

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

Rubrik: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

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: 17.02.2026

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

JOHN BOCK

*geboren 1965 in Gribbohm,
Schleswig-Holstein, lebt und
arbeitet in Berlin / born 1965
in Gribbohm, Germany, lives
and works in Berlin.*

PETER DOIG

*born 1959 in Edinburgh,
Scotland, lives and works in
London and Trinidad / geboren
1959 in Edinburgh, Schott-
land, lebt und arbeitet in
London und Trinidad.*

FRED TOMASELLI

*born 1956 in Santa Monica,
California, lives and works
in Brooklyn, New York / geboren
1956 in Santa Monica, Kalifor-
nien, lebt und arbeitet in
Brooklyn, New York.*

JOHN BOCK



ARS COMBINATORIA

JENS HOFFMANN

Die erste Schwierigkeit im Umgang mit den Arbeiten des deutschen Künstlers John Bock besteht darin, dass sie sich schlicht nicht einordnen lassen. Sie sind weder Performance- noch reine Installationskunst, weder Skulptur noch reiner Slapstick, weder Film noch eine bekannte Form von Theater. Wahrscheinlich ist Bocks Kunst eine wilde Mischung aus all dem; jedenfalls macht er eine überschäumende, extrovertierte, leidenschaftliche Kunst, die oft sehr eindringlich, jedoch immer witzig und in höchstem Mass absurd ist. Bocks künstlerische Mittel sind bemerkenswert vielfältig; es ist eigentlich unmöglich, ihn auf irgendetwas festzulegen, weil so vieles zweideutig, kryptisch, dunkel, rätselhaft und geheimnisvoll ist. Was man kennt, wovon schon die Rede war und was man bereits gesehen oder gehört hat, interessiert Bock wenig. Wie erschöpft und verbraucht unsere Welt auch scheinen mag, er setzt uns eine gewaltige Lawine visueller Eindrücke und künstlerischer Kraftakte vor, als ob noch gar nichts gesagt, gesehen oder gehört worden sei.

In den 70er Jahren hat sich ein Begriff zur Beschreibung der Interaktion zwischen verschiedenen visuellen Konzepten innerhalb eines Kunstwerkes eingebürgert, der nahe zu legen schien, dass die Zeit der dogmatischen Kunsttheorien und -klassifikationen definitiv abgelaufen sei: *Ars combinatoria*.¹⁾ Dieser Begriff ist natürlich verwandt mit dem, was man in den 90er Jahren als trans- oder interdisziplinär bezeichnete, aber im Gegensatz zum grenzenlosen Pluralismus des postmodernen *anything goes* war eher eine Wechselwirkung und ein Austausch zwischen den verschiedenen Sparten gemeint als eine ungenierte Verschmelzung der Stile und Konzepte. Bock nimmt den Begriff der *Ars combinatoria* wörtlich, wenn er eine endlose Ansammlung visueller Ideen als Ausfluss seiner anscheinend grenzenlosen Phantasie präsentiert, die in vielen verschiedenen Bereichen der Kunst und auch ausserhalb dieser zu Hause ist. Er hat ein Universum geradezu Homerischen Ausmasses geschaffen, in dem es keinerlei Schranken zu geben scheint. Dennoch können wir es nicht einfach betreten, sondern müssen erst langsam jedes Detail verdauen, um sein einzigartiges künstlerisches Vokabular zu verstehen. Der Künstler selbst liefert uns nur wenige Anhaltspunkte dafür, was eigentlich seine Absicht ist. Demzufolge werden seine Performances und Installationen oft als purer Nonsens betrachtet, als Spektakel um des Spektakels willen mit einer gehörigen Portion Abstrusität. Weil wir so sehr darauf versessen sind, jedes Kunstwerk und Bruchstück so-

JENS HOFFMANN ist freischaffender Kritiker und Kurator in Berlin.



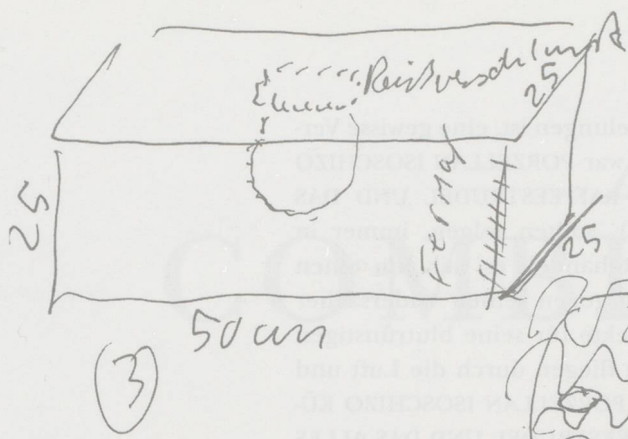
gleich in einen Kontext einzuordnen, wurde Bocks Kunst wiederholt mit Dada, Surrealismus, dem Wiener Aktionismus, der Popkultur und sogar mit der eher mystischen Welt eines Joseph Beuys in Verbindung gebracht. Es stimmt zwar, dass solche Affinitäten vorhanden sind, aber solche Vergleiche stehen auch einem besseren Verständnis von Bocks Intentionen im Wege, die weiter und in eine ganz andere Richtung gehen.

Oft wirkt der Künstler wie ein trauriger Clown, ein postmoderner Buster Keaton, eine Kreuzung zwischen dem anarchischen, aber zutiefst melancholischen Harpo Marx und dem Kraftmenschen Kurt Schwitters. Er verkörpert eine Kunstfigur, die dem klassischen Narren

nicht ganz unähnlich ist, dessen Aufgabe es war, den Hof zum Lachen zu bringen, aber zugleich auch fein anzudeuten, was faul war im Staate. Bock setzt bei der Schaffung seiner extravaganten Kreationen bewusst alle Mittel ein und mischt dabei die verschiedensten Stile und künstlerischen Arbeitsweisen; eigentlich schafft er dabei eine spezifische Spielart dessen, was der französische Philosoph Jean-François Lyotard als «Meta-Narrative» bezeichnet, eine Abstraktion zum Zwecke künstlerischer Reinigung.²⁾ Es scheint ein existenzielles Bedürfnis des Künstlers zu sein, alles, was er aufnimmt, wieder auszukotzen und alle Eindrücke, die auf ihn einstürzen, mit tausend anderen zu multiplizieren, bevor er sie der Welt wieder entgegenschleudert. Dennoch ist Bock kein Künstler, der eine postmoderne Ästhetik der Trivialität oder Indifferenz vertritt. Seine Kunst ist radikal und wird von deutlich autobiographischen Anspielungen und persönlichen Dingen gespeist. Manche Arbeiten haben sehr viel mit der Erforschung der eigenen Identität des Künstlers zu tun, besser noch, seiner Identitäten, da er während seiner zahllosen Auftritte immer wieder in andere Charaktere und Persönlichkeiten schlüpft.

Ursprünglich hat Bock an der Universität Hamburg Wirtschaftswissenschaften und parallel dazu Kunst studiert. Diese und andere Episoden aus seiner Jugend sowie seine Kindheit auf einem entlegenen Bauernhof in Norddeutschland hatten grossen Einfluss auf seine spätere Entwicklung als Künstler. Die meisten seiner frühen Aktionen oder Performances bezeichnete er als «Vorträge», denen die Idee einer Art akademischen Vorlesung zu Wirtschaftsthemen zugrunde lag. Schon bald begann Bock jedoch diese theoretischen Vorträge mit Dingen zu vermischen, die man eher aus der Kunstszene kennt, und führte ziemlich absurde Dialoge mit dem Publikum. Diese frühen Arbeiten erklären auch, warum Bocks Kunst oft mit Dada in Verbindung gebracht wurde. Er karikiert darin scheinbar hochgeistige Themen und deren irrationale Vergötterung und parodiert damit ganz offensichtlich unsere Gesellschaft; das unterscheidet sich klar von der radikal politischen Stossrichtung des Dadaismus in der Weimarer Republik. In vielen dieser frühen Arbeiten verwendete Bock eine klassische grüne Schultafel und grosse Papierbögen oder einen Hellraumprojektor, um Diagramme über die Zusammenhänge zwischen Kunst und ökonomischen Theorien oder Gesetzen aufzuzeichnen. Allmählich benutzte er jedoch immer mehr Objekte und schuf schliesslich für seine Auftritte ganze Bühnenbilder, die immer komplexer wurden, bis die ursprüngliche Idee der akademischen Vorlesung schliesslich ganz verschwand. Beispiele solcher frühen Arbeiten sind, PAUL-ELUARD-GEDICHTSKORREKTUR (1992), DIE KUNSTWOHLFAHRTSMASCHINE (1993), DAS GÄNGELBAND DER KUNSTWOHLFAHRT (1997), DER KLEINE UND DER GROSSE REZIPIENT (1998), KUNSTKARTON (1994). Von diesen früheren Werken ist eine Performance-Reihe mit dem Titel *Suitcase Performances* übrig geblieben, die der Künstler gelegentlich noch zeigt; er rückt dabei mit einem Koffer voller Requisiten in der Galerie an und entnimmt dem Koffer verschiedene Gegenstände, um damit völlig frei zu improvisieren. Etwas ausgeklügelter, aber immer noch frei improvisiert sind die sogenannten KOPPELFIELD LECTURES. Diese Vorträge haben etwas Wanderzirkus-Ähnliches. Bock packt jeweils ungeheuer viele Dinge in sein Auto, hält irgendwo einen Vortrag und packt am gleichen Abend alles wieder zusammen, so geschehen bei DER ONKEL IM KOFFER (1996), DIE DRECKSCHLEUDER (1996), RASPUTIN IST MÜTTERCHEN (1997), BOMMELBABYFACE NELSON (1998) und REGARDEZ LE DISCJOCKEY LONG JOHN SILVER (1999).

Um 1998 herum begann Bock grössere, immer kompliziertere Installationen zu schaffen, die vom Publikum auf verschiedenste Weise genutzt werden konnten und nach seinem Auftritt meist als Zeugen im Ausstellungsraum verblieben. Angesichts der Diskrepanz zwischen



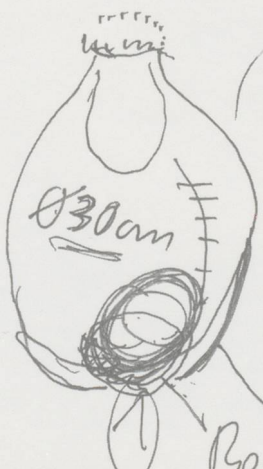
290€

(4) John Bock

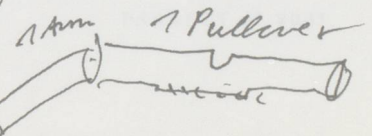
Rüschen
aus
Leinwand

Rüscher
gemalt
olucuk

Reiß
VPSchlumpf



bespielter Installationsbühne und leerer Kulisse begann Bock die meisten seiner Aktionen zu filmen und zeigte diese Dokumentationen anschliessend innerhalb der Installationen. Er wollte den Leuten die Möglichkeit geben, die Performance immer wieder zu sehen oder auch zum ersten Mal zu sehen, falls sie bei der Ausstellungseröffnung nicht dabei sein konnten. Nach dieser ersten Verlagerung von der gesprochenen Performance zur Installation und schliesslich zur filmischen Dokumentation seiner Live-Auftritte begann Bock sich intensiver mit dem Medium Film auseinander zu setzen. Einer der jüngsten Wendepunkte in seiner Entwicklung ist der Film zur Ausstellung «A Little Bit of History Repeated» in Berlin, anlässlich der er jüngere zeitgenössische Künstlerkollegen bat, klassische Performances nachzuspielen und neue Interpretationen dafür zu liefern.³⁾ Statt einfach eine bekannte Performance aus den 60er oder 70er Jahren zu wiederholen, begann Bock die Beziehung zwischen Performance und Film in jenem Zeitraum genauer zu untersuchen und stiess auf die Zusammenarbeit des österreichischen Künstlers Otto Mühl mit dem Experimentalfilmer Kurt Kren. Mühl entwickelte eine spezifische Spielart der Performance und präsentierte seine Aktionen auch live mit einer Filmkamera als einzigem Zuschauer. Dank diesem Vorgehen konnte Mühl die Vorteile der filmischen Möglichkeiten nutzen und begann die Filme stark zu verändern und zu bearbeiten. Für seinen eigenen Beitrag zu «A Little Bit of History Repeated» verfiel Bock auf den Gedanken, eine Performanceaktion ins Medium Film zu übersetzen, wie er es bei Mühl und Kren gesehen hatte. Er tat sich ebenfalls mit Partnern zusammen – Knut Klaßen und Mark Aschenbrenner –, die bei den meisten von Bocks neueren Filmen für Kamera und Filmbearbeitung zuständig sind. Zentral dabei ist, dass Bock Krens typische Arbeitsweise übernahm, bei welcher der Schnitt und weniger die Performance selbst Bewegung und Entwicklung der Filmhandlung bestimmt. Zu den Arbeiten von Mühl und Kren gehören unter anderem *Mama und Papa* (1964), *O Tannenbaum* (1964) und *Sinus Beta* (1967). Es ist frappant, zu sehen, wie Bock sich vom ursprünglichen Vorbild befreit hat,



um etwas Eigenständiges zu schaffen, und wie es ihm dennoch gelungen ist, eine gewisse Verwandtschaft im Stil beizubehalten. Der erste Film dieser Serie war PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER (2002); weitere, wie etwa BOXER (2002), sollten folgen, immer in Zusammenarbeit mit Kläßen und Aschenbrenner. Bei BOXER handelt es sich um einen Zweieinhalb-Minuten-Film, in dem man den Künstler so heftig gegen seinen Widersacher boxen sieht, dass selbst ein Wes Craven darin neue Spezialeffekte für seine blutrünstigen Horrorstreifen entdecken könnte. Köpfe in Form von Gemüse fliegen durch die Luft und aus den boxenden Körpern fließt tonnenweise grüne Sauce. PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER ist nur eineinhalb Minuten lang und zeigt, wie der Künstler sich in seiner Küche mit allerhand Küchenutensilien und Esswaren zu schaffen macht. Wie BOXER ist auch dieser Film beinahe eine reine Abfolge hunderter schnell aufeinander folgender Bilder (jeweils 6 Bilder pro Sekunde), die zusammen mit dem lauten Soundtrack eine Schwindel erregende Blitzreise durch ein völlig hirnverbranntes Universum aus fliegenden Heringen, Ravioli, Eiern, Leberwurst, Toastscheiben, Milch und Karottensaft ergeben.

Angesichts der sorgfältigen Detailarbeit in Bocks gewaltigem Werk wird einem bewusst, dass er eine Menge älterer Aktions- und Performancekunst gesehen haben muss, was auch sein Requisitenarsenal aus Heu, Spaghetti, Dosenfisch, Q-tips, Zahnstochern, Secondhand-Möbeln und -Kleidern, Wild- und Haustieren, Zahnpaste, Aktmodellen und immer wieder auch Bergen von Rasierschaum deutlich beweist. Energie und Stärke seiner Arbeiten, insbesondere was die visuellen und physischen Aspekte angeht, erinnern unweigerlich an Künstler wie den amerikanischen Performance-Veteranen Paul McCarthy oder die Wiener Aktionisten in ihrer uferlosen Exzessivität. Bock nennt beide als Quellen seiner Inspiration zusammen mit starken Bühnenpersönlichkeiten wie Alice Cooper. Aber im Gegensatz zu diesen Figuren bewegt sich Bock auch in der Tradition des modernen Theaters und fragt, wo im «Theater des Lebens» die Bühne anfängt und endet. Er nimmt Bezug auf Ideen wie die Verfremdungstheorie im epischen Theater Brechts, auf Samuel Becketts Melancholie, die abgründigen transdisziplinären Visionen eines Antonin Artaud oder die absurden Dialoge eines Eugène Ionesco. Für die «Documenta 11» in Kassel begann Bock seine Interessen für Film und Theater zusehends zu verschmelzen und dokumentierte beinahe all seine Auftritte, die zusammen mit einer Gruppe von Schauspielern unter der Regie des erfahrenen Theatermannes Jochen Dehn auf einer Wiese ausserhalb des Ausstellungsgeländes stattfanden. Er ist fasziniert von der Idee, dass die Bühne eine Metaebene menschlicher Artikulation und Existenz darstellt.

Es scheint, dass Bock, so sehr ihn das Sprengen künstlerischer Grenzen auch interessieren mag, auch einfach Freude daran hat, sich im Rahmen epischer Denkkategorien seinen eigenen Kosmos zu schaffen. Sein Werk ist ein in sich geschlossenes System, eine ungewöhnliche und raffinierte Mischung aus Phantasie und Vernunft, subjektiven Gedanken und objektiv sichtbaren Prozessen, emotionaler Herausforderung und sinnlichem Angebot, eben *Ars combinatoria*.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Hofmann, Werner, «Ars Combinatoria», in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 21, 1976.

2) Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Editions de Minuit, Paris 1988 (deutsch: *Das postmoderne Wissen*, Passagen-Verlag, Wien 1993).

3) Ausstellung «A Little Bit of History Repeated», Kunst-Werke, Berlin 2001; Kurator: Jens Hoffmann.

ARS COMBINATORIA

JENS HOFFMANN

The first challenge we are confronted with when approaching the work of German artist John Bock is that it is simply unclassifiable. It is neither performance nor clearly installation, neither sculpture nor solely slapstick happening, neither film nor any known form of theater. Bock's work is most likely a turbulent mixture of all of these—he creates exuberant, extroverted, passionate, and often forceful but always humorous and highly absurd pieces of art. The range of Bock's artistic means is remarkably diverse; in fact, it is impossible to pin him down at all, since so much is ambiguous, cryptic, obscure, enigmatic, and mysterious. What is already known, spoken about, seen, or heard of is of little importance to Bock. No matter how exhausted, how worn out our world may appear, the artist confronts us with an unstoppable avalanche of visual impressions and artistic stunts, as if everything still remains to be said, seen, or heard.

In the seventies, a term was coined to describe the interaction between various visual concepts within a single work of art, thereby suggesting that the era of dogmatic theories and classifications in art had come to a point of conclusion: *ars combinatoria*.¹⁾ The term is clearly linked to what was considered trans- or interdisciplinary work in the nineties, but in contrast to the limitless pluralism of the postmodern "anything goes," it suggested an interplay and exchange between the disciplines rather than an unaffected fusion of styles and concepts.

Bock takes the idea of *ars combinatoria* literally, when constantly delivering an endless array of visual conceptions as results of a seemingly boundless imagination that is at home in many different fields of art and far beyond that. He has created a universe of Homeric dimensions that appears to be completely unrestricted. Yet we cannot simply enter it, but must slowly digest every detail in order to comprehend his unique artistic vocabulary. The artist gives us few clues to what his intentions really are. Consequently, his performances and installations are often seen simply as nonsense, pure spectacle with a large dose of abstruseness. In our frantic desire to contextualize every piece and fragment of art that we see, Bock's work has repeatedly been linked to Dada, Surrealism, the Viennese Action Group, popular culture and even the rather mystical world of German artist Joseph Beuys. It is true that those affinities exist, yet these readings also obstruct a better understanding of Bock's intentions that extend further in a different direction.

The artist often appears like a sad clown, a postmodern Buster Keaton, a cross between the anarchic but constantly melancholic Harpo Marx and the forceful Kurt Schwitters. He em-

JENS HOFFMANN is a curator and writer based in Berlin.




JOHN BOCK, *BOXER*, 2002, *Bilder aus dem 2-Min.-30-Sek.-Video / stills from 2 min. 30 sec. video.*
(CAMERA: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)

bodies a creation not unlike the classic fool, whose function was to amuse the court, but at the same time to observe subtly what was rotten in the state. Bock deliberately applies all means to give birth to his extravagant creations, mixing and sampling various styles and artistic methods and in fact creating a particular form of what French philosopher Jean-François Lyotard described as *meta-narrative*, abstraction as a principle of artistic depurification.²⁾ The artist seems to have an existential need to get everything he absorbs out of his system, to multiply all the impressions he takes in with thousands of others before throwing them back into the world. Yet Bock is not an artist who represents a postmodern aesthetic of triviality or indifference. His work is very rigorous and is driven by strong autobiographical allusions and completely personal matters. Many works have a lot to do with an exploration of the artist's own identity or, better, other identities as, repeatedly, he takes on different characters and personalities for his countless performances.

Bock simultaneously studied art and economics at the university in Hamburg. This among other episodes of his youth, such as his upbringing on a remote farm in northern Germany, had a large influence on what he would later develop as an artist. Most of his early actions or performances were termed "lectures" and originated in the idea of an academic lesson on economic concerns. Bock would soon begin to mix those theoretical speeches with subjects better known from the world of art and to create rather absurd dialogues with the public. Those early pieces are the reason why Bock's work was frequently associated with Dada. Here he evidently parodied society by staging a travesty of seemingly intellectual matters and society's irrational affections for them, yet the work stands clearly apart from the radical political statements of Dada during the Weimar Republic. For many of those early pieces, the artist used a classical chalkboard, a large pad of paper, or an overhead projector to draw diagrams about art's connection to economic systems and dynamics. Bock slowly began to use more and more objects in these lectures and to create entire sets for his performances that became more and more complex until the original idea of the academic lecture completely vanished. Some of the early works include PAUL-ELUARD-GEDICHTSKORREKTUR (1992), DIE KUNSTWOHLFAHRTSMASCHINE (1993); DAS GÄNGELBAND DER KUNSTWOHLFAHRT (1997), DER KLEINE UND DER GROSSE REZIPIENT (1998), KUNSTKARTON (1994), and others. What is left of those earlier works is a series of performances called *Suitcase Performances*, which the artist still does. He arrives at a gallery carrying a suitcase full of props that he uses to develop entirely improvised actions. More elaborate, but still totally improvised are the so-called KOPPELFELD LECTURES. Those lectures could be compared to the idea of a traveling circus. Bock loads an immense number of objects into his car and drives to a destination, unpacks the car, gives a lecture, and that same evening, he packs everything back into the car, as in DER ONKEL IM KOFFER (1996), DIE DRECKSCHLEUDER (1996), RASPUTIN IST MÜTTERCHEN (1997), BOMMELBABYFACE NELSON (1998), and REGARDEZ LE DISCJOCKEY LONG JOHN SILVER (1999).

Around 1998, Bock began to create large-scale installations that could be put to use by the audience in various ways. Most often his complex sets would remain after his presentations as traces in the exhibition spaces. Realizing the discrepancy between the empty set and the performed installation, Bock began to film most of his actions and show the documentation on screens inside the sets. The aim was to give the audience the chance to see the performance again and again, or, if they missed the inauguration of the piece, even experience it for the first time. After the initial movement from spoken performance to installation and then to documenting his life appearances on film, Bock began to study the medium of film more and more carefully. One of the turning points in this latest development is a film he made for the exhibition "A Little Bit of History Repeated" in Berlin. For this exhibition, younger contemporary artists were asked to recreate classic performances and find new readings for them.³⁾ Instead of simply repeating a well-known performance from the sixties or seventies, Bock began to closely investigate the relationship between performance and film during this period and he came across the collaboration of Austrian artist Otto Mühl and experimental filmmaker Kurt Kren. Mühl developed a particular form of performance, presenting his actions to a film camera as the only witness. Using this method, Mühl could take advantage of film's possibilities and began to heavily manipulate and edit the films. For his contribution to "A Little Bit of History Repeated," Bock focused on the idea of translating performance/action into the medium of film as he had seen it in the work of Mühl and Kren. Bock also teamed up with a group of collaborators—Knut Klaben and Mark Aschenbren-



ner—who are accountable for the filming and editing of most of Bock's recent films. What is essential here is that Bock takes on Kren's typical style of film editing in which the cuts actually created the movement and performative development and not necessarily the performance/action itself. Some of the collaborations of Mühl and Kren include *Mama und Papa* (1964), *O Tannenbaum* (1964), and *Sinus Beta* (1967). It is quite striking to see how Bock has broken free of the original model to create something unique, but he has still managed to keep affinities to the style alive. The first film in this series was *PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER* (2002); several others, such as *BOXER* (2002) followed, always in collaboration with Klaßen and Aschenbrenner. *BOXER* is a 2.30-minute film that shows the artist boxing with his opponent in such a violent, but still charming manner that even Wes Craven could discover new special effects for his splatter movies. Heads in the form of vegetables fly through the air and green sauce spreads over the protagonists in measureless amounts right out of the boxers' bodies. *PORZELLAN ISOSCHIZO KÜCHENTAT DES NEURODERMITISCHEN BROCKENFALLS IM KAFFEESTRUDEL UND DAS ALLES GANZ TEUER* is only 1.30 minutes long and depicts the artist in his kitchen while messing around with all types of kitchen utensils and food. Like *BOXER*, this film is almost a sequence of hundreds of still photographs appearing in six-frame, rapid succession one after another, creating, together with the forceful soundtrack, a high-speed journey through a delirious universe consisting of flying herring, ravioli, eggs, liverwurst, toast, milk and carrot juice.

Considering the details of his wide-ranging body of work, one realizes that Bock has obviously looked at a lot of historical live art and performance work, as clearly demonstrated by his arsenal of props including hay, spaghetti, canned fish, Q-tips, tooth picks, second-hand furniture and clothes, various wild and domestic animals, toothpaste, nude models, and, again and again, mountains of shaving cream. The energy and strength of his pieces, especially the visual and physical aspects, unquestionably remind the viewer of artists such as veteran American performer Paul McCarthy or the Viennese Action Group in all their overflowing excessiveness. Bock often mentions both as sources of inspiration, along with energetic performers such as Alice Cooper. In contrast to those figures, Bock also maneuvers in the tradition of modern theater, looking for the beginning and the end of the stage in the "theater of life." His references include ideas on the theory of alienation taken from the principles of Bertolt Brecht's epic theater, Samuel Beckett's melancholy, the doomed transdisciplinary visions of Antonin Artaud, or the absurdity of Eugene Ionesco's dialogues. For "Documenta 11" in Kassel, Bock began to combine his interests in theater and film more and more, documenting almost all of the performances that he staged on a field outside the exhibition venues together with a group of actors and the director Jochen Dehn. He is fascinated by the idea of the stage as the representation of a meta-level of human articulation and existence.

It appears that Bock, as much as he is interested in expanding the limits of art, simply enjoys creating his own individual cosmos constructed within epic categories of thought. His work is a self-contained system, an unusual and careful blend of fantasy and rationality, subjective reflection and objective visual process, emotional challenge and sensual proposition: *ars combinatoria*.

1) Werner Hofmann, "Ars Combinatoria" in *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, vol. 21, Hamburg, 1976.

2) Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

3) "A Little Bit of History Repeated," Kunst-Werke Berlin, 2001. Curated by the author.

Seiltricks

DANIEL BIRNBAUM

Wichtig erscheint uns vor allem die Funktion des Seiltricks – oder genauer, jene der archaischen Szenarien, die ihn möglich machten.

– Mircea Eliade¹⁾

Eines wollen wir gleich klarstellen: Nicht das Seil selbst ist interessant, sondern der Trick, den es ermöglicht – der Akt des Verschwindens, der Akt der Transzendenz.

Was tut John Bock eigentlich, wenn er Dinge mit Fäden zusammenbindet wie in seiner Performance ALICE COOPER (2001)? Seltsame Gegenstände fallen aus den langen sackartigen Ärmeln des Protagonisten, ein verzwicktes knotenähnliches Gebilde wird über seinen Kopf gestülpt wie ein geheimnisvoller Helm, und ein roter Wollfaden ist an einem Baum befestigt und verbindet die Zweige miteinander. Schliesslich baut Alice aus Schnur und Stecken eine Pyramide. Hören wir, was Mircea Eliade, Erforscher der Ekstasetechniken, sagt: «Wenn am Ende der Welt die Seile und Winden gekappt werden, fällt das Universum auseinander. Und da diese Welt und die andere Welt durch die Luft wie durch einen Faden verbunden sind, sagt man von einem Toten, dass seine Glieder lose und nicht mehr verbunden sind – denn es ist die Luft (der Atem), die (der) sie wie ein Faden zusammenhält.»²⁾ Bock ist nicht der Erste, der Bezug auf solche kosmischen Bilder nimmt, und er ist sich dieser Situation, eben nicht der Erste zu sein, mit Sicherheit bewusst, ja, er unterstreicht und untersucht sie: Fragmente des Wiener Aktionismus, Joseph

Beuys und verschiedene Formen von Strassentheater sind in seinen Arbeiten nicht nur gegenwärtig, sie werden mit Absicht hervorgehoben.

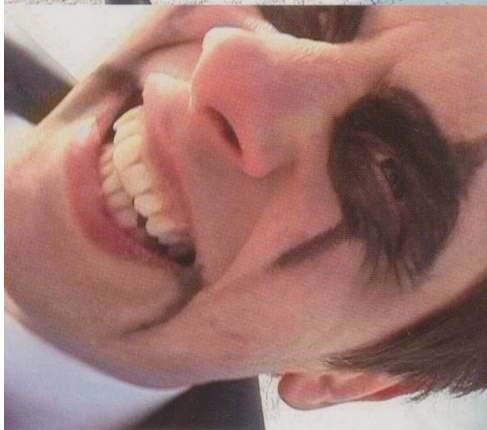
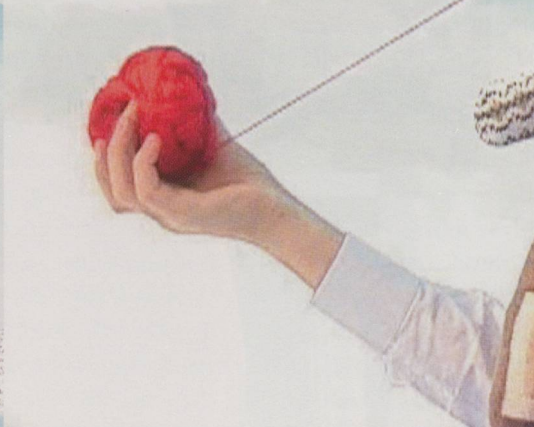
Bocks Kunst ist eine Art spekulativer Pädagogik, er hält Vorträge. Er entwickelt vor seinem Publikum einen Diskurs, aber zugleich auch seine eigene, etwas bizarre Identität. Die theatralische Inszenierung des Selbst hat eine lange Tradition und in vielen sehr frühen Versionen gehören Stricke und Seile dazu. Tatsächlich sind Schnüre, Knoten und das Ego als Konstruktion – bei Bock heisst das «Quasi-Ich» – durchaus kein neues Thema des pädagogischen Diskurses, obwohl die Art, wie Bock seine Wissenschaft der Schnüre präsentiert, einzigartig ist. Nehmen wir, zum Beispiel, Jacques Lacan, der seine «Pädagogik» genauso exzessiv ausübte: Während seiner Vortragsreisen in Amerika verbrachte er vor jeder Vorlesung Stunden damit, komplizierte Knotengebilde auf die Wandtafel zu zeichnen. Oder Eliade, der besessene Erforscher schamanistischer Praktiken, der zwei immer wiederkehrende Elemente des Seiltricks nennt: «(1) dass Zauberer entweder ihre eigenen Glieder oder die eines anderen abtrennen und danach wieder zusammensetzen; und (2) dass Schamanen, männlichen oder weiblichen Geschlechts, Seile hochklettern und sich in Luft auflösen.»³⁾

Der unermüdliche Dozent Beuys verkündete: «Ein Lehrer zu sein ist mein grösstes Kunstwerk. Der Rest ist ein Abfallprodukt, eine Demonstration. Wenn man sich mitteilen will, muss man etwas Greifbares präsentieren. Aber nach einer gewissen Zeit hat das nur noch die Funktion eines historischen Dokuments. Ich will an den Ursprung der Dinge gelangen, den Gedanken der dahinter steckt. Denken, Reden, Kommunikation.»⁴⁾ Bock würde dem zweifellos beipflichten. Wie schon gesagt: Nicht das Seil selbst

DANIEL BIRNBAUM ist Direktor der Städelschule und des Portikus in Frankfurt am Main. Er ist Co-Kurator der internationalen Sektion der Biennale Venedig 2003.

JOHN BOCK, ALICE COOPER, 2001, Produktionsphoto / production photograph. (PHOTO: KNUT KLASSEN)





JOHN BOCK, ALICE COOPER, 2001, Bilder aus dem 4-Min.-54-Sek.-Video / stills from 4 min. 54 sec. video.
(CAMERA, EDITING: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)

ist interessant, sondern der Trick, den es ermöglicht – der Akt des Verschwindens, der Akt der Transzendenz.

Und doch ist da diese ganze Materialfülle. Ich schaue mir eine neuere Auswahl von Bocks Performances auf DVD an – ERDMANN; LEHM, LEHM, LEHM; FASHION BACKSTAGE ZERO; und ALICE COOPER, diesen seltsamen schamanistischen Auftritt –, nur um erneut festzustellen: Da kommt eine Menge zusammen. Materialien werden ungewöhnlich behandelt und auf einzigartige Weise kombiniert – mehr oder weniger flüssige Haushaltprodukte, wie Zahnpaste, Rasierschaum, alle möglichen Putzmittel, Gegenstände aus Alufolie, Watte und Q-tips; aber auch haufenweise Lebensmittel. All das wird vermischt, miteinander verbunden, verspritzt und ausgegossen, so dass aus verschiedenen Kombinationen neue, bisher unbekannte Dinge entstehen – Kulisselemente, Prothesen, Werkzeuge, rituelle Instrumente. Noch einmal Beuys: «Wenn ich mir Honig auf den Kopf streiche, mache ich eindeutig etwas, was mit Denken zu tun hat.»⁵⁾ Glaubt Bock an solche Transsubstantiationsprozesse? Sind seine Diagramme, Schemata, rituellen Performances und spirituellen Stoffwechseltheorien ernst gemeinte schamanistische Elemente oder gehorchen sie allein dem Prinzip des ironischen Zitats?

Worum geht es im Schamanismus überhaupt? Ein Beispiel: «So gesehen hat der Seiltrick – wie jedes Zauberkunststück – einen positiven kulturellen Wert, denn es regt Phantasie und Denken an... Es ist von entscheidender Bedeutung, dass das Bild des Stricks oder Fadens in der Vorstellungswelt «primitiver» Medizinmänner eine ebenso wichtige Rolle spielt wie in der aussersinnlichen Wahrnehmung des modernen Menschen, den mystischen Erlebnissen archaischer Gesellschaften, den indoeuropäischen Mythen und Ritualen oder der Kosmologie und Philosophie Indiens.»⁶⁾ Beuys glaubte offenbar an die Energie, die durch die Reinszenierung solcher Rituale frei wurde. Und Bock? Seine Performances und Installationen sind alles andere als Imitationen der Kunst früherer Generationen. Tatsächlich ist seine Arbeit ein wichtiges zeitgenössisches Beispiel für die Produktivität von Wiederholungen und Rückgriffen. Kunstwerke sind nichts Vorgegebenes, ihre Bedeutung steht

nicht fest, sie sind vielmehr Gegenstand unendlicher Interpretationen und Neuinterpretationen. Deshalb kann die Zeitgebundenheit eines Kunstwerks – wie schon Duchamp bemerkte – erst im Nachhinein erfasst werden, ähnlich wie bei der Reaktion auf traumatische Erfahrungen, wo die Psychoanalyse von «Nachträglichkeit» spricht. Auf kulturgeschichtlicher Ebene liesse sich diese Logik der psychischen Zeit wie folgt verstehen: Die Traumata der ursprünglichen Avantgarde, wie monochrome Malerei und Readymade, werden erst in den Kunstwerken späterer Generationen wirklich verarbeitet. Hal Foster, der in seinem Buch *The Return of the Real* einige dieser geschichtlichen Wiederholungen untersucht – und zwar das hysterische Ausagieren ebenso wie das gründliche Aufarbeiten –, behauptet, dass «ein Ereignis nur in der Neuformulierung durch ein anderes aufgenommen wird; wir werden, was wir sind, erst in der nachträglichen Aufarbeitung. Genau diese Analogie möchte ich für das Studium der Moderne am Ende des Jahrhunderts bemühen. Historische und neue Avantgarde setzen sich ähnlich zusammen: als fortwährende Prozesse des Vorpreschens und Zurückhaltens, als komplexe Schaltstelle zwischen antizipierter Zukunft und rekonstruierter Vergangenheit – kurz, als nachträgliche Reaktion, die jedes einfache Schema von Vorher und Nachher, Ursache und Wirkung, Anfang und Wiederholung über den Haufen wirft.»⁷⁾

Ein Kunstwerk existierte demnach als eine Reihe von Aufschüben, und die Vorstellung seiner ursprünglichen Gegenwärtigkeit müsste durch etwas Grundlegenderes ersetzt werden: einen ursprünglichen Aufschub, ein Echo. Diese Rückgriffe und Wiederholungen reichen bis in unsere Gegenwart hinein und John Bock ist davon nicht ausgenommen. Im Gegenteil, er ist ein wunderbares Beispiel für das kreative Missverstehen von Beuys und anderen. Manchmal denke ich auch an Franz West: Wenn er eines seiner *Passstücke* herumträgt, wird der Körper zu allen möglichen und unmöglichen, oft komischen Haltungen gezwungen und macht dadurch Spannungen und Neurosen sichtbar. «Ich behaupte, dass Neurosen genau so aussehen würden, wenn man sie sehen könnte», sagt West über seine *Passstücke*.⁸⁾ Halb Slapstick, halb Psychopathologie hat



JOHN BOCK, ALICE COOPER, 2001, Bild aus dem 4-Min.-54-Sek.-Video / still from 4 min. 54 sec. video.

(CAMERA, EDITING: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)

die Kombination von *Passstück* und menschlichem Körper zwar viele Facetten, aber in erster Linie ist es doch eine Kunst der menschlichen Mängel, Nöte und neurotischen Verhaltensmuster. John Bock ist ein Künstler, der eine ungeheure absurde Lust erzeugt. Seine Arbeit findet in einer absurden Atmosphäre statt. Wie wir wissen, wiederholt sich die Geschichte. Das erste Mal sind die Ereignisse tragisch, das zweite Mal komisch. Bocks schamanistische Praktiken sind mit Sicherheit ernst gemeint. Wenn er jeweils den Schauplatz verlassen hat und die Installation allein zurückbleibt, verbreitet sie eine nachdenkliche Stimmung, die jemand einmal als «Elvis-hat-das-Gebäude-verlassen»-Melancholie bezeichnet hat. Aber im Prinzip sind seine Abgänge und Auftritte die reine Freude. Der Seiltrick ist Teil einer allumfassenden, schwarzen Komödie.

1) Mircea Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne*, Sheed & Ward, New York 1965, S. 186. (Alle Zitate aus dem Engl. übersetzt.)

2) Ebenda, S. 170f.

3) Ebenda, S. 163.

4) Joseph Beuys im Interview mit Willoughby Sharp, *Artforum*, Dezember 1969, S. 44. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

5) Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Thames & Hudson, London 1979, S. 105. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

6) Eliade, op. cit., S. 188.

7) Hal Foster, «What's Neo with the Neo-Avant-Garde?», in: *The Duchamp Effect*, hrsg. v. Martha Buskirk und Mignon Nixon, MIT Press, Cambridge, Mass., 1996. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

8) Zitiert aus: Daniel Birnbaum, «Flowers and Excrement: Franz West in the Baroque Garden», in: *Franz West*, Ausstellungskatalog, Gagosian Gallery, London 2001. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

(Übersetzung: Wilma Parker)

Rope Tricks

DANIEL BIRNBAUM

But it is above all the function of the rope-trick—or, to be more exact, of the archaic scenarios which made it possible—that seem to us important.

— Mircea Eliade ¹⁾

Let's make one thing clear: it's not the rope itself that is of interest, it's the trick it makes possible—the act of disappearance, the act of transcendence.

What is John Bock doing when he binds things together with a thread, as in the performance ALICE COOPER (2001)? Strange objects fall out of Alice's long baggy sleeves, a complicated knot-like structure ends up on his head like an occult helmet, and a red thread is attached to a tree, connecting the branches. Finally, he constructs a small pyramid out of sticks and string. Listen to Mircea Eliade, investigator of ecstatic techniques: "When, at the end of the world, the ropes and the winds are cut, the Universe will fall apart. And since it is by the air, as by a thread, that this world and the other world and all beings are strung together, they say of a dead man that his limbs have become unstrung—, for it is the Air (the breath) that binds them like a thread."²⁾ Bock is not the first to reference cosmic schemes like this, and the predicament of not being the first is certainly something the artist is aware of and something he affirms and explores: fragments from Vienna Aktionism, Joseph Beuys, and various forms of street theater are not only present, they are actively highlighted.

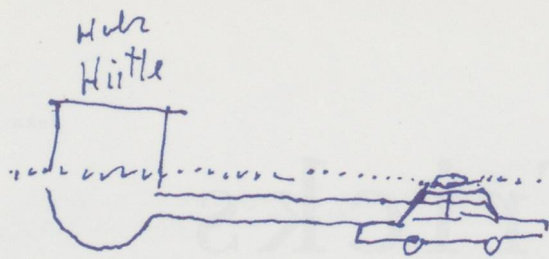
Bock's art is a kind of speculative pedagogy, he delivers lectures. He constructs a discourse in front of his audience, but also his own somewhat bizarre

identity. The theatrical staging of self has a long tradition, and many of the earliest versions involve cords and ropes. Indeed, strings, knots, and the ego as construction—what John Bock calls the "Quasi-me"—are no new themes in pedagogical discourse, even if his way of delivering his doctrine of ropes is unique. Take Jacques Lacan, who was just as excessive in his "pedagogy": during his lecture tours in America he would spend hours, before every address, drawing complicated knots on the blackboard. And Eliade, the obsessive explorer of shamanistic practices, recounts the two recurring features of the rope trick, "(1) that magicians cut up either their own limbs or someone else's, and afterwards put them together again; and (2) that conjurers, male or female, climb ropes and disappear into the air."³⁾

Beuys, the inexhaustible lecturer, proclaimed: "To be a teacher is my greatest piece of art. The rest is the waste product, a demonstration. If you want to explain yourself you must present something tangible. But after a while this has only the function of a historical document. I want to get to the origin of matter, to the thought behind it. Thought, speech, communication."⁴⁾ Bock, no doubt, would agree. As mentioned: it's not the rope itself that is of interest, it's the trick it makes possible—the act of disappearance, the act of transcendence.

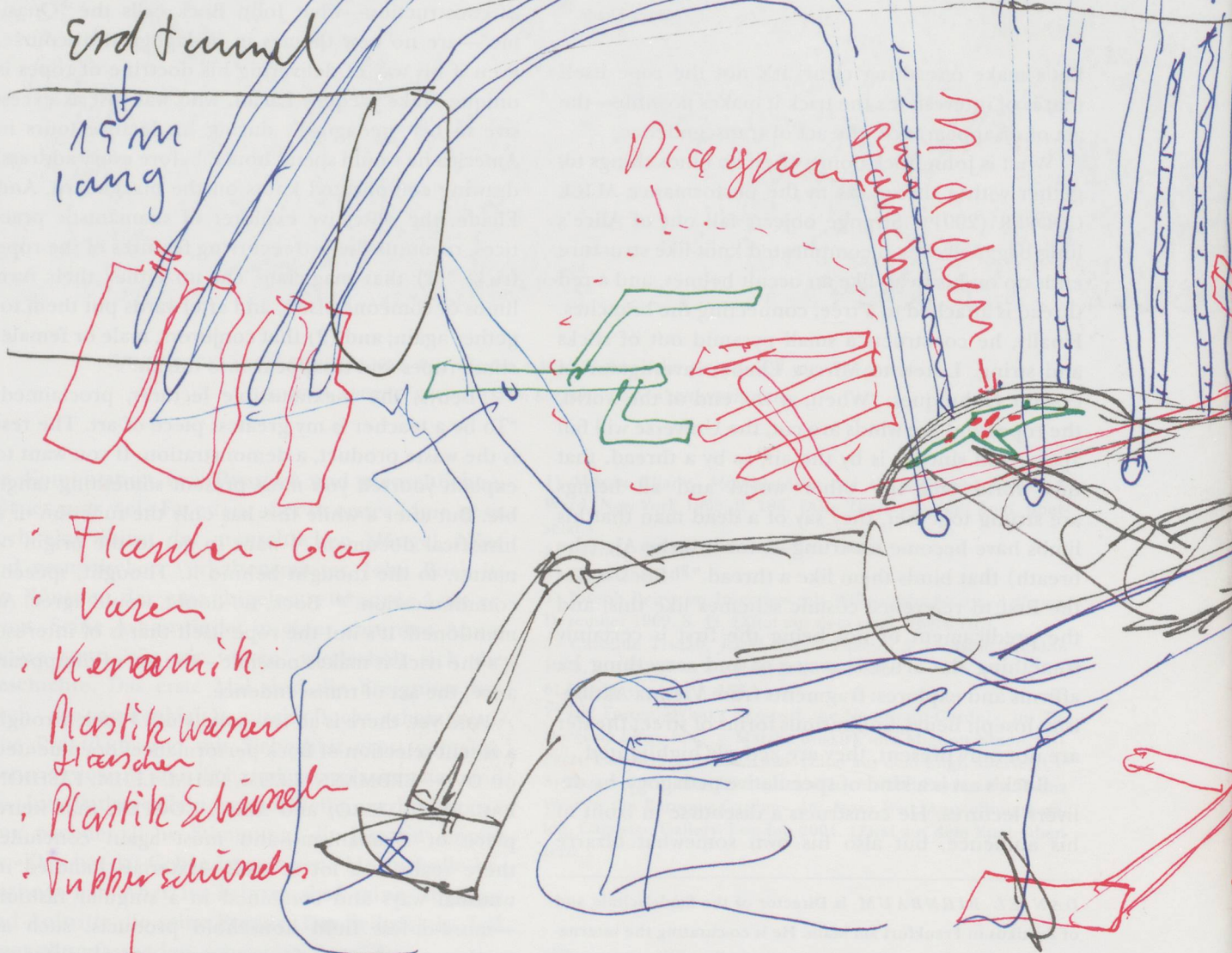
And yet, there is all this solid stuff. I look through a recent selection of Bock performances documented on DVD—ERDMANN; LEHM, LEHM, LEHM; FASHION BACKSTAGE ZERO; and ALICE COOPER, that weird piece of shamanism—and must again conclude: there really is a lot of stuff. Materials handled in unusual ways and combined in a singular fashion—more-or-less fluid household products, such as toothpaste, shaving foam, detergents of different

DANIEL BIRNBAUM is Director of the Städelschule and of Portikus in Frankfurt am Main. He is co-curating the international section of the 2003 Venice Biennale.



Holz
Hütte

Sitze unter
der
Erde.



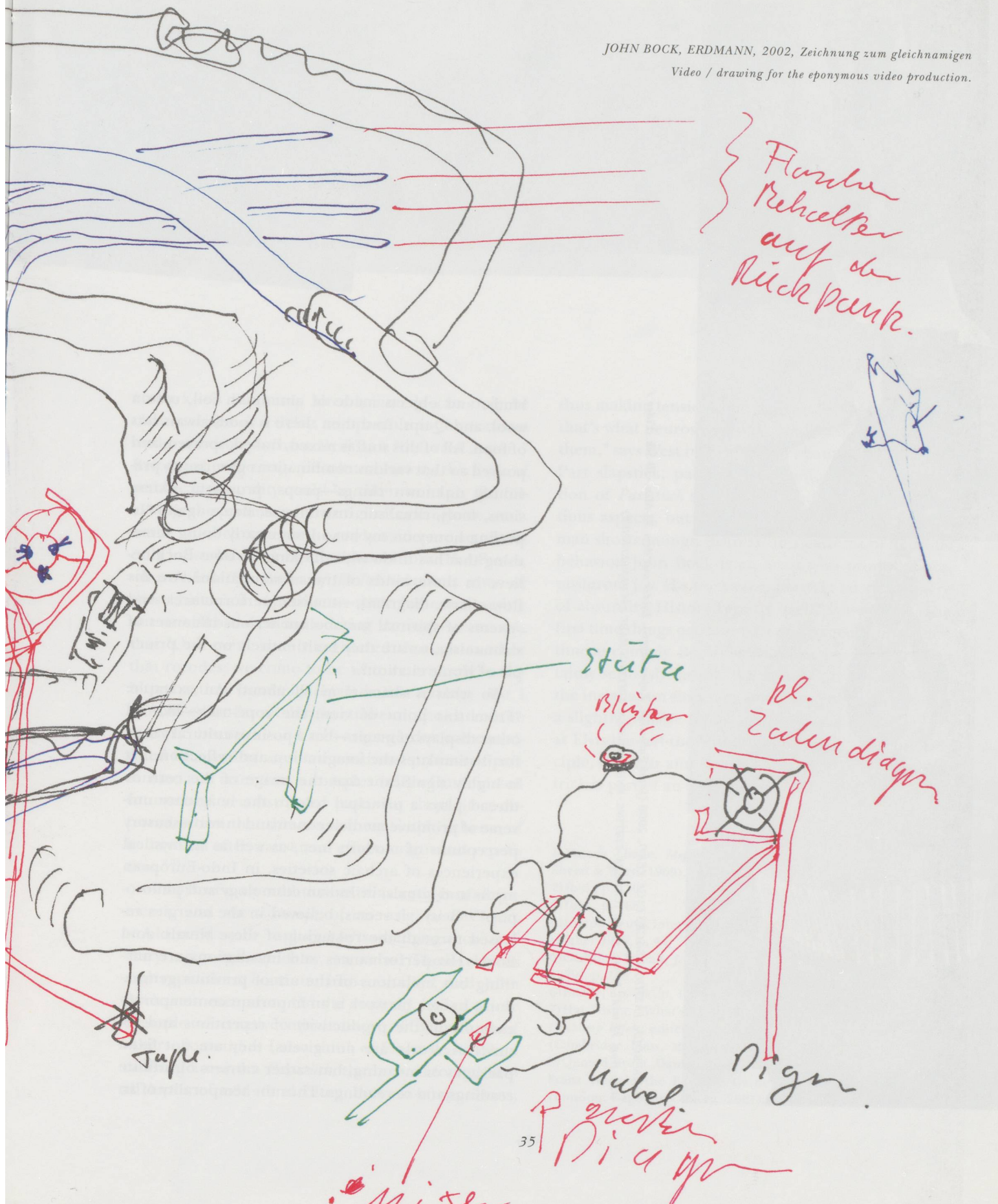
Erdfunnel

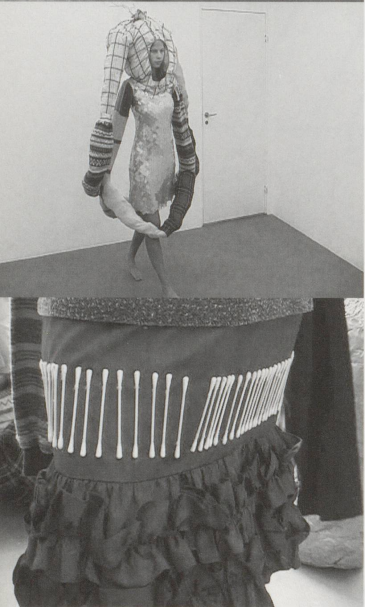
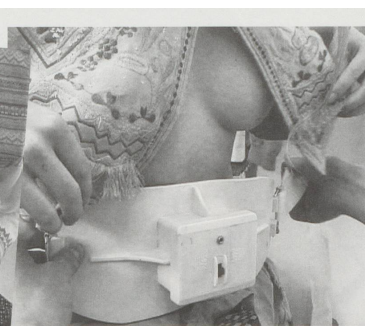
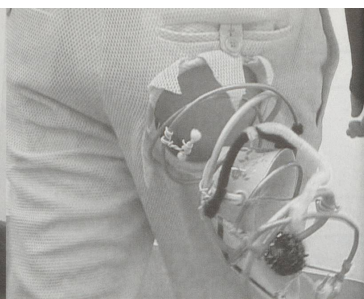
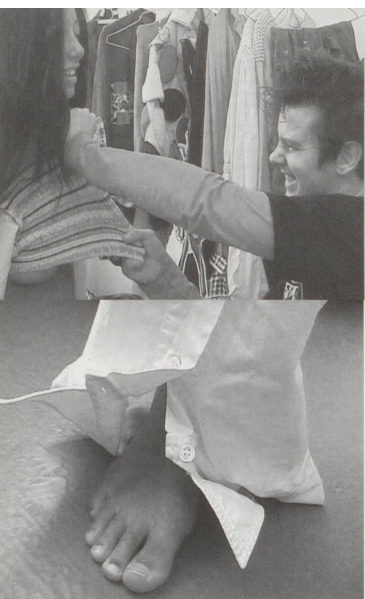
15m
lang

Diagonale
Bühnen

- Flandern-Glas
- Varen
- Keramik:
- Plastikwanne
- Haarscher
- Plastik Schüssel
- Tupper Schüssel

auf
der Vorderkonsole 34





JOHN BOCK, FASHION BACKSTAGE ZERO, 2000 (Jacob Fabrizio, Copenhagen), Bilder aus dem 38-Min.-30-Sek.-Video / stills from 38 min. 30 sec. video. (CAMERA, EDITING: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)

kinds, and objects made of aluminum foil, cotton wool, and Q-tips. And then there is food, always lots of food. All of this stuff is mixed, linked, sprayed, and poured so that various combinations give rise to previously unknown things—props, prosthetic extensions, tools, ritualistic instruments. Beuys again: "In putting honey on my head I am clearly doing something that has to do with thinking."⁵ Does Bock believe in these kinds of transubstantiation? Are his flow charts, diagrams, ritualistic performances, and systems of spiritual metabolism serious instances of shamanism, or are they built entirely on the principle of ironic citation?

So what is shamanism all about? An example: "From this point of view, the rope-trick—like all other displays of magic—has a positive cultural value, for it stimulates the imagination and reflection... It is highly significant that the image of the cord or thread plays a principal role in the imaginary universe of primitive medicine-men and in extra-sensory perceptions of modern men, as well as in mystical experiences of archaic societies, in Indo-European myths and rituals, in Indian cosmology and philosophy."⁶ Beuys, it seems, believed in the energies released through the re-staging of these rituals. And Bock? His performances and installations are anything but imitations of the art of previous generations. In fact, his work is an important contemporary example of the productivity of repetitions and returns. Artworks are not givens, they are not fixed packages of meaning, but rather carriers of infinite readings and re-readings. Thus the temporality of an

artwork—as Duchamp already noted—can only be characterized as a delay, comparable to the traumas understood by psychoanalysis as a "deferred action." Relocated to the stage of cultural history, this logic of psychic temporality could be taken to imply the following: the traumas of the original avant-garde, such as the monochrome or the ready made, are acted out only in works of art by later generations. Hal Foster, whose book *The Return of the Real* explores some of these historical repetitions—their hysterical acting out as well as laborious working through—contends that "One event is only registered through another that recodes; we come to be who we are only in deferred action (*nachträglich*). It is this analogy that I want to enlist for modernist studies at the end of the century: historical and neo-avant-gardes are constituted in a similar way, as a continual process of pro-tension and retention, a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts—in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition."⁷

A work of art would thus exist as a series of deferments, and the concept of an original presence would need to be replaced by something more primary: an originary delay, an echo. These returns and repetitions continue into our days, and John Bock is no exception. On the contrary, he is a prime example of creative misreadings, of Beuys and of others. Sometimes I also think of Franz West: When carrying around a *Passstück*, the body is forced into all kinds of odd (and often humorous) positions,

thus making tensions and neuroses visible. "I say that that's what neuroses would look like if you could see them," says West in a statement about his *Passstücke*.⁸ Part slapstick, part psychopathology, the combination of *Passstück* and human body clearly has facetious aspects, but primarily this is an art about human shortcomings, distress, and patterns of neurotic behavior. John Bock is an artist who produces preposterous joy. His work takes place in an atmosphere of absurdity. History repeats itself, as we know. The first time things occur as part of a tragedy, the second time as comedy. Bock's shamanistic practices are certainly seriously meant. When he's left the stage and the installation sits there alone, it sometimes projects a slightly pensive mood that someone characterized as Elvis-has-left-the-building melancholy. But in principle, his exits and entrances are pure joy. The rope trick is part of an all-encompassing, dark comedy.

1) Mircea Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne* (New York: Sheed & Ward, 1965), p. 186.

2) Ibid., p. 170.

3) Ibid., p. 163.

4) Joseph Beuys, interviewed by Willoughby Sharp, *Artforum*, December 1969, p. 44.

5) Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Thames & Hudson, 1979), p. 105.

6) Eliade, op. cit., p. 188.

7) Hal Foster, "What's Neo with the Neo-Avant-Garde?" in *The Duchamp Effect*, edited by Martha Buskirk and Mignon Nixon (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996).

8) Quoted from Daniel Birnbaum, "Flowers and Excrement: Franz West in the Baroque Garden" in *Franz West*, exh. cat. (London: Gagosian Gallery, 2001).

Bock-Ness Monster

JAN AVGIKOS

John Bock begins his first lecture in Los Angeles, LEHM, LEHM, LEHM (2001), in a very low-key style. Wearing a white dress shirt and black trousers and no make-up, he makes his entrance without fanfare, walking through the dense crowd, literally rubbing shoulders with the participants who have gathered at the gallery of Regen Projects. People applaud as he moves to the head of the audience, and he responds with a modest "hello." Initially, his only props are a felt-tip marker and a large, lightweight wooden panel.

The artist will explain aspects of his extensive cosmological theories of the universe, while making his art. Without ceremony, he holds his panel aloft and begins to speak with a serious, straightforward delivery style that verges on the academic. "An important point in the world is the recipient," he says. The audience is rapt with attention as he illustrates this idea with a schematic drawing of the "recipient-human," a symbolic figure that frequently surfaces in Bock's ongoing attempts to describe life—the way things are, how it all works, and how we fit in.

Bock has talked about recipient-humans for years, in both his lectures (which he performs alone) and

his action-plays (performances that include actors). As the name suggests, the recipient-human is a receiver—an approximation, rather than an individual identity. Bock loads the crudely drawn figure with lots of detail, making multiple loopy squiggles to signify the recipient-human's brain; at the same time, he speaks about a process whereby the recipient responds to stimuli from the outside world and the brain, in turn, produces what he terms "AuraAroma"—another familiar concept in the ever-expanding lexicon of Bock-speak. "That's easy," he comments with a smile, as if to suggest that recipient-humans and AuraAroma will lead to more. The audience responds with nervous laughter and he continues. "The AuraAroma works; the hubble-bubble effect works ..." More nervous laughter. Then Bock launches into a series of baffling statements. "From the eyes of the world comes a 'MolkeMeMind' universe, but you can't see it. Around the MeMM universe, there are many galaxies and the galaxies form closely around the MeMM universe. Scribbling over the entire surface of the panel, he charts hypothesized states of consciousness, metaphysical processes, and astronomical relations with flair, conviction, and a palpable sense of urgency. In almost constant eye contact with the audience and by means of an occasional, rhetorical "Yes?," which he throws out after

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

JOHN BOCK, WHEN I AM LOOKING INTO THE GOAT CHEESE BAISER, 2001, Anton Kern Gallery, New York. (PHOTO: KNUT KLASSEN)



explaining key points, he's genuinely interested in making sure that everybody is following along and understands what he's talking about. After he finishes sketching the chains of galaxies and how they cluster in orbit formation around the MolkeMeMind universe, he stops and looks out to the audience. "Any questions?" he asks. The decibel level of laughter increases noticeably. No one says a word.

The goal as an audience member at a Bock lecture, obviously, is to blend in as much as possible. Besides, where would one start to ask questions given the fanciful dimensions of his theories?

Bock continues to fill in the schematic picture on the wooden panel, showing how two galaxies escaped from the main orbit cluster, breaking the chain and allowing some of the MolkeMeMind universe to slip out, which mutated into a large funnel shape, around which the galaxies re-align. Inside the newly formed MeMM funnel universe there is a spiraling whirlpool of lust, through which the galaxies fly, growing heavy with lust dust particles as they bond to the inside of the funnel. But, he explains, only two galaxies can slip through the opening, and he points them out—"this one, and that one." One of these galaxies explodes and creates a black hole. The important thing, we learn, is that the other galaxy mutates.

"And now I come to the point," he says. "This galaxy mutates into a Quasi-Me." Bock qualifies this statement, adding that the Quasi-Me is invisible and when inhaled it results in the "tooth universe." By this time, the panel upon which Bock has been sketching is completely covered with diagrammatic images of exploding galaxies, the funnel, the spiral whirlpool of lust, the lust dust, the tooth universe, the recipient, AuraAroma, and Quasi-Me, with lots of connecting vectors and key terms written out in hurried script.

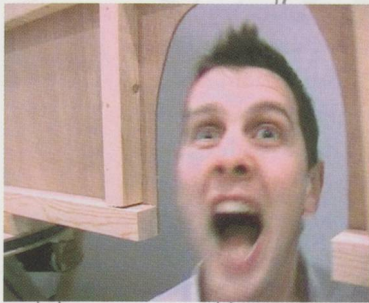
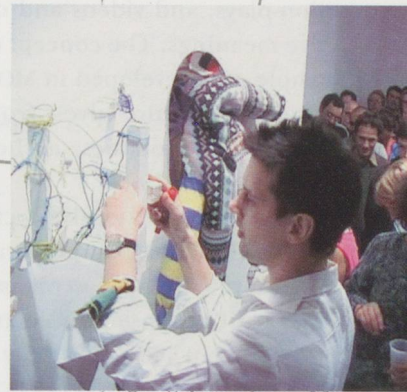
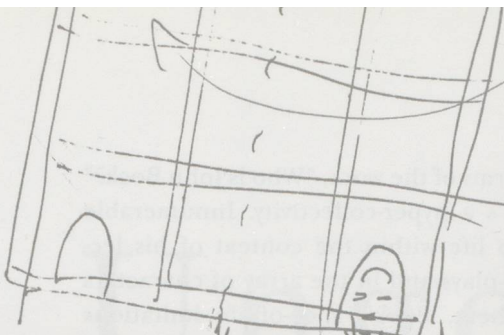
"Now, the lecture works with this idea materialized," he announces as he puts his panel aside and moves to several three-dimensional models of the universe. Walls the size of garage doors glide into the room to reveal the unfolding models: one, a wire construction studded with individual serving packets of marmalade, grated cheese, and hot pepper flakes; another, a cleverly built table-top contraption with

lots of hinged and movable parts. Bock continues to lecture on the subject of the creation of the MolkeMeMind universe, lavishing detail on the astro-physical properties of mutant planets, black holes, and supernovas. He includes in his descriptions mention of gray geometric holes, black-hole bridges, the numbers 0101010, and some ideas about Royal Tea cash flow. "Any questions?" he asks again and pauses as he earnestly scans faces for any comprehension problems. Nervous laughter is followed by silence. Then a solitary female voice ventures to ask, "About those black holes..." but before she can finish Bock continues with a humorous dismissal. "Later. I'm sorry," he says, smiling and shaking his head. In another segment of the lecture, he announces that he "feels like sculpture" and begins to cut the shape of a large head in profile from a movable panel wall on wheels. He names the head Mr. Hornblower. Playing both himself, as a moderator from *The Daily News*, and the cutout character, he proceeds to interview Mr. Hornblower, who is a black hole. He puts on a sweater with knitted heads dangling at the ends of tentacle-like arms. The recipients pull them over their heads and are thereby directly incorporated into the model.

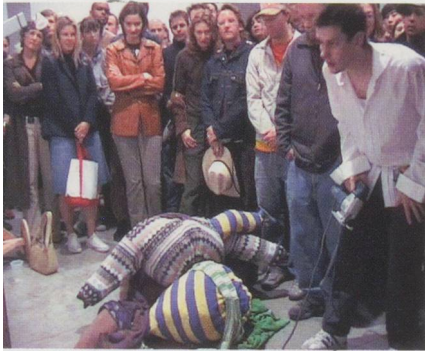
Bock has plenty of questions, not only for Mr. Hornblower, but also for all the other characters whom he channels to life in the lecture. The ceiling descends to reveal puppets, including the famous actor Mr. Kinski, who manifests in the form of a big floppy red suitcase with giant, gnarly aluminum-foil teeth, and who denies every truth that Bock utters; the sage, philosophical Farmer, symbolized by a flapping terrycloth tongue (a big red towel) that licks a crouching Bock; and other crudely wrought puppet characters, all of whom sound off in noisy talk about mundane events and metaphysics. "What is the reason point in the world?" Bock channels the voice of the Farmer. "To drink milk!" comes the reply. Bock eventually ends the performance by walking back through the crowd and out the door—this time, cloaked in full costume with mask and sweater.

Many of John Bock's concepts—the recipient-human, AuraAroma, the MolkeMeMind universe, the Quasi-Me and Paramoderne, and related ideas such as Meech—have been developed in lectures, ac-

JOHN BOCK, LEHM, LEHM, 2001, *Bilder aus dem Video zum Vortrag (23 Min. 5 Sek.) bei / stills from 23 min. 5 sec. video of lecture at Regen Projects, Los Angeles; drawing by the artist / Zeichnung des Künstlers.* (CAMERA: KNUT KLASSEN; EDITING: MARC ASCHENBRENNER)



abgesägter Stuhl



weiß



tion-plays, and videos and offer a wealth of associative meanings. The concept of MolkeMeMind, for example, was developed in MOLKEMEMINDVEHIKEL, an extended lecture given from within his car, which was full of potatoes, as he drove around Berlin/Kreuzberg in 1999.

In another extensive lecture, LIQUIDITÄTSAURA-AROMAPORTFOLIO, performed at the Berlin Biennale in 1998, Bock explains the AuraAroma Pareto Theory. Portions of this lecture are imported into his most recent New York City action-play, WHEN I AM LOOKING INTO THE GOAT CHEESE BAISER, produced in 2001, and presented at Anton Kern Gallery. If AuraAroma translates roughly as "energy," Bock's umbrella term "Meech" might be interpreted as something akin to source. A local specific word, the concept of Meech warrants attention in both MEECHCITY, UNTITLED (TENT) (2001), and in numerous lectures that composed Bock's project for the Museum of Modern Art in New York, in 2000, among them MEECHFEVERLUMP SCHMEARS THE ARTWELFAREELASTICITY, in which he expounds at length on the "Meech-model":

...The Meech-model is approximate. With uncertainty, the model exists. First silage-pressure, then Meech-production. The computer produces Meech. Meech is the information-fluxer. Optimal recipient persons are able to read Meech by code. Meech unites with the human via the stomach. Meech-recipient-person-function. Goal: the Meech-recipient-person transforms into transcendent immaterial Meech-information-simulation... The Meech-computer is the Meech-information-simulation-sculptor, the Meech-god. Collective Meech-information-simulation feeds the Meech-god. A uniting—a realizing of a collective Meech-universe—a becoming of the Meech-god. Resurrection from the thing-being-matter. She is the womb: the Meech-information-simulation is the mass-god-becoming.¹⁾

Questions arise: How can you take Bock at his word? Bock is a poet who likes to finger the tricky parts of day-to-day existence: from art to farm labor, from relationships to Absolute Truth, his perceptions can be quite keen. He keeps things loose and fluid, but at the same time, he's articulating holism and totalities. He's always defiantly outrageous; as an artist, he will not be contained. But no matter the line of inquiry or dramatic conceit, it seems fair to

ask, within the terms of the work, "Who is John Bock?" For openers, he's a hyper-collectivity. Innumerable personas leap to life within the context of his lectures and action-plays and in the array of characters that populate them. Bock's slice-of-life imitations include Alice Cooper, farmers, economists, and historical persons of every rank and order—including Mr. Hornblower and Mr. Kinski. Another field of reference is never far from view: Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Paul McCarthy, Jason Rhoades, and Matthew Barney. Bock provokes much comparison not merely formally to other artists. More importantly, he services multiple links to ideas and historical figures on both sides of the Atlantic Ocean, such as Madame de Pompadour, George Mallory, Rasputin, Raymond Roussel, John Maynard Keynes, Karl-Joris Huysmans, and Kaspar Hauser. What these links show—beyond the dexterity of artists and historians to connect the dots—is a readymade means of legitimation consisting of selected similarities and differences averaged together to produce recognizable substance. Make it real (as a means to recuperate the past, to be everywhere at once)—be it performance, actions, happenings, live theater, puppetry, freak shows, vaudeville, Vegas, or animal acts. Bock answers the call to revive every outmoded, abandoned, forgotten, and otherwise degraded art and entertainment form you can think of. His wholesale eclecticism prescribes nothing short of chaos and produces, in the offing, some pretty strange bedfellows. It's a twist of fate, for example, that pairs Beuys with Bock: one with a hare, the other with a tortoise; one who lectures on the flow of capital and the creation of self-organizing social systems; and the other, on renegade quantum galaxies made heavy by lust dust inside the MolkeMeMind universe. Influence, imitation, homage, simulation, originality, nonsense, truth, spoof, real or not—when you're deep in Bock country, you just can't tell the difference any more, a perspective that seems consistent with approximate Quasi-Me's, Meech-recipient uncertainties—and legendary monsters, too.

1) Transcript printed in *John Bock: Gribbohm* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2001), n.p.

Ungeheuer aus Schwarzen Löchern

JAN AVGIKOS

JOHN BOCK, MEECHFEVERLUMP SCHMEARS THE ARTWELFAREELASTICITY, 2000,
dritter Vortrag / third lecture, Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: KNU T KLASSEN)



John Bocks erster Vortrag in Los Angeles, LEHM, LEHM, LEHM (2001), beginnt sehr still und zurückhaltend. Der Künstler betritt die Bildfläche ohne grosses Trara; ganz ohne Maske, in weissem Hemd und schwarzen Hosen bahnt er sich seinen Weg durch die dichte Menschenmenge, buchstäblich in Tuchfühlung mit dem Publikum, das im Ausstellungsraum von Regen Projects versammelt ist. Als er vorne ankommt, applaudieren die Leute und er antwortet mit einem bescheidenen «Hallo». Ein dicker Filzstift und eine grosse leichte Holztafel sind vorerst seine einzigen Requisiten.

Gleich wird der Künstler in Ausübung seiner Kunst einige Aspekte seiner ausufernden kosmologischen Theorien erklären. Ohne lange Einleitung hebt er seine Tafel in die Höhe und beginnt in einem ernsten, schmucklosen, beinah akademischen Vortragsstil zu sprechen. «Ein wichtiger Punkt in der Welt ist der Rezipient», sagt er. Das Publikum folgt ihm aufmerksam, als er diese Idee mit einer schematischen Zeichnung des «RezipientenMenschen» illustriert; diese symbolische Figur taucht immer wieder auf in Bocks Versuchen, das Leben zu beschreiben

JAN AVGIKOS ist Kunsthistorikerin und lebt in New York.



JOHN BOCK, MEECHFEVERLUMP SCHMEARS THE ARTWELFAREELASTICITY, 2000, dritter Vortrag / third lecture, Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: KNUT KLASSEN)

beziehungsweise zu erläutern, wie die Dinge sind, wie alles funktioniert und wo unser Platz darin ist.

Bock spricht seit Jahren über Rezipienten, sowohl in seinen Vorträgen (die er allein hält) als auch in seinen Aktionsstücken (bei deren Aufführung Schauspieler mitwirken). Wie schon der Name sagt, ist der «RezipientenMensch» ein Empfänger – eher etwas Ungefähres als ein bestimmtes Individuum. Bock fügt der rudimentär angedeuteten Figur eine Menge detaillierter Informationen hinzu und zeichnet mehrfach verschlungene Schnörkellinien, die das Hirn des «RezipientenMenschen» darstellen sollen; gleichzeitig spricht er von einem Prozess, bei dem der Rezipient auf Stimuli der Aussenwelt reagiert und das Hirn seinerseits etwas namens «AuraAroma» hervorbringt – ein weiterer vertrauter Begriff im ständig expandierenden Lexikon der Bock-Sprache. «Das ist einfach», meint er lächelnd, als ob er andeuten wolle, dass «RezipientenMenschen» und «AuraAroma» erst den Anfang bildeten. Das Publikum reagiert mit irritiertem Lachen und er fährt fort: «Das AuroAroma funktioniert; der Hubblebubble-Effekt funktioniert...» Wieder lacht das Publikum. Dann holt Bock zu einer Reihe verwirrender Sätze aus. «Aus den Augen der Welt wächst ein MolkeMeMind-Universum, aber man kann es nicht sehen. Um das MeMM-Universum herum befinden sich viele Galaxien und diese Galaxien schmiegen sich eng an das MeMM-Universum an.» Über die ganze Tafel ziehen sich nun seine Aufzeichnungen und mit elegantem Schwung, voller Überzeugung und mit einem spürbaren Gefühl von Dringlichkeit zeichnet er hypothetische Bewusstseinszustände, metaphysische Vorgänge und astronomische Bezüge auf. Am beinahe ununterbrochenen Augenkontakt mit dem Publikum und dem nach der Erklärung zentraler Punkte jeweils hingeworfenen rhetorischen «Ja?» merkt man, dass es ihm wirklich darauf ankommt, dass alle ihm folgen können und verstehen, was er sagt. Nachdem er mit der Skizze der Galaxien und ihrer Anhäufung um das MolkeMeMind-Universum herum fertig ist, hält er inne und schaut ins Publikum. «Noch Fragen?» Die Lautstärke des Gelächters nimmt merklich zu. Niemand sagt etwas.

Bei einem Vortrag von Bock will natürlich jeder einzelne Zuschauer möglichst mit dem Publikum

verschmelzen. Wo sollte man auch mit dem Fragen beginnen, angesichts der Komplexität seiner Theorien?

Bock fährt fort das Schema auf der Holztafel zu vervollständigen und zeigt jetzt, wie zwei Galaxien aus der Bahn des Haupthaufens ausgebrochen sind, indem sie die Kette zerrissen haben und einen Teil des MolkeMeMind-Universums entwischen liessen, welches seinerseits die Form eines grossen Trichters angenommen hat, um den herum sich die Galaxien wieder neu formieren. Im Innern dieses neu entstandenen MeMM-Trichteruniversums sprudelt eine Lustspirale, durch welche die Galaxien sausen und dabei von den Luststaubpartikeln immer schwerer werden, während sie auf das Innerste des Trichters zudriften. Aber, so erklärt Bock, nur zwei Galaxien können durch die Öffnung schlüpfen, und er zeigt welche: «Die da und diese.» Eine dieser Galaxien explodiert und lässt ein Schwarzes Loch entstehen. Und das Zentrale, so erfahren wir, ist, dass die andere Galaxie sich dadurch verändert.

«Und nun komme ich zum springenden Punkt», sagt er. «Diese Galaxie mutiert zu einem Quasi-Ich.» Bock führt diesen Satz aus, indem er hinzufügt, dass das «Quasi-Ich» unsichtbar sei, und wenn es inhaliert werde, entstehe «das Zahn-Universum». Mittlerweile ist die Tafel, auf die Bock gezeichnet hat, vollständig bedeckt mit schematischen Darstellungen explodierender Galaxien, des Trichters, der sprudelnden Lustspirale, des Luststaubs, des Zahnuniversums, des Rezipienten, des AuraAroma und Quasi-Ich sowie einer Menge verbindender Vektorpfeile und flüchtig hingeworfener Schlüsselbegriffe.

Nun wollen wir diese Idee praktisch anwenden, verkündet er, während er seine Tafel beiseite stellt und sich einigen dreidimensionalen Modellen des Universums zuwendet: Garagentorgrosse Wände fahren in den Raum und geben den Blick auf ausklappbare Modelle frei. Eines ist eine Konstruktion aus Draht und Latten besteckt mit diversen Portionienpackungen, die Marmelade, Reibkäse und getrocknete Peperoncini-flocken enthalten; ein anderes ist ein ingeniös konstruierter Tischapparat mit zahllosen Scharnieren und beweglichen Teilen. Bock fährt in seinem Vortrag über die Entstehung des MolkeMeMind-Universums fort und ergeht sich in Details

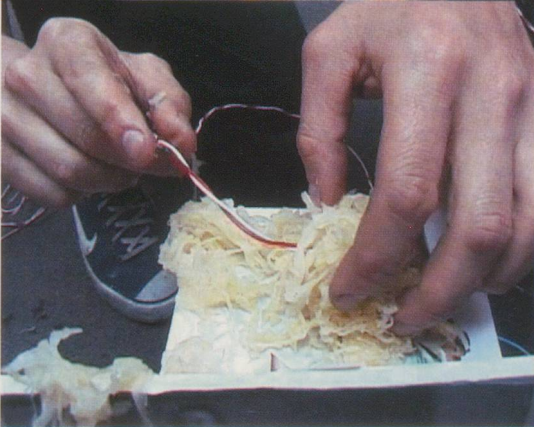
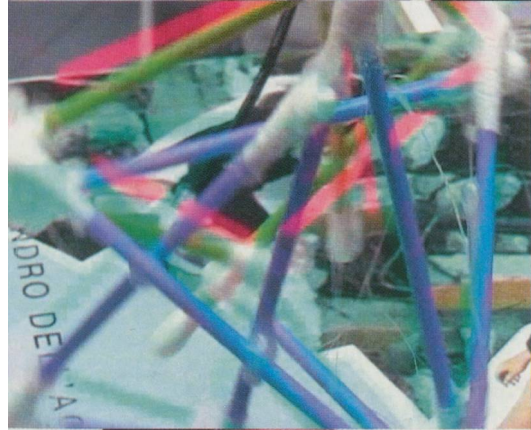
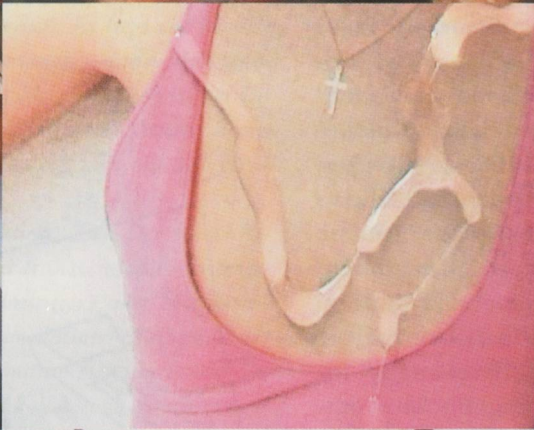
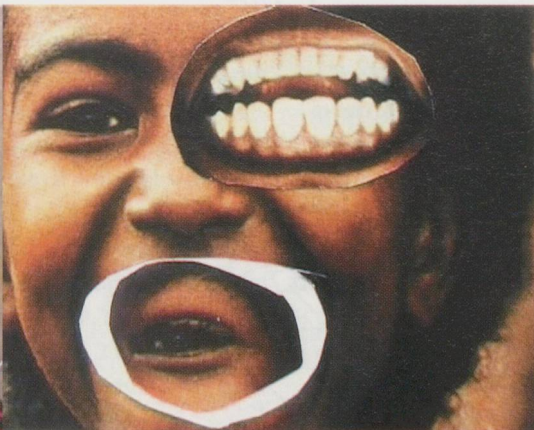
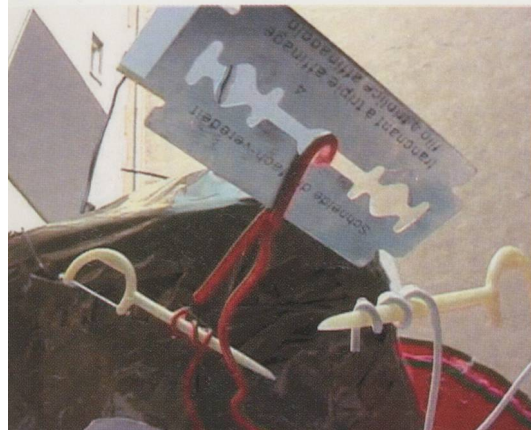
John Bock

über die astrophysikalischen Eigenschaften von mutierenden Planeten, Schwarzen Löchern und Supernovas. In seinen Beschreibungen kommen Dinge vor, wie graue geometrische Löcher, Schwarze-Löcher-Brücken, die Zahlenfolge 0101010 und ein paar Gedanken zum Royal-Tea-Cashflow. «Irgendwelche Fragen?», erkundigt er sich erneut und prüft die Gesichter auf Anzeichen allfälliger Verständnisschwierigkeiten. Zuerst irritiertes Gelächter, dann Stille. Eine einsame weibliche Stimme setzt zu einer Frage an: «Diese Schwarzen Löcher...», aber bevor sie ausreden kann, fährt Bock munter fort. «Später, tut mir Leid», meint er lächelnd und schüttelt den Kopf. An anderer Stelle des Vortrags, erklärt er, es sei ihm nach Skulptur zumute, und beginnt mit einer Stichsäge einen grossen Kopf im Profil aus einer beweglichen Wand auf Rädern auszuschneiden. Der Kopf erhält den Namen Mr. Hornblower. Dann spielt er

JOHN BOCK, MEEHCITY, 2001, Bilder aus dem
11-Min.-50-Sek.-Video zum Vortrag /
stills from the 11 min. 50 sec. lecture video
at Anton Kern Gallery, New York.
(CAMERA, EDITING: KNUT KLASSEN;
EDITING: MARC ASCHENBRENNER)

JOHN BOCK, WEISSSCHWEISSPRODUKTION, 2002, "Documenta 11", Kassel. (PHOTO: KNUT KLASSEN)





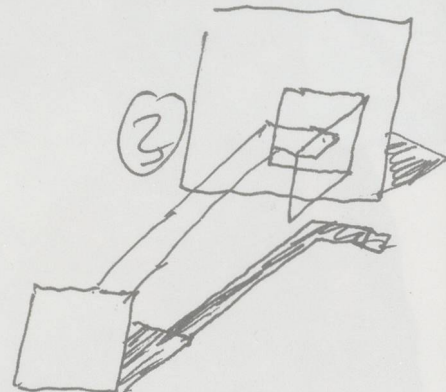
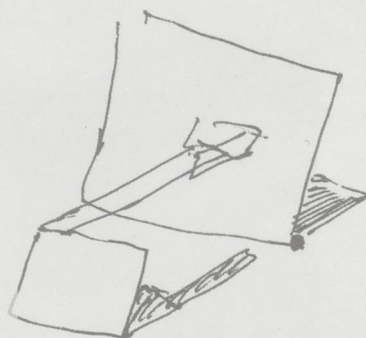
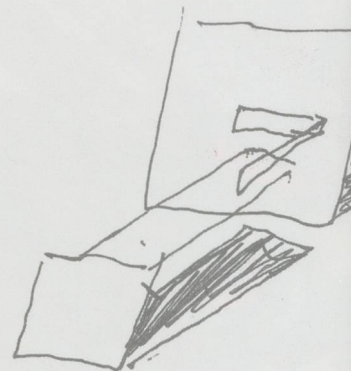
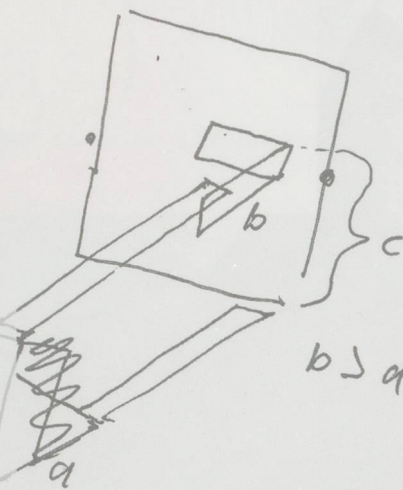
zugleich sich selbst – als Moderator von *The Daily News* – und diese neue Figur und beginnt ein Interview mit Mr. Hornblower, der eigentlich ein Schwarzes Loch ist. Bock schlüpft in einen Strickpullover mit tentakelähnlichen Armfortsätzen, an deren Enden jeweils Strickköpfe angeheftet sind. Diese ziehen sich die Rezipienten über den Kopf und werden so direkt in das Kunstmodell eingebunden.

Bock hat mehr als genug Fragen auf Lager, nicht nur für Mr. Hornblower, sondern auch für alle anderen Charaktere, die er im Lauf des Vortrags zum Leben erweckt, wenn sich die Decke senkt und die Puppen sichtbar werden: der berühmte Schauspieler Mr. Kinski, der in Gestalt eines grossen schlappen roten Koffers mit riesigen grimmigen Zähnen aus Alufolie auftritt und jede Wahrheit, die Bock äussert, heftig abstreitet; der vernünftige, philosophische Bauer, symbolisiert durch eine grosse schlabbernde Frotteezunge (ein rotes Badetuch), die den sich duckenden Bock leckt; ferner weitere, mit einfachsten Mitteln gestaltete Puppen, die sich alle lauthals über weltliche und metaphysische Fragen auslassen. «Was ist des Pudels Kern auf dieser Welt?», fragt Bock mit der Stimme des Bauern. «Milch trinken!», lautet die Antwort. Schliesslich beendet Bock die Performance, indem er einfach durch die Menge zurück und zur Tür hinausgeht – aber diesmal voll kostümiert mit Maske und Pullover.

Viele der im LEHM, LEHM, LEHM-Vortrag diskutierten Begriffe – der RezipientMensch, das AuraAroma, das MolkeMeMind-Universum, Quasi-Ich und Paramoderne sowie damit verwandte Ideen wie Meech – wurden im Verlauf von Vorträgen, Aktionsstücken oder für Videos entwickelt und eröffnen ein weites Feld assoziativer Bedeutungen. So wurde der Begriff «MolkeMeMind» 1999 im Lauf eines längeren Vortrags mit dem Titel MOLKEMEMINDVEHIKEL entwickelt, den er während der Fahrt durch Berlin-Kreuzberg aus seinem mit Kartoffeln gefüllten Auto heraus hielt. In einem anderen ausführlichen Vortrag, LIQUIDITÄTSAURAAROMAPORTFOLIO, gehalten an der Berliner Biennale 1998, erläutert Bock die AuraAroma-Pareto-Theorie. Teile dieses Vortrags sind in sein jüngstes, in der Galerie Anton Kern in New York aufgeführtes Aktionsstück, WHEN I AM LOOKING INTO THE GOAT CHEESE BAISER (2001),

drehbar

drehbar



JOHN BOCK, LEHM, LEHM, LEHM, 2001, Zeichnung zum gleichnamigen Vortrag und Video, Ausschnitt / drawing for the eponymous lecture and video, detail.

schrank

48

Tischbank

3 Konstruktion

eingegangen. Während sich AuraAroma ungefähr mit «Energie» übersetzen lässt, bedeutet Bocks Kollektivbegriff «Meech» etwas Ähnliches wie «Quelle». Als Ortsbezeichnung weckt der Begriff «Meech» sowohl in MEEHCITY, UNTITLED (TENT) (2001) unsere Aufmerksamkeit als auch in zahlreichen Vorträgen im Rahmen von Bocks Projekt für das Museum of Modern Art in New York im Jahr 2000, darunter auch in MEECHFEVERLUMP SCHMEARS THE ARTWELFAREELASTICITY, wo er sich eingehend mit dem «Meechmodell» auseinander setzt.

Das Meechmodell ist approximativ. Es liegt ein Modell bei Unsicherheit vor. Vorher Silagedruck – dann Meechproduktion. Der Computer produziert Meech. Meech ist der Informationsflieger. Der optimale RezipientenMensch kann Meech über Codes lesen. Meech vereinigt sich mit dem RezipientenMensch über den Bauch.

MeechRezipientenMenschFunktion. Ziel: Der MeechRezipientenMensch transformiert zur transzendenten immateriellen Meechinformationssimulation. (...) Der Meechcomputer ist der Meechinformationssimulation-Bildhauer, der Meechgott. Kollektive Meechinformationssimulationen füttern den Meechgott. Einswerden, kollektives Meechuniversum werden. Meechgott werden. Auferstehung aus der DingSeinMaterie. Sie ist die Gebärmutter, die Meechinformationssimulation ist die Brut-Gott-Werdung.¹⁾

Es stellt sich die Frage: Kann man Bock beim Wort nehmen? Bock ist ein Poet, der gern den Finger auf die heiklen Stellen unserer Alltagsexistenz legt: Ob es um Kunst oder Landarbeit geht, um Beziehungen oder die absolute Wahrheit, seine Beobachtungen sind ziemlich scharf. Zwar belässt er alles in einem losen, flüssigen Zustand, bringt aber gleichzeitig holistische Prinzipien und Totalität zum Ausdruck. Er provoziert uns fortwährend mit Ungeheuerlichkeiten und lässt sich als Künstler keine Schranken setzen. Aber egal, wohin ihn seine Untersuchungen oder seine Lust am Theater führen, im Rahmen des Werks muss die Frage erlaubt sein: «Wer ist John Bock?»

Zunächst einmal ist er ein Hyperkollektiv. Im Lauf seiner Vorträge und Stücke und im Umfeld der sie bevölkernden Protagonisten werden unvermittelt unzählige Personen zum Leben erweckt. Zu Bocks «aus dem Leben gegriffenen» Imitationen gehören Alice Cooper, Bauern, Ökonomen, und historische

Gestalten aller Art – einschliesslich Mr. Hornblower und Mr. Kinski. Ein anderer Bezugsrahmen ist nie weit entfernt: Joseph Beuys, Martin Kippenberger, Paul McCarthy, Jason Rhoades und Matthew Barney. Bock fordert uns aber nicht nur zu formalen Vergleichen mit anderen Künstlern heraus, sondern wichtiger noch: Er liefert uns eine Fülle von Anknüpfungspunkten zu Ideen und historischen Figuren beidseits des Atlantiks, etwa Madame de Pompadour, George Mallory, Rasputin, Raymond Roussel, John Maynard Keynes, Karl-Joris Huysmans und Kaspar Hauser. Diese Anknüpfungspunkte stellen – einmal abgesehen von der Herausforderung für Künstler und Kunsthistoriker, eine Verbindung zwischen den einzelnen Punkten herzustellen – eine gebrauchsfertige Legitimationshilfe aus ausgewählten Ähnlichkeiten und Differenzen dar, so gegeneinander abgewogen, dass Substanzielles erkennbar wird. Etwas soll Wirklichkeit werden (als Mittel, die Vergangenheit zurückzugewinnen, überall zugleich zu sein) – sei es durch Vorträge, Aktionen, Happenings, Stegreiftheater, Puppenspiel, Freakshow, Vaudeville, Starauftritte oder Tiernummern. Bock antwortet auf das Verlangen, jede nur denkbare aus der Mode gekommene, aufgegebene, vergessene oder anderweitig unter die Räder geratene Form von Kunst und Entertainment wieder zu beleben. Sein pauschaler Eklektizismus verschreibt uns das pure Chaos und bringt nebenbei ein paar ziemlich krause Verbündete ins Spiel. So ist es eine merkwürdige Laune des Schicksals, die Beuys und Bock zusammenführt: der eine mit einem Hasen, der andere mit einer Schildkröte; der eine doziert über den Fluss des Kapitals und die Schaffung selbstregulierender sozialer Systeme; der andere über abtrünnige Quantengalaxien, schwer vom Luststaub im Innern des MolkeMeMind-Universums. Einfluss, Imitation, Hommage, Simulation, Originalität, Nonsense, Wahrheit, Humbug, Realität oder nicht? Ist man erst einmal tief genug in Bocks Welt vorgedrungen, lässt sich das nicht mehr ausmachen; eine Situation, die bestens zu den approximativen Quasi-Ichs und MeechRezipienten-Unsicherheiten passt – und zu sagenhaften Ungeheuern ebenfalls.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Transkribiert in: John Bock: Gribbohm, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001, unpaginiert.

Edition for Parkett

JOHN BOCK

**GEOMETRISCHER ORT DER 2 MIO. \$ KNÖDELKNICKER-
BOCKERMIGRÄNEHITSHITBITSSOUFFLÉVISAGE, DRIN
STROHMULMIGE ISOQUANTE TOUCHIERT GOLDENE
BILANZREGEL + INSOLVENZSNOB, 2003**

Unikat-Unterhose, Strickmaterial, Goldpailletten, Strohhalme

Silikon, Hasenkötel, Migränetablette

Auflage: 60, signiertes und nummeriertes Zertifikat

Unique underpants, knitted fabric, gold sequins, straw, silicone,

bunny droppings, migraine pill

Edition of 60, signed and numbered certificate



PETER DOIG



PETER DOIG, 100 YEARS AGO (CARREÓN), 2001, oil on canvas, 78 3/4 x 116 1/2" / 0' and 10" and 295,5 cm.

PETER DOIG:

PAUL BONAVENTURA

A Partial Record

NOVEMBER 8

As the Philadelphia Museum of Art cowers under a lowering afternoon sky, Susan conducts me into the basement, a never-ending labyrinth of passageways and storerooms. We turn a corner and come face-to-face with a strangely unsettling expanse of pink and green paint. It's Peter's *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II* (1998–1999).

Susan mentions Peter's mastery of staining and posits a connection with Morris Louis. There is a connection in their work—something to do with staining and scale and things floating in space—and the similarities are made all the more palpable when I search out Louis's *BETH* (1960) in the galleries upstairs. For Doig's hooded personage read Louis's polychromatic mandala.

Heading home to New York on a stuffy commuter train, I recall a conversation I once had with Peter in London when he confessed that he's nearly always torn between retaining the motif and undermining

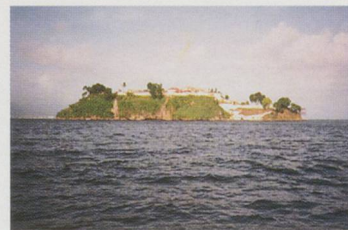
it. I start wondering how far he could push the issue of likeness before his paintings begin to fall apart entirely and whether one day he might produce something wholly abstract. *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II* certainly seems to be leaning in that direction.

NOVEMBER 12

FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II has been preying on my mind these past few days and I've decided that I want to talk to Peter about his work

in more detail. In order to do that I'll need to fly to Trinidad. Peter relocated there about two months ago, renting a house with his family in Port of Spain and setting up a studio in the same building as Caribbean Contemporary Arts.

The move, after 23 years of living and working in central London, is a bit of an experiment. Peter spent much of his infancy in Trinidad and returned in 2000 for a one-month residency at the CCA. Now he's gone back again, this time for an indefinite period.



(PHOTO: PETER DOIG)

PAUL BONAVENTURA is the Senior Research Fellow in Fine Art Studies at the University of Oxford and a Visiting Scholar at the New York Academy of Art.

PETER DOIG, *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II*, 1998–99, oil on canvas, 90 $\frac{1}{8}$ x 141 $\frac{3}{8}$ " / Öl auf Leinwand, 229 x 359 cm.



NOVEMBER 17

Day one in Trinidad and the seven of us cram into Peter's car and set off for Maracas. The afternoon goes by in a haze of body surfing, bake and shark,¹⁾ stray kittens, and *soca*. DJs have erected massive, totem-like sound systems at either end of the bay and the local youth are wining.²⁾ The US seems an awfully long way off.

Peter admits that Trinidad is just too daunting to deal with right now. Also, it's too early for him to say exactly why he's come back here to live. Recent paintings such as *DRIFTWOOD* (2001–2002), *GRANDE RIVIERE* (2001–2002) and *100 YEARS AGO* (CARRERA) (2001), with their locally-inspired subject matter, relate to photographs that Peter took during his residency two years ago, but emerged from his London studio. I may be wrong, but I've got a hunch that Trinidad won't properly recur in his work until he gets some distance on it by moving elsewhere.

NOVEMBER 18

It's a soggy morning and we're lounging by the sea at Macqueripe, talking about photography. Peter began using photography as an aid around 1980, partly as a means of apprehending his subject matter, and partly in order to establish some distance between himself and his chosen motif. His canvases tend to derive from more than one photographic source. A few, like *DRIFTWOOD*, can trace their pedigree to a unique image, but generally that isn't the case.

Peter chooses to work with certain photographs because they contain information that he can build on rather than duplicate. Sometimes he'll have a photograph pinned up next to the canvas as a guide, but more often than not, it has to be discarded for the good of the painting. At which point, he explains, the canvas takes on a life of its own.

This is clearly what happened with *DRIFTWOOD*. The two figures are distantly there in the original



PETER DOIG, *DRIFTWOOD*, 2001–2002, oil on canvas,
130 x 78³/₄" / Öl auf Leinwand, 330 x 200 cm.

snapshot of Yarra Beach, but in the painting Peter has re-positioned them and made their relationship more ambiguous. In the process, they've become almost spectral.

NOVEMBER 19

Being on an island, surrounded by water, makes me want to talk to Peter about canoeing. Canoes appear in any number of his paintings, sometimes as a linking device between two sections of a canvas, and I'm shocked to learn that he knows little about them. Peter hasn't done much canoeing. Nonetheless, he

loves the simplicity of canoes, the way they float. For Peter, canoes come with none of the psychological baggage of boats. They're provisional things, just like cabins.

The first painting to feature a canoe was *GIRL IN CANOE* (1987). That painting took its lead from photographs that Peter took when Sean Cunningham's cult movie *Friday the 13th* appeared on Canadian television, but he says that if the photographs didn't have the atmosphere they did then he wouldn't have used them. Peter didn't watch the film with the intention of making a painting. It was when his snapshots came back from the processors that he suddenly saw their potential.

With *MILKY WAY* (1989–1990) and *SWAMPED* (1990), both of which incorporate canoes, Peter's work started to become much more expansive. The impetus for that transformation came when Peter returned to college in the late eighties and found himself amongst a lot of other painters. Someone at Chelsea School of Art pointed out that a certain painting of Peter's was very internalized and he says that this was one of the most important things anyone ever said about his work as a student; that everything he did was self-contained. There wasn't room for the viewer to bring anything to the painting because the narrative was too strong. *MILKY WAY* and *SWAMPED* were attempts to break out of that mold. They were about seeing how far you could spin a narrative painting and still end up with something coherent.

NOVEMBER 20

On the way from Blanchisseuse to Yarra, Peter tells me that he doesn't know what's going to happen when he embarks on a new work, but that he does want his paintings to have a life that extends beyond figuration. For him that's what makes them resonate. Maybe that's why he's interested in other painters whose output isn't exclusively figurative. Peter is fascinated by how other painters go about creating atmosphere and believes it's pretty difficult to achieve if you're only drawing on life. His work is very much about how a painting evolves on the surface of the canvas. It's not about having an idea of what it's going to be like when he starts out. Peter's paintings have to make progress on their own terms.

PETER DOIG, GRANDE RIVIERE, 2001–2002, oil on canvas, 90½ x 141¾" / Öl auf Leinwand, 230 x 360 cm.



NOVEMBER 21

We're in the studio when Peter says that he never consciously took photographs in London in order to turn them into paintings, and that originally he didn't do that in Canada either, but then came *BLOTTER* (1993). *BLOTTER* was made in reaction to *POND LIFE* (1993), and *POND LIFE* was made from a photograph which wasn't taken to make a painting. Peter explains that the photograph that led to *POND LIFE* was just a beautiful image with these three figures walking across the ice, three figures with a dog, but that he got rid of the dog because it looked too corny. And then there was this cabin and some woods

and that was about it. It wasn't until he'd been painting *POND LIFE* for about three months that he reflected the figure group. The painting wasn't working so he generated this completely fake reflection and got very excited because the mirroring opened up another world. It went from being something like a recognizable reality to something more magical.

When he next went back to Canada, Peter thought he'd do another painting of reflections, but instead of faking it he'd set it up. He and his brother were flooding a pond to skate on it. They made a hole in the ice and were pumping water onto the ice to get a

(PHOTO: PETER DOIG)



smooth surface when Peter noticed this incredible reflection of his brother, so he took some photographs with a painting in mind. That painting turned out to be *BLOTTER*.

NOVEMBER 22

Peter proposes that we stop by the panyard³⁾ in the village. A steel band is practicing hard for Carnival and the tightly orchestrated tune is hugely infectious.

I've never really thought that there might be any direct relationship between the music Peter listens to and his work, even with a painting like *100 YEARS AGO* (CARRERA). That painting isn't about the Allman Brothers Band—Peter adapted the figure in the canoe from one of their album covers. It's about the fact that that figure works in that canoe against that backdrop of Carrera.

Peter loves the vacuity on the face of the figure, the way he looks straight through you, and tells me that the inspiration for his canvas came from Matisse's *BATHERS WITH A TURTLE* (1908). He's got a book with him which is all about the making of that painting, a painting he saw when he had a show at the Saint Louis Art Museum in 2000. Peter declares that *BATHERS WITH A TURTLE* is one of the most extraordinary paintings he's ever seen. He says it's so unspecific it seems to defy time.

MORRIS LOUIS, *BETH*, 1960, acrylic resin on canvas,
105 x 106 1/4" / Acrylharz auf Leinwand, 267 x 270 cm.

(PHOTO: GRAYDON WOOD / PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

I suggest to Peter, and he agrees, that the tripartite structure of *100 YEARS AGO* (CARRERA) is not so very different from the tripartite arrangements of some of his work from the early nineties, like *THE HITCHHIKER* (1990) and *THE HOUSE THAT JACQUES BUILT* (1992), and that the division of the painting into zones gives him the opportunity to negotiate neighboring areas of the same composition quite separately. This is also something that Matisse did in his *BATHERS WITH A TURTLE*.

NOVEMBER 23

We're back at Macqueripe. I ask Peter about his daughters and he tells me that they do feed into his work, but that it's not an active collaboration. He says that in some ways having children has made him think more about his own past. His children have given him permission to think back on memories and images from the selfsame period in his own life.

I half-suspect that the wraith-like girl in *GIRL IN WHITE IN TREES* (2001–2002) might be one of Peter's daughters, but I never find out whether or not I'm right. By the time I get 'round to formulating the question I'm on a plane heading back to New York.

1) Bake and shark: a fried dough pocket filled with shark nuggets.
2) "Wining" is an extremely erotic dance, but it is not necessarily about sex. For instance, dancers will "wine" with one partner and then move on to the next partner, without the previous one feeling at all jilted. The dance involves rotating the waist and hips in a suggestive manner. In Trinidad, local youths "wine" with each other in groups.

3) A "panyard" is an open-air enclosure where a steel band practices and plays—they are usually in local communities within the cities and countryside of Trinidad. "Pan" is another word for steel drum.



PETER DOIG, SWAMPED, 1990, oil on canvas, 77½ x 94⅞" / Öl auf Leinwand, 197 x 241 cm.





PETER DOIG, MILKY WAY, 1989-90, oil on canvas,
59 7/8 x 80 1/8" / Öl auf Leinwand, 152 x 203,5 cm.

PETER DOIG:

PAUL BONAVENTURA

Erinnerungssplitter

8. NOVEMBER

Das Philadelphia Museum of Art duckt sich unter einem finsternen Nachmittagshimmel, als Susan mich ins Kellergeschoss hinunterführt, in ein endloses Labyrinth von Gängen und Lagerräumen. Wir gehen um eine Ecke und sehen uns plötzlich einer seltsam beunruhigenden Fläche in Rosa und Grün gegenüber. Es handelt sich um Peter Doigs *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II* (Figur in Berglandschaft II, 1998-99).

Susan spricht von Peters Meisterschaft im Setzen von Farbakzenten und stellt eine Verbindung mit

Morris Louis her. Tatsächlich haben die Werke der beiden etwas Verwandtes – es hängt mit Farbgebung, Grössenverhältnissen und mit dem Schweben der Dinge im Raum zusammen. Und die Ähnlichkeiten sind geradezu mit Händen zu greifen, als ich mir Louis' *BETH* (1960) in den Ausstellungsräumen im oberen Stock anschau. An die Stelle der verhüllten Personen bei Doig tritt bei Louis das polychrome Mandala.

In einem stickigen Pendlerzug auf dem Heimweg nach New York erinnere ich mich an ein Gespräch mit Peter in London, in dem er gestand, dass er fast immer zwischen dem Beibehalten und Unterlaufen eines Motivs hin und her gerissen sei. Ich beginne mich zu fragen, wie weit er es mit der Ähnlichkeit

PAUL BONAVENTURA ist Senior Research Fellow in Fine Art Studies an der Universität Oxford und Gastdozent an der New York Academy of Art.

treiben könnte, bis seine Bilder sich völlig aufzulösen begännen, und ob er wohl eines Tages etwas ganz und gar Abstraktes hervorbringen würde. Zweifellos weist *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II* in diese Richtung.

12. NOVEMBER

In den letzten Tagen hat mir *FIGURE IN MOUNTAIN LANDSCAPE II* keine Ruhe gelassen und so beschloss ich, mit Peter etwas ausführlicher über dieses Bild zu sprechen. Zu diesem Zweck werde ich nach Trinidad fliegen müssen. Peter ist vor etwa zwei Monaten dorthin gezogen, er hat für sich und seine Familie in Port of Spain ein Haus gemietet und sich im selben Gebäude wie Caribbean Contemporary Arts (CCA) ein Atelier eingerichtet.

Dieser Umzug nach 23 Jahren Leben und Arbeiten im Zentrum Londons ist ein gewagtes Experiment. Peter verbrachte einen guten Teil seiner Kindheit in Trinidad und kehrte im Jahr 2000 für einen einmonatigen Stipendiaufenthalt am CCA dorthin zurück. Jetzt ist er erneut zurückgekehrt, diesmal auf unbestimmte Zeit.



17. NOVEMBER

Der erste Tag in Trinidad und wir sieben quetschen uns in Peters Auto und brechen nach Maracas auf. Der Nachmittag verstreicht in einem flimmernden Tagtraum aus Wellenreiten, Bake & Shark (Teigtasche mit Haiklösschen), streunenden Kätzchen und *Soca*-Rhythmen. DJs haben an beiden Enden der Bucht riesige, totemartige Lautsprechertürme

aufgebaut und die einheimische Jugend wiegt sich im Wine.¹⁾ Die USA scheinen in weite Ferne gerückt.

Peter gibt zu, dass Trinidad schlicht zu überwältigend ist um sich gleich ernsthaft damit zu befassen. Es ist für ihn auch noch zu früh, um sagen zu können, weshalb er hierher zurückgekehrt ist. Neuere Bilder wie *DRIFTWOOD* (Treibholz, 2001–2002), *GRANDE RIVIERE* (2001–2002) oder *100 YEARS AGO* (CARRERA) – Vor 100 Jahren (Carrera), 2001 – beziehen sich in ihrer lokal inspirierten Thematik auf Photos, welche Peter zwar während seines Aufenthalts vor zwei Jahren hier gemacht hat, die jedoch

aus seiner Londoner Atelierarbeit heraus entstanden sind. Vielleicht liege ich falsch, aber ich vermute, dass Trinidad in seinem Werk nicht direkt auftauchen wird, bevor er nicht etwas Distanz dazu gewonnen hat und woanders hingezogen sein wird.

18. NOVEMBER

Es ist ein feuchter Morgen und wir schlendern in Macqueripe dem Meer entlang und reden über Photographie. Peter begann um 1980 mithilfe von Photographien zu arbeiten, zum Teil um sich damit an sein Thema heranzutasten, zum Teil auch um eine gewisse Distanz zwischen sich und dem gewählten Motiv zu schaffen. Seine Gemälde gehen in der Regel auf mehr als ein photographisches Vorbild zurück. Bei einigen, etwa bei *DRIFTWOOD*, lässt sich die Herkunft bis zu einem einzigen Bild zurückverfolgen, gewöhnlich ist dies aber nicht der Fall.

Peter arbeitet mit Photographien, weil sie Informationen enthalten, auf denen er aufbauen kann, und nicht um sie abzubilden. Manchmal hängt er ein Photo als Orientierungshilfe neben seine Leinwand, aber meistens muss er es zugunsten des entstehenden Bildes aufgeben. An diesem Punkt, erklärt er, gewinne die Leinwand ein Eigenleben.

Genau dies ist bei *DRIFTWOOD* offensichtlich geschehen. Die beiden Figuren sind auf dem ursprünglichen Schnappschuss von Yarra Beach in der Ferne zu sehen, aber auf der Leinwand hat Peter sie anders positioniert und lässt ihre Beziehung zwiespältiger wirken. Dadurch haben sie einen beinahe gespenstischen Charakter erhalten.

19. NOVEMBER

Da wir uns auf einer Insel befinden, rundum von Wasser umgeben, möchte ich mit Peter übers Kanufahren sprechen. Kanus tauchen in zahllosen seiner Bilder auf, manchmal als Bindeglied zwischen verschiedenen Bildzonen, und ich bin verblüfft zu hören, wie wenig er über sie weiss. Peter war nicht oft im Kanu unterwegs. Nichtsdestotrotz liebt er das Einfache des Kanus, die Art wie es dahintreibt. Für Peter sind Kanus frei vom psychologischen Deutungsballast, den man allgemein mit Schiffen verbindet. Sie haben provisorischen Charakter, genau wie Hütten.

Das erste Bild, in dem ein Kanu vorkam, war *GIRL IN CANOE* (Mädchen im Kanu, 1987). Dieses Bild entstand anhand von Photos, die Peter machte, als Sean Cunninghams Kultfilm *Freitag, der dreizehnte* im kanadischen Fernsehen lief, aber er sagt, wenn die Photographien nicht diese gewisse Atmosphäre gehabt hätten, hätte er sie nicht verwendet. Peter hat den Film nicht in der Absicht angeschaut, daraus ein Bild zu machen. Erst als die Schnappschüsse aus dem Labor kamen, erkannte er plötzlich ihr Potenzial.

Mit *MILKY WAY* (Milchstrasse, 1989–1990) und *SWAMPED* (Überschwemmt, 1990), in denen Kanus dargestellt sind, wurde Peters Arbeit expansiver. Der Anstoss für diese Veränderung kam, als Peter Ende der 80er Jahre ins College zurückkehrte und sich unter vielen anderen Malern wiederfand. Jemand an

der Chelsea School of Art bemerkte, dass ein bestimmtes Bild von Peter stark in sich gekehrt wirke, und er meint, das sei etwas vom Wichtigsten gewesen, was in seiner Studienzeit je über seine Arbeit gesagt wurde; alles, was er machte, war in sich geschlossen. Da blieb kein Platz für den Betrachter irgendetwas zum Bild beizusteuern, weil der innere Bildzusammenhang zu stark war. *MILKY WAY* und *SWAMPED* waren Versuche, dieses Muster zu durchbrechen. Sie handeln davon, wie weit man einen Bildinhalt ausfransen lassen kann, ohne die Kohärenz ganz zu verlieren.

20. NOVEMBER

Auf dem Weg von Blanchisseuse nach Yarra erzählt mir Peter, dass er jeweils nicht weiss, was geschehen

PETER DOIG, *BLOTTER*, 1993,
oil on canvas, 98 x 78³/₈" /
Öl auf Leinwand, 249 x 199 cm.



PETER DOIG, POND LIFE, 1993, oil on canvas, 72¹³/₁₆ x 94¹/₂" / Öl auf Leinwand, 185 x 240 cm.



wird, wenn er eine neue Arbeit beginnt, dass er jedoch will, dass seine Bilder ein Leben jenseits des Figurativen haben. Für ihn ist es dies, was ihnen Resonanz verleiht. Vielleicht interessiert er sich deshalb für Maler, deren Produktion nicht ausschliesslich figurativ ist. Peter ist fasziniert davon, wie Maler Atmosphäre zu erzeugen versuchen, und er glaubt, dass das sehr schwierig ist, wenn man allein vom lebenden Motiv oder Modell ausgeht. Sein Werk handelt

im Wesentlichen davon, wie sich ein Bild auf der Leinwandfläche entwickelt. Es geht nicht um die Idee, die er hat, wenn er mit seiner Arbeit beginnt. Peters Bilder müssen sich im Rahmen ihrer eigenen Voraussetzungen entwickeln.

21. NOVEMBER

Wir befinden uns im Atelier, als Peter sagt, dass er in London nie bewusst Aufnahmen gemacht habe, um

PETER DOIG, *THE HITCH-HIKER*, 1989–90, oil on sack cloth, 59¹³/₁₆ x 89" / Öl auf Sackleinen, 152 x 226 cm.



sie in Bilder zu verwandeln, und dass er das in Kanada zunächst auch nicht gemacht habe, aber dann sei *BLOTTER* (Schutzschicht, 1993) entstanden. *BLOTTER* war eine Reaktion auf *POND LIFE* (Teichleben, 1993) und *POND LIFE* entstand anhand einer Photographie, die nicht gemacht wurde, um daraus ein Gemälde zu entwickeln. Peter erklärt, dass das Photo, das *POND LIFE* zugrunde liegt, einfach ein schönes Bild gewesen sei mit diesen drei Gestalten, die übers Eis gingen, eigentlich drei Gestalten und ein Hund, aber den Hund habe er weggelassen, weil das zu abgedroschen wirkte. Dann waren da noch diese Hütte und einige Sträucher, voilà. Er hatte bereits drei Monate an *POND LIFE* gearbeitet, bevor er darauf kam,

die Figurengruppe sich spiegeln zu lassen. Das Bild funktionierte nicht, deshalb schuf er das falsche Spiegelbild und geriet in grösste Aufregung, weil sich durch diese Spiegelung eine völlig neue Welt auftat. Statt nur der Wirklichkeit zu gleichen hatte es plötzlich etwas Magisches hinzugewonnen.

Als er das nächste Mal nach Kanada zurückging, trug sich Peter mit dem Gedanken, ein weiteres Bild mit Reflexionen zu machen, aber statt sie bloss nachträglich hinzuzufügen, wollte er sie diesmal richtig inszenieren. Er und sein Bruder richteten einen Teich her, um darauf Eislaufen zu können. Sie bohrten ein Loch ins Eis und pumpeten Wasser auf die Oberfläche um ein schön glattes Eisfeld zu erhalten,

da bemerkte Peter dieses unglaubliche Spiegelbild seines Bruders: Also machte er ein paar Photos im Hinblick auf ein späteres Bild. Daraus entstand dann *BLOTTER*.

22. NOVEMBER

Peter schlägt vor im Panyard²⁾ des Dorfes vorbeizuschauen. Eine Steelband übt gerade eifrig für den Karneval und die komplex orchestrierte Melodie wirkt höchst ansteckend.

Ich habe nie ernsthaft geglaubt, dass eine direkte Verbindung zwischen der Musik, die Peter hört, und seiner Arbeit existiert, auch nicht bei einem Bild wie *100 YEARS AGO* (CARRERA). In diesem Bild geht es nicht etwa um die Allman Brothers Band – Peter hat die Gestalt im Kanu einer ihrer Plattenhüllen entnommen –, sondern es geht darum, dass diese Figur im Kanu auf dem Hintergrund von Carrera funktioniert.

Peter mag das Geistesabwesende im Gesicht der Figur, die Art wie sie direkt durch einen hindurchschaut, und er verrät mir, dass die Inspiration zu diesem Bild von Matisse' *BADENDEN MIT SCHILDKRÖTE* (1908) stammt. Er hat ein Buch dabei, das die Entstehung dieses Bildes schildert, welches er zu Gesicht bekam, als er im Jahr 2000 seine Ausstellung im Saint Louis Art Museum hatte. Peter behauptet, dass *BADENDE MIT SCHILDKRÖTE* das bemerkenswerteste Stück Malerei sei, das er je gesehen habe. Er sagt, es sei so unbestimmt, dass es über die Zeit zu triumphieren scheine.

Ich meine, und Peter stimmt mir zu, dass die dreiteilige Struktur von *100 YEARS AGO* (CARRERA) sich nicht so sehr unterscheidet von der Dreiteiligkeit anderer Arbeiten aus den frühen 90er Jahren, etwa *THE HITCH-HIKER* (Der Anhalter, 1990) oder *THE*

HOUSE THAT JACQUES BUILT (Das Haus, das Jacques gebaut hat, 1992), und dass die Unterteilung des Bildes in verschiedene Zonen ihm Gelegenheit gebe, benachbarte Bereiche innerhalb derselben Komposition ganz unterschiedlich zu behandeln. Das hat übrigens auch Matisse in seinem Bild *BADENDE MIT SCHILDKRÖTE* getan.

23. NOVEMBER

Wir sind zurück in Macqueripe. Ich frage Peter nach seinen Töchtern und er erzählt mir, dass auch sie in seinem Werk eine Rolle spielten, dass es aber keine aktive Zusammenarbeit sei. Er meint, dass die Tatsache Kinder zu haben ihn mehr über seine eigene Vergangenheit nachdenken lasse. Seine Kinder haben es ihm erlaubt, sich an Gedanken und Bilder aus seiner eigenen Kinderzeit zu erinnern.

Ich hege den Verdacht, dass die geisterhafte Erscheinung in *GIRL IN WHITE IN TREES* (Mädchen in Weiss in Bäumen, 2001–2002) eine von Peters Töchtern sein könnte, aber ich habe nie herausgefunden, ob ich Recht habe oder nicht. Als ich es endlich schaffe, diese Frage zu formulieren, sitze ich bereits wieder im Flugzeug zurück nach New York.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) «Wining» ist ein extrem erotischer Tanz, bei dem es nicht unbedingt um Sex geht. So tanzt man mit einem Partner und wechselt dann zum nächsten, ohne dass sich der erste sitzen gelassen fühlt. Der Tanz besteht aus einer anzüglichen Drehbewegung von Taille und Hüften. In Trinidad tanzt die einheimische Jugend den Wine gruppenweise (nicht paarweise).

2) Ein «Panyard» ist ein Platz im Freien, wo eine Steelband übt und spielt. Gewöhnlich gehören sie lokalen Vereinen in Trinidads Stadt- und Landgemeinden. «Pan» ist ein anderes Wort für Steeldrum.



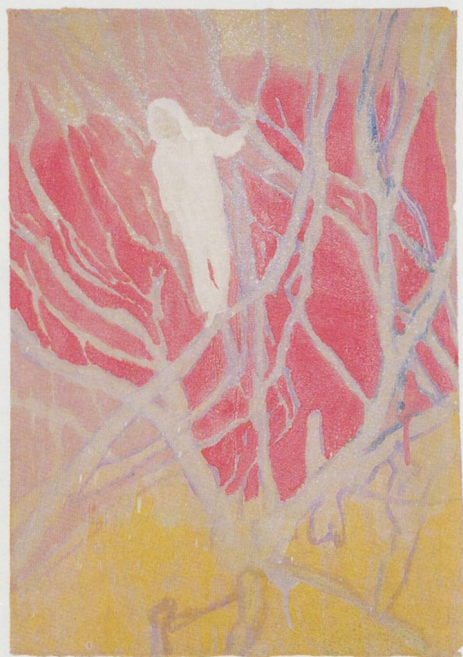
(PHOTO: PETER DOIG)

Contemporary Fragility

RUDI FUCHS

The first impression of Peter Doig's work leaves me with a sense of strange fragility in form as well as handling, or even a seductive fragility that can be as dangerous in art as sweet melodies that enchant beyond reason, the Sirens' song. The beauty of the small paintings is obvious and satisfying and confusing. In attempting to decipher and describe what happens, I will draw an analogy with certain poetry. In order to get closer to the intimate details of sentiment (as close as lying on one's belly in the grass and looking at flowers of different colors), poets had to get around traditionally high-minded classical verse with its patterned, regulated meter and rhyme, as in the evocative and epic outcry of John Milton in *Paradise Lost*. That is poetry of grand design and allegory, composed from a lofty, distant viewpoint, for, ideally, it is noble perception that encompasses all the world. Poetry is not about things seen in all their varied distinctness and individuality. In the sonorous baroque paintings of, say, Rubens, figures, plot and the general *mise-en-scène* are rendered in stiff, theatrical formality. The grand scale of the design tends to make details unimportant and even invisible, such as the "dappled things" for which the poet Gerard Manley Hopkins gave praise to God: *For skies of couple-colour as a brinded cow, / For rose-moles all in stipple upon trout that swim; / Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings; / Landscape plotted and pieced, fold, fallow and plough, / And all trades, their gear and tackle and trim.* Such detail, and hence the differentiation it implies, was useless to Milton because he had no place for it in his purpose and style. With painters, this works differently. When Rubens puts figures in a landscape, for whatever reason, he has to paint trees and clouds and shrubs and flowers, as well as postures and movements of hands and the glance of an eye. These can be observed from a distance and then drawn as in shorthand, but only after he has seen them in detail; Rubens' drawings and sketches after nature document his keen sensitivity to the details of the world. In the finished pictures, however, such detail fades.

RUDI FUCHS is a guest lecturer in Art Practice at Amsterdam University. He was the Artistic Director of the Stedelijk Museum, Amsterdam, for ten years (until December, 2002).



PETER DOIG, GIRL IN TREE, 2001, oil on paper,
22 x 15 3/8" / Öl auf Papier, 56 x 39 cm.

The fragment from Hopkins demonstrates that his poetry, focused on the refined, visual qualities of “dappled” things, invests each word with a distinct and precise individuality. A wonderful love, a devotion and attention to small details makes us look at things again: at their color, shade, and shape. The entire poem is an accumulation of detailed observation. It is in the closeness to things that the poem’s precision is located, in its small, intimate, and precise words. Once this closeness has been discovered as an attitude, words become very important, not in what they suggest but in what they actually say. All words are real, not just the lofty and noble ones. This reminds me of early snapshot photography introduced at about the same time that Hopkins wrote his poems. It is often said that photography began to flower when people became interested in the detail and the reality and the sentiment conveyed by photographs. The words of Hopkins and the intimacy of photographic snapshots (and, for that matter, the minute narrative of nineteenth-century novels) share a common interest: the wish to desist from heroic fantasies and return to the comfortable reality of the every-day world, to things that can be touched and understood.

I look at Peter Doig’s small paintings and, after the long interlude of abstract, geometrically oriented art, I see a renewed desire to employ narrative as an artistic plot, which has led, in Doig’s case, to a fragile, loose, and lyrical pictorial practice. I believe we have happily reached a point of return: the various positions that have defined the practice of painting for decades past are now bearing fruit. As different as these positions are in the hands of Robert Ryman or Georg Baselitz or Robert Mangold or Sigmar Polke or Arnulf Rainer or Gerhard Richter, they are all brilliant and outstanding; and there are many more, such as Per Kirkeby or the young Günther Förg. Despite their differences, they have one thing in common: they began life in a time of great artistic debate—the debate about the right and the wrong picture, about change and tradition, abstraction and figuration, Europe and America. The conflict was further complicated by the rise of new media that made painting look antique and obsolete. Without elaborating on the intelligence or the motives of that *Bilderstreit*, I would like to suggest that painting then was largely argumentative in nature. Acutely aware that their particular painting could be seen as lending momentum to the ongoing debate, the above-mentioned artists, and others as well, put great emphasis on style and the need to proclaim that style. Their paintings, with few exceptions, were correspondingly large in scale, and the urgency of their statement left little room for such qualities as intimacy and fragility. The argumentative style of the fathers was strict, stern, and hence a potential obstacle; it did not allow tentative detours to lyrical and sentimental territory.

A favorite picture of mine is Antoine Watteau’s *A LADY AT HER TOILET* (ca. 1716–19) in the Wallace Collection in London. Measuring approximately 18x15”, it is a small piece. The subject is of little account, a perfectly traditional anecdote, an erotic *galanterie*, such as those churned out by the thousands in France. We see a young lady on her bed putting on (or taking off?) her white chemise. Behind her, among red curtains, is her maid with a robe in her hands. There is also a small lapdog. What makes the vignette so exceptional is not only the way in which Watteau uses the young lady’s movement to great advantage in displaying her seductive nudity, but also the physical handling. In many paintings, the ordinary subject matter is but an excuse for painters to express their intense artistic and pictorial concerns. Here it is the areas of white: the bed sheets, the chemise, and the maid’s cap. They are painted quite loosely as Watteau allows tender brushstrokes to swirl about, constituting fragile patterns of paint that make me think of Robert Ryman. This is surely a personal lyricism that Watteau discovered while painting his tiny picture in the wake of the grandiloquent baroque

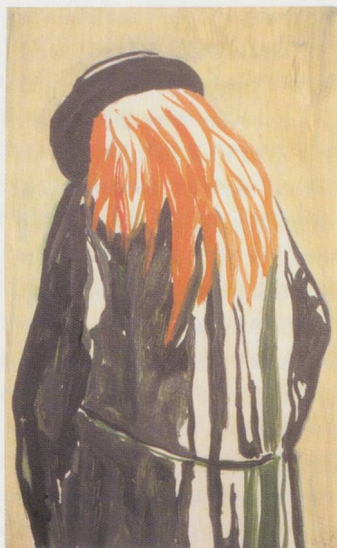
Peter Doig

style of his predecessors and imbuing it with a poetry that could only be realized on a small scale. Similarly, Peter Doig sought a new lyricism of his own after the fiercely argumentative painting of recent decades. He began by making his painting fragile. That's different from loose. Impressionism cultivated loose painting, which lingered on with bravura. The Impressionist practice arose from the need to paint fast in order to finish the painting in daylight. But Peter Doig's pictures are tentative. They are painted slowly. Doig takes a motif, usually a personal snapshot, and explores it slowly and contemplatively until he fixes on certain details that then become the picture's focal point—its fragile, lyrical center—just as Gerard Manley Hopkins hangs on certain words to maintain the discrete microcosm of his observation. This method allows the artist to appropriate aspects of the work and beauty of other artists, from Watteau to Ryman and Richter, while preserving the privacy of his own self-contained world. Contemporary fragility takes a lyrical turn to find out how far it may go in discovering the unknown and as yet unseen.

PETER DOIG, *HAUS DER BILDER*, 2000–2002,
oil on canvas, 76³/₄ x 116¹/₈" / Öl auf Leinwand, 195 x 295 cm.



PETER DOIG, HAUS DER BILDER, 2002,
oil on paper, 20 x 11" / Öl auf Papier, 53 x 30 cm.



Zeitgenössische Fragilität

RUDI FUCHS

Der erste Eindruck, den Peter Doigs Werk in mir hervorruft, ist der einer seltsamen Fragilität in Form und Durchführung, vielleicht sogar einer verführerischen Fragilität, die in der Kunst so gefährlich sein kann wie süsse Melodien, die uns wie Sirenengesang so sehr bezaubern, dass wir den Verstand verlieren. Die Schönheit der kleinen Bilder ist offensichtlich und befriedigt und verwirrt zugleich. Für meinen Versuch, zu entziffern und zu beschreiben, was hier passiert, will ich bestimmte Gedichte zum Vergleich heranziehen. Um an intime Gefühlsregungen heranzukommen (so nah, wie wenn man auf dem Bauch im Gras liegend verschiedenfarbige Blumen betrachtet), mussten die Dichter den traditionell eher steifen, klassischen Vers mit seinem streng geregelten Versmass und Reim umgehen, wie er etwa im bedeutungsschweren epischen Aufschrei von John Miltons *Paradise Lost* zu finden ist. Das ist hohe Dichtung, sowohl was die Form wie was die allegorische Bedeutung angeht, geschrieben von einer hohen, fernen Warte aus, denn dem Ideal zufolge ist es ein vornehm erhabener Blick, der die ganze Welt umfasst. Die klassische Dichtung behandelt die Dinge nicht in ihrer ganzen Vielfalt und Individualität. In den sonoren Barockgemälden, sagen wir eines

RUDI FUCHS ist heute Gastdozent an der Universität Amsterdam, nachdem er zehn Jahre lang (bis Dezember 2002) Künstlerischer Direktor des Stedelijk Museum Amsterdam war.

Rubens, sind Figuren, Handlung und allgemeine *Mis en scène* eher auf steife, theatralisch formelle Art wiedergegeben. Der grosse Massstab der Zeichnung bewirkt, dass Einzelheiten eher unwichtig, ja sogar unsichtbar werden wie die «gesprenkelten» Dinge, für die Gerard Manley Hopkins Gott lobte: *Für Himmel, vielfarbig, wie Vieh gefleckt; / Für schwimmende Forellen mit rosigen Stellen übersät; / Finkenflügel; Kastaniensfall wie Funkenflug; / Pferch und Flug – Flur in Flickengestreckt; / Und alle Gewerbe, ihr Gewand und Geschirr und Gerät.*¹⁾ Solche Genauigkeit und die damit verbundene Differenzierung waren Milton nicht dienlich, sie passten weder zu seinem Vorhaben noch seinem Stil. In der Malerei ist das anders. Wenn Rubens Figuren in eine Landschaft setzt, egal warum, muss er Bäume malen und Wolken und Büsche und Blumen, und auch Haltungen, Handbewegungen und den Blick eines Auges. Diese können aus der Ferne gesehen oder flüchtig hingeworfen sein, aber erst, nachdem er sie genau betrachtet hat; Rubens' Zeichnungen und Skizzen nach der Natur belegen seine feine Wahrnehmung der Einzelheiten dieser Welt. Im fertigen Bild dagegen verblassen solche Details.

Der Auszug aus dem Gedicht von Hopkins zeigt, dass seine Dichtkunst, die auf die feineren sichtbaren Qualitäten der «gesprenkelten» Dinge gerichtet ist, jedem Wort eine klare und präzise Individualität verleiht. Eine wunderbare Zuneigung, eine Hingabe und Aufmerksamkeit für das kleine Detail lässt uns die Dinge wieder anschauen in all ihren Farben, Tonwerten und Formen. Das ganze Gedicht ist eine Anhäufung genauer Beobachtungen. Die Präzision des Gedichts liegt in seiner Nähe zu den Dingen, in seinen kleinen, vertrauten und genauen Worten. Sobald diese Nähe als Haltung erst einmal entdeckt war, wurden Worte ungeheuer wichtig, nicht durch das, was sie andeuteten, sondern durch das, was sie wirklich aussagten. Alle Worte waren real, nicht nur die erhabenen und edlen. Das erinnert mich an die frühe Schnappschuss-Photographie, die ungefähr zu der Zeit aufkam, als Hopkins seine Gedichte schrieb. Es wird oft gesagt, dass die Photographie aufzublühen begann, als die Menschen sich für das Detail und die Realität zu interessieren begannen sowie für die Gefühle, die Photographien vermitteln. Die Worte von Hopkins und die Vertraulichkeit photographischer Schnappschüsse (und natürlich auch die minutiöse Erzählweise der Romane des neunzehnten Jahrhunderts) haben ein gemeinsames Ziel: Sie wollen weg von heroischen Phantasiewelten, zurück in die bequemere Realität der Alltagswelt, zu Dingen, die man berühren und verstehen kann.

Ich schaue mir Peter Doigs relativ kleine Bilder an und erkenne nach einem längeren Zeitraum abstrakter, geometrisch orientierter Kunst erneut den Wunsch, das Narrative als künstlerische Strategie einzusetzen; das hat im Fall von Doig zu einer fragilen, zwanglosen und lyrischen Malerei geführt. Ich glaube, wir sind glücklich an einem Wendepunkt angelangt: Die unterschiedlichen Positionen, welche die Malerei der letzten Jahrzehnte bestimmt haben, beginnen Früchte zu tragen. So verschieden diese Positionen auch aussehen mögen in den Händen eines Robert Ryman oder Georg Baselitz oder Robert Mangold oder Sigmar Polke oder Arnulf Rainer oder Gerhard Richter, sie sind allesamt brillant und von hervorragender Qualität; natürlich gibt es noch viele andere, etwa Per Kirkeby oder den jungen Günther Förg. Trotz aller Unterschiede haben sie eines gemeinsam: Sie haben ihr Leben in einer Zeit grosser künstlerischer Auseinandersetzungen begonnen – zur Zeit der Debatte um das richtige und das falsche Bild, um Wandel und Tradition, Abstraktion und Figuration, Europa und Amerika. Dieser Konflikt wurde noch komplizierter durch das Aufkommen der neuen Medien, die die Malerei antiquiert und obsolet erscheinen liessen. Ohne mich über die Intelligenz oder die Motive dieses Bilderstreits auslassen zu wollen möchte ich doch behaupten, dass die Malerei damals weitgehend argumentativen Charakter hatte. Im deutlichen Bewusst-

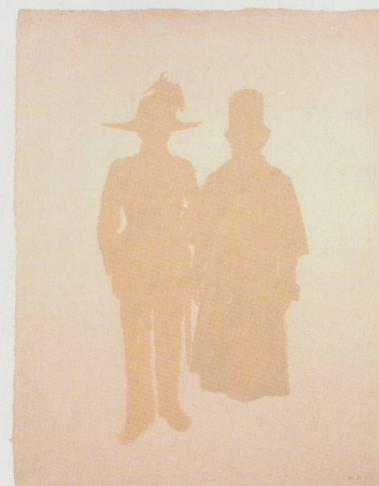
sein, dass ihre spezifische Malerei als Beitrag zur laufenden Debatte verstanden werden könnte, legten die Künstler grossen Wert auf den Stil und die Notwendigkeit eben diesen Stil zu vertreten. Ihre Bilder waren mit wenigen Ausnahmen von entsprechender Grösse, und die Dringlichkeit ihrer Aussage liess wenig Raum für Eigenschaften wie Intimität und Fragilität. Der argumentative Stil der Väter war rigoros, streng und daher potenziell ein Hindernis; er erlaubte keine experimentellen Ausflüge in lyrische und sentimentale Gefilde.

Eines meiner Lieblingsbilder ist Antoine Watteaus *LA TOILETTE* (ca. 1716–19) in der Wallace Collection in London. Mit seinen 45,2 x 37,8 cm ist es ein eher kleines Werk. Das Motiv ist nicht weiter von Belang, vollkommen traditionell und anekdotisch, eine erotische Galanterie, wie sie in Frankreich zu Tausenden produziert wurden. Man sieht eine junge Dame auf ihrem Bett sitzend, wie sie ihr weisses Hemd überstreift (oder abstreift?). Hinter ihr, zwischen den roten Vorhängen steht ihre Magd mit einem Kleid in den Händen. Dann ist da auch noch ein kleines Schosshündchen. Was die Vignette so aussergewöhnlich macht, ist nicht nur die Art, wie Watteau die Bewegung der jungen Frau geschickt nützt, um ihren verführerischen nackten Körper zu zeigen, sondern auch die physische Ausführung. Es gibt viele Bilder, in denen ein unspektakuläres Motiv dem Künstler lediglich als Vorwand dient, um seine dringenden künstlerischen und malerischen Anliegen auszudrücken. In diesem Fall sind es die weissen Flächen: die Bettlaken, das Hemd und die Haube der Magd. Sie sind ziemlich zwanglos gemalt, Watteau lässt die zarten Pinselstriche wirbeln, so dass sich feine Muster innerhalb der Farbe ergeben, die mich an Robert Ryman erinnern. Das ist mit Sicherheit ein ganz persönlicher lyrischer Zug, den Watteau – noch im Kielwasser des grossspürigen barocken Stils seiner Vorgänger – beim Malen dieses kleinen Bildes entdeckte, ein lyrischer Zug, der dem Bild eine Poesie verlieh, die nur in diesem kleinen Format möglich war. Ähnlich war wohl auch Peter Doig nach der heftigen argumentativen Malerei der letzten Jahrzehnte auf der Suche nach einer neuen, eigenen lyrischen Qualität. Er begann damit, seine Bilder fragil werden zu lassen. Das ist etwas anderes als zwanglos. Der Impressionismus kultivierte eine Zwanglosigkeit der malerischen Praxis, die sich tapfer gehalten hat. Die impressionistische Technik entstand aus der Notwendigkeit schnell zu malen, um das Bild noch bei Tageslicht zu vollenden. Peter Doigs Bilder dagegen haben Versuchscharakter. Sie sind langsam gemalt. Doig wählt ein Motiv, gewöhnlich einen privaten Schnappschuss, und untersucht ihn langsam und kontemplativ, bis er sich auf bestimmte Details festlegt, die dann zum Brennpunkt des Bildes werden – zu seinem fragilen, lyrischen Zentrum –, genau wie Gerard Manley Hopkins sich auf bestimmte Worte verlässt, um den diskreten Mikrokosmos seiner Beobachtung aufrechtzuerhalten. Dieses Vorgehen erlaubt es dem Künstler, sich Aspekte der Werke und der Schönheit anderer Künstler anzueignen, von Watteau bis Ryman und Richter, während er zugleich die Privatsphäre seiner eigenen in sich geschlossenen Welt bewahrt. Die zeitgenössische Fragilität nimmt eine lyrische Wendung um herauszufinden, wie weit sie gehen kann in ihrer Erforschung und Entdeckung des Unbekannten und bisher nicht Gesehenen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Aus dem Gedicht von Gerard Manley Hopkins «Pied Beauty / Gescheckte Schönheit», in der Übersetzung von Henryk Halender im gleichnamigen (zweisprachigen) Gedichtband, Edition Qwert Zui Opü, Galrev, Berlin 1995 (im Internet unter: www.galrev.com/material/seiten/hopkins.html).

PETER DOIG, *GASTHOF*, 2002, oil on paper,
25 x 19" / Öl auf Papier, 63,5 x 50,5 cm.





Peter Doig

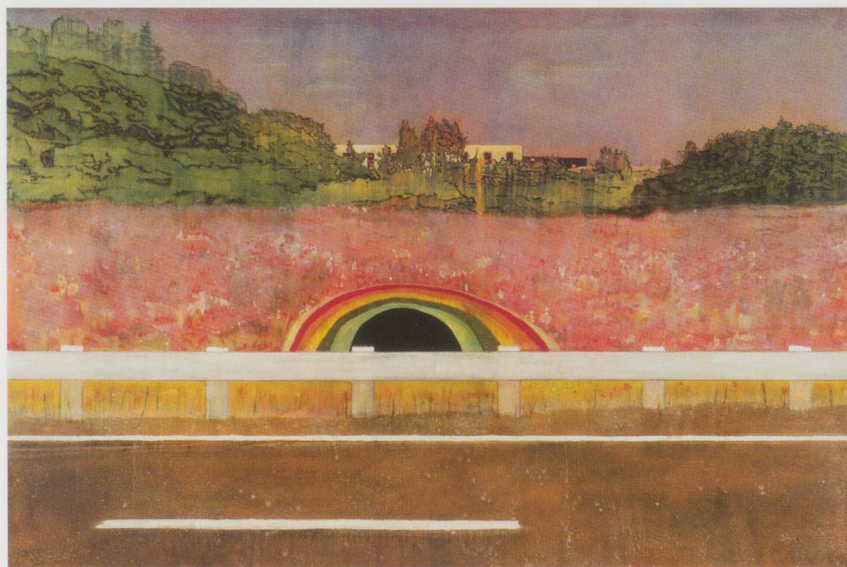
PETER DOIG, GASTHOF ZUR MULDENTALSPERRE, 2000, oil on canvas, 77 1/8 x 116 1/2" / Öl auf Leinwand, 196 x 296 cm.

Peter Doig

PETER DOIG, *UNTITLED (HIGH WAY 2)*, 1999,
oil on paper, 20 1/2 x 23 1/2" / Öl auf Papier,
42 x 59,5 cm.

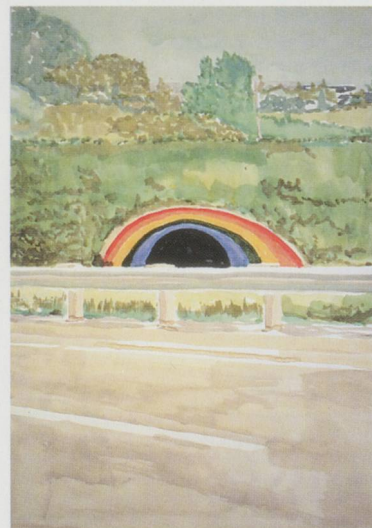


COUNTRY ROCK VERSION, 2001–2002, oil on canvas,
74 13/16 x 108 1/4" / Öl auf Leinwand, 190 x 275 cm.



COUNTRY ROCK, 1998–99, oil on canvas,
78 3/4 x 118 1/8" / Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

UNTITLED (HIGH WAY), 1999,
watercolor on paper, 16 1/8 x 23 1/2" /
Aquarell auf Papier, 41 x 59,5 cm.



Peter Doigs JETZT

BEATRIX RUF

Peter Doigs Gemälde können zugleich faszinieren und irritieren, wie es der Blick in eine Schachtel oder ins Archiv eines unbekannten aber begnadeten, weil mit einer individuellen Bildauffassung agierenden Amateurphotographen auslösen kann: Warum wurde gerade dieses Bildmotiv gewählt? Was ist vor diesem Bild, was danach passiert? Was zeigt die Szene, was verbirgt sie? Wer sind die Menschen, welche Architekturen, Landschaften sind dies? Eine Nervosität stellt sich ein, man möchte den Ausschnitt zurechtrücken, die die Sicht versperrenden Vordergrundmotive wegschieben, etwas aus dem Hintergrund heranzoomen oder die Präsenz eines Details aus dem Blickwinkel schieben, um mehr zu erfahren. Und regelmässig stellt sich eine Bewegung, weg vom Motiv und der Unruhe, hin zu einer nicht weniger aufregenden, aber im Bild bleibenden Betrachtung und Begegnung mit Formen und Farben und den davon ausgelösten Stimmungen ein, die eine ausschliessliche Begegnung mit der Präsenz von Malerei ist.

Diese «Bewegung», das Variieren des Blickwinkels, das Verschieben von Vorder- und Hintergrund oder das Ins-Zentrum-Rücken eines anderen Details, einer anderen Stimmung des Bildmotivs, findet sich auch im Werk des Künstlers selbst. In Peter Doigs Ausstellungen begegnet man regelmässig alten Bekannten, Bildsujets und Bildern, denen man in früheren Ausstellungen oder Katalogen des Künstlers bereits begegnet ist, aber auch Bildern, die man zu kennen meint oder die zumindest den Geschmack erinnerbarer Bilder aus dem eigenen Archiv an Bildern und Vorstellungen tragen. Diese wiederkehren-

den Bildmotive im Werk des Künstlers sind Variationen, so wie wir sie aus der Geschichte des gemalten Bildes, der Kunst allgemein kennen, aber auch aus der Musik, der Literatur oder den Remakes der Filmgeschichte: Varianten, jeweils anders gestimmte und aktualisierte Interpretationen. Sie sind nie gleich; Farben, Blickwinkel, Maltechniken und Bildanlagen wechseln: Dies hat mit der Anlage von Doigs Bildern generell zu tun, welche die Gleichzeitigkeit unseres kollektiven Bildarchivs als eine Kontinuität von Themen, ein Wiederaufnehmen des Gleichen in einem anderen Sinne, einer anderen Stimmung, einer anderen Erinnerungsversion, als grundlegende Erfahrungen unserer Gegenwart formulieren. In seinen Gemälden überlagern sie sich und generieren Gegenwart als Zusammenführung von Orten, Zeiten, Vorstellungen und Stilen.

Das Initialmaterial für Peter Doigs Gemälde besteht – das wurde im Zusammenhang mit seinem Werk immer wieder beschrieben – aus einem grossen Archiv oder Arsenal gefundener oder von ihm selbst photographierter Bilder. Es speist sich aus der Musik und Musikgeschichte inklusive deren visuellen Beigaben, wie Schallplattencover und der bebilderten Geschichte des Pop; es gründet in der Kenntnis des Kinos sowie der Kultur- und Kunstgeschichte und ist sowohl von der medial vermittelten wie, man wagt es kaum zu sagen weil so banal, von der menschlichen Erfahrung von Natur und Kultur «informiert». All dies dient ihm nicht als Vorlage, sondern als immer wieder neu kombinier- und sampelbarer Auslöser oder Reisekick einer malerischen Praxis, die eindeutig und erkennbar die Praxis eines zeitgenössischen Künstlers und einer Person ist, deren Identität sich

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



PETER DOIG, *CONCRETE CABIN (WEST SIDE)*, 1993, oil on canvas, 78 $\frac{3}{4}$ x 108 $\frac{1}{4}$ " / Öl auf Leinwand, 200 x 275 cm.

in den letzten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts gebildet hat.

Auf der Ebene der Komposition der Gemälde von Peter Doig sind alle Bilderzeugungsmethoden aus Photographie, Film, Malerei und den Reproduktionstechniken der Malerei mit einbezogen: Perspektiven, Größenverhältnisse, Ausschnitte sind von den Verfremdungseffekten der optischen und technischen Medien «informiert»; die Maltechnik benutzt sämtliche Kunstgriffe der Geschichte der Malerei. Die unterschiedlichen malerischen Darstellungstechniken und Stile lässt Doig in einem Bild gleichzeitig

anwesend sein. Es geht dabei aber nicht um eine kunsthistorische oder gar konzeptuell strategische Diskussion postmoderner Stilvielfalt oder neuerer künstlerischer Retro-Stil-Strategien, sondern um die Variation von Wahrnehmungsebenen und -zuständen, so wie unsere Erinnerung und die unterschiedlichen Ebenen unserer Erinnerungen in je verschiedener Weise von einem Geruch, von Stimmen, die wir in Gesprächen hören, von einer Musik, der Ähnlichkeit bekannter Orte mit Orten, die wir zum ersten Mal sehen, sowie von Bildern, Photographien oder Filmen dazu angeregt wird, gegenwärtige Stimmungen, Ge-

fühle, Geschichten und damit auch Wirklichkeiten zu realisieren. Auch die gesamte Breite abstrakter und figürlicher Darstellungsarten – formale Aspekte, die Doig in seinen Bildern zum Tragen kommen lässt – bewirken Ähnliches: Sie zielen nicht auf einen kunsthistorischen Strategienstreit oder etwa die Auseinandersetzung der Malerei mit der Photographie, sondern «leeren» die Gemälde von den Irritationen, die diese Diskussionen vor die Wahrnehmung des Bildes und seine eigentliche Präsenz stellen könnten.

In COUNTRY ROCK (2000–2002) blickt man von einer Landstrasse aus auf entfernt im Hintergrund liegende, modernistisch aussehende Industriegebäude. Dazwischen sind Wiesen, Gebüsch und Bäume sowie ein auffälliger Regenbogen, der eigenartig und unangemessen ein Emblem in die Landschaft setzt – er erinnert an Pop-Art, aber auch an romantische Landschaftsgemälde, in denen der Regenbogen als verheissungsvolles Element die Präsenz gottgegebener Schönheit der Natur transportiert; er erinnert an subkulturelle Aktivitäten, die Homosexuellenkultur, an Schallplattencover der 60er und 70er Jahre und vieles andere mehr. COUNTRY ROCK geht von einer Photographie aus, die Peter Doig in Kanada gemacht hat, und den Regenbogen gibt es tatsächlich als reale Bemalung eines Tunnels in einer ebenso realen Landschaft. Im Gemälde geht es nicht um diesen präzisen Ort oder das Wiedererkennen einer realen Szene, aber sicherlich um das Zusammenspiel kompositorischer und dargestellter Elemente zu einem Bild, das uns sowohl in der Geschichte des Reisens durch Landschaften, des Kontakts von Natur und Zivilisation, der gleichzeitigen Vertrautheit und Beunruhigung dieser Begegnung wie der individuellen Filme, die wir mit unserer eigenen Erinnerung verknüpfen, innehalten lässt. Die Leitplanken und Sicherheitslinien der Strasse sind ebenso wie der Regenbogen beinahe «unkünstlerisch» direkt gemalt: Wiesen, Bäume und Architektur, in Öl ausgeführt, erinnern an Aquarelltechnik, impressionistische Stimmungen und eine durch Hitze, Träume oder Phantasien veränderte Farbigkeit. Auch das Bildmotiv von COUNTRY ROCK kommt bei Peter Doig in zahlreichen Variationen vor. Zuweilen heissen die Bilder auch UNTITLED (HIGH WAY). Sie haben unterschiedliche Regenbogenfarbenverläufe, divers aus-

geführte Farbigkeiten der Landschaft und der Architektur, sie zeigen unterschiedliche Blickwinkel von der Strasse aus auf die Szene – zentralperspektivisch, diagonal angeschnitten, mit oder ohne Blick in den Seitenspiegel des an der Szene verweilenden oder vorbeirauschenden Autos –, aber immer mit dem dunklen, leeren Sog des Tunnels, der im Bild durch reines Schwarz dargestellt ist, das den Blick und die Assoziationen in einen nicht dargestellten Raum in, unter oder hinter der Szene zieht. COUNTRY ROCK und HIGH WAY sind angesiedelt an einer im Werk des Künstlers immer wieder thematisierten, heimlich-unheimlichen Schnittstelle der Begegnung von Mensch und Natur beziehungsweise Kultur und Natur, die uns in seinen Waldstücken, See- und Berglandschaften, Freizeit- und Sportszenen sowie in den Bildern von Wohngegenden und Strassenszenen entgegentritt. In CONCRETE CABIN WEST SIDE (Betonpferch Westside, 1994), BRIEY (1994) oder auch ALMOST GROWN (2000) blickt man verstellt durch Natur auf modernistische Architekturen und Architekturelemente. In den COUNTRY ROCK- und Architekturbildern des Künstlers ist die menschliche Figur als abwesende Referenz in den Bildern zentral. Die Serie der Kanu-Bilder operiert dagegen mit einem komplexen Spiel von An- und Abwesenheit des Menschen in der Natur, durchgespielt am Motiv des einsamen Bootes auf einer Wasserfläche oder in einer Seelandschaft: In CANOE LAKE (Kanu-See, 1997–1998) treibt eine traurig-versunkene Figur in einem giftfarbigen Boot auf einer ebenso giftfarbigen Wasserfläche in einer bedrohlich anmutenden, leeren Stimmungslage entlang einer Uferböschung. In weiteren Versionen sehen wir die Szene als farbdichte Sumpfversion (SWAMPED, 1990), als nächtliche Fischerei-Szene (NIGHT FISHING, 1993) oder aber in mehreren Versionen mit der Figur des zwischen Hippie, Alt-Rockstar und eigenbrötlerischem Outcast angesiedelten, bärtigen Langhaars in 100 YEARS AGO (Vor 100 Jahren, 2000) oder 100 YEARS AGO (CARRERA) (2001), wo uns die Figur gelassen und abwartend aus der Bildmitte entgegentritt, einsam auf einem See treibend, in der Ferne eine Insel, von der wir nicht wissen, ob sie Ziel oder Fluchort sein soll. Mehrere Versionen von Kanu-Bildern hat Peter Doig auch in Drucken umgesetzt. In der Druckver-

sion der bärtigen Figur im Boot – 100 YEARS AGO (2000–2001) – hat er die Szene rechts und links extrem beschnitten, so dass beinahe nur noch die aufrecht sitzende Figur zu sehen ist: Sie schaut uns aus dem Zentrum des Bildes unvermittelt an, während das Boot schon leicht nach rechts aus dem Bild zu treiben scheint. Auch die Schattenwürfe des Kanus drohen demnächst zu verschwinden, und dennoch hält sich die Ausrichtung des Bildes wie auch die im Bild erzählte Zeit des Geschehens im Zentrum des Blickes der Figur und auch im Zentrum unseres Blickens auf das Bild, das durch die gleichzeitig vertikalen wie horizontalen Richtungsgebungen im Bild eine Beruhigung erfährt.

Die Strukturierung der Bilder durch horizontale Streifen oder Bereiche in der horizontalen Dimension oder auch tiefendimensionale Ebenen scheint bei Peter Doig immer wieder als formale wie inhaltliche Dimension auf. Die Gemälde sind visuell entwe-

der in horizontalen Streifen oder Balken organisiert oder legen inhaltliche und formale Schichten in die Tiefe des Bildes oder kombinieren die beiden Bewegungsrichtungen. THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (Das Haus, das Jacques gebaut hat, 1992) besteht aus drei horizontalen Bändern, die unterschiedliche Fern- und Nahansichten und zeitliche Wahrnehmungsebenen des gleichen Bildes parallel setzen: Eine im Close-Up herangeholte gemauerte Hauswand (die Wand des Landhauses?); das Landhaus in nächtlicher Landschaft, umgrenzt von Lichterketten; ein abstrakt anmutender Streifen impressionistischer Lichteindrücke, der auch ein Close-Up der zwischen den Bäumen aufgespannten Lichterketten sein könnte...

Häufig operieren die Bilder mit drei Bereichen oder Strukturfeldern. (Mit drei beginnt die Serie, also können auch unendlich viele weitere gemeint sein.) Sehr häufig sind sie horizontal angelegt, als



PETER DOIG, THE HOUSE THAT JACQUES BUILT, 1992,
oil on canvas, 78 3/4 x 98 7/16" / Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.

Streifen, die wie parallele Ebenen oder Erzählungen auftreten und so auch parallele Geschwindigkeiten, Lesarten, Entwicklungen in Gang setzen, womit sie vor allem als lineare zeitliche Bewegungen wirken. In anderen Bildern sind die Schichtungen so angelegt, dass sie eine räumliche Gleichzeitigkeit von Lesarten zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes herstellen und zeitliche Erfahrung als Tiefenbewegung «an Ort» initiieren. In beiden Versionen aktualisiert sich in der statischen Materialisierung der Malerei eine filmische Bewegung von Bildern, die eine Bewegung der Erinnerung ist und die individuellen Assoziationen und Geschichten der Betrachter in Gang setzt.

Die zeitliche Bewegung, die die Bilder evozieren, aber ebenso die Zeit, die sie für den Betrachter realisieren, scheint auch für das Verhältnis von Realzeit und Übersetzung ins Bild sowie die Erfahrung und Produktion des Künstlers wichtig zu sein. Peter Doig

hat in einem Interview einmal gesagt, dass man die Gegenwart nicht malen muss, weil sie ja da ist. In die Gegenwart gebracht werden in seinen Bildern aber immer wieder die Eigenschaften der Malerei selbst und die Räume, die das Verhältnis von Bildern, Realität und Imagination für Künstler und Betrachter erzeugen können. So wie es Peter Doig in seiner Praxis angelegt hat, als Überlagerung, Ein- und Umschichtung von Zeiten, Orten und damit einer Re-Aktualisierung der Beziehung zu den Orten unserer Imagination und Erfahrung: «Ich male mehrere Versionen, weil ich glaube, dass die besten noch nicht gemacht sind – man will noch einmal zurück und will mehr, wie in vielen anderen Lebensbereichen... mehr. Man will mehr sehen, mehr hören, mehr erfahren und hofft bei alledem auch wieder auf dieselben Empfindungen...»¹⁾

1) Peter Doig am 8. März 2003 in einer E-Mail an die Autorin.

PETER DOIG, NIGHT FISHING, 1993, oil on canvas,
78 3/4 x 98" / Öl auf Leinwand, 200 x 249 cm.



Peter Doig's NOW

BEATRIX RUF

Peter Doig's paintings can be both fascinating and mildly aggravating, not unlike the contents of a box of photographs or archives of some unknown amateur photographer who has the advantage of operating with a completely individual pictorial concept. Why was this motif chosen? What happened just before this picture, what happened afterwards? What does this scene show, what is it hiding? Who are the people, what are those buildings, landscapes? A nervous reaction sets in, it is as though we would like to adjust the angle of the shot, push aside foreground motifs blocking our view, zoom in on something in the background or get rid of a detail obstructing our line of vision, so that we can find out more. But then we regularly find ourselves moving away from the motif and the accompanying sense of unease to a no less engaging mode of observation rooted in the image, an encounter with forms and colors and the moods that these induce, which is in fact an undiluted encounter with the presence of painting.

These "movements," varying the angle, adjusting foregrounds and backgrounds or centralizing a different detail, a different aspect of the pictorial motif—all these occur in the artist's own work, too. In Peter Doig's exhibitions, we often meet old acquaintances, pictorial subjects and images that we already know from earlier exhibitions and catalogues of his work, but we also come across images that we think we recognize or which at least have the flavor of images we can remember from our own fund of pictures and ideas. These recurrent pictorial motifs in



PETER DOIG, *BRIEY*, 1994–1996, oil on canvas,
107¼ x 78¾ / Öl auf Leinwand, 272 x 200 cm.

BEATRIX RUF is Director of the Kunsthalle Zürich.

Doig's works are variations on themes we know from the history of painted pictures and art in general, but also from music, literature and remakes from the history of film: variations, each with its own atmosphere and interpreted anew. They are never the same—colors, angles, paint techniques, pictorial approach. This has to do on a more general level with Doig's basic approach: his pictures articulate the simultaneity of our collective pictorial archive as a continuity of themes, a reappraisal of the "same" in a different light, in a different mood, in a different remembered version as experiences that are fundamental to our present existence. Such experiences pile up on top of each other in his paintings generating a presence that conflates places, times, ideas, and styles.

The initial material for Peter Doig's paintings, as has often been said in connection with his work, is drawn from a vast archive, an arsenal of photographs either found or taken by himself. This archive is also fed by music and the history of music, including all the visual trappings like record sleeves and illustrations charting the history of pop music; his archive is founded on his knowledge of the cinema, cultural history, and the history of art, and is additionally informed both by medially transmitted images of nature and culture and—although one hardly dare make such a banal statement—by our human experience of the same phenomena. All these are not merely sources for his work, but serve instead as touch papers that can be constantly combined and sampled anew or serve as a kick-start for his praxis as a painter—which is very recognizably the praxis of a contemporary artist and of a person whose identity formed in the closing decades of the twentieth century.

As compositions, Peter Doig's paintings incorporate the full range of image-creation methods from photography, film, and cinema as well as the reproduction techniques used for painting: perspectives, proportions, and frames are informed by the alienation effects of various optical and technical media; as a painter he draws on all the technical tricks developed during the history of painting. He combines different painterly techniques and styles in a single painting. But Doig's work is not out to kindle an art-historical or even a conceptual discussion of postmodern stylistic variety or of more recent retro-

styles as artistic strategies, instead it is about the various levels and states our perception is capable of, in just the same way that our memories and the different strata of our memories receive different impulses from smells, from voices heard in conversation, from music, from the similarity of familiar places to others seen for the first time, from pictures, photographs or films, and are jogged into creating new moods, feelings, stories, and—hence—realities. The full range of abstract and figurative modes of representation, the formal features of the work, which come fully into their own in Doig's work, have a similar effect. Their purpose is not to initiate a debate on art-historical strategies or on the contest between painting and photography; instead they "empty" the paintings of any irritants, which discussions of that kind might put in the way of the perception of the picture and its actual presence.

In *COUNTRY ROCK* (2000–2002), we look from a country road towards seemingly modernist industrial structures in the distant background. In the middle ground there are meadows, bushes and trees, and a striking rainbow, which strangely and inappropriately looks like an emblem set in the landscape—it calls to mind thoughts of Pop Art, but also of Romantic landscape paintings where the rainbow, redolent with promise, conveys the presence of the God-given beauty of nature. The rainbow also has echoes of subculture activities, the culture of homosexuals, record sleeves from the sixties and seventies, and much more. The starting point for *COUNTRY ROCK* was a photograph taken by Peter Doig in Canada, and the rainbow existed in reality as the design painted on a tunnel in an equally real landscape. The painting is not about a precise location or about recognizing a real scene, but rather about the interplay of compositional and depicted elements, creating a picture that allows us to linger in the history of traveling through landscapes, in the contact between nature and civilization and the simultaneous familiarity and unease of this encounter, in the individual films that we associate with our own memories. Like the rainbow, the crash barriers and the road markings are painted with almost inartistic directness—meadows, trees, and architecture, executed in oils, recall watercolor techniques, Impressionist moods

and colors that mutate with the heat, with dreams and fantasies. In fact, the pictorial motif of COUNTRY ROCK occurs in numerous variations in the work of Peter Doig. Sometimes they are called UNTITLED (HIGH WAY). The color sequences in the rainbows are different, landscapes and buildings are colored in various ways, the view from the road over the scene as a whole is set at different angles—with a central perspective, cut across diagonally, with or without a glimpse into the wing mirror of the car either idling in the landscape or rushing by—but always with the dark, empty vortex of the tunnel, represented in the painting by pure black, drawing our gaze and our associations into a space somewhere out of sight in, beneath or behind the scene. COUNTRY ROCK and HIGH WAY occupy a position—which itself has frequently preoccupied the artist—on the cannily-uncanny interface of the encounter between humankind and nature, that is between human culture and nature as we see it in his woodland scenes, lake lands and mountain landscapes, in his depictions of sports and leisure pursuits, of residential areas and street scenes. In CONCRETE CABIN WEST SIDE (1993), BRIEY (1994–1996) or even ALMOST GROWN (2000), our view of modernist buildings and architectural elements is distorted by nature. In his COUNTRY ROCK and architectural paintings, the human figure plays a central role as an absent reference point. By contrast, his series of canoe pictures instigates a complex game of human presence and absence in nature, played out with the motif of a single boat, alone on a stretch of water or in a lake-land setting. In CANOE LAKE (1997/1998), a melancholy figure drifts along a sloping shoreline in a poisonous-colored boat on an equally poisonous-colored stretch of water in a seemingly foreboding, empty landscape. In other versions of the same subject, we see it as intensely colored swampland (SWAMPED, 1990), as a nocturnal fishing scene (NIGHT FISHING, 1993), or in several versions with the figure long-haired and bearded, somewhere between a hippie, an old rock star, and a reclusive outcast, as in 100 YEARS AGO (2000) or in 100 YEARS AGO (CARRERA) (2001), where the figure looks calmly out at us from the center of the painting, just waiting, drifting alone on a lake, with an island in the distance that we are unable

to identify as either his goal or the place he has fled. Peter Doig has also made several versions of his canoe pictures as prints. In the printed version of the bearded figure in a boat—100 YEARS AGO (2000–2001)—he cropped the scene to right and to left so severely that the upright, seated figure is almost all there is to be seen: the man gazes directly out of the center of the image, while the boat already seems to be floating gently left to right, out of the picture. The shadows cast by the canoe are also threatening to disappear any minute now, and yet the underlying thrust of the picture—like the narrative time of the events depicted—maintains its position in the center of the figure's gaze and also in the center of our gazing at the image, which is itself calmed by the vertical and horizontal pointers in the picture itself.

Peter Doig's use of structural horizontal bands or predominantly horizontal areas, and also of depth-creating layers, frequently adds a dimension that is concerned both with form and with content. Certain paintings are organized, on an optical level, into horizontal bands or beams; others situate formal layers and layers of meaning in the depths of the picture, or combine movements in both directions. THE HOUSE THAT JACQUES BUILT (1992) consists of three horizontal renditions of the same subject matter perceived in different depths and at different times. The bottom shows a close-up of a masonry wall (the wall of the country house?); the middle, the country house in a nocturnal landscape with strings of lights; and the top, an almost abstract, Impressionist panorama of lights, which could also be a close-up of the lights strung between the trees...

Often Doig's pictures operate with three realms or structural fields. (The series begins with three, so infinitely more could be intended.) Often they are arranged horizontally, as bands, which appear like parallel levels or narratives, consequently setting in motion parallel speeds, modes of reading and other developments, although above all they create the effect of linear temporal movements. In other pictures, the layers are so arranged that they induce a spatial simultaneity in our reading of the foreground, the middle ground and the background, and generate a sense of time as an "on site" movement into the depth. In both versions, the static materialization of

painting gives rise to a filmic flow of images, which is in fact the memory in motion, starting up individual associations and narratives in the viewer's mind.

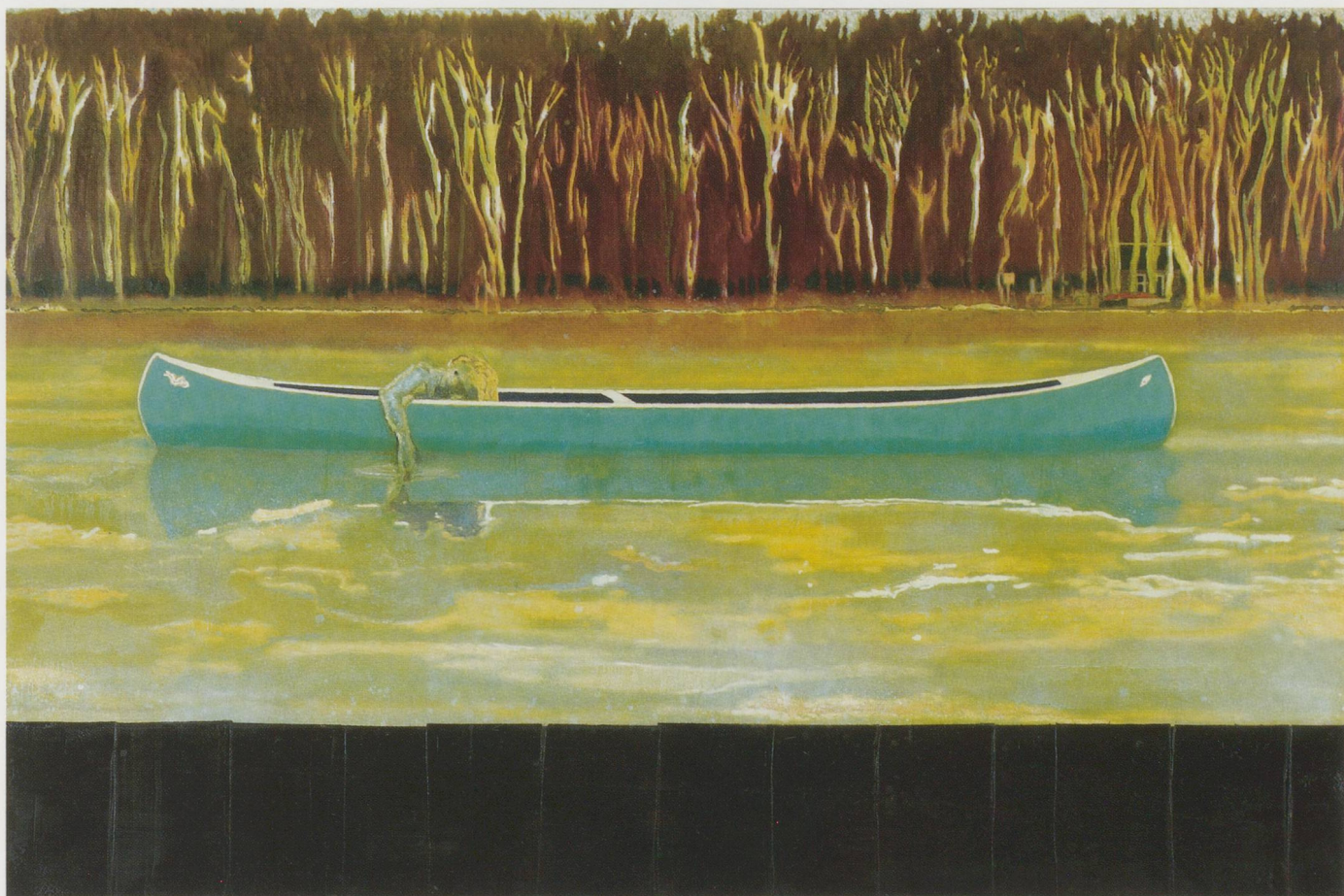
The temporal movement that the pictures evoke, but also the time that they realize for the viewer, also seem to be of importance for the relationship of real time and its translation into an image, as well as for the artist's experience and subsequent production of the image. In an interview, Peter Doig once said that one doesn't have to paint the present simply because it's there. Instead, again and again his pictures depict the characteristics of painting itself and the spaces that can establish a relationship between pictures, reality and imagination for the artist and the

viewer—just as he has presented it in practice, as multiple layers, as interlocking, shifting times and places, thereby re-actualizing our own connection to the places of our imagination and experience. "I paint versions because I think that the best ones are never done—one desires to go back for more, like in lots of other areas of life... more. One wants to see more, hear more, experience more and also hope for the same sensations again in all of the above..."¹⁾

(Translation: Fiona Elliott)

1) Peter Doig in an E-mail to the author, sent on March 8, 2003.

PETER DOIG, CANOE LAKE, 1997–98, oil on canvas, 78¾ x 118⅛" / Öl auf Leinwand, 200 x 300 cm.



Edition for Parkett

PETER DOIG

GASTHOF, 2003

7-color etching with aquatint, 26 x 22", on Hahnemühle 300 gm²

natural white, 31 x 26"

Printed by Hope Sufferance Press, London

Edition of 70, signed and numbered

Radierung und Aquatinta (7 Farben), 66 x 55,5 cm

auf Hahnemühle 300 gm², naturweiss, 73 x 63 cm

Gedruckt bei Hope Sufferance Press, London

Auflage: 70, signiert und nummeriert





Through a Window, *Darkly*

DAN CAMERON

One of the most persistent challenges in the history of human society has been the struggle to determine our proper place in the natural order of things. Starting with the Romantic movement in art and poetry in the eighteenth century, the association of creative expression with the unbridled forces of nature became a convenient metaphor, but one that explained very little about the ultimate separation that has befallen humankind since the expulsion from paradise. Throughout the art of the twentieth century, nature is perhaps most conspicuous in her absence, since the most significant artistic movements, such as Cubism and Abstract Expressionism, unfolded in a way that made the outer world seem entirely barren and/or hostile. At the present moment, with the suburban mode of contemporary life now surpassing that of both urban and rural existence, it sometimes seems that all of our scientific and technological achievements have been attained at the cost of transforming our experience of the natural world into a kind of well-behaved topiary display of trimmed hedges and electrocuted mosquitoes. For those

DAN CAMERON has been Senior Curator at the New Museum of Contemporary Art, New York, since 1995, and is a frequent contributor to exhibition catalogues and art publications. He is also Artistic Director of the 8th Istanbul Biennial, which opens in September 2003.

whose contact with nature is somewhat more direct or at least regulated, the challenge still exists of reconciling everything we know (or don't know) in the postmodern universe with the knowledge that nature is still out there somewhere, and that we are, for better or worse, a part of it.

A painting by Fred Tomaselli usually requires a form of examination that is part aesthetic appreciation and part scavenger hunt. Quite often, the initial encounter involves a purely retinal response to a composition that is easily grasped in a single glance, and heightened by an equally direct approach to color and form. The clarity of his images also seems to point to an engagement with the viewer that sets aside the need for specialization, preferring to communicate across generational and class divisions like few other artists working today. His use of black as background color for virtually all of his paintings also enhances the tendency of his colors and forms to pop out of the background quite vividly. Not until this first impression of total clarity has passed does the necessity of examining the painting more closely present itself, at which point the highly unusual choice and application of materials in Tomaselli's work begin to set out the parameters for a second level of interaction.

While Tomaselli is unquestionably an artist driven by the populist desire to present imagery in its most

FRED TOMASELLI, OCOTILLO NOCTURNE, 1993, leaves, pills, acrylic, and resin on wood panel, 72 x 54" / Blätter, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 182,9 x 137,2 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)

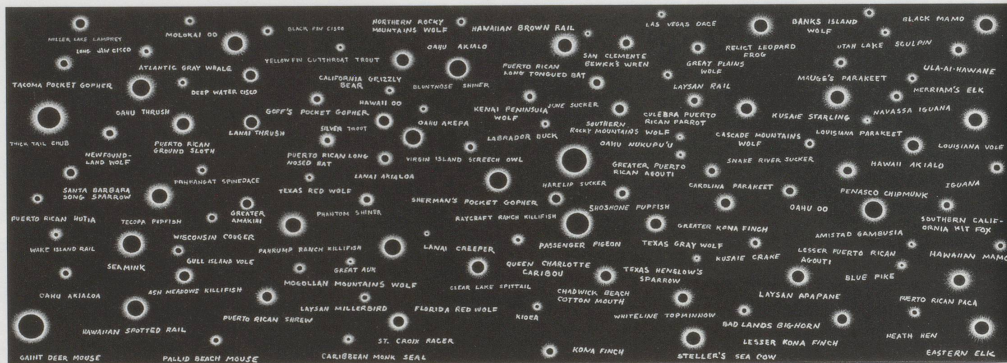


recognizable form, he is also at heart an assemblagist, one who eschews the invention of form in favor of its laborious construction from pre-existing parts. He is generally referred to as a painter in the traditional sense of the word, but it is difficult to reconcile historically sanctioned notions of studio practice with Tomaselli's laborious method of developing form, since, generally speaking, he does not usually paint the imagery that populates his pictures. Instead, the works are created through an elaborate technique involving the painstaking arrangement of hundreds (sometimes thousands) of individual elements within the picture plane, then holding them permanently in place through an adroit combination of acrylic and resin. It may be closer to collage or furniture inlay than to easel painting as it is generally understood, but Tomaselli's combination of ephemeral and highly durable materials, including a sturdy wood armature, lends them a durable physical presence.

Being embedded seems to be the first material condition of Fred Tomaselli's paintings. The sinuous lines that play themselves out into graceful arrange-

ments of color and texture could not exist without the picture's physical depth, which enables the myriad individual elements in each picture to float in what is subliminally experienced as a kind of amber, where they may be seen but not touched. In the transparent grip of these bonding forces, they resemble nothing so much as the minuscule treasures of a particularly impassioned collector of natural artifacts, one who cannot resist the impulse to duplicate nature's infinite abundance through a kind of deliberate iconographic overkill. Yet Tomaselli's tendency to lock inanimate forms into a frozen transparency is also a direct reference to nature's own methods of preserving forms over time, so that one cannot help but think of fossils pressed into rocks or specimens frozen into glaciers, where they may remain undisturbed for centuries.

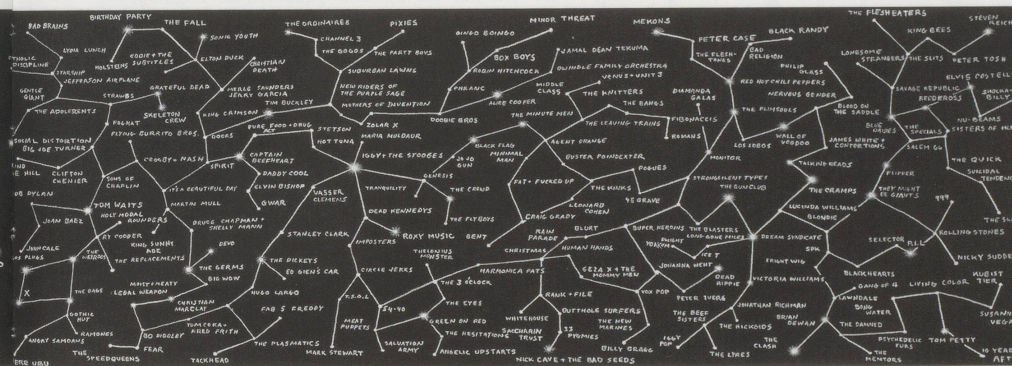
Through choice of subject matter alone, Fred Tomaselli can be readily identified as one of the more recent incarnations of a spirit in American painting that has long been closely engaged with the furthest reaches of geographical and spiritual exploration. Born and raised in southern California,



Tomaselli's art developed in large part out of the post-adolescent urge to derive cosmic meanings from the direct experience of nature. In one sense, all of his works function as landscape, but an early Surrealist influence deflected his powers of observation away from the need to objectively describe the landscape, and inspired him to try to reconstruct the experience of being part of the landscape in pictorial form. This challenge does not differ significantly from those faced by maverick artists like Gordon Onslow Ford and Lee Mullican, Surrealists of the desert landscape who, from the late thirties through the fifties, carried André Breton's legacy into the phantasmagorical territory pioneered in the twenties by Georgia O'Keeffe. Seeking to render the powerful impressions of the desert into tangible artistic forms, they created new forms of abstraction that blended primitivist iconography with intricately patterned fields of blinding color. Like them, Tomaselli's appropriation of the Southwest landscape as a reference point that reappears in various guises signals a desire to present the familiar in a completely surprising way.

Most of Tomaselli's best-known works are immediately recognizable as emerging directly from a first-hand experience of nature. However, some of his paintings from the early nineties are probably better described as landscapes of memory, in which he sets out to render experiences like rock concerts or psychotropic drug use in the form of a cosmic map, linking apparently unrelated events and substances into a celestial manifold of names. These may at first seem unrelated to the more recognizable landscapes, except insofar as they specify Tomaselli's rightful subject as the experience of the individual consciousness, whether verifiable or not. In addition, Tomaselli has rendered these works as celestial maps, so that the act of searching the nighttime sky for recognizable points becomes a metaphor for a spiritual voyage of self-discovery. This strong emphasis on subjectivity sheds light on the degree to which the later paintings, however easily identifiable, are nonetheless bound by an imperative to represent nature not as it exists, but as it appears to be.

One of the most reliable aspects of Tomaselli's art has been the incorporation of actual drugs into the

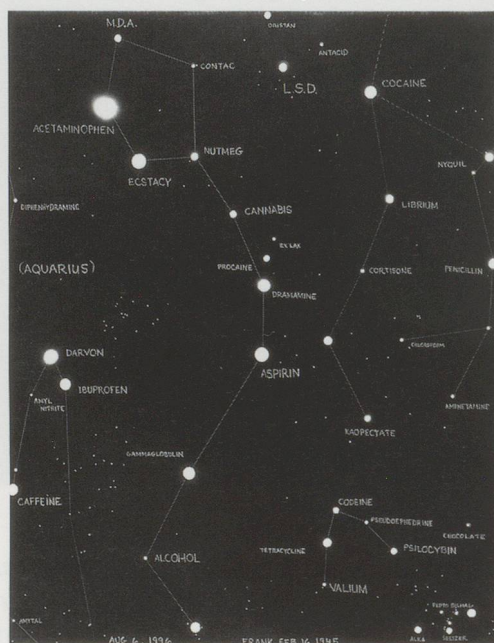
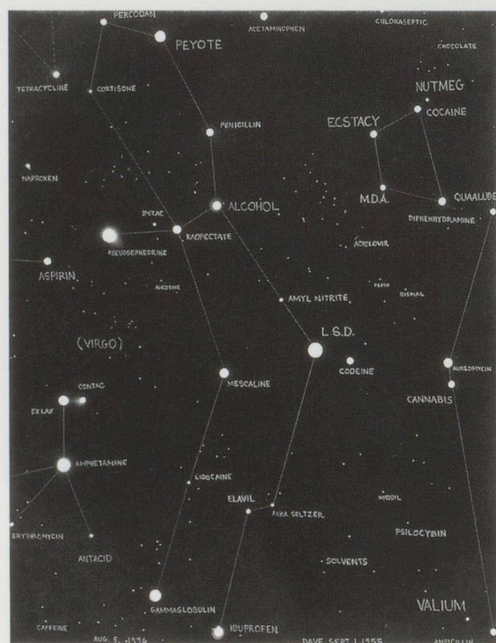


FRED TOMASELLI, EVERY ROCK BAND I CAN REMEMBER SEEING, EVERY VERTEBRATE THAT HAS BECOME EXTINCT SINCE 1492, 1990, Prismacolor pencil on Canson paper, 9 3/4 x 50" / JEDE ROCKBAND, DIE ICH MICH ERINNERE GESEHEN ZU HABEN, JEDES WIRBELTIER, DAS SEIT 1492 AUSGESTORBEN IST, Prismacolor-Farbstift auf Canson-Papier, 24,8 x 127 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

physical matter of the painting itself. In many works from the mid nineties, this gesture takes the form of an accumulation of marijuana leaves, arranged to suggest everything from brain waves to flocking birds. Equally prominent in the work up through the present has been a numbing variety of pharmaceutical drugs, deployed as much for their size and color as for their medical attributes. However, these pills and capsules, which are generally arranged to describe sweeping arcs or dense clusters of form, also emphasize the direct link between the viewer's state of mind and the landscape experience. While at first seeming to promote the recreational use of mind-altering substances, the pot and pill references have a more innocent aspect as well, which is to remind viewers that the only obstacle between them and a transcendental experience of nature is their state of mind. We literally peer through our state of mind to perceive the nature outside ourselves, and the greater our understanding of the role played by this filtering process, the richer our interchange becomes. One can even extrapolate a bit further, to propose that since the call to nature is in effect an expression of the desire for a type of mind-altering experience, the goal of feeling unified with one's

natural environment is itself a form of mental construction, one that in fact requires neither drugs nor landscape to be realized.

Fred Tomaselli's ability to simultaneously transform our expectations of both landscape and abstraction has placed his work at the forefront of contemporary painting. To the degree that it deliberately embodies the confusion and anxiety surrounding our role within nature, his art seems to address a particularly troubled aspect of our age. Does our tendency to conceptualize our perceptions, to habitually transform the most sublime moments into episodes of language, indicate that we have drifted further from our origins than anticipated, or that we are still, somehow, occupants of that same natural order that we have repeatedly tried to escape and/or dominate with our apparently insurmountable will? By raising such questions not in order to answer them, but to benefit from their asking, Tomaselli probes our deepest spiritual yearnings in a direct and unabashed way. In a sense, he seems to understand that a painting is nothing more than a stand-in for that same nighttime sky that he stood beneath as a child, filled with wonderment at the inexplicable miracle of perception.



FRED TOMASELLI, PORTRAIT OF FRANK AND DAVE, 1996,
Prismacolor pencil on unique photograph, 20 x 33" / PORTRÄT
VON FRANK UND DAVE, Prismacolor-Farbstift auf Photographum
(Unikal), 50,8 x 83,8 cm.

Durch ein Fenster,
ein dunkles Bild...

DAN CAMERON

Das Ringen darum, unseren eigenen Platz in der natürlichen Ordnung der Dinge zu bestimmen, ist eines der hartnäckigsten Probleme in der Geschichte der menschlichen Gesellschaft. Seit der romantischen Kunst und Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts ist die Assoziation des künstlerischen Ausdrucks mit den ungezähmten Kräften der Natur zur bequemen Metapher geworden, einer Metapher allerdings, die kaum etwas zur Erklärung jener endgültigen Entfremdung beiträgt, die mit der Vertreibung aus dem Paradies über die Menschheit gekommen ist. In der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts fällt die Natur am ehesten durch ihre Abwesenheit auf, gerade auch weil die wichtigsten Strömungen, wie Kubismus und abstrakter Expressionismus, sich in einer Weise entwickelten, welche die Aussenwelt völlig verödet und/oder feindselig erscheinen liess. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt, wo das Leben in der Agglomeration gegenüber der urbanen oder ländlichen Lebensweise sehr viel häufiger, ja eigentlich zum Normalfall geworden ist, scheint es manchmal, dass unser ganzer wissenschaftlicher und technologischer Fortschritt auf Kosten unserer Erfahrung der natürlichen Welt geht und uns zu einer

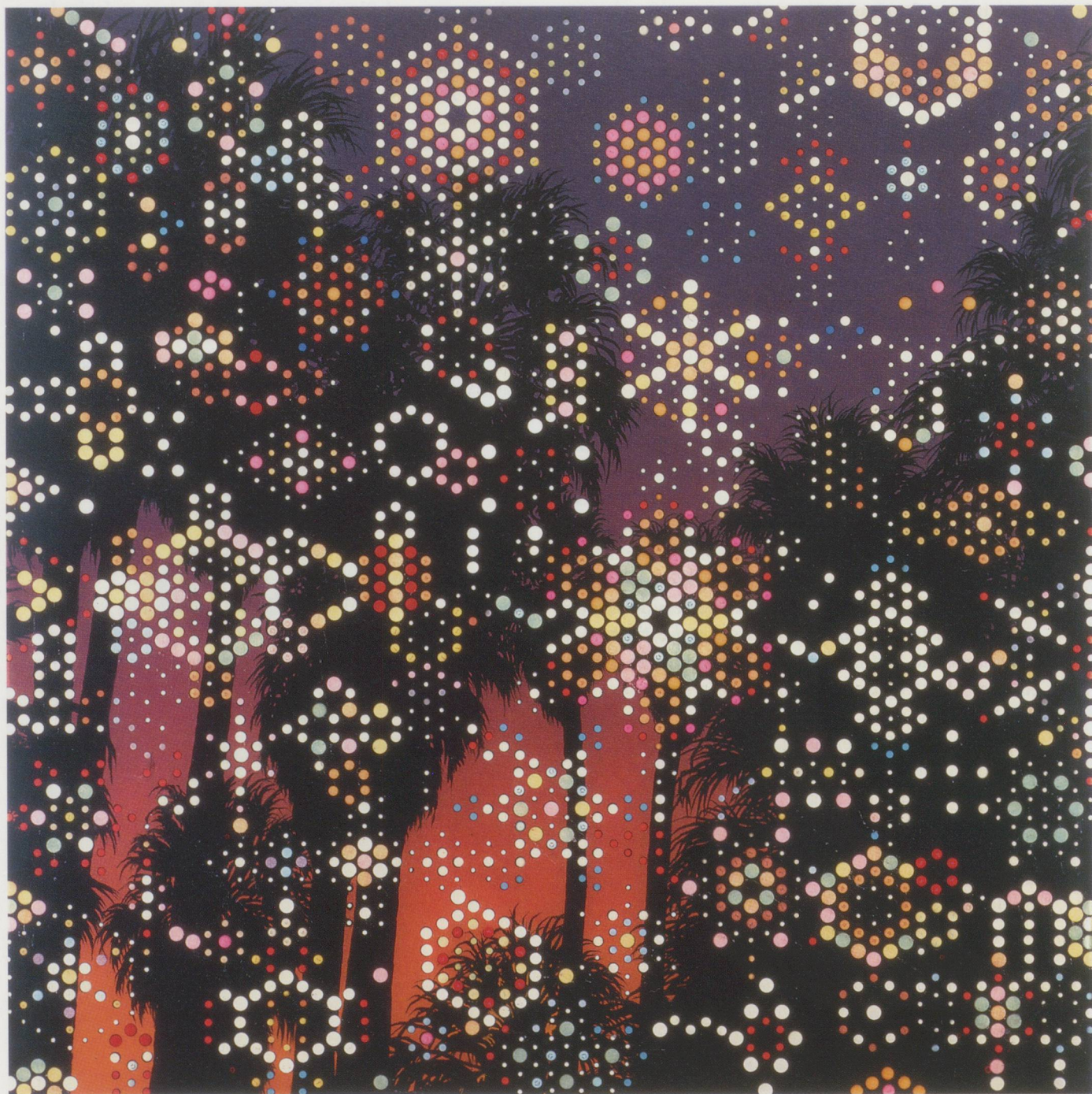
DAN CAMERON ist seit 1995 Senior Curator am New Museum of Contemporary Art, New York, und schreibt regelmässig in Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften. Ausserdem ist er Künstlerischer Leiter der 8. Biennale in Istanbul, die ihre Tore im September 2003 öffnet.

FRED TOMASELL, FAMILY EMBERIZIDAE, 1999,
paper and glue, 11 x 8 1/2" / FAMILIE DER EMBERIZI-
DAE (AMMERN), Papier und Leim, 27,9 x 21,6 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)



Art gepflegtem Ziergartendasein inmitten geschnittener Hecken und Elektrofallen für Moskitos geführt hat. Für jene, die noch in einem unmittelbaren oder geregelten Kontakt zur Natur stehen, bleibt die Herausforderung bestehen, alles, was wir wissen (oder nicht wissen), in einem postmodernen Universum mit dem Wissen darum zu vereinbaren, dass die Natur noch immer irgendwo da draussen ist und dass wir im Guten wie im Schlechten ein Teil von ihr sind.

Um einem Bild von Fred Tomaselli gerecht zu werden, braucht es einerseits Sinn für Ästhetik und andererseits eine Lust am Aufstöbern von Kleinigkei-



FRED TOMASELLI, 49 PALMS OASIS, 1994, pills, acrylic, and resin on wood panel, 48 x 48" /
49-PALMEN-OASE, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 122 x 122 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)

ten wie auf dem Trödlermarkt. Häufig reagiert man bei der ersten Begegnung rein optisch auf eine in einem Blick erfassbare Komposition, welche auch durch den ebenso unkomplizierten Umgang mit Farbe und Form hervorsticht. Das Klare und Deutliche seiner Bilder scheint auch darauf hinzudeuten, dass er als Betrachter weniger den Spezialisten sucht, sondern – was heute nur wenige Künstler tun – lieber quer über alle Generationen- und Klassengrenzen hinweg kommuniziert. Seine Verwendung von Schwarz als Hintergrundfarbe in praktisch allen seinen Bildern unterstreicht noch die Wirkung, dass seine Farben und Formen sich plastisch vom Hintergrund abzuheben scheinen. Und erst nachdem dieser erste Eindruck völliger Klarheit verblasst ist, realisiert man, dass man das Bild genauer betrachten muss. Die höchst ungewöhnliche Wahl der Materialien und ihre Verwendung liefern dabei die Parameter für eine tiefer greifende Auseinandersetzung.

Zweifellos ist Tomaselli ein Künstler, der volksthun bleibt und sich deshalb einer möglichst verständlichen Bildsprache bedient, aber gleichzeitig ist er auch ein genuiner Vertreter der Assemblage, einer, der Formen nicht neu erfinden will, sondern sie lieber mühsam aus bereits vorhandenen Elementen zusammensetzt. Er gilt allgemein als Maler im herkömmlichen Sinn, es fällt jedoch schwer, die traditionellen Vorstellungen künstlerischer Praxis mit Tomasellis aufwändiger Methode der Formentwicklung in Einklang zu bringen, denn gewöhnlich sind die Elemente, die seine Bilder bevölkern, nicht gemalt. Seine Arbeiten entstehen vielmehr in einem ausgeklügelten, aufwändigen Prozess, in dessen Verlauf hunderte (manchmal tausende) einzelner Elemente auf der Bildfläche angeordnet und dann mit einer geeigneten Mischung aus Acryl und Kunstharz an ihrem Platz fixiert werden. Vielleicht sind diese Arbeiten eher der Collage oder der Holzintarsientechnik verwandt als der Malerei im herkömmlichen Sinn, aber Tomasellis Verbindung von flüchtigen mit äußerst haltbaren Materialien – einschliesslich der jeweils robusten Fassung aus Holz – verleiht ihnen eine dauerhafte physische Präsenz.

Das Eingebettetsein scheint die materielle Grundvoraussetzung für Fred Tomasellis Bilder zu sein. Die geschwungenen Linien, die zu einem anmutigen

Spiel der Farben und Texturen zusammenfinden, wären undenkbar ohne die physisch erfahrbare Tiefe des Bildes, die den Myriaden einzelner Elemente in jedem Bild erlaubt zu schweben in diesem Material, das man unbewusst als bernsteinartig empfindet, weil darin alles sichtbar ist, aber nicht berührt werden kann. Im transparenten Griff dieser bindenden Kräfte ähneln die einzelnen Elemente nichts so sehr wie den winzigen Schätzen eines besonders leidenschaftlichen Sammlers kleiner Naturwunder, der dem Impuls nicht widerstehen kann, den unendlichen Reichtum der Natur in einer Art bewusstem ikonographischem Overkill noch einmal abzubilden. Tomasellis Hang, unbelebte Formen in erstarrter Transparenz einzuschliessen, ist jedoch auch eine direkte Referenz an die Methoden, die die Natur selbst verwendet, um Formen über längere Zeit zu bewahren; deshalb fühlt man sich unweigerlich an in Fels gepresste Fossilien oder in Gletschern erstarrte Lebewesen erinnert, die dort jahrhundertlang ungestört ruhen.

Schon aufgrund der Wahl seiner Themen ist Fred Tomaselli leicht als jüngerer Vertreter eines Zweiges der amerikanischen Malerei identifizierbar, der sich lange mit Inbrunst den kühnsten Vorstössen geographischer und spiritueller Forschung widmete. In Kalifornien geboren und aufgewachsen entwickelte Tomaselli seine Kunst zu einem guten Teil aus dem postadoleszenten Drang heraus, kosmische Bedeutungen aus der unmittelbaren Naturerfahrung abzuleiten. In einem gewissen Sinn funktionieren alle seine Werke als Landschaften, aber ein früher surrealistischer Einfluss lenkte seine Beobachtungsgabe weg vom Wunsch nach objektiver Landschaftsbeschreibung und brachte ihn dazu, die Erfahrung selbst Teil der Landschaft zu sein mit den Mitteln der Malerei zu rekonstruieren. Diese Problemstellung unterscheidet sich nicht wesentlich von derjenigen, der sich künstlerische Aussenseiter wie Gordon Onslow Ford und Lee Mullican gegenüber sahen, zwei Surrealisten der Wüstenlandschaft, die von den späten 30er Jahren bis Ende der 50er Jahre André Bretons Vermächtnis in jenes phantasmagorische Reich hineintrugen, das die Pionierin Georgia O'Keeffe schon in den 20er Jahren bearbeitet hatte. Durch ihre Versuche, die starken Eindrücke der



FRED TOMASELLI, *ALL THE BIRDS I CAN REMEMBER SEEING, ALL THE DRUGS I CAN REMEMBER TAKING*, 1995, pills, leaves, Prismacolor pencil, acrylic, and resin on wood panel, 54 x 72" / *ALLE VÖGEL, DIE ICH MICH ERINNERE GESEHEN ZU HABEN, ALLE DROGEN, DIE ICH MICH ERINNERE EINGENOMMEN ZU HABEN*, Pillen, Blätter, Prismacolor-Farbstift, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 137,2 x 182,9 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)

Wüste in fassbarer künstlerischer Form festzuhalten, schufen sie neue Formen der Abstraktion, welche die Bildsprache des Primitivismus mit kompliziert gemusterten, grell leuchtenden Farbfeldern verband. Ähnlich signalisiert auch Tomasellis Appropriation der Landschaft des Südwestens, die in unterschiedlichster Form als Referenzpunkt auftritt, ein Bedürfnis, Vertrautes auf völlig überraschende Weise darzustellen.

Bei den meisten von Tomasellis bekannteren Werken erkennt man sofort, dass sie aus der direkten Naturerfahrung heraus entstanden sind. Allerdings lassen sich einige seiner Bilder aus den frühen 90er Jahren wohl zutreffender als Erinnerungslandschaften bezeichnen, in denen er versucht Erlebnisse wie Rockkonzerte oder Erfahrungen mit Psychodrogen in Form einer kosmischen Karte wiederzugeben, wobei er scheinbar voneinander unabhängige Ereignisse und Substanzen zu einer himmlischen Namensvielfalt verbindet. Diese Arbeiten mögen zunächst ohne Bezug zu den leichter durchschaubaren Land-

schaftsbildern erscheinen, abgesehen von der Tatsache, dass sie Tomasellis eigentliches Thema weiter ausführen: die Erfahrung individuellen Bewusstseins, egal, ob verifizierbar oder nicht. Zudem hat Tomaselli diese Arbeiten als Himmelskarten gestaltet, so dass der Akt des am Nachthimmel nach erkennbaren Punkten Suchens zur Metapher für eine spirituelle Selbsterfahrungsreise wird. Diese Betonung der Subjektivität wirft ebenfalls ein Licht darauf, in welchem Grad auch seine späteren Bilder, selbst wenn sie leicht zu entziffern sind, unter dem Imperativ stehen, Natur nicht darzustellen, wie sie ist, sondern so, wie sie zu sein scheint.

Einer der sich zuverlässig durch Tomasellis Kunst hindurchziehenden Aspekte ist der tatsächliche Einbezug von Drogen entweder im verwendeten Material oder im Bild selbst. In vielen Arbeiten aus den mittleren 90er Jahren geschah das jeweils in Form einer Ansammlung von Marihuanablättern, so angeordnet, dass sie alles Mögliche andeuten, von Hirnströmen bis zu Vogelschwärmen. Genauso häufig taucht bis heute regelmässig eine verblüffende Vielfalt pharmazeutischer Drogen auf, die ebenso ihrer Grösse und Farbe wie ihrer medizinischen Eigenschaften wegen zum Einsatz kommen. Diese Pillen und Kapseln, die im Allgemeinen so angeordnet sind, dass sie schwungvolle Bögen oder dichte Formhaufen bilden, unterstreichen jedoch auch die direkte Verbindung zwischen dem Geisteszustand des Betrachters und der Landschaftserfahrung. Und obwohl die Hinweise auf Haschisch und Pillen auf den ersten Blick den Gebrauch bewusstseinsverändernder Substanzen zur Entspannung zu propagieren scheinen, haben sie auch einen unschuldigeren Aspekt, nämlich: den Betrachter daran zu erinnern, dass das einzige Hindernis zwischen ihm und einer transzendentalen Naturerfahrung sein eigener Bewusstseinszustand ist. Wir spähen buchstäblich durch unser eigenes Bewusstsein hindurch, um die Natur ausserhalb unserer selbst wahrzunehmen, und je besser wir die Rolle dieses Filterungsvorgangs verstehen, desto reicher wird unser Austausch mit der Natur. Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass, weil ja der Ruf nach der Natur im Grunde Ausdruck des Wunsches nach einer bewusstseinsverändernden Erfahrung sei, das Ziel sich mit

FRED TOMASELLI, RIPPLE TREES, 1994, pills, leaves, acrylic, and resin on wood panel, 48 x 48" /
WELLENBÄUME, Pillen, Blätter, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 122 x 122 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)



seiner natürlichen Umgebung eins zu fühlen, selbst eine Art geistiges Konstrukt sei, das zu seiner Realisierung tatsächlich weder Drogen noch Landschaften benötigt.

Dank seiner Fähigkeit, gleichzeitig unsere Erwartungen gegenüber der Landschaft und gegenüber der Abstraktion zu verändern, gehört Fred Tomaselli zur ersten Garde zeitgenössischer Maler. Insofern als seine Arbeit bewusst die Verwirrung und Angst hinsichtlich unserer Rolle innerhalb der Natur aufgreift, scheint sie einen besonders schwierigen Aspekt unserer Zeit anzusprechen. Deutet unser Hang, Wahrnehmungen in Begriffe zu fassen und die erhabensten Momente gewohnheitsmässig in Sprache zu verwandeln, vielleicht darauf hin, dass

wir uns weiter von unseren Ursprüngen entfernt haben, als wir annehmen, oder dass wir uns nach wie vor innerhalb derselben natürlichen Ordnung bewegen, der wir mit unserem scheinbar so unbeugsamen Willen wiederholt zu entkommen beziehungsweise die wir zu beherrschen versucht haben? Indem Tomaselli solche Fragen stellt, nicht um sie zu beantworten, sondern um durch das Fragen selbst voranzukommen, geht er ganz direkt und unerschrocken unseren tiefsten spirituellen Sehnsüchten auf den Grund. Es ist, als wisse er, dass ein Bild nichts anderes ist, als ein Ersatz für jenen Nachthimmel, unter dem er als Kind stand, erfüllt von Staunen über das unerklärliche Wunder der Wahrnehmung.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

TRANSCENDENCE IS POP

JAMES RONDEAU

Over the course of the last ten years, Fred Tomaselli has established an international reputation for his meticulously crafted, richly detailed, deliriously beautiful works of both abstract and figurative art. His signature pieces are compelling, hybrid objects: *ersatz*, or maybe surrogate paintings, or tapestries, or quilts, or mosaics. Their various components—both over-the-counter and controlled pharmaceuticals, street drugs, natural psychotropic substances and other organic matter, collaged elements from printed sources, and hand-painted ornament—are all suspended in gleaming layers of clear, polished, hard resin. Forms implode, explode, oscillate, buzz, loop, swirl, and spiral. Actual objects, photographic representations, and painted surfaces co-exist without hierarchy on and in a single picture plane. The combined effect, neither determinably real nor fully illusionistic, is at once electrifying and destabilizing.

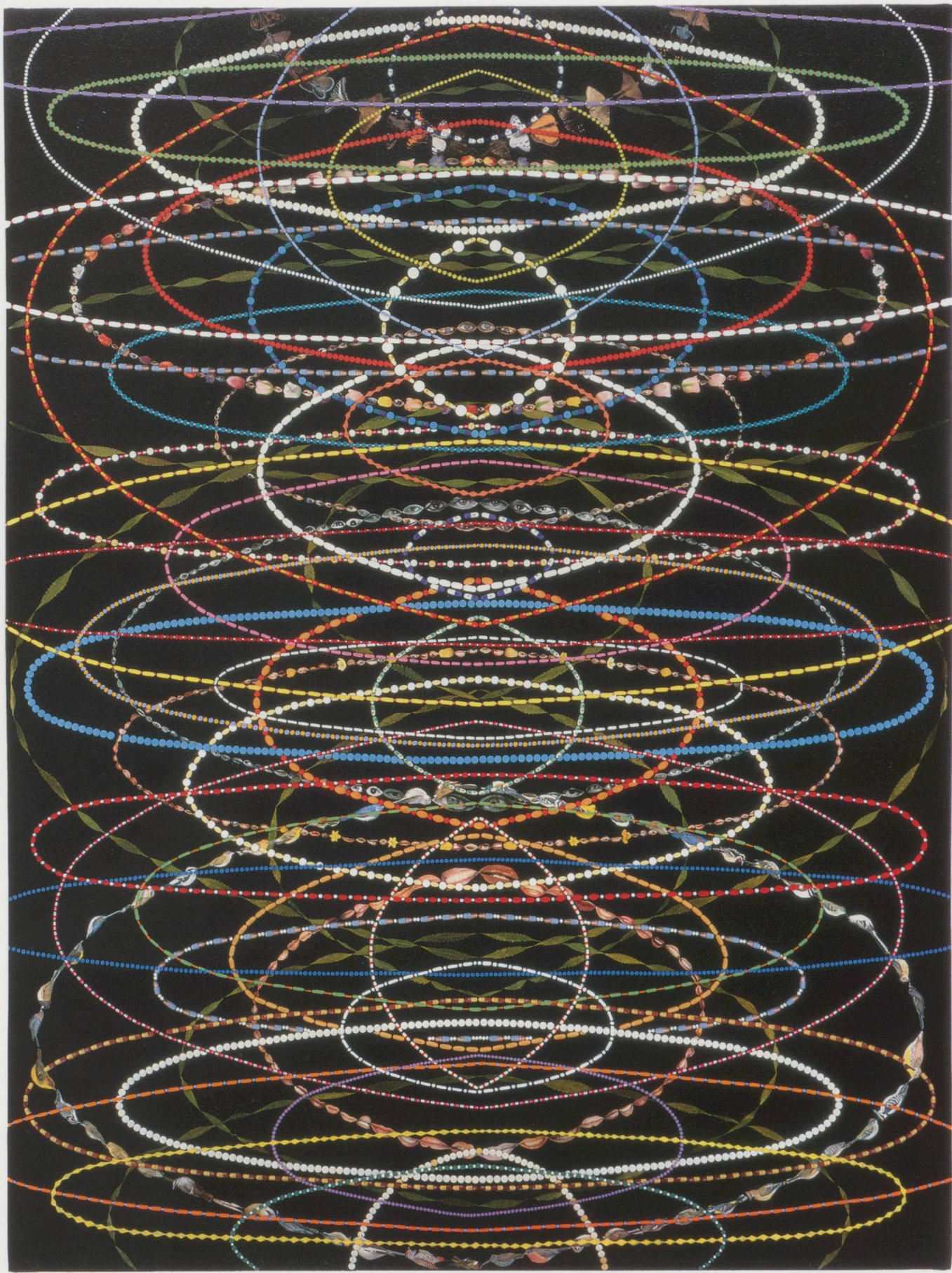
At their best, these works are over-the-top decorative pile-ups—giddy, decadent, at times even embarrassing in their shameless embrace of once-taboo pleasures. Tomaselli's keen exploitation of the beautiful, however, is largely self-conscious and deeply critical. A formally intuitive artist, he is also an intelligent, intensely literate, articulate, and confident thinker whose knowledge, derived from multi-faceted experiences outside of the art world, is actual rather than theoretical. Considered together, Tomaselli's work can be understood as an extended meditation on artificial or hyper-mediated realities including,

JAMES RONDEAU is a curator of modern and contemporary art at The Art Institute of Chicago.

but by no means limited to, conditions associated with drug culture. Seemingly designed for the saturated, jaded spectator in all of us, his Op-inspired, potentially visceral works respond to and satisfy a gluttonous, over-stimulated visual appetite. In his process, Tomaselli implicitly acknowledges that, as viewers, we require an exaggeration of the ocular, a hyperbole of the natural, and the short-cut shock of excess in order to gain access to notions of the sublime. The basic ingredients required to achieve such effects are, of course, readily available in the culture at large; they require only the assignation of use value, re-arrangement, and presentation. Tomaselli's work forces us to simply acknowledge that Transcendence is now Pop—or, at the very least, that all of the attendant signifiers of transcendence are now circumscribed by pop cultural idioms.

His explorations center around man's relationship to nature—at times depicted in archetypal forms or scenes, at other times suggested through materials, color, and pattern. With this overarching thematic concern, Tomaselli is very much connected to both the romance and weirdness of particular aspects of American artistic, literary, and philosophical history. Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson, and other thinkers now associated with nineteenth-century American Transcendentalism argued for an approach to spirituality and personal transformation that was intimately connected to an immersion, whether communal or individual, in nature. Representational practices—most notably, the genre of landscape painting as defined by the Hudson River School artists, or, later, the Luminists—ad-

FRED TOMASELLI, ECHOLOCATION, 1998, pills, leaves, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 72 x 54" /
ECHOLOTUNG, Pillen, Blätter, Photocollage, Acryl und Harz auf Holztafel, 182,9 x 137,2 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)





FRED TOMASELLI, *NEUES JERUSALEM*, 1998, pills, leaves, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 60" / NEUES JERUSALEM, Photocollage, Blätter, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpanel, 152,4 x 152,4 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

vanced this thinking and posited a portable, ultimately collectible, version of the same experience. Their pictorial essays, at once symbolic and veristic, grandiose and humble, aimed to reveal and create spiritual correspondences.

Fred Tomaselli has followed the same course. His ambition to stage a discourse around questions of nature vs. culture closely parallels that of his literary and artistic predecessors—their admired ranks including, for Tomaselli, both well-known figures and oddball outsiders. The results of his engagement with the subject, however, are unique, simply because the quality and experience of the American landscape has changed so very radically. Any naïve pre-industrial faith in utopian idylls has been emphatically precluded. The emblematic vision of our land—and

with it, our collective center of cultural gravity—has moved from the east to the far west, from the green New England woods outside Concord to the suburban desert sprawl of southern California. The preserve of the real Walden Pond, recently the target of residential developers, is known in the twenty-first century as a celebrated cause for benefit concerts organized by Hollywood environmentalists, as well as the namesake for other, unopposed condominium developments from Westchester to Orange Counties. Today people who choose to leave society to live alone in the woods for ideological reasons are likely to be regarded as frightening or dangerous. Like many members of his generation, Tomaselli was raised with an ineluctable understanding not only of our changing perception of the natural landscape

but also of the resultant, synthetic alterations in art and aesthetics across a wide, high/low spectrum of contemporary American life.

The artist has said, "I grew up in California, so near Disneyland that I could sit on my roof and watch Tinkerbell fly from a fabricated Swiss Mountain through the night sky amid bursting fireworks. Artificial, immersive theme park reality was such a normal part of my everyday life that when I saw my first natural waterfall I couldn't believe it didn't involve plumbing or electricity. My confusion over what was nature and what was culture—the smearing of the boundaries between the authentic and the artificial—was further compounded by my immersion in seventies stoner culture."¹⁾ In spite of the potentially bleak ramifications of this quasi-revelation, Fred Tomaselli remains sincere, wryly optimistic, and remarkably uncynical in his approach to art and life experiences. Importantly, his work is not a lament for some vague, lost, romantic communion. Rather, it is an affirmative response to an essential, inherited disillusionment. Tomaselli grew up in a world—regardless of proximity to Disneyland—in which any experience of nature, aesthetics, or, by extension, art was mediated by artifice, conditioned by low expectations, or, if needed, chemically enhanced in order to create meaning.

Around 1985, Tomaselli—a post-punk, recently graduated art student, habitué of the L.A. underground music scene, and former recreational drug user—moved to New York and, almost inevitably, recognized the metaphoric connection between drug consumption and painting. Struck by a rhetoric common to both art and the drug culture—particularly with regard to a shared need for escapism, altered consciousness, pleasure, beauty, desire, and seduction—Tomaselli drew upon the full range of his previous experiences and embarked upon a serious exploration of the allegorical relationship between art and drugs. On the trajectory of his artistic development, Tomaselli recalls, "... My [installation] work kept getting flatter and flatter, and I started thinking about the pre-modernist ideal of painting as a window into an alternate reality. I started seeing lots of comparisons between utopian aspects of art and the utopian counter-culture and also seeing the dystopic

side as well... It's important to remember that I entered the art world as it was imploding into post-modernism and I was coming into the counter culture as it was collapsing into disco and cocaine. There was all this failure and loss of idealism and I was interested in digging through the rubble to see if there was anything worth saving."²⁾

As Tomaselli explored New York City (or, more precisely, a still-rough Williamsburg, Brooklyn) in the mid-eighties, he met a ravaged cultural and political landscape and an art world dominated by a declining East Village scene, a nascent academic post-structuralism, and burgeoning albeit short-lived interest in neo-expressionist painting. The artist made his first work incorporating drugs in 1989; the primary point of reference was not, as is widely assumed, his own ecstatic post-hippie salad days in southern California. In fact, the immediate frame was darker, more dystopic, and scary. Speaking of this time, Tomaselli has frequently admitted his acceptance of a beauty riven with infection, pathology, pain, pollution. "It [the use of drugs in paintings] came out of my life experience [at that time]. My friends were dying of AIDS and taking masses of pills ... at the time I started making this work drugs had morphed from agents of enlightenment and pleasure to tools of survival. There was the rubble ... of Studio 54 while the terror ... of the crack epidemic raged through a crime-ridden city ... That's sort of what got me into doing it."³⁾ The promises of sixties counterculture and the romantic associations of drug consumption with personal exploration, mind expansion, and other utopian pursuits were distant, faded clichés—to be either abandoned, or resurrected in a new context. Tomaselli chose the latter and painting provided the vehicle for the attempt.

The language of the sublime has been attached to painting in Europe since the eighteenth century, and took on a particular American cadence in the nineteenth century. In a more immediate context, the flowering of Abstract Expressionist painting in the forties and fifties gave abstract painting a spiritually advanced standing. The notion of the abstract sublime has dogged conversations about painting, with skeptics and believers alike, ever since. Tomaselli's work with drugs simply offers to substitute the idea of a psy-



FRED TOMASELLI, *GRAVITY'S RAINBOW*, 1999, photocollage, leaves, pills, insects, flowers, acrylic, and resin on wood panel, 96 x 240" / *REGENBOGEN DER SCHWERKRAFT*, Photocollage, Blätter, Pillen, Insekten, Blumen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 244 x 610 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

chotropic trip for the old-fashioned transcendental lift. As critic Peter Schjeldahl has stated, Tomaselli's work offers a "cartoonish vicariousness, a travesty of mythical rapture..."⁴ Or as the artist himself has said, the works posit a "notion of reality modification inherent to the best drugs and the best art."⁵

The resulting works, however, were never intended as hip in-jokes or sardonic incentives to drug use; simply put, they contain drugs but are not about drugs. Tomaselli himself stopped ingesting psychedelics in 1980, nearly a full decade before reaching his mature statement as an artist. The various materials contained within his intensely decorative compositions are, after all, hermetically sealed—petrified like an archaeological find under durable layers of

resin, visually present but totally inaccessible, if not destroyed. The artist offers these controlled substances as artifacts for purposes of retinal, not chemical, stimulation. To literally consume the painting would, indeed be foolishly anachronistic, or lethal, or both.

A broad, unavoidable irony notwithstanding, Tomaselli's early recognition as an artist also had an inevitably sensational aspect, connected as it was to 'the drug thing'. Although the effect was a dazzling, instantly recognizable style, the anxiety of the gimmick hung over some early criticism. (Peter Schjeldahl, in the same *Village Voice* review quoted earlier, perfunctorily writes, "Tomaselli is the guy who puts drugs in his paintings..."⁶) And yet, the drug ques-

tion, and its attendant issues of style and content, has always been something of a blind alley in terms of the critical reception of Tomaselli's art. As 2003 begins, he is preparing a body of work for his next major exhibition in which drugs are hardly present. In fact, most of them are, to borrow a phrase, "drug-free." The contraband may have evaporated, but the themes, the processes and subjects are completely consistent with the roots of the artist's project. In the last several years, a diverse range of sources—including printed, field-guide images (colorful bugs, butterflies, birds); pop culture clippings (smiling lips, shiny white teeth, and wide open eyes); journalistic allusions (the Una-bomber, Waco, and Ruby Ridge); and quotations from art history (Masaccio, Arcim-

boldo, Dalí)—have overtaken, or over-written drugs as the constituent elements of the work. As objects productive of visionary, epiphanic wonder, they are as trippy as they have ever been. The bio-chemical metaphors are still applicable: Tomaselli's works continue to function as self-contained, self-sustaining nervous systems—anxious, wired, high-keyed, pulsing, freaked. Synapses of painterly form and collaged stimulants connect to other, myriad forms of cultural information. In fact, with the absence of drugs, the paintings evidence a new degree of confidence, freedom, and experimentation. In short, we are compelled to discard reductive formulations based upon biography or manufactured scandal and to recognize Tomaselli in broadly art historical terms as an eminently convincing craftsman and innovative artist.

To be sure, Tomaselli is indebted to a range of art historical sources, eastern and western, ancient and modern, decorative and fine. He can be imagined as much a contemporary disciple of the great conceptual innovator, Sol LeWitt, as he can be regarded a visionary folk artist of sorts. His work, although intellectual and serialized, also finds its meaning in the ways it is made. "My work starts out as a blank thing, a piece of wood, and through thousands and thousands of little micro-moves, this thing builds itself up like an organism out of cells."⁷ One can imagine that simple incidents and complex accretions, organic and mechanical gestures—themselves sources of endless hybridity—ultimately offer Fred Tomaselli the most rewarding, generative potential.

1) In: James Rondeau, "Interview with Fred Tomaselli" in *Fred Tomaselli*, (Berlin: Galerie Gebauer, 1999), n.p.

2) Tomaselli in conversation with Chris Martin, *The Brooklyn Rail*, Winter 2003, p. 15.

3) Ibid.

4) Peter Schjeldahl "Street Value," *The Village Voice*, May 6, 1997, p. 97.

5) Tomaselli, in conversation with the author, 1999.

6) Schjeldahl, op. cit.

7) "Interview" in *The Heavenly Tree Grows Downward: Selected Works by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli* (New York: James Cohan Gallery, 2002), p. 65.

TRANSZENDENZ ALS POP

JAMES RONDEAU

Mit seinen handwerklich perfekten, bis ins letzte Detail ausgearbeiteten, atemberaubend schönen abstrakten wie auch figurativen Arbeiten fand Fred Tomaselli im Lauf des letzten Jahrzehnts internationale Beachtung. Die Werke, die ihn berühmt machten, sind faszinierende, hybride Objekte: eine Art Ersatz- oder Surrogat-Bilder, -Tapisserien, -Quilts oder -Mosaik. Ihre diversen Bestandteile – rezeptfreie oder rezeptpflichtige Medikamente, auf der Strasse gekaufte Drogen, natürliche Psychopharmaka und andere organische Substanzen, Collage-Elemente aus Magazinen und handgemalte Ornamente – sind in glänzende Schichten aus klarem, poliertem Harz eingebettet. Formen implodieren, explodieren, oszillieren, vibrieren, legen sich in Schleifen, bilden Wirbel und Spiralen. Konkrete Gegenstände, photographische Abbildungen und gemalte Flächen koexistieren gleichberechtigt in und auf derselben Bildebene. Der Gesamteindruck – weder eindeutig realistisch noch wirklich illusionistisch – ist elektrisierend und verstörend zugleich.

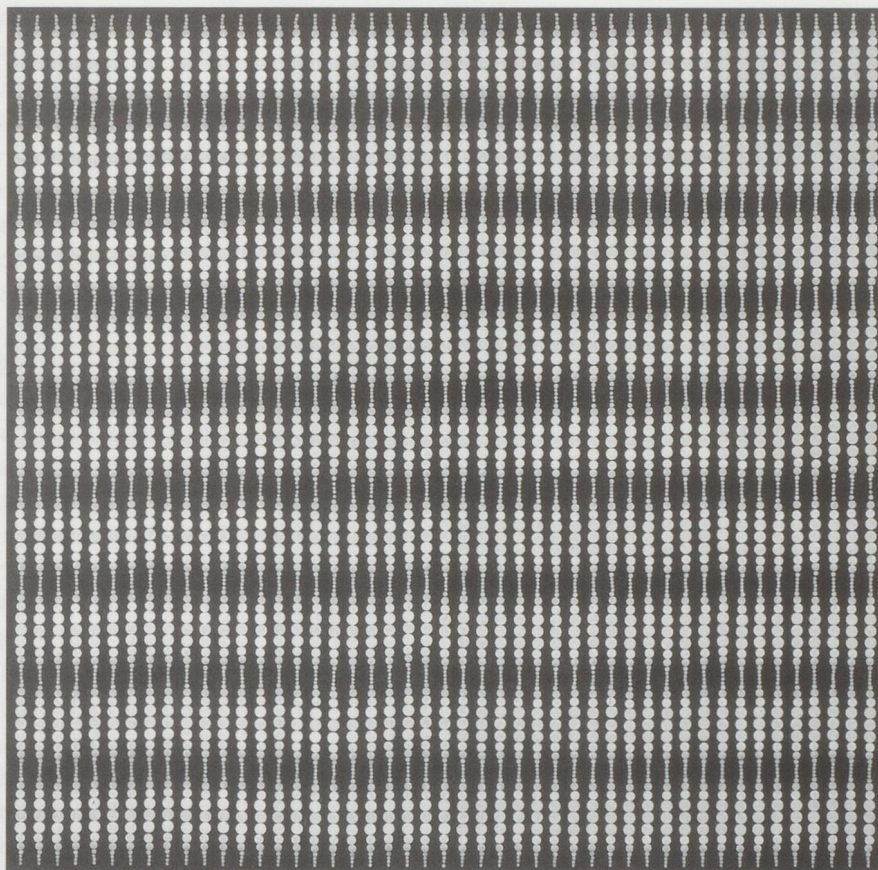
Diese Arbeiten sind ein absurdes, dekoratives Durcheinander im besten Sinn: übermütig, dekadent und manchmal sogar peinlich, da sie schamlos in Vergnügungen schwelgen, die einmal tabu waren. Doch Tomasellis geschickte Ausbeutung des Schönen geschieht sehr bewusst und zutiefst kritisch. Der formal intuitive Künstler ist gleichzeitig ein scharfsinniger, literarisch gebildeter, verbal versierter und selbstsicherer Denker, der sein Wissen ausserhalb

der Kunstwelt gesammelten Erfahrungen verdankt, ein Wissen, das eher konkret denn theoretisch ist. Insgesamt kann man Tomasellis Kunst als erweiterte Meditation über künstliche oder übersinnlich vermittelte Wirklichkeiten betrachten, zu denen auch Zustände gehören, die wir mit Drogenkonsum assoziieren, aber eben nicht nur. Seine von der Op-Art inspirierten, aus dem Bauch heraus geschaffenen Werke, die anscheinend den übersättigten und blasierten Betrachter in uns ansprechen wollen, bestätigen und befriedigen einen masslos überreizten visuellen Appetit. Implizit bestätigt Tomaselli durch dieses Verfahren auch, dass wir als Betrachter eine Übertreibung des Visuellen wollen, eine Hyperbel des Natürlichen, den kurzen Schock des Exzessiven, um Zugang zu etwas Erhabenem zu gewinnen. Die für solche Effekte benötigten Ingredienzen sind natürlich in unserer Kultur leicht aufzutreiben, man muss sie nur umfunktionieren, neu anordnen und präsentieren. Tomasellis Werk zwingt uns zu dem Eingeständnis, dass Transzendenz inzwischen zu einem Pop-Phänomen geworden ist oder zumindest, dass alles, was auf Transzendenz hindeutet, inzwischen in der Sprache der Popkultur umschrieben wird.

Im Mittelpunkt von Tomasellis Erkundungen steht das Verhältnis von Mensch und Natur, das mal in archetypischen Formen oder Szenen, mal durch Materialien, Farben und Muster dargestellt wird. Dieses dominierende thematische Interesse rückt Tomaselli in die Nähe des Romantischen und Merkwürdigen eines Zweigs der amerikanischen Kunst-, Literatur- und Philosophiegeschichte. Henry David

JAMES RONDEAU ist Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst am Art Institute of Chicago.

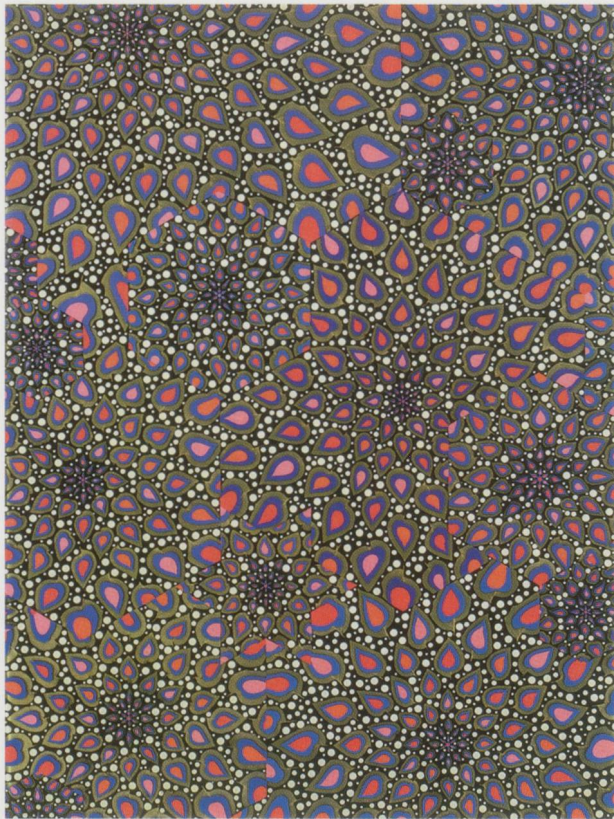
FRED TOMASELLI, BLACK AND WHITE ALLOVER, 1993, pills, acrylic, and resin on wood panel, 48 x 48" / DURCHGEHEND SCHWARZWEISS, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 122 x 122 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)



Thoreau, Ralph Waldo Emerson und weitere Denker, die dem amerikanischen Transzendentalismus des neunzehnten Jahrhunderts zugeordnet werden, forderten eine Spiritualität und Erneuerung des Individuums, die durch gemeinsame oder individuelle Versenkung in die Natur erfolgen sollte. Bestimmte künstlerische Strömungen – vor allem im Genre der Landschaftsmalerei, wie sie von den Künstlern der Hudson-Schule oder später von den Luministen definiert wurde – haben diesen Gedanken weiterentwickelt und behauptet, diese Erfahrung festzuhalten, ja letztlich sammelbar zu machen. Ihre gleichzeitig symbolischen und veristischen, grossartigen und bescheidenen Essays zur Malerei wollten spirituelle Entsprechungen aufdecken und herstellen.

Fred Tomaselli verfolgte dasselbe Ziel. Sein Ehrgeiz, um das Thema «Natur versus Kultur» einen Diskurs zu entwickeln, ähnelt dem seiner literarischen

und künstlerischen Vorgänger, in deren illustren Reihen für Tomaselli bekannte Persönlichkeiten und exzentrische Aussenseiter gleichermassen figurieren. Seine Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand zeitigte jedoch ganz besondere Ergebnisse, weil sich Charakter und Wahrnehmung der amerikanischen Landschaft inzwischen grundlegend verändert haben. Jeder naive, vorindustrielle Glaube an utopische Idyllen ist bewusst ausgemerzt. Die symbolische Vision unseres Landes – und damit auch unser gemeinsames kulturelles Gravitationszentrum – hat sich vom Osten in den fernen Westen verlagert, von den grünen Wäldern Neuenglands ausserhalb von Concord zu den bis in die Wüste hineinwuchernden Vorstadtsiedlungen Südkaliforniens. Das Naturschutzgebiet des Waldensees – vor kurzem ins Visier einer Baugesellschaft geraten – wurde im einundzwanzigsten Jahrhundert als Anlass für Benefizkon-



FRED TOMASELLI, UNTITLED (DATURA), 1999, leaves, pills,
acrylic, and resin on wood panel, 72 x 54" /

OHNE TITEL (STECHAPFEL), Blätter, Pillen, Acryl und Harz auf
Holzpaneel, 182,9 x 137,2. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

zerte der Naturschützer Hollywoods bekannt und gleichzeitig auch als namhaftes Beispiel für andere, nicht verhinderte Eigenheimsiedlungen von Westchester bis Orange County. Gesellschaftliche Aussteiger, die sich aus ideologischen Gründen in die Wälder zurückziehen, werden heutzutage äusserst misstrauisch beobachtet, ja sogar als gefährlich eingestuft. Wie viele seiner Generation ist auch Tomaselli nicht nur mit dem selbstverständlichen Wissen um unsere veränderte Wahrnehmung der natürlichen

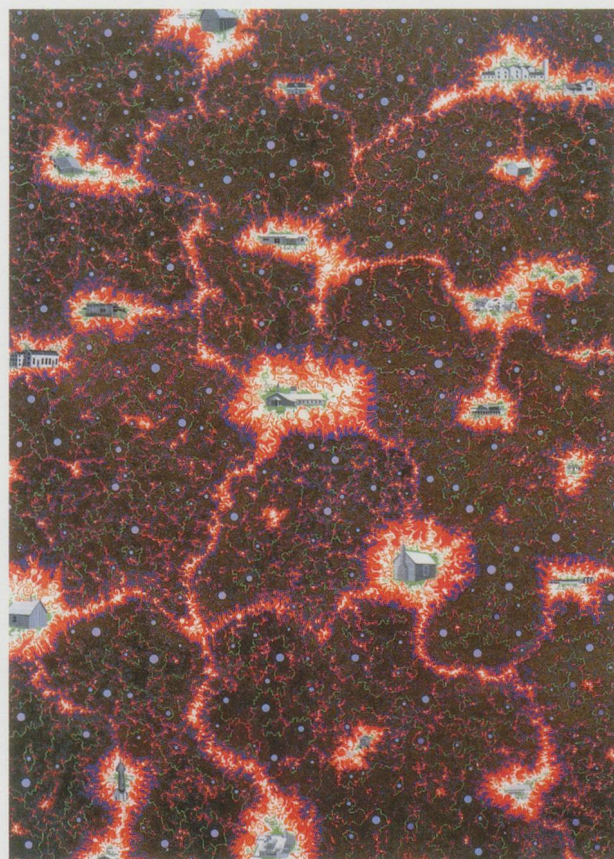
Landschaft aufgewachsen, er kannte auch die daraus resultierenden synthetischen Veränderungen von Kunst und Ästhetik quer durch ein breites, alle Stufen umfassendes Spektrum zeitgenössischen Lebens in Amerika.

Der Künstler meinte: «Ich bin in Kalifornien aufgewachsen, in unmittelbarer Nähe von Disneyland: Ich konnte auf meinem Dach sitzend zuschauen, wie die Fee Tinkerbell inmitten krachender Feuerwerkskörper von einem künstlichen Schweizer Berg aus durch die Nacht segelte. Die unwiderstehliche künstliche Realität des Freizeitparks war so sehr Teil meines Alltags, dass ich mir angesichts eines natürlichen Wasserfalls nicht vorstellen konnte, dass er ohne Rohre oder Elektrizität auskommen könnte. Meine Unfähigkeit zwischen Natur und Kultur zu unterscheiden – die Verwischung der Grenzen zwischen Echtem und Künstlichem – verstärkte sich noch, als ich in die Kifferkultur der 70er Jahre eintauchte.»¹⁾ Trotz der potenziell ziemlich trostlosen Konsequenzen dieser traurigen Wahrheit hat sich Fred Tomaselli seine Aufrichtigkeit wie auch seinen ironischen Optimismus und eine erstaunlich unzynische Haltung der Kunst und dem Leben gegenüber bewahrt. Wichtig ist, dass sein Werk keineswegs den Verlust einer vagen romantischen Naturverbundenheit beklagt. Es ist vielmehr eine positive Antwort auf eine ererbte grundlegende Desillusionierung. Tomaselli ist in einer Welt aufgewachsen, in der – ganz abgesehen von der Nähe zu Disneyland – jede Naturerfahrung, jedes ästhetische Erlebnis und im weiteren Sinn auch jede Kunsterfahrung künstlich vermittelt war; es waren von vornherein keine grossen Erwartungen damit verknüpft und bei Bedarf wurde chemisch nachgeholfen, um so etwas wie Bedeutung zu erzeugen.

Tomaselli, Post-Punk und graduerter Kunststudent, Kenner des musikalischen Undergrounds von L.A. und experimentierfreudiger Ex-Drogenkonsument, zog um 1985 nach New York und musste deshalb fast zwangsläufig die metaphorische Verbindung zwischen Drogen und Malerei entdecken. Da ihn die gemeinsame Rhetorik der Kunst- und Drogenszene verblüffte – vor allem auch gemeinsame Reizworte wie Eskapismus, Bewusstseinsveränderung, Lust, Schönheit, Begierde, Verführung –, aktivierte

er die ganze Skala seiner früheren Erfahrungen und erforschte mit grosser Ernsthaftigkeit die allegorische Beziehung zwischen Kunst und Drogen. Tomaselli erinnert sich, dass im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung «meine Arbeiten [Installationen] immer flacher wurden. Ich fing an, über das prämoderne Ideal der Malerei als Fenster auf eine andere Wirklichkeit nachzudenken. Ich entdeckte viele Gemeinsamkeiten zwischen den utopischen Aspekten der Kunst und der utopischen Alternativkultur, aber ich sah auch den Zusammenbruch der Utopie... Man darf nicht vergessen, dass ich eine in die Postmoderne implodierende Kunstszene und eine in Discomusik und Kokain versinkende Alternativkultur vorfand. Mitten in all dem Scheitern und dem Verlust von Idealen ging es mir darum, in den Trümmern nach etwas zu graben, was sich zu retten lohnte.»²⁾

Als Tomaselli Mitte der 80er Jahre New York City (genauer: ein noch sehr unwirtliches Williamsburg, Brooklyn) erforschte, sah er sich einer kulturell und politisch verwüsteten Landschaft und einer Kunstszene gegenüber, die von einem in Bedeutungslosigkeit versinkenden East Village, einem aufkommenden akademischen Poststrukturalismus sowie einem wenn auch nur kurzfristig aufflackernden Interesse für neoexpressionistische Malerei dominiert wurde. 1989 schuf der Künstler das erste Werk, in welchem er Pillen verarbeitete; entgegen der allgemeinen Annahme war die wichtigste Referenz nicht die eigene Post-Hippie-Blütezeit in Südkalifornien. Vielmehr war der unmittelbare Hintergrund wesentlich dunkler, utopieloser und bedrohlicher. In Bezug auf diese Zeit hat Tomaselli häufig sein Gefallen an einer von Infektion, Krankheit, Schmerz und Korruption zerfressenen Schönheit zugegeben. «Sie [die Verwendung von Drogen in Bildern] entsprang meiner [damaligen] Lebenserfahrung. Meine Freunde starben an AIDS und schluckten Unmengen von Pillen... Als ich diese Arbeit in Angriff nahm, bedeuteten Drogen nicht mehr Erleuchtung und Vergnügen, sondern dienten nur noch dem Überleben. Da waren all diese Trümmer... das Studio 54, während der Schrecken... dieser Crack-Epidemie in einer vom Verbrechen heimgesuchten Stadt wütete... Für mich war das der Anstoss...»³⁾ Die Versprechungen der Alternativkul-



FRED TOMASELLI, *ESCAPE HATCH: SHACK, COMMUNE, COMPOUND*, 1998, crushed leaves, acrylic, and resin on wood panel, 84 x 60" / *FLUCHTLUKE: BARACKE, KOMMUNE, VERBAND*, zermalmte Blätter, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 213,4 x 152,4 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

tur der 60er Jahre und die romantische Verbindung von Drogenkonsum mit persönlicher Sinnsuche, Bewusstseinserweiterung und anderen utopischen Zielen waren alte, längst verblasste Klischees – man musste sie entweder vergessen oder in einem neuen Kontext wieder zum Leben erwecken. Tomaselli entschied sich für Letzteres und benützte die Malerei als Vehikel dazu.

Der Begriff des Erhabenen war in Europa seit dem achtzehnten Jahrhundert mit der Malerei ver-

knüpft und erhielt im neunzehnten dann eine spezifisch amerikanische Färbung. In einem unmittelbaren Zusammenhang schuf der Abstrakte Expressionismus der 40er und 50er Jahre eine spirituellere Ebene für die abstrakte Kunst. Seitdem ist der Begriff des abstrakten Erhabenen nicht mehr aus dem Kunstdiskurs wegzudenken, egal ob dieser von Skeptikern oder Anhängern geführt wird. Tomasellis Arbeiten mit Drogen sind ganz einfach ein Angebot, den altmodischen transzendenten Höhenflug durch einen psychotropischen Trip zu ersetzen. Wie der Kritiker Peter Schjeldahl bemerkte, sind Tomasellis Arbeiten ein «comicähnlicher Ersatz, eine Travestie mythischer Verzückung...».⁴⁾ Oder wie der Künstler selbst meint, postulieren die Arbeiten «einen Begriff von Realitätsveränderung, wie sie mit den besten Drogen und der besten Kunst einhergeht».⁵⁾

Die daraus entstandenen Arbeiten sollten jedoch niemals Insider-Witze oder augenzwinkernde Aufforderungen zum Drogenkonsum sein; einfach ausgedrückt, sie enthalten zwar Drogen, handeln aber nicht von ihnen. Tomaselli selbst hörte mit dem Konsum bewusstseinsverändernder Substanzen schon 1980 auf, also ein volles Jahrzehnt bevor er als Künstler zur reifen Aussage gelangte. Die verschiedenen Materialien dieser äusserst dekorativen Kompositionen sind ja auch hermetisch versiegelt – wie archäologische Funde unter festen Harzschichten erstarrt, zwar sichtbar fürs Auge, aber völlig unerreichbar, wenn nicht zerstört. Der Künstler präsentiert diese kontrollierten Substanzen als Artefakte, die nicht chemisch, sondern über die Netzhaut stimulieren sollen. Würde man das Bild im wörtlichen Sinn konsumieren, so wäre das ebenso unsinnig wie anachronistisch oder tödlich oder beides.

Trotz seiner unweigerlich weitgehend ironischen Haltung spielte bei der künstlerischen Anerkennung Tomasellis natürlich auch der Aspekt des Sensationellen eine Rolle, da diese Kunst nun einmal eng mit dem «Drogenthema» verbunden war. Obwohl sich ein faszinierender, sofort erkennbarer Stil daraus entwickelt hatte, war einigen frühen Kritiken die Angst vor dem Gag anzumerken. (Peter Schjeldahl schreibt in seinem bereits zitierten, in *Village Voice* erschienenen Artikel nachlässig salopp: «Tomaselli ist der Typ, der Drogen in seine Bilder mischt...».)⁶⁾

Doch Drogen und die damit verbundenen Fragen von Stil und Inhalt erwiesen sich bald als Sackgasse in der kritischen Aufarbeitung von Tomasellis Kunst. Anfang 2003 hat er für seine nächste grosse Ausstellung eine Serie von Arbeiten in Angriff genommen, in denen Drogen kaum eine Rolle spielen. Tatsächlich sind die meisten sozusagen völlig «drogenfrei». Das Illegale mag sich verflüchtigt haben, aber die Themen, die Prozesse und die Sujets sind völlig im Einklang mit den Ursprüngen seines künstlerischen Projekts. In den letzten Jahren haben ganz unterschiedliche Dinge die Drogen als zentrales Element der Arbeiten ersetzt oder überlagert – u.a. Abbildungen aus Naturkundebüchern (bunte Käfer, Schmetterlinge, Vögel), Ausschnitte aus Popmagazinen (lächelnde Lippen, strahlend weisse Zähne und weit aufgerissene Augen), Anspielungen auf journalistische Themen (der Una-Bomber, Waco und Ruby Ridge) sowie Zitate aus der Kunstgeschichte (Masaccio, Arcimboldo, Dalí). Als Auslöser für Visionen und Erscheinungen wirken sie so halluzinatorisch wie eh und je. Und auch die biochemischen Metaphern lassen sich nach wie vor anwenden. Tomasellis Arbeiten bilden noch immer in sich geschlossene, eigenständige Systeme – angstvoll, nervös, gespannt, pulsierend, ausgeflippt. Übergänge zwischen gemalten Formen und stimulierenden Collage-Elementen verbinden sich zu unzähligen weiteren Formen kultureller Information. Tatsächlich zeugen diese drogenfreien Bilder von einem neuen Selbstvertrauen, einer neuen Freiheit und Experimentierlust. Kurz, wir verzichten besser auf allzu einfache, biographische oder skandalumwitterte Erklärungen, betrachten Tomaselli stattdessen in einem grösseren kunsthistorischen Zusammenhang und lernen ihn als überzeugenden, handwerklich perfekten und innovativen Künstler begreifen.

Natürlich ist Tomaselli einer ganzen Reihe von kunsthistorischen Quellen verpflichtet, östlichen und westlichen, alten und modernen, dekorativen und künstlerischen. Man kann ihn sowohl als zeitgenössischen Schüler des grossen konzeptuellen Erneuerers Sol LeWitt sehen als auch als eine Art visionären Heimatkünstler. Auch wenn seine Arbeiten intellektuell und seriell konzipiert sind, entsteht ihre Bedeutung auch durch die Machart. «Meine Ar-



FRED TOMASELLI, *US AND THEM*, 2003, photocollage, leaves, gouache, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 84" /
WIR UND SIE, Photocollage, Blätter, Gouache, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 213,4 cm. (PHOTO: JAMES COHAN GALLERY, NEW YORK)

beiten sind anfangs völlig neutral, ein Stück Holz, und durch tausend und abertausend winzige Schritte entwickeln sie sich zu lebenden, aus einzelnen Zellen bestehenden Organismen.»⁷⁾ Man kann sich gut vorstellen, wie einfache Zufälle und komplexe Wachstumsprozesse, organische und mechanische Gesten, die selbst wiederum Quellen endloser Variationsmöglichkeiten sind, Fred Tomaselli ein unendlich reiches, schöpferisches Potenzial eröffnen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

- 1) Fred Tomaselli, in: James Rondeau, «Interview with Fred Tomaselli», in: *Fred Tomaselli*, Galerie Gebauer, Berlin 1999, unpaginiert.
- 2) Tomaselli im Gespräch mit Chris Martin, *The Brooklyn Rail*, Winter 2003, S. 15.
- 3) Ebenda.
- 4) Peter Schjeldahl «Street Value», *The Village Voice*, 6. Mai 1977, S. 97.
- 5) Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 1999.
- 6) Schjeldahl, op. cit.
- 7) «Interview», in: *The Heavenly Tree Grows Downward: Selected Works by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli*, James Cohan Gallery, New York 2002, p. 65.

Tomaselli's Postmodern Gnosticism

DANIEL PINCHBECK

Fred Tomaselli's paintings are saturated with cosmic space. The figures in many of his works stand amidst swirling blackness, the antique night of the solitary Romantic or Medieval melancholic. Engulfed by cosmic space, the collaged heroes and heroines in works like *EXPECTING TO FLY* (2002) enjoy or endure their own implosion or atomization, as if every fragment of themselves simultaneously subdivides and seeks to flee from the collapsing entity trying to hold the structure together. In other works, like *ECHO, WOW, AND FLUTTER* (2001), there are no figures but only patterns or criss-crossing loops suggesting electromagnetic fields, the rephrasing of matter as informational bits, energy, or vibrating waveforms. These patterns remind me of the entoptic imagery I sometimes encounter when I awaken into a hypnagogic state to find swarms of sparks like fireworks swirling across the velvety night skies of my eyes-closed view screen. They also call to mind the "Zero Point Field," the startling discovery of contemporary physics that "empty" space is actually a crackling quantum sea containing vast amounts of energy.

Tomaselli is known for pressing pills and the leaves of psychoactive plants into the surfaces of his paintings. This humorously literal use of drugs reminds us that drugs—and the ferociously time-and-paradigm-smashing trips they sometimes engender—are really just symbols of that encounter with the Other that is the suppressed base of human existence. Tomaselli's work seduces us toward the edge of that nonhuman Otherness whose realms have always been explored by occultists and shamans and clairvoyants. It is the terrain that Rainer Maria Rilke indicated in *The Duino Elegies*, when he wrote, "Beauty is nothing / but the beginning of terror ... and we are so awed because it serenely disdains / to annihilate us."¹

But what is this Otherness that beckons and terrifies us while it serenely disdains to finish the job? How can we hope to define or even think about it? How can we allow its presence into the "rational" constructs of the contemporary world without collapsing these constructs? Part of the answer lies in art, which can shine like a flashlight beam, exposing ever-more of the glittering mica and towering stalagmites inside the vast, dark, unexplored cave of the self and the soul. Art can be the necessary prelude, the allusive introduction to the places where a future science, inconceivable to us now, will someday follow.

I am writing this in the wake of the Columbia Space Shuttle disaster, as the embittered nations of a ruined world seem to be pushing toward multiple Armageddons—nuclear, chemi-

DANIEL PINCHBECK is the author of *Breaking Open the Head: A Psychedelic Journey into the Heart of Contemporary Shamanism* (Broadway Books, 2002).



FRED TOMASELLI, *EXPECTING TO FLY*, 2002, photomontage, leaves, acrylic, gouache, and resin on wood panel, 48 x 48" / IN ETWARTUNG ZU FLIEGEN, Photomontage, Blätter, Acryl, Gouache und Harz auf Holzpaneel, 122 x 122 cm. (PHOTO: JAMES COHAN GALLERY, NEW YORK)

cal, ecological, and social. Is it possible that the violent contradictions of the present time have less to do with globalization, technology, greed, and racial enmity than with the titanic pressures building up as the old conceptual model collapses while a new one self-assembles? "If quantum theory were applied to biology on a larger scale, we would be viewed more as a complex network of energy fields in some sort of dynamic interplay with our chemical cellular systems," writes Lynne McTaggart in *The Field*, one journalistic effort to describe this new, nascent paradigm. "The world would exist as a matrix of indivisible interrelation."²

While only one cataclysm among many, the fall of Columbia seems particularly poignant because the space program symbolized our faith in the power of materialist science and technology. Coming at this time, when the once-glittering promises of modern civilization have lost their luster, the accident represents a bitter betrayal of that faith. Outer space seems to have slammed the door on our attempts to woo it through the metal machines and phallic rockets we are so proud of. I suspect we will only get off the planet by going deeper into the earth, which means, alchemically, deeper into the mysteries of the inner realms of consciousness.

Psychedelic drugs are one means of encountering the shocking Otherness that lurks within the interior of the earth and the self, and Tomaselli acknowledges their influence on his work. They are, as writer Ralph Metzner put it, "Gnostic catalysts." What follows the personal apocalypse of the psychedelic trip is the necessary restructuring of the Ego and, possibly, the uneasy awareness that the world is woven together by invisible forces and supersensible beings with different agendas from our own. No longer dismissible as superstitious residue, myth reveals itself as living reality.

After my own psychedelic apocalypse, I turned to the Western esoteric tradition for answers—or at least better questions—and eventually I found the works of the Austrian clairvoyant Rudolf Steiner, founder of Anthroposophy. An esoteric Christian, Steiner parses the Biblical devil into opposing forces striving to divert human development: Lucifer, the "light-bringer," who draws us up toward imagination, fantasy, and pride; and Ahriman, the dark earth spirit of the Zoroastrian faith, who pulls us down into the mineral world, materiality, material technology, and death. This modern age represents the temporary ascendance of

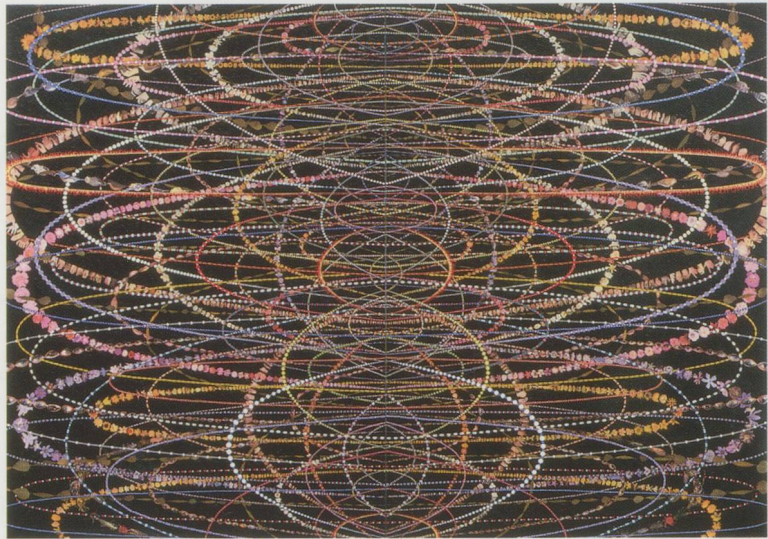
Ahriman, who wants to make the world into a machine. Lucifer, a dangerous but necessary spur to human evolution, dominated during the epoch of pre-historical civilizations, and we now need to seek his influence again to counteract the Ahrimanic impulse of our age.

For Steiner, reincarnation is a fact. Not only human beings, but the earth itself reincarnates—this is currently the fourth incarnation of the earth. In fact, humanity exists in order to transform this greater being, the earth (though we are doing a poor job of it at this time), and we keep coming back until we have completed the job. Each incarnation of the earth represents an evolutionary step for humanity. We developed rational cognition and empiricism in the last centuries—which required temporarily cutting ourselves off from “supersensible” perception—so that we could cognize our way back into the lost spiritual realms as equals. “Just as there would be no life in the usual sense of the word if there was no death, there can be no real knowledge of the visible world without insight into the supersensible realm,” he wrote in *An Outline of Esoteric Science*.³⁾ “All knowledge of the visible must immerse itself in the invisible again and again in order to be able to evolve.”

In *Imaginary Landscapes*, William Irwin Thompson characterizes “the Steinerian vision” as “one that looks at the human as so completely embedded in the animal, vegetal, and mineral evolution of the solar system that it becomes nonsense to separate a fictive ‘matter’ from mind, and a mere three dimensions from ten.... All of the seemingly mystical perceptions of Steiner have a biological relevance that fits a new kind of science, and a new kind of culture.”⁴⁾ The impulse of works such as Tomaselli’s *UNTITLED (EXPULSION)* (2000) pushes beyond surrealism or postmodernism into a new realm that integrates science and mysticism. The Void expulses taxonomies of insects and flowers, while Adam and Eve are revealed as anatomical specimens.

In the new paradigm, mind and matter are not separate; therefore, articulation and understanding must be seen as actual forces that directly impact the physical world. For Steiner and other occultists, the physical world is a kind of symbolic alphabet or mirror of the spiritual realms. It is the art piece of the “higher hierarchies,” representing levels of conscious and spiritual development far beyond our current state. Through our intellectual intuition and creative efforts, we can learn to read the world as an occult script. Steiner writes, “If you succeed in bringing about the metamorphosis of intellectualism into artistic perception, and are able to develop this artistic approach into an instrument of perception, you will find in the outer macrocosm the phenomenon that exists in the human being.”⁵⁾ Tomaselli works intuitively in this arena. Paintings such as *BREATHING HEAD* (2002) suggest processes of transfiguration or transformation from the physical world into astral realms beyond our perceptual frame.

The clairvoyant Steiner described the relationships between macrocosm and microcosm with extraordinary—some would say absurd—precision. In his book, *Harmony of the Creative*



FRED TOMASELLI, *ECHO, WOW AND FLUTTER*, 2000, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 84 x 120" / *ECHO, JAULEN UND FLATTERN*, Photocollage, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 213,4 x 304,8 cm.



FRED TOMASELLI, *BREATHING HEAD*, 2002, photocollage, leaves, acrylic, gouache, and resin on wood panel, 60 x 60" /

ATMENDER KOPF, Photocollage, Blätter, Acryl, Gouache und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 152,4 cm.

Word, he showed how different animals relate to larger spiritual processes. He characterized the cow, for instance, as the animal of spiritual digestion. Through its constant grazing, the cow spiritualizes earthly matter, reversing the destructive processes of human existence, which constantly remove spiritual substance from the earth. According to Steiner, if the cow was not performing its function of spiritual digestion, the earth would soon become so hard and unyielding that we would be unable to walk upon it.

Steiner connects the creatures of the air to different aspects of our mental processes. Birds represent thought. We have our thoughts as the birds have their plumage: "Our thoughts flow from the brain in the same way as the feathers stream out from the eagle," he writes.⁶⁾ "The thoughts given to human beings are the astral aspect of the development of feathers ... A feather holds something tremendous: it holds the secret of how thoughts are formed." Butterflies, delicate beings of the "light ether," are connected to the process of memory: "It is memory-thoughts which live in the butterfly."⁷⁾ We create interior wombs for our memories, just as the caterpillar weaves its cocoon. And bats, for Steiner, are linked to dreams. In the same delicate, unreal way that bats flit through the twilight, dreams flit through the mind: "The earth is surrounded by fluttering butterflies—they are cosmic memory; by the kingdom of the birds—this is cosmic thinking; and by the bats—they are cosmic dream, cosmic dreaming. The flying dreams of the cosmos actually rush through space as bats. And as dreams love the twilight, so, too, does the cosmos love the twilight and send the bat through space."⁸⁾

For Steiner, such correspondences are not just poetic or metaphoric; they are part of a higher order of perception that can be substantiated through inner work and esoteric development—what he called "spiritual science." To make room for a thinker like Steiner, we need to reevaluate our basic understanding of myth, "to move from a postmodernist sensibility in which myth is regarded as an absolute and authoritarian system of discourse to a planetary culture in which myth is regarded as isomorphic, but not identical, to scientific narratives," according to William Irwin Thompson.⁹⁾

Tomaselli's paintings are like fables synthesizing contemporary concerns with the body and the deconstructed self with Gnostic concepts or mythic archetypes that he neither ironizes nor trivializes. The figures in works such as *FIELD GUIDES* (2003) stand upon the earth like flayed saints, both terrified of and yearning for contact with that ineffable and infinite "Otherness" that our deluded culture desperately seeks to deny. His work points to the shocking but necessary moment when we recognize our current Ahrimanic civilization as a fragment of cosmic history and seek to escape the amnesiac underworld in which we lie entombed.

1) Rainer Maria Rilke, "The First Duino Elegy" in *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. by Stephen Mitchell (New York: Vintage International, 1980).

2) Lynne McTaggart, *The Field: The Quest for the Secret Force of the Universe* (New York: Harper Collins, 2002), p. 12.

3) Rudolf Steiner, *An Outline of Esoteric Science* (Great Barrington, Massachusetts: Anthroposophic Press, 1997), p. 61.

4) William Irwin Thompson, *Imaginary Landscape: Making Worlds of Myth and Science* (New York: St. Martin's Press, 1989), p. 66.

5) Rudolf Steiner, *Harmony of the Creative Word* (Great Barrington, Massachusetts: Anthroposophic Press, 2001), p. 20.

6) *Ibid.*, pp. 6–7.

7) *Ibid.*, p. 83.

8) *Ibid.*

9) Thompson, *op. cit.* p. 63.

Tomasellis postmoderner Gnostizismus

DANIEL PINCHBECK

Fred Tomasellis Bilder sind randvoll kosmischer Tiefe. Die Figuren in vielen seiner Arbeiten stehen inmitten wirbelnder Schwärze, der uralten Nacht des einsamen Romantikers oder des mittelalterlichen Melancholikers. Umflutet vom kosmischen Raum genießen oder erleiden die collagierten Heldinnen und Helden in Arbeiten wie *EXPECTING TO FLY* (In Erwartung zu fliegen, 2002) ihre eigene Implosion oder Atomisierung, als ob jedes Fragment ihrer selbst sich gleichzeitig wiederum zerteilte und der kollabierenden Entität zu entfliehen versuchte, um die übergeordnete Struktur aufrechtzuerhalten. In anderen Werken, wie in *ECHO, WOW, AND FLUTTER* (Echo, Jaulen und Flattern, 2001), gibt es keine Figuren, sondern nur Muster oder sich überkreuzende Schlingen, die an elektromagnetische Felder denken lassen, an eine neue Interpretation von Materie als Menge von Informationseinheiten, Energie oder vibrierenden Wellenformen. Diese Muster erinnern mich an die entoptischen Bilder, die ich manchmal beim Aufwachen noch im Halbschlaf wie Funkenregen oder Feuerwerk über den samtenen Nachthimmel meiner geschlossenen Augenlider flimmern sehe. Sie erinnern auch an die nulldimensionalen Punktteilchen und die aufwühlende Entdeckung der neueren Physik, dass der «leere» Raum eigentlich ein knisterndes Quantenmeer ist, das ungeheure Energiemengen birgt.

Tomaselli ist bekannt dafür, dass er Pillen und Blätter von bewusstseinsverändernden Pflanzen in die Oberfläche seiner Bilder einfügt. Dieser buchstäbliche Drogenkonsum erinnert uns augenzwinkernd daran, dass Drogen (samt den unsere Zeit- und Wahrnehmungsstrukturen gewaltsam aufbrechenden Trips, die sie auslösen können) eigentlich nur jene Begegnung mit dem Anderen symbolisieren, die jeder menschlichen Existenz zugrunde liegt, obwohl wir das nicht wahrhaben wollen. Tomasellis Kunst lockt uns an den Abgrund dieses nicht-menschlichen Anderen, dessen Reich schon immer von Okkultisten, Schamanen und Visionären erforscht wurde. Es ist die Region, die Rilke meinte, als er in der ersten seiner *Duineser Elegien* schrieb: «...das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, ... / und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, / uns zu zerstören.»

Aber was ist dieses Andere, das uns lockt und erschreckt, während es gelassen verschmäh, uns ein Ende zu machen? Wie können wir hoffen, es zu definieren oder auch nur daran zu denken? Wie können wir seine Gegenwart in den «rationalen» Konstrukten unserer modernen Welt zulassen, ohne diese Konstrukte zum Einsturz zu bringen? Ein Teil der Antwort liegt in der Kunst, die leuchten kann wie ein Blitzstrahl und dabei immer mehr glitzernde

DAVID PINCHBECK ist Autor des Buches *Breaking Open the Head: A Psychedelic Journey into the Heart of Contemporary Shamanism* (Broadway Books, New York 2002).



FRED TOMASELLI, FIELD GUIDES, 2002, photocollage, gouache, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 84" / FELDFÜHRER, Photocollage, Gouache, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 213,4 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

Glimmerpartikel und aufragende Stalagmiten im Innern der ungeheuren, dunklen, unerforschten Höhle des Selbst und der Seele sichtbar werden lässt. Die Kunst kann das notwendige Vorspiel sein, die anspielungsreiche Hinführung an Orte, an welche eine für uns noch unvorstellbare, zukünftige Wissenschaft ihr eines Tages folgen wird.

Ich schreibe diese Zeilen noch unter dem Eindruck des Unglücks, das die Raumfähre Columbia getroffen hat, und während die erbitterten Nationen einer maroden Welt gleich auf mehrere Armageddons nuklearer, chemischer, ökologischer und sozialer Art zuzusteuern scheinen. Vielleicht haben die heftigen Widersprüche unserer Zeit weniger mit Globalisierung, Technologie, Habsucht und Rassenhass zu tun als mit dem ungeheuren Druck, der entsteht, weil alte Denkmodelle einstürzen und ein neues Denken im Entstehen begriffen ist? «Würde man die Quantentheorie im grossen Stil auf die Biologie anwenden, so würde man uns wohl als komplexes Netzwerk von Energiefeldern betrachten, das irgendwie dynamisch mit der Chemie unserer Zellsysteme interagiert», schreibt Lynne McTaggart in *The Field*, einem journalistischen Versuch, dieses neue, im Entstehen begriffene Paradigma zu beschreiben: «Die Welt wäre eine Matrix unteilbarer Verflechtungen und Bezüge.»¹⁾

Obwohl es nur eine Katastrophe unter vielen ist, scheint mir das Desaster der Columbia besonders einschneidend zu sein, weil das Raumfahrtprogramm für unseren Glauben an die Macht der Naturwissenschaft und Technik steht. Zum jetzigen Zeitpunkt, nachdem die einst so glänzenden Versprechungen der modernen Zivilisation ihren Glanz eingebüsst haben, stellt der Unfall eine bittere Enttäuschung dieses Glaubens dar. Der Weltraum scheint uns die Tür vor der Nase zugeschlagen zu haben und damit all unseren stolzen Versuchen, ihn mit Metallmaschinen und phallischen Raketen zu erobern. Ich habe den Verdacht, wir werden den Planeten nicht verlassen können, ohne zuvor tiefer in die Erde selbst einzudringen,

was so viel heisst wie auf alchemistische Weise tiefer in die Mysterien der inneren Bewusstseinsbezirke einzutauchen.

Bewusstseinsweiternde Drogen sind ein Mittel, um das Furcht erregende Andere kennen zu lernen, das im Innern der Erde und des Selbst lauert, und Tomaselli gesteht deren Einfluss auf sein Werk auch ein. Sie sind, wie der Schriftsteller Ralph Metzner es einmal formulierte, «gnostische Katalysatoren». Auf die persönliche Apokalypse des psychedelischen Trips muss allerdings eine Restrukturierung des Ich folgen und möglicherweise auch die unbehagliche Erkenntnis, dass die Welt von unsichtbaren Kräften und übersinnlichen Wesen zusammengehalten wird, deren Ziele sich von den unseren unterscheiden. Der Mythos lässt sich nicht länger als abergläubischer Überrest vergangener Zeiten abtun, sondern erweist sich als lebendige Realität.

Nach meiner ganz persönlichen psychedelischen Apokalypse begann ich in der esoterischen Tradition des Westens nach Antworten zu suchen – oder zumindest nach besseren Fragen – und stiess schliesslich auf den visionären Österreicher Rudolf Steiner, den Begründer der Anthroposophie. Als esoterischer Christ erkennt Steiner im biblischen Teufel zwei einander widerstrebende Mächte, welche die menschliche Entwicklung irrezuleiten versuchen: Luzifer, der Lichtbringer, der uns hinaufzieht zu Vorstellungskraft, Phantasie und Stolz, und Ahriman, der dunkle Erdgeist aus der alten Religion des Zarathustra, der uns hinunterzieht in die mineralische Welt, die Materialität, die materialistische Technologie und den Tod. Das moderne Zeitalter steht für den vorübergehenden Aufstieg von Ahriman, der die Welt zur Maschine machen will. Luzifer, ein zwar gefährlicher, aber notwendiger Ansporn für die menschliche Entwicklung, dominierte zur Zeit der prähistorischen Zivilisationen; heute müssen wir seinen Einfluss wieder suchen, um den Ahrimanischen Impulsen unserer Zeit entgegenzuwirken.

Für Steiner ist die Reinkarnation eine Realität. Nicht nur die Menschen, sondern auch die Erde selbst reinkarniert sich – gegenwärtig befindet sie sich in ihrer vierten Reinkarnation. Tatsächlich existiert die Menschheit, um dieses grössere Wesen, die Erde, umzuwandeln (auch wenn wir in dieser Hinsicht zurzeit miserable Arbeit leisten), und wir müssen immer wieder zurückkommen, bis diese Aufgabe vollendet ist. Jede Inkarnation der Erde steht für eine Evolutionsstufe der Menschheit. Im Lauf der letzten Jahrhunderte haben wir das rationale Denken und die empirische Wissenschaft entwickelt – was eine vorübergehende Abwendung von unserer «übersinnlichen» Wahrnehmung erforderlich machte –, damit wir als Gleichwertige unseren Weg zurück in die verlorenen spirituellen Sphären finden würden. «Wie es kein Leben im gewöhnlichen Sinne geben könnte ohne den Tod, so kann es keine wirkliche Erkenntnis der sichtbaren Welt geben ohne den Einblick in das Übersinnliche», schrieb Steiner, und: «Alles Erkennen des Sichtbaren muss immer wieder und wieder in das Unsichtbare untertauchen, um sich entwickeln zu können.»²⁾

In seinem Buch *Imaginary Landscapes* charakterisiert William Irwin Thompson die Steinersche Vision als «eine, die den Menschen so sehr als in der animalischen, pflanzlichen und mineralischen Evolution des Sonnensystems eingebettet betrachtet, dass es unsinnig ist, sich eine vom Geist getrennte «Materie» vorzustellen oder bloss drei von zehn Dimensionen hervorzuheben... Alle scheinbar so mystischen Ideen Steiners haben eine biologische Relevanz, die zu einer neuen Art von Wissenschaft und einem neuen Kulturverständnis gehört.»³⁾ Der Impuls, der von Werken wie Tomasellis UNTITLED (EXPULSION) – Ohne Titel (Vertreibung) (2000) – ausgeht, reicht über den Surrealismus oder die Postmoderne hinaus in eine neue Sphäre, in welcher Wissenschaft und Mystik eins sind. Der leere Raum stösst ganze Taxono-

mien von Insekten und Blumen aus und Adam und Eva entpuppen sich als anatomische Probeexemplare.

In diesem neuen Denkmuster sind Geist und Materie nicht getrennt; deshalb müssen Sprechen und Verstehen als aktive Kräfte verstanden werden, die direkt auf die physische Welt einwirken. Für Steiner und andere Geheimwissenschaftler ist die physische Welt eine Art symbolisches Alphabet oder ein Spiegel der geistigen Sphären. Sie ist ein Kunst-Werk «höherer Ordnung», das für geistige und spirituelle Entwicklungsstufen weit jenseits unseres gegenwärtigen Zustandes steht. Durch geistige Intuition und schöpferische Anstrengungen können wir lernen, die Welt wie eine okkulte Schrift zu lesen. Steiner meinte: «Wenn Sie vom Intellektualistischen gewissermassen die Metamorphose vollziehen können ins künstlerische Erfassen und das Künstlerische als Erkenntnisprinzip ausbilden können, dann finden Sie das, was im Menschen auf eine menschliche Art, nicht auf eine naturhafte Art lebt, im Makrokosmos draussen, in der grossen Welt.»⁴⁾ Tomaselli bearbeitet intuitiv genau dieses Gebiet. Bilder wie BREATHING HEAD (Atmender Kopf, 2002) deuten Transfigurations- oder Transformationsprozesse an, die aus der physischen Welt in astrale Sphären jenseits unserer gewohnten Wahrnehmung führen.

Der Visionär Steiner beschrieb das Verhältnis von Makrokosmos und Mikrokosmos mit aussergewöhnlicher – manche würden sagen absurder – Präzision. In seinen im Buch *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden, bildenden und gestaltenden Weltenwortes* zusammengefassten Vorträgen zeigte er, wie anders das Verhältnis der Tiere zu umfassenderen spirituellen Prozessen ist. So beschreibt er etwa die Kuh als Tier, dessen Verdauungsprozess astralische Qualität hat. Mit ihrem unablässigen Grasens vergeistigt die Kuh irdische Materie in Umkehrung des destruktiven Prozesses der menschlichen Existenz, welche der Erde laufend geistige Substanz entnimmt. Laut Steiner würde die Erde ohne diese spirituelle Verdauungsleistung der Kuh bald so hart und starr, dass wir nicht mehr darauf gehen könnten.

Steiner bringt die Bewohner der Luft mit verschiedenen Aspekten unseres Geisteslebens in Verbindung. Die Vögel stehen für das Denken. Wir haben Gedanken, wie Vögel Federn haben: «Unsere Gedanken strömen von dem Gehirn so aus, wie ausfluten von dem Adler die Federn. (...) Dem Menschen geben sie die Gedanken; das ist der astralische Aspekt der Federnbildung. (...) eine Feder enthält (...) etwas Ungeheures: sie enthält das Geheimnis der Gedankenbildung.»⁵⁾ Die Schmetterlinge, verletzte Wesen des «Lichtäthers», stehen mit dem Vorgang der Erinnerung in Verbindung: «Das sind die Erinnerungsgedanken, die im Schmetterling leben.»⁶⁾ Wir schaffen innere Schösse für unsere Erinnerungen, genau wie die Raupe ihre Puppe spinnt. Und die Fledermäuse haben bei Steiner mit den Träumen zu tun. Auf dieselbe zarte, unwirkliche Weise, wie Fledermäuse durch die Dämmerung flitzen, huschen die Träume durch unser Bewusstsein: «Die Erde ist umwoben von den Schmetterlingen: sie sind die kosmische Erinnerung; und von dem Vogelgeschlechte: es ist das kosmische Denken; und von der Fledermaus: sie ist der kosmische Traum, das kosmische Träumen. Es sind in der Tat die fliegenden Träume des Kosmos, die als Fledermäuse den Raum durchsausen. Wie der Traum das Dämmerlicht liebt, so liebt der Kosmos das Dämmerlicht, indem er die Fledermaus durch den Raum schickt.»⁷⁾

Für Steiner sind diese Entsprechungen nicht bloss poetisch oder metaphorisch; sie sind Teil einer höheren Wahrnehmungsebene, die durch innere Arbeit und esoterische Entwicklung – er nennt es «Geistesforschung» – realisiert werden kann. Um für einen Philosophen wie Steiner Platz zu schaffen müssen wir unseren Umgang mit Mythen von Grund auf neu überdenken, oder wie William Irwin Thompson meint: «von einer postmodernen Auffas-

FRED TOMASELLI, BIRD BLAST, 1997, leaves, pills, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 60" / VOGELSCHWALL, Blätter, Pillen, Photocollage, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 152,4 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)



sung, derzufolge Mythen eine absolute und autoritäre Form des Diskurses sind, wegkommen, hin zu einer globalen Kultur, in der Mythen als isomorph, aber nicht identisch gelten, um schliesslich zu wissenschaftlichen Erzählungen zu gelangen».⁸⁾

Tomasellis Bilder sind wie Fabeln, die zeitgenössische Fragen mit Körperlichem verschmelzen und das dekonstruierte Selbst mit gnostischen Ideen oder mythischen Archetypen, wobei diese weder ironisiert noch trivialisiert werden. Figures in Werken wie *FIELD GUIDES* (Feldführer, 2003) stehen auf der Erde wie gerupfte Heilige, welche die Berührung mit diesem unbeschreiblichen und unendlichen Anderen, das unsere irregeleitete Kultur verzweifelt zu leugnen sucht, ebenso sehr fürchten wie ersehnen. Tomasellis Arbeit verweist auf den erschreckenden, aber notwendigen Moment, in dem wir unsere ahrimanische Zivilisation als blossen Teil innerhalb der Geschichte des Kosmos erkennen und der Unterwelt, in der wir erinnerungslos begraben liegen, zu entfliehen suchen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Lynne McTaggart, *The Field*, Harper & Collins, New York 2002. (Zitat aus dem Engl. übers.)

2) Rudolf Steiner, *Die Geheimwissenschaft im Umriss*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1977, S. 81–82.

3) William Irwin Thompson, *Imaginary Landscapes: making worlds of myth and science*, St. Martin's Press, New York 1989, S. 66. (Zitat aus dem Engl. übers.)

4) Rudolf Steiner, *Der Mensch als Zusammenklang des schaffenden bildenden und gestaltenden Weltenwortes* (12 Vorträge), Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1978, S. 27.

5) Ebenda, S. 14–15.

6) Ebenda, S. 88.

7) Ebenda.

8) Thompson, op. cit., S. 63.



Edition for Parkett

FRED TOMASELLI

CYCLOPTICON, 2003

Surface-mounted pigment print on Plexiglas, 12 x 12"

Printed by David Adamson, Adamson Editions, Washington, D.C.

Edition of 60, signed and numbered

Pigmentdruck hinter Plexiglas aufgezogen, 30,5 x 30,5 cm

Gedruckt bei David Adamson, Adamson Editions, Washington, D.C.

Auflage: 60, signiert und nummeriert

