

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2000)
Heft:	58: Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist
Artikel:	Sylvie Fleury : the nonchalance of continuous tense-ness = Verlaufsförmig
Autor:	Koether, Jutta / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680143

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: 19.01.2026

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

The Nonchalance of Continuous Tense-ness

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

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

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

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

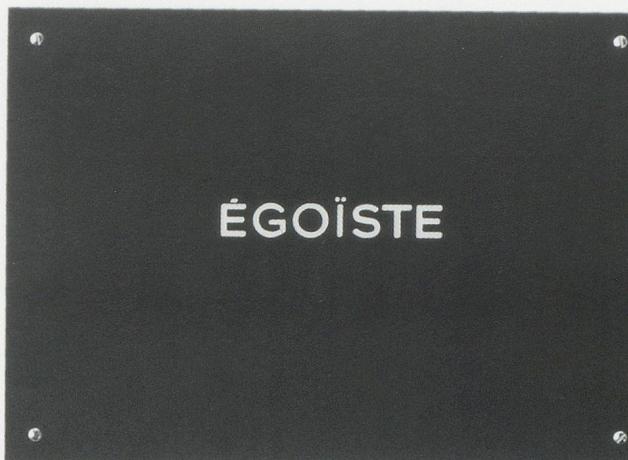
What, pray tell, was her point in observing “I shop, therefore I am an artist!” and making off with the desirable status of self-acclamation? What next? Establishing oneself as an even more voluptuous

JUTTA KOETHER lives and works in New York.

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

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

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



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

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

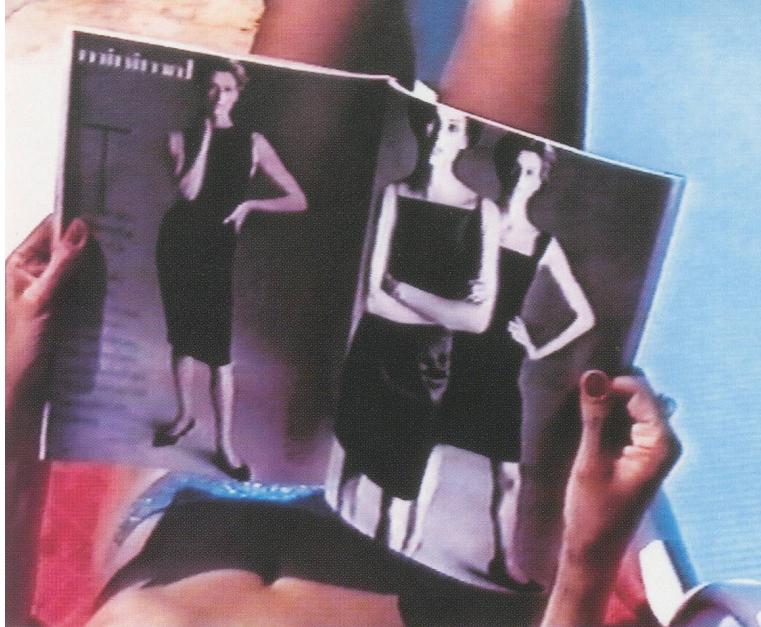
Another disturbing factor: Writing off Fleury's art as toying with "bad" art doesn't work. She is not a "bad girl," nor does she work with the "bad boy" conceptual violence of someone like Paul McCarthy. Just imagine what a spectacle that would make of the rocket image. Fleury has never climbed into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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

(Translation: Catherine Schelbert)

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

JUTTA KOETHER

Verlaufsförmig

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

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

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

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

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

JUTTA KOETHER lebt und arbeitet in New York.



BE AMAZING !



Pages / Seiten 110–111:

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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