

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

Rubrik: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist

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

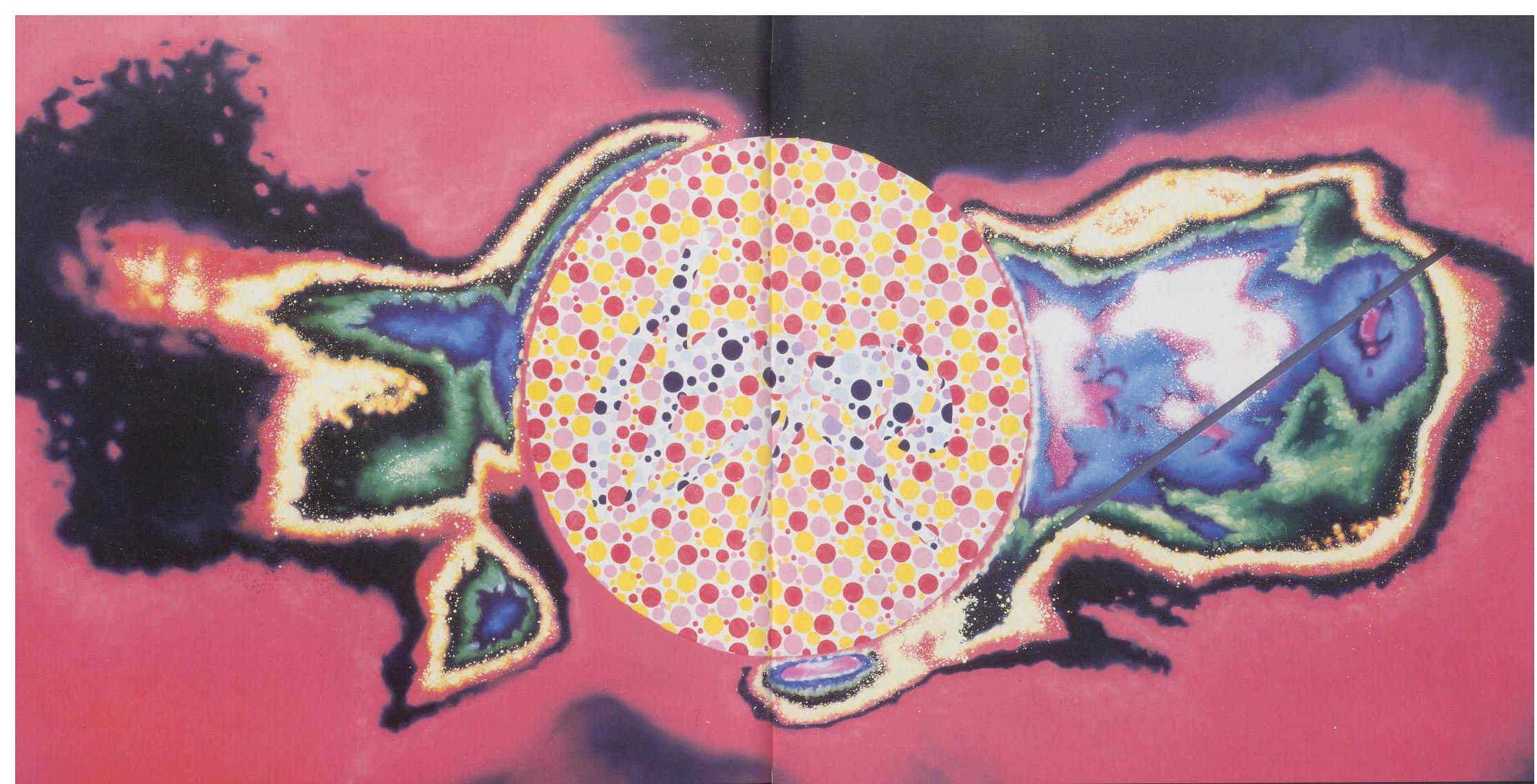
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 11.01.2026

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

James Rosenquist, born
1933 in Grand Forks,
South Dakota, lives and
works in Spring Hill,
Florida / geboren 1933
in Grand Forks, South
Dakota, lebt und arbeitet
in Spring Hill, Florida.

Sylvie Fleury, born 1961
in Geneva, Switzerland,
lives and works in
Geneva / geboren 1961
in Genf, lebt und arbeitet
in Genf. **Jason Rhoades**,
born 1964 in Newcastle,
California, lives and
works in Pasadena and
in Zurich, Switzerland /
geboren 1964 in New
Castle, Kalifornien, lebt
und arbeitet in Pasadena
und in Zurich.



James Rosenquist

James Rosenquist



JAMES ROSENQUIST, ZONE, 1961,
oil on canvas, 95 x 95½" / Öl auf Leinwand, 241,3 x 242,6 cm.

Page/Seite 26/27:

JAMES ROSENQUIST, TIME POINTS (THE ANT INHERITS THE ASTEROID), 1991,
oil and acrylic on canvas with clock mechanism and hands /
ZEITPUNKTE (DIE AMEISE ERBT DEN ASTEROIDEN), Öl und Acryl auf Leinwand mit Uhrwerk und Zeigern.

Time

JOHN RUSSELL

after

I have known James Rosenquist since 1967. I remember him then as tall, lean, good-looking, fair-skinned, and open and straightforward in all his ways. He looked then, and he looks now, like a citizen of the great American outdoors, though in point of fact he is in his studio from nine till five every day, sometimes later, since the progressive failing of the light can have something to tell him. I must add that he can also be very funny.

It was a happy coincidence for me that the first works of art that I saw on January 1, 2000 were some very large paintings by Jim Rosenquist. They were neither in the United States, nor in Europe, nor in Latin America, but in Singapore, where two brothers named Kwee have commissioned and put on permanent view a remarkable collection of modern American art.

The last sculptures to be finished by Roy Lichtenstein are there, positioned by him on a plaza of their own. Frank Stella is there, in many of his guises. The collection has been installed in or around the Millennium Towers, a group of very tall office buildings that are scattered over quite a large area.

They are within a short walk of an enormous international shopping center that doubles as a mul-

JOHN RUSSELL lives in New York City and writes for the *New York Times*. His most recent book is *Matisse: Father & Son* (New York: Harry N. Abrams, 1999).

titudinous eatery in which you can almost have your knife in one little restaurant and your fork in another, without missing a beat. Much of the new American art in Singapore—by Stella, in particular—is busy and vigorous, as is the general style of life in the Millennium Towers. Rosenquist's paintings, by contrast, are gentle and pacific—for him, unusually so—and they make their point, which is that a workplace need not be oppressive.

Space has been Jim Rosenquist's ally ever since his youth, when (as the critic and biographer Judith Goldman has pointed out) he painted black and orange emblems for Phillips 66 gasoline on signs and barns across the Midwest where he was born. In 1954, he worked for General Outside Advertising, painting billboards around Minneapolis.

After he moved to New York in 1955, he learned all the specifics of the Sign, Pictorial and Display Union, of which he was the youngest member. In painting large scale often at dizzying heights, he brought the indoors out of doors. He worked with size and with distance and with an astonishing variety of techniques unheard-of in art schools.

JAMES ROSENQUIST, PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS
IN SPACE, 1985, oil on canvas, 204½ x 552" /
DAS VERHARREN ELEKTRISCHER NYMPHEN IM RAUM,
Öl auf Leinwand, 519,4 x 1402,1 cm.

As Judith Goldman says, he could make paint look "silky, and so thick and smooth that it flowed like cream." He co-opted advertising colors like suntan-brown and lipstick-red. He learned how to make his manifold images collide, start and stop, overlap and coalesce. The art historian Robert Rosenblum once said to be inside Rosenquist's enormous wrap-around paintings, in which the viewer is bombarded through 360 degrees, was "like being inside a Laundromat." (Rosenquist was delighted: "Exactly!" he said. "That's what I want. You hit it!")

Given these specific and, at the same time, entirely unfamiliar skills and capacities, Rosenquist could have been simply an inspired entertainer. But not at all. His paintings have mostly been packed with concerns that were up-to-the-minute, with many an allusion to the flawed ethics of the last forty or fifty years.

This was first evident in 1965 in his celebrated F-111. This was named after the American fighter-bomber that was being developed for use in Vietnam. The painting is, in point of fact, even longer than the F-111 itself. It was as if Rosenquist wanted to sum up the absurdities and iniquities that characterized an age in which, as he said, "General Motors was the highest-paid contractor to the Vietnam War."

"There were a lot of crazy ridiculous things going on," he said to Robert Rosenblum. "I felt that all the obsolete airplanes—all the bombers built for defense but never used—were responsible for allowing people to have a certain lifestyle, to have three and a half children and two and a half cars and a house in the suburbs." (When asked about that image in 1994, Rosenquist said: "The little girl was really the pilot of the plane, just as middle-class society was really the momentum behind the plane.")



This comes out strongly in F-111 for those who know how to read it. They can also remember that when privileged American children were smiling and laughing under the dryer, children on the other side of the world were being crippled or burnt alive by attack from the air.

Twenty-three years later, the world had taken a new turn. But Rosenquist was still haunted by what might have been and rather disconcerted both by what had actually happened and by people's response to it. He has never painted for painting's sake. "For me," he has always said, "painting means making some reference to one's time."

When he was asked in 1997 to make a gigantic painting for Deutsche Guggenheim in Berlin, he did not aim to make a sequel to the F-111. This was another time, another world, with Germany reunited

and the Deutsche Guggenheim established in what had been East Berlin.

He traveled in the United Germany. (There is an image in that painting that shows the Ruhr valley at sunrise with the German flag flying.) He read. He thought, and he remembered how throughout his life he "kept taking the danger of nuclear holocaust out from under the pillow, examining it and then putting it away again. And then one day the Russians just pointed all their missiles in another direction. And no one in America celebrated. It never happened." Economic, not military forces now reigned.

I should however mislead our readers if I allowed them to suppose that Rosenquist has worked only with gigantic images that draw viewers into his paintings and leave them, winded, at the end. He also has a tender and more personal side. In 1993, he sur-

prised many people by showing at Leo Castelli's gallery a series of GIFT-WRAPPED DOLLS each five feet squared. As he had at that time a daughter aged three, he had begun to wonder about what the future held for her. His thoughts were partly inspired by Debussy's *Serenade for the Doll*, but even more so by the idea "of people falling in love, like a child does with a doll, and yet having to make a business relationship with love because of AIDS."

The paintings in question each show a doll, many times its original size, wrapped in transparent plastic. There is a mysterious ambiguity about the dolls as they peer out, straight-faced, from behind the plastic. Are they protected by the plastic, or imprisoned by it? Their future hangs upon the answer. They are some of Rosenquist's most haunting (and most private) images.

James Rosenquist



JAMES ROSENQUIST, BALI, 1995, oil on canvas, 192 x 192" / Öl auf Leinwand, 487,7 x 487,7 cm.

Am Puls der Zeit

Ich kenne James Rosenquist seit 1967. Er war damals gross, schlank und hellhäutig. Er sah gut aus und war in jeder Hinsicht offen und direkt. Er wirkte wie ein Amerikaner, der sich vorwiegend in der grossartigen Natur seines Landes bewegt, und vermittelt auch heute noch diesen Eindruck, obwohl er sich jeden Tag von neun bis fünf Uhr im Atelier aufhält, manchmal auch länger, denn das allmähliche Schwinden des Lichts könnte ihm vielleicht etwas zuflüstern. Bleibt noch hinzuzufügen, dass er auch äusserst witzig sein kann.

Für mich war es eine glückliche Fügung, dass die ersten Kunstwerke, die ich am 1. Januar 2000 zu Gesicht bekam, ein paar grossformatige Bilder von Jim Rosenquist waren. Und zwar weder in den Vereinigten Staaten noch in Europa, noch in Lateinamerika, sondern in Singapur, wo zwei Brüder namens Kwee eine bemerkenswerte Sammlung moderner amerikanischer Kunst erworben und in einer permanenten Ausstellung zugänglich gemacht haben.

Dazu gehören die letzten Skulpturen von Roy Lichtenstein, die er noch selbst vollenden und auf einer Art Piazza aufstellen konnte, die ihnen ganz allein gehört. Auch Frank Stella ist sehr vielseitig vertreten. Die Sammlung befindet sich in der unmittelbaren Umgebung und im Innern der Millennium

JOHN RUSSELL lebt in New York City und schreibt für die *New York Times*. Seine jüngste Publikation ist *Matisse: Father & Son* (Harry N. Abrams, New York 1999).

JOHN RUSSELL

Towers; das sind einige sehr hohe Bürogebäude, die sich über ein ziemlich grosses Gebiet verteilen.

Sie sind nur wenige Schritte von einem riesigen internationalen Einkaufszentrum entfernt, das auch Essen und Verpflegung in jeder Form und Variation anbietet, wo man praktisch mit dem Messer im einen Lokal isst und mit der Gabel in einem anderen, damit einem ja nichts entgeht. Der Grossteil der neuen amerikanischen Kunst in Singapur – besonders jene von Stella – ist schnell und kraftvoll, ganz dem Lebensstil in den Millennium Towers entsprechend. Rosenquists Bilder dagegen sind – für ihn sogar in ungewöhnlich hohem Masse – sanft und friedlich, und ihre Botschaft ist klar: Ein Ort der Arbeit muss nicht deprimierend sein.

Schon immer war der Raum Jim Rosenquists Verbündeter, seit seiner Jugend, als er, wie seine Kritikerin und Biographin Judith Goldman bemerkte, schwarzorange Zeichen für Phillips-66-Benzin auf Schilder und Scheunen malte, quer durch den Mittleren Westen, wo er geboren wurde. 1954 arbeitete er für General Outside Advertising und malte Reklame- tafeln in der Gegend um Minneapolis.

Nachdem er 1955 nach New York gezogen war, erwarb er im Rahmen der *Sign, Pictorial and Display*

Union, deren jüngstes Verbandsmitglied er war, alle nötigen Fachkenntnisse. Beim Malen grosser Formate, oft in schwindelnder Höhe, brachte er den Innenraum ins Freie. Er arbeitete mit Grösse und Entfernung, in einer erstaunlichen Vielfalt von Techniken, von denen man an Kunstschulen noch nie etwas gehört hat.

Wie Judith Goldman sagt, er konnte Farbe seidig aussehen lassen, «und so satt und glatt, dass sie floss wie Eiscreme». Er kreierte Plakatfarben wie Sonnenbräune und Lippenstiftrot. Er lernte, wie er seine mannigfaltigen Bilder miteinander kollidieren lassen, sie in Bewegung setzen und anhalten, sich überlappen oder zusammenfallen lassen konnte. Der Kunsthistoriker Robert Rosenblum meinte einmal, sich innerhalb von Rosenquists riesigen, Raum umspannenden Bildern zu befinden, wobei der Betrachter auf 360 Grad rundum bombardiert werde, sei, «als wäre man in einer Waschmaschine». (Rosenquist war entzückt: «Genau! Das ist es, was ich will. Sie haben es getroffen.»)

Mit diesen spezifischen und damals noch weitgehend unbekannten Techniken und Fähigkeiten hätte Rosenquist einfach ein genialer Unterhaltungskünstler werden können. Aber weit gefehlt, seine Bilder waren zum grössten Teil voll gepackt mit Inhalten, die den Puls der Zeit sehr genau fühlten, und voller Anspielungen auf die Verlogenheiten der letzten vierzig oder fünfzig Jahre.

Deutlich wurde dies erstmals 1965, in seinem berühmten Werk, *F-111*. Es war nach dem neuen amerikanischen Kampfbomber getauft, der für Vietnam entwickelt worden war. Tatsächlich ist das Bild sogar noch länger als der *F-111*-Jet selber. Es war, als wollte Rosenquist auf die Absurditäten und Unrechtmäßigkeiten hinweisen, die für jene Zeit charakteristisch waren, als, wie er einmal bemerkte, «General Motors der höchstbezahlte Teilnehmer des Vietnamkriegs war».

«Es geschahen damals eine ganze Reihe verrückter, lächerlicher Dinge», sagte er zu Robert Rosenblum. «Es kam mir vor, als ob all die Teufelsmaschinen – all die Bomber, die der Verteidigung dienen, aber nie gebraucht werden sollten – den Leuten einen gewissen Lebensstandard ermöglichten: dreieinhalb Kinder, zweieinhalb Autos und ein Haus in

einer netten Vorstadtgegend.» (1994 meinte Rosenquist auf eine Frage zu diesem Bild: «Das kleine Mädchen war eigentlich der Pilot des Flugzeugs, so wie die Mittelklassgesellschaft der eigentliche Beweggrund für das Flugzeug war.»)

Dieses Gefühl vermittelt *F-111*, sofern man es zu interpretieren weiss. Man sollte sich auch daran erinnern, dass damals, als privilegierte amerikanische Kinder unter dem Haarföhn lächelten und lachten, Kinder auf der anderen Seite des Globus im Hagel der Bomben lebendig verbrannten oder verstümmelt wurden.

23 Jahre später war die Welt eine andere geworden. Aber Rosenquist schlug sich noch immer mit dem herum, was hätte sein können, und war ziemlich verstört sowohl über das, was wirklich passiert war, wie über die Reaktion der Menschen darauf. Er malte nie um des Malens willen. «Für mich», sagte er immer, «heisst Malen auf die Zeit Bezug nehmen.»

Als er 1997 für ein riesiges Gemälde für das Deutsche Guggenheim-Museum in Berlin angefragt wurde, dachte er gar nicht daran, eine Fortsetzung von





JAMES ROSENQUIST, THE SERENADE FOR THE DOLL
AFTER CLAUDE DEBUSSY:

GIFT WRAPPED DOLL NO. 1, 1992 (p. 34) and

GIFT WRAPPED DOLL, NO. 14, 1992 (p. 35),

both oil on canvas, 60 x 60"

GESCHENKVERPACKTE PUPPE NR. 1 (S. 34)

und GESCHENKVERPACKTE PUPPE NR. 14 (S. 35),

beide Öl auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm.

F-111 zu malen. Es war eine andere Zeit und eine andere Welt, mit einem wieder vereinigten Deutschland und dem Deutschen Guggenheim-Museum im ehemaligen Ostberlin.

Er reiste im geeinten Deutschland. (In dem Gemälde gibt es ein Bild vom Ruhrgebiet bei Sonnenaufgang mit einer wehenden deutschen Fahne.) Er las. Er dachte nach und erinnerte sich daran, wie er sein ganzes Leben lang immer wieder «die Gefahr des nuklearen Holocaust unter dem Kissen hervorgezogen, geprüft und wieder zurückgelegt hatte. Und dann eines Tages richteten die Russen all ihre Marschflugkörper auf ein anderes Ziel und niemand in Amerika feierte. Einfach nichts.» Die Wirtschaft war jetzt die alles entscheidende Kraft, nicht mehr das Militär.

Ich würde die Leser jedoch in die Irre führen, wenn ich sie glauben liesse, Rosenquist habe nur Grossformate gemalt, die ihre Betrachter in sich hineinziehen und schliesslich ausgewrungen zurücklassen. Er hat auch eine zarte und persönlichere

Seite. 1993 überraschte er viele Leute, als er bei Leo Castelli eine Serie von GIFT-WRAPPED DOLLS (Geschenkverpackte Puppen), etwa 150 x 150 Zentimeter gross, ausstellte. Da er damals eine drei Jahre alte Tochter hatte, fragte er sich, was ihr die Zukunft wohl bringen würde. Er war beeinflusst von Debussys *Serenade for the Doll* (aus: *Children's Corner*), aber noch mehr vom Gedanken, «dass Menschen sich ineinander verlieben, wie Kinder sich in eine Puppe verlieben, dass sie aber dennoch rational mit der Liebe umgehen müssen, wegen Aids».

Die Bilder, um die es dabei geht, zeigen alle eine Puppe, sozusagen überlebensgross und in transparente Plastikfolie gewickelt. Wie die Puppen mit ihren unschuldigen Gesichtern direkt durch den Plastik hindurchgucken, weckt eher unheimliche ambivalente Gefühle. Schützt sie der Plastik oder sperrt er sie ein? Ihre Zukunft hängt von der Antwort auf diese Frage ab. Die Bilder gehören zu Rosenquists eindrücklichsten und auch persönlichsten.

(Übersetzung: Wilma Parker)

If You Get a Little Red on You, It Don't Wipe Off

James Rosenquist: So, what are you up to?

Jeff Koons: I've had this project, which has lingered for many years, called *Celebration*, and the reason it lingered was because of its cost increases, and it just got tied up. I went into this with the dealers that were supporting it, so it's kind of this ongoing thing which has been problematic, but I have gotten free of it a little bit, so I am making new works. I am going to do a show for Prada, in Milan, of new works, paintings. I think it will probably end up being new wall-glass pieces and I am working with Illeana again.

JR: Really, do you ever run into Michael?

JK: No, he stays at home now.

JR: Do you know how old he is?

JK: Maybe he is a hundred, he just had a birthday, so maybe it is a hundred.

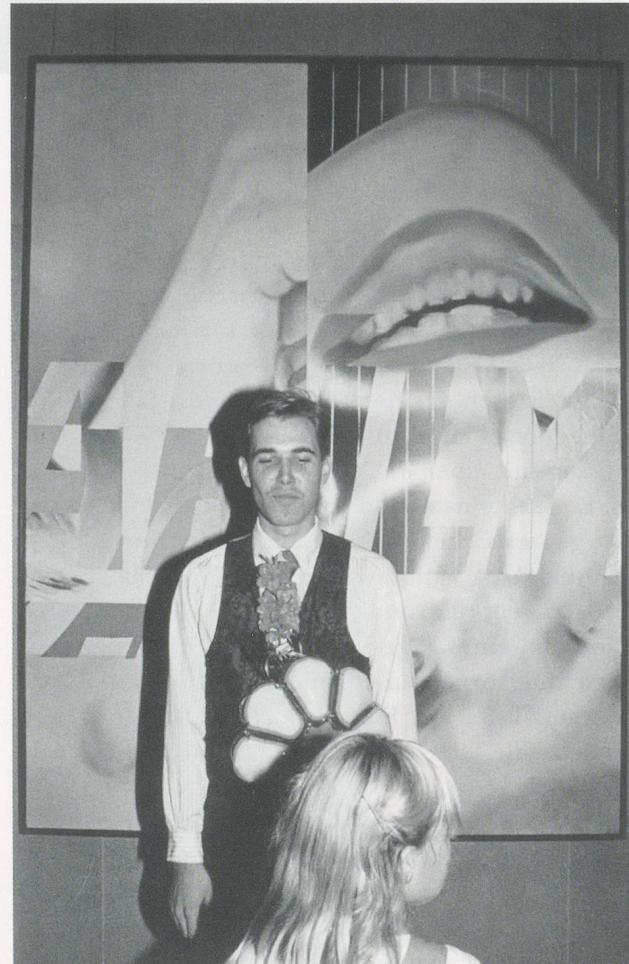
JR: I love him, I like him, he was so much fun when he was sixty-four.

JK: I remember when I did my "Made in Heaven" show, that was not so long ago, nine years ago, and he was running around pinching girl's bottoms.

JR: Then he was ninety-one years old.

Christian Rattemeyer: Maybe you can say some words about your walk-through paintings, their surrounding quality, and the relation to the viewer, where you almost dive into them.

Jeff Koons and James Rosenquist talked with Christian Rattemeyer at Parkett's New York office on February 2, 2000.



Jeff Koons in front of Jim Rosenquist's MARILYN MONROE I, 1962, at the Museum of Modern Art, New York, 1978.

JEFF KOONS & JAMES ROSENQUIST

JR: In 1958, I did glasswork for a theater marquee in Times Square. I had to render objects on Plexiglas with a brush and tap the paint with a cotton pounce, so it looks like printed matter when the fluorescent light shines through the theater marquee. If you really work your ass off, it looks good, but it's a really long, tedious process. So I had heard about the rearrangement of matter. And so I showed it with Ileana Sonnabend during the revolution in Paris in 1968, which was very bizarre and exciting. I painted images on clear polyester nylon and cut them into strips. There was a huge meat saw cutting an armored car into a piece of meat, and there was a fedora and it would sprinkle into digits and return to normal. The idea was just walking through matter, walking through images. Then I showed it at the Palazzo Grassi in Venice, in 1966, where there were a couple of recognizable images, like a piece of butter on a big knife, and a big microphone, and you could walk through a chunk of sliced baloney.

JK: The physicality of those walk-through pieces, do you find it any different from your two-dimensional paintings, or is it the same thing?

JR: Well, if you can do a lot of things on a two-dimensional work surface, then it continues to seep out. It keeps coming into life. And I noticed that I put things into my paintings that I have forgotten, and I see them fifteen, twenty years later and I ask myself, "How did that get in there?" Well, it was just an extra little shot that got in there. Some master paintings are extremely strange. Like that Rubens in the Louvre, showing Neptune and the Queen coming ashore. In the water there is

this nude. When you look at her you notice that one of her legs is turning into a serpent. I thought, "Wow, was he stoned."

JK: And for the painting, to keep it going, do you think it is the painting that keeps finding things, or do you set it up so that the viewer keeps it going?

JR: I still think that painting really matters. I have seen painters doing amazing things, and all there is, is oil on canvas. The audience flips ideas on paintings, too, they get off on it. I am always surprised as to who likes what. Some of the finest drawings were made with burned wood on parchment, and some of the finest paintings were painted with minerals mixed in oil smeared on a piece of cloth with the hair from the back of a pig's ear. It is extremely simple.

JK: One thing that I always loved about your work is that when I look at the work I feel almost like a deer caught in a headlight, where the painting acts like I am interacting with abstraction. I am following through with the abstraction. When you get into an area that is just this bright glow, it puts you in an abstract reality, where your own life, your own being is involved with the imagery that you're looking at, or the dislocation of imagery and what that does to the viewer particularly.

JR: Collage seems to still be very strong. It seems to me that collage is still a new idea. You can pick up anything and put things together, and the shock might produce an idea or the illumination of the mind, but some of the parts are really just a suggestion.

JK: Your work seems very generous, not trying to alienate the viewer, just very humanitarian, presenting itself to the viewer.

JR: Everybody comes from a totally different background, a different setup or rationale. A group of artists is labeled, and then they all go in totally different directions. I was born with the ability to draw. But that doesn't make a person an artist. I think it is the inquisitiveness that is developed or subjected. When I was a little kid, I sneaked into the Minneapolis Art Institute, and I ran home and I said, "Ma, Ma, they got dead bodies in there, they have not buried them yet." I didn't know what an Egyptian mummy was. Then during World War II, in a Museum in Ohio, I saw a shrunken head, a live white flower, and an oil painting, only three things in combination. What the hell was that supposed to mean? I didn't get it. I was a normal kid, living in Minneapolis with a hot rod and motorcycle, and then I won a scholarship to the Art Student's League. I came to New York with three hundred bucks. I had a room on Fifty-seventh Street for eight dollars a week, up at Columbus Circle. I went to the Art Student's League and back to my room. Occasionally, I was invited to a party by George Grosz. He gave me a cigar; he

James Rosenquist

was a very elegant gentleman. I only had a sweatshirt and jeans. I forgot all about materialistic things, and met the Beat Generation people—Jack Kerouac, Richard Bellamy (a beat person, who started the Green Gallery), Allen Ginsberg, people like that. They were a little nostalgic, but they had an existential freedom. They would find a lit cigarette on the street, pick it up, and keep on going. I lost all track of my lower-middle-class background, and my life went up and down. Then I got a job as a chauffeur and bartender for the Stearns family. I lived in a mansion, tended bars, and drove them to the flower shows. I liked them very much.

JK: When you are talking about memories, within your paintings, do you think these images float in time? Can you get one aspect of a painting and feel it has a sense of time from here?

JR: Time catches up with you. Andy Warhol did brand names, Coca-Cola bottles. What I wanted to do after painting billboards in Times Square was to make new kinds of paintings. And I thought my new paintings would be shown with abstract artists. It had to do with advertising as a necessary evil. I was standing on Times Square looking at the Astor Victoria Theater. A guy came over and asked, "What are you doing here?" I said, "Man, these are snake oil advertisements, but I am really an artist. But I don't have any money. I am making little sketches, someday I will have enough paint to make them bigger." So he wrote an article titled, "Billboard Michelangelo Drips Paint on Tourists Far Below." And then, two co-workers got killed. I was painting a sign for *On the Beach* with Gregory Peck made with these huge twenty-five foot wide letters in day-glow red, and I started thinking, "What am I doing here? Am I on the beach? This is too dangerous, two guys just got killed." When I went to Jake Star, the owner, and asked for a raise, he said, "What's the matter? You can get married maybe, someday. Even have a house maybe. What do you want? You are safe here." But I left. I had my union card and my union agent was Dante Morandi. At my first union meeting, fellow workers who were old communists said, "Hey, Jimmy, come over here, have a beer." So I had a beer, I got up to go to the toilet and the union president, a John Scotti, said, "James, see that side of the room over there, it's all red. If you get a little red on you, it don't wipe off."

Then I got a studio down on Coenties Slip for forty-five bucks a month and I started to think about how to make a new kind of painting. I took fragments of very realistic things and because I could paint things well, big fragments and different things in different scale, the closest thing would be the hardest one to decipher. I thought, "Maybe I can make a mysterious

painting where you could paint fragments in different sizes and therefore set the speed of identification. Maybe the closest would be the hardest to identify."

JK: As far as this ongoing question "advertising—a necessary evil?" I always come back to the viewer. Because your work lets the viewers feel as though they have a presentation of themselves, their own being, which can keep up with the level of the bombardment of advertising. I always feel this generosity that offers this kind of support. "Yes, I am this abstraction, I am this stroke."

CR: I think it might have something to do with time, too. I think this issue is related to the way it's drawn out, the way time is stretched and situated and embraces us, so that we can become a part of it.

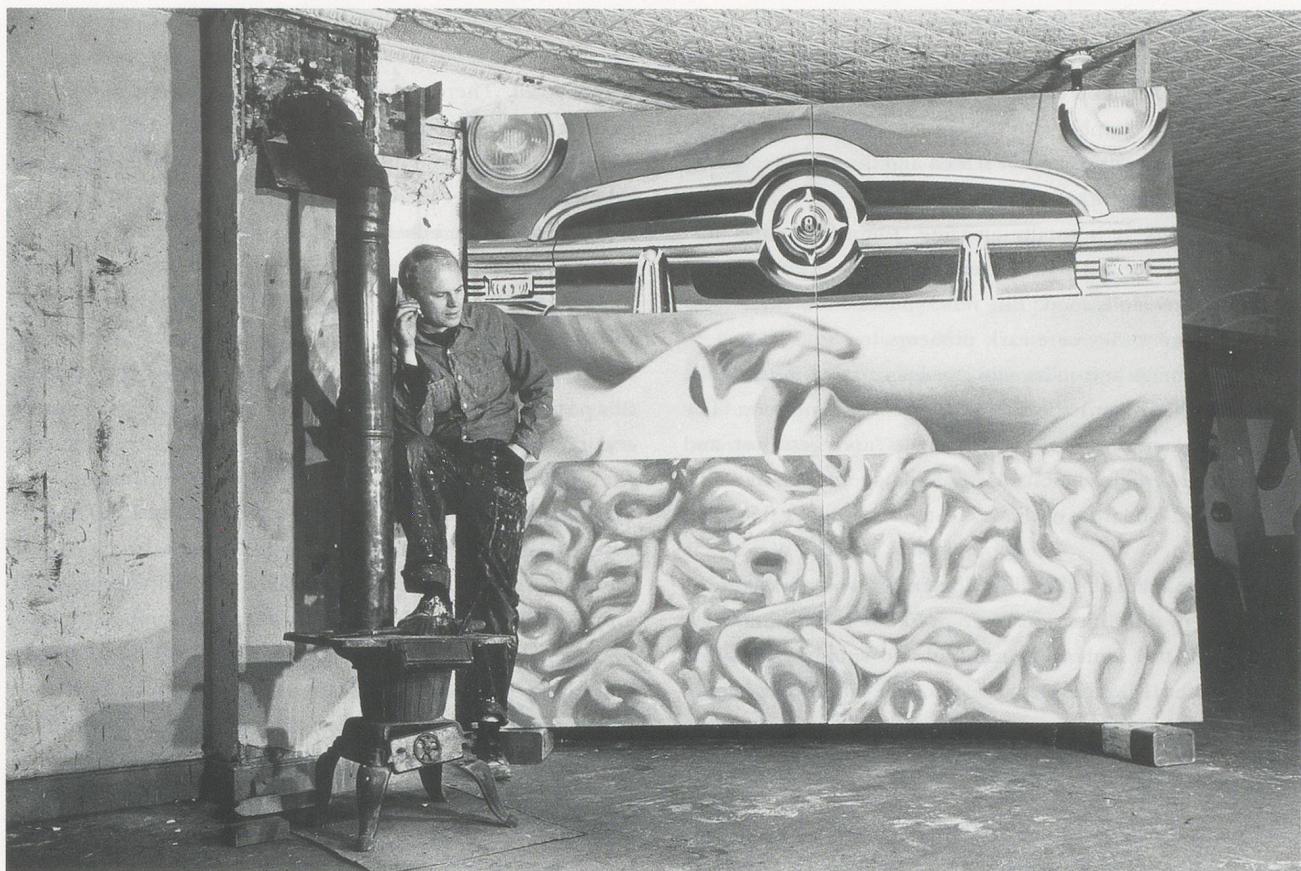
JR: These are large questions. Whatever comes out of the painting means it is successful. I did a painting called *F-111* (1965), it was really about peripheral vision, and the terrible temper of the times. It was criticized as being an anti-war picture, but there were a lot of other things in it. Then I did *STAR THIEF* (1980) and everybody said, "Oh, that's about outer space." It was not about outer space. It was really about working, the lure of the star. Maybe that could be space. If a person stands on the earth and sees a brightly-colored star and says, "I want to go there," you get Senators and Congressmen to build you a rocket ship to get there, and when you get so far into space another star appears that you couldn't see from the earth, and you get to go to the next one and the next one. What it really means is that if you do physical work, it advances your thinking, because concepts can fail depending on memory. Then I did *FOUR NEW CLEAR WOMEN* (1982). Then I did *THE PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE* (1985), which was Mahatma Gandhi's funeral pyre. Or, if you blew up the earth, where would all the souls go?

JK: I used to work at the Museum of Modern Art years ago, and I always loved Marilyn (*MARILYN MONROE I*, 1962).

JR: What, the painting?

JK: Yes.

JR: I never met Marilyn, but I saw her twice in New York. Once she jumped out of a limousine to get the *Sunday Times*, and she accidentally knocked the pile of *Times* over and jumped back in the car. And then in Times Square with Arthur Miller. She was really beautiful. And then, bang, she died. I made a painting as advertisement. And in 1960, I also did John Kennedy (*PRESIDENT ELECT*), another self-advertisement. I also did another actress, Joan Crawford, because she sent candy grams to a whole bunch of artists saying that she was going to have a Pop



The artist in his studio with *I LOVE YOU WITH MY FORD*, 1961–62 / Der Künstler in seinem Atelier mit *ICH LIEBE DICH MIT MEINEM FORD*.

Art show. When we all arrived, she locked the door and decided not to do it. She was very flaky. So that's why I decided to make this thing called *UNTITLED (JOAN CRAWFORD SAYS...)* (1964). It is also about advertisement.

JK: MARILYN uses text, in the collage, her name, and some of the newer paintings also have text and abstracted words.

JR: I know what you're talking about. You are absolutely right. I did a suite of paintings for the Guggenheim in Berlin. And I used a thing that looks like clothes in a washing machine in tumult, and also cereal boxes. In 1963 I did a painting (*NOMAD*) with a curved Oxydol box in day glow, and an atomic bomb blast. And the question was, "What is more powerful in a capitalist society, a bomb blast or a soap box label?"

JK: But by having it framed, at the same time, that keeps it from being, what you said before, like a Warhol logo. I remember

seeing a show, years ago, at Leo's, and I believe that it had a real bed frame in it.

JR: No, it was a painted frame. In 1971, I had a terrible automobile crash that put me seventy thousand dollars in debt. The seventies were a terrible time until 1977, then things got better. Also, Godard, the filmmaker, was doing a movie, and in the middle he had a motorcycle crash and broke his pelvis. The critics said the movie was a bummer. Some luck.

CR: One topic that has come up quite often in this conversation is cinema. From the early paintings in Times Square to all the actors that came through. But also, the scale of the works, resembling Cinemascope, the montage of the occurring images, the quotations of certain moments and abstracts of reality, the close-up faces, which is a technique from classic Hollywood cinema. Is this a reference to embrace the viewer and offer different stories, to let us dream our own little dreams?

JR: I always loved the big screen. At the big drive-ins, I always liked just to look at the lower left-hand corner during the movies. When we sometimes screwed up these ten or fifteen

story tall signs for the theaters, the boss just said, "Put 'Cinemascopic' in there." And so we had to paint in "Cinemascopic."

JK: How much of film is collage? Image with sound laid on top, you can have the graphic with collages, it is so much of our culture, you are on your computer screen and there is one layer of images on top of another layer of images.

JR: Yes, I think it is totally amazing, filmmakers like Stan Brakhage and the early movement who were experimenting now influence Hollywood. But now, you can see their techniques and know they were early pioneers.

CR: Film montage and collage do create a certain time, just like your work that throws the viewer into a new time loop. The viewer is taken into the compartments and gets lost and assumes a different relationship to the imagery than in everyday life. Like Godard, you have created techniques that were unique and new.

JR: Miles Davis was the "Birth of the Cool," which was also an idea in art in the fifties and sixties, very cool things, nothing hot. But all the students were taught to splash paint—that would be hot. Panza is Mr. Super Cool, a whole new mood. How removed can you be from your own work, your own paintings?

JK: I have a feeling, because there is a sense of things being familiar, that whether it is an image advertising meats or a lipstick, viewers really feel in a sense that they're looking at themselves. This functions like a mirror. They feel a sense of themselves. To me, that is very upbeat.

JR: There is such a difference between a painting on a wall and a human being. Roy Lichtenstein said, "Everytime you go to the Met and you are looking at the paintings on the wall and a beautiful girl comes in the room, you look at her instead of the paintings."

JK: Is sexuality within your work?

JR: Well, my feeling is, when you are working and something comes into your life—politics, sex, death, meaning—you shouldn't use the energy to push it out of your work. You just incorporate it and keep on going. What is really important to me is the plasticity of the picture plane, no matter what bothers you at the moment, you put it in there. And for so-called "pure" painting, as Jasper Johns said, "The closer you look, the busier it gets." So much for pure painting.

JK: That is interesting what you say about the energy, things just come through you.

JR: Yes. When I met Marcel Duchamp, I brought him a sunflower, a fly swatter, and a Mona Lisa button, and I asked him, "Did you ever study eastern philosophy?" Well, he was the most con-

versational guy in the world. He just said, "No, but I read *Zen and the Art of Archery*." There were many sides about him no one knows at all. There was an artist, Israel Levitan, a sculptor. Israel married a woman, Idi, who was in a total body brace. She could barely move and he took her to Europe on his back. Marcel used to give her painting lessons. Isn't that wonderful?

JK: And Jim, as far as being in the position that you are in the art world, do you feel that it came to you just because you were pursuing these ideas, just because you were continuing to do your work? And once you entered, how did you feel about that? Sometimes I can think about myself and think, "How am I in this position? Is it just me?" I know you have a very good perception of yourself, you enjoy life and had good experiences.

JR: People ask me why I paint. I don't know why I paint or do things, except that when I don't do something I get cranky. Artists have different needs as they go through their lives, and their careers. In a 1947 issue of *Life Magazine* there was a big article on Picasso, and it said, "Is he really a great painter?" And there he was in shorts, little guy, in a nine-room studio in Paris. He had done these big figurative paintings, and he had a new girlfriend, Françoise Gilot, and it said: "His signature is the second one sought after by the GIs after Charles de Gaulle's." So it goes, if you are lucky enough you live long. Many of my friends are gone, they are just gone. Dan Flavin died. Judd. Andy. Roy. I think of my old friends as libraries of information that keep my sanity. I can't call them up for a recipe anymore. I see Rauschenberg going through his life and Jasper Johns, too. I knew these fellows when they were hungry, starving artists. Their personalities have changed 360 degrees, they once were very shy, quiet fellows. Another thing—Jean-Michel Basquiat, I knew him fairly well. He called me and complained about how the critics said he was bad, and then he killed himself. When I went to his retrospective at the Whitney I thought, if he had seen his own retrospective, he would have said, "I'm not that bad, I'm not bad at all, I can keep going." My point is that I don't think that artists really see their own work, until it is shown to them later. It is all in their head, and they are so busy with it that they don't really know what they did in perspective.

JK: Let's just jump back to Picasso. I was talking with a friend earlier this week, and we were discussing The Doors, Jim Morrison, Hendrix, Janis Joplin. And we just realized that Picasso outlived them all.

JR: I used to drink with Franz Kline and de Kooning. Rothko was always steamed (*JR imitates steaming breath*). De Kooning was a big drinker. His work schedule amounted to painting seven

days a week, for months and months, and then getting drunk, really drunk. That was his vacation. When Bill was sober, he was the most gentle soul.

JK: Art is “getting something sold,” at least for myself. Being a young artist today, there is so much opportunity for young artists, things get very rapid.

JR: Art is not necessarily getting something sold, but it happens. There is a dilemma. When I started out, I had an apartment on the Upper East Side for thirty-one dollars a month, and a studio for forty-five dollars a month. With my salary of about a hundred and twenty dollars a week, I could actually save money. Now, for young artists, who want to really make some money quick, they must have a show as quickly as possible, because the costs are enormous. I would tell a young artist, “Gather some steam before you have a show and do something no one else has seen.” It is extremely hard for young artists now. They think they have to turn their art into money.

JK: So there is that opportunity, but the opportunity does not give them the time.

JR: Yes. Time. I was lucky. There was an art market around.

JK: I don’t think there is that kind of response anymore. Your work from the sixties, your Pop-type work, I don’t think anybody produces work with such enthusiasm anymore.

JR: I think it is peculiar. Morton and Rosie Newman bought a couple of my paintings years ago. At one of the Pop Art shows at the Whitney, Rosie Newman pulled out a big bundle of ones (dollars) and gave it to me and I go, “Rosie, I am fine, I am doing great.” And she said, “No, no. I want you to have a nice dinner.” I got this cabbage of bills, about thirty-five dollars. So I go to dinner with a bunch of artists and I announce, “I am buying dinner.” Well, about three hundred Ginseng cocktails and one plate of raw meat later, that was it. Wherever you live in the world, if you address the economy, the government will get interested. Being an artist in some places can be dangerous.

JK: I am looking forward to doing a lot of new work. I just came through a terrible divorce. So some of these things can come into your life and mess it up. But I have really enjoyed doing work, and I am looking forward to making it. The experience of looking at something like your paintings—Jim, I feel good. I really respond to things emotionally. How they make me feel.

JR: When I started out, in 1960, I saw this Posada wood cut from 1911, a skeleton with a smile, called SELF PORTRAIT, 1960, that made me laugh, and say, “Oh my god.” And then I saw another picture in *Life* of a little girl. That was a 1940 issue of *Life Magazine*. And the ad read, “What will this little girl do in 1967?” And I said, well, it is 1967.

JK: Do you think of Picasso as the inventor of collage, or is it too simple to say that he invented collage?

JR: Well, you can certainly say he did. I don’t know when that started.

JK: When you look at it, how it started in the beginning of the twentieth century, and now at the end of the twentieth century, it is still there.

CR: One thing that interested me when I looked at both of your works side by side, is that you, James, always use some kind of montage or collage. You always use fragments, they are always cut out or ripped out, whereas you, Jeff, always use the whole thing, always a unified object, that you just alter in scale, color, or material. You always appropriate the whole object. I cannot put these models together. How do they relate to each other?

JK: Jim, do you ever make sculpture?

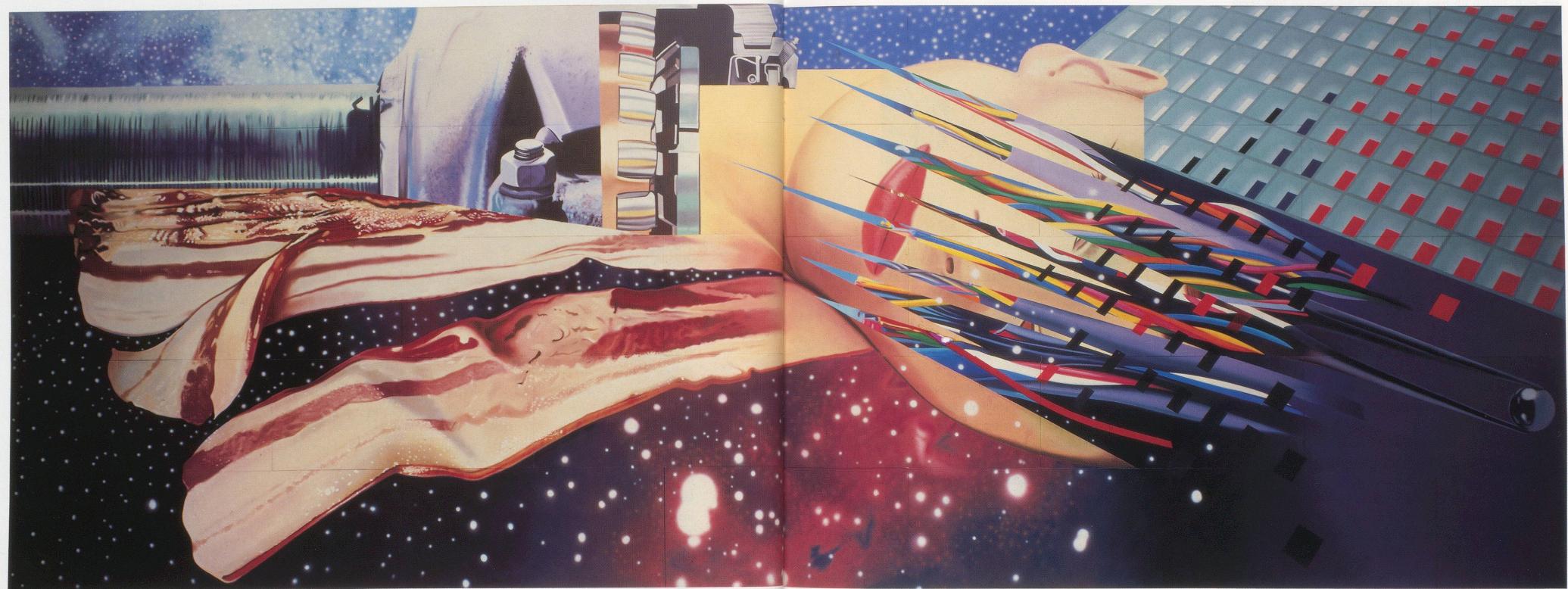
JR: I once made a chrome-plated barbwire tumbleweed, and a small solid-gold Kalix Crater garbage can.

JK: I always thought that I collaged elements. Like in my *Banal-ity* works back in 1988, I stacked a photograph of a little pig and put photographs of a dog and bird on top of that. So from that time on, I stopped working too specifically.

CR: But in the end you try to make the collage disappear to a certain extent. ST. JOHN THE BAPTIST with a penguin and a pig is in and of itself quite bizarre, but you don’t see the edges anymore. Maybe it has something to do with sculpture, rather than painting, is it specific to the medium?

JK: It may be. When I was working on my *Celebration* paintings, I was trying to deal with abstraction in three different ways. One was visual abstraction, and one of scale, and one of doing collages. So these paintings were specifically collage-oriented, one image on top of the other images.

JR: All the time I have been in New York, all the young artists say, “Hey man, where do you get your imagery from?” So there is a subliminal image in the work that you recognize. When I did billboard painting, when I was painting a movie star, we always painted the hair first on top. A certain swirl in the hair or the middle of an Angel’s Food cake. Right in the texture. It would be a big abstract painting. How could it look like a piece of cake? When I painted those themes that attracted me that is what I got out of them. I still feel that way. Being so close, one could not quite figure out what it was. You talked of collage. I want to ask, “What is the subliminal image? What is an abstraction anyway?”



Wiederentdeckt James ROSENQUIST, STAR THIEF, 1980, oil on canvas, 205 x 552" / STERNDIEB, Öl auf Leinwand, 5,2 x 14 m.

Rote Kleckser

bringt man nie

mehr weg

JEFF KOONS & JAMES ROSENQUIST

James Rosenquist: Was machst du denn jetzt gerade?

Jeff Koons: Ich hatte dieses Projekt, *Celebration*, das sich über viele Jahre hinzog wegen stetig steigender Kosten und schliesslich ging gar nichts mehr. Ich musste mich da reinhängen, bei all den Kunsthändlern, die es unterstützten, das war also eine endlose und problematische Sache, aber jetzt hab ich mich ein bisschen freischaufeln können und mache neue Sachen. Ich mache eine Ausstellung für Prada in Mailand mit neuen Arbeiten, Bildern. Wahrscheinlich läuft das am Ende auf neue Glas-Wand-Bilder hinaus, und ich arbeite auch wieder mit Ileana.

JR: Ach, tatsächlich. Und siehst du auch Michael?

JK: Nein, er bleibt jetzt zuhause.

JR: Weisst du, wie alt er ist?

JK: Vielleicht ist er hundert, er hatte eben Geburtstag, es könnte sein, dass es der hundertste war.

JR: Ich liebe ihn, er war so lustig mit vierundsechzig.

JK: Ich weiss noch, als ich meine Ausstellung «Made in

Das Gespräch mit den Künstlern führte Christian Rattemeyer am 2. Februar 2000 im Parkettbüro New York.

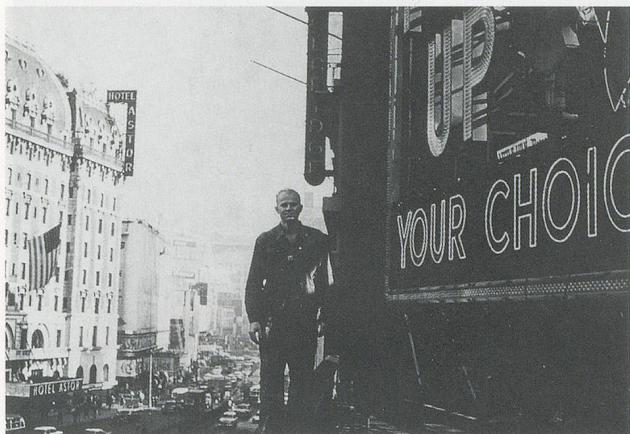
Heaven» machte, das ist noch nicht allzu lange her, vor neun Jahren, da war er flott auf den Beinen und zwickte junge Frauen in den Hintern.

JR: Da muss er einundneunzig gewesen sein.

Christian Rattemeyer: James, vielleicht könntest du etwas zu deinen Bildern zum Durchgehen sagen, zu ihrem räumlichen Moment, ihrer Beziehung zum Betrachter. Man taucht ja förmlich in sie ein.

JR: 1958 malte ich Glasbilder für einen Theatereingang am Times Square. Die Gegenstände mussten auf Plexiglas aufgetragen und anschliessend mit Baumwollpuder abgetupft werden, damit sie wie gedruckt aussahen, wenn das fluoreszierende Licht durch das Plexiglas schien. Das kann sehr gut aussehen, wenn man sich die Mühe macht, aber es ist ein verdammt öder und langwieriger Prozess. Ich hatte also schon von der Reorganisation der Materie gehört. Ich zeigte das dann während der 68er-Revolution bei Ileana Sonnabend in Paris. Eine seltsame und spannende Sache. Jedenfalls malte ich Bilder auf transparente Nylon-Polyesterfolie, die ich dann in Streifen schnitt. Abgebildet war eine riesige Fleischsäge, die

James Rosenquist in the fifties at work on Broadway / in den 50er Jahren bei der Arbeit am Broadway in New York.



ein gepanzertes Fahrzeug wie ein Stück Fleisch zerschnitt, und da war auch ein Hut. Alles zerflatterte in Streifen und kehrte wieder in den ursprünglichen Zustand zurück. Die Idee war einfach durch Materie, durch Bilder hindurchzugehen. Später, 1966, zeigte ich es im Palazzo Grassi in Venedig; es waren alles erkennbare Dinge, zum Beispiel ein Stück Butter auf einem grossen Messer, ein riesiges Mikrophon, aber man konnte auch durch ein Stück aufgeschnittene Mortadella gehen.

JK: Haben diese begehbaren Hängebilder eine andere Sinnlichkeit als deine zweidimensionalen Bilder, oder kommt das mehr oder weniger auf dasselbe raus?

JR: Nun ja, wenn man auf einer zweidimensionalen Oberfläche eine Menge machen kann, dann kommt das auch dauerhaft rüber. Es bleibt lebendig. Ich stelle fest, dass es in meinen Bildern Dinge gibt, die ich völlig vergessen habe. Dann sehe ich das nach fünfzehn oder zwanzig Jahren wieder und frage mich: «Wie kommt denn das da rein?» Nun, es war eben ein kleines Extra, das sich reingemogelt hatte. Manche Meisterwerke sind äusserst merkwürdig. Zum Beispiel dieser Rubens im Louvre, der die Ankunft der Königin in Marseille zeigt. Im

Wasser tummeln sich mythologische Nakeddeis, man schaut sie sich an, sieht plötzlich, dass eine dieser Gestalten dabei ist, sich in eine Schlange zu verwandeln, und staunt: «Allmächtiger, wenn der nicht unter Strom stand!»

JK: Glaubst du, dass die Malerei immer wieder neue Dinge entdeckt und so lebendig bleibt, oder setzt du darauf, dass das Publikum sie am Leben erhält?»

JR: Ich halte die Malerei noch immer für enorm wichtig. Ich kenne Maler, die allein mit Öl und Leinwand die erstaunlichsten Dinge machen. Auch das Publikum projiziert seine Ideen auf die Bilder. Es fährt richtig darauf ab. Ich bin immer wieder überrascht, wem was gefällt. Einige der besten Zeichnungen entstanden mit verkohltem Holz auf Pergament, einige der besten Bilder aus einem Öl-Mineralien-Gemisch, das mit Schweinsborsten auf ein Stück Tuch geschmiert wurde. Einfacher geht es nicht.

JK: Mir gefiel immer, dass ich mir vor deinen Bildern wie ein Wild im Scheinwerferlicht vorkam: Das Bild zieht mich in den Abstraktionsprozess hinein. Ich folge der Abstraktion. Gerät man dann in einen Bereich, wo nur noch dieses helle Licht ist, versetzt einen das mitten in diese abstrakte Realität, in der das eigene Leben, das eigene Sein, sich mit den betrachteten Motiven verquickt oder mit dem «Verrückten» dieser Motive, was besonders heftig wirkt.

JR: Die Collagetechnik ist offenbar nach wie vor sehr effektiv. Die Idee scheint mir immer noch jung. Man kann alles Mögliche nehmen und kombinieren, und der Schock bewirkt eine neue Idee oder Einsicht, wieder andere Teile bleiben blosse Andeutung.

JK: Deine Arbeiten haben etwas Menschenfreundliches; sie wollen den Betrachter nicht verstören, sondern sind ihm freundlich gesinnt, bieten sich einfach dar.

JR: Jeder hat wieder einen anderen Hintergrund, eine andere Motivation und ein anderes Denken. Einer Gruppe von Künstlern wird ein Etikett verpasst, und dann geht doch jeder in eine andere Richtung. Ich wurde mit dem Talent zum Zeichnen geboren. Aber das macht einen noch nicht zum Künstler. Ich denke, es ist die Neugier, die man entwickelt oder die einem aufgezwungen wird. Als Kind hab ich mich ins Minneapolis Art Institute geschlichen und bin dann schreiend nach Hause gerannt: «Mama, Mama, die haben noch unbeerdigte Leichen da drin.» Ich hatte noch nie was von ägyptischen Mumien gehört. Während des Zweiten Weltkriegs sah ich in einem Museum in Ohio einen Schrumpfkopf, eine lebende weisse Blume und ein Ölbild, diese drei Dinge zusammen. Was zum Teufel sollte das bedeuten? Es machte mich halb verrückt.

James Rosenquist



PARKETT 58/2000

JAMES ROSENQUIST, SLICED BOLOGNA, 1968, oil on plastic, $102\frac{3}{8} \times 105\frac{1}{2}$ " / AUFSCHEIT, mit Öl bemalte und geschnittene Plastikfolie, 260×268 cm.

(PHOTO: ILEANA SONNABEND GALLERY, NEW YORK)

Ich war ein ganz normaler Junge, lebte in Minneapolis, hatte einen frisierten Wagen und ein Motorrad. Dann bekam ich ein Stipendium von der *Art Student's League*. Ich kam also nach New York mit dreihundert Dollar in der Tasche. Ich mietete ein Zimmer in der 57. Strasse, in der Nähe des Columbus Circle, für acht Dollar die Woche. Zwischen diesem Zimmer und der *Art Student's League* pendelte ich hin und her. Gelegentlich wurde ich von George Grosz zu einer Party eingeladen. Er schenkte mir eine Zigarre; er war sehr elegant, während ich nur in Jeans und Sweatshirt rumlief. Ich verlor das Interesse an dem ganzen materialistischen Kram und lernte die Vertreter der Beat-Generation kennen: Jack Kerouac, Richard Bellamy (der dann die Green Gallery eröffnet), Allen Ginsberg, solche Leute. Die waren etwas nostalgisch, genossen aber eine existentielle Freiheit. Sie lasen weggeworfene Zigarettenstummel vom Boden auf und rauchten sie weiter. Ich verlor jeden Kontakt zu meiner kleinbürgerlichen Herkunft und mit meinem Leben ging es mal bergauf, mal bergab. Dann erhielt ich einen Job als Barkeeper und Chauffeur bei den Stearns. Ich lebte in einem herrschaftlichen Haus, mixte Drinks und fuhr die Leute zu Blumenausstellungen. Ich mochte sie sehr.

JK: Wenn du von den Erinnerungen, die in deinen Bildern stecken, sprichst, denkst du, dass diese Bilder im Strom der Zeit schwimmen? Kannst du bestimmte Bildaspekte mit einem bestimmten Zeitgefühl in Verbindung bringen?

JR: Die Zeit holt einen immer ein. Auch Andy Warhol hat mit Markennamen und Coca-Cola-Flaschen gearbeitet. Ich wollte nach den Billboards am Times Square etwas ganz Neues machen. Und stellte mir vor, diese neuen Bilder würden dann zusammen mit abstrakten Künstlern ausgestellt. Werbung war eben ein notwendiges Übel. Einmal stand ich am Times Square beim Astor-Victoria-Theater, da kam dieser Typ zu mir rüber und fragte: «Was machst du da?» Ich sagte: «Mensch, das ist Werbequacksalberei. Eigentlich bin ich Künstler, nur hab ich leider kein Geld. Ich mach kleine Skizzen, aber eines Tages werde ich mir genügend Farbe leisten können, um grössere Sachen zu malen.» Er ging hin und schrieb einen Artikel mit dem Titel «Billboard Michelangelo Drips Paint on Tourists Far Below» (Reklame-Michelangelo lässt Farbe auf Touristen tropfen). Dann verunglückten zwei Kumpel von mir tödlich. Ich malte gerade eine Filmreklame für *On the Beach (Am Strand)* mit Gregory Peck, gigantische siebeneinhalf Meter breite Buchstaben in Morgenrot, da traf es mich wie ein Schlag: «Was tu ich eigentlich hier? Das ist kein Strandvergnügen. Es ist viel zu gefährlich, eben erst sind zwei Burschen dabei umgekommen.» Als ich bei Jake Star, dem Besitzer, vorsprach und mehr

Lohn verlangte, meinte der: «Was ist los? Eines Tages kannst du heiraten, vielleicht sogar ein Haus bauen. Was willst du mehr? Du bist gut aufgehoben hier.» Aber ich hatte genug und ging. Ich war in der Gewerkschaft. Mein Agent hieß Dante Morandi. Auf meiner ersten Gewerkschaftsversammlung riefen ein paar Kollegen, alte Kommunisten: «He, Jimmy, komm, nimm ein Bier mit uns.» Ich trank also ein Bier, aber auf dem Weg zur Toilette meinte der Gewerkschaftsboss, ein Scharfmacher: «James, schau, die da drüben sind alles Rote. Wer sich mit Rot bekleckert, bringt es nie mehr weg.»

Dann bekam ich dieses Studio unten am Coenties Slip und begann zu überlegen, wie ich etwas Neues machen könnte. Ich nahm Fragmente realistischer Gegenstände. Und weil ich Gegenstände sehr gut malen konnte, grosse Fragmente und verschiedene Dinge in unterschiedlichem Massstab, dachte ich, vielleicht könnte ich ein geheimnisvolles Bild malen, indem ich Fragmente in unterschiedlicher Grösse male und damit das Tempo des Erkennens vorgebe. Das nächste wäre vielleicht am schwierigsten zu entziffern.

JK: Was die Frage «Werbung – ein notwendiges Übel?» angeht, komme ich immer wieder auf den Betrachter zurück. Vielleicht weil die Betrachter in deinen Bildern sich selbst wieder zu erkennen glauben, ihr eigentliches Wesen, das sich gegen die Intensität der Werbeflut zu behaupten vermag. Ich spüre jedes Mal dieses Menschenfreundliche, eine Unterstützung von der Art: «Ja, diese Abstraktion bin ich, ich bin dieser Pinselstrich.»

CR: Vielleicht hat es auch mit Zeit zu tun. Mit der Art, wie etwas ausgeführt ist, wie die Zeit gedeht und räumlich situiert ist, wie sie uns umgibt und uns Teil von ihr werden lässt.

JR: Das sind schwierige Fragen. Was immer das Bild bewirkt, allein dass es dies tut, bedeutet, dass es gelungen ist. Ich hab ein Bild mit dem Titel F-111 (1965) gemacht, in dem es eigentlich um den peripheren Blickwinkel und die schrecklichen Zeitleküfe ging. Es wurde als Antikriegsbild rezipiert und kritisiert, doch es steckte sehr viel mehr in ihm. Danach machte ich STAR THIEF (Stardieb/Sterndieb, 1980) und alle sagten: «Aha, das ist über den Weltraum.» Aber es ging nicht um den Weltraum, sondern um das Arbeiten und den Lockruf der Sterne. Das kann unter Umständen der Weltraum sein. Wenn jemand von der Erde aus einen leuchtenden Stern sieht und sagt, «Da will ich hin», werden Senat und Kongress Raketen bauen lassen, die das ermöglichen. Man dringt so weit in den Raum vor, bis man einen anderen noch ferneren Stern entdeckt, der von der Erde aus nicht zu sehen war, und so fort, von einem Stern zum nächsten. Das heisst in Wirklichkeit, dass wir durch physische Arbeit zu neuen Erkenntnissen gelangen, während ein

James Rosenquist

gedankliches Konzept, das vom Gedächtnis abhängt, fehlschlagen kann. Danach entstanden FOUR NEW CLEAR WOMEN (1982) und THE PERSISTENCE OF ELECTRICAL NYMPHS IN SPACE (1985), eigentlich Mahatma Gandhis Bestattungsfeuer. Denn wohin würden all die Seelen gehen, wenn man die Erde in die Luft jagt?

JK: Ich hab vor Jahren im Museum of Modern Art gearbeitet und hatte eine besondere Vorliebe für Marilyn.

JR: Das Bild?

JK: Ja. (*Gemeint ist MARILYN MONROE I, 1962.*)

JR: Ich hab Marilyn nie kennen gelernt, aber ich hab sie zweimal in New York geschen. Das eine Mal hüpfte sie aus einer Limousine, um die *Sunday Times* zu kaufen. Aus Versehen stiess sie den ganzen Zeitungsstapel um und verschwand wieder im Wagen. Und einmal am Times Square mit Arthur Miller. Sie sah wirklich umwerfend aus. Und dann, peng, war sie tot. Ich hab das Bild als Werbung für sie gemacht. 1960 malte ich auch ein Porträt von John Kennedy (PRESIDENT ELECT), ebenfalls eine Eigenwerbung. Die Schauspielerin Joan Crawford hab ich gemalt, weil sie an mehrere Künstler Bonbon-Telegramme verschickt hatte, in denen sie eine Pop-Art-Ausstellung ankündigte. Als wir alle zur Eröffnung kamen, hat sie einfach dicht gemacht und die Sache abgeblasen. Nichts als heisse Luft, typisch für sie. Das hat mich darauf gebracht, die Sache mit dem Titel UNTITLED (JOAN CRAWFORD SAYS...) (1964) zu machen. Auch da geht es um Werbung.

JK: In MARILYN gibt es eine Art Buchstabencollage ihres Namens, und auch einige der neueren Bilder enthalten Text und Wörter in abstrakter Form.

JR: Ich weiss, was du meinst. Du hast Recht. Ich hab für das Guggenheim in Berlin eine Reihe von Bildern gemacht. Dabei verwendete ich etwas, was wie Wäsche im Schleudergang aussieht, sowie Müsli-Packungen. 1963 machte ich ein Bild (NOMAD) mit einer ovalen Oxydol-Packung in der Mittagshitze und einer Atomexplosion. Die Frage war: «Was hat in der kapitalistischen Gesellschaft mehr Gewicht, die Bombenexplosion oder die Waschpulvermarke?»

JK: Aber dadurch, dass es gerahmt war, wurde es nicht zu einem Markenzeichen wie bei Warhol, den du vorhin erwähnt hast. Ich erinnere mich an eine Ausstellung bei Leo Castelli, es ist Jahre her, und ich glaube, da war ein richtiges Bettgestell dabei.

JR: Nein, es war gemalt. 1971 hatte ich einen schrecklichen Autounfall, der mir einen Schuldenberg von siebztausend Dollar bescherte. Die 70er Jahre waren einfach fürchterlich, erst ab 1977 wurde es allmählich besser. Godard drehte damals auch gerade einen Film, als er einen Motorradunfall hatte und

sich einen Beckenbruch zuzog. Die Kritiker verrissen den Film. Pech gehabt.

CR: Wir kommen immer wieder aufs Kino zu sprechen. Angefangen von den Bildern am Times Square bis zu den Schauspielern, die den Durchbruch schafften. Aber auch die an Cinemascope erinnernde Dimension deiner Werke erinnert an den Film, oder die Montage von Bildern, das Zitieren bestimmter Momente und das Abstrahieren von der Realität; auch die Nahaufnahmen von Gesichtern sind eine klassische Hollywood-Technik. Hast du dabei das Publikum im Visier? Sollen ihm verschiedene Geschichten angeboten werden, so dass alle ihren je eigenen Traum träumen können?

JR: Die Breitleinwand hat mich schon immer fasziniert. In den grossen Autokino haben mich jeweils ganz auf die linke untere Ecke des Films konzentriert. Wenn wir manchmal bei einer dieser zehn oder fünfzehn Stockwerke hohen Kinoreklamen patzten und noch Platz übrig war, sagte der Boss nur: «Setzt noch «Cinemascope» rein.» Und wir mussten den Schriftzug auf die leere Fläche malen.

JK: Wie viel von einem Film ist Collage? Die Bilder mit dem Ton darüber, dann die Collagen bei der graphischen Gestaltung, der Schnitt. Jedenfalls ist Collage ein fester Bestandteil unserer Kultur, auch auf dem Computerbildschirm liegen die Bilder schichtweise übereinander.

JR: Ja, das ist wirklich ein Phänomen. Filmemacher wie Stan Brakhage und andere experimentierten damit und beeinflussten nun Hollywood. Erst heute hat man den Blick für ihre Techniken und erkennt, dass sie echte Pioniere waren.

CR: Schnitt und Collage erzeugen eine bestimmte Zeit, genau wie deine Arbeiten den Betrachter in eine neue Zeitschlaufe katapultieren. Das Publikum wird in die einzelnen Fragmente hineingezogen, verliert sich darin und entwickelt ein ganz anderes Verhältnis zu den Motiven als im täglichen Leben. Wie Godard hast du Techniken entwickelt, die neu und einzigartig waren.

JR: Miles Davis' «Birth of the Cool» leitete eine eigentliche Tendenz des Coolen ein. Diese Idee bestimmte auch die Kunst der 50er und 60er Jahre: Coole Sachen waren gefragt. Aber den Studenten wurde noch das Gegenteil beigebracht: Farbe auf die Leinwand zu schütten – das sei echt heiss. Panza ist Mr. Super Cool, ein total neues Lebensgefühl. Wie viel Distanz zur eigenen Arbeit, den eigenen Bildern ist überhaupt möglich?

JK: Ich glaube, weil dem Betrachter deiner Bilder alles so bekannt vorkommt, egal ob es sich um ein Fleisch-Reklame-Bild oder einen Lippenstift handelt, hat das Publikum gewissermassen das Gefühl, sich selbst zu sehen. Es funktio-

niert wie ein Spiegel. Sie spüren sich selbst. Für mich ist das ein echter Aufsteller.

JR: Ein Bild an der Wand und ein menschliches Wesen sind zwei ganz verschiedene Dinge. Roy Lichtenstein sagte einmal: «Jedes Mal, wenn man ins Metropolitan geht, die Bilder an der Wand anschaut und eine schöne junge Frau betritt den Raum, betrachtet man sie anstelle der Bilder.»

JK: Spielt die Sexualität eine Rolle in deinen Arbeiten?

JR: Na ja, ich hab das Gefühl, wenn man arbeitet und im Leben passiert etwas – das kann politisch, sexuell, ein Todesfall oder irgendeine Sinnfrage sein –, sollte man seine Energie nicht darauf verschwenden, es aus der Arbeit herauszuhalten. Man integriert es einfach und macht weiter. Das einzig wirklich Wichtige ist die Plastizität der Bildfläche; egal, was einen gerade beschäftigt, man packt es da rein. Und was die so genannte «reine» Malerei betrifft, halte ich es mit Jasper Johns: «Je genauer man hinsieht, desto mehr wuselt es.» So viel zur «reinen» Malerei.

JK: Interessant, was du über Energie sagst, die Dinge kämen einfach so.

JR: Ja. Als ich Marcel Duchamp traf, brachte ich ihm eine Sonnenblume, eine Fliegenklatsche und einen Mona-Lisa-Button und fragte ihn: «Haben Sie sich mit östlicher Philosophie beschäftigt?» Er war ein richtig gesprächiger Typ und antwortete: «Nein, ich habe nur *Zen in der Kunst des Bogenschiessens* gelesen.» Er hatte Seiten, die keiner kannte. Es gab einen Bildhauer, Israel Levitan, der eine Frau namens Idi heiratete. Sie steckte in einem Ganzkörperkorsett und konnte sich kaum bewegen, und als er mit ihr nach Europa ging, trug er sie buchstäblich mit sich herum. Marcel Duchamp hat ihr Malunterricht gegeben. Ist das nicht wunderbar?

JK: Jim, was deine Position in der Kunstwelt angeht: Hast du sie erreicht, weil du deine Ideen verfolgt hast, weil du einfach deine Kunst gemacht hast? Und was war das für ein Gefühl, als du es geschafft hast? Manchmal komme ich selbst ins Nachdenken und frage mich: «Wie komme ich zu dieser Position? Hab ich das mir zu verdanken?» Ich weiss, du bist mit dir selbst im Reinen, du geniesst das Leben und hast viele positive Erfahrungen gemacht.

JR: Die Leute fragen mich oft, warum ich male. Ich weiss nicht, warum ich male oder bestimmte Dinge tue, ich weiss nur, dass ich unausstehlich werde, wenn ich es nicht tue. Die Bedürfnisse eines Künstlers verändern sich im Lauf seines Lebens und seiner Karriere. 1947 erschien in einer Ausgabe von *Life* ein grosser Artikel über Picasso. Da stand zu lesen: «Ist er wirklich ein grosser Maler?» Und da war er in seinen Shorts, ein kleiner

Mann in einem Neun-Zimmer-Atelier in Paris. Er hatte gerade diese grossen figürlichen Bilder gemalt und hatte eine neue Geliebte, Françoise Gilot. Ferner hiess es, sein Autogramm komme für die GIs gleich nach dem von Charles de Gaulle. So läuft das, wenn man Glück hat, lebt man lange. So viele meiner Freunde haben sich verabschiedet, einfach so. Dan Flavin ist gestorben. Und Judd. Andy. Roy. Meine alten Freunde sind für mich eine Art Bibliothek voller Informationen, die verhindern, dass ich den Verstand verliere. Ich kann sie nicht mehr anrufen und nach einem Rezept fragen. Ich sehe Rauschenbergs und Jasper Johns' Leben vor mir. Ich kannte diese Typen, als sie noch am Hungertuch nagten. Sie haben sich total verändert, anfangs waren das ziemlich verhuschte, ruhige Typen. Und Jean-Michel Basquiat, auch ihn kannte ich ziemlich gut, er rief mich an und beklagte sich über die Kritiker, die ihn fertig machten. Dann brachte er sich um. Als ich seine Retrospektive im Whitney sah, dachte ich, wenn er das hätte sehen können, würde er sagen: «So schlecht bin ich gar nicht, nein, überhaupt nicht, ich mach weiter.» Ich will damit sagen, dass Künstler ihr Werk erst richtig beurteilen können, wenn es ihnen später präsentiert wird. Es füllt sie so aus, sie sind so besessen davon, dass sie seinen Stellenwert nicht wirklich erkennen können.

JK: Um noch einmal auf Picasso zurückzukommen. Anfang dieser Woche redete ich mit einem Freund und wir trauerten den Doors, Jim Morrison, Jimi Hendrix und Janis Joplin nach, dabei fiel uns auf, dass Picasso sie alle überlebt hat.

JR: Ich habe häufig mit Franz Kline und de Kooning gebechert. Rothko war die reinste Dampflok, er musste immer Dampf ablassen (*JR produziert ein zischendes Geräusch*). De Kooning war ein echter Quartalssäufer. Er arbeitete regelmässig wie ein Uhrwerk, konnte Monate lang sieben Tage die Woche malen. Dann aber gabs ein gigantisches Besäufnis. Das war seine Art sich zu erholen. Wenn Bill nüchtern war, war er die Sanftmut in Person.

JK: Für mich bedeutet Kunst «etwas zu verkaufen». Junge Künstler haben heutzutage so viele Möglichkeiten. Die Entwicklung ist rasant.

JR: Kunst muss nicht heissen etwas zu verkaufen, aber es kommt vor. Das ist ein echtes Dilemma. Als ich anfing, hatte ich eine Wohnung auf der Upper East Side für einunddreissig Dollar und ein Atelier für fünfundvierzig Dollar im Monat. Mein Gehalt betrug ungefähr hundertzwanzig Dollar die Woche. Ich konnte also sogar noch etwas auf die hohe Kante legen. Die jungen Künstler von heute wollen rasch zu Geld kommen und müssen so schnell wie möglich eine Ausstellung

haben. Wegen der enormen Kosten. Ich würde einem jungen Künstler raten: «Schau, dass du erst mal richtig in Fahrt kommst, und dann mach was, was noch keiner gesehen hat.» Ich finde, die Jungen haben es schwer heutzutage. Sie meinen, sie müssten mit ihrer Kunst Geld verdienen.

JK: Sie haben also die Möglichkeit, aber die lässt ihnen keine Zeit.

JR: Ja, Zeit. Ich hatte Glück. Damals gab es hier einen Markt für Kunst.

JK: Ich glaube, dieses Echo gibt es heute nicht mehr. Nimm deine Arbeiten aus den 60er Jahren, deine Pop-Art-Bilder: Ich glaube nicht, dass heute noch jemand mit so viel Enthusiasmus dahinter geht.

JR: Es ist schon seltsam. Morton und Rosie Newman kauften mir vor Jahren ein paar Bilder ab. An einer Pop-Art-Ausstellung neulich im Whitney Museum zog Rosie Newmann ein dickes Bündel Eindollarnoten aus der Tasche und reichte es mir. Ich sagte: «Rosie, ich floriere, mir gehts bestens.» Aber sie sagte: «Nein, nein. Ich möchte, dass du mal anständig essen gehst.» Ich hatte also diesen Kohlkopf aus grünen Eindollarscheinen, ungefähr fünfunddreissig, und ging mit einigen Künstlern zum Essen und verkündete: «Heute auf meine Kosten, Jungs.» Ungefähr dreihundert Ginseng-Cocktails und anschliessend eine Portion rohes Fleisch, das wars. Egal, wo man lebt, sobald man wirtschaftliche Fragen anspricht, beginnt sich der Staat für einen zu interessieren. An manchen Orten kann es für einen Künstler richtig ungemütlich werden.

JK: Ich freue mich darauf, viele neue Sachen zu machen. Ich habe eben eine fürchterliche Scheidung durchgestanden. So was kann passieren und bringt das Leben durcheinander. Aber das Arbeiten habe ich immer genossen und freue mich auch wieder darauf. Allein schon das Gefühl, wenn ich so was wie deine Bilder anschau, Jim, lässt mich aufleben. Ich reagiere ganz emotional auf die Dinge, je nachdem, was sie bei mir auslösen.

JR: Als ich 1960 anfing, sah ich diesen Holzschnitt von Posada aus dem Jahr 1911: ein grinsendes Skelett mit dem Titel SELBSTPORTRÄT, 1960. O mein Gott, ich musste wirklich lachen. Später sah ich in *Life* ein anderes Bild von einem winzigen Mädchen. Es war ein Heft von 1940 und der Werbetext lautete: «Was wird dieses kleine Mädchen 1967 machen?» «Na», dachte ich, «jetzt haben wir 1967.»

JK: Könnte man sagen, Picasso sei der Erfinder der Collage, oder ist das eine grobe Vereinfachung?

JR: Na ja, sagen kann man das schon, obs stimmt, ist eine andre Frage. Ich weiss nicht, wann das begann.

JK: Wenn man sich vorstellt, wie das anfing zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, und jetzt, am Ende des Jahrhunderts, ist es immer noch aktuell.

CR: Wenn ich eure Arbeiten vergleiche, fällt mir auf, dass du, James, immer auf Collage oder Montage zurückgreifst. Du nimmst Fragmente, die immer herausgeschnitten oder -gerissen sind, während du, Jeff, immer das ganze Ding verwendest. Es handelt sich immer um ein einziges Objekt, dessen Grösse, Farbe oder Material du varierst. Aber du lässt es ganz. Ich finde keinen gemeinsamen Nenner der beiden Methoden. Was verbindet sie?

JK: Jim, machst du manchmal Skulpturen?

JR: Ich habe mal eine Wüstenpflanze aus verchromtem Stacheldraht gemacht und einen kleinen Abfalleimer aus massivem Gold.

JK: Ich bin der Meinung, dass ich immer verschiedene Elemente collagiert habe. Zuletzt in meinen *Banality*-Arbeiten von 1988. Ich habe das Photo von einem Schweinchen, einem Hund und einem Vogel übereinander gelegt. Danach habe ich kaum mehr derartige Arbeiten gemacht.

CR: Aber du versuchst, die Collage bis zu einem bestimmten Grad verschwinden zu lassen. JOHANNES DER TÄUFER mit dem Pinguin und dem Schwein ist zwar äusserst bizarr, aber man sieht keine Nahtstellen mehr. Vielleicht hat das mehr mit Skulptur zu tun als mit Malerei... Ist es vielleicht charakteristisch für dieses Medium?

JK: Vielleicht. Als ich an meinen *Celebration*-Bildern arbeitete, versuchte ich auf drei verschiedene Arten mit Abstraktion umzugehen. Da war einmal die visuelle Abstraktion, dann die Vergrösserung und schliesslich die Collage. Die Bilder waren speziell als Collage angelegt, immer ein Bild über dem anderen.

JR: Seit ich in New York bin, fragen mich die jungen Künstler immer: «Sag mal, woher nimmst du eigentlich deine Motive?» Das Werk enthält wohl unterschwellig eine Bildsprache, die man wieder erkennt. Wenn wir früher einen Filmstar auf eine Reklamewand malten, fingen wir immer oben mit dem Haar an; mit einem bestimmten Wirbel im Haar oder auch mit dem «Scheitel» eines Kuchens. Immer mitten rein in die Materie. Es war im Grunde ein grosses abstraktes Bild. Wie hätte das noch wie ein Stück Kuchen aussehen sollen? Später, als ich Themen malte, die mich interessierten, rang ich ihnen genau dies ab. Das fasziniert mich immer noch: So nah dran zu sein, dass man nicht mehr erkennen kann, was es eigentlich ist. Du hast von Collage gesprochen. Ich frage dich: «Was ist denn das dahinter liegende Bild? Was ist überhaupt Abstraktion?»

(Übersetzung: Goridis/Parker)

For Jim

asked me to write this text. I know what it is: We are both dumb Swedes, one from North Dakota, one from Stockholm. What is it that I can recognize so clearly, so easily, with such pleasure as Swedish in Jim's painting?

It is a certain naïveté that I am also proud of owning myself, a certain basic optimism. Life is full of consequences and lets us live with them, the best way we can. Jim's work expands his curiosity, his amusement, his surprises, and also the way that he has found to be able to accept it all, because it is wonderful to be able to add the evidence of another discovery to the endless richness of everyday. Enormous energy, quiet, shy, curious of life, remaining curious, year after year. Terrific power of invention, of putting conventions upside down. Those are a few elements of Jim Rosenquist's virtues.

Jim Rosenquist told me once that when he was painting gigantic street signs, sitting on a hanging chair, he had to paint a fifty-square-meter surface red. When he turned around, the whole world was green.

PONTUS HULTEN

Für Jim

Die Freude am Malen leuchtet uns aus allen Bildern von James Rosenquist entgegen. Freude und Neugier, Lebenslust und Lebendigkeit. Es liegt etwas in diesen Bildern, das ich sofort wieder erkenne, etwas Vertrautes, das schwer zu beschreiben ist, etwas höchst Esoterisches, Vages, Flüchtiges. Darf ich wagen, es zu definieren? Ich muss es versuchen, da Jim mich gebeten hat einen Text zu schreiben. Ich weiß, was es ist: Wir beide sind dumme Schweden, einer aus Nord-Dakota, einer aus Stockholm. Aber was an Jims Kunst ist es nur, das ich so klar, so leicht und so beglückt als schwedisches Element wieder erkenne?

Es ist eine gewisse Naivität, die ebenfalls zu besitzen ich stolz bin, ein gewisser Optimismus, der allem zugrunde liegt. Das Leben ist voller Konsequenzen, mit denen wir halt leben, so gut wir können. Jims Arbeit zeigt seine Neugier, sein Vergnügen, seine Überraschung und auch die Art, wie er vieles akzeptieren kann, einfach weil es wunderbar ist, Zeugnis einer weiteren Entdeckung ablegen und dem unerschöpflichen Reichtum des Alltags hinzufügen zu können. Ungeheure Energie, Ruhe, Scheu, Neugier auf das Leben, immer noch und immer wieder, Jahr für Jahr. Höchste Erfindungskraft, unerschrockenes Umstürzen von Konventionen. Dies sind nur einige von Jim Rosenquists Qualitäten.

Jim erzählte mir einmal, dass er, als er noch riesige Plakatwände malte, auf einem Hängesitz eine Fläche von fünfzig Quadratmetern rot streichen musste. Als er sich umkehrte, war die ganze Welt grün.

(Übersetzung: Wilma Parker)

PONTUS HULTEN lives in France. He was the first director of Moderna Museet, Stockholm (1959–1973), and the first European to present Pop Art in a museum. From 1974–1976 he was involved in founding the Centre Pompidou in Paris, which opened in 1977. In 1981 he became the project director for the new Museum of Contemporary Art in Los Angeles.

PONTUS HULTEN lebt in Frankreich. Er war der erste Direktor des Moderna Museet in Stockholm (1959–1973) und holte als Erster in Europa die Pop-Art ins Museum. 1974–1976 leistete er wesentliche Vorarbeiten für das 1977 eröffnete Centre Georges Pompidou in Paris. 1981 übernahm er die Leitung des Projekts für ein neues Museum zeitgenössischer Kunst in Los Angeles (das spätere MoCA).



ZDENEK FELIX

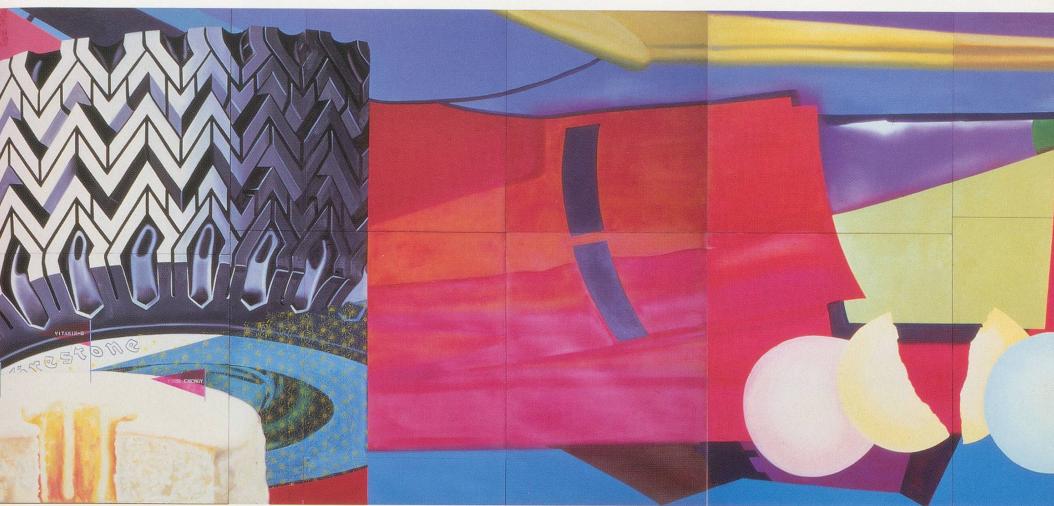
Horizon Home

In ihrem Text «At the Sign of Rosenquist» erzählt die Kritikerin Ann Hindry eine Anekdote, in der es um einen Pressebericht über das Erstellen von riesigen Reklametafeln an den Häusern des Times Square in New York geht. Auf dem begleitenden Photo sieht man den Maler auf einer hängenden, Schwindel erregenden Plattform bei der Arbeit, wobei die Bildunterschrift euphorisch verkündet: Billboard Michelangelo. Der dargestellte Schildermaler ist James Rosenquist, dessen Broterwerb in den Jahren 1957–58 tatsächlich im Malen von Reklametafeln für die Arcraft Strauss Company bestand. Das Paradox dieser Anekdote liegt darin, dass der fünfundzwanzigjährige Künstler, jedenfalls im Hinblick auf die Größe und Ausdehnung der bemalten Flächen, dem

berühmten Gestalter der Sixtinischen Kapelle in nichts nachstand. Er verstand es, die Erfahrung vom Times Square zum tragenden Element seiner künstlerischen Strategie umzumünzen.

James Rosenquist hat sich nicht zuletzt deshalb sehr früh für das grosse Format entschieden, das sein Werk prägen sollte, weil er genau wusste, welche Dimensionen bestimmte Motive benötigen, um wirksam zu bleiben. Mit gutem Recht kann man ihn als «Monumentalisten» unter den amerikanischen Pop-Künstlern bezeichnen, dessen Kalkül immer dann aufgeht, wenn das Verhältnis von «Motiv» und «Größe» stimmt. Eine Bildausdehnung über acht Meter Breite hinaus ist nicht nur in der Pop-Art äußerst selten. Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden wohl nur

ZDENEK FELIX ist seit 1991 Direktor der Deichtorhallen, Hamburg.



Sweet Home

Objekte von Claes Oldenburg und einige wenige Spätwerke Andy Warhols.

Bei Rosenquist spielt das grosse, Wand füllende Format seit den 60er Jahren eine entscheidende Rolle. Bereits in seiner ersten Ausstellung bei Leo Castelli 1965 zeigte er ein Wandbild, dessen Masse die grössten Gemälde des abstrakten Expressionismus in den Schatten stellten: F-111, ein aus mehreren Paneelen zusammengestelltes «mural». Das riesige Bild füllte alle vier Wände des Galerieraumes, wobei es bei einer Höhe von einem Meter insgesamt die Länge von 27 Metern erreichte. Diese ungewöhnlichen Abmessungen sind allerdings kein Selbstzweck, denn das Hauptmotiv des Bildes, ein amerikanischer Jagdbomber, erscheint hier «leibhaftig» im Massstab 1:1. Als Material diente neben Leinwand auch Aluminium, das in Verbindung mit den übrigen, pastelle-

nen Farben teilweise Spiegelungseffekte entstehen lässt, die dem Ganzen etwas Metallisches, Abstraktes aber auch Bedrohliches verleihen. Das horizontale Format wurde für Rosenquist gleichermaßen zum Instrument wie zum Markenzeichen. Es ermöglichte ihm mehrere Motive nebeneinander zu setzen, deren formale und inhaltliche Kontraste und Verwandtschaften herauszuarbeiten und somit ausdrucksstarke Kombinationen von narrativen Bildern zu schaffen. In F-111 sehen wir vor dem Korpus des Jagdbombers einen Firestone-Reifen, zwei Glühbirnen, ein junges Mädchen unter der Trockenhaube, eine explodierende Atombombe und schliesslich Spaghetti aus der Dose mit Tomatenketchup. Als gemalte Collage wirkt das Ganze extrem «zerstückelt», stellt in Wirklichkeit jedoch ein wirksames, einheitliches Panorama von mehr oder weniger



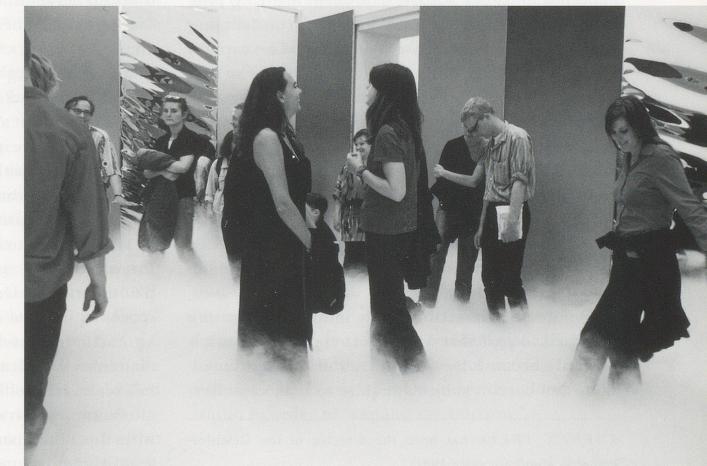
JAMES ROSENQUIST, *F-111*, 1965,
oil on canvas with aluminum, 10 x 86' (this and preceding double spread) /
Öl, Leinwand, Aluminium, 3,05 x 26,21 m
(diese und vorangehende Doppelseite).

aggressiven Codes einer metaphorischen amerikanischen «Imagerie» dar.

Ein anderes, grossformatiges Wandbild entstand 1970, ebenfalls für eine Ausstellung bei Leo Castelli: HORIZON: HOME SWEET HOME. Es setzt sich aus 27 Tafeln zusammen, 21 davon farbig bemalt, 6 mit silberner Plastikfolie bezogen. Der Boden des Raumes ist mit Plexiglasscheiben belegt und wird mit Hilfe einer hinter den Paneelen versteckten Nebelmaschine mit künstlichem Nebel kniehoch bedeckt. Im Unterschied zu den früheren, Raum füllenden «murals» handelt es sich bei den Tafeln in HORIZON: HOME SWEET HOME um teils monochrome, teils farbig changierende Paneele ohne jedwelche «bildhaften» Motive. Die Kunststofftafeln reflektieren oder eher verzerrn das Bild des Betrachters, und ihre welligen Oberflächen erzeugen gebrochene Effekte. Diese im Werk von Rosenquist einmalige, bemerkenswerte Installation schafft es, Gefühle der Schwere-

losigkeit zu evozieren. Dies entspricht durchaus den Intentionen des Künstlers, dem es darum ging, die veränderlichen Farben des Wandbildes in die «Unendlichkeit» des am Boden sich ausbreitenden Nebels einfließen zu lassen. Zugleich wird die Vision eines sich dem «heimischen Planeten» nähern Astronauten hervorgerufen, der die vor ihm auftauchende Peripherie des Planeten Erde als einen in unzähligen Farben flimmernden, veränderbaren Horizont sieht. Rosenquist nimmt in HORIZON: HOME SWEET HOME Bezug auf die späten «Seerosen-Bilder» von Monet in der Pariser Orangerie, wo sich der Zuschauer inmitten eines entgrenzten, durch niedrig gehängte Bilder sozusagen vom Boden her definierten horizontalen Kreisraums befindet, und weist zugleich auf Pollocks Arbeitsweise an seinen Drip-Paintings hin, die er, um deren «Horizont zu öffnen», beim Malen auf den Fussboden des Studios legte.

JAMES ROSENQUIST, *HORIZON: HOME SWEET HOME*, 1969–70,
installation at Deichtorhallen, Hamburg, 1997, oil, canvas, metal foil, dry-ice machine/
HORIZONT: SÜSSES ZUHause, Öl, Leinwand, Metallfolie, Trockeneis-Maschine.
(PHOTO: HELGA SCHMIDT/DEICHTORHALLEN, HAMBURG)





*The artist installing HORIZON:
HOME SWEET HOME in the seventies /
Der Künstler beim Einrichten der
Ausstellung in den 70er Jahren.*

JAMES ROSENQUIST, HORIZON:

HOME SWEET HOME, 1969–70,

installation view, Deichtorhallen Hamburg,

1997 / HORIZONT: SÜSSES ZUHAUSE.

(PHOTO: SNUK STUDIO, HAMBURG)

ZDENEK FELIX

Horizon Home

In her essay "At the Sign of Rosenquist," critic Ann Hindry recalls an anecdote regarding a newspaper report about the gigantic billboards mounted on the buildings in Times Square. The accompanying photograph shows a man at work on a platform, dangling at a dizzying altitude above Manhattan. The caption euphorically reads: Billboard Michelangelo. The sign painter is James Rosenquist, who actually earned a living in 1957–58 by painting billboards for the Artcraft Strauss Company. The paradox of this anecdote lies in the fact that, as far as the size and extent of his picture surface was concerned, the twenty-five-year-old painter was in no way inferior to the famous designer of the Sistine Chapel. And he successfully converted his Times Square experience into a mainstay of his artistic strategy.

One reason for settling early in his career on the oversized format that was to become his hallmark is certainly because he was fully aware of the dimensions that certain subjects require to make an effec-

tive impact. James Rosenquist undoubtedly deserves to be called a "monumentalist" among American Pop artists and his tactics clearly pay off when the relationship between "subject matter" and "size" is right. Twenty-five feet of painting at one stretch is not only a rarity in Pop art. The only exceptions, perhaps, are Claes Oldenburg's objects and a few of Andy Warhol's late works.

In Rosenquist's case, the wall-filling format has played a decisive role since the sixties. In his very first exhibition with Leo Castelli in 1965, he showed a mural whose dimensions eclipsed everything the abstract expressionists had come up with so far: F-111, a mural made out of several panels. Some three feet high and 90 feet long, this enormous painting ran the length of all four walls of the gallery space. Its unusual measurements were not, however, an end in themselves because Rosenquist's subject matter, an American bomber, was shown "live" and in full scale. His material was not only canvas but also aluminum, which causes reflections in combination with the other pastel colors and makes the whole seem somewhat metallic, abstract and even menac-

ZDENEK FELIX has been the director of the Deichtorhallen in Hamburg since 1991.



Sweet Home

ing. The horizontal format became an instrument and trademark feature of Rosenquist's art. It allowed him to place several motifs next to each other, to experiment with contrasts and affinities in both form and content, and thus to create highly expressive combinations of narrative images. In front of the body of the bomber in F-111, we see a Firestone tire, two light bulbs, a young girl under a hairdryer, an exploding atom bomb, and, finally, canned spaghetti with ketchup. As a painted collage, the combination looks extremely piecemeal but in reality it presents a cogent, unified panorama of the more or less aggressive codes that make up the richly metaphorical imagery of American life.

Rosenquist made another large-format mural in 1970, also for an exhibition with Leo Castelli: HORIZON: HOME SWEET HOME. It consists of 27 panels, 21 of which are painted in color and the remaining 6 coated with a silver plastic skin. The floor of the room is covered with panes of Plexiglas and filled knee-high with artificial fog produced by a fog machine hidden behind the panels. In contrast to earlier, wall-to-wall murals, the panels in HORIZON:

HOME SWEET HOME are monochrome or in changing colors with no "pictorial" motifs. The plastic panels reflect or rather distort the image of the viewer and their wavy surfaces generate broken effects. This installation, unique in Rosenquist's oeuvre, manages to evoke a sensation of weightlessness, which clearly ties in with the artist's intention of having the changing colors of the mural flow into the "infinity" of the mist spreading out on the floor. At the same time the vision is conjured up of an astronaut nearing his "native planet" and seeing the periphery of the earth appear before him as a horizon of untold shimmering and changing colors. In HORIZON: HOME SWEET HOME, Rosenquist refers to Monet's late water-lily paintings in the Parisian Orangerie, where viewers find themselves in the midst of an unbounded horizontal circular space, defined from the floor upwards, so to speak, by the low-hung paintings. But he also evokes Pollock's method of making his Drip Paintings by laying them out on the floor of his studio in order to "expand the horizon."

(Translation: Catherine Schelbert)

the artist's perspective from the vantage point of the passenger. The plasticity of the forms is emphasized by the use of thick brushstrokes, creating a sense of depth and movement. The composition is dynamic, with overlapping planes and intersecting lines that create a sense of speed and motion. The colors are bold and vibrant, with a palette dominated by reds, blues, and yellows. The overall effect is one of intense energy and excitement, capturing the thrill of travel and the sense of wonder that can come with exploring new places. The painting uses the artifice of the scene to represent an attempt to emphasize the importance of the journey itself, rather than the destination.

JAMES ROSENQUIST, *HITCHHIKER: SPEED OF LIGHT*, 1999, oil on canvas, $58\frac{1}{4} \times 69"$ / ANHALTER: *LICHTGESCHWINDIGKEIT*, Öl auf Leinwand, $148 \times 175,3$ cm.
(PHOTO: PETER FOE)



Rosenquist's Craft PAINTING AND THE LIMITS OF THE MACHINE

MICHAEL LOBEL

The historiography of Pop Art has consistently called attention to the fact that most of the artists associated with that movement in the early sixties began their careers in the field of commercial art. Rosenquist is the prime example of this tendency; no monographic treatment of his work is complete without the inclusion of several photographs of the young, handsome artist posing in his paint-spattered work clothes on a scaffold high above the streets of New York City. In some cases, the photographs are accompanied by a 1960 UPI story that describes him as a "... dues-paying member of Painters, Decorators, and Paper-hangers, Local 230."¹⁾ Reprinted in catalogues devoted to Rosenquist's work, these materials not only attest to the painter's earlier employment as a billboard artist, but are also used as proof of Pop's ostensibly unique commingling of commercial and fine art.

Considering this standard approach, it is surprising that there has not been more extensive historical investigation into the particular modes of labor involved in commercial art that were incorporated into fine art practice by the Pop artists.²⁾ This is due in part, I think, to the fact that the very term "Pop

Art" has served to elide the substantive distinctions between the respective projects of the artists grouped within that category (which explains why almost all of them—including Rosenquist himself—have at one time or another disavowed that label). But how are we to restore the individual texture of the work of an artist like Rosenquist? In order to do so, perhaps we might consider the particular approach to painting as craft embedded in his project as he set it out in the early sixties.

In the face of the modernist emphasis on the painter's touch, Pop has often been interpreted as rejecting the humanistic dimension of handicraft through its incorporation of mechanical reproduction into the practice of painting. While this view may be accurate in certain cases, it overlooks a significant aspect of the movement, particularly as instantiated in Rosenquist's own work: Pop may have also represented an attempt by certain artists to reinvigorate painting by supplying it with new—or at least hitherto untapped—modes of painterly craft. It is important to remember that Rosenquist's project involved neither the incorporation of mechanical techniques into the field of fine art (as in Andy Warhol's silk-screens), nor the adoption of formal strategies that imitated the effects of printing (as in Roy Lichtenstein's signature fields of regularized dots). Rather, his work represented the wholesale

MICHAEL LOBEL is a New York-based art historian and critic. He lectures art at Yale University and the Whitney Museum of American Art.

incorporation of an independent (or at least parallel) tradition of painting—i.e., that of the billboard artist—into fine art practice.

Upon reflection, the work of the billboard artist is a form of painting as manual craft that survives in the face of—or more accurately was developed in response to—the demands of producing large-scale images for a so-called “society of the spectacle.” The billboard painter is needed in instances when it is either unfeasible or economically prohibitive to use machines to reproduce large-scale photographic imagery for outdoor advertising. Billboard painting thus represents a surprising inversion: Here photography does not mark the death of painting (according to Paul Delaroche’s famous declaration), but rather painting marks the limits of photomechanical reproduction. Admittedly, billboard painting is inextricably linked to photography, in the sense that it is the billboard artist’s job to scale photographic images up to immense size. Yet in the end this is a case in which the machine could not fully satisfy the demands of the mass media. And it is precisely in the face of the culture industry’s failure to find technologies capable of fulfilling its needs that painting reverts to a craft: Manual skill and specialized technical knowledge are the basis of the billboard painter’s art.

The significance of Rosenquist’s new approach to painting around 1960–1961, then, lies not only in his choice of images culled from the mass media, but also in his decision to utilize the specialized knowledge embedded in the billboard painter’s craft: the techniques for mixing paint, for achieving effects of quasi-photographic form, and for scaling up tiny images to the immense proportions of an outdoor sign. In this context, his project may be seen as an admittedly provisional attempt to answer one particular question: how to utilize a combination of imagery and technique developed for selling products and yet produce a work that would not, in the end, revert to mere advertising? Rosenquist’s work proffers an array of strategies in order to work through this problem: the use of grisaille in early paintings like *ZONE* (1961) and *FLOWER GARDEN* (1961); the extreme magnification of objects or images so that they become almost unrecognizable (and hence, one

would imagine, separated from the purposes of advertising); the cleaving of images from their supporting texts; and the juxtaposition of diverse, seemingly unconnected elements. This last strategy is clearly at work in a painting like *PRESIDENT ELECT* (1960–61), in which seemingly disparate images—the smiling face of John F. Kennedy, a slice of cake proffered by a woman’s hands, and the front end of an automobile—are arrayed in an interlocking composition. The transformations the artist effected in this work may represent an attempt to emphasize what some might call the purely formal aspects of the imagery: for instance, the way that the grisaille of the woman’s hand and cake contrast with the color in the rest of the image, or how the line of the woman’s upper thumb merges with the marks that describe Kennedy’s crow’s feet. The open question of Rosenquist’s work is whether such strategies are in the end sufficient to deconstruct—or at the very least, critically transform—the force such effects had in their original advertising context.

A consideration of Rosenquist’s work in relation to the status of billboard painting as manual craft, then, forces us to see his practice as responding to a fundamentally historical set of issues. For recent years have seen the development of new printing technologies that have begun to make billboard-sized printed images economical and feasible. In this light we might even predict that, if it does not vanish entirely, the billboard painter’s craft may soon become at least a vestigial mode of commercial art production. Rosenquist’s project, then, marks a moment in which advertising relied upon a mode of painting to fulfill its needs. It also challenges the notion that Pop utterly subsumed painting within modes of mechanical reproduction. For Rosenquist’s work attests to the attempt—however provisional, conflicted, or nostalgic—to salvage even a modicum of the work of the hand in the face of industrialization’s assault on the very possibility of, and belief in, the notion of painting as craft.

1) For example, see *James Rosenquist, ex. cat.* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1968), pp. 14–15.

2) Perhaps the only exception to this tendency is in the abundant Warhol literature, as Warhol is often the exception that defines the rule in studies of Pop Art.

Rosenquists Handwerk

MICHAEL LOBEL

DIE MALEREI UND DIE GRENZEN DES MASCHINELL MACHBAREN

Die Literatur zur Pop-Art hat regelmässig darauf hingewiesen, dass die meisten zu dieser Bewegung gehörenden Künstler ihre Karriere in den frühen 60er Jahren in der Werbung begannen. Rosenquist gilt als Paradebeispiel für diese Tendenz; es gibt keine monographische Abhandlung über sein Werk, die nicht mit Photographien einhergeht, die den jungen, attraktiven Künstler im farbbekleckerten Anzug auf einem Gerüst hoch über den Strassen New Yorks zeigen. In einigen Fällen wird neben den Photos auch noch ein UPI-Artikel von 1960 zitiert, der ihn als «zahlendes Mitglied von *Painters, Decorators, and Paperhangers, Local 230*» beschreibt.¹⁾ Abgedruckt in Katalogen zu Rosenquists Werk zeugen diese Materialien nicht nur von Rosenquists früherer Anstellung als Reklamekünstler, sondern dienen auch als Beweis für die offensichtliche und einmalige Verquickung von Werbung und Kunst im Falle der Pop-Art.

Angesichts dieser Tatsache ist es erstaunlich, dass den besonderen Arbeitsweisen der Werbographik, die von den Vertretern der Pop-Art in die Kunst eingeführt wurden, nie eine ausführlichere historische

Untersuchung zuteil wurde.²⁾ Ich glaube, das ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass der Ausdruck Pop-Art selbst dazu benutzt wurde, substantielle Unterschiede der Arbeiten dieser Künstler zu verwischen. (Das erklärt auch, warum sich fast alle von ihnen, einschliesslich Rosenquist selbst, früher oder später einmal von dieser Etikette losgesagt haben.) Aber wie sollen wir die individuelle Beschaffenheit des Werks eines Künstlers wie Rosenquist wieder zugänglich machen? Um dies zu tun, betrachten wir vielleicht am besten seine spezifische Auffassung von Malerei als Handwerk, mit der er 1960 am Anfang seiner Laufbahn begann.

Angesichts der modernen Emphase auf dem Pinselstrich des Künstlers wurde Pop-Art oft dahingehend interpretiert, dass sie die menschliche Dimension des Handwerklichen verwerfe und die mechanische Reproduktion in die Malerei integriere. Obwohl diese Ansicht in manchen Fällen durchaus zutreffen mag, übergeht sie dabei einen entscheidenden Aspekt, der sich insbesondere in Rosenquists Werk zeigt: Die Pop-Art dürfte bei einigen Künstlern auch ein Versuch gewesen sein, die Malerei durch die Einführung neuer – oder mindestens bisher nicht ausgeschöpfter – handwerklicher Methoden neu zu beleben. Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass Rosenquists Projekt weder die

MICHAEL LOBEL ist Kunsthistoriker und -kritiker, lebt in New York und lehrt an der Yale University sowie am Whitney Museum of American Art.

Übertragung mechanischer Techniken auf die Kunst (wie in Warhols Siebdrucken) beinhaltet, noch die Anwendung formaler Strategien, die Effekte der Drucktechnik imitieren (wie in Roy Lichtensteins charakteristischen Rasterpunkt-Flächen). Vielmehr stand seine Arbeit für die vorbehaltlose Integration einer unabhängigen (oder wenigstens parallelen) Tradition der Malerei, nämlich der Reklamemalerei, in die künstlerische Praxis.

Auf den zweiten Blick zeigt sich die Arbeit des Reklamemalers als eine Form der handwerklichen Malerei, die die Nachfrage nach grossformatigen Bildern für eine so genannte «Spektakelgesellschaft» überlebt beziehungsweise sich dank dieser erst richtig entwickelt hat. Der Reklamemaler wird immer dann gebraucht, wenn es technisch oder ökonomisch nicht sinnvoll ist, Maschinen für die Reproduktion grossformatiger Photographien in der Außenwerbung einzusetzen. Die Reklamemalerei steht daher für eine überraschende Umkehrung: Hier bedeutet die Photographie nicht den Tod der Malerei (gemäss Paul Delaroches berühmtem Ausdruck), sondern die Malerei macht die Grenzen der photomechanischen Reproduktion sichtbar. Zugegeben, die Reklamemalerei ist untrennbar mit der Photographie verbunden, insofern als der Reklamemaler photographische Bilder ins Riesenartige vergrössert. Aber am Ende ist dies ein Fall, in dem die Maschine die Erwartungen der Massenmedien nicht erfüllen konnte. Und gerade angesichts dieses Scheiterns der Kulturindustrie beim Suchen geeigneter Technologien wird die Malerei wieder zum Handwerk: Handwerkliches Geschick und spezialisierte technische Kenntnisse sind die Grundlage der Kunst des Reklamemalers.

Die Bedeutung von Rosenquists neuem Zugang zur Malerei um 1960/61 liegt also nicht nur in seiner Wahl von Motiven aus den Massenmedien, sondern auch in der Entscheidung seine speziellen Kenntnisse aus der Reklamemalerei einzusetzen: die Techniken des Farbenmischens um photographische Wirkungen zu erreichen, die Techniken der extremen Vergrösserung kleiner Vorlagen. Auf diesem Hintergrund kann man sein Vorhaben als zugegebenermassen provisorischen Versuch verstehen, eine besondere Frage zu beantworten: Wie verwendet man eine

Kombination aus Technik und Bildsprache, die dazu entwickelt wurden, Dinge zu verkaufen, und schafft dennoch ein Werk, das am Ende nicht auf Werbung hinausläuft? Rosenquists Arbeiten fördern eine ganze Reihe von Strategien zur Lösung dieses Problems zutage: die Grisaille-Malerei in frühen Bildern wie ZONE (1961) und FLOWER GARDEN (Blumengarten, 1961), die extreme Vergrösserung von Objekten oder Bildern, bis sie beinahe unkenntlich werden (und dadurch, sollte man denken, den Zielen der Werbung zuwiderlaufen), die Isolierung von Bildern aus ihrem Begleittext und die Gegenüberstellung verschiedener, scheinbar unzusammenhängender Elemente. Diese letzte Strategie ist deutlich erkennbar in einem Bild wie PRESIDENT ELECT (Designierter Präsident, 1960–61), in welchem scheinbar nicht zusammenhängende Bilder – das lächelnde Gesicht von John F. Kennedy, ein von Frauenhänden dargebotenes Stück Kuchen und die Vorderansicht eines Autos – in einer übergreifenden Komposition zusam-



JAMES ROSENQUIST, SINGAPORE, 1995, oil on canvas,
192 x 192" / SINGAPUR, Öl auf Leinwand, 487,7 x 487,7 cm.



JAMES ROSENQUIST, WOMEN'S INTUITION, AFTER ASPEN, 1998, oil on canvas, 60 x 144" / WEIBLICHE EINGEBUNG, NACH ASPEN,

menkommen. Die Transformationen, die der Künstler in diesem Bild vollzieht, mögen einen Versuch darstellen, zu unterstreichen, was manche die rein formalen Aspekte der Bildsprache nennen würden: zum Beispiel die Art, wie die Grisaille der Frauenhand und des Kuchens mit der Farbe des übrigen Bildes kontrastieren oder wie die Linie des oberen Daumens der Frau in die Linien, die Kennedys Augenfältchen markieren, übergeht. Die offene Frage in Rosenquists Werk bleibt, ob diese Strategien es am Ende schaffen, die Macht, die solche Effekte im

ursprünglichen Werbekontext hatten, zu unterlaufen – oder doch mindestens kritisch zu durchleuchten und umzuwandeln.

Eine Betrachtung von Rosenquists Werk im Hinblick auf den Status der Reklamemalerei als Handwerk bringt uns also dazu, seine Kunst als Antwort auf eine ganze Reihe grundlegender historischer Sachverhalte zu sehen. Die letzten Jahre brachten die Entwicklung neuer Drucktechnologien, die den Druck von Bildern in Billboard-Größe sowohl technisch wie ökonomisch ermöglichen. Im Licht dieser

Öl auf Leinwand, 152,4 x 375,8 cm. (PHOTO: PETER FOE)

Erkenntnis lässt sich wohl vorhersagen, dass das Handwerk des Reklamemalers, sofern es nicht ganz verschwindet, bald nur noch von marginaler Bedeutung für die Werbung sein wird. Rosenquists Arbeit bezeichnet daher einen historischen Moment, in dem die Werbung für die Erfüllung ihrer Bedürfnisse auf die Malerei als handwerkliche Technik angewiesen war. Sie stellt auch die Auffassung in Frage, dass die Pop-Art die Malerei lediglich unter dem Gesichtspunkt der mechanischen Reproduktion thematisierte. Denn Rosenquists Werk zeugt von dem

(egal wie vorläufigen, widersprüchlichen oder nostalgischen) Versuch, wenigstens einen kleinen Rest Handarbeit vor dem Ansturm der Industrialisierung auf die Malerei als Handwerk und den Glauben an sie zu retten.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) So zum Beispiel James Rosenquist, ein Ausstellungskatalog der National Gallery of Canada, Ottawa 1968, S. 14–15.

2) Die vielleicht einzige Ausnahme bildet die reiche Literatur zu Warhol, wie Warhol ja überhaupt in der Pop-Art-Literatur oft die Ausnahme bildet, die die Regel bestätigt.

CONSTANCE W. GLENN

Stories in T-Shirt Yellow

Most writers (present company included) try to get at Jim Rosenquist's work through the imagery, generally without much success when the goal is a plausible, linear recital of cause and effect. The paintings won't cooperate. They mirror his loopy, untethered anecdotes, which curator Marcia Tucker once called "a holocaust of accents, gestures, sounds, and Rosenquist's physical restructurings of remembered events and people."¹⁾ When he starts unraveling one of his prairie yarns, the shifting narrative simply demands that you give yourself up to the experience; it's a bit like leaping after Alice. You barrel down the rabbit hole, wary of the adventure but captivated nonetheless. Once, for example, I asked him a rather straightforward question about being a billboard painter in New York during the late fifties, and he replied in part:

I transferred into the International Sign Makers & Pictorial Painters Union Local 230, which was largely an Italian union and they really didn't want to let me in. And I made a speech saying that I respected the rights of the older men and they all winked at each other and said, "All right, bring your 275 dollars in Monday." So I reported to the union the first day and there was a secretary that I'd met before and she said, "How would you like to paint stripes down a highway?" And I said, "No, I don't do that." "How

would you like to paint ten thousand numbers up at the polo grounds on the back of seats?" I said, "No, I paint pictures; I paint pictures of anything, people, beer bottles; I can paint anything, but I can't do that." She said, "Oh, well you'll have to wait your turn." So I waited and my first job was painting a Hebrew National Salami sign on the Flatbush extension right near the Manhattan Bridge right at the end of Flatbush Avenue. And it was really difficult because the Hebrew National Salami sign is like the Superman logo with all kinds of perspective and dimension in their stupid lettering. So I had a hard time with that and then I was transferred to Coney Island, on top of baths, and that building still remains. Huge fat women used to come up on top of the roof and take off all their clothes and get a tan and I was up there with five Brooklyn guys, old Brooklyn men, painting a Seagram's whiskey bottle 120 feet long. And I said to Red Smith, I said, "Red, you better yell down there or otherwise we could get arrested for indecent exposure, or peeping tom or something." So this one woman looked up and she said to the other woman, "Don't worry, Sadie, they don't look anyway." I mean, it is a strange instance but it got to be stranger because one guy threw his cigarette butt down and accidentally started the roof, the tarp, on fire and all of these fat ladies went screaming off the roof in a fire and we had to put it out and it got to be one of those funny, strange days.²⁾

Of course, merely following along the printed page doesn't give any sense of the huge component of kinetic energy involved in Rosenquist's story tell-

CONSTANCE W. GLENN is the director of the University Art Museum, California State University, Long Beach.

ing. He grimaces, pantomimes wildly, and adopts a variety of stagy voices and postures. In short, his presence is irrepressibly physical, as are the paintings. They exude the aura of the kinetic energy that is essential to their creation, much the way Jackson Pollock's paintings do. Coincidentally, in photographs taken in his Coenties Slip studio in 1961, Rosenquist bears an uncanny resemblance to the Abstract Expressionist whose "drip painting" he had disavowed, terming it an "outmoded cliché." He was not, however, oblivious to the fundamental athleticism of Pollock's attacks on giant canvases, which, in scale, set the standard for Pop Art. Born in 1933 in Grand Forks, South Dakota, Rosenquist's youth was colored by a roustabout existence where painting and hard manual labor were inextricably linked from the beginning. As a teenager, he traveled across Iowa, Minnesota, Wisconsin, and North Dakota with a rough crew of older workers, painting gas tanks, grain elevators and Phillips 66 signs.

From Minnesota to Manhattan, Rosenquist's years as a commercial sign painter (unlike the years other Pop artists spent in more genteel, desk-top commercial art pursuits) set his lifelong methodologies (as well as a good many of his visual narratives). He learned to mix "long," creamy paint that flowed seamlessly; he learned to draw effortlessly, scaling up the tiniest scraps of imagery to billboard scale; he learned to prize the finest oils and big brushes with Chinese bristles that held enormous quantities of paint; he learned to make "all of the colors in the universe" from eight separate tubes of Windsor Newton, and to blend and move the paint to his will.

So you know, you really have to put it on thick and fat and heavy so it doesn't become like dust, because (the paintings) become very fragile, it's a very fragile surface. You know the New Realist people had all their airbrushes and all that. I just hate the look of all that stuff. So the idea was people should see the idea first and, in a way, the technique later.

Once defined in an "alphabet," as he called it, of colors that he remembered by their billboard associations—"dirty-bacon tan, T-shirt yellow, Man-tan orange"—the ideas have evolved over the years, but, expressed in increasingly exotic imagery, they comprise a visual diary of his feelings, emotions, and

experiences. Giving expression to ideas drives his work, which, in a very blue-collar way, he still defines as long, hard hours of painting. In the beginning he clipped scraps of advertisements from popular magazines, which he scaled up to various degrees of magnification designed to allow him to talk about such pictorial phenomena as scale versus the speed of image recognition: The largest or closest fragment is, paradoxically, the last to be recognized. Look for instance at *ZONE* (1961). The *Vogue*-ish face and fingers are immediately apprehended while it is almost impossible to comprehend that they have been abruptly intersected by a hugely magnified tomato. Here, in his first fully Pop picture, Rosenquist was responding instinctively to the physical experience of being suspended high on a scaffolding with his face pressed to a two-story cheek, all the while modulating its surface and sensing defining relationships only through peripheral vision.

Big, billboard big, has remained essential to him (today he talks about a 130-foot-plus painting which has been commissioned for the ceiling of the great hall at the Palais Chaillot in Paris). At sixty-six his body still responds to the physical challenge inherent in the scale he needs. He paints in an airplane hangar, has no assistants who "fill in the ground," and, in lieu of rickety ladders, has a small lift that raises him fourteen, fifteen feet. As always, he hand-mixes the paint, working with one-quart cups and a hundred or more tubes of each of his eight colors. Rather than using clippings to trigger ideas, he now uses his own photographs to invent pictorial stories that are not intentionally obscure, just impenetrable on a narrative level without his key. The difficult part for audiences is learning to accept his astonishing flow of images on purely sensual, formal terms, which is why he is continually pressed into the role of raconteur, even though he cautions that the pictures are "not of the world, they're in the world."

1) Marcia Tucker, *James Rosenquist* (New York: Whitney Museum of American Art, 1972), p. 11.

2) This and all quotes unless otherwise identified have been excerpted from unpublished portions of interviews with the author in July 1991 and April 1992.



CONSTANCE W. GLENN

Geschichten in T-Shirt-Gelb

Die meisten Interpreten (die Schreiberin dieser Zeilen nicht ausgenommen) versuchen Jim Rosenquists Werk über seine Bildsprache zu erschliessen, gewöhnlich ohne viel Glück, solange sie ein logisches, lineares Nacheinander von Ursache und Wirkung verfolgen. Die Bilder spielen da nicht mit. Sie sind eher ein Spiegel seiner wild ausufernden Anekdoten, welche die Kuratorin Marcia Tucker einmal als «wahre Sintflut aus Akzenten, Gebärden, Geräuschen und Rosenquists physischer Nachbildung von erinnerten Ereignissen und Leuten» bezeichnete.¹⁾ Wenn er zu einer seiner Präriegeschichten ansetzt, erfordert das wilde Wogen der Handlung die ungeteilte Aufmerksamkeit seines Zuhörers; es ist ein bisschen, wie Alice ins Wunderland zu folgen. Man saust durch den Kaninchenbau hinunter, etwas ner-

vös, aber dennoch gespannt auf das bevorstehende Abenteuer. Einmal stellte ich ihm zum Beispiel eine ziemlich unverblümte Frage über seine Zeit als Plakatmaler in New York in den 50er Jahren, und er antwortete unter anderem:

Ich wechselte zur International Sign Makers & Pictorial Painters Union Local 230 über, einer vorwiegend italienischen Gewerkschaft, die mich eigentlich nicht haben wollte. Also hielt ich eine Rede, dass ich die Rechte der Älteren respektieren würde, und sie zwinkerten einander zu und sagten: «In Ordnung, bring deine 275 Dollar am Montag.» Also meldete ich mich am ersten Tag auf dem Gewerkschaftsbüro und die Sekretärin, die ich schon von früher kannte, meinte: «Würdest du vielleicht gern die Streifen auf einem Highway malen?» Und ich sagte: «Nein, das mache ich nicht.» «Würdest du lieber zehntausend Nummern auf die Sitzrückenlehnen am Polo-Spielplatz malen?» Ich sagte: «Nein, ich male Bilder; ich male alles Mögliche, Leute, Bierflaschen; ich kann alles malen, aber das kann ich

CONSTANCE W. GLENN ist Direktorin des University Art Museum an der California State University, Long Beach.

JAMES ROSENQUIST, PRESIDENT ELECT, 1960–61,
oil on masonite, 3 panels, 89 $\frac{3}{4}$ x 144" /
DESIGNIERTER PRÄSIDENT, Öl auf Masonit, 3 Tafeln,
insgesamt 228 x 366 cm.
(PHOTO: CENTRE GEORGES POMPIDOU, ADAGP, PARIS, 1999)

nicht.» Sie meinte: «Na gut, dann musst du eben warten, bis du dran bist.» Also wartete ich und mein erster Auftrag lautete, ein Hebrew-National-Salami-Reklameschild zu malen, gleich neben der Manhattan-Bridge am Ende der Flatbush-Avenue. Das war echt schwierig, weil der Hebrew-National-Salami-Schriftzug ähnlich aussieht wie das Superman-Logo, mit allen möglichen Perspektiven und räumlichen Effekten in den dämlichen Buchstaben. Also kämpfte ich schwer damit und danach wurde ich nach Coney Island versetzt, gleich über den Bädern, das Gebäude steht immer noch. Riesige fette Weiber stiegen aufs Dach, zogen sich vollkommen nackt aus und nahmen ein Sonnenbad, während ich und fünf alte Typen aus Brooklyn dort oben eine 36 Meter lange Seagram's-Whiskeyflasche malten. Ich sagte zu Red Smith: «Red, schrei lieber mal da runter, sonst kommen wir noch als Exhibitionisten oder Voyeure dran.» Aber dann schaute diese Frau zu uns hinauf und sagte zur anderen: «Mach dir keine Sorgen, Sadie, die gucken gar nicht hin.» Ich finde, das ist schon eine seltsame Geschichte, aber sie wird noch bizarre, denn einer von uns warf eine Zigarettenkippe runter und setzte damit aus Versehen das Dach, das heisst die Dachpappe, in Brand, und all die dicken Damen verliessen schreiend das brennende Dach, und wir mussten es löschen; und es war wieder einmal einer dieser komischen, bizarren Tage.»²⁾

Natürlich vermittelt das blosse Nachlesen der gedruckten Worte auch nicht annähernd die ungeheure Bewegungsenergie in Rosenquists Erzählweise. Er schneidet Grimassen, führt wilde Pantomimen auf und spielt eine Menge theatralischer Stimmen und Stellungen durch. Kurz, er ist genauso nachdrücklich physisch präsent wie seine Bilder. Sie strahlen eben die kinetische Energie aus, die mit ihrem Entstehungsprozess verbunden ist, ganz ähnlich wie die Bilder Jackson Pollocks. Zufällig sieht Rosenquist auf einigen 1961 (im Coenties-Slip-Studio) entstandenen Photos diesem Vertreter des Abstrakten Expressionismus unheimlich ähnlich, dessen Drip-Paintings er als «veraltet und abgeschmackt» ausdrücklich ablehnte. Dennoch wusste er das grundlegend Athletische von Pollocks Attacken auf gigantische Leinwände zu schätzen, das in Sachen Grösse der Pop-Art Massstäbe setzte. Rosenquist wurde 1933 in Grand Forks, South Dakota, geboren und seine Jugendjahre waren von Gelegenheitsarbeiten geprägt, in denen harte körperliche Arbeit und Malerei von Anfang an

untrennbar miteinander verquickt waren. Als Teenager tingelte er mit einer rauen Bande älterer Arbeiter durch Iowa, Minnesota, Wisconsin und North Dakota und bemalte Benzintanks, Kornsilos und Phillips-66-Benzin-Reklameschilder.

Anders als bei anderen Vertretern der Pop-Art (die sich in edleren Desktop-Werbegefülden umtaten), bilden Rosenquists Wanderjahre als Maler von Reklameschildern von Minnesota bis Manhattan die lebenslängliche technische Grundlage seiner Malerei (und auch eines guten Teils seiner plastisch erzählten Geschichten). Er lernte lang haltbare Farben von cremiger Konsistenz zu mischen, die flossen ohne Ränder zu bilden; er lernte mühelos zu zeichnen und die kleinsten Bildelemente auf Reklamewand-Ausmasse zu vergrössern; er lernte die besten Öle und jene grossen chinesischen Pinsel schätzen, die enorme Farbmengen aufzunehmen vermögen; er lernte «alle Farben des Universums» aus acht Windsor-Newton-Tuben zu mischen und sie beliebig zu kombinieren und zu bewegen.

Wissen Sie, man muss sie wirklich dick und fett und schwer auftragen, damit sie nicht staubig wirken, denn die Bilder sind sehr verletzlich, weil der Grund äusserst heikel ist. Die Neorealisten hatten doch diese Airbrushgeräte und all das. Ich kann den Anblick dieser Sachen nicht ausstehen. Die Absicht war also gewissermassen, dass die Leute zuerst die Idee sehen sollten und erst danach die Technik.

Zunächst in einer Art Alphabet jener Farben aufgelistet, an die er sich aus Reklamezeiten erinnerte – «schmutziges Speckbraun, T-Shirt-Gelb, Teint-Orange» –, haben sich diese Ideen im Lauf der Jahre entwickelt, aber im Umfeld einer immer exotischeren Bildsprache ergeben sie ein visuelles Tagebuch seiner Empfindungen, Gefühle und Erlebnisse. Es ist der Wille, Ideen Ausdruck zu verleihen, der hinter seiner Arbeit steht, die er übrigens, ganz Arbeiter, nach wie vor als «lange, anstrengende Stunden des Malens» versteht. Anfänglich schnitt er Schnipsel von Werbeanzeigen aus bekannten Illustrationen aus und vergrösserte sie in unterschiedlichem Massstab, um Phänomene abzuhandeln wie das Verhältnis von Grösse und Geschwindigkeit der Bild-Erkennung: Das grösste oder räumlich nächste Fragment ist erstaunlicherweise jenes, das zuletzt erkannt wird. Man schaue sich etwa ZONE (1961) an: Das Gesicht

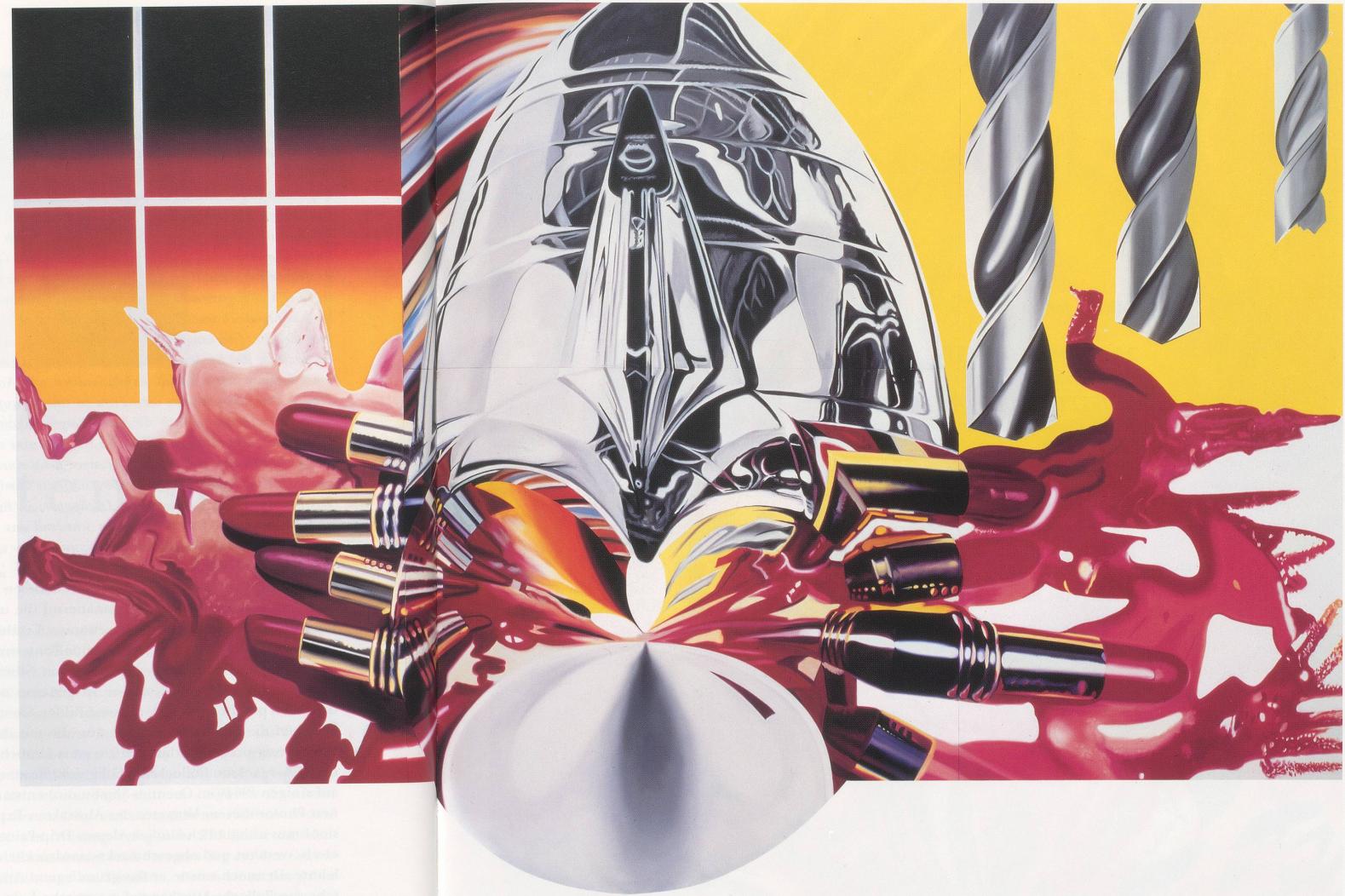
und die Finger, die aus *Vogue* stammen könnten, werden sofort wahrgenommen, während es fast unmöglich ist zu erkennen, dass sie von einer riesenhaft vergrößerten Tomate brutal angeschnitten werden. In diesem ersten eigentlichen Pop-Bild reagierte Rosenquist instinktiv auf die physische Erfahrung, auf einem hohen Gerüst mit dem Gesicht dicht an einer zwei Stockwerke hohen Wange zu baumeln, dabei deren Oberfläche zu modellieren und die entscheidenden Proportionen immer nur in einem peripher streifenden Blick eher spüren als sehen zu können.

Grösse, Reklamegrösse, ist für Rosenquist wichtig geblieben (heute spricht er von einem mehr als vierzig Meter langen Gemälde, das für die Decke der grossen Halle des Palais Chaillot in Paris bestellt wurde). Mit sechzehn Jahren ist sein Körper den physischen Anforderungen, die diese Massstäbe stellen, noch immer gewachsen. Er malt in einem Flugzeughangar, beschäftigt keine Assistenten «zum Flächen Ausmalen» und hat, statt wackliger Leitern, einen kleinen Lift, der ihn vier bis fünf Meter hochfahren kann. Wie eh und je mischt er die Farbe von Hand, arbeitet mit Viertelliter-Tassen und hundert oder mehr Tuben von jeder seiner acht Farben. Seine Ideen schöpft er mittlerweile weniger aus Zeitungsausschnitten als aus eigenen Photographien, die er zu Bildgeschichten verarbeitet, die nicht bewusst unverständlich sein sollen, die aber, was die Handlung angeht, ohne seinen Schlüssel undurchdringlich bleiben. Da liegt auch die Schwierigkeit für Rosenquists Publikum, dem es offenbar schwer fällt, seinen verblüffenden Bilderfluss auf einer rein sinnlichen, formalen Basis zu akzeptieren: Immer wieder wird er in die Rolle des Geschichtenerzählers gedrängt, obwohl er selbst warnt, dass seine Bilder nicht «von der Welt handeln, sondern selbst Teil der Welt sind».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Marcia Tucker, James Rosenquist, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 1972, S. 11.

2) Dieses und alle anderen Zitate stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus unveröffentlichten Sequenzen von Interviews der Autorin mit dem Künstler im Juli 1991 und April 1992.



JAMES ROSENQUIST, THE SWIMMER IN THE ECONO-MIST (PAINTING 1), 1997,
oil on canvas, 138 x 240", at center ca. 156" high /
DER SCHWIMMER IM ECONO-MIST (BILD 1),
Öl auf Leinwand, 350 x 610 cm, in der Mitte ca. 396 cm hoch.

Edition for Parkett

JAMES ROSENQUIST

DRIFTER: SPEED OF LIGHT, 2000

*9-color lithograph on Somerset soft white paper,
17 1/4 x 14 5/8".*

*Printed by Maurice Sanchez, Derrière l'Étoile Studio, New York.
Edition of 60, signed and numbered.*

STREUNER: LICHTGESCHWINDIGKEIT, 2000

*Lithographie (9 Farben) auf Somerset-Papier,
43,8 x 37,1 cm.*

*Gedruckt bei Maurice Sanchez, Derrière l'Étoile Studio, New York.
Auflage: 60, signiert und nummeriert.*



S

Y

L V

I

S

P

L

S

U

R

Y

From Lacan's Drive to Rodeo Drive

Images and symbols for the woman cannot be isolated from images and symbols of the woman. – Jacques Lacan¹⁾

Increasingly, context is content itself and our interpretation of all forms of culture depends on the where and why of how we come across it. This is as true for journalism as any of the subjects it may deal with, for we hold very different expectations of a "text" in a tabloid newspaper and one in a book of poems. The work of Sylvie Fleury depends on the context of where her work is encountered, its meaning and resonance altering according to whether seen in a museum, private house or catalogue. Likewise each piece of prose about Fleury would be presumed to be different depending on precisely where it appears. As Fleury's work is about the different registers that exist between a variety of cultural spaces, it would be rewarding to replicate such variations within this context. One would, sadly, no longer automatically assume that one such text would be more intelligent or sophisticated than the other but would still rightly assume their tone and nature to be different. Likewise Fleury's work does not appear less or more frivolous or profound depending on where it is seen but each separate location calls for a new "reading" of its meaning. Curiously, on the occasions that I have actually suggested writing on Fleury to large circulation fashion publications, their commissioning editors responded that her actual art was simply too close to fashion. Unlike Tom Sachs (who coincidentally has also produced versions of Mondrian paintings), who actively sculpts and transforms fashion packaging and is regularly featured in the non-art press, Fleury's work is too minimal, too simple to be

ADRIAN DANNATT is currently a New York correspondent for both *The Art Newspaper* and *Flash Art International* and a Contributing Editor of *Lacanian Ink*, the journal of Lacan studies.

understood as "art" by mainstream fashion magazines. Fleury does not "do" enough to her materials for them to be considered art outside avant-garde circles. It is pleasing to note that such radicality can still exist in this era of easy cultural acceptance. These editors understood that to feature Fleury's work, say an image of one of their own magazine covers blown-up on the wall of a gallery, would be to close the loop in a manner both confusing and ultimately subversive. Similarly, whilst Fleury creates her "Gucci Satellite" art out of Gucci imagery, Tom Ford, the creative director of Gucci and an active art collector, is himself interested in high modernist abstraction as deployed by artists such as Ellsworth Kelly, Myron Stout, Rothko, and Pincemin. Ford would see his choice of art as reflecting the sources of his own aesthetic in a hierarchy. The visual artist, at the highest point of creativity, is the originator of a certain way of looking at the world then utilized by others on lower levels of the aesthetic food-chain such as designers, advertising directors, etcetera. It is precisely this hierarchy that Fleury sabotages, proposing that commercial images can be more resonant and influential than a fine artist's oeuvre. For example Sol LeWitt's design for Nina Ricci perfume packaging is not automatically more important than, say, a Christian Lacroix bag merely because the former is by a well-known "artist" and the second remains anonymous. The complex dynamics of this exchange between high art and fashion merchandising might be illustrated by the example of Bridget Riley, a perfect model of this process. Her "Op Art" black and white paintings were considered avant-garde until adopted wholesale by American fashion designers and retailers who deployed versions of her signature strobe on

Marketing and Minimalism in Fleury's Fictional Femininity

ADRIAN DANNATT

everything from dresses to window displays. This mass exposure reduced her work to a cliché overnight and led her to be treated far less seriously in the art world of that time. Now if Tom Ford expresses an interest in her paintings of that period, it is because they have been retrospectively validated by the attention and excitement they generated when first exhibited, including their adoption by the fashion business. The status of these Riley paintings depends on how they entered the mass market, from print adverts to billboards, as signifiers of the "modern" as well as their own intrinsic merits. Indeed this ersatz, populist style of "modern" or "moderne" living has been a direct influence on Ford's own designs for Gucci. Hence the gap between low rag trade and high plastic arts which Fleury seeks to dissolve is actively maintained by those within fashion. They are committed to preserving an important difference between such spheres of creativity, and still want to believe the myth of the genius artist whose work filters down into the mainstream. Instead Fleury proposes we elevate mainstream products to the status of art and thus subvert this supposed chain of influence. Fleury is attracted to many aspects of popular culture, not just the manifestations of fashion. Her use of various tropes of American masculinity, from stock car insignia to smashed Cadillacs and silver hub caps of roadsters, suggests deliberate blurring of gender signs and symbols. It is as if Fleury paraphrases Lacan's thesis that for the male "the whole of his realization in the sexual relation comes down to fantasy,"²⁾ and she presents a disembodied fantasy playing on both male and female cliché. The fantasy that sustains both shopping for clothes and racing cars, fantasies usually divided into male and

female, is deployed by Fleury without figuration. The continually missing figures of all her tableaux posit a genderless realm of sheer "drive" (pun intended) linked to both consumption and libido. Fleury proposes an ultra-femininity made out of overt signifiers of both masculinity and its opposite. As Jacqueline Rose puts it, "For Lacan, masquerade is the very definition of 'femininity' precisely because it is constructed with reference to a male sign."³⁾ Indeed Fleury's series of amiably amateur rockets entitled *First Spaceship on Venus* hilariously critiques the male mythology and methodology of both technical, scientific ambition and the phallic focus of the psychoanalytic profession. These phallic yet overtly childlike rockets, decorated with Chanel quilting, conflate male and female signs in a playful alternative to the erection of permanent gender definition.

Fleury takes pleasure in less mainstream forms of popular culture, not least rock and roll, motorbikes, and stock-car racing, and shares this taste for extreme Americana with her fellow Swiss artist and sometime collaborator Olivier Mosset. Mosset now lives in Tucson, Arizona, where he can indulge his penchant for bikers, cowboys, Old Glory, and the open highway. Curiously enough, much of this iconography, which we now consider inherently American, was first deployed by the photographer Robert Frank, yet another Swiss whose influential work created a whole vocabulary of American signs and symbols.

That fashion shopping can be construed as both frivolous reduction ad absurdum of feminine acquisitiveness but also as a liberating and empowering process is much to the fore in post-feminist discourse. Mouna Ayoub, the world's greatest couture

customer who spends one million dollars a year on her clothes, observed recently, "I hate it when people ask me what I need for a season. No one needs couture! Who needs a Picasso? I don't know anyone who could not live without a Picasso. You don't need it. You want it." In this interview Ayoub also makes clear the potential sense of power that resides in the mere possession of clothes, "I was told for 19 years I was stupid. Having different dresses helps me cope. The couture makes me feel beautiful and strong."⁴⁾ Likewise the psychoanalyst Juliet Mitchell, writing on the baby or infant's longing, could be describing the entire psychological apparatus of the shopping virus, the drive to consume in expectation of a final, definitive satisfaction. "The object that is longed for only comes into existence as an object when it is lost... Thus any satisfaction that might subsequently be attained will always contain this loss within it. Lacan refers to this dimension as 'desire.' Desire only exists because of the initial failure of satisfaction. Desire persists as an effect of primordial absence and it therefore indicates that, in this area, there is something fundamentally impossible about satisfaction itself."⁵⁾ The central misinterpretation of Sylvie Fleury's oeuvre is that she in some way subverts or twists the systems of fashion with which she works, that her approach could be likened to the "detournement" beloved of Situationists. Terms such as "hijack-

ing," "appropriating," and "undermining" are often used in discussions of Fleury when in fact her work is entirely radical and genuinely subversive precisely because she does absolutely nothing at all with her material, refusing the standard obligations of craftsmanship, imagination, or even aesthetics. Rather, Fleury represents her desire precisely as it is a far more interesting strategy of ultimate passivity, not unlike Lacan's slave/master relationship whereby the slave's freedom depends precisely upon a position of submission and resignation to the order of power. It must be understood that there is not the slightest critique, analysis, or satire involved in Fleury's presentation of her shopping bags or display of shoes and their boxes; this is her shopping presented as it is, and the radicality of this act is precisely in its divorce from any intention or argument, political, social or cultural. This strategy may be as disturbing as Donald Judd's vision of a new art based on absolute anti-emotion. In fact Judd's sensibility seems, in some weird, insane and impossible manner, akin to Fleury's, both of them attracted to artificial, shiny and fetishistic materials, both utterly opposed to Romantic formulas of nature and naturalism, to the ideal of "authenticity." "Things that exist exist, and everything is on their side."⁶⁾ Judd's formula perfectly describes Fleury's own project in which "thingness" is allowed to resonate by itself without further intervention.

Of course few artists can maintain such difficult independence for long and it must be admitted that Fleury's slow descent into the task of creating "art objects" is less felicitous than her earlier altogether more structural work which bore no stigma of an artist's hand. Of course originality is no longer an issue to any artist, as Fleury's neo-parodies of everyone from Mondrian and Gober to Kosuth, Nauman, or Fontana make quite clear.

And if Fleury's compressed pink car SKIN CRIME 2 (1997) is the direct daughter of John Chamberlain's MISS LUCY PINK (1963), nobody seems to mind the family resemblance. By abandoning any pretense of originality, Fleury again undermines a set of preconceived rules in the art world, the first of which regards effort and integrity, the idea that art is obliged to take time or energy to be effective. Fleury

SYLVIE FLEURY, WANT A KILLER BODY?, 1997,
acrylic on canvas, 23 7/8 x 39 7/8" / Acryl auf Leinwand, 60 x 100 cm.

suggests art can be liberated from its reliance on constant innovation and complex physical formulation and relax instead into a sort of ne plus ultra of laissez faire "whateverism" which ups the ante on American "Slacker" culture's aesthetic of resignation. This aspect of Fleury is captured by titles of group shows she has participated in, such as "Invisible Touch," "Insignificant," and "Nonchalance." And by artist John Armleder whom Fleury describes as having "this close to blasé attitude where everything is at hand and not much to be done to launch it out as a signature novelty."⁷⁾ Of course this is irritating to many in the traditional art world, just as some in this po-faced sub-species of academia might find it galling to find Swiss pop star Stephan Eicher or Dominique who works at Gucci, Geneva, listed in the credits of an artist's catalogue. Much of the attraction of Fleury's stance is its potential to provoke and peeve those who still apply an old fashioned political agenda to the art world and are easily scandalized by Fleury's use of status symbols and their relationship to wealth, leisure, and luxury. Though Fleury is often perceived as a key proto-post-feminist artist, it is interesting that unlike an entire generation of such female practitioners she does not deal either with imagery of herself or the issue of "the body," except perhaps by its exclusion. In fact it is this absence of any female physical presence that ultimately creates the tension in Fleury's work, a drama all the more acute for its missing cast. Fleury represents femininity as a fiction whose central character has gone missing or never existed at all. "The concept of the symbolic states that the woman's sexuality is inseparable from the representations through which it is produced. The question of what a woman is in this

account always stalls on the crucial acknowledgment that there is absolutely no guarantee that she is at all."⁸⁾ Likewise in one of Fleury's most resonant collaborative works, CATHERINE (1993), the dust and dirt left behind by fireworks takes the aesthetic place of the original rocket show. Fleury refuses to let us see the crew of her rocket ships, driver of her limousines, owner of her shoes, or collector of her shopping bags, and this cumulative absence perfectly mirrors Lacan's formulation that "the woman does not exist." This, of course, must be further defined: "It means, not that women do not exist, but that her status as an absolute category and guarantor of fantasy (exactly The woman) is false."⁹⁾

1) Jacques Lacan, "Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality" in: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, ed. by Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, transl. by Jacqueline Rose (New York/London: W. W. Norton, 1985), p. 90.

2) Jacques Lacan, "Seminar XX: Encore, A Love Letter" in: *Feminine Sexuality*, op. cit., p. 157.

3) Jacqueline Rose, "Introduction II," ibid., p. 43.

4) Vanessa Friedman, "'Nothing comes between me and my dresses': Mouna Ayoub spends Dollars 1m a year on couture. Vanessa Friedman follows in the wake of a woman obsessed as she spends a week at the Paris shows" in: *The Financial Times* (London: January 22, 2000), front page.

5) Juliet Mitchell, "Introduction I" in: *Feminine Sexuality*, op. cit., p. 6.

6) Donald Judd, "Robert Morris at Green Gallery," review from March 1964, reprinted in: Donald Judd, *Complete Writings, 1959–1975* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York: NY University Press, 1975), p. 171.

7) Sylvie Fleury et al., "Shoplifters From Venus" in: *First Spaceship on Venus and other Vehicles*, published for the 24th International Biennale of São Paulo by the Swiss Federal Office of Culture & Lars Müller Publishers, Baden, 1998, p. 151.

8) Jacqueline Rose, "Introduction II" in: *Feminine Sexuality*, op. cit., p. 42.

9) Jacqueline Rose, ibid., p. 48.

Pages / Seiten 80–83:

SYLVIE FLEURY, GALA, 1993, Chanel make-up, installation view, dimensions variable / Chanel-Makeup, Installationsansicht, Galerie Susanna Kulli, St. Gallen.

FORMULA ONE DRESS, 1999, Sylvie Fleury and Mika Häkkinen, Formula One World Champion 1998; designed by the artist, created by Hugo Boss / FORMEL-EINS-ANZUG, Sylvie Fleury und Mika Häkkinen, Formel-Eins-Weltmeister 1998; Design Sylvie Fleury, Kreation Hugo Boss.

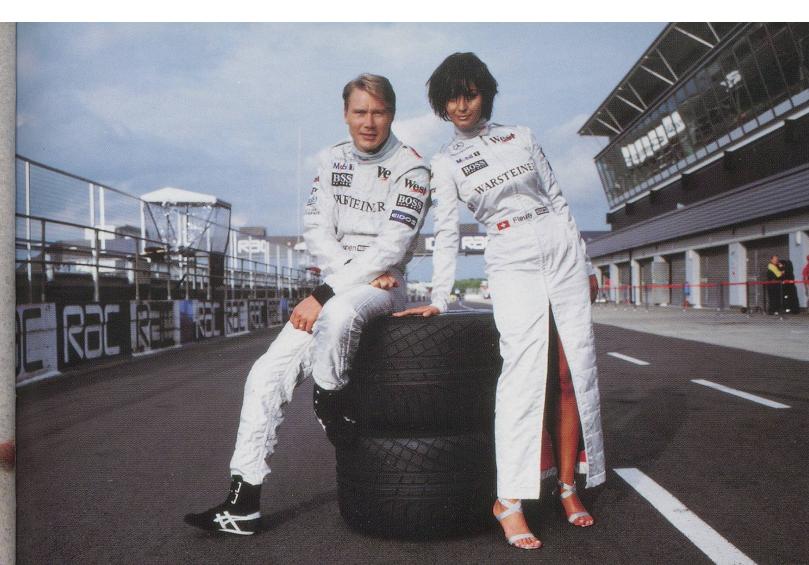
(PHOTO: WOLFGANG MUSTAIN, SILVERSTONE, FOR HUGO BOSS)

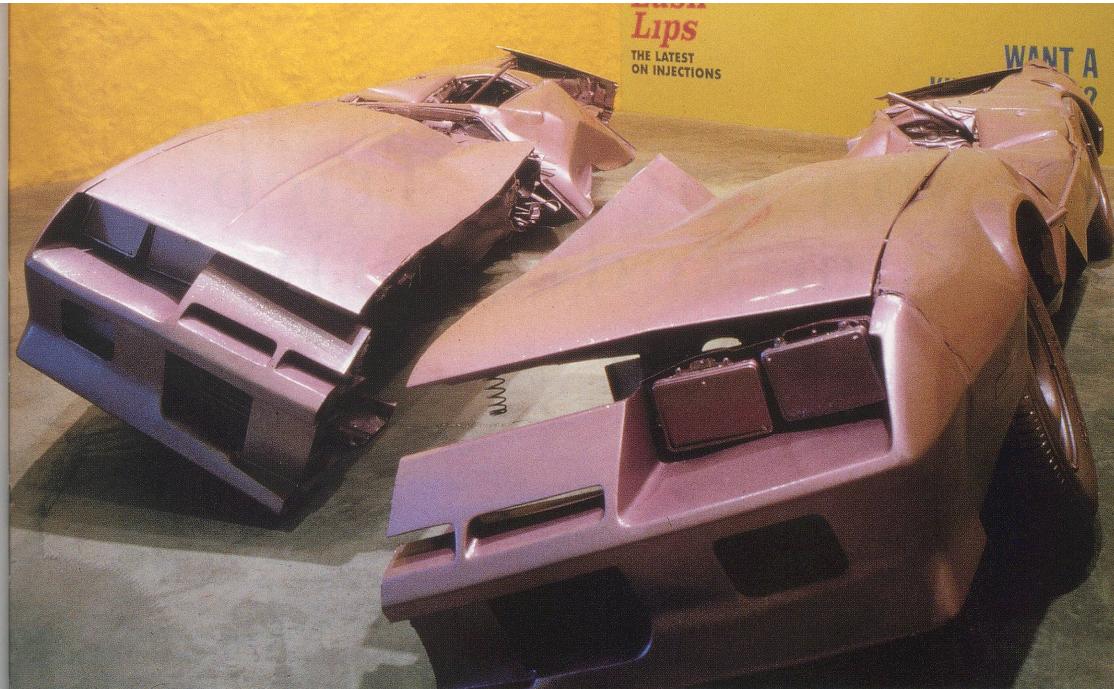
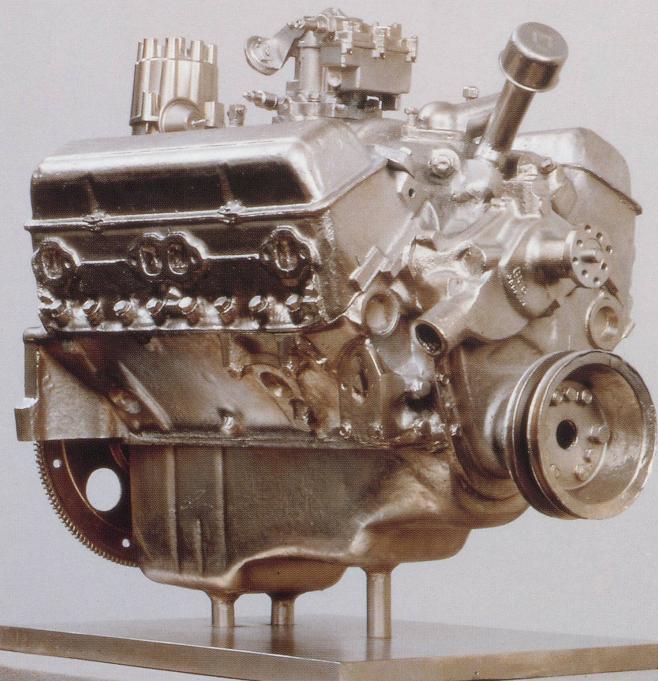
I LOVE LONG NAILS, 1994, edition of 500 self-adhesive labels for In Vitro, Geneva / Edition von 500 Selbstklebeetiketten.

SYLVIE FLEURY, 400 DODGE, 1999, chromium-plated bronze, exhibition view, Art & Public, Geneva, 28 3/4 x 23 7/8 x 26 3/4" / Bronze, verchromt, 73 x 60 x 68 cm.

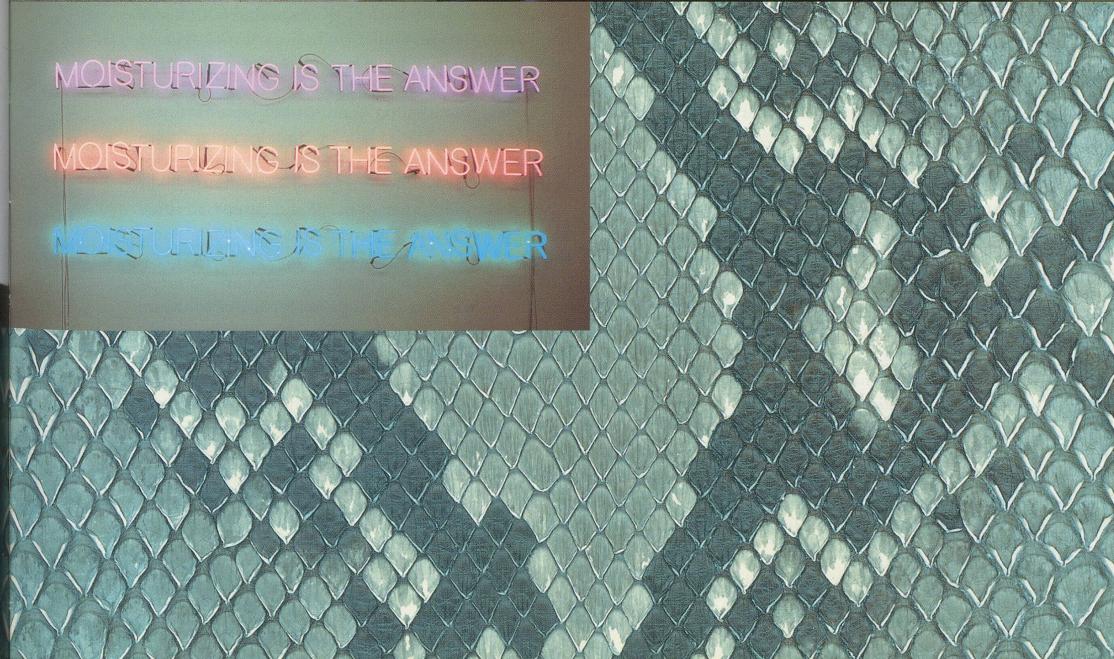
SKIN CRIME 6, 1999, halved and crushed Camaro, Ace Gallery, Los Angeles / halbiert, zerquetschter Camaro.

MOISTURIZING IS THE ANSWER, 1996, neon sculpture in three colors, 5 1/2 x 98 1/2" / Neonskulptur in 3 Farben, 14 x 250 cm.





MOISTURIZING IS THE ANSWER
MOISTURIZING IS THE ANSWER
MOISTURIZING IS THE ANSWER



Von Lacans Trieb zum Rodeo-Drive

*Die Bilder und Symbole für die Frau lassen sich nicht trennen
von den Bildern und Symbolen der Frau.*

—Jacques Lacan¹⁾

Je länger, je mehr wird der Kontext zum eigentlichen Inhalt und unsere Interpretation kultureller Erscheinungsformen ist abhängig vom Ort und Grund unserer Begegnung mit ihnen. Das gilt für den Journalismus ebenso wie für jeden seiner möglichen Gegenstände, denn unsere Erwartungen an die Boulevardzeitung sind ganz andere als jene an einen Gedichtband. Auch die Arbeiten von Sylvie Fleury sind abhängig vom jeweiligen Kontext; ihre Bedeutung und Tragweite ändern sich, je nachdem, ob man ihnen in einem Museum, einem Privathaus oder einem Katalog begegnet. Ebenso darf man vermuten, dass jeder Text über Fleury etwas anderes ist, je nachdem, wo er erscheint. Da Fleurys Werk von den verschiedenen Stilebenen unterschiedlicher kultureller Bereiche handelt, wäre es interessant, solche Variationen in diesem Kontext nachzuahmen. Man könnte dann zwar leider nicht mehr automatisch annehmen, dass ein Text intelligenter oder raffinierter als ein anderer ist, könnte aber nach wie vor zu Recht feststellen, dass sie sich in Ton und Charakter unterscheiden. Auch Fleurys Arbeiten erscheinen je nach Ort, an dem man ihnen begegnet, nicht mehr oder weniger frivol oder tiefgründig, aber jeder Ort verlangt eine neue «Lesart». Es ist schon merkwürdig, jedes Mal, wenn ich einem grossen Modeblatt vorschlug, einen Artikel über Fleury zu

schreiben, erhielt ich aus der Redaktion die Antwort, ihre Kunst hebe sich zu wenig von der Mode ab. Anders als im Fall von Tom Sachs (der zufällig auch Variationen von Mondrian-Bildern schuf), der Modeverpackungen aktiv umformt und verändert und der regelmässig in der nicht kunstorientierten Presse erscheint, sind Fleurys Arbeiten zu minimal, zu einfach, um von den gängigen Modeblättern als Kunst verstanden zu werden. Dafür, dass ihre Arbeiten ausserhalb avantgardistischer Kunstkreise als Kunst anerkannt würden, «tut» Fleury einfach nicht genug mit ihrem Material. Es ist erfreulich, dass sich in dieser Zeit bereitwilligsten Kulturkonsums eine solche Radikalität noch halten kann. Die Moderedaktorinnen erkannten, dass es hiesse, ihrer eigenen Sache zu nahe zu treten, wenn sie Fleurys Arbeiten im eigenen Medium präsentieren würden – zum Beispiel ein eigenes Titelbild gross an der Wand einer Galerie –, und dass die Wirkung ebenso verwirrend wie absolut subversiv wäre. Während Fleury ihre GUCCI-SATELLITEN aus Guccis Bildvokabular zusammensetzt, interessiert sich Tom Ford, künstlerischer Leiter von Gucci und aktiver Kunstsammler, für die moderne Abstraktion eines Ellsworth Kelly, Myron Stout, Rothko und Pincemin. Ford würde sagen, dass seine Vorlieben in der Kunst die Quellen seiner eigenen Ästhetik hierarchisch widerspiegeln. Auf dem Höhepunkt seiner Kreativität wird der bildende Künstler zum Urheber einer bestimmten Art, die Welt zu sehen, die dann von andern weiter unten in der ästhetischen Nahrungskette übernommen wird, also

ADRIAN DANNATT ist New Yorker Korrespondent für *The Art Newspaper* und *Flash Art International* und Mitglied der Redaktion von *Lacanian Ink*, der Zeitschrift für Lacan-Studien.

Marketing und Minimalismus in Fleurys Fiktion der Weiblichkeit

ADRIAN DANNATT

von Designern, Werbeleuten usw. Genau diese Hierarchie sabotiert Fleury, indem sie postuliert, dass die Bilder der Werbung mehr Tragweite und Einfluss haben als ein Werk der schönen Kunst. So hat zum Beispiel Sol LeWitts Entwurf für ein Nina-Ricci-Parfüm nicht automatisch mehr Bedeutung als, sagen wir, eine Christian-Lacroix-Tasche, nur weil er von einem berühmten Künstler stammt und letztere von einem anonymen Designer. Die komplizierte Dynamik des Austauschs zwischen hoher Kunst und Mode-Merchandising lässt sich ideal am Beispiel von Bridget Riley illustrieren: Ihre schwarzweissen Op-Art-Bilder galten als avantgardistisch, bevor sie von amerikanischen Modemachern und -geschäften vereinnahmt wurden, die Versionen ihrer charakteristischen Muster einfach überall verwendeten, vom Kleid bis zur Schaufensterdekoration. Diese massenhafte Zurschaustellung machte ihr Werk über Nacht zu einem Klischee und führte dazu, dass sie in der damaligen Kunstszene sofort nicht mehr ganz ernst genommen wurde. Wenn sich Tom Ford heute für ihre Bilder jener Zeit interessiert, so ist das, weil sie nachträglich eine Aufwertung erfahren haben durch die Beachtung, die sie bei ihrer ersten Ausstellung fanden, sowie die Aufregung, die sie verursachten, auch mit ihrer Vereinnahmung durch den Modemarkt. Der Status dieser Bilder hängt davon ab, wie sie in die Massenproduktion Eingang fanden, ob als Werbeanzeige oder Plakat, als Boten des «Modernen» oder ihrer eigenen, eigentlichen Qualität. Tatsächlich übte dieser populäre Ersatz-Stil des

«Modernen» oder des «modernen Lebens» einen direkten Einfluss auf Fords eigene Entwürfe für Gucci aus. Daher wird die Kluft zwischen der niederen Vermarktung und der hohen plastischen Kunst, die Fleury aufzulösen sucht, von der Modewelt tatkräftig aufrechterhalten. Diese Leute setzen alles daran, eine entscheidende Differenz zwischen den verschiedenen Sphären der Kreativität beizubehalten, und wollen nach wie vor an die Legende vom genialen Künstler glauben, dessen Werk langsam in die Mainstream-Produktion einsickert. Fleury dagegen schlägt vor, den Mainstream-Produkten Kunststatus zu verleihen und so die vermutete Einflussrichtung zu unterlaufen. Fleury fühlt sich von zahlreichen Aspekten der Populärkultur angezogen, nicht nur von der Mode. Ihre Verwendung verschiedener Gemeinplätze amerikanischer Männlichkeit, von Stock-Car-Insignien zu gepressten Cadillacs und silbernen Radkappen von Strassenkreuzern, lässt ein absichtliches Verwischen von Geschlechtshinweisen und -symbolen vermuten. Es ist, als würde Fleury Lacans These paraphrasieren, dass für den Mann «seine ganze Verwirklichung in der sexuellen Beziehung letztlich nichts als Phantasie ist».²⁾ Und sie präsentiert uns eine körperlose Phantasie, die gleichermaßen mit männlichen wie weiblichen Klischees spielt. Die Phantasie, die beides nährt, das Einkaufen von Kleidern und Rennwagen, was gewöhnlich eine geschlechtsspezifische Zuordnung erfährt, ist bei Fleury von jeglicher menschlichen Figur losgelöst. Die konsequent abwesenden Figuren in all ihren



SYLVIE FLEURY, VANITY CASE, 1995, video still, BDV, Paris.

Bildern lassen einen geschlechtslosen Bereich des reinen Drives oder Triebes entstehen, der ebenso dem Konsum wie der Libido verpflichtet ist. Fleury stellt eine Ultra-Weiblichkeit in den Raum, bestehend aus offenkundigen Symbolen der Männlichkeit und deren Gegenteil. Oder wie Jacqueline Rose es formuliert: «Für Lacan ist die Maskerade die eigentliche Definition von Weiblichkeit, gerade weil sie unter Verwendung eines männlichen Symbols entsteht.»³⁾ In der Tat ist Fleurys Serie freundlicher Amateurraketen mit dem Titel *First Spaceship on Venus*

eine übermütige Kritik an der männlichen Mythologie und den männlichen Methoden in Technik und Wissenschaft sowie am Phallozentrismus der Psychoanalyse. Diese phallischen und doch so offenkundig kindlichen Raketen, verziert mit Chanel-Stoffen, verflechten männliche und weibliche Zeichen in einer spielerischen Alternative zur Erektion der dauernden Geschlechterabgrenzung.

Fleury bevorzugt eher Erscheinungen am Rande des Hauptstroms der Populärkultur, wie Rock and Roll, Motorräder und Stock-Car-Racing; und sie teilt

diese Vorliebe für das Hyperamerikanische mit ihrem Schweizer Künstlerkollegen Olivier Mosset, mit dem sie hin und wieder zusammenarbeitet. Mosset lebt zurzeit in Tucson, Arizona, wo er seiner Passion für Motorradfahrer, Cowboys, die amerikanische Flagge und die freie Landstrasse frönen kann. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass ein grosser Teil dieser als uramerikanisch geltenden Symbole zum ersten Mal vom Photographen Robert Frank ins Bild gesetzt wurden, einem weiteren Schweizer, dessen Werk äusserst einflussreich war und ein ganzes Vokabular amerikanischer Zeichen und Symbole erschuf.

Dass Kleiderkaufen sowohl als ein frivoler und bis zur Absurdität reduzierter Ausdruck weiblichen Besitzstrebens verstanden werden kann als auch als befreiender und stärkender Vorgang, ist ein zentrales Thema im postfeministischen Diskurs. Mouna Ayoub, der Welt grösste Modekundin, die jährlich eine Million Dollar für Kleider ausgibt, bemerkte jüngst: «Es ärgert mich, wenn ich gefragt werde, was ich für eine Saison brauche. Niemand braucht Mode! Wer braucht einen Picasso? Ich kenne niemanden, der nicht auch ohne einen Picasso leben könnte. Man braucht das nicht. Man will es.» Im gleichen Interview verdeutlicht Ayoub auch das potenzielle Gefühl von Macht, das mit dem blossen Besitz von Kleidern verbunden ist: «19 Jahre lang hat man mir gesagt, ich sei dumm. Dass ich verschiedene Kleider habe, hilft mir klarzukommen. Die Mode gibt mir das Gefühl schön und stark zu sein.»⁴⁾ Und wenn die Psychoanalytikerin Juliet Mitchell über das Begehr des Kleinkindes schreibt, ist es, als ob sie den psychologischen Mechanismus der Einkaufssucht schilderte, den Trieb zu Konsumieren in Erwartung einer endgültigen und anhaltenden Befriedigung. «Das ersehnte Objekt existiert erst als Objekt, wenn es verloren gegangen ist... Deshalb wird jede spätere Befriedigung diesen Verlust für immer in sich tragen. Lacan redet in diesem Zusammenhang von ‹Begehr›. Das Begehr existiert nur infolge des ursprünglichen Versagens von Befriedigung. Das Begehr ist eine dauerhafte Folge der ursprünglichen Abwesenheit und zeigt deshalb an, dass Befriedigung in diesem Bereich etwas grundlegend Unmögliches ist.»⁵⁾ Das häufigste Missverständnis von Sylvie Fleurys Werk ist, dass sie

gewissermassen das System der Mode unterlaufe oder verzerre und dass ihr Vorgehen dem «Detournement» der Situationisten vergleichbar sei. Ausdrücke wie «Entführung», «Appropriation» und «Unterminierung» werden in Zusammenhang mit Fleurys oft gebraucht, obwohl ihr Werk so durch und durch radikal und subversiv ist, gerade weil sie mit ihrem Material absolut nichts tut und sich jeder Forderung nach Kunstfertigkeit, Phantasie, ja sogar Ästhetik verweigert. Fleurys Präsentation ihrer Einkaufsstüten, Schuhe und Schuhenschachteln steckt; sie stellt ihr Shopping so dar, wie es ist, und die Radikalität dieses Aktes liegt eben gerade im Abstand nehmen von jedem Ziel und Argument, sei es politisch, gesellschaftlich oder kulturell. Dieses Vorgehen ist vielleicht ebenso verstörend wie Donald Judds Vision einer neuen Kunst, die jeder Emotion abhold ist. Tatsächlich scheint Judds Auffassung jener Fleurys auf eine merkwürdige, kranke und unmögliche Art verwandt zu sein: Beide fühlen sich zu künstlichen, glänzenden, fetischistischen Materialien hingezogen, und beide lehnen einen romantischen Naturbegriff, den Naturalismus und das Ideal der Authentizität entschieden ab. «Dinge, die existieren, existieren und alles ist auf ihrer Seite.»⁶⁾ Diese Formel Judds ist eine perfekte Beschreibung von Fleurys Arbeit, in der das «Dinghafte» ohne jede weitere Intervention für sich selbst sprechen darf.

Selbstverständlich können nur wenige Künstler eine so diffizile Unabhängigkeit über längere Zeit bewahren, und man wird zugeben müssen, dass Fleurys allmählicher Abstieg zum Schaffen von «Kunstobjekten» weniger glücklich ist als ihr früheres insgesamt struktureller Werk, das noch ganz frei war vom Stigma der Künstlerhand. Natürlich ist Originalität längst kein Thema mehr für einen Künstler, das zeigen Fleurys Neo-Parodien von allem und jedem, von Mondrian, Gober zu Kosuth, Nau-

man oder Fontana deutlich genug. Und wenn Fleurys komprimiertes rosa Auto SKIN CRIME 2 (1997) ein direkter Abkömmling von John Chamberlains MISS LUCY PINK (1963) ist, so scheint die Familiennähe niemanden zu stören. Indem Fleury auf jegliches Behaupten von Originalität verzichtet, untergräbt sie erneut eine Reihe vorgegebener Regeln des Kunstbetriebs; als erstes jene, die Anstrengung und Integrität betrifft, die Idee, dass Kunst notwendig Zeit oder Energie brauche um wirksam zu sein. Fleury deutet an, dass die Kunst sich aus der Abhängigkeit von ständiger Erneuerung und komplexer physischer Gestaltung befreien und sich stattdessen locker einer grenzenlosen Laissez-faire-Beliebigkeit überlassen kann und dadurch die resignative Ästhetik der amerikanischen «Slacker»-Kultur noch einmal überbietet. Dieser Aspekt von Fleurys Werk spiegelt sich in den Titeln von Gruppenausstellungen, an denen sie teilnahm, wie «Invisible Touch», «Insignificant» oder «Nonchalance». Titel, die auch an John Armleder denken lassen, von dem Fleury sagt, er habe «diese beinah blasierte Haltung, für die alles in Reichweite sei und nie viel fehle, um es als unverkennbare Neuheit zu lancieren».⁷⁾ Natürlich ist das für manche Repräsentanten der traditionellen Kunstszenen ein Ärgernis, genauso wie es manchen dieser blutarmen akademischen Untergattung ein Dorn im Auge sein mag, den Schweizer Popstar Stephan Eicher oder Dominique, die bei Gucci in Genf arbeitet, in der Dankesliste eines Kunstkatalogs aufgeführt zu finden. Ein Grossteil der Anziehungskraft von Fleurys Aussage ist ihr Potenzial zur Provokation und Kränkung jener, die eine altmodische politische Haltung an die Kunst herantragen und sich gern aufregen über Fleurys Verwendung

von Statussymbolen und deren Verhältnis zu Reichtum, Wohlstand und Luxus. Obwohl Fleury oft als Schlüsselkunstfigur der proto-post-feministischen Kunst wahrgenommen wird, ist es interessant festzuhalten, dass sie, anders als eine ganze Generation solcher Künstlerinnen, sich weder mit Bildern von sich selbst noch mit dem Thema «Körper» befasst, ausser vielleicht insofern, als sie beides ausschliesst. In der Tat ist es diese Abwesenheit jeder physischen weiblichen Präsenz, die letztlich die Spannung in Fleurys Werk erzeugt; ein Drama, das umso heftiger wirkt, als seine Besetzung fehlt. Fleury stellt Weiblichkeit als eine Fiktion dar, deren Protagonistin verloren gegangen ist oder gar nie existiert hat. «Der Begriff des Symbolischen sagt, dass die Sexualität der Frau untrennbar mit den Zeichen verbunden ist, durch die sie erzeugt wird. Die Frage, was eine Frau ist, bleibt daher immer an der entscheidenden Einsicht hängen, dass es absolut keine Garantie gibt, dass sie überhaupt ist.»⁸⁾ Entsprechend nehmen in einer von Fleurys erfolgreichsten Collaborationen, CATHERINE (1993, mit Angela Bulloch), die Staub- und Russrückstände des Feuerwerks ästhetisch den Rang des ursprünglichen Raketenpektakels in Anspruch. Fleury erlaubt uns nicht die Mannschaft ihrer Raumschiffe, die Fahrerinnen ihrer Limousinen, die Besitzerinnen ihrer Schuhe oder die Sammlerinnen ihrer Einkaufsstüten zu sehen. Diese versammelte Abwesenheit ist eine perfekte Wiedergabe von Lacans Aussage, dass die Frau nicht existiere. Das bedarf natürlich der Erläuterung: «Das heisst nicht, dass Frauen nicht existieren, aber dass ihr Status als absolute Kategorie und Garant der Phantasie (die Frau als solche) falsch ist.»⁹⁾

(Übersetzung: Wilma Parker)

- 1) Jacques Lacan, «Guiding Remarks for a Congress on Feminine Sexuality», in: ders., *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, hrsg. v. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, übers. v. Jacqueline Rose, W. W. Norton, London/New York 1985, S. 90. (Dieses und alle folgenden Lacan-Zitate wurden von der Red. aus dem Englischen übersetzt.)
- 2) Jacques Lacan, «Encore, A Love Letter» aus: *Das Seminar XX*, zitiert in: *Feminine Sexuality*, op. cit., S. 157.
- 3) Jacqueline Rose, «Introduction II», ebenda, S. 43.
- 4) Interview mit Vanessa Friedman, *The Financial Times*, London, 22. Januar 2000.
- 5) Juliet Mitchel, «Introduction I», *Feminine Sexuality*, op. cit., S. 6.

- 6) Donald Judd, «Robert Morris at Green Gallery», März 1964, wieder abgedruckt in: Donald Judd, *Complete Writings, 1959–1975*, Nova Scotia College of Art and Design, Halifax/New York University Press, 1975, S. 171.

- 7) Sylvie Fleury, «Shoplifters from Venus», in: *First Spaceship on Venus and other Vehicles*, veröffentlicht anlässlich der 24. Biennale von São Paolo vom Schweiz. Bundesamt für Kultur und Lars Müller Verlag, Baden 1998, S. 151.

- 8) Jacqueline Rose, «Introduction II», *Feminine Sexuality*, op. cit., S. 42.

- 9) Ebenda, S. 48.



Customize

In CURRENT ISSUES (Juli/August, 1995) gibt Sylvie Fleury in Warholscher Realzeitvideoaufnahme den im Sinne von David Hockneys Poolbildern gestylten Blick frei auf die essenziellen Bestandteile genussvoller Betätigungen, die zugleich den Anforderungen des zeitgenössischen Lebens Genüge leisten: Im Wechsel von sportlicher Aktivität (Schwimmen) und Ruhe verfolgen wir, wie der braun gebrannte Körper einer Frau dem Willen des Subjekts nach aktuellster Information nachkommt. Die Dauer des Videos ist bestimmt von der Zeit, die nötig ist, um die relevanten Ausgaben der Modemagazine dieses Sommers durchzublättern. Dies geschieht zügig mit nur gelegentlich längerer Verweildauer bei bestimmten Anzeigen, Besonderheiten des Layouts oder beim Horoskop. Eine Nachlässigkeit, Schroffheit der Handhabung dieser – wie wir wissen – allgemein immer wieder nach demselben Muster gestrickten Magazine verführt gelegentlich zu einem Verdacht mit kritischem Potenzial, der uns auf gelangweilten Überdruss schliessen lassen will; aber der gleichzeitige Eindruck höchster Professionalität im Umgang mit diesen Infoblättern zur permanenten Erneuerung und Anpassung der Selbstkonstruktion verwischt diesen sofort wieder.

Zuschreibungen tauchen auf, wie die einer Künstlerin, die ihre Werke mit der Kreditkarte realisiert¹⁾ oder die weiblichen Codes von Mode und Glamour mit den Codes der männlichen Kunst überlagert, erinnert man sich an die von Sylvie Fleury seit Ende der 80er Jahre realisierten SHOPPING-BAG-Installationen mit gefüllten Einkaufstaschen nobler Modemarken und Kosmetikhersteller oder an ihre Plüschadaptationen von Mondrian-Bildern und allgemein monochromer Kunst, von Pop-Art-Klassikern wie Claes Oldenburgs BED ROOM ENSEMBLE (1963) oder ihre in glamourösem Kunstwebpelz arrangier-

ten silbernen glänzenden Bronzeplastiken der Kelly Bag, der Chanel-No.-5-Flasche, des Samsonite Vanity Cases, der Nike-Turnschuhe oder der Evian-Flasche. Sie alle evozieren so bekannte Erscheinungen der Kunstgeschichte wie Clive Barkers VAN GOGH'S CHAIR (1966), Sherrie Levines Duchamp-Pissoir oder Jeff Koons' RABBIT (1986)... Aber Lesarten und Zuschreibungen sind auch bei ihren Kunstadaptationen nicht einfach oder eindeutig zu machen – wie etwa die einer feministischen Strategie zur Aneignung vor allem männlicher Kunstikonen oder das Konstatieren der Verwischung der Grenzen von Kunst, Mode und Design –, denn Sylvie Fleury hat, wie die Magazine am Pool, im gleichen Masse und mit der gleichen Geste der Professionalität auch die Informationsmedien der Kunst, seien es Magazine, Kataloge oder Ausstellungen, von Beginn der Moderne bis heute durchgearbeitet, genauso wie die Magazine einschlägiger Insiderkulturen.

Sylvie Fleury benutzt die «Layouts» all dieser Bereiche; sie ersetzt modernistische Ansprüche der kunstimmanten Erneuerung durch die Kenntnis Modesaison-geprägter «Ins» und «Outs». Sie reorganisiert und rekombiniert in ihren Installationen Skulpturen, Gebrauchsobjekte, Photographien, Videos und Sound jeweils zu Konstellationen eines «Gesamtbildes», das den aktuellsten Stand Kunst und Leben verbindender Inhalte, Stimmungen und Formen leistet. Erinnerungen werden reaktiviert und rekontextualisiert: Andy Warhols Brillo-Boxen und Sylvie Fleurys Slim-Fast-Box-Ensemble (SLIM FAST, DÉLICE DE VANILLE, 1993), Warhols serielle Siebdrucke und LOW SUGAR (1994). Das klassische Design von Pucci-Schals wird zu konstruktiven Bildern verarbeitet, Chanel-Einkaufsstüten zur seriellen Tischplastik (ÉGOÏSTE, NO. 2, 1991); in den aktuellen Modefarben gespritzte Lippenstifte bilden als Bodenskulpturenensemble Pop-Art-Effekte in unterschiedlichen installativen Zusammenstellungen (FLESH, RED, PINK & ROSE, 1997). Motorblöcke werden in

BEATRIX RUF ist Konservatorin am Kunsthause Glarus. Sie lebt in Glarus und Zürich.

Bronze gegossen und amerikanische Superschlitten in Ausstellungen abgestellt (SKYLARK, 1992–1998). Ein Repertoire fetisch- und kultträchtiger Elemente, das in der Pop-Art mit Vehemenz in die Bildwelt der Kunst eingeführt wurde, so zum Beispiel in den Bildern Peter Philips mit amerikanischen Autoträumen, Lippenstiften, Motorblöcken – Technik, Sexualität, Design, Freiheit, Frauen (RANDOM ILLUSION NO. 6, 1969). Schuhe von edelster, exzentrischster und absatzhöchster Sorte kommen getragen in Videos, als Variation von Formen, Farben und Stilen, als Objekte, Inhalte, Designs in Installationen und Photos zuhauf vor. Mondrian-Schuhe stehen auf quadratischen und runden Sockeln, deren Standflächen mit Mustern à la Kenneth Noland, Josef Albers, Daniel Buren u.a.m. bemalt sind, und erinnern an die Fetischskulpturen und Drucke von Allan Jones, in denen Highheels auf Targetbildersockeln in unterschiedlichsten Varianten durchgespielt werden. Flammenmotive aus Customizing-Magazinen von Autofreaks wie *Street Customs* oder *Chrom und Flammen* überträgt Sylvie Fleury in Wandmalereien (FLAMES, 1998) und verziert damit ihr SHE-DEVILS MOBILE (1998). Auch dies ein Pop-Art-Motiv, etwa in den Gemälden Joe Tilsons, wo Flammenmotive die Bilder als Rahmen fassen. In James Rosenquists I LOVE YOU WITH MY FORD (1961) und Allan Jones' Car-Wash-Photos verfügen verführerische Chromküblergrill-Ansichten über die gleiche Erotik wie Frauen, amalgamieren Frauen und Autos in männlichen Sehnsuchtwelten mit dem modernen Alltag Amerikas. Sylvie Fleury verpasst in ihrem CAR WASH VIDEO (1995) – im jeweils zum vorgefahrenen Strassenkreuzer passenden Outfit – Superschlitten in Highheels eine Abreibung. Die widersprüchliche Erotik pelzverzierter Armaturenbretter in «customized» Cars drängt sich auf, wenn man Sylvie Fleurys Mondrian-Adaptionen begegnet, in denen sie die Farbflächen mit Webpelz «verziert» (amerikan.: customize), ein Material, mit dem sie auch Raum sprengende Raketen bekleidet. Raketen gibt es bei Fleury auch in Metall, «geschminkt» in den aktuellen Lippenstiftfarben und beschallt mit Rockmusik, oder als körperhaft laszive Soft-Sculptures in glänzenden Stoffen oder Plüscht (FIRST SPACESHIP ON VENUS, verschiedene Nummern und Jahre). «Hingewor-

fene» Federboas (OHNE TITEL, 1992) rufen Felix Gonzalez-Torres' Bonbon-Skulpturen und Minimalplastiken aus schwerem Material in Erinnerung; auf der Strasse überfahrene und zerstörte Schminkutensilien (ROADTEST, 1998) Scatter Art à la Karen Kilimnik. Feuerwerksaktionen, von denen serielle Wandarbeiten zurückbleiben, gibt es in Kollaboration mit Angela Bulloch seit 1993 (CATHERINE, 1993–98) und Videos von Autorennen mit Feuer flammenden Unfallkatastrophen tauchen in Installationen auf. Nach Art von César gepresste Autokarosserien werden mit Emailfarben entsprechend der Givenchy-Farbpalette (SKIN CRIMES, 1997) bemalt. In Road-Movies wie BETWEEN MY LEGS (1998) fahren wir mit Blick auf das Zentrale, wie Schlüsselanhänger, Schoss der Frau, Accessoires und Wegzehrung eines mit Highheels angetriebenen amerikanischen Strassenkreuzers. MOISTURIZING IS THE ANSWER (1996) oder LUSH LIPS, HOT LIPS, CHEW ON THIS (1996–98) teilen in Kosuth-Konzeptkunstadaptionen als Neonschrift oder Wandmalerei dem Publikum die aktuellen «Dos and Don'ts» der Kosmetikwelt mit. Und in WALKING AROUND THE MUSEUM (1996) schreiten Frauenbeine auf hochhackigen Schuhen in absichtsvoll ungezielter Manier Museumsräume ab, während in WALKING ON CARL ANDRE (1996) ein Defilee von Modellschuhen von ebensolchen vorgeführt wird. Und immer wieder kontextualisieren Cover-Photographien von Magazinen als On Kawara'sche Date-Paintings die aktuellen Installationen.

Dass in Sylvie Fleurys Werken, Installationen, Environements eine Pop-Art-Stimmung vorherrscht, ist nicht zufällig, denn seit Ende der 50er Jahre realisiert sich in der westlichen Gesellschaft zuneh-

Pages / Seiten 92–95:

SYLVIE FLEURY, PRIVATE LESSON, 1992, video, 19" monitor, Postmasters Gallery, New York.

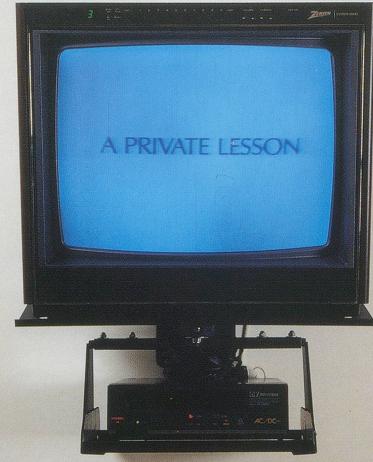
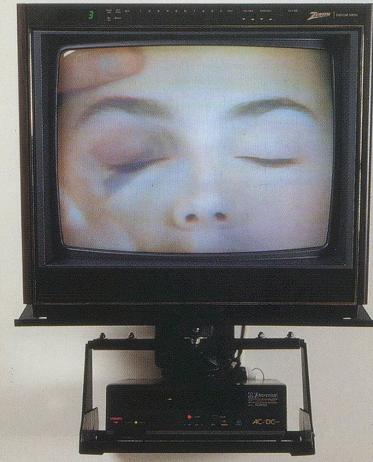
YELLOW CUDDLY WALL, 1999, fake fur / GELBE KUSCHELWAND, Synthetikpelz.

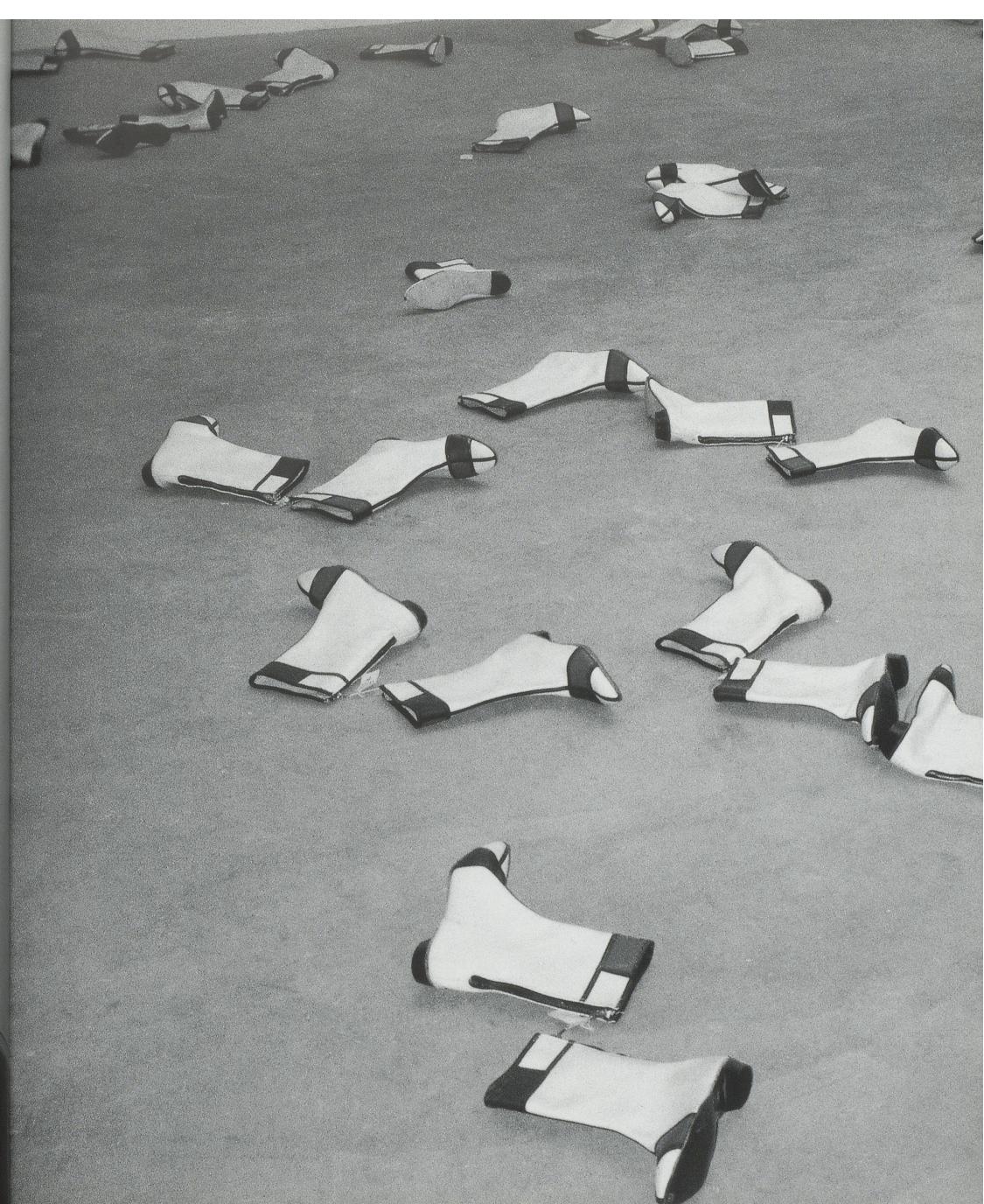
(PHOTO: ACE GALLERY, LOS ANGELES)

SUITE SUBSTITUTE III: SWISS CHALLENGE, 1992, exhibition view, Hôtel du Rhône, Geneva, 1998 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: ART & PUBLIC, GENEVA)

MONDRIAN BOOTS, 1992, boots, installation view, Le Consortium, Dijon.





Sylvie Fleury

mend, was in den Bildwelten der Pop-Art-Künstler seinen Anfang als Repräsentation des Lebens in der Kunst nahm und seither sowohl in die Arbeiten wie die Lebensrealität der folgenden Generationen einfließt: die Enthierarchisierung und Fusion der Insignien von Hoch- und Populärkultur, Kommerzialisierung, Wohlstand, Massen- und Freizeitphänomene sowie Wunscherfüllungsmodelle, die eben diesen Erscheinungen den Mehrwert der individualisierten Teilhabe abzugewinnen in der Lage sind. Sylvie Fleurys «Arbeit im Atelier» findet demnach in sämtlichen Bereichen gesellschaftlicher Mehrwertproduktion und Fetischisierung statt, und sie wirbelt dazu sämtliche Codes durcheinander, jene von Mode, Kunst, High- und Low-Culture, von männlichen und weiblichen Selbstkonstruktionsmodellen als Aneignung und Spiel mit Selbstbildern, Lebensmodellen und Seinsformen in einem Styling und Umgang, die sämtliche Geschlechts-, Klassen- und Genre-Hierarchien pulverisieren.

Ohne moralische Formulierung und Konsequenz greift Sylvie Fleury in die «Welt als Warenkorb»²⁾ und durchwirkt gerade so mit ihren scheinbar affinativen Aneignungen von Objekten und Inhalten deren Erscheinung mit Ambivalenz. Die Kunst als kommerzieller wie inhaltlicher Luxusbereich, der Körper als manipulierbare Projektionsfläche und selbstbestimmte Instanz, Vorstellungen von Luxus, Schönheit, Werten als Massenphänomene und individualisierter «Style».

In ihrem Installationsensemble SHE-DEVILS HEADQUARTERS (1997), mit der Wandmalerei SHE-DEVILS ON WHEELS (1998) und den SHE-DEVILS HEADQUARTERS, HUB CAPS (1997), mit dem SHE-DEVILS MOBILE (1998) und ihren Flammenwandmalereien zeigt Sylvie Fleury stereotypisierte Unterscheidungen zwischen feminin und maskulin, high und low nochmals als ambivalent schwebende und zu vernachlässigende, indem sie das Angebot der Clubkultur macht, jenes Selbst- und Lebensgestaltungsbereichs einer «Subkultur» vermeintlich männlicher Zuordnung, in der es um das Frisieren oder «Customizing» der «Stangenware» Automobil zum besonderen, individualisierten Modell geht, sei es zum kultträchtigen Low-Rider mit tiefer gelegtem Fahrwerk (Inbegriff amerikanischer Strassenkultur) oder zum Sport-Truck oder

Euro. In ihrer Installation tauchen alle Elemente einer «Customizing»-Werkstatt auf, von den obligaten Plüschwürfelmaskottchen, die – ins Gigantische vergrößert – nochmals die chauvinistisch-heimelige Doppelstimmung der pelzverzierten Armaturen hervorrufen, bis zur Radkappe, die von Sylvie Fleury zusätzlich als Kultfeld beider Geschlechter aufgelaufen wird durch Coverbilder von *Playgirl*-Magazinen, die als grosse Photoobjekte nachlässig übereinander gelagert an der Wand lehnen, ähnlich, wie die von ihr in anderen Situationen eingesetzten Modemagazine. Feminine Verführungsstrategien, männliche Imponiergefilde, Luxus und Vereinskult sind gleichermassen paradox, aber höchst effizient im Lebensstil des «Customizing», das zentrale Bedeutung gewinnt angesichts verschwimmender Zuweisungskategorien und das als Praxis ohne Unterschied zwischen Hoch- und Populärkultur den Kick der Extravaganz, der Selbststilisierung, der sichtbaren Formgebung ermöglicht. Als performative Durchdringung aller Fetischbereiche unserer Kultur angelegt, behauptet Sylvie Fleurys professionalisierter Einsatz von «Current Issues», von «Customizing» und sich immer wieder erneuernder Umgestaltung der Erscheinungsform den Versuch, den verführenden Massenbildern und Phänomenen einen einzigen Lebensstil abzugewinnen: Get a life... customize, individualize. Wenn Sylvie Fleury in einem anderen Video (TWINKLE – SHOES AND MODELS, 1995) die Kombinationsmöglichkeiten von Schuhen und Outfit in grosser Variationsvielfalt mit Enthusiasmus und gebotener Lässigkeit durchspielt, thematisiert sie auch die Kombinationsmöglichkeiten und Entscheidungskriterien der Kunst: Material, Form, Farbe bestimmen das Erscheinungsbild und die Verwendung der Mittel. Mit Hochhackern und nachlässigen Gesten des Fallenlassens, Wegschleuderns, Zertrümmerns, Rekombinierens und Schminkeins stellt Sylvie Fleury die Spitze ihres Absatzes in die Ambivalenz der von ihr verwendeten Stereotypen und Zeichensysteme aus Kunst und Alltag und eignet sich dabei ein offenes Feld des Handelns an, als freie Verfügbarkeit aller Mittel zur Kunst.

1) So Eric Troncy in: Peter Weibel, *Sylvie Fleury, The Art of Survival*, Ausstellungskatalog, Neue Galerie, Graz 1993.

2) Ebenda, S. 36.

BEATRIX RUF

Customize

In CURRENT ISSUES (July/August, 1995), in a Warholian real-time video Sylvie Fleury takes a look—styled along the lines of David Hockney's pool pictures—at the essential components of pleasurable pastimes of the kind that match up to the expectations of modern life: Alternating between sporting activity (swimming) and relaxation, we follow as the tanned body of a woman bends to the subject's desire for the most up-to-the-minute information. The length of the video is determined by the time it takes to leaf through the relevant issues of this summer's fashion magazines. This takes places rapidly, with only occasional longer pauses at certain advertisements, peculiarities of the layout, or the horoscope section. A casualness, an abruptness in the handling of these magazines, which as we all know generally adopt much the same format, at times arouses a potentially critical suspicion of bored fatigue, but this is immediately wiped out again by the simultaneous impression of extreme professionalism in the reader's handling of these pages packed with information on permanent renewal and how to adjust one's own self-configuration.

Allusions emerge, like the artist who realizes her works per credit card,¹⁾ or female codes of fashion and glamour overlaid with the codes of male art; one recalls the SHOPPING BAG installations that Sylvie Fleury has been making since the late eighties with full carrier bags from exclusive designers and cosmetics manufacturers, or her plush, furry adaptations of Mondrian pictures and of largely monochrome art, of Pop Art classics such as Claes Oldenburg's BED ROOM ENSEMBLE (1963), or her silver-gleaming bronze sculptures of the Kelly Bag, a Chanel No. 5 bottle, a Samsonite vanity case, Nike sneakers, or an Evian bottle, arranged on glamorous

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthaus Glarus. She lives in Glarus and Zurich.

fake furs. All of these evoke such well-known phenomena of art history as Clive Barker's VAN GOGH'S CHAIR (1966), Sherrie Levine's Duchamp pissoir, or Jeff Koons's RABBIT (1986). But even in the case of her art adaptations, readings and allusions in her works are never simple or unambiguous—as they might be if the point were simply a feminist strategy designed to appropriate the icons of (above all) male art, or if it were merely a matter of demonstrating the blurring of boundaries between art, fashion, and design—for, like the magazines by the pool, and with the same thoroughness and with the same air of professionalism, Sylvie Fleury has worked through the information media of art (be these magazines, catalogues, or exhibitions), from the beginnings of modernity up until the present, just like the magazines produced by the relevant insider cults.

Sylvie Fleury uses "layouts" from all these different areas: She replaces the modernist demands of art-immanent renewal with an awareness of what is "in" and what is "out" as dictated by the seasons in the world of fashion. In her installations she reorganizes and recomposes sculptures, consumer goods, photographs, videos, and sound into overall pictures that convey the latest in the way of contents, moods, and forms connecting art and life. Memories are reactivated and recontextualized: Andy Warhol's Brillo boxes and Sylvie Fleury's Slim Fast box ensemble (SLIM FAST, DÉLICE DE VANILLE, 1993), Warhol's series of screenprints and LOW SUGAR (1994). The classic designs of Pucci scarves become constructivist pictures, Chanel carrier bags become serial table sculptures (ÉGOÏSTE, NO. 2, 1991), and floor-sculpture ensembles of lipsticks sprayed in the latest fashion colors create Pop Art effects in different installation configurations (FLESH, RED, PINK & ROSE, 1997). Engine blocks are cast in bronze, and American luxury cars are parked in exhibitions (SKYLARK,

1992–98). Her repertoire of elements is redolent of fetishes and cults that Pop Art so vehemently introduced into the visual world of art, as for instance in Peter Philips's pictures with American car-dreams, lipsticks, engine blocks—technology, sexuality, design, freedom, women (RANDOM ILLUSION NO. 6, 1969).

Throngs of shoes of the finest, most eccentric, and highest-heeled kind appear on feet in videos, in varying forms, colors, and styles, as objects, contents, and designs in installations and photographs. Mondrian shoes stand on square and round plinths, where the carrying surface is painted with patterns à la Kenneth Noland, Josef Albers, Daniel Buren, and many more, reminiscent of fetish sculptures and prints by Allan Jones, in which high-heels on target-board plinths are played out in a whole series of variants. Flame motifs from customizing magazines for car-freaks, like *Street Customs* or *Chrom und Flammen*, are transferred by Sylvie Fleury into wall paintings (FLAMES, 1998) and decorate her SHE-DEVILS MOBILE (1998). This, too, is a Pop Art motif, as for example in paintings by Joe Tilson, where flame-motifs frame the pictures. In James Rosenquist's I LOVE YOU WITH MY FORD (1981) and Allan Jones's car-wash photographs, seductive shots of chrome radiator grills are imbued with the same eroticism as women, amalgamating women and cars from the realms of male desire with modern everyday life in the USA. In CAR WASH VIDEO (1995), Sylvie Fleury—sporting an outfit to match the limo on the stand—gives the luxury car a rubdown in high-heels. The contradictory eroticism of fur-trimmed dashboards in customized cars comes to mind at the sight of Sylvie Fleury's Mondrian adaptations, where she customizes colored planes with fake fur, the same material that she uses elsewhere to clothe space-breaking rockets. In Fleury's work there are also metal rockets, "made up" in fashionable lipstick colors and enveloped in rock music, or as lasciviously corporeal soft sculptures in shiny or furry materials (FIRST SPACE-SHIP ON VENUS, various numbers and dates). "Abandoned" feather boas (UNTITLED, 1992) recall Felix Gonzalez-Torres's bonbon sculptures, and minimal sculpture in heavy materials; make-up utensils, run-over and lying broken on the road (ROADTEST, 1998), recall Scatter Art à la Karen Kilimnik. Since

1993, collaborative work with Angela Bulloch has culminated in firework actions that leave behind serial wall paintings (CATHERINE, 1993–98), while videos of car races with fiery, flaming catastrophic crashes crop up in her installations. Compressed car bodies, in the style of César, are painted with enamel colors chosen from the Givenchy color-range (SKINCRIMES, 1997). In road movies like BETWEEN MY LEGS (1998), we drive focusing on the things that matter most, like key fobs, a woman's lap, accessories, and the in-car snacks in an American limo driven by high-heels. MOISTURIZING IS THE ANSWER (1996), or LUSH LIPS, HOT LIPS, CHEW ON THIS (1996–98) as neon writing or wall painting, inform the public—in adaptations of Kosuth concept art—of the latest "dos and don'ts" in the world of cosmetics. And in WALKING AROUND THE MUSEUM (1996) women's legs with high-heeled shoes pace around museum rooms in an intentionally aimless manner, while in WALKING ON CARL ANDRE (1996) we see more legs parading past in model shoes. And again and again cover photographs from magazines, as On Kawara-esque date-paintings, contextualize the current installation.

The fact that a Pop Art atmosphere predominates in Sylvie Fleury's works, installations, and environments is not simply chance, for since the late 1950s in Western society, what began as a representation of life in art has become increasingly true, having flowed into both the work and the daily lives of the subsequent generation: the destruction of hierarchy, the fusion of the insignia of high and popular culture, commercialization, wealth, mass movements, and leisure activities, as well as models of wish-fulfillment which manage to extract the added value of individualized participation from precisely these phenomena. Sylvie Fleury's "studio work" thus takes place in all the various realms of social added-value production and fetishization, and she whirls all the different codes together—codes pertaining to fashion, art, high and low culture, models of male and female self-configuration—appropriating +and playing with self-images, life-models, and forms of existence in a styling and manner that in effect pulverizes every last hierarchy of sex, class, and genre.

Without moral formulations or conclusions Sylvie Fleury delves into the "world as a shopping basket"²⁾

and thus, with her apparently affirmative appropriation of objects and contents, in fact imbues their appearance with ambivalence: art as an area of luxury in terms of both commerce and content, the body as a malleable projection surface and self-determined authority, notions of luxury, beauty, values as mass-phenomena, and individualized "style."

In her installation ensemble SHE-DEVILS HEADQUARTERS (1997), with the wall painting SHE-DEVILS ON WHEELS (1998) and the SHE-DEVILS HEADQUARTERS, HUB CAPS (1997), with the SHE-DEVILS MOBILE (1998), and her flame wall paintings, Sylvie Fleury once again shows stereotypical distinctions between female and male, high and low to be ambivalently indeterminate and irrelevant by presenting what club culture has to offer, that area where individuals aspire to be and to live according to certain ideals in a "subculture" supposedly oriented towards the male, where the main point is souping-up or customizing the "off-the-peg" car, to make it into a special, individualized model, be it a cult-laden low-rider with low-slung chassis (the epitome of American road-culture), or a sport truck, or a Euro. Her installation contains all the different elements of a customizing workshop, from the obligatory fluffy dice mascots which—gigantically larger than life—once again call to mind the chauvinistic-homey dual atmosphere of fur-trimmed dash boards, right through to the wheel hub, which Sylvie Fleury additionally energizes as a cult-field for both sexes by means of cover pictures from *Playgirl* magazines, made into large photo-objects and casually leant, several deep, against the wall, similarly to the way she uses fashion magazines in other situations. Female

seduction strategies, male posturing, luxury, and fanatic club membership are as paradoxical as they are useful in the world of customizing, which takes on increasing importance as other categories of identification increasingly merge, and which—as a praxis that does not distinguish between high and low culture—offers the kick of extravagance, of self-stylization, of visible forming. Set up as the performative penetration of all the fetishist areas in our culture, Sylvie Fleury's professionalized implementation of "current issues," of "customizing," and the ever-regenerating transformation of appearances, constitutes an attempt to extract a unique lifestyle from the seductive mass images and phenomena in our society: Get a life... customize, individualize. In another video (TWINKLE—SHOES AND MODELS, 1995), when Sylvie Fleury tries out a huge variety of different combinations of shoes and outfits with enthusiasm and a due lack of concern, she is also pointing to the various combinations and criteria of decision-making in art: Material, form, and color determine the appearance and the deployment of the means. With high-heels and unconcerned gestures—dropping, tossing away, shattering, recombinig, and applying make-up—Sylvie Fleury pokes the tip of her heel into the ambivalence of the stereotypes and sign systems that she has taken from art and everyday life, thereby staking her claim to an open field of activity, where all means are freely available to art.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Eric Troncy in: Peter Weibel, *Sylvie Fleury, The Art of Survival*, ex. cat. (Graz: Neue Galerie, 1993).

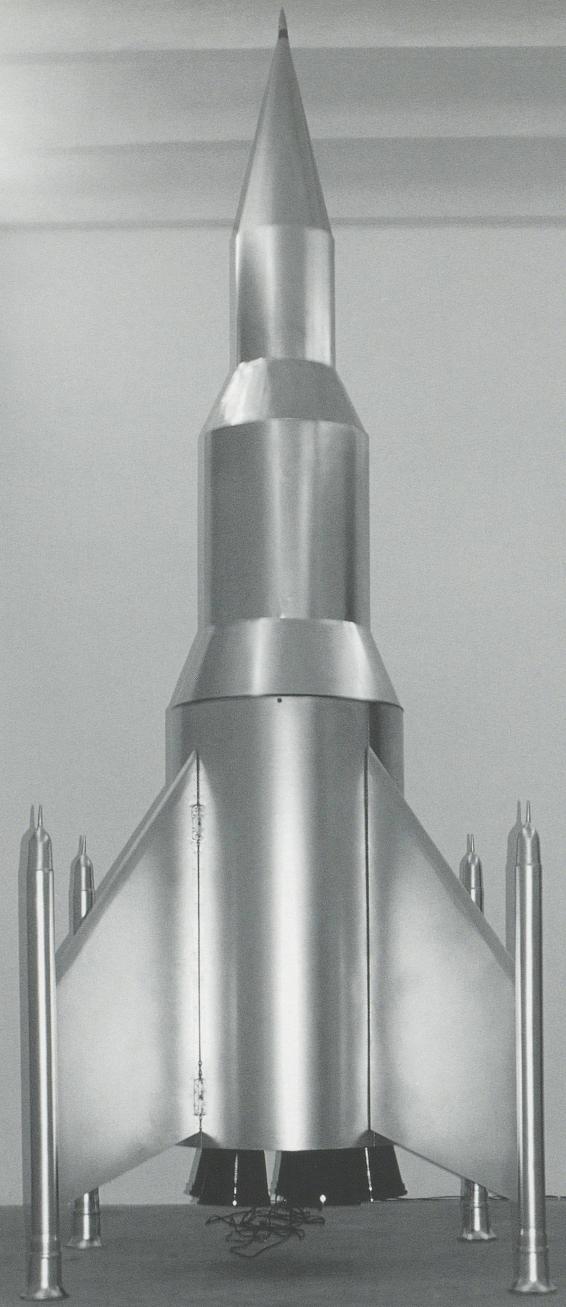
2) Ibid., p. 36.

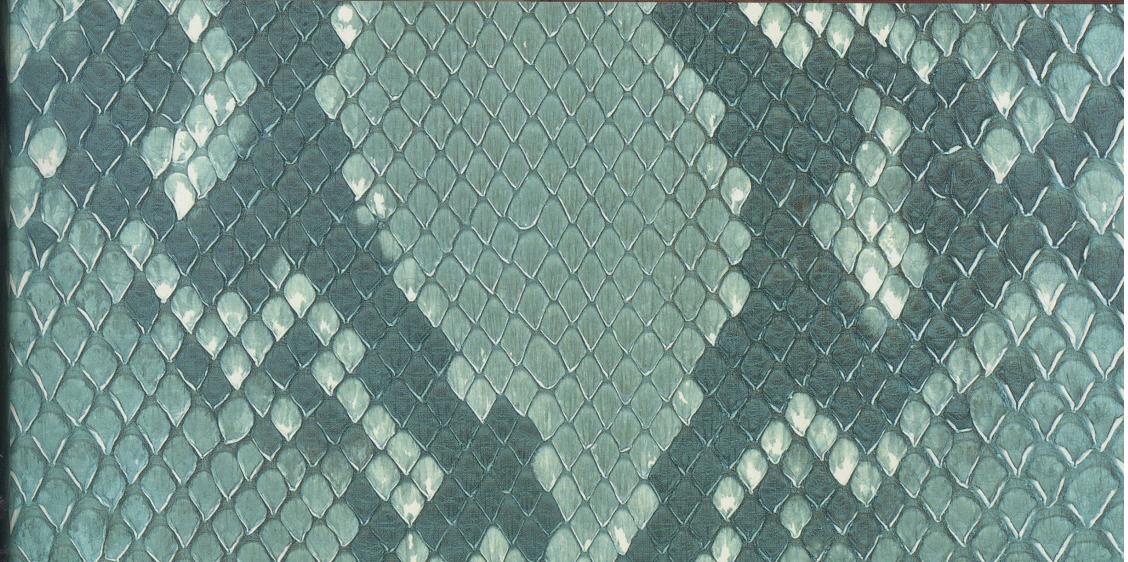
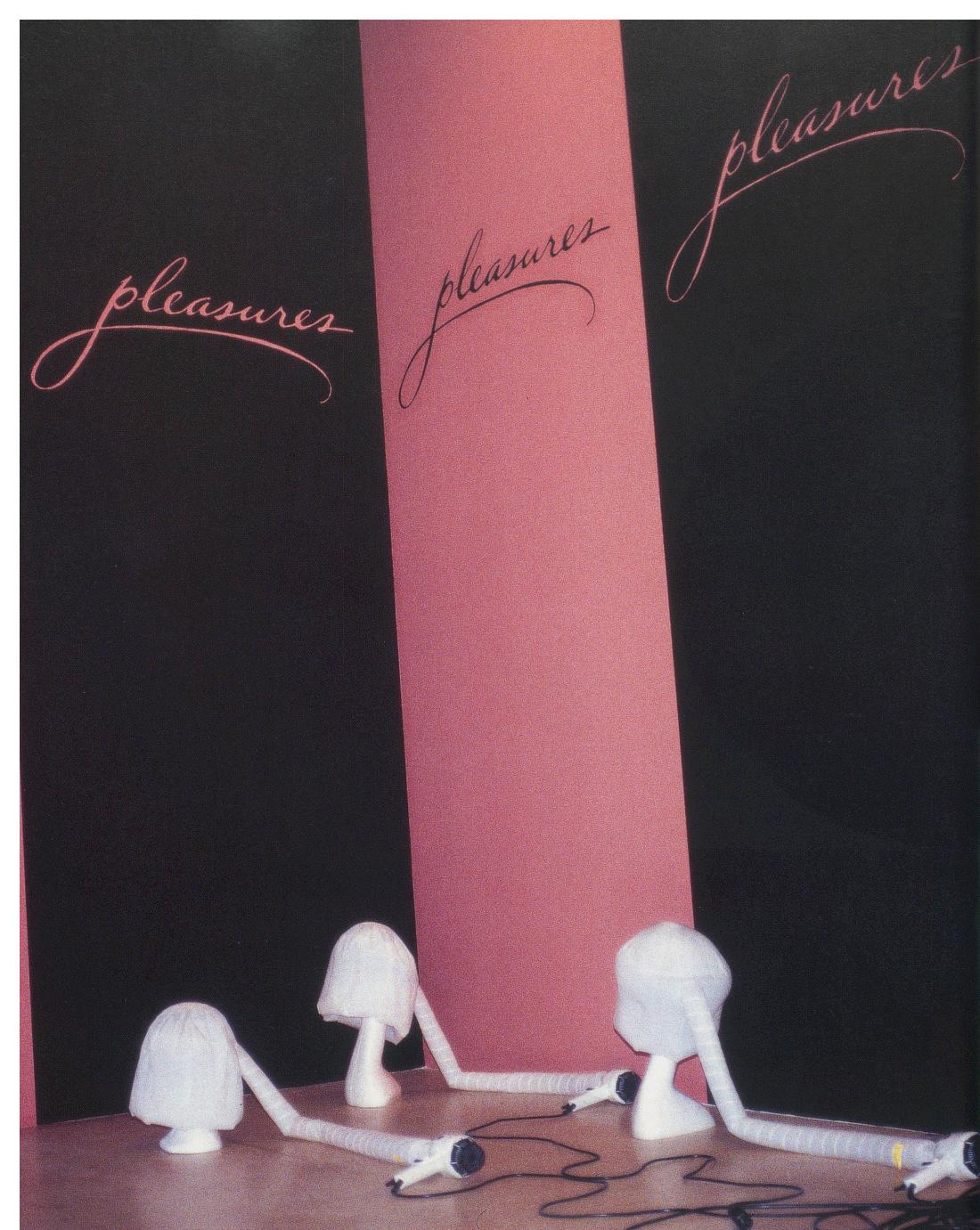
Pages / Seiten 100–103:

*SYLVIE FLEURY, FIRST SPACESHIP ON VENUS 2, 1994,
aluminum, plastic, cardboard, spray paint, 150 x 60 x 48"*
Aluminium, Kunststoff, Karton, Sprayfarbe, ca. 380 x 152 x 122 cm.
*FIRST SPACESHIP ON VENUS 10, 1995,
fabric, cardboard, foam, ca. 98½ x 51¼ x 51¼" / Stoff, Karton,
Schaumstoff, ca. 250 x 130 x 130 cm.*
Installation view at MAMCO, Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva / Ausstellung im MAMCO, Genf: SYLVIE FLEURY,

*PLEASURES, 1996, wall painting / Wandbild; UNTITLED, 1996,
3 styrofoam heads, 3 hair dryers, 3 plastic helmets, dimensions
variable / je 3 Styropor-Köpfe, Haarföhne, Plastikhauben.
Installation view, Villa Merkel, Esslingen, 1999: / Ausstellungsansicht: CUDDLY WALL, 1998, synthetic fur / KUSCHELWAND,
Synthetikpelz; EVIAN; CHANEL NO. 5; KELLY BAG; NIKE;
VANITY CASE; GUCCI MULES (all 1998), chrome-plated bronzes /
verchromte Bronzen.*

(PHOTO: UWE H. SEYL, STUTTGART)





The Nonchalance of Continuous Tense-ness

“Elegance is flimsy.” “I’m being manipulated by the media.” It was punch lines like these and their oddly performative powers that were belabored in the nineties in order to kick off a grand Bad Glamour campaign. In order to satisfy the blatant need to be with it, somehow, but actually just being carried away by one’s own obsessions. Writing about the work of Sylvie Fleury is somewhat like accepting an offer without knowing whether it’ll take us to vaudeville or the museum, whether it’s a rip-off, an expansion of our knowledge of girl groups, or a new approach to feminist art. How far will she go? Do I want to follow her? At the time, I didn’t. When she started, all I saw was a “trick.” Only in hindsight, looking at my relationship to the old works, can I reconstruct something that might direct my interest today.

If this one “trick” of putting a bunch of designer shopping bags on view sufficed for Sylvie Fleury to insinuate herself into fashion and art discourses in equal measure and thereby attract critical attention in both fields, what—we wonder—does that imply not only about the character of these discourses, but also about Fleury’s one-off and simple act? I had this sense of curiosity, a strange relationship. I simply could not appreciate the supposedly liberating effect of ostentatiously owning up that she was dependent, that she was being manipulated by the fashion

industry’s dictates of taste, tempo, and style. In those days nobody was taking a risk by declaring themselves the product of one cultural industry or another, or ousting themselves as a construct. All the more reason to wonder why anyone would think an act of such flagrant simplification could possibly hold any promise anymore—or again. What sort of consciousness lies behind it? What kind of femininity is under (de-)construction here? The answers did not come easily. Somehow, over the years, Fleury has managed to become a quirky icon that straddles several worlds.

The transitory element is found not only in the history of Fleury’s reception but also in the development and course of her own production. Every time you took a look at a production of hers or a picture of it, you were astonished at the ease and nonchalance with which she assembled, animated, coll- or elaborated on her own repertoire of decadence and decay. I don’t think there was one single item that interested me. It was more the fact that someone out there was capable of keeping her name in circulation, as if this were an end in itself. And what a name! So chirpy, so loving, so flowery: Fleury, “House of Fleury,” as it appears in one of her works.

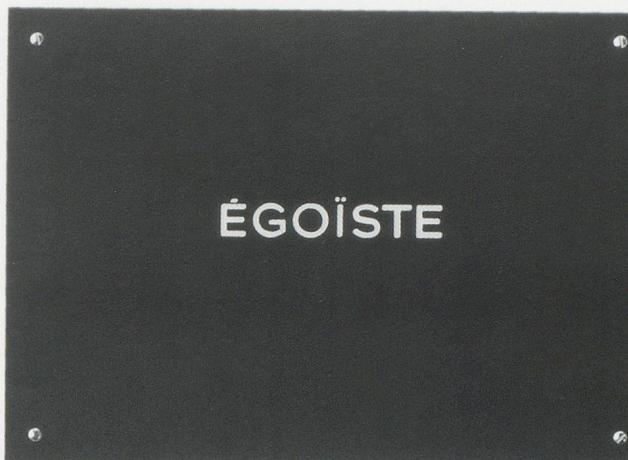
What, pray tell, was her point in observing “I shop, therefore I am an artist!” and making off with the desirable status of self-acclamation? What next? Establishing oneself as an even more voluptuous

JUTTA KOETHER lives and works in New York.

flower, a kind of literary figure? Studying decadence and testing new experimental specifications? Every installation an art-party joke, every obvious reference a kickoff for an offbeat remark that makes you think twice or simply laugh? Whatever the case, there is something bizarre about the way Fleury goes about sending up the icons of the eighties (like Jeff Koons's basketball tank or Haim Steinbach's shelves).

Such artsy appropriation-cum-reconstruction does not necessarily make enemies but it certainly prevents one from being taken seriously. And, in fact, this is the target of her offensive, which has no qualms about going to extremes. She doesn't say "fuck you" like Tracey Emin, who is, as I see it, the other side of the same coin or, rather, the same program of analyzing a set of personal factual and fictional lives in the shape of a suggestively obsessive agenda and coming up with an artistic statement, in which the performance of her artist-life acquires star status in her oeuvre. Tracey Emin's subcultural resistance to consumerism, her vain, deliberately aggressive quest for truth beyond merchandise, is the companion piece to Fleury's voluntary surrender to, indeed embrace of, the same issues. In both cases, we find a similar concept of the relationship between life and art among women artists. I call it "using-the-world-as": e.g., art production "as extreme and found theater." That means creating a role for oneself in the world, writing a piece with the help of body, words, appearance, and things. It means being at once participant and witness to this madness. There's no opportunity to lean back and simply do the directing; the world, democratic life can take care of that. Daily there are bleeding victims. And, perversely, the moments of failure (in this program) are the magic ones. Sure, that was already obvious in Warhol's *Car Crash* series, but on an even more quotidian level, often unwittingly documenting process, age, and decay in practically every second photograph.

In contrast to certain supermodels or Tracey Emin, Fleury is not a self-made woman; the basic conditions of her output draw on a privileged existence. That makes her wit even stranger, her (hi)story quirkier, less existential, and more playful, decadent, and convoluted. A room full of rockets has a disturbing flippancy. One is at first overwhelmed by



SYLVIE FLEURY, ÉGOÏSTE, 1997,
Plexiglas, 5 7/8 x 8 1/4" / 14,8 x 21 cm.

the masses of material but horror follows in hot pursuit. The choice of fabric and the colors of the objects radically undermine the impression, pulling the rug of artistic reference out from under our feet. Anxiety looms large. Uniform, like a new collection, a playroom, a therapy room, staffage, a decorous stage set for a sophisticated pop-rock show. It's shattering, especially as these elements always look as if they were about to collapse. It's exhausting to be confronted with the way she "crudely" gives her all, the way she flaunts a coziness that is not blatantly vile, but rather of the "flimsy elegance" that is the measure of quotidian imagery and that we here see vaunted by a well-versed expert, who does not transcend but instead produces an implosion, moments of hysteria. It makes one feel so tossed.

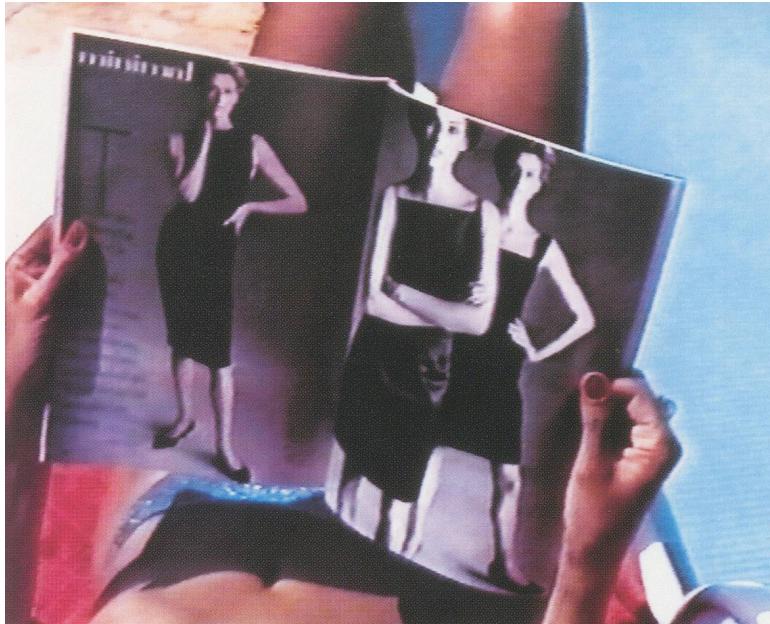
Another disturbing factor: Writing off Fleury's art as toying with "bad" art doesn't work. She is not a "bad girl," nor does she work with the "bad boy" conceptual violence of someone like Paul McCarthy. Just imagine what a spectacle that would make of the rocket image. Fleury has never climbed into this spaceship, this object with the big "O." Her "letting herself be run by," in other words, the principle of affirmative consumerism as a creative act, leads to an

almost indiscriminate, playfully continuous tensing of the canon of conceptual art from John Chamberlain (wrecked car parts) to Joseph Kosuth (neon signs), from Mondrian to Warhol. Her art of appropriation is never "pure" and never "artistic." There are no hierarchies, no subtleties, no differences. Almost like Serra, but as a featherweight. This is a circumstance that complicates the Fleury affair: no monumentality, no material fetishism or similar attractions, but only their send-ups. These parodies have no mystery but wit enhanced by the occasional firecracker. So a privileged outsider has become established but, of course, erosion always follows hard on being established.

Everything is an accessory! The art, the objects. The term is still French, no matter what language it's in. An accessory has always been an object that depends on something else (person, clothes, fashions) but also possesses the greatest potential as a fetish, which is exploited according to buying power, season, and the vagaries of taste, and therefore always appearing in new formations. Fleury is no exception. A name, a process. The continuous tensing, endlessly looping, vexatious quality of Sylvie Fleury's work interested me, like the question of accessories. Coming and going and coming. Like describing relationships. Talking about something. Thinking about different things. Being reminded of one's own concerns. Only when moved, stirred in this special way do I get interested. Myself involved in painting with the character of performance, I examine the conditions of the imaginary relationships with the respective objects of desire and how, in a larger context, these relationships effect the object or objects and possibly modify them.

In Sylvie Fleury's work there are three areas that exert a special attraction: the social, the theatrical, the women's art issue, and her idiosyncratic, unsystematic way of mixing all three aspects. Is she really in the process of dressing her particular social context—shopping, fashions, collecting, luxury living—in the garb of art? Trends as inspiration (girl groups, retro-chic, brand names)? And does this really give her leave to create the same thing for herself or at least something that could take its place? And if so, how? As an artist? As a personality? Then one

could read the quotations and rip-offs of Kenneth Anger, Warhol, Fontana, Mondrian, Koons, Steinbach, Pistoletto, Oldenburg, Smithson, Kosuth as, say, new noses or chins or cheeks. But we find other brand names on the same level as well, that stand for aesthetic expression, for style as process: "Pucci" (patterns taken over directly in pictures), "Egoïste" by Chanel (bag project), "Vital Perfection" (by Shiseido, appropriated as the title for a project). In an extremely decentralized sameness of treatment (equal opportunity), not a single magic fiber is left. But possibly the call to rethink one's own part in the game. The theatrical: Exhibitions by Sylvie Fleury resemble productions; they often seem temporary. A show is staged on a particular issue. Nothing more. Then it's time for the next season to roll around. Although they make a determined effort to produce glamour, they are often screwy and baroque at heart. An image that also always includes the moment that follows voluptuousness, i.e. attrition, extravagance, emptiness, and the melancholy that follows in their wake. Finally, Fleury's presumable relationships with female art history: I seem to recognize the buttons she is pushing. It is interesting to think of how highly privileged women artists go about designing a kind of meta-feminist art in highly different ways and with a highly self-conscious approach to their aesthetic frames of reference. Take Niki de St. Phalle, Yayoi Kusama, and—especially in comparison with Fleury as a practicing appropriation artist—Elaine Sturtevant. But Fleury goes a step further in a kind of postfeminist liquefaction of identities that allows "positions," like the artist as Crazy Clown, actress, Glamour Puss, consumer, producer, entrepreneuse. The spectrum stretches from Cosima von Bonin to Cecily Brown, to name only two active protagonists in the debate, who happened to have exhibitions just as I was finishing this article. Fleury does not put herself on display as is, but uses herself as a designation, a brand, an emblem. Like the inside of a shoe! And banks on the appeal of this fetish. I just got wind of the fact that women aren't the only ones who have this hang-up. ZZ Top's singer, yes, one of those bearded males in one of the world's most venerable rock trios, supposedly owns more pairs of shoes than Imelda Marcos ever had—and he openly admits it!



When Fleury started out, her gesture was rather more obvious than new. It was the end of an era and already the beginning of something new, which involved running through quantities of shopping bags, brand names, etc. The somewhat trite and flashy consensus prevailed that maybe it was possible after all to interpret consumption as a liberating act. But then, according to Gertrude Stein, "Any time is the time to make a poem."¹⁾ Freely applied to the production of women artists, this constitutive non-chalance would read, "Any time is the time to mount an artistic perversion." Sylvie Fleury drives appropriation to the point of perversion in her work, and then depicts the perversion of perversion. A woman artist in the act of continuous tensing, and playful like the flow of capital, richly coursing around her. All this flexible obstinacy gave me the shivers at the time. What self-assurance! (Later there was a kind of replay in the encounter with an early Mariko Mori.)

Pretty soon, more works cropped up in reference to other segments of the culture business—fashions and the beauty industry. For a while these were the most important referential systems. Witness works like HEMLINE 1900–2000 (1994), WE LOVE OUR CUSTOMERS (1994), and one of my favorite productions, the fake-fur Mondrians. Fleury's decision to execute processing of a processing, namely the processing by designers and fashion moguls of one of the conceivably most processed emblems, Mondrian, was a demonstration par excellence of manufacturing a "flimsy elegance" of ultimate, metaphorical attrition, extravagance, and surfeit. But could she or did she want to add something else on top, a continuation by way of commentary? She does both. Only a few brief years down the line, these things probably seem intense and unbearable. I always have to think of the possibility that the fake-fur Mondrians could suffer a fate similar to that of the Manzoni piece with the fake hair that was something like an outrider for a flockati, monochrome dirty whitish-beige, and whose obscenity has since been protected from direct contact by Plexiglas.

This yellowing or the anticipation of the dust that will settle on the pieces was delightful and reminded me of my youth with pop art and the kick you got from the obvious near-simultaneity of both symbolic

and physical creation and decay. Since there was a lot of pop art on view at the Ludwig Museum in Cologne, it always looked like an especially gross battlefield: the phenomenon of works of art dying-on-the-spot by acquiring a patina whose grossness is directly proportionate to their "topicality" or staged scenario.

Fleury evidently reckoned with such effects. When she started out, serious appropriation art dominated, like Sherrie Levine's work, consisting of systemic offers, with every step completely predefined and deliberate and with a meticulously detailed, precise and sophisticated formal idiom. In contrast, Fleury's "take on modernism" was flippant, careless, immoderate, and egocentric. Art once again as "face-lifting" that can easily go awry. Making art as an "organic" process that's part of life. Shopping, credit cards, collecting, living, spending—all suggesting a certain measure of eccentricity and excess. An approach to novelty and innovation that instantly loses its gloss and ages as if to do penance for its inordinate beauty of surface.

The conversion of these features leads to installations like IS YOUR MAKEUP CRASHPROOF (1997), alluding to David Cronenberg's film *Crash*, Russ Meyer's trash classic *Faster, Pussycat, Kill Kill*, but also to Ed Ruscha's *Royal Road Test* (1967), all of which always seem overprocessed even when they come up with relatively minimalist solutions. Fleury calls this method "overprocessing" herself, making a clean sweep of intent, be it in her accumulation of unopened luxury goods (designer make-up, shoes, perfume) or in her choice of particularly kooky materials (fake fur, transparent plastics, offbeat colors). Overprocessed are not only materials but gestures as well, so that the risk of imminent decay is always incorporated in the calculations.

This is the real end of over-affirmation: its closeness to death, its total risk. Categories mesh, brakes fail, and a material system at the limits of economic exchange screeches around its own bends. A nonchalant hysteria of kitsch, noise, and glamour that is in a state of eternal continuous tense-ness.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Gertrude Stein, *Everybody's Autobiography* (New York: Random House, 1937), p. 148.

JUTTA KOETHER

Verlaufsförmig

«Elegance is Flimsy», «I'm being manipulated by the media» – Punchlines wie diese und ihre seltsamen performativen Kräfte waren es, die während der 90er bemüht wurden, um einen grossen öffentlichen *Bad Glamour* herzustellen. So dass man dieses offensichtliche Bedürfnis, irgendwie dabei zu sein, befriedigen konnte, während man aber in Wahrheit davongetragen wurde von seiner eigenen Obsession. Über die Arbeit von Sylvie Fleury zu schreiben ist so etwas wie einem Angebot nachgehen, von dem man nicht genau weiss, ob es einen zum Vaudeville, zum Museum, zur Technik des Rip-Offs, zur Erweiterung unseres Wissens über Girl-Groups oder zu einer neuen Haltung gegenüber feministischer Kunst verleiten wird. Wie weit wird sie gehen? Will ich ihr folgen? Damals folgte ich ihr nicht. Als sie begann, sah ich vor allem nur einen «Trick». Erst im nachträglichen Decouvrieren meines Bezugs zu den alten Arbeiten kann ich etwas rekonstruieren, was heute wiederum mein Interesse leiten könnte.

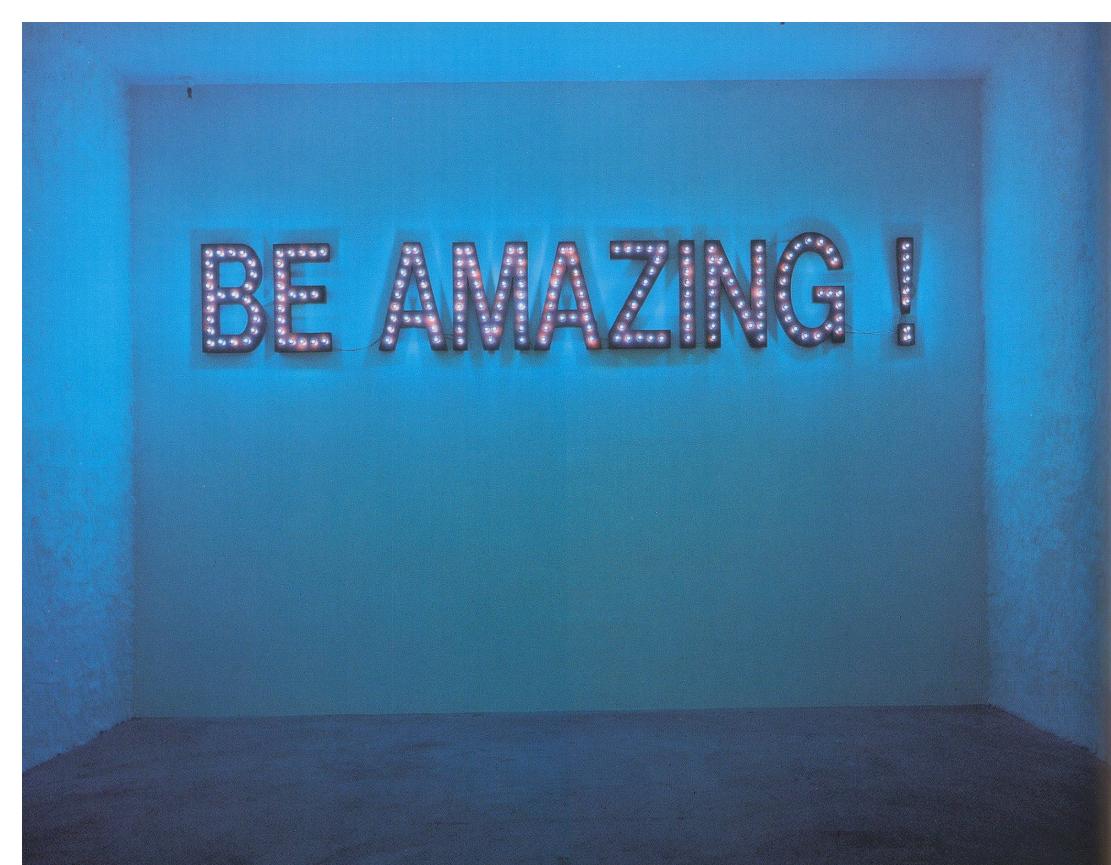
Wenn es Sylvie Fleurys Arbeit über diesen einzigen «Trick» – das Ausstellen einer Anhäufung von Designer-Shopping-Bags – schaffte, sich gleichermassen zum Mode- wie zum Kunstdiskurs zu verhalten und entsprechend in beiden Beachtung zu finden, was heisst das dann für die Beschaffenheit dieser Diskurse, was aber auch für die der einmaligen und einfachen Akte? Ich hatte da eine Neugierde, ein seltsames Verhältnis. Ihr ostentatives Eingestehen einer Abhängigkeit, des Manipuliertwerdens durch Geschmack, Tempo und Stilwechsel der Fashion-

industrie, war nichts, was ich hätte als befreiend empfinden können. Jeder und jede konnte sich zu jener Zeit ohne viel Risiko zum Produkt der diversen Kulturindustrien erklären, sich als Konstrukt outen. Umso mehr stand für mich die Frage im Raum, was jemanden dazu bringt, sich von einem solchen Akt – und sogar oder gerade von dessen Vereinfachung – damals noch oder wieder etwas zu versprechen. Was für ein Selbstbewusstsein steht dahinter? Welche Art Weiblichkeit wird hier konstruiert? Das war aber nicht gleich zu klären. Irgendwie schaffte sie es über die Jahre, eine schräge Ikone zu werden, die sich zwischen den Welten bewegt.

Das transitorische Element findet sich aber nicht nur in Fleurys Rezeptionsgeschichte, sondern auch in Entwicklung und Verlauf ihrer Produktion selbst. Wann immer man reinguckte in die Produktion oder ein Bild davon in die Hand bekam, musste man schon staunen, mit welcher Leichtigkeit und Nonchalance sie sich ihr eigenes Dekadenz- und Verfall-Repertoire hinbaute, variierte, animierte oder kollabieren liess. Ich glaube nicht, dass mich da ein einzelner Gegenstand interessiert hat. Es war immer eher der Umstand, dass da eine war, die ihren Namen in der Zirkulation hielt – als wäre es ein Selbstzweck. Und was für ein Name! Dieses Zwitschern darin, so lieblich, blumig: Fleury eben, «House of Fleury», wie es auch im Werk vorkommt.

Was hatte die vor, nachdem einmal dieses «Ich shoppe, also bin ich Künstlerin!» festgestellt und der begehrte Status per Selbst-Akklamation erreicht war? Was tut man danach? Sich aufzubauen als noch üppigere künstliche Blume, eine Art literarische Figur

JUTTA KOETHER lebt und arbeitet in New York.



BE AMAZING !



Pages / Seiten 110–111:

SYLVIE FLEURY, BE AMAZING!, 1999, light-bulb installation

200 x 32" / Glühlampeninstallation, 500 x 81 cm.

GUCCI SATELLITE 1, 1997, perspex, synthetic fur, wood, monitor,

VCR and video, 47 1/4 x 47 1/4 x 47 1/4" / Perspex, Synthetikpelz, Holz,

Bildschirm, VCR und Video, 120 x 120 x 120 cm.

werden? Die Dekadenz erforschen und neue Versuchsanordnungen erproben? Jede Installation ein Kunst-Party-Scherz, die offensichtlichen Referenzen, Spielstein für einen schrägen Kommentar, der zum Relativieren bringt oder zum Lachen. Auf jeden Fall hat es etwas Bizarres, wenn Fleury parodistisch die Ikonen der 80er angeht (etwa Jeff Koons' Basketball-Tank oder Haim Steinbachs Regale).

So eine arty Appropriation/Rekonstruktion schafft einem nicht unbedingt Feinde, aber sie bewirkt sicherlich, dass man «nicht ernst» genommen wird. Genau mit diesem Aspekt aber geht sie offensiv um und entwickelt dabei exzessive Momente. Sie sagt nicht «fuck you» wie etwa Tracey Emin, die ich in diesem Zusammenhang als die ganz umgeklappte andere Seite derselben Sache sehe, oder desselben Programmes: nämlich aus der Analyse der eigenen gelebten und gedichteten Existenz heraus, via Entscheidung für obsessiv anmutende Programme, zu einer künstlerischen Aussage zu kommen, bei welcher der Vorführung dieser Künstlerinnenexistenz

die entscheidende Stellung im Werk zukommt. Tracey Emin's subkultureller Resistenz gegen den Konsum, der vergeblichen Suche nach Wahrheit jenseits der Waren entspricht bei Fleury das widerstandslose Aufgehen darin. Bei beiden liegt ein ähnliches Konzept des Verhältnisses von Leben und Kunst bei Künstlerinnen vor. Ich nenne das: «sich der Welt als bedienen», Kunstproduktion «als extremes und gefundenes Theater». Das bedeutet sich darin eine Rolle einrichten, ein Stück schreiben unter Einsatz des Körpers, der Worte, der Appearance, der Dinge. Dabei ist man zugleich Teilnehmer und Zeuge dieses Wahnsinns. Man wird nicht dazu kommen, sich zurückzulehnen und nur Regie zu führen, das überlässt man der Welt, dem demokratischen Leben. Täglich bluten die Opfer. Und auf perverse Weise sind es die Momente des Versagens (in diesem Programm), die zu magischen Momenten werden. Klar, war das auch schon in Warhols *Car Crashes* manifest, aber es ist auf einer noch alltäglicheren Ebene so, in jeder zweiten Photographie, die oft auch entgegen der eigenen Intentionen Ablauf, Alter, Verfall dokumentiert.

Im Gegensatz zu einigen Supermodels oder Tracey Emin ist Fleury keine Selfmade-Woman, sondern bezieht ihre Grundbedingungen aus einer privilegierten Existenz. Das macht ihren Witz seltamer, ihre Geschichte schräger, weniger existenziell, ver-



spielter, dekadenter, abgedrehter. Ein Raum voller «Rockets» hat eine irritierende Leichtfertigkeit. Zwar ist man erst mal geblendet ob der Materialschlacht, dann aber folgt gleich der Schrecken. Die Auswahl der Stoffbezüge und Farben der Objekte unterwandert den Eindruck enorm, zieht ihm den künstlerischen Referenzboden unter den Füssen weg. Oh ja, da kann man mit der Angst kriegen. Uniform wie eine neue Kollektion, wie ein Spielzimmer, ein Therapieraum, Staffage, Bühnendekorum für eine sophisticated Pop-Rock-Show. Da ist man halb «erschlagen», denn diese Elemente sehen immer so aus, als würden sie gleich zusammenfallen. Zermürbt wird man von dieser «vulgär» sich gebenden Verausgabung, von der Gemütlichkeit, die aber nichts massiv Scheußliches ist, sondern eben von dieser «flimsy elegance», die Standard des Images der alltäglichen Welt ist und die wir hier von einer kundigen Sachverständigen behandelt sehen, die eben nichts transzendent, sondern eher Implosionen verursacht, Momente der Hysterie. Man fühlt sich so geworfen.

Was weiterhin irritiert: Fleurys Kunst als Spiel mit *Bad-art*-Formen einzurordnen funktioniert nicht. Sie ist weder ein *Bad Girl* noch arbeitet sie mit den *Bad-Boy*-konzeptuellen Gewalttätigkeiten eines Paul McCarthy. Wenn man daran denkt, was für ein Spektakel das Rocket-Bild da auslösen könnte. Fleury ist

nie in dieses Raumschiff eingestiegen, ins Objekt mit dem grossen «O». Ihr «Sich leiten lassen von», also das Prinzip des affirmativen Konsumierens als kreativer Akt, führt zu einem fast unterschiedslosen verlaufsförmigen, spielerischen Verarbeiten eines Kanons konzeptueller Kunst von John Chamberlain (Autowrackteile) bis Joseph Kosuth (Neon-Signs), von Mondrian bis Warhol. Ihre Art des Approprierens ist nie «rein», ist nie «künstlerisch». Da gibts keine Hierarchien, keine Subtilität, keine Differenzen. Fast wie Serra, aber als Federgewicht. Ein Umstand, der die Sache Fleury schwieriger macht, ist, dass es eben keine Monumentalitäten, keinen Materialfetischismus und ähnliche Attraktionen gibt, sondern nur Parodien davon. Diese Parodien haben kein Geheimnis, aber Witz und manchmal einen Kracher. So hat sich mit Fleury eine privilegierte Aussenseiterin etabliert, wobei das Etablierte sich immer wieder selbst erodiert.

Alles ist Accessoire! Die Kunst, die Gegenstände. Französisch geblieben ist dieser Begriff in allen Sprachen. Accessoire war schon immer ein Gegenstand, der in direkter Abhängigkeit von etwas anderem (Person, Kleiderfarbe, Moderichtung) steht, gleichzeitig aber über das höchste Fetischpotenzial verfügt, was dann je nach Konjunktur, Saison, Geschmackslage immer wieder ausgebeutet und zu neuen Formationen gebracht werden kann. So auch



SYLVIE FLEURY, CAR WASH, 1995, video stills, BDV, Paris.

Fleury. Ein Name, ein Vorgang. Dieses Verlaufsformige, Nichtendende, Aufreibende an Sylvie Fleurys Arbeit hat mich interessiert, wie mich die Frage der Accessoires interessierte. Es kommt und geht und kommt. Das ist wie Beziehungen beschreiben. Etwas erzählen. An Verschiedenes denken. An eigene Belange erinnert werden. Nur wenn man in dieser speziellen Art erschüttert wird, interessiert es mich. Selbst in Malerei mit Aufführungscharakter tätig, untersuche ich die Bedingungen für die jeweiligen imaginären Beziehungen zu den Wunschobjekten und wie diese Beziehungen wiederum in einem grösseren Umfeld sich auswirken auf das oder die Objekte und sie möglicherweise verändern.

In Sylvie Fleurys Arbeit gibt es drei Bereiche mit besonderer Attraktion für mich: das Soziale, das Theatralische, das Frauenkunstproblem und ihre besondere Art, diese Aspekte auf unsystematische Weise durcheinander zu werfen. Ist sie nun wirklich dabei, ihrem speziellen sozialen Kontext – Shopping, Modekultur, Sammeln, Luxusleben – künstlerische Bedingungen zu verleihen? Trends als Inspiration (Girl-Groups, Retro-Chic, Marken-Namen)? Und bewirkt dies tatsächlich eine Ermächtigung, dass sie sozusagen für sich dasselbe erschaffen kann oder etwas, was an dessen Stelle treten könnte? Also was? Als Künstlerin? Als Persönlichkeit? So könnte man die Zitate und Rip-Offs von Kenneth Anger, Warhol, Fontana, Mondrian, Koons, Steinbach, Pistoletto, Oldenburg, Smithson, Kosuth auch als neue Nasen, Kinne, Wangen verstehen. Auf gleicher Ebene finden wir aber auch andere Brand-Names, die für ästhetischen Ausdruck, für Stil wie Verfahren stehen: «Pucci» (Muster, direkt in Bilder übernommen), «Égoïste» von Chanel (Bag-Projekt), «Vital Perfection» (von Shiseido, Übernahme des Titels für ein Projekt). In einer sehr dezentrierten Gleichbehandlung bleibt keine magische Faser übrig. Vielleicht aber die Aufforderung das eigene Mitspielen zu überdenken. Das Theatralische: Ausstellungen von Sylvie Fleury haben einen Aufführungscharakter, wirken oft temporär. Eine Inszenierung entsteht zu einem bestimmten Themenkomplex. Mehr nicht. Dann kommt die nächste Saison dran. Obwohl sie dezidiert Glamour zu produzieren versuchen, bleiben sie oft verdreht und innerlich barock. Ein

Bild das auch schon immer den Moment nach der Üppigkeit mit einschliesst, also auch Verschleiss, Verschwendug, Entleerung und die damit einhergehende Melancholie. Schliesslich zu Fleurys vermuteten Verhältnissen zur Frauenkunstgeschichte: Ich mag das Angebot erkennen, das sich bei mir einstellt. Es ist interessant, daran zu denken, wie speziell sehr privilegierte Künstlerinnen sich auf sehr unterschiedliche Weise daran machen, sehr bewusst im Verhalten auf ihre ästhetischen Bezugsfelder eine Art metafeministische Kunst zu entwerfen, etwa Niki de St. Phalle, Yayoi Kusama und – insbesondere im Vergleich mit Fleury als praktizierende Appropriation-Künstlerin – Elaine Sturtevant. Bei Fleury gesellt sich aber eine postfeministische «Freiheit» des Verflüssigtseins von Identitäten hinzu, die «Positionen» zulässt wie jene der Künstlerin als *Crazy Clown*, Schauspielerin, *Glamour Puss*, Konsumentin, Produzentin, Entrepreneurin. Das Spektrum reicht von Cosima von Bonin bis Cecily Brown, um nur zwei Namen zu nennen, die gerade zum Zeitpunkt der Fertigstellung dieses Textes ausstellten und Aktiva im Diskurs darstellen. Fleury stellt sich als Person selbst nicht direkt zur Schau. Sie setzt sich eher selbst als Bezeichnung ein, als Marke, als Emblem. Wie das Innere eines Schuhs! Und setzt auf die Attraktion dieses Fetischs. Wie ich gerade hörte, sind es ja nicht nur Frauen, die diesen «Spleen» haben. Der Sänger von ZZ Top, ja, einer dieser bärigen Männer aus einem der dienstältesten Rocktrios der Welt, soll mehr Schuhe besitzen, als Imelda Marcos je hatte, und bekennt sich offen dazu!

Als Fleury anfing, war ihre Geste eher zu nahe liegend als neu. Es war das Ende einer Ära und schon der Beginn von etwas Neuem mit einem extrem hohen Verbrauch an Shopping-Bags, Brand-Names usw. Ein eher banaler und flashiger Konsens machte sich breit, dass es vielleicht doch möglich wäre, Konsum als befreienden Akt zu verstehen. Doch dann liest man bei Gertrude Stein: «Jederzeit ist es Zeit ein Gedicht zu machen.»¹⁾ Und diese konstituierende Beiläufigkeit frei auf die Künstlerinnenproduktion übertragen hiesse: «Jederzeit ist es Zeit, eine künstlerische Perversion zu veranstalten.» Sylvie Fleury trieb mit ihrer Arbeit die Appropriation in die Perversion, um dann die Perversion einer Perversion

abzubilden. Eine Künstlerin war verlaufsförmig und spielerisch wie die Kapitalströme, die sie reich umflossen. Damals schauderte mich, ob dieser flexiblen Beharrlichkeit. Was für ein Selbstbewusstsein! (Später gab es nochmals eine Art Replay in der Begegnung mit der frühen Mariko Mori).

Alsbald tauchten mehr Arbeiten auf, die sich auf andere Segmente der Kulturindustrie bezogen, auf Mode und Schönheitskultur. Diese bildeten dann auch ein Weile das wichtigste Bezugssystem. Da waren Arbeiten wie HEMLINE 1900–2000 (1994), WE LOVE OUR CUSTOMERS (1994) und eine meiner Lieblingsproduktionen: Die *Fake-fur*-Mondrians. Fleurys Entscheidung und Durchführung einer Verarbeitung von Verarbeitung, eben der Verarbeitung der von allen Designern und Fashionindustries am meisten verarbeiteten Mondrian-Embleme, demonstrierte genau diesen Vorgang der Herstellung von «flimsy elegance» von ultimativem metaphorischem Verschleiss, Verschwendug, Überfluss. Aber konnte oder wollte sie um diesen Umstand zu kommentieren noch etwas obendrauf setzen? Beides geschieht. Schon einige Jahre später erscheinen einem diese Dinge wahrscheinlich intensiv und unerträglich. Ich muss immer wieder daran denken, dass ein *Fake-fur*-Mondrian ein ähnliches Schicksal haben könnte wie dieses Manzoni-Stück mit den künstlichen Haaren, das so was wie der Vorreiter eines Flokatis war, monochrom schmutzig weiss-beige, und dessen Obszönität inzwischen vor direkter Berührung durch einen Plexiglaskasten geschützt wird.

Dieser Gilb oder auch die Erwartung des Staubs, der sich auf die Stücke setzen wird, waren köstlich und erinnerten mich an meine Jugend mit der Pop-Art und an den Kick, der sich bei dieser offensichtlichen Fast-Gleichzeitigkeit von Kreation und Verfall, symbolischer wie materieller Art, einstellte. Da im Museum Ludwig in Köln besonders viele Pop-Art-Werke ausgestellt waren, wirkte es immer wie ein besonders krasses Schlachtfeld: Das Phänomen des Auf-der-Stelle-Sterbens von Kunstwerken durch Patina, das sich natürlich umso krasser einstellt, je «aktueller» das Werk gemeint, je inszenierungsgebundener die Arbeit ist.

Mit solchen Effekten schien Fleury zu rechnen. Im Gegensatz zur ernsthaften Appropriationskunst,

die dominierte, als sie anfing, etwa jene von Sherrie Levine, Systemangebote, in denen jeder Schritt komplett durchdacht war, deren Formensprache ausgefuchst, präzise und sophisticated angelegt war, nahm sich Fleurys «Take on Modernism» unseriös, careless, haltlos und egozentrisch aus. Kunst eben noch einmal als «Facelifting», bei dem immer leicht was schief gehen kann. Kunst machen als «organischer» Prozess und Teil des Lebens. Das Einkaufen, die Kreditkarte, das Sammeln, Leben, Ausgeben, da lässt sich ein gewisses Mass an Exzentrizität und Ekzess vermuten. Ein Umgang mit Neuheiten und Erneuerungen, die ganz schnell jeden Glanz verlieren und dann ganz alt aussehen, als würden sie bestraft für ihre zu schöne Oberfläche.

Übersetzungen dieser Merkmale führen zu Installationen wie IS YOUR MAKE UP CRASHPROOF (1997) mit Anspielungen auf David Cronenbergs Film *Crash* oder Russ-Meyers Trash-Kult-Klassiker *Faster, Pussy-cat, Kill Kill*, aber auch zu Royal Road Test (1967) von Ed Ruscha, die alle, selbst bei relativ minimalistischen Lösungen, immer «überverarbeitet» wirken. «Overprocessing» nennt Fleury selbst diese Methode. Ausladend vor Absicht ist das, ob es sich um Akkumulationen ungeöffneter Luxuswaren (Designer-Make-up, Schuhe, Parfum) handelt oder um die in ihrer Auswahl besonders überdrehten Stofflichkeiten (*Fake-Fur*, transparent plastics, Farben). «Overprocessed» sind also sowohl Material als auch Gesten, so dass das Risiko des unmittelbar bevorstehenden Verfalls immer schon mit eingerechnet ist.

Das ist das wahre Ende der Überaffirmation: ihre Todesnähe, ihr volles Risiko. Kategorien vermischen sich, Bremsen versagen und ein materielles System an den Grenzen des ökonomischen Austauschs kurvt quietschend um sich selbst. Diese positive Hysterie aus Kitsch, Noise und Glamour bleibt immer verlaufsförmig.

1) Gertrude Stein, *Jedermann's Autobiographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, S. 165.



Edition for Parkett

SYLVIE FLEURY

HIS MISTRESS' TOY, 2000

*Size 37 women's mule cast in polyurethane,
with integrated noise maker (squeak).*

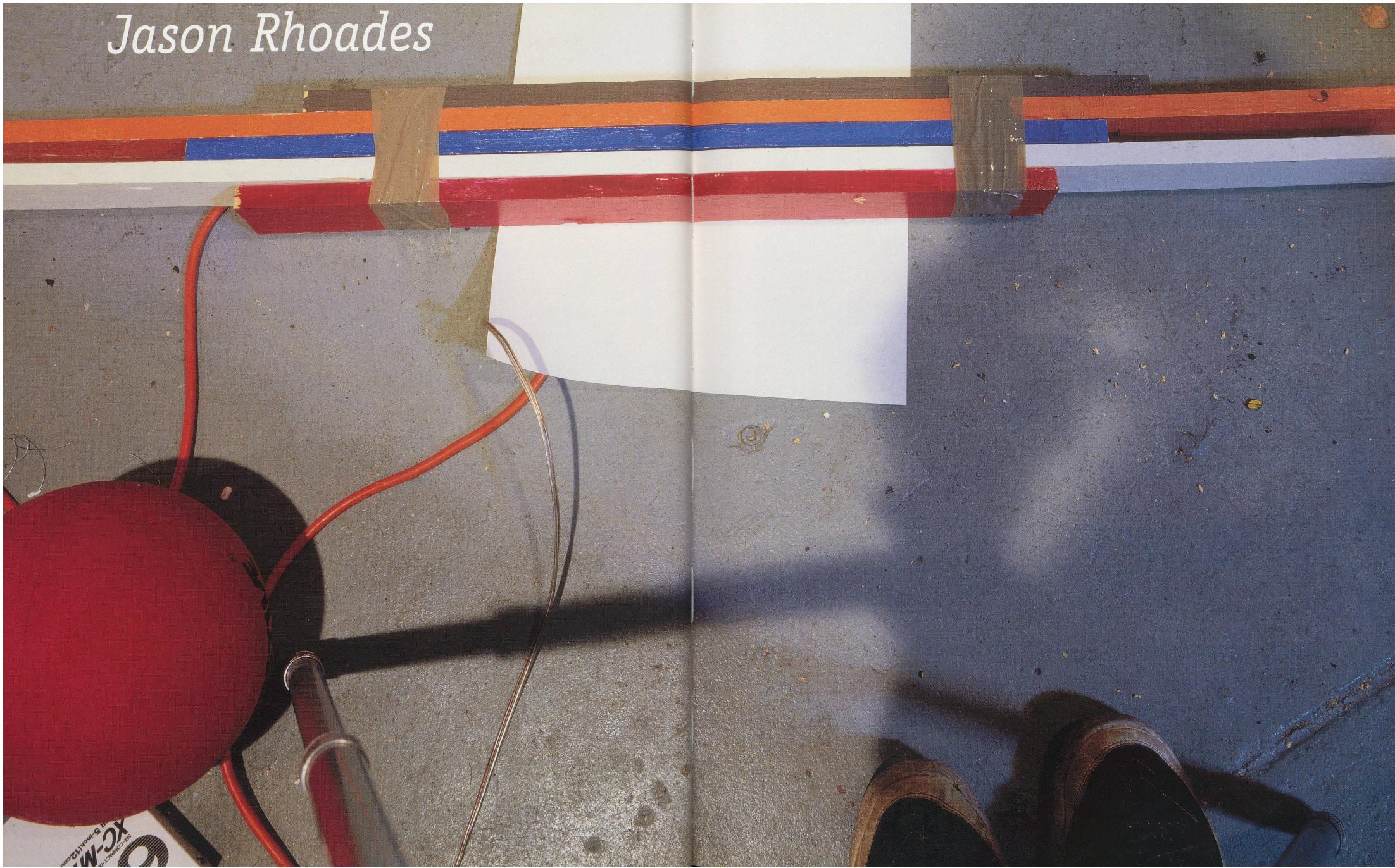
*Produced at Art Foundry, Santa Fe, New Mexiko, USA.
Edition of 99; no. 1-50 (left shoe), no. 51-99 (right shoe),
engraved signature, numbered.*

*Damensandalette Grösse 37.
Polyurethanguß mit integriertem Druckluftpfeifchen (Quietschlaut).
Produktion: Art Foundry, Santa Fe, New Mexiko, USA.
Auflage: 99; Nr. 1-50 (linker Schuh), Nr. 51-99 (rechter Schuh),
eingravierte Signatur, nummeriert.*



(PHOTO: MANICA/BODMER, ZÜRICH; MONTAGE: ZSD, STÄFA)

Jason Rhoades



Given:

RUSSELL FERGUSON

1. The Caprice 2. The Ferrari

Jason Rhoades is an American artist, and he is an artist from the West. As early as 1964, Thomas B. Hess could write parodically of Jackson Pollock: "The light of wide prairies shone through his eyes and tornadoes screeched over his shoulder... And woven into the tissue of the Jackson Pollock story is one word, repeated endlessly—'America,' the New World with its innocence and violence, the go-for-broke Westerner with his hand on a six-shooter." Generations of American artists after Pollock have had to deal with some aspect of this image, whether it is the swaggering machismo or the idea of the West as unspoiled terra incognita to be explored. Rhoades whole body of work, in fact, can be approached as a deliberate voyage of (re)discovery into America.

As early as 1991, in JASON THE MASON AND THE MASON DICKSON LINEA, we can see elements of the legend that Rhoades had already begun to construct. Among the most notable of these are the artist's own appearance as a quasi-mythical central character; a fascination with the division between two cultures; and a self-consciously art-historical reference, in this case LA LINEA of Piero Manzoni. In its evocation of a historic expedition explicitly devoted to drawing a line from one place to another, we can also see the emergence of a certain loopy linearity. Each element

RUSSELL FERGUSON is an associate curator at The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, where he recently organized the exhibition "In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art." He is currently working on an exhibition of Douglas Gordon's work.

proceeds to the next according to an inexorable logic that is often far from apparent. The overall tenor is simultaneously heroic and pathetic. In all, the piece strangely prefigures Thomas Pynchon's 1997 novel, *Mason & Dixon*, which delivers that same combination in its endlessly self-elaborating and digressing account of the surveyors' quest for a straight line. Like Pynchon, Rhoades is fully committed to the idea that everything is connected to everything else, that there are hidden patterns running all around us.

The myth of America needs to be received elsewhere. With his earliest projects in Europe, Rhoades set out to address this issue directly, extending and twisting stereotypes as he went. In 1993, at the Cologne "Unfair" (the "alternative" to the Cologne Art Fair), he re-created a version of an American country fair (FAIR BLUR), with stalls devoted to the California Gold Rush. Fully entering into his role as the go-for-broke Westerner, Rhoades repeatedly fired a gun in his installation, smashing a number of beer glasses. He caused panic outside the fair when he pulled out the gun in a Cologne bar, later going on to shoot out some shop windows and streetlights.

In 1994, Rhoades made the acronymically significant P.I.G. (Piece in Ghent) for a group exhibition at the Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent. Rhoades took as his point of departure Hubert and Jan van Eyck's GHENT ALTARPIECE (1432), describing his installation as a representation of "how an adolescent West Coast boy would look at the GHENT ALTARPIECE." Rhoades transformed the landscape into a contemporary trailer park: The horsemen

became bikers and the fountain a Jacuzzi, all to an accompaniment of MTV. The artist's sincere attempt to imagine how someone with no appropriate iconographic vocabulary might try "to understand the total work of art" was taken as a display of willful ignorance. Initially, elements of the piece were dispersed throughout the space. It's worth noting, however, that the attempt ended in retreat. Various disagreements and misunderstandings led Rhoades to gather up elements of the piece into a defensive cage. The cage was provided with a gun that fired potatoes through a mesh to create French fries, perhaps the only available common ground left between the Americans and the Belgians.

Also in 1994, Rhoades installed a Fiero sports car as part of an exhibition that coincided with the Monaco Grand Prix. *THE SMOKING CAR TO ILLUSTRATE THE AERODYNAMICS OF SOCIAL INTERACTION* was made as a shell version of a broken yellow Fiero sculpture previously shown at Rosamond Felsen in Los Angeles. The Pontiac Fiero is widely considered to be a low-end American pastiche of European sports cars. The car's installation in Monaco, then, relates to the P.I.G. (*PIECE IN GHENT*), as a faux-naïve insertion of a déclassé American element into the heart of European culture, represented by the Altarpiece in Ghent or by the flashier glamour of the casinos and racetracks on the Côte d'Azur. In Monaco Rhoades's car would literally blow smoke at its European viewers. Two German smoke machines produced an obscuring haze that from afar made the work seem like a wreck. Two people were inside the car; a third person placed in front of the car was smoking a cigarette.

The surprising doppelgänger that shadows Rhoades's relationship with Europe is the figure of Marcel Duchamp, epitome of the refined European intellectual who came to live among the Americans. "Duchamp for me is like L. Ron Hubbard," Rhoades has said, choosing a quintessentially Californian huckster for the comparison. "He's a slippery figure who keeps popping up." And indeed Duchamp had made his own visits to Monaco, resulting in the *MONTE CARLO BOND* (1924) that offered purchasers a stake in his scheme for winning at roulette. Duchamp is the legendary figure that Rhoades must

engage. Duchamp's elaborate, secret cosmologies, his punning, his fascination with machines and scientific instruments, his jokes, the endless recycling of his own production: all these elements are directly echoed in Rhoades's work. So is the acceptance that many of their complex and highly elaborate schemes are likely to end in apparent failure, only to reappear later in new contexts, generating new connections.

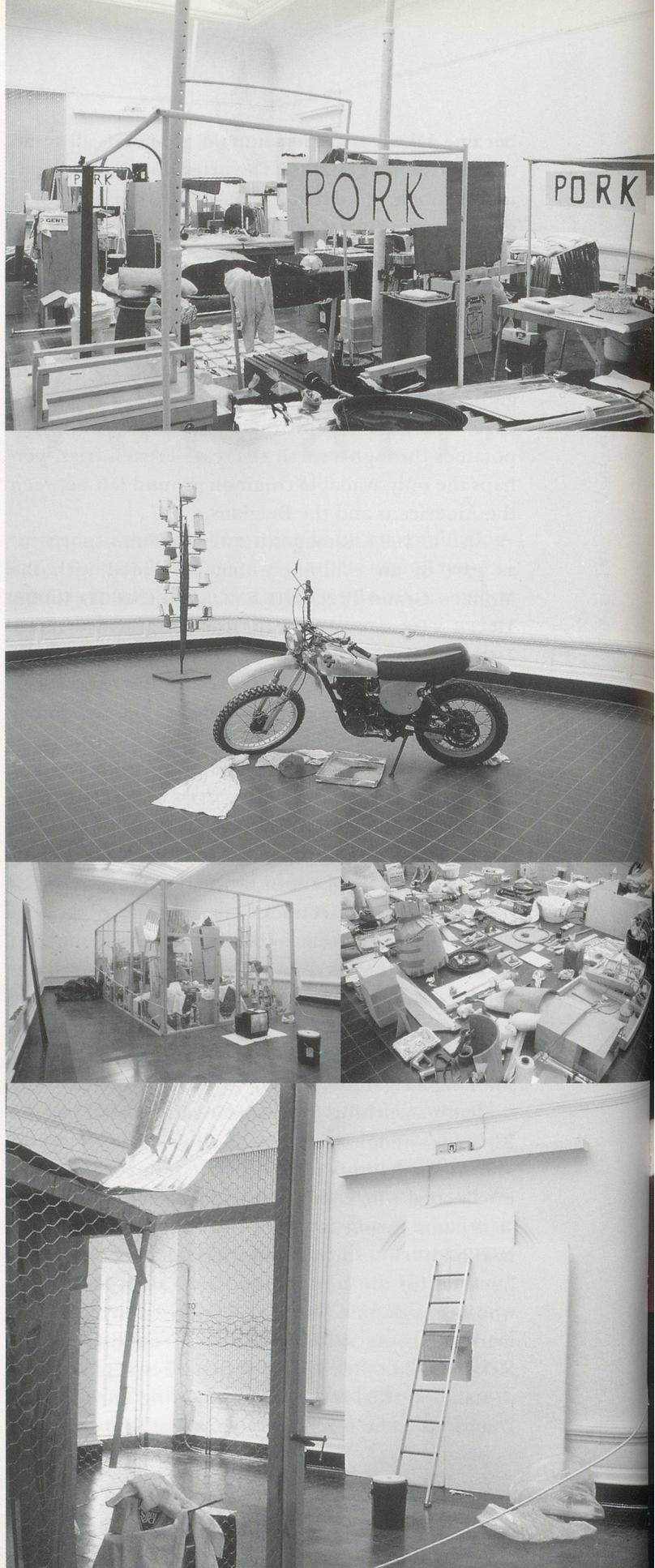
The work of both Duchamp and Rhoades demonstrates a fascination with the artist's almost alchemical ability to make something out of nothing. This capacity for creation *ex nihilo* is evident in Duchamp all the way from the readymades through the *MONTE CARLO BOND* to the chemical-sexual reaction underway in *THE LARGE GLASS* (1915–23). Rhoades's interest is made evident in *THE CREATION MYTH* (1998), in which the illuminating gas is the smoke that the huge body-like sculpture blows out of its ass. His endless linkages are the result of his constant efforts to change one thing into another. His greatest transformation to date might be the 1996 trade (in Europe) of his Chevrolet Caprice for a Ferrari 328 GTS. In this transaction Rhoades decisively demonstrates the power to mysteriously add value to an otherwise undesirable object, and he returns to Los Angeles with tangible evidence—the Ferrari—of his ability to do so.

In 1918 Duchamp made *AN OBJECT TO BE LOOKED AT (FROM THE OTHER SIDE OF THE GLASS) WITH ONE EYE, CLOSE TO, FOR ALMOST AN HOUR*. If one follows the instructions, the effect is fundamentally centripetal. The focus of the viewer's consciousness is progressively tightened to the narrowest of points. *DEVIATIONS IN SPACE, VARIOUS VIRGINS* (1997) acknowledges Rhoades's debt in its Duchampian title, but then proceeds rapidly in the opposite direction. The central element in this piece is a "spaceball" intended to simulate a low-gravity environment. The viewer is literally spun around in this centrifugal device, thus rendering any concentrated visual attention simply impossible. Instead one is left to grab details as they fly by. Visual concentration is replaced by visual blur and disorientation. It is in the latter environment that the twenty-first century Californian feels most at home. Rhoades added to the

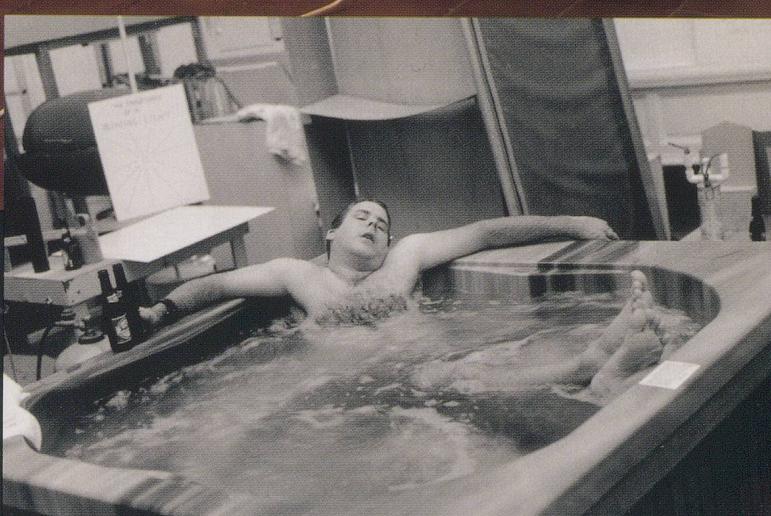
Jason Rhoades

piece later that year in the South of France, where he bought a Legier car (top speed 18 mph) and was inspired by Francis Picabia's ideal vehicle, a very powerful roadster in pink and black. Rhoades imagined it to have one driver's seat and steering wheel facing forward and another facing backward, in which he and Duchamp would travel back and forth between Paris and Nice. He rebuilt the Legier with two such driver's seats and then drove it around the Villa Arson, talking about Picabia's women and cars. The moving car remains Rhoades's favorite site for discussion.

Duchamp's practice can be characterized in part by the artist's withdrawal from his own work, leaving a single viewer to peer through a sheet of glass, or even a literal peephole, in onanistic privacy. Rhoades is more visible, although the ideal act of exchange between the artist and audience does remain close to a private experience. In *A PERFECT WORLD* (1999), the huge, sprawling installation is organized around a very limited access to a higher level above, in which the artist wishes to converse with only a few people at a time. "Don't you want people to see your work?" he was asked by Eva Meyer-Hermann. "Yes," he replied, "two at a time. That's ideal for me... When I build something, I build it for literally two or three people, for the interaction at that point." Despite the often gigantic scale on which he works, the essence of his practice remains surprisingly intimate. The larger-than-life stereotypes that fill Rhoades's work fade back into their real role. They are merely the vehicles that get the artist and his audience to somewhere else. In the end the smoke and mirrors of explanation with which Rhoades both illuminates and obfuscates his work act like the mile of string that Duchamp wound around the space of the "First Papers of Surrealism" exhibition in 1942, a simultaneously translucent yet impenetrable medium within which floats the real content of the work.



JASON RHOADES, *P.I.G. (PIECE IN GHENT)*, 1994, mixed media installation, part of the group exhibition "This Is The Show and The Show Is Many Things," Museum van Hedendaagse Kunst in Ghent / Mixed-Media-Installation in Gent.



Vorausgesetzt:

1. der Caprice 2. der Ferrari

RUSSELL FERGUSON

Jason Rhoades ist ein amerikanischer Künstler, und zwar einer aus dem Westen. 1964 konnte Thomas B. Hess über Jackson Pollock noch spöttisch bemerken: «Das Licht der weiten Prärien leuchtete aus seinen Augen und um seine Schultern heulten Tornados... Und durch Jackson Pollocks Geschichte zieht sich in endloser Wiederholung, wie ein roter Faden, ein Wort: Amerika, die Neue Welt in ihrer ganzen Unschuld und Gewalttätigkeit, der draufgängerische Westernheld, die Hand immer griffbereit am Revolver.» Generationen amerikanischer Künstler nach Pollock mussten sich mit Aspekten dieses Bildes auseinander setzen, sei es mit dem breitbeinigen Machismo oder der Vorstellung vom Westen als einer unverdorbenen, noch zu erforschenden *terra incognita*. Tatsächlich lässt sich Rhoades' Werk als Ganzes als eine bewusste (Wieder-)Entdeckungsreise ins Innere Amerikas verstehen.

Schon früh, in JASON THE MASON AND THE MASON DICKSON LINEA (Jason der Maurer und die Mason-Dickson-Linie, 1991), stösst man auf Elemente der Legende, an der Rhoades bereits damals zu

RUSSELL FERGUSON ist Associate Curator des Museum of Contemporary Art in Los Angeles, wo er kürzlich die Ausstellung «In Memory of My Feelings: Frank O'Hara and American Art» organisierte. Zurzeit bereitet er eine Douglas-Gordon-Ausstellung vor.

weben begann. Am deutlichsten wird das, wo der Künstler selbst als quasi-mythischer Protagonist auftritt; in der Faszination, die die Kluft zwischen zwei Kulturen auf ihn ausübt; und in der selbstbewussten kunsthistorischen Selbsteinschätzung, in diesem Fall durch den Verweis auf LA LINEA von Piero Manzoni. Seine Idee einer historischen Expedition zu dem einzigen Zweck eine Linie zwischen zwei Orten zu ziehen, lässt auch eine etwas überdrehte Auffassung von Linearität erkennen. Jedes Element führt zum nächsten mit einer unerbittlichen Logik, die oft alles andere als offensichtlich ist. Die Grundstimmung ist zugleich heroisch und sentimental. Insgesamt ist diese Arbeit auf seltsame Weise ein Vorläufer von Thomas Pynchons Roman *Mason & Dixon* (1997), der in seinem endlos verzweigten und umständlichen Bericht von der Suche des Landvermessers nach einer geraden Linie dieselbe heroisch-sentimentale Mischung bietet. Wie Pynchon ist auch Rhoades ein Verfechter des Gedankens, dass alles mit allem zusammenhängt und dass wir uns innerhalb unsichtbarer Muster bewegen.

Der Mythos Amerika muss auch andernorts rezipiert werden. Mit seinen ersten Projekten in Europa hat Rhoades diese Thematik direkt angesprochen und dabei unzählige Stereotype gesprengt und verdröhnt. An der «Unfair» in Köln (der alternativen Veranstaltung zur Kölner Kunstmesse) bildete Rhoades

1993 mit FAIR BLUR die Version eines amerikanischen Country-Marktes nach, mit Schaubuden, die den kalifornischen Goldrausch zum Thema hatten. Er selbst schlüpfte in die Rolle des draufgängerischen Revolverhelden, gab innerhalb seiner Installation mehrere Schüsse ab und zertrümmerte einige Biergläser. Auch ausserhalb der Messe verbreitete er panischen Schrecken, als er in einer Kölner Bar sein Schießeisen zog und danach noch etliche Schaufenster und Strassenlampen kaputt schoss.

1994 schuf Rhoades für eine Gruppenausstellung im Museum van Hedendaagse Kunst in Gent die Arbeit mit dem Titel PIG, ein Akronym für «Piece in Ghent» (Arbeit in Gent). Er ging dabei von Jan und Hubert van Eycks GENTER ALTAR (1432) aus und beschrieb seine eigene Installation als Darstellung dessen, «wie ein Adoleszenter von der Westküste den GENTER ALTAR auffassen würde». Rhoades verwandelte die Landschaft in einen zeitgenössischen Wohnwagenpark: Die Reiter wurden zu Radfahrern und der Brunnen zum Jacuzzi-Sprudelbad, alles untermaut von MTV-Clips. Dieser aufrichtige Versuch sich vorzustellen, wie jemand ohne entsprechendes Bildvokabular «dieses Gesamtkunstwerk verstehen» könnte, wurde jedoch als Akt willkürlicher Ignoranz aufgefasst. Anfangs waren die Teile des Werks im ganzen Raum verteilt. Es ist jedoch bezeichnend, dass dieser Versuch abgebrochen werden musste. Verschiedene Unstimmigkeiten und Missverständnisse brachten Rhoades dazu, die ursprünglich im Raum verteilten Elemente einzusammeln und in einem Schutzkäfig zu präsentieren. Der Käfig war mit einem Gewehr ausgestattet, das Kartoffeln durch ein Gitter schoss, um sie zu Pommes frites zu verarbeiten, der vielleicht einzigen noch verbliebenen Gemeinsamkeit zwischen Amerikanern und Belgiern.

Im gleichen Jahr präsentierte Rhoades einen Fiero-Sportwagen im Rahmen einer Ausstellung, die mit dem Grand Prix von Monaco zusammenfiel. THE SMOKING CAR TO ILLUSTRATE THE AERODYNAMICS OF SOCIAL INTERACTION (Der rauchende Wagen zur Illustration der Aerodynamik sozialer Interaktion, 1994) war formal die Nachbildung einer in die Brüche gegangenen gelben Fiero-Skulptur, die früher schon bei Rosamund Felsen in Los Angeles ausgestellt gewesen war. Der Pontiac Fiero gilt all-

gemein als amerikanische Billigt-Imitation eines europäischen Sportwagens. Die Installation dieses Wagens in Monaco hat also etwas mit dem PIG (Piece in Ghent) gemeinsam, nämlich die scheinbar naive Verpflanzung eines stillosen amerikanischen Elements mitten ins Herz der europäischen Kultur, für die in Gent der GENTER ALTAR steht und an der Côte d'Azur der etwas oberflächlichere Glamour der Casinos und Rennstrecken. In Monaco blies Rhoades' Wagen buchstäblich seinen Betrachtern Rauch ins Gesicht. Zwei deutsche Rauchmaschinen erzeugten einen alles vernebelnden Qualm, der das Ganze aus der Ferne wie ein Wrack aussehen liess. Zwei Menschen sassen im Wagen, eine dritte Person stand davor und rauchte eine Zigarette.

Der erstaunliche Doppelgänger, dessen Schatten über Rhoades' Verhältnis zu Europa liegt, ist Marcel Duchamp, der Inbegriff des gebildeten europäischen Intellektuellen, der nach Amerika auswanderte. «Duchamp ist für mich wie L. Ron Hubbard», meinte Rhoades und zog damit einen typisch kalifornischen Geschäftemacher zum Vergleich heran. «Er ist eine Gestalt, die nicht zu fassen ist, aber überall und immer wieder auftaucht.» In der Tat war auch Duchamp mehrmals in Monaco, was seinen Niederschlag in den OBLIGATIONEN AUF DAS ROULETTE VON MONTE CARLO (1924) fand, in denen Duchamp dem Käufer eine Beteiligung an seiner Roulette-Gewinnstrategie anbot. Duchamp ist die legendäre Figur, mit der Rhoades sich auseinander setzen muss. Duchamps ausgeklügelte Geheimkosmologien; seine Wortspiele; seine Schwäche für Maschinen und wissenschaftliche Instrumente; seine Witze; das endlose Recycling seiner eigenen Werke: All diesen Elementen begegnen wir auch in Rhoades' Arbeiten wieder. Die Gemeinsamkeiten gehen so weit, dass manche der komplexen und ausgetüftelten Strategien Gefahr laufen deutlich zu scheitern, aber nur um später in anderen Kontexten wieder aufzutauchen und neue Zusammenhänge zu schaffen.

Bei Duchamp und Rhoades zeigt das Werk die Faszination des Künstlers durch seine beinahe alchimistische Fähigkeit, etwas aus nichts zu erzeugen. Diese Fähigkeit der *creatio ex nihilo* ist bei Duchamp offensichtlich, von den Readymades über die OBLIGATIONEN... bis zur chemisch-sexuellen Reaktion,

die sich in DAS GROSSE GLAS (1915–23) abspielt. Bei Rhoades kommt dieses Interesse in THE CREATION MYTH (Die Schöpfungsgeschichte, 1998) besonders deutlich zum Ausdruck, wo Leuchtgas wie Rauch aus dem Arsch einer riesigen körperähnlichen Skulptur geblasen wird. Rhoades' endlose Verbindungsketten ergeben sich aus dem fortwährenden Bemühen ein Ding in ein anderes zu verwandeln. Seine bisher grösste Umwandlung ist vielleicht der Tausch (1996, in Europa) seines Chevrolet Caprice gegen einen Ferrari 328 GTS. In dieser Transaktion demonstrierte Rhoades, dass er den Wert eines an sich wenig gefragten Objekts auf wunderbare Weise zu vermehren vermag, und kehrte mit dem stichhaltigen Beweis für diese Fähigkeit – dem Ferrari – nach Los Angeles zurück.

1918 schuf Duchamp sein OBJEKT ZUM BETRACHTEREN (VON DER ANDEREN SEITE DER GLASSCHEIBE) MIT EINEM AUGE, AUS DER NÄHE, WÄHREND BEINAH EINER STUNDE. Folgt man dieser Anweisung, ist die Wirkung eine durch und durch zentripetale. Die bewusste Wahrnehmung des Betrachters wird allmählich auf einen engsten Punkt eingeschränkt. Rhoades' DEVIATIONS IN SPACE, VARIOUS VIRGINS (Abweichungen im Raum, Verschiedene Jungfrauen, 1997) zollt Duchamp im Titel Tribut, schlägt dann aber gleich die entgegengesetzte Richtung ein. Das zentrale Element in Rhoades' Arbeit ist ein «Spaceball», eine Kugel im Raum, die ein Umfeld von geringer Schwerkraft simulieren soll. Der Betrachter wird in diesem zentrifugalen Apparat buchstäblich in Drehung versetzt, was jedes konzentrierte Betrachten schlicht verunmöglicht. Stattdessen kann man nur noch vorüberfliegende Details zu erhaschen suchen. Verschwommene Eindrücke und Orientierungslosigkeit treten an die Stelle konzentrierten Sehens. Und in genau diesem Umfeld fühlt sich ein Kalifornier des einundzwanzigsten Jahrhunderts am wohlsten. Noch im gleichen Jahr erweiterte Rhoades diese Installation in Südfrankreich: Er kaufte dort einen Legier (Spitzengeschwindigkeit 30 Stundenkilometer) und liess sich von Francis Picabias Idealfahrzeug inspirieren, einem schnellen offenen Wagen in Rosa und Schwarz. Rhoades stellte sich vor, der Wagen hätte Fahrersitz und Lenkrad einmal vorn und einmal nach rückwärts orientiert, so dass er und Duchamp

JASON RHOADES, SPACEBALL, 1997, metal, iron, foam, plastic,
installation at David Zwirner Gallery, ca. 90 x 90 x 30" /
RAUMKUGEL, Metall, Stahl, Schaum- und Kunststoff, ca. 229 x
229 x 76 cm.

damit zwischen Paris und Nizza hin- und herfahren könnten. Er baute den Legier entsprechend um, mit einem nach vorn und einem nach hinten orientierten Fahrersitz. Dann fuhr er damit um die Villa Arson herum und sprach über Picabias Frauen und Autos. Das fahrende Auto ist und bleibt Rhoades' Lieblingsort zum Debattieren.

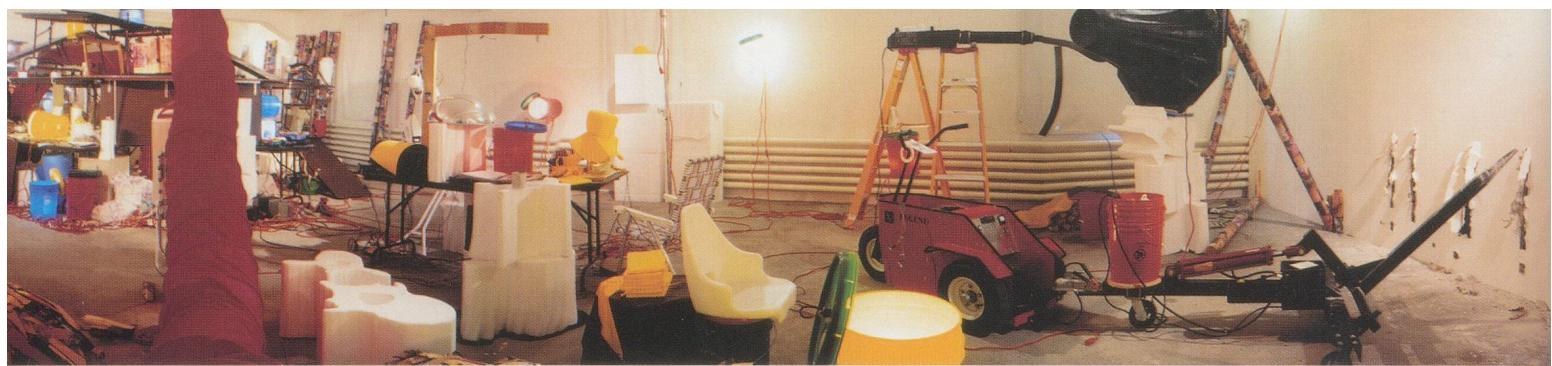
Duchamps Praxis lässt sich teilweise durch den Rückzug des Künstlers aus seinem eigenen Werk charakterisieren, wenn er etwa den Betrachter allein durch eine Glasscheibe oder buchstäblich, sozusagen in onanistischer Abgeschiedenheit, durch ein Guckloch schauen lässt. Rhoades ist sichtbarer, obwohl der ideale Akt des Austauschs zwischen Künstler und Publikum eine nahezu private Erfahrung bleibt. In A PERFECT WORLD (Vollkommene Welt, 1999) ist diese riesige, raumgreifende Installation um einen sehr engen Zugang zu einer höher gelegenen Ebene herum angeordnet, auf der der Künstler nur mit wenigen Leuten aufs Mal in Kontakt treten möchte. «Willst du, dass die Leute deine Arbeit sehen?», wurde er von Eva Meyer-Hermann gefragt. «Ja», antwortete er, «immer zwei aufs Mal. Das ist ideal für mich... Wenn ich etwas baue, so baue ich es tatsächlich für zwei oder drei Leute, für einen Austausch in diesem Rahmen.» Trotz der oft gigantischen Ausmasse seiner Werke bleibt seine Arbeit im Wesentlichen überraschend intim. Die überlebensgrossen Stereotype, die überall in Rhoades' Arbeiten vorkommen, schrumpfen wieder zu ihrer realen Bedeutung. Sie sind lediglich die Vehikel, die Künstler und Publikum transportieren. Am Ende haben der Rauch und die Spiegel der Erläuterungen, mit denen Rhoades seine Arbeiten ebenso beleuchtet wie einnebelt, dieselbe Wirkung wie die meilenlange Schnur, welche Duchamp 1942 um den Raum der Ausstellung «Erste Schriften des Surrealismus» herum spannte – ein ebenso transparentes wie undurchdringliches Medium, das den wahren Gehalt des Werks in der Schwebé hält.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

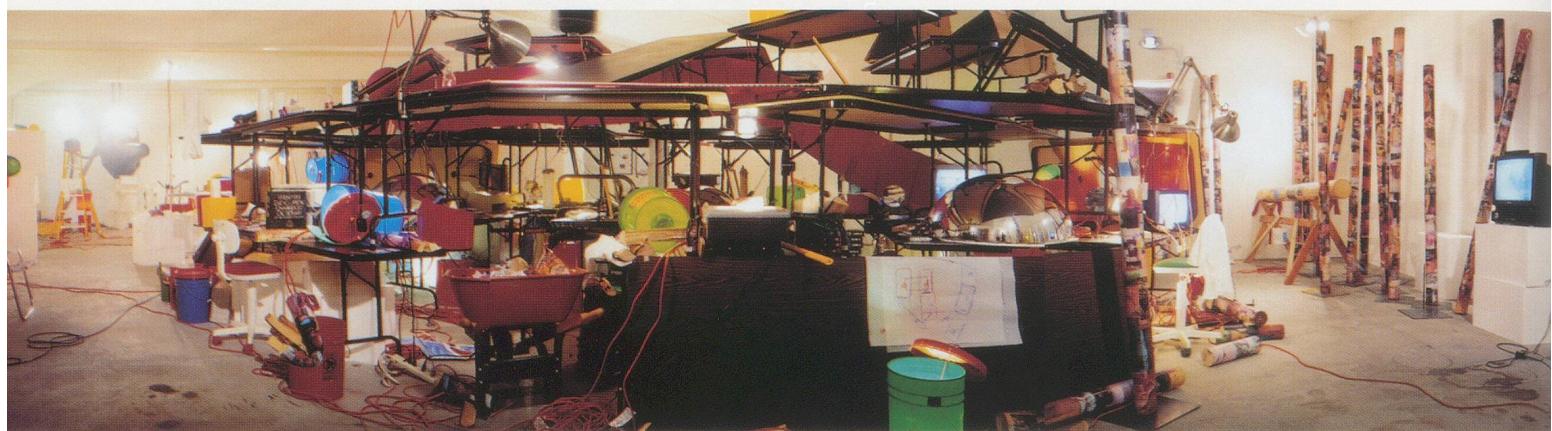


JASON RHOADES, THE CREATION MYTH – THE PURPLE PENIS AND THE VENUS (INSTALLED IN THE SEVEN STOMACHS OF NÜRNBERG), 1998,
mixed media installation at the Kunsthalle Nürnberg / DER SCHÖPFUNGSMYTHOS – DER PURPURROTE PENIS UND DIE VENUS (EINGERICHTET IN DEN SIEBEN
MÄGEN VON NÜRNBERG).





JASON RHOADES, THE CREATION MYTH—THE MIND, THE BODY AND THE SPIRIT, THE SHIT, THE PRICK AND THE REBELLIOUS PART, 1998,



installation views / DER SCHÖPFUNGSMYTHOS – DAS DENKEN, DER KÖRPER UND DER GEIST, DIE SCHEISSE, DER SCHWANZ UND DAS REBELLISCHE,



Installationsansichten, Galerie Hauser & Wirth, Zürich.



GESPRÄCH UM RHOADES

CHRISTIAN SCHEIDEMANN: Was sagte das Horoskop, das Sie sich in der Ausstellung «Deviations in Space, Various Virgins» im April 1997 in der Galerie Zwirner von V'ketah erstellen liessen?

EVA MEYER-HERMANN: V'ketah erklärte mir, dass meine Sternenkonstellation das genaue Gegenüber (also das Gegenteil) des Horoskops von Jason darstellt. Mit ein paar erstaunlich zutreffenden Auskünften über meine Vergangenheit (die weder der Künstler noch sein Cousin, der Astrologe V'ketah, wissen konnten) waren meine Sympathie und mein Vertrauen gewonnen, um mir dann in einer mehrstündigen Sitzung jeden Planeten und die

damit zusammenhängenden Beziehungen zu erläutern. Es war ein vollkommenes Fachchinesisch, das ich nicht mehr referieren kann, aber es war faszinierend zuzuhören. Im Moment klang alles plausibel und richtig, und doch habe ich eigentlich nichts behalten. Ich erinnere mich nur an mein schmerzendes Gesäß, das die ganze Zeit auf einem umgedrehten Plastikeimer mit harter Kante ausgeharzt hatte. (Ich war der Prototyp zum Testen der per Video übertragenen Live-Analyse, die zwischen Los Angeles und New York ausgetauscht wurde. Für die späteren Probanden befand sich dann ein Kissen auf dem Eimer.)

Beim Erzählen dieser Geschichte fällt mir auf, dass dieser Dialog ja ziemlich persönlich werden könnte. Ich würde es schön, wenn unser Gespräch sowohl etwas über unsere individuelle Beziehung zu Jason als auch über unser fachliches Interesse an seiner Arbeit aussagen könnte. Vermutlich kann man beide Bereiche gar nicht trennen. Bei Jason geht es nie allein darum, ein einzelnes Werk nach althergebrachten Kategorien von Form und Inhalt zu untersuchen. Immer gehören die Person des Künstlers sowie die des Betrach-

ters mit seinen Voraussetzungen, Beziehungen und Reaktionen dazu. Vielleicht mag ich die Arbeiten deshalb so gern, weil sie uns niemals etwas aufzwingen, sondern weil sie sanft fordern und die Betrachter zu Komplizen machen.

CS: Es scheint mir, dass Jason manchmal nicht nur «sanft fordert», sondern gelegentlich durch die Menge an Material und an individuellen Botschaften auch überfordert. Halten Sie Jason für unbescheiden?

EMH: Vermutlich ist das keine moralische Kategorie für einen Künstler. Muss ein Künstler nicht unbescheiden sein? Ich finde, der Anspruch der Kunst muss über das für den Nicht-Künstler vorstellbare oder gesellschaftlich normative Mass immer hinausgehen, um Wirkung zu haben. Ein Künstler hat für mich alle nur denkbare Freiheit und darf deshalb nach unseren Wertekriterien «unbescheiden» sein. Darf ich aus der Frage schliessen, dass Sie den Künstler ein wenig um diese Freiheit beneiden? Würden Sie gern Ihren Beruf mit dem des Künstlers tauschen?

CS: Ehrlich gesagt war ich immer froh, einen so «konkreten» Beruf zu haben. Künstler zu sein stelle ich mir sehr

CHRISTIAN SCHEIDEMANN ist Restaurator für moderne Kunst und lebt in Hamburg.

EVA MEYER-HERMANN ist Kuratorin zweier grosser Privatsammlungen in der Schweiz und seit 1999 Direktorin der Sammlung Hauser und Wirth in der Lokremise St. Gallen. Als Direktorin der Kunsthalle Nürnberg kuratierte sie 1998 die erste Jason-Rhoades-Retrospektive, die vom Werklexikon *VOLUME A Rhoades Referenz* begleitet wurde.

schwierig vor, falls man sich so einen Beruf überhaupt aussuchen kann. Ein Künstler muss immer tun, was er will! Täglich mit dieser Freiheit umzugehen, ist sicherlich nicht immer ganz einfach.

Ich staune gerne über die Erfindungen von Künstlern, liebe es, einem technologischen Phänomen auf den Grund zu gehen, und behandle, wenn es dem Kunstwerk dient. Etwas Eigenes herzustellen hat mich nie besonders interessiert.

EMH: Gab es in Ihrer «Beziehung» zu Jason einen Moment oder mehrere, in denen Sie glaubten: Nein, jetzt ist es zu viel, jetzt kann ich nicht mehr, jetzt überfordert er mich? Wann bringt Jason Sie an Ihre Grenzen?

CS: Die Grenzen sind noch nicht erreicht. Ich befnde mich noch im Stadium des Staunens und Lernens.

EMH: Da bin ich aber enttäuscht. Wir sollten Jason unbedingt sagen, dass er Sie ein bisschen mehr unter Strom setzt... Apropos Strom: Würden Sie Jason Ihre Waschmaschine reparieren lassen?

CS: Ja, sehr gerne. Er würde hoffentlich vier dicke Reifen ansetzen und zwei Auspuffe, die Wände mit Pornobildern aus dem Internet bekleben, in der Trommel würde der Teig für die Doughnuts gerührt und der Sound mit einer Hammond-Orgel verstärkt in den Raum übertragen. Und aus den herausquellenden Seifenblasen könnte man sein eigenes Horoskop herauslesen. – Es gibt ja schliesslich noch Waschsalons.

EMH: Das klingt ja für einen Restaurator ungewöhnlich locker und entspannt. Läuft denn nicht all dieses Veränderliche, Vergängliche und Prozesshafte einem auf Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit ausgerichteten Stre-

ben zuwider? Wie kann man Ihr fachliches Interesse an den Arbeiten beschreiben? Wo überlappen sich Ihre beruflichen Vorstellungen mit Ihren persönlichen Vorlieben? Für einen Kurator oder Kunsthistoriker, oder besser: Kunstliebhaber, sind diese beruflichen Beziehungen einfacher zu klären. Mein persönliches Interesse fliesst direkt in den Umgang mit Kunst ein.

CS: Die Arbeiten von Jason funktionieren zum Glück alle noch. Es ist auch nicht damit zu rechnen, dass sich dies in der nächsten Zeit ändern wird. Was mich an der Arbeit von Jason interessiert, ist nicht sosehr das Detail, der Inhalt einer Box. Es ist mehr die Akkumulation, der Rhythmus, das Kolorit, der Klang der Installation und die Geschichte dahinter. Jason gehört für mich zu den grössten Geschichten-erzählern unserer Zeit. Man muss sich die Gesamtheit der Arbeit genau anschauen, damit die vielen Aspekte bei einer neuen Installation nicht verloren gehen. Ich habe mit Jason oft über die Möglichkeit einer Dokumentation seiner Installationen gesprochen. Bisher baut er sie noch immer selbst auf oder lässt sie nach einem festgelegten Konzept aufbauen, wobei er dadurch entstehende Veränderungen durchaus akzeptiert und neugierig darauf reagiert. Nicht aus historisch-ethischen Gründen, sondern weil ihn die Technik reizt, denkt Jason jetzt daran, die einzelnen Teile seiner Arbeiten mit einem Barcode zu versehen. Das sind diese Streifen, die auf allen Lebensmit-telpackungen zu finden sind. Sie werden mit einem Lasergerät in den Computer eingelesen, und man weiss sofort, in welches Werk sie gehören, aus welchem Material sie bestehen und welche Bedeutung sie in der Arbeit

spielen. Über ein GPS(Global Positioning System)-Signal könnte man sofort erfahren, an welchem Ort in welcher Installation dieses Teil sich befindet oder befinden soll. Das finde ich faszinierend; so lerne ich immer wieder technische Details von Künstlern.

EMH: Können Sie sich Restauratoren vorstellen, die den Auftrag, eine Skulptur von Jason zu restaurieren, ablehnen würden? Und wenn ja, aus welchen Gründen?

CS: Natürlich gibt es so etwas, ein Unverständnis dem Werk gegenüber oder gar eine gewisse Verärgerung darüber, dass der Künstler mit Materialien arbeitet, die nicht lange haltbar sind. Es heisst dann, der Künstler sei doch selbst schuld, wenn so etwas kaputt geht. Ich finde: Der Künstler hat immer Recht! – Die spontane Wahl eines Materials und dessen Verfügbarkeit gehören doch immer ganz wesentlich zum Schöpfungsprozess. Da überlegt man nicht lange: Ist das haltbar, kann man das in fünfzig Jahren noch nachkaufen? Im Übrigen sollte man nicht erst warten, bis etwas beschädigt ist. Gerade in der zeitgenössischen Kunst ist die Pflege und Prophylaxe besonders wichtig. Ich betrachte uns Restauratoren da eher als eine Art «Begleitflotte» für die zeitgenössische Kunst. Wir müssen immer da sein, wenn Risiken auftreten. Zeitgenössische Kunst kann man nicht wirklich «restaurieren».

EMH: Die Bezeichnung «Begleitflotte» gefällt mir gut. Ich fasse meinen Beruf ähnlich auf. Auch ich möchte nicht erst, wenn das Werk vollendet und der Künstler lange tot ist, darüber spekulieren, worum es eigentlich ging, sondern möchte im Moment des Entstehens dabei sein, die Werke dokumentieren und vielleicht von Zeit zu

Zeit (das sind wenige Sternstunden) ein Dialogpartner für den Künstler sein. Nehmen Sie mich in die Flotte auf? Wen sollten wir noch mitnehmen? CS: Natürlich nehmen wir Sie mit in unserer Begleitflotte; nicht umsonst ist das Begleitboot für Jasons Werk auf den Namen EVA getauft. In dem Boot sitzt eine Reihe von Naturwissenschaftlern, die, zum Beispiel, den Schimmelbefall auf den Würsten in FAIR BLUR untersuchen und gegebenenfalls gesundheitliche Bedenken der Sammler beseitigen können; dazu Photographen, die die Installationen dokumentieren, sowie Elektroingenieure und Computerfachleute, die die Schaltpläne und Steuerungsprogramme verstehen. Im Allgemeinen ist ein Restaurator auf eine ganze Reihe von Spezialisten angewiesen: Neonfachleute, Kunststoffexperten, Entomologen, Lebensmittelchemiker, Schokoladenhersteller und – ganz wichtig – auch Kunsthistoriker.

Das Spannende an der Konservierung zeitgenössischer Kunst ist vielleicht dieser winzige, aber bedeutende Schritt von der Gegenwart in die unmittelbare Vergangenheit, mit anderen Worten: von der Verfügbarkeit in die Einmaligkeit. Ein «bucket», wie Jason ihn hundertfach in seinen Installationen verwendet, ist so lange konservatorisch und historisch kein Problem, wie er industriell noch hergestellt wird und Bestandteil unseres Alltags ist. Er benutzt ihn geradezu als Gemeinplatz der Verfügbarkeit: Jeder (in den USA!) kennt diese praktischen Eimer mit Deckel, man nimmt sie gar nicht mehr wahr, weil man sie einfach für alles gebrauchen kann; sie stehen überall herum, im Hausflur, unter der Spüle, in der Werkstatt, an der Tankstelle. Auch Marcel Duchamp hat so gedacht,

als er einen (in der Normandie!) ganz alltäglichen Flaschentrockner zum Kunstwerk erklärte.

Ein Gegenstand und ein Material sind immer voller Leben und Veränderung, sind immer Träger einer Bedeutung und einer Geschichte, sowohl konzeptuell als auch physiologisch und historisch. Vielleicht gehen heute viele Menschen auch deshalb so gerne ins Museum, weil sie gerade dort aus dem erkennbaren Alter der Exponate etwas über ihre eigene Existenz ableiten können.

EMH: Der ständige persönliche Austausch mit den Künstlern ist wohl für uns beide sehr wichtig. Die ersten Begegnungen sind erfahrungsgemäß immer sehr prägend. Wie und wann haben Sie Jason kennen gelernt?

CS: Das war im Winter 1994, beim Aufbau der Sammlung Wilhelm Schürmann in den Deichtorhallen. Gleich im ersten Raum rechts arbeitete ein junger Mann mit funkelnenden Augen an einem Wust von Kabeln und Schläuchen, mit denen Computer-Attrappen aus Plexiglas und Gebläse verbunden waren. Ab und zu stieg eine süßlich riechende Rauchwolke in die Luft, so wie man es von den ersten dampfenden Märklin-Lokomotiven kennt. Ich war mit der konservatorischen Betreuung der Ausstellung betraut und fragte ihn: «Are you the artist?» Der junge Mann sagte: «No, I'm the assistant», und erläuterte die Bedeutung der einzelnen Bestandteile in THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMANN. Später fragte ich ihn noch einmal: «Maybe you are the artist?», worauf er es gerne zugab.

Was mich damals faszinierte, war die Mischung aus sehr einfachen Materialien – mit schwarzem Klebstreifen umwickelte Styroporblöcke (zur Darstel-

lung des «Temporary Getty-Center for Photography» in Los Angeles), Computerattrappen aus Plexiglas, dazu Drähne, Trichter und kleine Propeller, alles irgendwie mit Klebstreifen und Stanniolfolie zusammengebastelt – und auf der anderen Seite eine ausgetüftelte computergesteuerte Intervallschaltung – für das Zünden der Rauchwolken (alle paar Minuten an einer anderen Stelle) und die zeitweise Bewegung der Propeller, alles wie von Geisterhand. Also ein ausgeprägter Spieltrieb, verbunden mit einer hohen technischen und kreativen Intelligenz und der besonderen Gabe, Menschen für seine Geschichten zu begeistern.

Später, 1997, traf ich ihn noch einmal in Venedig. Auf dem Weg in die Giardini erzählte er mir, dass er, wenn er beim nächsten Mal zur Biennale eingeladen würde, ein Formel-1-Rennen zwischen Rialtobrücke und Markusplatz veranstalten wolle. Damals hielt ich das noch für ein phantastisches Wolkenkuckucks-Projekt. Heute, da ich ihn besser kenne, traue ich ihm das durchaus zu. – Aber wie war es bei Ihnen? Kannten Sie Jason erst durch Erzählungen oder sind Sie über ihn «gestolpert»? Sind Sie in UNO MOMENTO einmal bei Discobeleuchtung auf dem Rollband geschlittert? Waren Sie erstaunt?

EMH: Ich finde es seltsam (aber vielleicht für die heutige Kunstrezeption fast schon normal), dass Sie fragen, ob ich den Künstler aus Erzählungen (anderer) oder durch die (ja stets spektakuläre, weil nur wenigen Personen vorbehaltene) Benutzung seiner skulpturalen Erfindungen kenne. Nein, ich habe meine Bekanntschaft zunächst ganz «konventionell» über sein Werk gemacht. Es war 1993 anlässlich der «Unfair», die alternativ zur etablierten

Kölner Kunstmesse stattfand. Der Messestand von David Zwirner bestand aus einer einzigen, ausufernden Installation von Jason Rhoades, der FAIR BLUR (13 BOOTHS, COLOGNE COUNTRY FAIR, WITH JACKIE RHOADES). Da waren Kisten und Kästen aufeinander getürmt, als ob das Kunstwerk noch gar nicht fertig aufgebaut wäre. Gleichzeitig wurden in dem scheinbaren Tohuwabohu zwischen zerbrochenem Glas Geräte für weiter gehende Aktivitäten sichtbar, wie die Wurstmaschine oder der Staubsauger. Ich konnte weder einen übergreifenden Rahmen für das Ganze erkennen noch überhaupt etwas verstehen und war ziemlich vor den Kopf gestossen. Mehr noch: Ich habe mich schrecklich aufgeregt und das Ensemble als Affront auf meine bislang so nützliche Art der kunsthistorischen Analyse des Sichtbaren gewertet. Ich habe mich ziemlich geärgert. Auch der offensichtliche kunsthistorische Hintergrund von Marcel Broodthaers' MUSÉE D'ART MODERNE. DÉPARTEMENT DES AIGLES, SECTION XIXIÈME SIÈCLE oder der LITERATURWÜRSTE von Dieter Roth brachte mir keine Erklärung.

Als ich 1994 die Installation THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMANN in den Deichtorhallen in Hamburg sah, ist dann der Groschen gefallen. Mich packte eine unheimliche Neugierde, den Grund für meine ursprüngliche Ablehnung zu erkunden. Ich war begeistert von den zarten Verbindungen, den provisorischen Erzählungen, die sich mir offenbarten, ohne dass ich sie bis zu Ende deuten oder gar übersetzen konnte. Ich folgte mit meinen Blicken staunend blauen, gelben und weissen Drähten, tastete mich von Ding zu Ding. Da standen Tische, Modelle, Computer in spieleri-

scher Leichtbauweise und Baukästen mit vielerlei scheinbar Nützlichem drin. Alles wirkte wie eine Versuchsanordnung, an der sich Kunsthistoriker wie ich die Hörner abstossen, Geschichten aufspüren oder erarbeiten durften. Den Künstler persönlich habe ich erst 1995 kennen gelernt, als er seine Arbeit in Aachen aufbaute. Wir sassan stundenlang im Café des Museums und unterhielten uns ausschliesslich über Carl Andre und Minimal Art. Das war der Beginn einer Freundschaft und die Grundlage unseres seither andauernden, intensiven Austauschs.
CS: Wie gehen Sie in einer Sammlung eigentlich damit um, dass die Arbeiten einiger Künstler immer grösser werden? Die neueste Arbeit von Jason in Hamburg mit dem bescheidenen Titel A PERFECT WORLD erstreckt sich über eine Fläche von etwa 1800 Quadratmeter bei einer Höhe von mindestens 5 Meter 20.

EMH: Ist die Grösse nicht lediglich äusserliches Kriterium? Zielt Ihre Frage nicht vielmehr auf ein zentrales Problem unseres Umgangs mit der veränderlichen zeitgenössischen Kunst? Jasons PERFECT WORLD hat die beschriebenen Ausmassen ja nur, weil sie auf die Architektur und den Anspruch der Institution Deichtorhallen Hamburg reagiert. Jason ist hier zunächst ein Bildhauer, der nahezu traditionell auf ein gegebenes Architekturvolumen reagiert. Er teilt es und hält damit Form und Raum in Balance. (Bei Richard Serra würde übrigens niemand den tonnenweisen Materialverbrauch kritisieren!) Jason packt die Gelegenheit, die ihm das System gibt, beim Schopf. Er nutzt die Situation aus und provoziert. Er macht auf Einladung einer auf spektakuläre, Besucher anziehende Effekte angewiesenen grossen

Institution genau das, was bestellt und erwartet wird. Wer kann sich da ernsthaft beschweren? Für mich hat die zunehmende Grösse vieler Arbeiten heutzutage etwas mit dem Publikum und seinen Erwartungen zu tun. Nur Superlative können in einer mediendominierten Welt mithalten. Angeprochen auf den Umgang mit solchen Werken in einer Sammlung weiss ich, dass die äusseren Abmessungen eines Kunstwerks auch vom Kontext seiner Ausstellung abhängig sind. Da sind wir wieder beim alten Thema des veränderten Werkbegriffs der letzten 40 Jahre. Wir können uns nicht auf den Arbeiten ausruhen. Sie bleiben oft genug für den Künstler wie für den Sammler oder die betreuenden Institutionen offen und prozessorientiert. Jede neue Aufstellung verlangt nach einer Auseinandersetzung, die für mich zum Aufregendsten und Schönsten in meinem Beruf gehört. Man muss bereit sein, zusammen mit dem Künstler jede neue Installation zu diskutieren und Veränderungen zuzulassen. Der einmal als «Vermögen» in den Inventarbüchern verzeichnete Wert eines Kunstwerks ist damit zu Lebzeiten des Künstlers Manipulationen ausgesetzt, die im Extremfall bis zur Zerstörung führen können. Ich habe das grosse Glück für Sammler zu arbeiten, die sich dieser Fragestellungen bewusst und flexibel genug sind, den Künstlern immer wieder aufs Neue freie Hand zu lassen.

CS: Als Kuratorin von zwei riesigen Sammlungen zeitgenössischer Kunst haben Sie gewiss manchmal Probleme bei der Installation von in jeder Hinsicht so komplexen Arbeiten wie denen von Jason Rhoades oder Paul McCarthy. EMH: In einer der von mir betreuten Sammlungen befindet sich von Jason

u.a. UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPHEMERAL (1997). Ich möchte das Werk in meine diesjährige Sammlungspräsentation einbeziehen. Zentrales Element dieser Skulptur ist ein Computer, der vielzählige kleine und grösere Aktionen von Geräten in der Installation steuert. In unseren Überlegungen zur Neuinstallation sagte mir nun der Künstler, dass wir etwas an diesem Computer ändern müssen. Vielleicht muss man eine neue Steuerung einbauen, weil das bislang benutzte Programm (ein handelsübliches Programm zum periodischen Schalten diverser Elektroquellen als Einbruchsprophylaxe) wohl zu störanfällig ist. Fällt eine solche Werkrevision noch in Ihr Berufsbild des Restaurators? Oder ist der Restaurator künftig mehr Manager und Organisator einer höchst spezialisierten Einsatztruppe? Wie gehen Sie mit der zunehmend komplizierter werdenden Technologie der Arbeiten um?

CS: Eigentlich kann man ja froh sein, wenn der Künstler sich um das Funktionieren seiner Arbeit kümmert. Aber wir kennen auch den Fall, wo eine Arbeit immer wieder durch den Künstler oder seinen Assistenten verändert wird, und nachher wird etwas ganz Neues daraus. Noch vor wenigen Jahren hat Robert Rauschenberg allen Besitzern seiner kinetischen, motorbetriebenen Objekte aus den 50er und 60er Jahren empfohlen, die elektrischen Motoren und hydraulischen Pumpen auf elektronische und digital gesteuerte Systeme umzurüsten. Diese seien für Störungen weniger anfällig, ausserdem hätte er früher kein Geld für bessere Geräte gehabt. Aber jetzt kommt die eigentliche Frage: Soll Kunst denn ewig jung bleiben, soll sie immer funktionieren, als sei die Zeit

stehen geblieben? Ist ein Kunstwerk nicht auch ein Dokument seiner Entstehungszeit und der damaligen wirtschaftlichen Umstände, ein Stück Gedächtnis und Erinnerung, auch in technologischer Hinsicht? Ich will damit nur sagen, dass man sehr genau überlegen muss, wie weit man da gehen kann, ohne die Arbeit als künstlerisch-geistiges, aber auch technisches Dokument einer bestimmten Zeit zu verfälschen.

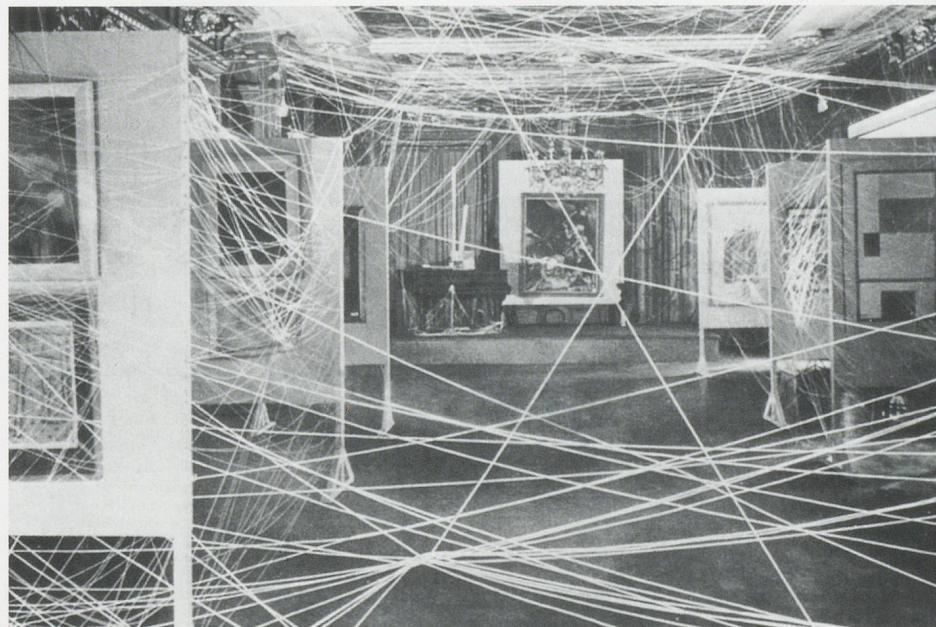
Natürlich kann ich als Restaurator nicht sämtliche von den Künstlern verwendeten, zum Teil hochkomplizierten, Medien bedienen und die Geräte warten. Dafür sucht man sich die

besten Fachleute in diesem Bereich. In gewisser Weise findet man sich dann aber doch als Manager wieder oder als Übersetzer zwischen den Fachbereichen.

EMH: Können Sie beschreiben, welche Aufgaben ich Ihrer Meinung nach in dieser Mannschaft übernehmen sollte? Was ist Ihnen an meiner Arbeit wichtig und unverzichtbar?

CS: Was mich wirklich bei Ihrer Auseinandersetzung mit Jason begeistert, ist der etymologische Spürsinn, mit dem Sie Begriffe in seinem Werk ableiten, phonetische Doppelbedeutungen und komplizierte Wortspiele auflösen, amerikanische Kulturnamen zuordnen

*Blick in die Ausstellung «First Papers of Surrealism» von 1942 mit dem Fadengewirr von Marcel Duchamp /
“First Papers of Surrealism,” 1942,
exhibition view with Marcel Duchamp’s tangle of threads.*



und Legenden nacherzählen können. Haben Sie in Amerika gelebt oder als Kunsthistorikerin gar am Indianapolis-500-Rennen teilgenommen oder schauen Sie viel amerikanisches Fernsehen? Wie kann man die amerikanische Emblematik und damit die heutige Kunst verstehen, wenn man mit den Märchen der Gebrüder Grimm in Deutschland aufgewachsen ist?

EMH: Sie spielen auf das lexikonähnliche Buch *VOLUME A Rhoades Referenz* an. Das war ein grosses Unterfangen und es war viel Forschung dafür notwendig, weil ich so viel natürlich auch nicht wusste. Ich hatte zwei erstklassige Mitarbeiterinnen, Michaela Unterdörfer und Sandra Hoffmann, ohne die so viel Information nicht hätte recherchiert werden können. Dazu kommt, dass ich eben dieses Aufschreiben von Geschichten und Daten als wesentlichen Teil meiner Arbeit verstehe. Bei den Arbeiten von Jason hat es mich von Anfang an unheimlich gereizt, diese vielen Informationen und Geschichten, für die er selbst meistens die einzige Quelle ist, auch festzuhalten. Das ist vielleicht ein eindimensionaler Blickwinkel, dem noch viel an Interpretation folgen muss. Aber ohne diese Basisinformation geht es meiner Meinung nach nicht. Ich gestehe natürlich gern eine gewisse Affinität und Liebe zur amerikanischen Kultur ein. Hollywood hat mich als Teenager vermutlich mehr interessiert als Märchen und Sagen. Vielleicht ist aber auch die amerikanische Ikonographie der Werke von Jason Rhoades etwas so Fremdes und Exotisches für mich gewesen, dass es mich ganz besonders gereizt hat, hier als Geschichtsschreiber aufzutreten.

CS: Seit der Ausstellung in Nürnberg steht für Jason fest: «Eva (Meyer-Her-

mann) hat viele Künstler, aber ich habe nur eine Kuratorin.» Sie haben im Herbst 1999 mit Jason in Los Angeles ein über fünf Stunden dauerndes Interview geführt. Bei Interviews fühlt er sich am wohlsten hinter dem Steuer seines Caprice. Wie weit sind Sie gekommen?

EMH: Wir haben hart gearbeitet. Zu meinem Erstaunen war der Caprice nicht fahrtüchtig, sondern stand verlassen im Vorgarten von Jasons Wohnung. Wir waren also gezwungen, den sportlichen blauen Ferrari zu benutzen. Das war ebenfalls harte Arbeit. Man spürte jedes Schlagloch doppelt. Wir wollten nach dem grossen Projekt der Nürnberger Enzyklopädie weiter zum Kern der Dinge vordringen. Das Ergebnis ist ein langes, intensives Interview, das gerade im Katalog zur Ausstellung in Hamburg veröffentlicht wird.

CS: In Nürnberg hatte Jason seinen Impala vor der Kunsthalle geparkt. Als Direktor dieses wundervoll geräumigen, burgunderfarbigen Chevrolets veranstaltet er Ausstellungen in diesem Wagen, den man auch mieten kann (mit Chauffeur Rhoades) um zu einer Ausstellung nach Wahl kutschiert zu werden. Sylvie Fleury hatte im Handschuhfach eine Flasche CHANEL NO. 22 auf grüne Seide gebettet, und im Kofferraum lag die Rekonstruktion einer früheren Arbeit von Dieter Roth: ein Rucksack aus Leinen, gefüllt mit kleinen roten Bonbel-Käselaiben. Haben Sie als Kuratorin schon ein Konzept für eine Ausstellung im Impala-Museum?

EMH: Gemeinsam mit dem Künstler arbeite ich seit geraumer Zeit daran, für eine solche Ausstellung den Regenbogen einzufangen. Ich hoffe, dass dieser Prozess noch mein Kunsthistorikerleben lang andauern wird. Dazu

gehören Texte und Austellungen ebenso wie der zwischen Ihnen und mir geführte Dialog, mit dem wir etwas ausführen, das Jason «social interaction» nennt. Wir beide reden, um eine dritte Sache zu erläutern. Wir sprechen aus unserer Perspektive heraus und erfassen damit das Anliegen des Künstlers sehr subjektiv. Wenn man sich das Werk als geschlossenen Kreis vorstellt, so sind wir die Tangenten, die sich irgendwo außerhalb treffen. Die entstehende Fläche zwischen den beiden Tangenten und dem Kreis bezeichnet den kurzen Moment unseres Dialogs. Jason gefiel diese geometrische Auffassung sehr, und er wollte gern, dass wir das Diagramm (das ich mit dem Volume A auch in den Impala legen möchte) mit abbilden.

Gibt es für Sie auch etwas, das für Ihren/unseren Zugriff auf sein Werk symbolisch stehen könnte? Sie sprachen von einem Gedicht von Bertolt Brecht. Wollen wir das nicht auch noch hier anfügen bzw. im «Impala-Museum» ausstellen?

CS: Sie meinen «Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration». Hier wird der Zöllner geehrt, weil dieser den Weisen erst passieren lässt, nachdem er seine Weisheit in einem Buch aufgeschrieben und damit uns überliefert hat. Auch in unserer Zeit muss es neugierige Leute geben, die die Künstler immer wieder fragen, was sie machen, was sie herausgefunden haben, die sie zu Ausstellungen einladen und im Dialog mit ihnen Projekte entwickeln.

Jason hat uns zu diesem Dialog zusammengeführt. Ganz in seinem Sinne der «social interaction» ist er in diesem Gedicht gewiss der Dichter, Sie sind die Erzählerin und ich bin der Archivar.

JASON RHOADES, JASON THE MASON AND THE MASON DICKSON LINEA, 1991, installation view, UCLA, Los Angeles /
DER MAURER JASON UND DIE MASON-DICKSON-LINIE, Installation in einem Raum der University of California, Los Angeles.





JASON RHOADES, UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPHEMERAL, 1997, installation at the Kunsthalle Basel, Switzerland (also shown at the Whitney Museum, New York, and at the 4th Biennale in Lyon, France) / UNO MOMENTO/DAS THEATER IN MEINEM SCHWANZ/EIN BLICK AUF KÖRPERLICHES/EPHEMERES.

TANGENTIAL TALK ON RHOADES

CHRISTIAN SCHEIDEMANN: When V'ketah read your horoscope at the exhibition "Deviations in Space, Various Virgins" in April 1997 in the Galerie Zwirner, what did it say?

EVA MEYER-HERMANN: V'ketah explained to me that the constellation of my stars is the exact counterpart (that's to say, opposite) of Jason's horoscope. With just a few extraordinarily accurate details about my past (that neither the artist nor his cousin, the astrologer V'ketah, could have known) he completely won me over and gained my trust, and then went on in a session lasting several hours to tell me all about the different planets and what is

EVA MEYER-HERMANN has been curator of the Sammlung Hauser & Wirth in St. Gallen since 1999. As director of the Kunsthalle Nuremberg (Germany) she curated the 1998 Jason Rhoades Retrospective and edited the accompanying work catalogue: *VOLUME A Rhoades Referenz*.

CHRISTIAN SCHEIDEMANN is a restorer specializing in modern art and lives in Hamburg.

associated with them. It was double Dutch to me and I couldn't repeat any of it now, but it was fascinating to listen to. At the time it all sounded plausible and right, and yet I haven't retained any of it. All I can remember is my aching posterior, which spent the whole time on a hard-rimmed, up-turned plastic bucket. (I was the guinea pig for the test run of the live analysis video-link between Los Angeles and New York. Later subjects had a cushion on the bucket.) Now that I'm telling this story it strikes me that we could make this dialogue quite personal. I think it would be good if our conversation could touch on the relationship that we as individuals have with Jason as well as on our professional interest in his work. Probably it is impossible to separate the two areas anyway. In Jason's case it is never simply a matter of examining a work in the age-old manner according to its form and content. It also always involves the person of the artist and of the viewer along with all his or her presuppositions, associations, and reactions. Perhaps I like his works so much because they

never force anything on us, because they just make gentle demands and turn their viewers into accomplices.

CS: It seems to me that Jason sometimes doesn't just "make gentle demand," but at times makes distinctly exorbitant demands with the sheer amount of material and all its separate messages. Do you feel that Jason is immodest?

EMH: Probably that's not a moral category for an artist. Doesn't an artist have to be immodest? I think that in order to have any effect, the demands of art must always go beyond the imaginable or socially normative standards of the non-artist. In my view the artist is utterly free and is therefore allowed to be "immodest" in terms of our own scale of values. Would I be right to assume from your question that you slightly envy the artist this freedom? Would you like to swap your job for the artist's?

CS: To be honest, I've always been glad to have such a "concrete" job. I imagine it must be very hard, being an artist, always assuming you can actually choose to do a job like that. Artists are always having to do what they want to

do! Dealing with that freedom on a daily basis can't always be that easy. I enjoy being filled with wonder by the things that artists come up with; I love finding out every last detail about how a technological phenomenon works and taking action if it serves the work of art. I've never been particularly interested in producing something myself.

EMH: In your relationship with Jason, was there ever a moment—or were there moments—when you thought, "No, now he's gone too far, I've had it, now he's asking too much of me?" Have you ever reached the end of your tether?

CS: Not yet. I am still at the stage of wondering and learning.

EMH: Oh, well, that's disappointing. We definitely have to tell Jason that he should put you under a bit more pressure... Talking about pressure, would you ever let Jason repair your washing machine?

CS: Yes, gladly. And I hope he would fit four fat tires and two exhausts, and cover the sides with pornographic pictures from the Internet. In the drum there'd be dough being mixed for doughnuts, and the sound would be amplified through a Hammond organ. And people would be able to read their own horoscopes in the soap suds pouring out of it. After all, we do still have launderettes.

EMH: For a restorer, that sounds uncommonly relaxed and laid-back. Doesn't all this mutability, transience, and process go against the grain of the restorer's striving for duration and durability? How could one describe your professional interest in the works? Where do your professional aspirations overlap with your personal preferences? For a curator or an art-historian—or better, art lover—the professional

relationship is easier to define. My own personal interests are an integral part of the way I deal with art.

CS: Fortunately all of Jason's works are still in good working order. And there are no signs that this is going to be any different in the near future. What interests me about Jason's work is not so much the detail, the contents of a box. It is more the accumulation, the rhythm, the colors, the sound of an installation and the story behind it. For me Jason is one of the greatest storytellers of our time. You have to look carefully at his work as a whole, so that you don't miss any of the many different aspects of a new installation. I have often talked with Jason about the possibility of documenting his installations. Up until now he has always constructed them himself, or has had them made for him according to a fixed plan, although he is perfectly prepared to accept alterations that may arise and reacts with curiosity to them. Not for reasons of history or ethics, but because the technology intrigues him, Jason is now toying with the idea of putting a bar code on the individual components of his works. You know, those stripes that you find on food-packaging. They would be read into the computer with a laser device, and you would know straight away what work they were from, what they were made of, and what they meant in the work.

By using a GPS (Global Positioning System) signal, you could instantly find out where and in which installation a certain part was to be found, or ought to be found. I find it fascinating, I'm constantly learning new technical details from artists.

EMH: Could you imagine that there might be restorers who would turn down a commission to restore a sculp-

ture by Jason? And if so, what might be their reasons?

CS: Of course it's always possible for there to be a misunderstanding about a work, or even a sense of irritation that the artist is working with materials that don't last well. There are those who would say then that it was the artist's own fault, if the work was falling apart. But I think the artist is always right! The spontaneous choice of certain materials and their availability is surely always a significant part of the creative process. You don't ponder at length, will it last, will it still be possible to buy replacements in fifty years? In any case, you shouldn't wait until the work is damaged. Especially in contemporary art, preservation and prophylaxis are very important. So I tend to see myself and my fellow restorers as a kind of "escort flotilla" for contemporary art. We have to be on hand whenever things are getting risky. You can't really "restore" contemporary art.

EMH: I very much like the term "escort flotilla." It's not unlike what I feel about my own job. I don't want to start speculating about what was behind a work when it is all finished and done and the artist is long dead. I would much rather be there while it is still in the making, documenting the works, and perhaps from time to time (those rare occasions when the heavens are shining brightly) engage in dialogue with the artist. Would you accept me in your flotilla? Who else shall we take with us?

CS: Of course we'll take you with us; it's not for nothing that the escort vessel for Jason's work is christened EVA. In the boat there is already a whole crowd of scientists, who are investigating the mold on the sausages in FAIR BLUR for instance and who may be able

to alleviate collector's concerns regarding health and hygiene; and then there are photographers, who document the installations, and electricians and computer experts who understand the connection diagrams and the control programs. As a rule a restorer has to rely on a whole series of specialists: neon experts, synthetics experts, entomologists, nutritional chemists, chocolate manufacturers and, very important, art historians too. The exciting thing about the conservation of contemporary art is perhaps this tiny but significant step from the present into the immediate past, in other words: from the available to the unique. A "bucket"—of the kind that Jason has used hundreds of times in his installations—is no problem in terms of conservation and history as long as it is still being commercially produced and is part of everyday life. Jason uses it as a veritable platitude of availability: Everyone (in the USA) knows these practical buckets with lids, you don't even register them any more because you can use them for everything; they stand around all over the place, in the hall at home, under the sink, in the workshop, at the gas station. And it was the same for Marcel Duchamp when he declared an utterly humdrum bottle rack (in Normandy!) to be a work of art. Objects and materials are always full of life and change, they are always the carriers of meaning and of a story—conceptually, physiologically and historically. It is possible that many people like going to museums so much these days because they can find out something about their own existence from the recognizable age of the exhibits on display.

EMH: So it seems that on-going personal interaction with the artists is very important to both of us. As everyone

knows, first encounters always matter a great deal. How and when did you get to know Jason?

CS: It was in winter 1994, when the Wilhelm Schürmann Collection was being set up in the Deichtorhallen. In the very first room on the right, a young man with glowing eyes was working on a snarl of cables and tubes, linked to Plexiglas computer equipment and blowers. Every so often a sweetish smelling cloud of smoke rose up in the air, like you used to get from the first Märklin toy steam locomotives. I was the conservator in charge of the exhibition, so I asked him, "Are you the artist?" The young man replied, "No, I'm the assistant," and proceeded to explain the meaning of the individual components of THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMANN. Later I asked him again, "Maybe you are the artist?" at which point he readily admitted the truth. What fascinated me at the time was the mixture of very simple materials—styrofoam blocks wound round with black scotch tape (representing the Temporary Getty Center for Photography in Los Angeles); Plexiglas computer equipment with wires, funnels and little propellers, all somehow cobbled together with scotch tape and tinfoil—and on the other side a handmade, archaic, yet sophisticated, computer-controlled switching device to ignite the puffs of smoke (every few minutes at another location), and to start up the propeller intermittently, all as though directed by some ghostly hand. So, a pronounced impulse to play, combined with a high level of technical and creative intelligence, and a special talent for enthusing people with his stories.

Later, in 1997, I met him again in Venice. On the way to the Giardini he told

me that the next time he was invited to the Biennale, he wanted to put on a Formula 1 race between the Rialto Bridge and St. Mark's Square. At the time I just thought it was a fantastic, cloud-cuckooland project. But now that I know him better, I wouldn't put it past him for a minute. But what about you? Did you first get to know him through stories that you had heard or did you just "stumble" across him? Did you find yourself slithering on the roller-way under the disco-lights in UNO MOMENTO? Were you astonished? EMH: I do find it odd (or maybe it's already just about normal in terms of how art is received today) that you ask if I had got to know the artist through (other people's) stories or through participating in one of his sculptural inventions (always a spectacular moment because it is reserved for only a few people). No, I first became acquainted with him completely "conventionally" through his work. It was in 1993 at the "Unfair," the alternative event to the established Cologne Art Fair. David Zwirner's stand at the fair consisted entirely of one sprawling installation by Jason Rhoades, the FAIR BLUR (13 BOOTHS, COLOGNE COUNTRY FAIR, WITH JACKIE RHOADES). Piles of boxes and crates, as though the work of art had not been completely set up yet. At the same time, in the midst of this chaos, between broken glass you could see implements for further activities, such as a sausage machine and a vacuum cleaner. I could neither make out any overall framework nor understand anything about it and I was pretty baffled. But more than that: I was deeply shaken and felt the ensemble was casting aspersions on my hitherto so useful method of art-historical analysis of the visible. I was pretty upset. Not even the

obvious art-historical background of Marcel Broodthaers' MUSÉE D'ART MODERNE. DÉPARTEMENT DES AIGLES, SECTION XIXIÈME SIÈCLE, or of Dieter Roth's LITERATURWÜRSTE could make sense of it for me.

But in 1994, when I saw THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMANN in the Deichtorhallen in Hamburg, the penny dropped. I was suddenly consumed with curiosity to find out the reason for my initial rejection of his work. Now I was delighted by the tenuous connections, the makeshift narratives that revealed themselves to me without my being able to completely interpret or translate them. My astonished gaze followed blue, yellow, and white wires; I felt my way from one thing to the next. There it was, a playful lightweight construction of tables, models, computers, and kits apparently filled with all sorts of useful things. Now it seemed like an experiment that was perfect for dislodging art historians like me from our pedestals, leaving us to track down its narratives or just to mull it over. I didn't meet the artist himself until 1995 when he was setting up his work in Aachen. We sat in the museum café for hours and talked exclusively about Carl Andre and Minimal Art. It was the beginning of a friendship and laid the foundations for the intense exchange of ideas and views that we have had ever since.

CS: In a collection, how do you actually cope with the fact that the works of some artists are getting larger and larger? Jason's most recent work in Hamburg, with the modest title A PERFECT WORLD, covers 1800 square meters of floorspace and is at least 5 meters 20 high.

EMH: Isn't size a purely external criterion? Isn't your question much more

about a central problem in the way we deal with the volatility of contemporary art? Jason's PERFECT WORLD is only that size because it is responding to the architecture and the aspirations of the Deichtorhallen Hamburg as an institution. In this sense Jason is primarily a sculptor who reacts to a given architectural volume. He divides it, thereby maintaining a balance between form and space. (By the way, no-one would criticize Richard Serra for the tons of materials that he uses!) Jason just boldly grasps whatever opportunity the system gives him. He exploits the situation, and provokes. When he receives an invitation from a large institution that's dependent on spectacular, crowd-pulling effects, then he delivers exactly what has been ordered and is expected. Who could seriously complain about that? For me, the ever-increasing size of many works today has something to do with the public and its expectations. Only superlatives can hold their own in a media-dominated world. As far as how one handles works of this kind in a collection goes, then I do know that the dimensions of a work of art are also influenced by the context of its display. Which brings us back to the old theme of the way the notion of the "work" has changed over the last forty years. We can't just sit back when it comes to these works. Often enough they remain open and process-oriented for the artist, the collector, and the responsible institution alike. Every new set-up requires input and commitment, which, for me, is one of the most exciting and best aspects of my job. You have to be prepared to discuss each new installation of the work with the artist and to accept changes. The value of a work which used to be listed in the "credit" column of the inventory books

may be subjected to manipulations during the lifetime of the artist, which in extreme cases can end in destruction. I have the good fortune to work for collectors who are well aware of these issues and are flexible enough to go on giving the artists a free hand.

CS: As the curator for two huge collections of contemporary art, you must sometimes have problems installing works like those of Jason Rhoades or Paul McCarthy, which are so complex in every respect.

EMH: One of the collections that I am responsible for owns, amongst other things, Jason's UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPHEMERAL (1997). I would like to include this in my presentation of the collection this year. The central element of this sculpture is a computer that controls multiple smaller and larger actions by devices in the installation. In our discussions about re-installing the work, the artist said that we had to change something about the computer. Perhaps it needed a new control program because the one that had been used so far (an over-the-counter program periodically activating various electronic sources to scare off unwanted intruders) is seemingly too unreliable. Would you see this kind of revision as still being the professional responsibility of the restorer? Or is the restorer going to be more of a manager and organizer in the future, dealing with a highly specialized task force? How do you handle the increasingly complicated technology in these works?

CS: Actually, you can count yourself lucky when the artist takes an interest in how the work is functioning. But we also know what it's like when artists or their assistants are constantly tinkering

with a work until it has turned into an entirely new piece. Just a few years ago Robert Rauschenberg recommended that all the owners of his kinetic, motor-driven objects from the fifties and sixties should replace the electric motors and hydraulic pumps with electronically and digitally controlled systems—his reason was that these were less susceptible to faults and, in any case, in the past he'd simply not had the money for better equipment. But that brings us to the real question: Should art be eternally youthful, should it always function as though time had stood still? Is a work of art not also a document of its own time and of the prevailing economic conditions, a piece of memory and remembrance, in a technological sense too? All I mean by that is that you have to think very carefully how far you can go without falsifying the work as an artistic, but also as a technological document of the mind-set of a particular time. Of course I, as a restorer, don't know how to operate or service all the components and equipment used by the artists in at times highly complicated media. You go to the best specialists in the field for that. In a certain sense, you do then come into your own again as a manager or as the mediator connecting the different areas of expertise.

EMH: Could you describe the tasks that I would take on in your crew? What are the aspects of my work that you consider important and indispensable?

CS: What I really like about your engagement with Jason's work is the etymological flair with which you construe terms he uses, resolving phonetic double-meanings and complicated word-plays, as well as being able to spot

American cult names and re-tell legends. Have you lived in America, did you take part—as an art-historian—in the Indianapolis 500, or do you watch a lot of American television? How can one understand American emblematics—and hence art today—if one has been brought up in Germany on the tales of the Brothers Grimm?

EMH: You're referring to the lexicon-like *VOLUME A Rhoades ReferenZ*. That was a major project, and required a great deal of research because of course there was plenty I didn't know. I had two first-rate colleagues, Michaela Unterdröfer and Sandra Hoffmann, without whom I would never have been able to research so much information. As well as this, I also view precisely this writing down of stories and facts as a significant part of my work. As far as Jason's work is concerned, right from the outset I was extremely keen to record the many details and stories for which he himself is generally the only source. That's perhaps a rather one-dimensional perspective, which then has to be followed by copious interpretation. But, in my view, you can't do anything without the basic facts. Of course, I must also confess to a certain affinity with and love for American culture. As a teenager I was probably more interested in Hollywood than in fairytales and sagas. But perhaps it's also that the American iconography of Jason Rhoades' works was so alien and exotic that I became all the keener to play the historian here.

CS: Since the exhibition in Nuremberg, there is one thing about which Jason is in no doubt: "Eva (Meyer-Hermann) has many artists, but I only have one curator." In autumn 1999 you conducted an interview with Jason that took over five hours. When he is being

interviewed, Jason is most comfortable behind the wheel of his Caprice. How far did you get?

EMH: We worked hard. To my astonishment the Caprice was off the road, just standing neglected in the front garden of Jason's apartment. So we were forced to take the sporty blue Ferrari. And that was hard work too. You felt every pothole twice over. After our major project with the Nuremberg encyclopedia, we wanted to get even closer to the heart of the matter. The result is a long, intense interview that's being published just now in the catalogue for the exhibition in Hamburg.

CS: In Nuremberg Jason parked his Impala right in front of the Kunsthalle. As the director of this wonderfully capacious, burgundy-colored Chevrolet, he puts on exhibitions inside it and it can be rented (with Chauffeur Rhoades) to transport you in style to an exhibition of your choice. Sylvie Fleury had put a bottle of CHANEL NO. 22 on a bed of green velvet in the glove compartment, and in the trunk there was a reconstruction of a relatively early work by Dieter Roth: a linen rucksack filled with little red Bonbel cheeses. As a curator, do you already have a concept for an exhibition in the Impala Museum?

EMH: Recently the artist and I have been working on catching a rainbow for just such an exhibition. I hope this process will last the length of my art-historian's life—which also includes texts and exhibitions, as well as the dialogue we are currently enjoying with each other, in effect doing something that Jason calls "social interaction." The two of us are talking in order to throw light on another matter. We talk from our own perspectives, taking a very subjective view of the artist's con-

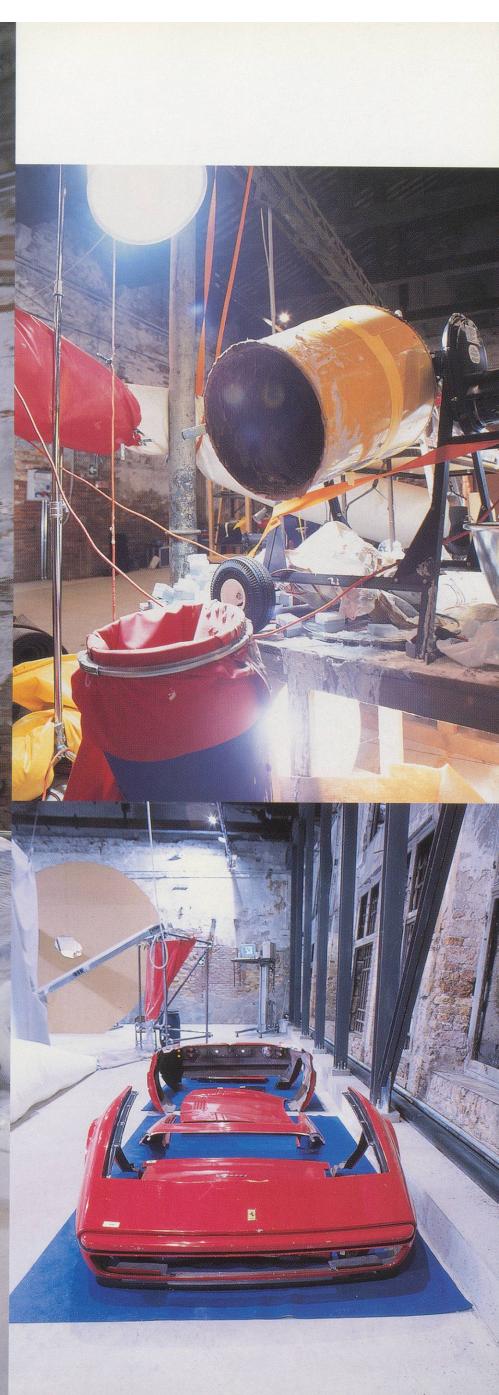
cerns. If you imagine his work as a full circle, then we are the tangents, meeting somewhere outside it. The resulting area between the two tangents and the circle equals the short moment of our dialogue. Jason very much liked this geometrical image and he wanted us to have an illustration of the diagram (which I would like to put in the Impala with *VOLUME A*) printed along with the conversation. Is there anything that you feel could be a symbol of your/our reaching out to his work? You mentioned a poem by Bertolt Brecht. Wouldn't it be an idea to include that here, that is, to exhibit it in the Impala Museum?

CS: You mean "Die Legende von der Entstehung des Buches Taotekking auf dem Weg des Laotse in die Emigration." It is in honor of the customs officer who did not let the wise man pass by until that wise man had written down his wisdom in a book, which was how it came down to posterity. And today we still need inquisitive people who will go on asking artists what they are making, what they have discovered, who will invite them to show their works, and develop projects with them through dialogue. Jason brought us together for this conversation. And, entirely in keeping with his notion of "social interaction," in the Brecht poem he is the poet, you are the narrator, and I am the archivist.

(Translation: Fiona Elliott)

*This page and following doublespread /
Diese Seite und folgende Doppelseite:
JASON RHOADES & PAUL McCARTHY,
PROPOSITION, 1999,
installation views at the Venice Biennale /
REQUISITEN-(PRO-)POSITION,
Biennale Venedig.
(PHOTOS: DAVID ZWIRNER GALLERY)*





Der lösliche Fisch liegt besser auf dem Strand

ROBERTO OHRT

Eine Utopie auf Erden, Superlative, Rekorde, Wunder, das Leben in der Zukunft und sogar etwas Staub von den Sternen... Seit langem gehört das Unglaubliche zu den Selbstverständlichkeiten, die Europa aus den USA erreichen. Mit einiger Regelmässigkeit kommen Dinge aus der Neuen Welt zurück, die sich wie die greifbar gewordene Verheissung präsentieren, und tatsächlich waren ja nicht wenige, die in den letzten Jahrhunderten nach Amerika auswanderen, ins gelobte Land aufgebrochen oder zumindest zu einer weltlichen Reform des biblischen Versprechens.

Man könnte dagegenhalten, diese Art Zukunftsmusik sei nichts weiter als ein billiger Effekt des Westwinds, der die nördliche Hälfte unseres Globus beherrscht. In den russischen Grossstädten beispielsweise hat man früher auch gewusst, dass es in Hamburg den Mond zu kaufen gäbe. Wir wissen es natürlich besser, aber was heisst das schon? Wenn man von Hamburg nach Westen hört, vermischen sich die Meldungen so zuverlässig mit Irrealismen wie der Wetterbericht mit einer Simulation des

ROBERTO OHRT, Autor von *Phantom Avantgarde* und Mitbegründer der Akademie Isotrop, lebt in Hamburg. In Kürze erscheint ein von ihm herausgegebener Reprint der Hefte von Raymond Pettibon (Verlag Walther König, Köln) sowie eine Sammlung von Texten zur Situationistischen Internationalen, *Das Grosse Spiel* (Edition Nautilus, Hamburg).

nächsten Tages. Wer erinnert sich nicht an das Fernsehprogramm für die Welt, als von Cape Canaveral aus bemannte Raketen zum Mond geschossen wurden? Die etwas grösseren Patronen flogen da für uns gewissermassen in Zeitlupe hinüber, sonst hätten wir sie nicht sehen können, aber als es später hiess, die Bilder von der Landung seien wahrscheinlich in Nevada gemacht worden, schien das nicht weniger phantastisch und plausibel.

Inzwischen werden für die interplanetare Raumfahrt schon lange keine Astronauten mehr ins All oder in die Wüste geschickt. Man feuert jetzt höchst komplexe Bild- und Datentechnologie ins Planetensystem. Wenn diese Automaten ins Gravitationsfeld ihres Zielobjekts einschwenken, lassen sich aus dem Rückstrahl der Radarsignale endlose Bilderteppiche generieren; die Scannerspur vom fernen Stern setzt sich auf der Erde zusammen, als hätten Grundstückspekulanten oder Kieshändler einige Scouts mit etwas zu viel Realitätsverlust auf Erkundungsreise geschickt, doch Astronomen können an den Spuren der Momentaufnahme entlang Bewegung rekonstruieren oder durch die Farbschicht der ausgedruckten Oberfläche in die tiefer gelegene Geschichte des Gerölles vordringen. Man kann sich den Vorgang auch in umgekehrter Richtung vorstellen. Welche Schlüsse könnte intelligentes Leben aus dem All ziehen, wäre in einer ausserirdischen Bodenkontrollstation ein tausendfarbiges Luftbilddokument von

der Erde angelegt, aufgelöst bis in die kleinsten Gegenstände, Punkte im Feld der Schwerkraft und unserer Unachtsamkeit?

Die Menschen kreisen mit ihrer Wahrnehmung zumeist im Abstand von 150 bis 200 Zentimetern über dem Erdboden, wobei der Blick eher selten direkt nach unten gerichtet ist, oder nur aus Lustlosigkeit, und schon gar nicht, um von der Geländestruktur auf tiefer Gelegenes zu schliessen, es sei denn, da wäre ein Loch. So bleibt das Bild am Boden eigentlich ungedeutet und Brauchbares hält sich ohnehin nur kurz. Trotzdem sind manchmal Details in die Oberfläche eingebaut, die wie eine Lupe oder ein Mikroskop wirken, zum Beispiel Mücken, die auf dem Wasser gleiten. Dass sie mit ihren dünnen Beinen auf dem Teich entlangziehen ohne einzusinken, passt nicht ganz zu unserer eigenen Erfahrung und erzeugt einen undefinierbaren Zwischenraum, in dem komplexere Vorstellungen von der Materie lagern. Wir sind durch solche Bilder, zumal sie eine faszinierende biotechnologische Präzision transportieren, auf unbestimmbare Weise schon in Strukturen vorgedrungen, die sich mit blossem Auge vom feinen Film des Wassers auch aus allergrösster Nähe nicht abnehmen liessen, und sie sind sogar nachweisbar produktiv. Man nehme nur jenes Detail aus dem fragmentarischen Gerüst der physikalischen Welt von Einstein: Die von ihm gefundene Methode zur Bestimmung der Grösse von Zuckermolekülen erlaubt ihre Berechnung aus der Auflösungsgeschwindigkeit eines Zuckerwürfels in Wasser sowie aus der Klebrigkeits des so entstehenden Zuckerswassers.

Mit dem Zugang zu A PERFECT WORLD (Eine vollkommene Welt, 1999), die Jason Rhoades in den Hamburger Deichtorhallen aufgebaut hatte, war es gewissermassen umgekehrt. Die Dimensionen dieser Ausstellung drehten das Verhältnis zwischen nah und näher oder Auge und Welt um. Es ging nicht durch die Lupe eines Details ins Mikroskopische, sondern vom verkleinerten Mass ins kaum mehr fassbare Überformat, vom transportablen Modell in die Rekonstruktion eines ziemlich weitläufigen Stücks Wirklichkeit, so sperrig, als dürfte es davon keine vermittelnde Ebene der Repräsentation geben. Schon wenn man die Deichtorhallen betrat und die

ersten Eindrücke vom Panorama der polierten Aluminiumstäbe erhaschte, hatte man die merkwürdige Ahnung, dass in der Halle mehr als die angekündigte «grösste Innenraumskulptur der Welt» zu sehen oder, genauer gesagt, wohl eher nicht zu sehen sein würde. Denn wie bei den Vergrösserungen ins mikroskopische Detail blieb die Wahrnehmung auch gegenüber dieser «Skulptur» irgendwo zwischen dem ganz Kleinen und dem Ganzen auf der Strecke; sie musste sich am Rand eines unbegreifbar gewordenen Objekts mit Vorstellungen weiter helfen. Abgedrängt ins Unübersichtliche, mussten die dreidimensionalen und zumeist auch dreieckigen Lücken in der Konstruktion ebenso wie die Leerstellen in der Vollständigkeit des eigenen Blicks mit Bildern und Geschichten überbrückt werden und eines dieser Bilder bot schon das Ausstellungsplakat an. Da lag ein blühender Garten in der Sonne und nach unten in die Erde hinein löste er sich in ein metallisch glänzendes Stangengerüst auf.

Das erste Modell des Projekts hatte noch die handliche Grösse eines Puppenhauses; dadurch kam der unmögliche Plan in Bewegung. Die Direktion der Deichtorhallen erklärte sich angesichts dieser Skulpturskizze bereit, bei dem gigantischen Unternehmen mitzumachen. Während der Ausstellung stand das kleine Modell unten im zentralen Hallenraum im Gestrüpp der Gerüststangen wie eine vergessene Kindheitserinnerung, die vertrocknete Hülle der Larve, aus der das Monstrum des silbernen Schmetterlings irgendwann, vor Monaten wohl, geschlüpft war. Jason Rhoades hatte die unscheinbare Miniatur auf einem weiteren Modell abgestellt, das mit Gerüststangen und Holzsegmenten schon sehr viel klarer zeigte, wie die Konstruktion nach dem Vergrösserungsprozess aussehen würde. Dieses zweite Modell nahm etwa bei einem Viertel der endgültigen Dimension des Projekts Mass, so dass die Vorstellung nicht in einem einzigen Sprung zur Verwirklichung geführt wurde, sondern über einen Zwischenschritt, der das ausufernde Ausstellungsstück noch als überschaubar anbot. Der Blick aufs Ganze lag allerdings schon auf dem anschaulichen Übergangsstadium wie ein indirektes Licht; zwischen den Gerüststangen der Endkonstruktion erschien es als Gerümpel, untergebracht in einer Art Keller, und das Gefühl, sich

gegenüber der eigentlichen Sache nur in ihrem Schatten oder eben im Keller zu befinden, wurde man auch an anderen Standorten der Ausstellung nicht mehr los. Sechs, sieben Meter über dem Betrachter setzte sich eine Zwischendecke aus ineinander geschobenen dreieckigen Segmenten zusammen, und auf der anderen Seite dieses chaotisch wirkenden Musters, dem Hallendach zugewandt, breitete sich das Bild aus, um das es wohl hauptsächlich ging: der Kräuter- und Gemüsegarten, den der Vater des Künstlers in den USA bewirtschaftet, hier in seinen originalen Ausmassen von 1800 Quadratmetern wiederhergestellt.

Die gesamte Fläche des Gartens war zu diesem Zweck Stück für Stück photographiert worden. Dieses Bild lagerte nun in einem Nebenraum der Halle, einmal als analoges Photodokument, ausgelegt auf einem Tisch, und ein zweites Mal als digitales Dokument im Computer. Aus dem Datenspeicher wurde jeder Fussbreit Garten nach und nach an zwei grosse Plotter weitergegeben, die in unermüdlichem Hin und Her wie in einer Teppichknüpferei Millimeter für Millimeter ausdruckten. Als flaches, vorwiegend grünes Farbbild von Gräsern, Blättern, Blüten, etwas Erde, irgendwelchem Zeug, das zwischen den Pflanzen herumlag, und manchmal einem Schuh der Marke Mephisto kam der Garten also allmählich in seiner Originalgrösse zum Vorschein und wurde dann in grossen Papierbögen auf die obere Ebene in der Halle gebracht, um dort schliesslich an der richtigen Stelle aufgeklebt zu werden.

Der höher gelegene Boden selbst befand sich unterdessen auch noch im Bau. Es gab ein Depot von Aluminiumstangen, die in einem Nebenraum auf Hochglanz poliert wurden; dreieckige Holzsegmente lagerten an der Seite, um über die schon vorhandenen Teile der Ebene in den Hallenhimmel hinaufgezogen und auf die Trägerfüsse hinabgelassen zu werden. Irgendwann während der Ausstellung sollte die gesamte Fläche dieses Stückchens *A PERFECT WORLD* genau so rekonstruiert sein, wie es am amerikanischen Originalschauplatz vorlag, nur eben etwas flacher. Ausserdem waren hier und da unter der Grasnarbe aus Papier einige Löcher zurückgeblieben. Der Künstler und seine Assistenten konnten ihren himmlischen Garten also nur mit äusserster

Vorsicht begehen; dem Publikum blieb der Zutritt ohnehin verwehrt. Da oben lagen unter anderem auch mehrere *Crashtest-Puppen* bereit, Dummies, die Jason Rhoades probeweise aus dem Paradies herabstürzen liess, um sich vorzustellen, wie der Sturz aus diesem Garten Eden enden würde. Dann hingen noch einige riesige Schlangen zwischen den Ebenen im Aluminiumgestrüpp und undeutliche Fetzen von ABBA-Melodien zogen irgendwo durch den Hintergrund wie ein Engelsgesang unserer Zeit.

Ob man sich zur Seite oder hinauf zur lückenhaften Decke orientierte, ob man in dem metallisch glitzernden Bambuswald oder im Nebenraum herumging und Photos vom Garten oder Filme vom Aufbau sah, ob man in den Zeichnungen an der Wand las oder den Kram betrachtete, der auf dem Hallenboden liegen geblieben war, an Werkstattsegmenten vorbeikam oder vor Filmprojektoren stand – auch eine Vergangenheit-Gegenwart-Konstruktion, ein Gerüst im Raum für ein flaches Bild –, ob man sich gerade fragte, in welchem Zeitpunkt der Konstruktion sich die Skulptur wohl befand, kurz vor der Fertigstellung oder schon wieder im Abbau: *A PERFECT WORLD* hatte jede oder gar keine Schauseite. Sie kippte durch alle Richtungen und bot in jeder Dimension Informationen an, Einzelheiten, Geschichten, Elemente weiterer Konstruktionen, den Hinweis auf ihre provisorische Kulisse oder die Fortsetzung der Vergrösserungsprozesse in einer verwackelten Projektion. Das ergab eine Art Raum-Zeit-Diskontinuum und blieb als Kunstwerk mit seiner ganzen unübersehbaren Präsenz ebenso unfassbar, jenseits der Wahrnehmung und von Lücken zerschnitten, wie der Ausstellungsraum als solcher hier im Grunde verschwunden war.

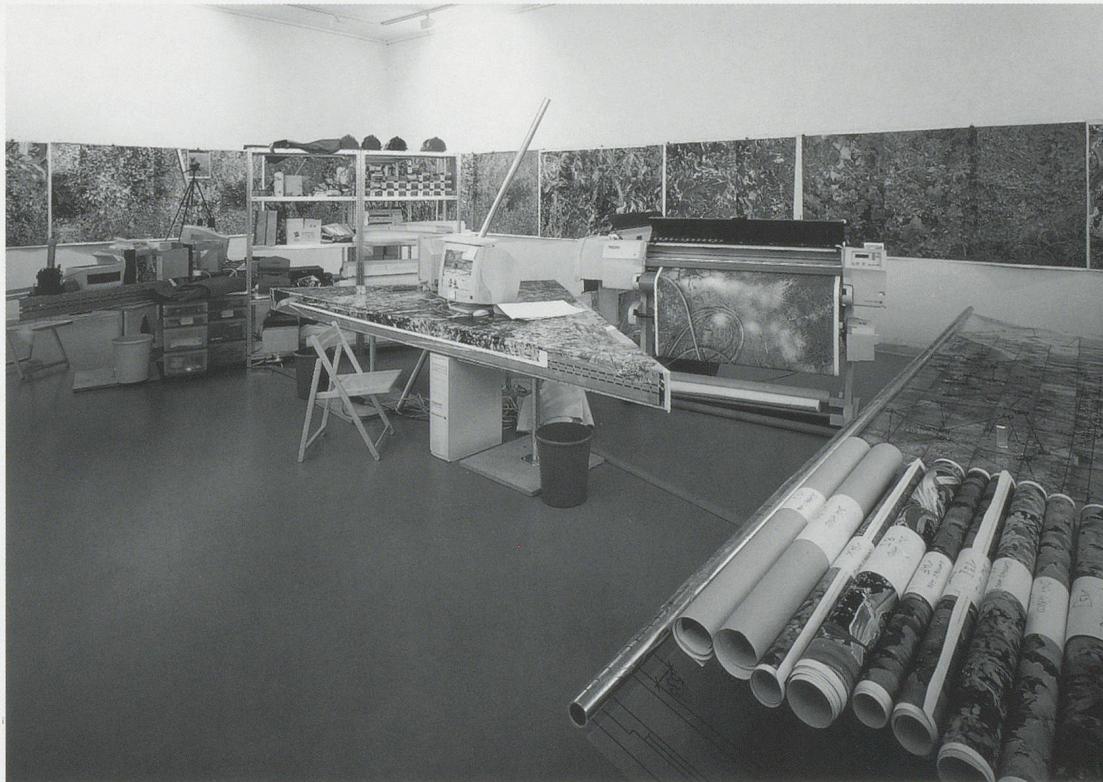
Jason Rhoades hat selbst einige Referenzen an die Kunstgeschichte genannt; Duchamps mit Fäden durchzogene Surrealismusausstellung, 1942 in New York, oder Jackson Pollocks *NUMBER 32*, jenes polyfokale Bodenbild, das in *A PERFECT WORLD* nun wie in einer dreidimensional ausgefalteten, mathematischen Formel erschien. Man könnte leichter Hand noch weitere «Vorläuferbilder» nennen, wie Buckminster Fullers *TENSION-INTEGRITY*, Salvador Dalís nukleare Ölmalerei, Duchamps *ÉTANT DONNÉS* mit dem Blick hinter die Kulisse oder die

utopischen Architekturphantasien seit Wachsmann, womit wir fast wieder am Ausgangspunkt angelangt wären: bei den Konstruktionsvorschlägen für Weltraumstationen oder Automaten, die zu anderen Planeten katapultiert werden, um dann mit ihren strahlenden Metallstäben in der Oberfläche einer fremden Erde einzusacken.

A PERFECT WORLD hat die Verhältnisse von Struktur und Grund, Aufwand und Ergebnis, Paradies und Wirklichkeit oder Ursprung und Utopie nicht einfach nur umgekehrt. Das abseitige Ideal setzt dieses Verhältnis durch unmögliche Distanzen unter Spannung und drängt die Elemente, die es in seine Gleichungen hineingezogen hat, aus ihrer Verankerung. Mit einem unpopulär optimistischen Gegenimpuls hält Jason Rhoades die Funktionen seines Systems in Bewegung und leitet sie über falsche Brücken und wirkliche Abgründe: vom Garten zum Photo, in den Himmel unter der Halle als Skulptur, ein Paradies... und dabei: die Wege der Erotik,

durch neue Gedanken ins Sexuelle, Entkleidung der Sprache, die körperliche Lust des Gesprächs. Der Text macht die Bewegung einer Schlange; er zirkuliert quer durch ein unabgeschlossenes Labyrinth von Nachrichten und Bezügen, von Übertragungen und Realisierungen oder Bild und Wirklichkeit. Dieses System behauptet den Anspruch der Kunst auf Verwirklichung mit aller Vehemenz. Es lässt aber den eigenen Anteil nicht auf irgendwelche Konzessionen an die Realität oder ihren Realismus festlegen. Im Gegenteil, die künstlerischen Passagen werden bis zur Kehrseite einer unmöglich grandiosen Selbstinszenierung des Künstlers überstiegen oder in Sequenzen unpassend wortgetreuer oder bildlicher Übertragungen fortwährend verschoben. Hier wirkt eine Aufhebung, die so unablösbar zum Schwerpunkt der Skulptur in der Halle gehört wie die beiläufig hingeworfenen Lappen und Tücher, die die Statik des Stangengerüstes an den Füßen zu amorphen Formen verwischen.

JASON RHOADES, A PERFECT WORLD, 1999, installation view,
plotter room / EINE VOLLKOMMENE WELT, Installation in den
Deichtorhallen Hamburg, Druckerraum. (PHOTO: JENS RATHMANN)



The Soluble Fish Is Better Off on the Beach

ROBERTO OHRT

Utopia on earth, superlatives, records, miracles, life in the future, and even stardust... For ages it's been taken for granted that the United States is Europe's supplier of the incredible. With reassuring regularity, things return from the New World like promises come true. In fact, over the past centuries, the numbers are legion of those who emigrated to America to find the promised land or at least a secular reform of the biblical promise.

One could, of course, argue that such dreams of the future are nothing but a cheap consequence of the west wind that prevails in the northern hemisphere of the planet. In Russian cities, for example, everybody once knew that the moon could be had in Hamburg—for a price. We obviously know better, but what good does that do? When you cock your ears westwards in Hamburg, the reports you get are as reliably larded with irrealsities as the weather forecast with a simulation of tomorrow. Who doesn't remember the world TV-broadcast when manned moon rockets were launched from Cape Canaveral? The largish cartridges floated by in a kind of slow motion,

ROBERTO OHRT, author of *Phantom Avantgarde* and cofounder of the Akademie Isotrop, lives in Hamburg. He has edited the forthcoming reprint of Raymond Pettibon's notebooks (Verlag Walther König, Cologne) as well as a forthcoming collection of texts on the Situationist International, *Das Grosse Spiel* (Edition Nautilus, Hamburg).

for otherwise we wouldn't have been able to see them, but when we were later informed that the pictures of the landing had probably been taken in Nevada, that seemed hardly less fantastic and plausible.

Some time ago interplanetary aerospace stopped sending astronauts into space or the desert. Highly complex state-of-the-art computer technology is now launched in their stead. When these automatons zero in on the gravitational field of their targets, endless picture carpets can be generated out of the radar signals bouncing off their rear reflectors. The trail of the scanner from the distant star is assembled on earth looking as if a real estate speculator or a gravel company had sent out a few scouts, with a slightly disproportionate loss of reality, to reconnoiter. But astronomers can follow the trail of the pictures and reconstruct movement or penetrate the layer of color on the printed surface to reach the history of the scree buried underneath. One can also conceive of the process in reverse. What conclusions could intelligent life in space draw if a multi-colored aerial document of the earth were laid out in an extraterrestrial ground control station, dissolved into the tiniest objects: dots in a field of gravitation compounded by our own inattentiveness?

Human perception circles at a distance of some five to six-and-a-half feet above the surface of the planet earth, whereby the gaze rarely points directly

downwards, and if it does, then out of apathy, but certainly not in order to study the surface structure and draw conclusions about what is underneath, unless it's a hole, of course. Thus, the picture in the ground remains uninterpreted, which is no great loss since the usefulness of what may be gleaned from it is minimal anyway. Even so, details are sometimes built into the surface that look like a magnifying glass or a microscope, for example, mosquitoes gliding on water. The idea of their skinny legs skittering across the pond without sinking doesn't quite jibe with our own experience and generates an indefinable area in which more complex notions of matter are stored. Through pictures of this nature, and their fascinating biotechnical precision, we have already probed structures in an indeterminate way, which could never be discerned on the delicate film of the water by the naked eye, even upon the closest scrutiny—and they are even verifiably productive. Think only of that detail from the fragmentary scaffolding of Einstein's physical universe: the method he discovered for determining the size of sugar molecules, based on calculating the speed with which a lump of sugar dissolves as well as measuring the viscosity of the resulting sugared water.

The situation in approaching A PERFECT WORLD (1999), installed by Jason Rhoades in Hamburg's Deichtorhallen, was reversed. The dimensions of this exhibition turned the relationship between near and far, or eye and world, upside down. Rather than moving through the magnification of a detail into microscopic exactitude, you were projected from diminutive scale into mind-boggling immensity, from portable model into the reconstruction of a sprawling piece of reality, so bulky that it would seem to preclude a mediating level of representation. The moment one walked into the Deichtorhallen and caught a first glimpse of the panorama of polished aluminum rods, one already had a strange premonition that the former railway concourse was not merely filled with "the largest indoor sculpture in the world" or—to be more precise—that the sculpture was not even on view. As in microscopic enlargement, the perception of this "sculpture" was pulled up short somewhere between the tiny detail and the whole; at the edge of an object that had become

incomprehensible, it had to enlist the help of the mind. Perception, forced to take a piecemeal approach, had to bridge the three-dimensional and for the most part triangular gaps in the construction as well as the empty spaces by fleshing out what confronted the gaze with pictures and stories. One such picture was already supplied by the poster for the exhibition. A blossoming garden spread out in the sun, while on the earth down below it dissolved into a glistening metallic scaffold.

The first model of the project still had the handy size of a dollhouse; it sparked off Rhoades's impossible plan. On seeing the sculptural sketch, the management of the Deichtorhallen agreed to take part in this gigantic enterprise. During the exhibition, the little model was placed in the undergrowth of metal rods down in the central hall like an abandoned childhood memory or the dried pupa out of which the monstrous silver butterfly had emerged at some point, probably months ago. Jason Rhoades had placed the modest miniature on another model whose metal rods and wooden segments already gave a much clearer idea of what the construction would look like after the process of enlargement. This second model was about one fourth the size of the final product so that the imagination was not led to reality in a single leap but via an intermediate stage that still allowed an overview of the wildly rampant outcome. However, the gaze already rested on this illustrative intermediate stage like indirect light; the model seemed like junk stashed away in a cellar between the rods of the final construction, and even in other areas of the exhibition, it was impossible to shake off the feeling of standing in the shadow, or cellar, of the actual thing. A second ceiling of overlapping triangular segments loomed some 20 to 25 feet above the viewer and on the far side of this chaotic-looking pattern, facing the ceiling of the hall, a picture stretched out that was probably the key to the entire project: the herb and vegetable garden, cultivated in the United States by the artist's father, here recreated in its original size of some 20 000 square feet.

JASON RHOADES, A PERFECT WORLD, 1999, installation view
at Deichtorhallen, Hamburg / EINE VOLLKOMMENE WELT,
Blick von oben. (PHOTO: JENS RATHMANN)



JASON RHOADES, *A PERFECT WORLD*, 1999, installation views at Deichtorhallen, Hamburg /

The entire area of the garden had been photographed piece by piece for this purpose. This picture was now placed in a smaller room at the Deichtorhallen as an analogue photo document spread out on a table and also as a digital document in the computer. From the stored data, each foot in the garden was

reproduced on two large plotters that tirelessly printed out the whole, moving back and forth inch by inch, like knotting a rug. As a flat, largely green picture of grasses, leaves, blossoms, a bit of soil, some stuff lying around between the plants, and sometimes a Mephisto walking shoe, the garden gradually



EINE VOLLKOMMENE WELT, Blick von unten. (PHOTO: JENS RATHMANN)

emerged in full scale and was then carried up to the upper level of the hall on large sheets of paper that were later pasted into position.

In the meantime, construction was still underway on the upper level as well. The store of aluminum rods lying there were being polished to a high gloss

in a utility room; triangular segments of wood were piled up on the side, waiting to be added to the existing parts already transported and dropped down onto the carrier beams in the celestial regions of the hall. At some point during the exhibition, the entire area of this little piece of *A PERFECT WORLD* would



be reconstructed exactly like its American original, only a little bit flatter. Besides, here and there under the turf of paper, a few holes had been left behind. The artist and his assistants could therefore only walk on the heavenly garden with the greatest of care; the public wouldn't be able to use it all. Several crash-test dolls were also on the alert up there, dummies that Jason Rhoades tried kicking out of paradise to reconstruct what it must have been like for Adam and Eve in the Garden of Eden. Then there were several giant snakes draped in the aluminum undergrowth between the levels, while indistinct snatches of ABBA tunes floated somewhere in the background like angelic chorales of contemporary ilk.

Whether seeking lateral orientation or looking up at the "holy" ceiling, whether wandering around the metallically glistening bamboo forest or in the smaller room looking at photos of the garden or films of the project in progress, whether reading the drawings on the wall or looking at the junk that had been left behind on the floor of the hall, whether passing by workshop segments or standing in front of film projectors—also a past-present construction, a scaffold in space for a flat image—and, finally, whether wondering at what point of construction the sculpture was at the moment, whether shortly before completion or already in the throes of being dismantled again: THE PERFECT WORLD had every or no viewing angle. It tilted through all directions and offered information in every dimension—details, stories, elements of further constructions, a hint of their provisional backdrop, or the continuation of the enlargement processes in a shaky projection. A kind of time-space discontinuum emerged from this artwork that was still as unfathomable in its entire immeasurable presence, beyond perception and cut apart by gaps, as the exhibition space itself, which had basically disappeared.

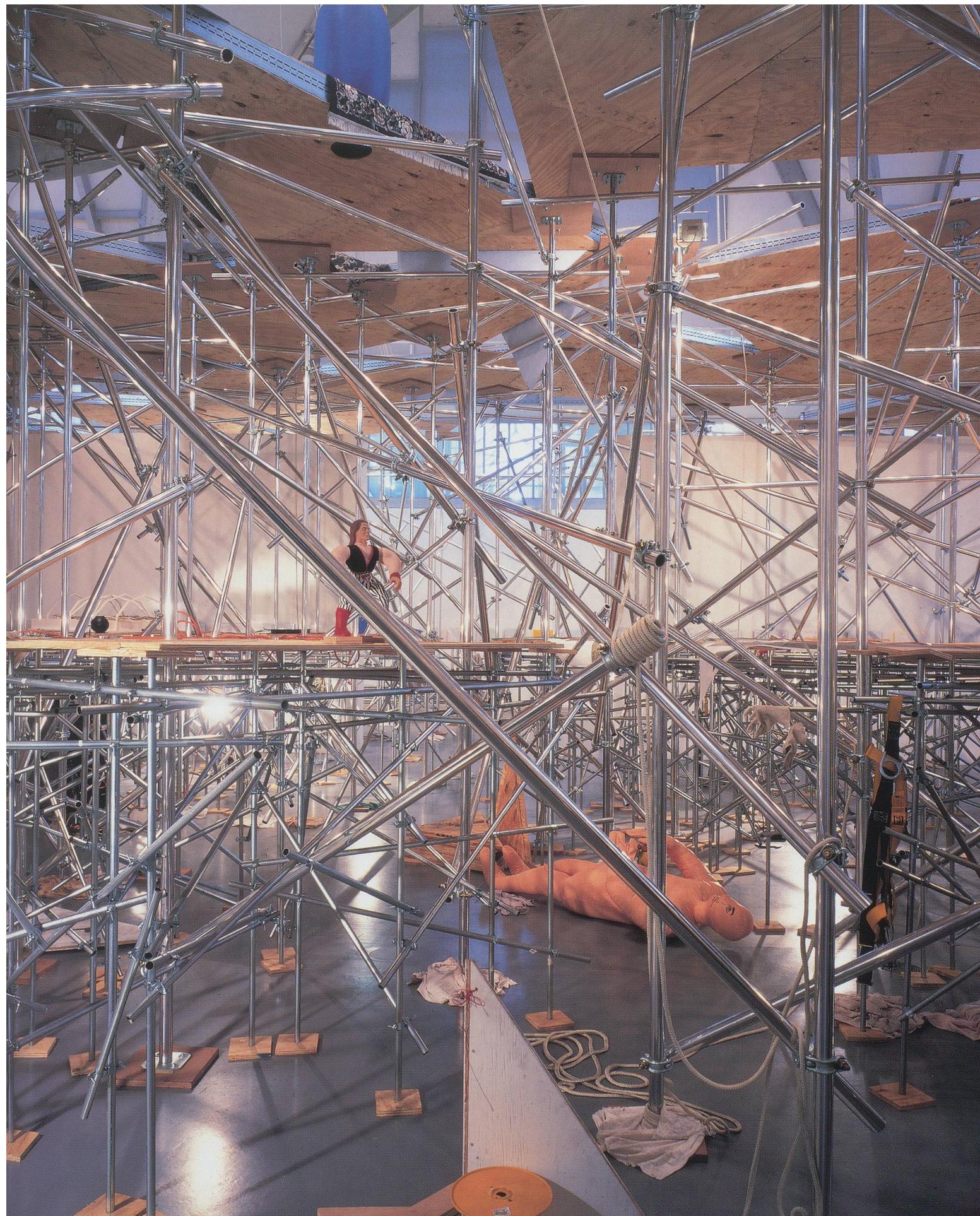
Jason Rhoades has named a few references to art history himself: Duchamp's surrealism show of 1942 in New York full of threads running through it or Jackson Pollock's NUMBER 32, that polyfocal floor painting that made its appearance in A PERFECT WORLD as a three-dimensional mathematical formula laid out flat. Other "source images" easily come to mind, like Buckminster Fuller's TENSION-INTEGRITY,

Salvador Dalí's nuclear oil painting, Duchamp's ÉTANT DONNÉS with its view behind the scenes, or the utopian architectural fantasies since Wachsmann, whereby we have now almost come full circle to the construction proposals for platforms in outer space or automatons that are catapulted to other planets in order to sink into the surface of alien soil with their radiant metal rods.

A PERFECT WORLD has not simply inverted the relations of structure and ground, investment and return, paradise and reality, or origin and utopia. Through impossible distances, the offbeat ideal charges this relationship with tension, uprooting the elements that have been drawn into its equations. With an unpopular, optimistic counter-impulse, Jason Rhoades sustains the momentum of his system, leading it across fake bridges and real abysses: from garden to photograph, in the sky under the hall a paradise as sculpture... And there is more: the vagaries of Eros through new thoughts on sexuality, denuded language, the physical lust of conversation. The text traces the movement of a snake; it circulates through an open labyrinth of news and references, of translations and realizations, of picture and reality. This system champions art's claim to realization with unconditional vehemence, but without letting its own contribution be nailed down to any concessions to reality or realism. On the contrary, the artistic passages are heightened to the point of revealing the flipside of an impossible, grandiose scenario of self-glorification, or they are constantly shifted to sequences of inappropriately literal or figurative translations. A nullification is at work here that is inseparable from the sculpture's commerce in gravity, like the rags and cloths casually flung onto the floor, blurring the statics with their amorphous shapes at the foot of the scaffolding.

(Translation: Catherine Schelbert)

JASON RHOADES, A PERFECT WORLD, 1999, installation view / EINE VOLLKOMMENE WELT, Installation in den Deichtorhallen, Hamburg. (PHOTO: JENS RATHMANN)





Edition for Parkett

JASON RHOADES

BOTTLE PUMPKIN FROM PERFECT WORLD, 2000

*Hand-painted gourd with seeds that last 2000 years,
backpack (each different), 11 snapshots,
round cardboard container/pedestal.
Edition of 70, signed and numbered certificate.*

FLASCHENKÜRBIS

AUS «A PERFECT WORLD, 2000

*Handbemalter Flaschenkürbis mit 2000 Jahre
haltbaren Kernen, Rucksack (jeder verschieden),
11 Schnapschüsse, runder Behälter/Sockel aus Karton.
Auflage: 70, signiertes und nummeriertes Zertifikat.*

