene und auch wieder nicht. Ganz rechts flüchtet eine Frau in einem roten Kleid vor etwas oder zu etwas – womöglich zu dieser nur halb sichtbaren, hängenden Gestalt. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Gestalt der Frau bleibt unscharf, ihre Beweglichkeit ist eine ausgleichende Gegenkraft zur Statik der anderen. Auch sie fungiert als unheimliches Element, eine Verkörperung der Unruhe, die unter der eleganten glatten Oberfläche der Szene lauert, obgleich ihre Flucht ebenso angehalten ist wie der Streit, der jeden Moment loszubrechen droht.

Sam Taylor-Wood hat erklärt, dass ihr thematisches Interesse bei der REVOLUTION-Serie von Anfang an «die Idee der Dekadenz [war] und wie die Leute damit umgehen. Und diese dysfunktionalen sozialen Situationen, in denen Menschen nicht miteinander interagieren. Jede Person ist innerhalb ihrer Gedanken, Worte und Handlungen isoliert, wird aber von dem Überfluss, der sie umgibt, zusammengehalten.»³⁾ Doch wie in der klassischen Szene der Hysterie, wo für die Inszenierung der psychischen Angst auf eine Ausdrucksweise zurückgegriffen wird, welche die Verwirrung spiegelt, die

artikuliert werden soll, so reflektiert auch der Darstellungsmodus dieser Künstlerin die widerstreitenden Krisenmomente, die sie uns präsentiert. Nicht nur die dargestellte Situation, sondern die Erzählung selbst ist in ihrer Kohärenz beeinträchtigt. In ihrem Gespräch mit Bruce Ferguson fügt Sam Taylor-Wood hinzu: «Aber ich sehe sie als dysfunktionale Erzählungen. Sie sehen so aus, als seien sie der Anfang einer Geschichte; man kann versuchen, Assoziationen zwischen den Leuten und ihren Handlungen herzustellen, aber man findet nicht zwangsläufig eine Geschichte... Dasselbe gilt für das Format. FIVE REVOLUTIONARY SECONDS ist 7,5 Meter lang. Man betrachtet die Photographien also genau so, wie man sich einen Film ansehen würde, weil man das Bild nicht in einem Blick erfassen kann. Man wählt bewusst aus, was man sich ansieht, man springt zwischen den Leuten hin und her und gibt der Geschichte eine andere Struktur.»⁴⁾

Man könnte dies in der Tat als eine Ästhetik der Hysterie bezeichnen. Denn Sam Taylor-Wood konstruiert einen nahtlosen, aber heterogenen Raum, in dem sich Menschen zugleich sehr nahe und unendlich weit voneinander entfernt sind, weil sie zwar eine Räumlichkeit miteinander teilen, sich aber in Wirklichkeit an einem ganz anderen Ort befinden, nämlich auf der Bühne ihres Privattheaters. Die photographische Präsentation der Künstlerin weckt also einerseits unser Begehren nach einer Erzählung, macht aber andererseits unsere Hoffnung auf narrative Schlüssigkeit und Geschlossenheit im selben Augenblick zunichte. Stattdessen wandern wir,

gefangen in unseren einsamen Tagträumen, wie die dargestellten Figuren im Geiste umher und lassen unseren Blick innerhalb der Grenzen der dargestellten Welt hin und her schweifen, müssen dann jedoch feststellen, dass uns trotz der Fülle der sich anbietenden möglichen und widersprüchlichen Deutungen die Aufdeckung des wahren Grenzes für den vorgeführten emotionalen Zwiespalt, ja jedes Verständnis des Inhalts der Szene überhaupt, verwehrt bleibt. Stattdessen wird die Bühne der leidenschaftlichen Gebärden anderer zu einem Spiegel, der unsere eigenen Wünsche, aber auch Ängste reflektiert. Zum Teil, weil die dargestellten Szenen unsere eigene unersättliche Vorstellungskraft anregen und uns zum Dialog mit unseren unbewussten Phantasien einladen; zum Teil, weil wir – unfreiwillig an der unmöglichen Aufgabe beteiligt, den uns präsentierten emotionalen Krisenmoment in eine kohärente Erzählung aufzulösen – unsere eigene hermeneutische Fehlbarkeit feststellen müssen. Während wir noch zwischen träumerischer Teilnahme und selbstbewusster Analyse hin und her schwanken, zeigt sich, dass in Wirklichkeit die Kehrseite der Phantasie heaufbeschworen wird: das traumatische Wissen um Verwundbarkeit, Fragilität und Unvollkommenheit. Die «revolutionäre» Bewegung der Kamera inszeniert die Tatsache, dass narrative Kohärenz eine Schutzdichtung ist, die eine Lücke zudeckt. Doch diese Bresche entspricht nicht einfach nur den unsichtbaren Grenzlinien zwischen den verschiedenen einsamen Figuren, sondern wird auch an den

Rändern der einzelnen Panoramabilder sichtbar gemacht, wo diese sich eigentlich aneinander fügen sollten: Denn weil das photographische Bild als gewaltiger flacher Streifen erscheint, öffnet sich die dargestellte Szene über den Rahmen hinaus und fließt in den Raum des Betrachters.

Der Antagonismus, der in allen FIVE REVOLUTIONARY SECONDS aufrechterhalten bleibt, unterminiert so auf unheimliche Weise eben jene Idee der panoramatischen Totalität, die Sam Taylor-Wood ebenfalls anvisiert. Einerseits erklärt sie: «Ich versuche eine vollständige Serie der menschlichen Gefühle zusammenzutragen, auch wenn sie über mehrere Personen verteilt zum Ausdruck kommen. Ein und derselbe Raum wird zum Schauplatz für Erotik, Wut, Nachdenklichkeit, Kreativität, Abneigung, Angst, Freude, Qual, Lust. Es ist, als ob ich die ganze Skala der emotionalen oder existenziellen Welt erklären wollte.»⁵⁾ Und doch lässt sich diese Totalität nur im Duo mit der entgegengesetzten rhetorischen Figur der Auflösung darstellen. Denn die Künstlerin erklärt zugleich: «Ich versetze viele Figuren in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS in einen Zustand des Unbehagens, durch Nacktheit oder gesellschaftlichen Status, manchmal aber auch wieder in eine luxuriöse Situation. Ich habe sozusagen sowohl ein persönliches als auch ein soziales Interesse daran, die Szene «aus dem Leim gehen» zu lassen.»⁶⁾ Man kann also nicht nur aufgrund der Entsprechung zwischen der dysfunktionalen sozialen Szene und der dysfunktionalen visuellen Erzählung, die das ent-

worfene Szenarium gleich wieder unterminiert, von einer Ästhetik der Hysterie sprechen; und nicht nur, weil diese Bilder unsere Gewissheit als Betrachter in Frage stellen, sondern auch, weil sich die Visualisierung von extremen psychischen Zuständen als Geste der Selbsterkenntnis erweist. Obwohl Sam Taylor-Wood die Betrachterin einer Szene ist und sie die Phantasien der von ihr ausgewählten Protagonisten inszeniert, handelt es sich in struktureller Hinsicht auch um ihr eigenes inneres Privattheater. Sie erläutert dies folgendermassen: «Ich spüre, dass der Wahnsinn in jedem steckt. Kunst zu machen bedeutet für mich, das Gleichgewicht zwischen meiner Neurose und meiner Psycho zu finden. Ich kann die Balance nur halten, weil ich mich ständig mit meinen Befürchtungen und Ängsten auseinander setze.»⁷⁾

Ihre Sorge darum, nicht nur die kritische Grenze zwischen Neurose und Psychose aufrechtzuerhalten, sondern auch die Fragilität dieser Grenze zu bewahren, erinnert an eine weitere revolutionäre Wende, nämlich jene, die Julia Kristeva als den Übergriff des Semiotischen auf das Symbolische beschreibt. Unser Bedürfnis, archaisches psychisches Material abzuwehren, dessen Nähe das Gleichgewicht unseres psychischen Apparats ernsthaft gefährden würde, ist nicht nur in jenem Bereich lokalisiert, den die französische Kulturkritikerin als das Semiotische bezeichnet um anzudeuten, dass es zwar affektiv markiert, aber nicht symbolisch verschlüsselt ist. Sondern es findet auch einen Kontrapunkt in der

poetischen Sprache als dem Medium, durch welches dieses verdrängte Material zurückkehrt um das Gleichgewicht der symbolischen Systeme aufzubrechen, gleichviel, ob diese psychisch oder sozial sind. Wie der Borderline-Schizophrenie, der Melancholiker und der Liebende haben auch Künstler, so Kristevas These, seit der Antike versucht, sich dem Reich des Wahnsinns zu stellen, auch wenn sie ihm damit erneut Gestalt verleihen: Sie reißen Lücken in die Starrheit der symbolischen Codes, aber ohne diese jemals völlig preiszugeben. In ihrer Revolution der photographischen Sprache greift Sam Taylor-Wood nicht nur diese antike Weisheit auf, sondern auch die andere Seite der Gleichung, selbst wenn sie es vielleicht auf eine weniger kathartische Weise tut, als von den antiken Ästhetikern gefordert. Auch uns platziert sie auf der Schwelle, auch wir müssen den Antagonismus aushalten.

(Übersetzung: Nikolaus G. Schneider)

1) Zitiert in «Happening Artist Sam Taylor-Wood», in: *Interview*, Oktober 1998, S. 72.

2) Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London 1997, S. 10f.

3) In: «Bruce Ferguson», «Sam Taylor-Wood», *Bomb*, Herbst 1998, S. 48.

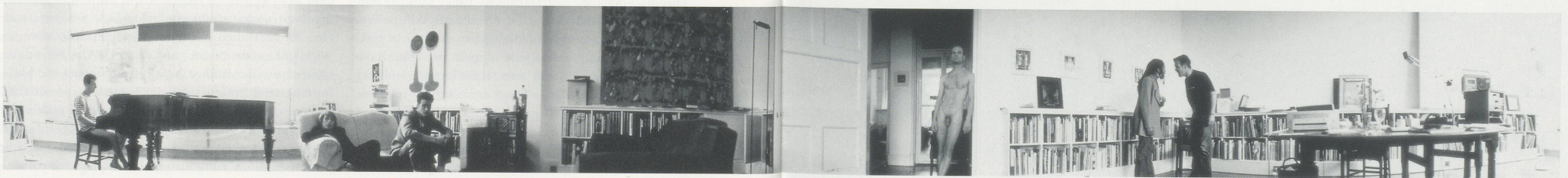
4) Ebenda, S. 45.

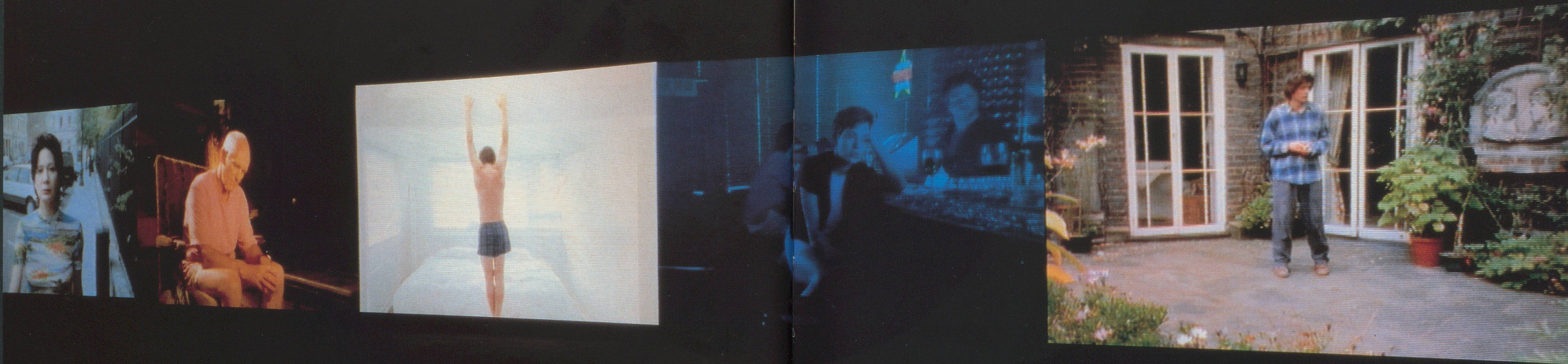
5) Zitiert nach dem Interview zwischen Germano Celant und Sam Taylor-Wood im Ausstellungskatalog *Sam Taylor-Wood*, Fondazione Prada, Mailand 1998, S. 270.

6) Ebenda, S. 210.

7) Zitiert von Philip Hoare, «?», in: *Frank*, November 1998, S. 159.

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS I, 1995, color photograph on vinyl with cassette tape, 28 7/16 x 219 7/16" / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN I, Farbphotographie auf Vinyl mit Videokassette, 72 x 757 cm.





SAM TAYLOR-WOOD, PENT UP, 1996, 5-screen laser-disc projection with sound, shot on 16-mm film, 10 mins. 30 secs., installation view, Chisenhale Gallery, London /
AUFGESTAUT, Laserdisk-Projektion mit Ton auf 5 Leinwänden, aufgenommen auf 16-mm-Film, 10 Min. 30 Sek.

FRANCESCO BONAMI

SLIDING.....S

SAM TAYLOR-WOOD'S INVENTION OF THE DIALOGUE

On the first page of his 745-page-long book, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom writes that Shakespeare's characters develop rather than unfold; that is why they reconceive themselves. According to Bloom, they do so because at times they overhear themselves talking, and this self-witnessing brings them to individuation. Now Sam Taylor-Wood is no Shakespeare, but her works reflect and develop a theatrical dimension that unfolds in front of the viewer and allows her characters to individuate themselves in relation to each other, and to the space containing both them and the viewer. The people appearing in her video installations seem to have already decided upon their independence from the work itself, expressing a desire to play out their secrets and anguish, building a kind of objective theater of passions. At every moment the work offers the viewer a spectacle of his or her own appetites and contradictions. Yet, as in a Robbe-Grillet novel or film, the viewer's position never remains the same. The stage moves around or in front of us, forcing the vanishing point of the piece to converge from characters to spectator, moving from one side of the nar-

ration spectrum to the other, pushing the viewer, outside the projection, from the role of analyst to that of analysand. Once the characters have individuated their relationships within the work, they start reflecting upon their relationships outside the screen, underlining their limitations, beginning to overhear their dialogues as reflections of the viewer's mind.

Sam Taylor-Wood's early works achieve the impossible task of visualizing mental anxiety while neither abandoning the scene nor entering a metaphysical environment, but remaining still in front of reality's other side. They ape life, as we all have to do in order to complete the same process of the individuation of our defaulting identities. Four characters surround the viewer in *KILLING TIME* (1994); their boredom fences us in; we have to listen in order to escape. In *TRAVESTY OF A MOCKERY* (1995) the gate is open, yet we've been transformed into the missing two walls of a kitchen, we're the completing factor of this couple's claustrophobic reality, the mysterious reason for their fight. They confront each other about our presence, our role in the dynamic narrative of their dysfunctional relationship. We don't understand, but feel that our presence is the disruptive cause of their reciprocal hatred. In *ATLANTIC*

FRANCESCO BONAMI is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

SAM TAYLOR-WOOD, *TRAVESTY OF A MOCKERY*, 1995, detail of 10-min. color projection with sound /
KARIKATUR EINER POSSE, Ausschnitt aus 10-Min.-Farbvideoprojektion mit Ton.



(1997), viewer and character overlap and exchange positions according to the camera's point of view. Again, we find ourselves in the absurd position of trying to understand and actually visualize feelings.

These three video installations are the first three acts of a four-act play. Up until this point, Taylor-Wood's characters have attempted to negotiate the narratives grafted onto their relationships with those of the viewer. By surrounding the viewer, or including him or her in a mental space, they awkwardly attempt to negotiate the failure of their roles outside the conventional structure of the screen/stage. These characters vicariously live the parochial experience of some kind of third generation Brechtian or Grotowskian disciple. They ask us to perform as a condescending audience, the extraneous public that might empower their otherwise powerless performances.

When the curtain rises on the final act, *PENT UP* (1996), the fence that had surrounded the public and actors is gone. These characters are aggressively coming to terms with the collapse of the mystifying concept of "relationship." They are all alone, moving forwards and sideways, toward each other and to the edges of the frame, against us. All of them are talking, none are listening, all are answering. The fence

is now linear, invisible, but more than ever a protection against the growing rage of their discontent, the revolt against roles. With *PENT UP*, Taylor-Wood succeeds in Brecht's effort to estrange the viewer, producing a distance that cannot be intellectualized, only painfully experienced.

Yet, once we overcome our feelings of estrangement, we realize that in the process something else quite specific has happened which delineates the roles into the clear functions of gender throughout Taylor-Wood's work. In the characters' sequences—a woman walking down the street, an old man mumbling on a chair in a dark room, a man in his bedroom, a woman in a bar, a man in a courtyard—the dialogic structure is sustained by the two women who occupy public spaces, the street and the bar. They are the vectors through which the entire structure of the work builds its own syntax. The men appear to be devoured by the solipsistic and hedonistic dimensions of their enclosed spaces. Their language sinks into the quicksand of convoluted thought. While the women seem to accept the necessity of looking for an unlikely hole in the fence of communication, the men recede into a sort of confused and endless rehearsal, obsessing about their own and each others presence.

These men seem to share Robbe-Grillet's idea that "our thoughts do not choose to be thoughts of our life. We watch things pass by in order to forget that they are watching us die."¹⁾ While for the women another Robbe-Grillet question clearly leads their search for individuation: "Is it possible to escape tragedy? Today its rule extends to all my feelings and all my thoughts, it conditions me utterly. My body can be satisfied, my heart content, my consciousness remains unhappy."²⁾ For Sam Taylor-Wood, man is a sick animal. In the naive attempt to cure him, she creates different stages upon which the process of individuation might also be healing. She puts the world between parentheses in order to talk about reality. In *PENT UP*, her characters exchange bits of reality like a relay baton; they come on stage to find one another and finish the game. Communication swings relentlessly, yet unsuccessfully back and forth. Eventually, they remain within the frame of their minds, letting the viewers slip back into their own.

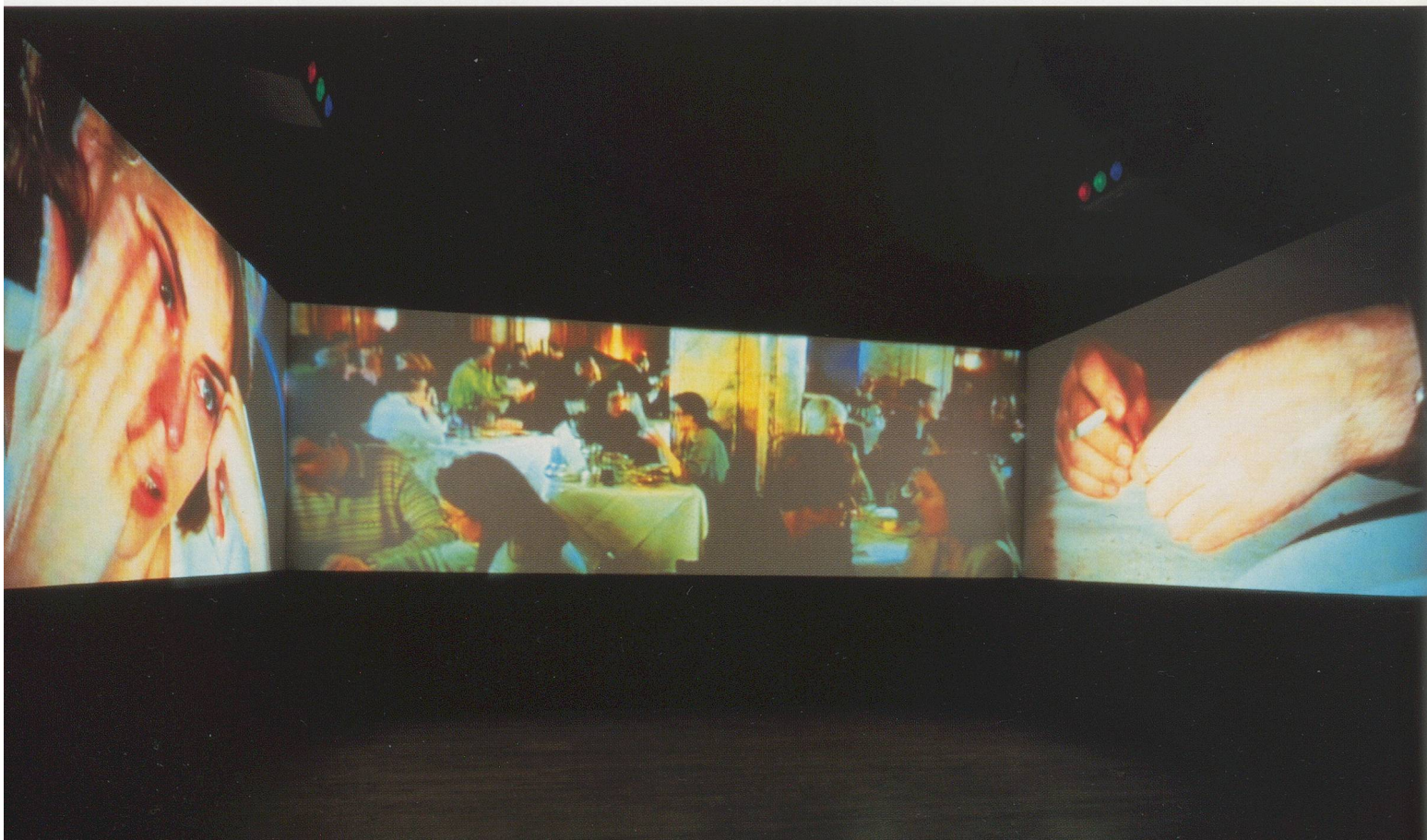
In this final act of her most accomplished production to date, Sam Taylor-Wood moves us not with images chosen for their potential to move us, but with relations of images that animate the characters. She strives to mechanize her models externally while allowing them internally to be free. The camera overlaps with the viewer's gaze, mesmerized and unmoving. Women come forward, men reverse. They all seek contact with the space and with themselves, in a process that transforms the human into a character, an actor. Then they stop the action to begin anew, again and again. They listen to the artist as a young director, reminding us that to be truly fictional we must correct all the mistakes of our fantasies, and be human in our desire for perfection, pushing the constant and the eternal under the accidental.

1) Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, transl. by R. Howard (New York: Grove Press, 1965), p. 105.

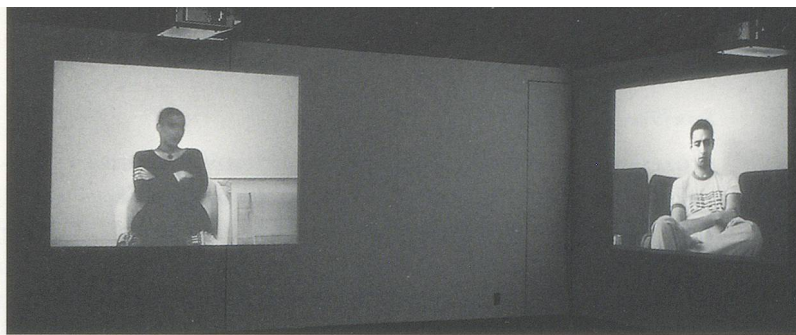
2) *Ibid.*, p. 75.

SAM TAYLOR-WOOD, *ATLANTIC*, 1997, 3 laser discs for 3 10-min. projections / 3 Laserdisks für 3 Projektionen à 10 Min.

(PHOTO: STEPHEN WHITE)



SAM TAYLOR-WOOD, *KILLING TIME*, 1994, 60-min.
video projection and sound / ZEIT TOTSCHLAGEN,
60-Min.-Videoprojektion mit Ton.



GLEITENDE ÜBERGÄNGE

SAM TAYLOR-WOODS ERFINDUNG DES DIALOGS

FRANCESCO BONAMI

Auf der ersten der 745 Seiten seines Werks, *Shakespeare: The Invention of the Human*, schreibt Harold Bloom, dass Shakespeares Charaktere sich eher entwickeln als entfalten und dass sie deshalb sich selbst immer wieder neu begreifen. Laut Bloom tun sie das, weil sie manchmal ob ihrer eigenen Worte stutzen und weil diese Selbstwahrnehmung der Individuation förderlich ist. Zugegeben, Taylor-Wood ist nicht Shakespeare, aber ihre Arbeiten schaffen und reflektieren eine Theatersituation, die vor Publikum spielt und ihren Figuren erlaubt sich individuell zu entwickeln, und zwar in Beziehung zueinander und in Bezug auf den Raum, den sie mit dem Betrachter teilen. Die Menschen, die in ihren Videoinstallationen auftreten, scheinen sich von dem Werk bereits emanzipiert zu haben; sie wollen ihre Geheimnisse und Ängste ausagieren und erzeugen so eine Art objektives Theater der Leidenschaften. Dem Betrachter werden ohne Unterlass seine eigenen Gelüste und

Widersprüche vorgeführt. Doch wie in einem Roman von Robbe-Grillet (oder dessen Verfilmung) ändert sich der Standort des Betrachters ständig. Die Bühne bewegt sich vor oder um uns herum, so dass sich der Fluchtpunkt des Werks von den Protagonisten auf den Betrachter verschiebt und beide konvergieren; das erzählerische Spektrum wird in seiner ganzen Breite ausgeschöpft und der Betrachter aus der Rolle des Analytikers in jene des Analysanden gedrängt. Kaum haben die Charaktere ihre jeweiligen Beziehungen innerhalb des Werkes herausgearbeitet, beginnen sie über ihre Beziehungen ausserhalb des Bildschirms nachzudenken, verweisen auf ihre Grenzen und beginnen ihre Dialoge als Spiegelungen der Gedanken des Betrachters zu verstehen.

Sam Taylor-Wood gelingt in ihren frühen Arbeiten das Unmögliche, innere Ängste sichtbar zu machen, ohne dabei die Bühne zu verlassen oder in eine metaphysische Dimension überzuwechseln; trotzdem verliert sie die andere Seite der Realität nie aus den Augen. Ihre Arbeiten imitieren das Leben, wie wir alle es tun müssen, um den Individuations-

FRANCESCO BONAMI ist Kurator am Museum of Contemporary Art, Chicago.

prozess unserer unvollkommenen Identitäten zu vollenden. In *KILLING TIME* (Zeit totschiessen, 1994) sieht sich der Betrachter von vier Personen umgeben. Ihre Langeweile wirkt einengend; wenn wir ihr entfliehen wollen, müssen wir zuhören. In *TRAVESTY OF A MOCKERY* (Karikatur einer Posse, 1995) steht die Tür zwar offen, doch werden wir in die fehlenden beiden Wände einer Küche verwandelt; wir sind das ergänzende Teil im Puzzle der klaustrophobischen Wirklichkeit dieses Paares und der rätselhafte Grund für seine Auseinandersetzungen. Sie streiten sich wegen unserer Gegenwart, wegen unserer Rolle in der bewegten Geschichte seiner gestörten Beziehung. Wir verstehen es nicht, spüren aber, dass unsere Gegenwart auslösendes Moment seines gegenseitigen Hasses ist. In *ATLANTIC* (Atlantisch, 1997) verwischt sich die Grenze zwischen Betrachter und Protagonist und sie tauschen je nach Kameraperspektive ihre Positionen. Wieder befinden wir uns in der absurden Lage Gefühle verstehen, ja sogar visualisieren zu wollen.

Diese drei Videoinstallationen bilden gleichsam die ersten drei Akte eines Vierakters. Bis zu diesem Punkt haben Taylor-Woods Protagonisten versucht die auf ihren Beziehungen beruhenden Geschichten mit jenen des Betrachters in Einklang zu bringen. Das Einkreisen des Betrachters und dessen Miteinbezug auf der geistigen Ebene war der peinliche Versuch das Scheitern ihrer Rollen ausserhalb der konventionellen Struktur von Bildschirm/Bühne zu vertuschen. Die Figuren durchlebten gewissermassen stellvertretend die einengende Erfahrung einer Art Brecht- oder Grotowski-Schüler der dritten Generation. Sie wollten, dass wir die Rolle des geneigten Publikums übernehmen und den aussenstehenden Zuschauer spielen, der ihren sonst ziemlich schwachen Auftritten Kraft verleiht.

Wenn sich der Vorhang zum vierten und letzten Akt, *PENT UP* (Aufgestaut, 1996), hebt, ist der Zaun, der Zuschauer und Akteure umgab, verschwunden. Die Figuren setzen sich jetzt unerschrocken mit dem Scheitern des rätselhaften Konzepts «Beziehung» auseinander. Sie sind völlig allein, laufen nach vorn, zur Seite, aufeinander zu und zum Bildrand, auf uns zu. Alle sprechen, keiner hört zu, doch alle antworten. Der Zaun verläuft jetzt gerade, unsichtbar, ist

aber mehr denn je ein Schutz gegen die wachsende Wut und Unzufriedenheit und den Aufstand der Figuren gegen ihre Rollen. Mit *PENT UP* gelingt Sam Taylor-Wood der Brechtsche Verfremdungseffekt: Sie schafft eine Distanz, die nicht intellektuell begriffen, sondern nur schmerzlich erfahren werden kann.

Sobald wir jedoch dieses Gefühl der Verfremdung überwinden, erkennen wir, dass sich in diesem Prozess noch etwas anderes, Besonderes ereignet hat, etwas, was die Rollen in Taylor-Woods gesamtem Werk eindeutig als geschlechtsspezifisch ausweist. In den Personensequenzen – eine Frau geht eine Strasse entlang, ein alter Mann auf einem Stuhl murmelt in einem dunklen Raum vor sich hin, ein Mann in seinem Schlafzimmer, eine Frau am Tresen, ein Mann in einem Hof – wird die dialogische Struktur von den beiden Frauen aufrechterhalten, die sich im öffentlichen Raum befinden (auf der Strasse, in einer Bar). Sie sind das richtungsweisende Strukturelement, auf dem die werkeigene Syntax aufgebaut ist. Die Männer scheinen von den solipsistischen und hedonistischen Dimensionen ihrer geschlossenen Räume verschlungen zu werden. Ihre Sprache versinkt im Treibsand der verworrenen Gedanken. Während die Frauen anscheinend die Notwendigkeit erkannt haben, nach der unwahrscheinlichen Lücke im Kommunikations-Zaun zu suchen, ziehen sich die Männer in die chaotische, endlose Wiederholung zurück, besessen von ihrer eigenen und der Anwesenheit der anderen.

Diese Männer scheinen Robbe-Grillet's Vorstellung zu teilen, dass unser Denken nicht das Denken unseres Lebens sein will; dass wir beobachten, wie die Dinge an uns vorbeiziehen, um zu vergessen, dass sie uns beim Sterben zusehen.¹⁾ Was die Frauen betrifft, so scheint ihr Streben nach Individualität ebenfalls von einer Frage Robbe-Grillet's geleitet zu werden, nämlich der, ob man der Tragödie entrinnen könne, die heute all unsere Gefühle und Gedanken beherrscht und uns vollkommen bestimmt. Denn, so Robbe-Grillet, selbst wenn unser Körper zufrieden, unser Herz froh ist, bleibt doch unser Bewusstsein unglücklich.²⁾ Für Sam Taylor-Wood ist der Mensch ein krankes Tier. Im natürlichen Bestreben ihn zu heilen schafft sie verschiedene szenische

SAM TAYLOR-WOOD, *PENT UP*, 1996, 5-screen laser-disc projection with sound, shot on 16-mm film, 10 min. 30 sec. /

AUFGESTAUT, Laserdisk-Projektion mit Ton auf 5 Leinwänden, aufgenommen auf 16-mm-Film, 10 Min. 30 Sek.



Situationen, in denen der Individuationsprozess zugleich zum Heilungsprozess werden könnte. Sie klammert die Welt aus um über die Realität zu sprechen. In *PENT UP* reichen die Protagonisten einander kleine Wahrheiten weiter wie Stäbe im Stafettenlauf; sie kommen auf die Bühne um einander zu finden und das Spiel zu beenden. Die Kommunikation wogt erbarmungslos hin und her, aber sie gelingt nicht. Schliesslich bleiben alle in ihrem eigenen Denken gefangen und lassen auch den Betrachter wieder in das seine schlüpfen.

In diesem letzten Akt ihrer bisher besten Arbeit fesselt uns Sam Taylor-Wood nicht mit Bildern, die eben wegen dieses fesselnden Potenzials ausgesucht wurden, sondern mit Beziehungen zwischen Bildern, die die Figuren lebendig werden lassen. Sie unterwirft ihre Darstellerinnen und Darsteller äusserlich mechanischen Zwängen, gesteht ihnen aber innere Freiheit zu. Der Blick der Kamera, gebannt und bewegungslos, fällt mit dem Blick des Betrachters zusammen. Frauen treten vor, Männer wenden sich

ab. In einem Prozess, der die Menschen in bestimmte Charaktere, in Schauspieler verwandelt, suchen alle den Kontakt mit dem Raum und mit sich selbst. Dann hören sie auf zu agieren um gleich darauf wieder von vorn anzufangen, immer und immer wieder. Sie hören auf die Künstlerin als junge Regisseurin und erinnern uns daran, dass wir um wirkliche Fiktionen zu schaffen all unsere falschen Vorstellungen korrigieren und in unserem Streben nach Vollkommenheit so menschlich sein müssen, das Bleibende und das Ewige dem Zufälligen unterzuordnen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) «Notre pensée ne veut pas être la pensée de notre vie. Nous regardons passer les choses pour oublier qu'elles nous regardent mourir.» Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris 1961, S. 90.

2) «Est-il possible d'échapper à la tragédie? Aujourd'hui son règne s'étend sur tous mes sentiments et toutes mes pensées, elle me conditionne du haut en bas. Mon corps peut être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse.» Ebenda, S. 67.



SAM TAYLOR-WOOD, *SOLILOQUY III*, 1998, framed c-print, $89\frac{3}{8} \times 101\frac{3}{16}$ " / *MONOLOG III*, gerahmter C-Print, 227 x 257 cm.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

EWA LAJER-BURCHARTH

The Soliloquious Vision

Intriguing spaces open up for your view in Sam Taylor-Wood's series of photographic installations, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* (1995). Photographed with a special rotating camera that registers a 360-degree view in one continuous take—the five-seconds-long revolution to which the title of these works refers—the interior views of private lofts, these once bohemian quarters of the artists, now spacious and stylish realms of urban affluence and decorating ambition, stretch for your perusal on the gallery walls.¹⁾ While panoramic in scope, the photographs are presented as flat, extended rectangles of vision attached to the walls—one interior to each wall, three views to one installation—without any attempt to recreate the circular ambience of the rotundas in which panoramas were originally housed in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Circumambient, yet flattened out, these are at once seamless and discontinuous visions. The spatial distortions produced by the eye of the camera traveling around the rooms remind one of Borromini's architecture, with its disruptive interplay of concave and convex

shapes—only here they are more exaggerated. The architectural interior is thus represented as an open-ended, continuously unravelling fold.

These architectural folds are inhabited by the oddly monadic, self-absorbed subjects whose detachment further underscores the internal heterogeneity of these spaces. Not only do these figures rarely interact with one another, except on those rare occasions when they engage in a sexual act or a shouting match, episodes that are disruptive and incongruous with the larger human continuum on view; it is also that these characters could hardly be imagined as actually living together in any of these spaces, coming as they evidently do from socially and often also sexually divergent (and non-convergent) contexts, each of them sealed, moreover, in the invisible envelope of his or her own emotional universe. What, for instance, does a woman in a white evening gown whirling like a dervish; a young dandy standing immobile by the kitchen counter, caught in a reverie, his vest thrown nonchalantly over his shirtless shoulders; a female giant in a red satin dress posing in an armchair; two guys enacting some sado-masochistic scenario; a nondescript man in a suit gazing at the imaginary flies on the ceiling; and other assorted types making their appearance in *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX* have to do with one another? And

EWA LAJER-BURCHARTH teaches modern art and critical theory at Harvard University. She is the author of *Necklines: The Art of Jacques-Louis David After the Terror* (New Haven: Yale University Press, 1999).

what are we to make of such oblivious figures as the totally naked man leaning pensively against the door frame in a room otherwise filled with thoroughly dressed people, his anatomical details offered in full view to our inspection?

Clearly, these are not real but imaginary, constructed spaces, a point missed by those critics who, taking them at their sociological face value, scoffed at Taylor-Wood's snobby immersion in the chic world of the upper-crust crowd. Yet, it seems to me that it is not "having" but rather "being" that these well-to-do locations are really about. Caught up in their own separate worlds, the monad-like beings featured in these spaces point, beyond themselves, to the notion of the pose. Unfolding through their habitus, at once distended and condensed, is a subjective space—a panoramic theater of the self. The question is what kind of self is being thus envisioned?

It may be tempting to identify this self as a subject of fashion. There is some resemblance between Taylor-Wood's staged locations and the arenas of sophisticated fashion photo shoots. Yet, to simply collapse the artist's project onto the paradigm of fashion photography is, in my view, to miss the scope and nature of her visual ambition. Engaging the conventions of photography, panorama, and avant-garde film, Taylor-Wood concocts morphologically complex visual images that address the issue of subjectivity in the era of screen. At stake here is, in other words, the subject at that historical juncture in which the ubiquity and pervasiveness of the technological means for generating cultural image-repertoire—from the computer monitor, to the proliferating folds of the advertising spread in a magazine, to the forever multiplying film screens in your local multiplex—rendered the boundaries between the self and such images increasingly porous.²⁾ The quality of a fashion shoot in Taylor-Wood's work speaks to this condition: It is fashion photography as a mode of being that it explores. Thus, rather than being panoramas of fashionable social types, her galleries of self-absorbed eccentrics may rather be seen to stand for different subject positions, different fantasies of the self already inhabited by the screen, while her interiors may be seen to represent interiority in a particular sense, as a topography of one's—plural—

identifications.³⁾ The constructed nature of this imaginary subjective realm is emphasized by the mode of installation, with the loudspeakers suspended between the photographs from which the acoustic relics of the shoot—the voices and sounds of the visual space in the making—may be heard.

While *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* may be seen to continue the critical tradition represented by the photography-based aesthetic practice of the previous decade, and the discourse of cultural construction that subtended this practice, it departs from it in several key aspects. One is the sheer diversity and richness of human types that appear in this work and the categories of identity that it helps to articulate—the whole array of bodily sizes and colors, of affects, and what in another century would be called "temperaments," and of sexual orientations. This subjective plurality moves the notion of difference—psychic and sexual—to another register, beyond the familiar binaries.

Another is the personal dimension that these diversified actors give to the idea of the pose. While the conspicuous way in which they are staged foregrounds posing as an act of claiming one's place in the field of vision and meaning, it does not always seem to guarantee these actors' intelligibility. Looking at some of these enigmatic figures one is reminded of the frustrated Delacroix who, confronted by the radically new and incomprehensible language of the body in Courbet's *BATHER*, exclaimed: "But what does it mean?!" The didactic or normative dimension of the pose seems to be entirely lacking from these exercises of self-display. Though they seem to share an allegorical stasis with Sherman's *UNTITLED FILM STILLS*, these images are not about aspiring to or measuring oneself up against the pose understood as a culturally generated, normative ideal of the self (in Sherman's case, femininity). Rather it is a retreat from the pose into the private realm of reverie that is visualized here. While flaunting their stances, the protagonists of Taylor-Wood's vision seem detached, absorbed by some internal negotiation. This is epitomized, of course, by all these withdrawn, pensive figures that so frequently pop up in her interiors.⁴⁾ What they are engaged in is not exactly a narcissistic self-absorption—it does not involve the confronta-

tions with one's image—but rather in another kind of self-reflective activity: a silent psychic dialogue with oneself.

Last but not least, what distinguishes Taylor-Wood's work are the dimensions of space and time in her vision. Because of the optical revolution of her camera which needs five seconds to "take in" the whole room, time is from the start inscribed—visibly—in this space. It is not, however, the narrative time of linear progression in space that connects one event to another in a visual chain-like production of a plot, but rather a corrosive kind of time that ruins the story. Temporal dimension amounts to interference within the narrative fabric of Taylor-Wood's image, a disruption that stops short, though, from tearing this vision apart. Space unfolds thus through a structural development that acts like a Deleuzian fold: a proliferation of singularities.⁵⁾ Internally creased by a series of subjective instances, each of them an irreducible monadic being enclosed in the realm of its own pose, the visual architecture of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* amounts to a sequence of spatial pockets that both disturb and differentiate it from within.

As such, Taylor-Wood's panoramas of the self may be seen as an effort to reposition the individual subject within the realm of vision, or to reformulate visibility in order to make space for the private self. This, however, does not seem to be a matter of returning to some naive notions of individualism as a mode of existing outside culture, outside vision, but rather of remapping the relation between vision and self. On one hand, Taylor-Wood's camera reclaims a central position for the subject in the visual realm unfolded through the circumambient perusal of the single camera eye. On the other, this ocularcentric vision does not construct a panoptical space, with an inviolable surveying subject at its core (the eye as I), for it is pluralized by the different folds of subjectivity nestling inside it and creasing it from within. The result is a polyphonic visibility that confounds and exceeds the disciplinary register of vision. A space that thus also invites us to reimagine the specular foundations of the self.⁶⁾

The *SOLILOQUIES* series (1998) speak to this project eloquently. In it, the self is imagined explicitly in

a psychic dialogue with itself that we could only suspect in the characters of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS*. The series comprises five giant photographic tableaux each consisting of a main panel and a narrow predella placed underneath. Within this structure of a Renaissance altar, two different modalities of vision were deployed to represent the dual registers of subjective functioning—bodily and psychic. The upper panels are more or less straightforward, high-art kind of photographs, often stylized after a well-known painting; the predellas below were shot with the same panoramic camera the artist used in her previous work. These two different modes of vision represent a subject split by fantasy or dream: in the upper part we see the physical body of an individual sleeping, daydreaming or otherwise caught in a moment of self-reflection that brackets him or her from the surrounding reality. In the predellas, an imaginary world unfolds as the oneiric space of sexual fantasy. The de-realizing spatial effects produced by the panoramic camera were enhanced by some local digital manipulation of the image to represent the work of condensation and disfiguration of reality in fantasy or dream.

In *SOLILOQUY III* a woman is shown taking pleasure in looking at her mirror reflection, her body arranged like Velasquez's *ROCKEY VENUS*, her gaze glazed with reverie, as is the photograph itself, slightly grainy as if shot through a semi-transparent veil. Grays, pinks, and citron yellows prevail. In the predella below we see a phantasmatic scene of orgy that this "Venus" imagines: a sparsely furnished studio full of naked people, men and women, some making out, others splayed languorously on sofas and cushions, as if awaiting their turn, not without ennui. One naked man squats on a mat by the door like a dog. Another, a blurred elongated, Giacometti-like sentinel of flesh, promenades without purpose across the room. An odalisque straight from Ingres stretches her languid corpus on a couch. Someone's legs emerge from a hammock. A fully dressed man sits by his desk clearly not looking at a nude displaying herself in front of him. A naked woman speaks on the phone at another desk. Finally, the "Venus" herself appears in the back of the room, sitting in an armchair, dressed in red, her eyes closed, indifferent

to the orgy. It is the contrast between the gently outlined feminine body filtered through the aesthetic screen of the culturally acceptable nude and the scene below, the product of her imagination, that is most striking here.

In SOLILOQUY IV, the foreshortened naked torso of a giant breasty woman in deep sleep, her mouth agape, spreads on a sofa, her soft reddish flesh sunk deep into the ornamented pillows. Here, Taylor-Wood exploits the contrast between the slumbering feminine body and the activity of her psyche differently: It is not the genteel misty look of the dreaming subject but her obtrusive fleshiness that is juxtaposed with the products of her imagination envisioned below. In an empty room of an old house, picturesque windows, stripped wallpapers, and traces of furniture on the wall, three dwarves and a child gaze intently upward, perhaps at the female giant's elbow that crosses the border of the upper panel and intrudes into the predella. Chubby male twins stand to the right flanking a mantelpiece. For those who recognize the giant woman as Sue Tilly, Lucien Freud's favorite model, the transformative effect of Taylor-Wood's vision is the more obvious: What in Freud appears as the unredeemable materiality of flesh, in Taylor-Wood's is imagined as a seat of subjectivity—and desire.

It is the unconventional definition of the male body as an object of desire that is most compelling in SOLILOQUY II, envisioned in an outdoor, wooded setting of autumn yellows, ochres, and golds. A sexy young man, shirtless, unshaven, the belt of his pants suggestively unbuckled, strikes a tentative pose amidst stray dogs. Standing, laying about, attending to their hides, his canine attributes are laden with invisible yet clearly sensed obscenity. Below him, the predella reveals a subterranean landscape of pornographic fantasy, a bathhouse peopled with naked characters, some couples having sex, other solitary figures leaning restlessly against the walls of the tiled chambers. The protagonist himself appears in one corner, sitting, somewhat resigned, on the floor with a dog lying by his side.

Explaining her understanding of the term "soliloquy," Taylor-Wood refers to a condition of detachment that an actor experiences in relation to both

SAM TAYLOR-WOOD, SOLILOQUY II, 1998, framed c-print, 81 1/2 x 101 3/8" / MONOLOG II, gerahmter C-Print, 207 x 257 cm. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)



his character and the play in which he performs, a mode in which, as it often happens in Shakespeare, the actor steps out of the play to deliver an authorial commentary on it directed to an audience.⁷⁾ One can see this notion thematized explicitly via the figures of detachment such as, for instance, the three dwarves looking out from the oneiric space of the giant woman, or the woman in the center of the dog man's pornographic vision, her facial features liquified through digital manipulation to mark her disengagement both from the scene and from her own body. But one may also see detachment as the very logic that governs these images. Thus soliloquial is the very structure of Taylor-Woods vision, the structural split between the subject and its fantasy that it represents as a spatial condition of her subjects' psychical conversations with their own selves.

It is not so much the prominence of sex in these dreams and fantasies—Sigmund Freud would concur—but the way in which it is configured that is most original. Of particular interest is the way in which these libidinally saturated fields of fantasy are traversed yet unstructured by sexual difference. Men and women appear in them interchangeably, as both subjects and objects of desire. While this may seem entirely natural, it is enough to think of any recent Hollywood screen romance to be reminded of the persistent ways in which predictable gender hierar-

chy (woman-object/man-subject of desire) continues to be cherished by the dominant visual culture. It is precisely the task of denaturalizing such hierarchy that informed feminist aesthetic practice of the last two decades. Arriving on the art scene in its wake clearly enables Taylor-Wood to make a lusting woman her working assumption—something her work takes for granted, and then seeks to complicate. Let us recall that the artist began her career with a saucy, in-your-face self-portrait, pants down, wearing aviator glasses and a T-shirt reading FUCK, SUCK, SPANK, WANK (1993)—a male gay slogan that added ambivalence to her self-definition as a sexual being.

Another striking aspect of lust in her vision is its ambiguity. Her sexual scenarios are consistently unresolved, displacing binary oppositions—often simply by their endless proliferation—and refusing any closure. The critical postulate to destabilize the binary distinctions within which visual culture tends to lock the collective imagination of sex is, of course, not new but what an alternative, unfettered field of desire might actually look like has rarely been shown. SOLILOQUIES propose a view of just such a field.

And this is where I see the enabling dimension of this work: a vision unraveled from within itself in a manner that extends and expands the cultural limits of representability. They are not just the representations of dream, but scenes of fantasy about what

SAM TAYLOR-WOOD, *WRECKED*, 1996, c-print, 60 x 156" / *AM ENDE*, C-Print, 152,4 x 396,2 cm.



dreaming might amount to: stretching the pose, distending the visual field, and opening it up to the endless play of desire. This is where the "revolutionary" dimension of Taylor-Wood's vision resides: It is a soliloquial remedy for the visual hegemony of the screen.

1) The artist uses an Alpha Rota Camera equipped with an electronic motor and a 220 film to produce a color negative from which the prints are made. It takes five seconds to complete one rotation.

2) For a more extensive discussion of this point in relation to contemporary art see my "Real Bodies: Video in the 90s," *Art History* (June 1997), vol. 20, no. 2, pp. 185–213.

3) From the psychoanalytic point of view, as Diana Fuss has argued, "subjectivity can be most concisely understood as a history of one's identifications." See her *Identification Papers* (New York & London: Routledge, 1995), p. 34.

4) Taylor-Wood's video work *BRONTOSAURUS* (1995), featuring a naked man dancing to inaudible music, withdrawn into his own space, visibly, rhythmically separate from the space of music we are hearing, Barber's *Adagio for Strings*, is another figure of this subjective detachment that we witness in the actors of the FIVE REVOLUTIONARY SECONDS series.

5) See Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Forword and transl. Tom Conley (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993).

6) For the most extensive recent theoretical discussion of the specular bases of subjectivity see Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York and London: Routledge, 1997).

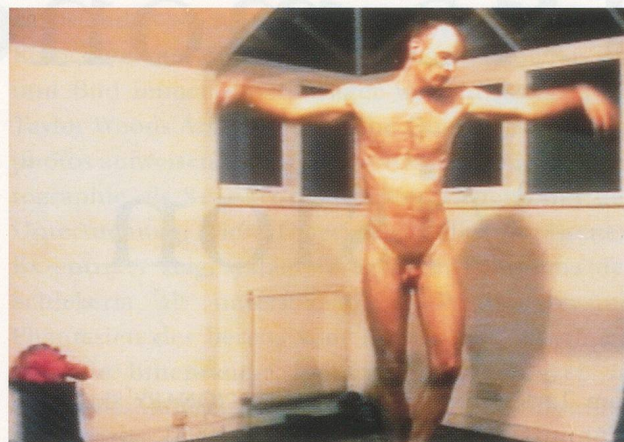
7) "Germano Celant/Sam Taylor-Wood: Soliloquy. Essay/Interview," in: *Sam Taylor-Wood*, ex. cat., Fondazione Prada, Milan, 1998, p. 156.

Erratum in Parkett No. 53

We apologize to Ewa Lajer-Burcharth for omitting a line in her essay on Tracey Moffatt, "A Stranger Within."

From line six the last paragraph on page 43 should read: "What the series makes clear is that for Moffatt, this project is inseparable from the process of distinguishing oneself as a daughter from a mother. Dissimulation is thus envisioned here as a psychic act that structures the daughter/mother relation in particular, referring to the fact that the girl's, unlike the boy's, development of her own distinct self involves the difficult task of separating from her mother while at the same time identifying with her."

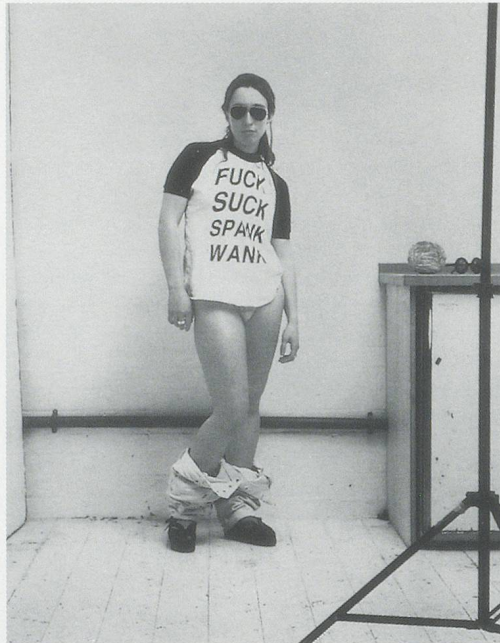
SAM TAYLOR-WOOD, *BRONTOSAURUS*, 1995, 10 min. video projection and sound / 10 Min. Videoprojektion mit Ton.



Die monologische Vision

Sam Taylor-Woods *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* (Fünf revolutionäre Sekunden, 1995), eine Serie photographischer Installationen, erschliesst dem Blick faszinierende Räume: Es sind Innenansichten privater Lofts, die früher die Künstlerboheme beherbergten, inzwischen aber einer reichen Kulturschickeria mit einem Faible für Innendekoration als stilvoll geräumiges Ambiente dienen. Sie wurden mit einer Spezialkamera gedreht, die sich innerhalb von fünf Sekunden einmal um die eigene Achse dreht – daher der Titel der Arbeit.¹⁾ Obwohl es 360-Grad-Panoramen sind, werden diese Ansichten als zweidimensionale, langgestreckte, rechteckige Bilder an den Wänden der Galerie gezeigt, an jeder Wand ein Interieur, drei Ansichten pro Installation, ohne dass dabei die spezifische Wirkung der im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert für Panoramen üblichen Rotunden angestrebt würde. Einen Kreis im Raum beschreibend und flach ausgebreitet, wirken sie nahtlos und uneinheitlich zugleich. Die räumlichen Verzerrungen, die das umherschweifende Auge der Kamera erzeugt, erinnern mit ihren abwechselnd konkaven und konvexen Formen an die Architektur Borrominis – nur sind sie hier noch extremer. Der Innenraum

EWA LAJER-BURCHARTH lehrt zeitgenössische Kunst und Kritik an der Harvard University. Sie ist Autorin des Buches *Necklines: The Art of Jacques-Louis David After the Terror* (New Haven: Yale University Press, 1999).



SAM TAYLOR-WOOD, *FUCK, SUCK, SPANK, WANK*, 1997,
screen print, 38½ x 29½" / FICK, SCHLECK, SCHLAG, WICHES,
Stieddruck, 98 x 75 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

erscheint als eine einzige endlose Abfolge von Falten.

Diese architektonischen Falten werden von seltsamen, selbstvergessenen monadischen Wesen bevölkert, deren Distanziertheit die innere Heterogenität dieser Räume noch unterstreicht. Abgesehen von gelegentlichen Beischlafsszenen oder lautstarken verbalen Auseinandersetzungen – Episoden, die im krassen Gegensatz zum sonst dargestellten menschlichen Tun und Treiben stehen – findet zwischen ihnen praktisch keine Interaktion statt. Man kann sich auch kaum vorstellen, dass diese Charaktere, die offensichtlich aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten, häufig auch aus sexuell divergierenden Kontexten kommen und ausserdem noch im unsichtbaren Kokon ihres eigenen emotio-

nenal Universums eingesponnen sind, tatsächlich in einem dieser Räume zusammenleben. Was könnte sie verbinden? Diese wie ein Derwisch herumwirbelnde Frau im weissen Abendkleid; den reglos am Küchentresen lehrenden, vor sich hin träumenden jungen Dandy, die Weste achtlos über die hemdlose Schulter geworfen; die in einem Sessel thronende Riesin in rotem Satin; die beiden in ihre sadomasochistischen Spielchen vertieften jungen Männer; den unauffälligen Mann im Anzug, der auf unsichtbare Fliegen an der Decke starrt, und all die anderen zusammengewürfelten Typen, die in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX auftreten? Wie erklären wir uns so selbstvergessene Figuren wie diesen splitter nackten, nachdenklich im Türrahmen lehrenden Mann in einem Raum voll korrekt gekleideter Menschen, dessen anatomische Details unserem Blick schutzlos preisgegeben sind?

Dies sind eindeutig keine realen, sondern imaginäre, konstruierte Räume, eine Feststellung, die ich bei Kritikern vermisste, die Taylor-Woods Arbeit unbesehen als soziologische Studie auffassen und abschätzig von ihrem Eintauchen in die snobistische Welt der Kulturschickeria sprechen. Meiner Meinung nach geht es in diesen schicken Interieurs weniger ums Haben als ums Sein. Die in ihrer eigenen Welt gefangenen monadischen Wesen, die in diesen Räumen auftreten, weisen über sich selbst hinaus, auf den Begriff der Pose. Durch ihr Verhalten entsteht ein subjektiver Raum, Dehnung und Verdichtung zugleich – ein panoramisches Schauspiel des Ich. Die Frage ist nur, was für ein Ich hier im Blick ist.

Man könnte versucht sein es als ein Ich der Modewelt zu betrachten. Zwischen Taylor-Woods Szenarien und den Schauplätzen der raffinierten Modephotographie gibt es Ähnlichkeiten. Meiner Meinung nach wird man jedoch weder der Bandbreite noch dem Wesen ihrer visuellen Intention gerecht, wenn man das Vorgehen der Künstlerin als mit der Modephotographie übereinstimmend betrachtet. Indem sich Taylor-Wood der Konventionen der Photographie, des Panoramas und des Avantgardefilms bedient, schafft sie formal komplexe Bilder, die die Frage nach der Subjektivität im Zeitalter des Bildschirms aufwerfen. Mit anderen Worten, es geht hier

um das Subjekt an einem historischen Wendepunkt, an dem die Allgegenwart und Grenzenlosigkeit der technischen Mittel zur Schaffung eines kulturellen Bildrepertoires – vom Computerbildschirm, den überhand nehmenden Werbeseiten von Zeitschriften bis zur ständig wachsenden Zahl der Leinwände im Kinocenter um die Ecke – die Grenze zwischen Ich und Bild immer durchlässiger werden lässt.²⁾ Dass Taylor-Woods Arbeiten die hohe Qualität von Modephotos aufweisen, ist nur folgerichtig: Die Modephotographie als Seinsform ist hier Gegenstand der Untersuchung. Diese Galerie der selbstvergessenen Exzentriker zeigt daher weniger ein Panorama der Schickeria als unterschiedliche Positionen und Phantasien des bereits vom Bildschirm besessenen Ich; die Innenräume stehen für Innerlichkeit in einem besonderen Sinn, als Topographie unserer – mehrfachen – Identifikationen.³⁾ Das Konstruierte dieses imaginären Subjektraums wird durch die Art der Installation noch verstärkt: Aus zwischen den Photographien angebrachten Lautsprechern sind akustische Spuren der Dreharbeiten zu hören – die Stimmen und Geräusche während der Arbeit am sichtbar gemachten Raum.

Man könnte FIVE REVOLUTIONARY SECONDS als Fortführung jener kritischen Tradition betrachten, die im vergangenen Jahrzehnt die ästhetische Praxis der Photographie und den ihr zugrunde liegenden Diskurs über die Konstruktion von Kultur beherrschte. In entscheidenden Punkten weicht die Arbeit aber auch davon ab: Dazu gehört die pure Vielfalt, der Reichtum menschlicher Charaktere und Identitäten, die sie zum Ausdruck bringt – die ganze Palette der Körpergrößen, Farben, Affekte und dessen, was man früher «Temperamente» genannt hätte, und der sexuellen Neigungen. Diese subjektive Pluralität verschiebt den Begriff der Differenz – der psychischen wie sexuellen – auf eine andere Ebene, jenseits der gewohnten Dualitäten.

Ein weiterer Aspekt ist die persönliche Dimension, die die sehr unterschiedlichen Darstellerinnen und Darsteller dem Begriff der Pose verleihen. Während die demonstrative Art der Inszenierung das Posieren als einen Akt der Selbstbehauptung – «Seht her, ich bin von Bedeutung!» – in den Vordergrund rückt, ist das Verständnis keineswegs gewähr-

leistet. Der Anblick der rätselhaften Gestalten lässt einen an den frustrierten Delacroix denken, der, mit der radikal neuen und unverständlichen Körpersprache von Courbets BADENDER konfrontiert, ausrief: «Aber was bedeutet das?!» Die didaktische oder normative Dimension der Pose scheint diesen Selbstdarstellungen völlig zu fehlen. Obwohl sie mit Shermans UNTITLED FILM STILLS die allegorische Stasis zu teilen scheinen, geht es in diesen Bildern nicht um das Einnehmen einer Pose oder um ein Sich-messen mit der Pose als einem kulturbedingten, normativen Ideal des Ich (bei Sherman: der Weiblichkeit). Sie veranschaulichen vielmehr die Abkehr von der Pose und den Rückzug in den privaten Bereich der Träumereien. Selbst in ihren Posen erscheinen die Protagonisten in der Sicht dieser Künstlerin selbstvergessen und gedankenverloren. All die introvertierten, nachdenklichen Gestalten, die in Taylor-Woods Interieurs auftauchen, bestätigen das nur.⁴⁾ Sie sind jedoch nicht wirklich in narzisstischer Selbstbetrachtung vertieft – es geht nicht um eine Konfrontation mit dem eigenen Bild –, sondern eher in einer Art selbstreflektierender Tätigkeit: in der stummen Zwiesprache mit sich selbst.

Last but not least wäre da noch die besondere Sicht der Dimensionen Raum und Zeit: Wegen der 360-Grad-Umdrehung der Kamera, die fünf Sekunden benötigt um den ganzen Raum «wahrzunehmen», ist die Zeit von Anfang an sichtbar in diesem Raum verzeichnet. Es ist jedoch nicht die narrative Zeit einer linearen Progression im Raum, die wie eine sichtbare Handlungskette ein Ereignis mit dem anderen verknüpft, sondern eher eine korrosive Zeit, die die Geschichte zerstört. Innerhalb des narrativen Gewebes von Taylor-Woods Bild kommt die zeitliche Dimension einer Störung gleich, einem Bruch, der das Ganze um ein Haar auseinander reisst. Der Raum entfaltet sich durch eine strukturelle Entwicklung, die sich wie eine Deleuze'sche Falte verhält: eine Proliferation von Singularitäten.⁵⁾ In sich gekrümmt durch eine Reihe subjektiver Momente, jedes davon eine irreduzible, in ihrer eigenen Pose eingeschlossene Monade, entspricht die visuelle Struktur von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS einer Reihe räumlicher Taschen, die das Werk von innen heraus differenzieren und in Frage stellen.



SAM TAYLOR-WOOD, SOLILOQUY IV, 1998, framed c-print,
87 7/8 x 101 3/16" / MONOLOG IV, gerahmter C-Print, 222 x 257 cm.
(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

Als solche können Taylor-Woods Panoramen des Selbst als visuelle Neubestimmung des individuellen Subjekts im Bereich des Visuellen oder auch als Neudefinition des Visuellen gelten, die für das private Ich Platz schafft. Keineswegs sind sie ein Rückgriff auf naive Vorstellungen von Individualismus als etwas, was ausserhalb der Kultur, ausserhalb einer bestimmten Sicht existiert, sondern ein Überdenken der Beziehung zwischen Sehen und Ich. Einerseits will Taylor-Woods Kamera dem Subjekt seine zentrale Position in dem durch das Kreisen des Kamera-Auges erschlossenen visuellen Bereich zurückgeben, andererseits konstruiert das Auge keinen allumfassenden optischen Raum mit einem unangreifbaren, dominierenden Subjekt in seiner Mitte (das Auge als Ich / the eye as I), denn es wird durch die verschiedenen Falten der Subjektivität in seinem Innern gebrochen und vervielfältigt. Das Ergebnis ist eine visuelle Polyphonie, die über die normale Sichtweise hinausgeht und sie in Frage stellt. Ein Raum, der uns einlädt, die spekulativen Grundlagen des Ich neu zu erfinden.⁶⁾

Die Serie SOLILOQUIES (Monologe, 1998) ist ein bereiteter Kommentar hierzu. Das Ich ist hier eindeutig in einen inneren Dialog mit sich selbst vertieft, was wir bei den Charakteren von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS nur vermuten können. Die Serie umfasst fünf riesige Tableaux, die aus jeweils einem Hauptteil und einer schmalen Predella darunter bestehen. Innerhalb dieser Struktur eines Renaissance-Altars werden zwei verschiedene Blicke entwickelt um das duale System subjektiver Abläufe darzustellen – ein körperlicher und ein geistiger. Die oberen Tafeln sind mehr oder weniger einfache, bekannten Gemälden nachempfundene Kunst-Photographien; die Predellen darunter wurden mit

derselben Panorama-Kamera aufgenommen, die wir bereits von früheren Arbeiten kennen. Diese beiden unterschiedlichen Schweisen stehen für das durch Phantasie oder Traum gesplante Subjekt: Im oberen Teil sehen wir den physischen Leib eines Individuums, das entweder schläft, seinen Tagträumen nachhängt oder vor sich hin sinniert; jedenfalls ist es irgendwie seiner Umgebung enthoben. In den Predellen entfaltet sich die imaginäre Welt als Traumsphäre sexueller Phantasien. Die durch die Panorama-Kamera bewirkten räumlichen Verfremdungseffekte wurden durch partielle digitale Manipulationen verstärkt um die in der Phantasie oder im Traum durchgeführte Verdichtung oder Verfremdung der Realität darzustellen.

In SOLILOQUY III betrachtet eine Frau voller Wohlgefallen ihr Spiegelbild, hingestreckt wie Velázquez' VENUS IM SPIEGEL, der Blick so entrückt wie das Photo selbst, dessen Grobkörnigkeit den Eindruck erweckt, es sei durch einen Schleier hindurch aufgenommen. Grau-, Rosa- und helle Gelbtöne herrschen vor. In der Predella darunter erkennt man eine phantasmagorische Orgie, die sich diese «Venus» vorstellt: eine spärlich möblierte Wohnung voll nackter Männer und Frauen, manche ineinander verknäult, andere aufreizend auf Sofas und Polstern ausgestreckt, als warteten sie leicht gelangweilt darauf, dass sie an die Reihe kämen. Wie ein Hund liegt auf der Türmatte ein nackter Mann. Ein anderer, langgestreckt wie eine Figur von Giacometti und leicht verschwommen, wandert ziellos durch den Raum. Auf einer Couch räkelt eine Odaliske im Ingres-Stil ihren lasziven Leib. Aus einer Hängematte ragen ein Paar Beine. Ein vollständig bekleideter Mann sitzt an seinem Schreibtisch, ohne die vor ihm ausgestreckte Nackte zu beachten. An einem anderen Schreibtisch telefoniert eine nackte Frau. Schliesslich taucht im hinteren Teil des Raums die «Venus» selbst auf: Sie sitzt in einem Sessel, ganz in Rot, die Augen geschlossen, unbeeindruckt von der Orgie. Am auffälligsten ist der Kontrast zwischen den sanften Konturen dieses, durch den Schleier des kulturell Akzeptablen gefilterten, weiblichen Körpers und seinen Phantasien in der Szene darunter.

SOLILOQUY IV zeigt den verkürzten nackten Torso einer Frau mit riesigen Brüsten, die mit geöffnetem

Mund tief und fest auf einem Sofa schläft, das weiche, rosa Fleisch tief in die reich verzierten Kissen gebettet. Hier ist der Kontrast zwischen dem schlafenden weiblichen Fleisch und der Bewegung der Psyche anders dargestellt: Nicht der vornehm verschleierte Blick des träumenden Subjekts, sondern seine penetrante Fleischlichkeit kontrastiert mit den darunter dargestellten Phantasien. Im leeren Zimmer eines alten Hauses mit malerischen Fenstern, heruntergerissenen Tapeten und Spuren von Möbeln an den Wänden starren drei Zwerge und ein Kind angestrengt nach oben, vielleicht auf den Ellbogen der Riesin, der über die obere Tafel auf die Predella quillt. Rechts neben einem Kamin stehen pausbäckige männliche Zwillinge. Für diejenigen, die in der Riesin Sue Tilly, das Lieblingsmodell des Malers Lucien Freud erkennen – manche tun das –, ist der Verwandlungseffekt von Taylor-Woods Sicht noch augenfälliger: Was bei Freud unerlöstes Fleisch ist, wird bei Taylor-Wood als Sitz der Subjektivität – und des Begehrens – vorgestellt.

Das Bestechendste an SOLILOQUY II ist die unkonventionelle Definition des männlichen Körpers als Objekt der Begierde, das in einer Herbstidylle aus Gelb-, Ocker- und Goldtönen platziert wird. Ein unrasierter, attraktiver junger Mann ohne Hemd und mit provozierend geöffneter Gürtelschnalle posiert zwischen einem Rudel streunender Hunde. Ob er nun stehend oder liegend mit ihrem Fell beschäftigt ist, die Eigenschaften, die er mit diesen Hunden teilt, sind zwar nicht sichtbar, aber doch spürbar obszöner Natur. Die Predella darunter zeigt eine unterirdische Landschaft, eine obszöne Phantasie: ein mit Nackten bevölkertes Badehaus, die entweder miteinander kopulieren oder unruhig an den Wänden der gekachelten Räume lehnen. Der Protagonist selbst erscheint in einer Ecke, niedergeschlagen mit einem Hund an seiner Seite auf dem Boden sitzend.

Nach der Bedeutung des Ausdrucks SOLILOQUIES gefragt, verwies Taylor-Wood auf die Distanz, die ein Schauspieler sowohl in Bezug auf die eigene Rolle wie auch auf das Stück empfindet, in dem er spielt, eine Distanz, die, wie das häufig in Shakespeares Dramen geschieht, einen Schauspieler an die Rampe treten und einen Kommentar des Autors an

die Adresse des Publikums sprechen lässt.⁷⁾ Thematisiert wird dieser Begriff anhand völlig losgelöster Figuren, wie jener der drei Zwerge, die aus dem Traumbereich der Riesin herausblicken, oder der Frau, die im Mittelpunkt der obszönen Phantasie des Mannes mit den Hunden steht, und deren Gesichtszüge durch digitale Manipulation verflüssigt erscheinen, was sowohl ihre Distanz zur Szene wie zum eigenen Körper andeutet. Aber man kann diese Distanz auch als die Logik dieser Bilder begreifen. So gesehen ist der Monolog das tragende Moment in Taylor-Woods Arbeiten, der strukturelle Bruch zwischen dem Subjekt und seinen Phantasien, den sie räumlich als innere Zwiesprache der Figuren mit sich selbst darstellen.

Nicht sosehr die Sexualität selbst (Freud würde da beipflichten), sondern die Art und Weise, wie sie in den Träumen und Phantasien zum Ausdruck kommt, macht die Originalität dieser Arbeiten aus. Interessant ist auch, wie die Geschlechterdifferenz den libidinösen Bereich der Phantasie zwar durchzieht, aber nicht bestimmt. Männer und Frauen sind sowohl als Objekte wie auch als Subjekte der Begierde austauschbar. Das mag einem selbstverständlich vorkommen, wenn man sich jedoch die neuesten Leinwandschnulzen aus Hollywood ansieht, wird einem die ebenso penetrante wie vorhersehbare Geschlechterhierarchie (Frau Objekt, Mann Subjekt der Begierde) innerhalb der herrschenden Kultur der Bilder vor Augen geführt. Diese Hierarchie zu unterminieren hatte sich die feministische Ästhetik der letzten beiden Jahrzehnte zur Aufgabe gemacht. Taylor-Wood, die in ihrem Gefolge die Kunstszene betrat, verdankt ihr, dass sie in ihren Arbeiten weibliche Geilheit als eine Selbstverständlichkeit voraussetzen kann – etwas, was sie in ihren Arbeiten tut und anschliessend zu differenzieren sucht. Erinnern wir uns, dass die Künstlerin ihre Karriere mit einem rotzig-aggressiven Selbstporträt begann, in dem sie mit heruntergelassenen Hosen, Fliegerbrille und einem T-Shirt mit der Aufschrift FUCK, SUCK, SPANK, WANK (1993) auftrat, einem Schwulen-Slogan, der ihre geschlechtliche Selbstdefinition noch ambivalenter erscheinen liess.

Auffällig ist auch das Schillernde der Lust in Taylor-Woods Darstellung. Die sexuellen Szenarien

bilden regelmässig unaufgelöste, irritierende Gegensätzlichkeiten – häufig einfach durch ihr endloses Fortdauern – und verweigern jede Lösung. Das kritische Postulat, die Dualitäten zu destabilisieren, an denen die visuelle Kultur die kollektiven sexuellen Phantasien festzumachen sucht, ist natürlich nicht neu. Wie jedoch die Alternative, das uneingeschränkte Begehren, tatsächlich aussehen könnte, ist selten dargestellt worden. SOLILOQUIES macht hierzu einen Vorschlag.

Und darin sehe ich die eigentliche Dimension dieses Werkes. Es vermittelt eine Sicht, die sich von innen heraus entwickelt, die die kulturellen Grenzen der Darstellbarkeit erweitert und expandieren lässt. Es handelt sich dabei nicht nur um die Darstellung von Träumen, sondern auch um Phantasien darüber, was Träumen heissen könnte: eine Erweiterung der Pose, ein Ausdehnen des Gesichtsfeldes und seine Öffnung für das endlose Spiel des Verlangens. Darin liegt die «revolutionäre» Dimension von Taylor-Woods Vision, der Monolog als Gegenmittel gegen die Hegemonialmacht des Bildschirms.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Die Künstlerin benützt eine Alpha-Rota-Kamera mit elektronischem Motor und einem 220er-Film um ein Farbnegativ herzustellen, von dem danach Abzüge gemacht werden. Eine volle Umdrehung dauert fünf Sekunden.

2) Für eine ausführlichere Erörterung dieses Gesichtspunktes vgl. meinen Artikel «Real Bodies: Video in the 90s», in: *Art History*, Juni 1997, Bd. 20, Nr. 2, S. 185–213.

3) Aus psychoanalytischer Sicht kann Subjektivität am exaktesten als «Geschichte der Identifikationen» beschrieben werden. Vgl. dazu: Diana Fuss, *Identification Papers*, Routledge, New York & London 1995, S. 34.

4) Taylor-Woods Videoarbeit BRONTOSAURUS (1995) – sie zeigt einen nackten Mann, der zu einer unhörbaren Musik tanzt, ganz in seinen eigenen Raum zurückgezogen, sichtbar, rhythmisch getrennt vom Raum der Musik, die wir hören, Barbers *Adagio für Streicher* – ist ein weiteres Beispiel für diese Selbstversunkenheit des Subjekts, das wir bei den Darstellern in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS feststellen.

5) Vgl. dazu Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

6) Vgl. dazu: Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York & London 1997.

7) «Germano Celant/Sam Taylor-Wood: Soliloquy. Essay/Interview», in: *Sam Taylor-Wood*, Ausstellungskatalog, Fondazione Prada, Milano 1998, S. 156.

Edition for Parkett **SAM TAYLOR-WOOD**



FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIV (SKETCH), 1999

C-print, 360-degree panorama shot, 2¾ x 16½"

Edition of 50, signed and numbered

FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN XIV (ENTWURF), 1999

C-Print, 360-Grad-Panorama-Aufnahme, 7 x 42 cm

Auflage: 50, signiert und nummeriert