

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Rubrik: [Collaborations] Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

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: 26.04.2026

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

MAURIZIO CATTELAN,
>BORN 1960 IN PADOVA, ITALY,
LIVES AND WORKS IN
NEW JERSEY.

>GEBORN 1960 IN PADUA,
ITALIEN, LEBT UND ARBEITET
IN NEW JERSEY. >BORN 1929 IN MATSUMOTO-SHI,
NAGANO-KEN, JAPAN,

YAYOI KUSAMA,
NAGANO-KEN, JAPAN,
LIVES AND WORKS IN TOKYO.

>GEBORN 1929 IN MATSUMOTO-SHI,
NAGANO-KEN, JAPAN,
LIVES AND WORKS IN TOKYO.

KARA WALKER,

>BORN 1969 IN STOCKTON, LEBT UND ARBEITET IN TOKIO.
CALIFORNIA, LIVES AND WORKS
IN PROVIDENCE, RHODE ISLAND.

>GEBORN 1969 IN STOCKTON,
KALIFORNIEN, LEBT UND ARBEITET
IN PROVIDENCE, RHODE ISLAND.



m a u

n i z i o

c a t t

e l a n

NICOLAS BOURRIAUD

A Grammar of Visual Delinquency

It is quite a bit easier to situate the work of Maurizio Cattelan in his time than to articulate verbally the logic governing his figures in as much as this elusive artist proceeds by successive effects of captivation. Faced with each new apparition, one is always tempted to say: "No, it's not possible. He can't exhibit that, what audacity..." Cattelan's laugh is vast, and the perpetual upping of the ante within his comic mechanism ends up creating a kind of screen around his work, discouraging analysis and leaving one flabbergasted. What audacity!

Zorro (on Sound Effects as Method)

UNTITLED (1993), acrylic on canvas, 80 x 100 cm. The canvas is slashed in three places, creating the Z of Zorro in the style of Lucio Fontana. In this way

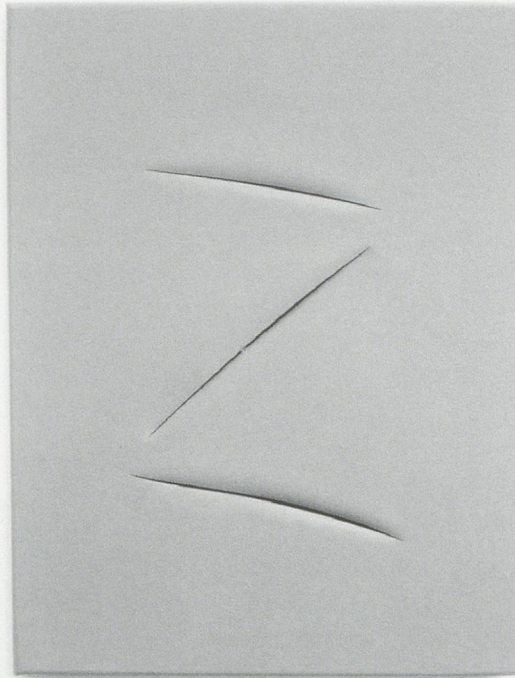
NICOLAS BOURRIAUD is an art critic and curator based in Paris. He is the co-director of the Palais de Tokyo, a Parisian kunsthalle which will open in 2001. His essay "Relational Aesthetics" will be published in English this fall.

Maurizio Cattelan establishes his character as the masked avenger who has sworn to shed light on the human comedy, through the filter of the art system. In this apparently very simple work, at once minimal and immediately accessible, one finds all the rhetorical figures that make up his work: the caricatured misappropriation of works of the past; the moralizing fable; and above all, that insolent manner of breaking and entering into our value system, which is the main feature of his style. But this unique work also features the moral position informing all of Cattelan's work: that of taking forms literally. What is initially striking about UNTITLED (1993) is of course its caricature of the series of *Concetti spaziali* made by Fontana in the fifties. The laceration of a canvas, for Fontana, was a symbolic gesture. Cattelan, on the other hand, shows us this act in its more current sense, as the use of a weapon and the gesture of a comic traitor. Going by the letter, not the spirit, each of his works reduces the spirit of art to the letter of social comedy, and tells a story of demystification punctuated with sardonic laughter and progressing by a succession of spoofs and gags.

Page / Seite 32:

MAURIZIO CATTELAN, *NOT AFRAID OF LOVE*, 2000, detail, polyester styrene resin, paint, fabric, 81 x 123 x 54" / *KEINE ANGST VOR DER LIEBE*, Polystyrol, Farbe, Stoff, 205,7 x 312,4 x 137,3 cm. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1986, acrylic on canvas, 40 x 29½" / *OHNE TITEL*, Acryl auf Leinwand, 101,5 x 75 cm. (PHOTO: PEGGY LÉBOUF)



Fontana's gesture, which is vertical, opens onto the infinity of space, onto that modernistic optimism that imagined a beyond behind the canvas, a sublime realm within our reach. Its re-enactment (in zigzags) by Cattelan takes Fontana to ridiculous extremes by identifying him with a more or less contemporary Walt Disney TV series. The zigzag is the movement most used in Cattelan's oeuvre: It is comical in essence, Chaplinesque, and corresponds to a wandering among things. The slalom-artist makes feints, his wavering motion provokes laughter, but he encircles forms and lightly brushes against them even while relegating them to the status of accessories and decor. *UNTITLED* (1993) is an entirely programmatic work, in terms of form as well method: The zigzag is Cattelan's trademark. If one considers the numerous "remakes" he has done, one notices that they all share a similar method: The formal structure seems familiar, but gradually and insidiously new layers of meaning radically upset our perceptions. Maurizio Cattelan's forms always present us with familiar elements accompanied, in an offstage voice, by cruel or sarcastic anecdotes.

In Jacques Tati's *Mon Oncle*, a man sees a concierge plucking a chicken. He then imitates the bird's clucking, startling the poor woman into thinking that the animal has come back to life. Most of Cattelan's works produce a similar effect, such as when he "sound-effects" the voice of Zorro onto a Fontana, or when one hears the Red Brigades while standing before a work that recalls Smithson or Kounellis, or when one thinks of a grave when looking at a hole in the style of the earthworks of the sixties. This is a THX version of conceptual art, remastered by a perverse sound engineer...¹⁾

The Bad Student

When he installed a living donkey in a New York gallery under a crystal chandelier, Cattelan was indirectly alluding to the twelve horses exhibited by Jannis Kounellis at the Attico gallery in Rome in 1969. But the work's title, *WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK. DO NOT TOUCH, DO NOT FEED, NO SMOKING, NO PHOTOGRAPHS, NO DOGS, THANK YOU* (1993), radically reversed the work's meaning, stripping it of



historicity and vitalist symbolism and directing it towards the system of representation, in the most spectacular sense of the term: that is, what we see is a burlesque spectacle under heavy surveillance, the outer boundaries of which are entirely judicial. The living animal is not presented as beautiful or new, but as a proposition at once dangerous to the public and prodigiously problematic for the gallerist. The reference to Kounellis is not gratuitous, since it is so clearly apparent that Arte Povera constitutes the principal formal matrix of Maurizio Cattelan's work, as far as concerns the composition of his images and the placement of ready-made elements in space. The fact is that he rarely uses mass-produced or high-tech objects, as his formal register involves more natural elements (Kounellis, Penone) and anthropomorphic

elements (Paolini, Boetti). This is not, however, a question of influences, much less an homage to Arte Povera, but instead a kind of linguistic "hard drive," a rather discrete one in fact, which reflects his Italian visual education.

In 1968, Pier Paolo Calzolari mounted *UNTITLED (MALINA)*, an installation in which he presented an albino dog chained to a wall in an environment that featured a pile of dirt and blocks of ice. Again one is reminded of Cattelan's menagerie, with its horses, donkeys, dogs, ostriches, pigeons and squirrels. Except that these animals symbolize nothing, referring to no transcendent meaning, but are content to embody types, characters and situations. The symbolic universe created by Arte Povera or Joseph Beuys disintegrates in Cattelan under the pressure of an "evil

spirit" unleashed and forever undermining forms through contradiction and violently resisting all positive meaning.

This manner of turning modernist forms against the ideology to which they were born (against the modernist ideologies of emancipation, against the sublime), and also against the art milieu and its beliefs, attests more to the ferocity of Cattelan's caricatures than to any supposed cynicism. Some of his exhibitions, at first glance, might call to mind a Michael Asher or a Jon Knight in as much as they lay bare the economic and social structures of the art system by focusing on the gallerist or the exhibition space. Quickly, however, the conceptual reference gives way to another more diffuse impression, that of

MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1997, ditch, earth, installation at Le Consortium, Dijon, France, 79 x 39½ x 59" / OHNE TITEL, *Grube, Erde*, 200 x 100 x 150 cm.

(PHOTO: MORIN)

MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1996, black-and-white photograph, 19¹¹/₁₆ x 23³/₈" / OHNE TITEL, *Schwarzweissphoto*, 50 x 60 cm.

(PHOTO: ARMIN LINKE)



a real personalization of criticism, harking back to the form of the fable—as we shall later see—but also to a real will to undermine. Thus in 1993, Cattelan created a piece that took up the entire space of the Massimo De Carlo gallery in Milan and was only visible from the display window outside. Having explained his idea in an interview, the artist concluded by asserting: “I also wanted to see Massimo De Carlo outside the gallery for a month.”

The wickedness of the eternal neer-do-well slouching at the back of the classroom.

One has the impression that Cattelan considers his formal repertoire to be an assortment of homework assignments and figures, in a kind of school program that the artist/class-clown takes great relish in turning into gags. One of his earliest important pieces, EDIZIONI DELL'OBBLIGO (Editions of Obligation, 1991) was made up of primary-school textbooks whose covers and titles had been modified by children in a kind of derisory revenge against all school programs. As for the cloth and fabric of Arte Povera and the anti-form of the sixties, these helped him... to flee the Castello di Rivara in 1992, when he was participating in his first important group show there: “I enjoyed watching what the other artists were doing, how they reacted to the situation. That work was not only metaphorical, it was also a tool: The night before the opening I let myself down from the window and ran away.” The work presented was none other than a makeshift ladder made of sheets knotted together and hanging down the facade of the exhibition building.

Following the same principle, Cattelan, at “Manifesta II” in Luxembourg in 1998, exhibited an olive tree planted in a huge quadrilateral of earth. A hurried visitor might have taken it for a remake of Beuys or Penone; but in the end this vegetable element in no way participated in the meaning of the work, which was articulated around the offensive syntax developed by the artist, touching with his finger the physical and ideological boundaries of individuals and communities, testing the limits and patience of institutions.

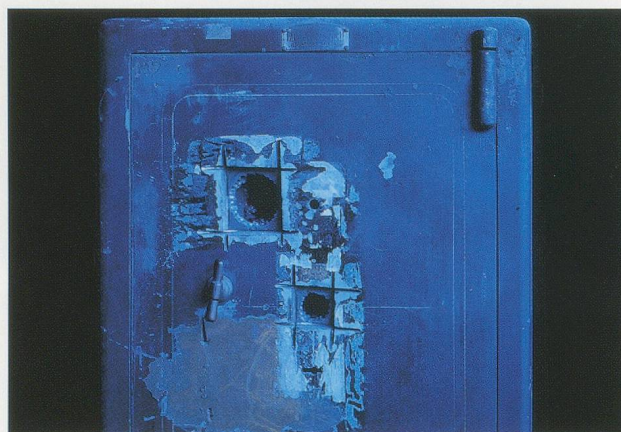
Felix Gonzalez-Torres used an historicized formal repertory (minimal art, anti-form) to reveal ideological underpinnings and establish a new alphabet for

combating sexual norms. Cattelan, for his part, directs the forms he manipulates towards conflict and comedy; through works of the most embarrassing, constraining and cumbersome sort he seeks conflicts with the administrators of the art system. The comedy he brings to light underscores the power relationships of this system, by means of narrative grids that divert the history of recent art in a burlesque direction. In a word, his conduct as an artist consists of orienting the forms he manipulates towards delinquency.

MAURIZIO CATTELAN, -76 400 000, 1992,

broken safe, detail / geknackter Safe.

(PHOTO: MAROSSI)



Appropriation as Burglary

-76 400 000 (1992): Cattelan combs the classifieds in search of safes belonging to burglarized institutions or individuals, then he exhibits these damaged safes such as he found them.

Thus, does the most emblematic of readymade objects in Cattelan's oeuvre make, once again, artistic gesture in the most literal sense possible? Appropriation, in Cattelan's work, becomes burglary. In other words, the Italian artist again translates the rhetori-

MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1998, olive tree, earth, water, wood, metal, plastic, installation, Casino de Luxemburg, "Manifesta 2," 26¼ x 16½ x 16½ ft / *OHNE TITEL*, Olivenbaum, Erde, Wasser, Holz, Metall, Plastikfolie, 800 x 500 x 500 cm. (PHOTO: ROMAN MENSING)



cal figures of modernity into the language of social violence. In fact, on the occasion of an exhibition in Amsterdam in 1996, Cattelan organized an actual break-in of the private gallery located opposite the Appel Foundation, exhibiting in the latter the products of his theft (*ANOTHER FUCKING READYMADE*, 1996)... To take another example, in *LULLABY* (1994), made up of two little piles, more or less rectangular in shape, of sacks of demolition rubble, wrapped in a sheet of transparent plastic, each of the two piles is set on top of a construction pallet. The

material came from three edifices damaged by bomb attacks that bore the mark of the mafia: the Padiglione d'Arte Contemporanea in Milan, the Uffizi in Florence and a church in Rome. In a formal sense, *LULLABY* evokes Robert Smithson's "Nonsites," Kounellis's sacks of coal and the crude appearance of most Arte Povera, or, closer to us, Dan Peterman. But that all changes once we learn that this debris comes from the bombing of Italian institutions. Then one asks oneself other questions; one becomes a voyeur. The spectacle has won.

Pierre Joseph, in the catalogue to the "No Man's Time" exhibition (1991), enumerates the things one can do in an art institution today:

One can steal candies. Crush people with steel plates. (...) Spurt blood on the walls. Write graffiti, ride one's bicycle or skateboard in a public building without being arrested. Wear basketball shoes or come on horseback. One can make holes in the wall, or cracks or trenches in the floor. Burn tiles. Fire a machine gun. (...) Shoot at airplanes. Spy on the planet. Paint everything blue. Take up the whole space. Steal images and music. Work on Sunday. Keeping all of this in mind, one might think we are being offered places for simulating freedom and virtual experiences.

Maurizio Cattelan evolves in these border areas. Often drawing inspiration from past actions and classic works from the avant-garde repertoire, he strives to push them outside the law. For most of his shows, he tries the patience, the financial means and ethical mettle of his hosts. What could be more mischievous, for example, than to list the defeats of the British national soccer team on a kind of war memorial, for an exhibition in Great Britain?

Fables in THX Sound

This delinquent attitude does not, however, imply an absence of morals, quite the contrary. However much Cattelan may remove the bones from modernist forms and reconstitute them in the form of skeletons, as with the animals in *LOVE LASTS FOREVER* (1997), his formal universe is no less strongly marked by the classic form of the fable. This latter work, along with its counterpart, *LOVE SAVES LIFE*, indeed possesses all the technical characteristics of the fable: sharp opposition between two principles (love/flesh, love's end/skeleton); a clearly moralistic title; and an enactment of animal characters. Like Aesop or Jean de La Fontaine, Cattelan the fabulist uses animal imagery to denounce the failings of the human comedy and provoke laughter at people's ex-

pense. How does he explain the figure of the donkey at the New York show in 1994?

"My first idea was too expensive. My second idea was not possible to realize. So I felt like a donkey."

The work is recounted like a fable, with the clarity of a proverb and a punch line that justifies the meaning. The artist is the donkey who backpedals when asked to step forward, the stubborn, somewhat stupid animal that rejects authority, even if he must perform the thankless task of bearing the onus of art history. But he may also become a pet dog for group exhibitions (*CHEAP TO FEED*, 1998, stuffed animal) or a pigeon threatening the visitors at the Venice Biennale from its perch (*TOURISTS*, 1997, stuffed pigeons). Or the ostrich that refuses to look at the world around him, sticking his head in the ground (*UNTITLED*, 1997, stuffed ostrich).

This purified narrative mode, refined to its simplest expression, is fable itself, the preeminent tool of moralists. As in La Bruyère's *Caractères*, Cattelan classifies and caricatures his relationships as so many human types: thus two of his gallerists become a pair of lions (*TARZAN & JANE*, 1993) and a third had to carry on his shoulders the crushing image of his former patroness. Similarly, in 1993, he compelled his Parisian gallerist, Emmanuel Perrotin, to wear for the duration of the show a grotesque rabbit/pink phallus costume, which of course corresponded to a personal judgement of his lifestyle...

Cattelan takes aim at the system only through specific individuals: His field of intervention is relational, never abstract, and always disturbing to those who invite him and to the art establishment in general. It is this strategy of personalization, and the explosive charge detonated by his burlesque re-reading of the history of forms, that makes Cattelan's art, in the wake of Tati, one of the great comic works of our age.

(Übersetzung: Stephen Sartarelli)

1) THX: Cinema sound technique.

MAURIZIO CATTELAN, PLUTO, 1998, skeleton of a dog, newspaper, lifefize installation, Museum für Gegenwartskunst, Zürich / Hundeskelett, Zeitung. (PHOTO: MARANZANO)



NICOLAS BOURRIAUD

Eine Grammatik des künstlerischen Schurkenstreichs

Es ist weitaus einfacher, Maurizio Cattelans Schaffen zeitlich einzuordnen, als die Logik, der seine Figuren gehorchen, mit Worten zu erklären, setzt dieser schwer fassbare Künstler bei seiner Arbeit doch auf fortlaufende Überraschungseffekte. Bei jedem neuen Werk ist man versucht zu sagen: Nein, das ist nicht möglich, das kann er doch nicht ausstellen, er hat es tatsächlich gewagt... Cattelans Lachen ist unbändig und sein unentwegtes Sich-selbst-Überbieten

NICOLAS BOURRIAUD ist Kunstkritiker und Kurator sowie Kodirektor des Palais de Tokyo, einer neuen Kunsthalle, die 2001 in Paris eröffnet wird. Zu seinen jüngsten Publikationen gehört der Essay *Formes de vie: l'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, Paris 1999.

in der Produktion komischer Situationen lässt eine Art Schutzschild um seine Arbeit entstehen, der den Willen zur Analyse lähmt und einen verblüfft zurücklässt. Was für eine Frechheit!

Zorro (das Begleitgeräusch als Methode)

OHNE TITEL (1993), Acryl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Die Leinwand weist drei Einschnitte im Stil von Lucio Fontana auf, die zusammen das Z von Zorro bilden. Maurizio Cattelan schlüpft also in die Rolle des maskierten Rächers, der sich geschworen hat, im Rahmen des Kunstbetriebs die menschliche Komödie unter die Lupe zu nehmen. In seinem scheinbar



ganz einfachen, zugleich minimalen und unmittelbar zugänglichen Werk findet man alle rhetorischen Elemente, die sein Schaffen ausmachen: den karikierend verzerrenden Umgang mit Werken aus der Vergangenheit, die moralische Fabel, aber vor allem die unverschämte Art, unser Wertsystem aufzubrechen, die seinen Stil geradezu ausmacht. Aber dieses einzigartige Werk zeugt auch von der moralischen Haltung, die Cattelans Schaffen prägt: Formen wörtlich zu verstehen. Was bei OHNE TITEL (1993) auf den ersten Blick auffällt, ist natürlich das Karikieren von Fontanas Serie der *Concetti spaziali* aus den 50er Jahren. Für Fontana war das Aufschlitzen der Leinwand eine symbolische Geste. Cattelan dagegen führt uns diesen Akt in seinem geläufigeren Sinn

MAURIZIO CATTELAN, *TOURISTS*, 1997, stuffed pigeons, lifesize installation, Venice Biennale / *TOURISTEN*, ausgestopfte Tauben, Biennale Venedig.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

vor, als Verwendung einer Waffe und als Gebärde eines Filmschurken. Der Buchstabe kommt vor dem Geist: Jedes seiner Werke reduziert den Geist der modernen Kunst auf den Buchstaben der Gesellschaftskomödie, indem es eine demystifizierende Geschichte erzählt – eine Folge von Parodien und Gags, begleitet von höhnischem Gelächter.

Fontanas (vertikale) Geste war eine Öffnung hin zur Unendlichkeit des Raums, zum modernen Opti-

mismus, in dessen Vorstellung eine Sphäre jenseits der Leinwand, ein erreichbares Erhabenes existierte. Deren Nachahmung (in Zickzackform) durch Cattelan gibt Fontana der Lächerlichkeit preis, indem sie ihn mit Walt Disneys TV-Serie *Zorro* in Verbindung bringt, die etwa zur selben Zeit entstand wie seine Werke. Zickzack ist die Bewegung, die in Cattelans Schaffen am häufigsten vorkommt: Es ist eine naturgemäss komische, chaplineske Bewegung, die für ein Hinundhergerissensein zwischen den Dingen steht. Der Slalom fahrende Künstler macht Täuschungsmanöver, seine unsichere Fahrt reizt zum Lachen, doch er kreist die Formen ein, die er dabei streift, und reduziert sie auf ihre Bedeutung als Beiwerk und Dekor. OHNE TITEL (1993) ist tatsächlich ein programmatisches Werk, sowohl was die Form als auch was die Methode betrifft: Der Zickzack ist Cattelans Markenzeichen.

Denkt man an seine zahlreichen «Reprisen», so erkennt man eine ähnliche Methode: Die formale

Struktur erscheint vertraut, doch mit der Zeit tritt auf fast hinterhältige Weise eine neue Bedeutungsschicht zutage, die unsere Wahrnehmung radikal verändert. Maurizio Cattelans Formen zeigen uns immer vertraute Elemente, die von einer Off-Stimme mit grausamen oder sarkastischen Anekdoten begleitet werden.

In Jacques Tatis *Mon Oncle* sieht ein Mann, wie eine Concierge ein Huhn rupft. Er imitiert das Gackern des Tiers, worauf die arme Frau vor Schreck hochfährt, glaubt sie doch, das Huhn sei wieder lebendig geworden. Cattelans Werke haben meist eine ähnliche Wirkung – wenn er etwa einen Fontana mit dem Titelgesang der *Zorro*-Filme untermalt, wenn man vor einem Werk, das an Smithson oder Kounellis erinnert, die Roten Brigaden hört oder vor einem Loch im Stil der *Earthworks* der 60er Jahre an ein Grab denken muss. Eine THX-Version der Konzeptkunst, abgemischt von einem perversen Toningenieur...¹⁾

MAURIZIO CATTELAN, AC FORNITORE SUD VS. CESENA 12:47, 1991, black-and-white photograph of the players with STADIUM, 1991, soccer table of wood, glass, metal, plastic, 23 x 3¼ x 4 ft /
Schwarzweissphoto der Spieler mit STADIUM, Fussballtisch aus Holz, Glas, Metall, Plastik, 700 x 100 x 120 cm.
Galleria d'Arte Moderna, Bologna.



Der Tunichtgut

Wenn er in einer New Yorker Galerie unter einem Kristalllüster einen lebenden Esel ausstellt, spielt Cattelan indirekt auf die zwölf Pferde an, die Jannis Kounellis 1969 in der Galerie L'Attico in Rom zeigte. Doch der Werktitel – WARNING! ENTER AT YOUR OWN RISK. DO NOT TOUCH, DO NOT FEED, NO SMOKING, NO PHOTOGRAPHS, NO DOGS, THANK YOU (Warnung! Betreten auf eigenes Risiko. Bitte nicht berühren, bitte nicht füttern, Rauchen und Photographieren verboten, Hunde bleiben draussen. Danke. 1993) – ändert den Sinn des Werks radikal, beraubt es seiner Historizität und seiner vitalistischen Symbolik, um es im spektakulärsten Sinn des Wortes auf seine Darstellungsweise auszurichten: Was wir sehen, ist ein streng bewachtes, burleskes Spektakel, dessen Begrenzung rein rechtlicher Natur ist. Das lebende Tier wird weder als schön noch als neu dargestellt, sondern als ein Objekt, das für das Publikum gefährlich ist und für den Galeristen höchst problematisch. Auf Kounellis bezieht sich der Künstler nicht ohne Grund, wird doch klar erkennbar, dass die Arte Povera den wichtigsten Nährboden für Maurizio Cattelans Schaffen darstellt, vor allem was die Komposition seiner Bilder und die Anordnung der verwendeten Readymade-Elemente im Raum angeht. Tatsache ist, dass er kaum technische oder serienmässig hergestellte Gegenstände verwendet und sein formales Spektrum eher natürliche (Kounellis, Penone) oder anthropomorphe Elemente (Paolini, Boetti) beinhaltet. Es handelt sich dabei nicht um Einflüsse der Arte Povera und schon gar nicht um eine Hommage an diese, sondern um eine Art linguistischen, sehr diskreten «Festplattenspeicher», der das Italienische seiner künstlerischen Ausbildung widerspiegelt.

1968 zeigte Pier Paolo Calzolari OHNE TITEL (MALINA), eine Installation, in der nebst einem Erdhaufen und verschiedenen Eisblöcken ein an die Wand geketteter Albinohund zu sehen war. Führen wir uns nochmals die Menagerie von Cattelan vor Augen, die aus Pferden, Eseln, Hunden, Straussen, Tauben und Eichhörnchen besteht. Diese Tiere symbolisieren nichts, stehen für keinen transzendenten Wert, sondern begnügen sich damit, bestimmte Typen, Ge-

stalten oder Situationen zu verkörpern: Die von der Arte Povera oder Joseph Beuys geschaffene symbolische Welt zerfällt in den Werken Cattelans unter dem Druck eines entfesselten «bösen Dämons», der die Formen ständig mit ihren Widersprüchen konfrontiert und sich allen positiven Werten strikt verweigert.

Diese Art, die modernistischen Formen gegen die Ideologie zu wenden, die sie hervorgebracht hat (moderne Emanzipationsideologien, die Idee des Erhabenen), aber auch gegen die Kunstwelt und ihre Überzeugungen, zeugt mehr von karikaturistischer Unbarmherzigkeit als für einen angeblichen Zynismus. Manche seiner Ausstellungen mögen auf den ersten Blick an einen Michael Asher oder Jon Knight erinnern, insofern, als sie den Galeristen oder den Ausstellungsraum zum Gegenstand haben und dadurch die wirtschaftlichen und sozialen Strukturen des Kunstbetriebs offen legen. Doch bald schon macht der Bezug auf die Konzeptkunst einem anderen, diffuseren Eindruck Platz, jenem einer echten Personalisierung der Kritik, die, wie wir später sehen werden, nicht nur auf die Form der Fabel zurückgeht, sondern auch auf das Bedürfnis Leute zu belästigen. So schuf Cattelan 1993 ein Werk, das den gesamten Raum der Galerie Massimo De Carlo in Mailand beanspruchte und nur durch das Schaufenster betrachtet werden konnte. Nachdem er in einem Gespräch seine Idee dargelegt hatte, bekannte der Künstler zum Schluss: «Ausserdem wollte ich Massimo de Carlo einen Monat lang aus der Galerie raus haben.»

Ein böser Schalk, wie der ewige Tunichtgut in der hintersten Schulbank, der nichts als Streiche ausheckt.

Man gewinnt den Eindruck, dass Cattelan sein formales Repertoire als Pflicht und zu erledigende Hausaufgaben betrachtet, im Rahmen eines Lehrplans, den der aufsässige Künstler und Klassenclown mit besonderem Vergnügen in Richtung Schabernack lenkt. Eine seiner ersten wichtigen Arbeiten, EDIZIONI DELL'OBBLIGO (Pflicht-Ausgaben, 1991) besteht aus Schulbüchern, deren Einbände und Titel von Schülern als eine Art höhnischer Rache gegen jeden Schulzwang verunstaltet wurden. Was die Tücher und Stoffe der Arte Povera und der Anti-

Form der 60er Jahre angeht, so schienen sie ihm tauglich... um aus dem Castello di Rivara zu entfliehen, wo er 1992 an seiner ersten wichtigen Gruppenausstellung teilnahm: «Es machte mir Spass zu beobachten, was die anderen Künstler machten, wie sie auf die Situation reagierten. Diese Arbeit war nicht bloss eine Metapher, sondern auch ein praktisches Hilfsmittel: In der Nacht vor der Eröffnung der Ausstellung seilte ich mich aus dem Fenster ab und ging.» Das gezeigte Werk war nichts anderes als eine behelfsmässige Leiter aus aneinander geknoteten Bettlaken, die an der Fassade des Ausstellungslokals herunterhing.

Nach demselben Prinzip stellt Cattelan 1998 an der «Manifesta II» in Luxemburg einen Olivenbaum aus, der auf ein riesiges, würfelförmiges Stück Erde gepflanzt ist. Ein Betrachter, der es eilig hat, könnte glauben, dass er es hier mit einem Remake von Beuys oder Penone zu tun hat; dabei trägt dieses pflanzliche Element nichts zur Bedeutung des Werks bei, die sich aus dem offensiven Vorgehen dieses Künstlers ergibt, der den Finger auf die physischen und ideologischen Grenzen des Einzelnen und der Gemeinschaft legt und dabei die Möglichkeiten und die Geduld der Institutionen auf die Probe stellt.

Felix Gonzalez-Torres verwendete ein historisch definiertes formales Repertoire (Minimal Art, Anti-Form), um ideologische Voraussetzungen zu enthüllen und ein neues Alphabet des Kampfes gegen sexuelle Normen zu entwickeln. Cattelan dagegen lenkt die Formen, mit denen er sich auseinandersetzt, in Richtung Konflikt und Komödie. Er sucht durch immer unbequemer, einengender oder platzraubender werdende Arbeiten den Konflikt mit den Exponenten des Kunstbetriebs. Durch Inszenierungen, in denen er die Geschichte der neueren Kunst ins Burleske verzerrt, fördert er die Komik zutage, die den Kräfteverhältnissen im Kunstbetrieb zugrunde liegt. Mit einem Wort, sein künstlerisches Schaffen besteht darin, die Formen, mit denen er es zu tun hat, ins Schurkenhafte zu verkehren.

Appropriation als Einbruch

-76 400 000 (1992): Cattelan liest Meldungen über Einbrüche und setzt sich darauf mit den betroffenen

Institutionen und Privatpersonen in Verbindung, um an die aufgebrochenen Geldschränke zu gelangen, die er dann so, wie er sie vorfindet, ausstellt.

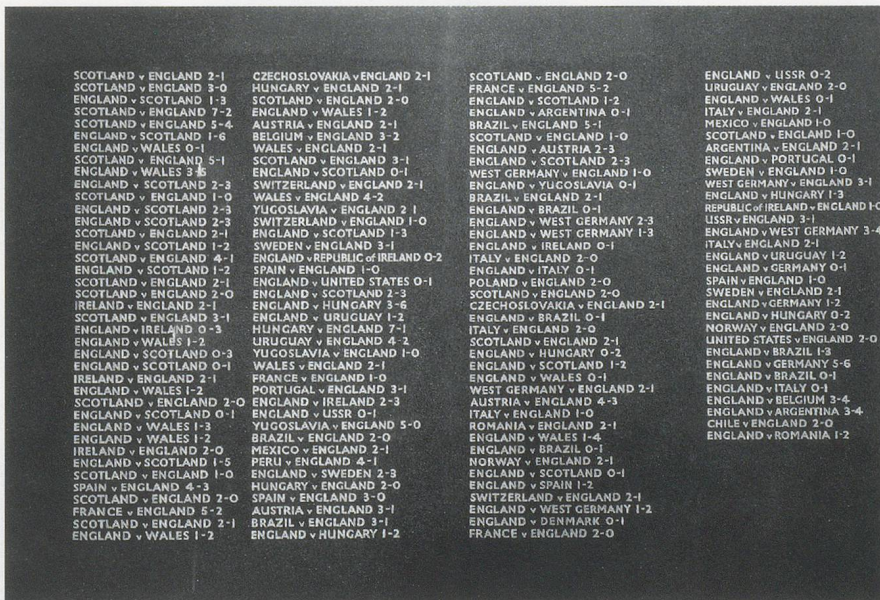
So wird im symbolträchtigsten Readymade Cattelans die künstlerische Geste einmal mehr beim Wort genommen. Die Aneignung wird zum Einbruch, das heisst, der italienische Künstler übersetzt einmal mehr Stilfiguren der Moderne in die Sprache gesellschaftlicher Gewaltanwendung. 1996 organisiert Cattelan anlässlich einer Ausstellung in Amsterdam übrigens einen wirklichen Einbruch in eine private Galerie und stellt seine Beute unter dem Titel ANOTHER FUCKING READYMADE (Noch so ein verdamntes Readymade) in der gegenüberliegenden De Appel Foundation aus... Ein weiteres Beispiel ist LULLABY (Wiegenlied, 1994), das aus zwei beinahe rechteckigen Haufen von Säcken mit Bauschutt besteht, die in eine transparente Plastikfolie gehüllt auf Transportpaletten liegen. Der Bauschutt stammt vom Padiglione d'Arte Contemporanea in Mailand, den Uffizien in Florenz und von einer Kirche in Rom, alles Gebäude, auf die damals Bombenanschläge verübt worden waren, die die Handschrift der Mafia trugen. Auf formaler Ebene erinnert LULLABY an Robert Smithsons *Nonsites*, Kounellis' Kohlen Säcke und das karge Aussehen von Werken der Arte Povera oder – zeitlich etwas weniger weit zurückliegend – an Arbeiten Dan Petermans. Alles ändert sich, wenn man erfährt, dass dieser Schutt von Sprengstoffanschlägen auf italienische Institutionen stammt: Man stellt sich sofort andere Fragen und wird zum Voyeur. Die Sensationslust hat gesiegt.

Pierre Joseph zählt im Katalog zur Ausstellung «No Man's Time» (1991) auf, was man heutzutage in einer Kunstinstitution alles anstellen kann:

Man kann Bonbons aufspießen, Leute mit Stahlplatten zermalmen. (...) Blut an die Wände spritzen. In einem öffentlichen Gebäude die Wände bekritzeln, Rad oder Skateboard fahren ohne verhaftet zu werden. Basketballschuhe tragen oder zu Pferd erscheinen. Man kann Löcher in die Wände bohren, am Boden Rinnen und Gräben ausheben. Leinwände verbrennen. Mit dem Maschinengewehr herumballern. (...) Auf Flugzeuge schießen. Den Planeten ausspionieren. Alles blau anmalen. Den ganzen Raum in Anspruch nehmen. Bilder und Musik klauen. Am Sonntag arbeiten. Führt man sich all dies vor Augen, könnte man



MAURIZIO CATTELAN, *UNA DOMENICA A RIVARA / A SUNDAY IN RIVARA*, 1996, knotted cotton sheets 472 1/2" long, installation, Castello di Rivara, Italy, / EIN SONNTAG IN RIVARA, verknöte Bettlaken, 1200 cm lang. (PHOTO: STUDIO BLU)



MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 1999, granite, MDF, steel, 2700 hand-carved letters, 86 7/8 x 118 1/8 x 23 3/8" / OHNE TITEL, Granit, MDF, Stahl, 2700 handgemeisselte Buchstaben, 220 x 300 x 60 cm.

denken, dass man uns Orte zur Simulation von Freiheit und virtuellen Erfahrungen zur Verfügung stellt.

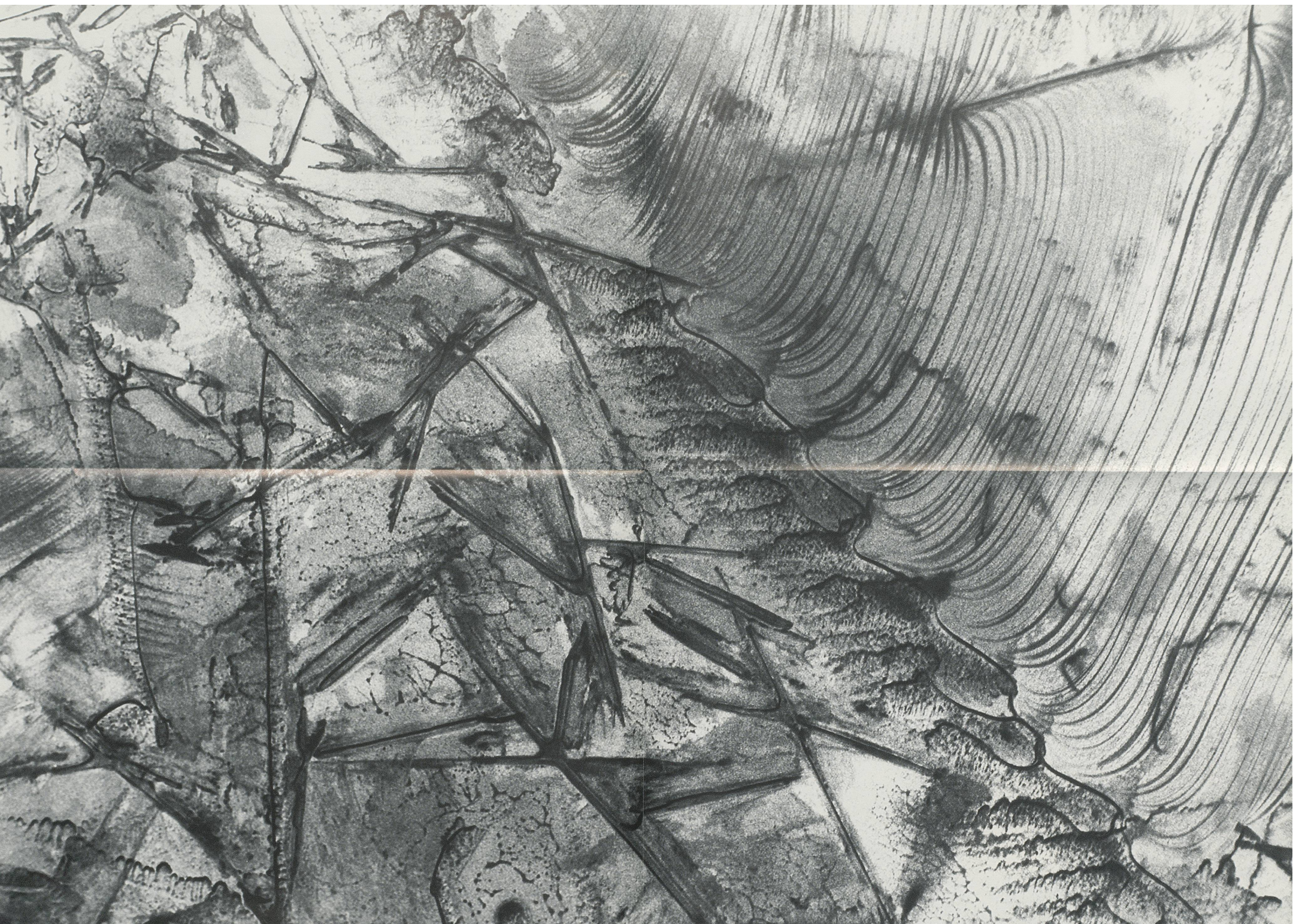
Maurizio Cattelan bewegt sich in diesen Grenzbe-
reichen. Oftmals inspiriert von Aktionen der Vergan-
genheit und klassischen Werken des avantgardisti-
schen Repertoires, bemüht er sich, diese ausserhalb
der Schranken des Gesetzes weiterzuentwickeln; bei
vielen seiner Ausstellungen stellt er die Geduld, die
finanziellen Mittel und die ethische Haltung seiner
Gastgeber auf eine harte Probe. Was könnte es bei-
spielsweise Gemeineres geben, als anlässlich einer
Ausstellung in Grossbritannien die Niederlagen der
englischen Fussball-Nationalmannschaft auf einer
Art Mahnmal aufzulisten?

Fabeln mit THX-Sound

Diese freulerische Haltung deutet nicht auf eine feh-
lende Moral, ganz im Gegenteil. Cattelan kann noch
so sehr die modernistischen Formen ausweiten und
sie wie im Fall der Tiere in LOVE LASTS FOREVER
(Liebe dauert ewig, 1997) als Skelette rekonstruie-
ren, sein formales Universum ist deswegen nicht
weniger stark von der klassischen Form der Fabel
geprägt. Ja, dieses letztgenannte Werk und sein Pen-

ANDREAS ZÜST (1947-2000) PARKETT INSERT NO.59/2000
2 photographs from the cycle "Ice-age (for Louis Agassiz)" 1989/91, 70 x 100 cm





dant, LOVE SAVES LIFE (Liebe rettet Leben), besitzen alle typischen Merkmale der Fabel: Dualität der Begriffe (Liebe/Fleisch, Ende der Liebe/Skelett), ein offensichtlich moralischer Titel, Tierfiguren als Protagonisten. Wie Äsop oder Jean de La Fontaine verwendet der Fabeldichter Cattelan Tierfiguren, um die Widerwärtigkeiten der *Comédie humaine* anzuprangern und sich auf Kosten anderer Leute lustig zu machen. Wie erklärt er die Figur des Esels in seiner New Yorker Ausstellung von 1994?

«Meine erste Idee war zu teuer. Meine zweite war nicht realisierbar. Deshalb kam ich mir als Esel vor.»

Das Werk wird wie eine Fabel erzählt, mit der Klarheit des Sprichworts, mit einer Schlusspointe, die seine Aussage deutlich macht. Der Künstler ist der Esel, der zurückweicht, wenn man ihn auffordert, vorwärts zu gehen, das bockige und ziemlich dumme Tier, das sich der Autorität verweigert, selbst wenn es die undankbare Aufgabe erfüllen muss, die Last der Kunstgeschichte zu tragen. Aber er kann für eine Gruppenausstellung auch zum Begleithund werden – CHEAP TO FEED (Günstig im Unterhalt, 1998) – oder zur Taube, die von ihrer Stange aus die Besucher der Biennale von Venedig bedroht – TOURISTS (1997) –, oder aber zum Vogel Strauss, der den Kopf in den Sand steckt, um seine Umgebung nicht zur Kenntnis nehmen zu müssen – UNTITLED (1997).

Die Fabel, diese reine und auf den einfachsten Nenner gebrachte Erzählform, ist das Instrument par excellence des Moralisten. Wie La Bruyère in seinen *Caractères* karikiert Cattelan die Leute, mit denen er zu tun hat, und teilt sie in verschiedene Menschentypen ein: Zwei seiner Galeristen werden so zum Löwenpaar (TARZAN & JANE, 1993); ein Dritter muss das gigantische Bild seiner ehemaligen Chefin auf den Schultern tragen. 1993 nötigte er Emmanuel Perrotin, seinen Pariser Galeristen, während der ganzen Dauer der Ausstellung ein groteskes rosa Hasen-Phallus-Kostüm zu tragen, das wohlgemerkt Cattelans Meinung über dessen Lebensweise zum Ausdruck brachte...

Cattelan zielt nur auf dem Umweg über bestimmte Einzelpersonen auf das System: Sein Interventionsfeld ist beziehungsgebunden, niemals abstrakt, aber immer äusserst verstörend für jene, die ihn einladen, und für das Kunstestablishment als solches. Es ist diese Personalisierungsstrategie und die Sprengkraft seiner burlesken Lesart der Geschichte der Formen, die Cattelans Arbeiten zu einem der grossen komischen Œuvres unserer Zeit machen. Er wandelt auf den Spuren von Jacques Tati.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) THX: Tontechnik für Kinofilme.



MAURIZIO CATTELAN, ERROTTIN LE VRAI LAPIN /
ERROTTIN THE TRUE RABBITT, 1995, c-prints, Plexiglas,
72 x 48" (left) and 33 1/2 x 23 7/8" /
ERROTTIN, DAS WAHRE KARNICKEL,
183 x 122 cm (Bild links) bzw. 85 x 60 cm.
(PHOTOS: LIONEL FOURNEAUX)

MAURIZIO CATTELAN, A PERFECT DAY, 1999, the artist's gallerist, Massimo de Carlo, adhesive tape, installation, Massimo de Carlo Gallery, Milan /



EIN VOLLKOMMENER TAG, Cattelan's Gallerist Massimo de Carlo, Klebeband. (PHOTO: ARMIN LINKE)

A Sociology Without Truth

ALISON M. GINGERAS

...the truth is not out there. It's just the moment that you claim something as your own. This is my truth; that is yours. Besides if we use other materials, you will still have the opportunity to observe how I work and I will have the opportunity to learn more about other people.

Comedians manipulate and make fun of reality, whereas I actually think that reality is far more provocative than my art. — Maurizio Cattelan¹⁾

There are two positions that one can take when considering the reception of the slippery work (and equally hard to grasp persona) of Maurizio Cattelan. The first and most generous of these calls Cattelan a clown, whose carefully orchestrated self-effacement and oft-excessive humor offers a melancholic reflection on a sick society. Acutely narrativized both in terms of art-historical tradition and cultural specificity, this account sandwiches the artist between the neo-avant-garde pranks of Piero Manzoni and the

ALISON M. GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

tragicomic figures of Italian cinema, Federico Fellini and Roberto Benigni. In this reading, court-jester buffoonery is an excusable form of provocation because it can offer “an inverted and ironic mirror for contemporary culture.”²⁾

A second, less-forgiving account offers a portrait of Cattelan as a pure cynic whose opportunistic provocations cruelly transform the art world into the butt of his artistic gestures. This position also has a long tradition in postwar art criticism concerned with historical “legitimacy”—uniting under one lineage the fraudulence of Yves Klein’s claim to have invented the monochrome, Martin Kippenberger’s belligerent and drunken follies, and the art world’s



6th Caribbean Biennial

November 10-17
The Golden Lemon
British West Indies, St. Kitts

Ólafur Eliasson
Douglas Gordon
Marjko Mori
Chris Ofili
Gabriel Orozco
Elizabeth Peyton
Tobias Rehberger
Pipilotti Rist
Vanessa Beecroft
Rirkrit Tiravanija

organized by
Maurizio Cattelan
Jens Hoffmann

«migrós.museum»

JUMEX
Exposición en Catujá, Panamá

info: 212 387 9004

MAURIZIO CATTELAN & JENS HOFFMANN, 6TH CARIBBEAN BIENNIAL, 10-17 November, 1999, poster, and photographs /



Plakat und Photos der 6. Karibischen Biennale. (PHOTOS: ELIZABETH PEYTON & VANESSA BEECROFT)

favorite iceman, Jeff Koons. United by accusations of a-criticality, lack of political engagement, and anti-humanism, this cast of characters all too effectively disturbs claims to any notion of truth in artistic practice.

Chronicling an artist's reception can reveal more about his or her sensibility than a straight reading or interpretation of a given work. In the case of Cattelan, these two poles of reception have played themselves out in the literature about his recent project, the Sixth Caribbean Biennial. From November 10 through November 17, 1999, Cattelan, in collaboration with independent curator Jens Hoffmann, invited ten diverse and high profile artists from the international circuit to St. Kitts Island in the British West Indies for a free vacation.

All of the rules of the game were duly followed: Press releases were distributed; full-page color advertisements were placed in all the right periodicals; invitations were sent; reservations booked; limousines reserved; and rumors generated grist for the mill. Total status quo. The only unpredictable element was the weather. Hurricane Lenny kept this motley crew on the island several days longer than planned, adding an element of chance to the mix.

As must have been expected by the organizers, a delegation of critics arrived from *Artforum* and *Frieze* to cover the affair. Jenny Liu offered her scathing report in the pages of *Frieze*, weaving together the figures of clown and cynic in her account of Cattelan with pure rhetorical vitriol. The absence of exhibited art, or any public discourse from the artists, provoked Liu to attack. She writes,

There's something so sad about so cynical and ambivalent a gesture as the Caribbean Biennial: one would think that a critique of one's own practices would be ethical, even idealistic. Here the humor was both a performance of aggression and a weapon of despair, another cheerless rehearsal of irony and parody.³⁾

Where is the institutional critique, they wondered? The main motivation for the Caribbean Biennial was to provide the artists with a paid vacation. Period. That fact was never hidden from the public, but openly promulgated.⁴⁾ The only possible "critical" statement was a purposefully obvious and thinly veiled pretext for the show. It pointed to the

banality of phenomena that have been thoroughly dissected: the over-saturation of international art calendars with biennial and triennial exhibitions (over forty at last count).

In one way, such accusations are an integral part of the Cattelan plan: They are frequently rendered and totally anticipated and could be easily dismissed by dwelling upon the naiveté and over-simplification behind them. Consider Cattelan's established track record of "escapism" from the traditional exhibition space. A few examples: *UNA DOMENICA A RIVARA* (1992), knotted bed sheets were hung out of a gallery window; *OBLOMOV FOUNDATION* (1992), Cattelan collected \$10,000 from one hundred people to be given to an artist who would agree to abstain from exhibiting his/her work for one year, when the selected recipients refused to accept the grant, Cattelan took the money and ran—to New York; *LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE* (1993), selling his exhibition space at the Venice Biennale to an ad agency. How could anyone expect a "straight-forward" biennial or some version of institutional critique? What values (criticality, legitimacy) underlie Liu's disappointment and disgust?

Despite the venom of Liu's words, her review might accidentally offer another way into breaking down this dismissive dichotomy of clown/cynic that runs through Cattelan's reception. Instead of a "hostile takeover of the art world within" as Liu suggests a few lines earlier, her review concedes that Cattelan sets up his biennial as a "framing device." Creating a semi-private *mise-en-scène* of the art world's players and structures, the organization of this event might be considered a form of *fieldwork*. Following the logic of a sociologist, Cattelan creates and applies such institutional or situational frames (in this case, a biennial) to observe and subsequently display the microcosm of the art world.

From the Caribbean Biennial to his giant headed Picasso-as-theme-park-mascot at the entrance of the MoMA and his unrealized, fake neo-Nazi rally in Sonsbeek, Germany, Cattelan's many provocative art-as-event works may be seen as the artistic inheritors of the pioneering sociologist Erving Goffman. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Goffman developed an extended metaphor, likening theatri-

cal performance to the playing out of social roles in quotidian structures and activities. In conversation, the artist has esteemed one of the most salient sociological points of the Caribbean Biennial: each artist never “broke character,” even if they were thousands of miles from any gallery. This fascination for behavior as dictated by social structure and context supplies the primary source for Cattelan’s enterprise. Everyday life itself becomes the real *agent provocateur*.

Yet there is one main difference between what motivates Goffman’s and Cattelan’s “sociological” fieldwork. Cattelan has stated, “I’m always borrowing pieces—crumbs really—of everyday reality.” Critics can not locate critique in Cattelan’s practice because there is no search for truth or claims for legitimacy that underlie his actions. If Cattelan’s work is understood as a framing of the “crumbs” of everyday reality—the relentless reinforcement of the theatrical roles assigned to him and the actors who surround him—any type of judgment is absent from his sociological set-ups. Like Kippenberger, Klein, and Koons before him, Cattelan disavows the role of the artist as guardian of the Enlightenment ideals of moral rationality, historical consciousness, and truth. Instead, his *sociology-sans-truth* sets into motion a much more disruptive scenario. In lieu of a superficial rehearsal of institutional critique, where prescriptive and ultimately stable interpretations of the world are given, Cattelan points towards the flux of values that motivate the everyday performance of the self.

1) Interview with Nancy Spector, in: Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, *Maurizio Cattelan* (London: Phaidon Press Limited, 2000), pp. 9, 17.

2) *Ibid.*, p. 17.

3) Jenny Liu, “Trouble in Paradise” in: *Frieze* (London), No. 51 (March/April 2000), pp. 52–53.

4) Cattelan readily admits that the biennial was conceived as a paid vacation in interviews with Nancy Spector (*op. cit.*), and Massimiliano Gioni with Jens Hoffmann, “Blown Away—Blown to Pieces” in: *Material*, No. 2 (Zurich: Migros Museum, 1999). Yet in a recent e-mail to the author in regard to Liu’s statements, he admits that it was “everything and nothing, in a way. Jenny Liu was right, too (and she wasn’t right at all!), it was non-ethical, not idealistic; it was aggression and irony and despair and parody. And it was a paid vacation.”

MAURIZIO CATTELAN, SPERMINI / LITTLE SPERMS, 1997, latex, paint, 500 parts, 4 x 5⁷/₈ x 4” each; installation at Massimo Minini Gallery, Brescia, Italy / KLEINE SPERMIEN, Latex, Farbe, 500 Elemente zu 10 x 15 x 10 cm.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



Eine Soziologie ohne Wahrheit

ALISON M. GINGERAS

... die Wahrheit ist nicht irgendwo ausserhalb. Sie ist genau der Augenblick, wo man etwas als sein Eigenes einfordert. Dies ist meine Wahrheit; das ist deine. Und wenn wir andere Materialien verwenden, so wirst du immer noch Gelegenheit haben zu beobachten, wie ich arbeite, und ich werde Gelegenheit haben mehr über andere Menschen zu erfahren.

Komödianten verzerren die Realität und machen sich über sie lustig, ich dagegen halte die Realität für weitaus provokativer als meine Kunst.

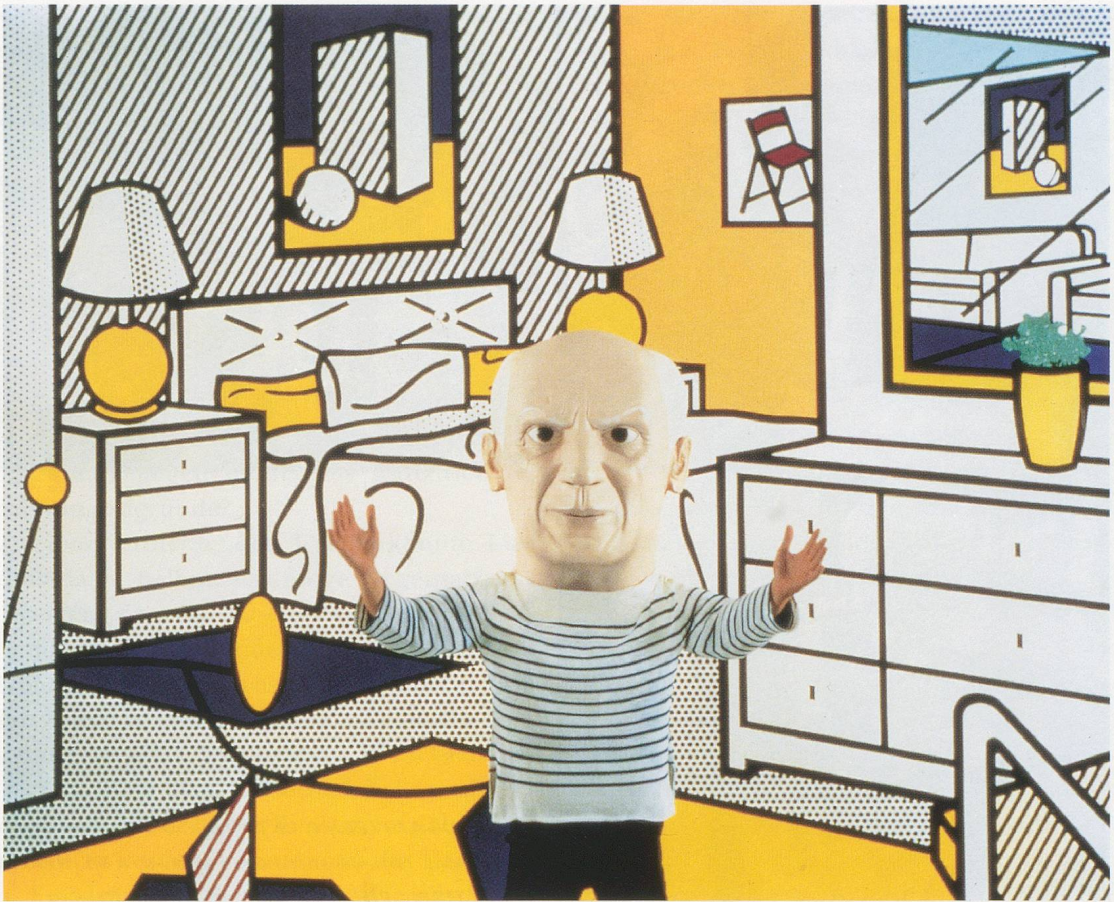
– Maurizio Cattelan¹⁾

Wenn es um die Rezeption des sich unserem Zugriff gern entziehenden Werks von Maurizio Cattelan (und seine nicht minder schwer fassbare Persönlichkeit) geht, gibt es zwei mögliche Haltungen. Die erste, grosszügigere nennt Cattelan einen Clown, dessen sorgfältig inszenierte Bescheidenheit und oft ausgelassener Humor uns das melancholische Spiegelbild einer kranken Gesellschaft vorhalte. Diese Auffassung presst den Künstler kunsthistorisch und kulturell in ein traditionelles Handlungsschema und klemmt ihn quasi ein zwischen den neo-avantgardistischen Klauen eines Piero Manzoni auf der einen

und den tragikomischen Gestalten des italienischen Films eines Federico Fellini oder Roberto Benigni auf der andern Seite. In dieser Interpretation sind die Spässe des Hofnarren eine erlaubte Form der Provokation, weil sie «der zeitgenössischen Kultur einen ironischen Zerrspiegel vorzuhalten vermögen».²⁾

Eine zweite, weniger freundliche Auffassung zeichnet von Cattelan das Porträt eines reinen Zynikers, der durch die opportunistische Provokation seiner künstlerischen Aktionen die Kunstszene erbarungslos verspottet. Auch dieser Standpunkt hat eine lange Tradition in der Nachkriegs-Kunstkritik, die sich am liebsten mit historischer «Legitimität» beschäftigte und dabei Yves Kleins Behauptung, die Monochromie erfunden zu haben, Martin Kippenbergers aggressive und besoffene Verrücktheiten

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65 (including ROY LICHTENSTEIN's INTERIOR WITH MOBILE, 1992),
The Museum of Modern Art, New York / OHNE TITEL. (PHOTO WITH PERMISSION OF THE ESTATE OF ROY LICHTENSTEIN: M. GUILLEN)

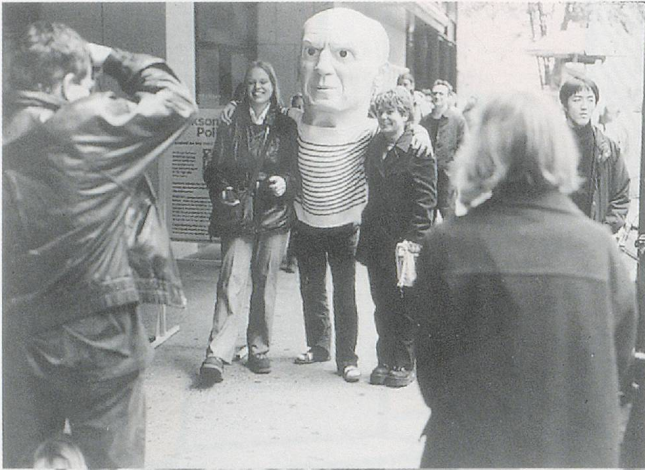
und Jeff Koons, den beliebtesten Eisverkäufer der Welt, gleichermassen tadelte. Allesamt wurden sie ihrer unkritischen Haltung, ihres fehlenden politischen Engagements und ihrer antihumanistischen Einstellung wegen angeprangert und enttäuschten nur allzu wirksam jede Forderung nach einem Wahrheitsbegriff in der künstlerischen Praxis.

Verfolgt man die Rezeption eines Künstlers, kann dies unter Umständen mehr über seine spezifische Sensibilität zutage fördern als die direkte Betrachtung und Interpretation eines seiner Werke. In der Literatur zu einem seiner jüngsten Projekte, der «6. Karibischen Biennale», werden die beiden genannten Extreme der Rezeption deutlich. Vom 10. bis 17. November 1999 lud Cattelan in Zusammenarbeit mit dem freien Kurator Jens Hoffmann zehn

bekannte und erfolgreiche Künstler aus der internationalen Szene zu Gratisferien auf die Insel St. Kitts in Britisch-Westindien ein.

Alle Regeln des Spiels wurden peinlich eingehalten: Presstexte wurden in Umlauf gebracht; in allen wichtigen Zeitschriften ganzseitige Farbinserate geschaltet; Einladungen verschickt; Limousinen gebucht; ein paar Gerüchte trugen das ihrige bei. Alles wie gehabt. Nur das Wetter war nicht berechenbar. Der Hurrikan Lenny brachte den Zufall ins Spiel, indem er die bunt zusammengewürfelte Gruppe ein paar Tage länger als geplant auf der Insel festhielt.

Wie von den Organisatoren vorgesehen, traf auch eine Delegation von Kritikern von *Artforum* und *Frieze* ein um über das Ereignis zu berichten. Jenny Liu gab in *Frieze* einen vernichtenden Kommentar ab, in wel-



MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1998, project no. 65,
mask, paint, costume, The Museum of Modern Art, New York /
OHNE TITEL, Projekt Nr. 65, Maske, Farbe, Kostüm.
(PHOTOS: THOMAS GREISEL)

chem sie Cattelan mit gehässigen Worten als Clown und Zyniker in einem charakterisierte. Das Fehlen jeglicher Ausstellung von Werken und jeder öffentlichen Diskussion unter den Künstlern hatte die Attacke provoziert. Liu schreibt:

Eine derart zynische und zwiespältige Aktion wie die Karibische Biennale ist nur deprimierend: Man sollte meinen, dass eine Kritik der eigenen Praxis ethische, ja idealistische Qualität hätte. Aber diese Art von Humor war aggressive Performance und Verzweiflungstat in einem, nichts als eine weitere triste Übung in Ironie und Parodie.³⁾

Wo die institutionelle Kritik bleibe, mochte man sich fragen. Der Hauptbeweggrund für die Karibische Biennale war, den Künstlern bezahlte Ferien zu verschaffen. Punkt. Diese Tatsache wurde nie beschönigt, sondern offen zugegeben.⁴⁾ Die einzige halbwegs «kritische» Äusserung war offensichtlich

ein nur schlecht verhüllter Vorwand für die ganze Veranstaltung. Sie verwies auf ein banales und bereits mehr als gründlich seziertes Phänomen: die Übersättigung der internationalen Kunstagenda mit Biennalen und Triennalen (laut letzter Zählung über 40).

Einerseits sind solche Vorwürfe integraler Bestandteil von Cattelans Plan: Sie werden häufig erhoben, sind voll einkalkuliert und lassen sich leicht entkräften, sobald man ihrer Naivität und unzulässigen Vereinfachung etwas auf den Zahn fühlt. Man vergewärtige sich nur einmal Cattelans rekordverdächtige Liste seiner «Fluchten» aus traditionellen Ausstellungsräumen. Einige wenige Beispiele: UNA DOMENICA A RIVARA (Ein Sonntag in Rivara, 1992), da wurden aneinander geknüpfte Bettlaken aus einem Galeriefenster gehängt; OBLOMOV FOUNDA-

TION (Oblomow-Stiftung, 1992): Cattelan sammelt von hundert Leuten 10 000 Dollar, die einem Künstler zukommen sollen, der dafür freiwillig für die Dauer eines Jahres auf die Ausstellung seiner Werke verzichten würde, und als die ausgewählten Empfänger die Spende ablehnen, nimmt Cattelan das Geld selbst und flieht – nach New York; LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (Arbeiten ist ein hässlicher Beruf, 1993): Der Künstler vermietet seinen Ausstellungsraum an der Biennale in Venedig an eine Werbeagentur. Wie konnte nur irgendwer ernsthaft eine «regelkonforme» Biennale erwarten oder eine Form institutioneller Kritik? Welche Werte (kritische Grenzen, Legitimität) liegen denn Lius Enttäuschung und Ablehnung zugrunde?

Trotz seines vernichtenden Urteils könnte Lius Artikel uns dabei helfen, das ewige Gegensatzpaar Clown/Zyniker, das die Rezeption Cattelans bestimmt, endlich zu überwinden. Statt einer «feindlichen Übernahme der Kunstszene von innen», wie Liu einige Zeilen vorher andeutete, gesteht ihr Text zu, dass Cattelan seine Biennale als strukturierendes Instrument einsetzt. Insofern als Exponenten und Strukturen der Kunstszene dabei halb privat inszeniert werden, könnte man das Ganze als eine Art Feldstudie betrachten. Wie ein Soziologe schafft und verwendet Cattelan jeweils einen institutionellen oder situationsbedingten Rahmen (in diesem Fall eine Biennale) zu dem Zweck, den Mikrokosmos der Kunstwelt zu beobachten und uns vorzuführen.

Von der Karibischen Biennale bis zu seinem riesenköpfigen Picasso als Themenpark-Maskottchen am Eingang des MoMA oder seinem nicht realisierten, falschen Neonazi-Treffen in Sonsbeek, Niederlande, kann man Cattelans zahllose, provokative Kunst-als-Event-Arbeiten in künstlerischer Nachfolge des soziologischen Pioniers Erving Goffman verstehen. In *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959)⁵⁾ entwickelte Goffman eine erweiterte Metapher, in der er das Theaterspielen mit dem Spielen sozialer Rollen im Alltag verglich. Im Gespräch nannte der Künstler als einen der entscheidenden soziologischen Faktoren der Karibischen Biennale, dass kein Künstler je «aus der Rolle fiel», obwohl sie alle tausende von Meilen von jeder Galerie entfernt waren.

Dieses Interesse für das durch soziale Strukturen und den Kontext diktierte Verhalten bildet die Hauptquelle für Cattelans Arbeit. Das Alltagsleben selbst wird zum eigentlichen *agent provocateur*.

Dennoch gibt es eine entscheidende Differenz der Motivation zwischen Goffmans und Cattelans «soziologischer» Feldarbeit. Cattelan sagt: «Ich entlehne laufend Elemente – eigentlich nur Brosamen – aus der Alltagswirklichkeit.» Den Kritikern entgeht das Kritische von Cattelans Vorgehensweise, weil seinen Aktionen weder die Suche nach Wahrheit noch eine Behauptung von Legitimität zugrunde liegt. Betrachtet man Cattelans Arbeiten aber als Rahmen für die Brosamen aus der Alltagsrealität – das rückhaltlose Festhalten an den ihm und seinen Mitdarstellern zugeschriebenen Rollen –, so fehlt seinen soziologischen Inszenierungen jegliches urteilende Element. Wie schon Kippenberger, Klein und Koons vor ihm entsagt Cattelan der Rolle des Künstlers als Hüter der Aufklärung und ihrer Ideale – ethische Rationalität, historisches Bewusstsein und Wahrheit. Stattdessen ergibt seine Soziologie ohne Wahrheit ein viel brüchigeres Szenario. Anstelle einer oberflächlichen Übung in institutioneller Kritik mit vorgefassten und fixen Interpretationen der Welt verweist Cattelan auf das Fließende der Werte, welche die alltägliche Selbstinszenierung steuern.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Interview mit Nancy Spector in: Francesco Bonami, Nancy Spector, Barbara Vanderlinden, *Maurizio Cattelan*, Phaidon Press, London 2000, S. 9, 17.

2) Ebenda, S. 17.

3) Jenny Liu, «Trouble in Paradise», in: *Frieze* (London), No. 51, März/April 2000, S. 52–53.

4) Cattelan gesteht bereitwillig ein, dass die Idee der Biennale in bezahlten Ferien für die Teilnehmenden bestand. Vgl. dazu das vorgängig zitierte Interview mit Nancy Spector sowie jenes mit Jens Hoffmann und Massimiliano Gioni, «Blown Away – Blown to Pieces», in: *Material*, Nr. 2, Migros Museum, Zürich 1999. Aber in einer neueren E-Mail-Mitteilung an die Autorin im Zusammenhang mit Lius Aussagen gibt er auch zu, dass es «alles und nichts» gewesen sei und dass «Jenny Liu in gewisser Weise auch Recht habe (und überhaupt nicht Recht habe!), es war nicht ethisch, nicht idealistisch; es war Aggressivität und Ironie, Verzweiflung und Parodie. Und es waren bezahlte Ferien.»

5) Deutsch unter dem Titel *Wir alle spielen Theater: Selbstdarstellung im Alltag* bei Piper, München, erschienen.

Maurizio Cattelan

MAURIZIO CATTELAN, NOVECENTO, 1997, stuffed horse, leather saddlery, rope,
pulley, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 79 x 106 x 27" /
ausgestopftes Pferd, Sattel und Zaumzeug, Strick, Flaschenzug, 200 x 270 x 69 cm.
(PHOTO: PELLIONI)



Every Artist Can Be a Man The Silence of Beuys Is Understandable

FRANCESCO BONAMI

I do not want any more esthetic art work, I am making myself a fetish.

– Ewald Matare¹⁾

Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed... Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives—categories of class, gender, ethnicity, religion, sexual orientation, and so on.²⁾

Short Frequency

Dir. Ludo Peters, 2000, PG 13, 476 mins.

Short Frequency opens in the fall of 1943, as maverick dive-bomber Joseph Beuys once again risks his life on a death-defying call, but his plane is hit by anti-aircraft gunfire. He succeeds in bringing his plane behind Italian lines only to have the altimeter fail during a sudden and unseasonable snowstorm. His plane can no longer function properly, and it crashes behind the Scrovegni chapel in Padua. A young nurse discovers Joseph Beuys unconscious in the middle of total civilization. She cares for him for about eight days. When he awakens, they make love. An extraordinary solar flare has been lighting up the Padua night sky for weeks. A

German search commando finds Beuys and transports him to a military hospital. After nine months, the nurse gives birth to a boy called Maurizio Cattelan. Then the film jumps ahead—to the same date in 1999, when a similar celestial phenomenon is taking place—to meet the adult Maurizio, an unhappy artist whose father died of rabies after having been bitten by a wild coyote. Maurizio discovers Beuys's old cordless phone (not a cellular phone, just a cordless one) and, presumably due to the quirky solar activity, manages to contact his father in 1943. Maurizio's warning saves Beuys from sex with his mother and from the rabid coyote, but their communication alters other events as well. The film ends with a surreal conversation between four friends: Beuys (Robert Duvall), Janis Kounellis (Richard Dreyfuss), Anselm Kiefer (Maximilian Schell), and Cattelan (John Turturro). Don't bother thinking about *Short Frequency's* rickety logic. Doing so will only give you less time to enjoy this big hearted, low-tech, and exceptionally rousing yarn. (See Index for venues.)—BB

I adapted this review from an original of the film *Short Frequency* as a pretext for formulating some questions about the idea of destiny in contemporary art and how cutting and pasting different stories, ideas, and works of art could eventually lead to a new kind of individual—and maybe to a new kind of artist and a new race of fetishes.

Icons make history, but what if these icons could, for some kind of "short frequency," be changed?

If Jesus had been hanged instead of crucified, what would have happened to the entire symbolism of Christianity? If Warhol had had short dark hair, what would have happened to the surface of his personality, his diaries, and his semiological impact? If Beuys had not worn a felt hat, a fishing jacket, and a fur coat, what influence would his overwhelming visual personality have had on the arts of his time? If Maurizio Cattelan had a smaller nose, what would have happened to most of his multiple self-portraits, which have made him the last of the contemporary icons, the mask of visual arts? Some art succeeds because of the collective memory produced by the strong feature of an artist. Buster Keaton's art collapsed when sound invaded moviemaking, yet after a

period of decline, his image survived and was propelled into a new career in the world of television: While few remember his seminal silent masterpieces, his face remains a work of art. In an unlikely collective amnesia, the art world will always remember Warhol's synthetic face, Beuys's preacher persona, and Cattelan's foolish gaze. Their paintings, their installations, and their sculptural pranks will not save them from oblivion, but their respective bodies will. The moment when the body of an artist becomes the logo of his or her art is the only moment when art gets close to the movie industry. We don't have the story of a boxer, the story of a priest, the story of a cop, the story of a taxi driver. But you have the story of Robert De Niro as a boxer, a priest, a cop or a taxi driver. Cattelan carries on himself all of his iconography: You see him and you can fast-forward his entire production. Likewise, Beuys's figure drags into our minds masses of felt, fat, butter, oaks, and stones. For these artists, their image is superimposed on their objects and their actions. In the case of Warhol his persona was a model for two-dimensional experiences very much related to the art world and to entertainment. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst, and Michael Jackson followed his path. Beuys and Cattelan answer more to a call that comes from spiritual sources. They are very much rooted in the tradi-

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

MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED (GÉRARD), 1999,
lifesize plastic dummy, clothes, shoes / OHNE TITEL (GÉRARD),
Plastikpuppe, Kleider, Schuhe. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)





MAURIZIO CATTELAN, *UNTITLED*, 2000, car installation at the Expo Hannover / OHNE TITEL. (PHOTO: ROMAN MENSING)

tion of European saints and pilgrims. For them, art is a coded language that allows for communication with different species: Their audience is more like St. Francis's birds than Studio 54's paparazzi. Yet never have two artists been more dissimilar from each other—one a shaman and the other a street actor and, like these characters, both sharing a fantastic amount of hypocrisy. They fight, at different levels, the formal narrative of contemporary art, and yet over and over again they are able to create sculptural visions. Their ability is in transforming revolutionary and iconoclastic energy into pure art works, while

avoiding any questions of integrity: *If the birds don't get it we'll talk to dead hares or stuffed dogs.* For different reasons, they belong to the same category (never named before)—“Sculptors of Identification.” We identify with Beuys at a cathartic, more abstract level, while with Cattelan, we identify at a sympathetic level: We feel solidarity with the suffering personality. The viewer identifies with the religious aura of Beuys's vitrines, something spiritually and formally perfect that contains all of the energy dispersed in real time. Beuys used the object to create meaning around his hat, his fishing vest, and his coat. If we

look at Cattelan's Picasso head (UNTITLED, 1999), we are admiring the contemporary editing of art history and entertainment, a story and history cut and pasted together, to be manifested in a sculpture. Still looking at the goofy Picasso, we also identify with Cattelan as a street actor, nomadic entrepreneur, con artist. By the time we realize that both Beuys and Cattelan stole our money, they are already out of the country, and we are angry but transformed at a spiritual level, enlightened by a successful trick. We know that rabbits cannot be transformed into napkins, but we like to see it happening. Nobody really counted Beuys's oaks and stones, and there is no reason to doubt that there were in fact seven thousand. But who really cared after he declared such a monumental effort? Nobody searched for the woman's body in the Münster lake where Cattelan dumped her one evening. We know that Daniel Buren witnessed the disposal of the body, but at the end of the day who cares about the truth? For the entire day we kept looking for her, happy to indulge in the idea of having incurred another of Cattelan's jokes. We like to be the chosen ones from the audience, looking like a fool when the magician pulls out the dove from our pocket. Beuys was not joking: He was—like his hare—deadly serious. He did not perform tricks but rituals. His animals were transmitters of energy, not entropic tools for entertainment. But Cattelan is allowed to joke about Beuys because people joke about Jesus and Moses. He is allowed to exploit the animal's energy, because the transmitter is the viewer's laugh. What would have happened if Groucho Marx had been one of the apostles? Do we know if jokes were allowed at the Last Supper? Did Beuys ever joke? Maybe he did all the time and Cattelan does not. I think that Beuys was an artist who was desperately trying to be a man, and Cattelan is a man who is desperately trying to be an artist. If Cattelan would explain Arte Povera to a dead squirrel, we would all laugh, of course, but this, in the end, is a matter of historical perspective. Beuys crashed with a plane in Crimea, and Cattelan maybe just crashed with a bicycle in his backyard. Yet looking backwards, we don't really know if Beuys was the revolution, if history was flirting with democracy and freedom but in fact only transformed the subversives into conservative gurus

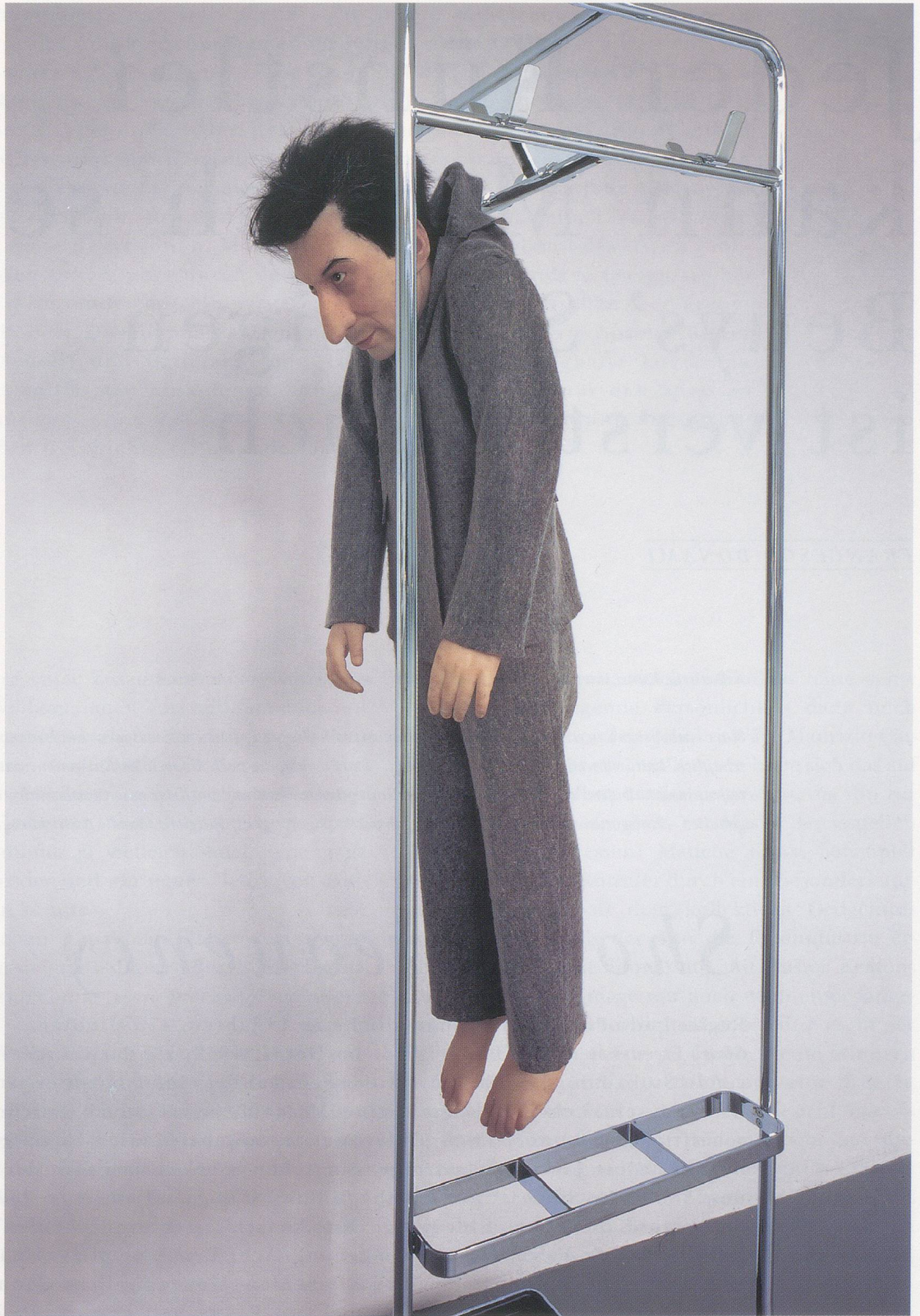
with feet of clay. Beuys made of his family a piece of art, while Cattelan's family is the reason why he is now an artist. The religious seriousness of Joseph Beuys makes us wonder if he was fooling us. Cattelan makes a fool of himself, and yet he reflects human nature more than anybody else does today.

Beuys dressed himself in 1971 with his felt suit in the action ISOLATION UNIT; Cattelan dressed people like lions and a phallic rabbit. How would he have dressed Beuys? He dressed himself as Beuys with a felt suit, but in order to avoid confrontation, he shrunk the suit and himself. The unit is no longer isolated; he now hangs from a coat hanger. Who takes himself more seriously? Beuys transformed himself into an icon, and Cattelan transforms icons into his own personality, his spirit, his delusions, and his awkwardness. History can be changed, destiny directed. Both Beuys and Cattelan rely on childhood memories, heroic for the former, pathetic for the latter. They use the energy of life, combined with charisma and hypocrisy, faith and deception. Beuys could walk on water while Cattelan follows him, jumping from one stone to the other: Cheating can save lives. The Bible in the hands of one, fairy tales in the hands of the other. The seventies were about dogmatic intervention; now life is about small truths, short lies. If Cattelan would wear a hat, he would look stupid; why didn't Beuys look so? Maybe Jesus was an artist, his crown of thorns a sign of narcissism. So Beuys is a prophet and Cattelan a vicar of a small, isolated parish. If so, his history would be different, funnier, and banal. Today we wish we could call Jesus and Beuys on the telephone, ask them if they ever laugh, ask them if Cattelan were a saint or a fascist, a village fool or a failed monk. The hare didn't really understand painting, but maybe the birds will start laughing at Cattelan's art. The noose, the hat, and the nose—a new symbolism for a new millennium, a new history where parables, speeches, and jokes could have the same function in understanding reality.

1) Albert Schulze Vellinghausen, "Ewald Matare" in: *Prisma* 1/8 (1947), p. 17.

2) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986), p.18.

MAURIZIO CATTELAN, LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI / WE ARE THE REVOLUTION, 2000,
Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich / DIE REVOLUTION SIND WIR. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



Jeder Künstler kann Mensch sein Beuys' Schweigen ist verständlich

FRANCESCO BONAMI

Ästhetische Kunst interessiert mich nicht mehr, ich mache mich selbst zum Fetisch.

– Ewald Matare¹⁾

Stars symbolisieren in unserer Gesellschaft charakteristische Verhaltensweisen, Emotionen und Denkmuster, die gesellschaftlich, kulturell und historisch bedingt sind... Stars verkörpern auch die sozialen Kategorien, unter die Menschen fallen, innerhalb derer wir unserm Leben einen Sinn geben müssen und nach denen wir tatsächlich unser Leben gestalten – Kategorien wie Klasse, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, Religion, sexuelle Ausrichtung und so weiter.²⁾

Short Frequency

Regie: Ludo Peters, 2000, Jugendliche ab 13 Jahren, 476 Minuten.

Short Frequency (Kurzweile) beginnt im Herbst 1942, als der im Alleingang operierende Stuka-Pilot Joseph Beuys wieder einmal bei einem halsbrecherischen Unternehmen sein Leben riskiert. Seine Maschine wird jedoch beschossen, und er schafft es gerade noch, sich hinter die italienischen Linien zu retten, doch in einem für diese Jahreszeit aussergewöhnlichen Schneesturm fällt der Höhenmesser aus. Seine Maschine ist nicht mehr funktionsfähig und stürzt in Padua hinter der Scrovegni-Kapelle ab. Eine junge Krankenschwester entdeckt den bewusstlosen Beuys inmitten dieser urbanen Umgebung. Acht Tage lang pflegt sie ihn, und als er wieder zu sich kommt, lieben sich die beiden. Ungewöhnliche Sonneneruptionen hatten seit Wochen den Nachthimmel von Padua hell erleuchtet. Ein deutscher

Suchtrupp findet Beuys und transportiert ihn in ein Militärhospital. Nach neun Monaten bringt die Krankenschwester einen Jungen namens Maurizio Cattelan zur Welt. Dann macht der Film einen Sprung ins Jahr 1999, in dem zur selben Zeit ein ähnliches Phänomen am Himmel beobachtet wird. Der erwachsene Maurizio erscheint, ein unglücklicher Künstler, dessen Vater am Biss eines tollwütigen, wilden Kojoten gestorben war. Maurizio entdeckt Beuys' altes, schnurloses Telefon (kein Mobiltelefon, nur eines ohne Kabel), und er kann seinen Vater im Jahr 1943 erreichen, was wahrscheinlich auch den Sonneneruptionen zuzuschreiben ist. Von Maurizio gewarnt, kann Beuys sowohl Maurizios Mutter wie auch dem tollwütigen Kojoten aus dem Weg gehen, aber durch den Anruf werden auch andere Ereignisse beeinflusst. Der Film endet mit einer surrealen Unterhaltung zwischen vier Freunden: Beuys (Robert Duvall), Janis Kounellis (Richard Dreyfuss), Anselm Kiefer (Maximilian Schell) und Cattelan (John Turturro). Die sprunghafte Logik von *Short Frequency* sollte man hinnehmen, sonst verdirbt man sich nur den Spass an dieser grossmütigen, ohne viel technischen Aufwand inszenierten und ungewöhnlich spannenden Geschichte (s. Liste der Spielorte) – BB.

Ich nehme diese kurze Zusammenfassung von *Short Frequency* zum willkommenen Vorwand, um mich mit dem Begriff des Schicksals in der zeitgenössischen Kunst zu befassen und damit, wie durch das Ausschneiden und neu Zusammenfügen verschiedener Geschichten, Gedanken und Kunstwerke ein ganz anderes Individuum, ja vielleicht auch eine ganz andere Art Künstler und ein neues Genre von Fetischen entstehen könnte.

Ikonen machen Geschichte, aber was würde passieren, wenn sich diese Ikonen durch eine besondere Kurzwellentechnik (*short frequency*) verändern liessen?

Hätte man Jesus nicht ans Kreuz geschlagen, sondern gehängt, was wäre aus der christlichen Symbolik geworden? Hätte Warhol kurzes, dunkles Haar gehabt, wie hätte sich das in seinem äusseren Erscheinungsbild, seinen Tagebüchern und seiner semiotischen Wirkung niedergeschlagen? Und hätte Beuys keinen Filzhut, keine Anglerjacke und keinen

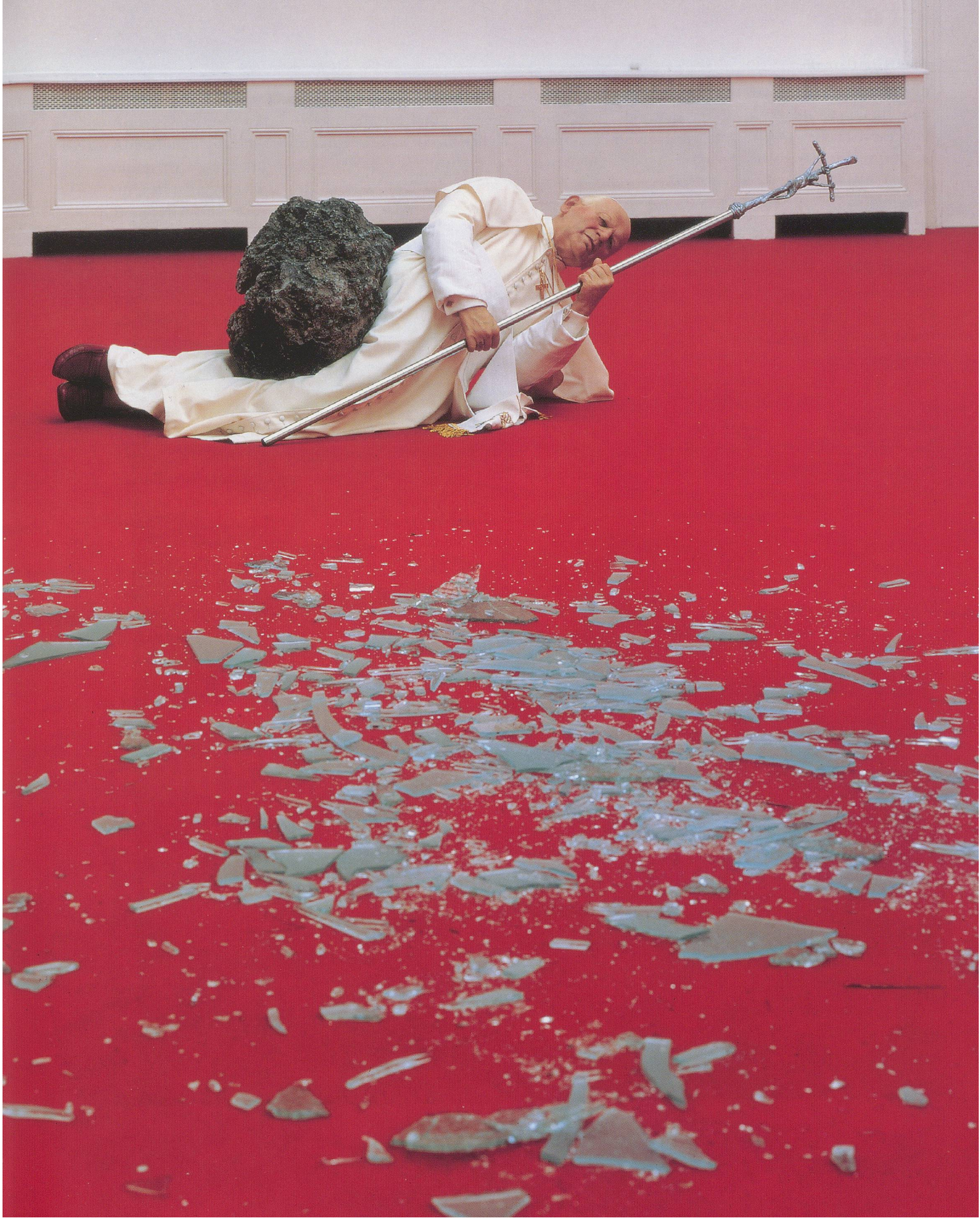
Pelzmantel getragen, welchen Einfluss hätte seine optisch überwältigende Persönlichkeit dann noch auf die Kunst seiner Zeit gehabt? Wäre Maurizio Cattelans Nase kleiner ausgefallen, wie hätte sich das auf seine seriellen Selbstporträts ausgewirkt, die ihn zur letzten Ikone unserer Zeit, zur Maske der visuellen Künste werden liessen? Manche Kunst behauptet sich, weil sich der Künstler durch eine besonders auffallende Eigenschaft dem kollektiven Gedächtnis eingeprägt hat. Als der Ton die Filmindustrie eroberte, war es erst einmal aus mit Buster Keatons Kunst, doch sein Image war auch nach einer längeren Auszeit noch lebendig und er schaffte es, in der Welt des Fernsehens Fuss zu fassen. Heute erinnern sich nur noch wenige wirklich an seine frühen, stummen Meisterwerke, doch sein Gesicht hat als Kunstwerk überlebt. Selbst bei einer sehr unwahrscheinlichen, allgemeinen Amnesie würde sich die Kunstwelt immer noch an Warhols synthetisches Gesicht erinnern, an Beuys, den Prediger, und an Cattelan mit dem törichten Blick. Nicht ihre Bilder, nicht ihre Installationen und auch nicht ihre bildhauerischen Taten werden sie davor bewahren, in

FRANCESCO BONAMI ist leitender Kurator am Museum of Contemporary Art in Chicago.

Vergessenheit zu geraten, sondern ihre körperliche Erscheinung. Wenn der Körper eines Künstlers zu seinem Markenzeichen wird, berühren sich Kunst und Filmindustrie. Wir sehen nicht die Geschichte eines Boxers, eines Priesters, eines Polizisten, eines Taxifahrers, sondern die Geschichte Robert De Niros als Boxer, als Priester, als Polizist oder Taxifahrer. Cattelan ist eine wandelnde Ikone, man sieht ihn und kann auch schon sein ganzes Werk erahnen. Ähnlich assoziieren wir mit Beuys' Erscheinung Unmengen von Filz, Fett, Butter, Eichen und Steinen. Bei diesen Künstlern überlagert das Image Arbeiten und Aktionen. Im Fall von Warhol diente die von ihm projizierte Person als Vorbild für zweidimensionale, mit der Kunstszene und Unterhaltungsindustrie eng verbundene Erfahrungen. Madonna, Jeff Koons, Damien Hirst und Michael Jackson traten in seine Fussstapfen. Beuys und Cattelan folgen eher dem Ruf spiritueller Quellen. Sie haben ihre Wurzeln in der Tradition der europäischen Heiligen und Pilger. Kunst ist für sie eine kodierte Sprache, dank derer sie mit verschiedenen Lebewesen kommunizieren können, und ihr Publikum bilden eher die Vögel des heiligen Franziskus als die Paparazzi von Studio 54. Doch hat es nie zwei unterschiedlichere Künstler gegeben – der eine ein Schamane, der andere ein Gaukler – und wie diese verfügen sie auch über ein erstaunliches Mass an Scheinheiligkeit. Sie bekämpfen auf verschiedenen Ebenen das formale erzählerische Moment in der modernen Kunst, was sie aber nicht daran hindert, immer wieder neue skulpturale Visionen zu realisieren. Sie sind in der Lage, revolutionäre und ikonoklastische Energie in reine Kunstwerke zu verwandeln und weichen dabei geschickt der Frage nach der Integrität aus: *Wenn die Vögel uns nicht verstehen, sprechen wir mit toten Hasen oder ausgestopften Hunden*. Aus verschiedenen Gründen gehören sie in dieselbe (noch nie erwähnte) Kategorie der «Identifikationsbildhauer». Wir identifizieren uns mit Beuys auf einer kathartischen, eher abstrakten Ebene, mit Cattelan dagegen auf einer gefühlsmässigen; wir empfinden Mitgefühl mit der leidenden Person. Der Betrachter verbindet mit der religiösen Aura von Beuys' Schaukästen etwas Geistiges und formal Vollendetes, das all die in der wirklichen Zeit verstreute Energie enthält. Beuys be-

nutzte Objekte um seinem Hut, seiner Anglerjacke und seinem Mantel Bedeutung zu verleihen. Wenn wir Cattelans Picasso-Kopf betrachten (OHNE TITEL, 1999), bewundern wir den zeitgenössisch adäquaten Umgang mit Kunstgeschichte und Unterhaltung: Eine Geschichte und gleichzeitig die Zeitgeschichte werden zerstückelt und neu zusammengesetzt, um sich in einer Skulptur zu verkörpern. Beim Betrachten des tumben Picasso identifizieren wir uns gleichzeitig mit Cattelan, dem Gaukler, dem fliegenden Händler, dem Schwindler. Und haben wir schliesslich erkannt, dass beide, Beuys wie Cattelan, uns die Taschen geleert haben, sind sie schon über alle Berge, während wir zornig, aber geistig verwandelt, zurückbleiben, erleuchtet durch einen erfolgreichen Trick. Wir wissen, dass Kaninchen sich nicht in Tücher verwandeln lassen, und trotzdem schauen wir gerne dabei zu. Niemand hat Beuys' Eichen und Steine wirklich gezählt, und eigentlich besteht auch kein Grund, daran zu zweifeln, dass es 7000 waren. Aber wen hat das schon interessiert, als er die heroische Tat bekannt gab? Niemand suchte im See von Münster nach der Leiche der Frau, die Cattelan eines Abends dort abgeladen hatte. Wir wissen, dass Daniel Buren bei der Entsorgung dabei war, aber wer zerbricht sich noch den Kopf über die Wahrheit, wenn die Sache gelaufen ist? Den ganzen Tag über haben wir nach ihr Ausschau gehalten, amüsiert bei der Vorstellung, Cattelan wieder einmal auf den Leim gegangen zu sein. Wir lieben es, aus dem Publikum ausgewählt zu werden, und lassen uns gerne zum Narren halten, wenn der Zauberer uns eine Taube aus der Tasche zieht. Beuys machte keine Spässe; er war – wie sein Hase – todernst. Er führte keine Zauberkunststückchen vor, sondern Rituale. Seine Tiere waren Energieleiter, keine vergänglichen Gegenstände der Unterhaltung. Aber Cattelan darf sich über Beuys lustig machen, wie sich die Leute auch über Jesus und Moses lustig machen. Er darf die Energie der Tiere zu seinem Zweck nutzen, weil das Medium den Zuschauer zum Lachen bringt. Was

MAURIZIO CATTELAN, LA NONA ORA / THE NINTH HOUR, 1999, detail, carpet, glass, wax, paint, lifesize figure, Kunsthalle Basel, Switzerland / DIE NEUNTE STUNDE, Teilansicht, Teppich, Glas, Wachs, Farbe, lebensgrosse Figur. (PHOTO: A. MARAZZANO)



MAURIZIO CATTELAN, *BIDIBIDIBIDIBOO*, 1996, stuffed squirrel, ceramic, formica, wood, paint, steel, Laure Genillard Gallery, London /



ausgestopftes Eichhörnchen, Keramik, Formica, Holz, Farbe, Stahlrohr.

wäre passiert, wenn Groucho Marx einer der zwölf Apostel gewesen wäre? Wissen wir, ob beim letzten Abendmahl gelacht werden durfte? Hat Beuys jemals einen Witz gemacht? Vielleicht hat er die ganze Zeit über welche gemacht, und Cattelan nie? Ich glaube, Beuys war ein Künstler und versuchte verzweifelt Mensch zu sein, während Cattelan ein Mensch ist, der verzweifelt versucht Künstler zu sein. Würde Cattelan versuchen einem toten Eichhörnchen zu erklären, was Arte Povera ist, würden wir zweifellos lachen, aber letztlich ist es natürlich eine Frage der historischen Perspektive. Beuys stürzte mit seinem Flugzeug auf der Krim ab und Cattelan stürzte vielleicht in einem Hinterhof mit seinem Rad. Rückblickend können wir nicht mehr genau sagen, ob Beuys wirklich die Revolution bedeutete, ob die Geschichte mit Demokratie und Freiheit flirtete, tatsächlich aber nur die Umstürzler in konservative Gurus auf tönernen Füßen verwandelte. Beuys machte aus seiner Familie ein Kunstwerk, während Cattelans Familie der Grund ist, weshalb er überhaupt Kunst macht. Angesichts von Beuys' religiösem Ernst fragen wir uns, ob er uns nicht doch zum Narren hielt. Cattelan macht zwar einen Narren aus sich und sagt doch mehr über die Natur des Menschen aus als jeder andere heutzutage.

Bei seiner Aktion ISOLATIONSZELLE trat Beuys 1971 in seinem Filzanzug auf. Cattelan kostümierte die Leute als Löwen oder phallische Kaninchen. In welches Kostüm hätte er Beuys gesteckt? Er selbst ist als Beuys im Filzanzug aufgetreten, da er aber keinen Ärger bekommen wollte, machte er sich und den Anzug kleiner. Die Zelle ist nicht mehr isoliert und der Anzug hängt am Bügel. Wer nimmt sich wichtiger? Beuys verwandelte sich in eine Ikone, und Cattelan verwandelt Ikonen in seine eigene Person und leiht ihnen seinen Geist, seine Verblendung, sein Ungeschick. Der Lauf der Geschichte lässt sich ändern, das Schicksal lenken. Beide, Beuys und Cattelan, stützen sich auf frühe Erinnerungen, heroische im ersten, jämmerliche im zweiten Fall. Sie setzen die Lebensenergie ein, zusammen mit Charisma und Scheinheiligkeit, Glauben und Täuschung. Beuys vermochte übers Wasser zu wandeln, während ihm Cattelan von Stein zu Stein hüpfend folgt: Mogeln kann lebensrettend sein. Der eine mit der Bibel in

der Hand, der andere mit Sagen und Märchen. In den 70er Jahren waren dogmatische Interventionen angesagt, heute geht es um kleine Einsichten und kurzlebige Lügen. Würde Cattelan einen Hut tragen, sähe er dumm aus. Warum also nicht auch Beuys? Vielleicht war Jesus ein Künstler und seine Dornenkrone ein Zeichen seines Narzissmus. Oder Beuys wäre ein Prophet und Cattelan Pfarrer in einem abgelegenen Dorf. Seine Geschichte wäre eine ganz andere, komischer und gleichzeitig banaler. Wir wünschten uns heute, wir könnten Jesus und Beuys anrufen und sie fragen, ob sie jemals lachten, ob Cattelan eher ein Heiliger oder ein Faschist, ein Dorftrötel oder ein verhinderter Mönch sei. Der Hase hat von Malerei nicht viel verstanden, aber vielleicht werden die Vögel über Cattelans Kunst lachen. Die Schlinge, der Hut und die Nase, eine neue Symbolik für ein neues Jahrtausend, eine neue Geschichte, in der Parabeln, Reden und Spässe vielleicht dieselbe Funktion für das Verstehen der Wirklichkeit haben.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Albert Schulze Vellinghausen, «Ewald Matare», in: *Prisma*, No. 1/8 (1947), S. 17.

2) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986, S. 18.

MAURIZIO CATTELAN, *MOTHER*, 1999, *fakir buried in earth*, Venice Biennale / MUTTER, in *Erde vergrabener Fakir*, Biennale Venedig. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)



Edition for Parkett Maurizio Cattelan

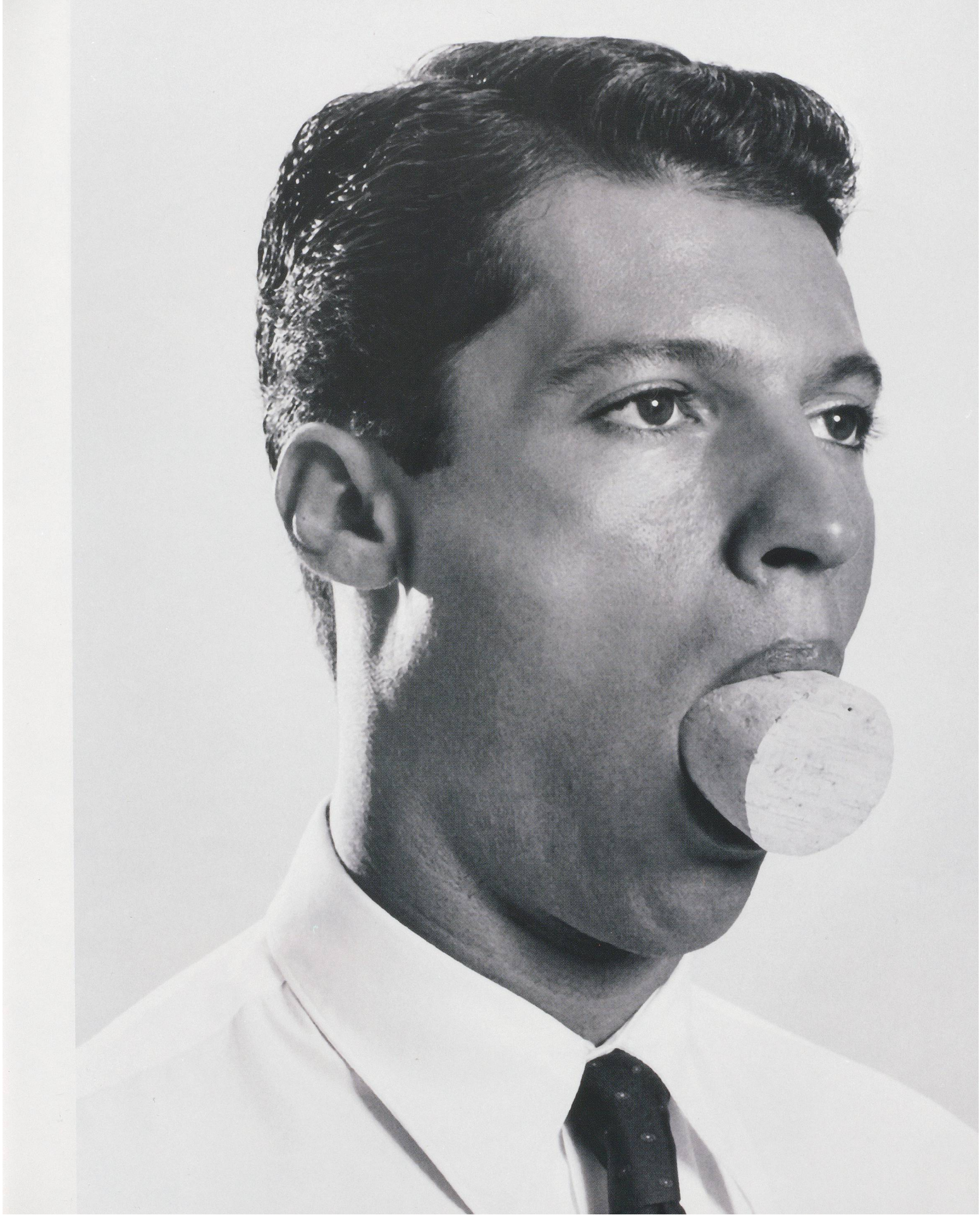
Untitled, 2000

Black-and-white photograph, digital print on paper
(Uso Mano), 16¹/₄ x 13" (image size 12 x 9¹/₂").

Edition of 60, signed and numbered certificate.

Ohne Titel, 2000

Schwarzweiss-Photographie, Digitalprint auf Papier
(Uso Mano), 41,3 x 33 cm (Bildgrösse: 30,5 x 24 cm).
Auflage: 60, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



Yayoi Kusama





The artist with INFINITY NET paintings in her New York studio, 1958 /
Die Künstlerin in ihrem New Yorker Atelier.

Seite/Page 75: YAYOI KUSAMA, HORSE PLAY, 1967, performance, Woodstock, New York /
SPIEL MIT EINEM PFERD.

«BETWEEN HEAVEN AND EARTH: This Languid Weight of Life»¹⁾

URSULA PANHANS-BÜHLER

Yayoi Kusama

Es war und ist immer noch eine bedrohliche Sternenlast, unter der das Lebensschiffchen der 1929 geborenen japanischen Künstlerin sich seinen Weg sucht, getrieben von einem nicht geheuren, verheisungsvoll bedrohlichen Wind, der sich in den Segeln ihrer seltsam ungewöhnlichen Werke, diese immer wieder ähnlich und doch anders formend, fängt. In einem kürzlich geführten Interview antwortet Yayoi Kusama auf eine Frage von Akira Tatehata zu ihrer Stellung im und zum Kunstbetrieb: «As you said, I am in my heart an outsider.»²⁾

Psychische Aussenseiter sind in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts nicht nur endemisch. Seit Prinzhorn um Verständnis warb und Dubuffet mit seiner Verteidigung der *art brut* sie rehabilitierte, haben sie spätestens seit Navratil Konjunktur. Die besondere Stellung von Yayoi Kusama jedoch scheint darin zu liegen, dass ihre Beiträge zu den Kunstströmungen ihrer und unserer Zeit so hautnah mit deren Artikulationen sich berühren (die sie im Übrigen nicht nur mitgetragen, sondern teils selbst vorwegnehmend befördert hat), dass man sich des Eindrucks nicht erwehren kann, ihre Kunst spiele kontrapunktisch aus, wovon sich die sozial akzeptierteren Artikulationen sei sublimierend absetzen, sei ironisch distanzieren, sei von einem labilen Diesseits aus hypnotisch angezogen fühlen. In einem kulturellen Rahmen gesehen konfrontieren ihre Werke uns mit einem bedrängend durchschimmernden Revers. Diese dunkle Seite einer prekären aktuellen Selbstbehauptung löst wohl die Faszination aus, die heute Yayoi Kusamas Werk erneut umgibt.

Mit tausenden von Zeichnungen und Aquarellen kommt Yayoi Kusama 1957 mit 28 Jahren nach New York, um hier ihre Fortüne zu machen. 1959 zeigt sie in ihrer ersten Einzelausstellung in der Brata Gallery riesige, die Galeriewände füllende monochrome INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze), das grösste mit einer Seitenlänge von zehn Metern und etwa doppelt so hoch wie die zierliche Künstlerin. Es sind Ölbilder, die in kreisenden Bewegungen um winzige Zentren die Oberfläche weiss in weiss irisierend

URSULA PANHANS-BÜHLER ist Professorin für Kunstgeschichte an der Kunsthochschule Kassel und arbeitet an einer Studie zu Marcel Duchamps WEISSER SCHACHTEL.

in einen unfassbaren Raum verwandeln, eine lautlos pulsierende, magische Zwischenwelt. Serialität, wengleich mit deutlich subjektiven Spuren des Handanlegens, und Monochromie tragen ihr in der Folgezeit Einladungen zu Ausstellungen im Fahrwasser europäischer Künstlergruppen in Holland, Deutschland und Italien ein. In New York finden die kompositionslosen Netze ohne Anfang und Ende Bewunderung bei Frank Stella und Donald Judd – «my first boyfriend», erklärt sie im Interview mit Tatehata.³⁾

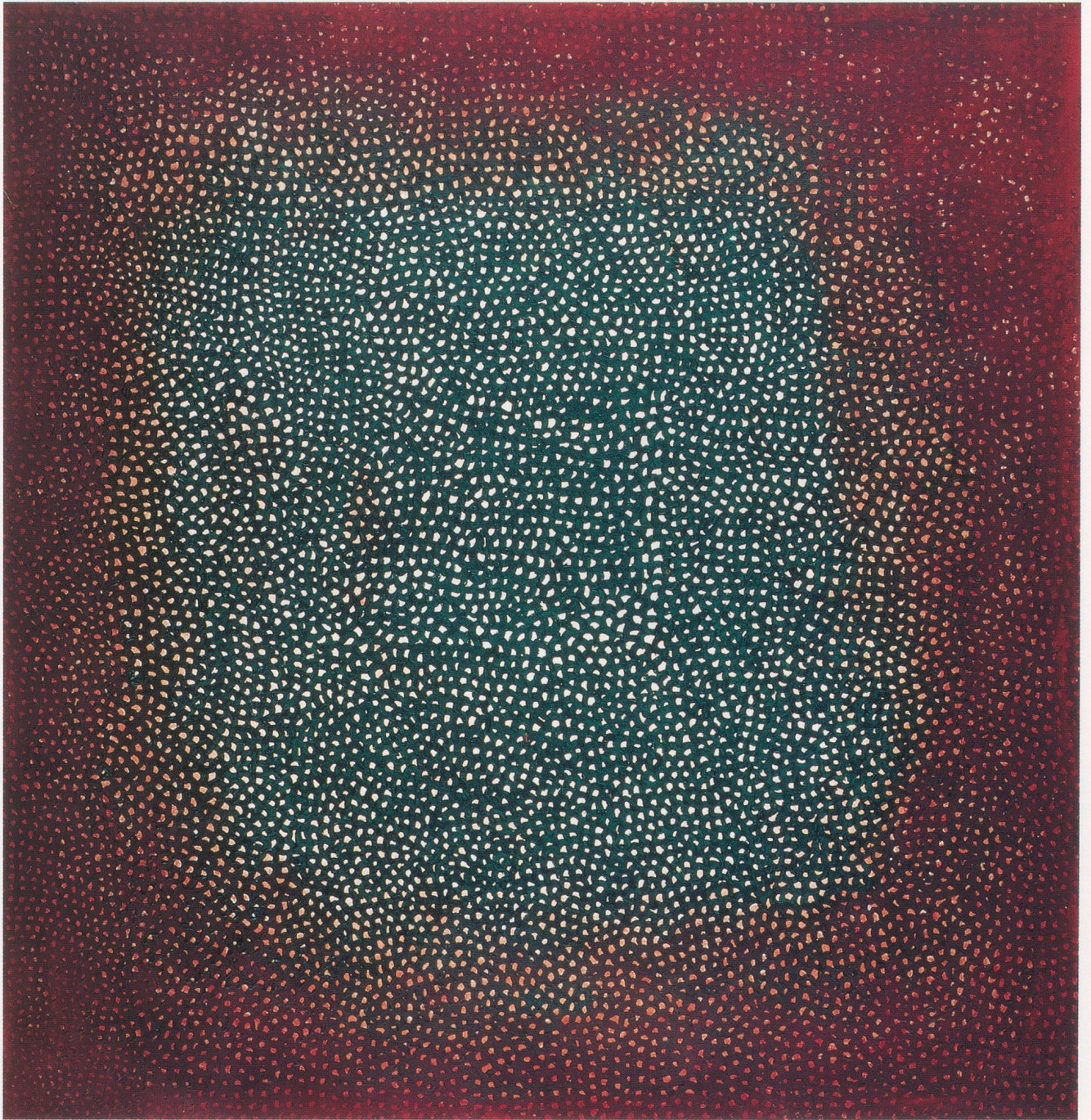
Donald Judd hilft ihr bei ihrer nächsten Grenz- und Randüberschreitung, den COMPULSION FURNITURES (Zwanghafte Möbel) oder ACCUMULATIONS, die sie zu einer der Leitfiguren eines neuen Objektverständnisses sowie zur Inkunabel von *Soft Sculpture* aufsteigen lässt und ihr Erfolg in Kreisen der Pop-Art beschert. Für ein Paar muss es eine seltsame Verschiebung intimer Konspiration und Arbeitsteilung gewesen sein, Bettlaken zu zerschneiden um daraus auf einer Nähmaschine Hülsen zu nähen und sie anschliessend zu prallen Phallusprotuberanzen auszustopfen – man könnte auch an erregte Brustwarzen denken, deren übertriebene Grösse dem Erleben des Säuglings nachempfunden ist, oder an Hodensäcke. In überquellender Fülle spriessen diese aus Möbelstücken. Sessel oder Sofa, Tisch oder Kinderwagen, mögliche und unmögliche Haushaltgegenstände in Reichweite werden zu Objekten einer Metamorphose phantasmatischer primordialer Fülle, stalaktitenbewehrte Möbelgrotten, in denen eine kleinasiatische Kybele, behängt mit den ekstatischen Opfergaben ihrer sich selbst verstümmelnden Priester, versinken könnte, die erst eine gnädigere römische Tradition zum Inbild mammaler Fülle mildern sollte.

Mit einem dieser Objekte, einem Ruderboot, verblüfft Yayoi Kusama 1963 die New Yorker Kunstwelt in einer Einzelausstellung in der Galerie von Gertrude Stein. AGGREGATION, ONE THOUSAND BOATS SHOW (Ansammlung, 1000-Boote-Schau), versammelt in der Tat 1000 Boote, ein plastisch veritables, wengleich schwer beladen mit Protuberanzen, und 999 Photoreproduktionen dieses einzigartigen Bootes, mit denen Wände, Decken und Boden des Ausstellungsraums und einer dunklen Eingangskanüle

tapeziert sind. Kusamas Bootstapete segelt Warhols tapezierten Kuhköpfen um gut zwei Jahre voraus. Das wirkliche Boot und seine Last bringt eine Zweideutigkeit und den ausweglosen Konflikt der Künstlerin zum Vorschein, als sich Yayoi Kusama, nackt vom Rücken gesehen, zwischen Boot und Tapete photographieren lässt. Wie in einer Scherenbewegung läuft die Richtung des Boots und jene seiner Verfertigerin auseinander, unterstrichen von einer über den Bootsrand ragenden Protuberanz.

In mehreren Ausstellungen zeigt Kusama in New York, Mailand und Essen in den folgenden Jahren, wieder ihren Künstlerkollegen voraus, ein Environment, DRIVING IMAGE (Reiztreibendes Bild). Mit den sich ihr aufdrängenden INFINITY NETS überzieht sie Interieurwände, Mobiliar und Schaufensterpuppen, die Netze und zu Punkten reduzierten Gründe nun zweifarbig, jeder Gegenstand poppig bunt in anderen Gegenfarben, der Boden übersät mit trockenen Nudeln, knirschend unter den Tritten der Besucher, auf die Kusama 1964 in New York bei der Vernissage in der Castellane Gallery zwei nudelbefrachtete Hunde loslässt, als wolle deren animalisch aggressives Bellen aus einem selbstvergessen versunkenen Hinübergleiten in eine Auflösung des Unterschieds von Ich und Welt aufschrecken, dem übrigens auch die klaren Konturen der Readymade-Objekte entgegenstanden. Der Drang, Unterschiede einzuschmelzen, trieb auch andere Künstler um. Yves Klein äusserte in dieser Zeit seinen Wunsch, ganz Frankreich mit Yves-Klein-Blau zu überziehen, ein Unterfangen, das wohl schnell an der Lieferfähigkeit seines IKB-Herstellers gescheitert wäre.

1966 waren Betrachter zu einem hexagonalen Spiegelraum, KUSAMA'S PEEP SHOW oder ENDLESS LOVE SHOW, nur optisch zugelassen, durch gesichtsgrosse Öffnungen, um sich augenblicklich im Spiegelraum unendlich vervielfältigt und mit der Fliehkraft der Entfernung entschwinden zu sehen. Der Eindruck wurde durch einen optischen Zeitfaktor dramatisiert. Die Decke war dicht mit verschiedenfarbigen Glühbirnen übersät, die in wechselnd farbigem Rhythmus schockartig aufblinkten. Yayoi Kusama ist die erste, die Spiegelräume inszeniert. Zwei weitere, der Boden übersät mit gepunkteten Phallusprotuberanzen, waren kurz zuvor entstanden.



YAYOI KUSAMA, INFINITY NET A, 1965, oil on canvas, 52 x 49½" / UNENDLICHKEITSNETZ A, Öl auf Leinwand, 132 x 126 cm.

YAYOI KUSAMA, BUST OUT, 1969, performance, Love in festival, Central Park, New York /
BRUST RAUS. (PHOTO: STAN GOLDSTEIN)



Ein Feld mit Spiegelbällen, NARCISSUS GARDEN, bescherte ihr eine spektakuläre Pirateriepräsenz auf der Biennale 1966, deren Kunstordnungshüter einschritten, als sie anfang, die einzelnen Bälle für zwei Dollar an Besucher zu verkaufen. Ob bei dem Lichtspektakel des Spiegelraums – sie verteilte im Übrigen *Polka Dots* an Besucher mit der Aufschrift «LOVE FOREVER» und hielt sich selber ein Paar vor die Augen – eine Reminiszenz an Robert Smithson eine Rolle gespielt haben könnte, ist ungewiss. Dieser hatte 1963 zwei Spiegel gegeneinander gekehrt, in der Mitte durch einen Rahmen getrennt, in den gewellte Leuchtstoffröhren eingesetzt waren. Die Reizüberflutung des hektischen An und Aus der Röhren zog dem Betrachter die Sicht auseinander und brachte sie zum Erlöschen. Mit seinem Spiegelkubus überliess wenig später Michelangelo Pistoletto die

Spiegel ihrer eigenen Unendlichkeitsleere – in der Vorstellung des Betrachters: Es gab keinen peependen Blick, man musste mit den beschichteten Rückseiten der Spiegel vorlieb nehmen.

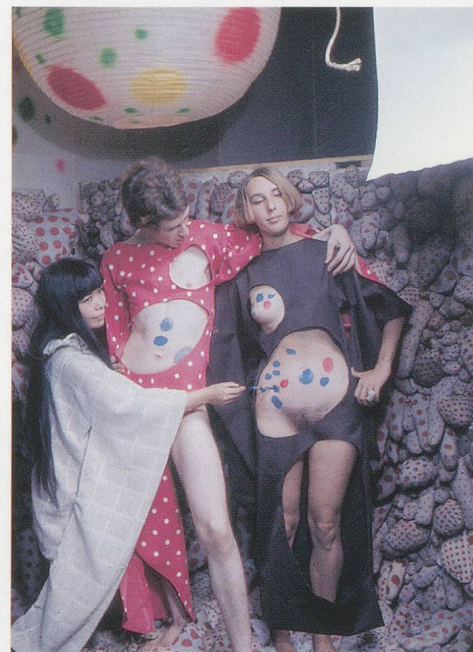
Mit *Polka-Dot-Performances* und -Happenings, Filmen und Modeunternehmen war Yayoi Kusama in die Sphäre politischer Aktionen der 60er Jahre eingebrochen, die Spektakelwelt einer Medienpräsenz scheint verführerisch auf sie gewirkt zu haben, eine hektische Betriebsamkeit, eine Fortsetzung der Entgrenzung in der Werbung mit nackten Tänzern, Aufforderung und Anleitung zu Publikumsenthüllungen, selbst im Garten des MoMA, eine Befriedung der Welt – in der Zeit des Vietnamkriegs und des Einmarschs der Sowjetunion in Prag – durch ihre Selbstauflösung in der Proklamation alles überschwemmender Liebe. «Obliterate yourself with

polka dots (Lös dich in *Polka Dots* auf).» Der Radius wurde grösser und grösser in Presseverlautbarungen, die in unschuldiger Hippie-Manier die führenden Männer der grossen Politik zur Einkehr bewegen wollten, den flachen Sandwich-Reproduktionen ihrer Gesichter aufreizend lebendige nackte Körper unter-schoben und in Performances die Politpuppen zum Tanzen brachten. Der Traum von *make love, not war* – die Liebesversprechen in Presseankündigungen werden manisch immer grenzenloser – brach für sie heftiger und plötzlicher zusammen als für viele der 68er Generation, die sich in alle möglichen produktiven und unproduktiven Debatten und Aktivitäten retteten.

Yayoi Kusamas Heimreise nach Japan 1973 sollte zur definitiven Rückkehr werden. In depressiver Grundstimmung beginnt sie zu schreiben: Romane, Novellen, Gedichte, die im japanischen literarischen Untergrund aber auch in der literarischen Öffentlichkeit Beachtung finden. Sie setzt auch ihr plastisches und malerisches Werk fort. Seit 1977 in schützender Obhut einer Tokioter psychiatrischen Klinik, unterhält sie in deren Nähe ein Atelier und eine Wohnung. 1975 eine erste Einzelausstellung in Japan, 1982 «Obsession», eine beachtete Ausstellung in der Fuji Television Gallery, Tokio. Die wachsende Anerkennung ihres Werks in Japan führte dazu, dass ihr 1993 als erster Frau und Einzelperson die Repräsentation ihres Landes an der Biennale in Venedig übertragen wurde. 1998/99 schliesslich tourte eine grosse Retrospektive zu ihrer Zeit in Amerika, «Love Forever – Yayoi Kusama 1958–1968», durch die USA und wurde auch in Japan gezeigt.

Die Titel ihrer Ausstellungen nach 1975, aber auch die Titel vieler Werke wurden zu poetischen Kommentaren, in die eine neue Erfahrung eingeht: «Gate to Hell», «Hat I used to wear when I was alive», «Message of Death from the Hades», «Obsessional Art – Requiem to Life and Death», «Grass Burning Flashes», «Yayoi Kusama's Soaring from the Dark and Bright Swamp», schliesslich «My Solitary Way to Death» und «I Who Committed Suicide» sowie «Beyond my Illusion». ⁴⁾ Im Interview mit Damien Hirst erklärt sie 1998, ««Being alone» is the feeling I have when I confront death («Alleinsein» ist das Gefühl, das mich angesichts des Todes erfasst).» ⁵⁾ 1978 hatte

KUSAMA FASHION AND BODY PAINTING, 1968 /
MODE UND KÖRPERBEMALUNG.



sie eine Autobiographie verfasst, *Manhattan Suicide Addict (Eine Selbstmordsüchtige in Manhattan)*, der 1974 ein «Song of a Manhattan Suicide Addict» vorausgegangen war:

Swallow antidepressants and it will be gone
Tear down the gate of hallucinations
Amidst the agony of flowers,
the present never ends
At the stairs to heaven, my heart expires
in tenderness
Calling from the sky, doubtless, transparent
in its shade of blue
Embraced with the shadow of illusion
Cumulonimbi arise
Sounds of tears, shed upon eating the colors
of the cotton rose
I become a stone
Not in time eternal
But in the present that transpires. ⁶⁾

Sie hat mit ihrer Kunst Halluzinationen kanalisiert, die sie seit ihrer Kindheit bedrängt, überschwemmt und umgarnt haben, aber auch den Sog in Schach gehalten, ihrem Leben ein Ende zu setzen. Vieles in ihrem Werk der letzten zwanzig Jahre ist Wiederholung, Reproduktion oder Paraphrase. Aber es sind auch entscheidende Veränderungen hinzugekommen. In riesigen Bildern erreichen ihre Netzstrukturen und Muster die intuitiv assimilierte Objektivität einer *Histoire Naturelle*. Ihre reliefplastischen grossen Werke, Rahmen, gefüllt mit wilden Entrelacs-Ver-schlingungen, verblüffend an irisch-northumbrische Buchmalerei unserer Kultur des frühen Mittelalters erinnernd, SLEEPING STAMENS (Schlafende Staubfäden, 1985), oder Rahmen, gefüllt mit irregulären sehnigen Netzen, SHOOTING STARS (1992), wirken, als habe die lange Weisheit einer alten Kultur und nicht ein einzelnes Individuum sie erzeugt. Organische Formen, LEFTOVER SNOW IN THE DREAM (Zurückgebliebener Schnee im Traum, 1982), wirken in ihrer Viszeralität wie präzis geformte organische Empfindungsberichte einer vorsprachlichen Zeit. Neuere serielle Felder mit alten phalloiden Formen, REPETITION (1998), wirken kühl eingeschränkt. Es ist, als ob eine biographisch auferzwungene Rebellion gegen die Logik der Zivilisation in Formen artikuliert würde, die zugleich deren Sehnsüchte und Dramen – und deren Notlüge – als Ausweg enthält. Daher rührt wohl die Verblüffung eines spezifischen Déjà-vu, die Kusamas quasi parallelen Erfindungen zu Strukturen der Natur und der Kulturgeschichte auslösen, und andererseits die – von aussen gesehen – clowneske Note, die in den repetitiven Wucherungen eines einzigen Motivs, des phantasmatischen Phallus liegt.

Anfang der 60er Jahre stiess Yayoi Kusama, so berichtet sie selber, verächtlich gegen eine umgekippte Kiste, die ihr und Donald Judd als Tisch diente, und meinte zu Judd, dies sei sein Stoff. Ob in der Herstellung einer neuen Objektobjektivität in der «minimalistischen» Kunst der 60er Jahre der Versuch einer neuerlichen kulturellen Zähmung des Todes durch «verkleinerndes Nachgeben» steckt, die psychische Annahme der eigenen Sterblichkeit, ein *Noli me tangere* der verlorenen Einheit, zu deren Zeichen die buchstäbliche Abstraktion der Dinge wird, wäre eine

Untersuchung wert. – Yayoi Kusama blieb nur der unabschliessbare Weg aus einer elementaren Verstrickung, die Einsamkeit im Erleben der eigenen Grenze ist zeitlich projektiv hinausgeschoben. *Funny* mögen ihre Skulpturen für uns sein, sie selber spielt dann den unfreiwilligen Clown, der zwischen Spiel und Ernst nicht so leicht die Seiten wechselt. Wem der Himmel samt Sternen auf diese Weise in den Schoss zu fallen droht, dem verwandeln sie sich nicht in leuchtende Taler, wie sie seinerzeit Hans Christian Andersen als leichtere, wenn auch ein wenig zynische Bürde in romantischer Herablassung seiner Märchenfigur philanthropisch ins geschürzte Hemdchen gleiten liess.

1) Zwischen Himmel und Erde: diese träge Last des Lebens, vgl. dazu: Yayoi Kusama, *Manhattan Suicide Addict*, autobiographische Erzählung aus dem Jahr 1978: «I can not give up my existence. Also I can not escape from death. This languid weight of life!» sowie Alexandra Munroe, «Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama» in: *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–68*, Ausstellungskatalog, Los Angeles County Museum of Art, 1998, S. 72. «Between Heaven and Earth» lautete auch der Titel der Einzelausstellung von Yayoi Kusama in der Fuji Television Gallery, Tokio 1991.

2) «Akira Tatehata in Conversation with Yayoi Kusama» in: Laura Hoptman, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 11.

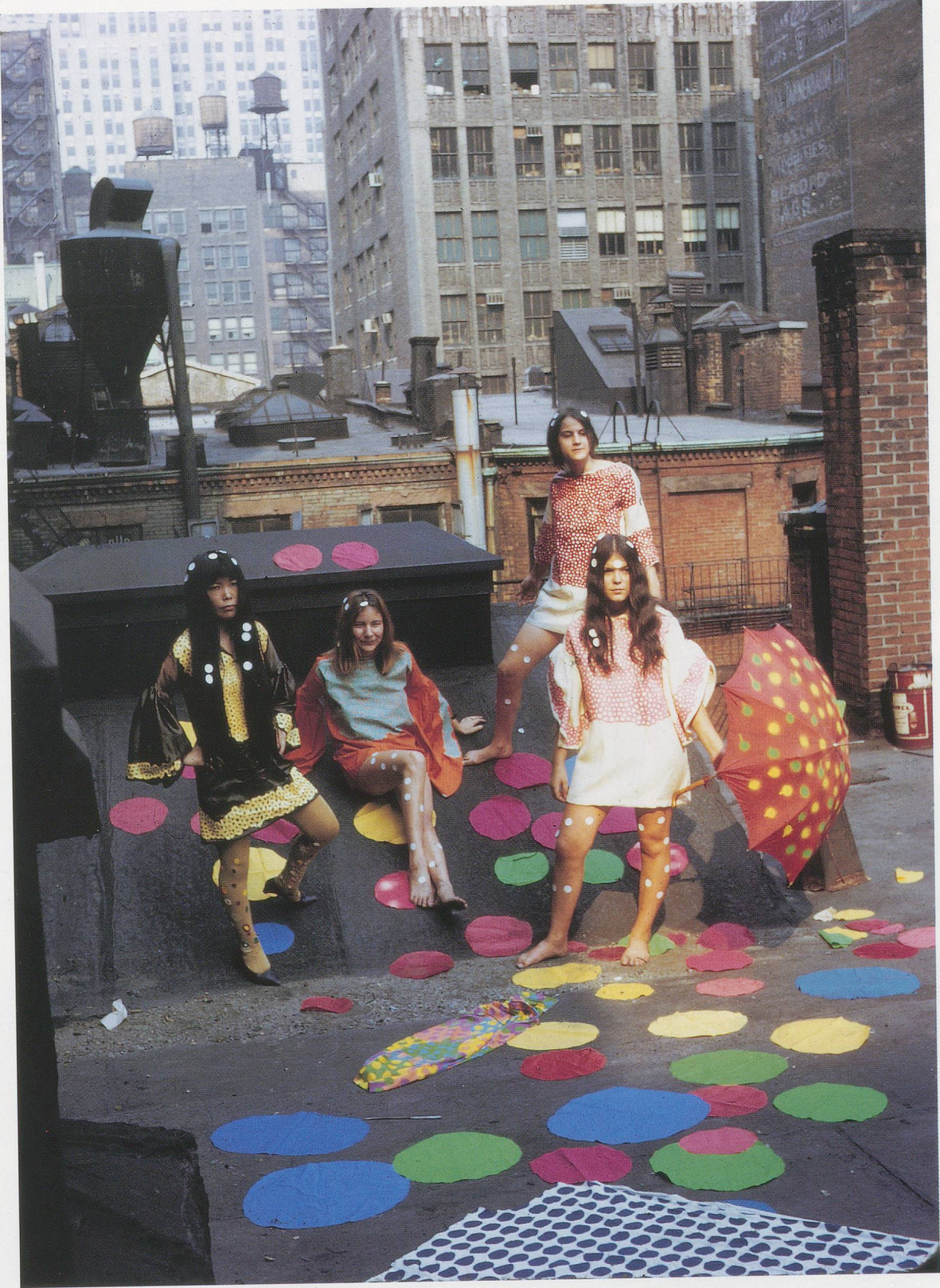
3) Ebenda.

4) Deutsch etwa: «Pforte zur Hölle», «Hut, den ich trug, als ich lebte», «Todesbotschaft aus dem Hades», «Besessenheitskunst – Requiem auf Leben und Tod», «Gras versengende Blitze», «Yayoi Kusamas Emporsteigen aus dem dunkel leuchtenden Sumpf», «Mein einsamer Weg in den Tod», «Ich, die Selbstmord beging», «Jenseits meiner Illusion».

5) «Interview with Damien Hirst» in: *Yayoi Kusama: Now*, Robert Miller Gallery, New York 1998, unpaginiert (wieder abgedruckt in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 141).

6) Lied einer Selbstmordsüchtigen in Manhattan: Schluck Antidepressiva und es wird vorbeigehen/Reiss die Pforte der Halluzinationen nieder/Inmitten der Agonie der Blumen endet die Gegenwart nie/Vor den Stufen zum Himmel hört mein Herz vor Zärtlichkeit zu schlagen auf/Vom Himmel herabrufend, zweifelsfrei, durchscheinend in ihrem Blauton/Umhüllt von Schatten der Täuschung/Erheben sich Wolkentürme/Geräusche von Tränen, vergossen über dem Verblässen der Farben der Baumwollrose/Ich werde zu Stein/Nicht in der ewigen Zeit/Aber in der sich ereignenden Gegenwart.

KUSAMA FASHION HAPPENING, 1968, New York /
MODEHAPPENING.





YAYOI KUSAMA, HEAVEN AND EARTH, 1991, mixed media / HIMMEL UND ERDE. (PHOTO: NORIHIRO UENO)

«BETWEEN HEAVEN AND EARTH: This Languid Weight of Life»¹⁾

URSULA PANHANS-BÜHLER

Menacing are the stars under which the small barque of this Japanese artist has sought to navigate since 1929, driven by an uncanny, auspiciously threatening wind caught in the sails of her strangely unusual works, taking their shape and yet re-forming them. In a recent interview, when Akira Tatehata asked her about her position within and attitude to the art business, Yayoi Kusama simply replied, "As you said, I am in my heart an outsider."²⁾

Outsiders were not merely endemic in the art of the 20th century. Ever since Prinzhorn sought to be understood and Dubuffet rehabilitated them with his defence of *art brut*, and certainly at the very latest since Navratil, their currency has been high. Yayoi Kusama's exceptional position, however, seems to be based on the fact that her contributions to art movements then and now run so close to their respective articulations—which she has not just helped carry along, but also anticipated and driven forward—that one cannot help but feel her art operates as a kind of counterpoint, from which socially acceptable forms and articulations maintain a certain distance, be it through sublimation, be it through irony, be it in their hypnotic attraction to a volatile normality. Seen in a cultural context, her works confront us with a flip-side insistently glimmering through. This dark side, matching our own precarious attempts at self-assertion today, may well be the source of the fascination that has once again settled around Yayoi Kusama's work.

In 1957, at the age of 28, with thousands of drawings and watercolors in her case, Yayoi Kusama arrived in New York to make her fortune. In her first solo exhibition, which took place in the Brata Gallery in 1959, she showed her monochrome INFINITY NETS, filling the walls of the gallery, with the largest measuring ten meters from end to end and standing roughly twice as high as the dainty artist. The INFINITY NETS are oil paintings: circular movements around tiny central points turn the white on white, iridescent picture surface into unfathomable space, a silently pulsating, magical in-between world. In the

URSULA PANHANS-BÜHLER is Professor of Art History at the School of Art in Kassel. She is currently working on a study of Marcel Duchamp's WHITE BOX.

time to follow, Kusama's pursuit of monochromatism and seriality—even if it does bear clearly subjective traces of manual activity—brought her invitations to exhibit with European artists' groups in Holland, Germany and Italy. In New York, her compositionless nets without beginning or end were admired by Frank Stella and Donald Judd—"my first boyfriend," as she calls him in an interview with Tatehata.³⁾

Donald Judd helped her with her next steps across boundaries and over the edge to her COMPULSION FURNITURES or ACCUMULATIONS, through which she became one of the leading figures in the new perception of objects and in effect one of the first exponents of *Soft Sculpture*, and which made her name in Pop Art circles. For a couple it must have been a strange permutation of the usual intimate conspiracy and division of labor to be cutting up sheets, turning them into giant pods at the sewing machine and finally into plump, stuffed phallic protuberances—or one might think of them as erect nipples exaggerated in the mind of the suckling babe, or of men's scrotums. In teeming plenitude they sprouted out of furniture. Chair or sofa, table or pram, whatever possible and impossible household items were to hand, became the focus of a metamorphosis of phantasmic primordial bounty, stalactite-reinforced furniture grottos which the fabled Cybele from Asia Minor—adorned with the ecstatic sacrificial gifts of her self-mutilating priests—could happily sink into, that same Cybele whom only a milder Roman tradition was to moderate into the epitome of mammary voluptuousness.

In 1963, Yayoi Kusama stunned the New York art world with one of these objects, a rowing boat, in a one-woman show in Gertrude Stein's gallery. AGGREGATION, ONE THOUSAND BOATS SHOW, does indeed consist of 1000 boats: a veritable 3-D boat—albeit heavily laden with protuberances—and 999 photographic reproductions of this remarkable boat, covering the wall, ceiling and floor of the exhibition space and the dark entrance cannula. Kusama's boat-wallpaper set sail a good two years before Warhol's wallpapered cows' heads. The real boat with its burden has about it a certain ambiguity and a photograph of Yayoi Kusama taken during the exhibition and showing her naked from behind, between the

boat and the wallpaper, makes plain the hopeless dilemma facing the artist. In a scissors-movement, the direction of the boat and that of its maker diverge, underscored by a protuberance jutting over the side of the boat.

Over the following years in New York, Milan and Essen—again ahead of her artist colleagues—Kusama showed the environment, DRIVING IMAGE. She returned to the importunate INFINITY NETS and painted them on interior walls, furniture and shop-window mannequins: two-tone nets and grounds reduced to no more than dots, one object as contrasting and brightly colored as the next. The floor was strewn with dried noodles that crunched under the feet of the visitors and, at the opening in the Castellane Gallery in New York in 1964, Kusama set two noodle-covered dogs on the visitors, as though the hounds' aggressive animal barking would jolt the visitors out of their unwittingly oblivious slide into a realm where the distinction between 'I' and the world becomes blurred, which the clear contours of

Yayoi Kusama sitting in one of her ACCUMULATION pieces in her New York studio, ca. 1962 / Die Künstlerin in ihrem New Yorker Atelier auf einem ihrer AKKUMULATIONSMöbel sitzend.



the readymades also militated against. Meanwhile the urge to melt differences away was driving other artists on. This was the time when Yves Klein expressed his desire to cover the whole of France in Yves Klein Blue, an undertaking which would quickly have fallen victim to his IKB producers' limited ability to deliver the goods.

In 1966, viewers were only allowed optical access through face-sized openings to a hexagonal mirror-room, KUSAMA'S PEEP SHOW or ENDLESS LOVE SHOW: in it, for a moment, they saw themselves infinitely multiplied before disappearing again into the centrifugal force of the distance. The effect was dramatized by an optical time factor. The ceiling was thickly covered with bulbs in all different colors emitting shockwaves of changing colored rhythms. Yayoi Kusama was the first to produce mirror-rooms. Prior to KUSAMA'S PEEP SHOW she had already made two others, in which the floor was littered with polka-dotted phallic protuberances. A field with mirror-balls, NARCISSUS GARDEN cast her in a spectacularly piratical role at the Venice Biennale in 1966, until the keepers of cultural order stepped in when she started selling individual balls to visitors for two dollars a piece. It is possible, although not certain, that when Kusama distributed polka dots marked "LOVE FOREVER" to visitors at the light-show in the mirror-

room—and held a pair up in front of her own eyes—that a memory of Robert Smithson may have been in the air. In 1963, Smithson had turned two mirrors towards each other, separated in the center by a frame containing wavy neon tubes. The constant exposure to the hectic on and off of the neon tubes distorted the visitors' vision and finally extinguished it altogether. Not long afterwards, Michelangelo Pistoletto, with his mirror-cube, left his mirrors to the void of their own infinity—in the mind of the viewer, that is: there was no peeping glimpse, visitors had to make do with the blank reverse of the mirrors.

With her polka dot Performances and Happenings, her films and her fashion enterprises, Yayoi Kusama broke into the sphere of political Actions in the 1960s. It seems that the world of media spectacles had a seductive effect on her: hectic activity, campaigning with naked dancers for the continued breaking of boundaries, issuing invitations and instructions for laying her audiences bare, even in the garden at MoMA; pacifying the world—at the time of the Vietnam War and when the Soviet Union was marching into Prague—by dissolving herself in a proclamation of a deluge of love. "Obliterate yourself with polka dots." She cast her net ever wider in press announcements in the innocent manner of the hippies, seeking to influence the leading men in

*The artist in 1963 with details for
DRIVING IMAGE, 1962-64 /
Die Künstlerin 1963 mit Elementen zu
REIZTREIBENDES BILD.*



KUSAMA FASHION in INFINITY MIRROR ROOM, ca. 1969 / KUSAMA-MODE in einem UNENDLICHKEITS-SPIEGELSAAL.



power politics to change their ways, with provocatively living, breathing naked bodies supporting flat sandwich-board reproductions of politicians' faces, and making the polit-dolls dance in her performances. The dream of "make love, not war"—the promises of love in her press statements take on manic proportions—collapsed more vehemently and abruptly for Kusama than for many others in the generation of '68 who sought refuge in all kinds of debates and activities both productive and unproductive.

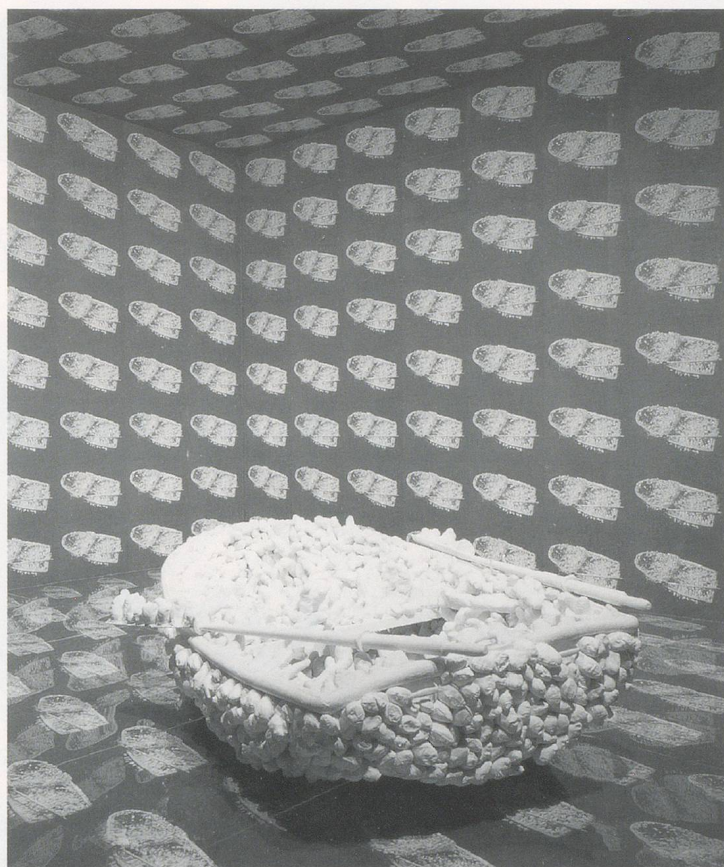
Yayoi Kusama's temporary return to Japan in 1973 has proven to be permanent. Now suffering from an underlying depression, she started to write—novels, novellas, poems—which were met with respect not only in the Japanese literary underground but also in mainstream literary life. She continues to sculpt and to paint. In the care of a psychiatric clinic since 1977, she has a studio and an apartment nearby. 1975 saw her first one-woman show in Japan and 1982 the well-received exhibition "Obsession" in the Fuji Television Gallery, Tokyo. In 1993, her growing reputation led to her becoming both the first woman and the first individual to be entrusted with representing her country at the Venice Biennale. Most recently in 1998/99 "Love Forever—Yayoi Kusama 1958–1968," a major retrospective of her work in the USA, toured through the United States and was also shown in Japan.

The titles of her exhibitions after 1975, as well as the titles of many of her works, are poetic commentaries informed by a new realm of experience: "Gate to Hell," "Hat I used to wear when I was alive," "Message of Death from the Hades," "Obsessional Art—Requiem to Life and Death," "Grass Burning Flashes," "Yayoi Kusama's Soaring from the Dark and Bright Swamp," and lastly "My Solitary Way to Death," "I Who Committed Suicide," and "Beyond my Illusion." In an interview with Damien Hirst in 1998, she explains that "'Being alone' is the feeling I have when I confront death."⁴ In 1978 she wrote an autobiography, *Manhattan Suicide Addict*, which had been preceded in 1974 by the "Song of a Manhattan Suicide Addict":

Swallow antidepressants and it will be gone
Tear down the gate of hallucinations
Amidst the agony of flowers,
 the present never ends
At the stairs to heaven, my heart expires
 in tenderness
Calling from the sky, doubtless, transparent
 in its shade of blue
Embraced with the shadow of illusion
Cumulonimbi arise
Sounds of tears, shed upon eating the colors
 of the cotton rose
I become a stone
Not in time eternal
But in the present that transpires.

With her art, Kusama has channeled the hallucinations that have pursued her, overwhelmed her and ensnared her, but with it she has also held in check the lure to end her life. Much in her last twenty years of work could be described as repetition, reproduction or paraphrase. But there have been crucial changes nevertheless. In gigantic pictures, her net structures and patterns have taken on the intuitively assimilated objectivity of a natural history display. Her large reliefs—frames filled with wild interlaced traceries, astonishingly reminiscent of Irish Northumbrian illuminated manuscripts from the early Middle Ages which she has called *SLEEPING STAMENS* (1985), or frames filled with irregularly sinewy nets, entitled *SHOOTING STARS* (1992)—seem to have been formed by the long wisdom of an ancient culture rather than by a single individual. Organic forms, *LEFTOVER SNOW IN THE DREAM* (1982), have a visceral quality that gives them the air of precisely formed organic accounts of emotional states from a pre-verbal era. Newer serial fields with old phalloid forms, *REPETITION* (1998), exude cool restraint. It is as though a rebellion against the logic of civilization, induced by an individual's particular life history, is being expressed by means of forms that also offer a way out through the longings and dramas—and fibs—of that same civilization. This no doubt accounts on one hand for the baffling sense of a specific déjà-vu generated by Kusama's quasi-parallel world of nature and cultural history, and on the

YAYOI KUSAMA, AGGREGATION:
 ONE THOUSAND BOATS SHOW, 1963, detail,
 sewn stuffed fabric, wooden boat, oars, paint;
 999 silkscreen images on paper, size of boat
 104 $\frac{7}{8}$ x 51 $\frac{1}{4}$ x 23 $\frac{7}{8}$ " / ANSAMMLUNG:
 1000-BOOTE-SCHAU, Teilansicht, genähte
 ausgestopfte Stoffformen, Holzboot, Ruder, Farbe;
 999 Siebdruckbilder auf Papier,
 Grösse des Bootes 265 x 130 x 60 cm.



other hand for the—seen from the outside—clownish tone of the repetitive profusion of one single motif, the phantasmic phallus.

As Yayoi Kusama herself has reported, in the early 1960s she once kicked disparagingly against an upturned crate that served her and Donald Judd as a table, and remarked to Judd that this was his material. It would be worth exploring whether the production of a new objecthood in the “minimalist” art of the 1960s was in fact a late cultural taming of death through “reductive submission,” the mental acceptance of one’s own mortality which comes to be symbolized in the literal abstraction of things.—Yayoi Kusama was left only with the never-ending path out of an elemental entanglement, but she has put off accepting the loneliness of experiencing one’s own limits to a later date. Her sculptures may seem “funny” to us, but she herself is playing the reluctant clown, who cannot change so easily from mirth to gravity. When the Heavens and all the stars thus

threaten to fall into an individual’s lap, they do not also promise to turn into glowing talers for that person like the lighter—if slightly cynical—burden that Hans Christian Andersen, with Romantic condescension, philanthropically showered into the apron of his fairy-tale figure.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Yayoi Kusama, *Manhattan Suicide Addict*, an autobiographical story from 1978: “I can not give up my existence. Also I can not escape from death. This languid weight of life!” and Alexandra Munroe, “Between Heaven and Earth: The Literary Art of Yayoi Kusama” in: *Love Forever: Yayoi Kusama, 1958–68*, ex. cat., Los Angeles County Museum of Art, 1998, p.72. “Between Heaven and Earth” was also the title of Kusama’s exhibition in the Fuji Television Gallery, Tokyo, 1991.

2) “Akira Tatehata in Conversation with Yayoi Kusama” in: Laura Hoptman, Akira Tatehata, Udo Kultermann, *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London, 2000, p. 11.

3) Ibid.

4) “Interview with Damien Hirst” in: *Yayoi Kusama: Now* (New York: Robert Miller Gallery, 1998), unpaginated; reprinted in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon Press, 2000), p. 141.

Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama

MIDORI MATSUI

In spite of her powerful signature style, Yayoi Kusama's artwork never fails to surprise with its fresh intensity that makes one imagine the moment of its genesis. Customarily this intensity refers to the mental illness she has suffered since childhood, and the effects of those psychic forces that Kusama herself does not quite control are referred to as the "creative will." While biographical and chronological explanation doubtless secures Kusama's place in art history, what escapes the pathology-related analyses of Kusama's works is precisely the fluidity and richness of her aesthetics. Unfortunately the central characteristics of Kusama's formal execution seem to invite pathological interpretations. A repetition of simple monadic patterns proliferates beyond the boundaries of individual genre, from her early gouaches, INFINITY NETS (1965), and polka dots, to "accumulations" of objects such as classifying labels, macaroni, and flowers. The overwhelming materiality of her accumulated surface unaccompanied by either

rational or structural linking codes suggests an inhuman drive and impersonal mechanicity, and this has been explained in terms of "obsession." While the artist's own comments legitimize this approach, the intense joy of her work, evoked by the sheer force of her productivity, qualitatively differs from explanations based on personal suffering.¹⁾ In fact, it seems that the positive meaning of Kusama's artistic production demands that her repetitive aesthetic be interpreted regardless of her "personality." The impersonal flow of desire that drives her images should be understood not as an effect of her Oedipal lack, but an affirmation of her unlimited energy of life. Numerous scholarly essays offer accounts of Kusama's works in biographical and art-historical contexts; I will venture a rudimentary attempt to explain Kusama's "schizophrenia" as an aesthetic.

Gilles Deleuze and Felix Guattari's theory of "schizophrenia" is useful as a means to unfold Kusama's productivity. As provocatively defined in *Anti-Oedipus* (1972), "schizophrenia" indicates a liberating counter-movement within capitalist culture that resists its functional institutions, or "desiring machines," which turn people into cogs of the repressive social organization.²⁾ "Schizophrenia" sets

MIDORI MATSUI is Associate Professor of American Studies at Tohoku University. She has widely published on contemporary culture and art in Japanese and English. She is also a frequent contributor to *Flash Art*.

YAYOI KUSAMA, POLKA DOT INSTALLATION AND PERFORMANCE, 1999, collaboration with Issay Miyake, Museum of Contemporary Art, Tokyo.



up a “counter-flow of amorphous, undifferentiated fluids, transforming a part of the libidinal energy that drives human production into the energy of disjunctive inscription,” which records the genealogy of desire.³⁾ Every creation, say Deleuze and Guattari, that radically disperses the dominant patterns of social institutions has this “schizophrenic” character. Creativity, consequently, has nothing to do with the Oedipal triangle, or psychoanalysis. Psychoanalysis is an apparatus for consolidating the repressive social organization, and treats “schizophrenia” as a psychotic phenomena only to reintegrate its subject into the Oedipal unity, blocking the flow of libidinal energy that precedes the social legitimation of the “subject.”⁴⁾ The subject of schizophrenic production has “no fixed identity,” wandering about over the domain of expression, but “always remaining peripheral” to institutional functions, “being defined by the share of product it takes for itself.”⁵⁾

A “schizophrenic” is defined as an individualistic creator with his or her own original codes of production, which do not conform to social codes, except in

parody; these codes, influenced by desire and delirium, are extremely fluid. Against the repressive Oedipal machine, a “schizophrenic’s” production constructs its own machine, a “celibate machine,” that forms a new alliance between functional institutions and the expressive domain, “so as to give birth to a new humanity or a glorious organism.”⁶⁾ Unlike the paranoiac creation of the Oedipal machine that turns every object into a part of its imaginary identity, the celibate machine accumulates molecular elements—“partial objects that enter into indirect syntheses or interactions”—creating “intensities under which a unit of matter always fills space in varying degrees,” while its parts are continually referring to an entirely different composition.⁷⁾ The schizophrenic “subject” can be seen as a trace of the working of this new machine, which produces intense affects of creative joy and pain: “a celibate misery and glory experienced to the fullest, like a cry suspended between life and death, an intense feeling of transition, states of pure, naked intensity stripped of all shape and form.”⁸⁾

Many aspects of Kusama’s productivity show affinity with this definition of “schizophrenia”: the mechanical distribution of discrete dots in INFINITY NETS that does not suggest an external organizational code or a structural system, but still demonstrates a powerful physical presence. She achieves a

YAYOI KUSAMA, *PHALLI'S FIELD*, 1964, floor show at Castellane Gallery, New York / PHALLENFELD.



protean transformation of the “polka dot” pattern into the accumulation of banal found objects (air-mail stickers, working gloves, sofa springs) and stuffed protruding sculptural units, and maintains stylistic independence from major artistic schools of her time—Abstract Expressionism, Pop, Minimalism, Nouvelle Tendance—while indicating some overlap with their experimental characteristics. More fundamentally, it is Kusama’s ability to transmit the intense pain and joy of creation whose relentless process demands her to undergo a state of death in life—“self-obliteration”—in her individual works that confirms her place in Deleuze and Guattari’s cosmology.⁹⁾ The artist who emerges as a sum of such creative invocations is not the Oedipal daughter sublimating her psychiatric scars through art, but the bold agent of a radical aesthetic.

“Self-Obliteration,” the idea Kusama used to justify her performances in the late sixties, reveals the hermetic paradox at the heart of her creation: By covering individual shapes of people and things with polka dots, Kusama erases their subjectivity or identity conferred by institutions and common sense, in order to release them in a flow of vital energy, and envelop them in the realization of “eternity.” Kusama’s own words reverberate with the Utopian message underlying *Anti-Oedipus*’s vision of molecular production: “My performances are a kind of symbolic philosophy with polka dots. A polka dot has the form of the sun, which is a symbol of the energy of the whole world and our living life, and also the form of the moon, which is calm. Round, soft, colorful, senseless, and unknowing. Polka dots can’t stay alone; like the communicative life of the people, two or three and more polka dots become movement.”¹⁰⁾

DRIVING IMAGE (1959–64), exhibited between 1964 and 1966 in three cities, brilliantly exemplifies the fluidity and dynamism of Kusama’s creation. The first of the three shows, held at the Castellane Gallery in New York, put together ACCUMULATION furniture, arranged like a living room set, phallus-laden dresses, and mannequins covered with dried macaroni, which was also scattered on the floor. Kusama’s repetitive aesthetic acquired a dazzling finality in multiplication, whose vertiginous mutual reference mirrored the obliteration of Kusama’s “self” in cre-

ation. Just as Deleuze and Guattari maintained that the product of desire is real, not imaginary, the room conveyed the sheer physicality of an internal reality translated into an image.¹¹⁾

Unlike the hermetic intensity of its New York counterpart, the last version of DRIVING IMAGE, exhibited at Galerie M.E. Thelen in Essen, in 1966, conveyed an almost light-hearted “estrangement” of the commodity of everyday life, indicating Kusama’s link with the “schizophrenic” intensification of material signifiers that characterizes a postmodern experience of reality.¹²⁾ In this version, the gallery room was set up as a modern living room with a TV set: female mannequins, three adults and one girl, painted in fluorescent pink and blue, and covered with pink, silver, yellow and green polka dots, posed by the tea table adorned with bottles full of flowers, a tea pot and cups, a dressing table with a large looking-glass, on the macaroni-strewn floor. Painted in pop colors, and incorporating objects linked to female vanity (including a comb, a brush, a handbag, and high-heeled shoes), the installation humorously recreated the glittery surfaces created in postmodern commodity culture. While innocently celebrating a feminine experience, the installation recreated the dizziness of contemporary experience in which consumer “subjectivity” was split between the pain and ecstasy of being lost in the desire for seductive objects.¹³⁾

Kusama’s ability to respond to the dual nature of “desiring production”—both personal and social—may have induced Guattari’s comments on the ambivalent nature of her creation in his review of her exhibition at Fuji Television Gallery in 1986.¹⁴⁾ The essay itself is a tribute to Kusama’s approximation of the great libidinal “celibate machine.” Guattari praises Kusama’s ability to embody the “germinal state of the world beyond the walls of everydayness.” Distinguishing her art from “narcissistic self-supplication” or “autistic reflection,” he defies a psychoanalytic approach bound to reduce “the origin of her work to regression or infantile fixation.” He also comments that Kusama’s work leads her viewers to the discovery of “the potentiality such as possessed by plants, which haunts our subjectivity.” This recapitulates his earlier description of the molecular compo-

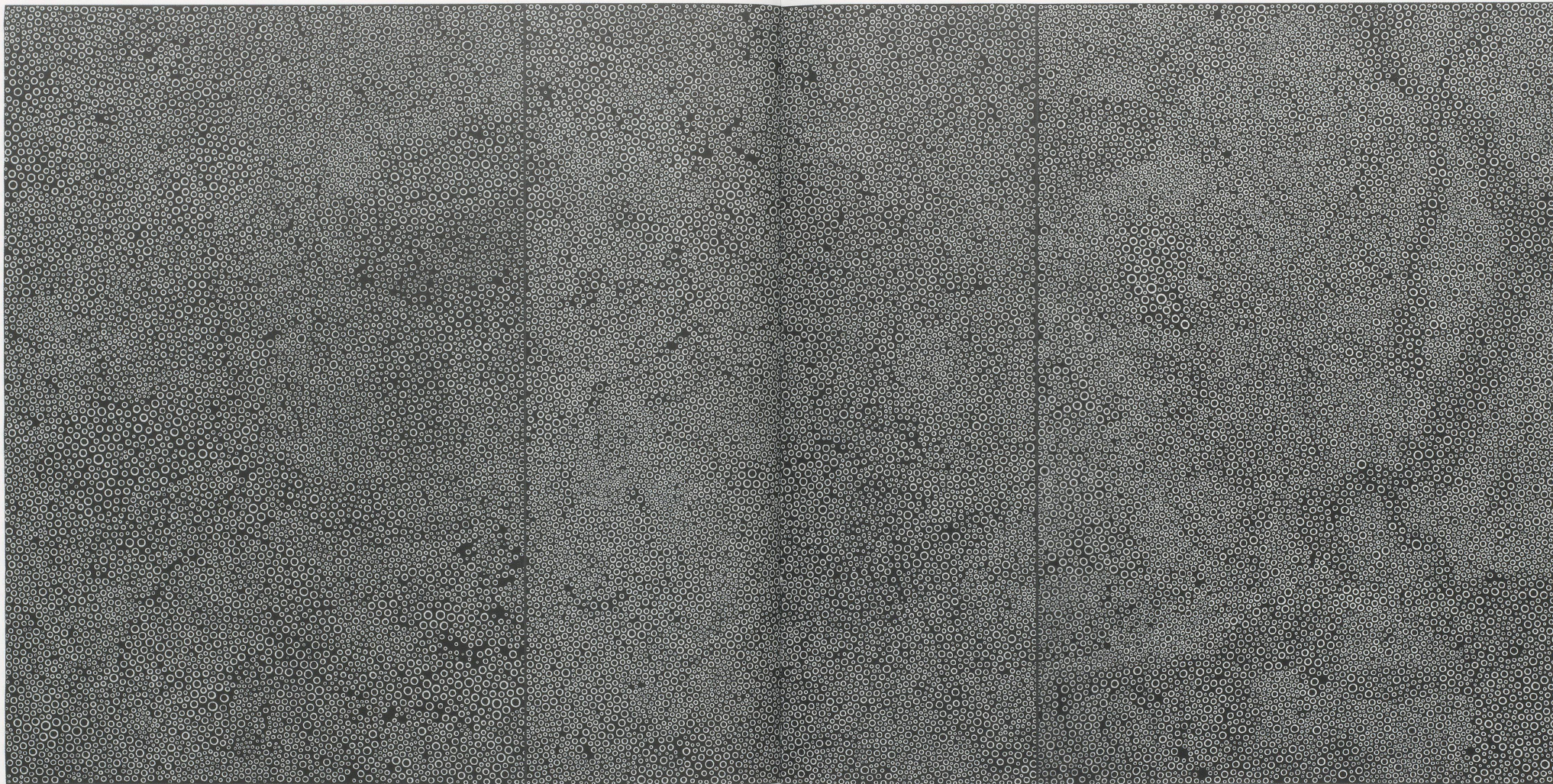
sition operating by the non-humanistic codes that nevertheless possess a unique orientation. Far from being propelled by elementary cathexes or structural patterns, he says, Kusama's art "destroys materials, forms, colors and meanings in order to acquire the vector of creativity far freer than that from which she departed, functioning "like chemistry"; through the process of "undifferentiated and modulated proliferation," Kusama subjects her viewers to the "highly elaborated and differentiated processes," which produce "hyper-complex emotions." Nevertheless, Guattari points out that the "extraordinary apparatuses that subjectively and aesthetically intensify the most contemporary materials" created by Kusama's art are also the ones "through which consumer society secretes its miserable and disenchanting universe." The remark seems to modify the revolutionary optimism of a thesis in *Anti-Oedipus* that "capitalism ... produces an awesome schizophrenic accumulation of energy or charge, against which it brings all its vast powers of repression to bear, but which nonetheless continues to act as capitalism's limit."¹⁵

Guattari ultimately sees Kusama as a great enchantress reborn from the ashes of the Beatnik Generation, who will guide us in the primal as well as unknown future imagination. At the same time, he notices that Kusama's powerful repetitive creation, which transmits the flow of pre-Symbolic imagination, nonetheless renders itself vulnerable to the postmodern exploitation of image for hedonistic seduction. This analysis of her duality reveals a deeply social problematic inscribed in Kusama's "schizophrenic" aesthetic, especially concerning the impeccable material surface created by the even distribution of color and almost stylized flat composition of biomorphic patterns in Kusama's paintings since the late eighties. Nevertheless, it is evident that Kusama presents an exemplary "schizophrenic" desiring production that thwarts the functions of repressive social apparatuses. Above all, embodying the pain of postmodern split, while indicating a possibility of transforming its material fixation, Kusama's art gives the audience, living in the momentary reconfirmation of life through artificial excitation of senses, the model through which to comprehend the profound ambivalence of life and art.

- 1) Among Kusama's own account of her hallucinations, which reads like poetic transcriptions of her own paintings, the most famous is the childhood memory of seeing red flower patterns everywhere around her and having her first experience of "self-obliteration." Incorporating this, as well as numerous other accounts, into the apt and elaborate analysis of Kusama's stylistic executions, Laura Hoptman's essay treats the sensitive relation between Kusama's psychosis and creativity; see Laura Hoptman, "Yayoi Kusama: A Reckoning" in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon Press, 2000), pp. 34–82. "Kyosei to uchu (Castration and Cosmos)," by Professor Kuni-ichi Ono, on the other hand, treats Kusama's "obsessive repetition of the same" as a "passage to break open the limits of perception" (*Bijutsu Techo*, vol. 40, no. 599, September 1989), p. 119. He praises Kusama's endless repetition of "soft, bright form" as a positive aesthetic that destroys "phallic, well-constructed structures" to fill the world with a cosmic flow, and compares it with Antonin Artaud's metaphorical castration of the rational universe, p. 123.
- 2) Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Robert Hurley et. al. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), p. 10.
- 3) *Ibid.*, p. 13.
- 4) *Ibid.*, p. 13.
- 5) *Ibid.*, p. 20.
- 6) *Ibid.*, p. 17.
- 7) *Ibid.*, pp. 309, 323.
- 8) *Ibid.*, p. 18.
- 9) Kusama frequently remarks about how her creation is urged by an impulse, almost indistinguishable from pain, like "the deep, driving compulsion to realize in visible form the repetitive image inside (her)," quoted by Udo Kultermann, "Driving Image, Essen, 1966" in: *Yayoi Kusama* (London: Phaidon, 2000), p. 86. Also in her interview with Akira Tatehata, Kusama explains the paradox of her "self-obliteration" in which she repeats dots, food, and sexual symbols she fears as a rescue from pain, see "Interview: Akira Tatehata in conversation with Yayoi Kusama" in: *Yayoi Kusama*, op. cit., pp. 14, 16.
- 10) Yayoi Kusama, "Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut, 1968," reprinted in: *Yayoi Kusama*, op. cit., p. 112. Kusama's use of the word "symbolism" must not be confused with the one by Deleuze and Guattari, for whom "symbol" means a sign that mediates unambiguous social communication with one another, whereas she betrays the ambiguity of her "symbolism" by comparing polka dots at once to the sun and the moon.
- 11) Deleuze and Guattari, op. cit., pp. 6–7.
- 12) Fredric Jameson, "Postmodernism and Consumer Society" in: *The Anti-Aesthetic*, ed. by Hal Foster (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983), p. 120.
- 13) Kultermann, "Driving Image, Essen, 1966" in: *Yayoi Kusama*, op. cit., pp. 91–2.
- 14) Felix Guattari, "Les Riches Affects de Madame Yayoi Kusama" in: *Infinity Explosion* (ex. cat.), Fuji Television Gallery, 1986.
- 15) Deleuze and Guattari, op. cit., p. 34.

HOMOSEXUAL HAPPENING, 1968, at Kusama's studio, New York / HOMOSEXUELLES HAPPENING. (PHOTO: BILL BARON, NEW YORK)





YAYOI KUSAMA, *THE GALAXY AQ*, 1993, acrylic on canvas, triptych, 76⁷/₈ x 51¹/₁₆" each panel /
DIE GALAXIE AQ, Acryl auf Leinwand, Triptychon, jede Tafel 194 x 130 cm.

Jenseits von Ödipus: Yayoi Kusamas Wunschproduktion

MIDORI MATSUI

Trotz ihrer unverkennbaren Handschrift gelingt es Yayoi Kusamas Werk immer wieder aufs Neue, den Betrachter mit einer vitalen Intensität zu überraschen, die ihm quasi den Augenblick der Entstehung vor Augen führt. Gewöhnlich wird diese Intensität mit der Geisteskrankheit in Verbindung gebracht, an der Kusama seit ihrer Kindheit leidet. Die Auswirkungen jener psychischen Kräfte, die sie selbst nicht ganz unter Kontrolle hat, gelten als Ausdruck ihres «schöpferischen Willens». Zweifellos sichert diese biographisch-chronologische Interpretation Kusama einen Platz in der Kunstgeschichte. Doch die überschäumende ästhetische Fülle dieses Werks entzieht sich jeder pathologisch begründeten Analyse. Unglücklicherweise scheint das Hauptmerkmal in Kusamas formalem Zugriff die pathologische Interpreta-

MIDORI MATSUI ist Gastprofessorin für Amerikanistik an der Universität Tohoku. Sie veröffentlichte zahlreiche Schriften in Englisch und Japanisch über zeitgenössische Kultur und Kunst und schreibt regelmässig für *Flash Art*.

tion geradezu herauszufordern: Sich wiederholende einfache monadische Muster überwuchern die Grenzen des individuellen Genres – von ihren frühen Gouachen, INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze, 1965) und Tupfenmustern bis hin zu «Akkumulationen» von Objekten wie Etiketten, Makkaroni und Blumen. Die überwältigende Materialität ihrer prallen Oberfläche, in der man rationale oder strukturelle Zusammenhänge vergeblich sucht, suggeriert einen beinahe unmenschlichen Drang und etwas unpersönlich Mechanisches, was ihr als «Besessenheit» ausgelegt wird. Zwar rechtfertigen die Kommentare der Künstlerin selbst diese Interpretation, doch die intensive Freude, die das Werk dank der schieren Kraft ihrer Produktivität ausstrahlt, setzt es qualitativ ab von jeder Erklärung, die sich auf ihr individuelles Leiden stützt.¹⁾ Tatsächlich legt der positive Inhalt von Kusamas künstlerischer Produktion es nahe, ihre repetitive Ästhetik unabhängig von ihrer «Persönlichkeit» zu beurteilen. Das von der Person losgelöste Dranghafte ihrer Bilder ist nicht als Ausdruck

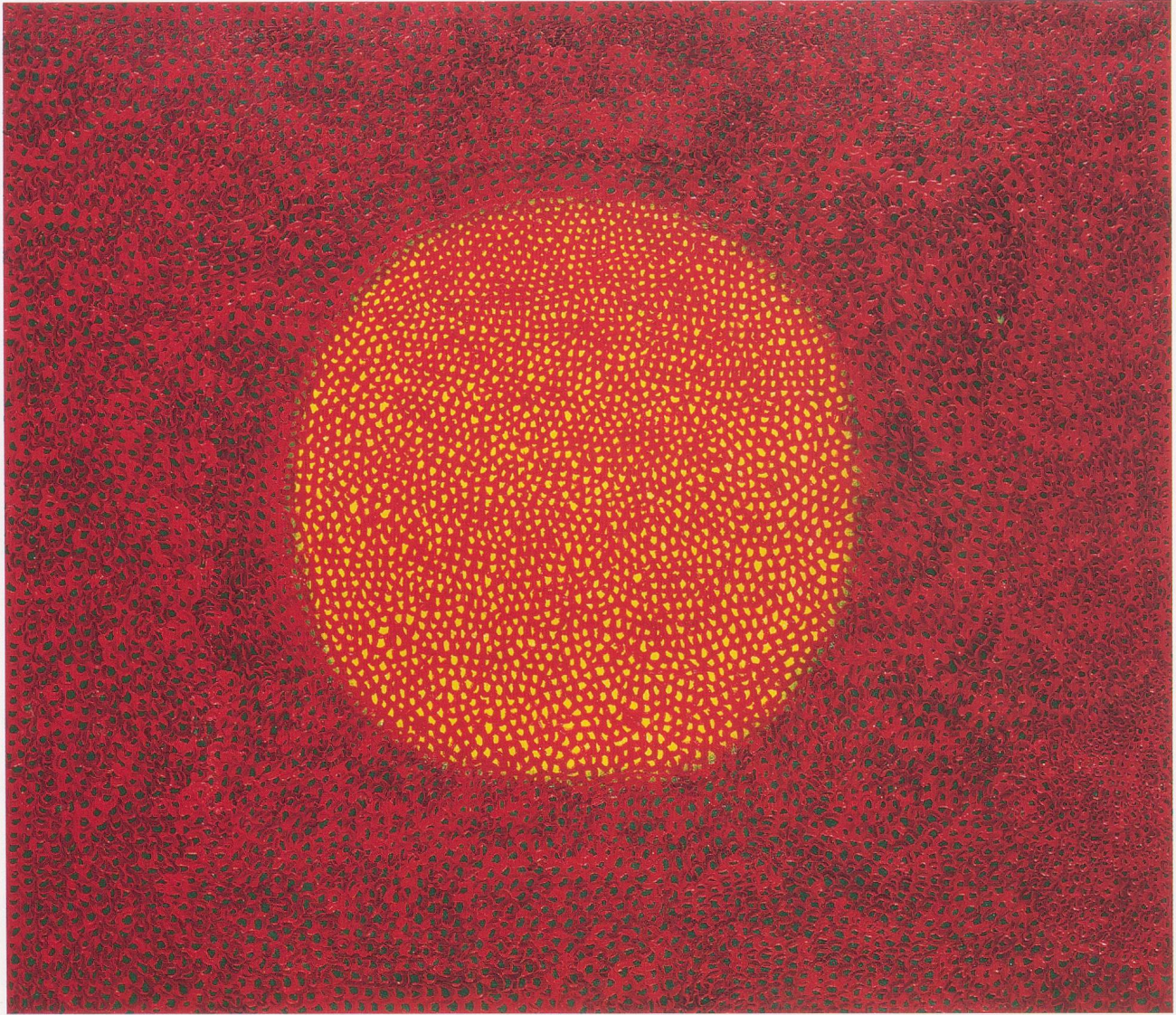
eines ödipalen Mangels zu verstehen, sondern vielmehr als Hinweis auf ihre unerschöpfliche Lebensenergie. Zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze behandeln Kusamas Werk im biographischen und kunsthistorischen Kontext. Ich möchte wenigstens ansatzweise versuchen die «Schizophrenie» der Künstlerin als ästhetisches Programm zu verstehen.

Hilfreich für das Verständnis von Kusamas Produktivität ist dabei die Theorie der Schizophrenie von Gilles Deleuze und Felix Guattari. In ihrem *Anti-Ödipus* formulierten die Autoren 1972 die provokative These, dass «Schizophrenie» als befreiende Gegenbewegung innerhalb der kapitalistischen Kultur zu verstehen sei und sich deren Produktionsprozessen oder «Wunschmaschinen» widersetze; denn diese machten die Menschen zu Rädchen im Getriebe der gesellschaftlichen «Organmaschine». Dieser setzt der schizophrene «organlose Körper seine glatte, straffe und opake Oberfläche entgegen, den verbundenen, vereinigten und wieder abgeschnittenen Strömen sein undifferenziertes, amorphes Fließen». ²⁾ Dabei wird ein Teil der libidinösen Energie, die die menschliche Produktion antreibt, in disjunktive Einschreibungsenergie umgewandelt, die die Wunschgenealogie aufzeichnet. ³⁾ Laut Deleuze und Guattari hat jede schöpferische Äusserung, die die herrschenden Muster gesellschaftlicher Institutionen auflöst, diesen «schizophrenen» Charakter. Folglich hat Kreativität nichts mit dem ödipalen Dreieck oder mit Psychoanalyse zu tun. Die Psychoanalyse ist ein Apparat zur Festigung der repressiven Gesellschaftsordnung und behandelt die Schizophrenie als psychotisches Phänomen, um deren Subjekt in die ödipale Einheit zurückzuführen und damit den Strom jener libidinösen Energie zu unterbinden, der der gesellschaftlichen Legitimation des Subjekts vorhergeht. ⁴⁾ Das Subjekt der schizophrenen Produktion ist «ohne feste Identität»: «Selbst nicht im Zentrum stehend, nicht von der Maschine in Anspruch genommen, am Rande lagernd, ohne feste Identität, immerzu dezentriert, wird es erschlossen aus den Zuständen, die es durchläuft.» ⁵⁾

Der oder die Schizophrene wird definiert als individualistische(r) Schöpfer(in) mit ureigenen Produktions-Codes, die – ausser als Parodie – nicht mit den gesellschaftlichen Codes übereinstimmen. Diese

von Lust und Delirium geprägten Codes sind äusserst wandelbar. Gegen die repressive ödipale Maschine setzt die schizophrene Produktion ihre eigene, «zölibatäre Maschine», die eine neue Verbindung zwischen Wunschmaschine und organlosem Körper herstellt, «zum Zwecke einer neuen Menschheit oder eines glorreichen Organismus». ⁶⁾ Im Gegensatz zur paranoiden Kreation der ödipalen Maschine, die jeden Gegenstand zum Teil ihrer eigenen imaginären Identität macht, häuft die zölibatäre Maschine molekulare Elemente an – «Partialobjekte, die indirekte Synthesen oder Interaktionen eingehen» – und erzeugt «Intensitäten, unter denen immer eine Materie den Raum in unterschiedlichen Graden ausfüllt», während ihre Teile unentwegt auf einen ganz anderen Zusammenhang verweisen. ⁷⁾ Das schizophrene Subjekt kann als Spur des Funktionierens dieser neuen Maschine gelten, welche intensive Gefühle schöpferischer Lust und Qual hervorruft: «zölibatäre Grösse und Elend als höchste Empfindungen, gleich einem Schrei zwischen Leben und Tod, ein Gefühl heftigen Übergangs, Zustände reiner und von jeglicher Formbestimmung entblösster Intensität». ⁸⁾

Manches an Kusamas Produktivität erinnert an diese Definition der «Schizophrenie»: die mechanische Verteilung einzelner Tupfen in INFINITY NETS, die weder ein externes noch ein strukturimmanentes Organisationsprinzip erkennen lässt und dennoch eine starke physische Präsenz ausstrahlt. Es gelingt ihr, das Tupfenmuster auf fast proteische Weise in eine Anhäufung banaler Fundobjekte (Luftpostaufkleber, Arbeitshandschuhe, Sofafedern) und prall gefüllter, in den Raum ragender, skulpturartiger Elemente zu verwandeln. Dabei bleibt Kusama stilistisch unabhängig von den grossen künstlerischen Strömungen ihrer Zeit – abstrakter Expressionismus, Pop, Minimalismus, Nouvelle Tendence – und teilt zugleich deren experimentellen Charakter. Letztlich aber ist es Kusamas Fähigkeit, die intensive Lust und Qual ihres gnadenlos konsequenten Schaffensprozesses zu vermitteln – wobei sie sich in jedem Werk einer Art Tod im Leben, einer «Selbstausslöschung» aussetzt –, die ihr einen Platz in der Kosmologie von Deleuze und Guattari sichert. ⁹⁾ Die Künstlerin, die am Ende aus solch kreativen Beschwörungen hervor-



YAYOI KUSAMA, INFINITY NET, 1965,

oil on canvas, 52 x 59⁷/₈" / UNENDLICHKEITSNETZ, Öl auf Leinwand, 132 x 152 cm.

geht, ist nicht die ödipale Tochter, die ihre psychiatrische Versehrtheit durch Kunst sublimiert, sondern kühne Verfechterin einer radikalen Ästhetik.

Die Idee der «Selbstausslöschung», mit der Kusama in den späten 60er Jahren ihre Performances erklärt, verrät das hermetische Paradox, das ihrem Schaffen zugrunde liegt: Indem sie die einzelnen Menschen und Dinge mit Tupfen übersät, löscht Kusama deren auf Institutionen und «gesundem Menschenverstand» basierende Subjektivität oder Identität aus und befreit sie in einem Strom vitaler Energie, auf dass sie die «Ewigkeit» schauen. In Kusamas eigenen Worten klingt jene utopische Botschaft an, die der Schilderung der molekularen Produktion im *Anti-Ödipus* zugrunde liegt: «Meine Performances sind eine Art symbolischer Philosophie in Form von Tupfenmustern. Ein Tupfen hat die Form der Sonne, die ja das Symbol für die Energie der ganzen Welt und unser lebendiges Leben ist, aber auch die Form des Mondes, also der Stille. Rund, weich, farbig, empfindungslos und unwissend. Ein Tupfen kann nicht allein bleiben; wie im kommunikativen Leben der Menschen entsteht Bewegung erst, wenn zwei, drei oder mehr Tupfen zusammenkommen.»¹⁰⁾

DRIVING IMAGE (1959–64) wurde zwischen 1964 und 1966 in drei Städten gezeigt und ist ein brillantes Beispiel für den Fluss und die Dynamik in Kusamas Schaffen. Die erste der drei Ausstellungen präsentierte eine Ansammlung von Möbeln, die zu einer Art Wohnzimmer arrangiert waren, mit Phallen übersäte Kleider und mit trockenen Makkaroni bedeckte Mannequins, weitere Makkaroni waren über den Boden verteilt. Kusamas repetitive Ästhetik erlangte eine verwirrende Endgültigkeit durch die Multiplikation, in deren Schwindel erregenden wechselseitigen Bezügen sich die Auslöschung von Kusamas Selbst im Schaffensprozess spiegelte. Ganz im Sinn der Aussage von Deleuze und Guattari, dass die Wunschproduktion nicht imaginär, sondern «wesentliche Realität» sei, vermittelte dieser Raum die schiere Körperlichkeit einer ins Bild übersetzten inneren Wirklichkeit.¹¹⁾

Im Gegensatz zur hermetischen Intensität der New Yorker Version zeigte sich in der letzten Installation von DRIVING IMAGE (1966, in der Essener Galerie M. E. Thelen) eine fast unbekümmerte «Ent-

fremdung» gegenüber der Warenwelt des täglichen Lebens. Ein Hinweis auf die bei Kusama wirksame und für die postmoderne Realitätserfahrung typische «schizophrene» Intensivierung materieller Bedeutungsträger.¹²⁾ Diesmal war aus dem Galerieraum ein modernes Wohnzimmer mit Fernseher geworden: lebensgrosse, fluoreszierend rosa und blau bemalte Puppen, drei Frauen und ein Mädchen, übersät mit rosafarbenen, silbernen, gelben und grünen Punkten, standen um ein Teetischchen, auf dem Flaschen voller Blumen sowie eine Teekanne und Tassen standen. Dann stand da noch ein Toiletentisch mit grossem Spiegel, und der Boden war mit Makkaroni übersät. Mit ihren poppigen Farben und den Symbolen weiblicher Eitelkeit (Kamm, Bürste, Handtasche, Stöckelschuhe) imitierte die Installation augenzwinkernd die glitzernden Oberflächen der postmodernen Warenkultur. Die scheinbar naivlustvolle Wiedergabe einer weiblichen Erlebniswelt führte zugleich den Wahwitz der zeitgenössischen Konsumerfahrung vor Augen, in der die «Subjektivität» zerrissen ist zwischen Schmerz und Ekstase ihres völligen Aufgehens im Wunsch nach verführerischen Objekten.¹³⁾

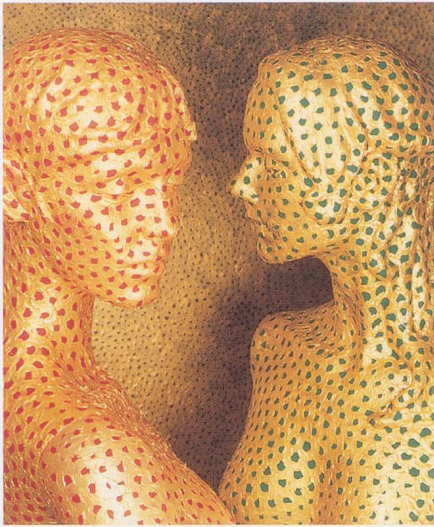
Vielleicht hat Kusamas Fähigkeit, auf das Zwie-spältige sowohl der individuellen wie der gesellschaftlichen Wunschproduktion zu reagieren, Guattari zu dessen Bemerkungen über die Ambivalenz in ihrem Werk veranlasst.¹⁴⁾ Guattari hebt dabei besonders Kusamas Annäherung an die grosse libidinöse «zölibatäre Maschine» lobend hervor und preist ihre Fähigkeit, dem «ursprünglichen Zustand der Welt jenseits der Mauern der Alltäglichkeit» eine Form zu verleihen. Er sieht ihre Kunst fern von «narzisstischer Selbstbeweihräucherung» oder «autistischer Reflexion» und lehnt eine psychoanalytische Interpretation ab, da sie «den Ursprung ihres Werks auf Regression oder infantile Fixierung» reduziert. Nach seiner Ansicht ermöglicht Kusamas Werk dem Betrachter die Entdeckung eines pflanzenhaften Wachstumspotenzials, das eine Bedrohung unserer Subjektivität darstelle. Er greift damit auf seine frühere Beschreibung der molekularen Ordnung zurück, die nichtmenschlichen Codes unterliegt und dennoch bestimmten eigenen Regeln folgt. Kusamas Kunst gehe keineswegs von elementaren Fixierun-

YAYOI KUSAMA, *DRIVING IMAGE*, 1959–64,
 installation view, Serpentine Gallery, London, 2000 /
 REIZTREIBENDES BILD.



gen oder Ordnungsmustern aus, meint Guattari, sondern zerstöre gerade Materialien, Formen, Farben und Bedeutungen, um grössere kreative Freiheit zu erlangen; in ihren undifferenzierten und modulierenden Wucherungen fungiere sie wie «ein chemischer Prozess». Kusama setze ihre Betrachter «hochkomplexen und differenzierten Vorgängen» aus, die wiederum «hyperkomplexe Emotionen» hervorriefen. Gleichwohl weist Guattari darauf hin, dass die von Kusama geschaffenen «aussergewöhnlichen Maschinen, die zutiefst zeitgenössische Stoffe subjektiv und ästhetisch intensivieren», dieselben sind, «mithilfe derer die Konsumgesellschaft ihre ebenso erbärmliche wie entzauberte Welt verschleiert». Diese Bemerkung scheint den revolutionären Optimismus der These aus dem *Anti-Ödipus* einzuschränken, «dass der Kapitalismus im Zuge seines Produktionsprozesses eine ungeheure schizophrene Ladung erzeugt, auf der wohl seine Repression lastet, die sich aber unaufhörlich als Grenze des Prozesses reproduziert».¹⁵⁾

Letztendlich sieht Guattari Kusama als eine grosse Zauberin, die sich wie Phoenix aus der Asche der Beatnik-Generation erhoben hat und uns in die ebenso ursprüngliche wie unbekanntere Phantasie der Zukunft führen wird. Zugleich stellt er fest, dass Kusamas kraftvolles repetitives Schaffen, das den Strom einer präsymbolischen Phantasie zum Ausdruck bringe, selbst durchaus anfällig sei gegenüber der postmodernen Ausbeutung des Bildes zum Zweck der hedonistischen Verführung. Diese Analyse ihrer Ambivalenz enthüllt eine zutiefst gesellschaftliche Problematik in Kusamas «schizophrener» Ästhetik. Das betrifft vor allem die perfekte materielle Oberfläche, die in Kusamas Bildern seit den späten 80er Jahren durch die gleichmässige Verteilung der Farbe und die fast stilisierte flache Komposition biomorph



YAYOI KUSAMA, *BEYOND MY ILLUSION*, 1999,
detail, mixed media installation, dimensions variable /
JENSEITS MEINER ILLUSION.

Muster zustande kommt. Dennoch präsentiert Kusama unbestreitbar eine exemplarische «schizophrene» Wunschproduktion, die den Funktionen repräsentativer Gesellschaftsmechanismen zuwiderläuft. Vor allem aber verkörpert ihre Kunst den Schmerz der postmodernen Spaltung und zeigt zugleich eine Möglichkeit auf, deren materielle Fixierung aufzulösen: Damit liefert die Künstlerin ihrem Publikum, das in künstlichen Sinnesreizen die flüchtige Bestätigung des Lebens sucht, ein Modell, das uns die tiefe Ambivalenz von Kunst und Leben begreifbar macht.

(Übersetzung: Nansen)

1) Kusamas Schilderungen ihrer Halluzinationen lesen sich wie poetische Übersetzungen ihrer eigenen Bilder. Die bekannteste ist die Erinnerung daran, wie sie in ihrer Kindheit überall um sich herum Muster aus roten Blumen sah und ihre erste «Selbst-Auslöschung» erlebte. Laura Hoptmans Aufsatz berücksichtigt diese und zahlreiche andere Schilderungen in ihrer ebenso ausführlichen wie scharfsichtigen Analyse von Kusamas stilistischen «Selbst-Exekutionen». Ihr Aufsatz behandelt die sensible Beziehung zwischen Kusamas Psychose und Kreativität. Siehe Laura Hoptman: «Yayoi Kusama: A Reckoning» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 34–82. Kuni-ichi Ono hingegen sieht in seinem Artikel «Kyosei to uchu (Kastration und Kosmos)» Kusamas «obsessive Wiederholung des immer Gleich-

chen» als ein «Vorgehen, um diese Grenzen der Wahrnehmung aufzubrechen» in: *Bijutsu Techo*, Bd. 40, Nr. 599, September 1989, S. 119. Er lobt Kusamas endlose Wiederholung der «weichen, strahlenden Form» als positive Ästhetik, die «phallische, durchkonstruierte Strukturen» zerstört, um die Welt mit einem kosmischen Strom zu erfüllen, und vergleicht dieses Vorgehen mit Antonin Artauds metaphorischer Kastration des rationalen Universums. S. 123.

2) Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie*, übers. v. Bernd Schwibs, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 15.

3) Ebenda, S. 20, 21.

4) Ebenda.

5) Ebenda, S. 28.

6) Ebenda, S. 25.

7) Ebenda, S. 398.

8) Ebenda, S. 26.

9) Kusama weist immer wieder darauf hin, dass sie bei ihrer Arbeit einem Impuls folgt, der kaum von Schmerz zu unterscheiden sei, wie «der tiefe, unausweichliche Drang, in der sichtbaren Form das immer wiederkehrende innere Bild zu erkennen». Zitiert nach Udo Kultermann, «Driving Image, Essen 1966» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London, 2000, S. 86. Auch in ihrem Interview mit Akira Tatehata erklärt Kusama das Paradox ihrer «Selbstausslöschung», bei dem sie Punkte, Nahrung und sexuelle Symbole wiederholt, mit denen sie dem Schmerz zu entkommen sucht. Siehe «Interview: Akira Tatehata im Gespräch mit Yayoi Kusama» in: *Yayoi Kusama*, op. cit., S. 14 und 16.

10) Yayoi Kusama, «Naked Self-Obliteration: Interview with Jud Yalkut, 1968», wieder abgedruckt in: *Yayoi Kusama*, op. cit. S. 112. Kusamas Verwendung des Begriffs «Symbolismus» ist nicht zu verwechseln mit jener von Deleuze und Guattari. Letztere verstehen unter «Symbol» ein Zeichen, das eine nicht zweideutige soziale Kommunikation befördert, während Kusama das Zweideutige ihres «Symbolismus» kundtut, wenn sie die Tupfen sowohl mit der Sonne wie mit dem Mond vergleicht.

11) Deleuze und Guattari, op. cit., S. 11.

12) Fredric Jameson, «Postmodernism and Consumer Society» in: *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster (Hrsg.), Bay Press, Port Townsend, Washington 1983, S. 120.

13) Udo Kultermann, «Driving Image, Essen, 1966» in: *Yayoi Kusama*, Phaidon Press, London 2000, S. 91–92.

14) Felix Guattari, «Les Riches Affects de Madame Yayoi Kusama» in: *Infinity Explosion*, Ausstellungskatalog, Fuji Television Gallery, 1986.

15) Deleuze und Guattari, op. cit., S. 45.

 GRISELDA POLLOCK

Womanliness, therefore, could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it—much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not stolen.

– Joan Riviere, 1929¹⁾

THREE THOUGHTS ON FEMININITY, CREATIVITY AND ELAPSED TIME

The passage from contemporary art criticism to critical art historical analysis of contemporary art pivots, at present, on the continuing status within the former domain of the artist as the referent for the art work versus the function of the artwork as a text to be historically interpreted. As text, this makes art both “always and already” an intertext, part of a disseminated cultural semiotic with both synchronic and diachronic axes. The idea of text also provides access, through the workings of its singular articulation of cultural resources refashioned through individual refractions, with subjectivity that is both transindividual, as a structure, and particular, as the product of this person’s history and no other. While clearly it is a matter of considerable importance and historical

record to know what the artist understands and explains her project to be, it is also possible to argue that the work is always more than its own initiating program because the producer is only one, though a very important one term within the over-determined event that is an artistic practice. The artist, moreover, like any other psychically divided, generationally and geographically positioned subject, cannot be entirely known to and by herself. How much more true is this of an artist who feels that she works on the edge: culturally, aesthetically, and psychologically?

Reading the recent literature on Yayoi Kusama, as an art historian, catapults me back into the confusion that surrounded the reception and analysis of Vincent van Gogh, the paradigmatic case of “mad genius” for over a century.²⁾ With this Dutch painter, the ancient myths about artistic madness collided with emergent psychiatry for which documented artistic biographies became surrogate case studies to produce powerful and persistent popular beliefs in the unmediated self-expressiveness of his work as the testimony of an anguished soul. Even writing this sentence reveals the tangle of ideas enclosed within

GRISELDA POLLOCK is Professor of Social and Critical Histories of Art at University of Leeds and Director of the Graduate Programme (M.A./Ph.D.) in Feminist Theory and the Visual Arts. Recent books include *Generations and Geographies in the Visual Arts* (1996) and *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories* (1999), both published by Routledge, London.

the conjunction of art and madness that serve us not at all in dealing with the relations between avant-garde poetics and the culturally created inhospitality to artists who are women and/or outsiders.

We need to keep the critical distance between intense emotional distress, traumatically induced neurotic symptoms, and severer forms of psychological alienation, which sever all links with intersubjectivity and linguistic communication. Thus the long history of modern artists' interest in "outsider art," art brut, the art of "complete visionaries" as Maurice Tuchman named it in a 1992 exhibition, "Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art" at the Los Angeles County Museum of Art, 1992, circles around uncanny stylistic resemblances and formal coincidences between calculated modern art and spontaneous ahistorical artistic works. There is, however, a categorical difference between the compulsive maker and the artist, however much their practice is energized by some form of psychic distress. The artist is a self-reflexive and socialized presence, not necessarily a complete cause, that opens the artistic practice to its lines of communication with its artistic interlocutors in that necessary game of reference, deference, and difference.

With van Gogh, I wanted to minimize the significance of what I take to have been episodic psychomotor epilepsy and emphasize the need to read the work as the evidence of an ambivalent and discontinuous but calculating engagement with the modern, structured around key thematics of time, memory and consolation. The move is to leave aside whatever personal emotional pain living that life caused the Dutchman before searching through the work for signs of art as the work of a creative subject, a calculating producer of art in the presence of other art. This same move is imperative in order to allow Yayoi Kusama's artistic texts to function historically as the index of an artistic presence shaped by the intense but historically forged dislocated-ness afflicting the tripled alterity of being a Japanese woman artist during the pre-feminist, pre-difference moment of New York in the sixties. There is no lack of related evidence for the paradox of that decade in relation to women and art. We now, belatedly, acknowledge a slew of astonishingly original artists who were

women. Yet their positionality—in terms of gender, sexuality, ethnicity, religion, and nationality—could not be fully voiced then even though its pressure determined the very shock and necessity of their inventive and often transgressive artistic tactics that thematized lack of voice, need for presence, and invisibility through race or gender. For me, it was Catherine de Zegher's concept of an elliptical re-traverse of three moments in the twentieth century, in her path-breaking show "Inside the Visible" (1996), that reframed dispersed practices scattered across the thirties, sixties, and nineties as participating in a hitherto invisible dialectic of radical dissidence in which femininity, indelibly linked with other positional differences, constituted a challenge to semiotic as well social authority that was so often ignored or sidelined.³⁾

When we review the historical plane of twentieth-century art refocused by this critical feminist lens, it is clear that the situation of the sixties could make the individual as "ill" as that of the twenties, addressed in the paper by Joan Riviere that I invoke as my first epigraph. In 1928, Riviere theorized the anguish of a new, and lonely generation of women intellectuals, catapulted into an inhospitable, phallogocentric psycho-symbolic economy as they first entered professions. Anger, silence, and the threat of madness is a thematic we find in the guerrilla tactics waged by the scatological visual profanities of Nancy Spero or her transgender ventriloquism of Artaud's rage in the sixties. Less outraged but as intense are the provocative street performances of Adrian Piper, or the invasive anti-Vietnam photomontages of Martha Rosler. All encode qualities consistently present in the array of practices, happenings, stagings of the self, environments, and personality defining publicity of Kusama in the sixties for which she was reviled by a leading woman critic for her "excess of overexposure." Riviere identifies the relations of mimesis and excess that I see as one logic in the structural habits of Yayoi Kusama's work in the sixties as a pre-feminist artistic *pharmakon*: both symptom and parodic critique, both sign of the poison of and a cure for an impossible situation. Femininity is performed in a variety of guises, performed in the old-fashioned sense, the kimono invoking both an asser-

tion of cultural difference on the streets of New York and an intra-cultural critique of Japanese ideals of femininity; the unclothed body signified both a universalized icon of sexuality and an ethnically specific but artistic nudity.

The insistence, making visible the artist's presence against the depersonalizing screens of laboriously manufactured repetition that runs from inserting herself into her own works and environments, to acting as salesman at the notorious 1966 sideshow to the Venice Biennale, *NARCISSUS GARDEN*, to the works as happening impresario, *AWAKEN THE DEAD* (Museum of Modern Art, New York, 1969) underlines the terrible necessity, at the time, visually to embody the artist "in the feminine" in a moment before that possibility could be critically or theoretically articulated as a position from which to speak "in the singular."

Multiplication and repetition of herself as much as of the little phallos seem intricately linked to a compulsion embedded in the psychosocial context for a Japanese woman artist. Phallogocentric cultures are menaced, precisely as in 1928, by the challenge to their homo-social exclusivity and by the outpouring of creativity from the position of the feminine, thereby intensifying their repressive resistance. Against this the Japanese woman artist has to in turn reaffirm her presence through a manic defense by transgressing the deepest taboo of phallogocentrism: she not only shows the phallus, which reduces it from its veiled symbolic potency to its facticity as erotic flesh. In its mushrooming, auto-replication, these "little ones" become inverted, a sign of her limitless artistic fertility. Kusama reduces the great invisible signifier of the phallogocentric order to its vulnerable thingness, its soft tumescence, and its replicability. Amidst this aesthetic garden of needle-pierced, stitched up phallos, the naked body, female and artistic, inserts its singular presence in yet another and still contradictory twist on Paula Modersohn Becker's monumental 1906 Self Portrait's confrontation with the oxymoronic configuration in Western modernism: woman/nude/artist.

I would call "feminine" the moment of rupture and negativity that conditions the newness of any practice. — Julia Kristeva, 1974⁴¹

I stress, therefore, a social and historical reading of estranged feminine anxiety and its defensive formations as a route into the record of Kusama's work in New York in the sixties. Kusama herself, as well as the critics who engage now with her work, however, emphasize her "mental illness," a term of such extraordinary vagueness in an age of ever increasing precision in the classification of disorders that I feel sure I am falling back into the wonderland of myth. Yet, unlike van Gogh for most of this century, the factor of her mental travail and emotional pain associated with hallucinations and depersonalization has not served to make Kusama's passage into cultural history easier. I think I can identify two reasons: she did not die young and she is a woman. We find ourselves with the current admiration for Yayoi Kusama's sustained practice over four decades in a position not dissimilar from the "rediscovery" of Louise Bourgeois in her advanced years in the early eighties. There are other, disturbing parallels.

Here again we have a critical embrace of a "story" of childhood trauma told by an older woman, in this case French living in New York, who has sustained a long and productive career as an artist despite the intermittence of critical recognition on the international scale that her work now retrospectively demands. I am intrigued by the dependence upon a traumatic "origin" which so often has the effect, in discourse, of infantilizing the woman artist of whom it is told in a manner so at odds with the evidence of a long and productive career constituted as a relentless fight against the disabling effects of threatening psychosis.

In his 1975–76 seminar on the work of James Joyce, a writer whose childhood difficulties should have predisposed him to psychotic disintegration, Jacques Lacan devised the term *sinthôme*, an archaic form of symptom. Instead of reading a symptom as a message that could be deciphered, Lacan invoked a supplementary knotting *sinthôme*, as a trace of *jouissance* that is beyond analysis. Nonetheless, it has some order that enables the subject to live when other factors, such as trauma, disturb the subject's access to the "normal" braiding of the threads of Real, Imaginary (fantasy), and Symbolic (thought) registers. Lacan was intrigued by the hallucinatory

experiences of the author as a young person that were refashioned through a manic but creative work on language. Little James became "James Joyce" through self-invention in pressing writing to extremity while producing a text—a weaving of words—that supported this author-name. This led to a pun on *synth-homme*, an artificial self-creation. Could there be a particular structuration of a *synth-femme*? Lacan's theory specifically shifts from hermeneutics of representational content to an analysis of praxis that shimmers on the borderline between hallucinatory "return of the foreclosed real" and a created textuality, or in this case patterning of spatiality.

Might Yayoi Kusama be read as a kind of Joycean figure in that gender/cultural determinacy that draws on the unfathered, the negativity of the feminine in Julia Kristeva's thesis on the historic avant-garde, which the writer "James Joyce" exemplifies? Does not her work take us into and through the hallucinatory spaces of threatened depersonalization, of the subject almost adrift from the signifying chain, a subject at the mercy of the return of the foreclosed real as hallucination, trapping her in a terrifying imaginary of incalculably ubiquitous eyes that never see her (the dots) and the vertiginous mise-en-abîme of infinite dislocating mirrorings in which she can never find her singular, spatialized place? If Joyce could access a pathway through the negativity of the feminine as poetic avant-gardist writing, can the Japanese-woman-artist access that pathway in worlds and culturally specific symbolics for which the feminine is only a negativity at the edge of psychosis? The refusal of the New York art world to grant Kusama her name must have been experienced as a repetition of the very trauma that made her make art.

I totally agree with Kusama's resistance of simplistic art-historical classification of her work as a form of Surrealist automatism. Yet the reference could confirm a kind of surrealist sensibility that articulates a margin or borderline between art and its psychic referents that seems to be traversed, creatively through the Lacanian concept of creativity as *sinthôme*. It might be mere feminist license to link Kusama's experience in New York and her flight to Japan and hospitalization to the experience of Meret Oppenheim at the end of the thirties, whose long cold years of blockage and breakdown after her extraordinary impact in New York in 1936 with the DÉJEUNER EN FOURRURE remind us of the real stresses of being a woman erotically at play in a masculine social and artistic economy.

One critical difficulty of being in and with the work of Kusama is the anxiety induced by the experience of transgressed boundaries made visible as an artistic experience of suffusion, envelopment, and loss of positionality through the INFINITY NETS, the polka dots, the multiplication of tumescent little forms, the mirrored environments, the pulsating effects of vast fields of dotted color. Her artistic world threatens to diffuse all separation, yet this is minimally marked, edged with the uncanniness of the no place that is all, and too much, the trace of an unmastered thus menacing *jouissance*. The project as a whole, monumentalizing the creative energy of a manic and considered defense that snatches up and uses, against the disintegrative threat they pose, the very forms, shapes, and fields of the depersonalizing hallucination that agonizes the artist, could not find a critical space, or a space in the critical discourse of its moments in the sixties to nineties in which this return of the real could be less agonistically handled.

The matrix is a feminine unconscious space of simultaneous co-emergence and co-fading of the I and the stranger that is neither fused nor rejected. Links between several joint part-subjects co-emerging in differentiation in relations without relations, and connections with their hybrid objects, produce/interlace "woman" that is not confined to the contours of the one-body with its inside versus outside polarity, and indicate a sexual difference based on webbing of links and not on essence or negation.

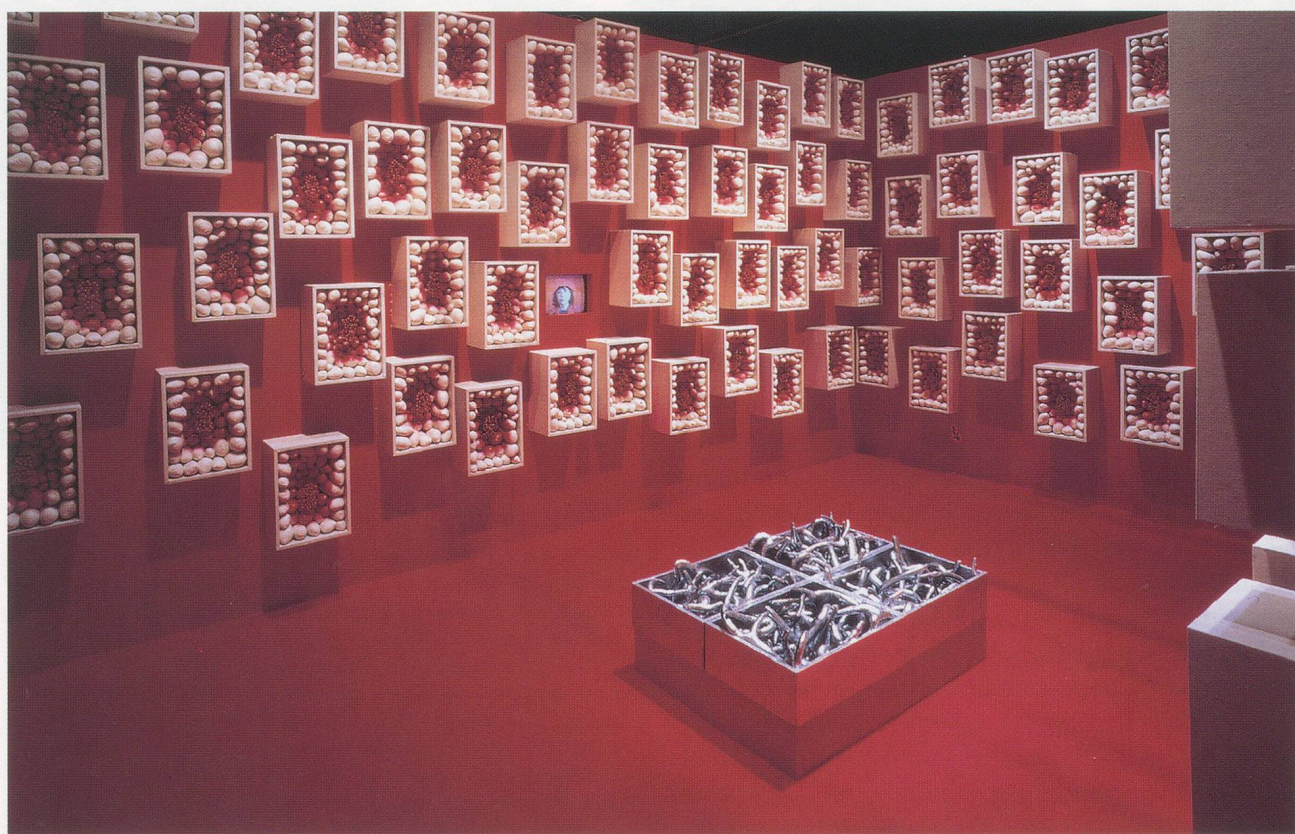
— Bracha Lichtenberg Ettinger, 1995⁵⁾

Kusama writes of her distress at analysts she visited in the sixties. They offered no cure and only exacerbated her pain by asking her to speak repeatedly of what her mother had done. The words invited trauma into memories she could not tolerate. The analytical space offered no solace. From the blind spot of Freudian misrecognition of the feminine, they could not provide this woman with what I have named, following Michelle Montrelay, the “relief of signification.” Kusama has been forced to invent—artistically as well as through literary texts—structures subordinated to both a semiotic rhythm and a formal, repeatable lexicon, in that they contain and hold outside the invasion of her conscious by “the return of the repressed,” the uncanny eruption she calls her hallucinations of the gaze and the infinite inhumanness of the screen—the INFINITY NET. It is a Joycean achievement. And yet, it has been at a cost unimaginable, in terms of suffering.

What would have happened to this woman and this artist had there been an analytic discourse in

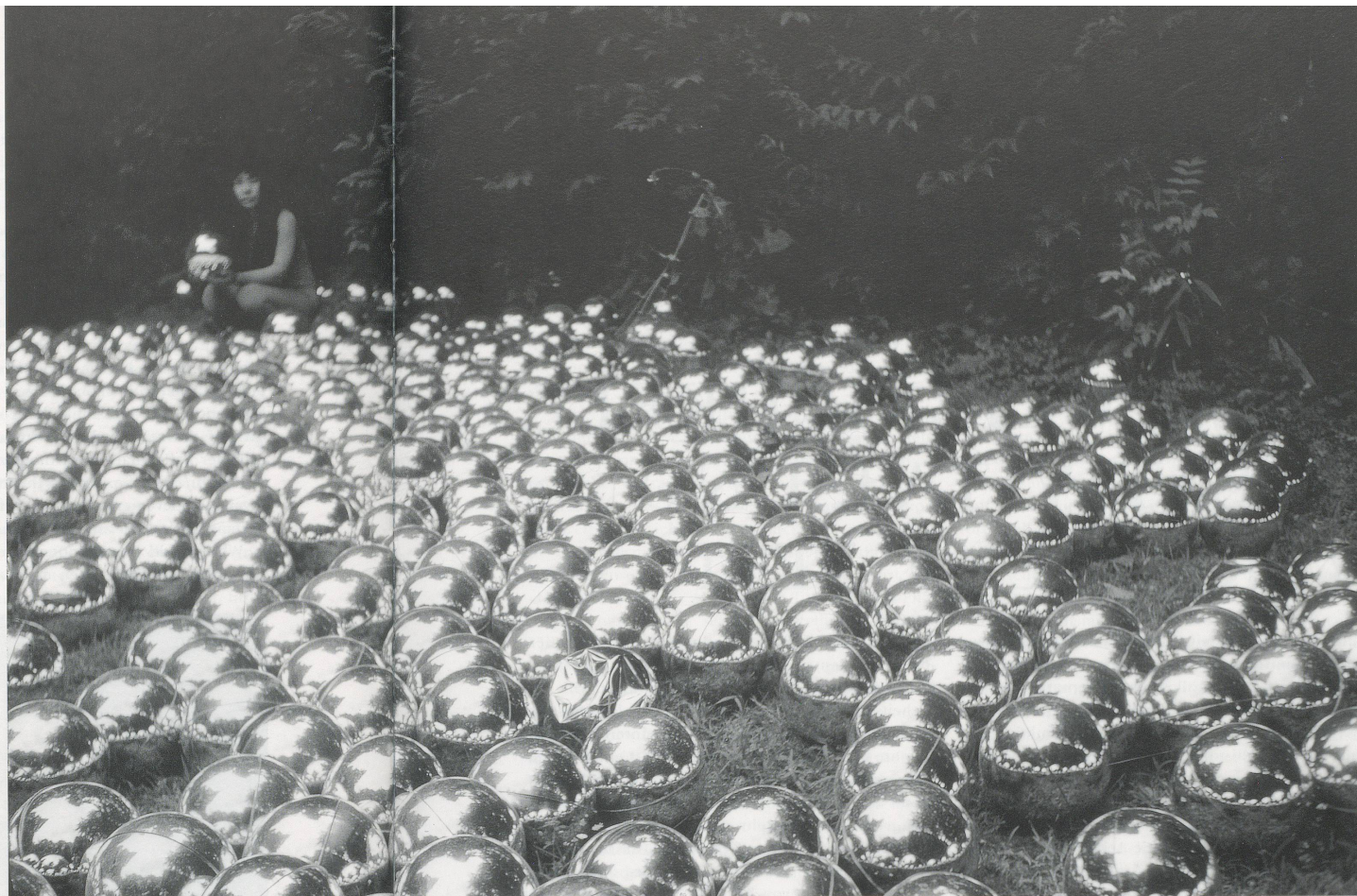
which her experience of traumatic encounter with the Mother (her real mother’s abusive acts being the belated reiteration of an excessive and unmanageable archaic encounter) could have been analytically addressed “in, of and from the feminine,” as promised in the theoretical work of Bracha Lichtenberg Ettinger? Lichtenberg Ettinger, as both artist and psychoanalytical theorist, argues that art and sexual difference are closely related since we “enter the function of art by way of the libido and through extensions of the psyche closest to the edges of corpo-reality.”⁶⁾ She has theorized a possible domain of subjectivity specifically connected with a non-essential yet still psychically differentiating feminine corpo-reality that lies beyond and yet also beside the

*YAYOI KUSAMA, THE RETURN TO ETERNITY, 1993,
installation shot from the group show “Art from US,” 1993, Landmark Hall, Yokohama / DIE RÜCKKEHR IN DIE EWIGKEIT.*



phallogocentric order it can shift but not displace, and touches on those elements of a feminine sexual difference that we have not been able to think within existing monistic phallic theories of subjectivity, areas which under this foreclosure (they lack a signifier) by a phallic symbolic can only haunt us as a threatening return of the Real in the form of hallucination. Through her own art work she has theorized a "matrixial gaze" and an aesthetic process she names metamorphosis. "The matrixial *objet a* is a poietic aesthetic object not in the sense of objects to look at or listen to while the 'influence' flows from the artwork to the spectator, but as objects participating in the act of creating that which will look at us, where activity is not a control but a bringing into being, and where passivity is not subjugation but a donation that allows for an exposure."⁷ These precisely address (through a psychoanalytical articulation that works through both Freud on the Uncanny and Lacan's *sinthôme*) the possibility of a supplementary, shifted and specifically aesthetic means of relating the real (trauma), the imaginary, and the symbolic through series, repetitions, and a different relation to time that has specific and not causal relations to signifying the feminine in the spaces of art or meaning.

Kusama's work is not like this. It is a testament to the lack of a means to find such a structure. Like the work of Hanne Darboven, the time taken to make these huge repetitious works inscribes the energy expended in a titanic struggle with pressures that, while they may indeed have their predetermining origin in childhood trauma and abusive experiences, were also aggravated by the xenophobic, by the inhospitality of both American and Japanese culture to this artist for the cheapest of reasons that we must continue to name. Current recognition is belated and cannot erase the gap of time between the chance culture had in the sixties and now. The change, of course, is the result of the way that feminist thought and artistic interventions have deeply altered the dynamics and thematics of contemporary culture. Kusama does not have to acknowledge this, for her artistic practice was the sign of what it was like before such hospitality; but critics should acknowledge what difference feminist thinking and creativity has made.



YAYOI KUSAMA, *NARCISSUS GARDEN*, 1966, installation at the Venice Biennale / *NARZISSENGARTEN*, Biennale Venedig.

1) Joan Riviere, "Womanliness as Masquerade" in: *International Journal of Psychoanalysis* (vol. 10, 1929) reprinted in: *Formations of Fantasy*, ed. Victor Burgin et al. (London and New York: Methuen, 1986), p. 44.

2) This is over now. Significantly in the catalogue essay for his exhibition, *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1992), p. 12, Maurice Tuchman explained the absence of van Gogh from the show when he declared: "His psychological instability was never the basis of his creative expression nor was his influence primarily premised on this instability."

3) Catherine de Zegher, ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine* (Boston: M.I.T. Press, 1996).

4) Julia Kristeva, cited by Anne-Maria Sauzeau-Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art" in: *Studio International* (vol. 191, no. 979, 1976), p. 24.

5) Bracha Lichtenberg Ettinger, "Metramorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace" in: *Rethinking Borders*, ed. by John Welchman (London: MacMillan Press, 1996), p. 125.

6) Bracha Lichtenberg Ettinger, "The With-In-Visible Screen" in: *Inside the Visible*, op.cit., p. 92.

7) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: Feminist Arts and Histories Network Press, 1995), p. 48.

Weiblichkeit konnte also vorgeschützt und als eine Maske getragen werden – sowohl um den Besitz der Männlichkeit zu verbergen wie auch um die Bestrafung zu vermeiden, wenn der Besitz dieser Männlichkeit bei ihr entdeckt wurde, geradeso wie der Dieb seine Taschen umkehrt und die Durchsuchung verlangt, um zu beweisen, dass er das Gestohlene nicht hat.

– Joan Riviere, 1929¹⁾

DREI GEDANKEN ÜBER WEIBLICHKEIT, KREATIVITÄT UND VERLORENE ZEIT

Beim Wandel der zeitgenössischen Kunstkritik zur kritisch kunsthistorischen Analyse zeitgenössischer Kunst hängt zurzeit alles am Gegensatz zwischen dem anhaltenden Status der Künstlerpersönlichkeit als Referentin ihres Werks und der Funktion des Kunstwerks als historisch zu interpretierender Text. Als Text ist Kunst daher «immer und immer schon» intertextuell, das heisst Teil einer allgemein verbreiteten kulturellen Semiotik, die sowohl über eine synchrone wie eine diachrone Achse verfügt. Da damit jeweils eine einzigartige Artikulation kultureller Ressourcen gemeint ist, die dabei durch individuelle Brechung eine neue Form erhalten, und zwar im Rahmen einer Subjektivität, die als Struktur transindividuell und als Ergebnis der Geschichte dieser und

keiner anderen Person individuell ist, garantiert diese Auffassung der Kunst als Text auch deren Zugänglichkeit. Zu wissen, wie die Künstlerin ihre Arbeit versteht und erklärt, ist natürlich äusserst wichtig und auch historisch von Interesse, doch könnte man auch argumentieren, dass ein Werk immer mehr ist als das Programm, das dahinter steht, denn der Produzent oder die Produzentin ist nur ein, wenn auch ein sehr wichtiger Faktor innerhalb des überdeterminierten Geschehens, das die künstlerische Tätigkeit ausmacht. Wie jedes andere psychisch zerrissene, von Zeit und Ort geprägte Subjekt kann sich auch ein Künstler nie ganz kennen und verstehen. Wie viel mehr muss das auf eine Künstlerin zutreffen, die sich kulturell, ästhetisch und psychologisch als Grenzgängerin erlebt?

Wenn ich als Kunsthistorikerin die jüngsten Veröffentlichungen über Yayoi Kusama lese, muss ich an die Verwirrung um die Rezeption und Analyse von Vincent van Gogh denken, der über ein Jahrhundert lang als Paradebeispiel des «verrückten Genies» erhalten musste.²⁾ Im Fall dieses niederländischen Malers traf der alte Mythos von der Besessenheit

GRISELDA POLLOCK unterrichtet Sozialkritische Kunstgeschichte an der Universität von Leeds und leitet das Graduierten-Programm (M.A./Ph.D.) für feministische Theorie und bildende Kunst. Neuere Publikationen: *Generations and Geographies in the Visual Arts* (1996) und *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999), beide Routledge, London.

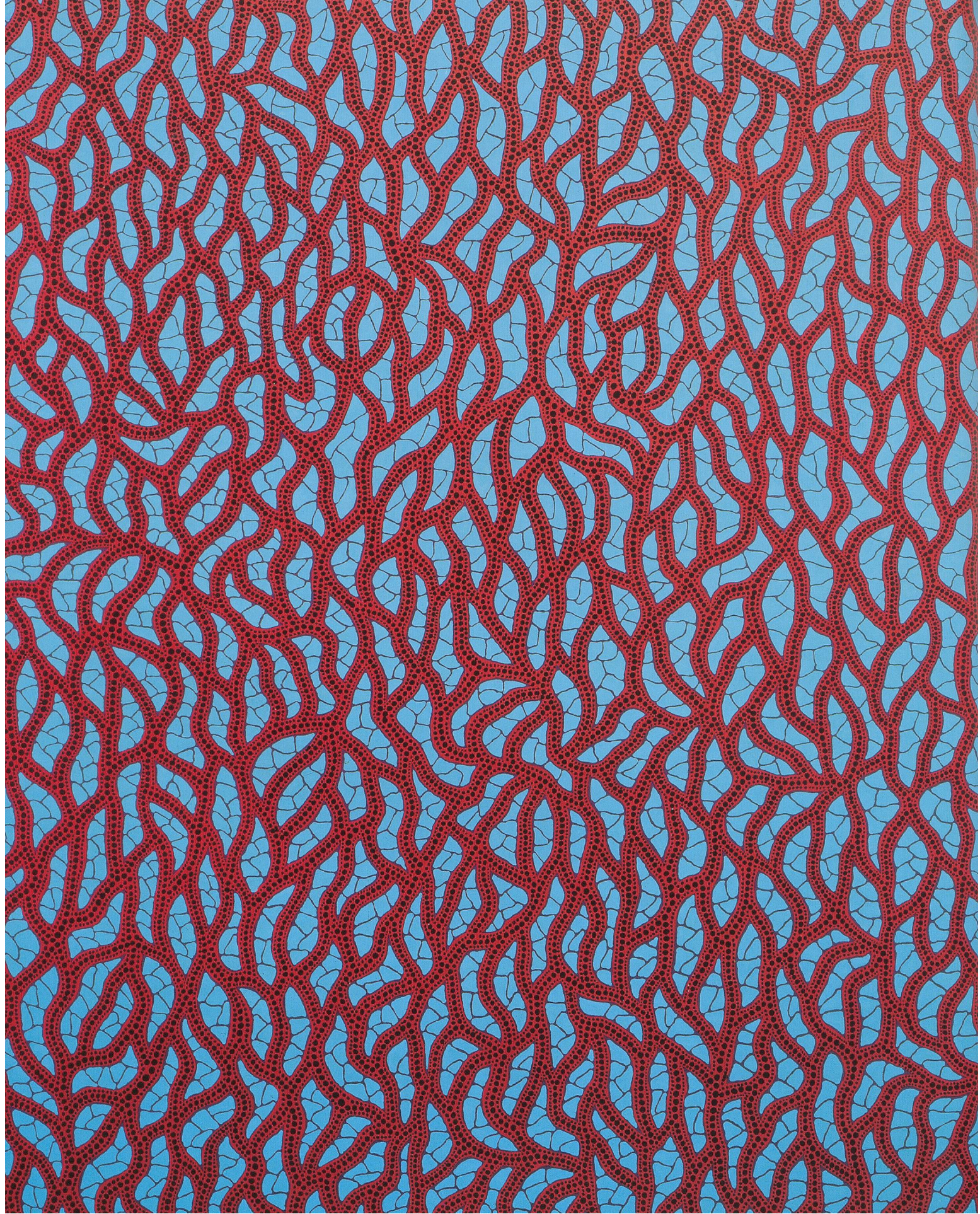
des Künstlers mit einer noch jungen Psychiatrie zusammen, die Künstlerbiographien wie Fallstudien behandelte und so allgemein die hartnäckige Überzeugung entstehen liess, die unmittelbare, sehr persönliche Ausdruckskraft seiner Bilder zeuge von seiner seelischen Not. Allein schon dieser Satz enthüllt die gedankliche Verwirrung in dieser Gleichsetzung von Kunst und Wahnsinn, die uns auch überhaupt nicht weiterhilft, wenn wir die Beziehungen zwischen der poetischen Avantgarde und ihrer kulturell bedingten Ungastlichkeit gegenüber Künstlern untersuchen wollen, die Frauen und/oder Aussenseiter sind.

Dabei darf man die entscheidenden Unterschiede zwischen seelischer Not, traumatisch bedingten neurotischen Symptomen und den schwereren Formen psychischer Erkrankung, bei denen jeder Bezug zur Intersubjektivität und sprachlichen Kommunikation verloren geht, nicht aus dem Blick verlieren. So hat die Begeisterung moderner Künstler für die Kunst von Aussenseitern oder *art brut* – eine Kunst der «totalen Visionäre», wie Maurice Tuchman das Phänomen nannte (in seiner Ausstellung «Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art», Los Angeles 1992) – eine lange Tradition und entzündet sich stets von neuem an den unheimlichen stilistischen Ähnlichkeiten und formalen Übereinstimmungen zwischen bewusst gestalteter moderner Kunst und spontanen ahistorischen künstlerischen Arbeiten. Der triebhaft Schaffende und der Künstler fallen jedoch nicht in die gleiche Kategorie, auch wenn seelische Not für beide eine wichtige Energiequelle ist. Die Künstlerpersönlichkeit ist ein sich selbst reflektierendes, sozialisiertes, wenn auch nicht unbedingt sich selbst genügendes Wesen: daher die Offenheit künstlerischen Tuns für die Auseinandersetzung mit einem künstlerischen Gegenüber, jenes unverzichtbare Spiel mit Referenz, Respekt und Differenz.

Was van Gogh angeht, ging es mir stets darum, seiner Krankheit, die ich für eine episodische psychomotorische Epilepsie halte, weniger Bedeutung beizumessen und stattdessen sein Werk als Ausdruck einer ambivalenten, schubweise auftretenden, aber bewussten Auseinandersetzung mit der Moderne zu verstehen, in der es um Schlüsselthemen wie Zeit, Er-

innerung und Trost geht. Vernachlässigen wir die Seelenpein, die das Leben diesem holländischen Künstler bescherte, und durchforsten wir seine Werke nach dem, was sie als Arbeiten eines kreativen Subjekts ausweist, als Werke eines bewussten Kunstproduzenten, der sich mit bestehender Kunst auseinandersetzt. Dasselbe ist auch im Fall von Yayoi Kusama angesagt, damit ihre künstlerischen Texte die historische Funktion erfüllen können, auf eine künstlerische Präsenz zu verweisen, die sich durch das tief gehende, aber historisch bedingte Verrücktsein auszeichnet, das dem dreifachen Anderssein einer Frau-Japanerin-Künstlerin im vorfeministischen New York der 60er Jahre, bevor alles anders wird, auferlegt ist. Es fehlt nicht an beredten Zeugnissen für die paradoxe Einstellung gegenüber Frauen und Kunst in jenem Jahrzehnt. Verspätet entdecken wir jetzt erstaunlich viele und erstaunlich originelle Künstlerinnen jener Zeit. Doch ihre Position, was das Verhältnis der Geschlechter, Sexualität, ethnische Zugehörigkeit, Religion und Nationalität betrifft, kam damals nicht voll zum Ausdruck; immerhin entstand aus der Not das Schockierende und Überzeugende ihrer neuen, oft bahnbrechenden künstlerischen Strategien, welche die Sprachlosigkeiten, Präsenzbedürfnisse und Unsichtbarkeiten thematisierten, die mit der geschlechtlichen oder ethnischen Zugehörigkeit einhergingen. Ich denke, es war Catherine de Zeghers Konzept einer elliptischen Wiederbegegnung mit drei Zeitabschnitten des zwanzigsten Jahrhunderts, das sie für ihre ganz neue Wege beschreitende Ausstellung «Inside the Visible» (1996) entwickelte, worin ganz verschiedene Strategien aus den 30er, 60er und 90er Jahren als Momente eines bislang unsichtbar gebliebenen, dialektischen und radikalen Widerstandsprozesses gesehen wurden. Und da war es die unauflöslich mit weiteren dissidenten Standpunkten verbundene Weiblichkeit, die eine – oft übergangene oder als nebensächlich beiseite geschobene – Herausforderung der sprach- und gesellschaftspolitischen Autorität darstellte.³⁾

Betrachtet man die historische Seite der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert durch diese kritische feministische Brille, wird einem klar, dass die Situation in den 60er Jahren das Individuum derart «krank» ma-



chen konnte, wie es Joan Riviere in ihrem eingangszitierten Aufsatz aus den 20er Jahren beschreibt. Damals ging Riviere auf die Angst einer neuen, einsamen Generation von weiblichen Intellektuellen ein, die mit der Aufnahme einer Berufstätigkeit in eine feindliche, phallokratisch psycho-symbolische Wirtschaftswelt katapultiert wurden. Wut, Schweigen und drohender Wahnsinn tauchen auch in der Guerilla-Taktik einer Nancy Spero wieder auf, in deren skatologischen Lästerungen oder ihrer die Geschlechtsgrenzen überschreitenden bauchrednerischen Wiedergabe von Artauds Wut in den 60er Jahren. Weniger wutentbrannt, aber genauso intensiv sind Adrian Pipers provozierende Strassenperformances oder Martha Roslers aggressive Photomontagen gegen den Vietnamkrieg. Sie alle enthalten in verschlüsselter Form, was man durchgängig auch in Kusamas Werk der 60er Jahre findet, in diesem breiten Spektrum von Happenings, Selbstinszenierungen, Environments und öffentlichen Auftritten zur persönlichen Abgrenzung, die ihr von Seiten einer bekannten Kritikerin den Vorwurf der «übertriebenen Selbstentblössung» eintrugen. Riviere beschreibt den Zusammenhang zwischen Mimikry und Exzess, von dem ich denke, dass er ein logisches Element in Yayoi Kusamas Werk der 60er Jahre ist, im Sinne eines präfeministischen, künstlerischen Pharmakons: Symptom und parodistische Kritik, Anzeichen der Vergiftung und Gegengift in einem. Weiblichkeit wird in vielen Verkleidungen vorgeführt, auf traditionelle Art und Weise, wobei der Kimono in den Strassen New Yorks auf die kulturelle Differenz verweist und gleichzeitig eine interkulturelle Kritik japanischer Weiblichkeitsideale darstellt. Der unbedeckte Körper ist dabei universelles Symbol der Sexualität, verweist aber auch auf ein kulturspezifisches, künstlerisches Nacktsein.

Der Nachdruck, mit dem die Künstlerin immer wieder vor einem ihre Person auflösenden Hintergrund auftritt, der durch eine mit unendlicher Geduld betriebene Wiederholung zustande kommt – das geht vom Eintauchen der Künstlerin in ihre eigenen Arbeiten und Environments bis zu ihrem Auftreten als Verkäuferin in der berühmten Sideshow zur Biennale in Venedig, NARCISSUS GARDEN (Narzissengarten, 1966), und den Arbeiten, in denen

sie den Happening-Impresario spielt, AWAKEN THE DEAD (Weckt die Toten, Museum of Modern Art, New York 1989) –, unterstreicht die entsetzliche Notwendigkeit, sich als Künstler «in weiblicher Form» sichtbar zu inszenieren, zu einer Zeit, als diese Position noch nicht kritisch oder theoretisch artikulierbar war als eine, aus der man «im Singular» sprechen konnte.

Die Vervielfachung und Wiederholung sowohl der eigenen Person wie auch der kleinen Phallen scheinen mit dem Zwang zusammenzuhängen, der sich aus dem psychosozialen Kontext einer japanischen weiblichen Künstlerin ergibt. Phallogozentrische Kulturen, die sich genau wie in den 20er Jahren von der Explosion weiblicher Kreativität in ihrer homo-sozialen Ausschliesslichkeit bedroht fühlen, verstärkten ihren repressiven Widerstand. Um sich dagegen zu behaupten, baut die Japanerin, Frau und Künstlerin im Gegenzug eine manische Abwehr auf, indem sie das stärkste Tabu des Phallogozentrismus bricht. Sie zeigt nicht nur den Phallus, was dessen verborgene symbolische Potenz auf ein Stück erotisches Fleisch reduziert, sondern dadurch, dass sie sie wie Pilze aus dem Boden schießen und sich selbst vermehren lässt, gibt sie diesen «Kleinen» eine völlig andere Bedeutung: Sie verkehren sich zu Symbolen ihrer eigenen, grenzenlosen künstlerischen Fruchtbarkeit. Kusama macht aus dem grossen unsichtbaren Sinnbild phallogozentrischer Macht eine verletzte Sache, etwas sanft Schwellendes und Reproduzierbares. In diesem ästhetischen Garten aus zusammengenähten, mit Nadeln durchbohrten Phallen behauptet der nackte Körper der Frau und Künstlerin seine singuläre Präsenz durch eine weitere, immer noch widersprüchliche Drehung der Schraube gegenüber Paula Modersohns Aufzeigen der paradoxen Konfiguration in der westlichen Moderne (in ihrem monumentalem Selbstporträt von 1906): Frau/Akt/Künstler.

«Weiblich» würde ich jenen Moment des Bruchs und der Negativität nennen, den jede neuartige Praxis voraussetzt.

– Julia Kristeva, 1974⁴⁾

Als Annäherung an das in den 60er Jahren in New York entstandene Werk Kusamas bevorzuge ich deshalb eine soziale und historische Interpretation der sich entfremdeten weiblichen Angst und ihrer Ab-

wehrmassnahmen. Kusama selbst und auch die Kritiker, die sich inzwischen mit ihrem Werk beschäftigen, kommen immer wieder auf ihre «Geisteskrankheit» zu sprechen; das ist jedoch ein derart verschwommener Begriff in unserer Zeit der zunehmenden Differenzierung der Klassifikation von Funktionsstörungen, dass ich mich ins Märchenwunderland zurückversetzt fühle, wenn ich ihn nur höre. Doch anders als im Fall von van Gogh hat der Faktor der geistigen und seelischen Not in Verbindung mit Halluzinationen und Persönlichkeitsverlust Kusama das Eingehen in die Kunstgeschichte nicht leichter gemacht. Dafür gibt es zwei Gründe: Sie ist nicht jung gestorben und sie ist eine Frau. Unsere gegenwärtige Bewunderung für Yayoi Kusamas über vier Jahrzehnte lang durchgehaltene künstlerische Tätigkeit erinnert an die «Wiederentdeckung» einer schon betagten Louise Bourgeois in den frühen 80er Jahren. Es gibt aber noch weitere, beunruhigende Parallelen.

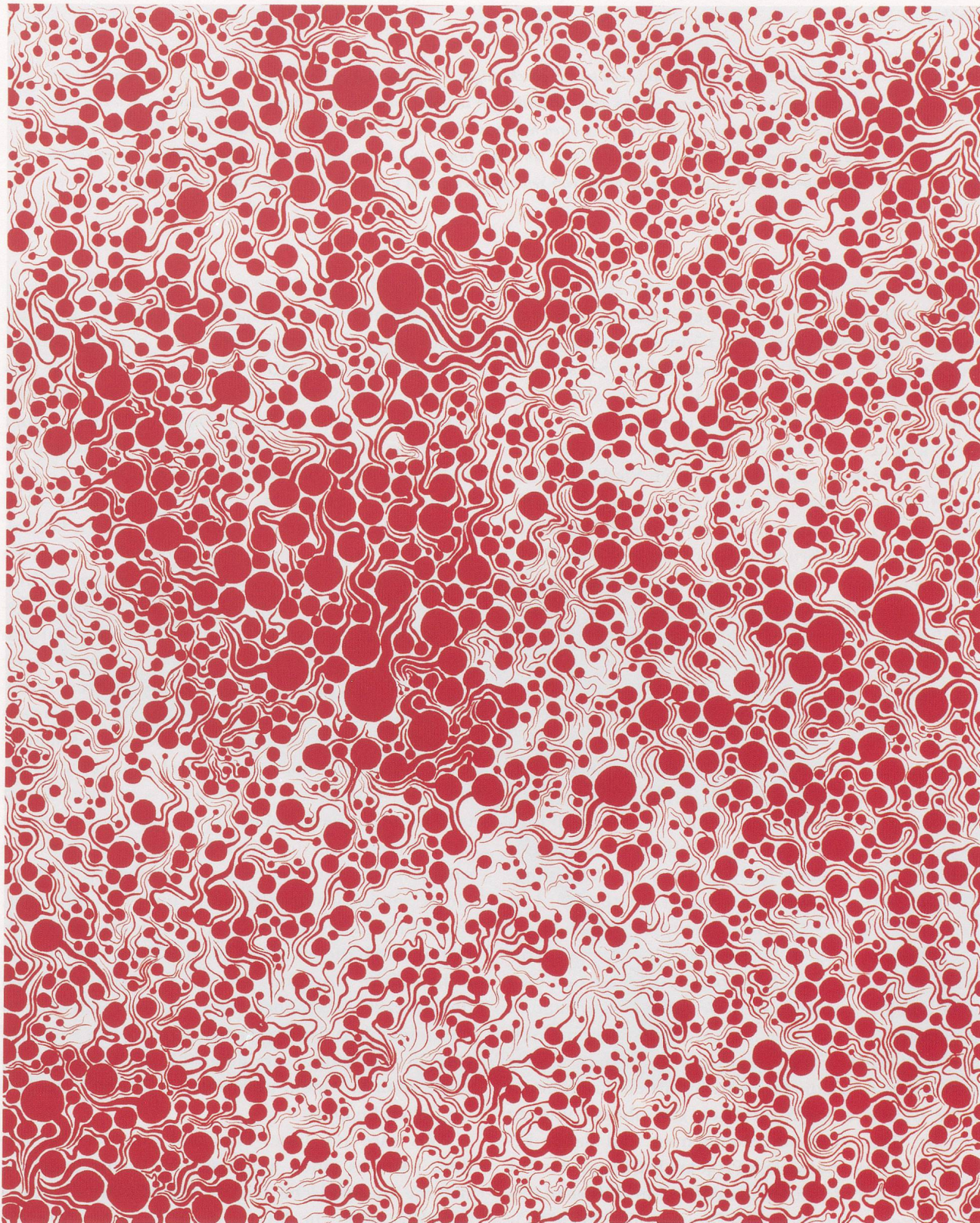
Auch damals wurde die «Geschichte» eines Kindheitstraumas kritisch verwertet: der Bericht einer älteren Frau, einer in New York lebenden Französin, die auf eine lange und produktive Karriere als Künstlerin zurückblickte, obwohl sie auf internationaler Ebene nicht immer die kritische Anerkennung fand, die man im Nachhinein ihrem Werk zollen muss. Interessant, dieser Rückgriff auf einen traumatischen «Ursprung», der nur zu oft eine Infantilisierung der Frau und Künstlerin bewirkt, obwohl sich das schlecht mit ihrer langen und produktiven Karriere als Resultat eines unerbittlichen Kampfes gegen die zerstörerische Wirkung der drohenden Psycho vereinbaren lässt.

In seinem Seminar über den Schriftsteller James Joyce (1975–76), dessen schwierige Kindheit einer psychotischen Störung Vorschub zu leisten schien, hat Jacques Lacan die Bezeichnung *sinthôme*, die archaische Form des Symptoms, gebraucht. Statt ein Symptom als entschlüsselbare Botschaft zu lesen, führte Lacan ein zusätzliches komplexes *sinthôme* ein, das sich als Spur der Lust jeder Analyse entzieht. Es bietet dem Subjekt jedoch einen Halt um weiterzuleben, wenn andere Faktoren, etwa ein Trauma, es daran hindern, die Fäden des Realen, Imaginären (Phantasie) und Symbolischen (Denken) «normal»

zu verknüpfen. Lacan war fasziniert von den halluzinatorischen Erfahrungen, die der Autor als Jugendlicher gemacht hatte und die dann durch einen besessenen, aber kreativen Umgang mit der Sprache verarbeitet wurden. Der kleine Joyce wurde *James Joyce* durch Selbsterfindung seiner Person beim Schreiben eines Textes, in welchem er die Sprache bis zum Äussersten strapazierte und ein Wortgewebe schuf, das diesen Autor und Namen hervorbrachte. Das Wortspiel *synth-homme* für die künstliche Selbsterschaffung bot sich an. Könnte es vielleicht auch eine besondere Bildung einer *synth-femme* geben? Lacans Theorie geht von der Hermeneutik des symbolischen Inhalts zur Analyse einer Praxis über, die an der Grenze zwischen der «halluzinatorischen Wiederkehr des ausgeschlossenen Realen» und einer neu erschaffenen Textualität (oder bei Kusama die Auflösung des Räumlichen in Mustern) aufleuchtet.

Könnte Yayoi Kusama als Joyce'sche Gestalt betrachtet werden, in jener Determinierung durch Geschlecht und Kultur, die aus der vaterlosen Negativität des Weiblichen folgt, welche Julia Kristeva in ihrer Arbeit über die historische Avantgarde beschreibt, für die «James Joyce» exemplarisch steht? Führt uns ihr Werk nicht in und durch die halluzinatorischen Räume einer drohenden Auflösung des Subjekts, das beinahe aus der Bedeutungskette herausfällt, ein Subjekt, das der Wiederkehr des ausgeschlossenen Realen als Halluzination ausgeliefert ist, gefangen in einer schrecklichen Phantasiewelt mit unzähligen allgegenwärtigen Augen (die Punkte), die es nie wahrnehmen, und im Schwindel erregenden Strudel von tausend, alles durcheinander wirbelnden Spiegelungen, in dem es nie seinen eigenen Platz finden kann? Wenn Joyce seinen Weg durch die Negativität des Weiblichen im avantgardistischen Schreiben fand, kann da die japanische Frau und Künstlerin diesen Weg in Welten und kulturspezifischen Symbolen finden, für die das Weibliche nur ein Negatives am Rande der Psycho bedeutet? Die Weigerung der New Yorker Kunstwelt, Kusamas Bedeutung anzuerkennen, muss für sie eine Wiederholung des Traumas gewesen sein, das sie Künstlerin werden liess.

Ich gehe mit Kusamas Ablehnung einer vereinfachenden kunsthistorischen Klassifizierung ihres



YAYOI KUSAMA, *BEYOND THE END OF THE CENTURY*, 1987, acrylic on canvas, 63³/₄ x 51¹/₄" /
JENSEITS DER JAHRHUNDERTWENDE, Acryl auf Leinwand, 162 x 130 cm. (PHOTO: NORIHIRO UENO)

Die Matrix ist ein weiblicher unbewusster Ort gleichzeitigen Auftauchens und Verschwindens von Ich und Fremdem, das weder integriert noch ausgeschlossen wird. Verbindungen zwischen mehreren Teilsubjekten, die gemeinsam in beziehungslosen Beziehungen und Verbindungen zu ihren hybriden Objekten auftauchen, ergeben/verweben das «Weibliche», das sich nicht auf die Konturen des einen Körpers mit seiner Innen-Aussen-Polarität beschränkt; sie bezeichnen einen sexuellen Unterschied, der auf der Verflechtung von Verbindungen beruht und nicht auf Essenzialität oder Negation.

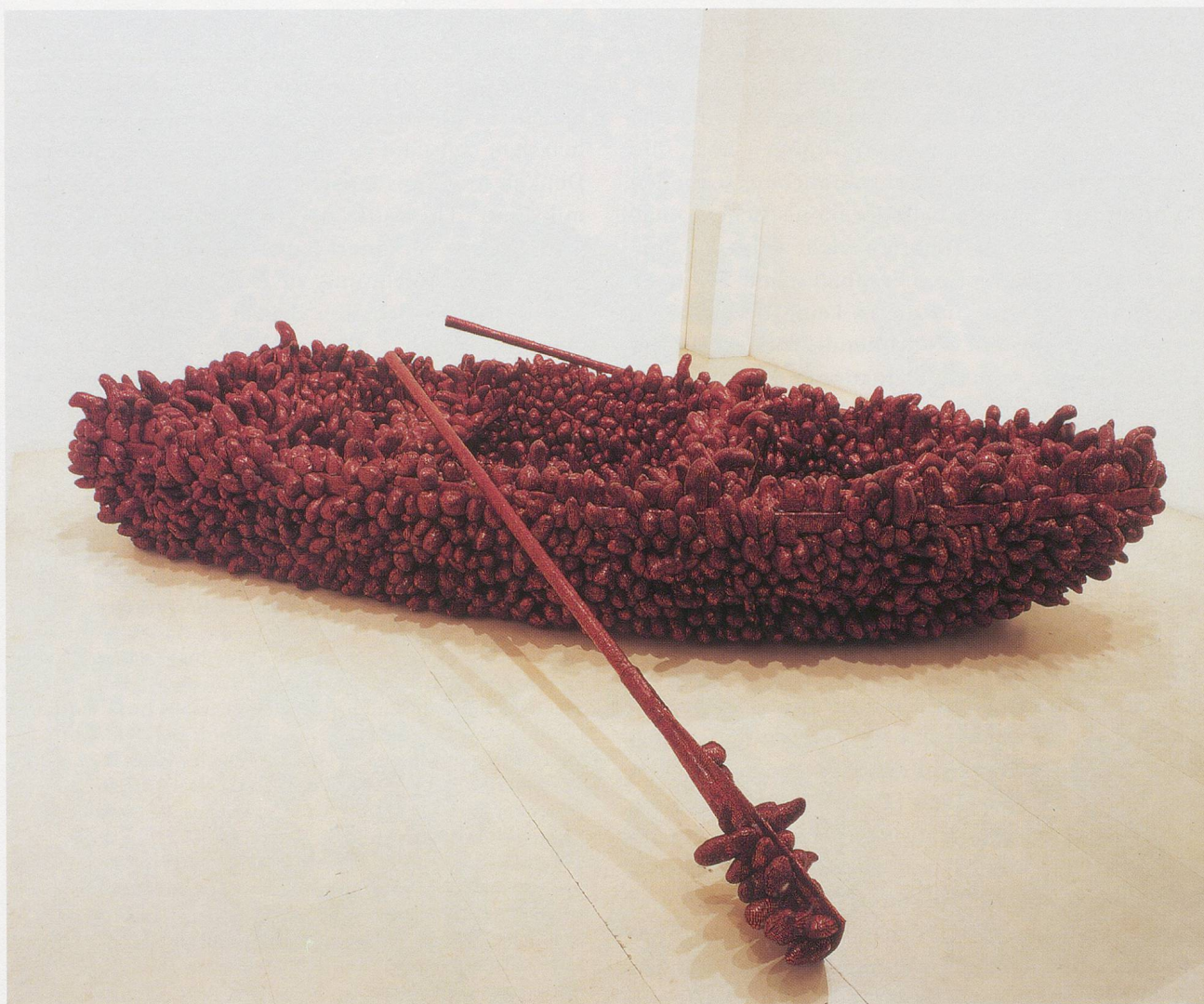
Werkes als Variante des surrealistischen Automatismus völlig einig. Dennoch könnte diese Referenz ein Hinweis auf eine Art surrealistische Sensibilität sein, die eine Nahtstelle oder Grenze zwischen der Kunst und ihren psychischen Entsprechungen markiert, welche das Lacansche Konzept von der Kreativität als *sinthôme* kreativ überschreitet. Vielleicht ist es feministische Willkür, Kusamas New Yorker Erlebnisse, die Flucht nach Japan und ihre Hospitalisierung mit den Erfahrungen Meret Oppenheims Ende der 30er Jahre in Verbindung zu bringen: Deren lange, kalte Jahre der Blockierung und des Zusammenbruchs nach dem überwältigenden Erfolg, den sie 1936 mit ihrem FRÜHSTÜCK IM PELZ in New York errungen hatte, den tatsächlichen Stress in Erinnerung rufen, dem eine Frau ausgesetzt ist, die sich in einem gesellschaftlich und künstlerisch von Männern bestimmten System als erotisches Wesen einbringt.

Eine Schwierigkeit, sich in und mit dem Werk Kusamas zurechtzufinden, hat mit der Angst zu tun, welche das Erlebnis der Grenzüberschreitung auslöst, das als künstlerische Erfahrung von Auflösung, Einhüllung und Standpunktverlust sichtbar wird in den INFINITY NETS (Unendlichkeitsnetze), den Punkten und unzähligen kleinen anschwellenden Formen, in den mehrfach gespiegelten Environments und in der pulsierenden Wirkung nicht enden wollender Farbpunktfelder. Ihre künstlerische Welt droht alle ohnehin kaum noch erkennbaren Unterscheidungen aufzuheben und vermittelt das unheimliche Gefühl eines Nirgendwo, das überall und zu viel ist, Spur einer unbeherrschten und daher bedrohlichen *jouissance*. Das Projekt als Ganzes, das der kreativen Energie einer manischen und durchdachten Abwehr monumentale Dimensionen verleiht – einer Abwehr, die Formen, Konturen und Felder der

entgrenzenden Halluzination aufnimmt und als Mittel gegen die durch diese selbst hervorgerufene, drohende Desintegration einsetzt –, fand von den 60er bis in die 90er Jahre keinen Platz in der Kritik, es kam auch nicht zu einem kritischen Diskurs seiner Momente, in dem diese Wiederkehr des Realen etwas freundlicher behandelt worden wäre.

Kusama beschreibt ihre Verzweiflung über Psychoanalytiker, die sie in den 60er Jahren konsultierte. Sie konnten ihr nicht weiterhelfen, sondern machten alles nur noch schlimmer, indem sie sie aufforderten, immer wieder über ihre Mutter zu sprechen. Die Worte machten traumatische Erfahrungen zu unerträglichen Erinnerungen. Der analytische Raum bot keinen Trost. Mit der Freudschen Blindheit, was das Weibliche betraf, geschlagen, konnten sie dieser Frau nicht anbieten, was ich nach Michelle Montrelay als «Erleichterung durch Sinngebung» bezeichne. Kusama war gezwungen – in ihrer Kunst und mithilfe literarischer Texte – selbst Strukturen zu erfinden, um die drohende Invasion ihres Bewusstseins zu verhindern und aufzuhalten und ihr einen semiotischen Rhythmus und ein formelles, reproduzierbares Lexikon zu verpassen. Diese Invasion durch die «Wiederkehr des Verdrängten», die unheimliche Eruption, die sie als Halluzinationen des Blickes bezeichnet oder als unendliche Unmenschlichkeit der Projektionsfläche – das INFINITY NET. Eine Leistung, vergleichbar mit jener von James Joyce, aber zu einem unvorstellbar hohen Preis persönlichen Leidens.

Was wäre aus dieser Frau und Künstlerin geworden, hätte es einen analytischen Diskurs gegeben, der die traumatische Begegnung mit der «Mutter» (was ihre wirkliche Mutter getan hatte, war nur die späte Wiederholung eines unbewältigten Urerlebnisses)



*YAYOI KUSAMA, REPETITIVE VISION—PHALLUS BOAT, 2000, installation at Pièce Unique, Paris, March, 2000 /
REPETITIVE VISION – PHALLUS-BOOT.*

ses) «in, von und aus dem Weiblichen heraus» analytisch aufgearbeitet hätte, wie es Bracha Lichtenberg Ettinger in ihren theoretischen Arbeiten in Aussicht stellt? Lichtenberg Ettinger, Künstlerin und Psychoanalytikerin, vertritt die These, dass Kunst und sexuelle Differenz eng zusammenhängen, da wir «die Funktion der Kunst über die Libido und eine Erweiterung der Psyche, die bis an die Grenzen des Körpers und seiner Realität geht, erreichen». ⁶⁾ Sie entwirft einen möglichen subjektiven Bereich einer nicht wesentlichen, aber doch psychisch differenzierenden weiblichen Körperlichkeit, jenseits, aber auch neben der phallokratischen Ordnung, die sich wohl verschieben, aber nicht verdrängen lässt, und sie berührt Elemente einer weiblichen sexuellen Differenz, die wir innerhalb der monistischen, phallischen Subjektivitäts-Theorien nicht denken konnten; Bereiche, die von einer phallischen Symbolik ausgegrenzt bleiben (für die es keine Bezeichnung gab), können uns nur als drohende Wiederkehr des Realen in Form von Halluzinationen verfolgen. In ihrer eigenen Kunst hat sie den Begriff des «Matrix-Blicks» und einen ästhetischen Prozess, den sie Metamorphose nennt, entwickelt. «Das Matrix-Objekt *a* ist ein kreatives, ästhetisches Objekt nicht im Sinn von Objekten, die man anschaut oder anhört, während der «Einfluss» vom Kunstwerk zum Betrachter fließt, sondern von Objekten, die an dem kreativen Akt teilhaben, die uns anschauen, wobei Aktivität keine Kontrolle, sondern ein Ins-Leben-Rufen ist und Passivität nicht Unterdrückung bedeutet, sondern ein Geschenk, das die Darbietung ermöglicht.» ⁷⁾ Dabei geht es (in einer psychoanalytischen Sprache, in der sowohl das «Unheimliche» im Sinne von Freud wie Lacans *sinthôme* anklingt) um ein zusätzliches, verändertes und spezifisch ästhetisches Mittel, um das Reale (Trauma), das Imaginäre und das Symbolische miteinander in Verbindung zu bringen durch Aneinanderreihung, Wiederholungen und ein anderes Verhältnis zur Zeit; ein Mittel, das in besonderer, nicht kausaler Weise mit der Bezeichnung des Weiblichen im Rahmen der Kunst oder der Bedeutung überhaupt zusammenhängt.

Kusamas Werk ist anders. Es zeugt von der Unmöglichkeit eine solche Struktur zu finden. Wie in Hanne Darbovens Werk steht die Zeit, die diese riesi-

gen, repetitiven Arbeiten erfordern, für die Energie in diesem titanischen Kampf gegen Zwänge, die zwar ihren Ursprung in einem Kindheitstrauma und in Missbrauchserfahrungen haben mögen, dann aber noch verstärkt wurden durch die fremdenfeindliche Unfreundlichkeit der amerikanischen wie der japanischen Kultur im Umgang mit dieser Künstlerin, und zwar aus ganz schäbigen Gründen, die wir nicht unter den Tisch fallen lassen dürfen. Die gegenwärtige Anerkennung kommt mit grosser Verspätung und kann die zeitliche Kluft zwischen der Chance, die die Kultur in den 60er Jahren hatte und heute hat, nicht überbrücken. Der Umschwung ist natürlich dem Umstand zu verdanken, dass feministisches Denken und künstlerische Interventionen die Dynamik und Thematik der zeitgenössischen Kultur grundlegend verändert haben. Kusama braucht dem nicht weiter Rechnung zu tragen, denn in ihrem künstlerischen Schaffen drückt sich der Stand der Dinge vor dieser Aufnahmebereitschaft aus. Kritiker hingegen sollten den Einfluss feministischen Denkens und weiblicher Kreativität nicht vernachlässigen.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Joan Riviere, «Womanliness as Masquerade», *International Journal of Psychoanalysis*, Bd. 10, 1929. Deutsche Übersetzung: «Weiblichkeit als Maske» in: Joan Riviere, *Ausgewählte Schriften*, Lilli Gast (Hrsg.), Edition Diskord, Tübingen 1996, S. 106.

2) Das ist glücklicherweise vorbei. Bezeichnenderweise erklärte Maurice Tuchman im Katalogtext zu seiner Ausstellung das Fehlen von Vincent van Gogh in der Ausstellung wie folgt: «Seine psychische Labilität bildete zu keiner Zeit die Grundlage seines Schaffens und sein Einfluss beruhte ebenfalls nicht auf dieser Labilität.» In: *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1992, S. 12.

3) Catherine de Zegher (Hrsg.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, M.I.T. Press, Boston 1996.

4) Julia Kristeva, zitiert bei Anne-Maria Sauzeau-Boetti, «Negative Capability as Practice in Women's Art» in: *Studio International*, Band 191, Nr. 979, 1976, S. 24.

5) Bracha Lichtenberg Ettinger, «Metamorphic Borderlinks and Matrixial Borderspace» in: John Welchman (Hrsg.), *Rethinking Borders*, MacMillan Press, London 1996, S. 125.

6) Bracha Lichtenberg Ettinger, «The With-In-Visible Screen» in: *Inside the Visible*, op.cit., S. 92.

7) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze*, Feminist Arts and Histories Network Press, Leeds 1995, S. 48.



Edition for Parkett Yayoi Kusama

Infinity Nets, 2000

Silkscreen print on mirror, 10 x 8¹/₄".

Edition of 70, signed and numbered on the back.

Unendlichkeitsnetze, 2000

Siebdruck auf Spiegel, 25,5 x 21 cm.

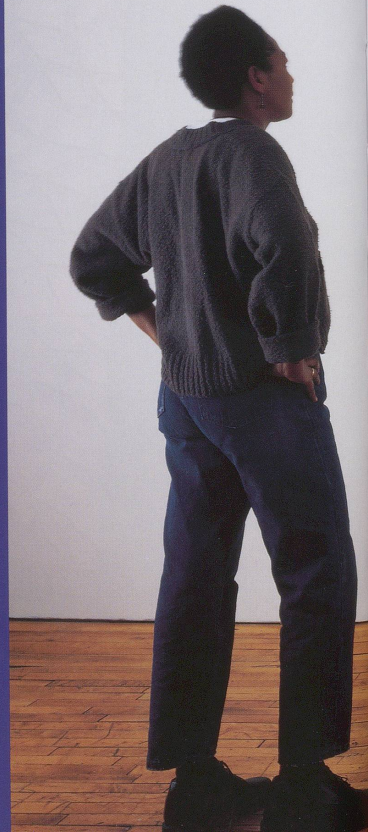
Auflage: 70, auf der Rückseite signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)



KARA RA WAL KER

KARA WALKER, LETTER FROM A BLACK GIRL, 1998, text on wall, dimensions variable,
installation view at Wooster Gardens, New York /
BRIEF EINES SCHWARZEN MÄDCHENS, Text auf Wand, Größe variabel.



Dear you hypocritical fucking Twerp,

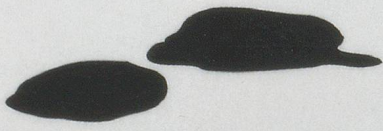
Id just like to thank you for taking hold of the last four years of my life and raising my hopes for the future. Id like to thank you for giving me clothes when I needed them and food when I needed it and for fucking my brains out when my brains needed fucking. I hope that the time we spent in the Quarters with my family sleeping nearby quietly ignoring what you proceeded to do to me- what, rather I proceeded to do to you- ws worthwhile for you, that you got the stimulation you so needed, Because now That Im Free of that poison you call Life, that stringy, sour, white strand you called Sacred and me savior, that peculiar institution we engaged in because there was no other forseseeable alternative, I am LOST.

Before, when there was a before, an upon a time I was a blank space defined in contrast to your POSITIVE, concrete avowal. now, a blank space in the void and I have to thank you for forgetting to stick your neck out for me after I craned my neck so often in your arms.

Dear you duplicitous, idiot,Worm,

NOW that youve forgotten how you like your coffee and why you raised your pious fist to the sky, and the reason for your stunning African Art collection, and the war we fought together, and the promises you made and the laws we rewrote, I am left here alone to recreate My WHOLE HISTORY without benefit of you, my compliment, my enemy, my oppressor, my Love

Should i never be heard from again, follow the Route of my forebears and quietly,GO, or shall I seek to kill you, burning the last of the fuel you gave me and expected of me?



KARA WALKER, CUT, 1998, cut paper and adhesive on wall, 88 x 54" / SCHNITT, an der Wand befestigter Scherenschnitt, 223,5 x 137,2 cm.

 GWENDOLYN DUBOIS SHAW

Final Cut

CUT, Kara Walker's 1998 self-portrait, is a life-size silhouette made of black paper glued to a gallery wall showing a young woman sailing through space with her arms thrown back over her head. However, all is not well in this image of airborne ecstasy, for both of her wrists have been cut, nearly severed at the joint by the straight razor that she holds in her left hand. Four sprays of blood erupt from the wounds and gather in two thickened puddles beneath her. This image of grotesque self-mutilation and ambiguous ecstasy speaks of the construction of Walker's artistic persona and her attempts to better understand her own role in history by re-creating it in the present. Based on a photograph of the artist that appeared in *Interview* magazine, CUT is a reaction to the position that Walker, as a contemporary African American woman artist, occupies by virtue of her race, gender, and her social relationships with those members of the art world who would seek to guide, critique, and support her career.

GWENDOLYN DUBOIS SHAW is Assistant Professor of African American Art History at Harvard University.

The pain of constantly performing such an artistic identity may be read in the artist's adaptation of the quartet of unraveling braids found in the photograph. The two tightly bound plaits recall not only the braids of the stereotypical pickaninnies that she is so often accused of exalting in her work, but in their affinity to the hairstyles found on good little black girls, evoke the middleclass assimilationist role that the artist herself has rejected. At the same time they are significant because of her own fetishization within the discourse of both the white and the black art press that has been obsessed with the state of her hair.¹⁾

In addition to the alterations made to the artist's hair, the couture ensemble by Comme des Garçons comprised of a long skirt, a button-front jacket and an apron worn in the *Interview* photograph, has been re-figured to comment upon Walker's position as the "art world's New Negro."²⁾ The apron that cast her in the role of a contemporary art slave for the reader/viewers of *Interview* has been altered so that its hem swings up and, in concert with the bottom of the skirt, creates the illusion of a figure trapped be-

neath the fabric. The profile of a man with his hand upraised can just be made out along the upper line of the silhouette. The trope of the mysterious figure behind the curtains, or in this case beneath the skirts, acting to control an artist has its roots in George Du Maurier's story of the tone-deaf singer Trilby who was hypnotically controlled up until her death by the evil Jewish magician Svengali.³⁾ In an uncanny way an image of Svengali, in which he holds his baton as if it were a giant needle ready to be run through the entranced Trilby standing before him, is echoed in the profile found within the skirts of CUT.

The same kind of hypnotic power that controls Trilby commands the figure in CUT. Here, Walker's body is out of her own control; she has sliced open her wrists and seems to care little for the damage she has inflicted or its potentially deadly consequences.⁴⁾ This action makes an ironic comment about the production of her work being the cause of her own death just as it was for Trilby. She seems to trade the pain of self-mutilation for the pleasure of self-realization: She sacrifices her body for her professional success. "This is the easy way out—my fantasy—in the future I will have a catharsis and go mad... the cause?" wrote Walker in 1997, "No doubt death in the family, death of my career, it never occurs to my fantasy-me that I always maintain a straight face no matter how bad the circumstances... or how good."⁵⁾

This idea of a Svengalian figure acting from behind the scenes to control and guide the career of a young artist, a "fantasy-me" who is on a headlong collision with death, also recalls the relationship of Jean-Michel Basquiat with Andy Warhol.⁶⁾ And like the Svengali figure beneath the skirts of the figure in CUT, Warhol was behind Basquiat, both within the artistic world and through their collaborations in the mid-eighties when the two artists worked together on a series of 16 paintings. In one of these works, UNTITLED (1984), Warhol stenciled two Arm & Hammer logos side-by-side on a large rectangular canvas, Basquiat then painted over the logo on the left with the bust of a brown skinned, limbless man with a saxophone clenched between his teeth. Basquiat's image of crippled African American artistic virtuosity resonates with CUT in its construction of the would-be black creator as incapable of controlling the

mode of his/her own artistic production and interpretation. Like the woman in CUT who has nearly severed her own hands, the part of the body after the head that is traditionally symbolic of an artist's creativity, Basquiat's musician is powerless over the mode of his own expression. By asserting a sort of black creative impotence in the face of white power, as symbolized by the Arm & Hammer logos, Basquiat seems to acknowledge that his was an uneven relationship with Warhol.⁷⁾ Just as Svengali prepared Trilby for her performances through hypnotic suggestion, Warhol set the figurative stage in their collaborations by priming the canvases upon which Basquiat performed his work.

The menacing power of the activated and upraised arm, like that found in a baking soda icon, lies in the foreknowledge that it will always come down upon the body of its victim, a fact that is no more apparent than in the invitation to the exhibition in which CUT appeared. The image that was chosen by Walker to advertise her show depicts two slave women working in a field under the command of an overseer with an upraised whip that stands between one woman and her unattended child.⁸⁾ The overseer literally blocks the slave mother from attending to her physical creation. His gesture, like those of Svengali and the Arm & Hammer, serves to both threaten and control the woman; she may not be his protégé, but he is definitely her master.

Oddly, the question of who is behind Walker's real-life career remains obscure. There is no single figure that might play the Svengali character, no one person preying on her sexual vulnerability and controlling her next direction.⁹⁾ Neither is there a famous artist shepherding her through the New York gallery scene, like Warhol did Basquiat. Yet, in the catalogue from her 1997 exhibition at the Renaissance Society at the University of Chicago, Walker writes of the alienation of being an African American artist in the white art world, the feeling of always being under someone else's control: "How do I know that you are motivated and aroused by my presence in your sphere... a spectacle in the round... a blot on your landscape, an embellishment to your high society, a strange new face in a one-horse town, a desirable outsider, a delicious new confection... brought

to your kingdom by the conquistadors of consciousness... to be molded and sculpted, cultivated and cuisined, consumed and defecated and consumed again..."¹⁰⁾ Here the pain of self-performance and of artistic commodification may be read in the description of an artistic body that is feted and then fed upon. Walker recognizes her own status as a consumable item.

Like Basquiat before her, she is the "flavor of the month," a product that is presented to a hungry white art audience waiting to see how good she tastes. Her re-presentation through the popular and the art press alike display her for their consideration in a decidedly Svengalian way. The mere act of being presented in *Interview* magazine for example, the Q&A process, creates her as an object that is available on demand. To return to the photograph, we see the artist following the commands of the art world as she leaps into the air. One can almost hear the command, "Jump! When I say 'jump'!" She responds willingly, with an eager to please grin on her face. And then later, regretting the capitulation to those who would fetishize and control her body, she re-enacts the moment in *CUT*, under her own control and yet still out of control. For Walker there may be no outside figure that constitutes a Svengalian influence within her career, but rather the entire milieu of the mainstream art world coupled with the artist's own desire for success.

Walker's self-fashioning in *CUT* is a strategy also witnessed in the early work of the contemporary artist Anselm Kiefer who examined his own artistic identity by interrogating the taboo images of his own cultures' past.¹¹⁾ In his *Occupations* series from the late sixties Kiefer photographed himself re-enacting the Sieg Heil gesture of the Third Reich (perhaps the most loaded example of the menacing power of the upraised arm) in various locations throughout Europe. As a re-vivified ghost miming an outlawed visual language, Kiefer's lone figure has the peculiar status of existing in two worlds, a phantasm of the past in a nightmarish vision of the present.¹²⁾

Walker's re-vivification of racist imagery operates within the same theater of contestation as Kiefer's work, but the two artists are by no means on equal footing. Walker's oppositional status as an artistic

"other' of the 'other'" dealing with the weighty subjects of historical domination and exploitation is in stark contrast to Kiefer's status as an ethnic German man dealing with Nazi iconography. She is not allowed the same sort of authority over such negative images: instead she must negotiate with the dominant culture for that ownership. In both artists' work, the act of re-enactment is important in itself, and the role of the artist as provocateur is not to be undervalued, no matter how taboo or painful the materials they present may be. For it is through their pain as artists, as workers in the field of vision, that they are called to wrestle with the legacy of tainted imagery that the non-visual world chooses to ignore, subsume, or reject.

In *CUT*, Walker attempts to own her fetishized and contested body as it sails across the gallery wall, a mythical blip on the radar screen of the mainstream art world. The artist's wrists are slashed so that the blood spurts out in arcing plumes becoming feathers with pointed tips at their roots, tips that in turn seem to pierce the flesh from which they grow. As she sails through the air, she resembles a fallen angel whose wings have been clipped and then sent plunging rapidly toward the earth. She is the hubristic Icarus, whose flight of the artistic soul has been interrupted as the heat of the spotlight, into which she has risen, melts her homemade wings. The figure that presses against her skirts, pushing her forward through the air as if against her will, might well be the ultimate arbiter of her destiny, for only he can see what lies in store. It would seem that there is no possibility of transcendence through visibility, that the pain of invention will all too soon outweigh the pleasure self-expression. The legacy of the past, guided by the example of Kiefer, yet haunted by the ghost of Basquiat and the myth of Trilby, is too much for the artist of the present to overcome. Ultimately there is no alternative but to let the blood pool up in sticky puddles as the body flies, out of control and fixed in place, toward the gallery floor.

1) In an article for the *New York Times Magazine*, European American critic Julia Szabo begins the fetishization of Walker's hair in her first sentences. "In a dimly lighted, subterranean gallery at the Institute of Contemporary Art in Boston, a tall young woman stands near a staircase, contemplating a nine-foot-square sheet

of black paper tacked to the wall," Szabo writes. "Hundreds of long, skinny braids quiver down to her waist, fraying at the tips in Botticelli-brown waves." ("Kara Walker's Shock Art," *New York Times Magazine*, March 23, 1997, p. 49.) In a profile on Walker written for the *San Francisco Examiner*, Venise Wagner thought Walker's braids and height were the significant descriptors of her identity, too. "Her shoulder-length cascade of braids accentuates the elegance of her tall, slim frame," wrote Wagner. ("For this artist, the joke's on all of us," *San Francisco Examiner*, Arts & Ideas section, Sunday, February 16, 1997, C-17.) Her hairstyle of "waist length, auburn braid extensions" also fascinated *International Review of African American Art* editor Juliette Bowles, who felt they were significant enough to mention in her own critique of Walker's work and artistic persona. Bowles claimed that these artificial additions to Walker's hair were a part of the artist's desire to fetishize her own body for the gaze of the white male viewer. ("Extreme Times Call for Extreme Heroes," *IRAAA*, vol. 14, Number 3, p. 7.) Bowles would later explain her comments in direct address to Walker as "a way of raising the question of whether you wore the reddish, straight, almost waist-length, braid extensions because you were adopting part of the costume of your alter egos, 'Missus K. E. B. Walker, Colored' and the 'nigger wench.' Since they wish to be the white slave master's wife, do they also wish to have the white slave mistress's hair?" she queried, conflating the artist with the artistic persona. Bowles then interjected what she termed "a big sister...hair call" by critiquing Walker's braided hairstyle as "tired" and then praising her current "animated" do as more becoming. ("Editor's Response," *IRAAA*, vol. 15, Number 2, p. 50.)

2) James Hannaham, "Pea Ball, Bounce," *Interview*, (November 1998), p. 116.

3) George Du Maurier, *Trilby* (New York: Harper and Brothers, 1894), pp. 457-58: "...with one wave of his hand over her—with one—look of his eye—with a word—Svengali could turn her into the other Trilby, his Trilby—and make her do whatever he liked...you might have run a red hot needle through her and she would not have felt it."

4) Like the visual conflation found in the illustration of the baton with which Svengali conducts Trilby's actions and the red hot needle that he might use to torture her, the razor that the figure in CUT holds alludes to both the blade with which the artist practices her craft and to the classic tool of suicide.

5) Kara Walker, *Kara Walker*, (Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 1997), unpaginated.

6) In an ironic way, the portrait of the artist for *Interview* magazine, founded by Warhol in 1969 as a film journal, that inspired

CUT, constructs Walker as the ghostly inheritor of the Basquiat legacy. Not only do Walker's unkempt braids evoke the clusters of dreads worn by Basquiat, but her costume designed by Comme des Garçons references Basquiat's own turn as a celebrity model for the same fashion house's winter collection in 1985. Given this odd connection and the context, Walker's modeling of Comme des Garçons re-presents her as closer to one of Tama Janowitz's *Slaves of New York* than the temporal escapee from the antebellum South that the style of the clothes would imply.

7) "Recognizing art-world fame to be a male game, one that he could play, working the stereotypical darkey image, playing the trickster, Basquiat understood that he was risking his life—that his journey was all about sacrifice. (...) What must be sacrificed in relation to oneself is that which has no place in whiteness. To be seen by the white art world, to be known, Basquiat had to re-make himself, to create from the perspective of the white imagination. He had to become both native and nonnative at the same time—to assume the blackness defined by the white imagination and the blackness that is not unlike whiteness." Bell Hooks, "Altars of Sacrifice: Re-Membering Basquiat," *Art on My Mind: Visual Politics* (New York: New Press, 1995), p. 43.

8) On a speculative note, this image choice may have come about through Walker's anxiety about having to attend to the preservation of her career through the constant increase of her oeuvre, rather than spend her days as a stay-at-home-mom with her daughter who was at the time just over one year old.

9) Her dealer Brent Sikkema, while having no doubt gained through their association, has not acted as an intervening creative force within her production. And her husband Klaus Bürgel, a well-established metalsmith and jewelry designer, is more concerned with maintaining a peak level for his own artistic production than in trying to shape hers.

10) Walker, "MOTIFS and MOTIVATIONS: THE HISTORICAL ROMANCE & ME" in: *Kara Walker* (Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 1997), unpaginated.

11) Andreas Huyssen, "Anselm Kiefer: the Terror of History, the Temptation of Myth" in: *October* no. 48 (Spring 1989), p. 30.

12) According to Huyssen, the images are not entirely negative, but instead are full of irony: The small figure is dwarfed by his surroundings and the jubilant masses of the Nazi period are missing. And yet "are irony and satire really the appropriate mode for dealing with fascist terror?" asks Huyssen in the role of the Devil's advocate. "Doesn't this series of photographs belittle the very real terror which the Sieg Heil gesture conjures up for a historically informed memory?" *Ibid.*, p. 31.

Letzter Schnitt

CUT (Schnitt), Kara Walkers Selbstporträt aus dem Jahre 1998, ist ein lebensgrosser, an die Wand der Galerie geklebter Scherenschnitt aus schwarzem Papier und zeigt eine junge Frau, die durch den Raum segelt, die Arme über dem Kopf rückwärts ausgestreckt. Es stimmt jedoch einiges nicht in diesem Bild fliegender Ekstase, denn beide Handgelenke sind aufgeschnitten, ja beinahe abgetrennt durch ein scharfes Rasiermesser, das sie in der linken Hand hält. Ein vierfacher Blutstrahl schießt aus den Wunden und sammelt sich in zwei dicken Pfützen unter ihr. Dieses Bild einer grotesken Selbstverstümmelung und zwiespältigen Ekstase verrät einiges über die Beschaffenheit von Walkers Künstler-Ich und über ihren Versuch, die eigene Rolle innerhalb der Geschichte besser zu verstehen, indem sie sie in der Gegenwart rekonstruiert. CUT geht auf eine in *Interview* veröffentlichte Photographie der Künstlerin zurück¹⁾ und ist eine Reaktion auf die Stellung, die sie als afroamerikanische Frau und Künstlerin innehat aufgrund ihrer Rasse, ihres Geschlechts und ihrer gesellschaftlichen Beziehungen zu jenen Exponenten der Kunstszene, die sie in ihrer Karriere zu leiten, kritisieren und unterstützen suchen.

Die Pein, dauernd eine solche Künstleridentität präsentieren zu müssen, mag man daran ablesen, wie die Künstlerin die vier auf dem Photo sichtbaren, in Auflösung begriffenen Zöpfe umsetzt. Die beiden streng geflochtenen Haarstränge erinnern nicht nur an die Zöpfchen jener stereotypen Negermädchen, deren übertriebene Verwendung man ihr gerne vorwirft, sondern erinnern durch ihre Nähe zu den ty-

pischen Frisuren braver kleiner schwarzer Mädchen auch an eine assimilierte Mittelklass-Existenz, eine Rolle, welche die Künstlerin von sich weist. Gleichzeitig haben sie eine Bedeutung im Zusammenhang mit der Fetischisierung, die der Künstlerin in der weissen wie der schwarzen Kunstpresse widerfuhr, in der man sich über ihre Frisur ereiferte.²⁾

Aber über die Änderungen an der Frisur hinaus war auch das modische Ensemble von *Comme des Garçons*, das sie auf dem *Interview*-Photo trug – ein langer Jupe, eine vorn knöpfbare Jacke und eine Schürze –, willkommener Anlass um Walkers Stellung als «neue Negerin der Kunstszene» zu kommentieren.³⁾ Die Schürze, die sie in den Augen der Leserinnen und Leser von *Interview* in die Rolle einer Sklavin der zeitgenössischen Kunst versetzte, wurde so drapiert, dass ihr Saum nach oben schwingt und im Einklang mit dem unteren Ende des Jupes den Eindruck einer unter dem Stoff gefangenen Figur vermittelt. Am oberen Rand der Silhouette lässt sich gerade noch das Profil eines Mannes mit erhobener Hand ausmachen. Die geheimnisvolle, die Künstlerin kontrollierende Gestalt hinter dem Vorhang oder hier unter dem Rock kennen wir aus George du Mauriers Geschichte von der gehörlosen Sängerin Trilby, die bis zu ihrem Tode unter der hypnotischen Kontrolle des bösen jüdischen Magiers Svengali stand.⁴⁾ Im Profil des Rocks von CUT zeichnet sich unheimlicherweise ein Bild von Svengali ab, in dem er seinen Stab wie eine Nadel hält, bereit, sie durch die vor ihm stehende, in Trance versetzte Trilby hindurchzustossen.

Die Figur in CUT steht im Bann derselben hypnotischen Macht, die auch Trilby beherrscht. Walker hat ihren eigenen Körper hier nicht mehr unter

GWENDOLYN DUBOIS SHAW ist Assistenzprofessorin für afroamerikanische Kunstgeschichte in Harvard.

Kontrolle; sie hat sich die Handgelenke aufgeschlitzt und scheint sich einen Deut um den damit angerichteten Schaden oder die möglicherweise tödlichen Folgen zu kümmern.⁵⁾ Dieses Vorgehen ist ein ironischer Kommentar dazu, dass ihre Kunst zum Tod führen könnte, genau wie bei Trilby. Sie scheint sich das Glück der Selbstverwirklichung gegen den Schmerz der Selbstverstümmelung zu erkaufen: Sie opfert ihren Körper für den beruflichen Erfolg. «Das ist der nahe liegende Ausweg – meine Phantasie – in Zukunft werde ich einmal eine Katharsis erleben und durchdrehen... der Grund?», schrieb Walker 1997: «Sicher ein Todesfall in der Familie, das Ende meiner Karriere, mein Phantasie-Ich bemerkt gar nicht, dass ich immer dieselbe unerschütterliche Miene zur Schau trage, egal wie schlimm die Umstände sein mögen ... oder wie gut.»⁶⁾

Die Vorstellung eines Magiers, der hinter den Kulissen agiert und die Karriere eines jungen Künstlers kontrolliert, eines phantasmatischen Ichs, das unweigerlich auf den Tod zutreibt, erinnert auch an die Beziehung zwischen Jean-Michel Basquiat und Andy Warhol.⁷⁾ Wie der im Rock verborgene Svengali in CUT stand Warhol hinter Basquiat, und zwar sowohl innerhalb der Kunstszene wie durch ihre Zusammenarbeit Mitte der 80er Jahre, als beide gemeinsam an einer Serie von 16 Bildern arbeiteten. In einem dieser Bilder, UNTITLED (1984), setzte Warhol mithilfe einer Schablone zwei Arm-mit-Hammer-Logos nebeneinander auf eine grosse rechteckige Leinwand und Basquiat übermalte das Logo links mit dem Oberkörper eines dunkelhäutigen, armlosen Mannes, der ein Saxophon zwischen den Zähnen hält. Wie CUT stellt Basquiats Bild einer verstümmelten afroamerikanischen künstlerischen Virtuosität den schwarzen Künstler in seiner Unfähigkeit dar, den eigenen künstlerischen Produktions- und Interpretationsmodus zu kontrollieren. Wie die Frau in CUT, die sich beinahe die eigenen Hände abgeschnitten hat (neben dem Kopf traditionell das Symbol künstlerischer Kreativität schlechthin), hat Basquiats Musiker seine Ausdrucksweise nicht im Griff. Indem er gewissermassen eine kreative Impotenz des Schwarzen angesichts der weissen, durch Arm und Hammer symbolisierten Macht ausdrückt, scheint Basquiat einzugestehen, dass sein Verhältnis zu War-

hol ein ungleiches war.⁸⁾ Genau wie Svengali seine Trilby durch Hypnose für ihren Auftritt präparierte, gab Warhol die figurative Bühne der Collaboration vor, indem er die Leinwände vorbereitete, auf denen Basquiat dann seine Arbeit ausführte.

Das Bedrohliche des kraftvoll erhobenen Armes, dem wir selbst in einem Backpulverlogo begegnen, liegt im Wissen darum, dass er früher oder später auf den Körper seines Opfers aufprallen wird, eine Tatsache, die nirgends deutlicher ist als auf der Einladung zur Ausstellung, in der CUT gezeigt wurde. Das Bild, das Walker für die Ankündigung der Ausstellung gewählt hat, zeigt zwei auf einem Feld arbeitende Sklavinnen und einen Aufseher mit erhobener Peitsche, die zwischen der einen Frau und ihrem unbeaufsichtigten Kind emporragt.⁹⁾ Der Aufseher hält die Mutter buchstäblich davon ab, sich um ihren Sprössling zu kümmern. Seine Gebärde dient wie jene Svengalis oder die des hammerbewehrten Arms zugleich der Einschüchterung und der Kontrolle; die Frau mag nicht sein Schützling sein, aber er ist mit Sicherheit ihr Beherrscher.

Es ist merkwürdig, aber wer im richtigen Leben hinter Kara Walkers Karriere steht, bleibt im Dunkeln. Es gibt keine Anwärter für die Rolle Svengalis, keine Person, die ihre sexuelle Verwundbarkeit ausnützen, ihren nächsten Schritt kontrollieren würde.¹⁰⁾ Da ist auch kein berühmter Künstler, der sie durch die Galerienszene New Yorks schleust, wie Warhol das mit Basquiat tat. Und trotzdem schreibt Walker im Katalog zu ihrer Ausstellung in der Renaissance Society 1997 von der Entfremdung, die sie als afroamerikanische Künstlerin in der weissen Kunstwelt erfährt, vom Gefühl, immer von jemand anderem kontrolliert zu werden: «Wie soll ich wissen, ob euch nicht nur meine Gegenwart in eurer Sphäre belebt und erregt... ein Spektakel in der Arena... ein Fleck in eurer Landschaft, eine Dekoration eurer erlesenen Gesellschaft, ein neues Gesicht im Dorf, eine begehrenswerte Aussenseiterin, eine Kostbarkeit..., die die Entdeckungsreisenden des Bewusstseins in euer Königreich mitgebracht haben, die man verändern und formen, kultivieren und mundgerecht zubereiten, sich einverleiben und wieder ausstossen kann, nur um sie erneut zu verzehren ...»¹¹⁾ Hier mag aus der Beschreibung eines

Künstlerleibes, der zuerst gefeiert und dann verzehrt wird, die Pein der Selbstdarstellung und der Verdinglichung der Künstlerexistenz deutlich werden. Walker erkennt ihren Status als Konsumobjekt.

Wie Basquiat vor ihr wird sie zum «Geschmack des Monats», zum Produkt, das man einem hungrigen weissen Kunstpublikum präsentiert, das nur darauf wartet, zu erfahren, wie gut sie ihm schmeckt. Ihre Re-Präsentation durch die populäre und die Kunstpresse stellen sie dem Publikum definitiv nach Art eines Svengali zur Schau. Allein schon die Tatsache, dass sie überhaupt in einer Zeitschrift wie *Interview* vorgestellt wird, sowie die Form des Frage-und-Antwort-Spiels machen sie zu einem Objekt, das auf Abruf zur Verfügung steht. Aber kehren wir zum Photo zurück: Man sieht, wie die Künstlerin auf Befehl der Kunstwelt in die Luft springt. Man kann das Kommando beinahe hören: «Spring, wenn ich sage <spring>!» Mit einem gewinnenden Lächeln geht sie bereitwillig darauf ein. Später dann, als sie ihre Fügbarkeit gegenüber jenen, die ihren Körper zum Fetisch machen und kontrollieren wollen, bereut, reinszeniert sie den Moment in CUT, nun unter eigener Regie, aber dennoch unkontrollierbar. Im Fall von Kara Walker mag zwar äusserlich keine Gestalt wie Svengali existieren, die einen magischen Einfluss auf ihre Entwicklung ausübt, aber diese Rolle fällt der Mainstream-Kunstszene im Bündnis mit dem eigenen Erfolgswunsch der Künstlerin zu.

Also darf man Walkers Selbststilisierung in CUT auch als Versuch betrachten, mit der Vergangenheit ins Reine zu kommen, indem sie sie in der Gegenwart reinszeniert. Das ist eine Strategie, der man auch im Frühwerk von Anselm Kiefer begegnet, der seine eigene künstlerische Identität einer Prüfung unterzog, indem er die tabuisierten Bilder aus der Vergangenheit seiner eigenen Kultur befragte.¹²⁾ In seiner Serie *Besetzungen* aus den späten 60er Jahren fotografierte Kiefer sich selbst beim Reinszenieren der im Dritten Reich üblichen Sieg-Heil-Geste (vielleicht das sprechendste Beispiel für das Bedrohungspotenzial des erhobenen Armes) an verschiedenen Orten quer durch Europa. Als reanimiertes Gespenst, das in einer verpönten Gebärdensprache agiert, vermittelt Kiefers einsame Gestalt den merkwürdigen Eindruck in zwei Welten zugleich zu existieren,

ein Phantasma der Vergangenheit in einer alpträumhaften Vision der Gegenwart.¹³⁾

Walkers Wiederbelebung einer rassistischen Bilderwelt spielt in derselben Arena wie Kiefers Arbeit, dennoch sind die Standpunkte der beiden Künstler ganz verschieden. Walkers Widerstandshaltung als künstlerische «Andere» jener «Anderen», die sich mit den übermächtigen Themen historischer Herrschaft und Ausbeutung zu befassen hat, steht in starkem Kontrast zu Kiefers Position eines Deutschen, der sich mit der Bildsprache der Nazis auseinandersetzt. Sie verfügt nicht über dieselbe Autorität im Umgang mit diesen negativen Bildern, sondern muss mit der herrschenden Kultur dieses Verfügungsrecht erst aushandeln. In den Arbeiten beider Künstler ist der Akt der Reinszenierung selbst wichtig und die provokative Rolle des Künstlers darf nicht unterschätzt werden, egal wie tabuisiert oder schmerzhaft der Stoff, den sie zur Sprache bringen, auch sein mag. Denn genau durch ihr Leiden als Künstler, als Arbeiter auf dem Gebiet des Sichtbaren, sind sie dazu aufgerufen, den Kampf aufzunehmen mit dem Erbe befleckter Bildwelten, welche eine weniger visuell orientierte Welt lieber ignoriert, vernachlässigt oder von sich weist.

CUT ist Walkers Versuch, von ihrem eigenen, fetischisierten und in Frage gestellten Körper Besitz zu ergreifen, während er über die Wand der Galerie rauscht wie ein imaginärer Leuchtpunkt auf dem Radarschirm der Mainstream-Kunstszene. Aus den geöffneten Pulsadern schießt das Blut in gekrümmten Strahlen und wird zu Federn mit spitzen Enden. Spitzen, die wiederum das Fleisch scheinen durchbohren zu wollen, aus dem sie gewachsen sind. So durch die Luft segelnd gleicht sie einem gefallenem Engel, dessen Flügel gestutzt und dann in rasendem Fall erdwärts geworfen wurden. Sie ist der durch seine Hybris gestrafte Ikarus, dessen Flug einer Künstlerseele abrupt abbricht, sobald die Hitze des Scheinwerfers, zu dem er sich erhoben hat, die selbst gefertigten Flügel schmilzt. Die Gestalt, die sich an ihren Rock schmiegt und sie wie gegen ihren Willen vorwärts durch die Luft stösst, könnte der letzte Richter über ihr Schicksal sein, denn nur er kann sehen, was vor ihr liegt. Es scheint, dass dem Visuellen die Möglichkeit zur Transzendenz fehlt, dass die Pein des

Schaffens nur allzu bald die Lust am Selbstaussdruck überwiegt. Das Erbe der Vergangenheit ist für den Künstler der Gegenwart schlicht nicht zu bewältigen; so ermutigt er sein mag durch Kiefers Beispiel, wird er gleichzeitig heimgesucht vom Geist Basquiats und der Geschichte Trilbys. Letztlich gibt es keine Alternative als das Blut zu klebrigen Pfützen gerinnen zu lassen, während der Körper, an Ort und Stelle fixiert und doch unaufhaltsam, auf den Boden der Galerie zufliegt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

- 1) Photographie von Noe DeWitt in: *Interview*, November 1998, S. 115.
- 2) Die euroamerikanische Kritikerin Julia Szabo leitete die Fetischisierung von Walkers Frisur wie folgt ein: «In einer schwach erleuchteten Soussol-Galerie am Institute of Contemporary Art in Boston steht eine grosse junge Frau neben einer Treppe und betrachtet ein an die Wand geheftetes schwarzes Papier von 275 x 275 cm ... Hunderte langer, dünner Zöpfe baumeln bis zur Taille hinunter und fasern an den Enden zu Botticelli-braunen Wellen aus.» («Kara Walker's Shock Art», *New York Times Magazine*, 23. März 1997.) Auch Venise Wagner sah die Zöpfe und die Körpergrösse als entscheidende Faktoren von Walkers Identität: «Ihre schulterlangen Zopf-kaskaden unterstreichen die Eleganz ihrer grossen, schlanken Erscheinung.» («For this Artist, the Joke's on All of Us», *San Francisco Examiner*, Sonntag, 16. Februar 1997.) Auch Juliette Bowles, Redaktorin der *International Review of African American Art*, hielt die Haare für wichtig genug, um sie in ihrer Kritik von Walkers Werk und künstlerischer Person zu erwähnen: Sie meinte, dass diese künstliche Ergänzung des Haars dem Wunsch der Künstlerin entspräche, ihren eigenen Körper für den Blick des weissen männlichen Betrachters zu fetischisieren. («Extreme Times Call for Extreme Heroes», *International Review of African American Art*, vol. 14, Nr. 3, S. 7.) Später wandte sich Bowles direkt an Walker und erklärte ihre Kommentare als «eine Art, die Frage aufzubringen, ob du die rötlichen, strengen, beinahe taillenlangen Zopfverlängerungen getragen hast, weil du einen Teil des Kostüms deiner Alter Egos übernehmen wolltest, «Missus K. E. B. Walker, Colored» und die «Negerhure». Wohl möchten sie die Frau des weissen Sklavenherrn sein, aber möchten sie auch die Frisur der weissen Herrin?», so fragte sie und verwechselte die Künstlerin mit dem Künstler-Ich. Bowles äusserte dann, was sie einen «big sister ... hair call» nannte, indem sie Walkers Zopfstil als ausgereizt kritisierte und ihre neue, «lebendige» Frisur als die bessere pries. («Editor's Response», *IRAAA*, vol. 15, Nr. 2, S. 50.)
- 3) James Hannaham, «Pea Ball, Bounce», in: *Interview*, November 1998, S. 116.
- 4) «... mit einer Handbewegung – einem Blick – mit einem Wort – konnte Svengali sie in die andere Trilby verwandeln, seine Trilby, und konnte sie tun lassen, was ihm gerade einfiel ... man

hätte sie mit einer glühenden Nadel stechen können und sie hätte nichts gespürt.» (George Du Maurier, *Trilby*, Harper & Brothers, New York 1894, S. 457–458.)

- 5) Wie der Stab, mit dem Svengali Trilby manipuliert, im Bild zugleich mit der glühenden Nadel als potenzielles Folterwerkzeug zusammenfällt, verweist auch das Rasiermesser in CUT sowohl auf das Messer als Arbeitsinstrument der Künstlerin wie auf das klassische Mittel zum Selbstmord.
- 6) Kara Walker, *Kara Walker*, Renaissance Society at the University of Chicago 1997, unpaginiert.
- 7) Ironischerweise stellt das Porträt in *Interview*, das 1969 von Warhol als Filmzeitschrift ins Leben gerufen wurde, die Künstlerin quasi als geistige Erbin Basquiats dar. Nicht genug, dass ihre ungekämmten Zöpfe an Basquiats Perlenstränge erinnern, auch die Kleidung von Comme des Garçons verweist auf Basquiats Auftritt als Starmodell für die Winterkollektion desselben Modehauses 1985. Betrachtet man diese merkwürdige Verbindung und den Kontext, so macht der Auftritt als Model von Comme des Garçons Kara Walker eher zu einem von Tama Janowitz' *Grossstadtsklaven (Slaves of New York)* als zu einer Entflohenen aus dem alten Süden, wie uns der Stil der Kleidung weismachen will.
- 8) «Während Basquiat den Ruhm der Kunstwelt als ein Männer-spiel durchschaute, bei dem er mitspielen konnte, solange er das stereotype Image des Schwarzen pflegte und den Clown spielte, wusste er genau, dass er sein Leben riskierte und dass er Opfer bringen musste. (...) Man muss das von sich opfern, was im Weisssein keinen Platz hat. Um in der weissen Kunstwelt gesehen und bekannt zu werden, musste Basquiat sich neu erschaffen und zwar aus der Perspektive weisser Vorstellungskraft. Er musste zugleich ursprünglich und nicht wirklich ursprünglich werden um ein Schwarzsein anzunehmen, wie es die weisse Vorstellung definiert, ein Schwarzsein, das dem Weisssein nicht gar so unähnlich ist.» (Bell Hooks, «Altars of Sacrifice: Re-Membering Basquiat», in: *Art on My Mind: Visual Politics*, New Press, New York 1995, S. 43.)
- 9) Vielleicht hat diese Wahl auch damit zu tun, dass Walker sich Sorgen macht, weil sie, um ihre Karriere nicht zu gefährden, sehr viel arbeitet, statt ihre Tage als Mutter zuhause mit ihrer damals gerade gut ein Jahr alten Tochter zu verbringen.
- 10) Ihr Galerist, Brent Sikkema, hat zweifellos durch die Verbindung gewonnen, aber er hat sich nie in ihre Arbeit eingemischt. Und ihr Ehemann, Klaus Bürgel, ein etablierter Goldschmied und Schmuckgestalter, ist mehr daran interessiert, künstlerisch sein eigenes hohes Niveau zu halten, als auf ihre Arbeit Einfluss zu nehmen.
- 11) Kara Walker, «MOTIFS and MOTIVATIONS: THE HISTORICAL ROMANCE AND ME», in: *Kara Walker*, op. cit. (vgl. Anm. 6).
- 12) Andreas Huyssen, «Anselm Kiefer: the Terror of History, the Temptation of Myth», in: *October*, No. 48, Frühjahr 1989, S. 30.
- 13) Laut Huyssen sind die Bilder nicht nur negativ, sondern stecken voller Ironie: Die kleine Gestalt wirkt in ihrer Umgebung geradezu zwergenhaft und die jubelnden Massen der Nazizeit fehlen ganz. Aber dennoch: «Sind Ironie und Satire wirklich die passenden Mittel in der Auseinandersetzung mit dem faschistischen Terror?», fragt Huyssen quasi als Advocatus Diaboli. «Verniedlicht diese Photoserie nicht den tatsächlichen Schrecken, der für den historisch Unterrichteten mit der Sieg-Heil-Geste verbunden ist?» Ebenda, S. 31.

KARA WALKER, UNTITLED, 1995, charcoal on paper, 36 x 24" / OHNE TITEL., Kohle auf Papier, 91,4 x 61 cm.





KARA WALKER, NEGRO YOUTH SPEAKS, 1998, coffee and gouache on paper, 75 x 52½" /
DIE NEGERJUGEND SPRICHT, Kaffee und Gouache auf Papier, 190,5 x 133,4 cm.

As American as Apple Pie

ELIZABETH JANUS

When Ralph Ellison was asked how important the search for identity was in American literature, he replied that "it is the American theme." Not surprisingly, this quest has special meaning in a country whose mythic reputation as a melting pot of racial, ethnic, and cultural diversity is larger than life. For one's sense of self, tied as it is to a particular place and a common language, also depends upon a shared history. And the relatively recent history of the United States remains something fairly vague in the minds of most of its citizens, embodied in some eighteenth-century revolutionary "tea party" or, more likely, in the civil war that divided north and south over a principle condoning the indentured servitude of a part of its population. For a white Northerner like myself, the South always has seemed closer to history, with visible remnants, both physical and in people's attitudes, of life before "the Surrender," as some Southerners still whisper. At the same time, its forbidden aura as that other, evil place, where slavery was a way of life and racism seems to more overtly rear its ugly head, continues to give a false sense of being comfortably removed from any form of culpability.

Such an over-simplified notion of American history plays right into the hands of Kara Walker, who has lived on both sides of the Mason-Dixon Line. She has understood and uses to poignant effect the fact that a nation's idea of itself often depends upon a reduced, sometimes fictionalized—even distorted—

version of the past in order to feel a deeper sense of belonging. In her art, Walker's own version of the past is played out on an epic scale, in fragmented visual narratives that are told through simple black paper silhouettes using as their backdrop one of America's ugliest or, depending on whom one asks, most glorious periods: the ante-bellum South. She uses this duality to her advantage with characteristic wit and force by ironically twisting a form popular with genteel, nineteenth-century bourgeois Southern "ladies" into glaring indictments of the abhorrent behavior and "garden-variety social dysfunction" attributed to their class.¹⁾

But if one looks deeper into the history of American art, Walker's craft-inspired method also recalls early colonial painting, particularly that of late seventeenth- and early eighteenth-century anonymous limners, whose styles were rooted in indigenous craft traditions such as sign painting as well as the linear aesthetics of Tudor and Jacobean England, Dutch art and seventeenth- and eighteenth-century English court painting as it was understood on the new continent through prints. More idea than eye bound, these painters presented a reality—usually in the form of a portrait—conceptually, as a concise idea rather than as an empirical expression of three dimensions or through the academic formulae that lead to trompe l'oeil representation. Early canvases by Gilbert Stuart or John Singleton Copley, recognized as two of America's first major artists (the latter an admitted reference for Walker), come directly out of the limner tradition, where gradations of values and tones were eschewed in deference to flat patterns of light and dark.

Walker's own affinity for an elementary, graphic technique makes sense within the context of her

ELIZABETH JANUS is a writer and critic who lives in Geneva.



highly charged, content-based work. It belies, however, the artist's accomplishments as a skilled drafts-woman, evidenced in both her preparatory sketches and the series of drawings that she has produced since 1995 under the title *Negress Notes*, both of which suggest a hidden interest in the expressionist, even baroque, gesture: a painterly impulse that surfaced in an elaborate, multi-wall installation titled *WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS* (2000) shown last spring at the Centre d'Art Contemporain in Geneva. Roughly divided into three narrative sections—*INSURRECTION*, *EMANCIPATION* and *SALVATION*—Walker combined her signature black paper personages with projections of colored lights and shapes that were made by cutting, pasting, and drawing on paper and plastic transparencies, which were then placed on illuminated overhead projectors. The grandest of these, and the exhibition's centerpiece, is a three-wall installation titled *INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON)* (2000), in which one sees an elaborate shadow play set against large areas of red and pools of blue light. In it, an idyll of plantation life is disrupted by episodes of aberrant sexuality (a small group of silhouettes shows a slave girl bending toward her master to perform fellatio, causing the pair to tumble over in

vaudevillian hilarity) and violent revenge (a white man is disemboweled by his kitchen staff in front of three huge blue-lit gothic windows). On the third wall, a woman with a torn rope around her neck carries a basket of fruit-shaped objects resembling dismembered phalluses while behind her The Master thrusts one of these members at a naked black woman leaning against a tree, the whole set under a blood red sky.

What is evident from this latest body of work is that while continuing to use very basic means, Walker has created some of her most theatrical and psychologically riveting art. Cultivating a deep-seated *Sturm und Drang*, she incorporates her sharply delineated figures into broad areas of projected light, color, and curving shadows that give each scene a sweeping sense of unfolding drama. But unlike earlier pieces, where silhouettes appeared isolated on a monochrome background like cameos or the bas-reliefs on Wedgwood porcelain, Walker now makes direct contact with the viewer, whose shadow moves right into the landscape—literally the “nature”—of the installation. Once intertwined with the images of abusers and victims, the spectator is forced into a more immediate recognition of the indifference or repulsion that he/she feels in front of the actions taking place. This passage from passive observation to active involvement, albeit involuntary, with Walker's scenarios represents an evolution in the artist's approach akin to the transition from the quasi-scientific detachment of Neo-Classicism to the privileging of subjective emotions characteristic of Romanticism.

Walker has taken her art to a new level of narrative cohesion using seductive visual effects, but this time without letting us off the hook, content with a furtive look and quick escape. She comes closer than ever to creating a virtual space in which we are unwillingly co-opted as actors in her own version of a passion play. And this play, while rooted in a peculiarly American story, also speaks to a post-colonial Europe that has yet to come to terms with the phantoms in its own closet.

1) Thelma Golden, “Oral Mores: A Postbellum Shadow Play,” *Artforum* (September, 1996), p. 93.

ELIZABETH JANUS

So amerikanisch wie «Apple Pie»

Auf die Frage, welche Rolle die Identitätssuche in der amerikanischen Literatur spiele, meinte Ralph Ellison: «Sie ist das amerikanische Thema schlechthin.» Es überrascht nicht, dass diese Suche in einem Land besondere Bedeutung erlangt, das als Schmelztiegel der unterschiedlichsten Rassen, Ethnien und Kulturen geradezu legendär ist. Schliesslich ist unser Identitätsgefühl, das sich in Bezug auf einen bestimmten Ort und eine gemeinsame Sprache entwickelt, auch auf eine gemeinsame Geschichte angewiesen. Die relativ junge Geschichte der Vereinigten Staaten ist für die meisten Amerikaner aber nach wie vor eine ziemlich vage Angelegenheit; man sieht vielleicht das Bild einer revolutionären Teegesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts vor sich oder denkt – wohl noch eher – an den Bürgerkrieg, den Grundsatzzstreit zwischen Nord- und Südstaaten über die Rechtmässigkeit der Sklaverei. Für eine weisse Nordstaatlerin wie mich schien der Süden immer stärker mit Geschichte verbunden zu sein und liess auch im Aussehen und Verhalten der Leute sichtbare Relikte aus der alten Zeit erkennen, der Zeit «vor der Kapitulation», wie sich manche Südstaatler hinter vorgehaltener Hand nach wie vor zuraunen. Zugleich vermittelt die düstere Aura des Südens – die

jenes anderen, üblen Ortes, wo Sklaverei zum Lebensstil gehörte und der Rassismus sein hässliches Gesicht schamloser zeigt als anderswo – die trügerische Sicherheit, weit von alledem entfernt und jeder Schuld enthoben zu sein.

Ein derart simplifizierendes Verständnis der amerikanischen Geschichte ist Wasser auf die Mühle der Kunst von Kara Walker, die selbst auf beiden Seiten der Mason-Dixon-Linie gelebt hat. Sie hat durchschaut, dass das Selbstverständnis einer Nation oft auf einer vereinfachten, manchmal sagenhaften, ja sogar völlig verzerrten Darstellung der Vergangenheit beruht (auf dass das Dazugehören umso überwältigender erlebt werde), und setzt dies zielsicher und höchst wirkungsvoll ein. In ihrer Kunst erhält Walkers eigene Version der Vergangenheit epische Dimensionen und wird in fragmenthaften Bildgeschichten in Form von einfachen, schwarzen Schemenschnitten erzählt, die vor dem Hintergrund von Amerikas übelster oder, je nachdem, wen man fragt, glorreichster Epoche spielen: dem Süden vor dem Bürgerkrieg. In der für sie kennzeichnenden, witzigen und wirkungsvollen Art nützt Walker diese ambivalente Haltung aus, indem sie eine unter wohlgezogenen Bürgerdamen des Südens beliebte Form der Darstellung wählt und zur schonungslosen Entlarvung des abscheulichen Benehmens und der ganz

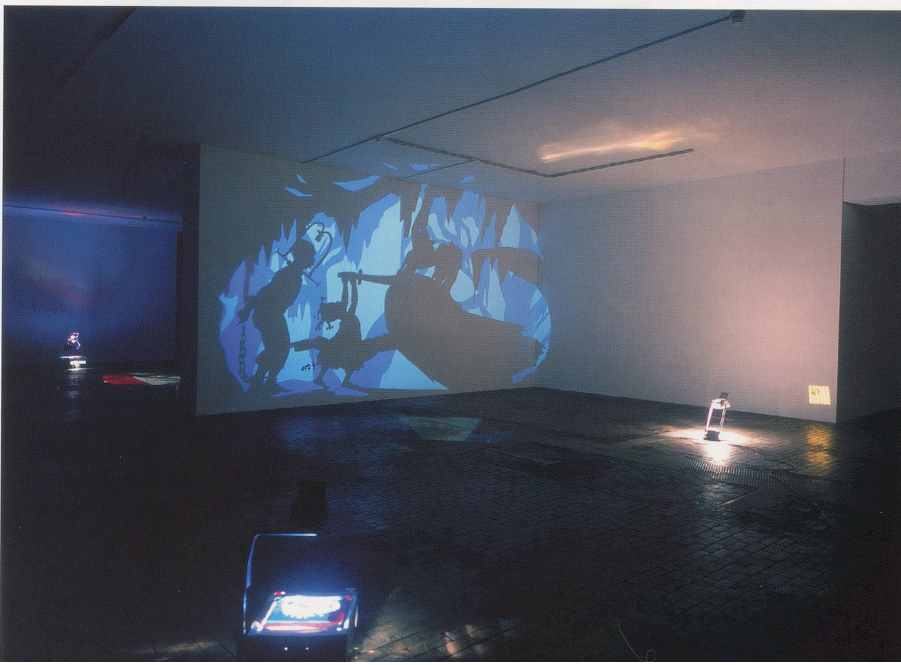
ELIZABETH JANUS ist Kunstkritikerin und lebt in Genf.



Top / Oben: *INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON)*, 2000, cut paper, adhesive, and overhead projections on 3 walls, Centre d'Art Contemporain, Geneva, ca. 12 x 21 / 33 / 20½ ft / *ACQSTAND! (ONSERE MITTEL WAREN RUDIMENTÄR, DENNOCH MACHTEN WIR WEITER DRUCK)*, Scherenschnitte und Hellenscheinprojektionen auf 3 Wänden, 3,6 x 6,4 / 10 / 6,3 m.



Bottom / Unten: *MISTRESS DEMANDED A SWIFT AND DRAMATIC EMPATHETIC REACTION WHICH WE OBLIGED HER*, 2000, cut paper, adhesive, and projections on 2 walls, ca. 12 x 22 ft each / *DIE HERRIN WÜNSCHTE EINE FLINKE UND DRAMATISCH NACHFÜHLBARE REAKTION, EIN WÜNSCH, DEM WIR NACHKAMEN*, Scherenschnitte und Projektionen auf 2 Wänden, je 3,55 x 6,62 m. (PHOTOS: CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, GENEVA)



Entire doublespread / Ganze Doppelseite:
WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS, 2000, Centre d'Art Contemporain, Geneva / *WARUM ICH WEISSE KNABEN LIEBE. EIN ILLUSTRIRTER ROMAN*. VON KARA E. WALKER, NEGERIN.

normalen sozialen Missstände verwendet, die derselben Gesellschaftsschicht zugeschrieben werden.¹⁾

Vertieft man sich ein bisschen in die amerikanische Kunstgeschichte, so fühlt man sich durch Walkers dem Kunsthandwerk entlehnte Technik auch an die frühe koloniale Malerei erinnert, insbesondere an jene Buchmaler des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts, deren Stil sowohl auf handwerkliche Traditionen der Einheimischen, etwa das Schildermalen, zurückging als auch auf die lineare Ästhetik des jakobäischen und des Tudorstils, die holländische Kunst oder die englische Hofmalerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, soweit diese in der Neuen Welt in Form von Drucken bekannt waren. Mehr ideell als visuell orientiert stellten diese Maler eine Realität – gewöhnlich ein

Porträt – konzeptuell dar, das heisst, das Bild entsprach eher einer Idee als einer empirisch erfassten Dreidimensionalität beziehungsweise den akademischen Regeln zur Erzeugung der Trompe-l'œil-Wirkung. Die frühen Bilder von Gilbert Stuart oder John Singleton – beide gehören anerkanntermassen zu den ersten bedeutenden Künstlern Amerikas (auf letzteren nimmt Walker ausdrücklich Bezug) – entspringen unmittelbar der Buchmalertradition, wo

KARA WALKER, ALLEGORY, 1996,

watercolor and gouache on paper, 63¾ x 51½" /

ALLEGORIE, Aquarell und Gouache auf Papier, 162 x 130,8 cm.



der flache Helldunkelkontrast einer feineren Stufung der Farb- und Tonwerte vorgezogen wurde.

Walkers Wahl einer elementaren, graphischen Technik erscheint sinnvoll im Zusammenhang mit ihren äusserst bedeutungsgeladenen, inhaltsbezogenen Arbeiten. Sie täuscht jedoch über das hohe zeichnerische Können dieser Künstlerin hinweg, das sowohl in ihren vorbereitenden Skizzen wie in den Zeichnungsserien zum Ausdruck kommt, die seit 1995 unter dem Titel *Negress Notes (Notizen einer Negerin)* entstanden sind. Beide zeugen von einem verborgenen Interesse an der expressionistischen, ja barocken Gebärde: einem malerischen Impuls, der in der ausgefeilten, mehrere Wände bedeckenden Installation zutage tritt – WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS (2000) (Warum ich weisse Knaben liebe. Ein illustrierter Roman. Von Kara E. Walker, Negerin) –, die letzten Frühling im Centre d'Art Contemporain in Genf zu sehen war und drei Teile umfasste: INSURRECTION (Aufstand), EMANCIPATION (Emanzipation) und SALVATION (Erlösung). Walker kombinierte darin ihre typischen schwarzen Papierfiguren mit Projektionen farbiger Lichter und Formen, die durch Schneiden, Kleben und Zeichnen auf Papier und transparente Folien entstanden und dann mit Projektoren auf die Wand projiziert wurden. Das eindrücklichste Beispiel und das Kernstück der Ausstellung bildete die sich über drei Wände erstreckende Installation INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON) (2000) / «Aufstand (unsere Mittel waren rudimentär, dennoch machten wir weiter Druck)»: Man sieht ein differenziertes Schattentheater vor grossen Seen roten und blauen Lichts. Idyllische Plantagenszenen werden unterbrochen von Episoden abnormer Sexualität (eine kleine Gruppe von Scherenschnitten zeigt, wie ein Sklavemädchen sich vor seinem Herrn niederbeugt, um die Fellatio zu vollziehen, was beide in einem schwankhaft ausgelassenen Taumel zu Fall bringt) und Szenen brutaler Rache (vor drei hohen, blau erleuchteten gotischen Fenstern wird ein Weisser von seinem Küchenpersonal kastriert). An der dritten Wand trägt eine Frau mit einem zerrissenen Strick um den Hals einen Korb voll fruchtähnlicher Gegenstände, die an abgeschnittene Phallen erinnern, während

hinter ihr der Herr eines dieser Glieder gegen eine nackte schwarze Frau stösst, die sich an einen Baum lehnt. Das alles unter blutrottem Himmel.

Aus diesen neusten Arbeiten wird eines deutlich, nämlich, dass Kara Walker unter Beibehaltung elementarster technischer Mittel einige ihrer dramatischsten und psychologisch aufwühlendsten Werke geschaffen hat. Einem tief wurzelnden «Sturm und Drang» verpflichtet, setzt sie ihre scharf umrissenen Figuren in weite Projektionsfelder aus Licht, Farbe und gekrümmten Schatten, die den Szenen eine überwältigende Dramatik und Spannung verleihen. Aber anders als in früheren Arbeiten, wo die Scherenschnitte isoliert auf einem monochromen Hintergrund standen – wie Kameen oder die Basreliefs auf Wedgwood-Porzellan –, sucht Walker nun den direkten Kontakt zum Betrachter, dessen Schatten sich geradezu in die Landschaft und damit buchstäblich in die «Natur» der Installation hineinbewegt. Sich selbst inmitten der Bilder von Missetätern und Opfern wiederfindend, muss der Betrachter sich nun seine Gleichgültigkeit oder den Widerwillen, den er angesichts der dargestellten Szenen empfindet, viel unmittelbarer eingestehen. Dieser Übergang von passiver Betrachtung zur aktiven Beteiligung, auch wenn es unfreiwillig geschieht, ist eine Entwicklung in Walkers Arbeit, die mit dem Übergang von der quasi-wissenschaftlichen Neutralität des Neoklassizismus zur Vorliebe für subjektive Empfindungen in der Romantik vergleichbar ist.

Walker verleiht ihrer Kunst eine höhere narrative Qualität, indem sie verführerische visuelle Effekte einsetzt, ohne uns diesmal aber bereits nach einem kurzen verstohlenen Blick wieder entkommen zu lassen. Sie kommt der Schaffung eines virtuellen Raumes, in dem wir wider Willen zu Akteuren in ihrer eigenen Version eines leidenschaftlichen Dramas werden, näher denn je. Und dieses Drama, selbst wenn seine Wurzeln spezifisch amerikanische sind, wendet sich auch an ein postkoloniales Europa, dem die Auseinandersetzung mit den Leichen im eigenen Keller noch bevorsteht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Vgl. dazu: Thelma Golden, «Oral Mores: A Postbellum Shadow Play», in: *Artforum*, September 1996, S. 93.



KARA WALKER, SLAVERY! SLAVERY!, 1997, cut paper and adhesive on wall, Walker Art Center, Minneapolis, overall size ca. 12 x 85 ft /

SKLAVEREI! SKLAVEREI!, an die Wand geklebte Scherenschnitte, insgesamt ca. 3,66 x 25,9 m.



KARA WALKER, UNTITLED, 1995,
charcoal on paper, 24 x 18" / OHNE TITEL, Kohle auf Papier, 61 x 45,7 cm.



KARA WALKER, UNTITLED, 1995,

ink and gouache on paper, 12 x 8³/₄" / OHNE TITEL, Tusche und Gouache auf Papier, 30,5 x 22,2 cm.

KARA WALKER, UNTITLED, 1998, gouache and pencil on paper, 58 x 101" /
OHNE TITEL, Gouache und Bleistift auf Papier, 147,3 x 256,5 cm.

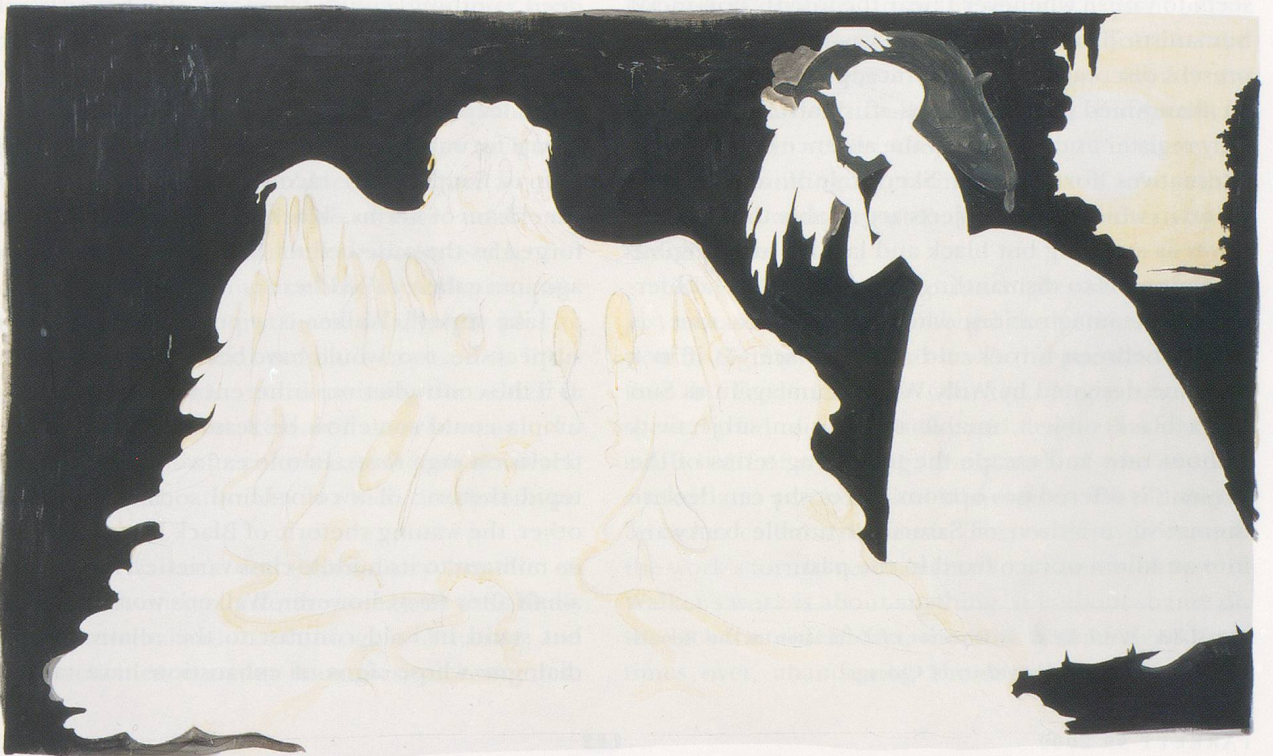


KARA WALKER, MASTER AND SLAVE TOGETHER—BUILDING A MODEL FOR THE
FUTURE, 1998, white paint on paper, 65 x 95" / HERR UND SKLAVIN MITTEINANDER –
BAU EINES MODELLS FÜR DIE ZUKUNFT, weisse Farbe auf Papier, 165,1 x 241,3 cm.





KARA WALKER, A GIVING GESTURE—MONUMENT TO THE NEW SOUTH (STUDY), 1998, gouache on paper, 66¼ x 106½" / EINE HINGEBUNGSVOLLE HAFTUNG – DENKMAL FÜR DEN NEUEN SÜDEN (STUDIE), Gouache auf Papier, 168,3 x 270,5 cm.



KARA WALKER, ANOTHER FINE MESS, 1998, gouache on paper, 62 x 101" / NOCH EINE SCHÖNE BESCHERUNG, Gouache auf Papier, 157,5 x 256,5 cm.

Nigger Lover or

Although race is now readily regarded as a social construct rather than natural or biblical law, eliminating it as a political and psychological reality proves more difficult than say dismantling the Federal Housing Projects on Chicago's South side. When W. E. B. Du Bois speculated that the problem of the twentieth century would be that of race, I wonder if he had any idea that we would leave the century standing on, rather than crossing, the color line. How exactly does race figure into our understanding of a better world? Does the category of race disappear on the horizon of even the most progressive visionary's socio-political landscape? Or to put it in more frank, polemical terms, will there be any black people in utopia?

It depends whose imagination is at work as to whether one finds the idea of utopia with or without race objectionable. On the one hand, black people as I have come to know, love and be one of them, seem to vanish whenever I hear the words "non-racial humanism." And on the other, casting utopia in the present discourse regarding race, particularly that of an abandoned project such as affirmative action, can only register as defensive in the absence of any viable alternatives for change. Skeptical of a humanist vision in which black subjects are unable to see themselves as anything but black and lacking any tangible commitment to dismantling the de facto racial hierarchy, the imagination, when it comes to race, is caught between a rock and a hard place. As if in a machine designed by Willy Wonka cum again as Sun Ra, a black subject, unable to envision subjectivity without race and escape the unsettling terms of the present, is offered two options. He or she can declare themselves a citizen of Saturn or tumble backward into an idiom of race fixed in the past.

HAMZA WALKER is Director of Education at the Renaissance Society at the University of Chicago.

HAMZA WALKER

Kara Walker has chosen the latter with a vengeance. Her claims upon the imagination have everything to do with our inability, for better and/or worse, to envision a future without race. The extent to which race and utopia are mutually exclusive becomes apparent the more our imaginations fail at conjuring a world in which skin tone does not immediately correspond to a place within a social hierarchy. This is a noteworthy failure for an imagination praised for having delivered us into a new world order, which for many of us doesn't look so new. Indeed, nothing could be more anachronistic than Walker's decision to revive a medium as historically withered as silhouette portraiture, which is proof that a leap of the imagination is not synonymous with going forward. Instead, Walker's unwieldy imagination is fixated with race in the starkest and most American of terms, black and white, as they were forged in the ante-bellum South, a time not so long ago in a galaxy called here.

Like myself, Walker is a post-civil rights child. I suspect she, too, would have been sent mixed signals, as if the contradictions inherent to notions of a racial utopia could somehow be resolved by watching the television saga *Roots*. In one ear would have been the tepid rhetoric of a color-blind society while in the other, the waning rhetoric of Black Nationalism from its militant to its middle-class varieties. A decade and a half after *Roots*, however, Walker's work cannot help but stand in bold contrast to the relatively anemic dialogue whose signs of exhaustion have taken the

Will There Be Any Black People in Utopia?

form of collective fantasies, ranging from those of an Afrocentric, hopelessly bourgeois order, to the "don't ask, don't tell" fantasy of liberals to the arch conservative fantasy of race being relegated to the private sphere where, like religion, it is something you practice at home. In each instance, the simultaneous maintenance and depoliticization of race reinforces the status quo underscoring our inability to address the real issue, which is that of class. The result has been an overwhelming ambivalence as to how, not to mention if, we shall or even want to overcome the category of race. To say Walker's work assumes such vivid proportion against our better wishes for overcoming race is misleading. Walker's installations situate themselves in the muddled vacancy of the imagination precisely in the absence of any such better wishes. Just as we are unable to imagine a color we haven't seen, or in the case of race, unable to imagine seeing without color, our better wishes for transcending race are inarticulate to our consciousness. Under these circumstances, what might pass as a better wish for a racial utopia is exposed as little more than a mechanism for repressing that which it was meant to transcend. Revealed as such, what lurks below our thoughts of a colorless humanity is a black and white, Manichean realm in which the stereotype thrives.

But when Walker's detractors decry her use of stereotypes, what exactly do they mean by use? Bludgeoning, cannibalization, shitting, and eating are extreme activities, even for mummies, pickaninnies,

sambos, belles, dandies, carpetbaggers and the like. Gone is the ubiquitous jiggaboo grin, for Walker's characters have moved on to forms of gratification that involve flesh much more substantial than that of a watermelon. In their animated zeal, Walker's characters proudly declare that they have overcome the taboo in a manner not unlike that of say Jeffrey Dahmer. Lick, suck, devour. Prod, poke, puncture. Shit, fuck, bludgeon. The agents in Walker's freak scene à la de Sade never once acknowledge our presence let alone seek our approval for acts ranging from bestiality to pedophilia, from the sexually explicit to the downright polymorphous perverse. In short, we are an audience for whom her caricatures, frankly my dear Scarlett, don't really give a damn. Independent of any basis in reality, they go about their merry ass licking, cunnilingus craving way as if altogether unobserved and forgotten, which is another way of saying repressed.

Using Walker's artistic hindsight, slavery could just as easily have been dubbed the perverse institution by Sigmund Freud as it was the peculiar institution by Frederick Law Olmsted. Her vision is a skewed triad of race, history and desire, that when it avails itself of a reading, avails itself of one of such surreal and psychological dimensions that it might be better called a diagnosis. This certainly jibes with the work's formal resemblance to a Rorschach test. If Walker's work is about anything, it is about shame or the lack thereof. In fact, the work is shameless three times over, abandoning the historical shame sur-



KARA WALKER, *INSURRECTION*, 1997, gouache on paper, 60 x 42" / AUFSTAND, Gouache auf Papier, 152,4 x 106,7 cm.

KARA WALKER, *THE BATTLE OF ATLANTA: BEING THE NARRATIVE OF A NEGRESS IN THE FLAMES OF DESIRE—A RECONSTRUCTION*, 1995, detail, cut paper, adhesive on wall, Nexus Contemporary Art Center Atlanta, Georgia /
DIE SCHLACHT VON ATLANTA: GESCHICHTE EINER NEGERIN IN DEN FLAMMEN DES BEGEHRENS – EINE REKONSTRUKTION,
Teilansicht, an der Wand befestigte Scherenschnitte.





KARA WALKER, *THE BATTLE OF ATLANTA: BEING THE NARRATIVE OF A NEGRESS IN THE FLAMES OF DESIRE—A RECONSTRUCTION*, 1995, detail, cut paper, adhesive on wall /
DIE SCHLACHT VON ATLANTA: GESCHICHTE EINER NEGERIN IN DEN FLAMMEN DES BEGEHRENS – EINE REKONSTRUKTION, Teilansicht, an der Wand befestigte Scherenschnitte.

rounding slavery, the social shame surrounding stereotypes, and finally a bodily shame regarding sexual and excretory functions. Walker's characters are all too well aware that to speak of shame is to simultaneously speak of disgust, the overcoming of which is a prerequisite for sexual pleasure. The pursuit of such illicit pleasure under the confines of slavery, however, becomes a rather dubious notion when the economy surrounding slavery is overlapped with that surrounding sex. As Walker's recurring motif of the baby-plopping pickaninny suggests, slavery was a labor force meant to reproduce itself. If sex is theoretically defined as an economy whose poles are reproduction—work or utility—on the one hand, and pleasure—play or surplus—on the other, then slavery would fall into the former category. The tier of breast suckling from *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN* (1995) depicts the transition of sex from reproductive utilitarian ends to an erotic surplus that stands outside the ends of slavery. In short, sexual pleasure becomes the locus of an individual bodily sovereignty, i.e. pleasure as a form of power. But pleasure should not simply be equated with power.

As Michel Foucault would have it, this is "power that lets itself be invaded by the pleasure it is pursuing; and opposite it, power asserting itself in the pleasure of showing off, scandalizing, or resisting. Capture and seduction, confrontation and mutual reinforcement; parents and children, adults and adolescents, educators and students, doctors and patients."¹⁾ And for Walker, this list would include the slave mistress and her conscripted lover. Liberation is not in the form of the plantation rebellion or the runaway slave in search of the Underground Railroad. Instead, it is the naughty tongue of a slave mistress tickling the barrel of a kneeling soldier's rifle, or the chicken drumstick, willfully abandoned in favor of his tender sexual advances.

Needless to say, it is the 250-year history of slavery as it was conducted squarely within our consciousness that makes it possible for Walker to render shameful acts so shamelessly. But Walker's ability to blur the boundaries between forms of shame is the result of race taking on characteristics of the taboo. The more we try to convince ourselves of having overcome race, the more the inarticulable wish for a racial utopia and the Freudian concept of the forbid-

den wish seem to merge. Race as a category, which the imagination has failed to transcend, becomes a real, yet symbolically charged site of internalized prohibitions. As such race can assume a place in the unconscious alongside prohibitions submerged during childhood, prohibitions that notably involve the mouth, sexual organs, and excretory functions. This would allow Walker the freedom to conjure a Loony Toons ante-bellum where a socially ordained racial hierarchy rather whimsically becomes the mise-en-scène for an infantilized id where lust and avarice are played out as acts of anal sadism and oral aggression. By linking racial stereotypes to infantile, libidinal impulses buried in the unconscious, Walker's vignettes suggest that the construction of stereotypes is part of deeper psychological complexes. Indeed, like the forbidden wish which, albeit for infants, is generated out of situations of anxiety, racism and the inscription of otherness with negative values is a neurosis, a mental projection which Walker has rendered as a psychoanalytic shadow play of blackness without blacks.

Yet in focusing on her use of stereotypes, discussions have obscured the work's larger stakes. Examining the issue of race and its place in the sociopolitical imagination cannot help but double as a critique of the role that African-American history plays in reinforcing rather than resisting the self-congratulatory monologue of liberal democracy's claim to triumph. When it comes to reading African-American history as anything other than a narrative with a beginning, middle, and successful end, doubting Thomases (and let us not forget Clarence) are rare. Read in this manner, African-American history is used as an argument to say that discussions of race, difference and otherness are behind us, as if we had arrived at "the table of humanity" come again as a Benetton ad. If the struggle which African-American history represents is not over, then it is not a question of the extent to which race and utopia are mutually exclusive but the opposite, to what extent race and utopia are inextricably bound.

Although world's apart on their surface, the contrast between Walker's nightmares and Martin Luther King Jr.'s dreams of integration, in which blacks and whites sit as equal partners at the table of

humanity, is not as absurd as it would first appear. Walker's work and King's "I Have a Dream" speech are fundamentally about a world in which race and utopia are not mutually exclusive but inextricably linked. It is only through efforts at overcoming categories of difference that we can arrive at profound speculation as to what it means to be human in a broader historical and psychological scope. Whereas King envisioned the efforts of the Civil Rights Movement serving as a catalyst for a one-time social transformation summed up by the expression "We Shall Overcome," Walker's work suggests that race and otherness are libidinally lodged catalysts for perpetual subject transformation. But Walker's decidedly negative critique of subject formation is in no way meant to contradict the aims of social transformation. On the contrary, it is meant to strengthen such objectives by provoking a psychological and visceral vigilance about human nature. "Who Knows What Evil Lurks in the Hearts of Men?" Walker's shadows, no doubt. As it relates to Walker's work and skepticism about overcoming the past and achieving full absolution from the conscious horrors committed by humanity, a most telling passage comes from none other than James Baldwin.

Which of us has overcome his past? And the past of a Negro is blood dripping down through the leaves, gouged out eyeballs, the sex torn from the socket and severed with a knife. But this past is not special to the Negro. The horror is also the past, and the everlasting potential, or temptation, of the human race. If we do not know this, it seems to me, we know nothing about ourselves, nothing about each other; to have accepted this is also to have found a source of strength—source of all our power. But one must first accept this paradox, with joy.²⁾

In light of this quote, one could, without reservation, characterize Walker's imagination as joyful. Her work absolves no one from a discussion of race. It is not simply blacks that then bear the onus of speaking up about race, but whites as well, for they are as raced as anyone else. The white wall, the unquestioned arbiter of purity, becomes a stereotype of normalcy against which these discussions play themselves out. If a broader, utopian vision of humanity is in some respect dependent upon categories of difference, constructed and otherwise, then no one



KARA WALKER, *EMANCIPATION APPROXIMATION*, 1999, cut paper, adhesive, on wall,
installation details, "1999 Carnegie International," Pittsburgh /

ANNÄHERUNG AN DIE EMANZIPATION, Teilsichten, an der Wand befestigte Scherenschnitte.

is absolved from a discussion of race. Walker has no choice but to counter the modernist white cube with a radical racial inscription so that white wall, the unquestioned arbiter of purity, is exposed as a stereotype of normalcy against which these discussions have exhausted themselves. Just as the white cube serves as an exalted symbol of clinical objectivity (speaking for all and speaking for no one) Walker's work, in presenting a radically negative critique of humanity, cannot help but alienate its audiences—black, white, Asian, Hispanic, and other. The blank, white wall as it represents the repressive limits of an imagination seeking to transcend race finds its linguistic corollary in "Nigger Lover," an expression featured on a sepia-wash drawing in the shape of a scroll that was included in her 1997 installation at The Renaissance Society.³ Nigger Lover is in fact the alienated reflection of the words racial utopia. With all of

the ambivalence surrounding "lover" and none surrounding "Nigger," the expression is an oxymoron that reinstates the terms of race at their most vulgar, to ask what is or is not being embraced. In this respect, Walker's work shares an affinity with the humor of none other than Richard Pryor, who likewise used the sexually explicit, the psychotic and the vulgar as a means to liberate the presently inescapable terms of race. And like Pryor, that negress is crazy!

1) Michel Foucault, *The History of Sexuality: An Introduction*, vol. 1 (Vintage: New York, 1978), p. 45.

2) James Baldwin, *Nobody Knows My Name* (Vintage: New York, 1989), p. 213.

3) This drawing was conspicuously absent from the work's reinstallation at The Museum of Contemporary Art, Chicago. It was rumored that black employees of the museum (ironically enough, security guards) demanded that this drawing be removed.



Nigger Lover

HAMZA WALKER

Obwohl Rasse heute allgemein als gesellschaftliches Konstrukt und nicht mehr als natur- oder gottgegeben betrachtet wird, erweist es sich doch als schwieriges Unterfangen, sie als politische und psychologische Realität aus der Welt zu schaffen, schwieriger, als beispielsweise die staatlichen Obdachlosensiedlungen an Chicagos Südufer niederzureissen. Ich frage mich, ob W. E. B. Du Bois,¹⁾ als er mutmasste, dass Rasse das grosse Problem des zwanzigsten Jahrhunderts sein würde, damit rechnete, dass die Grenzen der Hautfarbe auch am Ende des Jahrhunderts noch nicht überwunden sein würden. Welche Rolle spielt die Rassenthematik in unseren Vorstellungen einer besseren Welt? Verschwindet die Kategorie der Rassenzugehörigkeit wenigstens in der fortschrittlichsten Vision der gesellschaftspolitischen Landschaft von der Bildfläche? Oder freier und polemischer gefragt: Wird es in Utopia Schwarze geben?

Ob man den Gedanken an ein Utopia mit oder ohne Rasse fragwürdig findet, hängt davon ab, wessen Phantasie er entspringt. Einerseits scheinen Schwarze, wie ich sie kennen und lieben gelernt habe und von denen ich selbst einer bin, sich in Luft aufzulösen, sobald die Worte «nichtrassistischer Humanismus» fallen. Und andererseits kann der Entwurf einer Utopie im gegenwärtigen Diskurs zum Thema Rasse, insbesondere nach der Aufgabe der aktiven politischen Selbstbehauptung, nur als defensiv wahrgenommen werden, solange keine realistische Alternative für eine echte Veränderung in Sicht ist. Mit ihrer skeptischen Haltung gegenüber einer humanistischen Sichtweise, in der schwarze Bürger sich ausschliesslich als Schwarze sehen können und in der kein Engagement zum Umsturz der bestehenden Rassenhierarchie zu erkennen ist, steckt unsere Vor-

stellungskraft, was die Rassenfrage angeht, in einer ausweglosen Situation. Wie in einer von Willy Wonka als Reinkarnation von Sun Ra entworfenen Maschine²⁾ bleiben dem schwarzen Subjekt, das unfähig ist sich eine Zukunft ohne Rasse vorzustellen und den verstörenden Bedingungen der Gegenwart zu entkommen, zwei Möglichkeiten: Er oder sie kann sich entweder als Bürger Saturns deklarieren oder auf eine Ausdrucksform von Rasse zurückgreifen, die der Vergangenheit entstammt.

Kara Walker hat sich rabiät zu Letzterem entschlossen. Ihre Einforderung von Phantasien hat alles zu tun mit der Unfähigkeit, uns überhaupt eine Zukunft ohne Rasse vorzustellen. Wie sehr sich Rasse und Utopie gegenseitig ausschliessen, wird in dem Masse deutlich, wie unsere Vorstellungskraft daran scheitert, eine Welt zu denken, in der die Hautfarbe nicht unweigerlich mit einem bestimmten Platz in der gesellschaftlichen Hierarchie einhergeht. Bemerkenswertes Versagen einer Vorstellungskraft, die immerhin dafür gerühmt wird, dass sie uns in eine neue Weltordnung geführt habe, die allerdings für viele von uns so neu nicht aussieht. Tatsächlich, was gibt es Anachronistischeres als Walkers Rückgriff auf ein derart historisch verstaubtes Darstellungsmittel wie die Porträt-Silhouette, was wiederum zeigt, dass eine neue Idee nicht unbedingt vorwärts gerichtet sein muss. Stattdessen richtet sich Walkers unerbittliche Phantasie auf Rasse im härtesten und im höchsten Grad amerikanischen Sinn, auf das Schwarz und Weiss der amerikanischen Südstaaten vor dem Bürgerkrieg, eine Zeit, die noch gar nicht so lange zurückliegt in der Galaxie namens Hier und Jetzt.

HAMZA WALKER ist «Director of Education» der Renaissance Society der Universität von Chicago.

oder: Wird es in Utopia Schwarze geben?

Genau wie ich ist auch Walker ein Kind aus der Zeit nach der Bürgerrechtsbewegung. Ich vermute, dass auch sie widersprüchlichen Signalen ausgesetzt war, als ob die Widersprüche, die dem Begriff einer Utopie, die Rasse mit einschliesst, anhaften, dadurch gelöst würden, dass man sich im Fernsehen ein Epos wie *Roots* anschaut. Im einen Ohr wird ihr die laue Rhetorik einer farbenblinden Gesellschaft geklungen haben und im anderen die abflauenden schwarznationalistischen Töne von der militanten bis zur Mittelklasse-Variante. Anderthalb Jahrzehnte nach *Roots* jedoch steht Walkers Arbeit in krassem Kontrast zu dem relativ blutleeren Dialog, dessen letztes müdes Aufflackern die Form kollektiver Phantasien angenommen hat, die sich von jener einer afrozentrischen, hoffnungslos bürgerlichen Ordnung über die liberale «Frag nicht, sag nichts»-Phantasie bis zur erkonservativen Vorstellung erstrecken, dass Rasse etwas Privates sei, was man wie Religion zuhause praktiziert. In jedem Fall festigt das Beharren auf dem Rassebegriff und dessen gleichzeitige Entpolitisierung den Status quo und ist bezeichnend für unsere Unfähigkeit das eigentliche Thema, nämlich das der Klassengesellschaft, anzusprechen. Daraus ergibt sich eine ungeheure Ambivalenz gegenüber der Frage, wie, gar nicht zu reden von ob überhaupt, wir die Kategorie der Rasse überwinden sollen oder wollen. Zu behaupten, Walkers Arbeit entfalte ihre lebendige Wirkung erst vor dem Hintergrund unseres gesunden Wunsches zur Überwindung der Rassenthematik, ist eine Irreführung. Walkers Installationen beißen sich genau in jenem blinden Fleck unserer Vorstellungskraft fest, der

durch die Abwesenheit dieses gesunden Wunsches entstanden ist. Genauso, wie wir unfähig sind, uns eine Farbe vorzustellen, die wir nie gesehen haben, oder als Zugehöriger einer Rasse, unfähig, ohne Farbe zu sehen, kann unser Bewusstsein auch diesen gesunden Wunsch, den Rassebegriff zu überwinden, nicht formulieren. Unter diesen Umständen erweist sich unser so genannter Wunsch nach einer die Rassenfrage berücksichtigenden Utopie eher als Mechanismus zur Unterdrückung dessen, was er eigentlich überwinden wollte. Demzufolge lauert hinter unseren Vorstellungen einer Menschheit ohne Farben ein schwarzweisser Manichäismus, in dem das Stereotyp prächtige Blüten treibt.

Aber wenn Walkers Gegner ihre Verwendung von Stereotypen kritisieren, was meinen sie genau mit Verwendung? Niederknüppeln, Menschenfressen, Scheissen und Essen sind selbst für Mammies, Pickaninnies, Sambos, Belles, Dandies und weisse Kriegsgewinnler aus dem Norden extreme Tätigkeiten. Auch ist die übliche grinsende Nigger-Grimasse ganz verschwunden, denn das Begehren von Walkers Figuren hat Formen angenommen, die nach ganz anderem Fleisch dürsten als nach dem von Wassermelonen. In ihrem lebhaften Eifer verkünden sie stolz, dass sie alle Tabus überwunden haben, ähnlich wie etwa Jeffrey Dahmer. Lecken, Saugen, Verzehren. Aufstacheln, Stochern, Durchstechen. Scheissen, Ficken, Niederknüppeln. Die Handelnden in Walkers schrägen Szenen à la Sade kümmern sich keinen Deut um unsere Gegenwart, geschweige denn um unsere Billigung ihrer Handlungen, die von Bestialität bis Pädophilie, von schockierend offener

Sexualität bis zur unverblümt polymorphen Perversität reichen. Kurz, wir sind ein Publikum, um das sich ihre Karikaturen, wirklich, meine liebe Scarlett, den Teufel scheren. Ohne jeden Realitätsbezug treiben sie ihr fröhliches Arsch- und Mösenlecken, als wären sie total unbeachtet und vergessen, will sagen verdrängt.

Kara Walkers künstlerischem Rückblick zufolge hätte Freud die Sklaverei mit gleichem Recht pervers nennen können, wie Frederick Law Olmsted³⁾ sie merkwürdig genannt hat. Walkers Vision ist eine verdrehte Dreifaltigkeit von Rasse, Geschichte und Begehren, die, wenn sie überhaupt eine Interpretation erlaubt, dann eine von solch surrealer und psychologischer Tiefe, dass ihr eher die Bezeichnung Diagnose gebührte. Das passt natürlich zur formalen Ähnlichkeit ihrer Arbeiten mit dem Rorschachtest. Wenn Walkers Werk von etwas handelt, dann von der Scham oder dem Mangel an Scham. In der Tat ist ihr Werk dreifach schamlos, indem es das historische Schamgefühl, das die Sklaverei umgibt, verletzt, aber auch das gesellschaftliche Schamgefühl in Bezug auf das Stereotype und schliesslich die körperliche Scham rund um Sexualität und Körperausscheidungen. Walkers Figuren wissen alle nur zu gut, dass von Scham zu sprechen immer auch heisst von Ekel zu reden, dessen Überwindung wiederum Vorbedingung des sexuellen Genusses ist. Das Verfolgen solch verbotener Freuden im Rahmen der Sklaverei wird jedoch zur dubiosen Angelegenheit, wenn die Machtverhältnisse, die in der Sklaverei spielen, sich mit denen der Sexualität überlagern. Wie Walkers wiederkehrendes Motiv des gebärenden Negermädchens nahe legt, war die Sklaverei als unerschöpfliche Quelle sich selbst reproduzierender Arbeitskräfte gedacht. Definiert man Sexualität als ökonomisches System, dessen Pole Reproduktion – Arbeit oder Nützlichkeit – auf der einen und Lust – Spiel oder Zugabe – auf der andern Seite sind, so gehört die Sklaverei in die erste Kategorie. Die Abfolge des Brustsaugens in *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN* (Das Ende von Onkel Tom und das grosse allegorische Bild von Eva im Himmel, 1995) zeigt den Übergang der Sexualität von utilitaristischen Fortpflanzungszwecken zum erotischen Extra jen-

seits der Ziele der Sklaverei. Kurz, der sexuelle Genuss steht für die individuelle körperliche Souveränität, das heisst, Genuss ist eine Form von Macht. Aber Genuss sollte nicht einfach mit Macht gleich gesetzt werden. Laut Michel Foucault ist das eine «Macht, die sich von der Lust, der sie nachstellt, überwältigen lässt; und ihr gegenüber (ist) eine Macht, die ihre Bestätigung in der Lust, sich zu zeigen, einen Skandal auszulösen oder Widerstand zu leisten, findet. Erschleichung und Verführung, Konfrontation und gegenseitige Verstärkung: seit dem 19. Jahrhundert haben Eltern und Kinder, Erwachsene und Jugendliche, Erzieher und Schüler, Ärzte und Kranke, der Psychiater mit seiner Hysterischen und seinen Perversen nicht aufgehört, dieses Spiel zu spielen.»⁴⁾ Bei Walker würde diese Liste auch die Herrin und den zu Liebesdiensten befohlenen Sklaven enthalten. Die Befreiung findet nicht in der Form des Plantagenaufstandes statt und in Gestalt des entflohenen Sklaven auf der Suche nach dem schützenden Bahntunnel. Nein, es ist die ungezogene Zunge der weissen Herrin, die den Gewehrlauf eines knienden Soldaten leckt, oder das zugunsten sexueller Zärtlichkeiten fallen gelassene Hühnerbein.

Natürlich ist es die in unserem Bewusstsein eingegrabene Schande von 250 Jahren Sklaverei, die es Walker erlaubt schändliche Taten so schamlos wiederzugeben. Aber dass Walker derart die Grenzen zwischen den verschiedenen Arten von Scham verwischen kann, verdankt sie der Tatsache, dass Rasse selbst zum Tabu geworden ist. Je heftiger wir uns einreden, den Rassenbegriff überwunden zu haben, desto mehr scheint sich der unartikulierbare Wunsch nach einer Utopie, in der das Rassenproblem gelöst ist, mit dem Freudschen Begriff des verbotenen Begehrens zu vermischen. Die Rasse als Kategorie, die wir im Denken nicht zu transzendieren vermochten, wird zum realen, aber symbolträchtigen Ort eines verinnerlichten Verbots. Damit kann Rassezugehörigkeit sich im Unterbewusstsein neben anderen, insbesondere den oralen, sexuellen und analen Verboten der Kindheit festsetzen. Daher steht Walker die Freiheit zu, ein verrücktes Vorbürgerkriegs-Szenario heraufzubeschwören, in der die gesellschaftlich verordnete Rassenhierarchie zur lau-

nigen Inszenierung eines infantilen Es wird, in der Lust und Geiz sich in Form anal-sadistischer Akte und oraler Aggressionen austoben. Indem sie Rassenstereotype mit infantilen, im Unterbewussten verborgenen Trieben verknüpfen, deuten Walkers Vignetten an, dass die Bildung von Stereotypen einen tieferen psychologischen Grund hat. Und tatsächlich, genau wie das verbotene Begehren, jedenfalls bei Kindern, aus Angstsituationen entsteht, ist auch der Rassismus und die negative Wertung des Andersseins eine Neurose, eine Projektion, die Walker als schwarzes psychoanalytisches Schattenspiel ohne Schwarze wiedergibt.

Aber die Konzentration der Diskussion auf Walkers Verwendung von Stereotypen verstellt den Blick auf wichtigere Aspekte ihrer Arbeit. Die Überprüfung der Rassenthematik und ihrer Bedeutung für die gesellschaftspolitischen Vorstellungen läuft notwendig auf eine Kritik an der Rolle der afroamerikanischen Geschichte hinaus, die dem selbstzufriedenen Monolog einer liberaldemokratischen Siegesgewissheit eher noch in die Hände spielt, statt ihm zu widerstehen. Sobald es darum geht, die afroamerikanische Geschichte nicht in Form einer Erzählung mit Anfang, Mitte und erfolgreichem Ende zu predigen, so findet sich kaum ein ungläubiger Thomas (nicht zu vergessen Clarence⁵⁾), der einen unterstützen würde. So erzählt, wird die afroamerikanische Geschichte zum Beweis für die Behauptung, dass die Diskussionen um Rasse, Verschiedenheit und Anderssein hinter uns liegen, als hätten wir alle wie in der Benetton-Werbung bereits am Tisch der Menschheit Platz genommen. Wenn der Kampf, für den die afroamerikanische Geschichte steht, noch nicht zu Ende ist, so hat das weniger damit zu tun, wie sehr sich Rasse und Utopie gegenseitig ausschliessen, sondern im Gegenteil damit, wie unauflöslich Rasse und Utopie miteinander verstrickt sind.

Auch wenn oberflächlich betrachtet Welten zwischen ihnen liegen, so ist ein Vergleich von Walkers Alptraum und Martin Luther Kings Traum von der Integration, in dem Schwarz und Weiss als gleichberechtigte Partner am Tisch der Menschheit sitzen, weniger absurd, als es zunächst scheinen mag. Walkers Werk und Kings «I Have A Dream»-Rede

KARA WALKER, *THE END OF UNCLE TOM AND THE GRAND ALLEGORICAL TABLEAU OF EVA IN HEAVEN*, 1995, detail, cut paper, adhesive, on wall, / *DAS ENDE VON ONKEL TOM UND DAS GROSSE ALLEGORISCHE BILD VON EVA IM HIMMEL*, an der Wand befestigte Scherenschnitte.



handeln beide von einer Welt, in der Rasse und Utopie einander nicht ausschliessen, sondern untrennbar miteinander verbunden sind. Nur wenn wir uns darum bemühen, diese Kategorien der Unterscheidung zu überwinden, können wir in einem tieferen, geschichtlichen und psychologischen Sinn beginnen zu verstehen, was es heisst, ein Mensch zu sein. King verstand die Bürgerrechtsbewegung als Katalysator einer einmaligen gesellschaftlichen Umwälzung, wie das im Lied «We Shall Overcome (Wir werden siegen)» zum Ausdruck kam. Dagegen legen Walkers Arbeiten nahe, dass Rasse und Anderssein triebgebundene Katalysatoren für einen andauernden Wandlungsprozess des Subjekts sind. Aber Walkers

eindeutig negative Bewertung der Subjektwerdung richtet sich nicht gegen das Ziel der gesellschaftlichen Veränderung. Im Gegenteil, sie unterstützt dieses Bestreben, indem sie zu einer psychologischen und instinktiven Wachsamkeit gegenüber der menschlichen Natur aufruft. «Wer weiss, welche Bosheit in menschlichen Herzen schlummert?» Walkers Schattenrisse, so viel ist gewiss. Im Zusammenhang mit der in ihrem Werk zum Ausdruck kommenden Skepsis gegenüber einer erfolgreichen Vergangenheitsbewältigung und der vollständigen Erlösung von den Schandtaten, die Menschen an Menschen verübten, gibt es eine erhellende Passage bei keinem Geringeren als James Baldwin:

*Wer von uns hat seine Vergangenheit überwunden? Und die Vergangenheit eines Schwarzen ist Blut, das durchs Laub heruntropft, aus den Höhlen gestossene Augen, herausgerissene und mit dem Messer abgetrennte Geschlechtsteile. Aber diese Vergangenheit ist nicht dem Schwarzen vorbehalten. Das Erschreckende ist auch die Vergangenheit und die ewig weiter bestehende Möglichkeit oder Versuchung der menschlichen Rasse. Wenn wir das nicht wissen, glaube ich, wissen wir nichts von uns selbst und nichts voneinander; dies akzeptiert zu haben heisst aber auch eine Quelle der Kraft entdeckt zu haben – die Quelle all unserer Macht. Aber zuerst muss man dieses Paradox freudig akzeptieren.*⁶⁾

Im Lichte dieses Zitats könnte man Walkers Phantasie vorbehaltlos als eine freudige bezeichnen. Ihre Arbeit erspart niemandem die Diskussion der Rassenfrage. Es sind auch nicht nur die Schwarzen, denen die Last zufällt über Rasse zu sprechen, sondern die Weissen genauso, denn sie sind eine Rasse wie alle anderen auch. Die weisse Wand, als nicht weiter hinterfragtes Kriterium der Reinheit, wird zum Stereotyp der Normalität, auf dessen Hintergrund diese Debatten stattfinden. Wenn eine breitere utopische Vision der Menschheit zum Teil von (konstruierten und anderen) Kategorien der Unterscheidung abhängt, so bleibt niemandem die Diskussion der Rassenfrage erspart. Also hat Walker keine andere Wahl, als dem modernen weissen Kubus eine radikale rassisch bestimmte Inschrift entgegenzusetzen, so dass die weisse Wand als Stereotyp einer Normalität entlarvt wird, auf deren Hintergrund sich diese Diskussion erschöpft hat. So, wie der weisse Kubus

als übersteigertes Symbol einer sterilen Objektivität dient (für alle sprechend und für keinen), kann Walkers Arbeit mit ihrem radikal negativen Menschenbild gar nicht anders, als ihr Publikum zu befremden, egal ob es schwarz, weiss, asiatisch, hispanisch oder sonst was ist. Die blanke weisse Wand, die für die repressiven Grenzen einer Vorstellungskraft steht, die versucht den Rassenbegriff zu transzendieren, findet ihre sprachliche Krönung im Ausdruck «Nigger Lover» in der Sepia-Zeichnung einer Schriftrolle, die mit zur 1997 in der Renaissance Society gezeigten Installation gehörte.⁷⁾ In «Nigger Lover» klingt in verzerrter Form der Ausdruck «Rassen-Utopie» an. Es ist – mit der ganzen Ambivalenz, die in «Lover» mitschwingt, und der nicht vorhandenen Ambivalenz in «Nigger» – ein Oxymoron, das die vulgärste Benennung der Rasse wieder aufnimmt, um zu prüfen, was genau hier alles mitspielt. Walker gerät damit in die Nähe des Humors eines Richard Pryor, der ebenfalls das unverblümt Sexuelle, das Psychotische und Vulgäre zur Freisetzung des gegenwärtig unvermeidlichen Rassenbegriffs benutzte. Und genau wie Pryor: diese Negerin ist verrückt! (Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) William Edward Burghardt Du Bois, 1868–1963, amerikanischer Bürgerrechtskämpfer, der sich für die Rechte der schwarzen Amerikaner und Afrikaner einsetzte.

2) Willy Wonka ist der Protagonist einer Kinderbuchserie von Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory* und *Charlie and the Great Glass Elevator*. Wonka ist eine Art verrückter und bösertiger «Candyman», der den Kindern, die alle zu viel Süßes naschen und dafür jedes auf seine Weise büssen müssen, Lektionen erteilt. 1971 entstand auch ein Film mit dem Titel *Charlie and the Chocolate Factory*. Sun Ra war ein bedeutender schwarzer Jazzmusiker (1914–1993), der von sich sagte, er stamme von Saturn und habe grünes Blut. Mit seinem Orchester trat er unter dem Namen Sun Ra & The Arkestra auf.

3) Frederick Law Olmsted, 1822–1903, amerikanischer Landschaftsarchitekt und Chefdesigner des Central Park in New York.

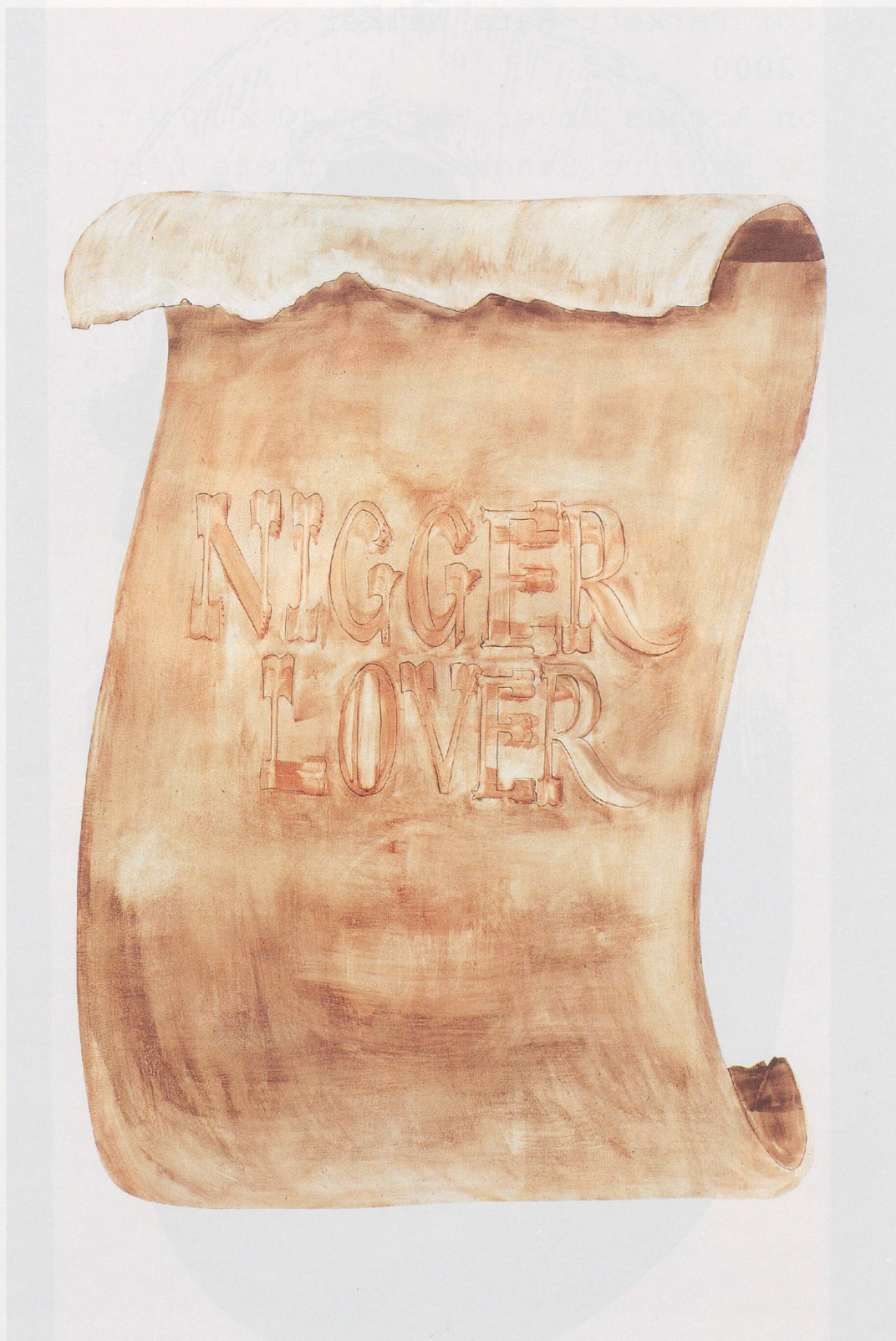
4) Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1, Der Wille zum Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983, S. 61.

5) Anspielung auf Bundesrichter Clarence Thomas, das einzige schwarze Mitglied des amerikanischen Bundesgerichtshofs (1991 von George Bush nominiert).

6) James Baldwin, *Nobody Knows My Name*, Vintage Books, New York 1989, S. 213 (Übers. durch die Red.).

7) Diese Zeichnung fehlte bezeichnenderweise in der späteren Ausstellung im Museum of Contemporary Art in Chicago. Man munkelte, dass schwarze Angestellte des Museums (und zwar ausgerechnet die für die Sicherheit zuständigen Wärter) ihre Entfernung verlangt hatten.

KARA WALKER, PRESENTING NEGRO SCENES UPON MY PASSAGE THROUGH THE SOUTH AND RECONFIGURED FOR THE BENEFIT OF ENLIGHTENED AUDIENCES WHEREVER SUCH MAY BE FOUND BY MYSELF, MISSUS K. E. B. WALKER, COLORED, detail from the 1997 installation at The Renaissance Society, Chicago / DARSTELLUNG VON NEGERSZENEN AUF MEINER REISE DURCH DEN SÜDEN, NACHGESTELLT ZUM WOHL EINES AUFGEKLÄRTEN PUBLIKUMS, WO IMMER EIN SOLCHES VON MIR SELBST, DER FARBIGEN MISSUS K. E. B. WALKER, AUFGESPÜRT WERDEN MAG, Teil der Installation in der Renaissance Society, Chicago, 1997.



Edition for Parkett Kara Walker

Boo-hoo, 2000

Linocut on Arches Cover White, 40 x 20¹/₂".

Printed by Maurice Sanchez, Derrière L'Etoile Studio,
New York.

Edition of 70, signed and numbered.

Linolschnitt auf Arches Cover White, 101,6 x 52,1 cm.

Gedruckt bei Maurice Sanchez, Derrière L'Etoile
Studio, New York.

Auflage: 70, signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)

