

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

Artikel: Ed Ruscha's illuminated manuscripts = Ed Ruschas illuminierte Manuskripte

Autor: Perrone, Jeff / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679901>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

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

Download PDF: 04.02.2026

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

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

EDWARD RUSCHA

Ed Ruscha's *Illuminated Manuscripts*

I.

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

II.

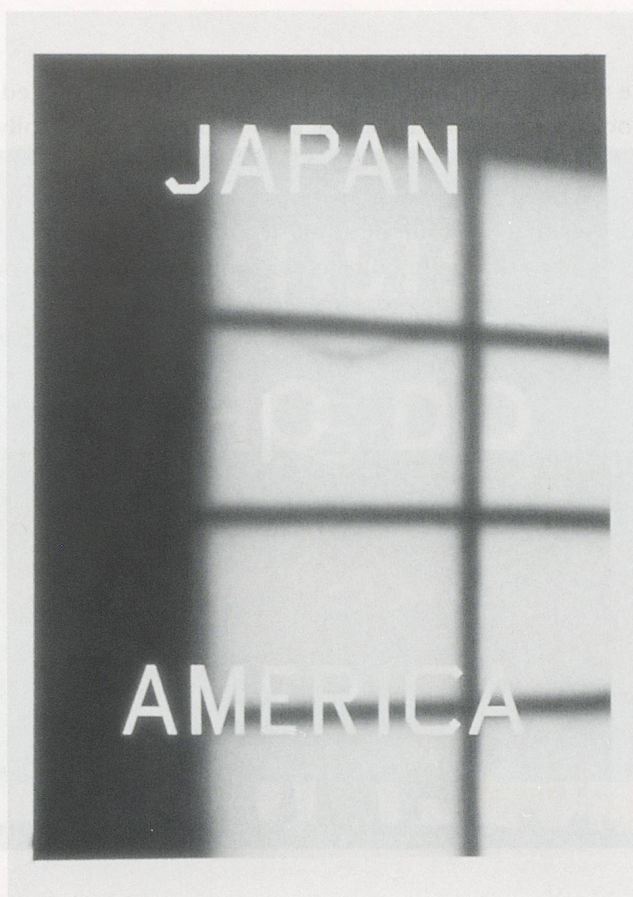
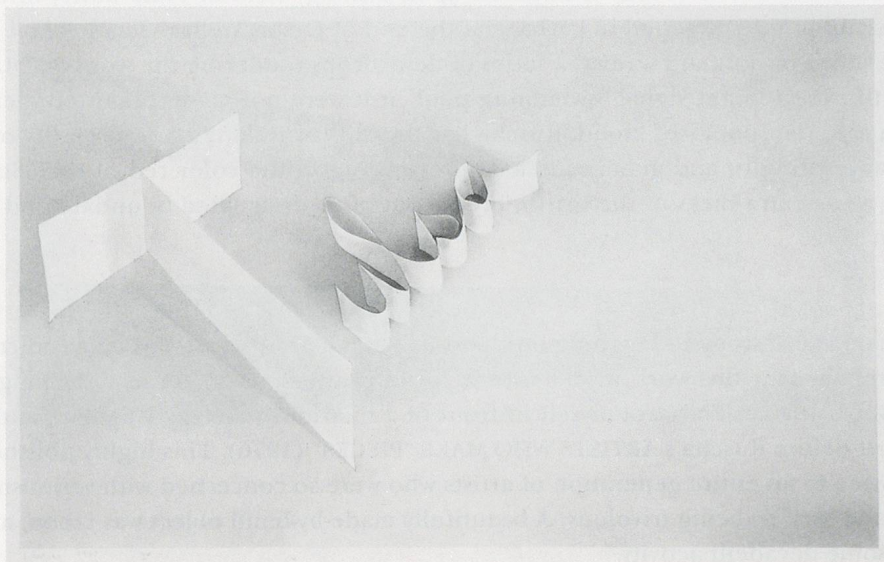
The message traces itself out like miniature skywriting, along a lazily skewed diagonal. We peer up at it, read it as it stretches out to an illusory infinity and an ephemeral ecstasy: QUICK, PASSIONATE, NOISY (1976), a sexual/semantic haiku. The words hover twice, once for each partner. Such is the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

III.

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

JEFF PERRONE is an artist living in New York City.

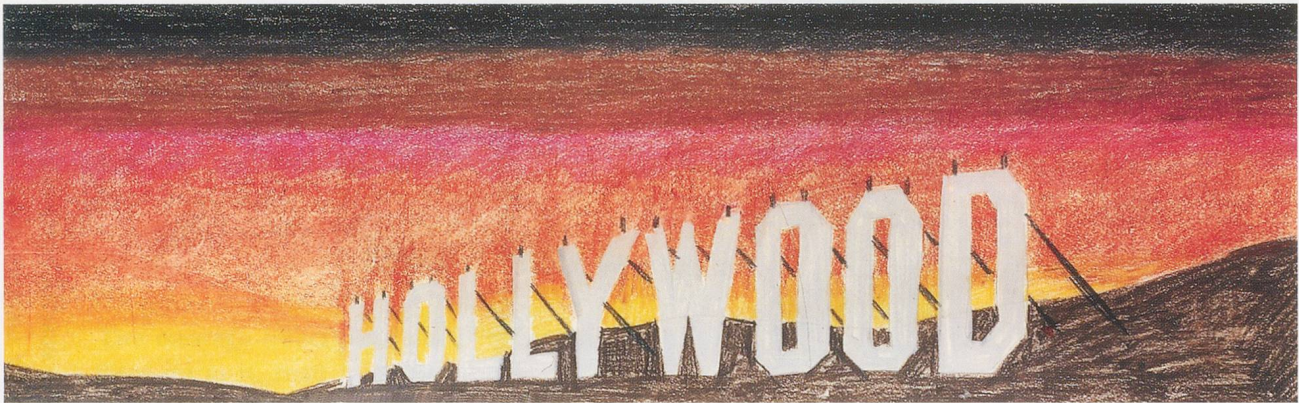
EDWARD RUSCHA, TULSA, 1967, gunpowder on paper, 14 $\frac{3}{8}$ x 22 $\frac{3}{4}$ " /
 Schiesspulver auf Papier, 36,5 x 57,8 cm.



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

IV.

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



V.

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

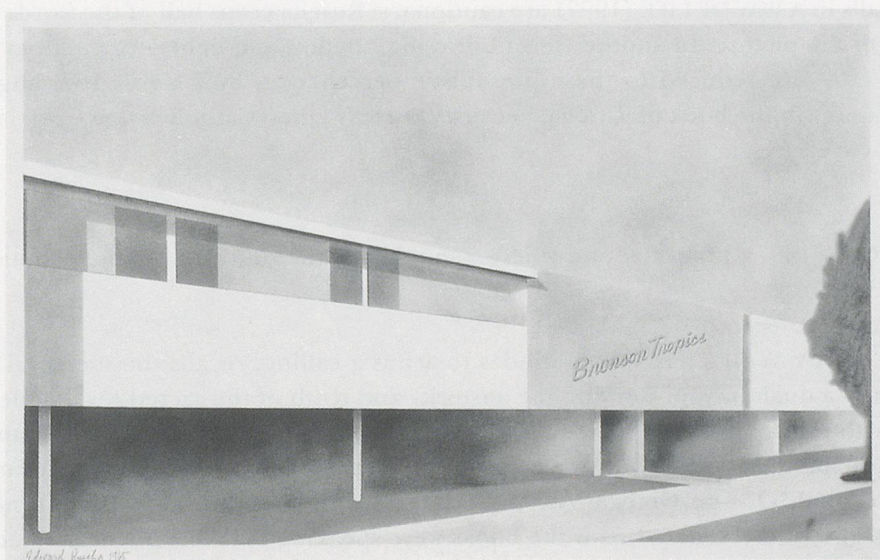
VI.

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

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

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

ARTISTS WHO DO BOOKS



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

VII.

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

VIII.

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

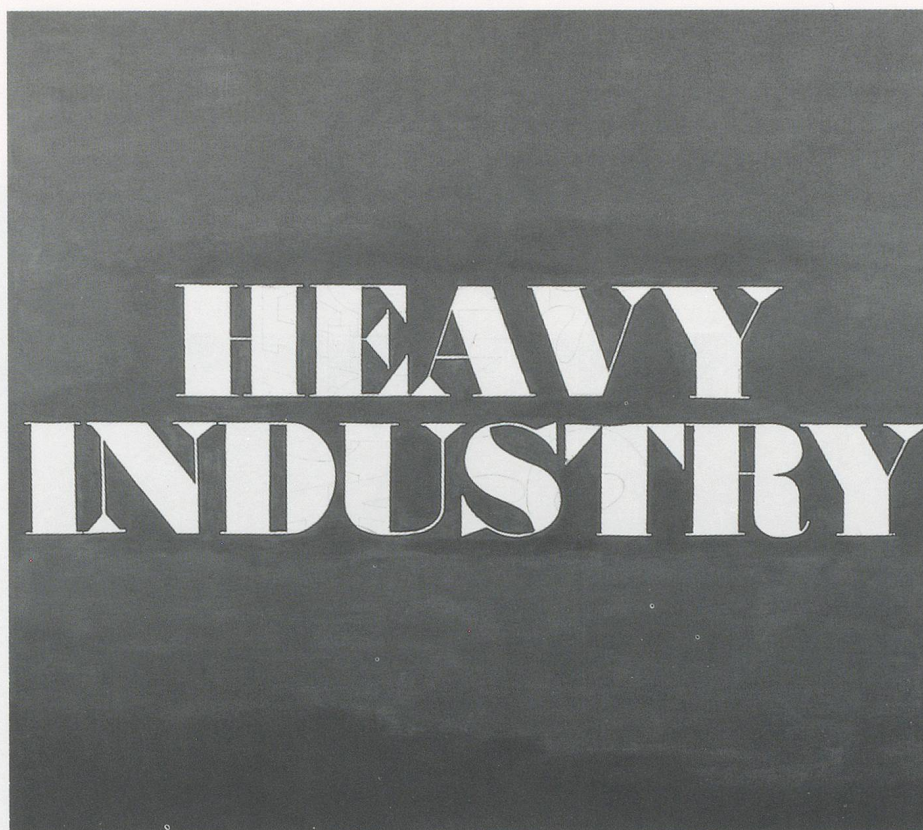
IX.

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

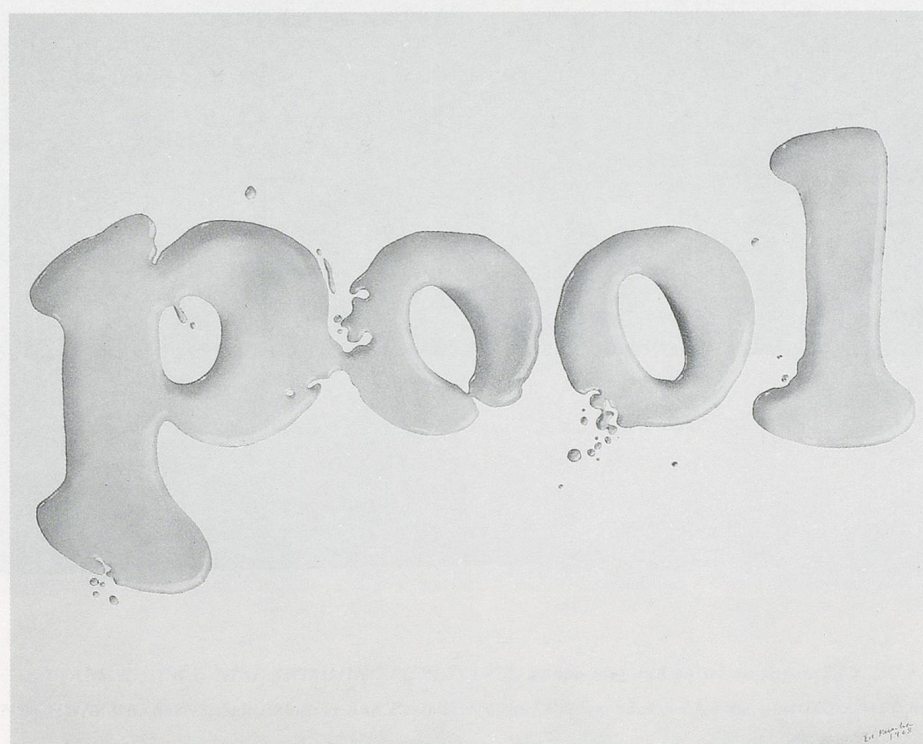
X.

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

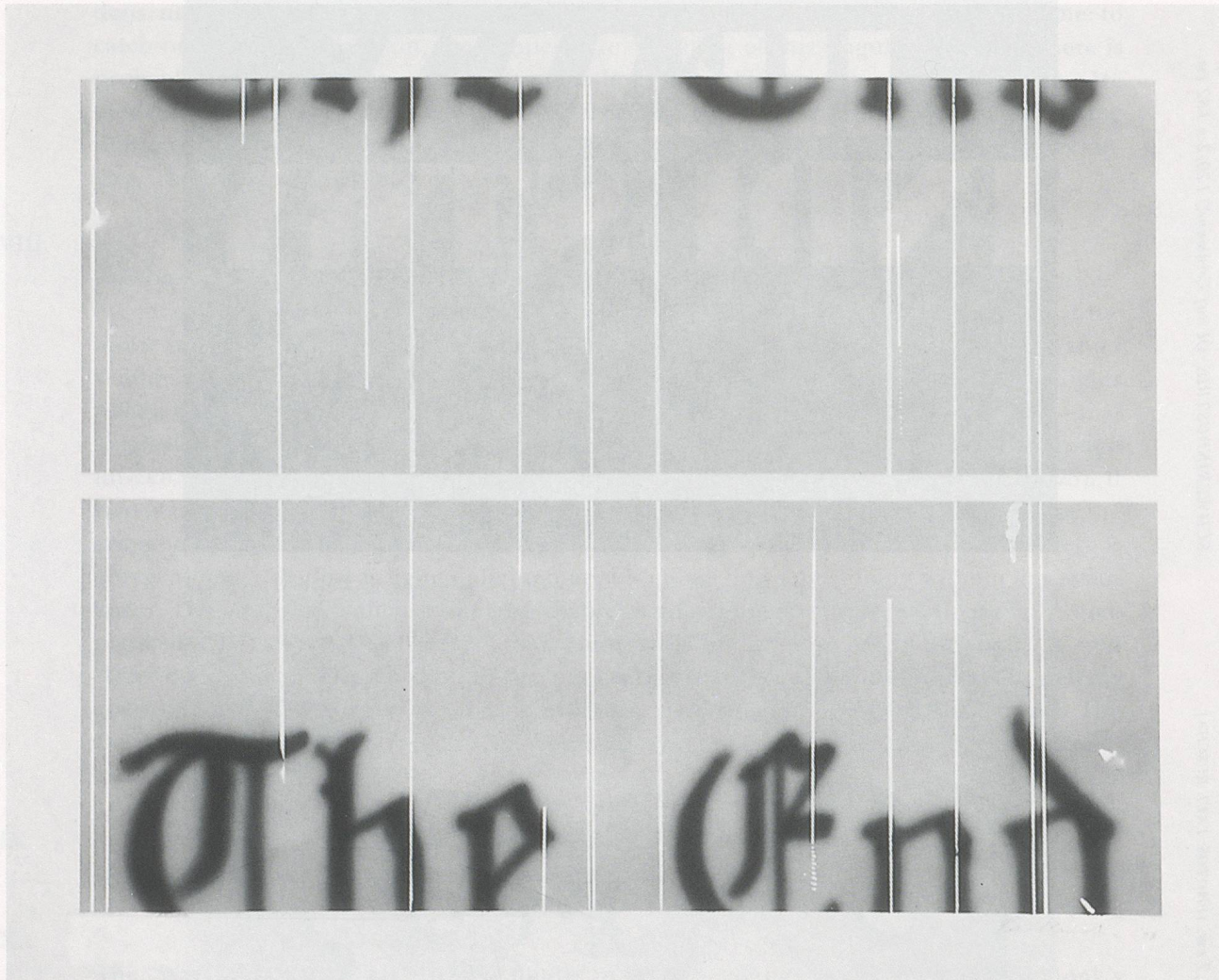
EDWARD RUSCHA, *HEAVY INDUSTRY*, 1962, oil on canvas, 67 x 71 $\frac{7}{8}$ " /
SCHWERINDUSTRIE, Öl auf Leinwand, 170,2 x 182 cm.

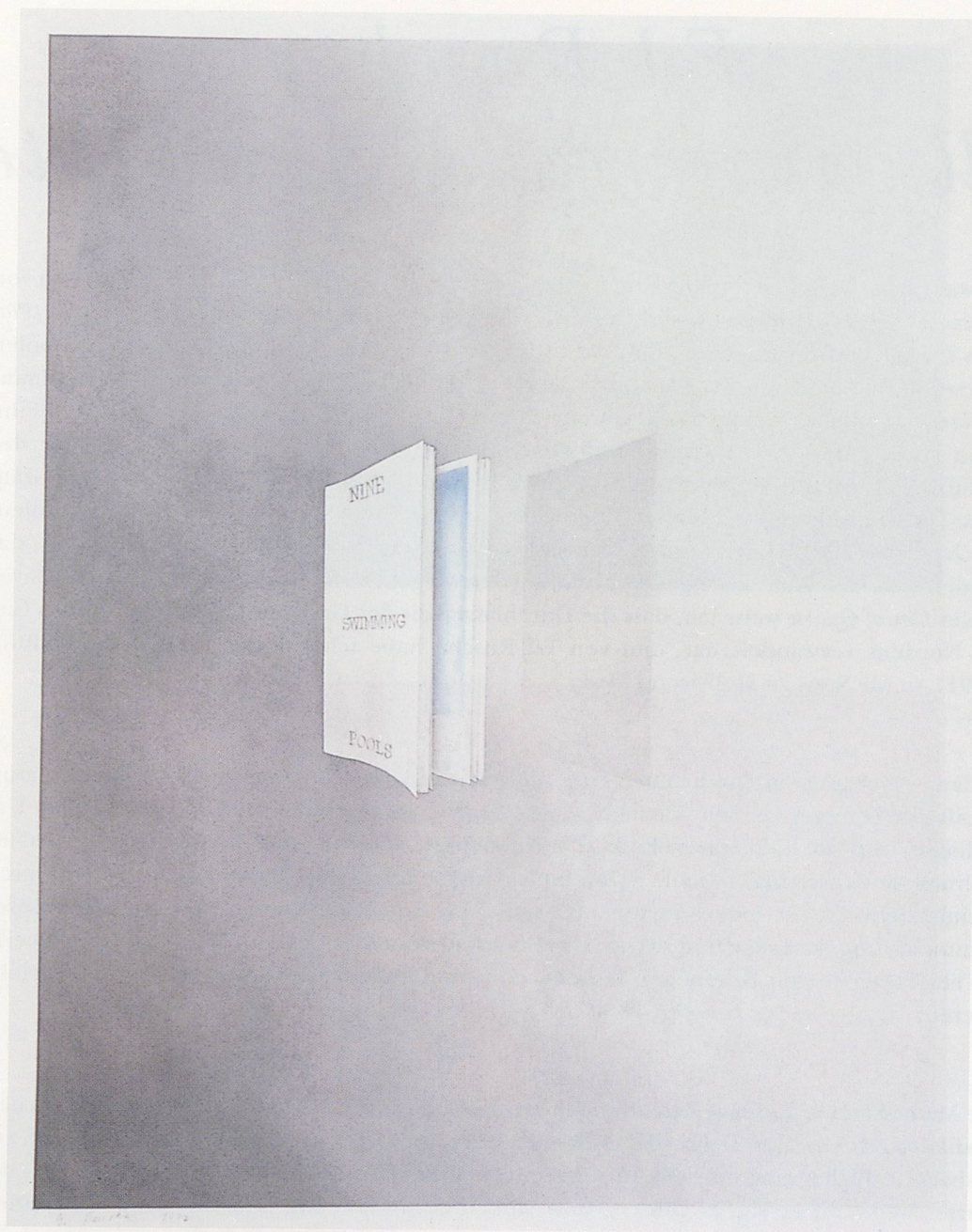


EDWARD RUSCHA, *POOL*, 1968, gunpowder on paper, 23 x 29" /
Schiesspulver auf Papier, 58,4 x 73,7 cm. (PHOTOS: PAUL RUSCHA)



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





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

Ed Ruschas illuminierte Manuskripte

I.

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

II.

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

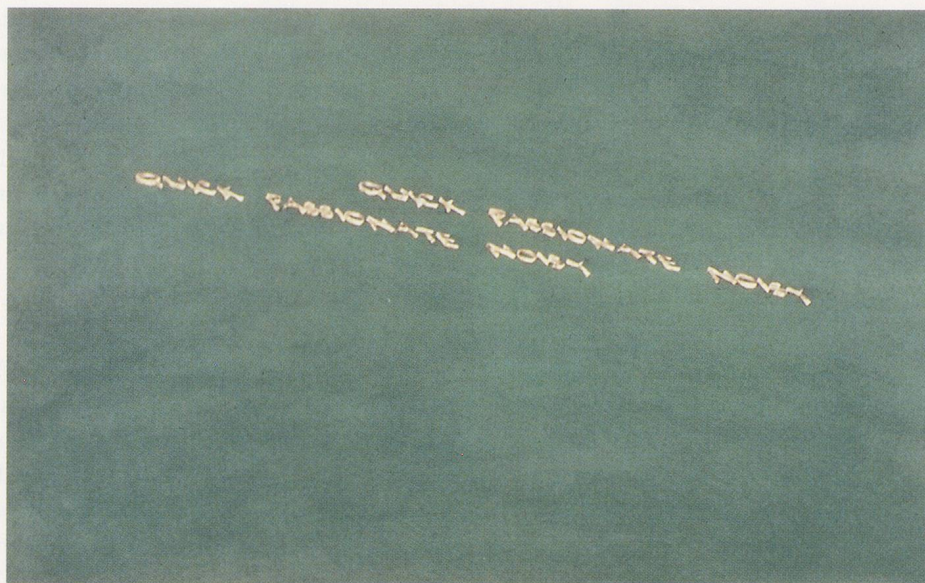
III.

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

JEFF PERRONE ist Künstler und lebt in New York.

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

Edward Ruscha



ARTISTS WHO MAKE "PIECES"

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

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

IV.

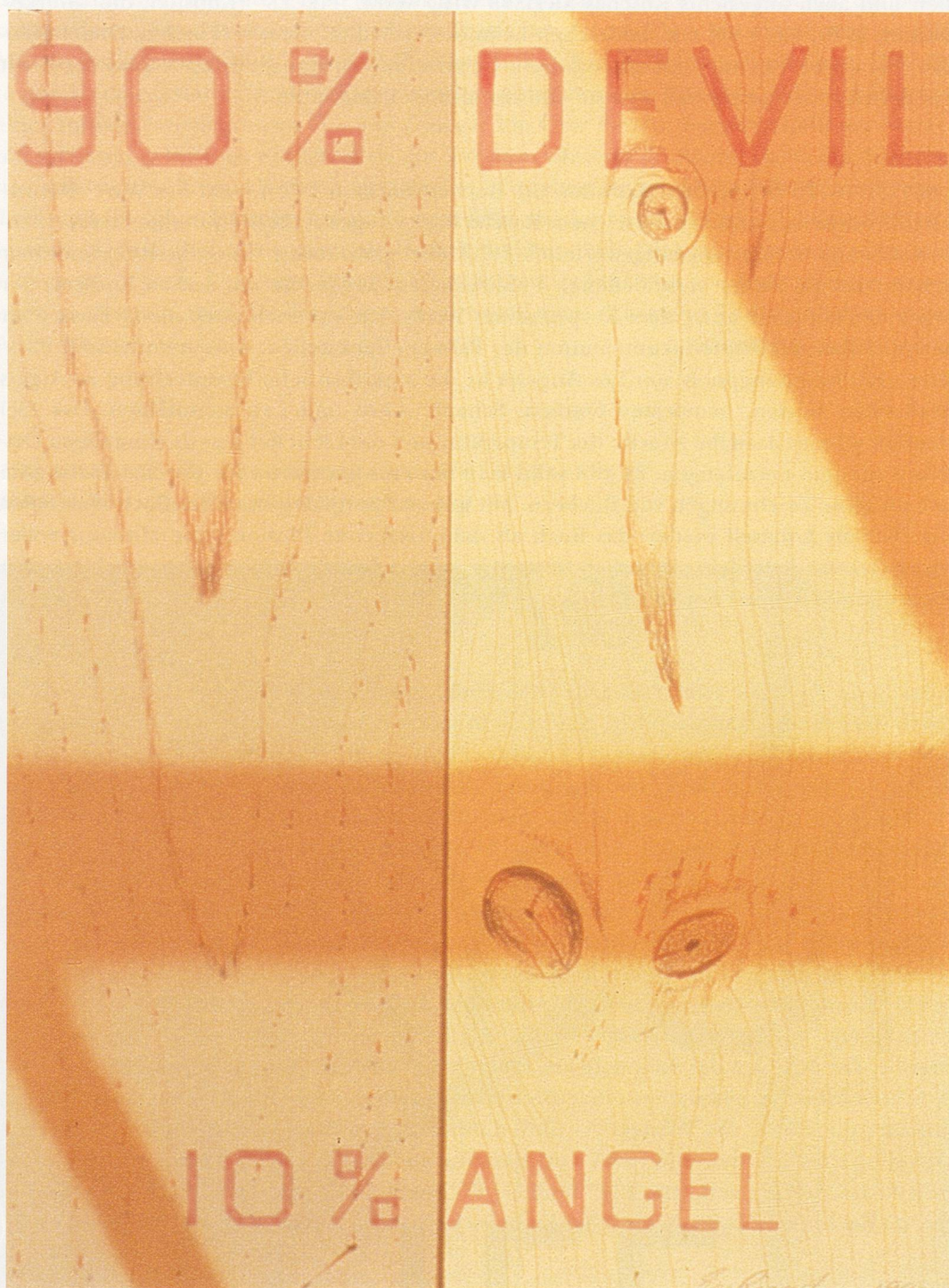
Am Anfang war das Wort buchstäblich ein Zeichen. Eine von Ruschas Lieblingsschriften ist vom Hollywood-Schriftzug mit seinen abfallenden Ecken am Hang über Los Angeles abgeleitet. In HOLLYWOOD STUDY NO. 2 (1968) ist dieses Zeichen die einzige Verbindung zwischen Wort und Ort, eine sich selbst entlarvende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

V.

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

VI.

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



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

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

VII.

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

VIII.

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

IX.

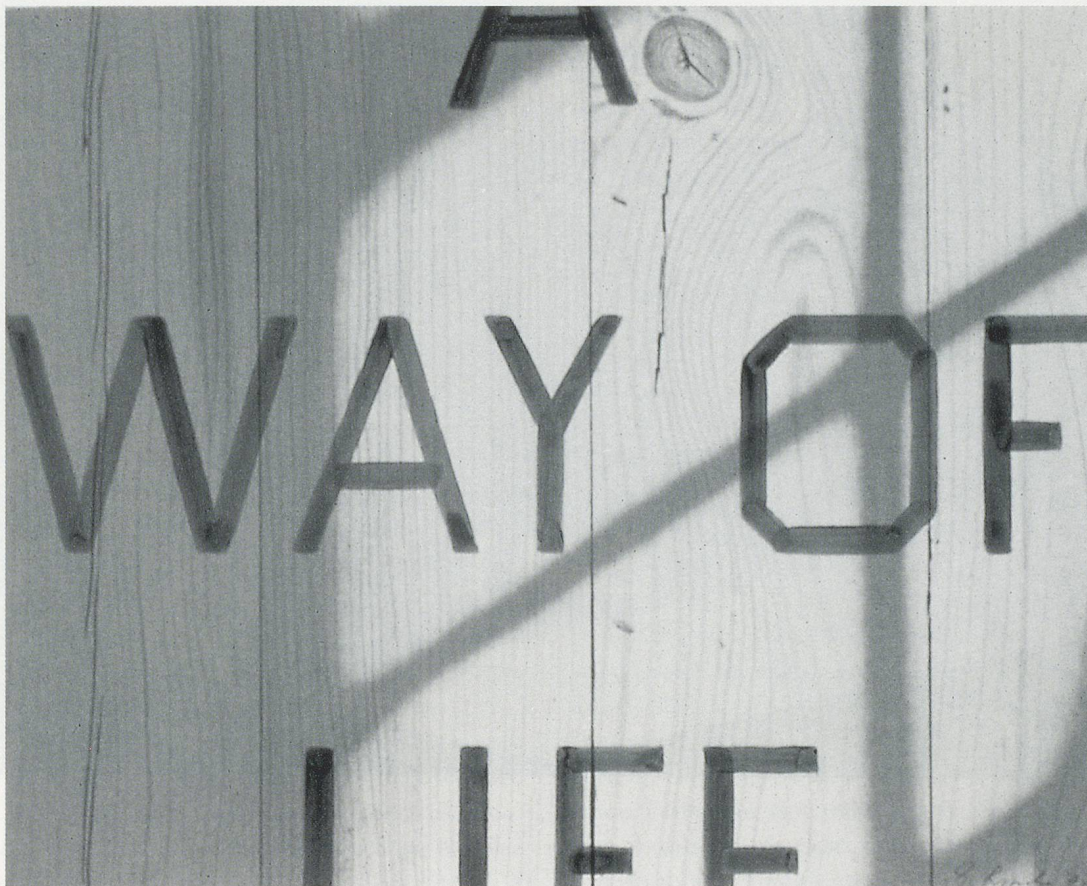
DEVIL, ANGEL (Teufel, Engel, 1997): Fallensteller und Priester in einem, ein Mönch mit der Seele eines Komikers.

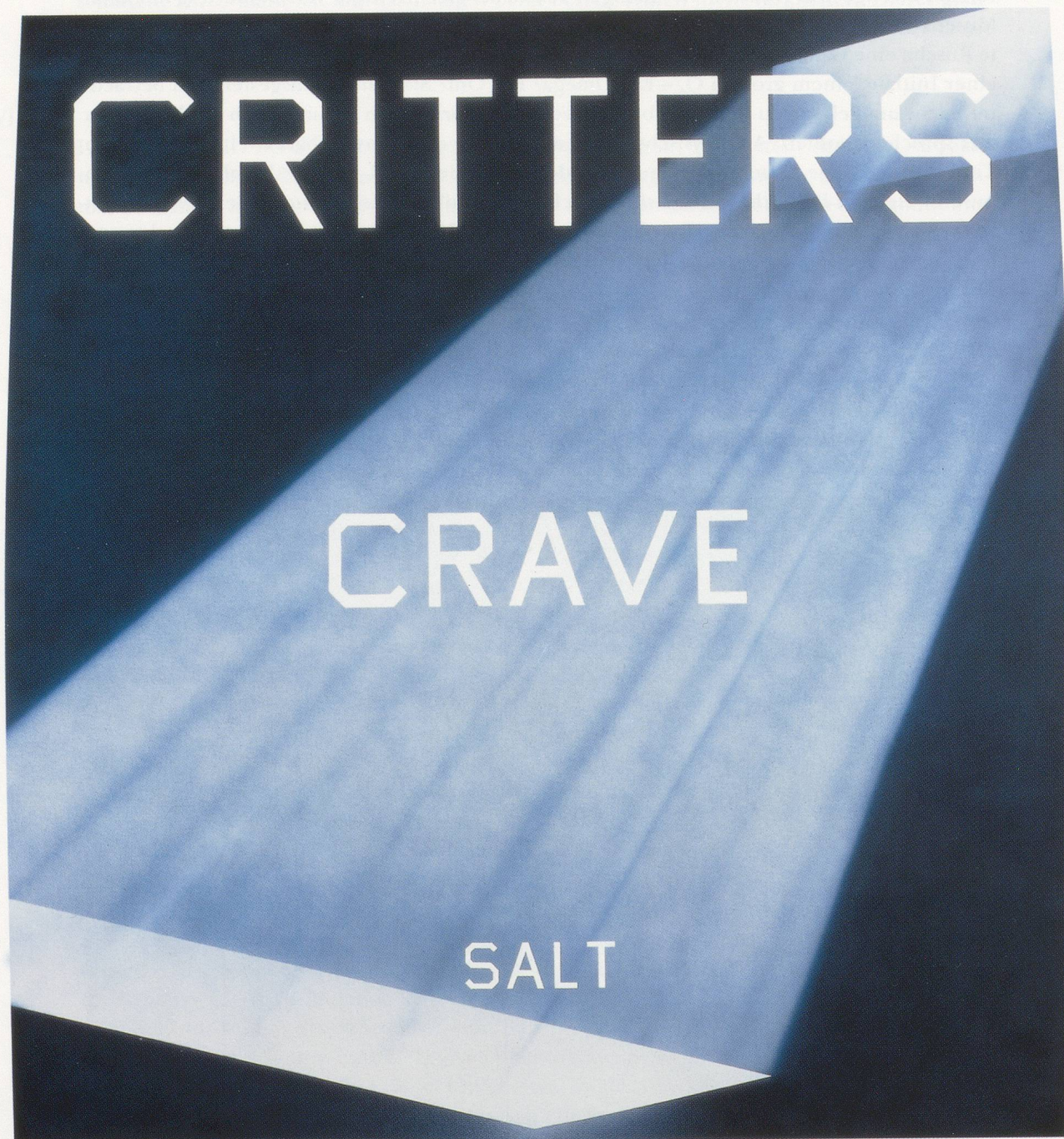
X.

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

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

EDWARD RUSCHA, A WAY OF LIFE, 1997, acrylic and lithograph on paper, 16 x 19¾" /
EINE LEBENSWEISE, Acryl und Lithographie auf Papier, 40,6 x 50,2 cm.





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