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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Rubrik: [Collaborations] Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

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: 11.08.2025

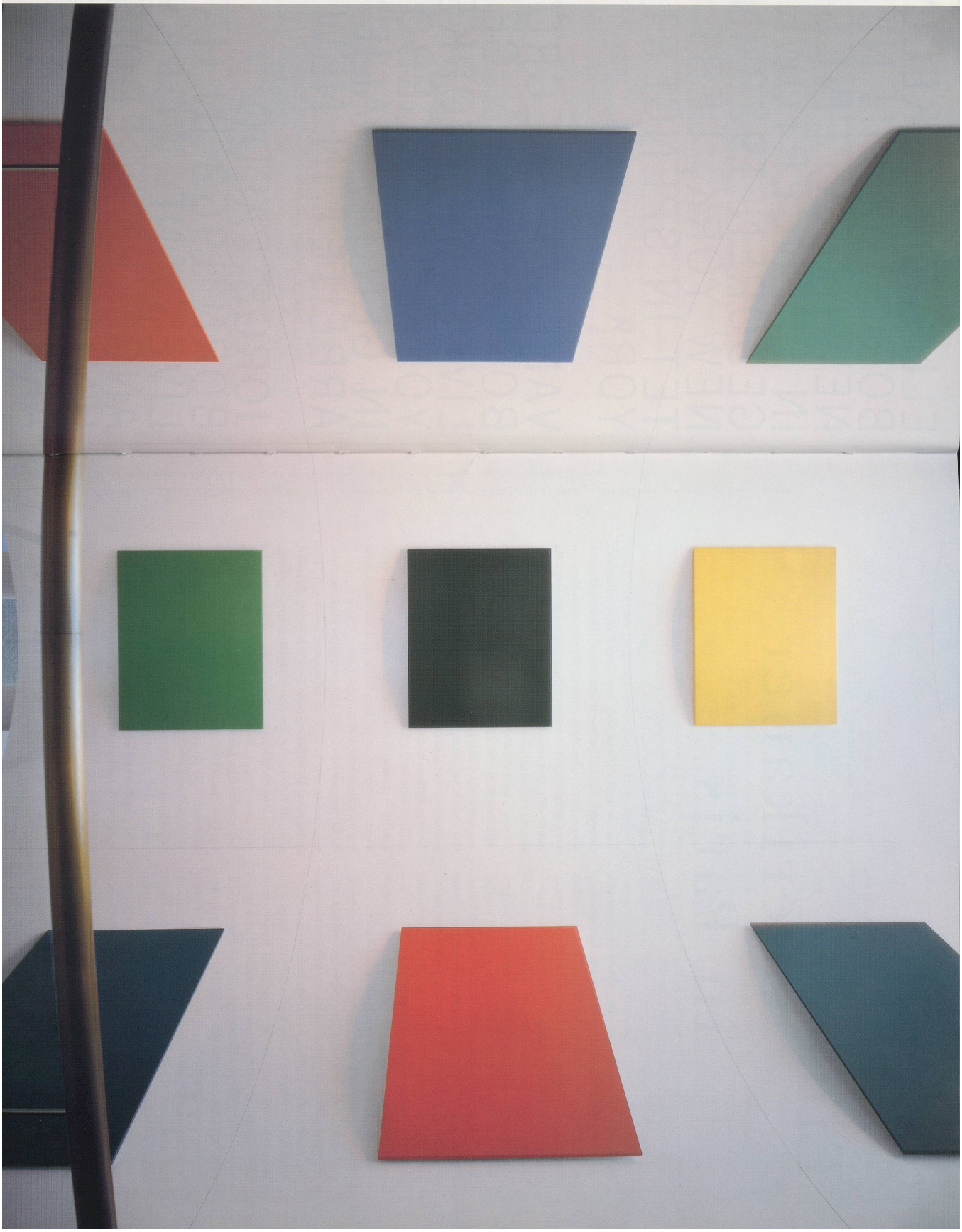
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ELLSWORTH KELLY,
BORN 1923 IN NEWBURGH, NEW YORK, LIVES AND WORKS IN SPENCERTOWN, NEW YORK/ GEBOREN 1923 IN NEWBURGH, NEW YORK, LEBT UND ARBEITET IN SPENCERTOWN, NEW YORK.

VANESSA BEECROFT,
BORN 1969 IN GENOVA, ITALY, LIVES AND WORKS IN NEW YORK CITY/GEBOREN 1969 IN GENUA, ITALIEN, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK.

JORGE PARDO,
BORN 1963 IN HAVANNA, CUBA, LIVES AND WORKS IN LOS ANGELES/GEBOREN 1963 IN HAVANNA, KUBA, LEBT UND ARBEITET IN LOS ANGELES.

ELLSWORTH KELLY



THOMAS KELLEIN

Ein Amerikaner in Paris

Es ist 1928. Johnny Weissmüller (Tarzan) schwimmt den Freistilweltrekord über 100 Yards. Der internationale Blumenversand Fleurop wird gegründet. Und George Gershwin schreibt die mit Jazz-Elementen durchsetzte symphonische Dichtung *Ein Amerikaner in Paris.* Schon ein Jahr später – Heinrich Himmler wird Reichsführer der deutschen SS, Leo Trotzki muss die Sowjetunion verlassen und an der New Yorker Wall Street kommt es im Spätherbst zu dramatischen Kursstürzen – zeichnen sich jene dunklen Veränderungen ab, die nach dem Zusammenbruch des sogenannten Dritten Reichs und der Bombardierung von Hiroshima und Nagasaki 1945 die neue Weltlage zur Folge haben. Die USA werden Hegemonialmacht und auch die Kunstmetropole Paris ist nicht mehr, was sie war.

Robert Rauschenberg und Ellsworth Kelly, die sich weder damals noch in den unmittelbar darauf folgenden Jahren begegnet sind, beschliessen dennoch ihr Kunststudium 1948 in Paris zu beginnen. Rauschenberg sagte später, er sei dazu «mindestens fünfzehn Jahre zu spät» gekommen, und reiste noch im gleichen Jahr in die Heimat zurück. Kelly blieb jedoch bis 1954, besah sich viele Orte in Frankreich und verehrte, nachdem er in den USA den gealterten Max Beckmann bewundert hatte, vor allem Henri Matisse. In den sechs Jahren seines Parisaufenthalts konnte er wie Rauschenberg John Cage und Merce Cunningham kennenlernen, traf im Unterschied zu ihm aber Jean Arp, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Georges Braque, Alberto Giacometti, Joan Miró, Marcel Breuer und Alexander Calder. Mit den meisten von ihnen ergaben sich ästhetische Berührungspunkte, die sein Werk langsam zu entwickeln halfen und seine Suche nach Farbe und Abstraktion als ausgeprägten Kontinuitätswillen bestärkten. 1951 besuchte Kelly das Atelier von Brancusi, 1953 begegnete er dem Spätwerk Piet Mondrians in einer Rotterdamer Ausstellung. Mit Ausnahme von COLORS FOR A LARGE WALL (Farben für eine grosse Wand, 1951), das er später dem New Yorker Museum of Modern Art schenkte, und wenigen Bildern, die er eigenen Freunden gegeben hatte, verblieben seine frühen Werke jedoch lange Zeit fast vollzählig im Atelier.

Es mag aus heutiger Sicht überspitzt klingen, aber man wollte von Kelly trotz seiner regelmässigen Ausstellungen ab 1956 in New York bei Betty Parsons oder ab 1958 in Paris bei Maeght jahrzehntelang nichts wissen. Er sei «zu französisch», wurde von älteren, sehr respektablen Museumskollegen noch zu Beginn der 90er Jahre erklärt. Die westliche Kunstgeschichte nach 1945, von Newman und Rothko über Andre und Stella zur Minimal Art, schien für viele derart linear zu verlaufen, nämlich vom Bild zur Ebene und von der Ebene zum Raum, dass Kellys Farbigkeit, die sich schon in den 50er Jahren in den Raum bewegt hatte und in den 60er Jahren ihre grosse formale Schönheit erreichte, allzu selten «brauchbar» erschien.

THOMAS KELLEIN ist Direktor der Kunsthalle Bielefeld.

ELLSWORTH KELLY, THE BOSTON PANELS, 1998, oil on aluminum, 9 panels, 132 x 150" each; 12 panels, 132 x 88" each, Federal Court House, Boston / Öl auf Aluminium, 9 Platten, je 335 x 381 cm; 12 Platten, je 335 x 224 cm (previous page / vorhergehende Seite).

Ich besuchte Kelly 1991 in seinem Atelier und Wohnort Spencertown in Upstate New York, zu einem Zeitpunkt, als sich diese Sicht zu ändern begann. Draussen war die Bronze UNTITLED (MANDORLA) von 1988 zu sehen. Neu gemalte Grossformate in seinem sauberen, weitgehend leeren Atelier waren ein- oder zweifarbig gehalten. Gelb, Grün, Blau und Rot dominierten. Fast immer waren die flächigen Farben über zwei verschiedenformatige Leinwände verbunden. Der Künstler zeigte uns sein museales Depot, in dem man ein schier unglaubliches Œuvre, nach Jahren geordnet, als Geschichte einer langsam und stetig vorwärtsstrebenden Farbfeldmalerei verfolgen konnte. Das Werk besass keinen alleinigen Ausgangs- oder Zielpunkt, es öffnete sich vielmehr. Es wurde zunehmend freier und komplexer, so dass die Bilder nicht nur konzeptuell vollendet, sondern zunehmend auch raum- und architekturbezogen auftraten.

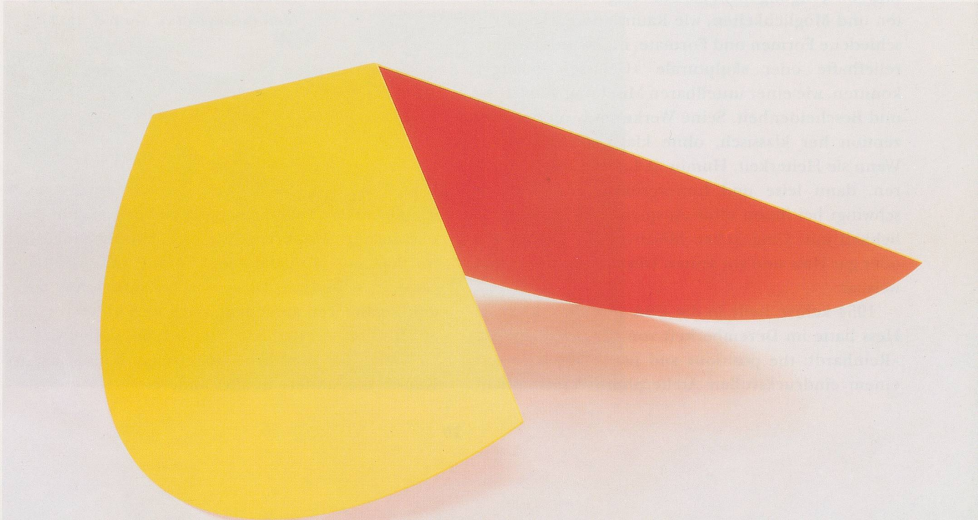
Ich hatte kurz zuvor in Los Angeles ein Werk für Wand und Boden gesehen, das RED BLUE GREEN YELLOW (Rot Blau Grün Gelb, 1965) betitelt war und vier Flächenfarben so verteilte, dass die drei erstgenannten ein «Bild» und die letztgenannte, Gelb, den «Boden» ergaben. Man hätte, wäre die Arbeit als Installation gemeint gewesen, auf eine hellgelbe, sonnige Fläche treten müssen, um das über zwei Meter hohe «Bild» in Augenschein zu nehmen. Das Werk hielt den Betrachter aber auf Distanz. Es strahlte so vornehm und zugleich fragil, dass man intuitiv davor grossen Abstand nahm. Diese Form von Schönheit war kunstgeschichtlich selten geworden. Kelly verkörperte augenscheinlich das Gegenteil eines Assemblage- und Environmentkünstlers. Junk oder Alltagsgegenstände fasste er nicht an. Als Fetisch wollte er ausser seinen Farben und den von Matisse, Brancusi und Mondrian ausgehenden Traditionslinien nichts gelten lassen. Fast alle seine Werke, so schien mir, verbanden die Leuchtkraft mit Berührungsangst und Fragilität in einer Weise, dass das Wort Hard Edge vor ihnen roh und vergleichsweise ungehobelt klingen musste. Kelly hatte sich nie wie Carl Andre mit Eisenbahnschwellen oder wie Donald Judd mit Zimmermannshandwerk identifiziert.

Das Wichtigste, was wir an deutschen Universitäten in den 60er, 70er und frühen 80er Jahren zu «den Amerikanern» gelernt haben, zuerst bei Max Imdahl, Walter Kambartel oder Bernhard Kerber, lief auf die Anerkennung der plan gemalten Ebenen und *Shaped Canvases* als radikal neuen Wahrnehmungsmustern hinaus. Die Farbe eines grossen Bildes von Barnett Newman wirke vor allem, weil sie «unbedingt antikompositionell» eingesetzt sei; seinen Formaten sei man über ein «Farbkontinuum» «unausweichlich ausgeliefert». Kunstgeschichtlich zählte daneben eine zweite, europäische Teleologie. Paul Wember, der 1961 den Franzosen Yves Klein im Museum Haus Lange vorgestellt hatte, schrieb in seiner Monographie von 1968, der Maler sei über seine monochrom blauen Bilder als Vollender aller abendländischen Maltraditionen seit Giotto zu sehen. Wer sich an diese prägenden Theoreme erinnert, weiss auch, dass es mit europäischer Kunst für Judd damals für immer vorbei war, dass Judd aber Yves Klein – «to some extent» – als Aussenseiter gelten liess.

Kelly mag diese Jahre von 1956 bis 1992, bis sein Frühwerk schliesslich in Paris, Washington und Münster gezeigt wurde, in einer Mischung aus Angst und Stoizismus ertragen und vor allem forschend für die Arbeit genutzt haben. Dass seine aussen gelb und innen rot lackierten Flächen, zum Beispiel bei PONY (1959), einer magischen Aluminiumskulptur mit der formalen Anmutung eines Pferdesattels, auch figurativen Vorbildern huldigten, hätte ihm obendrein den Vorwurf historischer Rückfälligkeit einbringen können. Der Künstler war aus heutiger Sicht an Monochromie, Minimal Art oder dem berühmten Diktum, gute Malerei von heute sei weder Bild noch Skulptur, augenscheinlich nicht selbstzweckhaft interessiert. Seine COLORS FOR A LARGE WALL (1951) und seine SCULPTURE FOR A LARGE WALL (Skulptur für eine grosse Wand, 1957) folgten aleatorischen und permutativen Prinzipien – mithin also künstlerischen Überlegungen schon aus den späten 40er Jahren. Sie nahmen ebenso die Formenwelt der klassisch modernen Skulptur wie des Surrealismus auf, entwickelten Mondrian und de Stijl weiter und bildeten zusammengefasst eine Art Programm der erhabenen Vielfalt ab. Kellys Farben suggerierten, dass es für Maler wohl immer Schwarz und Weiss, ansonsten aber kaum letztgültige Prinzipien geben würde. Das Bild bei Kelly brauchte nicht nur grosse Flächen im Sinne

ELLSWORTH KELLY at his first exhibition / bei seiner ersten Ausstellung in New York, 1956, Betty Parsons Gallery. On the left / Links: BAR, 1956, black and white oil on canvas, 33 x 96" / BALKEN, schwarzweiss, Öl auf Leinwand, 83,8 x 243,8 cm; on the right / rechts: TIGER, 1953, oil on 5 canvas panels, 81 x 85½" / Öl auf Leinwand, 5 Teile, 205,8 x 217,2 cm.

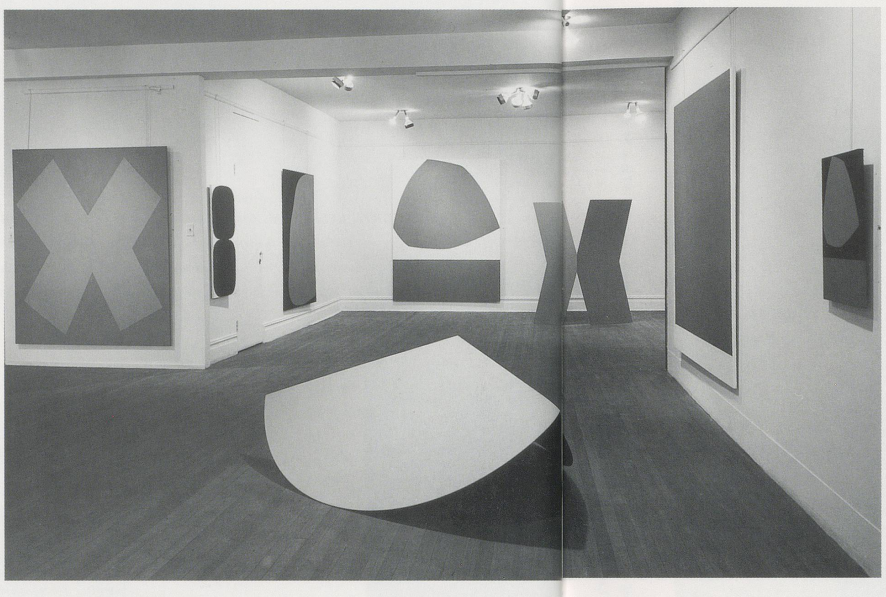
ELLSWORTH KELLY, PONY, 1959, painted ⅛" aluminum, 31 x 78 x 64" / bemaltes 3-mm-Aluminiumblech, 78,7 x 198,1 x 162,6 cm.



von Ruhe, Kraft und Gleichmass, sondern wie bei den späten Werken von Matisse und Calder auch Raum im Sinne von Luft, Freiheit und Klang. So konnte es opak und transparent zugleich, physisch und metaphysisch ohne theoretisches Rüstzeug, aber voller Traditionsliebe sein. Wenn sich Farben bei Kelly wiederholten, dann jedenfalls nicht als seriell gemeinte Absage an Komposition. Auch seine skulpturalen Formen, das haben nicht nur die 1956 begonnenen Aluminiumreliefs oder PONY, sondern sogar viele Bilder bewiesen, durften geometrisch und organisch sein. Kelly liebte die subtilen Übergänge: Bei SCULPTURE FOR A LARGE WALL gehen regelmässige Rechtecke in Trapeze, Parallelogramme und gekurvte Linien über, so wie seine Malerei trotz der Beinahemonochromie das Figur-Grund-Prinzip, das Bildmotiv, die Aura wie den Kult um handwerkliche Sorgfalt niemals aufgab.

Wer vierzig Jahre lang künstlerisch seriös gearbeitet hat ohne Mut und Hoffnung gänzlich zu verlieren, kann auch im späten zwanzigsten Jahrhundert noch auf Durchbruch und Nachruhm hoffen. Kellys Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1997 war nach der spektakulären Werkschau von Joseph Beuys im Jahr 1979 die wohl mit Abstand überzeugendste Retrospektive eines lebenden Künstlers hier. Die sogar auf die neuen Seitengeschosse von Gwathmey und Siegel ausgedehnte Retrospektive im Gebäude Frank Lloyd Wrights liess Ermüdung und Anstrengung nicht zu. Man folgte Kellys Einsichten und Möglichkeiten, wie Raum und Farbe in verschiedene Formen und Formate, in flache, gewölbte, reliefhafte oder skulpturale «Gefässe» gelangen konnten, wie einer unteilbaren Mischung von Grösse und Bescheidenheit. Seine Werke sind von der Konzeption her klassisch, ohne klassizistisch zu sein. Wenn sie Heiterkeit, Humor, ja Lachen mit sich führen, dann leise und hintergründig. Auch Erotik schwingt bei ihnen ohne Anspielungen und Anzüglichkeit mit. Umgekehrt: Melancholie, Trauer, Wut oder gar Hass sind vor seinen Werken gar nicht nachweisbar.

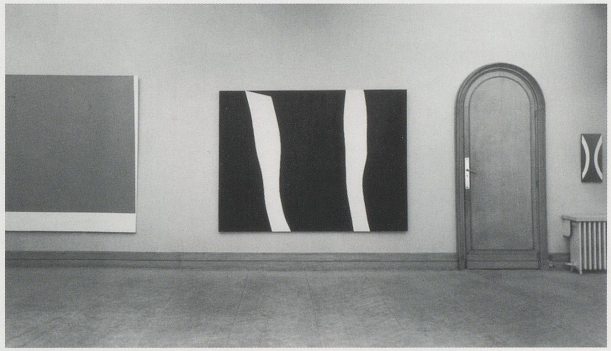
1954 kehrte Kelly in die USA zurück. Thomas B. Hess hatte im Dezemberheft von *Art News* den Text «Reinhardt: the positions and perils of purity» mit einem eindrucksvollen Atelierphoto veröffentlicht.

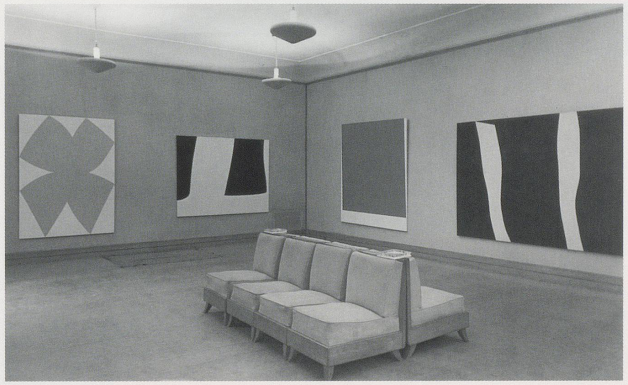


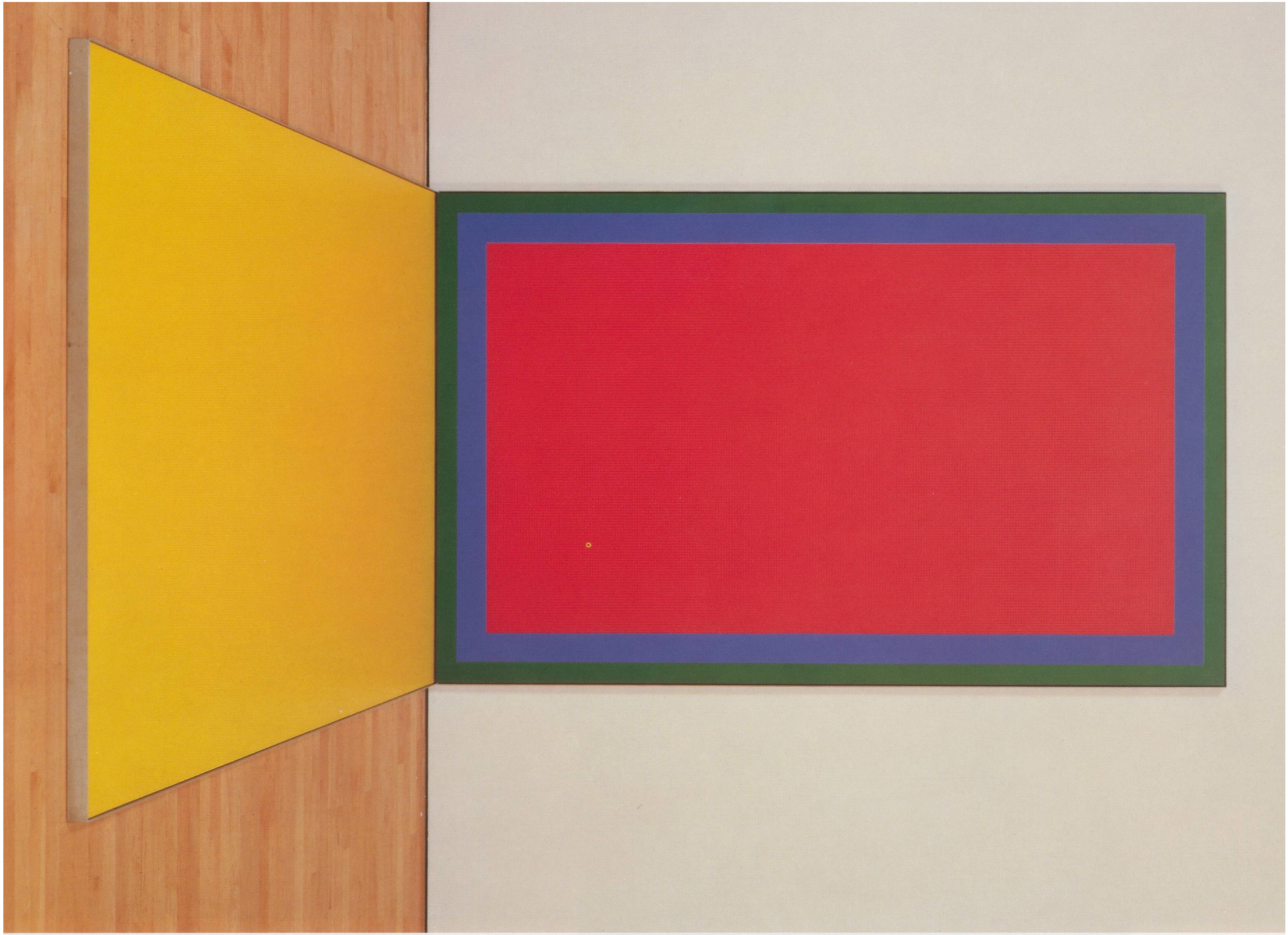
"Ellsworth Kelly: Painting and Sculpture," Betty Parsons Gallery, New York, 1959.

Ein abstrakter Maler, dessen Beziehungen zum Neoplastizismus Mondrians als offenkundig eingestuft wurden, sass mit gefalteten Händen auf einer Bank vor seinen Bildern. Diese waren sämtlich aus farbigen Rechtecken aufgebaut, flach und unter Verzicht auf Illusion. Ad Reinhardt starb 1968. Vermutlich ist es Kelly, der sein Erbe angetreten hat. Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.

Galerie Maeght, Paris, 1958: BROADWAY; MANHATTAN; BROOKLYN BRIDGE II, all 1958, & (bottom, left to right / ganz unten, v.l.n.r.) CITY ISLAND; 42nd; BROADWAY; MANHATTAN, all 1958.

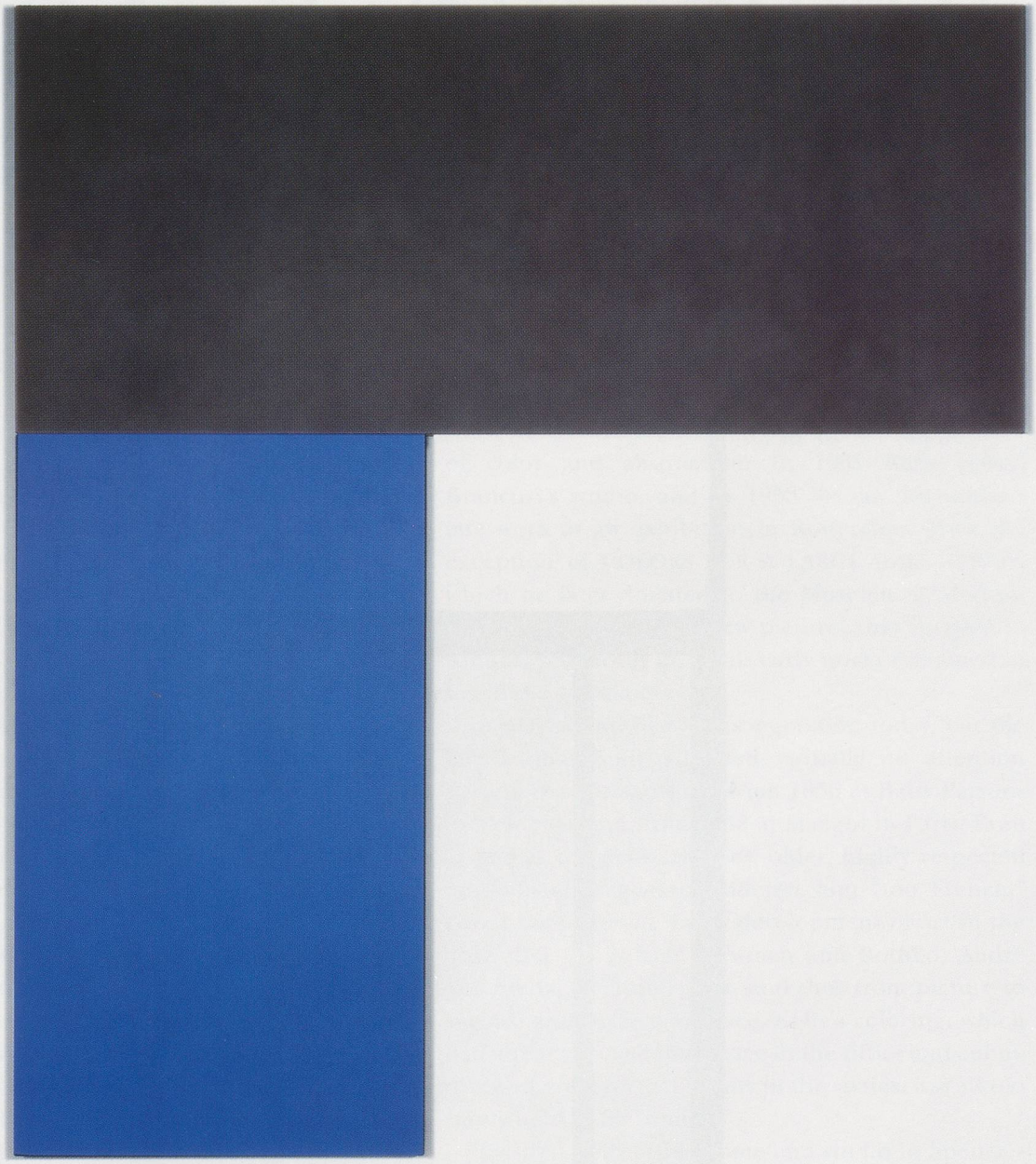


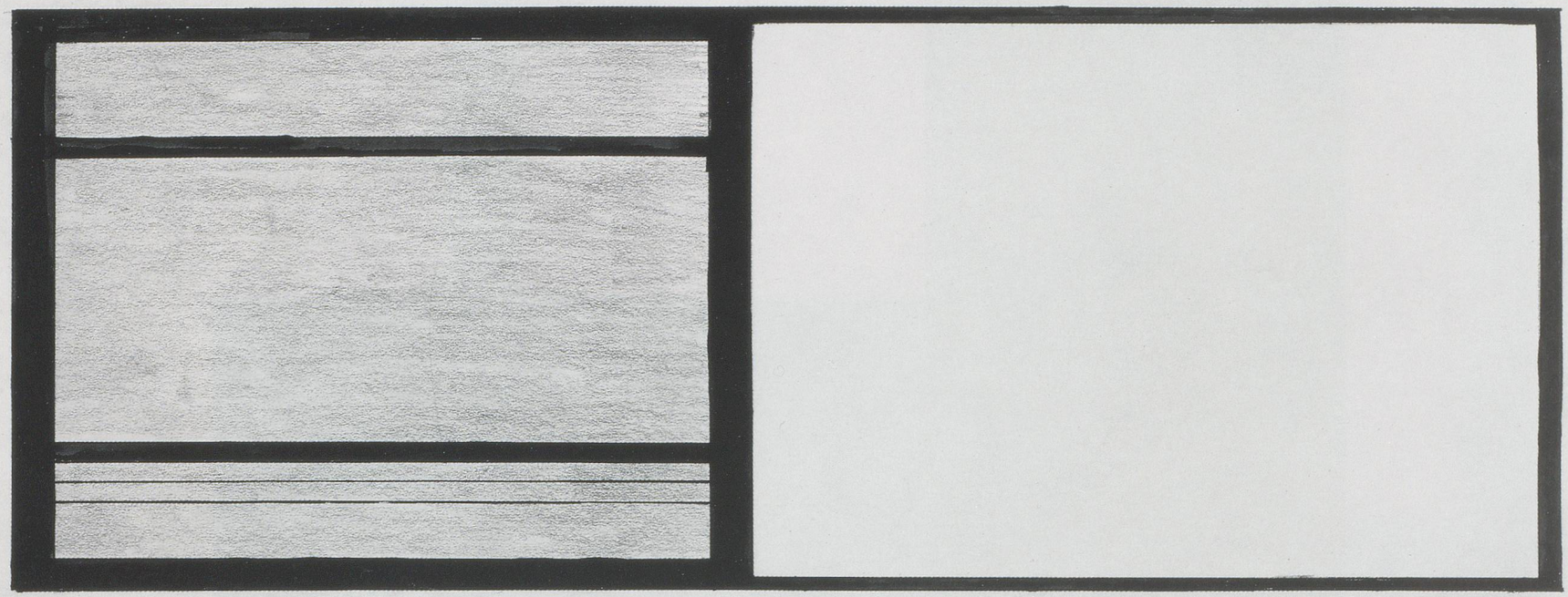




ELLSWORTH KELLY, RED GREEN BLUE YELLOW, 1965, top panel: oil on canvas; bottom panel: oil on canvas mounted on masonite, 87½ x 54 x 78½" / ROT GRÜN BLAU GELB, Oberteil: Öl auf Leinwand; Bodenteil: Öl auf Leinwand auf Pressspanplatte.

ELLSWORTH KELLY, CHATHAM III: BLACK BLUE, 1971,
oil on canvas, 2 joined panels, 108 x 96" / Öl auf Leinwand, 2 verbundene Teile, 274,3 x 243,8 cm.





ELLSWORTH KELLY, STUDY FOR WINDOW, MUSEUM OF MODERN ART, PARIS, 1949,

THOMAS KELLEIN

An American in Paris

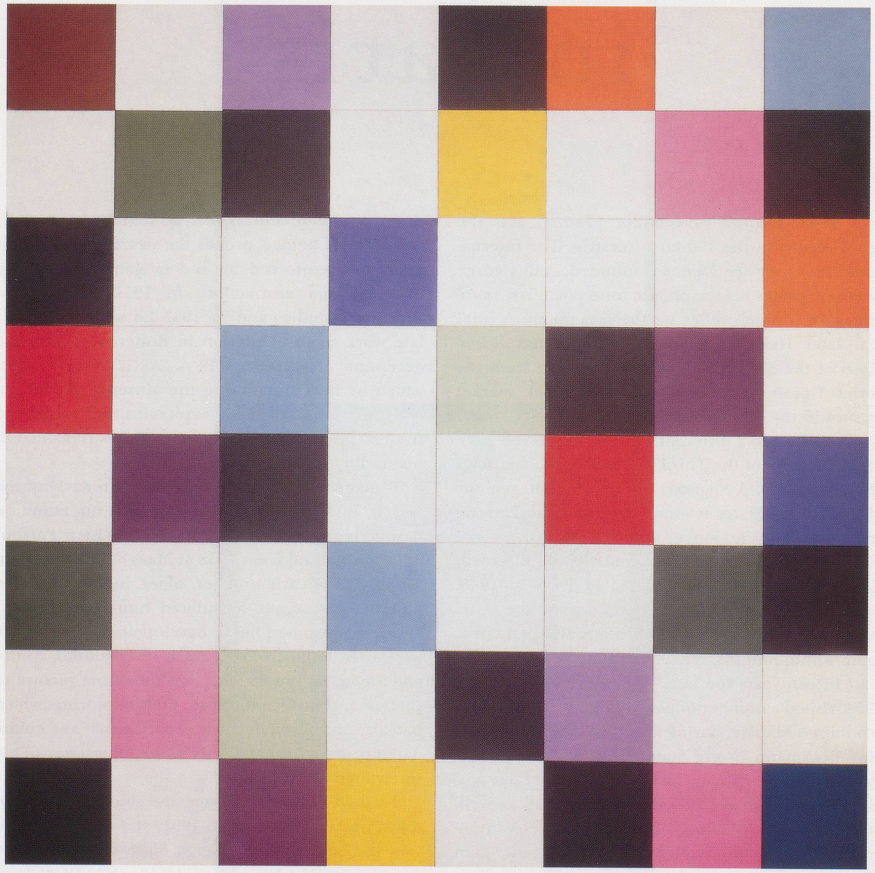
It is 1928. Johnny Weissmüller (*Tarzan*) sets the world record in the 100-yard freestyle. The international floral service *Fleurop* is founded. And George Gershwin writes his symphonic tone poem *An American in Paris* which relies on the jazz idiom. A brief year later Heinrich Himmler is appointed *Reichsführer* of the SS, Leon Trotsky is banished from the Soviet Union, and the Wall Street stock market crashes in the late fall—prefiguring the dark future that is to lead to a different world order in the wake of the collapse of the Third Reich and the bombings of Hiroshima and Nagasaki in 1945. The hegemony of the United States is established and the Parisian art metropolis is no longer what it once was.

Nonetheless, Robert Rauschenberg and Ellsworth Kelly both decided to study art in Paris in 1948, though they did not meet then nor in the years immediately following. Rauschenberg traveled home again within months, remarking later that he was "at least fifteen years too late." Kelly stayed there until 1954, visited a number of places in France, and deeply admired Matisse, having first discovered the aging Max Beckmann in the States. During the six years that he spent in Paris he met not only John Cage and Merce Cunningham, as Rauschenberg had as well, but also Jean Arp, Francis Picabia, Georges Vantongerloo, Georges Braque, Alberto Giacometti, Joan Miró, Marcel Breuer, and Alexander Calder. The aesthetic points of contact that he found with most of these artists helped propel the development of his work and reinforced his indefatigable exploration of color and abstraction. In 1951 Kelly visited Brancusi's studio, and in 1953 he saw Mondrian's late work at an exhibition in Rotterdam. With the exception of COLORS FOR A LARGE WALL (1951), which he later donated to the Museum of Modern Art in New York, and a few pictures that he gave to friends, practically all of his early works remained in his studio for many years.

It may sound like an exaggeration today, but the fact is that Kelly attracted virtually no attention despite regular showings from 1956 at Betty Parsons in New York and from 1958 at Maeght in Paris. Even as late as the early nineties, older, highly respected museum colleagues considered him "too French." Given the assumed linear development of art in the west after 1945, from Newman and Rothko, Andre and Stella, to minimal art, and thus from picture to surface and surface to space, Kelly's coloring, which had already moved into space in the fifties and culminated in great formal beauty in the sixties, was all too rarely held to be "usable."

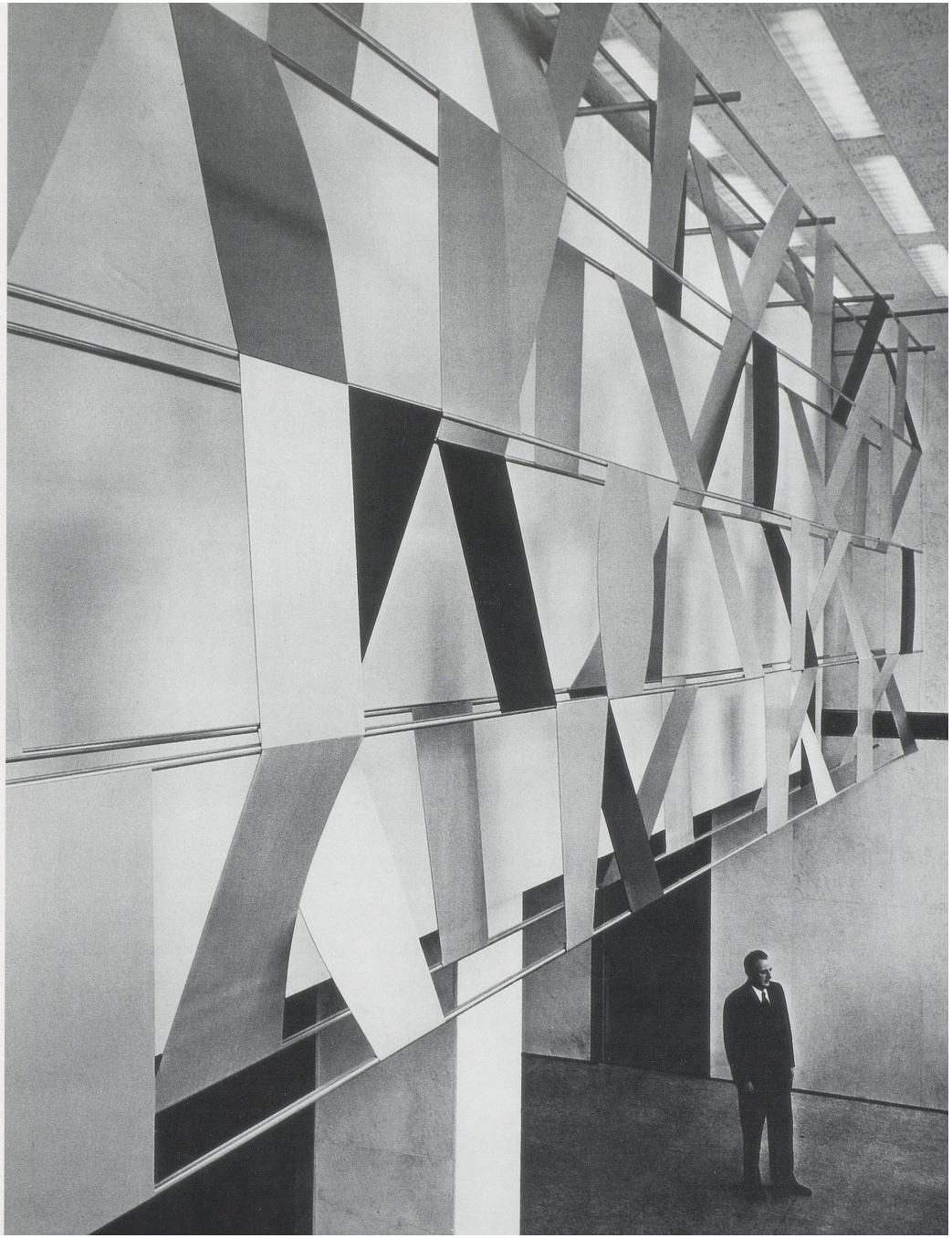
I visited Kelly at his home and studio in Spencertown, upstate New York in 1991, at a time when this view was beginning to change. Visitors were greeted outside with the bronze UNTITLED (MANDORLA) of 1988. Recently painted, large-format works in his tidy, sparsely occupied studio showed a maximum of one or two colors. Yellow, green, blue, and red pre-

THOMAS KELLEIN is the director of the Kunsthalle Bielefeld, Germany.



ELLSWORTH KELLY, COLORS FOR A LARGE WALL, 1951, oil on canvas, 64 joined panels, 96 x 96" /
FARBEN FÜR EINE GROSSE WAND, Öl auf Leinwand, 64 verbundene Teile, 244 x 244 cm.

ELLSWORTH KELLY, SCULPTURE FOR A LARGE WALL, 1957, anodized aluminum, 104 panels, 136 x 782½ x 12" overall /
SKULPTUR FÜR EINE GROSSE WAND, eloxiertes Aluminium, 104 Teile, insgesamt 3,45 x 19,87 m x 30,5 cm.



dominated. The flat areas of color were almost always spread over two, differently shaped canvases. The artist showed me his repository: a sheer inconceivable oeuvre, chronologically stored, that reveals the history of a slowly, steadily evolving color field painting that has grown freer and more complex over the years. Not only are the pictures conceptually consummate, they also increasingly incorporate space and architecture.

Shortly before my visit, I had seen a piece for wall and floor in Los Angeles, titled RED BLUE GREEN YELLOW (1965), in which the four colors were laid out so that the first three made a "picture" and the fourth covered the "floor." Had the work been conceived as an installation, viewers would have had to step on to a sunny, yellow surface in order to look at the seven-foot-high "picture." But the work keeps viewers at a distance. It makes such a refined and yet fragile impression that one intuitively remains at a certain remove. This kind of beauty has become an art-historical rarity. Kelly obviously embodies the opposite of an assemblage or environmental artist. He has never dealt in junk or the objects of daily life. Apart from his own colors, he acknowledges only the tradition represented by Matisse, Brancusi, and Mondrian. It seems to me that almost all of his works blend luminosity with a physical reticence and fragility in such a way that the term Hard Edge cannot help but sound coarse and comparatively unrefined. Kelly has never identified with railroad ties, like Carl Andre or with carpentry, like Donald Judd.

The most important thing we learned about the "Americans" at German universities in the sixties, seventies, and early eighties, initially from Max Imdahl, Walter Kambartel, or Bernhard Kerber, involved the recognition of flat painted planes and shaped canvases as radically new patterns of perception. A large painting by Barnett Newman was said to exert an impact primarily because color was deployed in "unconditionally anti-compositional" terms; the viewer was at the "inexorable mercy" of Newman's formats through the "color continuum." Art historically a second European teleology prevailed as well. Paul Wember, who had introduced the French artist Yves Klein at the Museum Haus Lange in 1961, wrote in his monograph of 1968 that the monochrome blues Klein produced must be seen as the ultimate culmination of western painting since Giotto. Those who remember this remarkable theorem will also remember that Judd thought European art was over anyway and only acknowledged the outsider Yves Klein "to some extent."

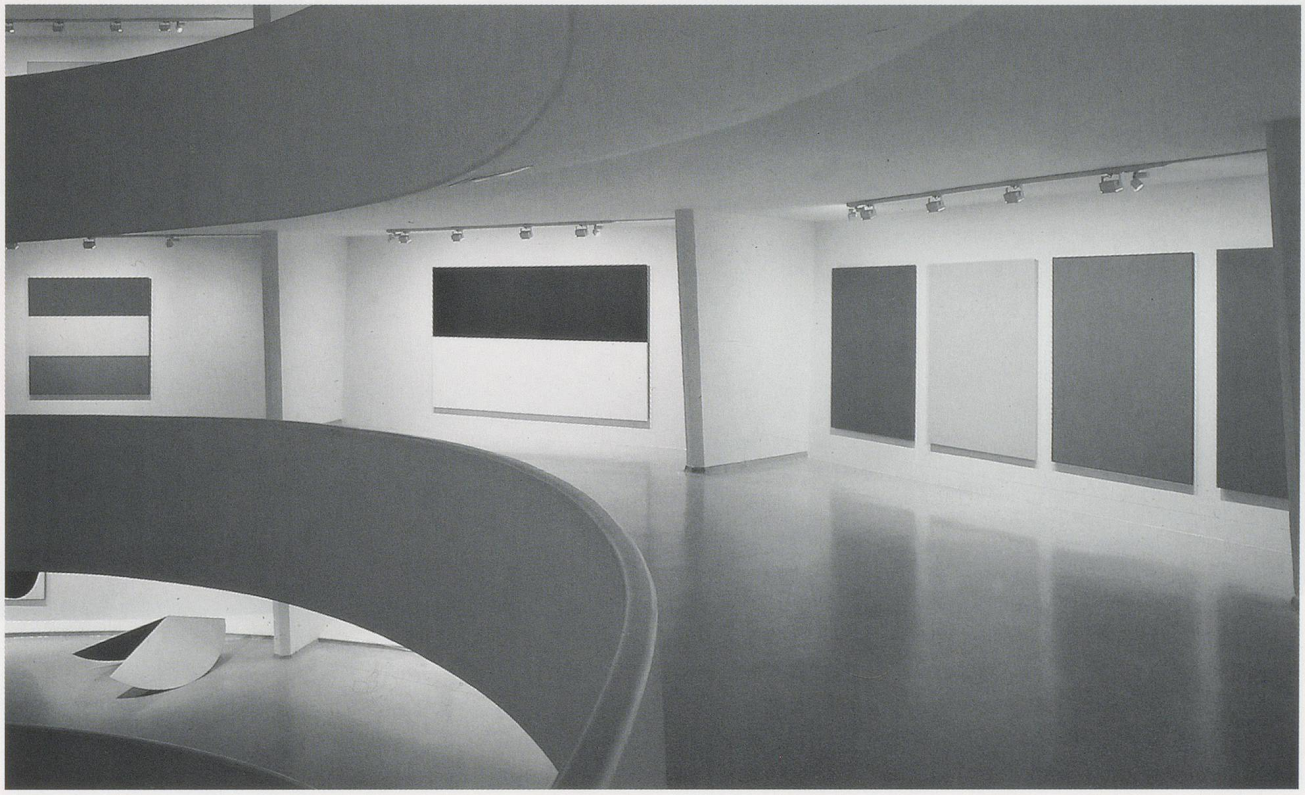
Kelly probably endured the years from 1956 to 1992 with a mixture of anxiety and stoicism—though also using the time to experimental advantage, until his early works were finally shown in Paris, Washington, and Münster. However, the fact that his varnished surfaces, yellow outside and red inside, also honored figurative sources, as in PONY (1959), a magical aluminum sculpture formally suggestive of a pony saddle, would have presumably "saddled" him at the time with the criticism of being an art-historical reactionary. The artist was obviously not interested in the self-serving exploitation of monochrome painting, minimal art, or the famous dictum that good painting of today is neither picture nor sculpture. His COLORS FOR A LARGE WALL (1951) and SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) work with aleatory and permutational principles, that is, with artistic concerns already addressed in the forties. These works are indebted as much to the formal world of classical modernist sculpture as to Surrealism; they elaborate on Mondrian and de Stijl and, in summary, present what might be called a program of sublime diversity. Kelly's colors suggest that, apart from black and white, there are ultimately no absolute principles for painters to rely on. Kelly's pictures use large surfaces not only in the sense of calm, strength, and evenness but also in the sense of air, freedom, and sound, as in the late works of Matisse and Calder. They can therefore be opaque and transparent at once, with no theoretical physical or metaphysical underpinnings but full of a love of tradition. Colors repeated in Kelly's works certainly do not entail a serial rejection of composition. His sculptural forms could also be geometrical and organic as demonstrated not only by the aluminum reliefs begun in 1958 or PONY, but even by many paintings as well. Kelly loves the subtle transition. In SCULPTURE FOR A LARGE WALL, regular rectangles become trapezoids, parallelograms, and curved lines, just as his painting never abandons the motif, the aura, or

the cult of craftsmanship despite its near monochrome treatment of the figure-ground principle.

Anyone who can seriously pursue artistic concerns for forty years without losing courage and hope can also hope for a breakthrough and belated recognition in the outgoing twentieth century. Kelly's retrospective at the Guggenheim in New York in 1997 was by far the most compelling retrospective of a living artist's oeuvre since Beuys's spectacular show of 1979. Even extending into the new wings added on to the Frank Lloyd Wright building by Gwathmey and Siegel, the retrospective admitted of no weariness or strain. The privilege of tracing Kelly's insights and his means of converting space and color into different shapes and formats, into flat, curved, relief-like or sculptural "vessels," revealed an indivisible union of greatness and humility. The conception of his works is classical without being classicist. When they convey cheer, humor, and even laughter, it is of a soft and subtle nature. Eroticism also resonates in these works though without the least insinuation or ambiguity. Conversely, there is no evidence whatsoever of melancholy, sadness, anger, or even hate.

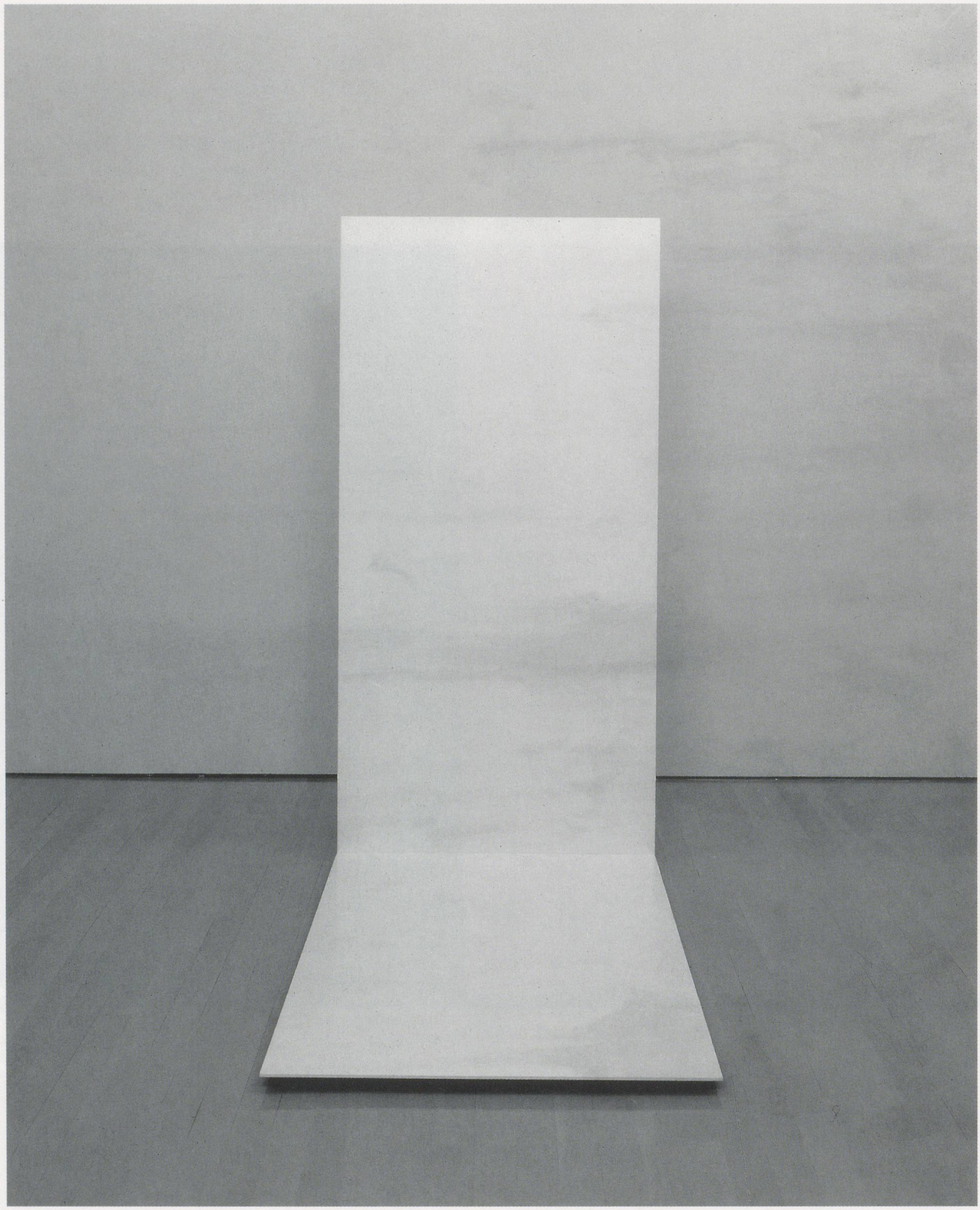
In 1954 Kelly returned to the United States. In the December 1953 issue of *Art News*, Thomas B. Hess had published an article, "Reinhardt: the positions and perils of purity" accompanied by a compelling photograph. An abstract painter, whose affinity with Mondrian's Neoplasticism was held to be obvious, is seen sitting on a bench in front of his paintings. These are all composed of colored rectangles, flat, and devoid of illusion. Ad Reinhardt died in 1968. Presumably it is Kelly who has inherited his legacy. Art is art. Everything else is everything else.

(Translation: Catherine Schelbert)



"Ellsworth Kelly: A Retrospective," October 18, 1996 to January 15, 1997, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, installation view / Ausstellungsansicht.

ELLSWORTH KELLY, PAINTING FOR A WHITE WALL, 1952,
oil on canvas, 5 joined panels, 23½ x 71¼" /
BILD FÜR EINE WEISSE WAND, Öl auf Leinwand, 5 verbundene Teile, 59,7 x 181 cm.



ELLSWORTH KELLY, WHITE ANGLE, 1966, painted ¼" aluminum, 71¼ x 36 x 72½", ½" above the floor / WEISSER WINKEL, bemaltes Aluminium, 6 mm dick, 181 x 91,4 x 184 cm, 1,27 cm über dem Boden. (PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

BRIONY FER

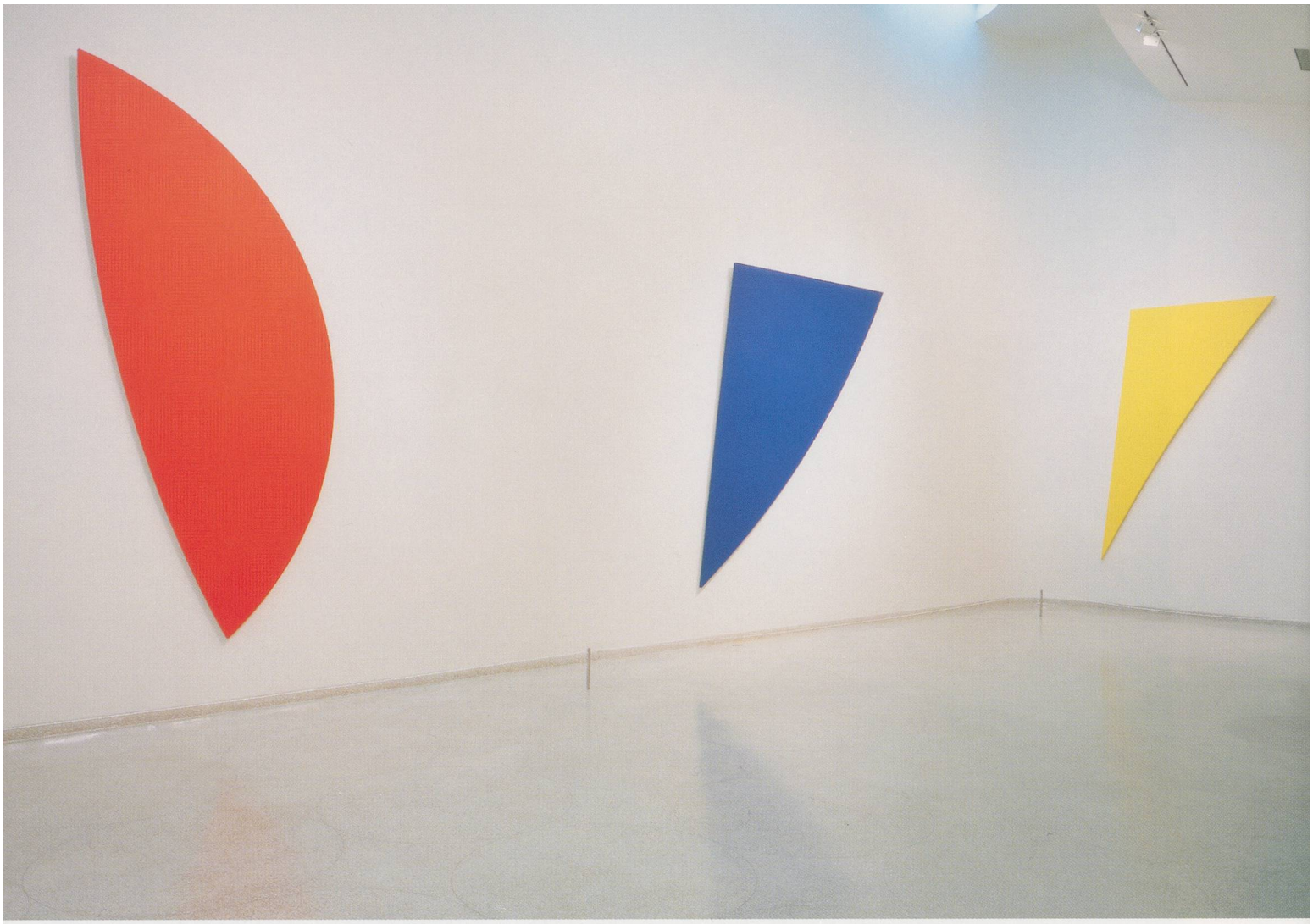
"To Hell with Pictures"

A wall has no business to be dead.
John Ruskin, *The Stones of Venice*

Ellsworth Kelly's Walls

Ellsworth Kelly's long fascination with the relation between walls and pictures can be traced back to the drawings he did in Paris in the late forties. There is a quick sketch of a wall of the Paris Métro which lists color patches, scrawling notes for colors: bright cadmium yellow, off-white, white, ochre, pale yellow and so on. It corresponds to a mental picture or memory of a screen of articulated color, neither totally random nor composed in the conventional sense. Such everyday, urban experiences as the half-distracted glimpse of surfaces that might be passed by blankly are given a peculiar kind of attention; it is almost as if they can exert a strange and compulsive attraction in inverse proportion to the lack of attention they normally receive. This is not like the early abstract painters who started out by abstracting from the figure, like Mondrian, for example, gradually paring away all but the essential structure of the represented forms of a pier or a tree. Rather, this is the kind of schematic image that only follows in the wake of a real intimacy with abstract painting's modes of visual address, a Métro wall seen through a lens of painting's color. This is abstraction habitually glimpsed, if not exactly everywhere, then certainly in some marginal and unlikely places and in the bits and pieces of color that are painting's residues. It might be glimpsed in paving stones seen from above, or it might be found in the lines of the misremembered drawing of a tennis court. In his discussion of Kelly's strategies of anti-composition, Yve-Alain Bois has related these drawings to "transfers" which replicate abstractly a given motif that is "already made."[1] Whilst many artists might have sought to edit out the detail and simplify forms in the name of abstraction, in Kelly's work this kind of visual attention is developed as a means to mark the often random juxtapositions that remain imprinted on the eye, the color patches retained in memory. Color, therefore, is a particular kind of abbreviation, but also one with a lyrical or poetic cadence, shifting in intensities and accents. Kelly's color sketch is in an important sense an after-event, a series of blocks of color mapped back onto a world, casual yet concentrated and distilled.

BRIONY FER is a reader in History of Art at University College London. Her most recent book, *On Abstract Art*, was published by Yale University Press in 1997.



"Ellsworth Kelly: A Retrospective," Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 18, 1996 to January 15, 1997, installation view / Ausstellungsansicht.

Color maps of experience, even disjointed experience, is one way of thinking about Kelly's work, where his monochrome canvases are pitched in a relation to each other and to the ground of a white wall. The large 1997 retrospective of Kelly's work that began at the Guggenheim in New York included a recent series of monochrome, shaped canvases hung at intervals across a broad expanse of wall,[2)] curved accents of color rotating on an axial point that was outside of the limit of each picture, as so many tilts and props of color on a white field. We might wonder in the face of this large expansive field what a picture has become and whether it comes singly or in multiples; what the pictorial is and how far it can be stretched without becoming simply situation or merely literal. Kelly's work dramatizes what I would see as a disjunction between the idea of what a picture is—as a discreet entity hung on a wall—and pictorial effect, which has to do here not with representation but with the expressive possibilities of color and field. There is more to this than a simple extension of the pictorial to unite "art and life." Although his work may presuppose a field that expands to fill the whole space of a wall, sometimes hung high or low in deliberately skewed orientations, there is nonetheless at the same time a real resistance to the literalness of the situation in which the work is encountered. It is a resistance that put him out of

sync with the Minimalists in the 1960s and certainly with subsequent developments in installation. But then nor did it fit either with Michael Fried's notion of the pictorial and its fixation with an optical surface. Suspended precariously between such different models, much of Kelly's most interesting painting has been notable for only just being able to keep the pictorial intact; it works at this limit, bordering decoration on one hand and mere situation on the other.

In a review written in 1964, Donald Judd stressed that there were two main sources in Ellsworth Kelly's work; the first was early European abstraction, the second the recent scale and simplicity of American art.[3] Judd thought Kelly's work "fairly good"[4]—faint praise indeed. And indeed Kelly's work absolutely never would settle within a literalist model. For a start, he had absorbed more than most the work of the early European abstract painters. Malevich's WHITE ON WHITE or BLACK SQUARE, Rodchenko's monochromes, Arp's chance collages and *papiers déchirés*, Mondrian's studio with its planes of color stuck on the wall—all of this haunts Kelly's oeuvre as motifs to be repeatedly worked over, distorted, recast. Whilst it might sound like a work of synthesis—pre-war, post-war, European, American—there is a degree of strangeness in the way Kelly turns the familiar repertoire of early abstraction to a radically different end. His monochrome panels subject the monochrome to serial repetition and in the process transform the inexpressive surface of the monochrome into something expressive and serial (and thus do something with seriality that was quite incompatible with what the Minimalists wanted to do with it). It is perhaps too dramatic to call this a contradiction, but there is nonetheless an almost perverse overlapping which makes one more alert to Kelly's unorthodoxy, a certain quirkiness in the ways his experiences of early European abstraction (he returned to the U.S. in 1954) get overlaid by subsequent interests but never quite forgotten. Certainly to see him as the "standard" of the "hard edge" label, as Judd did, does not really do justice to the kinds of chance reconfigurations Kelly was interested in.[5]

Famously, Pollock had wanted to make paintings that were closer to the scale of murals than conventional easel pictures, closer, that is, to what he called "wall-pictures."[6] Broadly speaking, Kelly's "scale and simplicity" echo the larger formats of post-war American painting. But it is also distinctive and less attuned to the collective form of the mural than to the dialogue with the wall itself as a kind of ground. In a letter to John Cage written from Paris in 1950, Kelly wrote, "I am not interested in painting as it has been accepted for so long—to hang on the walls of houses as pictures. To hell with pictures—they should be the wall—even better—on the outside wall of large buildings."[7] Of course, Kelly was not the first to say this kind of thing: The death-knoll of painting, the gesture towards a modernist environment is familiar rhetoric, couching the death of art in a redemptive future in which art and architecture will unite. Yet that does not do justice to what Kelly seems to be saying, nor does it describe his particular way of continuing to paint once painting pictures was pronounced a dead-end. These were quite unpropitious circumstances under which to make pictures, but they were precisely the conditions out of which Kelly's painting got made. Painting has been lost and found and lost as many times, yet Kelly chose to work over the (im)possibilities of European modernism. If, in the same letter, Kelly could go on to say "My collages are only ideas for things much larger—things to cover walls"[8] then this is what pictures have become, or rather have been substituted by—merely—"things to cover walls."

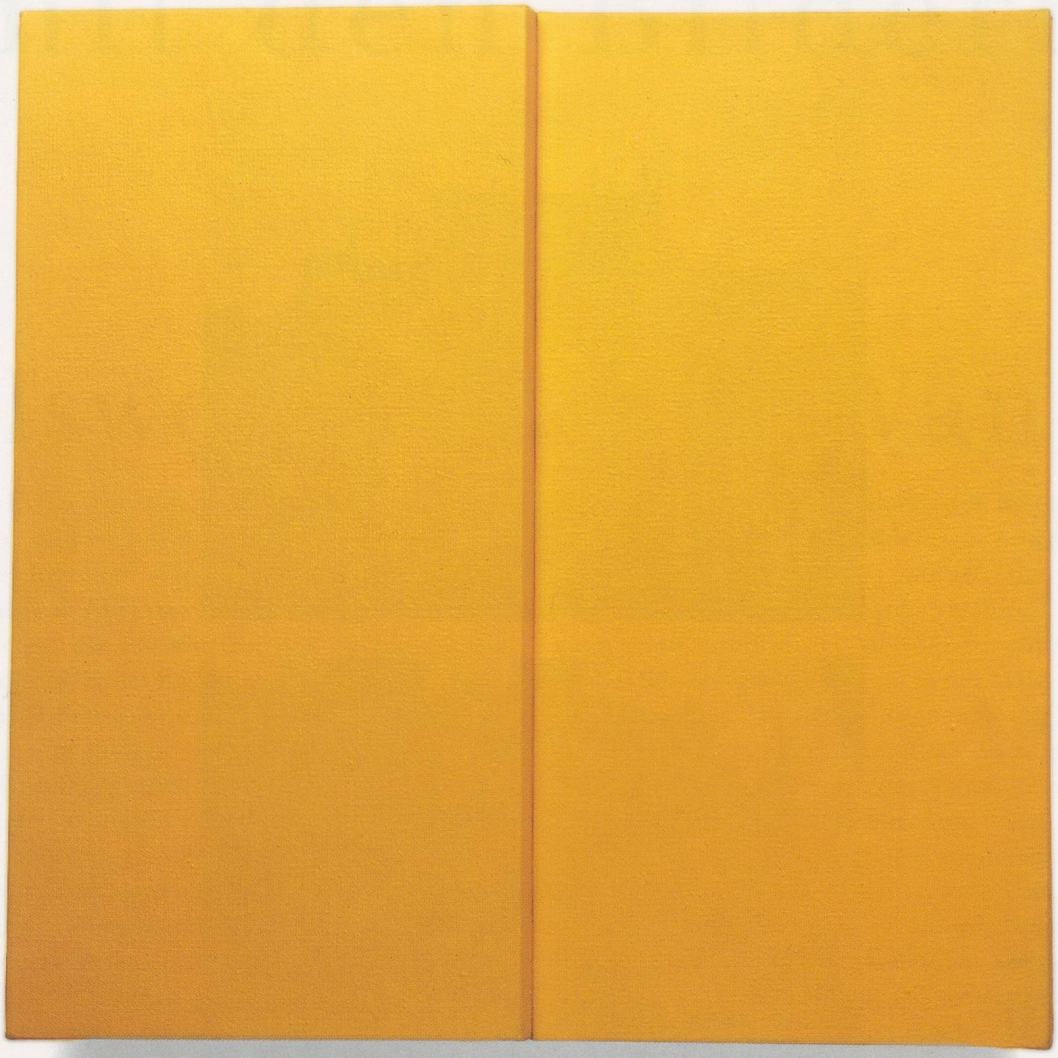
At an originary point in the history of the monochrome, the Russian critic Tarabukin had claimed that Rodchenko's three monochrome panels of 1921 pronounced the death of art because they functioned only as "blind walls."[9] Malevich's, on the other hand, were still pictorial because they were still expressive; they were pictorial not because they were illusionistic but because they continued to entertain the expectation of aesthetic response rather than cut it dead, as a blank wall would. Kelly's walls are never blank and never dead, but pictorial in the sense that Malevich's work could still be thought of in this way. When the work took on the guise of a wall, as in COLORS FOR A LARGE WALL (1951), the colors are arranged randomly rather than repetitively. It is made of sixty four separate monochrome panels fixed together to form a multi-colored grid, con-

ceived on the basis of the principle of collage, of sticking together different components. The serial arrangement of the monochrome panel paintings never collapses into a literal situation either. Even the shaped canvases or works like WHITE ANGLE (1966) may look more like objects (and Kelly certainly thought of them as such) but behave more like pictures.

On a trip back to Paris in the late sixties, Kelly took some photographs that reveal the flank walls of apartment blocks that have been partly demolished. Interior walls have been transformed into exterior walls. The chimney flues that were once on the inside have been exposed and cross the surface of the photograph as two giant stripes. They are the residue of something that has been destroyed. A forgotten life (or lives) makes its mark in the form of a relief. Such a shallow modification to the space of the photograph echoes the slight adjustment in depth of earlier works like his YELLOW RELIEF (1955) where two monochrome panels are fixed together merely registering an uneven surface; reconfiguring too the adjustments of tone and color in the multiple monochrome panels (like pink juxtaposed with orange). If pictures are dead, this is a wake, and it is across the only would-be dead surfaces of the wall that it is enacted.

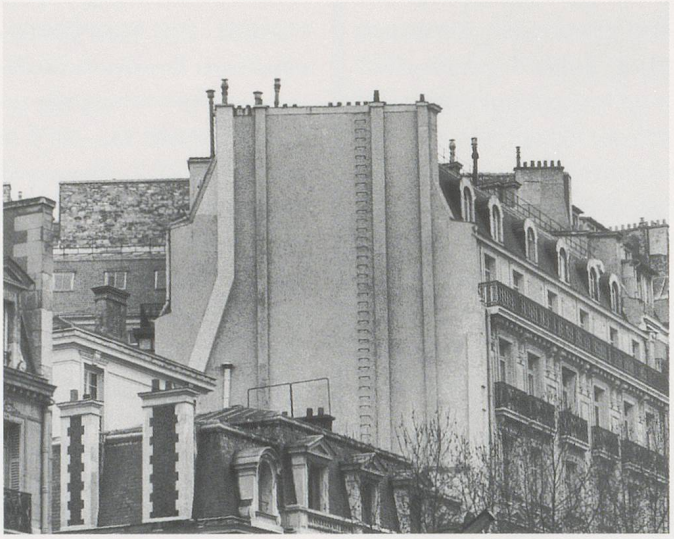
A little later, and with no direct connection to Kelly, the French writer Georges Perec began his extraordinary book called *Species of Spaces* (1974) by announcing, "The subject of this book is not the void exactly, but rather what there is around about or inside it."[10] Perec collaged together a series of speculations upon the spaces we live in. The last of these is the wall, and the ways in which walls tend to be necessarily overlooked and forgotten. We don't think about walls, and we hang pictures on walls so we don't have to look at them. The mutual relation is banal but structural to what we think a picture is: "There are pictures because there are walls. We have to be able to forget there are walls, and have found no better way to do that than pictures. Pictures efface walls. But walls kill pictures."[11] Writing on walls stops them being dead but, Perec adds, we do that only rarely. What would it be to think of Ellsworth Kelly as a kind of writer on walls? Not like Cy Twombly whose scrawled gestures emulate graffiti in his paintings but graffiti as sheer color; in his own way, through abstraction, through color, articulating a wall to draw attention to the overlooked, the banal, the incidental, the effaced. Maybe it is worth remembering, as various commentators have pointed out, that Ellsworth Kelly was actually the same generation as Twombly and Johns and Rauschenberg. The work might look radically unlike Twombly's but both might bear a relation to the species of space that is the metro corridor, an underground color map of distracted experience brought out into the light. If Kelly seems to think of the wall as a kind of ground, it is a far from neutral one. For the wall is effaced and patches of it literally covered over so that segments of the field are as a consequence cut out, excised from the whole. Ellsworth Kelly's work draws attention not to Perec's void at the heart of experience (this is not the sensibility at work here) but nonetheless makes what is "around about or inside" that void intensely vivid, breathing life into the dead surfaces, real and imaginary.

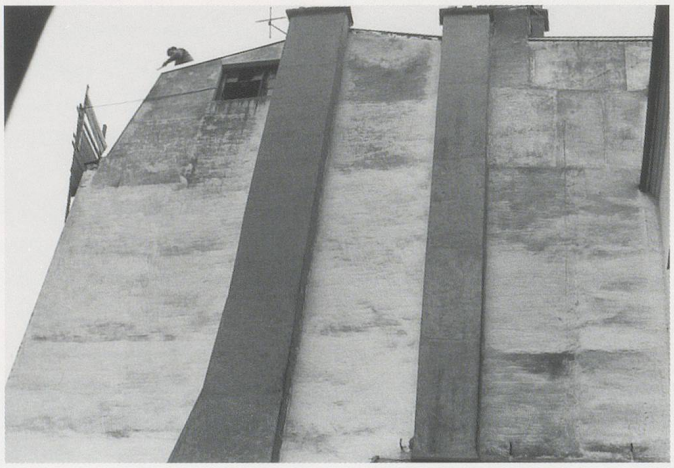
1) Yve-Alain Bois "Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its Many Guises" in: Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948–54,* (Munich: Prestel, 1992), pp. 16–17. On Kelly's early work, see also Yve-Alain Bois "Kelly's Trouvailles: Findings in France" in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–55,* Harvard University Art Museums, 1999.
2) See *Ellsworth Kelly: A Retrospective, 1997,* edited by Diane Waldman, ex. cat., Guggenheim Museum, New York. The exhibition traveled to Los Angeles, London and Munich.
3) Donald Judd, "Young Artists at the Fair and at Lincoln Center," *Art in America,* August 1964, in: *The Complete Writings 1959–75* (Halifax: Nova Scotia series, 1975), p. 130.
4) Donald Judd "In the Galleries, 1963," ibid., p. 91.
5) Donald Judd "Young Artists at the fair and at the Lincoln Center," *Art in America,* August 1964.
6) Jackson Pollock (1947), in Francis V. O'Connor and Eugene V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné* (New Haven: Yale University Press, 1978), vol. 4, p. 238. The view is generally ascribed to Greenberg.
7) Ellsworth Kelly, letter to John Cage, 1950, cited in: *Ellsworth Kelly in France,* op. cit. pp.187–8.
8) ibid.
9) Nikolai Taraboukin, *Le Dernier Tableau* (Paris: Editions Champ libre, 1980), p. 42.
10) Georges Perec, "Walls" in: *Species of Spaces and Other Pieces* (London: Penguin Books, 1997), p. 39.
11) ibid.



ELLSWORTH KELLY, YELLOW RELIEF, 1955, oil on canvas, 2 joined panels, 24 x 24" /
GELBES RELIEF, Öl auf Leinwand, 2 verbundene Teile, 61 x 61 cm.

Top / Oben: ELLSWORTH KELLY, CHIMNEYS, BOULEVARD DE COURCELLES, PARIS, 1967, photograph; subject of central panel of ORMESSON / KAMINE, Photographie; Sujet des Mittelteils von ORMESSON. Bottom / unten: CHIMNEYS, Ile St. Louis, Paris, 1967, photograph / KAMINE, Photographie.





BRIONY FER

«Zum Teufel mit den Bildern»

Eine Wand darf nicht tot sein.

John Ruskin, *The Stones of Venice*

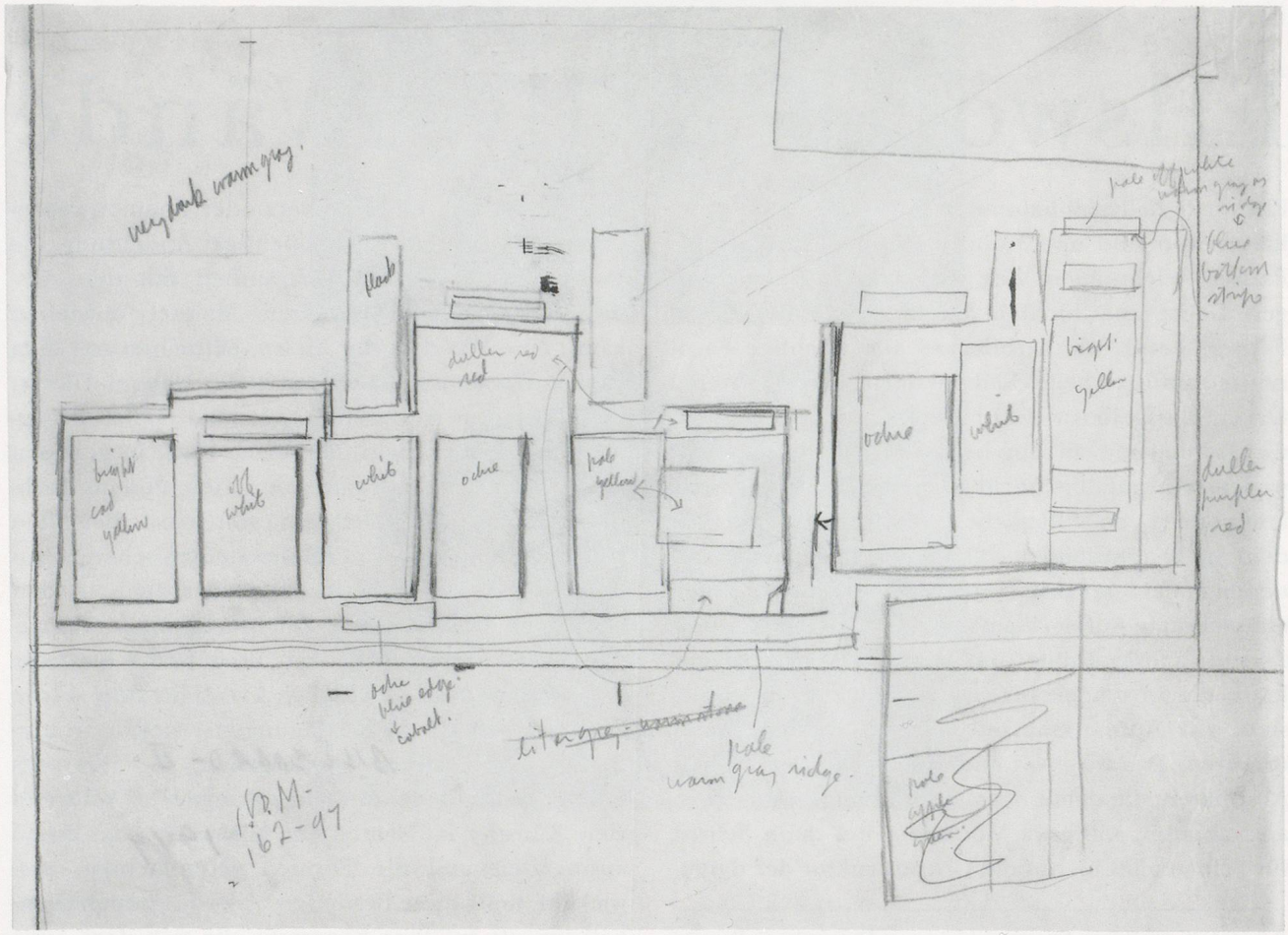
Ellsworth Kellys Wände

Ellsworth Kellys anhaltendes Interesse für das Verhältnis von Bild und Wand lässt sich bis zu seinen Pariser Zeichnungen der 40er Jahre zurückverfolgen. Da ist jene flüchtige Skizze einer Wand in der Pariser Metro, die Farbflecken wie flüchtige Farbnotizen auflistet: helles Kadmiumgelb, Altweiss, Weiss, Ocker, Blassgelb usw. Es ist wie ein inneres Bild oder die Erinnerung an ein bestimmtes Farbspektrum, weder rein zufällig noch im herkömmlichen Sinn komponiert. So alltäglichen Stadterfahrungen wie dem halb abwesenden Blick für Oberflächen, an denen man in der Regel blind vorübergeht, wird hier eine seltsame Aufmerksamkeit zuteil; es ist, als hätten sie eine merkwürdige und zwingende Anziehungskraft, die in umgekehrt proportionalem Verhältnis steht zur Aufmerksamkeit, die sie normalerweise erfahren. Das ist etwas anderes als bei den frühen Abstrakten, die damit begannen, vom Figürlichen zu abstrahieren, wie etwa Mondrian, um dann Schritt für Schritt alles bis auf die Grundstruktur der dargestellten Formen eines Pfeilers oder Baumes wegzulassen. Es ist eher eine Art flüchtiger Andeutung, die nur aus einer echten Vertrautheit mit den Ausdrucksweisen der abstrakten Malerei entstehen kann: eine Wand in der Metro, betrachtet mit dem ganzen Wissen um die Farben in der Malerei. Dies ist eine Form der Abstraktion, der man täglich begegnen kann, wenn nicht überall, so doch in gewissen Randzonen, an unerwarteten Orten und in Farbflecken oder Überbleibseln von einst bemalten Flächen. Man kann es in Pflastersteinen sehen, wenn man sie von oben betrachtet, oder auch in den Linien einer schlechten Zeichnung eines Tennisplatzes. In seinen Gedanken über Kellys Strategie der Antikomposition verglich Yve-Alain Bois solche Zeichnungen mit «Übertragungen», welche in abstrakter Form Motive wiedergeben, die ihrerseits schon «gemachte» sind («already made»).[1] Während viele Künstler im Namen der Abstraktion das Detail ausmerzten und die Formen vereinfachten, entwickelte Kelly diese besondere Art von Aufmerksamkeit um oft zufällige Kontraste, die sich dem Auge eingeprägt haben, und im Gedächtnis haften gebliebene Farbspuren festzuhalten. So verwendet ist Far-

BRIONY FER liest Kunstgeschichte am University College in London. Sie ist Autorin des Buches *On Abstract Art* (Yale University Press, 1997).

be eine spezifische Art von Abkürzung, allerdings eine von lyrischer oder poetischer Qualität mit einem breiten Spektrum möglicher Intensitäten und Akzente. Kellys Farbskizze ist auf entscheidende Weise ein «After-Event», ein Ereignis nach dem Ereignis, eine Reihe von Farbblöcken, nachträglich nach einer Wirklichkeit skizziert, beiläufig und doch konzentriert und aus ihr entnommen.

Als farbige Pläne des Erfahrenen, auch von nicht zusammenhängenden Erfahrungen, kann man Kellys Werk verstehen, wenn etwa seine monochromen Leinwände sowohl aufeinander wie auf den Ton der weissen Wand dahinter abgestimmt sind. Die grosse Retrospektive von 1977, die zuerst im Guggenheim Museum in New York gezeigt wurde, schloss eine neuere Serie monochromer, verschieden geformter Leinwände, *Shaped Canvases*, mit ein, die in Abständen über eine grosse Wandfläche verteilt hingen.[2] Die gekrümmten Farbakzente schienen sich um Zentren zu drehen, die ausserhalb der Bilder selbst lagen, wie Farbschweife und -propeller auf einem weissen Feld. Angesichts einer so grossen offenen Fläche mag man sich fragen, was aus dem Bild geworden ist und ob wir es hier mit einem oder mehreren Bildern zu tun haben; was ist das Malerische daran, und wie weit lässt es sich dehnen ohne ins rein Situative oder Konkrete abzugleiten? Kellys Werk inszeniert, was ich die Unvereinbarkeit zwischen der Vorstellung, was ein Bild ist – als unterscheidbares an der Wand hängendes Etwas –, und der malerischen Wirkung nennen würde, wobei Letztere hier nichts mit bildlicher Darstellung, aber alles mit den Ausdrucks-

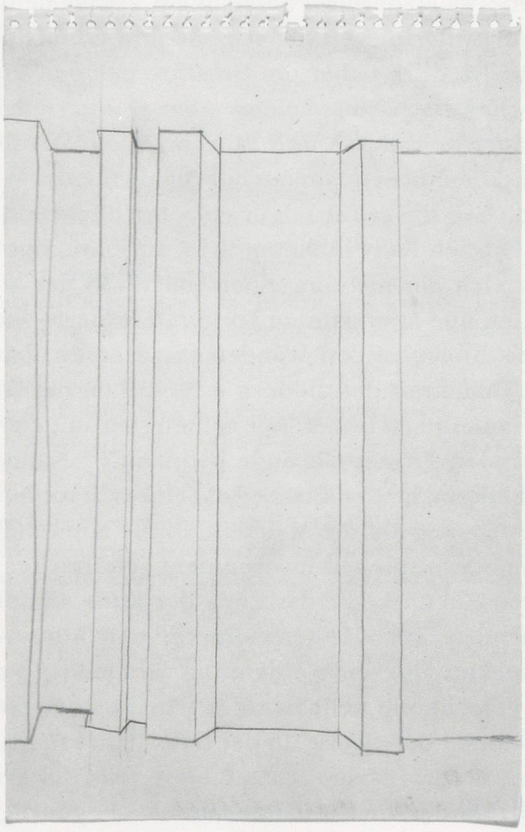


ELLSWORTH KELLY, METRO POSTERS (6–7), 1949, pencil, 9¾ x 13¼" / METRO-PLAKATE, Bleistift, 24,8 x 33,7 cm. (PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)

möglichkeiten von Farbe und Fläche zu tun hat. Das bedeutet weit mehr als eine blosse Ausweitung des Malerischen um «Kunst und Leben» zu vereinen. Auch wenn seine Arbeit eine expandierende und schliesslich die ganze Wand füllende Fläche, manchmal hoch oder tief in absichtlich schiefer Lage hängend, voraussetzt, gibt es doch zugleich einen realen Widerstand gegenüber der konkreten Situation, in der man dem Werk begegnet. Dieser Widerstand war es, der ihn in den 60er Jahren von den Minimalisten unterschied und natürlich auch von späteren Entwicklungen in der Installationskunst. Andrerseits passte er auch nicht zu Michael Frieds Begriff des Malerischen und seiner Fixierung auf die optische Wirkung der Oberfläche. Im ungesicherten Raum zwischen so verschiedenen Modellen schwebend, war ein grosser Teil von Kellys interessantester Malerei eben dadurch bemerkenswert, dass er das Malerische gerade noch zu bewahren vermochte; das funktioniert auf diesem schmalen Grat, an der Grenze zum Dekorativen auf der einen, zum rein Situativen auf der anderen Seite.

In einer Kritik von 1964 unterstrich Donald Judd, dass es zwei Hauptquellen für Ellsworth Kellys Werk gäbe: Die erste wären die frühen europäischen Abstrakten, die zweite die Grossformate und die Einfachheit der jüngsten amerikanischen Kunst.[3] Judd hielt Kellys Arbeiten für «ziemlich gut»[4] – nicht gerade ein überschwängliches Lob. Tatsächlich erschöpft sich Kellys Werk überhaupt nicht in einem rein konkreten Rahmen. Erstens hatte er sich intensiver als die meisten mit der frühen abstrakten Malerei in Europa auseinander gesetzt. Malewitschs WEISS AUF WEISS oder SCHWARZES QUADRAT, Rodtschenkos monochrome Bilder, Arps Zufalls-Collagen und *papiers déchirés*, Mondrians Atelier mit seinen Farbflächen an den Wänden: All das durchzieht Kellys Werk in Form von Motiven, die wieder und wieder überarbeitet, verzerrt und neu entworfen werden. Das mag sich nach Synthese anhören – Vorkrieg, Nachkrieg, Europa, Amerika –, aber die Art, wie Kelly das vertraute Repertoire der frühen Abstrakten zu etwas radikal anderem verkehrt, ist schon sehr eigenartig. Seine monochromen Tafeln unterwerfen das Monochrome einer seriellen Wiederholung und verwandeln dadurch seine ausdruckslose Oberfläche in

ELLSWORTH KELLY, PARIS METRO, STUDY FOR A RELIEF (1), 1950, pencil, 8¼ x 5⅜" / PARISER METRO, STUDIE FÜR EIN RELIEF (1), Bleistift, 21 x 13,7 cm.
(PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)



etwas Expressives und Serielles (wobei sie mit der Serialität etwas anstellen, was unvereinbar ist mit dem, was die Minimalisten damit bezweckten). Es wäre wohl übertrieben, darin einen Widerspruch zu sehen, aber es ist immerhin eine beinah pervers anmutende Überschneidung, die unsere höchste Aufmerksamkeit weckt für Kellys unorthodoxes Vorgehen, für die unberechenbare Art, wie die Spuren seiner Auseinandersetzung mit den frühen abstrakten Europäern (er kehrte 1954 in die USA zurück) von späteren Interessen überlagert werden und dennoch nie ganz verloren gehen. Gewiss wird man dem Spezifischen der zufälligen Neukombinationen, die Kelly interessierten, nicht gerecht, wenn man ihn wie Judd als Standardvertreter der Hard-Edge-Malerei versteht.[5]

Bekanntermassen hatte schon Pollock Bilder malen wollen, die eher dem Format der Wandmalerei entsprachen als das konventionelle Staffelei-Bild, Bilder, die dem näher kamen, was er als «Wand-Bilder» (wall-paintings) bezeichnete.[6] Allgemein betrachtet widerspiegelt die «Grösse und Einfachheit» von Kellys Werk sicher die Grossformate der amerikanischen Nachkriegsmalerei. Aber es unterscheidet sich auch von diesen und ist weniger ein Wandbild im herkömmlichen Sinn als ein Dialog mit der Wand als solcher, die selbst schon eine Art Bildgrund ist. 1950 schrieb Kelly in einem Brief an John Cage aus Paris: «Ich bin nicht an einer Malerei in der altbekannten und anerkannten Form interessiert – etwas, das als Bilder an den Wänden von Häusern hängt. Zum Teufel mit den Bildern – sie sollten die Wand sein – oder noch besser – sie sollten sich an den Aussenwänden grosser Gebäude befinden.»[7] Natürlich war Kelly nicht der Erste, der solches formulierte: Der Abgesang auf die Malerei und die Hinwendung zum modernistischen Environment gehören zur vertrauten Rhetorik, die das Ende der Kunst mit einer erlösenden Zukunft verbrämt, in der Kunst und Architektur eins sein werden. Das wird jedoch weder dem gerecht, was Kelly zu sagen scheint, noch erfasst es die besondere Weise, in der er fortfährt zu malen, nachdem das Malen von Bildern zur Sackgasse erklärt wurde. Die Umstände waren nicht günstig um Bilder zu malen, aber es waren genau die Umstände, aus denen heraus Kellys Bilder entstehen konnten. Die Malerei war schon öfter für tot erklärt und wieder entdeckt worden, aber Kelly machte die (Un-)Möglichkeiten der Europäischen Moderne zum Thema seiner Arbeit. Wenn Kelly im selben Brief an Cage mit dem Satz fortfahren konnte: «Meine Collagen sind nur Ideen für viel grössere Sachen – wandfüllende Dinge»,[8] so entspricht das genau dem, was aus den Bildern geworden ist bzw. wodurch sie ersetzt wurden: einfach «Dinge, die Wände bedecken».

Zu einem frühen Zeitpunkt in der Geschichte der Monochromie behauptete der russische Kritiker Tarabukin, dass Rodtschenkos drei monochrome Tafeln von 1921 den Tod der Kunst verkündeten, weil sie wie «leere Wände» wirkten.[9] Malewitschs Bilder andrerseits galten noch als Malerei, weil sie noch expressiv waren; sie waren Malerei, nicht weil sie etwa illusionistisch gewesen wären, sondern weil sie der Erwartung einer ästhetischen Rezeption weiterhin entgegenkamen und sie nicht im Keim erstickten, wie das eine leere Wand tat. Kellys Wände sind nie leer und nie tot, sondern malerisch in dem Sinn, in dem auch Malewitschs Quadrate nach wie vor als Malerei gelten können. Tritt ein Werk als Wand auf, wie in COLORS FOR A LARGE WALL (Farben für eine grosse Wand, 1951), so sind die Farben eher zufällig als repetitiv angeordnet. Die Arbeit besteht aus 64 einzelnen monochromen Tafeln, die zu einem vielfarbigen Raster zusammengefügt sind, nach dem Prinzip der Collage, die verschiedenartige Bestandteile zusammenfügt. Die serielle Anordnung der monochromen Tafelbilder fällt auch nie ins bloss konkret Situative ab. Sogar die *Shaped Canvases* oder Werke wie WHITE ANGLE (Weisser Winkel, 1966) schauen zwar wie Objekte aus (und Kelly verstand sie zweifellos als solche), haben aber eher die Wirkung von Bildern.

Auf einer Reise zurück nach Paris in den späten 60er Jahren machte Kelly einige Photos von den Seitenwänden einiger Wohnblöcke, die ein Stück weit abgebrochen worden waren. Innenwände waren zu Aussenwänden mutiert. Die Kamine, früher im Inneren verborgen, waren jetzt sichtbar und durchziehen die Oberfläche der Photographie wie zwei lange Streifen. Es sind Überreste von etwas Zerstörtem. Ein vergessenes Leben (oder mehrere) zeichnet (oder zeichnen) sich als Relief ab. Die unmerkliche Raumveränderung in dieser Photographie erinnert an die leichten Tiefenverschiebungen in früheren Arbeiten, etwa seinem YELLOW RELIEF (Gelbes Relief, 1955) aus den Pariser Jahren, in dem zwei monochrome Tafeln so zusammengefügt sind, dass lediglich eine Unebenheit in der Oberfläche entsteht; wo aber auch die Abstimmung von Ton und Farbe der mehrteiligen monochromen Tafeln (etwa Pink gegenüber Orange) wieder aufgenommen wird. Wenn die Bilder tot sind, so ist dies eine Totenwache und sie wird genau auf den totgesagten Wandflächen inszeniert.

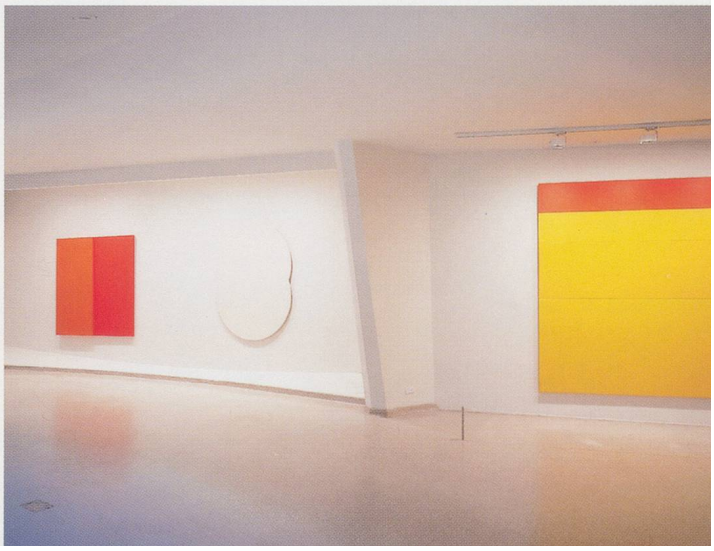
Etwas später und ohne direkten Zusammenhang mit Kelly eröffnete der französische Schriftsteller Georges Perec sein aussergewöhnliches Buch *Espèces d'espaces* (1974) mit dem Satz: «Das Thema dieses

Buches ist nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist.»[10] Perec fügte eine Reihe von Gedanken über die Räume, in denen wir leben, zu einer Art Collage zusammen. Der letzte Raum ist die Wand, die auf tausend Arten allzu leicht übersehen und vergessen wird. Wir denken nicht über Wände nach und wir hängen Bilder an die Wände, damit wir sie nicht mehr anschauen müssen. Das ist eine banale Geschichte, aber entscheidend für unsere Vorstellung von dem, was ein Bild ist: «Es gibt Bilder, weil es Wände gibt. Man muss vergessen können, dass es Wände gibt, und man hat hierzu nichts Besseres gefunden als die Bilder. Die Bilder löschen die Wände aus. Aber die Wände töten die Bilder.» Das Schreiben auf Wände erweckt sie zum Leben, doch, sagt Perec: «Man tut es nur sehr selten».[11] Wie, wenn man Ellsworth Kelly so sehen würde: einer, der auf Wände schreibt? Nicht wie Cy Twombly, dessen Kritzelbewegungen mit dem Graffito wetteifern, sondern das Graffito als schieres Farbereignis; auf seine ganz eigene Weise durch Abstraktion und Farbe der Wand Ausdruck verleihend und die Aufmerksamkeit auf das Übersehene, das Banale, das Zufällige und Ausgelöschte lenkend. Vielleicht ist es wirklich nützlich, daran zu erinnern (wie das viele Kommentatoren getan haben), dass Ellsworth Kelly aus derselben Generation stammt wie Twombly und Johns und Rauschenberg. Sein Werk mag radikal anders aussehen als dasjenige von Twombly, aber beiden könnte eine Beziehung zu jener Art von Räumen gemeinsam sein, zu denen auch die Gänge der Metro zählen, eine Untergrund-Farbkarte des beiläufig Wahrgenommenen und ans Licht Gebrachten. Wenn Kelly die Wand als eine Art Bildgrund versteht, so gewiss nicht als neutralen. Denn die Wand wird ausgelöscht und Teile davon werden buchstäblich zugedeckt, so dass Segmente der Fläche ausgeschnitten und aus dem Ganzen herausgetrennt werden. Ellsworth Kellys Werk lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf Perecs Leere im Kern jeder Erfahrung (es ist nicht Empfindsamkeit, die hier am Werk ist), erweckt aber nichtsdestoweniger «das, was drum herum oder darin ist» zu intensiver Lebendigkeit und haucht den toten Oberflächen Leben ein, seien sie nun real oder imaginär.

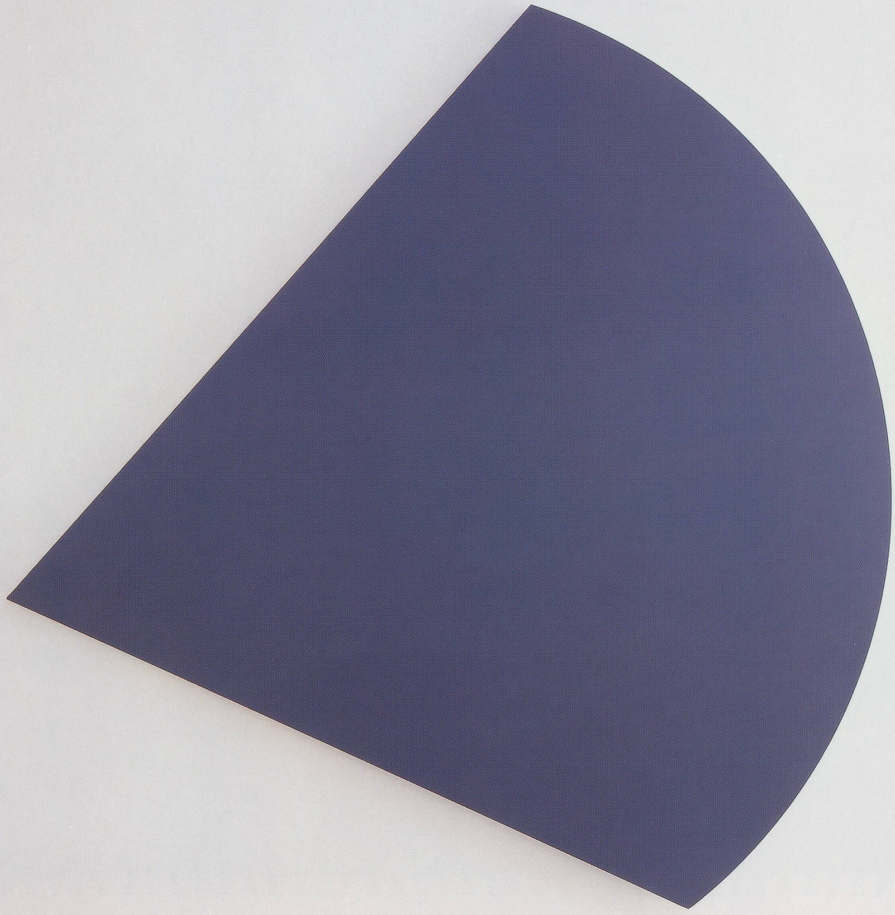
(Übersetzung: Susanne Schmidt)

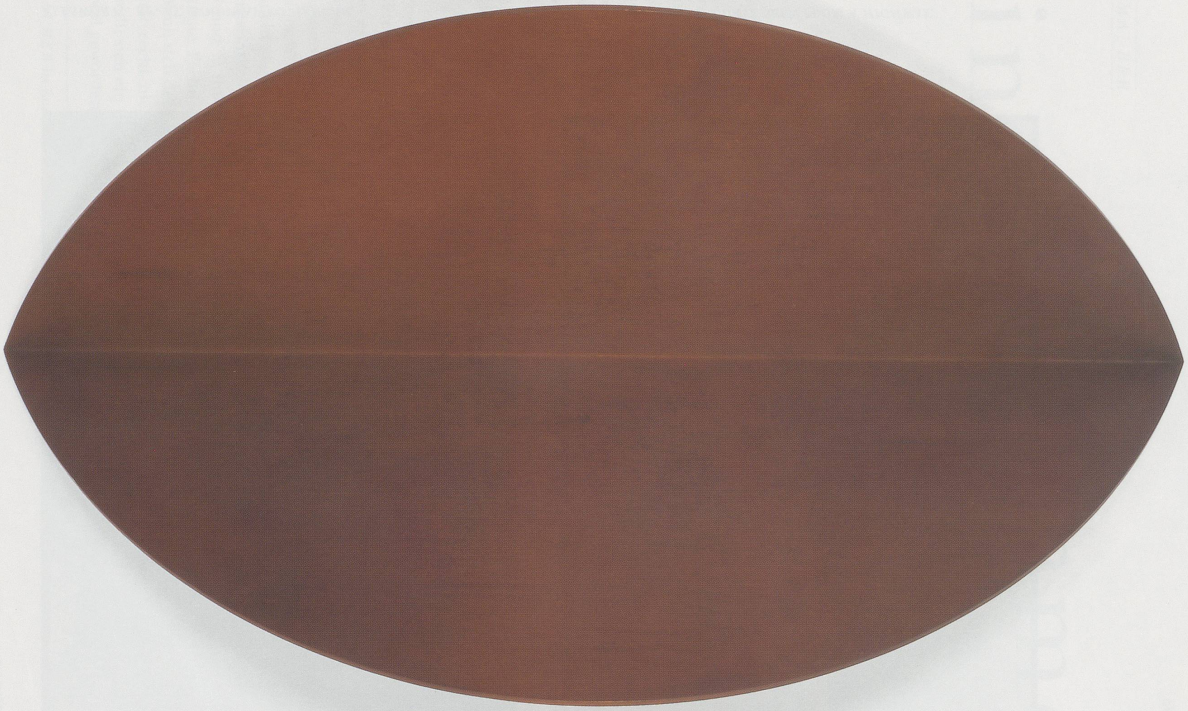
1) Yve-Alain Bois, «Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its Many Guises», in: Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948–54*, Prestel, München 1992, S. 16–17. Zu Kellys Frühwerk vgl. auch Yve-Alain Bois, «Kelly's Trouvailles: Findings in France», in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–55*, Harvard University Art Museums und Kunstmuseum Winterthur 1999.
2) Vgl. *Ellsworth Kelly: A Retrospective, 1997*, Diane Waldman (Hrsg.), Guggenheim Museum, New York. Die Ausstellung wurde auch in Los Angeles, London und München gezeigt.
3) Donald Judd, «Young Artists at the Fair and at Lincoln Center», *Art in America*, August 1964, zit. nach ders., *The Complete Writings 1959–75*, Nova Scotia series, Halifax 1975, S. 130.
4) Donald Judd, «In the Galleries, 1963», ebenda, S. 91.
5) Donald Judd, «Young Artists at the Fair and at Lincoln Center», *Art in America*, August 1964.
6) Jackson Pollock (1947) in: Francis V. O'Connor, Eugene V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven 1978, Bd. 4, S. 238. Diese Ansicht wird allgemein Greenberg zugeschrieben.
7) Ellsworth Kelly, Brief an John Cage, 1950, zitiert in: *Ellsworth Kelly in France*, op. cit. S. 187–188.
8) Ebenda.
9) Nikolai Taraboukin (franz. Schreibweise), *Le Dernier Tableau*, Editions Champ libre, Paris 1980, S. 42.
10) Georges Perec im Vorwort zu *Träume von Räumen*, übers. v. Eugen Helmlé, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, S. 10.
11) Georges Perec, «Wände», in: op. cit., S. 51.

"Ellsworth Kelly: A Retrospective,"
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
October 18, 1996 to January 15, 1997,
installation view / Ausstellungsansicht.



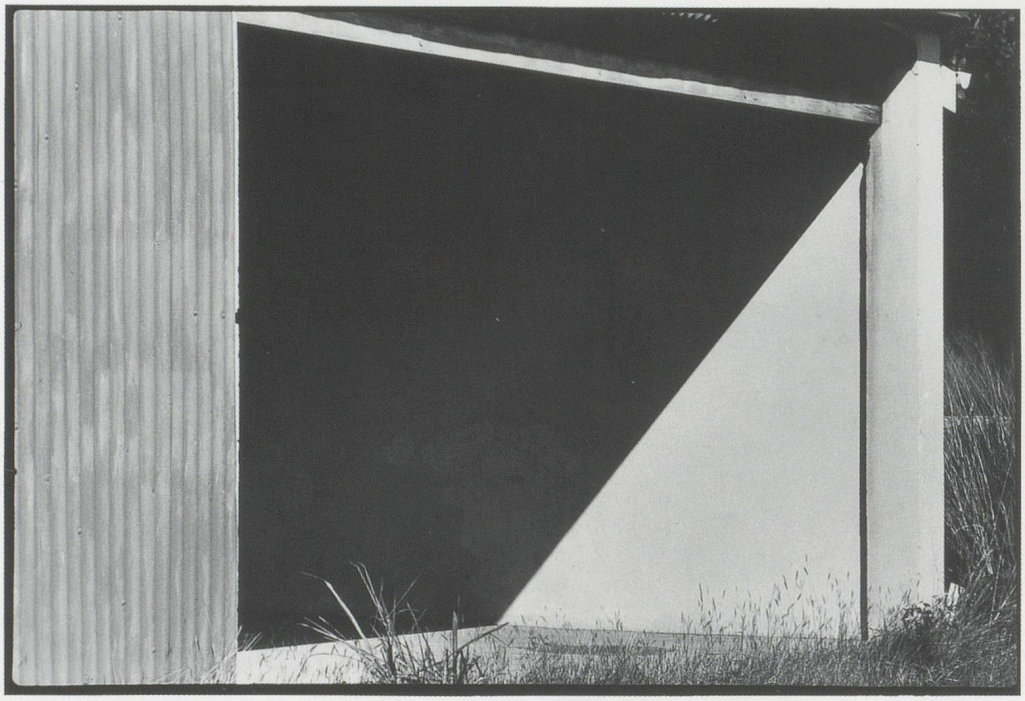
ELLSWORTH KELLY, MEDIUM BLUE PANEL, 1985, oil on canvas, 108½ x 111½"; radius 63,4" / Öl auf Leinwand, 275,6 x 283,2 cm; Radius 161 cm.





ELLSWORTH KELLY, UNTITLED, 1988, bronze, 101 x 53½ x 21" / OHNE TITEL, Bronze, 256,5 x 135,9 x 53,3 cm.

ELLSWORTH KELLY, CURVE SEEN FROM A HIGHWAY, AUSTERLITZ, N.Y., 1970, gelatine silver print, 11 x 14" / KRÜMMUNG, VON EINEM HIGHWAY AUS GESEHEN, AUSTERLITZ, N.Y., 27,9 x 35,6 cm.



ELLSWORTH KELLY, DOORWAY TO HANGAR, ST. BARTHOLEMY, 1977, photograph, 8⅜ x 12⅝" / EINGANG ZUM HANGAR, Photographie, 21,3 x 32,1 cm.

SIMON MAURER

Immer in der Gegenwart

Die Erfahrungen, die man vor Ellsworth Kellys Werken macht, sind paradox. Die Arbeiten sind von einer grossen Bestimmtheit. Ihre Bereitschaft mit dem Publikum in einen Dialog zu treten ist freilich ebenso gross. Fast könnte man sagen: Weil sie so bestimmt sind, sind sie so dialogbereit. Kellys Kunst ist ausgesprochen souverän. Und kaum sagt man das, fällt einem dieser Turnschuh aus dem Jahr 1949 ein. Ist er auch souverän? Oder die zarten Eichenblätter auf den Zeichnungen, die aussehen, als seien sie zitternd aus dem Wind geschnitten worden. Sind sie souverän?

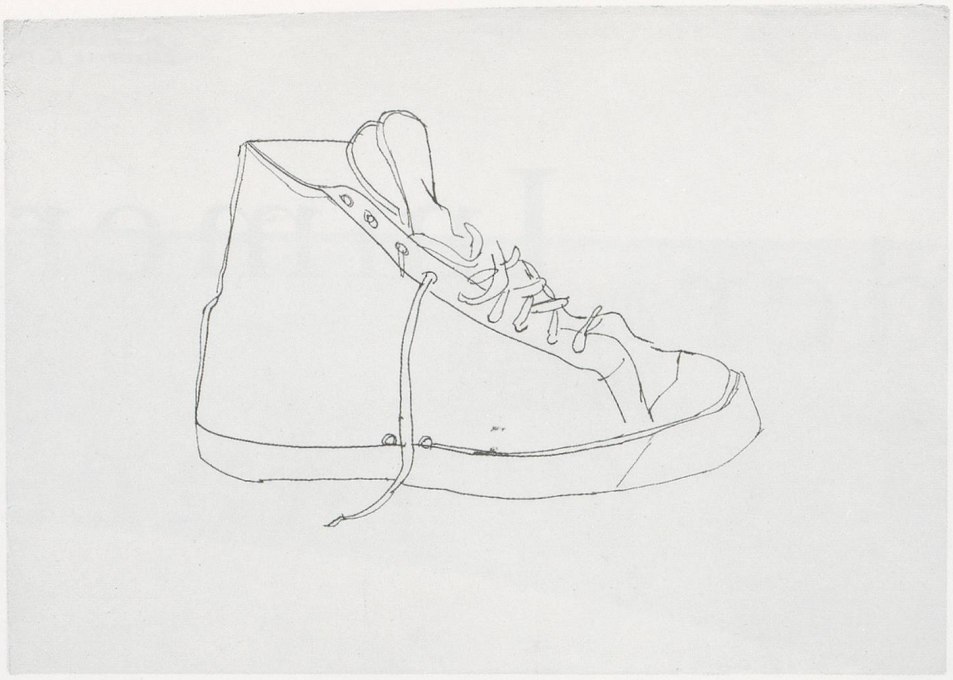
Wie kommt diese dialogfördernde Bestimmtheit zustande? Etwas, was so klar umrissen ist, wie Kellys Farbformen es sind, kann es sich leisten, ausgestellt zu sein. Es ist, was es ist – da gibt es, auf den ersten Blick wenigstens, nicht viel zu deuteln. Die Arbeit hängt an einer Wand und könnte sich klarer von dieser Wand nicht abgrenzen. Aber hier fängt es schon an: Die vermeintlich so eindeutige Grenzfrage zwischen Bild und Nicht-Bild verunklärt sich, weil die stark gesättigte Farbe dazu neigt, auratisch auszustrahlen. Wenn sich der Blick ganz abwendet, wird er das Bild erst recht nicht los: Ein komplementäres Nachbild stellt sich ein und aus dem einen Bild sind plötzlich zwei geworden.

SIMON MAURER ist Kunstkritiker und lebt in Zürich.

Es kann sich aber auch ganz diskret verhalten, Kellys Bildobjekt. Formell fast schon, als wäre es gar nicht da. In perfekter Balance – Farbe und Form wiegen sich exakt auf. Wenn man wieder wegschauen will, zieht es den Blick auf sich zurück und wir fragen uns: Wie ist das eigentlich entstanden, dieses Gleichgewicht zwischen Farbe und Form? Was war zuerst: Form oder Farbe? Und warum kippt das Bild nicht?

Fragen über Fragen. Paradoxien. Das blaue Whitney-Bild, BLUE PANEL I (1977), versucht gegen rechts auszubrechen, wirkt dadurch verzogen und wölbt sich scheinbar dem Betrachter entgegen. Es dringt in den Raum vor und verharrt doch an der Wand, als flache Malerei, wie sie flacher nicht sein könnte. Wie ist es dort hingekommen, an die Wand? Manchmal denkt man, Kellys Bilder seien vom Himmel gefallen. Fremde, merkwürdige Bildkörper, die eben gelandet sind. Fast schon komisch, wie sie dreist ihren Platz beanspruchen!

Eher komisch als imperial, allerdings. Denn auf die Idee, etwas Imperiales in Kellys Werk sehen zu wollen, könnte man durchaus kommen. Schliesslich geht es hier, auf der Wand und im Raum, (auch) um einen Verdrängungskampf. Die Collagen sind es in erster Linie, die zu dieser Interpretation verleiten. Schwarzweisse Elemente fallen hier von allen vier Seiten auf Manhattan ein, ein schwarzes Viereck hat sich in der vollbesetzten Arena eines Baseballstadi-



ELLSWORTH KELLY, SNEAKER, 1949, ink on paper, 12¼ x 17¼" / TURNSCHUH, Tusche auf Papier, 31,1 x 43,8 cm.

ELLSWORTH KELLY, TENNIS COURT, 1949, oil on canvas, 24 x 19½" / TENNISPLATZ, Öl auf Leinwand, 61 x 49,5 cm.

ons niedergelassen, eine rot-weisse Falzform sich in eine Degas-Postkarte verirrt, ungläubig bestaunt von einer Gruppe nackter Jünglinge.

Es handelt sich hier aber durchwegs nicht um aggressive «Einfälle». Eher haben sie etwas Komisches an sich. Kellys Kunst tritt in eine spielerische Konkurrenzsituation zur wirklichen Welt – und zur «alten», klassischen Kunst. Heiter fordert sie das Bestehende zu einem Kräftemessen heraus. «What about doing it like this?», scheint sie ihrem Publikum vorzuschlagen.

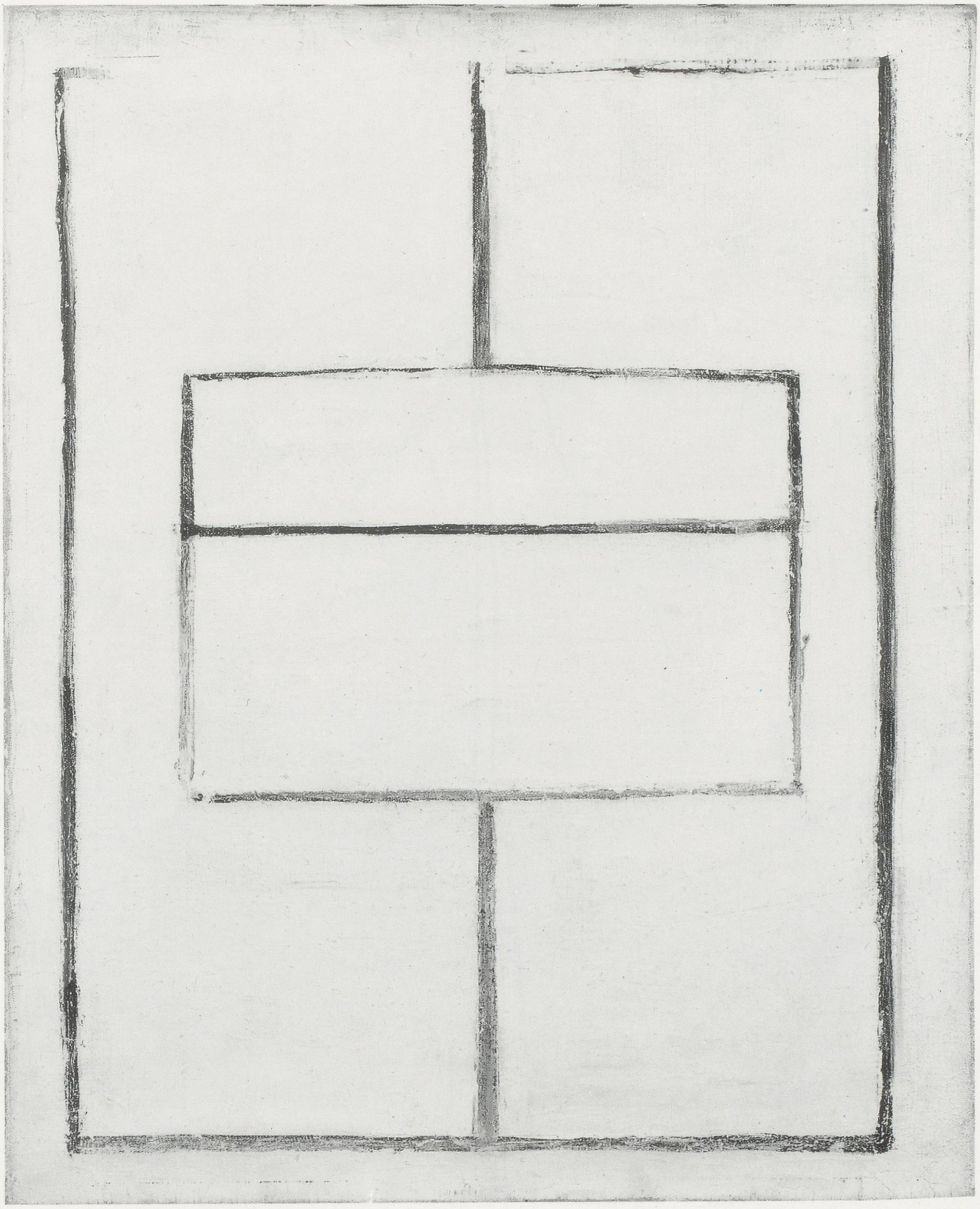
Das Herausfordernde, das sie an uns heranträgt, gründet auf ihrem natürlichen Selbstvertrauen. Trotzdem oder gerade weil sie anders ist als alles, was um sie herum ist, tritt sie heraus und exponiert sich. In der Differenz zwischen ihr und ihrer Umgebung, die sie voller Vitalität einbringt, steckt ein grosses Dialogpotenzial. Dave Hickey erkennt hier bezeichnenderweise eine stille und eine eloquente Qualität: «silent manifestations of Ciceronian eloquence».[1)]

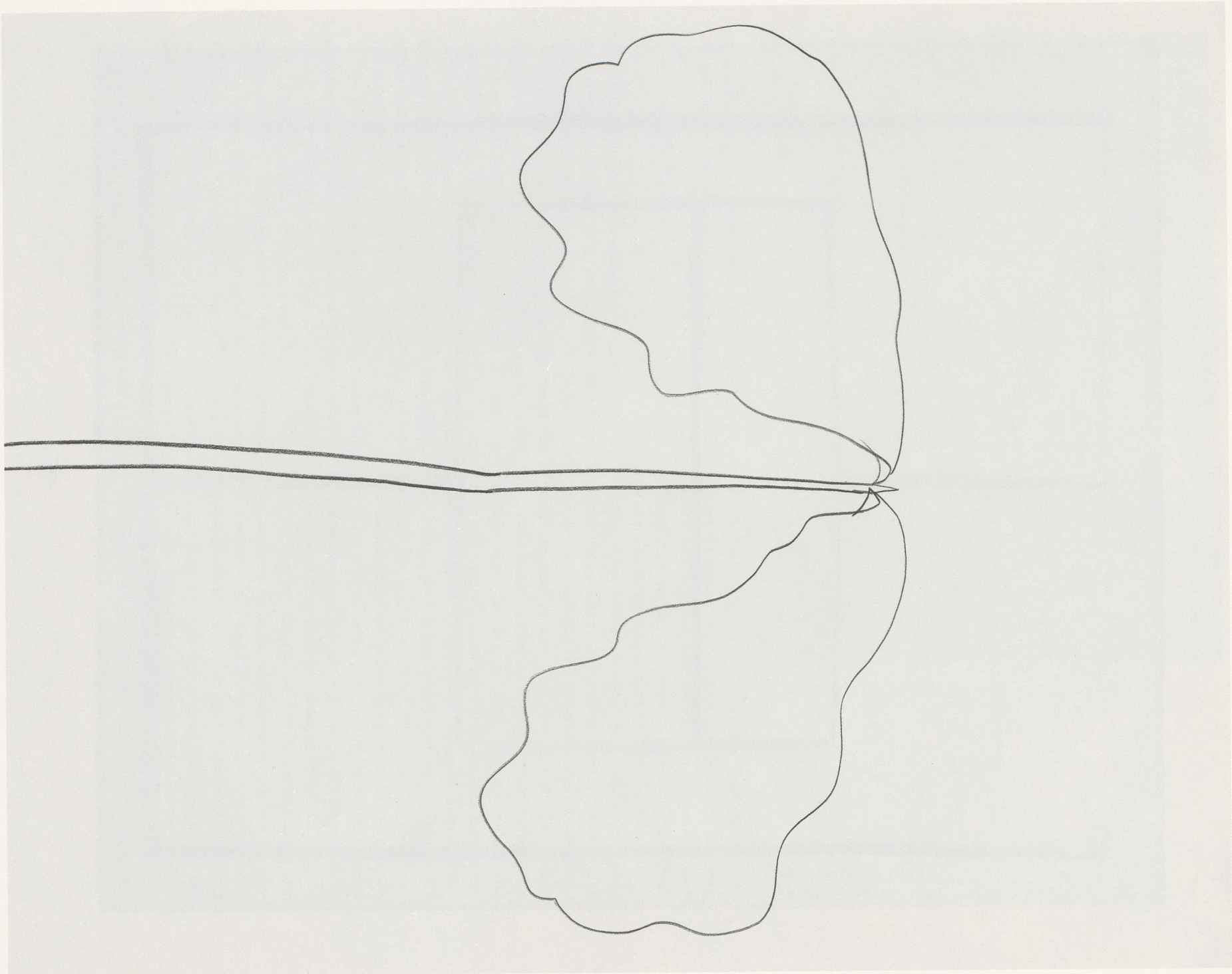
Die Modellsituation, in der sich Kellys Kunst wiederfindet, strahlt aus: «Kellys Respekt führt mich immer von seinen Bildern und Skulpturen zurück in die Welt», erzählt der New Yorker Schriftsteller Michael Brenson, «sie vertieft das Staunen darüber, dass etwas, egal was, überhaupt ist, und den Glauben daran, dass die Existenz an sich eine dauernde Quelle von Erschütterungen und Freuden ist.»[2)]

Das führt uns zurück zur Frage nach der Autorschaft dieser Kunst. Kelly selbst beharrt bekanntlich auf der Anonymität der Autorschaft und vergleicht seine eigene Arbeit mit der Arbeit der Natur: «…Blätter, Gras, Risse in der Wand, die ganze Zufälligkeit von Tausenden und Abertausenden von Stücken und Variationen. Diese Art des Komponierens war endlos und war nicht auf mich angewiesen – sie haben sich selbst geschaffen –, es schien, als arbeite die Natur für mich…»[3)]

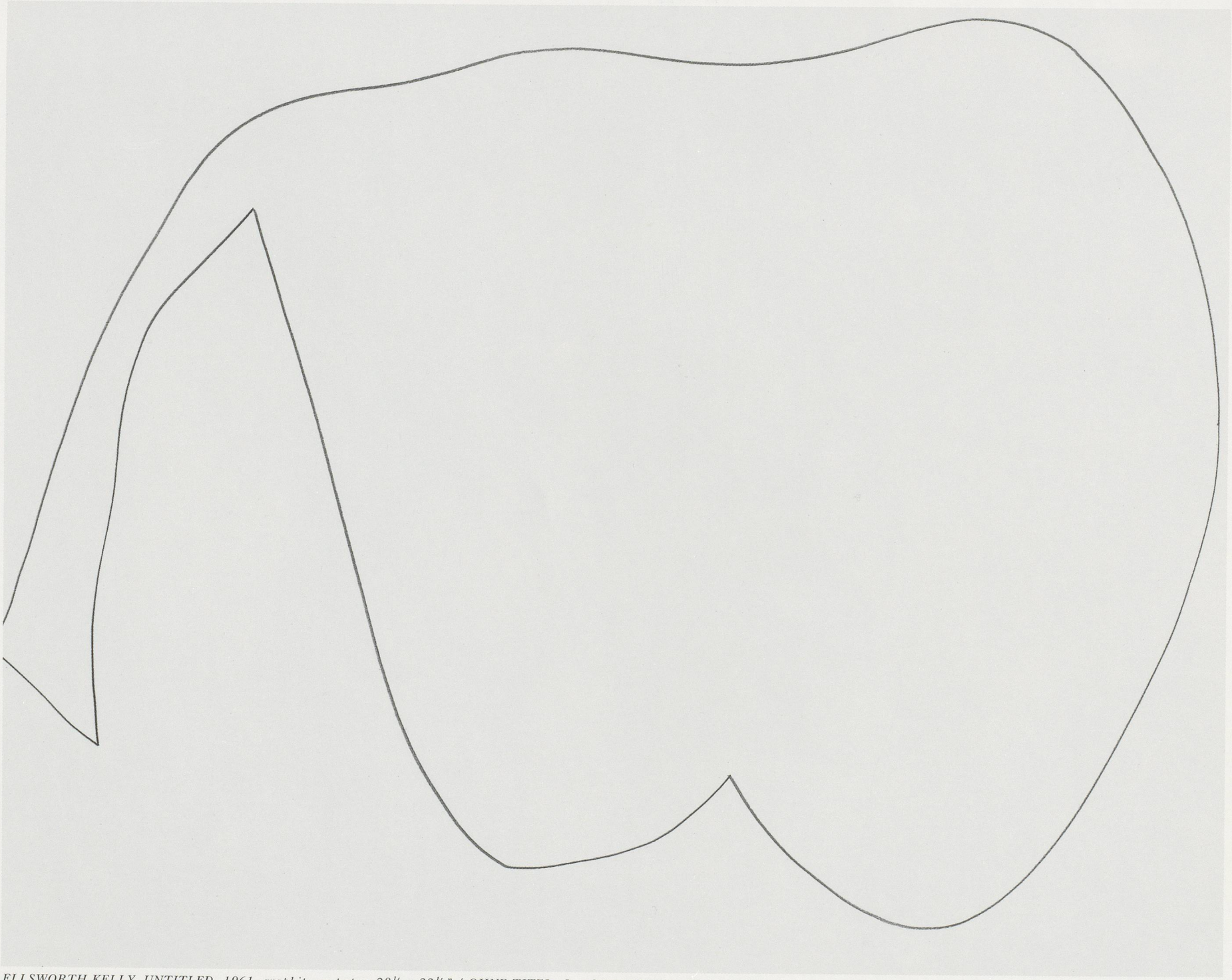
Kellys Arbeiten sehen auch wirklich so aus, als hätten sie sich selbst geschaffen, was nicht heisst, dass sie keinen Charakter hätten – im Gegenteil. In ihrer Reduziertheit ist es, als trügen sie ein Geheimnis mit sich herum, das sie den Betrachterinnen und Betrachtern nicht so «mir nichts dir nichts» preisgeben wollten: das Geheimnis, wie sie entstanden sind. Das Geheimnis auch, ob und welche Quellen sich hinter ihrer Entstehung verbergen. Kellys Bilder wissen mehr über sich, als wir über sie wissen. Und sie scheinen sich dessen bewusst zu sein.

Ein Bild wie BROADWAY (1958) zum Beispiel: Was verbirgt sich hinter dem klatschroten Parallelo-





ELLSWORTH KELLY, OAK (12), 1964, pencil on paper, 28½ x 22½" / EICHE (12), Farbstift auf Papier, 72,4 x 57,2 cm.



ELLSWORTH KELLY, UNTITLED, 1961, graphite on paper, 28½ x 22½" / OHNE TITEL, Graphit auf Papier, 72,4 x 57,2 cm.

gramm, das die Strasse zu symbolisieren scheint? Und was hinter den weissen Restflächen, der Umgebung? Jede Betrachterin, jeder Betrachter sieht sich seinen eigenen Broadway in das Rot hinein. Das Bild lässt ihm diese Freiheit – eine wohltuende Freiheit. Und doch fragt man sich: Was wäre ein adäquates Bild, das adäquate Bild des Broadways, das sämtliche individuellen Vorstellungen zusammenfasste? Wäre es nicht ein rotes Parallelogramm?

Kellys Kunst leitet sich von der Wirklichkeit ab. Wir kennen die Photos des offenen Hangartors mit dem Schlagschatten, der eine Diagonale ins Bild schneidet, oder des schneebedeckten Hügels, der vor dem dunklen Waldrand eine sanfte Kurve beschreibt.[4] Und wir wissen, dass diese Photos für das Verständnis von Kellys Arbeit erhellend waren, aber auch zu Missverständnissen führten.

Die Grundlage von Kellys Kunst ist eine konzentrierte Meditation über Formen und Farben. Die Grundlage ist genaues Hinsehen. In seiner neuesten Studie über Kellys Frankreich-Jahre beschreibt Yve-Alain Bois,[5] wie der junge Amerikaner mit dem Blick eines Reporters in Frankreich Strukturen fand, die er für seine Arbeit verwenden konnte: an den entlegensten Orten, etwa in einer Strandhütte in Meschers, einem kleinen Ferienort am Atlantik. Ein Streifenmuster, vielmehr die Flicken auf einem Streifenmuster, zogen Kellys Aufmerksamkeit auf sich. Im Intimraum der Strandhütte interessierte er sich für die verletzte, vielmehr die reparierte Streifenordnung: für die Ordnung, welche – einer Notwendigkeit gehorchend – die ursprüngliche Ordnung des Streifenmusters überlagert hat. Die Verletzung (der Riss im Badehüttenstoff) beziehungsweise die Pflege dieser Verletzung (der Flicken) hatte den Part der Komposition übernommen. Kelly brauchte diesen «Unfall» bloss zu dokumentieren, was er mit einiger Akribie auch getan hat. Aus dieser Dokumentation ist später allerdings kein Bild geworden. Es sah allzusehr nach einer «echten» Komposition aus, die ein abstrakter Maler hätte geschaffen haben können.

Was Bois daraus schliesst: Kelly schöpfte und schöpft wohl aus der Wirklichkeit, aus dem genauen Studium eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts; was er aus diesem Studium macht, darf aber weder so aussehen wie eine «echte» Komposition, noch darf die Quelle direkt wiedererkennbar sein. Bois beschreibt Kellys Umsetzung als «ikonische Darstellung eines Index, der die Verbindung zu seinem Referenten verloren hat».[6]

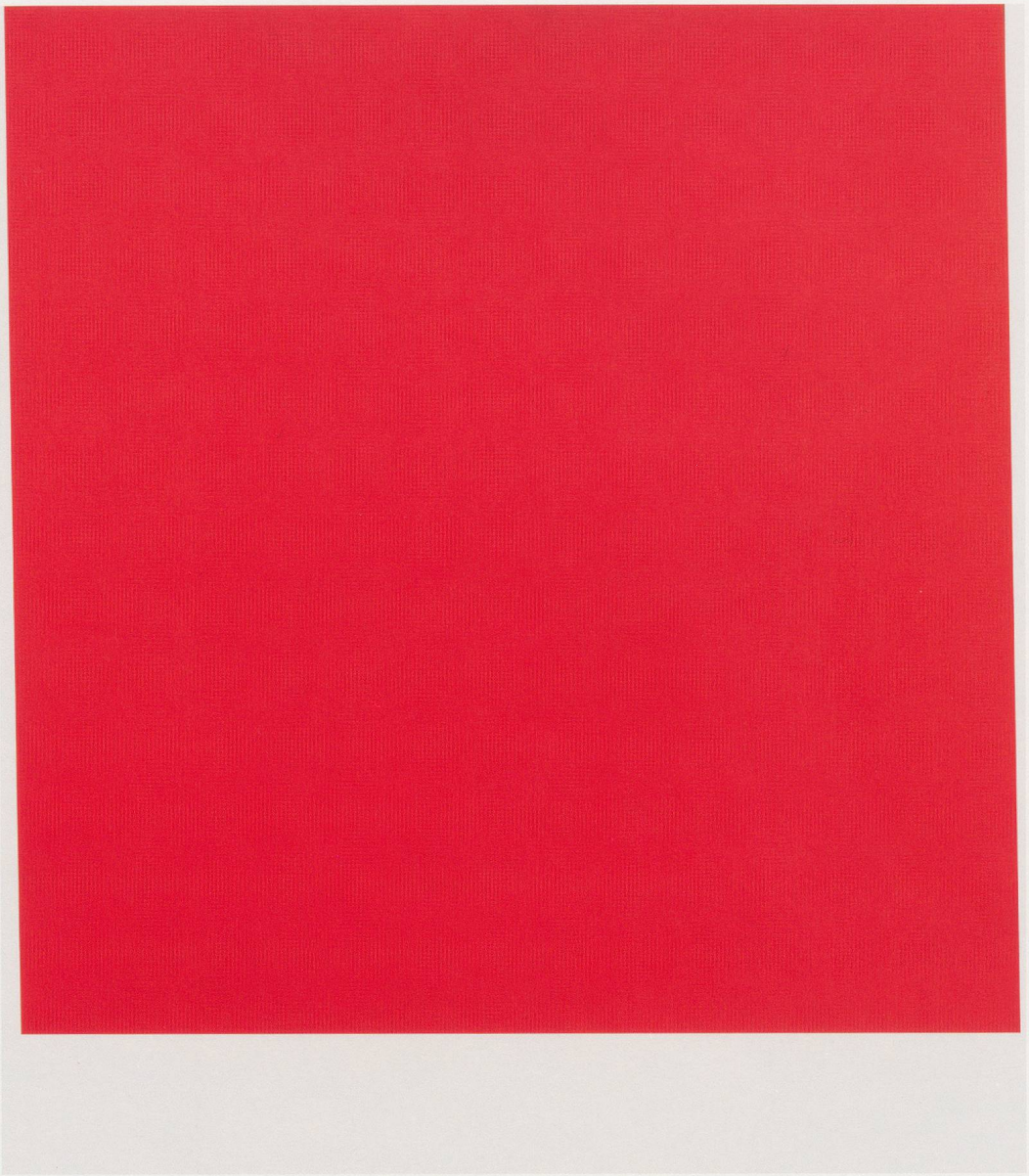
Die dialogfördernde Bestimmtheit, Kellys elastische Souveränität leitet sich möglicherweise von dieser Praxis ab: Kellys Kunst besitzt die Glaubwürdigkeit ihres Gegenstands. Gleichzeitig tarnt sie die Wiedererkennbarkeit dieses Gegenstands so geschickt, dass der bereits angesprochene Eindruck entsteht, die Kunst wisse mehr über sich selbst, als wir je über sie erfahren können.

Nun gibt es kaum Kunst, die so sehr «Kunst» ist wie die von Ellsworth Kelly. Radikal setzt sie sich von dem ab, was nicht Kunst ist, und tritt gerade so – indem sie sich auf dieselbe Ebene wie die Gegenstände unseres Lebens stellt – in Dialog mit ihnen.

Diese Bereitschaft, nein, diese Lust Dialoge auszulösen, hat sich Kellys Kunst bis heute erhalten. Seit einem halben Jahrhundert werden nun schon neue Kellys geboren – und sie bleiben immer gleich jung, frisch und lebendig, weil ihnen gelingt, was der Künstler sich einmal von RED YELLOW BLUE II (1965) erhofft hatte: dass die bunten Tafeln «immer in der Gegenwart» existieren würden.[7]

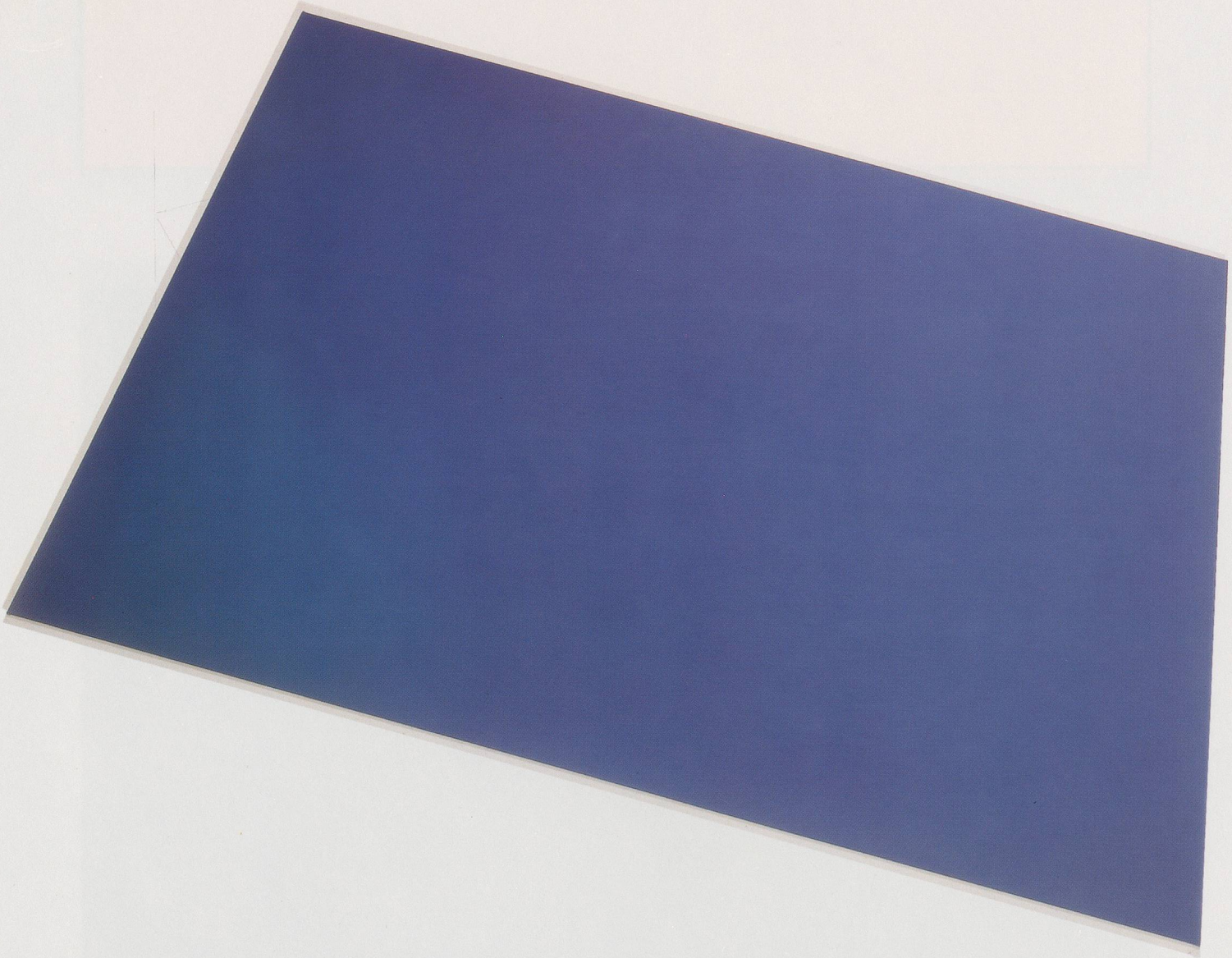
1) Dave Hickey: «Ellsworth Kelly's Oratorical Silence», in: *Ellsworth Kelly: New Paintings*. Matthew Marks Gallery, New York 1998. S. 8.
2) Michael Brenson, «Attention's Span», in: *Artforum*, Okt. 1996. S. 138.
3) Aus einem Interview mit Diane Waldman, ca. 1969–70, zit. nach Diane Waldman, «Ellsworth Kelly», in: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996/97, S. 21.
4) Das Interesse an diesem schneebedeckten Hügel hat Kelly offenbar eine Busse eingetragen, als eine Polizeipatrouille auf den mitten auf der Strasse parkenden Photographen aufmerksam wurde; sie konnte beim besten Willen weit und breit kein photowürdiges Motiv erkennen. Vgl. dazu: *Ellsworth Kelly: Spencertown*. Anthony d'Offay Gallery, London, und Matthew Marks Gallery, New York 1994. S. 7.
5) Yve-Alain Bois, «Kellys Trouvaillen: Funde in Frankreich / Kelly's Trouvailles: Findings in France», in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings 1948–55*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Kunstmuseum Winterthur et al. 1999/2000.
6) Ibid., S. 47.
7) Ellsworth Kelly, «Notes of 1969», zit. nach: Kristine Stiles und Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996. S. 92.

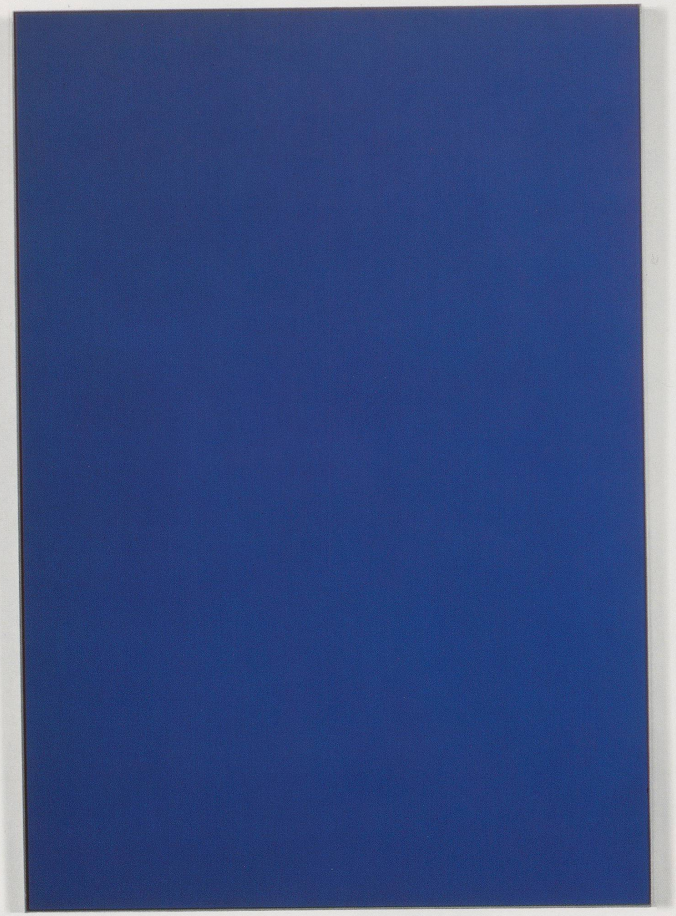
UNTITLED (ROCKER VIII), 1988, stainless steel, 47½ x 168 x 104½" / OHNE TITEL (KUFE VIII), rostfreier Stahl, 120,7 x 426,7 x 265,4 cm.

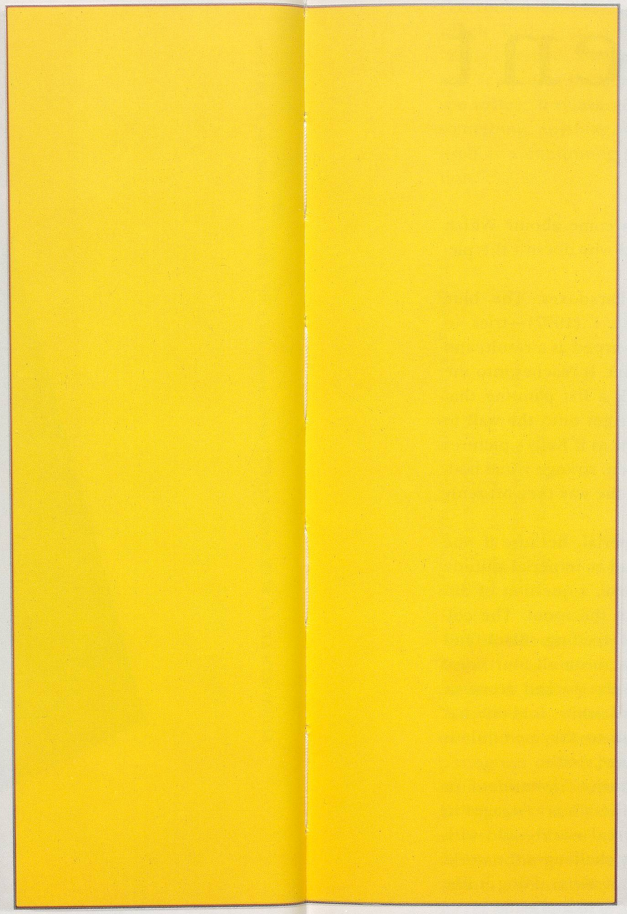


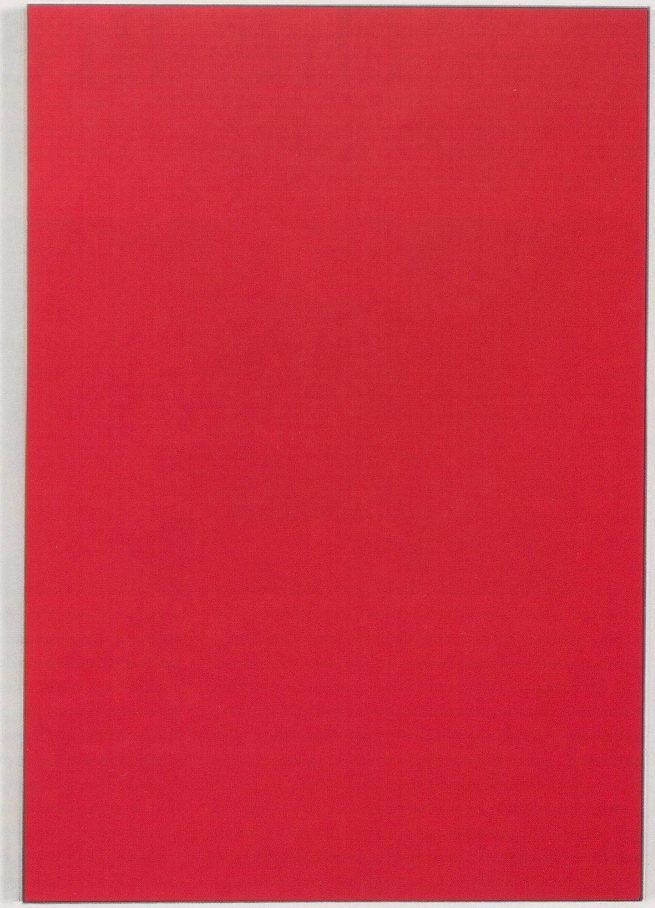
ELLSWORTH KELLY, BROADWAY, 1958,
oil on canvas, 78 x 69½" / Öl auf Leinwand, 198,1 x 176,5 cm.

ELLSWORTH KELLY, BLUE PANEL I (1977), oil on canvas, 104 x 80" / Öl auf Leinwand, 264,2 x 203,2 cm.









ELLSWORTH KELLY, RED YELLOW BLUE, 1965, acrylic on canvas, three separate panels 82 x 57" each, 82 x 189" overall, 9" interval between panels /

ROT GELB BLAU, Acryl auf Leinwand, 3 Teile, je 208 x 145 cm, insgesamt 208 x 480 cm, Abstand zwischen den Teilen 22,9 cm.

SIMON MAURER

Forever in the Present

The impact on the viewer of Ellsworth Kelly's works is paradoxical. The paintings show great determination but their "willingness" to enter into a dialogue with the public is equally great. In fact, it seems that they are receptive to exchange precisely because they are so determined. Kelly's art is unmistakably self-sufficient. Having said this, one is reminded of that sneaker in 1949—is it self-sufficient too? Or the delicate oak leaves on the drawings, which look as if they had been cut trembling out of the wind—are they self-sufficient?

How does such determination that encourages dialogue come about? Anything that is as clearly delineated as Kelly's colored shapes can afford to be exposed. They are what they are: not much room for interpretation there, at first sight. The work is mounted on the wall, from which it could not be more separate and distinct. However, there's a hitch: the supposedly obvious distinction between "picture" and "nonpicture" begins to fade because the highly saturated color tends to have an auratic effect. The image is even more stubbornly present when you look away. A complementary afterimage arises, and suddenly one picture has turned into two.

But this picture object of Kelly's can also behave very discreetly, with such formality, in fact, that it might not be there at all. Color and form are perfectly balanced, precisely weighed against each other. In looking away again, we are drawn back to the picture, and wonder: How did that happen, how did that balance between color and form come about? Which came first, color or form? And why doesn't the picture lose its balance?

Question after question. Paradoxes. The blue Whitney picture—BLUE PANEL I (1977)—tries to break out on the right, looks warped as a result, and seems to lean towards the viewer. It reaches into the room, yet adheres to the wall: a flat painting that couldn't be flatter. How did it get onto the wall to begin with? Sometimes it seems as if Kelly's pictures have fallen out of the blue: alien, strange visual bodies landing. It's almost funny, the way they brazenly take up residence!

Yes, funny rather than imperial. Because if one wanted, one could certainly read an imperial attitude into Kelly's work. It is, of course, a question of displacement, on the wall and in the room. The collages, in particular, abet this reading: Black and white elements invade Manhattan on all four sides; a black square has settled in the packed arena of a baseball stadium; a red and white fold-out has strayed into a Degas postcard, to the incredulous astonishment of a group of naked youths.

But none of them are aggressive "inventions." In fact, they are almost comical. Kelly's art engages in playful competition with the real world—and with "old" classical art. It cheerfully challenges the world out there to a showdown. "What about doing it like this?" it seems to be suggesting to its audience.

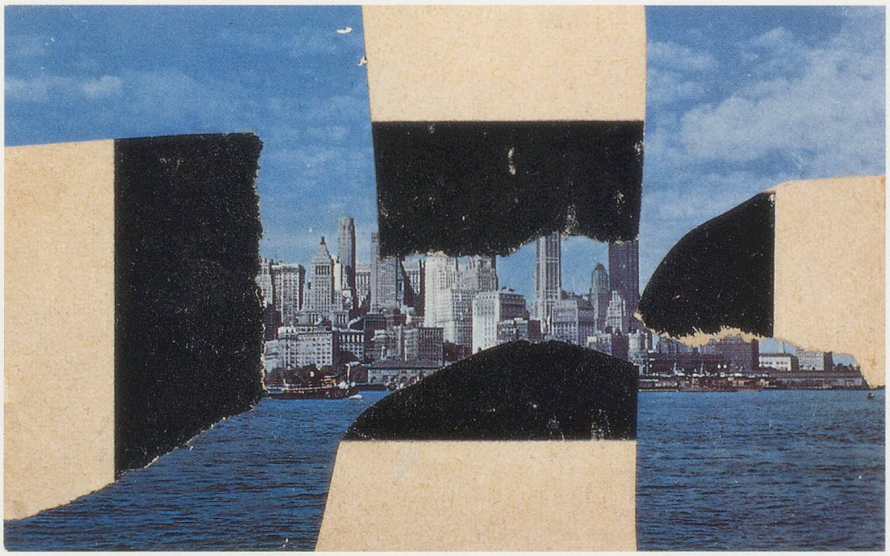
The challenge that confronts us rests on this art's natural self-confidence. Although, or rather because it is "different" from everything around it, it steps

SIMON MAURER is an art critic who lives in Zurich.

forward and exposes itself. Great conversational potential lies in the difference between it and the surroundings that it addresses with such vitality. Significantly, Dave Hickey sees both silence and eloquence in Kelly's work: "silent manifestations of Ciceronian eloquence."[1] The model situation, in which Kelly's art rediscovers itself, reverberates: "Kelly's respect always leads me from his paintings and sculptures back into the world," Michael Brenson writes, "it reinforces a feeling of amazement that something, anything, is, and a belief that existence itself is a continuing source of shock and celebration."[2]

Take BROADWAY (1958): What is hidden behind the spanking red parallelogram that seems to symbolize the street, and behind the surrounding areas of white? Viewers all see their own Broadway in Kelly's red. The picture prescribes nothing: such pleasurable viewing freedom. And yet one wonders: What would an adequate rendition, the rendition of Broadway that embraces all individual ideas, look like? Wouldn't it be a red parallelogram?

Kelly's art is derived from reality. We are familiar with the photographs of the open hangars with a hard shadow cutting a diagonal across the photograph, and the snow-covered hill that describes a gentle curve in front of a dark forest.[4] We know that these photographs provide insight into Kelly's work, but that they have also led to misunderstandings.



ELLSWORTH KELLY, FOUR BLACKS AND WHITES, UPPER MANHATTAN, 1957, collage on postcard, 3½ x 5½" / VIER SCHWARZ-WEISS, UPPER MANHATTAN, Collage auf Postkarte, 8,9 x 14 cm.

This takes us back to the question of authorship. Kelly insists on the anonymity of authorship and compares his own work to the work of nature. "Leaves, grass, cracks in the wall, all the randomness of a million pieces and variations. This way of composing was endless and didn't need me—they made themselves—it seemed nature worked for me."[3] Kelly's works really do look as if they had made themselves. Which does not mean they have no "character"; on the contrary, their very reduction seems to sustain a secret they are not likely to disclose—the secret of their making, and, of course, the secret of the sources that may be hidden behind their making. Kelly's pictures know more about themselves than we know about them.

The basis of Kelly's art is concentrated meditation on shapes and colors. The basis is exact seeing. In his recent study on Kelly's years in France, Yve-Alain Bois[5] describes how the young American with his reporter's eye found structures in France that he was able to use in his work: in the most remote places, like in a beach cabana in Meschers, a small resort on the Atlantic ocean. A striped pattern, or rather, the mended patches on a striped pattern attracted his attention. In the intimate interior of the hut, he was interested in the injured—or rather, repaired—order of stripes: the order that necessity had imposed on the

original order. An injury (a tear in the fabric of the cabana), or more precisely, the treatment of that injury (the patches) took the part of the composition. Kelly merely had to record this "accident" and he did so, with meticulous care. However, his record never led, directly speaking, to a picture. The original subject looked far too much like a "genuine" artistic composition that might have been created by an abstract artist.

Bois comes to the conclusion that Kelly does draw on reality, on the exact study of a specific slice of reality. But the outcome of his studies must not look like a "genuine" composition, nor should the source be directly recognizable. Bois describes Kelly's work as the "iconic representation of an indexical sign divorced from its referential cause."[6]

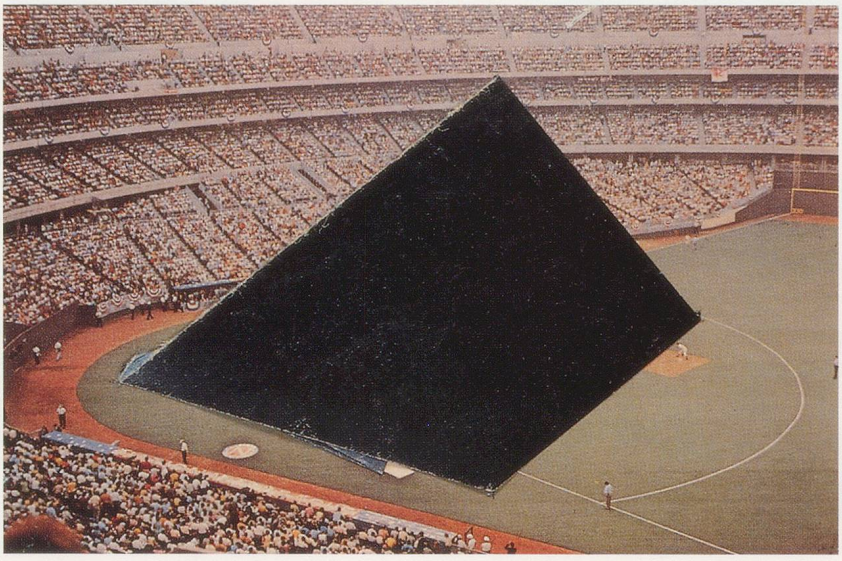
The determination that encourages dialogue, Kelly's supple self-sufficiency, may well derive from this praxis: Kelly's art possesses the credibility of its subject. At the same time it "camouflages" the recognition of this subject so cleverly that we are given the impression, as mentioned, that the art knows more about itself than we could ever know about it.

One does not often encounter such quintessential "art" as the art of Ellsworth Kelly. It radically sets itself off against what is not art—thereby actually putting itself on the same level as the objects in our lives and thus entering into a dialogue with them.

This willingness to prompt dialogue, this delight in doing so, has always characterized Kelly's art. For half a century now, new Kellys have been coming to light—and they are always young, fresh, and vibrant because they succeed in doing what the artist once hoped for in RED YELLOW BLUE II (1965): They exist "forever in the present."[7]

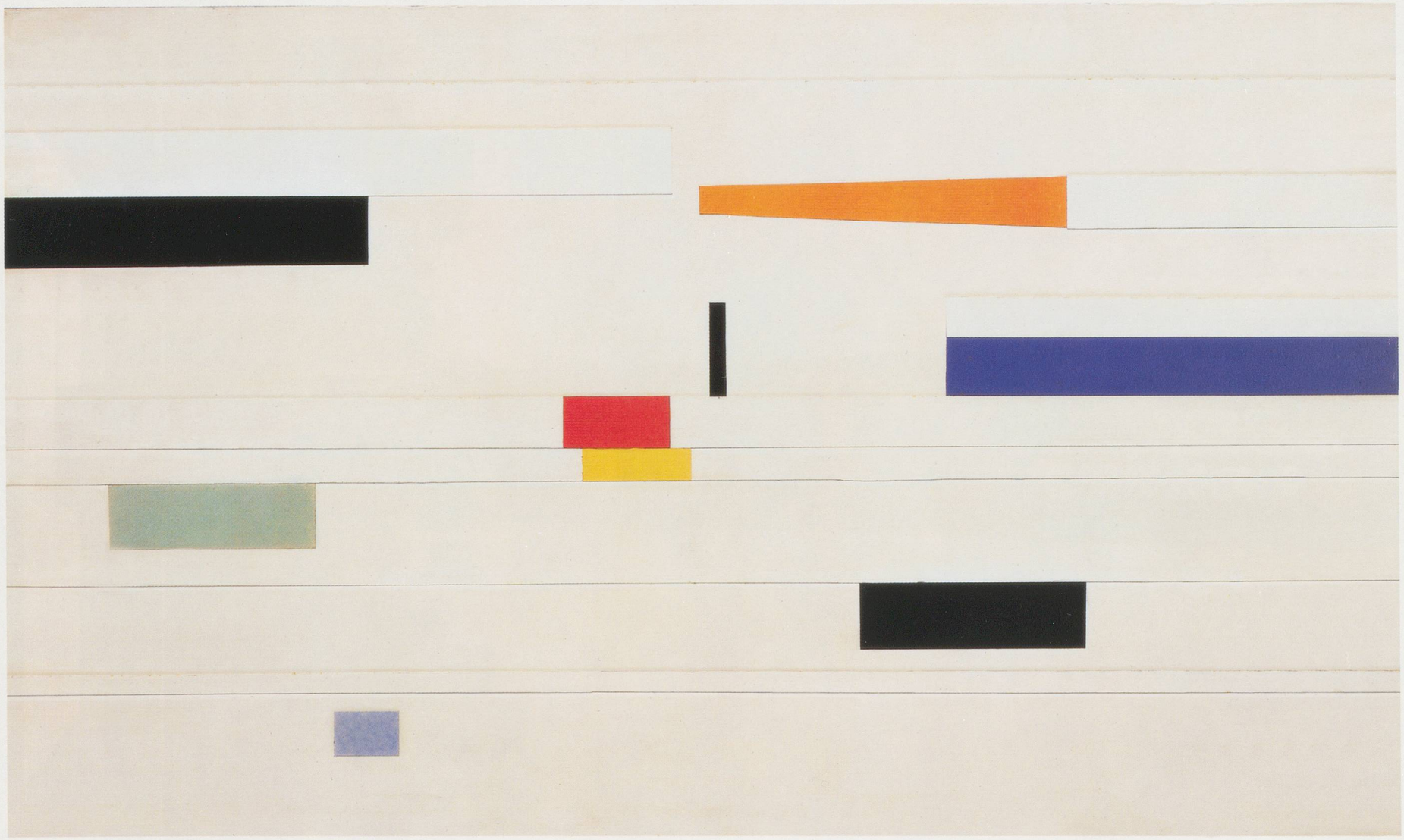
(Translation: Catherine Schelbert)

1) Dave Hickey, "Ellsworth Kelly's Oratorical Silence" in: *Ellsworth Kelly: New Paintings* (New York: Matthew Marks Gallery, 1998), p. 8.
2) Michael Brenson, "Attention's Span" in: *Artforum*, Oct. 1996, p. 138.
3) Interview with Diane Waldman, c. 1969–70, quoted from Diane Waldman, "Ellsworth Kelly" in: *Ellsworth Kelly: A Retrospective* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1996/97), p. 21.
4) Kelly's interest in this snow-covered hill was evidently not shared by the police, who fined the artist for stopping on the side of the highway to photograph the scene. See *Ellsworth Kelly: Spencertown* (London: Anthony d'Offay Gallery and New York: Matthew Marks Gallery, 1994), p. 7.
5) Yve-Alain Bois, "Kelly's Trouvailles: Findings in France" in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–55* (Cambridge: Harvard University Art Museums, Kunstmuseum Winterthur, et al., 1999/2000).
6) Ibid., p. 47.
7) *Ellsworth Kelly: Notes of 1969.* Quoted in: Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art* (Los Angeles, London: University of California Press, Berkeley, 1996), p. 92.



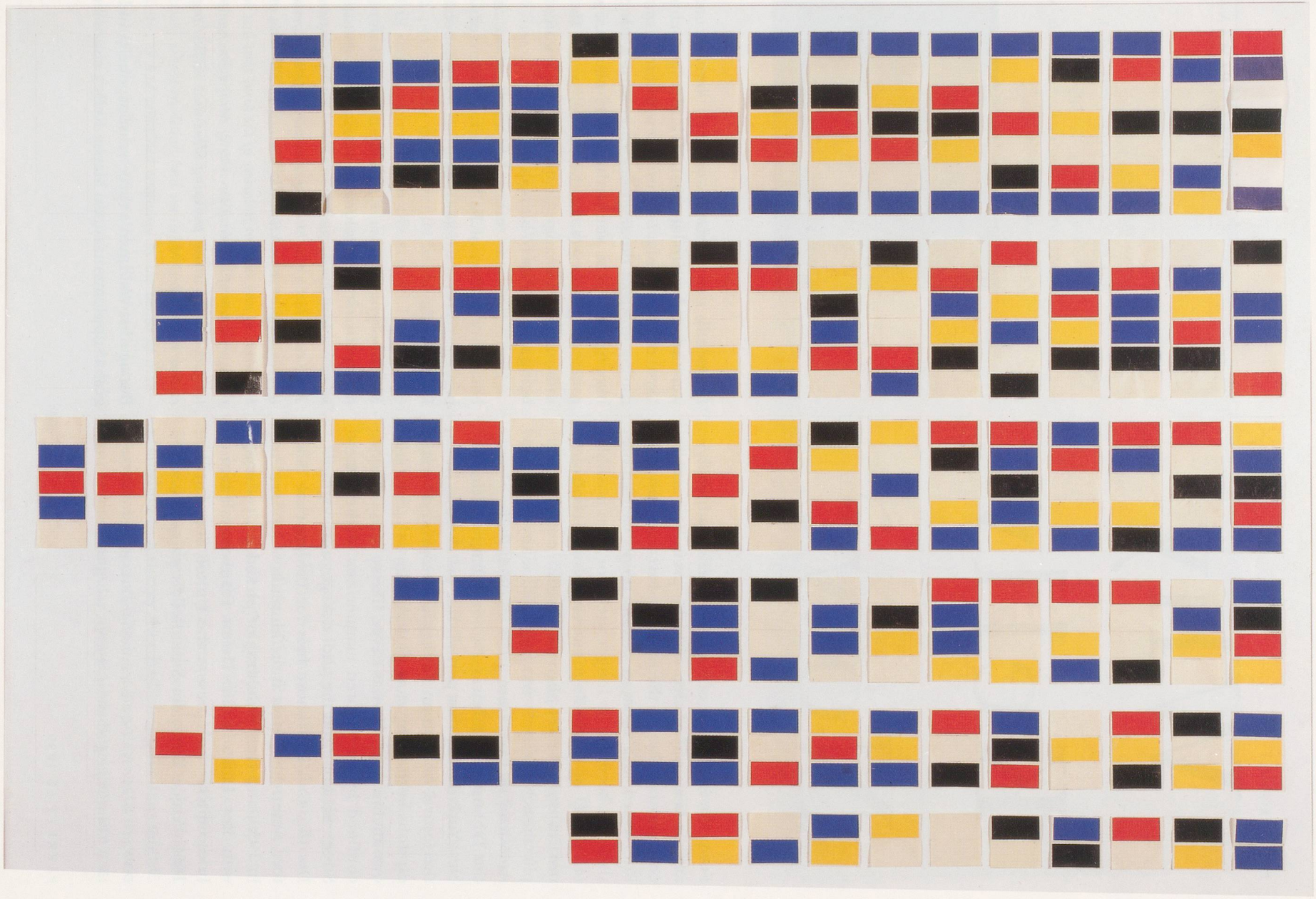
ELLSWORTH KELLY, CINCINNATI RIVERFRONT STADIUM, 1980, collage on postcard, 3½ x 5½" / Collage auf Postkarte, 8,9 x 14 cm.

ELLSWORTH KELLY, TOTEM (FOR ROY LICHTENSTEIN), 1998, bronze, 168 x 28 x 1¼" / Bronze, 426,7 x 71,1 x 3,2 cm.



ELLSWORTH KELLY, COLORS ON A WALL, 1950, collage, 41⅝ x 25" / FARBEN AN EINER WAND, Collage, 105,7 x 63,5 cm.

ELLSWORTH KELLY, 101 STUDIES FOR "SEVEN COLOR PANELS WITH BORDER," 1952, collage, 43½ x 29¾" /
101 STUDIEN ZU «SIEBEN FARBTAFELN MIT RAND», Collage, 110,5 x 75,6 cm. (PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)



Why Kelly Now?

DAVID RIMANELLI

ELLSWORTH KELLY, WALL, RUE ST. LOUIS-EN-L'ILE, PARIS, NO. 3, 1967, photograph, 8 x 10" / WAND, RUE ST. LOUIS-EN-L'ILE, PARIS, NO. 3, Photographie, 20,3 x 25,4 cm.

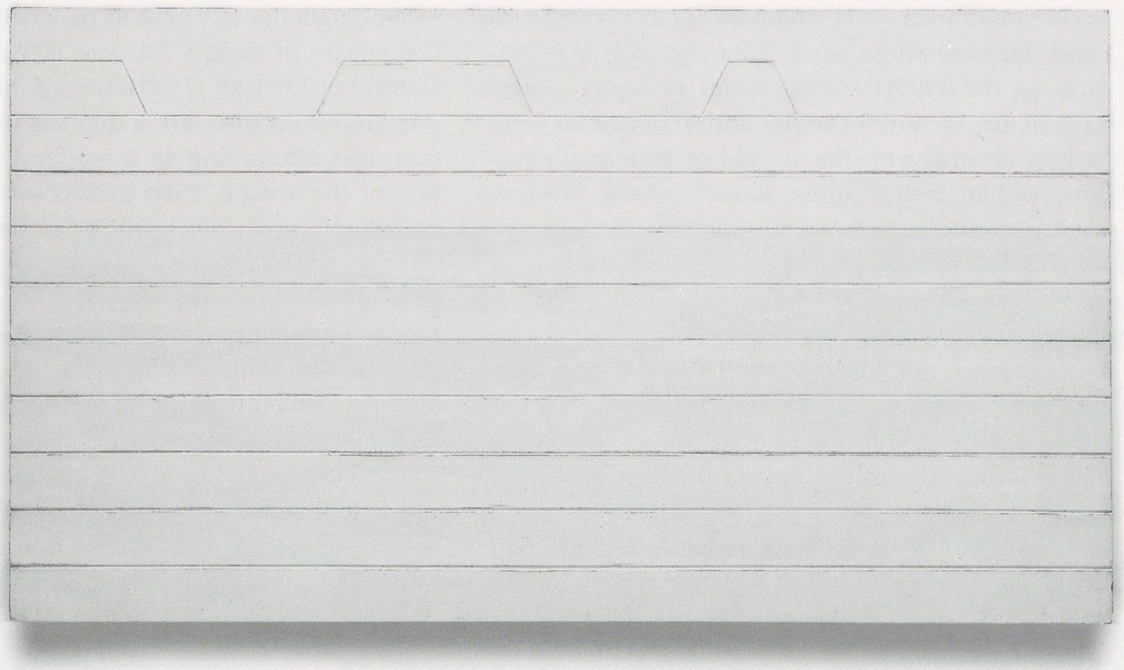
From the beginning of his career, Ellsworth Kelly's art has been out of step with the prevailing artistic currents that shaped the fifties and sixties, even as it intersected with them at various points. (After the sixties, it becomes no longer useful or even possible to speak of prevailing currents; one confronts instead only a multiplicity of "weak" trends, a.k.a. pluralism.) The story has been told many times. An American in Paris from 1948 to 1954, Kelly missed the Triumph of American Painting that exploded in New York during that period. But his absence from the festival of Abstract Expressionism proved serendipitous in the long run, allowing him to pursue his own inclinations. He was never, like so many others, confined by the labored mannerisms of the Tenth Street School. And he did not go unrecognized: Dorothy C. Miller chose him for the epochal "Sixteen Americans" show at the Museum of Modern Art in 1959, and Henry Geldzahler picked Kelly—along with Roy Lichtenstein, Helen Frankenthaler, and Jules Olitski—to represent the United States at the 1966 Venice Biennale. Still, Kelly's paintings were frequently not discussed on their own terms, but were instead assimilated into "Hard-Edge" painting, "Systemic" painting, or most often, Minimalism. And during much of the seventies and eighties, his paintings tended to be shunted into the marginal showrooms of good taste. In the last few years, though, without much change in his work, he's gone from being a bit player to being a star.

Diane Waldman offers her explanation of the belated reception of Kelly in her introductory catalogue essay for the 1996 Guggenheim retrospective of Kelly's work:

> *Kelly's emergence as a major figure in twentieth-century art is relatively recent and stems from a cumulative recognition of his many accomplishments as an artist over the last five decades. Three major factors in this long delay are the public's resistance to so-called pure abstraction; the absence, in the early years of his career, of any instant notoriety of the kind that has been so much a feature of art since the time of Marcel Duchamp; and the fact that he is still pursuing ideas that he first began to explore in the late 1940s.*

But against Waldman's three reasons, one could suggest a supplementary set. Maybe Kelly's rise is simply

DAVID RIMANELLI is a writer who lives in New York City. He is a contributing editor to *Artforum*.



ELLSWORTH KELLY, SAINT LOUIS II, 1950, oil, cardboard, wood, 22 x 39¼" / Öl, Karton, Holz, 55,9 x 99,7 cm.

a matter of credit being paid where it is due—the renewed interest among young artists in abstract painting, any abstract painting, fuels the lionization of the older artist. Or, perhaps most significantly, a nostalgia for Modernism that includes painting and sculpture as well as design and architecture has enfolded the recent "reimagining" of Kelly.

The first of these accords with Waldman's sense of "cumulative recognition," and as she herself points out, Kelly's decisive experiments in what Yve-Alain Bois characterizes as "anti-composition" during his French period have only recently been exhibited in their full scope, especially in the crucial 1992 show "Ellsworth Kelly: The Years in France 1948–1954." Without rehearsing Bois's complex analysis, his comments on the potentially damaging effects of Picasso's protean capacities for invention suggest both the novelty and difficulty of Kelly's achievements.

But getting away from Picasso also entails renouncing all choice, all composition. Which comes down to saying that abstraction, whose tradition had up to that point never interested Kelly (he had remained unmoved by the works of Mondrian and Kandinsky he had seen in New York, and what he saw in Parisian galleries seemed like pale imitations), hadn't the slightest solution to offer him. It is not terribly easy to forego every form of invention—strictly speaking, it is all but impossible, since the only solution, the one Kelly seizes on, is to invent various ways of avoiding invention.[1)]

Such paintings as SEINE, MESCHERS, and CITÉ (all 1951) emerge in Bois's succinct reading against the background of Kelly's engagement with chance operations (exemplified by European artists such as Max Ernst, Wols, and Jean Arp) and the "transfer" or index or, in rather a different vein, the automatism of the Surrealists. This exhibition marked the beginning of Kelly's groundswell of popularity which was capped but by no means exhausted by the Guggenheim retrospective.

But regarding Kelly's long period out of the spotlight, what public is Waldman talking about? Does she mean an undifferentiated mass public, one for whom avant-garde art is presumably always suspect, or does she mean the art world? In the first case, one might concur: Recall Komar and Melamid's project for realizing the most and least popular paintings according to a survey they had undertaken: as might have been expected, the least popular was a discordant severely angular abstraction. But within the art

world, one need only compare Kelly's career to Frank Stella's, whose work from the BLACK PAINTINGS to the PROTRACTOR series occupies center stage in any account of sixties abstraction. This comparison accords with the second of Waldman's reasons: Unlike Stella, Johns, Rauschenberg, Warhol, and Lichtenstein, Kelly's art never tore a hole in the consciousness of the art world with the same kind of blazing astonishment. Perhaps because of his incremental mode of working out aesthetic problems, he never enjoyed the Pop éclat that even many explicitly non-Pop artists did.

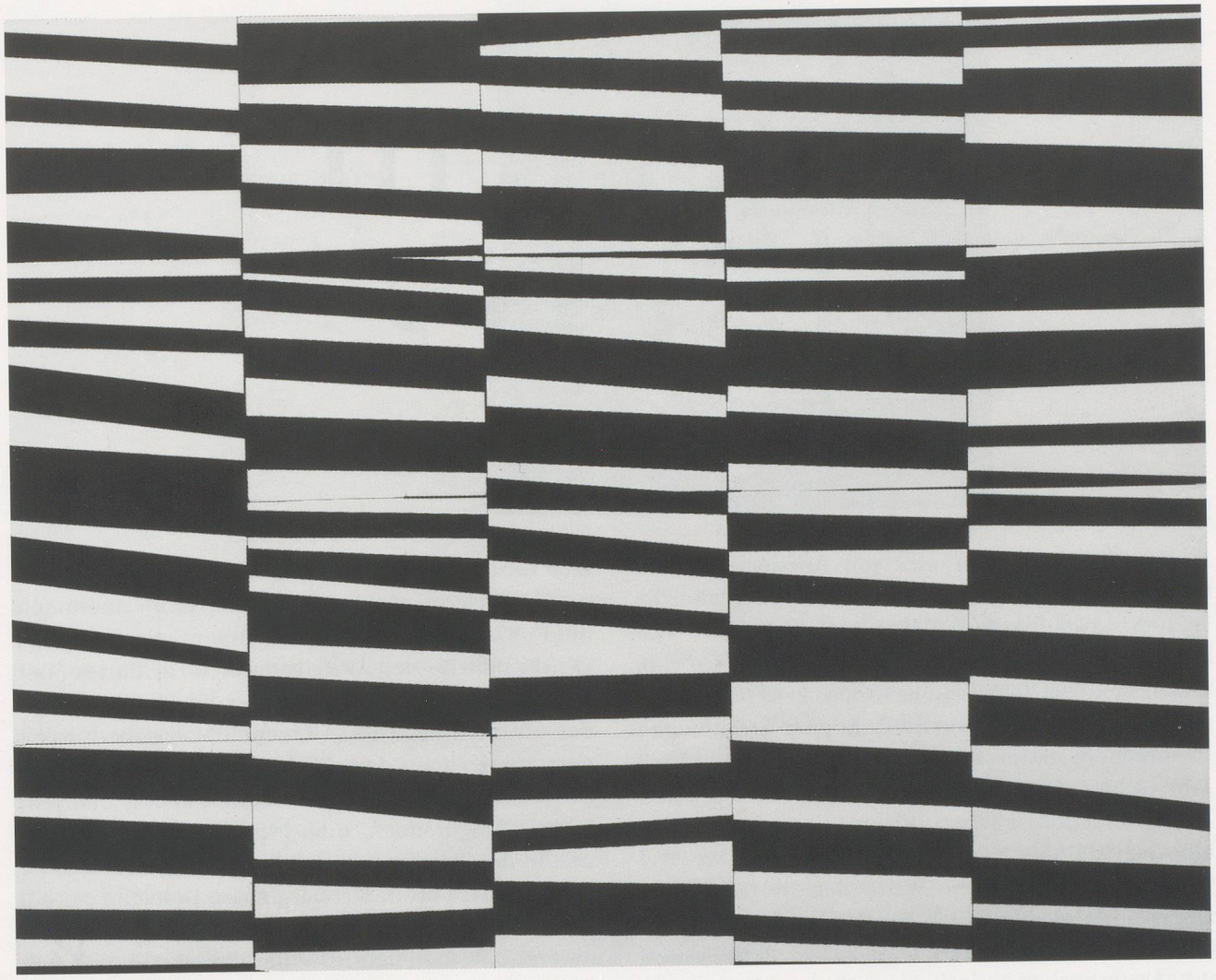
Not until very recently, at least. Today, the notion that painting is dead can appear dubious in light of its forceful hold on the imaginations of younger artists. And ascribing this fascination to market forces alone is no less ingenuous than denying the power of those same forces. The art world experiences the death of painting in cycles. And in recent seasons, Neo-Conceptualist art seems to have dipped somewhat, whereas painting and especially abstraction has come to enjoy a certain defrosted vivacity. On the other hand, one should be chary of laying too much emphasis on the "Painting—Alive and Kicking!" element in the resurgence of Kelly's visibility; much of that new work bears little real formal likeness to Kelly's. And much of what mimics Kelly does so in a self-consciously ironic mode.

Nevertheless, the "new" abstraction certainly partakes of a nostalgia for Modernism, and Kelly is preeminently a mid-century Modernist. The recent craze for the Modernist designs of the fifties and the sixties—the former austerely corporate, the latter more futuristic and utopian, but also kooky—is perhaps best exemplified by the popularity of the magazine *Wallpaper*, which sells an ultra-luxe interpretation of the "antique future," to borrow a phrase from the title of an exhibition curated by Collins & Milazzo at Massimo Audiello in New York in 1990. And retro-chic extends beyond the design of lamps and furniture. Kelly's paintings, even more than Warhol's and Stella's, would provide the ideal high-art counterpoint to, say, Olivier Mourgue's undulating red Djinn chairs, which so memorably furnish the Pan Am Space Station lounge in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*.

Nostalgia doesn't have to be a bad thing. Witness the rescue of Kelly's TRANSPORTATION BUILDING LOBBY SCULPTURE (1957): Languishing in a second-rate Modernist bus station that was slated for demolition, this astounding work—a kind of U.S. summation of the artist's "Paris period"—remained almost completely unknown until its recent clean-up and recovery. Exhibited first at the Matthew Marks Gallery and subsequently acquired by the Museum of Modern Art, this sculpture hit most viewers with the force of a revelation—and there have been few revelations in recent years. Renamed SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957), its title echoes that of SIXTY-FOUR PANELS: COLORS FOR A LARGE WALL (1951), which Kelly gave to the Modern in 1969 and which Bois characterizes "as one of his most important works and, in my opinion, an emblem of the art of this century." Taking the form of a gigantic screen, the sculpture's multicolored panels recall the shifting rectangles of Eileen Gray's famous black lacquer paravent—but there really is nothing quite like it. Studies on paper for the sculpture invite comparison with paintings such as SEINE and CITÉ, although the slanted, irregular, or zigzagging grid that Kelly employs here seems to depart from the anti-compositional mode of his Paris works.

In the catalogue accompanying the representation of SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) at Matthew Marks Gallery last year, James Meyer quotes Le Corbusier's reaction to Kelly to open his essay: "This kind of painting needs the new architecture to go with it." We are far from the ideals of Le Corbusier, far away also from that brief moment which allowed for the realization of this work in a building which served not disinterested contemplation but mass transit. By including this work's original date within the new title, Kelly intimates that its period value is part of its content. By revivifying a work that had seemed sealed in the dull amber of the middle of this century, he has created an emblem for the beginning of the next.

1) Yve-Alain Bois, "France: Anti-Composition in its Many Guises," *Ellsworth Kelly: The Years in France 1948–1954*, (Munich: Prestel, 1992) p. 16.



ELLSWORTH KELLY, CITÉ, 1951, oil on wood, 20 joined panels, 56½ x 70½" / Öl auf Holz, 20 verbundene Teile, 143,5 x 179,1 cm.

DAVID RIMANELLI

Kelly – warum jetzt?

Ellsworth Kellys Kunst wies von Anfang an kaum Gemeinsamkeiten mit den vorherrschenden künstlerischen Strömungen der 50er und 60er Jahre auf, auch wenn es gelegentlich Berührungspunkte gab. (Nach den 60er Jahren ist es sinnlos bzw. unmöglich geworden, überhaupt von herrschenden Strömungen zu sprechen; stattdessen haben wir es mit einer Vielzahl «schwacher» Trends zu tun, Pluralismus also.) Die Geschichte ist schon oft erzählt worden. Kelly, ein Amerikaner in Paris, lebte dort von 1948 bis 1954 und verpasste auf diese Weise den Siegeszug der amerikanischen Malerei in New York. Aber auf lange Sicht erwies sich die Tatsache, dass er dem Festival des Abstrakten Expressionismus ferngeblieben war, durchaus als Glücksfall, denn so konnte er seinen eigenen Neigungen nachgehen. Im Gegensatz zu vielen anderen gab er sich aber nicht mit dem bemühten Manierismus der Tenth Street School ab. Ein Unbekannter blieb Kelly dennoch nicht: Dorothy C. Miller präsentierte ihn 1959 in der epochalen «Sixteen Americans»-Ausstellung im Museum of Modern Art, und Henry Geldzahler wählte Kelly zusammen mit Roy Lichtenstein, Helen Frankenthaler und Jules Olitski 1966 für den Amerikanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig aus. Dennoch wurden Kellys Bilder oft nicht nach ihren eigenen Massstäben diskutiert, sondern aus dem Blickwinkel bestimmter Genres wie des *Hard Edge* oder *Systemic Painting* beurteilt oder, häufiger noch, dem Minimalismus zugerechnet. In den 70er und 80er Jahren drängte man seine Werke zudem oft in die marginalen Bereiche des guten Geschmacks ab. Doch in den letzten Jahren wurde er, ohne dass sich in seiner Arbeit viel geändert hätte, von der Randfigur zum Star.

Zur verspäteten Kelly-Rezeption schreibt Diane Waldman in ihrer Katalog-Einleitung zur Kelly-Retrospektive 1996 im Guggenheim-Museum:

Kellys Durchsetzung als eine bedeutende Figur in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erfolgte relativ spät und beruht auf der allgemeinen Anerkennung seiner zahlreichen Leistungen als Künstler über die vergangenen fünf Jahrzehnte. Drei hauptsächliche Faktoren für diese lange Verzögerung sind der

DAVID RIMANELLI schreibt und lebt in New York. Er ist Redaktor bei *Artforum*.

ELLSWORTH KELLY,
BEACH CABANA NO. 3, MESCHERS, 1950,
photograph, 10 x 8" /
STRANDHÜTTE NR. 3, MESCHERS,
Photographie, 25,4 x 20,3 cm.

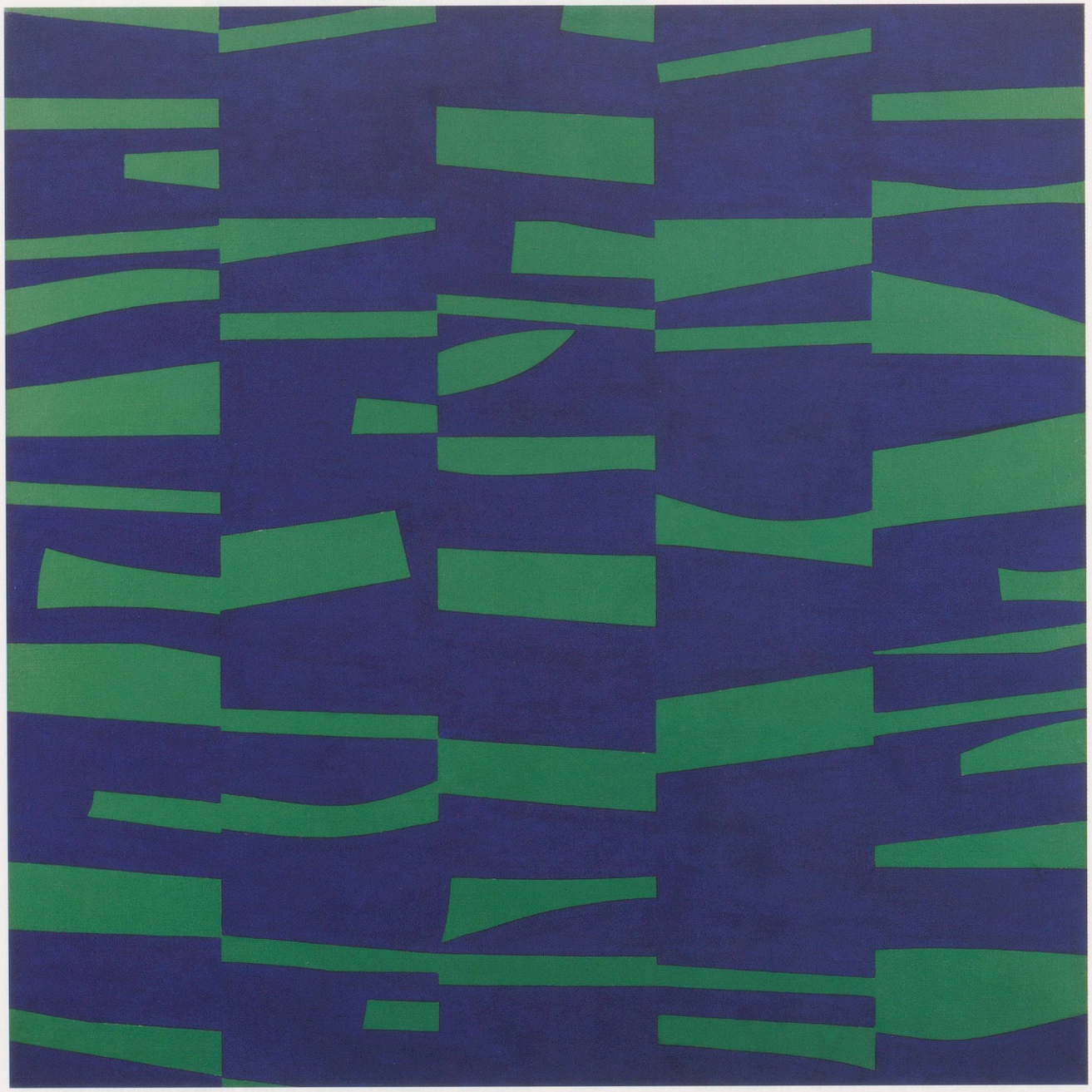
Widerstand des breiten Publikums gegen die sogenannte reine Abstraktion, die gänzliche Abwesenheit in den frühen Jahren seiner Karriere von allem Sensationellen, wie es seit Marcel Duchamp ein Wesenszug der Kunst geworden ist, und der Umstand, dass er sich noch immer mit Ideen beschäftigt, die er schon in den späten 40er Jahren zu erforschen begann.[1)]

Neben Waldmans drei Gründen könnte man auch andere anführen: Vielleicht ist Kellys Anerkennung heute einfach überfällig. Das neuerliche Interesse junger Künstler an abstrakter Malerei aller Art führt ausserdem dazu, dass plötzlich ältere Künstler auf den Sockel gehoben werden. Vor allem aber ist vielleicht eine Nostalgie für den Modernismus, die Malerei und Skulptur ebenso mit einschliesst wie Design und Architektur, Grund der jüngsten Kelly-«Neuentdeckung».

Der erste Punkt würde Waldmans These der «kumulativen Anerkennung» stützen. Sie selbst verweist ja auch darauf, dass Kellys entscheidende «antikompositorischen» Experimente (Yve-Alain Bois) während seiner Frankreich-Zeit erst kürzlich erstmals in ihrem ganzen Ausmass zu sehen waren, vor allem 1992 in der bedeutenden Ausstellung «Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich 1948–1954». Ohne hier auf Bois' komplexe Analyse näher eingehen zu wollen: Schon seine Bemerkungen zu der potentiell verheerenden Wirkung von Picassos proteischer Wandlungsfähigkeit sind ein Hinweis auf das Neue und Aussergewöhnliche von Kellys Leistung.

Aber von Picasso wegzukommen heisst auch auf jede Freiheit und Komposition zu verzichten. Das läuft auf die Aussage hinaus, dass die Abstraktion, die Kelly bis dahin nie interessiert hatte (die Werke Mondrians und Kandinskys, die er in New York gesehen hatte, liessen ihn kalt, und was er in Pariser Galerien zu sehen bekam, schien nichts als ein blasser Abklatsch davon zu sein), ihm keinerlei Lösungsansätze bot. Es ist nicht gerade einfach, jede Form der freien Erfindung zu umgehen – eigentlich ist es nahezu unmöglich, denn der einzige Ausweg, der bleibt und den Kelly auch einschlägt, ist verschiedene Arten zu erfinden, um die Erfindung zu umgehen.[2)]

Bilder wie SEINE, MESCHERS und CITÉ (alle 1951) erscheinen dank Bois' pointierter Interpretation in



ELLSWORTH KELLY, MESCHERS, 1951, oil on canvas, 59 x 59" /
Öl auf Leinwand, 149,9 x 149,9 cm.

neuem Licht vor dem Hintergrund von Kellys Beschäftigung mit dem Zufallsprinzip (dessen Vertreter Europäer wie Max Ernst, Wols oder Hans Arp waren), der Übertragung oder Indexierung, oder – auf einer etwas anderen Ebene – dem Automatismus der Surrealisten. Diese Ausstellung markiert den Beginn des neu erwachten Interesses für Kelly; die Guggenheim-Retrospektive hat die Bewegung verstärkt, wenn auch längst noch nicht abgeschlossen.

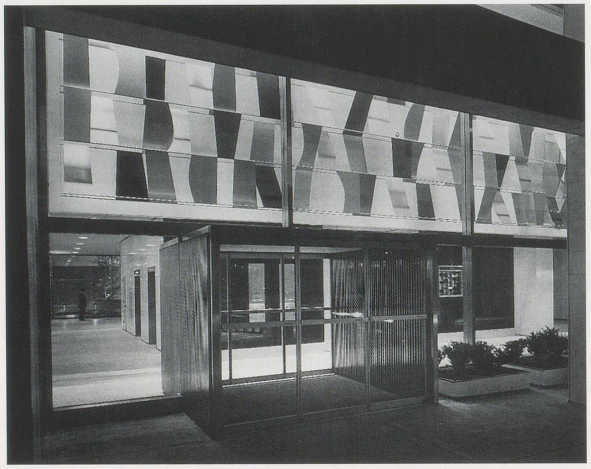
Wenn wir bedenken, wie lange Kelly nicht im Rampenlicht stand, stellt sich die Frage, von welcher Öffentlichkeit Waldman spricht. Meint sie ein undifferenziertes Massenpublikum, dem Avantgardekunst wahrscheinlich immer suspekt ist, oder spricht sie von der Kunstwelt? Im ersten Fall könnten wir zustimmen: Erinnern wir uns an Komar und Melamids Projekt, bei dem sie die nach ihrer eigenen Einschätzung populärsten und unpopulärsten Bilder herstellten. Erwartungsgemäss war das unpopulärste Werk eine unharmonisch strenge, eckige Abstraktion. Doch innerhalb der Kunstwelt braucht man nur Kellys Karriere mit jener Frank Stellas zu vergleichen, dessen Werk von den BLACK PAINTINGS bis hin zur PROTRACTOR-Serie in jeder Darstellung der Abstrakten Kunst der 50er Jahre im Mittelpunkt steht. Dieser Vergleich bestätigt Waldmans zweite Begründung: Im Gegensatz zu Stella, Johns, Rauschenberg, Warhol und Lichtenstein hat Kellys Kunst nie eine vergleichbare Erschütterung im Bewusstsein der Kunstwelt verursacht. Vielleicht weil er so ausdauernd-differenziert an seinen ästhetischen Problemen arbeitete, kam er niemals in den Genuss jenes Pop-Eclats, von dem auch viele ausdrücklich nicht zur Pop-Art zählende Künstler profitierten.

Bis vor kurzem zumindest. Sieht man, welch starken Einfluss die Malerei auf die Phantasie jüngerer Künstler ausübt, mag die Behauptung, die Malerei sei tot, durchaus zweifelhaft erscheinen. Und diese Faszination allein den Kräften des Marktes zuzuschreiben ist nicht weniger naiv als die Verleugnung eben dieser Kräfte. Der Tod der Malerei stirbt in der Kunstwelt in regelmässigen Abständen seinen eigenen Tod. In den letzten Jahren ist die neokonzeptualistische Kunst ein wenig in den Hintergrund getreten, während die Malerei und insbesondere die Abstrakte Malerei sich einer gewissen Tauwetterperiode erfreut. Andererseits sollten wir dem «Die Malerei steht wieder voll im Saft»-Element nicht allzuviel Bedeutung für Kellys neuerliche Präsenz beimessen. Denn unter den neuen Arbeiten treffen wir selten auf eine tatsächliche formale Ähnlichkeit mit Kelly. Und wo sie doch zu finden ist, ist es oft eine selbstbewusst-ironische Kelly-Nachahmung.

Nichtsdestoweniger ist die «neue» Abstraktion sicherlich Teil einer Modernismus-Nostalgie, und Kelly ist ja in erster Linie ein Modernist aus der Mitte dieses Jahrhunderts. Am besten zeigt sich der neueste Hang zum modernistischen Design der 50er und 60er Jahre vielleicht in der Popularität der Zeitschrift *Wallpaper*, die eine Superhochglanz-Interpretation der «antiken Zukunft» verkauft (um einen Ausdruck aus dem Titel einer Ausstellung von 1990 bei Massimo Audiello in New York zu entlehnen). Und der Retro-Chic beschränkt sich nicht etwa auf das Design von Lampen und Möbeln. Mehr noch als die Bilder von Warhol und Stella könnte man Kellys Werke als künstlerischen Kontrapunkt etwa zu jenen wellenförmigen Djinn-Stühlen begreifen, die Olivier Mourgue für die PanAm-Raumstation in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* entwarf.

Nostalgie muss ja nicht schlecht sein. Denken wir nur an die Rettung von Kellys TRANSPORTATION BUILDING LOBBY SCULPTURE (1957). Dieses erstaunliche Werk – eine Art US-Bilanz der «Pariser Zeit» des Künstlers – gammelte in einem zweitklassigen modernistischen Busbahnhof, der abgerissen werden sollte, vor sich hin und blieb fast gänzlich unbekannt, bis es jüngst gereinigt und dabei wiederentdeckt wurde. Daraufhin wurde es zunächst in der Matthew Marks Gallery ausgestellt und anschliessend vom Museum of Modern Art gekauft. Für die meisten Betrachter war dieses Werk eine regelrechte Offenbarung – und Offenbarungen sind in den letzten Jahren selten geworden. Es erhielt nun den neuen Titel SCULPTURE FOR A LARGE WALL (Skulptur für eine grosse Wand, 1957) und erinnerte damit an SIXTY-FOUR PANELS: COLORS FOR A LARGE WALL (64 Tafeln: Farben für eine grosse Wand, 1951), ein Werk, das der Künstler 1969 dem Museum of Modern Art geschenkt hatte und das Bois für eines seiner Schlüsselwerke hält. In meinen Augen ist es ein Sinnbild für die Kunst unseres Jahrhunderts.

ELLSWORTH KELLY, SCULPTURE FOR A LARGE WALL, 1957, anodized ⅛" aluminum, 104 panels, 136 x 782½ x 12" overall; original installation (bottom) and at the Matthew Marks Gallery, New York, 1998. / SKULPTUR FÜR EINE GROSSE WAND, eloxiertes Aluminium, 3 mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Originalinstallation (unten) und bei Matthew Marks in New York, 1998.



Die vielfarbigen Tafeln ergeben zusammen die Form einer riesigen Leinwand und erinnern an die sich verschiebenden Rechtecke von Eileen Grays berühmtem Paravent aus schwarzem Lack – aber etwas wirklich Vergleichbares existiert eigentlich nicht. Studien auf Papier zu diesem Werk legen einen Vergleich mit Bildern wie SEINE und CITÉ nahe, obwohl der schroffe, unregelmässige, gezackte Raster, den Kelly hier verwendet, von der anti-kompositorischen Methode seiner Pariser Werke abzuweichen scheint.

Im Katalog zur Präsentation von SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) letztes Jahr bei Matthew Marks zitiert James Meyer Le Corbusiers Reaktion auf Kelly: «Diese Art Malerei braucht die neue Architektur als Begleitung.» Wir sind weit von Le Corbusiers Idealen entfernt und leider auch weit weg von jenem kurzen Moment, in dem es möglich war, solch ein Werk nicht in einem Umfeld stiller Besinnlichkeit, sondern in einem Busbahnhof, wo täglich Massen von Menschen verkehren, zu realisieren. Kelly setzt das Jahr seiner Entstehung hinter den neuen Titel des Werks und deutet damit an, dass sein historischer Wert Teil seines Inhalts ist. Indem er eine Arbeit, die im bernsteinartigen Dunkel der Jahrhundertmitte eingeschlossen schien, zu neuem Leben erweckt, setzt Kelly ein Zeichen für den Beginn des nächsten Jahrhunderts.

(Übersetzung: Nansen)

1) Diane Waldman, «Ellsworth Kelly», in: *Ellsworth Kelly-Retrospektive,* Ausstellungskatalog, übers. v. Christoph Vitali, Cantz, Ostfildern 1998. Die Retrospektive wurde im Guggenheim Museum, New York, im MOCA, Los Angeles, in der Tate Gallery, London, sowie im Haus der Kunst, München, gezeigt.

2) Yve-Alain Bois, «France: Anti-Composition in its Many Guises», in: *Ellsworth Kelly: The Years in France 1948–1954,* Deutsch und Englisch bei Prestel, München 1992, S. 16. (Das Zitat stammt aus der englischen Ausgabe und wurde von der Red. ins Deutsche übersetzt.)

EDITION FOR PARKETT ELLSWORTH KELLY

RED CURVE, 1999
SINGLE-COLOR LITHOGRAPH, 10 x 7½"
PRINTED BY GEMINI, LOS ANGELES
EDITION OF 60, SIGNED AND NUMBERED

ROTE KURVE, 1999
EINFARBIGE LITHOGRAPHIE, 25,4 x 19 CM
GEDRUCKT BEI GEMINI, LOS ANGELES
AUFLAGE: 60, SIGNIERT UND NUMMERIERT

VANESSA BEECROFT

NORMAN BRYSON

US NAVY SEALS

Until now, Vanessa Beecroft's performance-instrument-of-choice has been the female body. But this time, the artist has switched the current of the gaze: Filling the role of the to-be-looked-at are men. To be precise, military types: United States Navy SEALs, brought in from the Naval Special Warfare Command (COMNAVSPECWARCOM) in San Diego and invited to stand at attention in the Farris Galleries at the Museum of Contemporary Art, dressed in their immaculate summer whites.

The SEALs are the navy's special task force. Taking their name from the elements in which they operate (Sea, Air, and Land), the SEALs' scope of operation is uniquely comprehensive, combining tactics from the Navy (surface ships, submarines), the Air Force (precision strikes, infiltration of enemy territory by parachute), and the Army (the SEALs are the ones who appear first on the scene of combat, securing the terrain for the larger, conventional troops that follow). Three armed forces rolled into one, their training is reputed to be the most rigorous of any branch of the service. The SEALs are not about arm's-length warfare of the kind just seen in Kosovo; they are combat troops, skilled experts in hand-to-hand fighting, and trained to kill.

NORMAN BRYSON is professor of art history and theory at the Slade School of Fine Art, University College London.

VANESSA BEECROFT, VB 39, US NAVY, 1999, COMNAVSPECWARCOM, Coronado. (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

P./S. 76/77: PHOTO BY ARMIN LINKE

VB39.278.VB.BASE

Not that the SEALs appeared so deadly that afternoon as they took their places in the gallery in their short-sleeved white shirts and carefully creased pants. Not a hint of weaponry was in sight. From the range of uniforms available, Beecroft selected Class B, a clean, no-nonsense outfit from which every trace of fetishistic allure has been carefully expunged. In

this strangely unspectacular masculine display, Beecroft seemed to be completing the latter part of Laura Mulvey's maxim that women are objects of the gaze, men are not. But as the minutes crept by, the SEALs' special capabilities became increasingly obvious. The men hardly blinked. You began to realize that the self-control you were seeing was not even a fraction of a percent of the stamina that these bodies possessed. All were, as the Navy put it, in "outstanding physical condition." Beecroft had devised a setup where, despite the apparent renunciation of spectacle, the SEALs' sheer physical presence could be more and more keenly sensed. Around the figures there emanated a "reserve"—as in the blank, unpainted area of canvas—of unstated power. Half-remembered fragments of action movies surfaced and lit up each SEAL's growing aura. It crossed my mind that if any one of the SEALs were to take on the audience, none of us would be left standing. Suddenly, you felt that an imperial aesthetic was at work—that the SEALs were the instantiation of a military power that in global terms has had no serious rival since the fall of the Berlin Wall and that Vanessa Beecroft's US NAVY was the equivalent, in terms of performance art, of the Roman victory parade or triumphal arch.

Even at the level of the gaze, the audience was no match for the SEALs. The Greek word for theater *(theatron)* actually means "gaze": as though the bowl of the amphitheater were able to gather up the myriad, vagabond lines of attention on the crowd's side, and concentrate and project it as a concerted, visual force. As we know, not every performance or artwork is able to withstand that pressure of directed attention. But the SEALs were drilled to perfection, spaced in the gallery so accurately that the diagonals (from corner to corner) and the orthogonals (the "lines" across and the "files" up and down) meshed in precision formation. Their line of sight translated this geometry into visual terms, the motionless bodies projecting fixed and exactly parallel lines like a battery of lasers. Standing in front of the men, the group commander's stare at the audience seemed to gather the force of the gaze behind him into something almost superhuman. If the whole situation was in some sense a contest between the aesthetes and the military over who could possess the visual field, the SEALs won hands down.

Or did they? After all, the SEALs had on this occasion submitted to the artist, and to the video and photographic crew under her direction. They had done so in an evident spirit of goodwill, on a volunteer basis, and on the strict understanding that the whole project would emphasize what Beecroft termed, in her original proposal to COMNAVSPECWARCOM, "the positive human element of the US Navy SEAL." For whatever reasons of their own, the SEALs had agreeed to make a portrait of themselves. Putting pressure on both parties to the gaze is Beecroft's calling card, and however formidable the SEALs might be individually and collectively, Beecroft effectively had them tamed. For the duration, the artist literally occupied the position of supreme commander—no mean feat, by anyone's measurement of power.

When the military meets the aesthetic, one possible outcome is fascist. Was Beecroft basically in the same position as Leni Riefenstahl at the Olympic Games? Didn't her performance on some level turn the SEALs into supermen? The similarities were striking—especially against the background of the successful conclusion to the war in Europe. Invulnerable, armored bodies, assuming their most peaceable and civic guise, but inevitably emanating a kind of Arno Breker steeliness, were now presented for aesthetic delectation.

Yet the sheer volatility of the power relations at work makes any single description of the work's effect too simple: There were other strands in play. In the course of the long performance, the SEALs necessarily passed through many frameworks. Of course the SEALs were real; but under the theatricalizing spell of the museum they also seemed simulated, holographic. Now they incarnated the museum's cultural authority, like super-guards; and they appeared as invaders, Attila's henchmen. Or they appeared to be just as bemused and perplexed by the whole event as the audience: Much of the time, one just didn't know what kind of experience this was, or what box to put it in; normal categories were scrambled. One name for this kind of situation is combat. Another is art.

NORMAN BRYSON

US NAVY SEALS

Bis anhin war Vanessa Beecrofts bevorzugtes Performance-Instrument der weibliche Körper. Doch diesmal hat die Künstlerin die Blickrichtung geändert und die Rolle der Anschauungsobjekte mit Männern besetzt. Mit Soldaten, um genau zu sein: United States Navy SEALs, herbeigeholt vom Naval Special Warfare Command (COMNAVSPECWARCOM) in San Diego und beauftragt, in der Farris-Galerie des Museum of Comtemporary Art in ihrer untadeligen weissen Sommeruniform strammzustehen.

Die SEALs sind eine Sondereinheit der Marine. Ihr Name bezeichnet die Gebiete, in denen sie operieren (See, Luft und Land), und ihr Wirkungsbereich ist aussergewöhnlich umfassend, vereinigt er doch Aufgaben der Marine (Schiffe, U-Boote), der Luftwaffe (präzise Bombenabwürfe, Infiltration von feindlichem Gebiet durch Fallschirmjäger) und des Heeres (die SEALs erscheinen als erste in der Kampfzone und sichern das Gelände für die nachfolgenden, zahlenmässig stärkeren, konventionellen Truppen). Die SEALs vereinen also drei Streitkräfte in einer, und ihre Ausbildung gilt als strengste aller Truppengattungen. Bei den SEALs geht es nicht um Kriegführung aus sicherer Entfernung, wie sie soeben in Kosovo zu beobachten war; sie sind eine Kampftruppe, routinierte Experten im Kampf Mann gegen Mann und zum Töten ausgebildet.

Nicht, dass die SEALs an jenem Nachmittag einen besonders Furcht erregenden Eindruck machten, als sie in ihren weissen Kurzarmhemden und Hosen mit sauberen Bügelfalten im Museum Aufstellung nahmen. Keine einzige Waffe war zu sehen. Unter den verschiedenen Uniformtypen wählte Beecroft die B-Uniform, eine saubere, schlichte Montur, die jeden fetischistischen Reiz sorgsam vermeidet. Durch diese merkwürdig unspektakuläre Vorführung von Männlichkeit schien Beecroft beide Teile von Laura Mulveys Maxime zu erfüllen: Frauen sind Objekte des Blicks, Männer nicht. Doch während die Minuten dahinschlichen, traten die besonderen Fähigkeiten der SEALs immer deutlicher zutage. Die Männer zuckten kaum mit der Wimper. Langsam wurde einem klar, dass die Selbstbeherrschung, die hier erkennbar war, nicht einmal einen winzigen Bruchteil des Durchhaltevermögens ausmachte, das in diesen Körpern steckte. Alle waren, wie die Marine es ausdrückte, in «hervorragender körperlicher Verfassung». Beecroft hat das Ganze so inszeniert, dass trotz des offensichtlichen Verzichts auf alles Spektakuläre die rein physische Präsenz der SEALs immer stärker spürbar wurde. Um die Gestalten vibrierte – wie in den leeren, unbemalten Flächen einer Leinwand – eine nicht in Anspruch genommene Kraftreserve. Erinnerungsfetzen aus Actionfilmen tauch-

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte und -theorie an der Slade School of Fine Art des University College London.

ten auf und liessen die Ausstrahlung jedes einzelnen SEALs noch mächtiger werden. Mir kam der Gedanke, dass wenn irgendein SEAL sich mit den Zuschauern anlegen würde, wohl keiner von uns auch nur die geringste Chance hätte. Plötzlich fühlte man, dass eine majestätische Ästhetik am Werk war – dass die SEALs eine Militärmacht verkörperten, die weltweit seit dem Fall der Berliner Mauer keinen ernsthaften Gegner mehr hat, und dass Vanessa Beecrofts US NAVY, im Bereich der Performance, das Äquivalent zur Siegesparade oder zum Triumphbogen im alten Rom darstellte.

Auch auf der Ebene des Blicks konnte es das Publikum nicht mit den SEALs aufnehmen. Das griechische Wort für Theater hat mit dem «Schauen» (gr. *thea:* anschauen) zu tun: Als ob das Rund des Amphitheaters die unzähligen umherschweifenden Aufmerksamkeitsbahnen der Zuschauer sammeln, konzentrieren und als vereinte visuelle Kraft bündeln könnte. Wie wir wissen, vermögen nicht alle Performances und Kunstwerke dem Druck der auf sie gerichteten Aufmerksamkeit standzuhalten. Doch die SEALs waren perfekt gedrillt. Sie stellten sich in der Galerie in so akkuraten Abständen auf, dass die Diagonalen (von Ecke zu Ecke) und die Orthogonalen (die «Linien» querdurch und die «Reihen» von vorn nach hinten) zusammen ein präzises Gittermuster ergaben. Die Blickrichtung ihrer Augen setzten diese Geometrie auf der Ebene des Sehens fort, wobei die regungslosen Körper starre und exakt parallele Sehstrahlen aussandten wie eine Batterie von Laserwaffen. Vor den Männern stand der Kommandant, dessen unverwandter Blick aufs Publikum die Kraft der Blicke hinter ihm zu etwas nahezu Übermenschlichem zu bündeln schien. Falls das Ganze gewissermassen ein Wettkampf zwischen den Ästheten und dem Militär um die Herrschaft über das Blickfeld sein sollte, so gewannen die SEALs ihn haushoch, ohne auch nur einen Finger zu rühren.

Oder etwa doch nicht? Immerhin hatten sich die SEALs bei diesem Anlass der Künstlerin und auch dem Video- und Photographenteam untergeordnet. Dies geschah offensichtlich aus Goodwill, auf freiwilliger Basis und unter der klaren Voraussetzung, dass das ganze Projekt das herausstreichen würde, was Beecroft in ihrer ersten Anfrage an das COMNAVSPECWARCOM als «das positive menschliche Element des US Navy SEAL» bezeichnet hatte. Aus welchen Gründen auch immer, hatten die SEALs eingewilligt sich zur Schau zu stellen. Druck auszuüben auf beide am Schauen beteiligten Seiten ist Beecrofts Markenzeichen, und so Respekt einflössend die SEALs einzeln und als Truppe auch sein mögen, Beecroft hatte sie effektiv gezähmt. Während der Dauer der Performance nahm die Künstlerin buchstäblich die Position des Oberbefehlshabers ein – kein Pappenstiel, nach welchem Machtverständnis auch immer.

Wenn Militär und Ästhetik zusammentreffen, ist ein mögliches Ergebnis faschistische Kunst. War Beecroft im Grunde in derselben Position wie Leni Riefenstahl an den Olympischen Spielen? Stellte ihre Performance die SEALs nicht in gewisser Hinsicht als Übermenschen dar? Die Ähnlichkeiten waren auffallend – besonders vor dem Hintergrund der erfolgreichen Beendigung des Krieges in Europa. Unverwundbare, gepanzerte Körper, die sich zwar in ihrer friedlichsten und zivilsten Aufmachung präsentierten, aber zwangsläufig eine Art Arno Breker'scher Gestähltheit ausstrahlten, wurden nun zum ästhetischen Genuss dargeboten.

Doch allein schon das nicht Greifbare der darin wirksamen Machtverhältnisse lässt jede isolierte Beschreibung der Wirkung dieses Werks als zu simpel erscheinen: Es waren noch ganz andere Faktoren im Spiel. Während der lang dauernden Performance durchliefen die SEALs notwendigerweise verschiedene Stadien und Bezugsrahmen. Natürlich waren die SEALs echt; aber im theatralischen Bannkreis des Museums wirkten sie auch wie eine Nachahmung oder ein Hologramm. Dann wieder verkörperten sie die kulturelle Autorität des Museums, eine Art Super-Museumswächter; oder sie erschienen als Invasoren, Gefolgsleute Attilas. Oder aber sie schienen der ganzen Veranstaltung genauso verwirrt und ratlos ausgeliefert zu sein wie das Publikum: Die meiste Zeit wusste man ganz einfach nicht, wie diese Erfahrung einzuordnen war und in welche Schublade sie gehörte; alle normalen Kategorien waren durcheinander geraten. Eine Bezeichnung für eine derartige Situation ist Kampf. Eine andere ist Kunst.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

VANESSA BEECROFT, VB 39, US NAVY, 1999, The Museum of Contemporary Art San Diego, California. (PHOTO: TODD EBERLE)

VB39.290.TE

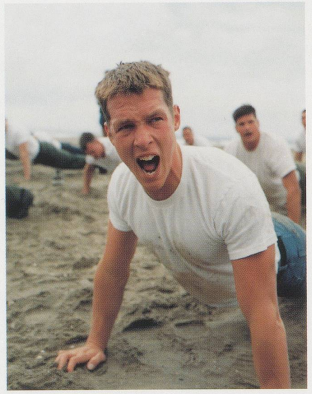
VANESSA BEECROFT, VB 39, US NAVY, 1999,
COMNAVSPECWARCOM, Coronado.
(© FOR ALL PHOTOGRAPHS: 1999, VANESSA BEECROFT)

(PHOTO: TODD EBERLE)

VB39.299.TE

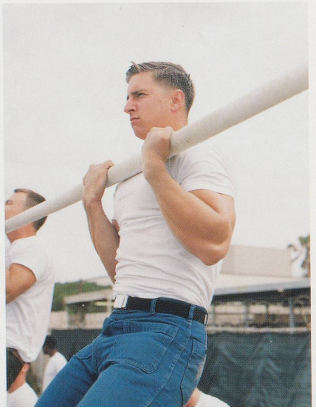
(PHOTO: TODD EBERLE)

VB39.301.TE



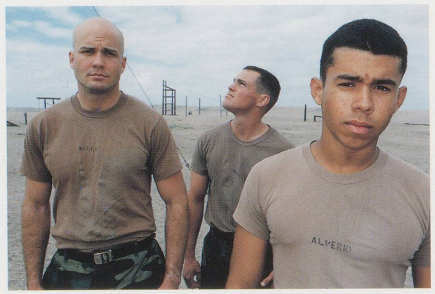
(PHOTO: ARMIN LINKE)

VB39.308.aALI



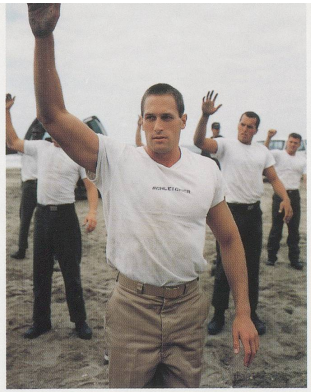
(PHOTO: TODD EBERLE)

VB39.280.TE



(PHOTO: ARMIN LINKE)

VB39.312.ALI



(PHOTO: ARMIN LINKE)

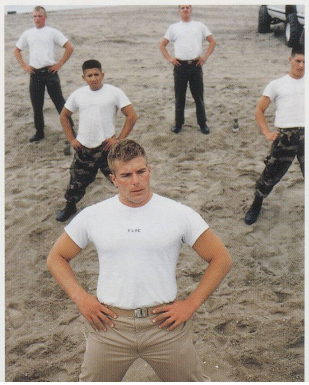
VB39.309.ALI

(PHOTO:TODD EBERLE)

VB39.282.TE

(PHOTO:TODD EBERLE)

VB39.295.TE



(PHOTO: ARMIN LINKE)

VB39.310.ALI

(PHOTO:TODD EBERLE)

VB39.287.TE

VANESSA BEECROFT, VB 39, US NAVY, 1999, The Museum of Contemporary Art San Diego, California.

(PHOTOS LINKS / ON LEFTHAND PAGE, TOP: A. LINKE; BOTTOM: V. BEECROFT; RECHTS / RIGHTHAND PAGE, TOP: V. BEECROFT; BOTTOM: A. LINKE)

VB39.314.ALI

VB39.011.VB

VB39.005.VB

VB39.313.ALI

PARADEN

PIER LUIGI TAZZI

Es war eine Ballettaufführung und ist wohl schon mehr als zehn Jahre her: Auf der Bühne eines kleinen Avantgardetheaters erschien eine noch kindlich wirkende Tänzerin in Slip und Hemdchen. Das Ballett hiess *Calore (Hitze)* und die Choreographie stammte von einem jungen römischen Tänzer, Enzo Cosimi. Was hier auf skandalöse Weise inszeniert wurde, war die Kindheit und ihre beunruhigende Nichtdarstellbarkeit. Ich glaube, es trat auch ein Junge auf, in lebhafterer Erinnerung ist mir aber das Mädchen geblieben.

Als ich in der Primarschule war, ich glaube in der fünften Klasse, wurden wir aufgeteilt: die Mädchen in eine Klasse, die Knaben in eine andere. In jenem Alter oder vielleicht auch in jener Zeit, Ende der 40er Jahre, spielte der Geruch eine wichtige Rolle. Jedesmal wenn ich aus irgendeinem Grund das Klassenzimmer der Mädchen betrat, merkte ich den Unterschied zuerst am intensiveren, stärkeren, nachhaltigeren Geruch.

Das Ballett und die Differenz sind die ersten Assoziationen, die Vanessa Beecrofts Schaffen in mir wachrufen: Ein Ballett, das seine Musik, eine Differenz, die ihren Geruch verloren hat. Was zählt, ist die Unmittelbarkeit. Alles geschieht im Augenblick, fast so, als gäbe es kein Vorher und kein Nachher. Es gibt keine Erinnerungen, die sich nicht in der Gegenwart «niederschlagen», wie der Chemiker sagen würde. Es gibt keine Nostalgie, im Sinne von Heimweh oder Sehnsucht nach etwas, was vergangen und vergessen ist und jetzt wieder zutage tritt. Allenfalls ist da eine gewisse Nostalgie im ursprünglichen Sinn des Wortes spürbar, nämlich als Schmerz oder Beschwerlichkeit der Reise, einer statischen Reise im Raum und in der Zeit, in der sie gerade in Erscheinung tritt.

Vanessa Beecroft versucht ihr Glück in der Darstellung des Nichtdarstellbaren als etwas Nichtdargestelltes – man verzeihe mir den kryptischen Kalauer. Ich will damit sagen, dass Vanessa Beecrofts Paraden im künstlerischen Raum durch ein Entferntes in Szene gesetzt werden, durch etwas, was im kollektiven Bewusstsein der Kultur, und zwar der unseren, sofort verdrängt wird. Die Verdrängung geschieht im selben Moment, in dem ihre Enthüllung ins Werk – ins Kunstwerk – gesetzt wird. Es ist keine alte Verdrängung: Sie geschieht hier und jetzt und wiederholt sich in den zahllosen Ritualen und Formen, die diese Kultur inszeniert, in den Ritualen des Alltagslebens und seinen Verkörperungen, in Gestalt des Massenspektakels via Kino, Mode, Fernsehen und Werbung, kurz in allem, was im Bereich des Imaginären unser tägliches Brot ausmacht.

Bis vor kurzem – vor den Ausstellungen in Genf und San Diego – hätte ich dem Verdrängten einen Namen geben können: das Weibliche. Doch welches Weibliche? Es ist wohl einfacher zu sagen, was es nicht ist, denn in seinem Erscheinen, als sei es das erste Mal, in seiner Epiphanie – und um etwas Epiphanisches handelt es sich tatsächlich – kann es nur durch das definiert werden, als was es sich gibt.

Das Weibliche ist nicht der politische Körper der Feministinnen (in Wirklichkeit handelt es sich überhaupt nicht um einen Körper, dessen Zitat oder Abstraktion, sondern allenfalls um mehrere Körper

PIER LUIGI TAZZI ist freier Kurator und Publizist. Er lebt in Capalle bei Florenz.

Die Lobhudelei [ihrer] Bewunderer ist vielleicht genauso unbeständig wie die Verachtung [ihrer] Gegner.

W. Somerset Maugham, Silbermond und Kupfermünze

als Elemente einer Komposition). Genauso wenig ist es jener sentimentale, in der Erinnerung oder erwartungsvollen Phantasie mit Wohlgefallen betrachtete Körper, den die erotischen Schriftsteller lieben: Es ist nicht der erotische Körper, ja nicht einmal die «natürliche Weiblichkeit», die auf den Liebesakt hinausläuft: Beecrofts Performances sind keusch. [*Was wir damals in der Savanne erblickten, war eine Gazellenherde.*] Es ist auch nicht der Körper der Body-Art: ein in der eigenen Nacktheit, den eigenen, einst verborgenen Riten der Entblössung isolierter Körper. Und es ist nicht Psyche, die im Licht ihrer Lampe Amors Geheimnis entdeckt. Es ist eher ein Wagnis – das Weibliche in seiner gattungsspezifischen Eigenart, das sich ebenso vom entgegengesetzten und ergänzenden Männlichen unterscheidet wie von den Masken, die sich über oder aus ihm entwickelt haben, bis sie schliesslich sein wahres Wesen verbargen. Die Gattung tritt durch die Präsentation einer Gruppe von Individuen in Erscheinung. Auf den ersten Blick wirkt diese Gruppe homogen: Das repetierte Bild scheint die individuelle Identität hinter einem gemeinsamen Erscheinungsbild aufzulösen, doch das Spiel zwischen Wiederholung (die Individuen wurden ausgewählt und zurechtgemacht, damit sie ähnlich erscheinen) und Variation (die individuelle Identität bleibt trotz des ersten Eindrucks bestehen) dauert fort. Mit den Mitteln der Photographie und des Videos wurden die Spuren des nicht wiederholbaren Ereignisses der Performance gesichert. In Stockholm (im Rahmen der Ausstellung «Wounds») kam im Februar 1998 dann das Internet hinzu. Im Museum hinterliessen Beecrofts zwei Performances nicht die geringste Spur, aber wenn man während der Ausstellung auf dem Netz im Moderna Museet vorbeischaute, konnte man die Fernsehaufzeichnung einer der Performances unmittelbar miterleben.

Ausserdem handelt es sich nicht um Performances, wie man sie seit den 60er Jahren als Kunstgattung kennt. Es sind eher Performances im allgemeinen Sinn des englischen Worts: *Performance* eines Balletts, eines Orchesters, einer Band, kurz gesagt, die Darbietung eines wie auch immer gearteten Werks, bei der jenseits jeder Individualität die Einheit der Gruppe (oder ihrer Arbeit) im Vordergrund steht.

Im Falle von Beecroft sind diese Werke auch Skulpturen. Aber nicht solche wie die aufrechte, einsame, phallische Figur des Kuros, des siegreichen griechischen oder florentinischen Helden, der in einer alle Zeiten überdauernden Pose oder Geste verewigt ist. Sie stehen den Skulpturen von Nicola und Giovanni Pisano näher, ihren Kanzelfiguren von Pistoia, Siena und Pisa, und damit einer Bildhauerkunst, die auch Architektur war, Körperarchitektur. Sie war kennzeichnend für den Beginn einer Kultur, in der wir heute noch leben. Sind Beecrofts Figuren vielleicht ihr Ende? Ihre Totenklage? Oder der Auftakt zu etwas Neuem, das gerade deshalb unaussprechlich, nicht erzählbar ist?

Es ist klar, dass ihre Kunst trotz ihrer Beschränkung auf das Ikonische (Photographie, Video) nicht auf Malerei reduzierbar ist. Die grossen Künstler der 80er Jahre (von Ettore Spalletti bis Thierry de Cordier, über Franz West, Reinhard Mucha, Jan Vercruysse und Jean Marc Bustamante) hatten den Prozess beendet, durch den die Kunst und das Kunst-

werk den Raum, in dem sie sich entfalteten, wieder zu verstellen begannen, nachdem sie nicht länger ins Exil der Phantasie verbannt waren: Indem sich diese Künstler einer minimalistischen Struktur bedienten, füllten sie die leeren Gefässe mit einer weniger abstrakten und puritanischen Substanz, die sich durch ihre jeweilige nicht nur intellektuelle und ästhetische, sondern auch erotische und sinnliche persönliche Erfahrung verdichtet hatte. Beecroft löst dieses Modell nun auf und tut es dem chinesischen Kaiser Ch'in Shih Huang-ti gleich, der im 3. Jahrhundert v. Chr. mit der Tradition, sich nach dem Ableben samt Dienerschaft begraben zu lassen, brach, und verfügte, dass an ihrer Stelle Tausende von Tonfiguren begraben werden sollten, ein paradierendes Kriegerheer. Der rituelle Selbstmord des Künstlers in seiner erhabenen Einzigartigkeit wird abgelöst durch eine Parade von Individuen, die in ihrer Verwundbarkeit und Scham gezeigt werden, welche die Verwundbarkeit und Scham des Künstlers/Individuums widerspiegeln. Auf sie ist der Blick gerichtet, doch sie erwidern ihn nicht, da sie durch die unwirkliche Situation der Performance auf Distanz gehalten werden. Doch in der Performance als solcher wird ihre grundlegende Identität als Individuen und Gattung, die sich die Komposition vorübergehend zunutze macht, reduziert, aber nicht vernichtet. Die Komposition einer geheimnisvollen Allegorie. Die Allegorie der Parade. Beecroft, die im Mailand von Armani und Versace aufgewachsen und zur Schule gegangen ist, hat sich die Laufstege der Modewelt zum Modell genommen. Und in ihren Performances und Videos richtet Beecroft, wie Nicola und Giovanni Pisano, ihren Blick auf das Ganze und geht damit über die Grenzen jenes Individualismus hinaus, der bis heute die ganze westliche Kunstgeschichte prägt und dessen Inbegriff das einsame Künstlerindividuum ist. Dennoch ist dieser Zustand der Einsamkeit noch nicht überwunden: Keine Beziehung, die über den äusseren Anschein hinausgeht, verbindet die Individuen, aus denen sich die Gruppe zusammensetzt, bzw. verbindet sie mit uns oder der Welt. Sie verweilen in der Stille, in einem Universum, das aus der eigenen Stille heraus existiert, wo jede Stimme verstummt, jede Musik verklungen, jedes Echo verhallt ist.

Mit US NAVY, einer Performance, die Anfang Juni dieses Jahres im Museum of Contemporary Art in San Diego, Kalifornien, stattfand, hat sich nun eine klare Änderung der Gattung vollzogen: von den Mädchen über die Models zu den Marinesoldaten, Angehörigen eines Spezialkorps namens US Navy SEALs, dessen Stützpunkt sich in der Nähe des Museums befindet.

Die Struktur des Werks bleibt in den Grundprinzipien gleich; falls sie Variationen erfährt, und das tut sie, so dienen diese der weiteren Klärung oder jedenfalls einer Entwicklung, die von derselben konzeptuellen und poetischen Grundlage ausgeht. Es bleibt die Gruppenstruktur, die Ganzheit, doch diesmal ist sie bereits im Voraus festgelegt: Schon vor der Intervention der Künstlerin existiert eine bestimmte Typologie der Komposition, an die sie sich ausdrücklich anlehnt.

Es bleibt das Spiel zwischen Wiederholung und Veränderung: Die Individuen sind vom militärischen Training gezeichnet und laufen Gefahr, die eigene Identität zu verlieren; und die nach wie vor – beinah porträthaft – durchscheinende persönliche Identität ist zugleich sehr fern (die individuelle Befindlichkeit nebst dem Gefühl der Zugehörigkeit zum Korps und dessen Erscheinungsbild) und höchst gegenwärtig (ein ganz bestimmter Marinesoldat ist ein ganz bestimmtes Individuum in der Uniform eines Marinesoldaten). Und dieser letzte Eindruck wird noch stärker, wenn man sich einen anderen typischen Aspekt von Beecrofts Kunst vor Augen führt: ihre Unmittelbarkeit. Alles geschieht hier und jetzt, und die reglose Haltung der strammstehenden Soldaten lässt diese Unmittelbarkeit noch sinnfälliger erscheinen. Es bleibt die Beschwerlichkeit der Reise, das zutiefst Nostalgische: hier einer keuschen, reinen Männerwelt; Odysseus und das Gefühl des Unterwegsseins und der Ferne.

Das Verdrängte ist daher, in scheinbarem Widerspruch zu meinen vorherigen Ausführungen, nicht mehr geschlechtsspezifisch, sondern bezieht sich auf eine gesamte Spezies im Bann einer Kultur und Zivilisation, die einst zu ihrem Schutz errichtet wurde, jetzt aber ihr Schicksal endgültig zu besiegeln droht.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Irene Aeberli)

VANESSA BEECROFT, VB 16, 1996, Deitch Projects, New York.

(PHOTO: ARMIN LINKE)

VB16.019.ALI

VANESSA BEECROFT, VB 30, 1997, Site Santa Fe II, Biennial Santa Fe, New Mexico, enlarged digital photograph / Vergrösserung einer Digitalaufnahme. (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

PARADES

PIER LUIGI TAZZI

A dance performance, as much as, if not more than ten years ago: a dancer with a still-girlish air appeared in blouse and panties on the stage of a small avant-garde theater. The piece was entitled *Calore (Heat),* and the choreography was the work of a young Roman dancer by the name of Enzo Cosimi. What made the scene seem scandalous was the apparition of childhood itself, in all its disquieting nonrepresentability. There may also, I believe, have been a male dancer, but what I remember most clearly is the girl.

There was a point in elementary school—I think in the fifth grade—when we were separated: one class for the girls, or "the females," and another for the boys, who of course were "the males." At that age, or perhaps in that era—the end of the forties—smells were very important. Whenever I had occasion to enter the girl's classroom, the fact that most clearly signaled difference was its odor: denser, more intense, somehow thicker.

Dance and difference are the very first terms that come to mind when I think of the work of Vanessa Beecroft. Dance which has lost its music, and difference which has lost its odor. What counts is the sense of immediacy. Everything happens in the moment, almost as though there were no such things as before or after. There are no memories, except as "precipitates"—as the expression is used in chemistry—within the present. There is no nostalgia, in the sense of feeling "homesick," for things which have happened and been forgotten and which now flower back into memory. Nostalgia, here—if at all—is a presence that holds to the antique meaning preserved in its etymology: the effort and affliction of the voyage, which here is a static voyage, both in space and time.

Vanessa Beecroft attempts the hazardous undertaking of the representation of the unrepresentable as the nonrepresented—and I hope to be forgiven for such a cryptic turn of thought. What I mean to say is that Vanessa Beecroft's parades use the space of art as a scene for the presentation of something that has been repressed, of something that has been expelled (*Verdrängung*) from the collective conscious of a culture, our own culture. The repression is operative in the very same moment in which the work of art reveals it. It's not an ancient repression: It takes place here and now and is reenacted in the countless forms and rituals that our culture observes and deploys; in the rituals of daily life and in the modes of its representation; in the forms of mass-media spectacle through film, fashion, television, and advertising; in all of these things which in fact are the daily bread of the life of our imagination.

A short while back—before Geneva and before San Diego—I would have been able to give a name to

PIER LUIGI TAZZI is a freelance curator and writer based in Capalle near Florence (Italy).

The adulation of [her] admirers is perhaps no less capricious than the disparagement of [her] detractors.

W. Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*

this something which has been repressed: the feminine. But what feminine? It's easier to say what this something isn't, rather than what it is, since it presents itself as though for the very first time, as an epiphany—its quality is in fact epiphanic—and therefore escapes all positive terms which are anything other than the presence itself.

Here the feminine has nothing to do with the politicized body of the feminists (the work, indeed, doesn't focus on the body quoted or seen abstractly but rather on bodies to be grasped as elements of a composition); so, it likewise has nothing to do with the sentimental body lovingly caressed in memory or in anticipatory fantasies, the body dear to erotic authors, the erotic body. It's also beyond the pale of the "natural feminine" that finds its resolution in sexuality: Beecroft's performances are nubile machines. [*What we saw that day on the savanna was a herd of gazelles.*] We can equally do away with the body of body art: the body in the isolation of its own particular nudity, in its rites, once secret, of exposure. And we're not in the presence of Psyche, who, in the glare of her lamp, shatters the obscurity of the bridal couch, in violation of Amor's mystery. It is rather—I'll hazard—that we find ourselves confronted with the gender specificity of the feminine: with the feminine as clearly distinct from its male opposite and complement, no less than from the masks that have come to be thrust upon it, or derived from it, to the point of concealing its (truest) essence. And the fact of gender finds its manifestation through the presentation of a group of individuals. At first glance, the group seems homogeneous: The reiterated image apparently results in the dissolution of the individual identities that lie behind a common appearance; yet all the same there's a never-flagging game of the contraposition of repetition (individuals have been chosen and prepared by an eye intent on their similarity) and variation (individual identity persists despite the first impression). Photography and then video were the initial means to which the traces of unrepeatable performance were entrusted. Then, in Stockholm, in February 1998—during the exhibition "Wounds" that included Beecroft's work—it was video on the Internet: No residue of the two performances remained within the museum itself, but a click on the web site of Moderna Museet could result in the quick discovery of a video recording of one of those parades.

And again: what's meant by performance has nothing to do with its characteristics, since the seventies, as an artistic genre. Performance, here, lies closer to the common usage of the word: the performance of a ballet, of an orchestra, of a jazz band; in short, as the execution of a composition, no matter what kind, inclusive of those which place no emphasis on individuality, and which hinge instead on group collaboration.

In Beecroft's case, these compositions are also sculptures. But not the erect, phallic, solitary sculpture of the *kouros*, of the victorious hero, in Greek and Florentine tradition, whose stance or gestures are fixedly in defiance of time. Her work has more to do with the sculpture of Nicola and Giovanni Pisano, in the pulpits of Pistoia, Siena, and Pisa, where sculpture was also architecture, and an architecture of human bodies. At the time, it was a sign of the dawn of a culture, which still today is our own. So, do Beecroft's sculptures signal its end? Its dirge? Or is it instead the inauguration of something new, which precisely by virtue of its novelty remains unspeakable, beyond the scope of narration?

It is clear, notwithstanding its reduction to icon (photography, video), that it can't be reduced to painting. The great artists of the eighties (from

Ettore Spalletti to Thierry de Cordier, by way of Franz West, Reinhard Mucha, Jan Vercruysse, and Jean Marc Bustamante) completed the process which permitted art—the work of art—to return to the occupation of the real space in which it finds its manifestation, thus freeing it from the long exile that saw it confined to the realm of imagination. Their syntax was minimalistic, but they filled those empty boxes with a substance which was less abstract and puritanical, with something that took on density as a result of being infused with their personal experience, erotic and sensual, no less than aesthetic and intellectual. Vanessa Beecroft dissipates that model, and she does so in the manner of Qin Shi Huang, the Emperor of China, who in the third century B.C. abandoned the practice of an imperial funeral that included the interment of attendants and servants, arranging instead for the burial of thousands of terra-cotta statues, an army of warriors on parade. The artist's ritual suicide—in sovereign singularity—is replaced by a parade of individuals who are captured in a moment of shame and vulnerability, which are also reflections of those of the individual as an artist. These individuals capture our gaze, but do not return it: they stand apart in the nonreality of representation, of performance. Yet within the performance as such, their substantial individual and gender identities—individual and gender identities which the composition borrows—are reduced, but do not collapse. The composition of a mysterious allegory. The allegory of the parade. For Beecroft, who grew up and went to school in the Milan of the Armanis and Versaces, her model is the catwalk of the fashion shows. In her performances and videos she, like Nicola and Giovanni Pisano, turns her attention to the group. She therefore looks beyond that individualism which up until the present has dominated the history of western art and made the solitude of the artist an exemplum. Yet, all the same, the condition of solitude hasn't been left behind: We find no relationship here that goes beyond appearance to unite the individuals that form the group, or to unite them to us or to the world. In silence, in a universe that imposes itself by way of its silence, where every voice has grown dumb, where all music has ceased, where every echo has faded out.

Now, with US NAVY, realized in California at the San Diego Museum of Contemporary Art at the beginning of last June, there has been a clear shift of gender. Girls were followed by fashion models, followed in turn by sailors: A special corps called the US Navy Seals, based in the same region as the museum.

The structure of the work remains the same, at least in terms of its fundamental principles. And if it undergoes variations, as in fact it does, they are a function of an ulterior clarification, or at any rate of an evolution that proceeds from the same poetic and from the same conceptual base. We continue to be dealing with a group. But this time around, with a previously extant group. Its existence is precedent to the artist's intervention. A certain compositional typology pre-exists the composition which the artist creates, and the artist explicitly refers to it.

The same game likewise remains in place: the game of juxtaposing repetition and variation. These individuals are marked by military training and run the risk of losing their personal identity; and those parts of personal identity which still rise to the surface—nearly in the form of a portrait—are both highly remote (the condition of the individual, previous to any sense of belonging to a military corps, and previous to the image it confers) and intensely present (that sailor is that individual, dressed in a sailor's clothes). And this last sensation presses all the more powerfully forward in the light of another typical and persistent characteristic of Vanessa Beecroft's art: its immediacy. It's all right there, and all right now, and the stasis of the sailors at attention makes this sense of immediacy all the more compelling. The effort and afflictions of the voyage remain. Its heartfelt nostalgia: a chaste and entirely masculine universe; Odysseus and voyage and distance.

So, what has been repressed—in apparent contradiction with what I affirmed above—is no longer a question of gender specificity; it's a question, instead, of the specificity of a whole species, now domesticated by a culture and a civilization which once arose to protect it, but which have ended up as the lock and key which may very well seal its destiny.

(Translated from the Italian by Henry Martin)

VANESSA BEECROFT, VB 16, 1996, Deitch Projects, New York. (PHOTO: ARMIN LINKE) VB16.004.ALI

VANESSA BEECROFT, VB 35, SHOW, 1998, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. (PHOTO: MARIO SORRENTI)

VB35.377.MS

VB40.068.vb.pol

VANESSA BEECROFT, VB 40, Museum of Contemporary Art, Sydney. (POLAROID:VANESSA BEECROFT)

KEITH SEWARD

Classic Cruelty

Everything changes when live humans are used as subjects. An innocent objective such as that found in a scientific experiment can become sinister and foreboding. No one quivers at the replication of plastic containers, Brillo Boxes, tadpoles, rats, or even sheep, but the prospect of cloning human beings is sufficiently disturbing to inspire international censure and prohibition. The same is true of art. Time-honored artistic techniques, were they applied to live human beings, would no longer be honored at all. For example, Renaissance artists developed drafting techniques—such as modeling the body according to geometric proportions and abstracting from the life model in order to create a timeless or "classic" figure—which are still taught to students today; but if these were translated into reality and applied to human beings, would these same techniques not seem downright malevolent? In a treatise on proportion, Albrecht Dürer recommended a common Renaissance practice: To compose a beautiful figure, he wrote, the artist "must take the head from some and the chest, arm, leg, hand, and foot from others." Substitute "blond hair" or "blue eyes" for any of the preceding body parts and one quickly approaches an Aryanism of aesthetics. "Negro faces are seldom beautiful," Dürer warned, adding that "their shinbones and knees" are "not so good to look upon as those of the whites."[1] It is doubtful that Dürer the man was a particularly rabid racist. The lesson, rather, is that the classic itself is not only timeless but also eugenic.

The drama of Vanessa Beecroft's work derives from a similar transposition. In inspiration her work is essentially classical. Nude and semi-nude females, divested of any trappings that might express their individuality, contractually obliged to remain as silent and immobile as possible, posed vertically and arranged in a group composition on a horizontal plane—the sum effect is something like a painting by Poussin except for one crucial difference: Beecroft's subjects are not made of paint but of living flesh. To abstract from the life model in order to paint a timeless figure is one thing, but to abstract the life model herself is another. What appears as classicism in the first case becomes depersonalization and suppression of individuality in the second. The mathemati-

KEITH SEWARD is a writer, designer, and principal of Necro Enema Amalgamated, producer of the *BLAM!* series of CD-ROMs. *BLAM!3* recently won the grand prize at the Berlin Filmfest and garnered a prestigious Silver Award in *I.D. Magazine's* Interactive Design Annual.

cal techniques of proportion utilized in the first case—the golden mean and the "rule of three"—become svelteness and girdles in the second. Fashion is used by Beecroft not to individuate but to homogenize, and even nudity is exploited not as an expression of sexuality but rather as a way of reducing the models to an appearance of sameness—nudity is, after all, the original uniform. An old art-historical distinction holds that romantic art is premised on the expression of the individual, whilst classic art suppresses the hand of the individual in favor of rationalism, formalism, and mathematical order.[2)] In the hands of Beecroft, however, classicism goes a step further: It is not only the individuality of the artist that is restrained, but the individuality of the subjects that is actively suppressed.

Whereas the classical artist gives order to his compositions, Beecroft gives orders to her models. Typically these are rudimentary, along the lines of (1) do not move; (2) do not talk; (3) do not interact with the audience. These rules serve the aesthetic function of uniting the girls as a group and therefore as a single image. However, simply because the models are human, this method leads into a gray area somewhere between ethics and aesthetics. When an artist controls a paintbrush, it's called skill. But when an artist controls people, what is it called? Is it still just skill? Does it become manipulation? Certainly Beecroft is not a fascist tyrant. She does not go out into the street with cudgels in order to conscript fashionable girls into her exhibitions by force. At minimum, there is at least an implicit contract between the artist and her subjects: Earlier works relied on volunteers, recent ones utilize models who are paid for their services. Beecroft frequently refers to her girls as an "army," thus implicitly positioning herself as commander or general. However, the emphasis of this pseudo-militarism is not on violence or bellicosity but on control. Her army of girls is not Amazonian, and her model "soldiers" hardly seem ready for combat. Instead, their militarism consists in homogeneity, uniformity, and ability to follow rules. It is not the fighting but the formation that appeals to Beecroft.

To portray Beecroft as the commander of an army of models, however, is to fail to account for an important aspect of her work. It is something like planned obsolescence: The artist dictates the initial conditions in order to create the formation-image, but subsequently she allows the work to crumble and decay. It is as though there exists, among the explicit rules to be silent and immobile, another unspoken directive which it is intrinsically impossible to fulfill—viz., to defy gravity. If Beecroft's work resembles nothing so much as the Porch of the Maidens on the Erechtheum at the Acropolis, it is because of this strife between girl and gravity: Whereas the caryatids at the Porch of the Maidens are pillars formed like girls, Beecroft treats her girls rather like pillars, requiring them to stand at attention for the long pointless hours at any one of her exhibitions. And although the girls may be spared the discomfort of a pediment on their heads, really Beecroft just redistributes the weight, since the girls are obliged to wear high heels. This has the effect of minimizing the area of surface contact between the model and the ground, literally reducing the plane of the foot to two points (a toe and a heel), thus making it more difficult for a girl to support her own body weight. After a few hours of standing it must no doubt feel like carrying a marble roof on one's head.[3)] And perhaps at such a point Beecroft's cruel classicism inspires one of her models to remark that, although there are conventions regarding the usage of human beings in science and war, there are none in art.

1) Albrecht Dürer, *Four Books on Human Proportion,* cited in: E.G. Holt, ed., *A Documentary History of Art,* vol. 1 (Princeton: Princeton University Press, 1981), pp. 316, 325.

2) For example, according to Arnold Hauser classical art is "characterized by the absolute discipline of form, the complete permeation of reality by the principles of order, and the total subjection of self-expression to harmony and beauty." Arnold Hauser, *Mannerism* (Cambridge: Harvard University Press, 1986), p. 4.

3) "On average, about 60 percent of a person's body is water... On earth, when a person stands up, the weight of this water exerts forces throughout the body... Going from a prone to a standing position moves fluid into the lower part of the body and reduces the flow of blood back to the heart. If unchecked, quiet standing can lead to fainting; soldiers sometimes swoon when standing at attention. Two other hydrostatic effects are varicose veins, which have become permanently distorted by the extra fluid, and swollen feet." Ronald J. White, "Weightlessness and the Human Body," *Scientific American* (September 1998), p. 60.

KEITH SEWARD

Klassische Grausamkeit

Alles ist anders, sobald der Gegenstand ein lebendiger Mensch ist. Ein an sich unschuldiger Sachverhalt, etwa das Resultat eines wissenschaftlichen Experiments, wird plötzlich unheimlich und bedrohlich. Vor der Replikation von Plastikbehältern, Brillo-Schachteln, Kaulquappen, ja sogar Schafen schreckt kaum jemand zurück, aber der Gedanke an die Möglichkeit des Klonens von Menschen ist verstörend genug um internationale Kontrollen und Verbote zu bewirken. Das gilt auch für die Kunst. Bewährte und beliebte Techniken wären ganz und gar nicht mehr geschätzt, würden sie auf Menschen angewandt. Zum Beispiel entwickelten die Künstler der Renaissance Zeichentechniken, die Kunststudenten auch heute noch vermittelt werden – sie stellten etwa den menschlichen Körper gemäss bestimmten geometrischen Proportionen dar und abstrahierten vom lebenden Modell um eine zeitlose, klassische Gestalt zu erzeugen. Würden dieselben Techniken, auf die Wirklichkeit übertragen und auf den Menschen angewandt, nicht geradezu bösartig wirken? In einer Abhandlung über die Proportionen empfiehlt Albrecht Dürer ein Vorgehen, das in der Renaissance gang und gäbe war: Um eine schöne Gestalt zu erreichen, schrieb er, müsse der Künstler vom einen Menschen den Kopf nehmen, von anderen die Brust, Arme, Beine, Hände und Füsse. Ersetzt man irgendeinen der genannten Körperteile durch «blondes Haar» oder «blaue Augen», gerät man schnell in die Nähe einer arischen Ästhetik. Negergesichter seien selten schön, warnte Dürer, und fügte hinzu, dass ihre Schienbeine und Knie nicht so angenehm anzuschauen seien wie jene der Weissen.[1)] Es ist kaum anzunehmen, dass Dürer ein besonders rabiater Rassist war. Was wir daraus entnehmen können, ist eher, dass das Klassische an sich nicht nur zeitlos, sondern auch ausgrenzend ist.

Die Spannung in Vanessa Beecrofts Arbeiten wird durch eine ähnliche Übertragung erzeugt. Ihr Werk ist im Wesentlichen klassisch inspiriert. Nackte und halbnackte Frauen, jeglicher Anzeichen von Individualität beraubt und vertraglich dazu verpflichtet, so still und unbeweglich wie möglich zu verharren, posieren aufrecht stehend und zu einer Gruppe arrangiert auf einer horizontalen Ebene – die Wirkung gleicht jener eines Gemäldes von Poussin mit einem entscheidenden Unterschied: Beecrofts Figuren sind nicht gemalt, sondern lebendig. Vom lebenden Modell zu abstrahieren um eine zeitlose Figur zu malen ist eines, aber das lebende Modell zur Abstrak-

KEITH SEWARD ist Publizist, Designer und Präsident von Necro Enema Amalgamated sowie Produzent der CD-ROM-Reihe *BLAM!* Am letzten Filmfest in Berlin gewann *BLAM!3* den Hauptpreis und erhielt die silberne Auszeichnung des *Interactive Design Annual* von *I.D. Magazine*.

tion seiner selbst zu machen ist eine ganz andere Sache. Was im ersten Fall zum Klassizismus führt, wird im zweiten zur Entpersönlichung und zur Unterdrückung der Individualität. Die mathematischen Mittel der Proportion, die im ersten Fall benützt werden – der goldene Schnitt, die Regel der Dreizahl –, werden im zweiten zu schlanker Figur und Schlüpfern. Beecroft verwendet die Mittel der Mode nicht zur Unterstreichung des Individuellen, sondern zur Homogenisierung; selbst Nacktheit wird nicht als Ausdruck von Sexualität eingesetzt, sondern dazu, die Models auf ein gleichförmiges Erscheinungsbild zu reduzieren – schliesslich ist Nacktheit ja auch die ursprünglichste aller Uniformen. Eine alte kunsthistorische Formel sagt, dass die Romantik auf dem individuellen Ausdruck beruht, während die Klassik das Individuelle zugunsten des Rationalismus, des Formalismus und der mathematischen Ordnung unterdrückt.[2] Unter Beecrofts Händen geht der Klassizismus jedoch noch einen Schritt weiter: Nicht nur die Individualität des Künstlers wird zurückgebunden, sondern die Individualität der dargestellten Subjekte wird aktiv unterdrückt.

Wo der klassische Künstler seine Komposition beherrscht und Regeln unterwirft, tut Beecroft dies mit ihren Models. Gewöhnlich sind die Regeln einfach, etwa: 1. Beweg dich nicht; 2. Sprich nicht; 3. Reagiere nicht auf das Publikum. Diese Regeln haben die ästhetische Funktion, die Mädchen zu einer Gruppe und damit zu einem Bild zu vereinen. Aber weil es sich um lebende Models handelt, führt diese Methode in eine Grauzone zwischen Ethik und Ästhetik. Beherrscht ein Künstler den Pinsel, nennt man ihn technisch versiert. Aber wie soll man es nennen, wenn ein Künstler Menschen beherrscht? Ist das auch einfach technisches Können? Oder wird es zur Manipulation? Natürlich ist Beecroft kein faschistischer Tyrann. Sie geht nicht mit Schlagstöcken auf die Strasse um geeignete Mädchen gewaltsam zur Teilnahme an ihren Ausstellungen zu zwingen. Mindestens gibt es einen impliziten Vertrag zwischen der Künstlerin und ihren Models: Bei früheren Werken hat sie mit Freiwilligen gearbeitet, inzwischen werden die Models für ihre Dienste bezahlt. Beecroft spricht von ihren Mädchen häufig als von ihrer Armee und macht sich selbst damit implizit zum Kommandanten oder General. Es geht bei diesem Pseudomilitarismus jedoch weniger um Gewalt und Kampfbereitschaft als um Herrschaft. Beecrofts Mädchen sind keine Amazonen und ihre Mustersoldaten wirken nicht besonders kampftüchtig. Das Militärische liegt allein in ihrer Homogenität, ihrer Uniformität und der Fähigkeit Befehlen zu folgen. Es ist nicht der Kampf, sondern der Drill, der Beecroft interessiert.

VANESSA BEECROFT, VB 34, 1998, Moderna Museet, Stockholm, Sweden. (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB34.038.VB

VANESSA BEECROFT, VB 09, 1994,
Schipper & Krome, Köln / Cologne, Germany.
(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB09.002.VB.SLD

Beecroft jedoch einfach als Kommandantin einer Armee von Models zu beschreiben, hiesse einen wichtigen Aspekt ihrer Arbeit zu übersehen, und zwar ist das eine Art absichtliche Vernachlässigung: Die Künstlerin diktiert zwar die Anfangsbedingungen für das Truppenbild, lässt danach aber zu, dass die Arbeit sich auflöst und zerfällt. Es ist, als gäbe es neben den ausgesprochenen Regeln zu schweigen und sich nicht zu bewegen noch eine weitere, unausgesprochene Maxime, die unmöglich zu befolgen ist, nämlich: der Schwerkraft zu widerstehen. Nicht umsonst ruft uns Beecrofts Werk die Korenhalle des Erechtheions auf der Akropolis in Erinnerung; eben wegen dieses Kampfes zwischen Mädchen und Schwerkraft. Während die Karyatiden der Korenhalle Säulen in Mädchengestalt sind, behandelt Beecroft ihre lebendigen Mädchen wie Säulen, wenn sie von ihnen verlangt für die Dauer ihrer Ausstellungen sinnlos stundenlang strammzustehen. Auch wenn den Mädchen die Last des Deckengebälks auf den Köpfen erspart bleibt, so hat Beecroft diese Last eigentlich nur anders verteilt, denn die Mädchen müssen hohe Absätze tragen. Das verkleinert die Kontaktfläche zwischen Boden und Model und reduziert die Standfläche auf lediglich zwei Punkte (Zehe und Ferse), was das Tragen des eigenen Körpergewichts wesentlich erschwert. Steht man einige Stunden so, fühlt sich das zweifellos an, als trüge man ein Marmordach auf dem Kopf.[3] Vielleicht war es so ein Moment, als Beecrofts grausame Spielart des Klassizismus eines ihrer Models zu der Bemerkung veranlasste, dass es zwar in der Wissenschaft und im Krieg Regeln für die Behandlung von Menschen gäbe, aber nicht in der Kunst.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Originalausgabe 1528, 1. Buch.
2) So zeichnet sich zum Beispiel laut Arnold Hauser die klassische Kunst aus «durch die vollkommene Beherrschung des Lebens durch die Disziplin der Formen, die vollständige Durchdringung der Wirklichkeit mit Ordnungsprinzipien und das restlose Aufgehen des Ausdrucks in Wohllaut und Schönheit». Arnold Hauser, *Der Manierismus: Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Welt*, Beck, München 1964, S. 4.
3) «Der menschliche Körper besteht im Durchschnitt aus zirka 60 Prozent Wasser… Auf der Erde hat das Gewicht dieses Wassers beim Aufrechtstehen Auswirkungen auf den ganzen Körper… Der Übergang vom Liegen zum Stehen lässt Flüssigkeit in den unteren Teil des Körpers fliessen und verringert den Rückfluss des Blutes zum Herz. Gerät dieser Vorgang ausser Kontrolle, kann das Stehen zur Ohnmacht führen; Soldaten werden manchmal ohnmächtig beim Strammstehen. Zwei weitere Folgen dieser hydrostatischen Wirkung sind Krampfadern, d. h. Venen, die dauerhaft geschädigt sind durch dieses Zuviel an Flüssigkeit, sowie geschwollene Füsse.» Ronald J. White, «Weightlessness and the Human Body», *Scientific American*, September 1998, S. 60.

VANESSA BEECROFT, VB 25, 1996,
Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven.
(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB25.065.VBPOL

Let the Picture Do the Talking

JAN AVGIKOS

Twenty look-alike, camera-ready "girls" as Vanessa Beecroft refers to her models—fifteen in expensive Gucci rhinestone bikinis and four-inch spike heels, and five with just spike heels and light body make-up—occupy the rotunda of the Guggenheim Museum for some two and a half hours. Following Beecroft's rules, they neither speak nor make eye contact with each other or with anyone else in the invitation-only audience. The girls are both mesmerizing and banal, a dream and a nightmare. They stand to attention in all their glittering nothingness, dewy flesh, and sameness, the vulnerability of their bodies offset by the permanent power curves of Frank Lloyd Wright's architecture, the blankness of their expression mirrored in the faces of the audience. This image, from Beecroft's SHOW (1998), is as titillating and alienating and loaded as the times in which we live. No doubt, it is one of the images by which we will remember the nineties; one which will distill the pulse of this time into visual coherence; one which will speak for and about the way we live.

There aren't any individuals on this horizon. Within each scenario, Beecroft uses girls who seem more or less identical: young, working-class, beautiful, compliant; the same body type, skin color, hair, wigs, clothing, shoes, accessories, and makeup. One suspects the girls are always, only the girl. She's no one specific, but rather a field of relations, memories, stereotypes, roles, models, fantasies, experiences. In the service of the purely visual spectacle, the girls are mute, alert, non-confrontational, expressionless: They do not engage. They are almost always skimpily attired or, increasingly, nude. (Nude, rather than naked, because they wear heels and makeup.) Beecroft's girls, whether ordered up in modest numbers or in throngs of twenty or more, suggest a potentially endless supply of nubile bodies available for immediate mobilization.

Closing the books on the late twentieth century, the itinerant bands of girls installed in Beecroft's *tableaux vivants* represent a model "cultural body"—one imaged continuously throughout our visual-media culture (which is why it's so familiar). As it turns out, the body we aspire to is a body that's not only standardized, but reproducible and, indeed, mass-producible. It's a body that echoes the aesthetics of mass culture in that it's generic and assembly-line perfect. When deployed as art, these girls have the potential to speak about the way we are objectified, colonized, and commodified by technology. They also lend themselves to more fantastic, future-tense associations with cloning, genetic engineering, and sci-fi scenarios of replicant culture. Like ciphers of the digital age, they also have the potential to say something about the frenzied redefinition of everything we once thought to be absolutely non-negotiable about the world we live in.

Beecroft's ambition to stage events with sufficient visual impact to qualify as monumental cultural spec-

JAN AVGIKOS is an art historian and art critic who lives and works in New York.

tacles is reflected in the Guggenheim performance, as well as in her most recent performance involving the US Navy SEALs at the Museum of Contemporary Art, San Diego. In this respect, her work bears comparison with the visionary films of Matthew Barney and the techno-extravaganzas of Mariko Mori. It's not incidental that for all three artists, autobiography serves, in some sense, as an originating impulse for the work; and yet autobiography gives way to sheer visual flamboyance, flights of fantasy, images evocative of utter pleasure and decadence, or abjection and alienation—all streaming, speeding, and synthesized in highly specialized visual languages sampled from art history, fashion, film, entertainment spectacles, music video, science fiction, Fellini, Hollywood, CNN—everywhere—and woven into our media-saturated perception of "what culture looks like." But whereas Barney and Mori cast themselves as mutant supernaturals who are central to the narrative dramas sustained in their work, Beecroft casts girls. Yet, for all the images in art that these girls may be related to, Beecroft does something no one else does—she does images live. And that changes everything. Even though most viewers probably only know her work through photographs and videos, it's the staging and theatricality of the live event that make these images of girls, whose vacancy and seductive appeal are equally pronounced, so compelling.

The classy "showgirls" at the Guggenheim performance, like all of Beecroft's subjects, exist as art for the sake of pure display. Ostensibly, they are nothing but visual elements. Beecroft takes the girls out of real life and presses them into service as live art in public art institutions. They are her tools, her materials, and powerful catalysts for the activation of social relations between her art and its viewers. Typically, the girls seem to disarm audiences simply by standing around—which, as it turns out, is quite a lot of work. They are passive, yet they also exist in an active state of "to-be-looked-at-ness," to borrow a term from Laura Mulvey.

It's an understatement to say that Beecroft crafts situations that lend themselves to provocation and fantasy. The girls in her show at the ICA London in 1997 wore only tiny gray sweaters and high-heeled black shoes; at the 1997 Venice Biennale, the girls appeared in garish bras and thongs and camouflage pantyhose; in Lyon, at Le Nouveau Musée in 1997, a single girl wore a tasseled, Stars 'n' Stripes, satin thong bikini and high-heeled silver ankle boots; in Leipzig in 1998, the blondes wore military caps and lace-up high-heeled sandals. These babes were hot! After seeing editorial coverage of Beecroft in designer clothes and spike heels, it's easy to appreciate that these girls might be both her tools and her surrogates.

In 1993, in her first-ever show while still at art school, Beecroft exhibited diaristic writings and drawings that she had produced over the previous eight-year period, documenting in words and images the sorts of things that make up a girl's life between the ages of thirteen and twenty-one. The girls she selected to be her "special audience" were previously unknown to her, chosen for their "aura." Beecroft dressed them "to further saturate their image" and set them wandering about the exhibition. She titled that first exhibition "Film," reiterating the emphasis on externalization by casting the girls in an image that seemed analogous to her own.

The girls remain slim, attractive, and young, but over the years they have grown from being demure or quirky to glamorous. They are also more polished, fashionable, worldly, and spirited in their approach to "institutional management." Beecroft works within a fairly narrow range of feminine stereotypes: the showgirl, the pin-up girl, the schoolgirl, the glamor girl, the working girl—should we care to name them (she doesn't). They may still function as her surrogates—her persona, her empowerment, her control, her pain, her fantasies—but autobiography is merely the initializing mode of the work. Figuratively and literally, the work begins the moment she walks away from it.

Beecroft's performances might seem as straightforward as it gets, but they are also setups, producing situations that shower psychological effects upon the audience. Part of the provocation of the performances is the subtext of illicit eroticism that is "performed" publicly—not by the hired models per se, but by the audience itself. Whether we are aroused, offended, indifferent, amused, analytical, or otherwise engaged as viewers, we're on display as much as,

if not more than, the girls. The rules of the performances inhibit contact and contribute to a perceptible coldness and aloofness that is read as alienation by many: No talking. No eye contact. No expression. Nothing too fast or too slow. We viewers, too, have our implicit orders: Look, but don't touch. Don't get too close. To ogle or stare, or look longingly at the women's anatomy is to risk the humiliation—or thrill, depending on your orientation—of getting caught looking.

The special role of the camera surfaces in the video documents made prior to the performances. The camera has much more license to get up close and personal, and its relationship to the subjects far surpasses our own. It shows obvious libidinal interest in the way it lingers on hard nipples and hovers over smooth flesh, taking in the rear view, gliding stealthily along the torso's contours, swooping down low on firm buttocks. The girls stand at attention for the benefit of the camera alone. At Le Nouveau Musée in Lyon in 1997, the girl performs for the camera alone, a show that includes a special kind of "lap dance." Later, while sitting exhausted on the floor, she enacts a repertoire of provocative poses that qualify equally as classical and "girlie," sacred and profane. The camera dutifully inspects and records the supplicant, yet never with the pretense of intimacy. It all looks very private, but nothing personal ever transpires. In this respect, Beecroft always strikes an impeccably cool chord. These images are nothing but skin-deep. Even though there's a dearth of intimacy in these performances, everything is excruciatingly real. Beecroft's girls may be silent, but her pictures do all the talking.

Sooner or later in any of Beecroft's performances, the models must experience and endure considerable discomfort ranging from boredom to fatigue to pain (standing around in spike heels for hours on end will do that every time)—a fact that underscores the edgy quality in her work. The exploitation and subjugation of women constitutes a big no-no in real life, but how about in art? How about installations of semi-nude and nude beautiful young women displayed as art simply for the sake of being looked at? And that those women lack identity and agency? Ten years ago, it would have been scandalous, too impossible to produce, whether or not the producer was a woman. Today, it is not.

During a panel discussion at The New Museum in New York in December 1998, Beecroft described herself as a "post-feminist." Does that mean her work forecloses on or reverses the "progress" that marks the development of feminist-related performance art? For Beecroft and her generation, "women giving their bodies back to themselves" isn't a big issue, if it's an issue at all. In contrast to performance art of the sixties and seventies, with its utopian tinged ambitions to reconstruct the purely feminine and, in the offing, to change the world, Beecroft isn't out to convince us of anything, much less promote a cause. Beecroft asserts her autonomy and authority by producing images that are considered taboo, or too provocative, or off-limits. In contrast to her feminist predecessors, Beecroft silences the voice, depersonalizes the female body, and pumps up its image as a purely visual spectacle, charging it with unmistakable provocation. Beecroft is very correct about the production of her pictures, but she doesn't care a toss for political correctness. Everybody who witnesses a performance gets to think whatever they want. The unresolved issue of display and the provocation of desire that plagued early women's performance art is in "post-feminist" performance the point of it all. What the thing looks like—women's bodies, in particular—is the centripetal point for Beecroft's work. The visuality of the event—not its textuality—is what's important.

Beecroft plays with various "looks"—the schoolgirl, the glamor queen, the virgin, the dominatrix, the suburban backyard Venus, the Eastern European stripper—but the point, over and over again, is that the "look" is exaggerated, brought to our attention, fetishized. Beecroft draws attention to the look, to the act of looking, and to the art of crafting the look, within the artificial confines of something that looks vaguely, oddly, like a dispassionately rendered harem scene.

It's important to notice that Beecroft's pictures keep changing. The picture is never static, never one thing by itself, but always combinations of images, impressions, associations, slippages, stoppages. If one looks long and thoughtfully enough, there's probably

all the world to see. The picture Beecroft sets in motion is one of disintegration, a facade that is compromised by the "human-ness" of the girls who grow tired over the duration of the performance, which spans several hours. Inevitably, the "picture" begins to twitch and fidget, to sag, droop, and collapse. The perfect, and perfectly problematic, picture quite literally falls apart. Some will read this collapse as a critique on glamor or conventional feminine stereotypes, but such interpretations, to the degree that they "fit," must never overshadow the gradual deterioration of the picture plane as intended to be primarily a poetic and visual event.

Counterpoint to the visual decline of the picture and its gradual but unmistakable inclination to a horizontal axis are the paradoxical shifts that underscore Beecroft's performances. Her performance events are described as "non-events" because it looks like nothing ever happens. In one sense, that's true. The girls stand around doing nothing. There's no narrative, plot, beginning, middle, or end. But in another sense, the picture is gradually and continually changing. The pictures are controversial and titillating. People get mesmerized by them; people get incensed by them; people get off on them. It's a busy performance arena.

Beecroft makes pictures that can't be looked at like "regular" (that is, non-living) pictures. She produces events that qualify as "non-events," but that are terribly eventful. She uses real girls but takes them out of real life. She creates performances in which no one performs yet in which everyone has a role to play. She makes installations that are performances in slow time; that are, at once, like painting, billboards, beauty pageants, sex fantasies, and pure technology wrapped into a strange production number of "take notice" images—naked-bottomed girls in high heels; blond dominatrixes with military accessories; a phalanx of lean, pale-skinned models occupying the Guggenheim in New York. While the work is supercharged with erotic texture, Beecroft's style is subliminal and cool. Its edginess is the bait that brings the audience to the work. But its the humanness of the girls that brings the picture, ultimately, to its knees.

VANESSA BEECROFT, VB 21, 1996, Galleria Massimo De Carlo, Milano.

VANESSA BEECROFT, VB 21, 1996, Galleria Massimo De Carlo, Milano.
(PHOTOS: ARMIN LINKE)

VANESSA BEECROFT, VB 36, 1998, Galerie für zeitgenössische Kunst, Leipzig.
(PHOTO: ANNIKA LARSSON)

VB36.330.AL.SLD

JAN AVGIKOS

Das Bild sprechen lassen

Zwanzig gleich aussehende, für die Kamera zurechtgemachte «Girls» – so nennt Vanessa Beecroft ihre Models – bevölkern etwa zweieinhalb Stunden lang die Rotunde des Guggenheim-Museums – fünfzehn in sündhaft teuren, strassbesetzten Gucci-Bikinis und in zehn Zentimeter hohen Stöckelschuhen, fünf lediglich in Stöckelschuhen und mit leichtem Body-Make-up. Auf Beecrofts Anweisung sprechen sie nicht und nehmen keinerlei Augenkontakt auf, weder untereinander noch mit dem (ausschliesslich auf Einladung zugelassenen) Publikum. Die Mädchen wirken ebenso faszinierend wie banal, sind Traum und Alptraum zugleich. Da stehen sie stramm in all ihrer glitzernden Nichtigkeit, uniformes, taufrisches Fleisch. Die Verletzlichkeit ihrer Körper steht im Kontrast zu den unverwüstlichen mächtigen Kurven der Frank Lloyd Wright-Architektur und ihre ausdruckslosen Mienen widerspiegeln sich in den Gesichtern der Zuschauer. Dieses Bild aus Beecrofts SHOW (1998) ist ebenso erregend, befremdend und knisternd aufgeladen wie die Zeiten, in denen wir leben. Zweifellos ist es eines jener Bilder, mit denen uns die 90er Jahre im Gedächtnis bleiben werden; eines jener Bilder, die den Puls unserer Zeit in einem kompakten Bild einfangen; eines, das für unsere Lebensweise stehen und über sie Aufschluss geben wird.

Unter diesem Horizont gibt es keine Individuen. Für jedes Szenario benutzt Beecroft Mädchen, die mehr oder weniger identisch erscheinen: jung, Arbeiterklasse, schön, gefällig; derselbe Körpertyp, gleiche Hautfarbe, gleiche Haare, Perücken, Kleidung, Schuhe, Accessoires und Make-up. Man könnte meinen, es sei immer nur ein und dasselbe Mädchen. Es ist keine bestimmte Person, sondern ein Geflecht aus Beziehungen, Erinnerungen, Stereotypen, Rollen, Modellen, Phantasien und Erfahrungen. Im Dienste des rein visuellen Schauspiels sind die Mädchen stumm, aufmerksam, zurückhaltend, ausdruckslos: Sie engagieren sich nicht. Fast immer sind sie nur dürftig bekleidet oder, in zunehmendem Mass, entkleidet. (Entkleidet, nicht nackt, denn sie tragen hochhackige Schuhe und Make-up.) In kleinen Gruppen oder in Scharen von zwanzig und mehr wirken Beecrofts Mädchen wie ein schier unerschöpfliches Reservoir attraktiver, allzeit einsatzbereiter Körper.

Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts führt diese Mädchen-Wandertruppe, die Beecroft zu *Tableaux vivants* arrangiert, noch einmal das Modell des «kulturellen Körpers» vor, wie er uns in den Bildmedien

JAN AVGIKOS ist Kunsthistoriker und Kunstkritiker. Er lebt in New York.

VB08.035.VB

VANESSA BEECROFT, VB 08, 1994,
P.S.1 Museum, Long Island City, New York.
(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

laufend vorgeführt wird (deshalb wirkt es auch so vertraut). Offensichtlich ist unser Idealkörper nicht nur ein standardisierter, sondern auch ein reproduzierbarer, ja er ist sogar ein Massenprodukt. Dieser Körper ist allgemein typisch und verfügt über eine fliessbandmässige Vollkommenheit. Damit widerspiegelt er die Ästhetik der Massenkultur. Wenn die Mädchen sich zum Kunstwerk formieren, können wir an ihnen ablesen, wie wir uns vergegenständlichen lassen, wie wir von der Technologie beherrscht und zur Ware degradiert werden. Sie wecken auch wildere Zukunftsphantasien zum Thema Klonen und Gentechnik, Sciencefiction-Szenarios aus der Welt der Reproduktionstechnologie. Wie Chiffren des digitalen Zeitalters erinnern sie uns aber auch daran, mit welch rasender Geschwindigkeit all das neu definiert werden muss, was wir einst für unverrückbar feste Bestandteile unserer Welt hielten.

Beecroft geht es darum, Ereignisse mit so starker visueller Ausstrahlungskraft zu inszenieren, dass sie zum monumentalen Kulturschauspiel werden. Das zeigt sich in ihrer Guggenheim-Performance ebenso wie in ihrer jüngsten Performance im Museum of Contemporary Art in San Diego mit den US Navy SEALs. In dieser Hinsicht ist ihre Arbeit vergleichbar mit den visionären Filmen Matthew Barneys oder den Techno-Extravaganzen von Mariko Mori. Nicht zufällig ist das Autobiographische in allen drei Fällen in gewissem Sinn das auslösende Moment ihrer Kunst. Und doch tritt es dann wieder zurück hinter der rein visuellen Prachtentfaltung, Höhenflügen der Phantasie, Bildern von reiner Lust und Dekadenz oder der Verworfenheit und Entfremdung: Das alles strömt, rast und verschmilzt zu einer hoch spezialisierten Bildsprache, deren Elemente aus Kunstgeschichte, Mode, Film, Unterhaltung, Musikvideos, Sciencefiction, Fellini, Hollywood, CNN, kurz überallher stammen und sich mit unserer eigenen mediengesättigten Auffassung «wie Kultur ausschaut» vermischen. Aber wo Barney und Mori sich selbst als übernatürliche Mutanten inszenieren und in ihren dramatischen Geschichten eine Hauptrolle spielen, inszeniert Beecroft ihre Mädchen. Doch trotz all den Bildern in der Kunst, mit denen diese Mädchen eine Verwandtschaft aufweisen mögen, gibt es bei Beecroft etwas, was es sonst nirgends gibt: Ihre Bilder sind lebendig. Und das ändert alles. Auch wenn die meisten ihre Arbeit nur von Photos oder Videos kennen: Es ist das Inszenierte und Theatralische des Live-Ereignisses, das diese Bilder uni-

former langbeiniger Mädchen, deren Ausdruckslosigkeit und Verführungskraft gleichermassen ins Auge springen, so faszinierend macht.

Die Phalanx exklusiver Showgirls in der Guggenheim-Performance ist, wie alle Subjekte bei Beecroft, ein Kunstprodukt um der puren Zurschaustellung willen. Die Girls dienen ausschliesslich als visuelle Elemente. Beecroft löst sie aus ihrem realen Leben heraus und benutzt sie als lebendige Kunstwerke in öffentlichen Kunstinstituten. Sie dienen ihr als Werkzeug, Material und hochwirksamer Katalysator zur Aktivierung sozialer Beziehungen zwischen Kunst und Besuchern. Gewöhnlich entwaffnen die Mädchen das Publikum schon durch ihr blosses Herumstehen – was allerdings ein enormes Stück Arbeit ist. Sie sind passiv, befinden sich aber zugleich im Zustand des «Angeschautwerdens», um einen Ausdruck von Laura Mulvey zu verwenden.

Es wäre untertrieben zu sagen, dass Beecroft Situationen erzeugt, die geeignet sind zu provozieren und die Phantasie anzuregen. Die Mädchen in ihrer Londoner ICA-Show 1997 trugen nur winzige graue Pullover und hochhackige schwarze Schuhe; an der Biennale in Venedig im selben Jahr traten die Mädchen in knallbunten BHs, Lederstrapsen und Netz-Strumpfhosen auf; ebenfalls 1997 trug ein Mädchen im Le Nouveau Musée in Lyon einen *Stars-and-Stripes*-Bikini aus Satin mit Strapsen und hochhackige, silberne Stiefeletten; 1998 erschienen die Blonden in Leipzig mit Militärkappen und geschnürten, hochhackigen Sandalen. Das waren heisse Miezen! Hat man Beecroft selbst in Zeitschriften in Designer-Klamotten und Stöckelschuhen abgebildet gesehen, wird einem klar, dass ihr diese Mädchen nicht nur als Arbeitsinstrument, sondern auch als Surrogat ihrer selbst dienen.

1993 zeigte Beecroft in ihrer allerersten Ausstellung, noch während des Kunststudiums, tagebuchähnliche Texte und Zeichnungen, die in den acht Jahren davor entstanden waren und in Wort und Bild all die Dinge dokumentierten, die das Leben eines Mädchens zwischen dreizehn und einundzwanzig ausmachen. Die Mädchen, die sie als ihr «Spezialpublikum» aussuchte, waren ihr bis dahin unbekannt gewesen. Sie wählte sie, laut eigener Aussage, nach ihrer Ausstrahlung aus, kleidete sie ein «um ihr Erscheinungsbild zu vervollkommnen» und liess sie dann in der Ausstellung herumwandern. Diese erste Ausstellung nannte sie «Film» und verwies damit noch einmal auf die Externalisierung, in der sie die Mädchen in einem offensichtlich ihr selbst entsprechenden Bild inszeniert hatte.

Auch heute sind die Mädchen noch schlank, attraktiv und jung. Aber im Laufe der Jahre hat sich ihre schrullige Sprödheit in Glamour verwandelt. Sie wirken auch geschliffener, modischer, weltgewandter und geistvoller im Umgang mit der Ausstellungssituation. Anders als Cindy Sherman, die in ihren Filmstills jedes nur denkbare weibliche Stereotyp darzustellen sucht, arbeitet Beecroft innerhalb einer verhältnismässig engen Bandbreite: Showgirl, Pin-up, Schulmädchen, Glamourgirl, Arbeiterin (um sie einmal zu benennen, was Beecroft nicht tut). Sie mögen für ihre Persönlichkeit, ihren Antrieb, ihre Kontrolle, ihren Schmerz, ihre Phantasien stehen, aber das Autobiographische hat lediglich Auslöserfunktion. Ihre Kunst beginnt – im übertragenen wie im wörtlichen Sinn – in dem Augenblick, in dem sie vom Autobiographischen Abstand nimmt.

Beecrofts Performances mögen auf Anhieb unkompliziert wirken, aber es handelt sich immer um arrangierte Situationen, die eine psychologische Wirkung auf das Publikum ausüben. Ein Teil der Provokation rührt von der unterschwelligen, verbotenen Erotik, die sich öffentlich «abspielt», und zwar nicht von Seiten der Models, sondern im Publikum selbst. Ob wir als Besucher erregt, abgestossen, gleichgültig, amüsiert, analytisch oder sonstwie reagieren, immer stehen wir selbst mindestens so sehr im Blickfeld wie die Models, wenn nicht sogar stärker als sie. Die Regeln der Performances verhindern jeden Kontakt, sie erzeugen eine spürbare Kälte und Unnahbarkeit, die viele als befremdend empfinden: Keine Gespräche. Kein Augenkontakt. Kein Ausdruck. Nichts Schnelles, nichts Langsames. Auch wir Betrachter folgen unausgesprochenen Regeln: Anschauen, aber nicht anfassen! Nicht zu nahe treten! Wer gafft, starrt oder die Körper der Frauen gierig betrachtet, riskiert die Demütigung – oder den Kick, je nach Veranlagung – dabei ertappt zu werden.

Die besondere Rolle der Kamera zeigt sich in den Video-Dokumenten, die Beecroft vor den Performances herstellt. Die Kamera darf viel näher rücken und persönlicher werden, ihre Beziehung zu den Subjekten ist sehr viel enger als die unsrige. Mit offensichtlich libidinösem Interesse ruht sie auf harten Brustwarzen und streicht über zartes Fleisch, tastet sich von hinten heran, gleitet verstohlen über die Konturen des Torsos und schwenkt dann tiefer hinunter auf stramme Pobacken. Nur für die Kamera stehen die Mädchen stramm. Im Le Nouveau Musée in Lyon (1997) vollführte das Mädchen nur für die Kamera eine Performance, zu der auch eine spezielle Art von «Bauchtanz» gehörte. Als sie danach erschöpft auf dem Boden sitzt, spielt sie ein ganzes Repertoire provokanter Posen durch, die gleichermassen klassisch und «girlie»-haft, sakral und profan sind. Artig inspiziert und registriert die Kamera ihre Bemühungen, ohne jedoch den Anschein von Intimität zu erwecken. Alles sieht höchst privat aus, aber tatsächlich dringt nichts Persönliches durch. In dieser Hinsicht wahrt Beecroft immer eine untadelig kühle Distanz. Die Bilder sind schiere Oberfläche. Und trotz der fehlenden Intimität ist alles an diesen Performances entsetzlich real. So verschwiegen Beecrofts Mädchen sind, so beredt sind ihre Bilder.

Früher oder später wird jede von Beecrofts Performances für die Models ungemütlich, wobei die Reaktionen von Langeweile über Müdigkeit bis hin zu Schmerzen reichen können – stundenlang auf Stöckelschuhen herumzustehen ist wahrlich kein Vergnügen. Und diese Tatsache verstärkt die Spannung in ihren Arbeiten. Im echten Leben löst die Ausbeutung und Unterwerfung von Frauen empörte Proteste aus – und in der Kunst? Wie ist das mit Installationen aus halbnackten und nackten schönen jungen Frauen, die einfach nur zum Anschauen als Kunst ausgestellt werden? Passiv und ohne Identität? Vor zehn Jahren hätte das einen Skandal ausgelöst, es wäre nicht akzeptiert worden, gleichviel ob die Arbeit von einem Mann oder einer Frau stammte. Heute ist das anders.

Bei einer Podiumsdiskussion im New Yorker New Museum bezeichnete sich Beecroft im Dezember 1998 als «postfeministisch». Bedeutet das, dass sie jenen «Fortschritt», den die feministisch orientierte Performance Art markiert, aufkündigt oder umkehrt? Für Beecroft und ihre Generation sind «Frauen, die sich ihre Körper zurückerobern», kein grosses Thema mehr, wenn es überhaupt eines ist. Im Gegensatz zur Performance-Kunst der 60er und 70er

VANESSA BEECROFT, VB 35, 1998,
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
(PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB35.079.VB

Jahre mit ihren utopiebefrachteten Ambitionen, das rein Weibliche zu rekonstruieren und auf lange Sicht die Welt zu verändern, geht es Beecroft nicht darum, uns von irgendetwas zu überzeugen, und noch viel weniger darum, ein bestimmtes Anliegen zu verfechten. Vielmehr macht Beecroft ihre Autonomie und Autorität geltend, indem sie Bilder produziert, die Tabus verletzen oder die Provokation auf die Spitze treiben, Grenzüberschreitungen sozusagen. Im Gegensatz zu ihren weiblichen Vorgängern eliminiert Beecroft die Stimme, entpersonalisiert den weiblichen Körper und bläst dessen Bild zum rein visuellen Spektakel auf, eine klare Provokation. In der Produktion ihrer Bilder ist Beecroft überaus korrekt, aber um politische Korrektheit schert sie sich den Teufel. Wer auch immer einer Performance beiwohnt, mag denken, was er will. Die mit der Selbstdarstellung verbundene Provokation von Begehren, die der frühen weiblichen Performance-Kunst ein Greuel war, ist in der «postfeministischen» Performance genau der springende Punkt. Beecrofts Arbeit steht und fällt mit dem äusseren Erscheinungsbild, insbesondere von Frauenkörpern. Die Visualität des Ereignisses ist das Entscheidende, nicht seine Textualität.

Beecroft spielt mit den unterschiedlichen «Erscheinungsformen» – Schulmädchen, Diva, Jungfrau, Domina, Venus der Hinterhöfe, Stripperin aus dem Osten – aber immer geht es ausschliesslich darum, deren «Look» zu übertreiben, zu unterstreichen, zu fetischisieren. Beecroft lenkt die Aufmerksamkeit auf das Aussehen, auf den Akt des Sehens und auf die Kunst, das Aussehen innerhalb der künstlichen Grenzen von etwas zu gestalten, das auf seltsam vage Weise einer neutral wiedergegebenen Harems-Szene gleicht.

Wichtig ist auch die Feststellung, dass Beecrofts Bilder sich laufend ändern. Das Bild ist niemals statisch und existiert nicht an sich, sondern immer als Kombination von Bildern, Eindrücken, Assoziationen, Rückständen, Unterbrechungen. Sieht man nur lang und sorgfältig genug hin, so kann man wahrscheinlich die ganze Welt darin entdecken. Beecroft setzt ein Bild des Zerfalls in Gang, eine Fassade, die durch die «Menschlichkeit» der Mädchen ins Wanken gerät, denn sie werden im Laufe der mehrere Stunden dauernden Performance müde. Zwangsläufig fängt das Bild an zu zucken und zu zappeln, wird schlaff, hängt durch und fällt schliesslich in sich zusammen. Das vollkommene – und vollkommen problematische – Bild fällt im wahrsten Sinn des Wortes auseinander. Man mag diesen Zusammenbruch als Kritik des glamourösen oder konventionellen, stereotypen Frauenbildes werten. Doch solche Interpretationen, soweit sie denn «passen», dürfen nicht den Blick auf den langsamen Verfall des Bildes verstellen: ein primär poetisches und visuelles Ereignis.

Dem sichtbaren Zerfall des Bildes und der langsam, aber sicher zunehmenden Neigung zur Horizontalen stehen paradoxe Bewegungen entgegen, die in Beecrofts Performances unterschwellig mitschwingen. Ihre Performance-Ereignisse werden als «Nicht-Ereignisse» bezeichnet, weil es aussieht, als würde überhaupt nichts passieren. Einerseits stimmt das ja auch. Die Mädchen stehen herum und tun nichts. Es gibt keine Handlung, keine Geschichte, keinen Anfang und kein Ende. In anderer Hinsicht jedoch verändert sich das Bild unablässig Schritt für Schritt. Die Bilder sind kontrovers und anregend. Die Leute sind wie elektrisiert, regen sich auf und heben ab. Es läuft etwas in der Performance-Arena.

Beecrofts Bilder lassen sich nicht wie «normale» (d. h. nicht-lebende) Bilder betrachten. Sie produziert Ereignisse, die als «Nicht-Ereignisse» daherkommen und doch zugleich höchst ereignisreich sind. Sie verwendet reale Mädchen, löst sie aber aus dem realen Leben heraus. Sie schafft Performances, in denen niemand etwas aufführt und doch jeder seine Rolle spielt. Ihre Installationen sind Performances in Zeitlupe – und zugleich Gemälde, Plakate, Schönheitswettbewerbe, Sexphantasien oder Technologie pur, verpackt in seltsam vielen verschiedenen «Aufmacher»-Bildern: Mädchen mit nacktem Hintern und Stöckelschuhen; blonde Dominas mit militärischen Accessoires; eine Phalanx schlanker, blasshäutiger Models, die das New Yorker Guggenheim bevölkern. Während ihre Arbeit vor Erotik nur so strotzt, bleibt Beecrofts Stil kühl und sublim. Diese Spannung ist der Köder für das Publikum. Doch schliesslich zwingt die Menschlichkeit der Mädchen das Bild in die Knie.

(Übersetzung: Nansen)

(© FOR ALL PHOTOGRAPHS: 1999, VANESSA BEECROFT)

VANESSA BEECROFT, VB 35, 1998, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, enlarged digital photograph / Vergrösserung einer Digitalaufnahme. (PHOTO: VANESSA BEECROFT)

VB35.05

PHOTO BY VANESSA BEECROFT. DESIGN BY PANDISCIO CO.

PHOTO BY MARIO SORRENTI. DESIGN BY PANDISCIO CO.

PHOTO BY ARMIN LINKE. DESIGN BY PANDISCIO CO.

PHOTO BY ARMIN LINKE. DESIGN BY PANDISCIO CO.

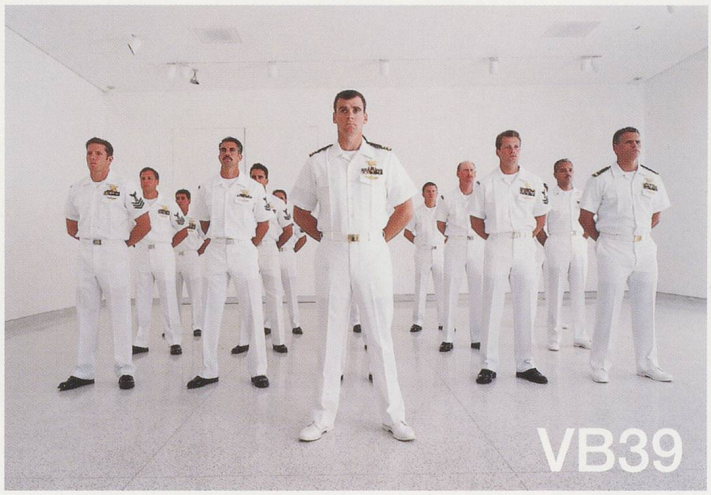


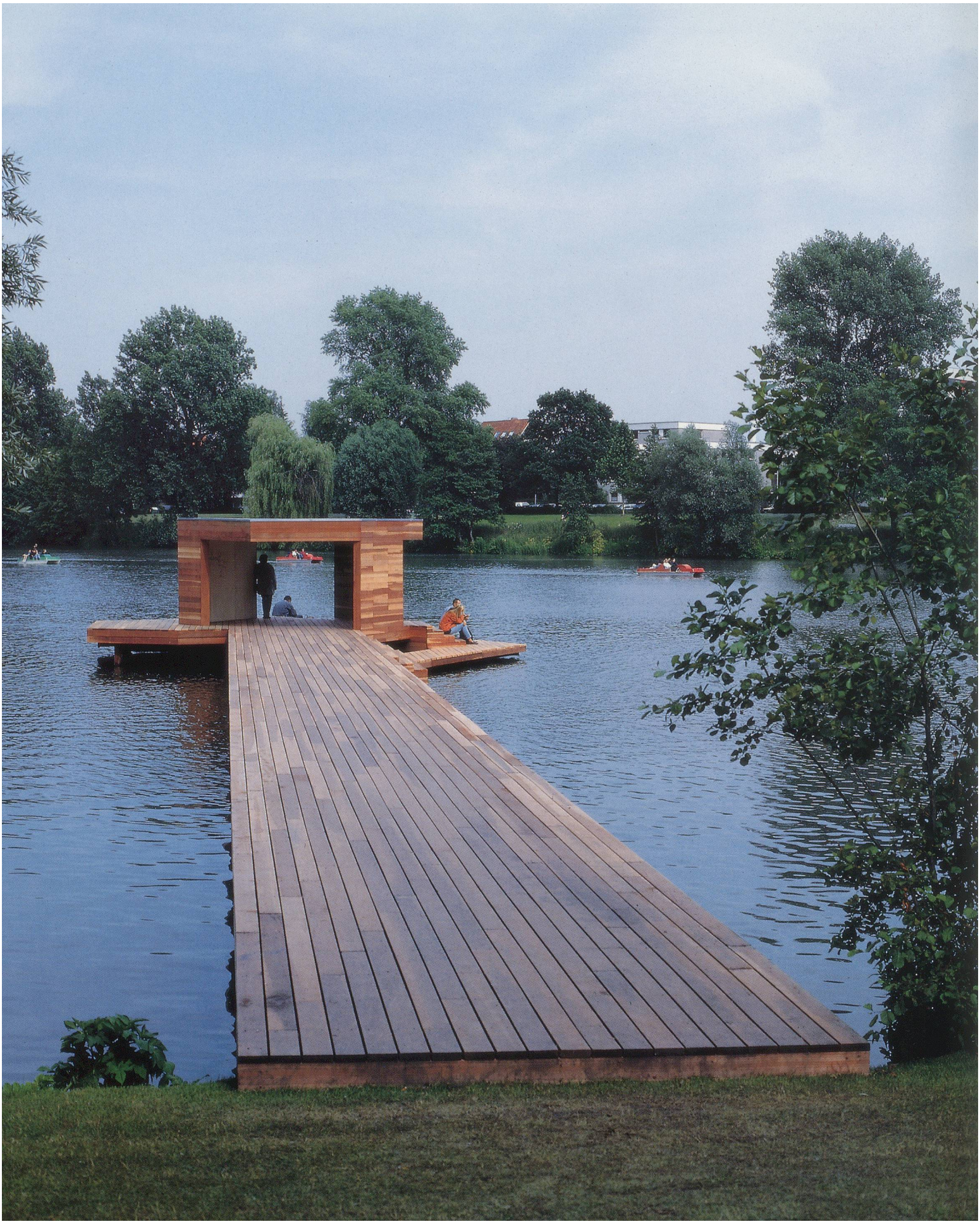
PHOTO BY TODD EBERLE. DESIGN BY PANDISCIO CO.

EDITION FOR PARKETT · VANESSA BEECROFT
UNTITLED, 1999 · FIVE SILKSCREEN COLOR PRINTS OF PHOTOGRAPHS FROM THE ARTIST'S ARCHIVE (VB08, VB35, VB16, VB39 & VB39) · 19⅞ x 27 7/16" EACH, PRINTED BY LORENZ BOEGLI, ZURICH · EDITION OF 50, SIGNED AND NUMBERED · ALSO AVAILABLE AS AN UNSIGNED, UNNUMBERED SET OF POSTERS

OHNE TITEL, 1999 · FÜNF FARBIGE SIEBDRUCKE VON PHOTOGRAPHIEN AUS DEM ARCHIV DER KÜNSTLERIN (VB08, VB35, VB16, VB39 & VB39), JE 50 x 70 CM · GEDRUCKT BEI LORENZ BOEGLI, ZÜRICH · AUFLAGE: 50, SIGNIERT UND NUMMERIERT · AUCH ALS UNSIGNIERTES, NICHT NUMMERIERTES POSTER-SET ERHÄLTLICH

JORGE PARDO

JORGE PARDO, UNTITLED, 1996, 7 glass lamps, 12 x 5" each / OHNE TITEL, 7 Glaslampen, je 30,5 x 12,7 cm.



RED BUFFALO, June 1995 / ROTER BÜFFEL. (PHOTO: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)

WHAT IS LOST FOR ART IS GAINED FOR LIFE

RUSSELL FERGUSON

In 1931 Piet Mondrian called for "a room in which painting and sculpture will be realized by the interior itself: dissolved as separate objects and projected directly into life." Mondrian saw the culminating room in his ideal museum as a restaurant or as "a bar with an American jazz band."[1] In recent years the realization of such a program has been attempted by many artists, and it is now routine for contemporary exhibitions to feature artist designed cafes, bars, reading rooms, and dance spaces.

Jorge Pardo, of course, is one of the most prominent artists associated with this movement towards the creation of integrated environments that operate both as art and as more traditional functional spaces. He has constructed a pier in Munster, a bar in Leipzig, and a reading room in Rotterdam. In 1998 he went even further, constructing an entire house (in which he lives) in Los Angeles. More architectural projects are underway, and he continues to produce furniture and other useful objects.

RUSSELL FERGUSON is an Associate Curator at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. He most recently organized "In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art," which opened at MOCA in July of 1999.

Since such efforts are becoming increasingly part of the standard repertoire of artists, however, it is perhaps time to ask the question implied by Mondrian when he wrote that in his ideal environment "what is lost for art is gained for life." Leaving aside the relatively uninteresting question of whether a pier or a house can also be "a work of art," we can reasonably ask instead what is gained for life by our experience of these environments. It is here, I think, that Pardo's work can be separated from that of many of his peers and placed instead in the context of a phenomenological tradition that has been particularly strong in Southern California. Pardo uses the vocabulary of design to heighten perception and to open up spaces whose visual dynamism makes them sites for discussion as well as of visual pleasure.

A pivotal exhibition for Pardo was his 1993 show at Thomas Solomon's Garage in Los Angeles. Leaving most of the space open and empty, Pardo installed a few hanging lamps from the lighting track and added only a couple of chairs and a small stereo system. The exhibition thus consisted precisely of light and space and so made specific reference to the movement that for many years was the best-known tendency in art to emerge from Los Angeles.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER, ARTDOC.DE)

Light has remained a subject of particular interest to Pardo. In the hand-blown lamps that he continues to design, he combines the attention to light as a tactile element that characterizes the work of Robert Irwin or James Turrell with the construction of a modern yet colorful domestic environment associated with those other canonical Los Angeles figures, Charles and Ray Eames. When Pardo opened his house to the public, the low-lying studio room was filled with lamps he had made for the Boymans-van Beuningen Museum in Rotterdam. The room, overlooked by the rest of the house, became a kind of showroom (Pardo has said recently that he would like to add even more glazing to the room, in effect to turn it into "a kind of vitrine"[2]) and yet at the same time the installation had an unmistakably sculptural quality both within the room, where the even hanging of the lamps drew attention to the sloping ceiling from which they were suspended, and from outside it, especially in the evening, when its bright glow made the entire space feel like a three-dimensional object in its own right.

In many ways the little space for relaxation and conversation that Pardo included in his 1993 exhibition has proven to be an even more important element of his practice. It too is linked to the work of Pardo's California predecessors. What Robert Irwin sought to "gain for life" in his work was close to what Pardo wants when he invites the viewer to sit down and relax. Irwin has always wanted to persuade the viewers of his work of the necessity to slow down, to take a little bit more time to focus on what they can actually see. He told Lawrence Weschler that his ambition was "just to make you a little more aware than you were the day before of how beautiful the world is."[3] Put that simply, the idea can sound vague and transcendental, although Irwin himself resists any spiritual connotations for his work. In practice he tries to encourage visual concentration through rigorous control of the environment. Recently, for example, at the Museum of Contemporary Art in San Diego, Irwin framed with translucent scrim a large window overlooking the Pacific Ocean, tightening the focus on a conventionally scenic vista. Pardo, more informally, draws on design techniques to sit his viewers down almost unwittingly, inducing a more contemplative state almost despite themselves, while they think they're just taking a break.

How does one experience his pier projecting into the Aasee at Munster? On one level, viewed from a distance, this assemblage of California redwood is a striking sculptural presence in itself. But it is also a functional pier at which boats could easily moor. Like most piers, this one also extends an implicit invitation to take a stroll out to the end of it. Once the passerby has done that, the piece is ready to reveal its apparently secondary (but actually primary) function, that of setting up and framing certain views of the water and the city. The hut-like structure at the end of the pier not only provides shelter, but sets up two frames through which to contemplate two distinct views. These quite overt frames might call to mind the rooms that James Turrell has made in which one observes the sky through apertures in the roof. In a gesture that Turrell would never have considered, however, Pardo completed his environment with a cigarette vending machine. At first the presence of this machine seems simply the kind of user-friendly gesture that is common now in "public" art. In fact, it too has a second function that is in the end more important than its apparently primary one of providing cigarettes for smokers. The invitation to have a cigarette is also an invitation to stop. And when stopped, to look. This strategy of slowing viewers down, of persuading them that this particular spot would be a good place to sit on the steps that lead down to the water and to look at the precise views Pardo has delineated is particularly effective in the context of a large temporary exhibition like the Sculpture Project Munster, at which many visitors are constantly rushing on towards the next artist's work, but it is also central to Pardo's strategy in general.

The view and the sitting down to look are not in themselves expected to provide any result in particular. Pardo is much more interested in the questions raised by his work than in any neat resolution that it might achieve. If he can seduce his audience into a relaxed and contemplative mood then he has already produced the effects he seeks. The work makes you think. One question raised is of course fairly banal. "Is this art? Can a house be a sculpture?" But once

this issue is put aside, one is still thinking in visual terms. Why are we looking at just these views of the Aasee? How does this hilly topography relate to the way this ceiling is sloped? A visual slowing has been achieved, and after that each viewer can pursue his or her own line of inquiry.

In the Los Angeles house where Pardo lives, the rooms are laid out in a long curving chain around the hillside site. Deep in the heart of that sequence is a conversation pit: a staple of modern interior design in the 1960s but also a metaphor for what is going on more broadly in this house that is also a work of art. The conversation pit literalizes the discursive function of the house. It is a house for discussion. Pardo has said that he simply wanted there to be "something interesting in every room." Something to detain the eye, to lead the viewer back to a more basic questioning of the space that surrounds us. As in the case of the various glue samples he exhibited at The Museum of Contemporary Art in Chicago, he wants to put sticky obstacles in the way of any too-smooth resolution.

The room with the pit is itself overlooked by another room a little higher up. The entire house turns out to be an interlocking series of places from which to look and from which to be looked at. The movement back and forth between these moments of looking and being looked at, of looking out and looking in, is what generates the dynamic structure of the house. The space, as Pardo put it, "continually corrupts itself." Unlike, say, Mies van der Rohe's Farnsworth House, Pardo's house is not about transparency, and it is not raised up above the ground as an object. Instead it is about an interplay of looking in and out, and it hugs the ground as a generator of different viewpoints. Moving through and around the house is like taking a walk in a continually changing landscape.

The house has no windows to the street. Looking inward, however, towards the steeply sloping courtyard, almost every wall is glazed from top to bottom. This faceted set of windows turns the entire structure into a kaleidoscopic set of reciprocal views, with each room in the house positioned both to look out to the courtyard and into other rooms, but not to the outside. There is just one exception. From the very highest room, one can look through the single gap in the encircling structure of the house. On a clear day one can see, perfectly framed, a glimpse of the Pacific Ocean.

1) Piet Mondrian, "An International Museum of Contemporary Art" in: *The New Art—The New Life*, edited and translated by Harry Holtzman and Martin S. James (Boston: G.K. Hall, 1986), p. 243.
2) Quotations by the artist are from a conversation on 21 May, 1999.
3) Irwin Weschler, "Playing It as It Lays and Keeping It in Play: A Visit with Robert Irwin" in: Richard Koshalek and Kerry Brougher, *Robert Irwin* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1993), p. 173.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat.
(PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)

Für die Kunst verloren, fürs Leben gewonnen!

RUSSELL FERGUSON

1931 forderte Piet Mondrian «einen Raum, in dem Malerei und Skulptur im Interieur selbst verwirklicht sein werden: als einzelne Gegenstände aufgelöst und direkt ins Leben projiziert». Für Mondrian gipfelte das ideale Museum in einem Restaurant oder «einer Bar mit amerikanischer Jazzband».[1] In den letzten Jahren haben viele Künstler versucht, ein solches Programm zu verwirklichen, und inzwischen ist es ganz normal, dass von Künstlern gestaltete Cafés, Bars, Leseräume und Tanzflächen Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ergänzen.

Jorge Pardo ist einer der bekanntesten Künstler, die im Zusammenhang mit dieser Bewegung hin zum kompletten Environment, das sowohl als Kunst wie als funktionaler Raum im herkömmlichen Sinn gelten kann, genannt werden müssen. Er hat in Münster einen Bootssteg, in Leipzig eine Bar und in Rotterdam einen Lesesaal entworfen. 1998 ging er sogar noch weiter und baute in Los Angeles ein ganzes Haus (in dem er selbst lebt). Weitere Architekturprojekte sind in Auftrag gegeben und nach wie vor produziert er Möbel und andere Gebrauchsgegenstände.

Da solche Bestrebungen je länger, je mehr zum Standardrepertoire eines Künstlers gehören, sollte man vielleicht Mondrians Behauptung hinterfragen, dass in seinem idealen Environment das, «was für die Kunst verloren, für das Leben gewonnen» werde. Übergehen wir die wenig interessante Frage, ob ein Pier oder ein Haus überhaupt «Kunst» sein kann, und fragen wir uns stattdessen lieber, was denn für das Leben wirklich gewonnen wird durch solche Environments. In diesem Punkt unterscheidet sich meiner Meinung nach Pardos Werk von dem seiner Kollegen, indem es einer vor allem in Südkalifornien ausgeprägten phänomenologischen Tradition folgt. Pardo benutzt das Vokabular des Designs um die Wahrnehmung zu intensivieren und Räume zu eröffnen, deren visuelle Dynamik sie ebenso zu Orten der Diskussion wie des visuellen Vergnügens macht.

Eine für Pardo entscheidende Ausstellung war jene in der Thomas Solomon Garage in Los Angeles, 1993. Pardo entfernte die Halogenbeleuchtung der Galerie und befestigte an den verbliebenen Schienen zehn Lampen, die er selbst gesammelt und bearbeitet hatte. Dem fügte er lediglich ein paar Stühle und eine kleine Stereoanlage hinzu, der restliche

RUSSELL FERGUSON ist Kurator am Museum of Contemporary Art (MOCA), Los Angeles. Vor kurzem organisierte er dort die Ausstellung «In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art», die im Juli 1999 eröffnet wurde.

JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)

Raum blieb offen und leer. Die Ausstellung bestand also vor allem aus Licht und Raum und erwies damit dem über lange Jahre wohl bekanntesten in Los Angeles entstandenen Trend seine Referenz. Licht war seit jeher Pardos Thema gewesen. Bei den handgeblasenen Lampen, die er nach wie vor entwirft, geht die Auffassung des Lichts als taktiles Element – ein für die Arbeiten von Robert Irwin oder James Turrell charakteristisches Konzept – Hand in Hand mit der Konstruktion eines modernen, farbenfrohen häuslichen Environments, das an Charles und Ray Eames, zwei weitere Designklassiker aus L. A., erinnert. Als Pardo sein eigenes Haus für das Publikum öffnete, füllte er das tiefer gelegene Atelier mit Lampen, die er für das Boijmans Van Beuningen Museum in Rotterdam angefertigt hatte. Das von den anderen Räumen einsehbare Atelier wurde zu einer Art Ausstellungsraum (Pardo bemerkte kürzlich, er hätte den Raum am liebsten noch heller, um ihn so in eine «Art Schaufenster» zu verwandeln[2)]). Gleichzeitig besass diese Installation aber auch eine eindeutig skulpturale Qualität, sowohl innerhalb des Raums, wo die gleichmässige Hängung der Lampen das Abfallen der Decke betonte, wie auch von aussen, vor allem abends, wenn das gleissende Licht den ganzen Raum wie ein eigenständiges dreidimensionales Objekt erscheinen liess.

Der in Pardos Ausstellung von 1993 integrierte Raum zur Entspannung und zum Plaudern hat sich in vielerlei Hinsicht als ein vielleicht noch wichtige-

res Element seines besonderen Vorgehens erwiesen. Auch er steht in enger Beziehung zu Pardos kalifornischen Vorgängern. Was Irwin in seinen Arbeiten «für das Leben gewinnen» wollte, ist vergleichbar mit der Intention Pardos, wenn er die Besucher dazu einlädt, sich zu setzen und auszuruhen. Schon immer hatte Irwin sein Publikum von der Notwendigkeit zu überzeugen versucht, sich mehr Zeit zu nehmen, um sich darauf zu konzentrieren, was es im Moment sieht. Lawrence Weschler gegenüber erklärte er, es ginge ihm darum, «dass den Leuten die Schönheit der Welt etwas bewusster würde als am Tag zuvor».[3] So einfach formuliert, klingt der Gedanke vielleicht etwas vage und abgehoben, obwohl Irwin sich jede esoterische Interpretation seines Werkes verbittet. In der Praxis versucht er, die visuelle Konzentration durch eine rigorose Kontrolle der Umgebung zu fördern. Vor kurzem hat Irwin zum Beispiel im Museum of Contemporary Art in San Diego ein grosses Fenster mit Blick auf den Pazifik mit transparenter Gaze umrahmt, um den Blick auf ein konventionelles Panorama zu lenken. Pardo, der weniger formal vorgeht, bedient sich der Techniken des Designs, um seine Betrachter, beinah ohne dass sie es merken, zum Platznehmen zu veranlassen; fast gegen unseren Willen versetzt er uns in eine besinnliche Stimmung, während wir nur eine kurze Pause einzulegen glauben.

Wie nehmen wir seinen in den Aasee ragenden Bootssteg in Münster wahr? Aus der Ferne betrachtet wirkt die Assemblage aus kalifornischem Rotholz wie eine autonome Skulptur. Gleichzeitig ist sie aber auch ein richtiger Steg, an dem Boote anlegen können. Und wie die meisten Bootsstege verlockt er dazu, bis an sein Ende zu schlendern. Dort angelangt enthüllt sich dem Passanten die scheinbar sekundäre (in Wirklichkeit primäre) Funktion der Arbeit, nämlich die, bestimmte Ausblicke auf das Wasser und die Stadt zu vermitteln oder zu akzentuieren. Die hüttenähnliche Konstruktion am Ende des Stegs ist nicht nur ein Unterstand, sondern bietet auch zwei Ausblicke auf zwei unterschiedliche Panoramen. Diese Öffnungen mögen an Räume von James Turrell erinnern, in denen man durch Öffnungen im Dach den Himmel betrachten kann. Mit einer Geste, die Turrell jedoch nie in Betracht gezogen hätte, ergänzte Pardo sein Environment durch einen Zigarettenautomaten. Auf den ersten Blick scheint der Automat einfach eine nette Geste gegenüber den Besuchern zu sein, wie sie in der Kunst im öffentlichen Raum inzwischen üblich ist. Aber auch er hat eine zweite, letztlich sehr viel wichtigere Funktion als Raucher mit Zigaretten zu versorgen. Die Aufforderung zu rauchen ist gleichzeitig auch eine Aufforderung stehen zu bleiben, und das heisst innezuhalten und hinzuschauen. Diese Taktik den Betrachter aufzuhalten und davon zu überzeugen, dass gerade dieses Plätzchen auf der Treppe zum Wasser der ideale Ort ist, um sich hinzusetzen und die von Pardo vorgesehenen Ausblicke zu geniessen, erweist sich als besonders effektiv im Kontext einer grossen Kunstausstellung wie der «Skulptur. Projekte Münster», wo die Besucher von einer Arbeit zur nächsten eilen, gleichzeitig ist sie aber auch allgemein kennzeichnend für Pardos Vorgehen.

Der Ausblick, das Platznehmen und Hinschauen an sich sollen nicht etwa ein bestimmtes Ergebnis zeitigen. Pardo interessieren vielmehr die durch seine Arbeit aufgeworfenen Fragen als die darauf möglichen konkreten Antworten. Wenn es ihm gelingt, sein Publikum in eine entspannte, kontemplative Stimmung zu versetzen, hat er eigentlich schon erreicht, was er wollte. Sein Werk stimmt nachdenklich. Die natürlich immer wieder gestellte Frage, ob das denn Kunst sei, ist ziemlich banal. Hat man sie einmal als irrelevant beiseite geschoben, denkt man in visuellen Begriffen weiter: Warum schauen wir uns gerade diese Ansichten vom Aasee an? Hat die hügelige Topographie etwas mit der geschwungenen Decke zu tun? Man schaut langsamer und sobald das erreicht ist, kann der Betrachter sich seine eigenen Fragen stellen.

In Pardos Haus in Los Angeles bilden die Räume eine lange geschwungene Kette um einen Hügel herum. Im Herzen dieser Raumreihe befindet sich ein *conversation pit*,[4] eine innenarchitektonische Errungenschaft der 60er Jahre, aber auch eine Metapher für das, was sich in diesem Haus abspielt, das zugleich auch ein Kunstwerk ist. Der *conversation pit* ist die konkrete Umsetzung der diskursiven Funktion des Hauses: Es ist ein Haus für Diskussionen. Pardo meinte, jeder Raum sollte «etwas Interessantes» ent-

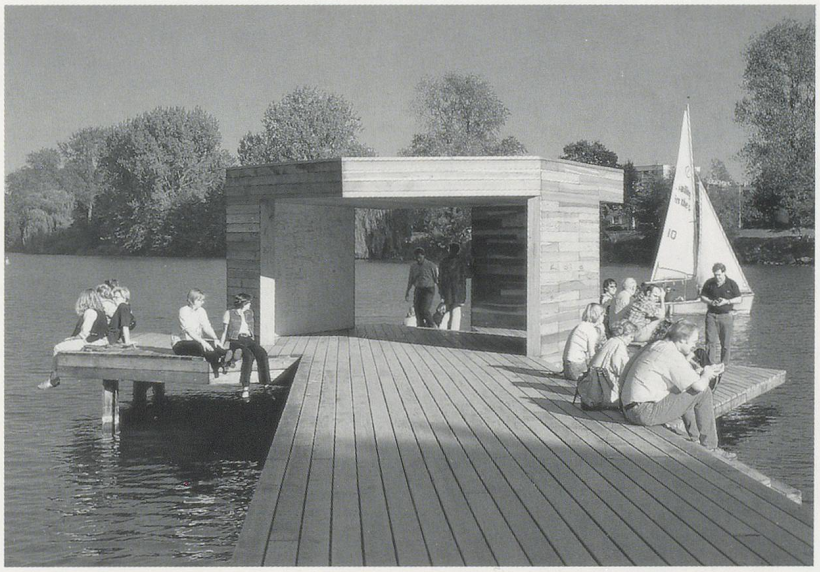
halten, etwas, was den Blick auf sich zieht und den Betrachter veranlasst, sich mit seiner unmittelbaren Umgebung auseinander zu setzen. Wie im Fall der verschiedenen Leimproben, die er im Museum of Contemporary Art in Chicago ausgestellt hat, möchte Pardo jeder zu glatten Lösung nachhaltige Hindernisse in den Weg stellen.

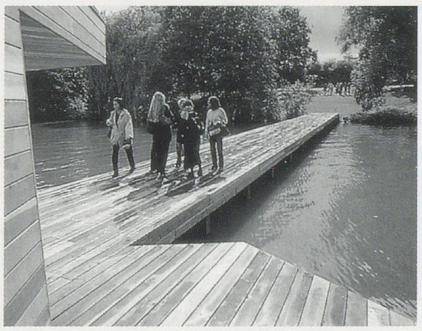
Der *conversation pit* ist von einem höher gelegenen Raum einsehbar. Das ganze Haus erweist sich als eine Verkettung von Räumen, in denen man sieht und gesehen wird. Aus dem Hin und Her dieser Momente des Sehens und Gesehenwerdens, der Ein- und Ausblicke, entwickelt sich die dynamische Struktur des Hauses. Der Raum, so Pardo, korrumpiert sich laufend selbst. Anders als etwa bei Mies van der Rohes Farnsworth House geht es bei Pardos Haus weder um Transparenz noch um seinen Objektcharakter. Was zählt, ist allein das Zusammenspiel von Ein- und Ausblicken, wobei der Bau sich dem Gelände anpasst und immer wieder neue Perspektiven eröffnet. Wenn man in dem Haus herumwandert oder um es herumgeht, hat man das Gefühl in einer ständig wechselnden Landschaft spazieren zu gehen.

Zur Strasse hin besitzt das Haus keine Fenster. Blickt man jedoch nach innen gegen den steil ansteigenden Hof, so ist beinah jede Wand von oben bis unten verglast. Die facettenartige Anordnung der Fenster verwandelt den ganzen Bau in ein Kaleidoskop miteinander korrespondierender Ausblicke, wobei jeder Raum des Hauses so ausgerichtet ist, dass man auf den Innenhof und in andere Räume, aber nicht nach draussen sieht. Mit einer einzigen Ausnahme: Im obersten Raum kann man durch den einzigen Spalt in der geschlossenen Aussenfassade des Hauses hinausschauen. Und an einem klaren Tag hat man dort eine perfekt gerahmte Sicht auf den Pazifik.

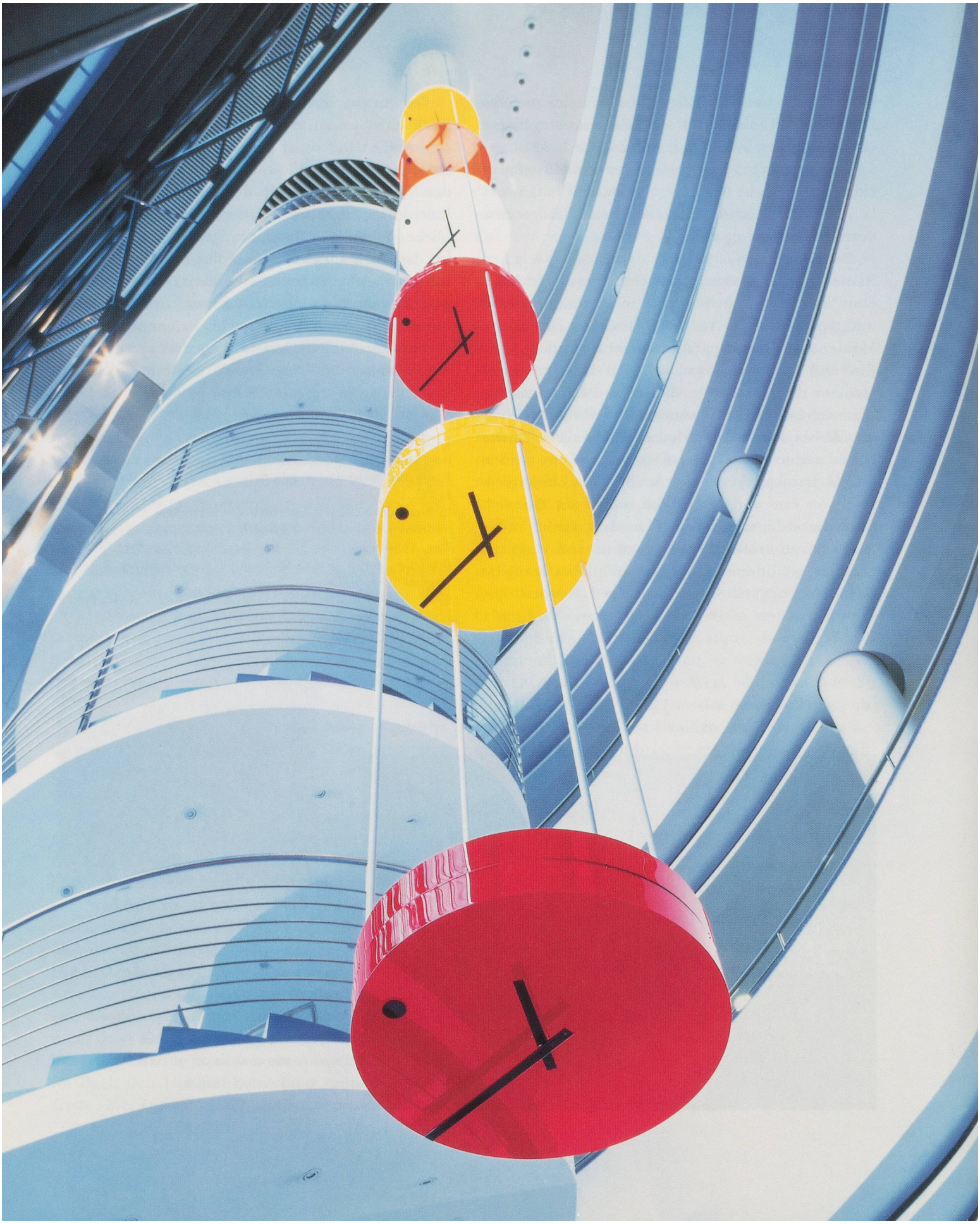
(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Mondrian, «An International Museum of Contemporary Art», in: *The New Art—The New Life,* herausgegeben und übersetzt von Harry Holtzman und Martin S. James, G. K. Hall, Boston 1986, S. 243.
2) Zitate des Künstlers aus einem Gespräch vom 21. Mai 1999.
3) Lawrence Weschler, «Playing It as It Lays and Keeping It in Play. A Visit with Robert Irwin», in: Richard Koshalek und Kerry Brougher, *Robert Irwin,* Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1993, S. 173.
4) *Conversation pit,* wörtlich: Gesprächs-Graben. Eine im Boden vertieft angelegte Sitz- und Gesprächsecke.

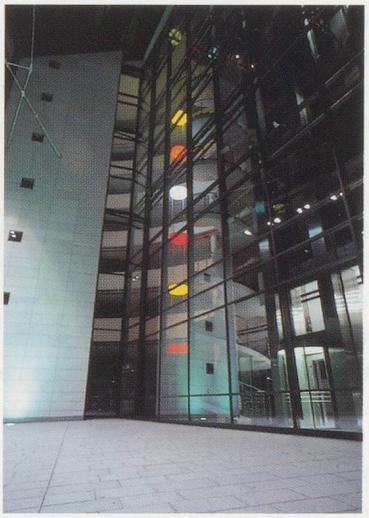




JORGE PARDO, PIER, 1997, redwood, metal, cigarette vending machine, installation view, "Skulptur. Projekte Münster" / Rotholz, Metall, Zigarettenautomat. (PHOTO: ROMAN MENSING, MÜNSTER)



Die Tonalität sich widersprechender Setzungen



JORGE PARDO, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST), 1997, Installation in der Südwest Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart / installation views. (PHOTOS: DARIUS RAMAZANI)

CHRISTINA VÉGH

Bekanntlich kennt Jorge Pardo keine Grenzen. Weder Bodenbeläge noch Bilder, weder Bücher noch Betten, noch Lampen, Häuser oder Schiffe entgehen seiner Aufmerksamkeit. So verschiedene Bereiche wie Design, Kunsthandwerk, grafische Gestaltung oder Architektur weiss er für sich zu nutzen. Gemeinsam ist den Werken unterschiedlichster Ausprägung nur eines: Immer sind ihnen merkwürdige Kreisläufe sich widersprechender Setzungen inhärent. Wie aber lassen sich die Beziehungen zwischen den sie durchlaufenden Bedeutungssträngen beschreiben? Wie ist der Ton- oder Farbcharakter, der von den zirkulierenden Strukturen in Werken erzeugt wird, näher zu bestimmen? Pardo spricht von Tonalität, die seine spekulative Experimentierfreude leitet:

«Mich interessieren Strukturen, mich interessiert die Art der Reflexivität innerhalb eines Werkes. Wie erzeugen Kleinigkeiten Reflexivität? Mich interessiert, wie diese Dinge in sich selbst Strom erzeugen – es gibt eine Art Tonalität einer Handlung, mit der zu spielen mich fasziniert.»[1)]

WRITING WITH TODAY (1995) ist ein Text von Jorge Pardo, abgedruckt auf einer Doppelseite eines Ausstellungskataloges.[2)] Der Leser erfährt hier von einem aussergewöhnlichen Sammler aus Los Angeles, der sich in den frühen 60er Jahren nicht allein für die Pop- und Minimal Art begeisterte, sondern auch Keramiktassen sammelte. Kaffeetassen und Kunst? Einzig die Leidenschaft vermag solche Dinge zu vereinen – der besagte Sammler scheute jedenfalls nicht davor zurück, sich den Konventionen der Kunstwelt zu widersetzen. Im Nachruf wird er für seine Weitsichtigkeit gerühmt, hat er doch bereits zur frühen Stunde das revolutionäre Potenzial der Keramikwerkstätte am Otis Art Institute erkannt, die grossen Einfluss auf die Kunstszene in Los Angeles ausübte.[3)]

Welches Spiel beginnt mit diesem Nachruf im Ausstellungskatalog? Vor dem Hintergrund von Pardos eigener künstlerischer Praxis gewinnt der Text wider Erwarten zeitweilig manifestartigen Charakter. Erst recht macht der Name des Sammlers stutzig:

CHRISTINA VÉGH lebt und schreibt in Zürich.

Philippe Parreno heisst nämlich der Verstorbene. Parreno, der französische Künstlerkollege Pardos, ist er womöglich ein Namensvetter des Sammlers? In WRITING WITH TODAY sind weder Zufälle noch Wunder zu erwarten, vielmehr raffinierte Modulierungen zeitlicher, örtlicher und medialer Räume. Wie der Titel andeutet, stammt der Nachruf aus der Tagespresse und galt in Wirklichkeit der einflussreichen Sammlerin Mrs. Asher.[4] Pardo hat den Artikel in seinem Sinne verbessert und manipuliert, indem er nicht nur den Namen der Sammlerin mit demjenigen seines Künstlerkollegen ausgetauscht hat, sondern auch die Autorschaft für sich beansprucht. Unvermittelt verselbständigt sich der Text und entwickelt eine Dynamik, die Pardo wie folgt kommentiert:

«Es ist wie bei einer Gleichung, man muss schauen, ob sich aus den Verhältnissen etwas ergibt. Wahrscheinlich kommt nichts dabei raus. (...) Es ist ein Text, der eigentlich das Gegenteil eines Textes ist. Worauf man hinaus will, ist etwas völlig anderes, als womit man beginnt, und ganz und gar nicht das, was man erwartet, wenn man über einen Künstler schreibt.»[5]

Handelt es sich nun um ein Künstlerporträt in Form eines Nachrufs? Oder aber ist von einem Nachruf als Künstlermanifest oder Manifest als Künstlerporträt die Rede? Die Formdispositive eines Nachrufs, eines Künstlerporträts und eines Manifests sind miteinander verstrickt, ebenso die Biographien von Mrs. Asher, Parreno und Pardo selbst. Vergangenes und Gegenwärtiges, Reales und Fiktives stehen sich in Gleichungen gegenüber, die sich beliebig kombinieren lassen und so nicht nur die Autorität des geschriebenen Wortes in Frage stellen. Ein bestehendes Textgewebe ist mit neuen Verknüpfungen angereichert und wächst über sich selbst hinaus zu einer Skulptur heran. Pardo meisselt an mentalen Räumen, die in ihrer Korrelation das Paradox eines skulpturalen Textes hervorbringen: Nichts ist mehr so, wie es zu sein scheint.[6]

Auch bei der Werkgruppe HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S (1996), die sich aus Sesseln, Stühlen, Tischen, Glaswaren und Lampen zusammensetzt, wird mit bekannten Formdispositiven operiert. Im Sinne einer «Ästhetik der Erinnerung» wecken die orga-

JORGE PARDO, HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S, 1996, installation views, wood, lacquer, glass, metal, electrical components, dimensions variable / Holz, Lackfarbe, Glas, Metall, Elektro-Komponenten, Grösse variabel.

nisch geschwungenen Möbelelemente, die schlichten Gefässe und die bizarren Formen der Lampenschirme simultan Assoziationen zu Entwürfen von Alvar Aalto und Frank Gehry, 70er-Jahre-Ästhetik und «dernier cri» aus der Zeitschrift *Wallpaper*. Darüber hinaus verweisen die Objekte ebenso auf das soziale Leben – der Aperitif mit Freunden in der mondänen Bar, das Nachtessen zuhause im kleinen Kreis. Unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen wird befragt: Je mehr wir nach der menschlichen Präsenz suchen, desto deutlicher werden wir ihre Absenz in der Isolation des White Cube wahrnehmen.

Das Weltall und seine Gestirne, die der Werkgruppe die Namen leihen – Kometen wie Halley und Ikeya-Seki, die wiederum nach ihren Entdeckern benannt sind –, rücken das Altbekannte in unendliche Ferne. Obwohl die Möbel durchaus dem Gewicht der Benutzer standhalten würden, sind sie der Wand so nah gerückt, als wären es Gemälde aus der blauen Periode Picassos. Die Tonalität der Entgegensetzungen manifestiert sich auch hier, wenn Wohnraum, Galerieraum, Weltraum und Bildraum – um nur einige der Referenzsysteme zu nennen – virtuos miteinander verwoben sind.

«Ich bin daran interessiert zu verstehen, wie Dinge gebraucht werden, weniger im Hinblick auf ihre Funktionalität als auf ihren Konsum. Mich interessiert, was geschieht, wenn Leute Dinge anschauen; mentale Vorgänge faszinieren mich. Ich mache das Publikum sichtbar, indem ich seine Assoziationen darstelle.»[7)]

Was passiert, wenn wir UNTITLED (1994) betrachten? Die *Shaped Canvas* besteht aus drei Teilen, wobei sich zwei davon durch bonbonfarbene Heiterkeit auszeichnen, der dritte und grössere hingegen in einem dumpfen Grau gehalten ist. Die Holzstruktur des Farbträgers erinnert an Hausfassaden, wie sie in Los Angeles oft anzutreffen sind. Tatsächlich decken sich die Masse des dreiteiligen Gemäldes mit der Fläche des Schattenwurfes eines Hauses in Hanglage, das Pardo täglich aus seinem Küchenfenster erblickte. Der unerfreulichen Aussicht – der graue Bildteil nimmt die Farbe der nicht eben gepflegten Fassaden des Gebäudes auf – setzte der Künstler die buntfröhlichen Farbfelder entgegen. Der Bezug zur Alltagserfahrung ist gleich zweifach gegeben, wenn der düstere Farbteil und die Masse des Gemäldes der gelebten Umwelt entsprechen. Das dialektische Verhältnis der zwei Bildteile wiederum korrespondiert mit den zeitlichen Räumen eines fiktiven Vorher und Nachher. So entgegengesetzte Kategorien wie geometrische Abstraktion, niedliche Farbigkeit, alltägliche Hässlichkeit und Wunschträume von einer besseren Welt sind in ein dynamisches System eingebunden. Derart vernetzt implodiert die plane Fläche zu einem dreidimensionalen Knäuel unterschiedlicher mentaler Räume.

Ein symbolischer Tauschhandel ist auch bei der Arbeit CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST) / Uhr, Uhr, Uhr, Uhr, Uhr (man muss es schnell sprechen) (1997) zu beobachten, die wie eine malerisch-kompositorische Aufgabenstellung anmutet – und dies, obwohl die Vorgaben räumlicher nicht sein könnten. Im Atrium der Südwest Landesbank in Stuttgart sind entsprechend der Stockwerkzahl sechs grosse Kreisscheiben in der vertikalen Raumachse übereinander gehängt. Ebenso nehmen die farbigen Scheiben, die zugleich Zifferblätter sind, die Rundungen der freistehenden Wendeltreppe wieder auf. Zwar treten die leuchtenden Farbkörper klar aus dem architektonischen Raumgefüge hervor, ihre Anordnung könnte jedoch nicht vollkommener mit dem bestehenden Umraum harmonieren. Durch die raffinierte Uhren-Komposition förmlich mitgerissen, droht der in Etagen geschichtete Raum zu einer Fläche zu verknappen. Ebenso fordert der Titel auf, sich auf die Ambivalenzen einzulassen: Lautmalerisch zeichnet er die Raumhöhe nach, simultan jedoch verkürzt sich das Clock, Clock… zu einem einzigen, wenn auch verzerrten Wortlaut.

Das dynamische Spiel ineinander wirkender Referenzsysteme lässt die klaren Umrisse der Werke vor einem «geistigen» Weichzeichner erscheinen. Ein Text verkehrt sich in sein Gegenteil, ein Möbelelement oder eine architektonische Struktur wird zur raumfüllenden Malerei, die plane Fläche wiederum verästelt sich in der Umgebung. Foucaults Bezeichnung für Orte, die mehrere Räume und Setzungen zusammenlegen, die an sich unvereinbar sind, trifft auch auf die Werke von Pardo zu. Die «Hetero-

topien» haben dem verbleibenden Raum gegenüber eine Funktion: Indem sie einen «Illusionsraum» schaffen, vergegenwärtigen sie den um ein Vielfaches illusorischeren alltäglichen Raum. Die Pardo'sche Tonalität eröffnet ein Spiel- und Übungsfeld, auf dem jeder verführt wird, sich der Komplexität des Einfachen hinzugeben. Ebenso manifestiert sich in dieser Poesie des Instabilen eine emblematische Zeitgenossenschaft, wenn die mehrfach besetzten Räume den Betrachter zu einer Stellungnahme herausfordern, ohne dabei Vorgaben zu liefern. Die Qual der Wahl und die daraus resultierende vorrangige Stellung der Entscheidungsfindung – grundlegende Aspekte der gesellschaftlichen Befindlichkeit zumindest in der westlichen Hemisphäre – werden in den Werken Pardos vorgeführt. «What kind of artwork would you make if you decide your site is a piece of soap?», fragt der Künstler. Wohlriechenden Duft wird es bestimmt verströmen und uns immer wieder aus den Händen gleiten…

1) «I am interested in structures, I am interested in what the nature of reflexivity is within a work. How does a peanut produce reflexivity? I am interested in how these things constantly circuit through themselves – there is a kind of tonality of an operation that I find myself interested in playing with.» Jorge Pardo im Gespräch mit der Autorin am 16. April 1999. Alle nachfolgenden Zitate entstammen derselben Quelle.

2) Jorge Pardo, WRITING WITH TODAY, in: Barbara Steiner (Hrsg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, München/Stuttgart 1995, S. 24–25. Das Buch ist im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum Wien (1994) erschienen.

3) Gemeint ist die Keramikwerkstätte, die Peter Voulkos 1954 gegründet hat. Das traditionell im Kunsthandwerk verwurzelte Medium wurde hier kritisch hinterfragt und fand auch im Kunstkontext Anwendung. In der Folge wurde die Bewegung mit Termini wie «Crafts-as-Art» oder «American Clay Revolution» bezeichnet. Dem Kreis um Peter Voulkos sind u. a. Billy Al Bengston, John Mason oder Kenneth Price zuzurechnen. Letzterer ist mit seinen neu interpretierten und doch benützbaren Kaffeetassen bekannt geworden. Viele seiner Arbeiten waren Teil der besagten Sammlung und sind heute im Besitz des Los Angeles County Museum of Art.

4) Es handelt sich dabei um die Mutter des Künstlers Michael Asher.

5) «It is like an equation, where you have to see if the relationships amount to something. They probably won't amount to anything. (...) It is a text that actually is the opposite of a text. What you project is completely different from its origin and completely different from the expectation of how you write about an artist.»

6) In der Meinung, dass das Medium Buch allein schon interessant genug sei, unterwandert Pardo, wenn immer es ihm möglich ist, rein illustrative Katalogbeiträge. Statt Hochglanzphotos seiner Werke kommen so mancherorts Textarbeiten zu liegen, die eigens für den jeweiligen Ausstellungskatalog konzipiert sind. Neben WRITING WITH TODAY finden sich solche in: Barbara Steiner und Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, Kunstverein Hamburg 1994, und *Backstage. Topologie zeitgenössischer Kunst*, Kunstverein Hamburg 1993/Kunstmuseum Luzern 1994. Im Rahmen des Hausprojektes 4166 SEA VIEW LANE (1998) formulierte Pardo den Ausstellungskatalog gänzlich neu: Die Buchform ist zugunsten einer Vielzahl ineinander stapelbarer Schachtelformen aufgegeben, die innen und aussen als Träger von Kommentaren und Interviews dienen. Der Katalog ist wie viele Werke Pardos multifunktional, d. h. nebst Katalog zugleich Skulptur mit Sockel, Architekturmodell und Stauraum für allerlei Krimskrams.

7) «I am very interested in understanding how things get used, not from a functional point but from a consumerist point of view. I am very interested in what happens when people look at things, I am interested in mental operations. I visualize the structure of the audience in terms of its associative structure.»

YELLOW BUFFALO, December 1995 / GELBER BÜFFEL.
(PHOTO: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)

The Tonality of Contradictory Settings

CHRISTINA VÉGH

JORGE PARDO, 1996/40, 1996, 40 Le Klint lamps / 40 Le Klint-Lampen; UNTITLED, 1997, wood, upholstery, polar fleece, 13 parts; installation at the exhibition "check in!", Museum für Gegenwartskunst, Basel, Oct. 1997 – March 1998. / OHNE TITEL, Holz, Polsterung, Polarflies, 13 Teile. (PHOTO: ÖKB/MARTIN BÜHLER)

We all know that no holds are barred when Jorge Pardo is at work. Neither floor covering nor pictures, books nor beds, lamps, houses nor boots escape his attention. He addresses such diverse fields as interior design, arts and crafts, graphic design, and architecture. Common to these uncommon works is one thing only: They all deal in curious cycles of contradictory settings. But how can the relations among the strands of meaning running through them be described? How can the character of the sound or color generated by the circulating structures within the works be defined? Pardo speaks of a tonality that motivates his delight in speculative experimentation.

"I am interested in structures, I am interested in what the nature of reflexivity is within a work. How does a peanut produce reflexivity? I am interested in how these things constantly circuit through themselves—there is a kind of tonality of an operation that I find myself interested in playing with."[1)]

WRITING WITH TODAY (1995) is a text by Jorge Pardo, printed on a double page in an exhibition catalogue.[2)] The reader learns about an extraordinary collector from Los Angeles who, in the early sixties, not only took an enthusiastic interest in pop and minimal art but also collected ceramic mugs. Coffee mugs and art? Only passion can make such things compatible—in any case, the said collector had no qualms about flying in the face of art-world conventions. In his obituary he is lauded for his far-sightedness, having anticipated the revolutionary potential of the pottery workshop at Otis Art Institute, which has exerted great and lasting influence on the art scene in Los Angeles.[3)]

What game does this obituary play in the exhibition catalogue? Given Pardo's own artistic praxis, his text occasionally acquires an unexpectedly manifesto-like character. But even more suspect is the name of the deceased collector: Philippe Parreno. Could Parreno, Pardo's French artist colleague, possibly be the collector's namesake? In WRITING WITH TODAY, neither accident nor miracles await us, but rather clever modulations of time, place, and media. As the title suggests, the obituary comes from a newspaper and the collector was actually the influential Mrs. Asher.[4)] Pardo improved on and manipulated the article to his own ends not only by exchanging the collector's name with that of his colleague but also by claiming authorship. The text abruptly acquires a life of its own and a dynamics that Pardo describes as follows:

"It's like an equation, where you have to see if the relationships amount to something. They probably won't amount to anything. ... It is a text that is actually the opposite of a text. What you project is com-

CHRISTINA VÉGH lives and writes in Zurich.

pletely different from its origin and completely different from the expectation of how you write about an artist."

Then is this an artist's portrait in the form of an obituary? Or an obituary as an artistic manifesto, or a manifesto as an artist's portrait? The textual forms of an obituary, an artist's profile, and a manifesto are compounded, just as are the biographies of Mrs. Asher, Parreno, and Pardo himself. Past and present, reality and fiction, are the flip sides of equations that can be combined ad libitum to subvert (not only) the authority of the written word. An existing textual fabric is enriched with new links and, outgrowing itself, grows into a sculpture. Pardo chisels mental spaces, whose correlation yields the paradox of a sculptural text: Nothing is what it seems to be anymore.[5)]

The works subsumed under the title HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S consisting of armchairs, chairs, tables, glassware, and lamps, also operate with familiar formal configurations. As an "aesthetics of remembering," the organically curved pieces of furniture, the unprepossessing glass vessels, and the bizarre shapes of the lampshades simultaneously evoke associations with the designs of Alvar Aalto and Frank Gehry, the aesthetics of the seventies, and the *dernier cri* flaunted in the magazine *Wallpaper*. In addition, the objects conjure social life—a cocktail at a chic bar or dinner at home with a small coterie of friends. Our relationship with everyday objects is questioned: the more we look for human presence, the more we notice its absence in the isolation of the White Cube.

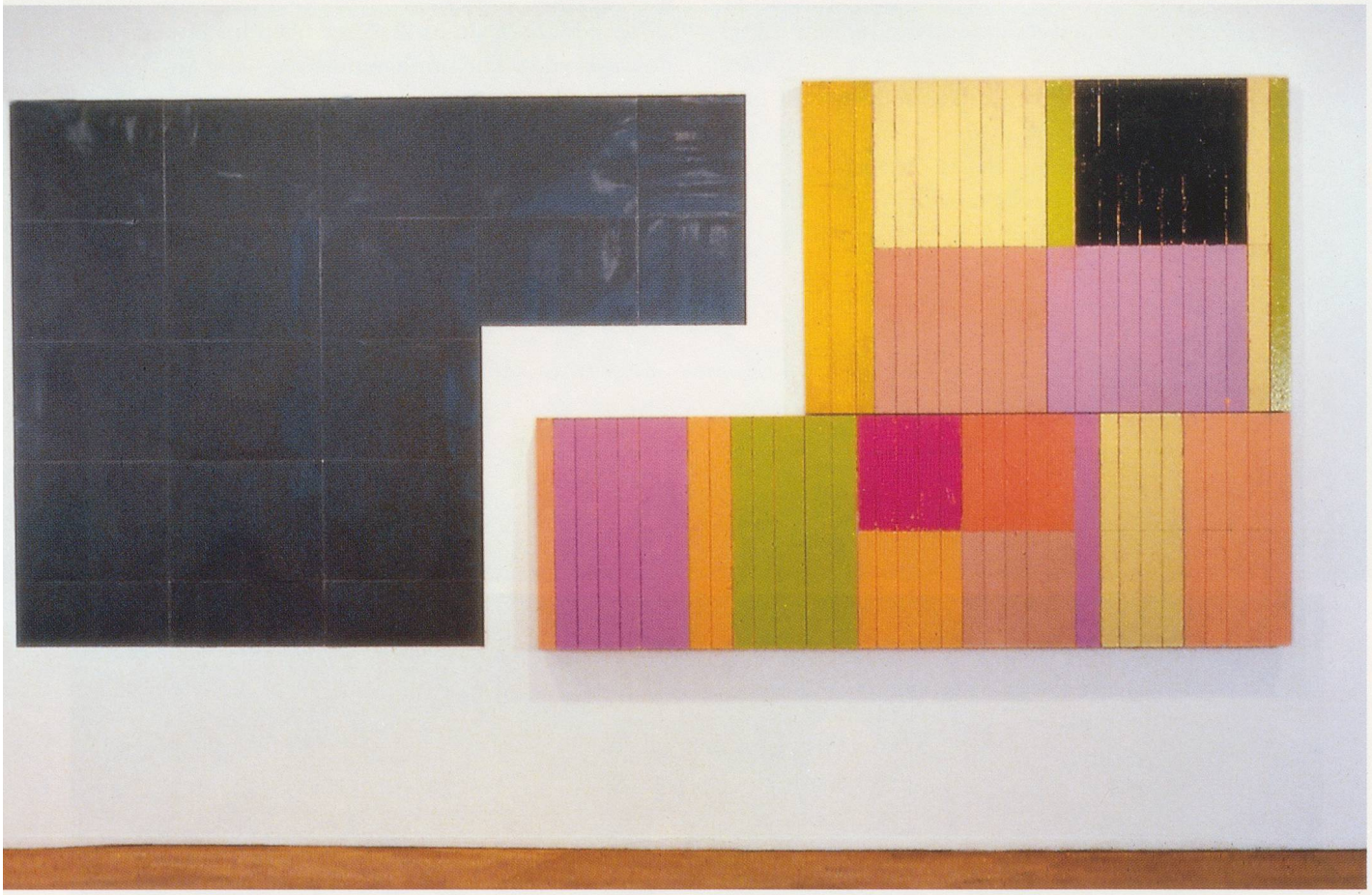
Outer space and the constellations that have given the works their names—comets like Halley and Ikeya-Seki, named in turn after their discoverers—place the consolingly familiar at an infinite remove.

Although the pieces of furniture would no doubt withstand the weight of their users, they are positioned so close to the wall that they could almost be paintings from Picasso's Blue Period. The tonality of contradiction also surfaces here in the brilliantly interwoven contexts of home, gallery, outer space, and pictorial space—to mention but a few of the referential systems.

"I am very interested in understanding how things get used, not from a functional but from a consumerist point of view. I am very interested in what happens when people look at things, I am interested in mental operations. I visualize the structure of the audience in terms of its associative structure."

What happens when we look at UNTITLED (1994)? The "shaped canvas" consists of three parts, two of which sport cheerful candy colors, while the third and larger one keeps to a dull gray. The wooden structure of the support recalls the facades of houses commonly seen in Los Angeles. In fact, the dimensions of the three-part painting actually coincide with the area of the shadow cast by a house on a slope, which Pardo used to see from his kitchen window everyday. The unpleasant sight—the gray part of the painting echoes the color of the dilapidated facade—is set off against the colorful gaiety of the other two sections. Reference to everyday life thus follows a double track inasmuch as the gloomy sec-

JORGE PARDO, Ost-West-Kontaktzentrum der Leipziger Messe, 1996 / East-Meets-West Center at the Leipziger Messe, Germany. (PHOTO: M. RÜCKER, LEIPZIGER MESSE)



JORGE PARDO, 1994 (1994), acrylic on wood, 91 x 122¾" / Acryl auf Holz, 231 x 312 cm.

tion and the dimensions of the painting correspond to an experience in the artist's environment. The dialectical relationship of the two parts of the picture corresponds in turn to the temporal spaces of a fictional before and after. Such opposing categories as geometrical abstraction, cloying colors, ordinary squalor, and the dream of a better world are incorporated into a dynamic system. The flat surface consequently implodes into a three-dimensional tangle of differing mental spaces.

Symbolic bartering can also be observed in CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST) (1997), a work that suggests an assignment in painting and composition, although its specifications could hardly be more three-dimensional. In the atrium of the Südwest Landesbank in Stuttgart, six large disks corresponding to the number of stories in the building are suspended above each other in the vertical axis of the space. In addition, the colored disks, which are also clock faces, echo the curves of the free-standing spiral staircase. The luminous bodies of color clearly stand out against the architecture and yet they could not be more perfectly configured to harmonize with their surroundings. Quite literally carried away by the ingenious composition of clocks, the space, layered in six stories, threatens to be reduced to a plane. The title additionally challenges us to address ambivalence: onomatopoeically, it traces the height of the atrium, while it is simultaneously abbreviated into a single—albeit—distorted sonic body: clock, clock...

The dynamic play of interacting referential systems juxtaposes the clear contours of these works with "mental" soft-focus action. A text is converted into its opposite; a piece of furniture or an architectural structure becomes a space-filling painting; the planar surface of the painting in turn branches out into its surroundings. Foucault's term for places that combine several, essentially incompatible spaces and settings—"heterotopias"—applies to Pardo's works as well. These heterotopias fulfill a function in the remaining space: By creating a "space of illusion," they draw attention to everyday spaces that are incomparably more illusory. Pardo's tonality lays out a playing and training field that makes surrender to the complexity of simplicity irresistible. An emblematic confederation is manifested in this poetry of instability when the spaces with their plurality of occupation challenge viewers to take a stand without supplying any groundwork. The agony of making a choice and the consequent prioritizing in order to reach a decision—fundamental aspects of contemporary society, at least in the western hemisphere—characterize the works of Jorge Pardo. "What kind of artwork would you make if you decide your site is a piece of soap?" the artist queries. It would certainly send out a delightful fragrance and constantly slither out of our hands...

(Translation: Catherine Schelbert)

1) This and Jorge Pardo's following remarks are cited from a conversation with the author on April 16, 1999.

2) Jorge Pardo, WRITING WITH TODAY, in: Barbara Steiner (ed.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, ex. cat., Munich/Stuttgart, 1995, pp. 24–25. The book was published in conjunction with the eponymous exhibition at the Kunstraum Wien (1994).

3) Meaning the pottery workshop founded by Peter Voulkos in 1954. Voulkos's critical treatment of this traditional arts-and-crafts medium spilled over into the context of art. Subsequently epithets such as Crafts-as-Art or American Clay Revolution were applied to the movement. Those associated with Peter Voulkos include Billy Al Bengston, John Mason, and Kenneth Price. The latter has made a name for himself with his reinterpreted and yet functional coffee cups. Many of his works belonged to said collection and are now in possession of the Los Angeles County Museum of Art.

4) Mother of the artist Michael Asher.

5) Assuming that the medium of the "book" is interesting enough in itself, Pardo undermines, wherever possible, purely illustrative contributions to catalogues. Instead of glossy photographs of his work, he often presents "textual works" devised specifically for the respective exhibition catalogue. In addition to WRITING WITH TODAY, such contributions have been published in: Barbara Steiner and Stephan Schmidt-Wulffen (eds.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, ex. cat., Kunstverein Hamburg, 1994; and *Backstage. Topologie zeitgenössischer Kunst*, ex. cat., Kunstverein Hamburg, 1993/Kunstmuseum Luzern, 1994. For his building project, 4166 SEA VIEW LANE (1998), Pardo entirely revamped the idea of an exhibition catalogue. The book has given way to a number of stackable printed cardboard boxes that serve inside and out as supports for commentaries and interviews. Like many of Pardo's works, the catalogue is multi-functional in that it is also a sculpture with a stand, an architectural model, and a storage space for odds and ends.

Off the Table

CAMIEL VAN WINKEL

This is the museum in the city where I live. They used to show objects called works of art. Now they show objects that "mediate information." The objects called works of art used to be made by people called artists. The objects that mediate information are made by the same kind of people, but they no longer call the objects that they make works of art. Although they still call themselves artists, they smile and say: "I don't care whether you call it art." This is the reading table of the museum in the city where I live. You can sit down on one of the stools and read the books and catalogues that they put on the table. These books and catalogues give information about the exhibitions and collections in the museum. One book is different. It is more like a file. On the cover of the file is the name of the artist who made the reading table and the stools. Inside the file you can find various reviews and articles about his work. One of the articles is called "Living Without Boundaries."

The artist who made the reading table and the stools also made the lamps that are suspended from the ceiling. The lamps are in the vicinity of the table but not directly over it. The artist so it says in a museum leaflet inside his file had the lamps produced in a Mexican glass studio. I guess I know why they mention that. Since they were handmade, each of the glass cylinders is slightly different from the others in color and in size. Each lamp is wired separately. Together they form a circle about the same size as the table. The lamps are beautiful. The table with the stools is beautiful. I mean that, really. It is very nice to sit down at the table and spend some time enjoying the colors of the lights and their irregular distribution in space. You don't have to read if you don't want to. You can also meet a friend, watch the other visitors, or take off your shoes and relax for a while.

The museum leaflet in the artist's file is illustrated with a photo of the reading table with the stools and the lamps. Before they took the photo they removed all the books from the table. I guess I know why they did that. Not only the file but also each book on the reading table is attached to the table with a piece of wire. It is not possible to take the file or one of the books and go read it somewhere else. It is not possible to grab one of the items from the table and take a position underneath the lamps, for instance. If you are interested in "Living Without Boundaries," you're definitely stuck to the table for a while.

I have a friend who used to be an art critic. Now she's looking for another job. She complains about the demise of art criticism. We often sat at this table and talked about many different things. Art was one of the things we discussed. She talked about the twentieth century ending in the same mood as that in which it began. I think she mentioned the Arts and Crafts Movement or something like that. I'm glad my friend is looking for another job. Discussing art with her became increasingly painful. She complained about the dominant interest in objects that "mediate information." She thought of them as objects that encourage all kinds of use except criticism. "Criticism is not a kind of use," I objected. "What is left, if you take away the information?" she asked. I didn't need much time to think about that. Stimulation. Openness. Comfort. Generosity. Accessibility. Pleasure. Support. I showed her the photo in the leaflet. "Information equals suspension," she muttered. I tried to talk her into the cross-disciplinary approach. Life without boundaries. "Let's not pretend that art can have meaning outside the art context," she said. My friend can be very cruel. "Is this your answer?"

I write about contemporary art. I sit in a comfortable and well-designed chair. I love design furniture. Design is fun. I want my life to be like that. My favorite contemporary art is very much like design furniture: smooth and luxurious, softcore and soothing, clever but not snobbish, eloquent but not loud. I love art, if it's a comfortable and well-designed chair.

CAMIEL VAN WINKEL is an art critic who lives in Rotterdam.

JORGE PARDO, READING ROOM, 1996, 1 table, 30 lamps, 16 chairs, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / LESESAAL, 1 Tisch, 30 Lampen, 16 Stühle.

Jorge Pardo

NEBEN DEM TISCH

CAMIEL VAN WINKEL

Dies ist das Museum der Stadt, in der ich lebe. Früher waren da Dinge ausgestellt, die man Kunstwerke nannte. Jetzt werden Objekte gezeigt, die «Information vermitteln». Die sogenannten Kunstwerke wurden von Leuten gemacht, die man Künstler nannte. Die Objekte, die Information vermitteln, werden von derselben Art Leute gemacht, aber sie nennen die Dinge, die sie machen, nicht mehr Kunstwerke. Obwohl sie sich nach wie vor Künstler nennen, sagen sie mit einem Lächeln: «Es ist mir egal, ob Sie das Kunst nennen.» Das ist der Lesetisch des Museums der Stadt, in der ich lebe. Man kann sich auf einen der Hocker setzen und die Bücher und Kataloge lesen, die auf dem Tisch aufliegen. Diese Bücher und Kataloge geben Auskunft über die Ausstellungen und Sammlungen des Museums. Eines der Bücher ist anders. Es sieht mehr wie ein Aktenordner aus. Auf dem Deckel des Ordners steht der Name des Künstlers, der den Lesetisch und die Hocker gemacht hat. Im Ordner findet man verschiedene Besprechungen und Artikel über sein Werk. Ein Artikel trägt den Titel «Leben ohne Schranken».

Vom gleichen Künstler wie Tisch und Hocker sind auch die Lampen, die von der Decke hängen. Die Lampen hängen in der richtigen Höhe über dem Tisch, aber nicht direkt über dem Tisch. Eigentlich hängen sie neben dem Tisch. Laut dem Informationsblatt des Museums liess der Künstler die Lampen in einem mexikanischen Glasatelier herstellen. Ich glaube, ich weiss, warum sie das erwähnen. Da es Handarbeit ist, sieht jeder Glaszylinder ein bisschen anders aus – Farbe und Grösse sind anders. Jede Lampe hängt an einem separaten Kabel. Alle zusammen bilden einen Kreis, etwa gleich gross wie der Tisch. Die Lampen sind schön. Der Tisch und die Hocker sind schön. Ich meine das ernst. Es ist sehr angenehm, sich an den Tisch zu setzen und etwas Zeit damit zuzubringen, sich an den Farben der Lampen und ihrer ungewöhnlichen Verteilung im Raum zu erfreuen. Man muss nicht lesen, wenn man nicht will. Man kann auch einen Freund oder eine Freundin treffen, die anderen Besucher beobachten oder einfach die Schuhe ausziehen und ein bisschen entspannen.

Auf dem Informationsblatt des Museums im Ordner des Künstlers ist zur Illustration auch ein Photo des Lesetisches mit den Hockern und Lampen. Bevor sie das Photo machten, wurden alle Bücher vom Tisch ent-

---

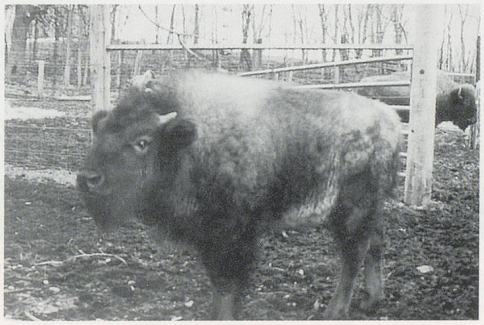
CAMIEL VAN WINKEL ist Kunstkritiker und lebt in Rotterdam.

fernt. Ich glaube, ich weiss, warum das gemacht wurde. Nicht nur der Ordner, sondern auch alle Bücher auf dem Lesetisch sind mit Draht am Tisch befestigt. Es ist nicht möglich, den Ordner oder eines der Bücher zu nehmen und es woanders zu lesen. Es ist nicht möglich, etwas vom Tisch zu nehmen und sich, zum Beispiel, unter die Lampen zu setzen. Wer sich mit «Leben ohne Schranken» befassen will, bleibt für eine Weile an den Tisch gebunden.

Ich habe eine Freundin, die war früher Kunstkritikerin. Jetzt sieht sie sich nach einer andern Arbeit um. Sie klagt über das Ende der Kunstkritik. Wir sassen oft an diesem Tisch und sprachen über allerlei. Kunst war eines der Dinge, über die wir sprachen. Sie redete davon, dass das zwanzigste Jahrhundert in derselben Stimmung ende, in der es begonnen habe. Ich glaube, sie erwähnte die Bewegung der Handwerker-Künstler oder etwas in dieser Richtung. Ich bin froh, dass meine Freundin sich eine andere Arbeit sucht. Mit ihr über Kunst zu sprechen wurde immer schwieriger. Sie beklagte sich über das vorherrschende Interesse an Objekten, die «Informationen vermitteln». Sie war der Meinung, solche Objekte seien anregend und verwendbar für alles Mögliche, nur nicht für die Kritik. Kritik ist keine Verwendungsform, wandte ich ein. «Was bleibt denn davon übrig, wenn man von der Information absieht?», fragte sie. Darüber brauchte ich nicht lange nachzudenken: Anregung, Offenheit, Trost, Grosszügigkeit, Zugänglichkeit, Freude, Unterstützung. Ich zeigte ihr das Photo auf dem Informationsblatt. «Information gleich Spannung», murmelte sie. Ich versuchte sie zu einer interdisziplinären Betrachtungsweise zu überreden. Leben ohne Schranken. «Tun wir doch nicht so, als ob Kunst ausserhalb des Kunstkontextes irgendeine Bedeutung hätte», sagte sie. Meine Freundin kann sehr grausam sein. «Ist das deine Antwort?»

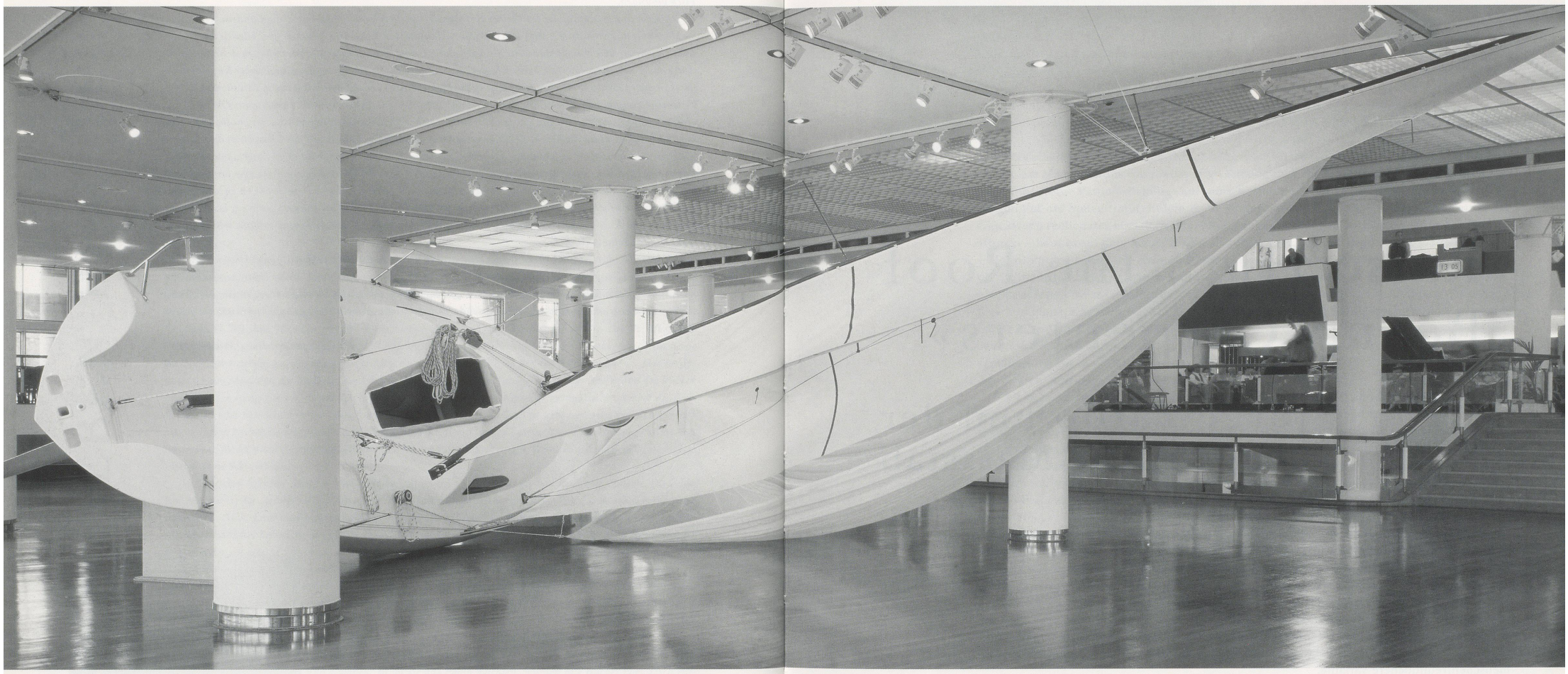
Ich schreibe über zeitgenössische Kunst. Ich sitze in einem bequemen Stuhl mit gutem Design. Ich liebe Designermöbel. Design macht Spass. Ich möchte, dass mein Leben so ausschaut. Meine liebste zeitgenössische Kunst hat viel Ähnlichkeit mit Designermöbeln: glatt und edel, weich und beruhigend, raffiniert, aber nicht snobistisch, ausdrucksstark, aber nicht schreiend. Ich liebe die Kunst, wenn sie ein bequemer Stuhl mit gutem Design ist.

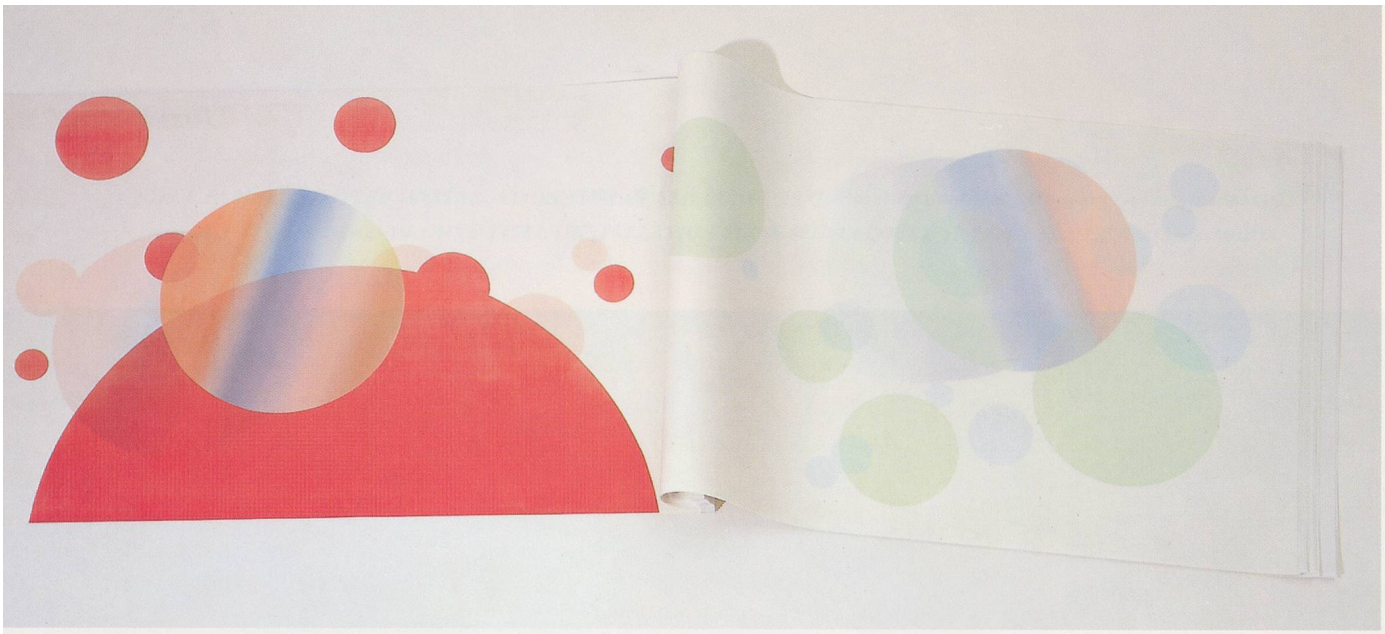
(Übersetzung: Wilma Parker)



BLACK BUFFALO, February 1995 / SCHWARZER BÜFFEL.
(PHOTO: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)

JORGE PARDO, UNTITLED (INSTALLATION VIEW OF SAILBOAT), 1997, Royal Festival Hall, Hayward Gallery, London, 1999, 38 x 27½ x 6" (detail) / OHNE TITEL (INSTALLATION EINES SEGELBOOTS), 11,58 x 8,38 x 1,83 m (Ausschnitt).





«Raise High the Roof Beam, Carpenters»

Jorge Pardo und der menschliche Massstab

FRANK FRANGENBERG

Gulliver kam als Misanthrop aus Liliput und Brobdingnag zurück. In Liliput erschien ihm vieles zu klein, in Brobdingnag einiges zu gross – nur eine Frage des menschlichen Massstabs und der damit verbundenen Erwartungen. Immer wenn unsere Erwartungen uns trügen, wissen wir um die Grenzen des menschlichen Masses. Und da die Grenzen des menschlichen Massstabs sich in den Grenzen der menschlichen Wahrnehmung bewegen, wird ein jeder von uns bereits irgendwann einmal an deren Kontingenz und mangelnder Transzendenz gelitten haben. Es ist eine Frage der Liebe: seinem eigenen Mass allein zu vertrauen und zum Menschenfeind zu werden oder das menschliche Mass als Veränderliches zu begreifen – die menschenfreundlichere Variante.

FRANK FRANGENBERG ist Kunstkritiker und lebt in Köln.

JORGE PARDO, UNTITLED, 1998, silkscreen on Dacron Polyester, 25⅝ x 39⅜ x 1 15/16", exhibition "Baby Blue," Galerie Gisela Capitain, Cologne / Siebdruck auf Dacron-Polyester, 65 x 100 x 5 cm.

Das Leben bereitet einem solche Probleme, als Kinder werden wir vorbereitet: in Kinderbüchern – wie die Karriere von Swifts *Gullivers Reisen* von der Sozialsatire zum Kinderbuch zeigt – oder im Trickfilm. Dort wird der menschliche Massstab geprügelt, überfahren, aus grösster Höhe heruntergeworfen, in jede Richtung gedehnt, soweit bis die nackte Logik von Ursache und Wirkung jedwedes Mass ruiniert hat.

Jorge Pardo arbeitet ungleich subtiler – und da auch er sich für die Frage nach dem menschlichen Massstab interessiert, spielen in seinem Œuvre die erwähnten Aspekte von Kontingenz und mangelnder Transzendenz eine deutliche Rolle. Respekt vor diesem präzis arbeitenden Westküstenamerikaner: Ausgerechnet in seinen kleineren Arbeiten zeigt er, dass er auch die banal direkte, körperlich attackierende Geste aus dem Comic-Repertoire beherrscht. Wie in seinem «Katalog» zur Ausstellung «Baby Blue», 1998. Dieser ignoriert alle in einen Katalog gesetzten Erwartungen. Er besteht aus 16 gleich grossen (70 x 100 cm), unterschiedlich mit Kreisen in verschiedenen Farben und Formen bedruckten Siebdrucken auf Dacron-Polyester, an einer Schmalseite mit Klettband zusammengefasst. Wer schon immer das Missverhältnis von textlastigem Katalog und bildprächtiger Ausstellung beklagte, kommt bei Jorge Pardos «Katalog» auf seine Kosten – kein Text, nur Bild. Wie Pardo Erwartungen auf die Spitze treibt, indem er sie prompt übererfüllt, karikiert nebenbei auch das Glücksversprechen der künstlerischen Moderne. Im Fall dieses Katalogs sogar im Comic-Stil: «Rums» – haut es auf dein Knie. Der Katalog ist schwer und unhandlich. Die Geste ist brutal.

Jorge Pardos Arbeit am menschlichen Massstab beginnt mit der Einführung einer subtilen Unterscheidung: Er präsentiert uns einen «Katalog» und zeigt dann in welch absurder, hier handfester Weise eine solch alltägliche Benennung gedehnt werden kann. Die als «Katalog» bezeichnete Arbeit erscheint lediglich in einer anderen Konfiguration als die Artefakte in der Ausstellung. Dies ist der Katalog – dann muss das die Ausstellung sein, in der die einzelnen Elemente zu grösseren Feldern aneinander gefügt sind wie in der letztjährigen Präsentation bei Gisela Capitain in Köln. Sie könnten aber auch die Plätze tauschen – wenn ich das Gewicht aushielte...

Weil es Spass macht, ein zweites Beispiel: 1994 stellt Jorge Pardo bei Friedrich Petzel in New York TEN PEOPLE, TEN BOOKS aus. Das in zehn Exemplaren aufgelegte Buch beinhaltete die – von Pardo zusammen mit einem Architekten entworfenen – aufklappbaren Pläne für den Bau eines Bungalows. Und sicher hätte man mit den Plänen einen Bungalow bauen können (Jorge Pardo hat es getan). Auch wenn die Baupläne an architektonischer Exaktheit vielleicht zu wünschen übrig liessen, TEN PEOPLE, TEN BOOKS machte auf jeden Fall mindestens ein eindeutiges Angebot und eigentlich mehrere gleichzeitig. Das hartnäckig als «Buch» titulierte Objekt bezeichnete Jorge Pardo als Skulptur, die beigelegten halbrunden Schablonen konnten als Sockel dienen. Es gäbe viele Aspekte in dieser Arbeit von Pardo zu beachten, so ist zum Beispiel die Logik des menschlichen Massstabs in TEN PEOPLE, TEN BOOKS eine der extremen Dehnung: vom Buch zur Skulptur zum Haus und wieder zurück. Zurück zum «Katalog».

Ebenso wie das Buch ist auch der «Katalog» handwerklich perfekt, ein ästhetisch gelungenes Produkt. Aus diesem Grund erscheinen einem Jorge Pardos Objekte oft als zu freundlich – aber daran erkannte schon Dante im siebten Höllenkreis seiner *Göttlichen Komödie*, dass dieser Geist etwas im Schilde führt.

"Raise High the Roof Beam, Carpenters"

Jorge Pardo and the Human Scale

FRANK FRANGENBERG

Gulliver came back from Lilliput and Brobdingnag a misanthrope. In Lilliput almost everything seemed too small, in Brobdingnag too big—it was a mere question of human scale and the expectations associated with it. Whenever we are deceived by expectation, we run up against the limitations of human scale. And since the limitations of human scale are subsumed under the limitations of human perception, we will have suffered the consequences, at one time or another, of the former's contingency and lack of transparency. It's a matter of love: to trust only one's own sense of scale and be a misanthrope or to opt for the friendlier alternative of treating our sense of scale as a flexible factor.

Life confronts us with such problems; in childhood we are prepared for them, for instance, in books—as demonstrated by the career of Swift's *Gulliver's Travels* from social satire to children's book—or in animated cartoons. There, human scale is battered, run over, dropped from dizzying heights, and stretched every way, to such extremes that the naked logic of cause and effect has destroyed the last vestiges of scale.

Jorge Pardo takes an infinitely more subtle approach and, since he too addresses the issue of human scale, the above-mentioned aspects of contingency and lack of transparency play a conspicuous role in his work. This admirably precise artist has mastered the banal and unfiltered, physically head-on gesture, especially in his smaller works. Take his "catalog" for the exhibition "Baby Blue" of 1998. The "catalog" ignores the expectations it generates by designating itself as such. It consists of circles in different colors and other shapes silkscreened onto Dacron Polyester. There are sixteen works all measuring 70 x 100 cm, the narrow side bound with Velcro. Anyone who bemoans the imbalance between catalogs full of loquacious words and exhibitions full of magnificent pictures will get complete satisfaction from Jorge Pardo's "catalog." No text—only pictures. Besides, the manner in which Pardo flaunts expectation by promptly satisfying it to excess also caricatures artistic modernism's promise of happiness. In true comics fashion, the bulky and unmanageable "catalog" goes THUD as it lands on your knee.

Jorge Pardo's studies of human scale begin by introducing a subtle distinction. To begin with: the "catalog," demonstration par excellence of how an ordinary designation can be stretched to absurd and, in this case, sturdy extremes. The item that he calls a "catalog" is merely a reconfigured version of the artifacts on display. This is the catalog—then that

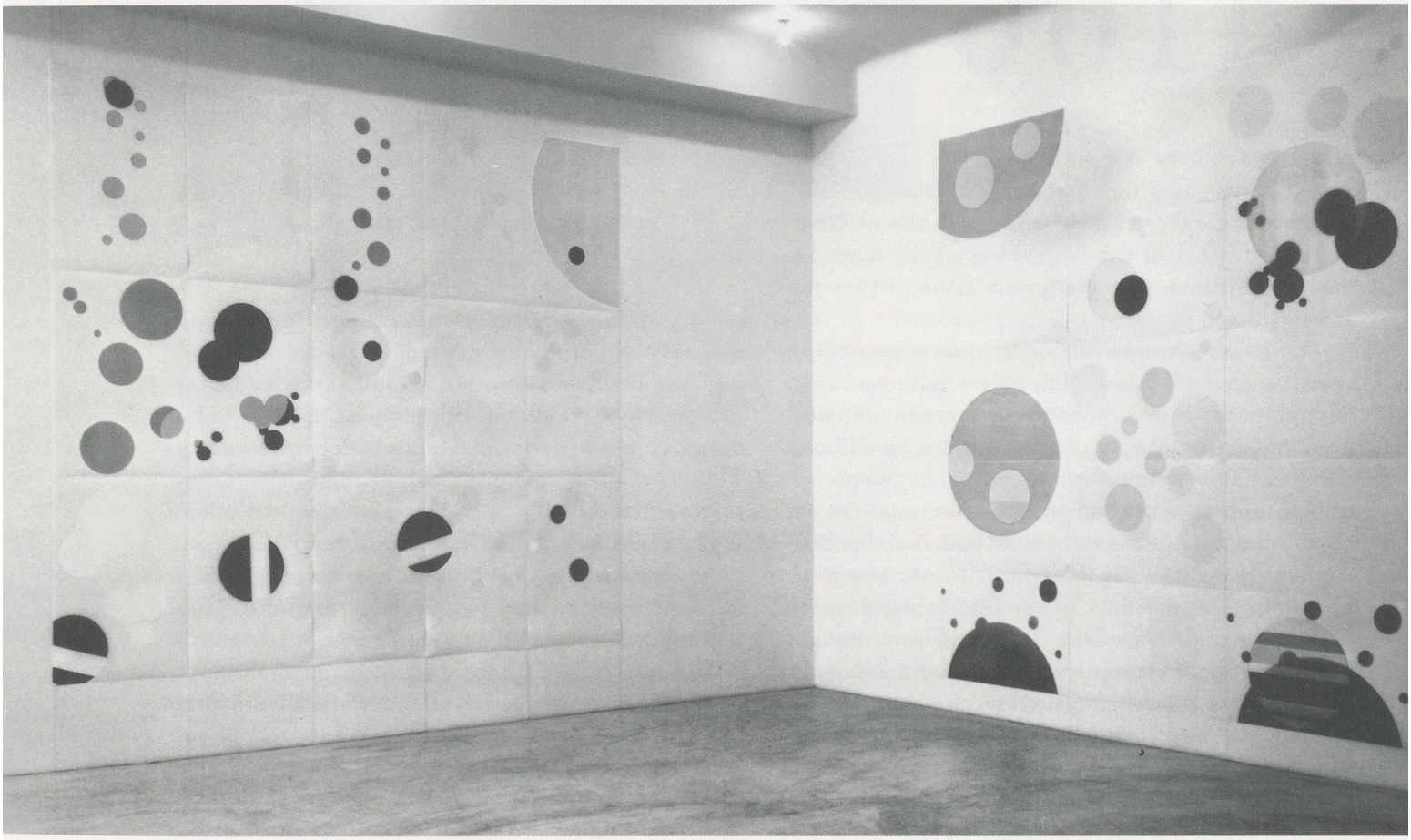
FRANK FRANGENBERG is an art critic who lives in Cologne.

must be the exhibition, where separate elements are combined into larger fields as in last year's presentation at the Gisela Capitain Gallery in Cologne. But then there's no reason why they couldn't change places—if I could bear the weight…

Since it's fun, let's take another example. In 1994 Jorge Pardo showed TEN PEOPLE, TEN BOOKS at Friedrich Petzel in New York. This edition of ten books contained the fold-out plans for erecting a bungalow designed by Pardo in collaboration with an architect. And the plans worked. Jorge built one such bungalow himself. Although there may have been room for improvement in terms of architectural exactitude, the offer (in fact several offers) made by TEN PEOPLE, TEN BOOKS was crystal clear. To Jorge Pardo, the object he stubbornly calls a "book" is a sculpture; the semicircular templates inserted in it can be used as stands. There is much that merits attention in this work, for instance, the logic behind its treatment of human scale, which is that of extreme extension: from book to sculpture to house and back again. Back to the "catalog."

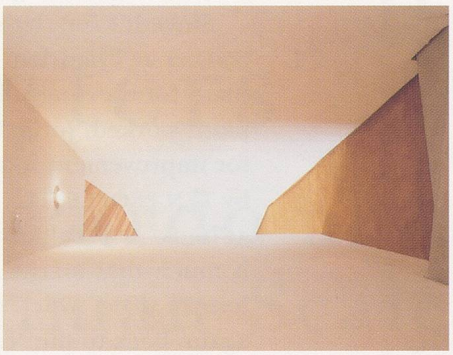
Both book and "catalog" are handcrafted to perfection; they are aesthetically successful. For this reason, Jorge Pardo's products often seem too friendly—which is also why Dante, in the seventh circle of hell in the *Divine Comedy*, already realized that this spirit has sub-rosa intentions.

(Translation: Catherine Schelbert)



JORGE PARDO, 2 untitled silkscreens on Dacron Polyester, installation view at the exhibition "Baby Blue," Galerie Gisela Capitain, Cologne, 1998 / 2 Siebdrucke ohne Titel, auf Dacron-Polyester. (PHOTO: ALBRECHT FUCHS, COLOGNE)

KATE BUSH



4166 Sea View Lane

Jorge Pardo's 4166 SEA VIEW LANE is a 3,000-square foot-sculpture built on a steep plot of land overlooking the Pacific Ocean in Los Angeles' Mount Washington district. It is simultaneously a fully functioning two-bedroom, three-bathroom house, where the artist lives and works.

The house is a construction in many senses of the word, an exercise in building a new space for art in the midst of things. It addresses certain practical problems—how to site a courtyard home on a sloped allotment, for example—while provoking a sequence of questions about the identity and value of the art object, and the roles of viewer and context in mediating and defining artistic experience. At Sea View Lane, the construction of an architectural space becomes metaphoric of the construction of thought itself, of thought about objects, of thought about art. In Pardo's own speculations about the thing he has created, the house metamorphoses into the active subject of his sentences—"It proclaims its vulnerability..., it poses problems..., it manifests decision making"—rather than conforming to the bounded object of artistic or architectural enquiry, experienced by a detached viewing subject. He finds himself "inside a work that is happening," a machine not simply for living, but for thinking. The house's conceptual identity is eccentric and insecure, its artistic shape as contingent and changeable as its carpets and decor. The indeterminacy of those contours were most intensified while on view to the public as part of LA MoCA's "Focus" series last autumn, when its glass and redwood pavilion rooms were temporarily illuminated by thirty-nine of Pardo's gorgeous pendant lamps. Was it then a public sculpture, a piece of architecture, a DIY house, a case study, a satellite exhibition space, a museum commission, or Jorge Pardo's

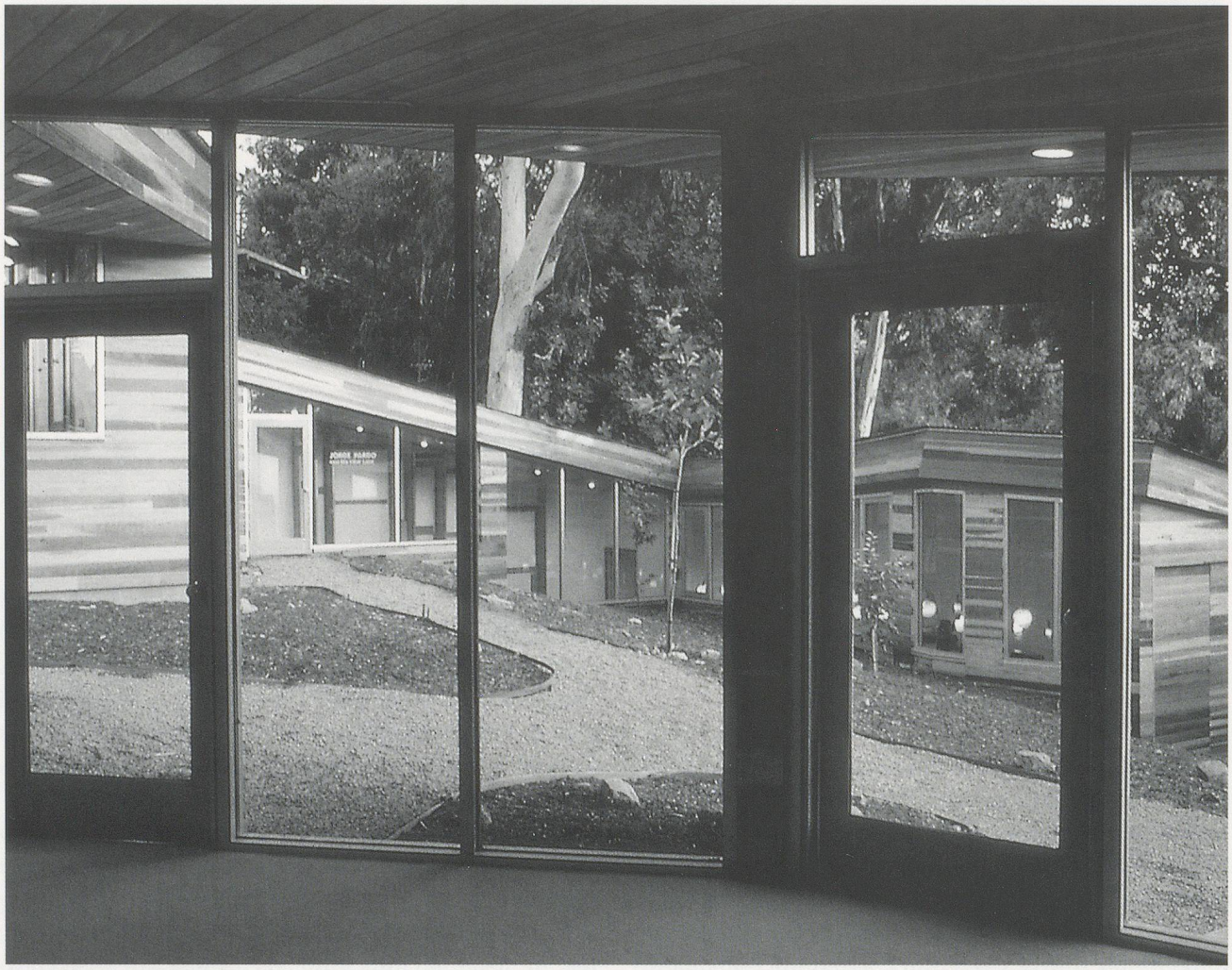
KATE BUSH is Senior Programmer at The Photographers' Gallery in London and a freelance writer.

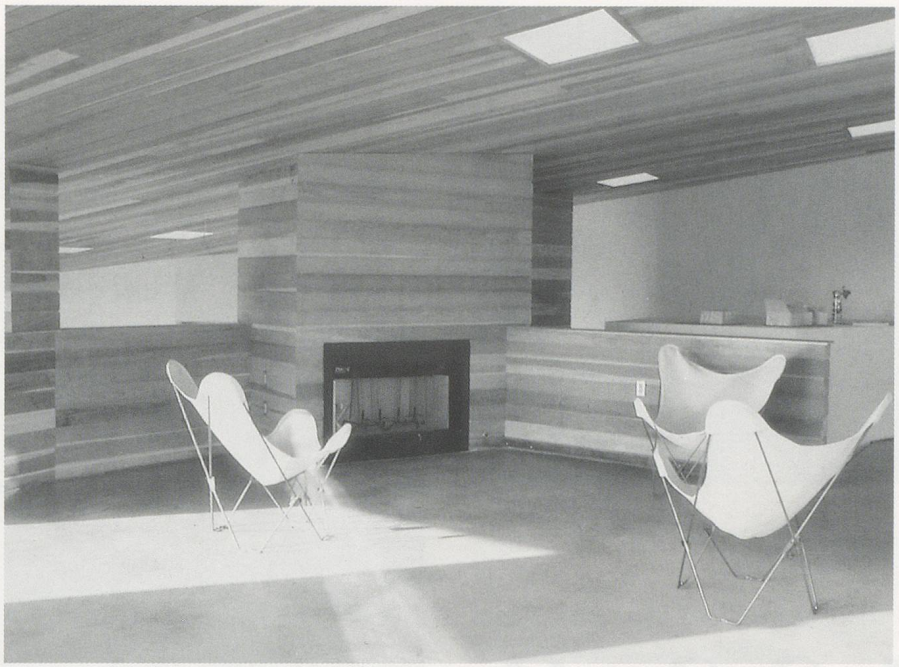
JORGE PARDO, 4166 SEA VIEW LANE,
11 October – 15 November 1998,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
(PHOTOS: ALEX SLADE/MOCA, L.A.)

home? And what, at the conclusion of the "exhibition," has it become?

Part of the indeterminacy and complexity of the house's identity rests in the fact that Pardo is clearly not a professional architect, and it is this skewed provenance, the despecialized nature of its authorship, which diffuses the work as architecture, and brings different perceptions into play. It has the effect of liberating the house from normative architectural discourse, allowing it to evade evaluation in terms of efficient functionalism, or technological innovation, or social utopianism or any of modernism's other concerns. The house is cunningly indefensible as architecture, and yet, with its overt display of functionality, neither is it simply apprehensible as art. Unlike Donald Judd's Marfa, which stages its artistic self-sufficiency in splendidly austere isolation, in effect replicating the hieratic space of the museum around itself, Pardo's house stands in, not apart from, the world. The extent to which it disappears into the world, or radiates out of it, is precisely the shifting space in which its "art" occurs. It's for that reason that the house makes reference so explicitly to local architectural vernacular, in order to build relationships with other, comparable things—to camouflage itself, and to insinuate itself within a real and vivid context.

The rich histories of southern California's modernist domestic architecture reverberate throughout Jorge's house. Its blind outer facade, for example, recalls the fortress-like walls of the 1922 Schindler-Chace house, while its slightly cubist interior volumes, flat roof, polished concrete floors, and floor-to-ceiling glazed courtyard walls, also nod in Rudolph Schind-


JORGE PARDO



JORGE PARDO, 4166 SEA VIEW LANE,
11 October – 15 November 1998,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
(PHOTOS: ALEX SLADE/MOCA, L.A.)

ler's direction. The industrial imagery of the International Style, softened and tempered in Richard Neutra's and Frank Lloyd Wright's local essays in Californian redwood, concrete and glass—(in turn acknowledging the woodsy tradition of turn-of-the-century Bay Area housebuilding)—provide the material reference points for Sea View Lane's comfortable, even pretty, modernity. The house's sensitive integration into the site, hugging rather than digging itself down into the undulating slope is Wrightian in feel. So too is the drama of moving up and down as you move from the low-lying studio up a corridor of steps which doubles as a library to reach the living space, then down again to the kitchen with its archetypal conversation pit, and finally through into the master bedroom, luxurious with its two-tone velvet carpet.

Local architectural precedent also mediates the questions that the house raises about the relationship between privacy and publicity, which in turn open onto questions about art's value in the world. The famed Case Study houses, championed by *Arts and Architecture* editor John Entenza in the post-war period, made public the most private of architectural genres—the domestic dwelling—turning each specially commissioned house into a temporary exhibit for public audiences. While aspiring to the prototypical, the inexpensive, the functional, and the ubiquitous, these houses have settled with the dust of history into costly and covetable works of art. Pardo's house conversely starts life as a work of art, promoted in a blaze of publicity by the museum apparatus, thereafter to slip back into its quiet suburban milieu, one private house amongst many, while behind its redwood facade, the necessities of art and the necessities of the everyday are held in perpetual, delicate tension.

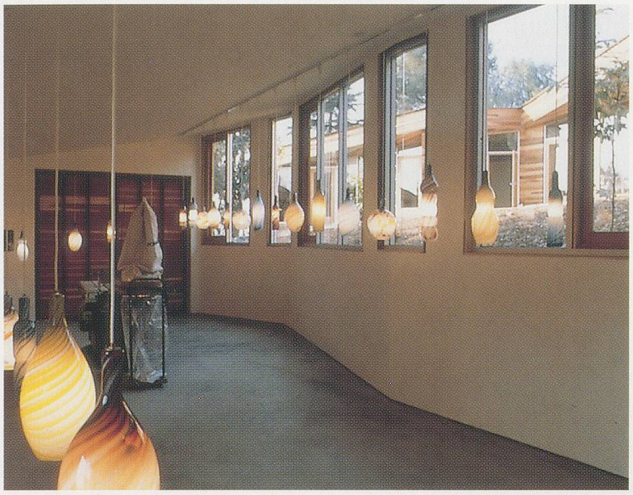
KATE BUSH

4166 Sea View Lane

Jorge Pardos Haus SEA VIEW LANE 4166 im Mount-Washington-Bezirk von Los Angeles ist eine 270 Quadratmeter grosse Skulptur auf einem steilen Grundstück mit Blick auf den Pazifik. Zugleich erfüllt es seinen Zweck als Wohnhaus mit zwei Schlaf- und drei Badezimmern, in dem der Künstler lebt und arbeitet.

Das Haus ist eine Konstruktion in mehrfacher Hinsicht, eine Übungslektion für das Schaffen eines neuen Raumes für Kunst im Zentrum der Dinge. Sie befasst sich mit gewissen praktischen Problemen – etwa wie sich auf einem steilen Grundstück ein Haus mit Innenhof bauen lässt – und wirft dabei zugleich eine Reihe von Fragen auf über Identität und Wert von Kunstobjekten sowie über die Rolle von Betrachter und Kontext bei der Vermittlung und Definition des Erfahrens von Kunst. An der Sea View Lane wird das architektonische Gebäude zur Metapher für die Struktur des Denkens selbst, des Denkens über Gegenstände und des Denkens über Kunst. In Pardos eigenen Überlegungen darüber, was er hier schuf, wird das Haus zum aktiven Subjekt seiner Sätze: «Es schreit seine Verletzlichkeit hinaus…, es wirft Fragen auf…, es ist Ausdruck von Entscheidungen», und es begnügt sich nicht damit, ein begrenzter Gegenstand künstlerischer oder architektonischer Untersuchung durch einen neutralen Beobachter zu sein. Pardo findet sich «in einem Werk, das sich ereignet» wieder, etwas, was nicht nur als Wohn-, sondern auch als Denkmaschine funktioniert. Die konzeptuelle Identität des Hauses ist exzentrisch und ungesichert, seine künstlerische Form so zufällig und veränderbar wie seine Teppiche und Inneneinrichtung. Diese Undeterminiertheit trat besonders deutlich zutage, als das Haus im letzten Herbst im Rahmen der Focus-Reihe des MOCA, Los Angeles,

KATE BUSH ist leitende Programmgestalterin in der Photographers' Gallery, London, sowie freie Publizistin.



JORGE PARDO, 4166 SEA VIEW LANE,
11 October – 15 November 1998,
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
(PHOTOS: ALEX SLADE/MOCA, L.A.)

dem Publikum offen stand und seine Glas- und Rotholz-Räume vorübergehend im Licht von 39 wunderbaren Hängelampen des Künstlers erstrahlten. War es nun eine Skulptur im öffentlichen Raum, ein Stück Architektur, ein Do-it-yourself-Haus, eine Musterwohnung, ein Satellitenraum des Museums, ein Museumsauftrag oder Jorge Pardos Privatwohnung? Und was ist aus ihm nach dem Ende der Ausstellung geworden?

Ein Teil der unbestimmten und komplexen Identität dieses Hauses ist darauf zurückzuführen, dass Pardo kein Berufsarchitekt ist; diese fehlende Eindeutigkeit der Herkunft und die unspezifische Natur seiner Urheberschaft verwischen den architektonischen Charakter des Werkes und bringen andere Wahrnehmungsweisen ins Spiel. Das Haus wird dadurch vom normativen Architektur-Diskurs befreit und entgeht damit auch der kritischen Bewertung hinsichtlich der Effizienz seiner Funktionalität oder seiner technischen Innovation, der ihm zugrunde liegenden gesellschaftlichen Vision und anderer Ideale der Moderne. Als reine Architektur fällt das Haus raffinierterweise ausser Rang und Traktanden, und trotzdem, mit seiner offen zur Schau gestellten Funktionalität kann man es auch nicht einfach als Kunst betrachten. Anders als Donald Judds Marfa, welches das Sich-selbst-Genügen der Kunst in kühn auf die Spitze getriebener Isolation inszeniert, ja den weihevollen Raum des Museums um sich selbst herum wiedererstehen lässt, steht Pardos Haus nicht ausserhalb der Welt. Genau in dem Mass, in dem es in die Welt eingeht und in ihr verschwindet oder aus ihr herausstrahlt, entsteht der veränderliche Raum, in dem sich seine «Kunst» ereignet. Deshalb nimmt das Haus auch so ausdrücklich Bezug auf lokale architektonische Gepflogenheiten und stellt Beziehungen zu vergleichbaren Dingen her – so tarnt es sich selbst und macht zugleich in einem realen und lebendigen Umfeld auf sich aufmerksam.

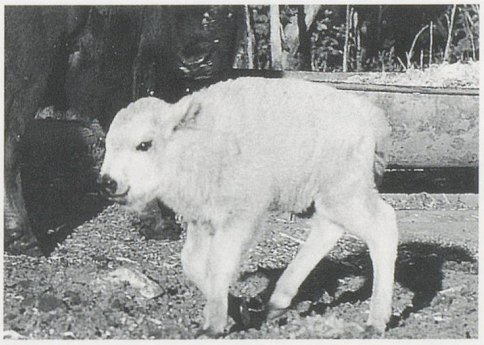
In Jorges Haus begegnen wir auf Schritt und Tritt der Geschichte der in Südkalifornien so reich vertretenen Wohnarchitektur der Moderne. Die blanke Aussenfassade, zum Beispiel, erinnert an die festungsähnlichen Wände des Schindler-Chace-Hauses von 1922, auch die kubistisch wirkenden Innenräume, das Flachdach, die polierten Asphaltböden und die Glaswände zum Hof verweisen auf Rudolph Schindler. Was das verwendete Material angeht, finden sich die Bezugspunkte für die bequeme und einladende Modernität von Sea View Lane in der industriellen Sprache des Internationalen Stils, gemildert und gezügelt durch die lokalen Bauten in kalifornischem Rotholz, Beton und Glas von Richard Neutra und Frank Lloyd Wright, die beide ihrerseits der Holzbautradition der Jahrhundertwende an der kalifornischen Küste Tribut zollten. Die sensible Integration in der Landschaft, das sich an den geschwungenen Abhang mehr Anschmiegende als in ihn Eindringende, vermittelt ein Wright'sches Gefühl. Dies tut auch das dramatische Auf und Ab, wenn man sich vom tief liegenden Studio durch einen Treppengang, der auch als Bibliothek dient, zum Wohnraum hinaufbewegt, dann wieder hinunter in die Küche mit ihrer archetypisch anmutenden *Conversation Pit* – einer in den Boden eingelassenen Gesprächsecke – und schliesslich hinüber in den gediegenen Hauptschlafraum mit seinem zweifarbig gesprenkelten Velboursteppich.

Auch die durch das Haus aufgeworfenen Fragen über das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, die in weitere Fragen über den Wert der Kunst in dieser Welt münden, werden durch die ältere lokale Architektur vermittelt. Durch die berühmten, von John Entenza, dem Redakteur von *Arts and Architecture*, unmittelbar nach dem Krieg propagierten Musterhäuser wurde die privateste Art von Architektur, das Wohnhaus, zu etwas Öffentlichem; jedes der auf Bestellung erbauten Häuser wurde vorübergehend zu einem öffentlichen Ausstellungsobjekt. Obwohl sie ursprünglich das Prototypische, Preiswerte, Funktionelle und Alltägliche anstrebten, haben sich diese Häuser durch den Staubschleier der Geschichte in kostspielige und gesuchte Kunstwerke verwandelt. Pardos Haus dagegen beginnt sein Leben als Kunstwerk, vom Museum im Scheinwerferlicht der Öffentlichkeit vorgestellt, um danach in seine ruhige Vorstadtumgebung zurückzugleiten, ein Privathaus unter vielen, während hinter seiner Rotholz-Fassade die Notwendigkeiten der Kunst und die Notwendigkeiten des Alltags in einem dauernden labilen Spannungsverhältnis stehen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

JORGE PARDO, TEN PEOPLE TEN BOOKS, 1994, cloth-cover book with velum architectural plan and 4 stands, 10½ x 7½" and variable / ZEHN LEUTE ZEHN BÜCHER, leinengebundenes Buch mit ausfaltbarem Plan auf Velum-Papier und 4 Stützen, 26,7 x 19,1 cm, variabel.

WHITE BUFFALO, born August 20,1994: Miracle—the first white buffalo in 61 years—was born at the farm of Dave, Valerie, and Corey Heider in Janesville, Wisconsin, USA. You may also visit the Heiders and their buffalos on the web: / WEISSER BÜFFEL, geb. 20. August 1994: Miracle, der erste weisse Büffel seit 61 Jahren, erblickte das Licht der Welt auf der Farm von Dave, Valerie und Corey Heider in Janesville, Wisconsin, USA. Die Heiders und ihre Büffel sind auch im Internet vertreten: «www.whitemiracle.com». (PHOTOS: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)



UNTITLED,1999
UNIQUE SCULPTURE, ARCHIVAL PAPER MOUNTED
ON CARDBOARD, COLORED PENCIL, CA. 9⅞ x 4 x 4"
EDITION OF 55, SIGNED AND NUMBERED

OHNE TITEL, 1999
SKULPTUR (UNIKAT), LICHTBESTÄNDIGES PAPIER
AUF KARTONSOCKEL, FARBSTIFT, CA. 25 x 10 x 10 CM
AUFLAGE: 55, SIGNIERT UND NUMMERIERT

(PHOTO: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)

EDITION FOR PARKETT JORGE PARDO