

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

Rubrik: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

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: 03.04.2026

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

FRANCIS ALÿS

BORN 1959 IN ANTWERP, BELGIUM,
LIVES AND WORKS IN MEXICO CITY /
GEBOREN 1959 IN ANTWERPEN, BELGIEN,
LEBT UND ARBEITET IN MEXICO CITY.

ISA GENZKEN

GEBOREN 1948 IN OLDESLOE, DEUTSCHLAND,
LEBT UND ARBEITET IN BERLIN /
BORN 1948 IN OLDESLOE, GERMANY,
LIVES AND WORKS IN BERLIN.

ANISH KAPOOR

BORN 1954 IN BOMBAY, INDIA,
LIVES AND WORKS IN LONDON /
GEBOREN 1954 IN BOMBAY, INDIEN,
LEBT UND ARBEITET IN LONDON.

FERANCISS SILYSS

FRANCIS ALYS, WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS, Lima, 16 April 2002, in collaboration with Rafael Ortega, Cuauhtémoc Medina, and 500 people.
photo document / WENN DER GLAUBE BERGE VERSEYZT, in Zusammenarbeit mit Rafael Ortega, Cuauhtémoc Medina und 500 Helfern, Photodokument.

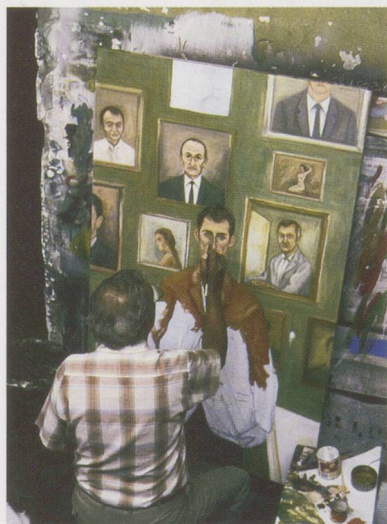
PORTRAIT
Francis
Alÿs

KITTY SCOTT

It is a hot day in mid-June 1995 and Peter Sprunt is driving his old black Audi through the pine-dotted hills crowned by a brilliant blue sky with the occasional cloud. Francis Alÿs is in the front, pencil in hand, jotting down phrases in his little Chinese notebook that he takes everywhere. Jodi Carson, the Administrative Assistant for Site Santa Fe¹⁾ and Peter's partner, is in the back, and from time to time, she imparts her knowledge of this conflicted place. We are traveling north, en route from Santa Fe to Chimayó, listening to Johnny Cash's *American Recordings*. One sorrowful tune follows another. Francis arrived in New Mexico a few days ago for the opening of the inaugural Site Santa Fe Exhibition "Longing and Belonging: From the Faraway Nearby."¹⁾ At the behest of Francis, we are searching for a sometime portrait painter named Randy Martinez.

The artist has made two works for the exhibition, one of which is a handcrafted multiple, UNTITLED (SNOWGLOBE) (1995)—the first and only existing snow globe to feature symbols of, and buildings from, Mexico City. These representative elements were chosen through a "democratic" process involving a questionnaire with 100 respondents. Rumor has it that he also made a version with tequila and cocaine instead of water and synthetic snow. The other work, THE PORTRAIT (Mexico City, 1995), is a huge mural-sized painting of a bird's-eye view of Mexico City. It was executed in the typical sign-painter format using auto-enamel on metal. To produce THE PORTRAIT, Francis adapted a collaborative painting project he was working on in Mexico City.

KITTY SCOTT is Curator of Contemporary Art at the National Gallery of Canada, Ottawa.



FRANCIS ALÿS, *EL SOPLON (THE PROMPTER)*, 1995, work in progress /
DER SOUFFLEUR, Enrique Huerta (top left / oben links);
 Emilio Rivera (top right / oben rechts); Juan Garcia (bottom / unten).

In an effort to resolve sculptural proposals, the artist was painting small “originals,” based on situations, or in his own words, “feasible experiments” where the protagonist, usually a suited man, engages with props or his physical surroundings, for some obscure and apparently irrational, but believable reason. Francis has been painting these small “originals” and passing them to *rótulistas* (sign painters), who would repaint their own versions of these paintings. Francis would then generate a new “original” based on the copies. The nature of collaboration, questions concerning authorship, as well as the idea of a painting as a unique object were foremost in his mind.

Francis wanted to make a billboard-size sign painting for the façade of the Site Santa Fe warehouse, advertising the snow dome and ultimately New Mexico’s relationship with Mexico City. In the spirit of his current painting projects, the artist decided to collaborate with *Hispanos* painters Denis, Nolan, and Randy Martinez, specialists in traditional low-rider car culture. After discussions with the Martinezes, it was decided that they would portray their fantasy version of Mexico City—a place these artists were connected to socially and historically, but had never visited.

As the collaborative process with the sign painters was challenging and questioning notions of authorship, Francis had been tempted to test the genre of self-portraiture within the larger experiment. With *THE PORTRAIT*, he devised a project with a built-in contradiction that could alternately be called “Self-Portrait Made by Others.” To realize this idea, the artist



FRANCIS ALÿS, EL SOPLÓN (THE PROMPTER), 1995–2002, oil, encaustic,
and collage on canvas on wood, 5 7/8 x 7 7/16 x 3 7/8" / DER SOUFFLEUR, Öl, Enkaustik
und Collage auf Leinwand auf Holz, 15 x 19,6 x 1,7 cm.

commissioned portraits from Enrique Huerta, Juan García, and Emilio Rivera, three Mexican sign painters that he worked with regularly. Francis asked each of them to make a likeness of him and to depict in the background a series of paintings of their choice and specialty. In this way, each portrait of Francis would portray the signature styles of each painter. He also modeled for each sign painter.

Paralleling this activity, Francis developed his own small distinct self-portrait of a three-quarter-figure wearing a smock buttoned only at the neck and underneath, a white shirt partly open to reveal his chest. A swarm of flies hovers near the artist's heart, having escaped from the fissure. Miniature paintings reminiscent of Francis's own cityscapes hang on the wall behind. An oval-shaped piece of paper taped onto the surface obscures the artist's face. He did not share this picture with the sign painters.

During an earlier research visit to Santa Fe, Francis decided to include Randy Martinez in the project and to commission a self-portrait from him. Martinez accepted, received advance payment and chose to paint the portrait on the hood of a car.

The perpetually incomplete version of *THE PORTRAIT* was documented in a small catalogue from the now defunct Galeria Carmargo Vilaça. It takes the form of four photographs, three of which depict a sign painter alongside a completed portrait of Francis, and the other is a reproduction of Francis's self-portrait. The three photographs are as much portraits of the sign painters as they are of Francis, and when seen together they emphasize the subjective nature of portrait painting. While the *rétulistas'* visual renderings all bear a likeness to him, none of them is Francis. Each panel presents a version of the artist, however the shape of his face, tone of his skin, style of his hair, look of his hands, and the color of his clothes, change from picture to picture. Not one of the painters is able to capture the medieval quality in his face, his long slender body, or his lightly freckled skin. And like all painted portraits, these pictures are incapable of conveying the grace of a particular walk, the sound of the sifter's voice as well as the small gestures that together give rise to an individual's personality.

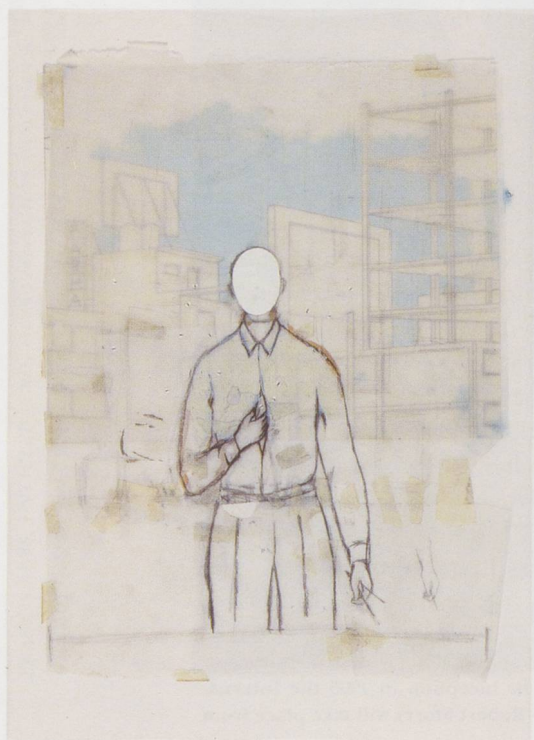
By now, it is well known that Francis's early projects originated in his practice of walking through Mexico City. In 1990–91, he was making a series of interventions, usually inserting or withdrawing elements such as pillows and animal puppets into or from the existing architecture and urban fabric of the city. At the same time, he was searching for a way of illustrating these actions, without necessarily representing them directly. Photography seemed to present a fraudulent document in relation to the reality of the moment and place of the intervention. So he started thinking about painted situations that might correspond to these live scenarios and have an equivalent intention, but would not quote them directly. As Francis

was not a painter, he looked for a language; the most obvious one was that of the sign painters' billboards just down the street from his studio. It was also the most effective, given that their profession depends on the ability to successfully communicate. Once he began to paint, the temptation to return the images to the ones that inspired them was inevitable.

More recently, the artist has increased his number of collaborators exponentially. Where he worked with three or four sign painters previously, he now engages hundreds of people. Francis's ability to work with so many people at once is fitting, considering his original training as an engineer and architect. These professionals, like film directors, realize their visions through the concerted effort of a variety of many skilled workers.

It is often thought that walking is central to understanding Francis's process and oeuvre; arguably writing, although almost invisible in the final product, is an equally significant part of his daily practice. Francis is an artist who aspires to being a sixteenth-century writer. In their initial stages, his projects exist as files filled with sheaves of loose-leaf papers covered with the artist's ornate French, Spanish, and English scripts and diagrams. These notes are the

FRANCIS ALÿS, *EL SOPLON (THE PROMPTER)*, 1995,
mixed-media drawing and collage, 11 1/16 x 7 7/8" / *Zeichnung und Collage,*
diverse Materialien, DER SOUFFLEUR, 30 x 20 cm.



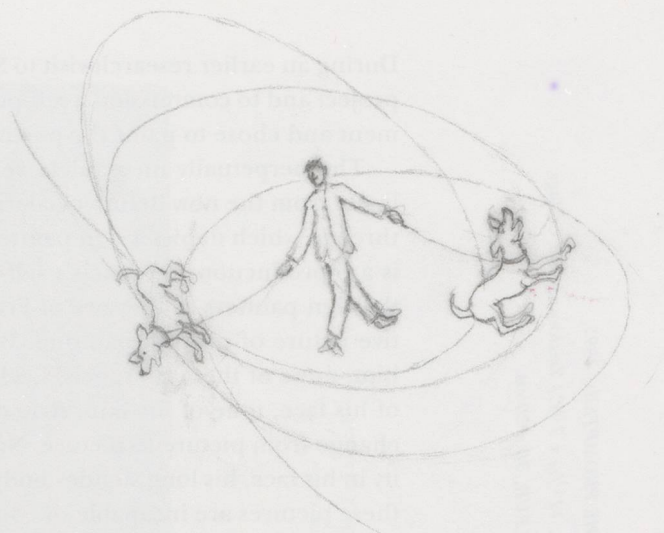
means by which he conceptualizes and pinpoints his ideas. In due course, images are introduced, the medium of expression defines itself, and the texts begin to fall away, but not entirely. Sometimes an artwork will exist only as a spoken story or a typewritten text, as with *THE RUMOR* (Tlayacapan, Mexico, 1998). But often “scripts” or “stories” are an inherent part of the work, be it a painting, postcard, video, walk, sculpture, or other large-scale undertaking. In a recent conversation, Francis described his practice as “nearly writing” and referred to his sketches with fragments of text as “written drawings.”

During the research phase of his projects, the artist often enounces ideas, only to contradict them almost instantly. He then spends much time and effort trying to reconcile these two views eventually creating a third, more oblique, unspeakable option, the only one he sees as worthy. His methodology is illustrated by one of those old tin key-wind clockwork toys of a gentleman and his two mischievous dogs tethered by rigid leashes. On winding up the toy, one assumes that the master will simply take his canine friends for a walk. But the dog on the man’s right arm lags stubbornly behind, as the dog on his left pulls eagerly ahead and to the right. Acting as a tripod and a pivot, the obstinate animals permit the man to stand vertically and prevent him from falling, but force him to walk in circles.

Francis’s attitude, progress by failure, is illustrated in the situation of the man and his animals. To reveal the inertia of a process, the artist will expend the maximum effort (“to move in circles”) for the minimum result (“to advance by walking”). The action, or lack thereof, of the dogs and their master also exemplifies “the paradox of praxis”—one of the artist’s favorite axioms—*PARADOX OF PRAXIS (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING)*, part one, Mexico, D.F., 1997; *PARADOX OF PRAXIS (SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING)*, part two, 1997–ongoing.

In due course, Peter pulls up to a small white house. Francis gets out of the car and knocks on the door. A woman answers—Randy is not there. She gives Francis another lead as to his whereabouts. We follow her directions and the same thing happens again. And again. There is a snapshot of Francis taken at this moment in the narrative. Framed by the cloudy sky and the surrounding hills covered with short bushy pines and dry, straggly grasses, the artist is leaning on an abandoned vintage car, wearing a baseball cap backwards, an old white T-shirt, loose fitting pants and Converse sneakers. He strikes a match to light the cigarette dangling from his lips; the scene exudes a mythic American quality. After smoking the cigarette, Francis decides to give up the search and we circle back to Santa Fe. Johnny croons, “Why me Lord? What have I ever done to deserve even one of the pleasures I’ve known and ...”

1) Site Santa Fe is a private not-for-profit contemporary arts organization in Santa Fe, New Mexico, providing an ongoing venue for regional, national, and international exhibitions. Since its inception in 1995 the International Santa Fe Biennial has been a major focus; the fifth biennial (curated by Robert Storr) will take place from 18 July 2004 to 9 January 2005.



FRANCIS ALÿS, sketch on tracing paper, no date /
undatierte Skizze auf Pergamentpapier.

FRANCIS ALÿS, UNTITLED, 2001, oil and encaustic on cloth on wood, $10\frac{3}{8} \times 6\frac{3}{4} \times 1\frac{1}{16}$ " /
OHNE TITEL, Öl und Enkaustik auf Leinen auf Holz, 27 x 17,1 x 2,7 cm.





LAMBRETT



+ leon de Musique (4)

+ lps du sommeil (87)



pefere

DES ROY



si s'entra.

PETE

li car...

+ 'daja v' / 1/2
+ last clown
+ 2 // W de
+ return

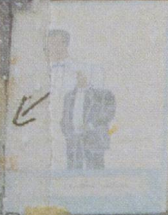


LISSON

si p'e



PETE



Francis Alÿs

EIN PORTRÄT

KITTY SCOTT

Es ist ein heisser Tag Mitte Juni 1995 und Peter Sprunt fährt seinen alten schwarzen Audi durch die mit Kiefern gesprenkelten Hügel; darüber wölbt sich ein leuchtend blauer Himmel mit vereinzelt Wolken da und dort. Francis Alÿs sitzt vorn mit einem Bleistift in der Hand und kritzelt Sätze in sein kleines chinesisches Notizbuch, das er immer bei sich trägt. Jodi Carson, Peters Partnerin und Verwaltungsangestellte des Site Santa Fe¹⁾, sitzt hinten und tut hin und wieder etwas von dem kund, was sie über diese widersprüchliche Gegend weiss. Wir fahren nach Norden, *en route* von Santa Fe nach Chimayó, und hören uns Johnny Cashs *American Recordings* an. Eine traurige Melodie folgt der anderen. Francis ist erst vor ein paar Tagen nach New Mexico gekommen, und zwar zur Eröffnungsausstellung des Site Santa Fe, «Longing and Belonging: From the Faraway Nearby». Auf seinen Wunsch sind wir auf der Suche nach einem Gelegenheits-Porträtmaler namens Randy Martinez.

Francis Alÿs hat zwei Werke zur Ausstellung beigesteuert; das eine ist ein handgefertigtes Multiple, UNTITLED (SNOWGLOBE) – Ohne Titel (Schneekugel), 1995 –, die erste und einzige Schneekugel, welche Wahrzeichen und Bauwerke von Mexico City zeigt. Diese typischen Elemente wurden in einem «demokratischen» Prozess ausgewählt, der auch eine Umfrage unter hundert Befragten mit einschloss. Es wird gemunkelt, dass Francis auch eine Version mit Tequila und Kokain anstelle von Wasser und künstlichem Schnee schuf. Das andere Werk, THE PORTRAIT (Das Porträt, 1995), ist eine Ansicht von Mexico City aus der Vogelperspektive, so gross wie ein Wandgemälde. Es ist im klassischen Plakatformat mit Autolack auf Metall ausgeführt. Für dieses Bild stützte sich Francis auf ein Gemeinschaftsprojekt, an dem er in Mexico City arbeitete.

KITTY SCOTT ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst in der National Gallery of Canada, Ottawa.

FRANCIS ALÿS, CABINET, 1994, pencil and oil on tracing paper, photo collage (slightly cropped), 11 13/16 x 8 5/8" /
KABINETT, Bleistift und Öl auf Pergamentpapier, Photocollage, (leicht beschnitten) 30 x 22 cm.



FRANCIS ALÿS, *Making of THE PORTRAIT*, Santa Fe, New Mexico, 1995: Randy Martinez (left/links); Dennis, Randy, and Nolan Martinez, Francis Alÿs (below/unten).

In Auseinandersetzung mit skulpturalen Fragestellungen, malte der Künstler kleinformatige «Originale», die auf Situationen oder, wie er es ausdrückt, «plausible Experimente» Bezug nahmen, in denen der Protagonist, meist ein Mann im Anzug, sich aus irgendeinem unerfindlichen und scheinbar unsinnigen, aber dennoch glaubwürdigen Grund mit Requisiten oder seiner äusseren Umgebung beschäftigte. Francis malte diese «Originale» und gab sie an *rótulistas* (Plakatmaler) weiter, die anhand dieser Vorlagen ihre eigenen Versionen malten. Aufgrund dieser Kopien schuf Francis wiederum neue «Originale». Dabei interessierten ihn vor allem das Wesen der Zusammenarbeit, Fragen der Urheberschaft sowie die Idee, ein Gemälde sei ein einzigartiges Objekt.

Francis wollte ein Bild in Plakatwandgrösse für die Fassade der Lagerhalle des Site Santa Fe anfertigen, das auf die Schneekugel und letztlich auf die Beziehung zwischen New Mexico und Mexico City hinweisen sollte. Im Einklang mit seinen aktuellen Malprojekten beschloss der Künstler, mit den hispanischen Malern Denis, Nolan und Randy Martinez, allesamt Experten der traditionellen *Lowrider*-Kultur, zusammenzuarbeiten. Nach Gesprächen mit den drei Künstlern wurde entschieden, dass sie ihre Phantasieversion von Mexico City darstellen sollten – ein Ort, mit dem diese Künstler durch ihre Herkunft verbunden waren, den sie aber nicht aus eigener Anschauung kannten.

Als im Laufe der Zusammenarbeit mit den Plakatmalern der Begriff der Urheberschaft in Frage gestellt wurde, reizte es Francis, das Genre des Selbstporträts im Rahmen eines umfassenderen Experiments zu untersuchen. Mit *THE PORTRAIT* entwickelte er ein in sich widersprüchliches Projekt, das man auch als «Selbstporträt durch andere» bezeichnen könnte. Für dessen Realisierung beauftragte der Künstler Enrique Huerta, Juan García und Emilio Rivera, drei mexikanischen Plakatmaler, mit denen er regelmässig zusammenarbeitete, ein



Porträt von ihm zu malen. Francis bat jeden der drei, ein Abbild von ihm anzufertigen und im Hintergrund jeweils einige Bilder seiner Wahl aus dem eigenen Wirkungsbereich zu zeigen. So zeigte jedes Porträt von Francis zugleich auch den charakteristischen Stil jedes einzelnen Malers. Er sass übrigens allen dreien Modell.

Parallel dazu schuf Francis sein eigenes kleines Selbstbildnis; es zeigt ihn als Figur im Dreiviertelporträt, die einen nur am Hals geknöpften Kittel trägt und darunter ein halb offenes weisses Hemd, so dass seine Brust zu sehen ist. Ein aus dem Hemd entwichener Fliegenschwarm, schwirrt in der Herzgegend des Künstlers herum. An der Wand im Hintergrund hängen Miniaturbilder, die an Francis' eigene Bilder von Stadtlandschaften erinnern. Das Gesicht des Künstlers wird von einem ovalen Stück Papier verdeckt, das auf die Bildoberfläche geklebt ist. Dieses Bild entstand ohne Zutun der Plakatmaler.

Bei einem früheren Erkundungsbesuch in Santa Fe beschloss Francis, Randy Martinez in dieses Projekt einzubeziehen und ihn mit einem Selbstporträt zu beauftragen. Martinez willigte ein, erhielt sein Honorar im Voraus und entschied sich, das Porträt auf die Kühlerhaube eines Autos zu malen.

Die für immer unvollständig bleibende Version von THE PORTRAIT ist in einem kleinen Katalog der mittlerweile nicht mehr existierenden Galeria Carmargo Vilaça dokumentiert. Zu sehen sind vier Photographien, von denen drei einen Plakatmaler neben einem fertig gestellten Porträt von Francis zeigen, während es sich bei der vierten um eine Reproduktion von Francis' Selbstporträt handelt. Die drei Photos sind ebenso sehr Porträts der Plakatmaler wie von Francis und insgesamt unterstreichen sie den subjektiven Charakter der Porträtmalerei. Obschon die Bilder der *rótulistas* ihm alle ähnlich sehen, ist keines von ihnen Francis. Jedes Werk zeigt eine Variante des Künstlers, wobei seine Gesichtsform, der Farbton seiner Haut, seine Frisur, die Form seiner Hände und die Farbe seiner Kleider bei jedem Bild anders sind. Keinem der Maler gelingt es, den mittelalterlichen Charakter seines Gesichts, seine hoch gewachsene, schlanke Gestalt oder seine leicht sommersprossige Haut einzufangen. Und wie alle gemalten Porträts sind diese Bilder nicht in der Lage, die Anmut einer bestimmten Gangart, den Klang der Stimme und all die kleinen Gesten zu vermitteln, die zusammen die Persönlichkeit eines Menschen ausmachen.

Mittlerweile ist allgemein bekannt, dass Francis' frühe Arbeiten ihren Ursprung in zahlreichen Spaziergängen hatten, die er in Mexico City unternahm. 1990–1991 unternahm er eine Reihe von Interventionen, üblicherweise indem er Elemente wie Kissen und Tierfiguren in die bestehende Architektur und die urbane Struktur der Stadt einfügte oder aber aus ihr entfernte. Gleichzeitig suchte er nach einer Möglichkeit, diese Aktionen zu dokumentieren, ohne sie unbedingt direkt abzubilden. Die Photographie erschien ihm dabei als zu ungetreue Wiedergabe der Wirklichkeit von Moment und Ort der Intervention. Daher begann er über gemalte Situationen nachzudenken, die diesen Live-Szenarien vielleicht besser entsprächen und in eine ähnliche Richtung wiesen, ohne direkte Zitate zu sein. Da Francis kein Maler war, suchte er nach einer geeigneten Ausdrucksmöglichkeit; die augenfälligste war jene der Reklametafeln ganz in der Nähe seines Ateliers. Angesichts der Tatsache, dass der Erfolg der Plakatmaler von ihrer Fähigkeit erfolgreich zu kommunizieren abhängt, war es wohl auch die effektivste. Als er schliesslich zu malen begann, konnte er der Versuchung nicht widerstehen, die Bilder jenen zurückzugeben, von denen sie inspiriert waren.

In jüngster Zeit hat sich die Zahl der Mitarbeiter des Künstlers sprunghaft erhöht. Während er früher mit drei bis vier Plakatmalern arbeitete, setzt er jetzt Hunderte von Leuten ein. Dass Francis fähig ist, mit so vielen Leuten gleichzeitig zu arbeiten, leuchtet ein, wenn

man an seine ursprüngliche Ausbildung als Ingenieur und Architekt denkt. Denn wie Filmregisseure verwirklichen die Vertreter dieser Berufe ihre Visionen nur dank der vereinten Anstrengungen zahlreicher, mannigfach qualifizierter Arbeiter.

Es wird oft gesagt, dass die Spaziergänge für das Verständnis von Francis Alÿs' Schaffensprozess und Werk von zentraler Bedeutung sind, aber das Schreiben, obwohl es im Endprodukt kaum in Erscheinung tritt, macht einen ebenso wichtigen Teil seiner täglichen Arbeit aus. Francis ist ein Künstler, der gern ein Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts wäre. In der Anfangsphase bestehen seine Projekte jeweils aus Mappen voll loser Blätter, die mit kunstvollen französischen, spanischen und englischen Notizen und Skizzen des Künstlers bedeckt sind. Diese helfen ihm dabei, seine Ideen festzuhalten und einzuordnen. Zu gegebener Zeit kommen Bilder dazu, die geeignete Ausdrucksform kristallisiert sich heraus und die Texte beginnen wegzufallen, aber nie vollständig. Manchmal existiert ein Kunstwerk nur als mündliche Geschichte oder maschinengeschriebener Text, so etwa *THE RUMOR* (Das Gerücht, Tlayacapan, Mexico, 1998). Häufig aber sind diese «Skripte» oder «Geschichten» integrale Bestandteile des Werks, egal, ob es sich dabei um ein Gemälde, eine Postkarte, ein Video, einen Spaziergang, eine Skulptur oder irgendein grösser angelegtes Unternehmen handelt. In einem Gespräch hat Francis seine Arbeitsweise erst vor kurzem als «beinah Schreiben» und seine Skizzen mit Textfragmenten als «geschriebene Zeichnungen» bezeichnet.

In der Recherchierphase seiner Projekte formuliert der Künstler häufig Ideen, nur um ihnen fast schon im gleichen Atemzug zu widersprechen. Danach verwendet er viel Zeit und Mühe darauf, die beiden Meinungen in Einklang zu bringen, bis schliesslich vielleicht eine dritte, weniger offensichtliche, nicht in Worte zu fassende Variante entsteht – die einzige, die er als angemessen erachtet. Sein methodisches Vorgehen wird durch eines dieser alten Aufziehspielzeuge aus Blech veranschaulicht, das aus einem Herrn und seinen zwei widerpenstigen Hunden besteht, die durch starre Leinen mit ihm verbunden sind. Wenn man das Spielzeug aufzieht, erwartet man, dass der Meister ganz einfach seine Begleiter spazieren führt. Doch der Hund am rechten Arm des Mannes bleibt störrisch zurück, während der Hund links ungeduldig vorwärts und nach rechts drängt. Bei diesem Gebilde, das wie ein drehbares dreibeiniges Stativ funktioniert, sorgen die eigensinnigen Tiere zwar dafür, dass der Mann aufrecht steht und nicht hinfällt, zwingen ihn aber gleichzeitig dazu, sich ständig im Kreis zu bewegen.

In der Situation des Mannes und seiner Tiere spiegelt sich Francis' Prinzip des Fortschritts durch Scheitern. Um die Trägheit eines Prozesses sichtbar zu machen, bringt der Künstler die maximale Anstrengung auf («Drehen im Kreis») und erzielt ein minimales Ergebnis («sich zu Fuss vorwärts bewegen»). Die Bewegung (oder mangelhafte Bewegung) der Hunde und ihres Meisters ist auch ein Beispiel für das «Paradox der Praxis» – eines der Lieblingsaxiome des Künstlers: *PARADOX OF PRACTICE (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING)*, (Teil I, Mexico City, 1997) und *PARADOX OF PRACTICE (SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING)*, (Teil II, seit 1997 laufendes Projekt).

Irgendwann hält Peter vor einem kleinen weissen Haus. Francis steigt aus dem Auto und klopft an die Tür. Eine Frau macht auf – Randy ist nicht da. Sie gibt Francis einen weiteren Hinweis auf Randys Aufenthaltsort. Wir folgen ihrer Wegbeschreibung und erleben noch einmal dasselbe. Und dann nochmals. Es gibt einen Schnappschuss von Francis, der genau in diesem Moment gemacht wurde. Umrahmt von dem wolkigen Himmel und Hügeln, auf

FRANCIS ALÿS, PARADOX OF PRACTICE (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING) –
ICE, MEXICO D.F., 1997, video still / PARADOX DER PRACTICE (MANCHMAL FÜHRT ES ZU NICHTS,
WENN MAN ETWAS TUT) – EIS, Videostill.

denen knorrige, buschige Kiefern und trockenenes, struppiges Gras wachsen, steht der Künstler gegen das verlassene Wrack eines Oldtimers gelehnt. Er trägt eine verkehrt herum aufgesetzte Baseballmütze, ein altes weisses T-Shirt, weite Hosen, Converse-Turnschuhe und zündet gerade ein Streichholz an, um die zwischen seinen Lippen baumelnde Zigarette anzustecken. Die Szene verströmt einen Hauch amerikanischen Mythos. Nach beendeter Zigarettenpause beschliesst Francis die Suche aufzugeben und wir fahren zurück nach Santa Fe. Johnny singt mit schmachtender Stimme: «Why me Lord? What have I ever done to deserve even one of the pleasures I've known and ...»

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Site Santa Fe ist eine private Non-Profit-Institution für zeitgenössische Kunst in Santa Fe, New Mexico. Seit 1995 veranstaltet sie lokale, nationale und internationale Ausstellungen, darunter auch die Internationale Biennale von Santa Fe, die vom 18. Juli 2004 bis 9. Januar 2005 (unter Kurator Robert Storr) bereits zum fünften Mal ihre Tore öffnet.





Above / Oben: FRANCIS ALÿS, *THE COLLECTOR*, 1991,
retouched photograph, 7⁷/₈ x 9¹³/₁₆" /

DER SAMMLER, retouchierte Photographie, 20 x 25 cm.

On the right / Rechts: GHETTO COLLECTOR, 1991–1992,

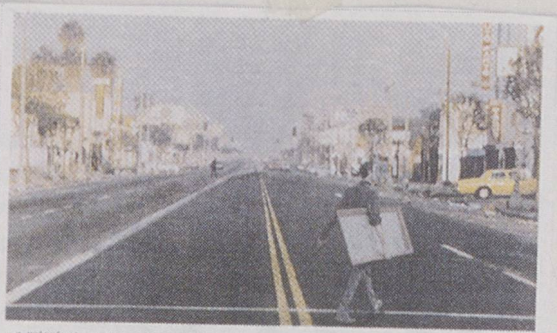
photo document / GHETTOSAMMLER, Photodokument.

Righthand page / Rechte Seite: FRANCIS ALÿS,

WALKING A PAINTING, 2002, oil and pencil on tracing
paper, 13³/₄ x 9¹³/₁₆" / *EIN GEMÄLDE SPAZIEREN FÜHREN*,

Öl und Bleistift auf Pergamentpapier, 35 x 25 cm.





a painting is hung on the gallery wall.
as the gallery opens its doors, the carrier takes the painting off the wall and walks it
through the city.
as dusk and closing time approach, the carrier brings back the painting to the gallery, he
hangs it on the wall and covers it with a veil for the painting to sleep.
the same actions are repeated the following day.



Lian

One More Step

SAUL ANTON

It's no secret that when writing about art and artists, critics must turn to metaphors to make their points, especially to tropes of typography, printing, and molds. The work or the artist is said to make an "impression" or a "mark," if not on the critic him- or herself, then on society, or "in history" (one doesn't often hear nowadays that a work has "moved" someone; criticism likes to think of itself as a cognitive activity not as the story of an affective experience). More often, an artist is said to have "cut a new path," or even, in extreme cases, to have "broken the mold." Though such new paths seem to be inevitably connected to the ones art moved on before, and broken molds seem to always magically constitute new ones, we can point to two distinct dimensions of the critical metaphor of imprinting: violence and inscription. At the same time, the work strikes, cuts, or shatters something, it also writes upon it, if only a basic contour line of a form.

I point out this recurrent trope and its double aspect because I was tempted to use it to begin this es-

SAUL ANTON writes frequently for *Artforum* and other magazines. His fictional dialogue, *Warhol's Dream*, is forthcoming in Spring 2004 from Vel Press, Los Angeles. He has taught at the City University of New York and the Tyler School of Art and is currently a doctoral candidate at Princeton University.

say on the work of Francis Alÿs. Alÿs is one of the most singular and incisive (there's the trope of cutting) artists to have emerged in the past decade. At the same time, however—and here's what made me hesitate—there's something in Alÿs's work that undermines the typographical metaphor of criticism and its double character as violence and inscription. I say undermines, but that doesn't mean he rejects or avoids it. It's not that Alÿs is not "impressive," literally and figuratively. Indeed, he is impressive in the way his works impress themselves upon us, but, at the same time, his works are also what is impressed upon and into. If he has made an impact, it's only because he allows his work to be impacted. He is impressive precisely because he is profoundly impressionable.

For example, the 1996 photograph *TURISTA* shows Alÿs standing in line with a group of unemployed Mexican men who indicate their profession to any potential employer with small handmade signs. Among them are an *electricista* and a *plomero*. Alÿs describes himself rather dryly as a *turista*, in a gesture that points ironically to the dubitable nature of art "work." What does an artist do? For Alÿs, it's not so much that an artist doesn't work or produce, but rather that this work is travel.

What is crucial here is how *TURISTA* quite brutally includes Alÿs, essentially an outsider, in the group of

unemployed Mexicans, while at the same time it allows Mexican reality to impress itself upon Alÿs, who now has joined the line of the unemployed. Alÿs takes the moment and place of impression as the starting point and subject of his work, yet he also subjects it—if I may be coy for a minute—to a double gesture. Alÿs impresses himself into a place, and allows that place to impress itself upon him and his work. This double gesture is deliberately not a dialectic of self and other. There is no pretense in it of sovereign subjects in dialogue with each other, for what they have in common is their unemployment. Rather, *TURISTA* affirms that the relation that constitutes them in the first place—work, or rather, the lack of it—is a mutual destitution of subjectivity. The photograph is only the narration of this *depropriation*

rather than auto-appropriation of subjectivity in work, one that Alÿs rehearses in a variety of contexts and ways. This ambivalent double gesture runs counter to the usual way of conceiving the necessary relation between the artwork and its context, in which the artist, through work, imprints his/her subjectivity upon the world. Whereas too often today, this relation takes the form of a merely formal nod to so-called “site-specificity”—as if location were somehow itself an adequate condition of singularity or criticality—and so becomes, in fact, a form of branding, for Alÿs the specificity of the site does not itself confer any essential meaning or value. A singularity does not exist prior to the relation but rather takes shape only in the time that one is in that place. In other words, site-specificity is a relation between a work and its outside

FRANCIS ALÿS, *TURISTA*, 1996, one of several photographs / *TOURIST*, eine von mehreren Photographien.

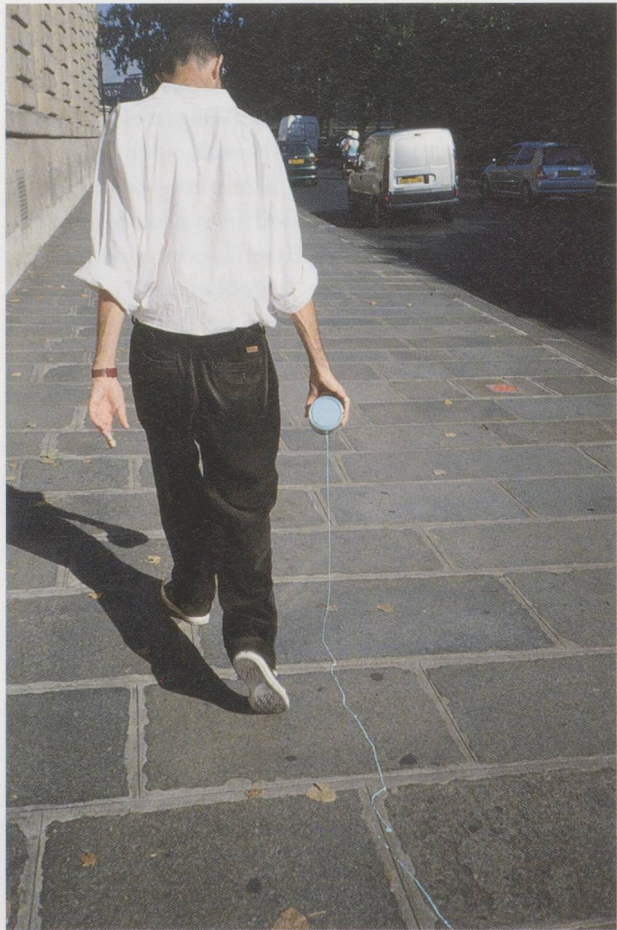


that must be produced each time. If specificity were already there, the artwork would be entirely superfluous at worst, merely a realist representation at best.

This double relation between the artist and the "context" can be traced back to the now well-known genesis of Alÿs's life as an artist. In 1987, Alÿs came to Mexico City as an architect working for a French governmental project, but a few years later he abandoned architecture and the task of building in lieu of what came to be known as his *paseos*, or walks. In this sense, *TURISTA* is simply a description of his new life in Mexico City. Yet, here again, if architecture can be described as the impression of place through violent incision, then one can say that in abandoning architecture, Alÿs abandoned the violence of building as incision and impression, the stamping of the urban grid onto the earth. In the *paseos* that he has performed since 1991, Alÿs doesn't so much work as he moves through something. He wore magnetic shoes as he wandered around Havana on the occasion of the Biennial (*MAGNETIC SHOES*, 1994), and for *THE LEAK* (São Paulo, 1995), he carried a leaking can of blue paint around São Paulo. For Alÿs the *paseo* is never simply the passage through a place, but something that traverses the distance between the violence of inscription and its readability of any form.

In this sense, you might say the motif of the *paseo* is something like the *trans* in the passage from one language to another in translation. Quite literally, Alÿs is a *transartist* and his art is an art in translation, a *Passagenwerk* in which the aesthetic moment is recast as a movement between two points, a relation rather than an obdurate instant of aesthesis. This recasts the notion of site-specificity as a practice of wandering between sites just as it recasts the dialectical relation between margin and center that has become a cliché of international art. In Alÿs's work, every place is a nowhere except from the point of view of an elsewhere. *TURISTA* and Alÿs's walks in general imply that the margin, you might say, is inside every place as its center, but because of its plurality and in order to acknowledge its plurality cannot become a site from which a critique of the center is deployed without reifying itself as a center.

What is important to keep in mind here is that the *paseo* as aesthetic paradigm can never be grasped lit-



erally as an object since by definition, it is a movement. It is not the opposite of making (an object), because like production, it is an activity (work). On the other hand, it cannot be reduced to a conceptual or Situationist critique of object hood, or attempt to realize social change through the theatricalization of materialist aesthetics. In two versions of *PARADOX OF PRAXIS* (*SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING*, part one, Mexico, D.F., 1997 and *SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING*, part two, 1997–ongoing), Alÿs indicates this double condition in the formal terms of a paradox. In the first, Alÿs pushes a block of ice through the streets of Minimalism, re-enacting the reduction of the art to the object, but reminding us that a block of ice is only frozen water, something that lacks a fixed form.



Page/Seite 36:

FRANCIS ALÿS, *THE LEAK*, Paris, 2003,

photo document / DAS LECK, Photodokument.

FRANCIS ALÿS, *THE LEAK*, São Paulo, 1995,

photo document / DAS LECK, Photodokument.

“Sometimes making something leads to nothing,” writes Alÿs. Yet, at the same time, “sometimes making nothing leads to something.” The second part, *SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING*, has produced a considerable amount of notes and sketches, but the process remains a work in progress in which Alÿs has sought to explore what it might mean that “nothing” might lead to “something,” an idea which in effect maps the production of art onto the cosmotheological and scientific question of genesis: If there was nothing before the universe, how could a universe arise in the first place? His answer is hardly a theological one in that there is no God in the nothing that produces creation. Rather, the nothing is not static but a spacing, a mere possibility, as it were. In the beginning of art, there is this spacing that isn’t a space, a void between two things in which art becomes possible, and it must be marked each time, for it is what art “is,” a mere “nothing” that isn’t nothing, since it happens. As Alÿs notes, there is “more nothing to come.”¹⁾

The screensaver that Alÿs designed for the Dia Foundation’s website in 1999, (<http://www.diacenter.org/alys>) shows a window through which a thief escapes. This virtual work, available free online, implies that the very frame of the work—the screen—holds this escape and congeals it. Despite the noth-

ingness of virtuality, its formlessness, there remains, even after the work has escaped, as it were, through the frame of the window, the frame through which one perceives this escape. How then does one describe this frame that remains even after the artwork escapes? In *RE-ENACTMENTS* (Mexico City, 2000), which presents two versions of Alÿs carrying a gun through the streets of Mexico City until he is noticed and arrested by the police, this unavoidable frame is rendered in explicitly temporal terms. We are shown both an event and its re-enactment. Yet what is the relation between them? I would suggest that it’s less the mimetic logic of the relation between original and copy that Alÿs is seeking to examine or undermine, though this is certainly one possible reading, but rather an attempt to simply mark the temporal distance between these two versions as the space of representation itself. Alÿs suggests that every artwork carries the unavoidable burden of time whether it is seen in terms of originality (i.e. as modernism), or as simulacrum (i.e. as postmodernism). Both interpretations of the temporality of the image depend upon this delay or time-gap, which for Alÿs necessarily leads to the production of what he calls fables.

Two recent works—*WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS* (*CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS*), Lima, 2002, for which he had hundreds of volunteers

“move” a mountain in the poor and arid outskirts of Lima, and his well-documented *THE MODERN PROCESSION* (New York City, 2002) for the Museum of Modern Art in New York—demonstrate this point. There can be no meaning given to the acts alone in either event. It is only in their wake, as narratives, that these temporal works can achieve duration in the production of storytelling. One day a mountain moved four inches. One day there was a procession from midtown Manhattan to Queens. Meaning as narrative comes afterwards, and it implies that the interval between the event and its re-enactment is infinite, the space of any number of stories to arise.

This temporality is the reason that the critical horizon in which to grasp the work of Alÿs is not that of post-Minimalism, Pop, and the relation between sculpture and painting, but rather that of music. Music’s absolute formalism (even opera is ultimately musical, *contra* Wagner) lies in its temporal dimension, the fact that it must be played and replayed. One can never lose sight of the essentially relational form of music that is the minimal condition for anything that isn’t simply noise, even so-called ambient music. Reduced to its zero degree, silence, or noise (musically, these are indistinguishable), music will always presume a relation that distinguishes it from any atomistic materialism.

It is something like this *reductio* to silence that Alÿs, along with his longtime collaborator Rafael Ortega, attempted in Panama in March 2003, where, along with 45 young Panamanians, they sought to produce one minute of silence in a variety of cacophonous public situations, not in memoriam to anything in particular, but rather as a space (temporal, but also figurative) in which the fable, or the narrative becomes possible. In this minute of silence—what Blanchot described as “the essential solitude”²⁾—arises the very possibility for all sound, talk, and communication that makes up any given public situation. In *ZÓCALO* (1999) Alÿs insists on the idea that this possibility is the space of his art, by presenting a long video of Mexico City’s main square, the very paradigm of public space as an aesthetic, theatrical space of social gathering and intercourse. Yet Alÿs’s video reveals that the *Zócalo* is not so much an intersubjective space where individuals exchange ideas, opin-

ions, and property, but rather a place where a kind of pre-subjective, quasi-instinctual, or quasi-automatic behavior is seen. In effect, he presents this space in its pure state. As the day passes and we see people line up in the shadow of the square’s central flagpole, what becomes apparent is that humans can seem more like bees or ants, whose social behavior is hardly rational “communication” in either Habermas’s utopian terms or in the terms of liberal capitalist market exchange dynamics. Rather, Alÿs undermines here the notion that the aesthetic space of the square—here identified with the frame of the *ZÓCALO* video itself—can function as a space for social interaction. In other words, this prototypically “public” space presents what seems to be distinctly extra-subjective group behavior, thereby challenging the notion that art can serve as the space of intersubjectivity, as it is so often claimed today. For Alÿs, art is the space of pure possibility of interaction that generates fables.

If modernity and postmodernity in art have sought to use the aesthetic materiality of the artwork as the “space” of social discourse, Alÿs de-aesthetizes this space and insists that it is a nothing out of which the something that is social discourse arises. This discourse is not what you would call communication—though the media always seek to reduce it to that—but rather, more primordially, fable. The fable is the structural matrix of possibility of all social relation, but de-subjectified and put, as it were, “out of work,” as Blanchot writes.³⁾ This is the allegory of the *Zócalo*, which, because it is only ever the possibility of fable, reminds us that we always have one more step to take in the direction of meaning, and art is that which permits us to make this step, but also forces us to take one more after that, in the recognition that we cannot arrive there. For art is homeless, a *turista*, not a landowner. There is always “more nothing to come.”

1) This and all further quotes by the artist come from an E-mail sent to the author on October 6, 2003.

2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1. chapt. : “La solitude essentielle” (Paris: Gallimard, 1955), p. 9.

3) *Ibid.*, p. 22.

1 minuto

Panamá, marzo 2003



FRANCIS ALÿS & RAFAEL ORTEGA, 1 MINUTE OF SILENCE, Panama, March 2003,
flyers and photograph / EINE MINUTE DER STILLE, Flugblätter und Photodokument.



Und noch ein Schritt

SAUL ANTON

Es ist kein Geheimnis, dass Kritiker beim Schreiben über Kunst und Künstler Metaphern zu Hilfe nehmen müssen, um ihren Standpunkt deutlich zu machen, und zwar vor allem Ausdrücke aus dem Bereich der Typographie, des Druckgewerbes und der plastischen Ausformverfahren. Es wird gesagt, das Werk oder der Künstler hinterlasse einen «Eindruck» oder eine «Spur» – wenn nicht beim Kritiker oder der Kritikerin selbst, so doch in der Gesellschaft oder «in der Geschichte» (nur selten hört man noch, ein Werk habe jemanden «ergriffen», denn die Kritik möchte sich als kognitive Aktivität und nicht als affektive Erfahrung verstanden wissen). Häufig heisst es auch, ein Künstler habe «einen neuen Weg eingeschlagen», oder in extremen Fällen gar, er habe «alte Formen gesprengt». Obwohl solch neue Wege unweigerlich mit jenen verbunden zu sein scheinen, auf denen sich die Kunst vorher bewegt hat, und gesprengte Formen auf wunderbare Weise stets neue hervorzubringen scheinen, möchte ich zwei unter-

schiedliche Aspekte der Druckmetapher besonders hervorheben: das Gewaltsame und den Inschriftcharakter. Immer wenn in einem Werk etwas geschlagen, zerschnitten oder gesprengt wird, bleibt darauf auch so etwas wie eine Inschrift zurück, und seien es nur die elementaren Umrisse einer Form.

Ich spreche deshalb von dieser häufig gebrauchten Metapher und ihrem Doppelsinn, weil es einfach zu verlockend war, einen Essay über das Werk von Francis Alÿs damit zu beginnen. Alÿs ist einer der aussergewöhnlichsten und eindrucklichsten (schon wieder die Druckmetapher) Künstler, die sich in den letzten zehn Jahren einen Namen gemacht haben. Gleichzeitig aber – und das liess mich zögern – haben Alÿs' Arbeiten etwas an sich, was die typographische Metapher in ihrer Zwiespältigkeit von Gewaltsamkeit und Inschrift unterläuft. Ich sage unterläuft, aber das heisst nicht, dass der Künstler sie ablehnt oder meidet. Es ist nicht etwa so, dass Alÿs nicht «eindrucklich» wäre, wörtlich und bildlich gesprochen. Tatsächlich ist er sogar besonders eindrucklich durch die Art, wie seine Arbeiten sich uns einprägen; zugleich aber bestehen seine Werke gerade in dem, was sich i h n e n auf- und einprägt. Wenn Alÿs uns Eindruck macht, so liegt das allein daran, dass er seine Arbeit äusseren Eindrücken und

SAUL ANTON schreibt regelmässig für *Artforum* und andere Zeitschriften. Sein fiktiver Dialog, *Warhol's Dream*, erscheint im Frühjahr 2004 bei Vel Press, Los Angeles. Er unterrichtete an der City University of New York sowie der Tyler School of Art und ist zurzeit Doktorand in Princeton.



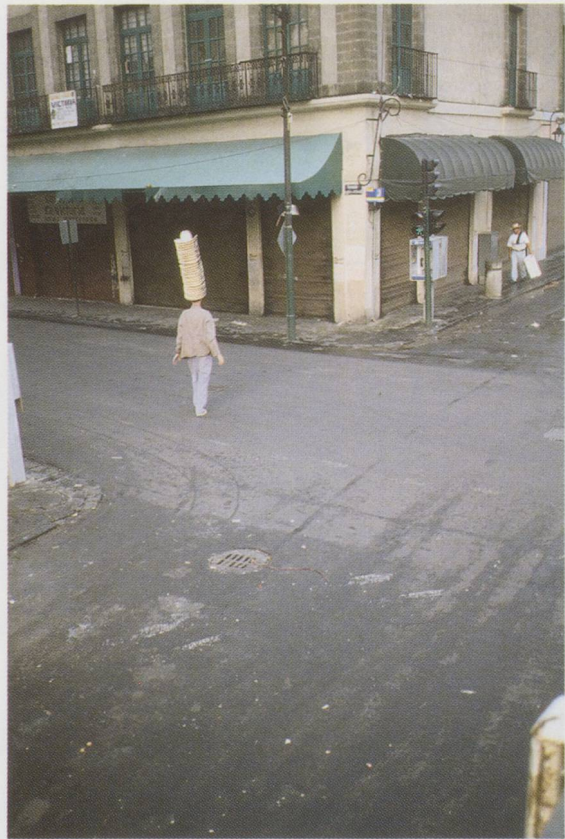
FRANCIS ALÿS, RE-ENACTMENTS, Mexico D.F., 2000, photo document / REINSZENIERUNG, Photodokument.

Einflüssen aussetzt: Er beeindruckt uns, weil er sich selbst beeindrucken lässt.

So zeigt beispielsweise die Photographie *TURISTA* (Tourist, 1996) den Künstler inmitten einer Reihe von Arbeit suchenden Mexikanern, die kleine handgefertigte Schilder bei sich haben, auf denen sie potenziellen Arbeitgebern ihren Beruf anzeigen. Darunter sind ein *electricista* und ein *plomero*. Alÿs bezeichnet sich selbst trocken als *turista* – eine Geste, die ironisch auf das Fragwürdige künstlerischer «Arbeit» verweist. Was tut denn ein Künstler eigentlich? Alÿs ist nicht der Meinung, dass Künstler nicht arbeiten oder produktiv seien, aber er glaubt, dass diese Arbeit im Reisen besteht.

Dabei ist entscheidend, dass der eigentlich ausenstehende Alÿs sich in *TURISTA* ziemlich unvermit-

telt in die Schar arbeitsloser Mexikaner einreicht, so dass er ebenso dem prägenden Einfluss der mexikanischen Realität ausgesetzt ist. Alÿs macht Moment und Ort der Prägung zum Ausgangspunkt und Thema seines Werks, doch er setzt es zugleich einer, man erlaube mir die Koketterie, Wechselwirkung aus. Alÿs prägt sich einem Ort ein und lässt sich und sein Werk zugleich von diesem Ort prägen. Diese Wechselwirkung ist bewusst keine Dialektik von Ich und Anderem. Da gibt es nicht den Anspruch souveräner Subjekte, die miteinander im Dialog stehen, denn ihre Gemeinsamkeit besteht lediglich in ihrer Arbeitslosigkeit. *TURISTA* zeigt auf, dass die Beziehung, die diese Menschen in erster Linie bestimmt – nämlich ihre Arbeit oder vielmehr deren Fehlen – ein wechselseitiger Subjektivitätsverlust ist. Die Photo-



On the left / Links: FRANCIS ALÿS, UNTITLED, Mexico D.F., 1995;
on the right / rechts: UNTITLED, Mexico D.F., 2003; photo documents / Photodokumente.

graphie ist lediglich eine Schilderung dieser Ent-eignung im Gegensatz zum selbständigen sich Aneignen von Subjektivität durch Arbeit, und zwar eine, die Alÿs in verschiedenen Kontexten immer wieder anders abhandelt.

Die Ambivalenz dieser Wechselwirkung steht im Widerspruch zur üblichen Auffassung der Beziehung zwischen Kunst und Kontext, nach welcher der Künstler der Welt durch seine Arbeit den Stempel seiner Subjektivität aufdrückt. Während diese Beziehung heute allzu häufig in einer rein formalen Aufnahme der so genannten *site-specificity* oder Ortsbezogenheit besteht – als biete der Ort allein schon genügend Gewähr für Einzigartigkeit oder Nachhaltigkeit – und so zu einer Art Markenzeichen wird, vermittelt die Besonderheit des Ortes allein nach Alÿs' Auffassung noch keinen wesentlichen Wert oder

Sinn. Die Einzigartigkeit besteht nicht schon vor jeder Bezugnahme, sondern nimmt erst Form an, wenn man Zeit an diesem spezifischen Ort verbringt. Mit anderen Worten: *Site-specificity* ist eine Beziehung zwischen Werk und Umgebung, die stets von neuem erzeugt werden muss. Würde sie bereits bestehen, wäre das Kunstwerk bestenfalls eine realistische Darstellung und schlimmstenfalls vollkommen überflüssig.

Diese besondere Beziehung zwischen Künstler und «Kontext» lässt sich bei Alÿs bis zu den mittlerweile bekannten Anfängen seines Künstlerdaseins zurückverfolgen. 1987 kam Alÿs als Architekt nach Mexico City, um für ein französisches Regierungsprojekt zu arbeiten, doch wenige Jahre später gab er Architektur und Bautätigkeit zugunsten dessen auf, was man heute als seine *paseos* oder «Spaziergänge» kennt. So betrachtet ist TURISTA einfach eine

Schilderung seines neuen Lebens in Mexico City. Doch auch hier: Wenn Architektur als Prägung eines Ortes durch gewaltsame Einschnitte beschrieben werden kann, könnte man sagen, dass Alÿs mit dem Verzicht auf die Architektur auch die Gewalt des Bauens im Sinne von Einschnitt und Prägung aufgab und der Erde nicht länger einen urbanen Raster aufdrücken mochte. Die *paseos*, die Alÿs seit 1991 durchführt, sind weniger Arbeit denn Bewegung. Er trug magnetische Schuhe, als er im Rahmen der Biennale durch Havanna spazierte (MAGNETIC SHOES, 1994), und für THE LEAK (Das Leck, São Paolo, 1995) trug er eine undichte Dose voll blauer Farbe in der Stadt herum. Für Alÿs ist der *paseo* nie einfach das Durchqueren eines Ortes, sondern etwas, was die Distanz zwischen der gewaltsamen Einschreibung und ihrer Lesbarkeit überwindet.

In diesem Sinne könnte man sagen, dass das Motiv des *paseo* etwas Ähnliches ist wie das *trans* in *translation* – der Übersetzung von einer Sprache in eine andere. Alÿs ist buchstäblich ein *transartist*, und seine Kunst ist eine Kunst der Übersetzung, ein «Passagenwerk», in dem das ästhetische Moment neu als Bewegung zwischen zwei Punkten entworfen wird, als Beziehung statt als statischer Augenblick der *aistesis*. Dabei wird *site-specificity* neu als ein Unterwegssein zwischen den Orten begriffen und das dialektische Verhältnis von Zentrum und Peripherie – mittlerweile ein Klischee der internationalen Kunst – erscheint in neuem Licht. Bei Francis Alÿs ist jeder Ort ein Nirgendwo, es sei denn aus der Sicht eines Anderswo. TURISTA und Alÿs' «Spaziergänge» überhaupt implizieren, dass der Rand gewissermaßen jedem Ort als dessen Zentrum inneohnt, jedoch aufgrund seiner Pluralität, und um der Anerkennung dieser Pluralität willen, nicht zu einem Ort werden kann, von dem her eine Kritik des Zentrums möglich ist, ohne dass er sich selbst als Zentrum realisiert.

Dabei gilt es zu bedenken, dass der *paseo* als ästhetisches Paradigma nie wirklich als Objekt verstanden werden kann, da er *per definitionem* eine Bewegung darstellt. Er steht nicht im Gegensatz zum Herstellen (eines Objekts), denn wie jede Produktion ist er eine Tätigkeit (Arbeit). Andererseits lässt er sich weder auf eine konzeptuelle oder situationistische Kritik

des Objekthaften reduzieren, noch kann er durch theatralische Inszenierung der materialistischen Ästhetik einen gesellschaftlichen Wandel anstreben. In zwei Versionen seines Werks PARADOX OF PRAXIS (Paradox der Praxis), SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING (Teil I, Mexico City, 1997) und SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING (Teil II, seit 1997 laufendes Projekt), bringt Alÿs diese doppelte Bedingtheit als formales Paradoxon zum Ausdruck. In der ersten Version schiebt Alÿs einen Eisblock durch die Strassen der Minimal Art und imitiert so die Reduzierung der Kunst auf das Objekt, während er uns daran erinnert, dass ein Eisblock nur gefrorenes Wasser ist, etwas, was keine feste Form hat. «Manchmal führt es zu nichts, wenn man etwas macht», schreibt Alÿs; aber zugleich gilt auch: «Manchmal führt es zu etwas, wenn man nichts macht». Der zweite Teil, SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING, hat schon eine beträchtliche Anzahl Notizen und Skizzen gezeitigt, doch der Prozess ist nach wie vor ein *work in progress*, in dem Alÿs der Frage nachgeht, was es bedeutet, dass «nichts» zu «etwas» führen kann, eine Idee, die das Kunstschaffen mit der kosmotheologischen und wissenschaftlichen Frage der Genesis verknüpft: «Wenn es vor dem Universum nichts gab, wie konnte dann das Universum überhaupt entstehen?» Seine Antwort ist kaum theologisch, weil es im Nichts keinen Gott gibt, der die Schöpfung hervorbringt. Das Nichts ist jedoch nicht statisch, sondern ein Zwischenraum, gewissermaßen reine Möglichkeit. Am Anfang der Kunst steht dieser Zwischenraum, der kein Raum ist, sondern eine Leere zwischen zwei Dingen, in der Kunst möglich wird; und sie muss jedesmal gekennzeichnet werden, denn sie ist, was Kunst «ist», ein blosses «Nichts», das nicht nichts ist, weil es sich ereignet. Wie Alÿs bemerkt, ist «noch mehr Nichts zu erwarten».¹⁾

Der Bildschirmschoner, den Alÿs 1999 für die Website der Dia Foundation gestaltete, zeigt ein Fenster, durch das ein Dieb entflieht – www.diacenter.org/alys. Diese online kostenlos erhältliche virtuelle Arbeit impliziert, dass ihr eigentlicher Rahmen – der Bildschirm – diese Flucht aufhält und einfriert. Trotz der Leere und Formlosigkeit des virtuellen Raums bleibt, selbst nachdem das Werk sozusagen durch

den Fensterrahmen «entflohen» ist, der Rahmen zurück, durch den man die Flucht beobachtet hat. Aber wie beschreibt man den Rahmen, der zurückbleibt, wenn das Kunstwerk entschwinden ist? In *REENACTMENTS* (Reinszenierungen, Mexico City, 2000), das in zwei Versionen zeigt, wie Alÿs mit einer Waffe durch die Strassen von Mexico City geht, bis ihn die Polizei entdeckt und verhaftet, wird das unvermeidliche Grundmuster bewusst zeitbetont abgehandelt. Gezeigt wird sowohl das Ereignis selbst als auch seine Reinszenierung. Aber in welcher Beziehung stehen die beiden zueinander? Ich vermute, dass Alÿs weniger die mimetische Logik der Beziehung zwischen Original und Kopie untersuchen oder unterlaufen will, obschon das sicher eine mögliche Lesart ist, sondern dass er einfach versucht, die zeitliche Distanz zwischen den beiden Versionen und damit den Darstellungsraum selbst sichtbar zu machen. Alÿs deutet an, dass jedes Kunstwerk die unvermeidliche Last der Zeit trägt, ob es nun als Original (und damit als Erzeugnis der Moderne) oder als Nachbildung (und Produkt der Postmoderne) betrachtet wird. Beide Interpretationen der Zeitlichkeit des Bildes basieren auf dieser Verzögerung oder zeitlichen Distanz, die Alÿs zufolge unweigerlich zur Entstehung von «Geschichten» führt.

Dies beweisen auch zwei neuere Werke: *WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS (CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS)*, (Wenn der Glaube Berge versetzt, Lima, 2002), für welches er in den armen, ausgetrockneten Aussenbezirken von Lima Hunderte von Freiwilligen einen Berg «versetzen» liess, sowie die gut dokumentierte Arbeit *THE MODERN PROCESSION* (Die moderne Prozession, New York City, 2002) für das Museum of Modern Art in New York. In beiden Fällen ergibt die Handlung allein noch keinen Sinn. Erst im Nachhinein, als Erzählung, erlangen diese zeitlich begrenzten Werke durch die produktive Tätigkeit des Erzählens Dauerhaftigkeit. Eines Tages bewegte sich ein Berg zehn Zentimeter. Eines Tages gab es eine Prozession vom Zentrum Manhattans nach Queens. Die Bedeutung in Form einer Geschichte folgt erst später und das heisst, dass der Zwischenraum zwischen dem ursprünglichen Ereignis und seiner Reinszenierung unendlich ist und dass darin unendlich viele Geschichten Platz haben.

Diese Zeitbezogenheit ist der Grund dafür, dass weder Postminimalismus, Pop-Art noch das Verhältnis von Skulptur und Malerei als kritischer Horizont für Alÿs' Werk taugen, und dass die Musik sich da schon eher eignet. Der strenge Formalismus der Musik (entgegen Wagners Meinung ist selbst die Oper letztlich musikalisch) ergibt sich aus ihrer zeitlichen Dimension, aus der Tatsache, dass sie immer wieder von neuem gespielt werden muss. Man kann den Beziehungscharakter von Musik, minimale Voraussetzung für alles, was nicht nur Lärm ist, nie ausser Acht lassen, selbst bei der so genannten *Ambient Music*. Selbst reduziert auf ihren Nullpunkt – Stille oder Lärm (musikalisch gesehen gibt es da keinen Unterschied) – wird Musik immer eine Beziehung voraussetzen, die sie von einem rein atomistischen Materialismus unterscheidet.

Etwas Ähnliches wie diese *reductio* auf die Stille versuchten Francis Alÿs und Rafael Ortega, mit dem Alÿs seit Jahren zusammenarbeitet, im März 2003 in Panama. Zusammen mit 45 jungen Einheimischen wollten sie in verschiedenen kakophonisch anmutenden öffentlichen Situationen eine Schweigeminute initiieren, und zwar nicht als Gedenkminute, sondern als (zeitlicher, aber auch symbolischer) Raum, in dem die Fabel oder Erzählung möglich wird. In dieser Minute der Stille – Blanchot nennt das «la solitude essentielle»²⁾ – entsteht erst die Möglichkeit zu all den Geräuschen, Worten und Kommunikationsformen, die jede öffentliche Situation auszeichnen. In *ZÓCALO* (1999) untermauert Alÿs die Idee, dass dieser Möglichkeitsraum der Raum seiner Kunst ist, indem er ein langes Video von Mexico Citys Hauptplatz zeigt, Inbegriff des öffentlichen Raums als ästhetische Arena und Schauplatz von Geselligkeit und Diskussionen. Doch Alÿs' Video enthüllt, dass der Zócalo nicht so sehr ein intersubjektiver Raum ist, wo Individuen ihre Ideen, Meinungen und Waren austauschen, sondern eher ein Ort, an dem eine Art präsubjektives, quasi instinktives oder automatisches Verhalten zu beobachten ist. Er zeigt den Platz ganz unverfälscht: Wir sehen, wie sich die Leute im Laufe des Tages in den Schatten der Fahnenstange in der Mitte des Platzes stellen, und es zeigt sich, dass uns die Menschen eher wie Bienen oder Ameisen anmuten, deren Sozialverhalten kaum

als rationale «Kommunikation» im utopischen Sinne von Habermas oder im liberal-kapitalistischen Sinn irgendwelcher Marktgesetze bezeichnet werden kann. Alÿs unterläuft hier vielmehr die Vorstellung, dass der ästhetische Raum des Platzes – hier durch den Rahmen des ZÓCALO-Videos umrissen – als Raum für soziale Interaktion dienen kann. Mit anderen Worten, dieser Prototyp eines «öffentlichen» Raums lässt offenbar ein klar aussersubjektives Gruppenverhalten erkennen und stellt damit die weit verbreitete Vorstellung in Frage, dass Kunst als intersubjektiver Raum zu dienen vermag. Für Alÿs ist die Kunst ein Raum der reinen Interaktionsmöglichkeit, der eben dadurch Fabeln und Geschichten hervorbringt.

Während in der Moderne und Postmoderne versucht wurde, die ästhetische Stofflichkeit des Kunstwerks als «Raum» des sozialen Diskurses zu nützen, entästhetisiert Alÿs diesen Raum und betont, dass das Etwas des sozialen Diskurses aus einem Nichts entsteht. Dieser Diskurs ist nicht, was man gemeinhin Kommunikation nennt – obschon die Medien ihn immer darauf reduzieren wollen –, sondern eher, viel ursprünglicher, eine Erzählung ... Diese Erzählung bildet das Grundmuster aller sozialen Beziehungsmöglichkeit, ist jedoch entsubjektiviert und gleichsam ausser Kraft gesetzt, wie Blanchot sagt.³⁾ Dies ist das Gleichnis des Zócalo, das uns, weil es immer nur Möglichkeit zur Erzählung bleibt, daran erinnert, dass immer noch ein Schritt in Richtung Bedeutung zu tun bleibt: Die Kunst erlaubt uns, diesen Schritt zu machen, zwingt uns aber auch, danach einen weiteren Schritt zu tun, im vollen Bewusstsein darum, dass wir das Ziel gar nicht erreichen können. Denn die Kunst ist heimatlos, eine *turista*, kein Grundbesitzer. Es ist immer «noch mehr Nichts zu erwarten».

(Übersetzung: I. Aeberli & W. Parker)

1) Dieses und alle weiteren Zitate des Künstlers stammen aus einer E-Mail an den Autor vom 6. Oktober 2003.

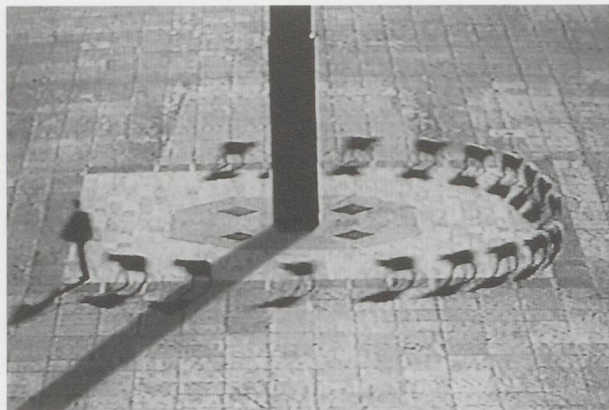
2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1. Kap., «La solitude essentielle», Gallimard, Paris 1955, S. 9.

3) Ebenda, S. 22.

FRANCIS ALÿS, *L'IMPRÉVOYANCE DE LA NOSTALGIE*,
6th International Istanbul Biennale, 1999 /
THE CARELESSNESS OF NOSTALGIA, photograph /
DIE UNVORSICHTIGKEIT DER NOSTALGIE, Photographie.



ROBERT STORR



STRANGE

Compose a graph. Label axis X movement, and the other, axis Y, stasis. Now choose two colors for dots of two distinctive sizes. On the key to the graph, identify the first as referring to groups, or rather members of a group in the appropriate number. The second will refer to individuals, though in reality the plural is a bit misleading since in all cases we will be dealing with the same individual pursuing different regimens. Mindful of the uncertain linkage between signifier and signified, as well as of the dialectical interchangeability of all terms, we will then “fold” and repeat this diagram in the space below the original and inscribe the inverse X axis with the designation non-movement, and the inverse Y axis with the designation non-stasis, thus underscoring the fact that in temporal situations walking is immanent in standing and standing is immanent in walking.

We will call this diagram, “The Expanded Field of Sculpture,” or would if the name had not already been branded by another school of post-structuralist criticism. In keeping with the spirit of advanced opinion on such matters, we might alternatively title it “Debord’s Delight,” or “Delineations of *la Dérive*,”

ROBERT STORR, artist, critic, and independent curator, is the Rosalie Solow Professor of Modern Art at New York University.

in recognition of Situationism’s chief theoretician, and the man who transformed meandering into a medium. It is a medium that, to borrow from the current lingo, nicely conflates absolutes of horizontality and verticality, the ground and the person who traverses it on foot or, as may happen, on hands and knees. However, in honor of the patron saint/demon of urban wanderers whose alertness to the interpenetrations of the ephemeral and the essential, the whimsical and rigorous, the splendid and the strange undergirds our appreciation of the ever-widening mesh of Modern art, we will instead call this exercise in nonsensical schematic rendering “Baudelaire’s Boardgame.” Within this field—which has been overlaid onto a reality characterized by labyrinthine streets and dusty paths more so than by the hard even grid of utopian-planners—you may plot a series of events, divided into the categories cited above.

For example, using the symbols for groups, chart the progressive gathering of a flock of sheep tramping in a perfect oval around the flagstaff at the center of a grand plaza. The actual location is the Zócalo in the heart of Mexico City, which, despite its “folkloric” aspects, is not where you expect to find someone choreographing a geometrical strict livestock ballet. The shepherd is the Belgian-born artist Francis

Alÿs, who is the organizer of every sequence mapped on the graph and often its protagonist.

Given that time is a factor in *MULTIPLICATION OF SHEEP* (*LA MULTIPLICACIÓN DE LOS BORREGOS*, Mexico, D.F., 1997) from the series *Patriotic Tales* (*Cuentos Patrióticos*, Mexico, D.F., 1997), as it is in all the others, we must refine our system and further color-code our dots to record the staggered entrance of the sheep into this ring. To that end, we will modulate the tone of the dots from dark to light to indicate which ones have been there longest. In similar fashion, we must take account of the gradual assem-

blation with Nazca Lines and other pre-Columbian precedents. Moreover, although Alÿs's project was executed by volunteers—most of them students—it was undertaken in a place where on a perennial basis “labor is cheap” because unemployment is perpetually high. Thus, along with its positive communitarian dimension, the express futility of the enterprise assumes an explicitly economic and ambiguously political dimension. Moreover, where great temples were once raised by multitudes, the uncanny visual correlation between the hill and the memory of ancient pyramids stirs discomfiting thoughts of em-

ATTRACTOR

bling of people in the lengthening shadow of the same flagpole in *ZÓCALO* (1999), another video-performance work from the series *Patriotic Tales*. Here the action is spontaneous rather than staged; in this vast expanse of pavement, people seeking protection from the raking sunlight routinely line up in the protective shade of this landmark at the top of which waves a huge banner. Hence, the slyly mocking reference to patriotism since these citizens are not standing proudly to attention under a national emblem but rather pragmatically marshalling themselves to escape the glare.

Now add another long line made up of hundreds of dots that snake irregularly in a contracting crescent. They represent men shoveling sand as they climb a barren hill. Their combined effort displaced a fraction of the mass of the hill by an immeasurably small unit of space. *WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS* (Lima, 2002) is a group enterprise that measures collaboration in spade-fulls of dusty earth. By the same token, it is also an exercise in futility which affirms the status of labor in relation to earthworks. In considering the cultural specificities of movements and styles, remember that in North America the concept of labor was essentially left out of the equation in the seventies (and after) despite a fasci-

pires past and present, of industrious—and expendable—masses then and now.

Finally, shifting our grid to a modern environment of more or less consistent verticals and horizontals, we can trace the path of a quasi-religious parade from midtown Manhattan over the East River to Queens. The participating members of the cult consist of art lovers and art professionals. The objects of their devotion are copies of paintings and sculptures by Picasso, Giacometti, and Duchamp, with Kiki Smith, a high priestess of the contemporary scene appearing in person on a sedan chair born aloft by her acolytes. To the sound of a traditional marching band drilled in such ceremonies, *THE MODERN PROCESSION* (New York City, 2002) simultaneously celebrated and lampooned the migration of the holy icons of Modernism from the Mother Church to its temporary home in exile.

Turning to the second symbol category, we may begin with the simplest proposition, even as we return to the site of our initial mapping of the shepherd and his flock. This time around, and in all that follow, whether in a crowd or on an empty thoroughfare, Alÿs is alone. In this instance, he is standing, or rather leaning, against a fence with other men on either side of him. He is tall and pale. In general, they

are shorter and darker skinned. In front of them are toolboxes and hand-lettered cards advertising skills such as plumber and painter. The setting then is an open-air job market in the Zócalo next to the National Cathedral and near other stretches of sidewalk where other men sell effigies of Commandante Zero (Subcomandante Marcos), leader of the popular Zapatista revolt in the Southern province of Chiapas, as well as caricature dolls of the "forward-looking," notoriously corrupt, and widely-despised former President Carlos Salinas de Gortari. In front of Alÿs is a small shoulder bag and a card saying "tourist." They are looking for work; he is there to look. Or so his sign seems to indicate, except that instead of blending in and "going native" as romantic travelers from Richard Burton, T.E. Lawrence, and John Reed have traditionally attempted to do, he has jarringly included himself in the "picturesque" reality of his unemployed cohort, in effect becoming the mirror image to other tourists embedded in the sights they have come to see. Their idleness is detached pleasure; the plumber's and painter's idleness is anxious anticipation, and Alÿs's idleness accents both. The point on the graph that "stands for" TURISTA (Tourist, Mexico City, 1996) is unique and fixed but begs for reiteration within its confines to mark prolonged and uneasy duration.

The incidents devoted to the actions of an individual that remain to be registered on this graph hew to the axis of movement rather than that of stasis. They include: the trajectory of a man walking down the street pulling a boxy steel model of a dog that magnetically picks up bottle caps, nails, and metal scraps in its vicinity (THE COLLECTOR, Mexico City, 1991–1992); that of a man strolling down the street wearing magnetized shoes to much the same effect, (MAGNETIC SHOES, La Habana, 1994); that of a man walking down the street with a paint can that drizzles a liquid thread of violet (THE LEAK, São Paulo, 1995); that of a man trailing a strand of blue yarn from the sleeve of his unraveling sweater (FAIRY TALES, Mexico City, 1992 & Stockholm, 1998); and that of a man pushing a block of ice down the same hot streets until the ice melts away, PARADOX OF PRAXIS (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING), part one (Mexico, D.F., 1997). Finally, for RE-ENACT-

MENTS (Mexico City, 2000), Alÿs performed the same walk twice, starting in a Mexico City gun shop where he purchased a heavy automatic pistol. Proceeding through a congested commercial district, he openly carried the pistol with muzzle aimed toward the ground until one of the many, sometimes oblivious sometimes intimidated, people he passed by reported him and the police arrived, sirens screaming, to arrest him and bundle him into their car. At considerable risk to himself, and implied risk to others, Alÿs set off on the first walk without warning anyone. The second he repeated with police cooperation, but the sense of casual recklessness and unspecified menace heading toward a possibly abrupt *A Bout de Souffle* (*Breathless*) denouement with Alÿs in the Belmondo role is undiminished.

Each of Alÿs's disturbances in the normal traffic patterns of everyday life spans a portion of the city, most involve a process of accumulation or depletion, all are willful, deadpan, understated, and efficient with regard to their apparent aimlessness. And, whether documented in videos or photos, all are visually memorable. One of them, PARADOX OF PRAXIS, presages the Sisyphean dynamics of WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS. As a solo performance the former aligns the idea of futility with the frustrations of Beckett's existential clowns, but taken together with the latter and its "pointless" expenditure of human resources both may plausibly be viewed through the distorting prism of Georges Bataille's anti-capitalist logic of potlatch ritual and ecstatic, gratuitous waste. Or, as seems more satisfying, the slightly displaced hill may be read as a perversely conceived anti-monument to collective endeavor in a society without appropriate vocations or rewards for which the disappearing block of ice is the anti-sculptural equivalent in the realm of solitary endeavor.

Overall, Alÿs operates in the world by simultaneously drawing attention to and away from himself in order to focus on situations whose latent characteristics he brackets by presence and absence or underlines by his passage. In corresponding polarities between working assumptions and their contextual impact, THE COLLECTOR and MAGNETIC SHOES cast the artist in the role of a benign anarchist—a social particle for which we might borrow the physics-based

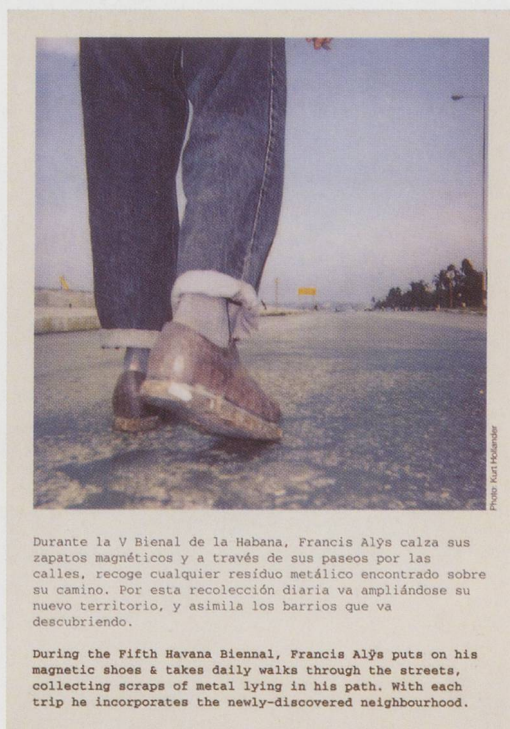
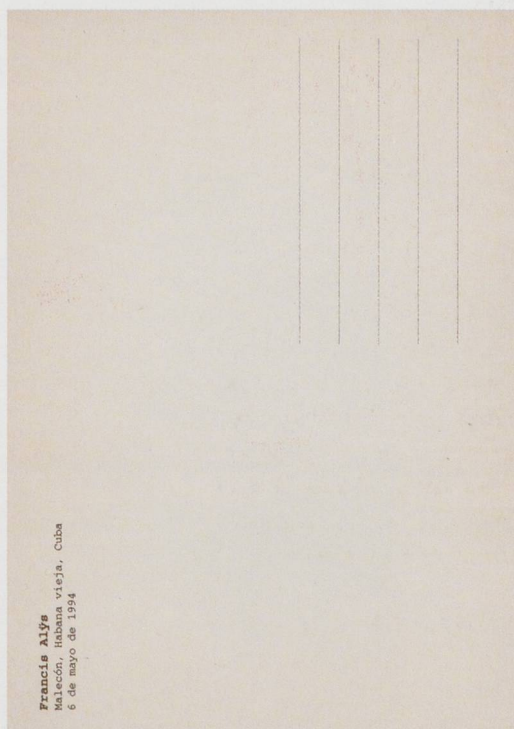
nomenclature of “strange attractor.” However, in *RE-ENACTMENTS*, Alÿs becomes that anarchic particle’s sinister opposite, not so much a “strange repeller” but a potentially violent being who generates fear and draws to itself the force of official violence.

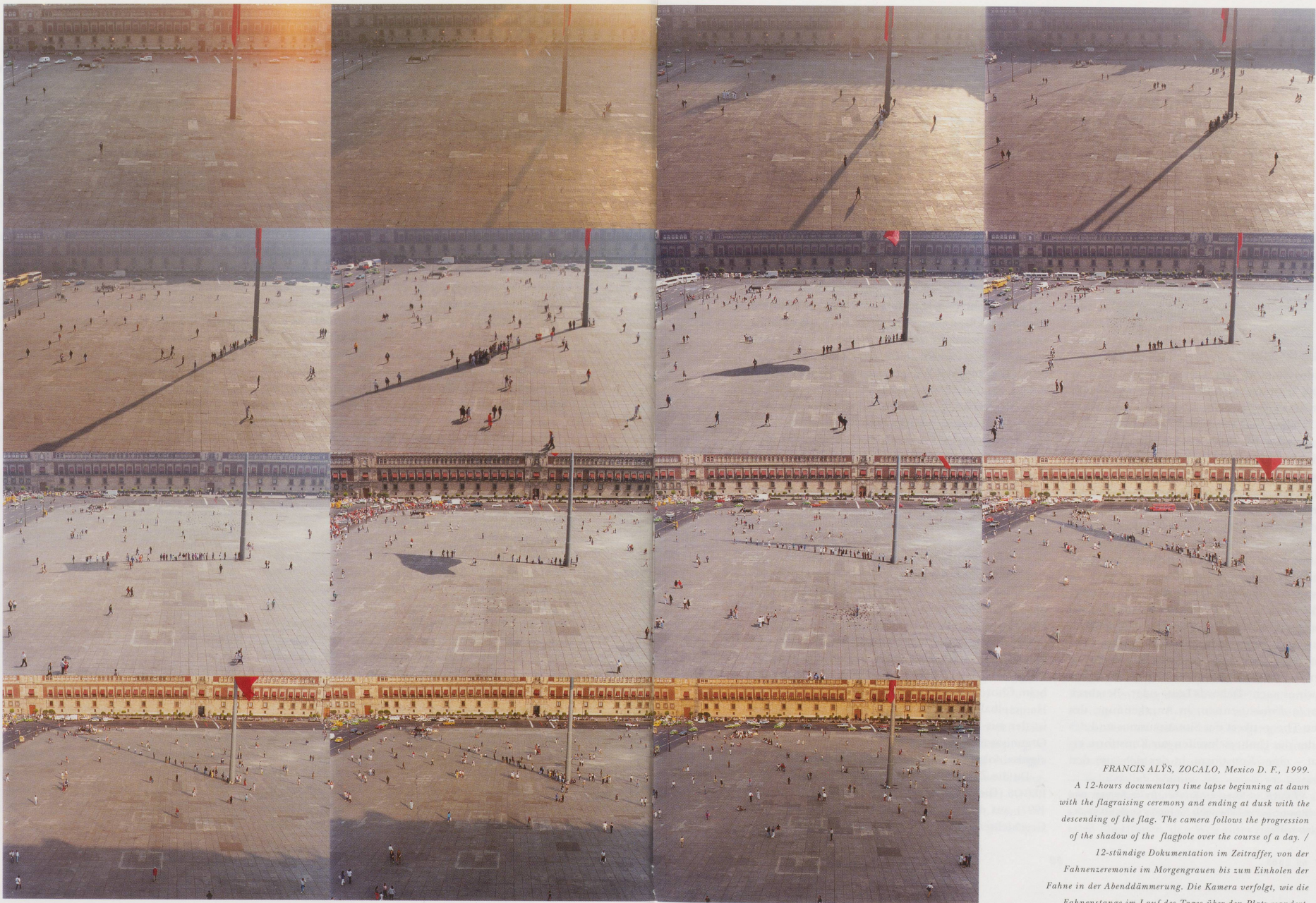
By now, of course, the graph proposed has been covered in points and loops, and lines and zigzagging rays that tend towards mobility or immobility and represent in various codes the artist himself, those he enlists to his purposeless purpose, or those whose curious behavior he observes from his shifting position as an unflappable, undeterrable odd-man-out. The analytic device suggested mimics the rule-bound conceits we have inherited from late formalism. A by-product of the attempt to reconcile prescribed models of the expanding field of sculpture with the actual diversification of sculptural practices epitomized by Alÿs’s evolving body of performance work—is he an ambulatory monument or is he ain’t?—the parameters set by “Baudelaire’s Boardgame” are patently ab-

surd. So too are the pseudo-scientific prototypes that inspired it.

Charming—like his faux-naïf paintings—superficially capricious but also deftly disruptive and not infrequently saturnine Alÿs’s art is absurd as well, but in a disciplined and revealing way. If you remove the diagram upon which his activities have been configured and resist the temptation to impose another one with better academic credentials, you can readily see that all along he has been overlapping premises and procedures while connecting the dots between the quotidian poetics of the supercharged urban environment—a sleeping dog, a broken window patched with plastic—and the social and cultural tensions that condition whatever freedom the Baudelairean “flâneur” or contemporary nomad still has. There may not be much, but within the tightening coordinates of “global” reality as well as within the rigidifying theoretical matrices of conceptually oriented practice, Alÿs has found room for maneuver.

FRANCIS ALÿS, *MAGNETIC SHOES*, 1994, 5th Havana Biennale, postcard / *MAGNETISCHE SCHUHE*, Postkarte.





FRANCIS ALÿS, ZOCALO, Mexico D. F., 1999.
A 12-hours documentary time lapse beginning at dawn
with the flagraising ceremony and ending at dusk with the
descending of the flag. The camera follows the progression
of the shadow of the flagpole over the course of a day. /
12-stündige Dokumentation im Zeitraffer, von der
Fahnenseremonie im Morgengrauen bis zum Einholen der
Fahne in der Abenddämmerung. Die Kamera verfolgt, wie die
Fahnenstange im Lauf des Tages über den Platz wandert.

SELTSAMER

Zeichnen wir ein Diagramm und nennen wir die x-Achse Bewegung, die y-Achse Stillstand. Wählen wir nun zwei unterschiedliche Farben für Punkte zweierlei Grösse und geben wir in der Legende an, dass die Punkte der einen Farbe sich auf Gruppen beziehen, oder besser: auf Angehörige einer Gruppe in entsprechender Zahl, und die der anderen auf Einzelpersonen – obwohl in Wirklichkeit der Plural leicht irreführend ist, weil wir es stets mit ein und demselben Individuum zu tun haben werden, das von Fall zu Fall in unterschiedliche Handlungsabläufe verwickelt ist. Eingedenk der unsicheren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem sowie der dialektischen Austauschbarkeit der jeweiligen Variablen werden wir als Nächstes das Diagramm «umklappen» und in gespiegelter Form darunter nachzeichnen. Die x-Achse des gespiegelten Diagramms versehen wir mit der Bezeichnung Nicht-Bewegung und die y-Achse mit der Bezeichnung Nicht-Stillstand um so die Tatsache zu unterstreichen, dass in zeitlich ablaufenden Situationen dem Stehen das Gehen und dem Gehen das Stehen immanent ist.

Wir werden dieses Diagramm den «Erweiterten Bereich der Skulptur» nennen – das heisst, wir würden es gerne, wäre dieser Begriff nicht bereits von einer anderen Richtung der poststrukturalistischen Kritik zum Schlagwort erhoben worden. Ganz im Geiste der neuesten Sichtweise in Dingen dieser Art könnten wir es auch «Debords Lust» oder «Beschreibung von *la dérive*» nennen, in Anerkennung des wichtigsten Theoretikers des Situationismus und des Mannes, der das Umherschweifern zur Kunstform erhoben hat – einer Kunstform, in der sich, um den

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, freier Kurator und Inhaber des Rosalie-Solow-Lehrstuhls für moderne Kunst an der New York University.

derzeitigen Fachjargon zu bemühen, Horizontalität und Vertikalität in ihrer Reinform aufs Wunderbarste miteinander verbinden, nämlich in Gestalt des Bodens und der Person, die zu Fuss oder gegebenenfalls auf Händen und Knien über diesen Boden geht. Stattdessen aber werden wir unser Nonsensdiagramm «Baudelaires Brettspiel» nennen, zu Ehren des Schutzpatrons (beziehungsweise Schutzdämonen) der Grossstadtwanderer, dessen Sinn für die gegenseitige Durchdringung von Ephemeres und Wesentlichem, von Launenhaftem und Exaktem, von Grossartigem und Sonderbarem unserem Verständnis des sich ständig erweiternden Geflechts der modernen Kunst zugrunde liegt. Dieses Koordinatensystem, das über eine Wirklichkeit gelegt wurde, die eher durch ein Gewirr von Strassen und staubigen Wegen gekennzeichnet ist als durch das strenge, regelmässige Strassennetz utopischer Städteplaner, erlaubt es uns, aufgliedert nach den oben angeführten Kategorien eine Reihe von Ereignissen einzuzeichnen.

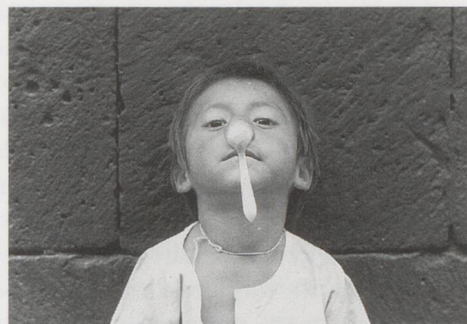
So kann man mit den Zeichen für Gruppen die allmähliche Ansammlung einer Herde von Schafen graphisch darstellen, die in einem perfekten Oval um einen Fahnenmast in der Mitte eines weiten Platzes herumtrotten. Der Schauplatz ist, um genau zu sein, der Zócalo (Marktplatz) im Herzen von Mexico City, ungeachtet seiner «volkstümlichen» Seiten nicht unbedingt ein Ort, an dem man jemanden beim Choreographieren eines geometrisch strengen Hammelballetts anzutreffen erwartet. Der Schafhirt ist der aus Belgien gebürtige Künstler Francis Alÿs, Organisator jeder im Diagramm verzeichneten Ereignisabfolge und oft auch deren Protagonist.

Da die Zeit in LA MULTIPLICACIÓN DE LOS BORREGOS (Die Multiplikation der Schafe, Mexico, D.F., 1997) aus der Serie *Cuentos Patrióticos* (Patriotische Geschichten, Mexico, D.F., 1997), wie in allen ande-

ATTRAKTOR

ren Fällen auch, ein wesentlicher Faktor ist, müssen wir unser System weiter ausfeilen und eine zusätzliche farbliche Codierung der Punkte vornehmen, um den zeitlich gestaffelten Eintritt der Schafe in diesen Ring zu erfassen. Zu diesem Zweck werden wir den Tonwert der Punkte je nachdem, wie lange sich die Schafe im Ring aufhalten, von dunkel nach hell abstufen. In ähnlicher Weise wäre die allmähliche Ansammlung von Menschen im länger werden Schatten des gleichen Fahnenmastes in ZÓCALO (1999) zu erfassen, einer weiteren Videoperformance-Arbeit aus der Serie der *Cuentos Patrióticos*. Hier ist die Handlung eher spontan als inszeniert: Auf dem weiten gepflasterten Platz reihen sich Menschen, die Schutz vor dem Licht der niedrig stehenden Sonne suchen, gewohnheitsmässig im schützenden Schatten dieses Wahrzeichens auf, an dem zuoberst eine riesige Fahne weht. Daher der unterschwellig spöttische Hinweis auf Patriotismus, da diese Bürger nicht stolz unter einem Symbol ihres Landes strammstehen, sondern sich vielmehr pragmatisch darunter aufstellen, um dem grellen Sonnenlicht zu entfliehen.

Zeichnen wir nun zusätzlich eine weitere lange Linie aus Hunderten von Punkten ein, die sich in einer schrumpfenden Halbmondform unregelmässig schlängeln. Die Punkte sind Menschen, die Sand schaufeln, während sie einen kahlen Hügel hinaufsteigen. Durch ihre vereinte Anstrengung wurde ein winziger Teil der Masse des Hügel um eine unmessbar kleine räumliche Masseinheit verlagert. CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS (Wenn der Glaube Berge versetzt, Lima 2002) ist ein Kollektivprojekt, das die Zusammenarbeit in Spaten voll staubiger Erde misst. Es ist zugleich eine sinnlose Übung, die auf den Stellenwert der körperlichen Arbeit im Zusammenhang mit Erdarbeiten pocht. Wenn wir Kunstrichtungen und Stilarten in ihrer jeweiligen



FRANCIS ALÿS, UNTITLED, Mexico D.F., 1991,
photograph / Photographie.

kulturellen Eigenart betrachten, erinnern wir uns, dass im Nordamerika der 70er Jahre (und danach) der Faktor Arbeit im Wesentlichen unberücksichtigt blieb, ungeachtet der Faszination, die von den Bodenzeichnungen der Nazca und anderen präkolumbianischen Vorbildern ausging. Hinzu kommt, dass Alÿs' Projekt, obwohl von Freiwilligen – überwiegend Studenten – ausgeführt, an einem Ort realisiert wurde, wo aufgrund der chronisch hohen Arbeitslosigkeit Arbeit allzeit billig ist. So erhält das Unterfangen, neben seiner positiven kommunitaristischen Seite, durch seine ausgesprochene Sinnlosigkeit auch eine ausdrückliche wirtschaftliche und vieldeutig politische Dimension. Wo grosse Tempel einst von Massen errichtet wurden, lässt der unheimliche optische Zusammenhang zwischen dem Hügel und der Erinnerung an alte Pyramiden zudem beunruhigende Gedanken an Reiche der Vergangenheit und Gegenwart, an emsige – und beliebig austauschbare – Massen damals und heute aufkommen.

Schliesslich können wir, wenn wir unser Koordinatensystem auf ein modernes Umfeld aus mehr oder weniger regelmässigen Vertikalen und Horizontalen übertragen, den Weg eines religiös angehauch-

ten Umzugs von Midtown Manhattan über den East River nach Queens nachzeichnen. Die teilnehmenden Anhänger des Kults sind Kunstliebhaber und Vertreter des Kunstbetriebs. Die Objekte ihrer Anbetung sind Kopien von Gemälden und Skulpturen von Picasso, Giacometti und Duchamp, während Kiki Smith, eine Hohepriesterin der zeitgenössischen Kunstszene, höchstpersönlich hoch oben auf einer von ihren Ministranten getragenen Sänfte auftritt. Zu den Klängen einer traditionellen, in Zeremonien dieser Art geübten Kapelle feierte THE MODERN PROCESSION (New York City 2002) den Umzug der sakralen Ikonen der Moderne von der Mutterkirche zu ihrem vorübergehenden Zuhause im Exil und zog ihn gleichzeitig durch den Kakao.

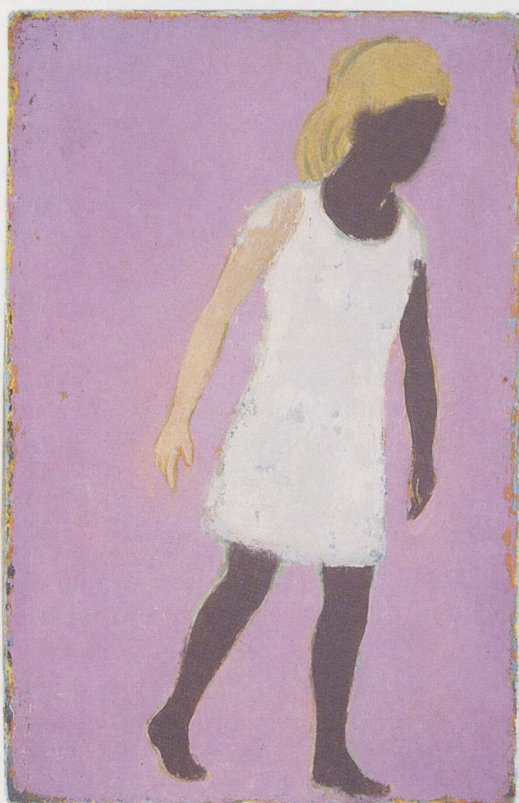
Wenn wir uns der zweiten Kategorie von Zeichen zuwenden, können wir uns zunächst den simpelsten Sachverhalt vornehmen, selbst wenn wir zur Stätte unseres ursprünglichen Studiums des Schafhirten und seiner Herde zurückkehren. Dieses Mal, wie in allen nachfolgenden Fällen, ist Alÿs, ob in einer Menschenmenge oder auf einer leeren Durchfahrtsstrasse, allein. In diesem Fall steht er oder vielmehr lehnt er sich gegen einen Zaun, flankiert von anderen Männern. Er ist gross gewachsen und bleich, während sie, im Grossen und Ganzen, kleiner und von dunklerer Hautfarbe sind. Vor ihnen stehen Werkzeugkästen, und von Hand beschriftete Pappschilder weisen auf ihre Fähigkeiten als Klempner oder Anstreicher hin. Der Schauplatz ist also ein «Markt» für Gelegenheitsarbeiter auf dem Zócalo neben der Nationalen Kathedrale und unweit anderer Gehsteigabschnitte, wo andere Männer Bildnisse von Commandante Zero (Subcommandante Marcos), dem Anführer des populären Zapatisten-Aufstandes in der südlichen Provinz Chiappas, sowie karikaturhafte Puppen des «vorausschauenden», notorisch korrupten und weithin verachteten ehemaligen Präsidenten Carlos Salinas de Gortari feilbieten. Vor Alÿs steht eine kleine Umhängetasche und ein Schild mit der Aufschrift *Turista*. Sie suchen Arbeit; ihn interessiert die Szenerie. So viel scheint zumindest sein Schild zu verstehen zu geben, nur dass er im Unterschied zum klassischen Typus des romantischen Reisenden von Richard Burton und T. E. Lawrence bis John Reed, der sich unter die «Eingeborenen» zu

mischen und deren Lebensweise anzunehmen versuchte, sich selbst als Fremdkörper in die «pittoreske» Wirklichkeit seiner arbeitslosen Nebenmänner einreicht und sich damit effektiv zum Spiegelbild anderer Touristen macht, die sich selbst in den Sehenswürdigkeiten «einnisten», die zu besichtigen sie gekommen sind. Deren Müsiggang ist unbeteiligtes Geniessen, die Untätigkeit des Klempners und Anstreichers dagegen banges Warten, und Alÿs' Nichtstun hebt beides hervor. Der Punkt im Diagramm, der «stellvertretend» für *TURISTA* (Tourist, Mexico City 1996) steht, ist ein einzelner Fixpunkt, der aber innerhalb seiner Grenzen Wiederholung erheischt, um eine längere und quälende Dauer zu bezeichnen.



FRANCIS ALÿS, STUDY FOR "TWO SISTERS," 2001, diptych, part II, oil and encaustic on canvas on wood, $11\frac{5}{16} \times 7\frac{5}{8} \times 1\frac{3}{16}$ " / STUDIE FÜR «ZWEI SCHWESTERN», Diptychon, Teil II, Öl und Enkaustik auf Leinwand auf Holz, 28,8 x 19,4 x 2,1 cm.

Die die Handlungen einer Einzelperson betreffenden Begebenheiten, die weiterhin ihrer Eintragung in dieses Diagramm harren, halten sich eher an die Achse der Bewegung als an die des Stillstandes. Zu ihnen zählen: der Weg eines Mannes, der eine Strasse entlanggeht und dabei ein kastenförmiges Blechmodell eines Hundes hinter sich her zieht, das Flaschenverschlüsse, Nägel und Metallschrott in seiner Nähe magnetisch aufsammelt (THE COLLECTOR, Mexico City 1991–92); der Weg eines Mannes, der mit magnetischen Schuhen eine Strasse entlangspaziert und dabei mehr oder weniger den gleichen Effekt erzielt (MAGNETIC SHOES, La Habana 1994); der Weg eines Mannes, der die Strasse entlanggeht mit einer Farbbüchse, aus der ein feines blaues



FRANCIS ALÿS, STUDY FOR "TWO SISTERS," 2001, diptych, part I / STUDIE FÜR «ZWEI SCHWESTERN», Diptychon, Teil I.

Rinnsal träufelt (THE LEAK, São Paulo 1995); der Weg eines Mannes, der einen blauen Faden vom Ärmel seines ausfransenden Pullovers hinter sich her zieht (FAIRY TALES, Mexico City 1992 & Stockholm 1998); sowie der Weg eines Mannes, der einen Eisblock immer dieselben heissen Strassen entlangschiebt, bis das Eis wegschmilzt – in PARADOX OF PRACTICE (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING) / Paradox der Praxis (Manchmal führt es zu nichts, wenn man etwas macht), Teil I, Mexico, D.F., 1997. Schliesslich machte Alÿs für REENACTMENTS (Nachinszenierungen, Mexico City, 2000) zweimal denselben Spaziergang: Zunächst kaufte er in einem Waffengeschäft in Mexico City eine schwere Schnellfeuerwaffe, ging dann durch ein überfülltes Geschäftsviertel, wobei er die Waffe, den Lauf nach unten gerichtet, offen mit sich herumtrug, bis schliesslich einer der vielen, teils nichts bemerkenden, teils eingeschüchterten Passanten, die Polizei rief, die mit heulender Sirene eintraf, um ihn festzunehmen und in ihr Auto zu packen. Unter erheblicher Gefahr für seine eigene Person und indirekt auch für andere machte sich Alÿs das erste Mal ohne jede Vorwarnung auf den Weg. Beim zweiten Mal wiederholte er das Ganze unter Mitwirkung der Polizei, doch der Eindruck von Leichtsinn und dunkler Gefahr, die auf ein möglicherweise abruptes Ende à la *A Bout de Souffle* (*Ausser Atem*) mit Alÿs in der Rolle Belmondos zusteuert, ist unvermindert stark.

Die Aktionen, mit denen Alÿs die üblichen Verlaufsmuster des Alltags aufbricht, erstrecken sich jeweils über einen Teil der Stadt und es geht dabei meist um einen Vorgang der Anhäufung oder Verringerung. Sie sind immer vorsätzlich, durch Emotionslosigkeit und Understatement gekennzeichnet und in Anbetracht ihrer offenkundigen Ziellosigkeit überaus effizient. Und ob sie nun durch Videoaufnahmen oder Photos dokumentiert werden, die Bilder prägen sich tief ein. PARADOX OF PRACTICE, zum Beispiel, weist auf die sisyphusartige Dynamik von WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS voraus. Während Erstere, eine Einzelpersonenperformance, für sich gesehen, die Vorstellung von Vergeblichkeit mit den Frustrationen von Samuel Becketts existenziellen Clowns verbindet, ist es im Zusammenhang mit Letz-

terer und ihrem «sinnlosen» Aufwand an menschlicher Arbeit durchaus vertretbar, beide durch die Zerrbrille von Georges Batailles antikapitalistischer Logik des Potlatschrituals und der ekstatischen, grundlosen Verschwendung zu betrachten. Man kann aber auch, was eher einleuchtet, die minimal verlagerte Düne als ein – von der Idee her perverses – Antidenkmal für das kollektive Streben in einer Gesellschaft ohne geeignete Beschäftigung oder angemessene Löhne verstehen, für die der wegschmelzende Eisblock das antiskulpturale Äquivalent im Bereich des individuellen Strebens ist.

Insgesamt betätigt sich Alÿs in der Welt, indem er die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf sich zieht und von sich ablenkt, um Situationen in den Blickpunkt zu rücken, deren latente Besonderheiten er durch An- und Abwesenheit in Klammern setzt oder durch sein Hindurchgehen unterstreicht. Entsprechend ist das Spannungsfeld zwischen Arbeitshypothese und kontextueller Wirkung, wenn der Künstler in *THE COLLECTOR* und *MAGNETIC SHOES* in die Rolle eines gutmütigen Anarchisten schlüpft: eines sozialen Elements, für dessen Klassifizierung man den physikalischen Terminus des «seltsamen Attraktors» oder Anziehungspunktes beiziehen könnte. In *RE-ENACTMENTS* jedoch wird Alÿs zum finsternen Widerpart jenes anarchischen Elements, weniger zu einem «seltsamen Abstossungspunkt» als vielmehr zu einem potenziell gewalttätigen Wesen, das Angst erzeugt und die Gewalt der Hüter des Gesetzes auf sich zieht.

Mittlerweile ist das vorgeschlagene Diagramm natürlich überzogen mit Punkten und Schleifen, Linien und zickzackförmigen Strahlen, die zu Beweglichkeit oder Unbeweglichkeit neigen und in jeweils unterschiedlichen Codes stellvertretend für den Künstler selbst oder für jene stehen, die er für seine zwecklosen Zwecke rekrutiert, beziehungsweise für die, deren seltsames Verhalten er aus der immer wieder wechselnden Warte eines unerschütterlichen, unverdrossenen Aussenseiters beobachtet. Das vorgeschlagene analytische Hilfsmittel imitiert die regelgebundenen Vorstellungen, die wir vom späten Formalismus geerbt haben. Die Parameter von «Baudelaires Brettspiel» – ein Nebenprodukt des Versuchs die vorgegebenen Modelle eines erweiterten Skulpturbegriffs in Einklang zu bringen mit der tat-



FRANCIS ALÿS, *FAIRY TALES*, Stockholm, 1998 / MÄRCHEN.

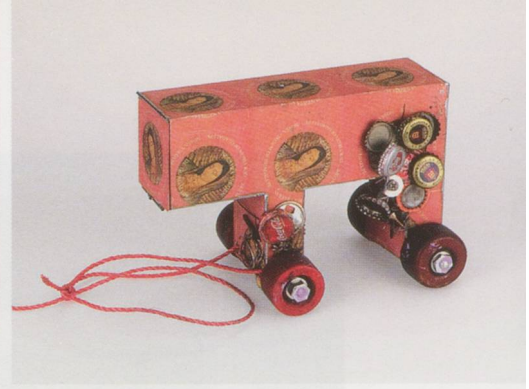
sächlichen Diversifizierung der bildhauerischen Praxis, für welche das Werk von Alÿs das beste Beispiel liefert (ist er nun ein wandelndes Denkmal oder nicht?) – sind offenkundig absurd. Dasselbe gilt für die pseudowissenschaftlichen Vorbilder, die den Anstoss dazu gaben.

Die Kunst des Francis Alÿs ist bezaubernd – wie seine sich naiv gebenden Gemälde –, auf den ersten Blick kapriziös, aber auch raffiniert verstörend und nicht selten finster; sie ist auch absurd, allerdings auf eine disziplinierte und aufschlussreiche Art. Rückt man das Diagramm, in dem seine Aktivitäten aufgezeichnet sind, etwas weiter weg und widersteht der Versuchung, ein anderes, wissenschaftlich besser abgesichertes darüber zu stülpen, so wird man unschwer erkennen, dass Alÿs immer schon zuließ, dass sich Prämissen und Prozeduren überlappten, während er seine Verbindungslinien schlug, von den poetischen Fixpunkten des Alltags in der überbordenden Grossstadt – ein schlafender Hund, ein mit Plastik notdürftig abgedecktes, zerbrochenes Fenster – zu den sozialen und kulturellen Spannungen, welche die Freiräume bestimmen, die dem Baudelaireschen Flaneur oder modernen Nomaden noch geblieben sind. Viel mag davon nicht übrig sein, aber Francis Alÿs hat zwischen den immer enger geschnürten Koordinaten der «globalen» Wirklichkeit und den zunehmend erstarrenden theoretischen Schablonen der konzeptuell ausgerichteten Kunst seinen Spielraum gefunden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

FRANCIS ALÿS, FAIRY TALES, Mexico D.F., 1992, photo document / MÄRCHEN, Photodokument.





EDITION FOR PARKETT FRANCIS ALÿS

GHETTO COLLECTOR, 2003

Tin, magnets, plastic string, rubber wheels, 25 design variations, ca. 6 1/2 x 9 x 5".

Edition of 99, signed and numbered.

Blech, Magnete, Plastikschnur, Gummiräder, 25 Design-Variationen, ca. 16,5 x 23 x 12,5 cm.

Auflage: 99, signiert und nummeriert.





THE COLLECTOR (Mexico City, 1991–1992) ...

... is a toy on rubber wheels made of tin and stuffed with magnets: "For an indeterminate period of time, the magnetized collector takes a daily walk through the streets and gradually builds up a coat made of any metallic residue lying in its path." This urban toy was conceived in 1991 to be mass commercialized, invading the streets of Latin American metropolises. For Parkett, Francis Alÿs revisited the original concept by producing a limited edition. It is 30 percent smaller than the original.

... ist ein mit Magneten gefülltes Blechspielzeug auf Gummirädern: «Für unbestimmte Zeit wird der magnetische Sammler täglich durch die Strassen spazieren geführt und legt sich dabei allmählich einen Mantel aus Metallabfällen zu.» Die Idee zu dem urbanen Spielzeug hatte Alÿs 1991, es sollte in Massenproduktion gehen und die Strassen der lateinamerikanischen Metropolen erobern. Für Parkett hat der Künstler die Idee wieder aufgegriffen und eine limitierte Edition geschaffen. Diese Version ist 30 Prozent kleiner als das Original.

ISAGENZKEN

ISAGENZKEN, SCIENCE FICTION / HER UND JETZT ZUFRIEDEN SEIN, 2001/2003 (mit/with WOLFGANG TILLMANS), Trellansteht, Kunsthalle Zürich (siehe auch S. 99) /
SCIENCE FICTION / TO BE CONTENT HERE AND NOW, installation view, detail (see also p. 99).
PHOTO: ALEXANDER THOELLER

DREI DEKADEN, eine Rekonstruktion

JÖRG HEISER

In zahllosen Romanen und Filmen fällt eine Person ins Koma und erwacht nach Jahrzehnten in einer veränderten Welt. Stellen wir uns vor, diese Person wäre nicht aus Fleisch und Blut, sondern der abstrakte «Betrachter» der Kunstkritik. Jener Pappkamerad mit Augenpaar (und bei Bedarf weiteren Sinnesorganen) hätte Ende der 70er Jahre Isa Genzkens erste grosse Werkphase gesehen: extrem lang gestreckte, stereometrische, horizontal am Boden aufruhende Objekte, am Computer berechnet und perfekt in farbig lackiertem Holz gefertigt. Unmittelbar danach wäre der Betrachter in einen tiefen Schlaf versunken, um 2003 inmitten einer Gruppe von über den Raum verteilten schlanken weissen Sockeln aufzuwachen. Auf diesen ruhen, wie Tablett, spiegelnde rechteckige Platten, auf denen sich wilde Szenen aus wüsten Materialmischungen abspielen: Spielzeugsoldaten, die über silbern besprühte Ruinen aus Sneakers kriechen oder sich hinter

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

Kindergummistiefeln verschanzen, Superhelden, die zwischen Dünen aus Sonnenblumenkernen umherirren oder wie Fliegen in gläserne Kelche zu fallen drohen, Plastiktiere, die an Felsen aus wie verschimmelt grün-silbern gänzendem Brot weiden, Kampfroboter, verharrend vor abgebrochenen Gläsern und Vasen und von Farbspritzern übersäten spiegelnden Flächen, die wie Kriegsfassaden über ihnen aufragen. All das zusammengefügt zu durchtobten szenischen Modellen auf ungefährer Augenhöhe, Miniatur-Panoramen von politischen Kämpfen und ästhetischen Konkurrenzen in Theaterblutrot, Tarnfarbengrün und Technologiesilber.

«Wie kann es sein», hätte unser abstrakter Betrachter sich wohl gefragt, «dass diese Arbeiten von der gleichen Künstlerin stammen?» Doch was rein formalistisch von damals und jetzt her betrachtet so disparat in schreienden Gegensätzen erscheint, ist zwingend verknüpft. Und das nicht nur biographisch, sondern zyklisch ineinander greifend im Werk selbst. Es geht nicht nur um einen roten Faden, der sich notfalls immer spinnen lässt. Es geht ums Ganze.



ISA GENZKEN, *EMPIRE/VAMPIRE X*, 2003,
verschiedene Materialien, Holzsockel.
Aluminiumplatte, 219 x 60 x 45 cm /
mixed media, wooden stand, aluminum panel,
86¹/₄ x 23⁵/₈ x 17¹¹/₁₆”.



ISA GENZKEN, GRAUSCHWARZES HYPERBOLO «MBB», 1981, Epoxidharz, Länge 1000 cm, Installation in der Galerie Daniel Buchholz, Köln, 1989 / GRAY-BLACK HYPERBOLO "MBB," epoxy resin, length 32¹⁰/₁₂', installation view.

Die Verwunderung unseres abstrakten Betrachters ist verständlich. Die Ellipsoide und Hyperbolos konnte man mit Verrenkungen noch in die Nachfolge der Minimal-Art stellen. Liest man Texte von Donald Judd («Specific Objects», 1965) und Robert Morris («Notes on Sculpture», 1966) als Gospel einer Glaubensrichtung (wie es nicht wenige getan haben), begehen Genzkens Arbeiten von 2003 sämtliche Todsünden. Es werden zwar industriell gefertigte Teile verwendet, sie ordnen sich aber nicht zu einem geschlossenen Volumen. Die Arbeiten sind

komponiert, sie bilden keine einheitliche Gestalt im Sinne eines eindeutigen Figur-Grund-Verhältnisses. Sie arbeiten mit gestischem Farbauftrag auf der Oberfläche der Skulptur; sie erzeugen bildlich-räumliche Illusionseffekte. Sie geizen nicht mit Anspielung und Allegorie. Schliesslich zeigen sie sich auch noch frech auf dem Fundament des überkommenen Skulpturbegriffs, dem Sockel. Unser abstrakter Betrachter könnte meinen, dass es Isa Genzken um willkürliche Verwerfung dessen geht, wofür auch ihre frühe Arbeit einmal einstand.

Dem erwachten Koma-Patienten muss man bekanntlich die Wahrheit schonend beibringen. Beginnen wir bei der Annahme, die Ellipsoide und Hyperbolos der 70er Jahre liessen die Minimal-Art intakt. Es sind tatsächlich uniform geschlossene Volumen von einheitlicher Gestalt, theoretisch in einem Blick erfassbar. Doch schon die Schwierigkeit, sie zu fotografieren – bei frontaler Perspektive drohen sie im Bild zu verschwinden –, offenbart, dass sie diesen Aspekt wörtlich zerdehnen. Durch die extreme stereometrische Streckung in der Horizontalen – die sich gleichwohl nicht ins Flächige entspannt wie bei Carl Andre – wird die Gestalt extrem unter Druck gesetzt. Die Ellipsoide wirken wie Hybride aus Speeren und Rennbooten, die Hyperbolos erinnern an Rohre oder Pfeifen, die wie von einem Ansaugvakuum in der Mitte zusammengezogen sind. In beiden scheint die Energie physischer Bewegung starr gespeichert. Sie ducken sich an den unteren Rand des Sichtfelds eines Gehenden wie Katzen vor dem Sprung. Wobei all dies figürlich-konkrete Assoziationen sind, die dem orthodoxen Minimal-Diskurs längst zu weit gehen würden: Wie Isa Genzken sich beim Atelierbesuch erinnert, wurde seinerzeit mitunter «ermahnt», derlei Vergleiche zu vermeiden, als gehe es um Benimmregeln.

Die Energie, die in den Skulpturen gespeichert scheint, ist tatsächlich in sie eingegangen in vielen Stunden schwieriger Herstellung aus dem «lebenden» Material Holz. Sie widersprechen so der uniform industriellen Anmutung minimalistischer Objekte (Robert Morris etwa gab Holz als «arbeitendes» Material auf, sobald er ab 1965 mit weiss eingebrenntem Email auf Stahl ein industriell makelloses Finish erreichen konnte). Die Ellipsoide und Hyperbolos führen die Logik geschlossener, geometrisch beschreibbarer Volumen mit der Unnachgiebigkeit eines Crashtests an ihre Grenze. Und doch bersten sie nicht. Es gibt Hyperbolos (DIANA, 1983, MÄRZ, 1985), die aufrecht stehen und wie von einem präzisen Blitz in zwei passend-unpassende Teile gespalten sind, so wie Paare mit ihren euphorisierenden Anziehungs- und tragischen Abstossungseffekten (auch das nach minimalistischer Orthodoxie eine schauerliche Bedeutungsebene). Aber nie geht es um die Verabschiedung aller geschlossenen Gestalt ins hete-

rogen Biomorphe, in «Anti-Form». Die Skulpturen hätten sich sonst vom Minimal-Diskurs aus gesehen entsorgen lassen können nach dem Motto: andere Baustelle. Sie wären aus ihrer Verantwortung entlassen gewesen, zugleich Einwand und Entwurf zum Bildhauerischen auf dem jeweils reflektiertesten Stand der Zeit zu sein.

Es musste also einen anderen Weg geben, nach dem Speichern von Bewegung im Geschlossenen die Energie der Bewegung selbst freizusetzen. Die Hi-Fi-Werbeanzeigen-Photos (1979), die Photos von Frauenohren (OHR, 1980) und der WELTEMPFÄNGER (1982) bilden in diesem Moment eine Triade: Sie finden das Skulpturale im Offenen, im Äther von Sendung und Empfang, in Empfindlichkeiten und Feinjustierungen. Hi-Fi-Geräte sind das Nächste, was die säkularisierte Wohnwelt zum Skulpturalen kennt (TV als Kamin, Stereoanlage als Altar). Das Ohr kommt als Sinnesorgan moderner Skulptur am nächsten: Es gibt im Unterschied zur Nase mehr als eins davon, und im Gegensatz zu den Augen ragt es hervor und lässt sich nicht schliessen. Es wirkt intim und bleibt doch anonym – Genzken fotografierte Ohren anonymen Passantinnen in New York. Dass es Frauenohren sind, lässt sich so als Warnung an männerdominierte Bildhauerei verstehen: Wir flüstern uns zu, Netzwerke entstehen. Der WELTEMPFÄNGER als Readymade verbindet die Motive von Hi-Fi und Ohr zum utopischen Versprechen. Mit ihm kommt der Sockel ins Werk, denn er ist nun nicht bloss traditionelles Instrument der Abgrenzung von Kunst und Raum, sondern wird Teil der Arbeit selbst: Denn ist der WELTEMPFÄNGER nicht plötzlich ein wahrnehmender Kopf auf einem Sockel-Körper? Es geht nicht um anthropomorphes Stellvertreten, sondern um eine vorsätzliche Verwechslung: Dem WELTEMPFÄNGER als Kopf kommen plötzlich selbst Eigenschaften der «Beseelung», des Psychomorphen zu.

Umgekehrt werden Menschen wie Skulpturen behandelt: Das gilt für die Ohren wie für die Röntgenphotos, die Genzken zu Anfang der 80er Jahre von ihrem eigenen Kopf machte. Das geschlossene Volumen des Schädels erscheint offen, von seiner «Beseeltheit» (um die wir natürlich weiterhin wissen) abstrahiert und zugleich beinahe knirschend physisch konkret. Es ist, als kehre die prämoderne

Trepanation – die physische «Anbohrung» des Kopfes zum Entweichenlassen böser Geister – zurück als allegorische Technik für ein Gegeneinanderhalten von Skulptur und Körper. Das 83er SELBSTPORTRÄT in Ton – eben ein solches Kopf-Volumen mit seltsam verzogenen und schiefen Öffnungen – geht einer Serie von rohen Arbeiten in Gips voraus (1984–1985), die sich zunehmend zu architektonischen Motiven verfestigen. Die Materialien klassischer Plastik können zurückkehren, weil genau einer der Gründe, aus denen sie verworfen wurden, wieder nach ihnen verlangt: Der Vorwurf des Kunstgewerblichen, den industriell geplante und gefertigte Skulptur gegenüber «einfacheren» Techniken implizierte, ist längst auf diese selbst zurückgefallen. Erstarrt im Administrativen des Herstellungsprozesses muss sie wörtlich wieder aufgebrochen werden. Das krude, vom Zufall mitbestimmte «Finish» erzeugt nun tatsächlich das «Bersten» des geschlossenen Volumens. MEIN GEHIRN (1984) – ein kruder Klumpen mit einem einzeln sich keck emporreckenden Draht – ist so das exakte Gegenstück zu den erwähnten Röntgenphotos des Kopfes.

Die gipsernen Bau-Fragmente führen direkt zu den Beton-Arbeiten (1986–1991): Wie hohle Zähne, die nach Goldfüllung verlangen, umreißen sie mit zwei, drei Wänden den leeren Raum, den es zu beleben gilt. Die grobe Fertigung in Beton besetzt die Lücke zwischen «altmodischem» Gips und industriell gefertigten Flächen. Die stelzenhaften Stahlrohrgestelle weisen Richtung Vitrine und Architekturmodell, ohne die Augenhöhe aufzugeben. So sind es Modelle wie Bauruinen, in denen Zukunftsentwurf und morbides Überbleibsel, Gewalt und Verletzlichkeit vexieren. Ihre halb geöffnete Struktur wird in den FENSTERN (1991–1994, erst aus Beton, später Epoxydharz), die wie Paravents frei mit angewinkeltem Scharnier aufgestellt sind, noch einmal emphatisch überboten. In den Vierkant-Säulen (ab 1998), die teils auf Namen von Freunden der Künstlerin «getauft» sind, kehrt zwar das geschlossene Volumen zurück. Aber es ist in die Länge gestreckt wie ein anorektischer Wolkenkratzer. Jedes Albert-Speer-hafte Pathos des Vertikalen (teils sind die Arbeiten über drei Meter hoch) wird aber sofort unterbunden durch kassettenartige Unterteilungen der

Oberfläche in Holz, Aluminium, Glas, Photographien und so weiter, die wie affektive Besetzungen und zugeschriebene individuelle Eigenschaften funktionieren. Auch hier geht also die «Verwechslung» von Skulpturen und Menschen wieder über die offensichtlich anthropomorphen Parallelen von Körpern und Gebäuden hinaus.

Die frühen Ellipsoide und Hyperbolos haben quasi die Funktion von Batterien, aus denen sich die Energie der Arbeit bis heute aufbaut. Freigesetzt in der eingangs beschriebenen Serie *Empire Vampire* (2003), wird aus erstarrten Modellen ein szenisches Panorama. Die Rede vom «Film im Kopf» wird wörtlich im Splattereffekt «aufgeplatzen» Innenlebens, das auf einem Sockel als Körper ruht. Dabei geht es nicht um Bricolage des Vorgefundenen, sondern um skulpturale Ökonomie der Mittel: Warum mühsam Spielzeugsoldaten anfertigen, wenn die Firma Revell dieses Problem schon «bildhauerisch gelöst» hat, wie Genzken sagt. Die Sockel, auf denen diese Szenen ruhen, sind dabei zu schlank, um einfach nur Träger zu sein. Sie sind wie Schatten der Körper, deren libidinöses und imaginäres Drama wir gleichsam schockgefrostet vor uns sehen.

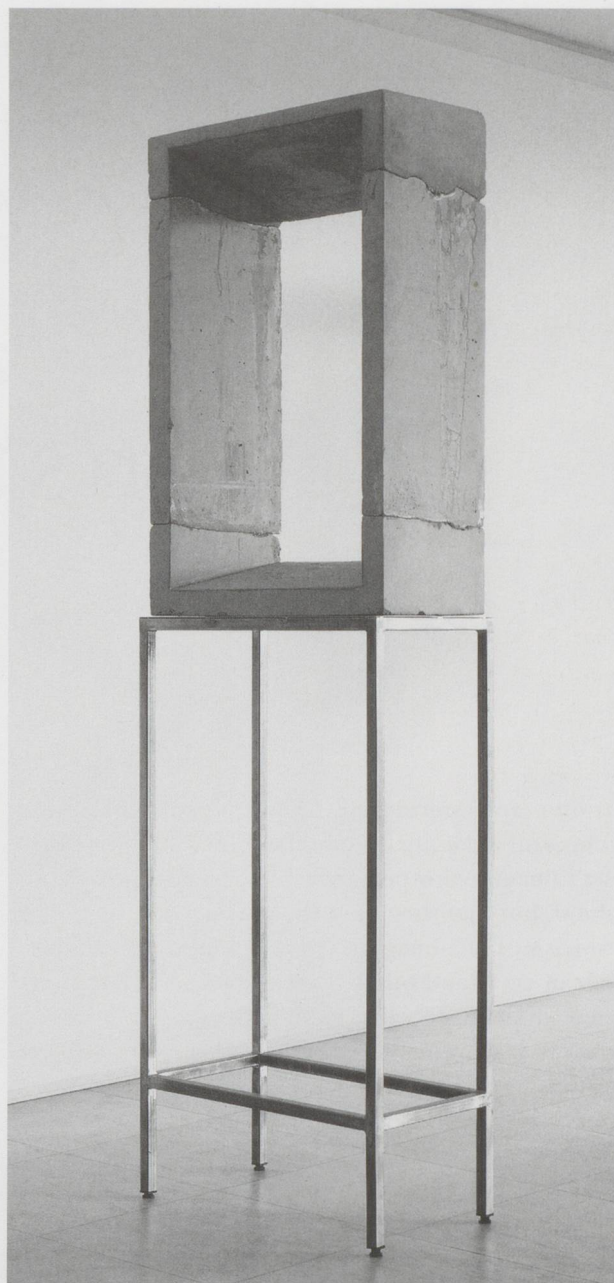
Das seltsame Gefühl, inmitten psychomorpher Präsenzen zu stehen, dämmert unserem abstrakten Betrachter. Er beginnt sich wie King Kong beim Blick in die verwüsteten Zimmer im fünfzigsten Stockwerk eines Wolkenkratzers zu fühlen. Zumal bei der Ausstellung in der Galerie Neugerriemschneider (Berlin, Herbst 2003) mit den an der Rückwand angebrachten Flugzeugfenstern (DA VINCI, 2003) eine radikal umgekehrte Grössendimension nahe gelegt wurde. Der Raum wurde ansatzweise zum Innern eines Passagierjets umgedeutet. Die Fensterpaare wirkten dabei – ähnlich wie bei der Photographie FLUGZEUGFENSTER (1992) – zugleich wie Augenhöhlen eines Wesens so gross wie King Kong. Die Sonnenschutzblenden sind wie Lider teils offen, teils halb oder ganz zu. Angebracht wie Tafelbilder und teils mit Lackschüttungen bemalt, verkehren die Flugzeugfenster die klassische Vorstellung des Bildes als Fenster zur Welt: Das Bild schaut zurück. Beinahe unnötig zu sagen, dass der Gegenwart Hochhäuser und Flugzeuge unheimlich geworden sind, dass ein tiefer Riss durch die glatten, glänzenden Oberflä-

ISA GENZKEN, FENSTER, 1990, Beton,
Stahl, 210 x 86 x 38 cm / WINDOW, concrete,
steel, 82¹¹/₁₆ x 33⁷/₈ x 15"

chen der Hypermoderne geht. Angelegt war das schon in Robert Smithsons früher, subversiver Rede von der «impure-purist surface»¹⁾, die sich aus der Minimal Art entwickelte. *Empire Vampire* spielt das auch im Titel durch: das Empire State Building und sein unheimlicher, gotischer «Schatten», das Chrysler Building; vielleicht auch Warhols Film *Empire* (1964) und Warhols Image als Sozialvampir.

An den Kanten und Scharnieren, Antennen und Fensterrahmen, in der Lücke zwischen den Worten *Empire* und *Vampire*, zwischen grosser weiter Welt und Kunstwelt, Beseelung des «kalten» Konstruierten und Objektivierung des «warmen» Körperlichen, entsteht ein Justierungssystem der Wahrnehmung. Es ist hilfreich und gut wie der Blick zum Horizont für den Seekranken. Es konnte nur entstehen, weil Genzken die Formensprache geometrisch abstrakter Körper nicht einfach zugunsten von «Anti-Form» verworfen, sondern von deren Grenzen und Übergängen her aufgefächert hat. Aus dem essenzialistischen Vergleich von Skulptur und Körper, Architektur und Mensch, wird ein unablässiges «Scharfstellen» zwischen zwei beweglichen, aber sozial und politisch bestimmaren Orten. Und dieses Scharfstellen lässt schliesslich auch unseren abstrakten Betrachter nicht aus; er wird als Sie, Er, Wir konkret.

1) Robert Smithson, *The Collected Writings*, hrsg. v. Jack Flam, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1996, S. 20.



THREE DECADES, a Reconstruction

JÖRG HEISER

In numerous novels and films a person sinks into a coma and wakes up decades later in a changed world. Let's imagine this person were not made of flesh and blood, but that they were the abstract "viewer" of art criticism. Let's imagine our cardboard chum with a pair of eyes (and other sense organs as needed) had seen Isa Genzken's first main body of work in the late seventies: extremely elongated, stereometric objects resting horizontally on the floor, calculated using a computer and perfectly finished in colorfully painted wood. Immediately afterwards the viewer sank into a deep slumber only to wake up in 2003 in the midst of a group of slim white plinths distributed around the room. On these lie reflective, rectangular panels like trays, supporting wild scenarios with weird mixtures of materials: toy soldiers crawling over silver-sprayed ruins that once were sneakers or taking cover behind children's rubber boots, superheroes blundering around amongst sunflower-seed dunes or threatening to drop into glass funnels like

JÖRG HEISER is the associate editor of *Frieze* magazine and lives in Berlin.

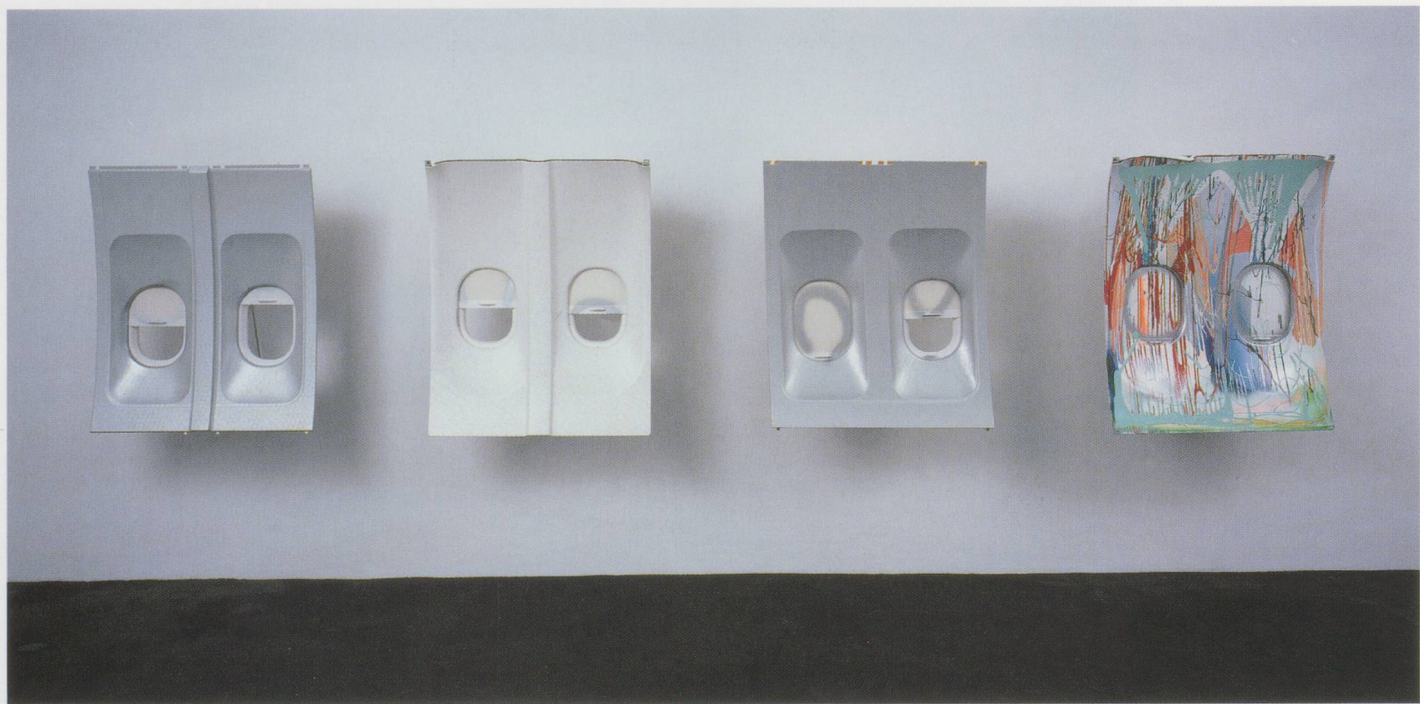
flies, plastic animals grazing near rocks made of gleaming, silvery-green moldy bread, fighting robots at a standstill in the face of broken glasses and vases and shiny surfaces spattered with paint that rise up before them like war-torn facades. The sum of the parts is a group of turbulent scenic models roughly at eye level, miniature panoramas of political struggles and aesthetic rivalries in theatrical blood red, camouflage green, and technology silver.

"How can it be," our abstract viewer would no doubt have wondered, "that these works are by the same artist?" Yet what seems—in purely formal terms—so disparate, like a crass contradiction between the way things looked then and now, is in fact crucially connected. Not only through the artist's biography but cyclically interlocking within the work itself. Not simply because of a red thread that can always be spun out as the need arises but because of the work as a whole.

The bewilderment of our abstract viewer is understandable. With a bit of effort, the ellipsoids and hyperbolas could be located within the heritage of Minimal Art. If texts by Donald Judd ("Specific Objects,"

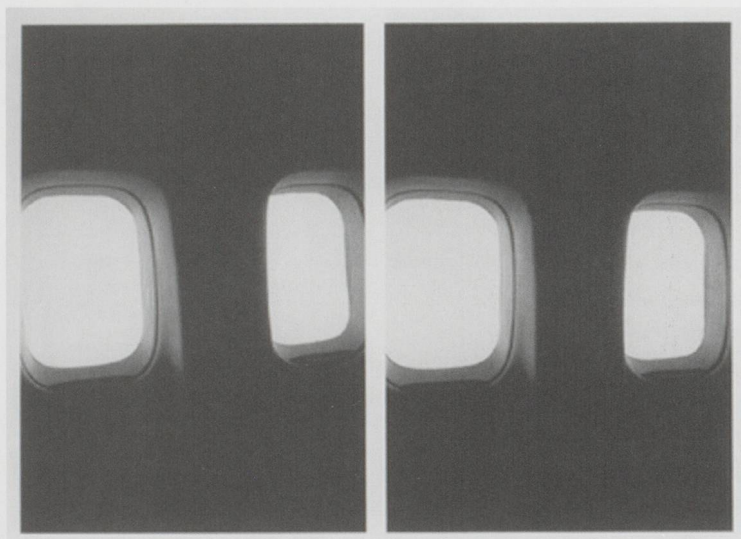
ISA GENZKEN, EMPIRE/VAMPIRE IX, 2003, diverse Materialien, Kunststoff-Folie, Holzplatte, Holzsockel, Holzsockel, Holzplatte, 248 x 60 x 45 cm /
mixed media, plastic foil, wooden stand and plate, 97³/₈ x 23⁵/₈ x 17¹¹/₁₆"





ISA GENZKEN, DA VINCI, 2003, 4 Flugzeugfenster, Metallträger, Lack, je 129 x 105 x 52 cm, Galerie Neugerriemschneider, Berlin /
4 aircraft windows, metal supports, lacquer, 50³/₄ x 41⁵/₁₆ x 20¹/₂".

ISA GENZKEN, FLUGZEUGFENSTER, 1992, 2 Schwarzweissphotos (Edition), je 30 x 24 cm /
AIRCRAFT WINDOWS, 2 b/w photographs (edition), 11¹³/₁₆ x 9⁷/₁₆" each.



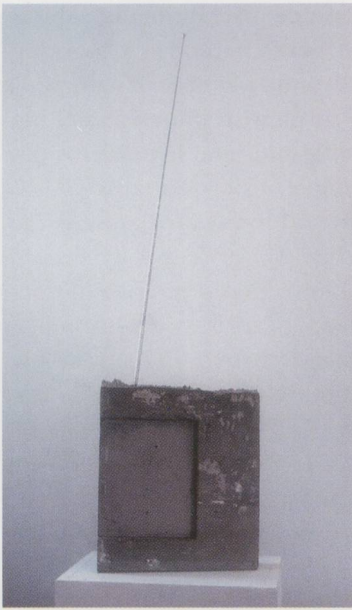
1965) and Robert Morris ("Notes on Sculpture," 1966) are read as the gospel of a particular belief (as more than a few did), then pieces Isa Genzken has made in 2003 are guilty of every last deadly sin. Industrially manufactured parts are used, but the end-result is not a self-contained volume: the works do not constitute a coherent structure along the lines of figure and ground. They are arranged as scenes; they operate with a gestural layer of color on the surfaces of the sculptures; they generate pictorial and spatial illusions; they do not shrink from allusion and allegory; ultimately they even expose themselves, cheekily, on the very fundament of an out-dated notion of sculpture, the plinth. Our abstract viewer might well come to the conclusion that Genzken is willfully setting out to overturn all the things that her earlier work once stood for.

Obviously care has to be taken in the way that the coma patient is acquainted with the truth. Let's start by supposing that Genzken's ellipsoids and hyperbolos from the seventies left Minimal Art unscathed. They are after all uniformly closed volumes of a clearly defined shape, theoretically digestible in one glance. Yet the sheer difficulty of photographing them—they threaten to disappear entirely when shot from the front—shows that they literally over-extend this aspect. Their extreme stereometric horizontal elongation—which never resolves into the planar as in Carl Andre's work—exerts immense pressure on the forms themselves. The ellipsoids look like hybrids of spears and racing boats, the hyperbolas call to mind tubes or pipes that are contracted in the middle by a vacuum. In both forms the energy of physical movement seems to be held tautly in check. They crouch—like cats ready to pounce—at the lower edge of the field of vision of anyone walking by. All of these are figurative, concrete associations, which do, of course, go far too far for orthodox Minimal discourse: as Isa Genzken recalled on a visit by the author to her studio, in those days she was "warned" amongst other things to avoid comparisons of that sort, as though they were some kind of breach of etiquette.

The energy that seems to be pent up in the sculptures has in fact been poured into them in the many hours of hard labor needed to produce them from "living" wood. As such they speak out against the uni-

form industrial appearance of Minimalist objects (Robert Morris, for one, gave up wood as a "working" material in 1965 as soon as he was able to achieve an immaculate, industrial finish with white enamel burnished on steel). The ellipsoids and hyperbolos take the logic of closed, geometrically definable volume to its limit, with all the ruthlessness of a crash test. And yet they do not shatter. There are hyperbolos (DIANA, 1983; MÄRZ, 1985), that stand upright and which seem to have been riven into two fitting yet not-fitting parts as though struck with great precision by a bolt of lightning, like couples with their euphoric mutual attraction and tragic rejection processes (another horrendous layer of meaning according to the Minimalist orthodoxy). But Genzken's work is not about dismissing all coherent forms into the "anti-form" of heterogeneous biomorphism. Otherwise, in terms of Minimal discourse, they could have been disposed of with the comment: different building site. The sculptures would have been relieved of the responsibility of constituting both an argument and a blueprint for sculpture at the most profoundly reasoned level of its respective time.

So, after having contained energy in closed volumes, there had to be a different way of releasing the energy of movement. The photos of Hi-Fi ads (1979), the photographs of women's ears (OHR, 1980), and the WELTEMPFÄNGER (World Receiver, 1982) together formed a triad: they find the essence of sculpture in openness, in the ether of transmission and reception, in sensitivities and minute adjustments. Hi-Fi equipment is the nearest thing the world of secularized living has to sculpture (the television as the domestic hearth, the stereo deck as an altar). Of our sense organs, the ear gets closest to modern sculpture: unlike the nose there is more than one ear, and unlike the eyes it sticks out and cannot be closed. It seems somehow intimate and yet remains anonymous—Genzken photographed the ears of anonymous female passersby in New York. The fact that these are women's ears can be taken as a warning to the male-dominated world of sculpture. We whisper to each other, networks ensue. The WELTEMPFÄNGER as a readymade turns the combined motifs of the Hi-Fi and the ear into a utopian promise. With this the plinth also enters the scene, for it is no



ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER TORONTO, 1991, Beton, Metall, ca. 25 x 20 x 5 cm / WORLD RECEIVER TORONTO, concrete, metal, ca. 9¹³/₁₆ x 7⁷/₈ x 2".

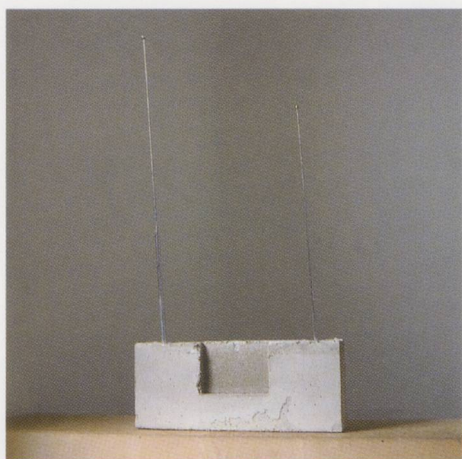
longer merely a traditional instrument to separate art from the space around it but becomes part of the work itself. Is not the "world receiver" suddenly a perceiving head on a plinth-body? This is not about anthropomorphic substitution but about an intentional "mistaken identity." All at once the world receiver as a head takes on qualities we associate with the "quickened soul," with the psychomorphic.

By the same token, people are treated as sculptures: both in the case of the ears and in the x-ray photographs that Genzken made in the eighties (X-RAYS, 1981) of her own head. The closed volume of the skull appears to be open, abstracted from its "living soul" (which we of course know about) and at the same time almost gratingly physically concrete. It is as though premodern trepanation—a hole bored into the skull to release evil spirits—had returned as an allegorical technique for contrasting and comparing sculpture and the human body. The 1983 clay SELF-PORTRAIT—just such a headshape with strangely distorted and squint openings—precedes a series of raw plaster works (1984–1985), which increasingly veer towards architectural motifs. The materials of classical sculpture can return precisely because one of the reasons that led to their rejection now requires their presence again: the taunt of craft skills that in-

dustrially planned and manufactured sculpture by implication used to direct at "simpler" techniques has long since come home to roost. Locked into administrative processes it literally has had to be broken open again. The crude finish, partly left to chance, has now in fact caused closed volumes to "burst" open. MEIN GEHIRN (My Brain, 1984)—a rough lump with a single wire sticking jauntily upwards—is thus the exact counterpart to the previously mentioned head x-rays.

The plaster fragments of buildings lead directly to the concrete works (1986–1991): like hollow teeth waiting for gold fillings, their two or three walls enclose an empty space yearning to be filled with life. The rough concrete finish closes the gap between "old-fashioned" plaster and industrially manufactured surfaces. The stilt-like tubular steel stands call to mind showcases and architectural models, without relinquishing their eye-level height. The result is models like ruined buildings, in which a possible future tangles with morbid detritus, as do power and vulnerability. Their semi-opened structure is emphatically surpassed in the FENSTER (Windows, 1991–1994, originally in concrete, later in epoxy resin), which are set up like free-standing windbreaks with angled, hinged joints. In the four-sided pillars (1998), which are partly "christened" with the names of friends of the artist, the closed volume does appear to have returned. But it has now been stretched upwards like an anorexic skyscraper. However, any Albert Speerish vertical pathos (some of the works are over three meters high) is immediately prevented by the coffered divisions of the surface into wood, aluminum, glass, photographs, and so on, which function like affective occupation and individually attributed qualities. But here again the "mistaken identity" of sculpture and people goes beyond the apparently anthropomorphic parallels of the human form and buildings.

In a sense the early ellipsoids and hyperbolas have the function of batteries that are still supplying the energy for Genzken's work today. Set free in the series *Empire Vampire* (2003), described earlier here, rigidified models form a scenic panorama. The idea of a "film in your head" becomes true in the splatter effect of an inner life that has "burst open." Yet this



ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER, 1992, Beton,
Metall, ca. 10 x 30 x 5 cm / WORLD RECEIVER,
concrete, metal, ca. 4 x 11¹³/₁₆ x 2".

is not about bricolage and found objects, but about a sculptural economy of means: why painstakingly construct toy soldiers when the firm of Revell has already found a "sculptural solution" to this problem, as Genzken puts it. At the same time the plinths on which these scenes are placed are too slim to simply be supports. They are like the shadows of the bodies whose libidinous, imaginary drama we see fast-frozen before us.

The strange feeling of standing amongst psychomorphic presences gradually dawns on our abstract viewer who feels like King Kong gazing into wrecked rooms on the 50th floor of a skyscraper. All the more so at the exhibition in the Neugerriemschneider gallery in Berlin (autumn 2003) where aircraft windows were shown on the back wall (DA VINCI, 2003). The space resembled the interior of a passenger jet. At the same time the pairs of windows—as in the photograph FLUGZEUGFENSTER (1992)—were like pairs of huge eye sockets. The blinds, like eyelids, were open, half-open or completely closed. Fixed to the wall like easel paintings and partly covered with splattered paint, the aircraft windows subvert the classical notion of a painting as a window on the world: here the painting is looking back. It almost goes without saying that the combination of tall buildings and aircraft has become disturbing, that a deep crack has opened up in the shiny smooth surface of the hypermodern. The seeds of that were already sown in Robert Smithson's early subversive talk of the "impure-purist surface,"¹⁾ which developed

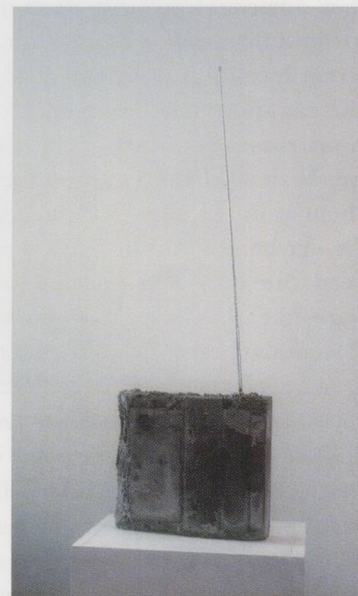
out of Minimal Art. *Empire Vampire* also plays that out in its title: the Empire State Building and its uncanny, gothic "shadow," the Chrysler Building; Warhol's film *Empire* (1964) and Warhol's image as a social vampire.

On the edges and hinges, the antenna and window frames, in the gap between the words "Empire" and "Vampire," between the big wide world and the art world, between the soul breathed into the "coldly" constructed and the objectification of the "warmly" physical, there is a calibration of perceptions. It is helpful and useful, like the sight of the horizon for those prone to seasickness. It could only arise because Genzken did not simply reject the formal language of abstract geometric bodies in favor of "anti-forms," but worked outwards from its limitations and transitions. The essentialist comparison of sculpture and the human form, architecture and the human being, is replaced by a constant "focusing" between two socio-historically mobile places. And ultimately this focusing does not leave out our abstract viewer who takes shape as a specific She, He, We.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. by Jack Flam (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996), p. 20.

ISA GENZKEN, WELTEMPFÄNGER CHICAGO, 1990, Beton,
Metall, ca. 20 x 20 x 5 cm / WORLD RECEIVER CHICAGO,
concrete, metal, ca. 7⁷/₈ x 7⁷/₈ x 2".



The Skyscraper at Ear Level

*The ear is uncanny. Uncanny is what it is; double is what it can become; large of small is what it can make or let happen (as in *laissez-faire*, since the ear is the most tendered and most open organ, the one that, as Freud reminds us, the infant cannot close); large or small as well the manner in which one may offer or lend an ear.*

—Jacques Derrida¹⁾

There's an ear on the side of the building. I wonder what it hears. Set flush against a translucent paneled surface, a monumental ear—or rather, a digital print of one—stands several stories high above the city of Innsbruck, as if eavesdropping on some conversation down below. The fleshy lobe, an arabesque wisp of hair, the shadowed recess spiraling into the depths of the tympanum all stand in marked contrast to the featureless stripped-down side of the building upon which it appears. The ear is visible from inside the new, adjacent hotel with its shopping complex on the ground floor but is more difficult to read outside at street level. But whatever dissonance exists between the ear and the building—the one, a delicate, erogenous zone, the other a chill, inorganic presence—we, as viewers, tend to treat the two together. We see them as indivisible. The ear belongs to the building. Or maybe the building belongs to the ear. We don't read the ear as a surface ornament of the building—like the decorated shed of Robert Venturi's Postmodern architecture—but somehow, as contig-

PAMELA M. LEE is Associate Professor of Art History at Stanford University. She is the author of *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge: The MIT Press, 2000) and *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (also published by The MIT Press, 2004). Her writing has appeared in *October*, *Artforum*, *Grey Room*, and *Texte zur Kunst*.

PAMELA M. LEE

uous with our experience of that architecture. We might call this architecture at “ear level”: at the threshold where the interior space of mental life represented by the ear—generally conceived as private—is intertwined with the public space of the architectural environment, experienced in stereo. Somewhere between the inside and out is the space occupied by the work of Isa Genzken, the artist who placed the ear on the building in 2002.

Let's admit the ear seems a strange opening into this discussion. It is strange because, as a motif, its appearance seems out of sorts from what we usually think of Genzken's architecturally-inflected sculpture: her brusque concrete fragments of the eighties, the minimalist fenestrations from the early nineties. More lately she has shown fields of “models” on

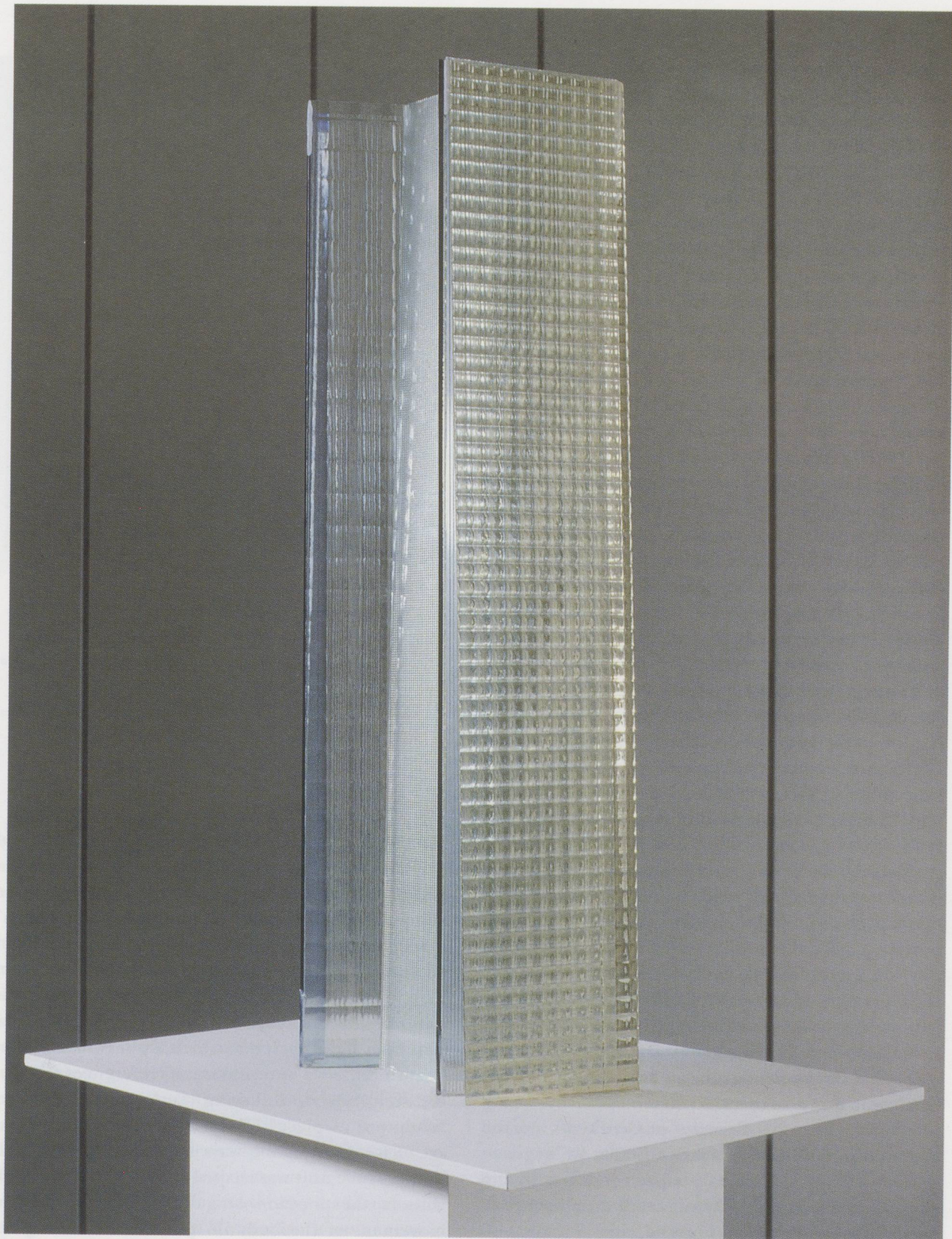


ISA GENZKEN, OHR, 2002, Digitaldruck auf Hochleistungsfolie, 5,8 x 3,9 m, Aussenprojekt Innsbruck /
EAR, digital print on high-performance foil, 19 x 12¹⁰/₁₂', outdoor project, Innsbruck.



ISA GENZKEN, NEW BUILDINGS FOR BERLIN I, 2002, Glas, Klebeband, Silikon, 220 x 60 x 45 cm / glass, adhesive tape, silicon, 86⁵/₈ x 23⁵/₈ x 17¹¹/₁₆”

ISA GENZKEN, NEW BUILDINGS FOR BERLIN II, 2002, Glas, Klebeband, Silikon, 220 x 60 x 45 cm / glass, adhesive tape, silicon, 86⁵/₈ x 23⁵/₈ x 17¹¹/₁₆”.



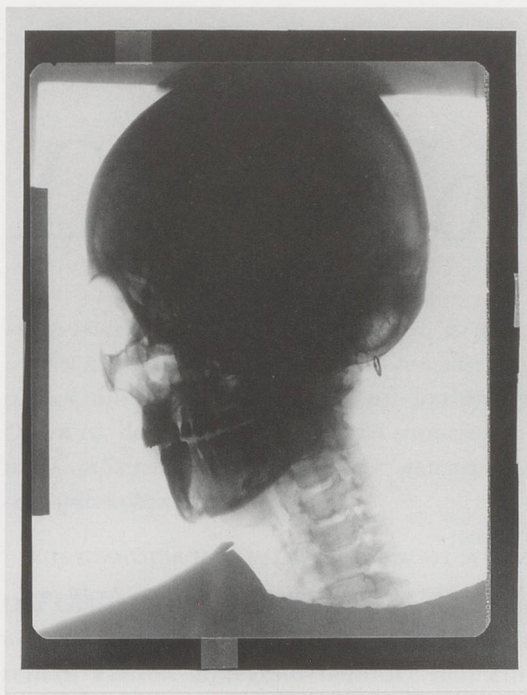
plinths: rainbow prisms of glass, foil and tape as in the NEW BUILDINGS FOR BERLIN (2001) or the vacation-home-by-way-of-the-fun-house aesthetic suggested by the works in the exhibition "Urlaub" (2000) or the ersatz skyscrapers, noisy with color and junk, that comprise FUCK THE BAUHAUS: NEW BUILDINGS FOR NEW YORK (2000). And it is the eye, not the ear that we tend to associate with this work. The eye's movement of scanning the horizon of Genzken's sculptural objects seems analogous to the kinesthetic dimensions we bring to our experience of architecture in general. As Beatrix Ruf has persuasively written, "the importance and role of the 'eye level' from which we perceive her sculptures" is that of "a kind of filmic movement of the works themselves."²⁾ The "eye-level" perspective of Genzken's work, like that of Bruce Nauman's, is the perceptual horizon from which we conceive our individual relationship to architecture.³⁾

This is hardly to deny the eye for thinking about Genzken's art, but somehow, in leaving the ear out of the picture, we get only half the story. As Maurice Merleau-Ponty reminds us, it is in the communion and integration of the senses that perception occurs; and the body, as much as it is a seeing body, is also "an object which ... reverberates to all sounds."⁴⁾ Attention to the ear might complete an understanding of Genzken's practice. If the eye's relationship to the human sensorium is binocular, facilitating the forward trajectory of our bodies as we move through space, the ear's implication of that space is stereographic, in the round. And because the ear is "the most open organ" as Derrida points out, it is a liaison between the self and the environment that is always porous, always ready to receive. At the same time, Derrida identifies the ear as "the most tendered" organ, suggesting something of the intimacy that it represents. Sensitized to register the external vibrations of the environment, the ear also internalizes the world outside it: it is a figure of the inside out. It is with this kind of perceptual balancing act (as Rita Kersting observed of Genzken's art, the ear is an instrument of balance⁵⁾) that we begin to grasp how Genzken appeals to the gendered dimension of architectural space relative to the mythic divide between public and private.



ISA GENZKEN, X-RAYS, 1989, aus einer Serie von 9 Röntgenaufnahmen, Schwarzweissphotos, jeweils je 1 mal in den Grössen 62 x 50 bzw. 108 x 80 cm / from a series of 9 X-rays, b/w photographs, each in 2 sizes: 24³/₈ x 19¹¹/₁₆ x 31¹/₂" and 42¹/₂ x 31¹/₂".

Making that leap demands a brief review of the ways in which Genzken both inherits and departs from Minimalism and the generalized discourses of phenomenology around which it flourished.⁶⁾ Genzken's practice is unambiguous in its engagement with Minimalist sculpture, not just in terms of her works' finish and geometries, but also in how she dramatizes issues of scale and space for the viewer. She does this by rendering explicit that which was inchoate to Minimalism's theory of reception: its references to architecture. Indeed, following Carl Andre's call for "sculpture as place" Minimalism was necessarily an art of location: of the ways in which the body calibrated space as it was shaped by those sculptural objects in the museum or gallery or outdoors. The movement of the body in space served to register



that relationship, which shifted continuously depending on the range of environmental and temporal conditions informing the encounter.

But critics of the Minimalist legacy have argued that the body relating to that space was largely represented as an idealized or neutral (perhaps neutered) body. If spatial perception was contingent on the ever-changing conditions of the environment, the body was nevertheless regarded as socially unmarked, without gender, ethnicity or class. Even still the contemporary criticism around Minimalism pointed the way to that thinking by alluding to the terms of public and private space in the work's reception. Genzken's art insists upon the shifting values of public and private; and the artist advances this critique in thematizing Minimalism's architectural

dimensions. An ear-level perspective of her work gains particular access into that space.

Consider, for instance, a few of Genzken's extra-architectural works, the things that don't immediately fall under the rubric of "architecture," or "buildings" or even just plain old "space." These objects, which include chairs, videos, and clothes, constitute a considerable part of her oeuvre and cannot be merely dismissed as one-offs relative to the rest of her practice. This is especially so with her photographs. Genzken's first venture into the medium in 1979 included (and not incidentally) pictures of hi-fi systems appropriated from newspaper advertisements, which she described not only in terms of sound and music but also "their very own strong form."⁷ But the photographs that followed in 1980 more pointedly call up the problematic of inside and outside, private and public coextensive with her more architectural work. It was a series of women's ears. Walking down the streets of New York, a city she loves well for its skyscrapers, Genzken would ask random women pedestrians if she might take a picture of their ear. None, she claimed, refused or was offended by the odd request. For Genzken, the images represented "Something organic. Something from the inside out. Coming from the head."⁸ The photographs engender a paradox: Genzken asked women strangers to expose their ears, a rather delicate organ, as she encountered them on the highly trafficked, expressly public streets of Manhattan. The identities of the women pictured are anonymous, but there's a certain intimacy in the ears represented: each is different, some sport distinctive earrings, a tendril of hair suggests the pedestrian's overall appearance.

Genzken's ear-level photographs play upon this oscillation between inside and out, or what feminists describe as "the intimate public sphere." These pictures stage the precarious threshold between public and private life, captured on the very streets lined by the architecture Genzken so admires. It's not surprising that Genzken followed this series with "self-portraits" of a kind—x-rays of her head—along with photographs of the facades of New York buildings. Both represent dialectical flip sides of the same spatio-temporal coin: here an image of the head as an

internal landscape, a “globe” as she called it, is poised in relation to the blunt frontality, the external surfaces, of New York’s architecture.

Much of Genzken’s work of the last few years has progressively collapsed these two registers of spatial experience. With the *Urlaub* series, Genzken offers a perspective into the intimate workings of domestic life and its phantasmatic projections; here, the external constructions of vacation homes act as inverted screens or mirrors for psychosexual desire and fantasies of retreat from the world outside. In brilliantly colored sculptural columns named after friends and associates from 1999—Karola, Daniel, Lawrence, Isa herself—Genzken further meshes the social world of the intimate sphere with forms evoking its architectural surround. For Genzken, those spaces are of the same phenomenal and perceptual plane: they are not oppositional but contiguous.

Perhaps this is why one of the ears from 1980 made an uncanny return of sorts, monumentalized on the side of a hotel in Innsbruck. That work, simply called OHR, recalls one of Genzken’s most oft-repeated remarks: “Everyone needs at least one window.” It’s hard not to take this mandate literally as a call to spatial poetics (and even politics) as determined by the accessories of architecture. To treat Genzken’s work from the inside out, however, suggests a different vantage point altogether. She lends us a window in the form of an ear.

1) Jacques Derrida, “Otobiographies,” in *The Ear of the Other*, trans. by Peggy Kamuf (Lincoln, Nebraska, and London: University of Nebraska Press, 1985), p. 33.

2) Beatrix Ruf, “Contact,” in *Isa Genzken: 1992–2003*, ex. cat., Kunsthalle Zurich (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003), p. 11.

3) Ibid.

4) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith (London: Routledge, 1989), p. 236.

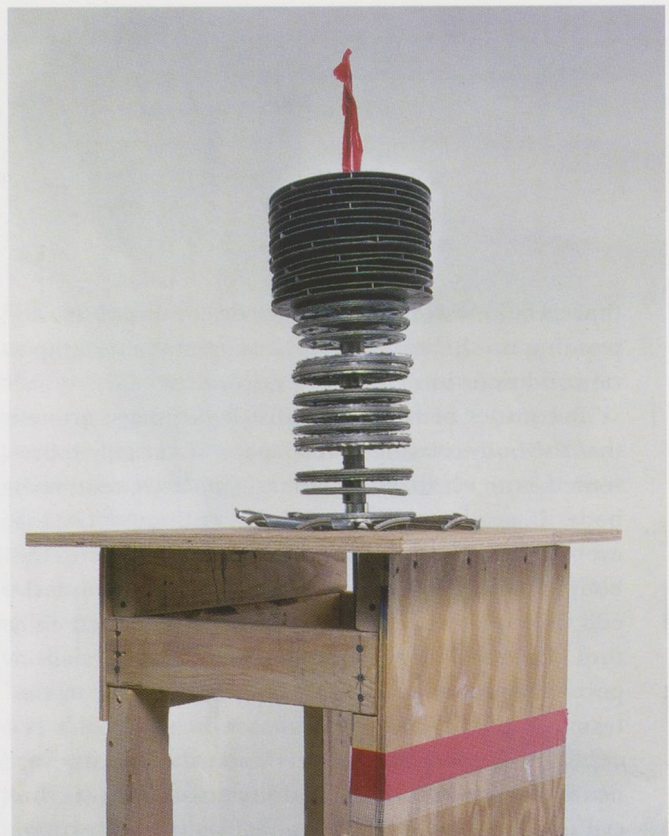
5) Rita Kersting, “Ellipsoids and Grandparents in the Bavarian Forest—Unsuspected Conjunctions,” in *Isa Genzken: “Sie sind mein Glück,”* ex. cat., Kunstverein Braunschweig (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), p. 51.

6) Benjamin H. D. Buchloh, “Isa Genzken: From Model to Fragment,” in *Isa Genzken: Jeder braucht mindestens ein Fenster*, ex. cat., Renaissance Society at the University of Chicago (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1992), pp. 135–141.

7) Isa Genzken, “A Conversation with Wolfgang Tillmans,” *Camera Austria*, No. 81/2003, p. 17.

8) Ibid.

ISA GENZKEN, *FUCK THE BAUHAUS/NEW BUILDINGS FOR NEW YORK*, 5, 2000, diverse Materialien, ca. 213 x 70 x 50 cm / mixed media, ca. 83⁷/₈ x 27⁹/₁₆ x 19¹¹/₁₆”.



Der Wolkenkratzer auf Ohrhöhe

«Unheimlich» ist das Ohr: was es ist, doppelt; was es werden kann, lang oder klein; was es tun oder lassen kann (lassen, nicht wahr, weil es das offenste und preisgebeinste Organ ist, das der Säugling – Freud erinnert uns daran – nicht schliessen kann), die Art, wie man sein Ohr leihen oder spitzen kann.

– Jacques Derrida¹⁾

Das Gebäude hat seitlich ein Ohr. Ich frage mich, was es wohl hört. Glatt auf der Fläche aus transparenten Platten anliegend befindet sich ein monumentales Ohr – oder vielmehr der digitale Print eines solchen –, mehrere Stockwerke hoch über der Innsbrucker Innenstadt, als würde es irgendein Gespräch dort unten belauschen. Das fleischige Ohr läppchen, die Arabeske einer Haarsträhne, die schattige Vertiefung, die spiralförmig in die Tiefen des Mittelohrs hinunterführt, all das steht in klarem Kontrast zu dem nichts sagenden, kahlen Gebäude, auf dem es angebracht ist, seitlich gegenüber dem Hotelneubau samt Einkaufszentrum im Erdgeschoss. Vom Hotel aus ist das Ohr gut zu sehen, von der Strasse aus dagegen kaum sichtbar. Aber ungeachtet der Dissonanz, die zwischen Ohr und Architektur bestehen mag – ersteres eine erogene Zone, letztere eine kalte unorganische Sache –, wir, die Betrachter, tendieren dazu, beides als eins wahrzunehmen. Wir betrachten beides als etwas unteilbar Zusammengehöriges. Das Ohr gehört zum Gebäude. Oder vielleicht gehört auch das Gebäude zum Ohr. Wir fassen

PAMELA M. LEE



PAMELA M. LEE ist Associate Professor für Kunstgeschichte an der Stanford University. Sie ist Autorin von *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (2000) und *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (2004), beide erschienen bei MIT Press, Cambridge, MA, und hat in den Zeitschriften *October*, *Artforum*, *Grey Room* und *Texte zur Kunst* publiziert.

ISA GENZKEN, OHR, 1980, aus einer Serie von 12 Photographien,
je 1 mal: 175 x 118 cm; 115 x 80 cm; 70 x 50 cm /

EAR, from a series of 12 photographs, each in 3 sizes: 68⁷/₈ x 46¹/₂”;
45¹/₄ x 31¹/₂”; 27⁹/₁₆ x 19¹/₁₆”.



ISA GENZKEN, *FUCK THE BAUHAUS / NEW BUILDINGS FOR NEW YORK*, 2000, *Installationsansicht / installation view*, AC Project Room, New York.

das Ohr nicht als Fassadenschmuck auf – wie etwa im Fall der dekorierten Lagerhallen in Robert Venturis postmoderner Architektur –, sondern es scheint irgendwie zu unserem Erleben dieser Architektur zu passen. Man könnte sagen, diese Architektur sei auf Ohrhöhe: auf der Schwelle, wo der Innenraum des Mentalen, für den das Ohr steht – und der allgemein als privat gilt –, sich mit dem öffentlichen Raum der architektonischen Umgebung stereophonisch verknüpft. Irgendwo zwischen diesem Innen und Außen liegt der Raum, den Isa Genzken's Werk ein-

nimmt. Denn sie ist es, die das Ohr 2002 hier angebracht hat.

Zugegeben, das Ohr mag ein etwas seltsamer Einstieg in diese Diskussion sein. Seltsam, weil es als Motiv irgendwie aus dem Rahmen dessen fällt, was uns im Zusammenhang mit Genzken's architekturbezogenen Skulpturen gewöhnlich einfällt: ihre schroffen Betonfragmente aus den 80er oder die minimalistischen FENSTER aus den frühen 90er Jahren. In jüngerer Zeit hat sie Platten mit «Modellen» auf Sockeln gezeigt: Regenbogenprismen aus

Glas, Folie und Klebeband wie etwa in den *NEW BUILDINGS FOR BERLIN* (Neue Gebäude für Berlin, 2001) oder die *Ferienhaus-Spielhaus-Ästhetik*, auf welche die Arbeiten in *«Urlaub»* (2002) anspielen, oder die *Wolkenkratzer-Stellvertreter* mit ihren schreienden Farben und den gefundenen Materialien, aus denen *FUCK THE BAUHAUS/NEW BUILDINGS FOR NEW YORK* (2000) besteht. Und es ist das Auge, nicht das Ohr, das wir mit diesen Arbeiten in Verbindung bringen. Die Bewegung des den Horizont absuchenden Auges in Genzkens skulpturalen Objekten scheint den kinästhetischen Voraussetzungen zu entsprechen, die wir für unsere Erfahrung von Architektur überhaupt mitbringen. Beatrix Ruf verwies sehr überzeugend auf «die Wichtigkeit und Rolle der «Augenhöhe», in der wir ihre Skulpturen wahrnehmen können», und auf «eine Art filmische Bewegung der Arbeiten, die wir entweder als Bewegung der Arbeiten selbst oder als Fiktionalisierung durch unsere eigene Bewegung erfahren». ²⁾ Die Perspektive der «Augenhöhe» in Genzkens Arbeiten ist – wie bei Bruce Nauman – der Wahrnehmungshorizont, der uns unsere eigene Körperwahrnehmung mit der Raumerfahrung in Beziehung setzen lässt. ³⁾

Es kann nicht darum gehen, die Bedeutung des Auges für das Verständnis von Genzkens Arbeit zu schmälern, aber solange man das Ohr vernachlässigt, erfasst man irgendwie nur die halbe Wahrheit. Wie uns Maurice Merleau-Ponty in Erinnerung ruft, finden Empfindungen in einer Kommunion und Kommunikation der Sinne statt; und der Leib ist nicht nur ein sehender Leib, sondern auch ein Leib, der sich der jeweiligen «Schwingung und Raumerfüllung» ausliefert. ⁴⁾ Vielleicht verstehen wir Genzkens Kunst besser, wenn wir auf das Ohr achten. Während das binokulare Sehen des menschlichen Sinnesapparates die Vorwärtsbewegung unseres Körpers im Raum erleichtert, nimmt das Ohr denselben Raum stereographisch, das heisst rundum wahr. Und weil das Ohr, wie Derrida betont, das «offenste Organ» ist, stellt es eine Verbindung zwischen Ich und Umgebung dar, die immer durchlässig, immer auf Empfang ist. Gleichzeitig bezeichnet Derrida das Ohr als «das am stärksten ausgesetzte» Organ, das auf die Intimität verweist, für die es steht. Empfindlich

genug, um die äusseren Schwingungen der Umwelt wahrzunehmen, verinnerlicht das Ohr auch die Welt ausserhalb: Es ist ein Bild des nach aussen gekehrten Inneren. Und mit diesem Balanceakt der Wahrnehmung (Rita Kersting hat darauf hingewiesen, wie wichtig das Ohr auch als Gleichgewichtsorgan in Genzkens Kunst sei. ⁵⁾) beginnen wir zu begreifen, wie Genzken die von Menschen geschaffene Dimension des architektonischen Raums immer hinsichtlich der mythischen Scheidung zwischen öffentlich und privat befragt.

Um diesen Sprung zu schaffen müssen wir kurz anschauen, wie Genzken die Minimal-Skulptur und die allgemeine Diskussion der phänomenologischen Raumerfahrung, auf deren Boden sie gedieh, sowohl aufgreift wie hinter sich lässt. ⁶⁾ Genzkens künstlerische Praxis nimmt ganz offen Bezug auf die Skulptur des Minimalismus, und zwar nicht nur in der Verarbeitung und Geometrie ihrer Werke, sondern auch im gesteigerten Sichtbarmachen von Dingen wie Grössenordnung und Raum. Sie tut das, indem sie explizit ausführt, was in der Rezeptionstheorie des Minimalismus bereits angelegt war: sein Verhältnis zur Architektur. Carl Andres Ruf nach einer «Skulptur als Ort» Folge leistend war Minimal Art notwendig eine Kunst des Standortes: der Art und Weise, wie ein Körper den Raum auslotet, der von den skulpturalen Objekten im Museum, in der Galerie oder im Freien geformt wird. Die Bewegung des Körpers im Raum diene dazu, diese Beziehung zu registrieren, die sich je nach Umweltbedingungen und zeitlich wechselnden Einflüssen laufend veränderte.

Kritiker der Minimal Art führten jedoch ins Feld, dass der Körper im Verhältnis zum Raum weitgehend als idealisierter oder neutraler (vielleicht sogar neutralisierter) Körper dargestellt wurde. Obwohl die räumliche Wahrnehmung von den ständig wechselnden Voraussetzungen der Umwelt abhängig war, wurde der Körper als gesellschaftlich unbeeinflusst, geschlechtslos, ohne Zugehörigkeit zu einer Ethnie oder Klasse betrachtet. Selbst die aktuelle Kritik rund um die Minimal Art weist noch in diese Richtung, wenn sie im Zusammenhang mit der Werkrezeption die Begriffe «öffentlich» und «privat» verwendet. Genzkens Kunst unterstreicht dagegen die schwankende Bedeutung dieser Begriffe. Und sie

vertieft diese Kritik, indem sie die architektonischen Aspekte der Minimal Art thematisiert. Gerade eine Betrachtung ihres Werkes auf Augenhöhe gewährt uns Zutritt zu diesem Raum.

Betrachten wir, zum Beispiel, einige von Genzkens nicht direkt architektonischen Arbeiten, Dinge, die nicht sofort unter die Rubrik «Architektur», «Gebäude» oder auch nur «Raum» fallen. Diese Objekte, zu denen Stühle, Videos und Kleidungsstücke gehören, machen einen beträchtlichen Teil ihrer Arbeiten aus und können nicht einfach als Ausnahmefälle innerhalb des Werks behandelt werden. Das gilt insbesondere für die Photographien. Genzkens Einstieg in dieses Medium begann 1979 (und nicht zufällig) mit Bildern von Hi-Fi-Anlagen aus Werbeanzeigen, die sie nicht nur wegen der Tonqualität und Musik interessierten, sondern auch weil sie «eine ganz starke, eigene Form» hatten.⁷⁾ Die Photographien, die 1980 folgten, thematisieren dann – parallel zu den anderen, mehr architektonisch ausgerichteten Arbeiten – die Problematik von innen und aussen, privat und öffentlich schon sehr viel pointierter. Es handelt sich um eine Serie von Aufnahmen, die Frauenohren zeigen. Unterwegs auf den Strassen New Yorks, einer Stadt, die die Künstlerin wegen ihrer Wolkenkratzer liebt, fragte Genzken irgendwelche zufällig vorbeigehenden Frauen, ob sie ihre Ohren photographieren dürfe. Keine Einzige, sagt sie, habe abgelehnt oder sich durch das seltsame Begehren belästigt gefühlt. Für Genzken waren die Bilder «etwas Organisches. Etwas von innen nach aussen. Vom Kopf kommend.»⁸⁾ Diese Photographien stellen ein Paradox dar: Genzken bat fremde Frauen darum, ihr Ohr zu entblößen, ein ziemlich verletzliches Organ, und dies auf den äusserst verkehrsreichen, betont öffentlichen Strassen Manhattans. Die photographierten Frauen bleiben zwar anonym, aber es liegt eine gewisse Intimität in den abgebildeten Ohren: Jedes ist anders, einige zeichnen sich durch besondere Ohrhinge aus, eine Haarsträhne lässt Schlüsse auf die Gesamterscheinung der Passantin zu.

Genzkens Photos auf Ohrhöhe spielen mit diesem Oszillieren zwischen innen und aussen, beziehungsweise dem, was Feministinnen als «öffentlichen Intimbereich» bezeichnen. Diese Bilder rücken die

heikle Schwelle zwischen öffentlichem und privatem Leben ins Blickfeld, eingefangen auf genau jenen Strassenzügen, entlang derer sich die Architektur findet, die Genzken so bewundert. Es überrascht nicht, dass Genzken dieser Serie eine Reihe von «Selbstporträts» folgen liess – Röntgenaufnahmen ihres Kopfes –, zusammen mit Photos von New Yorker Fassaden. Es sind die zwei dialektischen Seiten derselben raumzeitlichen Münze: Ein Bild des Kopfes als innere Landschaft, ein «Globus», wie sie es nennt, wird der blanken Frontalität, den glatten Aussenfassaden der New Yorker Architektur gegenübergestellt.

In einem grossen Teil von Genzkens Arbeiten der letzten Jahre fallen diese beiden Register räumlicher Erfahrung mehr und mehr zusammen. In der Werkserie *Urlaub* gewährt Genzken Einblick in die intimen Mechanismen des häuslichen Lebens und seine Phantasieprojektionen; hier wirken äussere Ferienhauskonstruktionen als invertierte Projektionsschirme oder Zerrspiegel unseres psychosexuellen Begehrens und unserer Rückzugsphantasien. In leuchtend farbigen Säulenskulpturen, benannt nach Freunden und Weggenossen aus dem Jahr 1999 – Karola, Daniel, Lawrence, Isa selbst –, bringt Genzken einmal mehr die intime Beziehungswelt mit Formen zusammen, die das entsprechende architektonische Umfeld beschwören. Für Genzken sind die beiden Bereiche auf derselben phänomenologischen und perzeptorischen Ebene: Sie sind keine Gegensätze, sondern ergänzen sich.

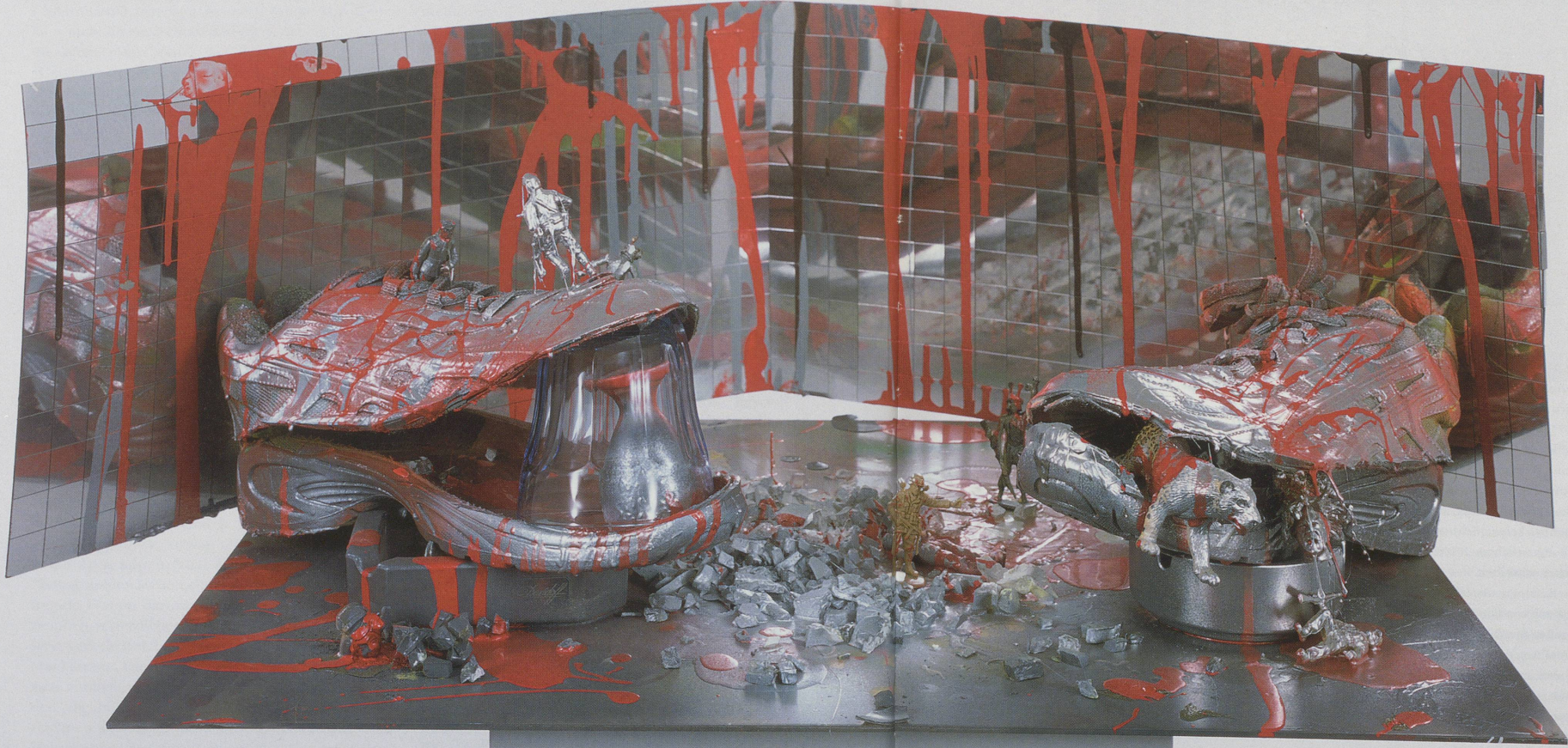
Vielleicht taucht deshalb eines der Ohren von 1980 noch einmal wie ein unheimlicher Wiedergänger in monumentaler Vergrösserung an einer Fassade seitlich gegenüber einem Hotel in Innsbruck auf. Diese Arbeit, deren Titel einfach OHR ist, ruft einen von Genzkens meistzitierten Sätzen in Erinnerung: «Jeder braucht mindestens ein Fenster.» Es fällt schwer, diese Aussage nicht wörtlich zu nehmen, sondern sie als Aufruf zu einer Poesie (ja, einer Politik) des Raumes im architektonischen Sinn zu verstehen. Will man Genzkens Arbeit jedoch von innen heraus verstehen, drängt sich eine ganz andere Perspektive auf: Die Künstlerin öffnet uns ein Fenster in Gestalt eines Ohrs.

(Übersetzung: Wilma Parker)



ISA GENZKEN, *EMPIRE/VAMPIRE, WHO KILLS DEATH*, 2003, Teil der 22-teiligen Installation aus diversen Materialien, Kunsthalle Zürich, 155 x 60 x 40 cm / detail from the 22-part, mixed-media installation, 61 x 23⁵/₈ x 15³/₄".

- 1) Jacques Derrida, «Otobiographien,» in: J. Derrida / F. Kittler, *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Merve Verlag, Berlin 2000, S. 56.
- 2) Beatrix Ruf, «Kontakt», in: *Isa Genzken: 1992–2003*, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Zürich, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, S. 8.
- 3) Ebenda.
- 4) Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Walter de Gruyter, Berlin 1966, S. 249.
- 5) Rita Kersting, «Ellipsoide und Grosseltern im Bayrischen Wald – unerwartete Begegnungen», in: *Isa Genzken: «Sie sind mein Glück»*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Braunschweig, Hatje Cantz Verlag, Ostfilder-Ruit 2000, S. 44.
- 6) Benjamin H.D. Buchloh, «Isa Genzken: vom Modell zum Fragment», in: *Isa Genzken: «Jeder braucht mindestens ein Fenster»*, Ausstellungskatalog der Renaissance Society an der University of Chicago, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1992, S. 127–134.
- 7) Isa Genzken, «Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans», *Camera Austria*, Nr. 81/2003, S. 18.
- 8) Ebenda.



ISA GENZKEN, EMPIRE/VAMPIRE VIII, 2003, Spiegel, Glas und diverse Materialien, Holzsockel, Aluminiumplatte, 163 x 60 x 45 cm /
mirror, glass, and mixed media, wooden stand, aluminum panel, 64 3/8 x 23 5/8 x 17 1/16"

«FRAGILITÄT KANN ETWAS SEHR SCHÖNES SEIN»

MICHAEL KRAJEWSKI & ISA GENZKEN

GESPRÄCH MIT ISA GENZKEN AM 28. JULI 2003 IN BERLIN

Michael Krajewski: Du fühlst dich nicht ganz wohl dabei, interviewt zu werden. Warum hast du dich bislang kaum öffentlich geäußert?

Isa Genzken: Ich mache doch seit meiner Jugend Kunst und stelle sie aus. Das ist eine sehr lange Zeit, in der ich mich nicht in Sprache, sondern wirklich in bildnerischer Sprache übe. Es ist schon kompliziert genug, sich im bildnerischen Bereich weiterzuentwickeln, nicht stillzustehen. Das möchte und kann ich eigentlich auch nicht erklären. Ansonsten würde ich Bücher schreiben.

MK: Dennoch scheinen manche Katalogtexte sich auf Gespräche mit dir zu beziehen. Ein Essay von Benjamin Buchloh wird immer wieder zitiert, weil er die frühe Phase deiner Arbeit im Kontext der Minimal Art, der Konzeptkunst und der Kunstszene der 70er Jahre in Düsseldorf analysiert.¹⁾ Ist dieser Text in Absprache mit dir entstanden?

IG: Wir hatten damals ein Gespräch geführt. Als ich anschließend den Text las, fand ich eigentlich keine meiner Äußerungen wieder – Bezüge zu Eva Hesse etwa –, trotzdem hielt ich ihn für zutreffend. Er war also fähig, was ich meinte, in seine Sprache zu übersetzen.

MICHAEL KRAJEWSKI ist Kunsthistoriker und -kritiker. Er lebt in Köln.

MK: Er hatte natürlich Hintergrundwissen, die Jahre im Rheinland miterlebt ...

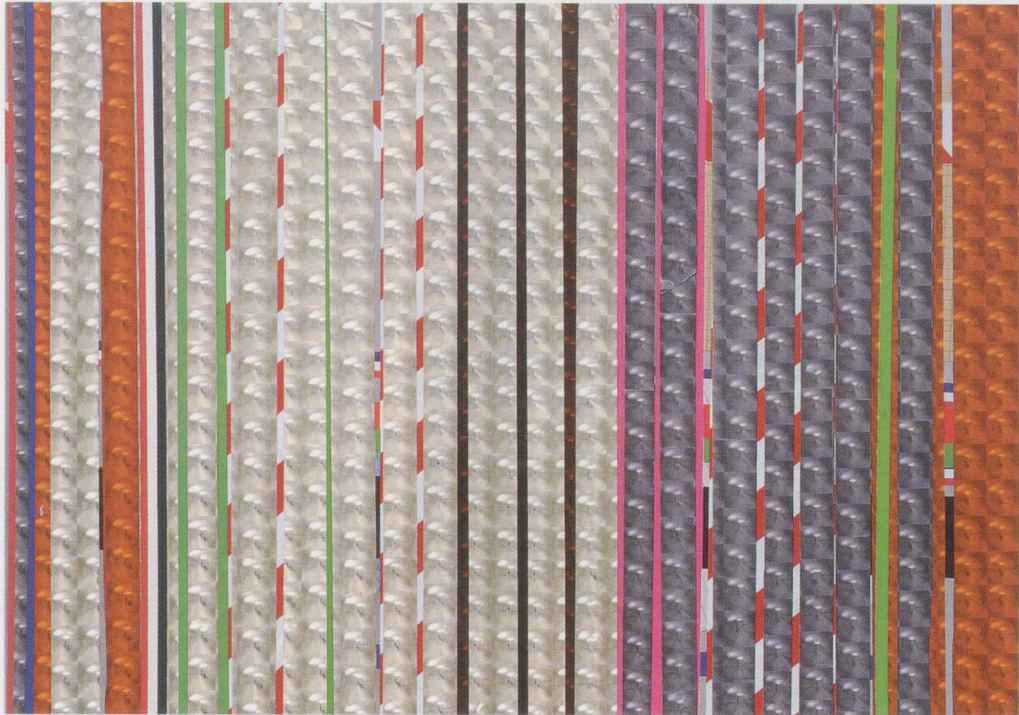
IG: ... ja, auch mich aus nächster Nähe miterlebt. Doch das war kein Interview, ich kann nur betonen: Ich kann keine Seite über meine Arbeit schreiben, wie soll ich denn darüber sprechen?

MK: Das kann man etwa in deinem Gespräch mit Wolfgang Tillmans sehen.²⁾ Er ist Photograph, fragt dich nach Photographie und hat offensichtlich seine eigene Vorstellung davon, was Photographie ist, es entsteht so fast ein Streitgespräch.

IG: Das war keine Situation, wo ich ausgefragt wurde, sondern ein Gespräch unter Freunden. So was würde ich nicht Interview nennen. Ich weiss überhaupt nicht, wie man darauf kommt, dass Künstler gerne Interviews geben. Ich habe mit anderen Künstlern darüber gesprochen, dass ich es nie wollte, und war überrascht, wie ungern auch andere das tun.

MK: Ein Interview bietet die Möglichkeit, Dinge, die einem nicht passen, zurechtzurücken.

IG: Ich bin doch kein Politiker. Mein Bereich ist das Bildnerische, das kann man mit Worten ganz schwer fassen, wie ich mich fühle, wenn ich eine Skulptur mache, oder warum ich sie mache. Insofern bin ich kein amerikanischer Mini-



ISA GENZKEN, *SOZIALE FASSADE*, 2002, Metall, Holz, Metallfolie, Klebeband, 70 x 100 cm /

SOCIAL FACADE, metal, wood, metal foil, adhesive tape, 27⁹/₁₆ x 39³/₈".

mal- oder Konzeptkünstler; die können das schon eher. Sie sind geübt darin, Interviews zu geben. Lawrence Weiner oder Carl Andre, die wissen ganz genau, wie ihre Arbeiten aussehen müssen, und weichen davon nicht sehr ab.

MK: Das hat wahrscheinlich mit dem Charakter ihrer Kunst zu tun.

IG: Je karger, je reduzierter, desto mehr Erklärung braucht die Kunst. Die gehört praktisch noch mit dazu. Ich kann meine letzten Skulpturen gar nicht erklären, weil ich auch nicht will. Wie gesagt, ist Kunst bildlich und nicht sprachlich! Es ist ja schon viel, wenn ich monatelang an den Skulpturen arbeite, bis ich endlich das Gefühl habe, dass sie in sich stimmig sind.

MK: Warum gibst du deinen Arbeiten dann Titel, was ja bereits ein Hinweis auf Inhaltlichkeit ist.

IG: Na ja, Inhaltlichkeit. Die Titel bestehen manchmal nur aus zwei, drei Worten und erleichtern die Identifizierung. Bei den «Ellipsoiden» und «Hyperbolos» haben

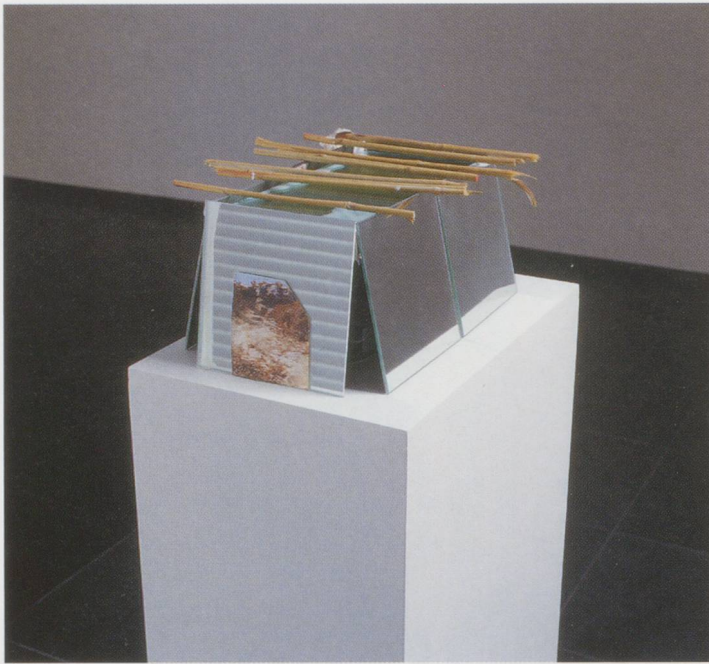
die einzelnen Skulpturen noch Titel, damit ich genau weiss, um welche es sich handelt. Heisst eine etwa MIES VAN DER ROHE, erinnere ich mich an diesen Architekten und mit diesem Namen auch an meine Skulptur. Ich habe viele Skulpturen gemacht, deshalb ist es gut, dass sie Titel tragen.

MK: Die Skulpturengruppe *EMPIRE/VAMPIRE. WHO KILLS DEATH* (2003) hat durchaus etwas Programmatisches: Man denkt bei Empire an die USA. Man hat den Eindruck, auf ein Katastrophenszenario zu sehen.

IG: Der Titel ist schon viel älter: Ich hatte einmal geplant, einen Film, *Empire/Vampire. Who kills*, zu drehen, der auf zwei Gebäude in New York anspielt: das Empire State Building und das Chrysler Building gegenüber, das viel gefährlicher aussieht – also wie ein Vampir. Dieser alte Titel passte nun sehr gut zu den Skulpturen.

MK: Es tauchen figürliche Elemente auf.

IG: Mich interessierten die unterschiedlichen Massstäbe: Es gab ganz kleine kriegerische Figuren, normale und



ISA GENZKEN, STRANDHÄUSER ZUM UMZIEHEN, 2000,
Spiegel, Bambus, Muscheln, Sand, 155 x 27 x 42 cm /
BEACH-HOUSE CHANGING ROOMS, mirror, bamboo,
sea shells, sand, 61 x 10⁵/₈ x 16¹/₂".
(PHOTOS: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

etwas grössere, Bürger, herumsitzende Zeitungsleser, immer aus verschiedenen Epochen. Natürlich hatte die ganze Sache etwas mit der kriegerischen Atmosphäre zu tun, mit der ich gefühlsmässig nicht anders umgehen konnte. Die Bedrohung des Irakkrieges hat damals die Skulpturen ausgelöst. Ich wollte ursprünglich Skulpturen machen, die eine Filmszene darstellen, also Modellcharakter haben, nicht Skulpturen im traditionellen Sinn, sondern in einer Bewegung der Figuren und der Perspektive. Man könnte sich die Szenen in einem Sciencefictionfilm vorstellen. Das fing an mit der Ausstellung «Fuck the Bauhaus» in New York, wo ich schon Modelle mit Figuren und kleinen tanzenden Puppen auf dem Boden gemacht habe.

MK: In der Kunsthalle Zürich waren die Skulpturen gleichmässig im Raum verteilt. Man konnte um sie herumgehen, sie einzeln und von allen Seiten aus der Nähe betrachten.

IG: Ja, auch die grosse Ausdehnung ist wichtig, denn so entsteht ein imaginärer Raum, den man als monumental erlebt. So erzeuge ich Raum, ohne Raum wegzunehmen. Die Installation war aber auch psychisch gemeint. Was da passierte, war lustig, aber teilweise auch drastisch, etwa wenn Soldaten mit einem Gewehr vor einem standen. Als

ich daran arbeitete, meinte jeder, der ins Atelier kam: «Was machst du denn hier? Das sieht ja komisch aus.» Und ich sagte: «Das werden Filmszenen.» Wenn ich etwas mache, versuche ich es auf den Punkt zu bringen. Das ist ganz merkwürdig. Ich erzähle das, weil ich oft gefragt werde, wie ich auf diese Ideen komme. Als wäre das etwas Besonderes. Bei mir kommt das so, entsteht intuitiv. Wenn ich versuche etwas Besonderes zu machen, funktioniert das nicht. Ich kann es jetzt nicht anders erklären, aber ich finde das wichtig. Das ist nur so normal, wie der eigene Alltag sein muss.

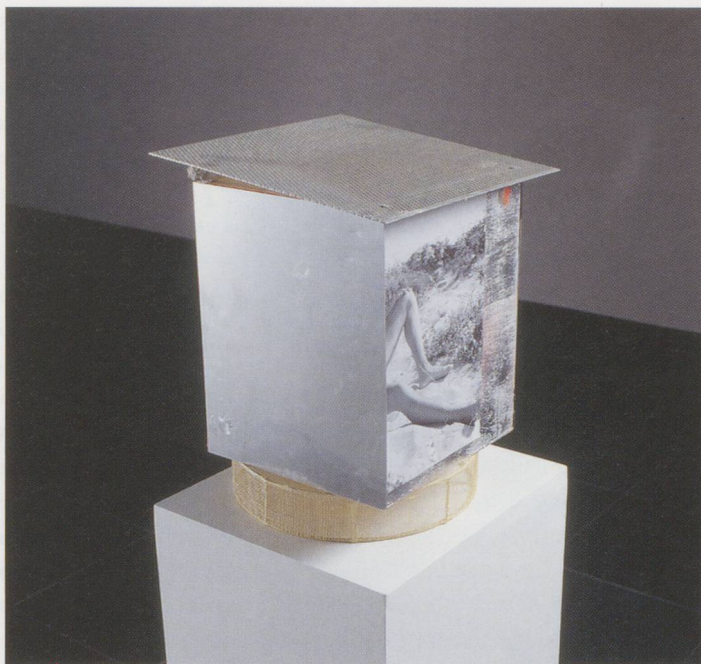
MK: Bedeutet Alltag für dich Arbeit?

IG: Ich lasse es völlig laufen. Meistens stehe ich auf, koche einen Kaffee und fange an zu arbeiten, meistens ein paar Stunden lang. Dann gehe ich essen, fahre mit dem Fahrrad, mache Dinge, die Spass machen. Oder ich rufe mal jemand an, kriege Besuch, verabrede mich mit meiner Mutter. Ich liebe die Arbeit und ich arbeite regelmässig.

MK: Wie wurde die Ausstellung «Fuck the Bauhaus» in New York (2000) aufgenommen?

IG: Ich hatte das Gefühl, dass es bei den Künstlern ein Aufatmen gab, insbesondere bei den jungen. Es war ja keine kommerzielle Galerie, AC-Project-Room war ein

ISA GENZKEN, STRANDHÄUSER ZUM UMZIEHEN,
2000, Glas, Tapete, Folie, 175 x 40 x 27 cm /
BEACH-HOUSE CHANGING ROOMS,
glass, wallpaper, foil, 68⁷/₈ x 15³/₄ x 16¹/₂".



alternativer Raum. Mir sagten viele Leute, dass es die wichtigste Ausstellung in dieser Zeit war. Es gab eine extreme Stimmung für die Ausstellung. Wenn man zu der Zeit durch New Yorker Galerien ging, war alles ein wenig tot, es gab da nichts Neues, Erfrischendes, alles sah erschreckend teuer und tot aus. Meine Materialien waren billig und frech.

MK: Material und Machart weisen in eine andere Richtung.
IG: Im Prinzip ja. Viele Modelle – ich wollte einen Modellcharakter – sind nun einmal fragiler als etwa eine monumentale Eisenkulptur. Und oft ist der Mensch ja sehr erfreut, wenn er noch etwas Altes, als Skizze Gemeintes sehen kann, weil man es erhalten konnte. Fragilität kann etwas sehr Schönes sein, schöner als das eindeutig für immer Gemachte. Mir ist es sehr wichtig, dass die Sachen wirklich von mir sind, und nicht von Assistenten gemacht oder in Auftrag gegeben worden sind. Jedes Stück ist von mir, von meiner Hand. Das mit den Auftragsarbeiten hat sich in den letzten dreissig Jahren durchgesetzt und ist so langweilig geworden. Künstler machen es sich einfach, entwerfen eine Skizze, geben sie weg, dann wird es für teures Geld hergestellt und dann gekauft. Na ja – die Idee ist

vom Künstler, aber das Handschriftliche fehlt. Wichtig ist bei dieser Ausstellung, sie ist in New York gemacht. Ich war zwei Monate dort, und dort ist sie entstanden: in der Galerie selbst und aus der Atmosphäre der Stadt heraus. Ich nahm eine Gegenposition, gegen New York, ein. In Berlin hätte ich das nicht machen können.

MK: Der mit Photographien übersäte SPIELAUTOMAT (1999–2000) ist eine der wenigen Arbeiten mit persönlichen Bezügen.

IG: Die Ausstellung im Frankfurter Kunstverein (2000) hiess «Urlaub». Es gab die STRANDHÄUSER, und ich dachte an Strand und Meer. Da sollte auch etwas Spielerisches sein, ein Spielautomat, also ein Pseudonym für ein Spielcasino. Ich wollte am Strand mit all meinen Freunden sein, oder zumindest mit denen, die ich mag: Lawrence Weiner, Kai Althoff, Wolfgang Tillmans, meinem Freund aus New York. Oder einem reichen Filmstar.

MK: Du scheust dich nicht, Persönliches zu zeigen?

IG: Ich denke, dass Freunde das Wichtigste im Leben sind, und es gibt viele Künstler, die ihre Freunde porträtierten. Etwa Gerhard Richter mit den beiden Palermo- und Richter-Büsten, denk an Wolfgang Tillmans. Das ist

also nicht so einmalig, das kommt schon öfters vor. Auch den ganzen Säulen gab ich Namen meiner Freunde. Ich finde es schön, wenn Leute das wissen. Das ist ja interessant. Es gab auch mal eine Arbeit, die MEISTER GERHARD hiess. Ich mochte das immer sehr gerne. So, als wäre man eine Familie. Was auch so ist.

MK: Du hast selten mit anderen Künstlern zusammengearbeitet: mit Wolfgang Tillmans bei einer Installation im Museum Ludwig, mit Josef Strau in Berlin hast du einen Pavillon gemacht. Fiel es dir schwer, etwas von deiner künstlerischen Autonomie abzugeben?

IG: Nein. Das darf nur nicht aufgesetzt sein. Zwischen mir und Wolfgang hat sich die Arbeit irgendwie entwickelt. Wir haben vorher nichts festgelegt. Sondern es hat sich irgendwie ergeben. Wie von selber.

Für den Pavillon am Rosa-Luxemburg-Platz habe ich Entwürfe gemacht, und Josef Strau hat die praktischen, statischen und bürokratischen Probleme übernommen. Ich habe das sehr gemocht. Josef hat über unsere Zusammenarbeit einen sehr schönen reflektierenden Text verfasst.³⁾ 1982 habe ich mit Gerhard Richter zusammen den U-Bahnhof in Duisburg gestaltet. Er machte mir zuliebe mit, obwohl ihn das überhaupt nicht interessierte. Das war ihm viel zu sozial gedacht – so 'n U-Bahnhof! –, aber ich wollte es unbedingt. Ich finde es sehr schön, wenn man von seinem Ego etwas wegkommt und merkt, dass man mit einer Person, die man als Künstler sehr schätzt, etwas gemeinsam machen kann. Das könnte ich zwar nicht immer, finde es aber ganz gut, wenn es sich ergibt.

MK: Wolltest du schon früh Künstlerin werden?

IG: Immer, immer, immer schon.

MK: Woher stammst du?

IG: Ich bin in Hamburg aufgewachsen. In Oldesloe bin ich geboren, meine Eltern sind gleich nach Hamburg gezogen. Meine Mutter wollte Schauspielerin werden, hat in meiner Kindheit immer Goethe rezitiert. Mein Vater wollte Sänger werden und es gab von morgens bis abends klassische Musik. In dieser chaotischen Atmosphäre bin ich aufgewachsen – als Einzelkind von zwei Kunstbesessenen. Beide sind an ein und demselben Tag geboren, zwei Tage nach Josef Beuys. Das ist doch komisch. Mit Beuys verstand ich mich übrigens immer sehr gut.

MK: Du lebstest damals in Düsseldorf.

IG: Ich kam mit einundzwanzig aus Berlin nach Köln, weil dort mein Freund Benjamin Buchloh lebte und bei Rudolf Zwirner arbeitete. Dann ging ich in die Akademie, zog

irgendwann nach Düsseldorf, dann wieder zurück nach Köln, also hin und her. Schliesslich blieb ich zwanzig Jahre lang in Köln und erlebte den Aufstieg dieser Stadt in Sachen Kunst mit. Düsseldorf war vorher wichtiger, wegen Konrad Fischer und seiner amerikanischen Mannschaft. Dann änderte sich die Situation zugunsten Kölns.

MK: Damals hast du zum ersten Mal ausgestellt.

IG: In Düsseldorf hatte ich mit siebenundzwanzig in der Galerie von Konrad Fischer meine erste Ausstellung. Als Studentin war ich schon immer in diese Galerie gegangen, und dort kamen die Künstler persönlich zu den Eröffnungen. Ich fand relativ schnell Kontakt, ich verstand mich gut mit Carl Andre, mit Gilbert & George, Bruce Nauman, Lawrence Weiner. Es war immer so eine Atmosphäre bei Konrad Fischer, dass man etwas essen ging und sich gut kennen lernte. Dann gab es natürlich die Arbeiten, die mich tief beeindruckten.

MK: Diese Künstler waren damals ein wenig älter?

IG: Sie waren alle älter, das war eine ganz andere Generation.

MK: Damals gab es wahrscheinlich schon den Kontakt zu Gerhard Richter?

IG: Der war auch immer da und war zu der Zeit mein Lehrer. Ich lebte mit Benjamin Buchloh zusammen, doch er hatte seinen Job, ich meinen – das war keine ganz symbiotische Verbindung. Ich hatte immer meine Art, mich selbständig zu bewegen. Ich legte dann ja auch in meiner Ehe mit Gerhard Richter darauf immer Wert, wechselte etwa die Galerie und kam in einen ganz anderen Kreis, mit dem er überhaupt nichts zu tun hatte.

MK: Habt ihr auch ästhetische Diskussionen geführt?

IG: Ja, sehr oft. Es gab aber selten Übereinstimmung. Nach der Scheidung ging es 1989 erst einmal nach New York, dann nach Berlin.

MK: Wie lange warst du in New York?

IG: Ein Jahr.

MK: Hast du damals ausgestellt?

IG: Nein, nach dem Bruch der vierzehnjährigen Ehe war ich sehr aufgewühlt und machte die Collagenbücher *I love New York, Crazy City*. Daran arbeitete ich durchgehend und hatte regelmässig Kontakt zu Lawrence Weiner. Er hat sich freundschaftlich und unglaublich rührend um mich gekümmert, damit es mir wieder besser ging.

MK: Sind die Bücher mit dem Hintergedanken entstanden, sie auszustellen oder zu publizieren?

IG: Ja. Deswegen sind sie entstanden. Ich wollte Bücher

über New York für einen Touristen machen, vielleicht auch für einen New Yorker, der auf diese Weise einen anderen Einstieg in die Stadt bekommt, wie verrückt sie halt ist. In normalen Städtetouristen stehen ja auch Hotels, Preise, Namen, Adressen, Kinos, Bars, Diskotheken ... es sollte ein richtiger Reiseführer mit all diesen Informationen sein, und eben viel mehr.

MK: Es gibt darin Photographien von Hausfassaden, Müll auf der Strasse, von auffälligen Gitterrosten auf dem Fussboden. Das ist auch der Blick der Bildhauerin?

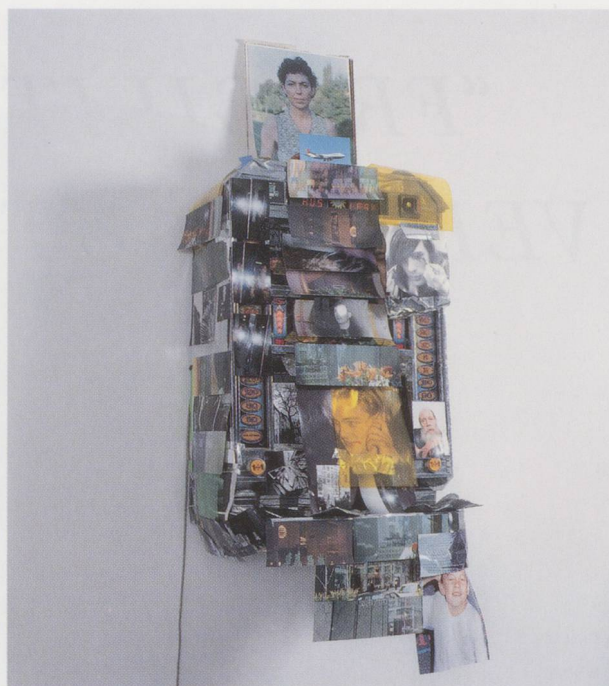
IG: Ja. Es hat mit meinem ganz persönlichen Blick zu tun. Wie New York mir auffiel, wie ich New York sah, was ich liebte. Es sollte eben auch persönlich sein. Jemand, der mich nicht kennt, sollte denken: «Die liegt da mit drei Typen im Bett.» Das passiert da auch. Das passiert in New York viel eher als in Berlin. Man lernt Leute viel schneller kennen und kennt sich dann nicht mehr. Manche geben einem die Telefonnummer, am nächsten Tag ruft man an, und dann tun sie, als hätten sie einen nie getroffen. Als Europäer ist man da überrascht. Und manchmal kennen sie einen und treffen sich mit dir. Das ist ganz anders. Das wollte ich mitteilen.

MK: Du scheust dich auch hier nicht, Persönliches preiszugeben. In einem Brief verbittet sich ein Rechtsanwalt nach einer Auseinandersetzung strikt jeden Kontakt zu dir. Dieses Buch auszustellen bedeutet ja eine Veröffentlichung.

IG: Ich finde es gut, wenn man nicht immer nur das Vorteilhafte von sich zeigt. Warum sollte man? Es kann ja nicht sein, dass ein Mensch nur aus positiven Dingen besteht. Ich finde es mutig, etwas zu zeigen, was für andere interessant ist. Das merkte ich ja, als ich das Buch ausstellte. Die Besucher vertieften sich oft darin und sahen sich alles aufmerksam an. Es hat mich sehr gefreut, dass diese Arbeit nicht umsonst war, und sie werden jetzt alle drei als Faksimile gedruckt. Das habe ich mir immer gewünscht!

MK: Mir fällt ein, dass es doch ein Interview mit dir gibt, mit Lawrence Weiner in einem der Collagenbücher.

IG: Das ist wahr. Ich hatte Lawrence darum gebeten. Das Interview beschäftigt sich mit New York, ich wollte wissen, wie seine Erfahrung mit der Stadt ist. Er redete los, das verschlug mir den Atem und ich konnte überhaupt nichts mehr sagen. Ich habe das Band abschreiben lassen und es ihm so, wie es war, geschickt. Er gab sein Okay, und ich nahm es ohne Überarbeitung hinein. Aber ich sage da nicht viel. Es gibt seit neuestem noch ein anderes Interview mit Kai Althoff aus Köln, mit dem ich seit langem befreundet bin.



ISA GENZKEN, SPIELAUTOMAT, 1999–2000, verschiedene Materialien, Photographien, 160 x 65 x 50 cm / FRUIT MACHINE, mixed media, photographs, 63 x 25⁵/₈ x 19¹¹/₁₆”.

det bin. Ich hatte ihn diesen Sommer gebeten, mich zu befragen, warum ich keine Interviews gebe. So entstand eine Art Anti-Interview. Der zehn Minuten lange 8-mm-Film ist lustig geworden; er war gar nicht vorbereitet, wir hatten nicht geübt, alles geschah spontan. Ich bin sehr glücklich mit dem Ergebnis.

1) Benjamin Buchloh, «Isa Genzken. Vom Modell zum Fragment», in: *Isa Genzken*, Ausstellungskatalog der Renaissance Society, Chicago, et al., Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1993, S. 127–134.

2) «Isa Genzken. Ein Gespräch mit Wolfgang Tillmans», *Camera Austria*, Nr. 81, 2003, S. 7–18.

3) Josef Strau, «Haare wachsen, wie sie wollen», in: *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis / Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*. Ausstellungskatalog, Museum Abteiberg, Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003, S. 37.

“FRAGILITY CAN BE A VERY BEAUTIFUL THING”

MICHAEL KRAJEWSKI & ISA GENZKEN

CONVERSATION WITH ISA GENZKEN

ON 28 JULY 2003 IN BERLIN

Michael Krajewski: You aren't very comfortable being interviewed. Why is it that you have hardly ever commented on your art in public?

Isa Genzken: I've been making art and exhibiting it ever since I was young. That's a very long time during which I've been working on my visual language, not on my language skills. It's complicated enough to go on developing visually, not to stand still. I can't actually explain that, nor would I want to. Otherwise I would have written books.

MK: Yet certain catalogue texts seem to refer to conversations with you. There's one essay by Benjamin Buchloh that's always being cited because he analyzes the early stages of your work in the context of Minimal Art, Conceptual Art and the art scene in Düsseldorf in the seventies.¹⁾

Did he talk to you about that text?

IG: We did have a conversation at the time. When I read the text afterwards, I didn't actually find anything I had said in it—links to Eva Hesse and so on—but still it seemed right to me. Obviously he was able to translate what I had said into his own language.

MICHAEL KRAJEWSKI is an art historian and critic living in Cologne.

MK: Of course he also had the right background information; he had firsthand knowledge of the Rhineland in those days ...

IG: Yes, and firsthand knowledge of me too. But it wasn't an interview, as I said: I can't write even a single page about my work, so how could I speak about it?

MK: Something of that comes through in your conversation with Wolfgang Tillmans.²⁾ He's a photographer, asks you about photography, evidently has his own ideas about what photography is, and the outcome is practically an argument.

IG: The situation wasn't that I was being asked questions, it was just a conversation between friends. I wouldn't call that an interview. I really don't know why people imagine that artists like giving interviews. I've talked with other artists about the fact that I've never wanted to do that, and I've been surprised how unwilling the others are too.

MK: An interview is an opportunity to rectify things that one doesn't like.

IG: But I'm not a politician. My field is visual art, it's very hard to put into words how I feel when I'm making a sculpture, or why I'm making it. In that sense I'm no American Minimalist or Conceptual Artist; they're better at that.



ISA GENZKEN, *EMPIRE/VAMPIRE, WHO KILLS DEATH*, 2003, Teil der 22-teiligen Installation aus diversen Materialien, Kunsthalle Zürich, 220 x 70 x 45 cm / detail from the 22-part, mixed-media installation, 86⁵/₈ x 27⁹/₁₆ x 17¹¹/₁₆".

They've practiced giving interviews. Lawrence Weiner or Carl Andre, they know precisely what their works should look like, and they never really depart from that.

MK: That probably has something to do with the nature of their art.

IG: The bleaker, the more reduced art is, the more explanation it needs. The explanation is almost part of the art. I'm completely unable to explain my most recent sculptures; in any case I don't want to. As I said, art is visual, not verbal! It's already something if I work for months on the sculptures until at last I have the feeling that they make sense within themselves.

MK: Then why do you give your works titles, which is already an indication that they are partly about content?

IG: Oh dear, content. The titles sometimes consist of only two or three words, and make the pieces easier to identify. In the case of the "Ellipsoids" or the "Hyperbolos," certain sculptures still have titles, so that I know exactly which one is meant. So if one is called MIES VAN DER ROHE for instance, then I remember that architect and his name reminds me of my sculpture. I've made so many sculptures, that's why it's good that they have titles.

MK: The group of sculptures EMPIRE/VAMPIRE. WHO KILLS DEATH (2003) has something distinctly programmatic about it: "Empire" makes you think of the USA. It feels like looking at the scene of some catastrophe.

IG: The title is much older: At one time I was planning to make a film, *Empire/Vampire. Who kills*, about two buildings in New York: the Empire State Building and the Chrysler Building opposite it, which looks much more dangerous—like a vampire. This old title just fit the sculptures very well.

MK: There are also figurative elements in the sculptures.

IG: I was interested in the different scales: there were little warlike figures, normal and slightly larger ones, citizens, people sitting around reading newspapers, all from different epochs. Of course the whole thing had something to do with the warlike atmosphere that I couldn't deal with, in terms of my feelings, in any other way. It was the threat of the Iraq War that triggered those sculptures. Originally I had wanted to make sculptures portraying a scene from a film, that is, rather like models: not sculptures in the traditional sense but with moving figures and perspective. You could think of them as scenes in a sci-fi film. It started with the exhibition in New York, "Fuck the Bauhaus," (2000) where I already made models with figures and little dancing dolls on the floor.

MK: In the Kunsthalle Zürich the sculptures were distributed evenly around the room. People were able to walk around them, look at them alone and close up from any side.

IG: Yes, and it's also important that they cover a large area, because that generates an imaginary space which you register as monumental. It's a way of creating space without taking up space. But that installation was also supposed to affect people's minds. What happened there was funny, but sometimes drastic too, like when you are faced by soldiers with guns. When I was working on it, people coming into the studio kept saying, "What's this you're making? It looks funny." So I would say, "It's going to be film scenes." When I make something, I really try to get to the point. It's strange. I'm saying that because I'm often asked how I come up with these ideas. As though it was something special. But they just come to me, they're intuitive. If I try to make something particular, it just doesn't work. I can't explain it any other way, but I think it's important. They're just normal, like your everyday life has to be.

MK: Does everyday life mean work for you?

IG: I just let things take their own course. Usually I get up, make coffee, and start working, usually for a few hours. Then I go and eat something, go out on my bike, do things I like doing. Or sometimes I phone someone, have visitors, arrange to meet my mother. I love working and I work regularly.

MK: How did the exhibition "Fuck the Bauhaus" go down in New York?

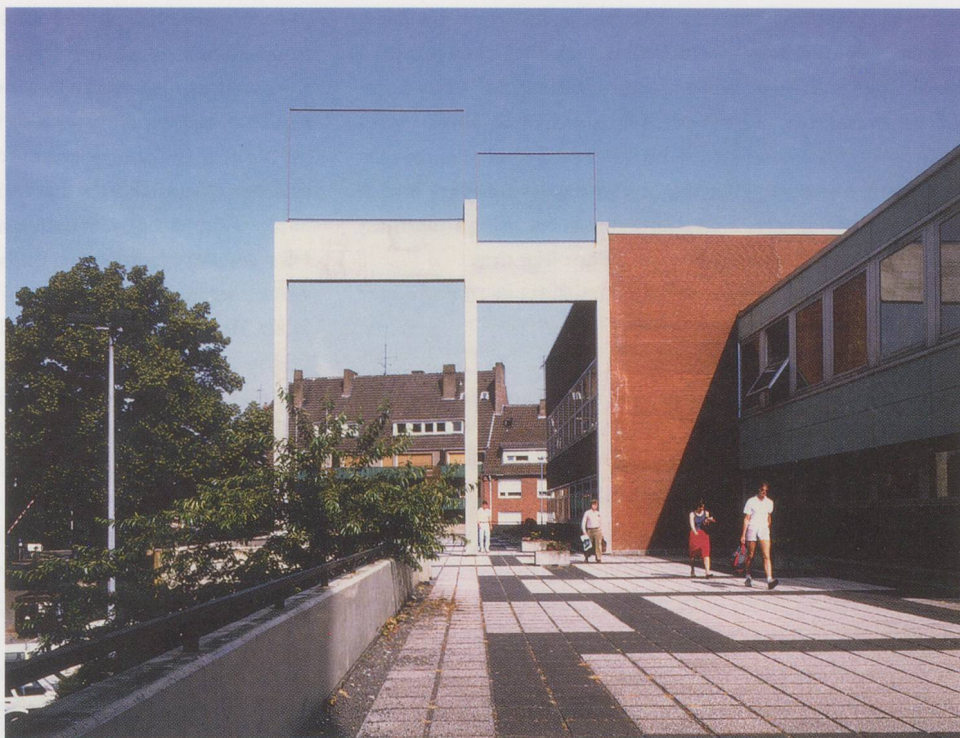
IG: I had the feeling that the artists breathed a sigh of relief, especially the young ones. It wasn't in a commercial gallery, the AC Project Room is an alternative space. A lot of people told me that it was the most important exhibition at that time. There was an extremely positive response to the exhibition. If you took a walk through the New York galleries at the time, everything was a bit dead, there was nothing new, refreshing, everything looked frighteningly expensive and dead. My materials were cheap and cheeky.

MK: The materials and the methods pointed in two different directions.

IG: In principle, yes. Models—I wanted the pieces to be like models—are usually more fragile than some monumental metal sculpture. And people often find it very pleasing when they can still see something old, intended as a sketch, because it's been preserved. Fragility can be a very beautiful thing, more beautiful than something that's obviously made to last forever. It's very important to me that the things I'm making are really by me, and not made by as-

ISA GENZKEN, *ABC*, 1987, Aussenskulptur, Universitätsbibliothek Münster, im Rahmen der «Skulptur.Projekte Münster 1987», Beton, Stahl, 14,85 x 11,2 x 0,4 m / outdoor sculpture, University Library, Münster, concrete, steel, 48³/₄' x 36³/₄' x 15³/₄'.

(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)



sistants or farmed out as commissions. Every piece is by me, made by my own hand. The business of commissioning other people to make things has taken hold in the last thirty years, and has become really boring. Artists take the easy way out, produce a sketch, hand it over to someone else, then the work is made at great expense and finally it's bought. Okay—the idea is the artist's, but their handwriting is missing. The important thing about this exhibition is that it was produced in New York. I was there for two months and that's where it was made: in the gallery itself and breathing in the atmosphere of the city. I adopted a counter-position, against New York. I could never have done that in Berlin.

MK: The SPIELAUTOMAT (1999–2000) covered with photographs is one of the few works with personal references.

IG: The exhibition in the Frankfurt Kunstverein in 2000 was called "Urlaub." The STRANDHÄUSER were in it and I was thinking about beaches and the sea. There had to be something playful as well, a fruit machine, a pseudonym for a casino. I wanted to be at the beach with all my friends, or at least the ones I like: Lawrence Weiner, Kai Althoff, Wolfgang Tillmans, my friend from New York. Or a rich filmstar.

MK: You're not reluctant to show personal things?

IG: I think that friends are the most important thing in life, and there are many artists who have made portraits of their friends. Like Gerhard Richter with his two busts of Palermo and Richter. Or think of Wolfgang Tillmans. It's not that unusual, it often happens. And I gave all the pillars my friends' names. I think it's good if people know that. It's interesting. There was one work that was called MEISTER GERHARD. I always liked it very much. As though we were all one family. Which is how it is.

MK: You've rarely worked with other artists: with Wolfgang Tillmans on an installation in the Museum Ludwig, and you made a pavilion in Berlin with Josef Strau. Was it hard for you to relinquish some of your own artistic autonomy?

IG: No. But it mustn't be imposed on you. The work with Wolfgang somehow just happened. We didn't fix anything in advance. It just turned out as it did. As though of its own accord. As far as the pavilion at the Rosa Luxembourg Platz is concerned, I made designs and Josef Strau dealt with all the practical, statistical and bureaucratic problems. I liked that very much. Josef wrote a very nice, reflective text on

our work together.³⁾ In 1982 Gerhard Richter and I worked together on the subway station in Duisburg. He found it much too social—a subway station like that!—but I absolutely wanted it. I think it's very good when you can get away from your own ego a bit and find that you can do something together with someone who you value very highly as an artist. Of course I couldn't always be doing that, but I think it's pretty good when it turns out like that.

MK: Did you always want to be an artist, from an early age?

IG: Always, always, always.

MK: Where do you come from?

IG: I grew up in Hamburg. I was born in Oldesloe, my parents moved to Hamburg straight afterwards. My mother wanted to be an actress, she was always reciting Goethe when I was a child. My father wanted to be a singer so there was classical music in the house from morning till night. I grew up in that rather chaotic atmosphere—the only child of two arts freaks. Both of them were born on the same day, two days after Joseph Beuys. That's funny somehow. And I always got on very well with Beuys.

MK: You were living in Düsseldorf at the time.

IG: When I was twenty-one I moved from Berlin to Cologne, because my friend Benjamin Buchloh lived there, he was working at Rudolf Zwirner's. Then I went to the Academy, moved to Düsseldorf at some point, then back to Cologne, backwards and forwards. In the end I stayed in Cologne for twenty years, I was there as the city raised its profile on the art scene. Before that Düsseldorf had been more important because of Konrad Fischer and his American team. Then things changed and it was Cologne's turn.

MK: That was when you had your first exhibition.

IG: My first exhibition was when I was twenty-seven, in Konrad Fischer's gallery. As a student I had always gone to that gallery; the artists used to come to the openings in person. I made contact with various people relatively quickly, I got on well with Carl Andre, with Gilbert & George, Bruce Nauman, Lawrence Weiner. There was always a good atmosphere at Konrad Fischer's, people would go for something to eat and get to know each other. Then of course there were also the works themselves, which deeply impressed me.

MK: Those artists were a bit older than you?

IG: They were all older, they were a completely different generation.

MK: You had probably also met Gerhard Richter by then?

IG: He was always around, and he was also my teacher at

the time. I was living with Benjamin Buchloh, but he had a job, I mean—it wasn't a very symbiotic relationship. I always had a way of being rather independent. And when I was married to Gerhard Richter, I still valued my independence, moved to another gallery and entered a very different circle that he had nothing at all to do with.

MK: Did you talk about aesthetic issues?

IG: Yes, very frequently. But we rarely agreed. After the divorce I went to New York, in 1989, and then to Berlin.

MK: How long were you in New York?

IG: A year.

MK: Did you have any shows?

IG: No, after my marriage of 14 years collapsed I was very unsettled and made the collage books, *I love New York, Crazy City*. I worked constantly on those and was regularly in touch with Lawrence Weiner. He looked after me in such a friendly, incredibly touching way, helping me to recover.

MK: When you were working on the books, were you intending to exhibit them or to publish them?

IG: Yes. That's why I did them. I wanted to make books about New York for a tourist, perhaps even for a New Yorker who would find a different take on the city, just how crazy it is. In normal city guides there are hotels, prices, names, addresses, cinemas, bars, discotheques ... it was supposed to be a proper guide book with all this information, and a lot more.

MK: There are photographs of the façades of buildings, garbage on the streets, unusual grilles in the ground. Is this also the gaze of the sculptress?

IG: Yes. It does have to do with my own personal gaze. How New York struck me, how I saw New York, what I loved. And it was also supposed to be personal. Anyone who knows me is supposed to think, "There she is, lying in bed with three guys." Which is perfectly possible. More possible in New York than in Berlin. You get to know people much faster and then suddenly you don't know them at all any more. Some people give you their phone number, you call them the next day and they act as though they had never met you. That takes the European by surprise. And then sometimes they do know you and they meet up with you. It's very different. That's what I wanted to put over.

MK: Again, you're not afraid to reveal personal matters. In a letter after an argument a lawyer breaks off all contact with you. Exhibiting this book is a form of publication.

IG: I think it's good if you don't only present your better side. Why should we? It's not possible for a person to have

nothing but positive features. I think it's brave to show something that's interesting to other people. And I noticed that when I exhibited the book. The visitors often immersed themselves in it and looked very carefully at everything. It gave me considerable pleasure that this work had not been in vain, and now all three are going to be printed as facsimiles. It's exactly what I always wanted!

MK: I've just remembered that of course there is an interview with you, with Lawrence Weiner in one of the collage books.

IG: That's true. I asked Lawrence to do it. The interview is about New York, I wanted to know what his experience of the city is. He just started talking; I lost my voice and could not say another thing. I had the tape transcribed and sent it to him exactly as it was. He okayed it, and I included it without reworking it in any way. But I don't say a lot there.

Very recently, there has been another interview with Kai Althoff from Cologne, who I have been friends with for a long time. I asked him this summer to ask me why I don't give interviews. The result was a kind of anti-interview. The ten-minute 8-mm film is fun; it was not at all prepared, we hadn't rehearsed, it was completely spontaneous. I'm very happy with the way it turned out.

(Translation: Fiona Elliott)

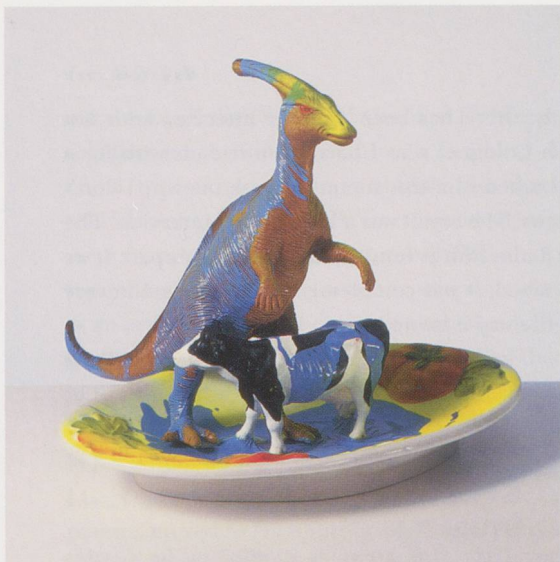
1) Benjamin Buchloh: "Isa Genzken. The Fragment as Model," in *Isa Genzken*, ex. cat., Renaissance Society, Chicago, et al. (Cologne: Walther König, 1993), pp. 135–141.

2) "Isa Genzken. A Conversation with Wolfgang Tillmans," *Camera Austria*, no. 81, 2003, pp. 7–18.

3) Josef Strau, "Hair that grows as it will," in *Isa Genzken 1992–2003. Ausstellungen, Arbeiten, Werkverzeichnis / Exhibitions, Works, Catalogue raisonné*, ex. cat., Museum Abteiberg, Mönchengladbach/Kunsthalle Zürich (Cologne: Walther König, 2003), p. 38.

ISA GENZKEN/WOLFGANG TILLMANS, SCIENCE FICTION/HIER UND JETZT ZUFRIEDEN SEIN, 2003, Kunsthalle Zürich. ISA GENZKEN: 2 Elemente, Holz und Spiegelglas, 400 x 100 x 500 cm bzw. 300 x 100 x 500 cm / 2 parts, wood and mirror, 157 1/2 x 39 3/8 x 196 7/8" and 118 1/8 x 39 3/8 x 196 7/8"; WOLFGANG TILLMANS: BLAUTOPF, LANDSCAPE, 2001, Inkjet-Print auf Papier, ca. 137 x 200 cm / ink-jet print on paper, ca. 54 x 78 3/4".





EDITION FOR PARKETT
ISA GENZKEN

AL DENTE, 2003

Italienische Keramik, Lack, Kunststoff.

Je individuell von Hand gestalteter Teller
mit zwei Spielzeugfiguren (Kuh und Dinosaurier),
ca. 30 x 20 x 26 cm.

Auflage: 74, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

Italian ceramic, lacquer, plastic.

Plate with two toy figures (cow and dinosaur),
each unique and handmade by the artist,
ca. 11 ¹³/₁₆ x 7 ⁷/₈ x 10 ¹/₄".

Edition of 74, signed and numbered certificate.





A N I S H K A P O O R

ANISH KAPOOR, MARSYAS, 2002, PVC membrane, steel structure, installation at the Tate Modern Turbine Hall, Unilever Series,
10 October 2002 – 6 April 2003, detail / PVC-Membran, Stahlgerüst, Ausschnitt. (PHOTO: SAXON GROUP & TATE GALLERY, LONDON)

NORMAN BRYSON

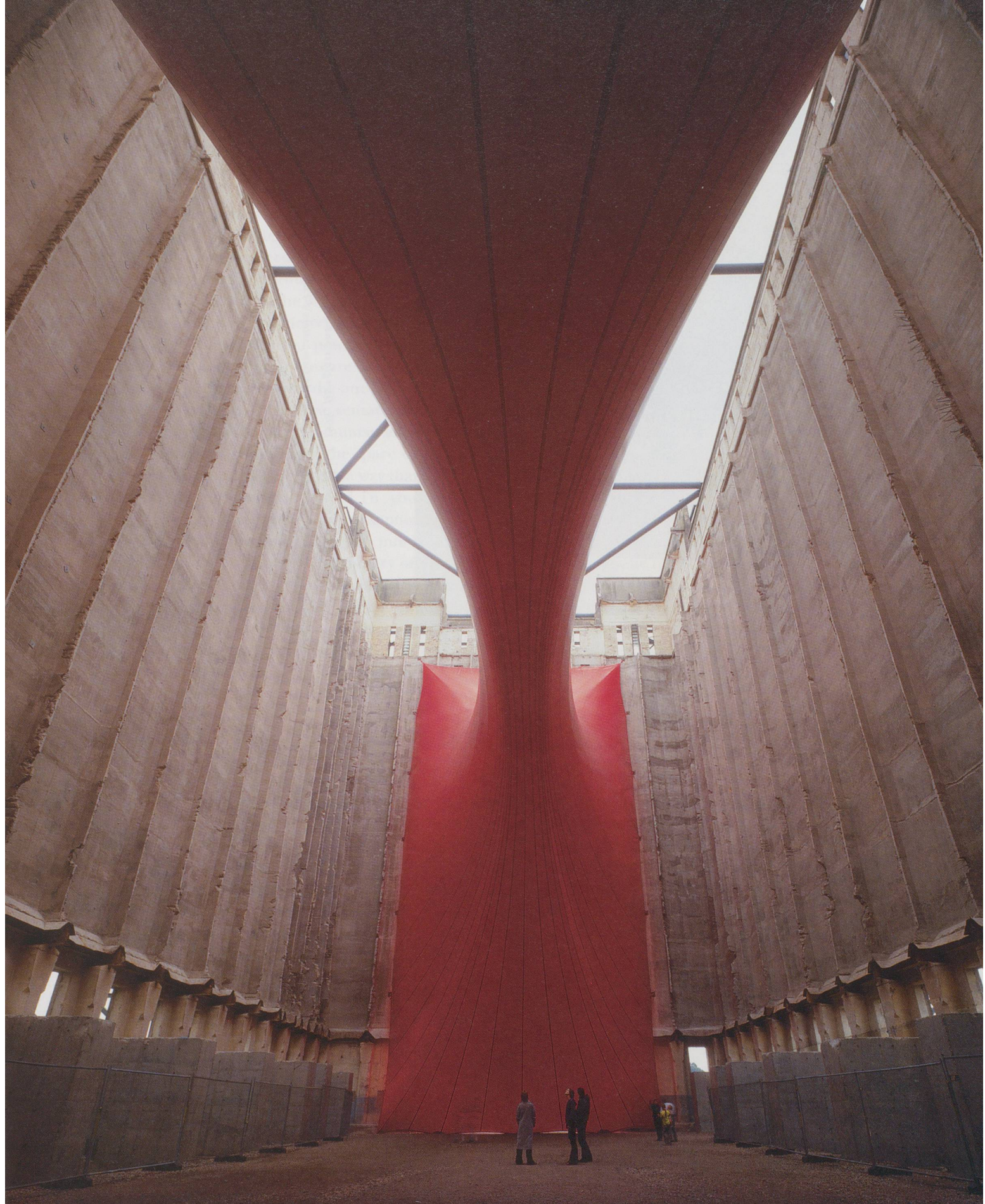
KAPOOR'S VERTIGO

"I have always felt drawn," Kapoor has said, "towards some notion of fear in a very visual sense, towards sensations of falling, of being pulled inwards, of losing one's sense of self."¹ Spend time with any work and before long you will feel an unmistakable shift in the coordinates of space and time you take for granted. That shift, that sliding of the ground from under your feet, is not always subtle, something you might miss if your mind is less than fully concentrated on the work before you. Sometimes the effect hits you at levels of intensity approaching a theme park ride. Sensation is stimulated to the point where ideas of where you stand in the world, and what manner of being you might be in the world, are radically disrupted. My suggestion here is that close to the source of this feeling of uncanniness, of losing one's moorings, is Kapoor's discovery of ways of withdrawing the body's normal sense of self-image or ego-image from available experience: the kind of specular definition of the self which, for a long time now, has typically been theorized by way of Lacan's essay on the mirror stage.

There, the ego's sense of self is said to be formed through identification with what emerges in the mirror as an ideal imago: the ego's sense of itself as an entity bounded by the outline of the body as this appears to others. It is an outside view on the body, from an essentially exterior viewpoint, and through all of its subsequent elaborations in the social field and in adult life, that is how the sense of self is maintained: you are what manifests as the image before other social beings, that image is you.

Kapoor's work, in its moment or moments of vertigo, temporarily blocks our access to this bounded and limited entity; it severs our tie to the template imago, untethers us from it, breaks its spell. For a certain period of time, you are cut loose from this statue or monument in which the ego consists. How? Perhaps one can locate some of Kapoor's means by analogy with similar moments when the fundamental coordinates that fix us in place in the world give way: when, for instance, turning a corner on the road or after an arduous climb, you suddenly see a panorama opening out on all sides, and the small envelope of space you habitually occupy is pried open and spread out flat to the horizon. Or when, in a classical garden in Kyoto, those small boulders you first saw change and yes, unmistakably, they have become mountains, valleys, chasms, gorges, and you are no longer your usual stature, but vast, like a Titan, or else minute, a Lilliputian—or somehow you are both these things. Kapoor's vertigo is like the moment in the planetarium when, as the simulated twilight at last fades out, the

NORMAN BRYSON is Professor of Art History at University of California, San Diego.





ANISH KAPOOR, AT THE EDGE OF THE WORLD I, 1998, fiberglass and pigment, $16\frac{5}{12} \times 26\frac{1}{4} \times 26\frac{1}{4}$,
Dobre Espacio, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela / Fiberglass und Pigment, $5 \times 8 \times 8$ m.

projection screen overhead suddenly disappears and the dome vault of heaven, the deep black of the galaxies swings into view around you.

To a lesser or greater extent this kind of effect is always there in Kapoor. Let me trace it in phases—from the early pigment pieces, on to what I want to call the “portal” pieces of the nineties; toward the colossi of recent years, the vast burnished mirrors and the immensities of TARANTARA (2000), works that seem frankly intent to swallow you up.

It was already clear in 1000 NAMES (1989–1990) that the forms you actually saw operated by withholding more than they revealed. “With the early powder pieces, one of the things I was trying to do was to arrive at something which was as if unmade, as if self-manifest, as if there by its own volition”; “the pigment on the floor defines the surface of the floor and the objects appear to be partially submerged, like icebergs.”²⁾ Perhaps the first disruption of the space of the gallery takes place as the eye tries vainly to locate the planes and curves from which the work’s geometries are built, since the particles of brightly colored dust in effect undo the very idea of a solid, bounding outline: the powder, ground from solids yet

filled with air, robs the forms of their ideal, Platonic coordinates and replaces them with an edge that is incalculable, made of microscopic peaks and valleys that are at the same time weightless and dematerialized. Each of the forms suggests a manifestation different from its literal appearance, a hidden existence at a quite different scale from the mere centimeters we actually see. What we see is, for example, a small powdery cone, scooped in its center; but before long perception moves into a new gear and it is Fujiyama, or a crater on the moon. It is a tiny pile of powder, cut in steps; but now it is a *mastaba* or a *ziggurat*; similar steps, less than a meter in height, become the ceremonial staircase of a pyramid.

As the forms go through their scalar shifts, a “Kyoto garden” effect sets in: what scale are you? You are still in the gallery, in an objective space, finely calibrated; and yet you feel that in other, virtual dimensions each of the forms—and you—touch on the limitless. The level of sensation is intense: these powders have all the exotic appeal of spices in a souk, of turmeric or chili or kohl. Your senses are heightened—yet somehow your normal, bounded body, the one you see in the mirror, the one that was precipitated in the mirror stage, is no longer with you as you experience these sensations. If the word “anthropomorphic” denotes a process whereby things that are not human are appropriated to a human measure, this is the opposite of anthropomorphism: the space of the human, of Vitruvian man, the “measure of all things,” is emptied out in such a way that the intensities of bodily sensation—the thrill of the colors, the vertigo—now unfold in you, but away from your Vitruvian body, your mirrored body. You are somewhere else, as Kapoor says, “pulled inward ... losing one’s sense of self.”

Developing the dynamics of this pull has been central to Kapoor’s work of the recent past, which has found a unique vocabulary of the inward vortex, of magnetic fields that draw you inside, like a waterfall going down. In work from the nineties a recurring idea is the portal, star gate, gateway to a dark infinity. Before you stands a rough-hewn monolith UNTITLED (1992), and already you are thinking in terms of a different, geological time: the time of stone formation in the earth’s crust, or else the dawn of *homo sapiens* and *homo faber*. Kapoor’s genial idea is to activate the “resident narrative” that lies potentially within the rocks he carves. Kapoor’s limestone comes from myriad deposits over time of minute cellular skeletons, on what was once the seabed; Kapoor’s granite is born of volcanic fire, out of magma and immense, diamond-yielding pressures from within the planetary core. Cut into this monolith is

ANISH KAPOOR, *1000 NAMES*, 1979–1980,
wood, gesso, and pigment, 25 x 20 x 12” /
1000 NAMEN, Holz, Kreidegrund und Pigment,
63,5 x 51 x 30,5 cm.
(PHOTO: LISSON GALLERY, LONDON)





*From left to right / Von links nach rechts: ANISH KAPOOR, UNTITLED, WAVE, UPSIDE DOWN/INSIDE OUT, EXTREME, all 2003, exhibition "My Red Homeland," Kunsthaus Bregenz, 27 September – 16 November 2003 / OHNE TITEL, WELLE, OBEN UNTEN/INNEN AUSSEN, EXTREM, alle 2003.
(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN / KUNSTHAUS BREGENZ & LISSON GALLERY)*

an opening, a doorway, evident sign of humanity and history: what happens if you attempt to enter that door? As your head approaches (or passes inside) the lintel, suddenly you are in that geological narrative—on the inside. You are a being that has never altogether broken its connection to the mineral life of the earth from whose elements your own organic body ultimately derives. You are a becoming-rock, a becoming-stone; meaning, acutely, that you lose your place within the bounded body of your ego-image, as part of you travels out of the body, far away. You encounter your actual elasticity as a consciousness: yes, you are still in the real time and space of the gallery, but an aspect of your being twists out of line, torques toward and into a zone of being you did not realize you were somehow already equipped to navigate. Or you stand in front of *IT IS MAN* (1989–1990), where a strange hollow has been carved whose magical property is that you cannot be sure how deep it goes: is it shallow, a few centimeters only? Does it extend to the far side of the block? Or perhaps—and now the “portal”



ANISH KAPOOR, *SKY MIRROR*, 2001, stainless steel, 226 $\frac{7}{8}$ " in diameter, Nottingham, spring 2001 / HIMMELSSPIEGEL, Edelstahl, Durchmesser 575 cm, Nottingham, Frühjahr 2001. (PHOTO: DAVE MORGAN)

really springs into operation—it extends beyond the far side of the block, as an opening on to dark infinity, a black hole from which light—and you—cannot escape.

Hence the present direction of Kapoor's work: to maximize the force that pulls you free of your corporeal imago, and sets you in motion as a being of another kind. It is not just that *TARANTARA* is the largest sculpture you will ever see (it is that, too): it undoes the scale by which greater and lesser, relative to one's body, are measured in the first place. Your being expands to the size of the universe, or shrinks to the compass of a single quantum of life energy. Standing before his fiery, molten mirrors, you find, then lose yourself again in the shimmering brilliance of a surface that inverts, and then negates what every mirror has ever told you: that the image is “you.”

If you are not that, what are you?

1) Anish Kapoor quoted in Claire Farrow, “Anish Kapoor: Theatre of Lightness, Space and Intimacy,” *Art and Design* no. 33, 1993, p. 53.

2) Quoted in “Anish Kapoor: Interview with Ameena Meer,” *Bomb*, Winter 1990, p. 39.

NORMAN BRYSON

SCHWINDEL ERREGENDER SOG

«Ich fühlte mich schon immer zu einer sehr bildhaften Vorstellung von Angst hingezogen», meinte Kapoor einmal, «zu dem Gefühl zu fallen, hineingesogen zu werden, sein Ichgefühl zu verlieren.»¹⁾ Sobald man sich für eines seiner Werke Zeit nimmt, ganz gleich für welches, wird man unweigerlich eine Verschiebung der sonst so selbstverständlich vorausgesetzten Zeit-Raum-Koordinaten erleben. Diese Verschiebung, dieses Wegrutschen des Bodens unter den Füßen ist dabei durchaus nicht immer so subtil, dass es einem entgeht, wenn man sich nicht voll auf das Werk konzentriert. Manchmal überfällt es einen so heftig wie auf einer Achterbahnfahrt. Das Erlebnis wird immer stärker, bis unsere Vorstellungen darüber, wo wir in der Welt stehen und was für Wesen wir in dieser Welt sind, sich schliesslich abrupt zerbrechen. Ich vermute, dass dieses Gefühl des Unheimlichen, dieses den Boden unter den Füßen Verlieren damit zusammenhängt, dass Kapoor die verwundbare Stelle entdeckt hat, an der er uns die normale körperliche Erfahrung unseres Selbstbildes oder Ich-Bildes entziehen kann: die Definition des Selbst durch sein Spiegelbild, deren massgebliche Darstellung sich nach wie vor in Lacans Essay über das Spiegelstadium findet.

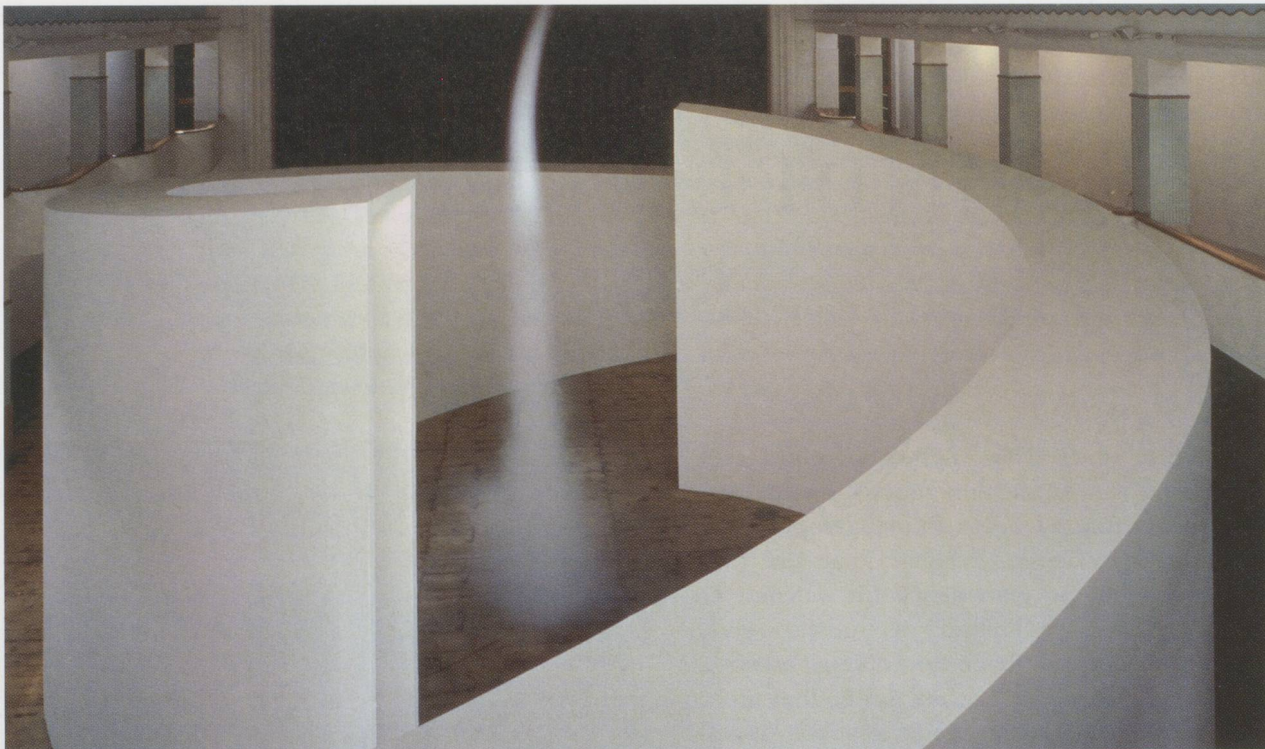
Dort heisst es, dass das Ich sich selbst als ein solches erlebt durch die Identifikation mit seinem idealen Spiegelbild: Die Selbstwahrnehmung des Ich als Einheit wird bestimmt durch das Bild des Körpers, das andere von diesem haben. Es ist ein Blick von aussen auf den Körper, von einem im Wesentlichen äusseren Standpunkt; und trotz aller späteren Differenzierungen im sozialen Umfeld und im Erwachsenenleben bleibt dies die Art, wie das Ichgefühl aufrecht erhalten wird: Du bist, was sich als Bild für andere soziale Wesen ergibt, dieses Bild bist du.

Kapoors Arbeiten versperren uns im Moment oder in den Momenten des Schwindelgefühls den Zugang zu dieser bedingten und begrenzten Einheit; sie durchtrennen das Band zur Ich-Schablone, reissen uns davon los, brechen deren Bann. Für eine gewisse Zeit sind wir



ANISH KAPOOR, *IT IS MAN*, 1989/90, sandstone and pigment, 84 $\frac{7}{8}$ x 50 x 44 $\frac{7}{8}$ " / *ES IST DER MENSCH*, Sandstein und Pigment, 241 x 127 x 114 cm. (PHOTO: SUSAN ORMEROD AND GARETH WINTERS, LONDON)

NORMAN BRYSON ist zurzeit Professor für Kunstgeschichte an der University of California in San Diego.



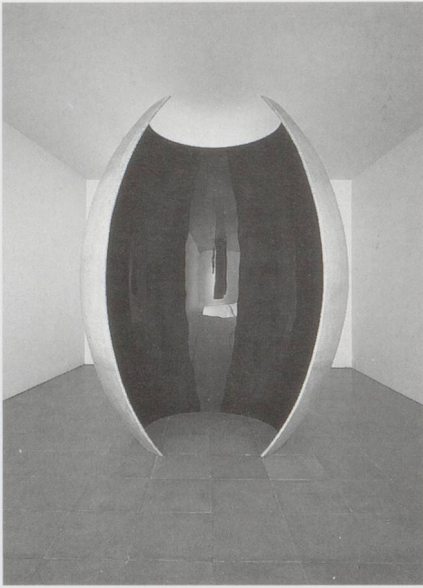
ANISH KAPOOR, ASCENSION, 2003, site specific room installation, mixed media, dimensions variable, Galleria Continua, San Gimignano, Italy / ortsbezogene Rauminstallation, diverse Materialien, Größe variabel. (PHOTO: ELA BIALKOWSKA)

von diesem Standbild, diesem Monument, welches das Ich ausmacht, losgelöst. Wie geschieht das? Vielleicht wird Kapoors Vorgehen ein Stück weit verständlich, wenn wir analoge Momente betrachten, in denen die Grundkoordinaten, die unseren Platz in der Welt bestimmen, ins Wanken geraten: wenn sich, zum Beispiel – beim Abbiegen um eine Ecke oder nach einem anstrengenden Aufstieg –, unserem Blick plötzlich ein umfassendes Panorama eröffnet und der kleine Raumausschnitt, in dem wir uns normalerweise aufhalten, plötzlich aufreißt und sich bis zum Horizont ausweitet. Oder wenn sich in einem klassischen Steingarten in Kyoto diese kleinen Felsbrocken, die man zuerst sah, verändern und plötzlich zu Bergen, Tälern, Abgründen und Schluchten geworden sind, so dass man selbst nicht mehr die gewohnte Grösse hat, sondern gross ist wie ein Riese, oder aber winzig, ein Liliputaner – oder irgendwie beides zugleich. Das Schwindelgefühl bei Kapoor ist wie der Augenblick im Planetarium, wo die simulierte Dämmerung zur Dunkelheit wird, die Projektionsfläche an der Decke verschwindet und uns plötzlich auf allen Seiten das Himmelsgewölbe, das tiefe Schwarz der Galaxien umschliesst.

In unterschiedlicher Stärke stellt sich dieser Effekt bei Kapoor immer ein. Ich möchte das schrittweise aufzeigen: von den frühen Pigmentarbeiten bis zu den – ich würde sagen – «Portal»-Arbeiten der 90er Jahre und schliesslich den Kolossen der letzten Jahre, den riesigen polierten Spiegeln und der immensen Grösse von TARATANTARA (2000), Werke, die einen geradezu verschlingen zu wollen scheinen.

Schon in 1000 NAMES (1000 Namen, 1989–1990) wurde deutlich, dass die tatsächlich sichtbaren Formen mehr durch das wirkten, was sie verbargen, als durch das, was sie zeigten. «Bei den ersten Arbeiten mit Farbpulver wollte ich unter anderem etwas erreichen, das wie «nicht gemacht» wäre, so als manifestierte es sich selbst, als wäre es aus eigenem Willen da»; «das Pigment auf dem Boden bestimmt die Bodenfläche, und die Gegenstände wirken so, als würden sie aus dem Boden herausragen, wie Eisberge aus dem Wasser.»²⁾ Das erste Aufbrechen des Galerieraumes geschieht wohl schon, wenn das Auge vergeblich versucht die Ebenen und Kurven, aus denen sich die Form der Arbeit ergibt, auszumachen, denn die leuchtend farbigen Staubteilchen widerstreben der Vorstellung einer festen, verbindlichen Gestalt von Grund auf: Das Pulver, aus festen Materialien gemahlen und doch voller Luftigkeit, beraubt die Formen ihrer idealen, platonischen Koordinaten und versieht sie mit unberechenbaren Rändern aus mikroskopisch kleinen Bergspitzen und Tälern, die schwerelos und wie entmaterialisiert erscheinen. Jede der Formen verweist auf eine Präsenz jenseits ihrer blossen Erscheinung, auf eine verborgene Existenz ganz anderer Grössenordnung jenseits der paar Zentimeter, die wir tatsächlich sehen können. Wir sehen etwa eine kleine pulverige Kegelform mit einer Mulde in der Mitte; aber es dauert nicht lange, bis die Wahrnehmung kippt und wir den Fudschiyama vor uns haben oder einen Mondkrater. Es ist ein kleines Häufchen Staub, zu Stufen geformt; aber jetzt ist es eine Mastaba oder eine Zikkurat; ähnliche Stufen, weniger als ein Meter hoch, werden zur Zeremonientreppe einer Pyramide.

Während die Formen ihre Grössenverwandlungen durchlaufen, setzt ein Kyoto-Garten-Effekt ein: Welche Grösse haben wir? Wir sind immer noch in der Galerie, in einem objektiven, perfekt ausgewogenen Raum; dennoch fühlt man, dass in anderen, virtuellen Dimensionen jede dieser Formen – und man selbst – ans Grenzenlose rührt. Das Gefühl ist sehr intensiv: Diese Pulverhaufen haben denselben exotischen Appeal wie Gewürze in einem Suk, wie Kurkuma, Chili oder Kajal. Unsere Sinne sind geschärft, aber irgendwie ist uns unser normales, begrenztes Körper-Ich, das wir im Spiegel sehen und das sich im Spiegel-



ANISH KAPOOR, *ISHI'S LIGHT*, 2003, fiberglass and lacquer, 124" high, 98 1/2" in diameter / *ISHI'S LICHT*, Fiberglas lackiert, 315 cm hoch, Durchmesser: 250 cm. (PHOTO: DAVE MORGAN, LONDON)



ANISH KAPOOR, *TURNING THE WORLD INSIDE OUT II*, 1995, chrome plated bronze, 57 x 72 1/16 x 72 1/16", Fondazione Prada, Milano / *DAS INNERE DER WELT NACH AUSSEN STÜLPEN II*, verchromte Bronze, 145 x 185 x 185 cm.

stadium gebildet hat, im Lauf dieser Empfindungen entglitten. Wenn das Wort «anthropomorph» einen Prozess bezeichnet, in dem Dinge, die nicht menschlich sind, auf ein menschliches Mass reduziert werden, so ist dies das Gegenteil eines Anthropomorphismus: hier wird der Raum des Menschlichen, des vitruvischen Architektenmenschen, des «Masses aller Dinge», derart entleert, dass die Intensität der körperlichen Erfahrung – der Reiz der Farben, das Schwindelgefühl – zwar ihre Wirkung in uns entfaltet, aber jenseits unseres vitruvischen, gespiegelten Körpers. Man ist woanders und wird, wie Kapoor sagt, «hineingesogen» um alsbald sein «Ichgefühl zu verlieren».

Die Steigerung der Dynamik dieses Sogs hat Kapoors Arbeiten der letzten Jahre bestimmt; er hat in ihnen ein einmaliges Vokabular des nach innen gerichteten Wirbels entwickelt, ein magnetisches Feld, das einen nach innen zieht wie im Sog eines Wasserfalls. In den Arbeiten der 90er Jahre ist das Portal, das Sternentor, das Eingangstor zu einer dunklen Unendlichkeit ein oft wiederkehrendes Motiv. Man steht vor einem rauh behauenen Monolithen, *UNTITLED* (Ohne Titel, 1992), und schon beginnt man in einem anderen, geologischen Zeitrahmen zu denken: der Zeit der sich faltenden Felsformationen der Erdkruste, oder aber der Frühzeit des *Homo sapiens* und *Homo faber*. Das Genie Kapoors liegt darin, den «narrativen Gehalt» der Felsbrocken, die er behaut, zu aktivieren. Kapoors Kalkstein besteht aus Myriaden von Ablagerungen winziger Zellskelette, wo einst Meeresboden war; Kapoors Granit ist aus dem vulkanischen Feuer geboren, aus Magma unter demselben ungeheuren Druck aus dem Erdinneren, der auch die Diamanten erzeugte. In diesen Monolithen ist eine Öffnung geschlagen, eine Tür, die offensichtlich auf den Menschen und die Geschichte verweist: Was geschieht, wenn wir versuchen durch diese Tür zu gehen? Sobald unser Kopf sich dem Türsturz nähert oder ihn passiert, befinden wir uns auch schon mitten in dieser geologischen Geschichte. Wir finden uns als ein Wesen wieder, das seine Verbindung zum mineralischen Leben der Erde, aus dessen Elementen unser eigener organischer Körper letztlich entstanden ist, nie ganz abgebrochen hat. Wir sind ein werdender Fels, ein werdender Stein;

und das heisst präzise, dass wir unseren Ort innerhalb des begrenzten Körpers unseres Selbstbildes verlieren, da ein Teil von uns sich aus dem Körper entfernt, weit weg. Wir begegnen der Elastizität unseres Bewusstseins: Ja, wir sind noch immer in der realen Zeit und im realen Raum der Galerie oder des Museums, aber ein Teil von uns tanzt aus der Reihe, dreht ab in einen Daseinsbereich, von dem man gar nicht wusste, dass man dafür schon gerüstet war. Oder wir stehen vor *IT IS MAN* (Es ist der Mensch, 1989–1990), einer seltsamen Vertiefung, deren Magie darin besteht, dass man nicht weiss, wie tief sie ist: Ist sie womöglich gar nicht tief, vielleicht nur ein paar Zentimeter? Reicht sie bis ans andere Ende des Blocks? Oder – und nun entfaltet sich die «Portal»-Wirkung – reicht sie womöglich über das andere Ende des Blocks hinaus und ist ein Tor zur dunklen Unendlichkeit, ein schwarzes Loch, dem nichts entfliehen kann, nicht einmal Licht – also auch wir nicht?

Daraus ergibt sich die aktuelle Richtung von Kapoors Arbeit: die zunehmende Steigerung der Kraft, die uns von unserem physischen Bild losreisst und uns als andersartige Wesen freisetzt. Nicht genug, dass *TARANTARA* die grösste Skulptur ist, die wir je zu sehen bekommen werden (das ist sie allerdings auch): Sie zerstört den Massstab, mit dem wir das Mehr oder Weniger im Verhältnis zu unserem Körper zu messen pflegen. Unser Dasein dehnt sich bis zur Grösse des Universums aus oder schrumpft zu einem einzigen Quantenteilchen Lebensenergie. Und wenn wir vor Kapoors feurigen, gegossenen Spiegeln stehen, finden und verlieren wir uns gleich wieder im leuchtenden Glanz einer Oberfläche, die alles auf den Kopf stellt und am Ende negiert, was uns bisher jeder Spiegel gesagt hat: Dieses Bild bist du.

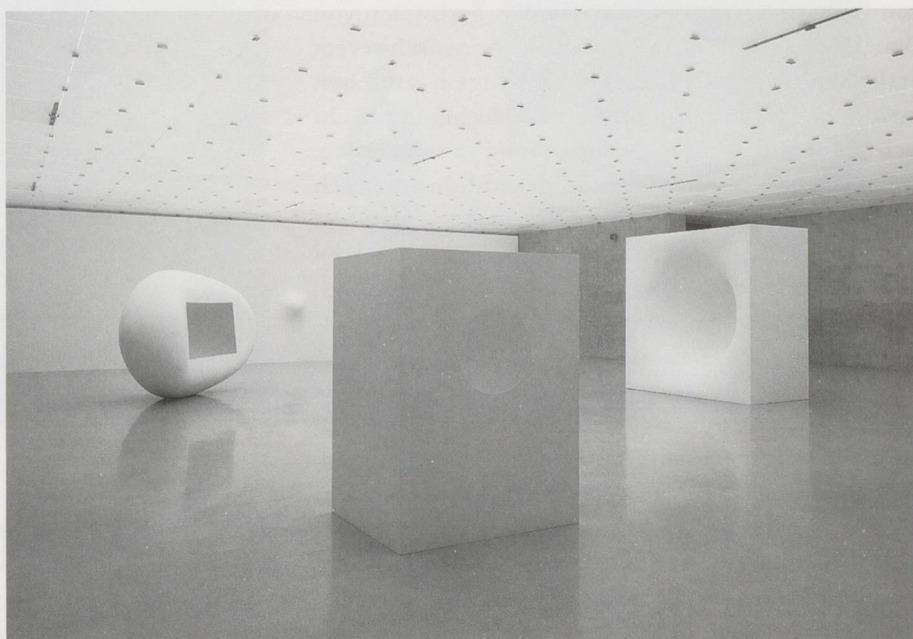
Wenn du das nicht bist, was bist du dann?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Anish Kapoor in: Claire Farrow, «Anish Kapoor: Theatre of Lightness, Space and Intimacy», *Art and Design* No. 33, 1993, S. 53.

2) «Anish Kapoor: Interview with Ameena Meer», *Bomb*, Winter 1990, S. 39.

ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1998, WHEN I AM PREGNANT, 1992,
WHITE DARK III, 1995, WHITE DARK IV, 1998, installation view,
"My Red Homeland," Kunsthaus Bregenz, 27 September – 16 November
2003 / OHNE TITEL, WENN ICH SCHWANGER BIN, WEISSES DUN-
KEL III, WEISSES DUNKEL IV. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN/KUNST-
HAUS BREGENZ & LISSON GALLERY)



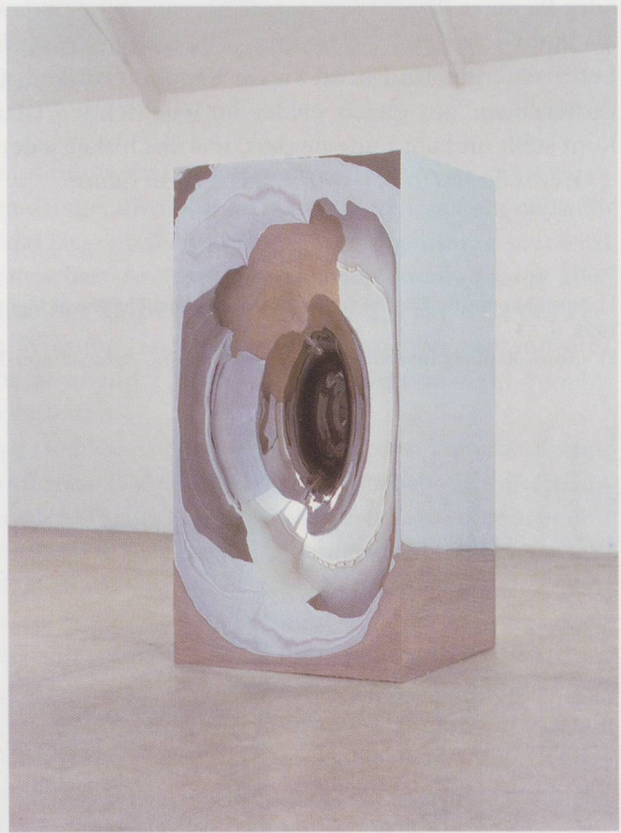
Ein Wort ins Ohr des Giganten

KURT W. FORSTER

Wir haben uns daran gewöhnt, dass die Skulptur vom Sockel gestiegen ist und sich breit gemacht hat. Schon die Land-Art eignete sich den Massstab der Landschaft und die Fernsicht an (und mochte deshalb auch auf Ansichten aus dem Flugzeug nicht verzichten). Heute betrachten wir Skulptur weder mit den Augen Alberto Giacomettis, der sie gleichsam von der Tiefe des Blicks verschlingen liess, noch mit denjenigen eines David Smith, der ihre Teile in tanzende Bewegung versetzte. Seit Jahren behauptet Skulptur ihren Platz mit freistehenden Stahlplatten von Richard Serra und vibrierenden Farbstelen von Dan Flavin. Der Kontrast zwischen tonnenschwerem Stahl und leuchtenden Gasmischungen, zwischen materieller Dichte und optischer Schwingung dreht sich nicht nur um die Ausmarchung der Bereiche, die Skulptur oder Bild eigen sind, sondern ruft auch Kontroversen über die Natur des Lichts – und die Mechanik seiner Wahrnehmung – in Erinnerung.

Gegen 1980 trat Anish Kapoor mit Skulpturen hervor, die dank der Konsistenz ihrer farbigen Oberflächen eine eigentümliche Wirkung ausüben. In den folgenden Jahren verlieh er ihnen Rundformen oder brachte Vertiefungen im Stein an, die manchmal spiegelglatt geschliffen oder mit Pigment eingefärbt sind. So absorbieren sie förmlich das Licht

KURT W. FORSTER ist Gropius-Professor an der Bauhaus-Universität in Weimar und Direktor der Architektur-Biennale Venedig 2004, die unter dem Thema «Metamorphosen» steht.



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1997, stainless steel,

77³/₄ x 39³/₁₆ x 39³/₁₆” /

OHNE TITEL, Edelstahl, 197,5 x 99,5 x 99,5 cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE, LONDON)

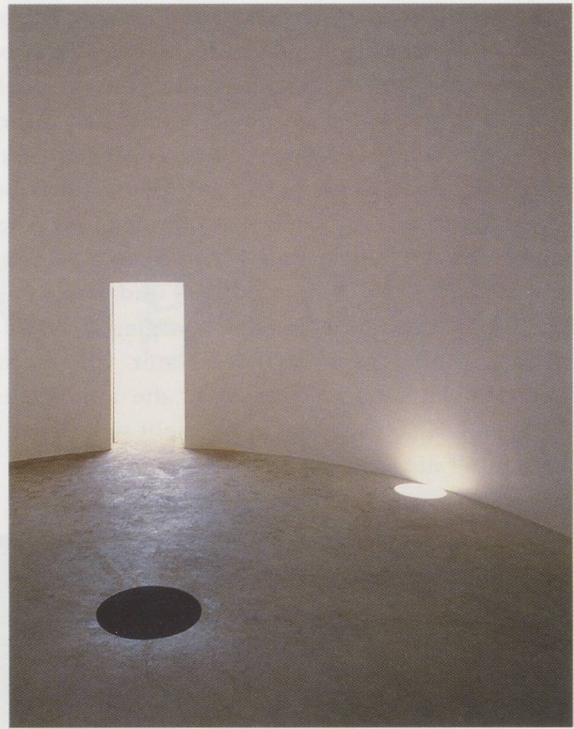
oder werfen es schemenhaft wieder zurück. Trichterförmige Vertiefungen im Stein, in der Wand oder sogar im Boden durchdringen die konventionellen Schranken des Raumes und erweitern sich in ungeahnte Bereiche. Das Grau einer gewölbten Vertiefung und die Spiegelungen auf glänzendem Stahl erwecken in ihrer optischen Ambivalenz für Augenblicke den Eindruck, den Jean Cocteau in seinem Film *Orphée* (1950) durch das Auf- und Abtreten seiner Figuren durch wasserweiche Spiegelflächen erreichte. Doch die rätselhafte Natur von Kapoors Eintiefungen kommt ganz ohne die aufdringliche Suggestion Cocteaus aus und bezieht sich daher viel stärker auf die Skulpturen selbst.

Die Leere um die Dinge und die denkbare Tiefe in ihnen prallen auf spiegelnden Oberflächen auf einander, bedrängen das Auge und lösen beim Betrachten eine eigentümliche «Unruhe» aus.¹⁾ So hat Kapoor selbst sich Homi Bhabha gegenüber geäußert, dem er auch Stein als ein mit Zeit angereichertes Material schilderte, das dem Bildhauer gestattet in seine Geschichte einzudringen.²⁾

Bei Kapoor erscheinen die Oberflächen unstet, ihre konvexen Rundungen oder konkav eingewölbten Trichter erwecken den Eindruck, die Skulptur versinke in sich selbst. Die spiegelblanken Stahlkuben (UNTITLED, 1997), die wie hochgestellte Sarkophage den Betrachterinnen und Betrachtern entge-



ANISH KAPOOR, *DOUBLE MIRROR*, 1997–1998, stainless steel, 2 parts, each 78³/₄" in diameter, Hayward Gallery, London /
DOPPELSPIEGEL, Edelstahl, 2 Teile, Durchmesser je 200 cm. (PHOTO: JOHN RIDDY, LONDON)



ANISH KAPOOR, *BUILDING FOR A VOID*, 1992, concrete and stucco, ca. 49¼' high, project for Expo 1992, Seville, Spain, exterior and interior view / *GEBÄUDE FÜR EINEN LEEEREN RAUM*, Beton und Stuck, Höhe 15 m, Projekt für die Expo 1992 in Sevilla, Aussen- und Innenansicht. (PHOTO: JOHN EDWARD LINDEN, LONDON)

gentreten, zeigen anstelle einer optisch fassbaren Oberfläche ihr visuelles Versinken in sich selbst. Spontan, wie man es einem Versinkenden gegenüber täte, streckt man die Hand aus im vergeblichen Versuch sie festzuhalten. Aber die Gestalt der Skulptur ist dabei, in einem optischen Strudel zu verschwinden; hineingesogen in eine bewegte Oberfläche, entweicht sie in ihren eigenen Körper. Homi Bhabha erkannte, dass «das plötzliche Verschwinden der Fläche in einem tiefen, dunklen Loch uns in der Tat den Grund unter den Füßen entzieht».³⁾

Nun schafft aber diese unglaubliche Saugkraft, die aus den Skulpturen selber zu stammen und sie beinah zu verschlingen scheint, nicht etwa einen Ausnahmezustand, der sich nur bei bestimmten Oberflächen durch optische Effekte einstellte. Kapoors Objekte – diese neutrale Bezeichnung ist am ehesten geeignet, ihre Ambivalenz in einem Wort zu

erfassen – finden ihre Eigenart gerade in diesem Verschlingen ihrer selbst. So spricht aus ihnen nicht nur die Idee der eigenen Tiefe, auch wo sie unsichtbar bleibt, sondern auch diejenige ihrer eigenen Zeit. Denn es braucht ganz einfach Zeit, sich ihrer Wirkung auszusetzen, ohne dass deshalb viel geschähe. Rein äusserlich passiert kaum etwas, aber im Laufe der Betrachtung gibt die Skulptur mehr und mehr von sich preis. Dabei entzieht sie den Betrachtenden etwas von jenem Grund, auf dem sie so fest zu stehen glauben, indem sie sich als eine eigentümlich in Raum und Zeit «gebogene» zu erkennen gibt. Diese Beugung – der Flächen, der Reflexionen, der Farben – bewirkt eben jenes Schweben, das uns verunsichern, ja beängstigen kann.

Man geht kaum fehl in der Annahme, dass diese Objekte ein anderes Verhältnis von Volumen und Oberfläche herstellen als unsere Schulweisheit uns

träumen lässt. Statt das Volumen einer Skulptur ihrem Bild unterzuordnen oder ihren Körper lediglich als träge Erscheinungsform zu behandeln stellt Kapoor ein Spannungsverhältnis her. Seine Objekte stören gerade diejenige Relation, die den Nachweis von Substanz und Gestalt erbringt, nämlich die Relation von Oberfläche und Körper. Der Unterschied zwischen dem, was man nur mit den Augen abtasten und was man allein durch körperliches Erfassen begreifen kann, die Hypothese also, dass Skulptur ganz der Welt der Betrachtenden angehöre, wird von Kapoor schwer auf die Probe gestellt. In einem präzisen Sinne überführen die kontinuierlich gewölbten Flächen seiner Skulpturen das traditionelle Verhältnis von Fläche und Körper in ein Kontinuum. Aus ihrer Gegenüberstellung entsteht ein differenziales Zueinander. Deshalb sollte auch ihre weitere Anwendung immer mehr von Computerprogrammen abhängen, die imstande sind ein ganzes Bündel unterschiedlicher Algorithmen und ihre Interaktionen zu errechnen. Die Probe aufs Exempel lieferte dann Cecil Balmond, der leitende Kopf der Londoner Firma Ove Arup – Konstruktionslabor der zeitgenössischen Architektur par excellence –, mit seinen Berechnungsmodellen für die turmhohen Skulpturen Kapoors.

Ein Werk, das Kapoor im Jahr 2000 in einem ehemaligen Getreidelager des Hafens von Newcastle-upon-Tyne installierte, brachte seine Vorstellungen einen gewaltigen Schritt voran: TARATANTARA – ein Name wie ein Trompetenstoss – wurde in einem ausgekernten Hafensilo «aufgespannt». Richard Deacon beschrieb es folgendermassen: «Der Trichter aus rotem Plastikstoff erstreckte sich zwischen den stehen gebliebenen Längswänden von einem Ende des Gebäudes zum anderen und erweckte den Eindruck, eine Öffnung durchdränge sein Volumen. Von aussen schien das recht einfach; man sah das ausgespannte rote Material und machte sich eine Vorstellung von seiner Anbringung. Die fliessenden Flächen, die sich vom einen zum anderen Ende erstreckten – als eingefaltete Aussenhaut wirkten sie wie eine Art Windhose –, schufen einige Verwirrung, aber vereint mit den leuchtend roten, schwingenden Flächen des Plastikstoffes riefen sie einen überwältigenden Eindruck hervor.»⁴⁾ Das Überwältigende

entspringt nicht nur den Dimensionen, die etwa einem zehn Stockwerke hohen Bau entsprechen, sondern vor allem der Verbindung von Innen und Aussen in Form eines phantastisch gedehnten Tunnels aus tiefrotem Plastikstoff. Hier erprobte Kapoor in gigantischem Massstab wieder die eigentümliche Kraft seiner Skulptur, die imstande scheint nicht nur ihr eigenes Volumen, sondern nun auch den Raum, in dem sie untergebracht ist, förmlich aufzuzehren. Kapoor selbst bemerkte dazu: «Die Verkürzung des Gebäudes, wenn man es von aussen durch die Form hindurch betrachtet, überrascht mich. Betrachtet man es von aussen, scheint das Gebäude nur halb so lang, als es tatsächlich ist. Von ausserhalb des Gebäudes kann man nur die Innenseite der Form erkennen. Im Inneren des Gebäudes erblickt man dagegen nur ihr Äusseres. Es scheint, als hätte sich der Innenraum des Gebäudes plötzlich erweitert, und was lediglich eine Öffnung war, nimmt nun Form an ... Irgendwie verwandeln sich Innen und Aussen gegenseitig.»⁵⁾

Auch die Wirkung dieser gigantischen Skulptur beruht auf dem Verhältnis von Nähe und Distanz, je nach Standpunkt der Betrachter und Beschaffenheit des Materials, das mit seiner paraboloiden Dehnung, der Farbe und ihren Effekten selbst Kapoor zu überraschen vermag. Im Rückblick erweisen sich diese Eigentümlichkeiten der Oberfläche als charakteristisch und nicht als beiläufig. Aus eben diesen Eigentümlichkeiten heraus entstanden die folgenden Werke, die sich immer deutlicher vom Massstab und der Materialität der früheren entfernen. In jüngster Zeit sind Werke aus Materialien entstanden, die der Skulptur lange fremd geblieben waren, zudem an Orten, die bereits von mächtigen Gebäuden beherrscht werden.

Einen vorläufigen Höhepunkt in Kapoors Anstrengungen, selbst die Architektur seiner Installationsorte zu überflügeln, setzt dabei die jüngste Arbeit in der Londoner Tate Modern, wo posaunenförmige Trichter beinahe die gigantische Ausstellungshalle zu sprengen drohten. Sie führen räumlich vor, was man als visuelles Dröhnen bezeichnen könnte. Kapoor entwickelte die MARSYAS-Installation⁶⁾ des vergangenen Jahres aus einer Art Doppelhorn mit einer kuppelähnlichen Öffnung, die kraft

der Elastizität des verwendeten Kunstfasermaterials über den Köpfen der Museumsbesucher schwebt. Die Entstehungsgeschichte dieser bisher gigantischsten Form, die den Versuch von Newcastle an Komplexität weit übertrifft, fasziniert durch ihre Mischung von visionärer Idee – eingefangen in kleinen Skizzen und Modellen – und raffiniertester Ingenieurtechnik. Der Ingenieur Cecil Balmond stimmte sich auf Kapoors Thema ein und enthüllt in seinem Katalogbeitrag «Die Häutung der Phantasie»⁷⁾, wie diese Riesenskulptur aus vierzig Tonnen Stahl und Stoff durch Verbindung von Zug, Elastizität und Last zu verwirklichen war. Mit der Installation in Newcastle hat sie zumindest eines gemeinsam: Skulptur verschlingt Architektur und stellt die festen Konturen und ausgezirkelten Räume in Frage. Was anfänglich als Tiefe im Stein bei aller Festigkeit als unermessliches Feld optischen Schwankens erschien, das dehnt und wölbt sich nun in den Trichtern und Tunnels aus farbigem Stoff und entzieht sich dem Zugriff der Betrachter. Kaum vorstellbar, dass Architektur mit und aus sich selbst zustande bringen könnte, was Kapoor mit seinen Installationen erreicht: Raum umzustülpen, einzufalten und auszuhöhlen. Dazu ist eine Vorstellungskraft nötig, wie sie die jüngere Astrophysik – also eine Beschäftigung mit den tatsächlich unerreichbar fernen und unvorstellbar alten Zeiträumen des Kosmos – vorführt, wenn sie unserer dreidimensionalen Alltagswelt die Vorstellung der sattelförmigen Räume der String-Theorie entgegenstellt, deren bildliche Darstellung, wie sie etwa auch Stephen Hawking⁸⁾ verwendet, abenteuerliche Affinitäten zu den von Kapoor angestrebten Raumtrichtern verrät. Was sich im Anblick von Kapoors Werken als etwas Ungreifbares und Unauflösliches anmeldet, hat zumindest eines gemeinsam mit der Notwendigkeit sich Dinge vorzustellen, die man nie sehen kann.

1) *Anish Kapoor*, Katalog der Ausstellung in der Hayward Gallery, London 1998, mit Beiträgen von Homi K. Bhabha und Pier Luigi Tazzi, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London 1998, S. 18: «... in that narrow passage [between the mirrors], paradoxically there is a restlessness, an unease ...»

2) Ebenda, S. 27: «There is a history in the stone and through the simple device of excavating the stone it's just as if a whole narrative sequence is suddenly there ...»

3) Ebenda, S. 24: «A sudden disappearance of surface in a deep, dark hole literally cuts the ground from under our feet ...»

4) Richard Deacon, «Baltic Anish», in: *Anish Kapoor, TARANTARA*, ACTAR Verlag, Barcelona 2000, unpaginiert: «The tube of red vinyl stretched between the two remaining standing walls replaced the missing end walls and seemingly converted the building into a block with a hole through it. From the outside this was fairly simple, one saw the stretched red fabric and anticipated or imagined the mechanics of the installation. Although certainly the continuity of surface between the two ends—the effect of a folding of the outside into a vortex that swept through the building—caused some complications, and the glistening, vibrant surface of the vinyl gleamed with an awesome intensity.»

5) Ebenda, «Anish Kapoor in conversation with Sune Nordgren»: «The foreshortening of the building from the outside as one looks through the form is to me, surprising. The building appears to be only half as long as the impression one had of it from the external structure. From the outside of the building only the inside of the form is visible. From the inside of the building only the outside of the form is visible. It is as if the space inside the building had suddenly expanded and what was a hole became a form. [...] Inside and outside seem to be turning into each other.»

6) Vgl. den Ausstellungskatalog *Anish Kapoor, Marsyas*, Tate Publishing, London 2002.

7) Cecil Balmond, «Skinning the Imagination», in: *Anish Kapoor, Marsyas*, op. cit., S. 66–69.

8) Vgl. Stephen Hawking, *Das Universum in der Nussschale*, Hoffmann & Campe, Hamburg 2001.



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 1996, concrete, installation at Malmö Konsthall, Sweden, 9 November 1996 – 26 January 1997 / OHNE TITEL, Beton, Kunsthalle Malmö, Schweden. (PHOTO: GERRY JOHANSSON)

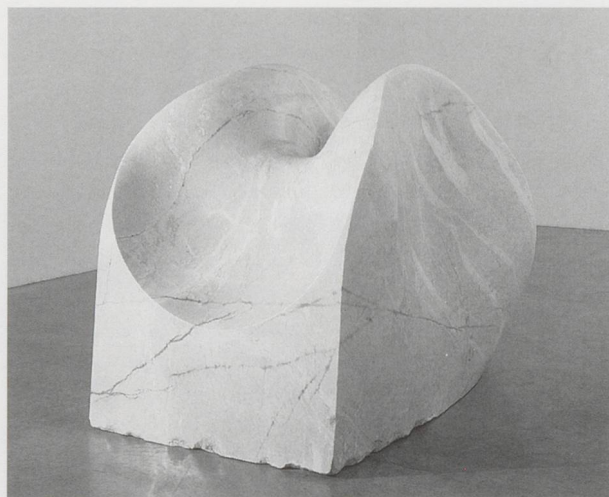
A Word in the Giant's Ear

KURT W. FORSTER

We have become accustomed to the fact that sculpture has climbed off its pedestal and spread about. Decades ago, Land Art appropriated the full-scale landscape and the long shot (for which reason it also insisted on the aerial view). Today we look at sculpture neither with the eyes of Alberto Giacometti, who you might say devoured it from the depths of the gaze, nor with those of David Smith, who set its parts into dancing motion. Sculpture has long since taken a firm stand with a spectrum ranging from Richard Serra's freestanding walls of steel to Dan Flavin's vibrant, colored stelae. The contrast between tons of heavy steel and luminous gases, between material density and optical wavelengths not only fuels the debate on the essence of sculpture versus image; it also recalls controversies about the nature of light and the mechanics of perception.

Around 1980, Anish Kapoor showed sculptures that produced a strange effect due to the texture of their colored surfaces. In the years that followed, he rounded their forms or carved hollows into stone. Sometimes polished to a high gloss or dyed a strong color, they absorb the light or refract it in diagrammatic form. Funnel-shaped recesses in stones, walls,

KURT W. FORSTER, holder of the Gropius chair at the Bauhaus University of Weimar, is director of next year's Architecture Biennale in Venice which will be dedicated to the theme of "Metamorphoses."



ANISH KAPOOR, UNTITLED, 2001, marble, 64¹/₂ x 88³/₈ x 49³/₈",

Barbara Gladstone Gallery, New York /

OHNE TITEL, Marmor, 164 x 225,2 x 126,1 cm.

or even floors pierce the conventional limits of a room and reach out into unforeseeable territories. The gray of a curved recess and reflections on shiny steel yield an optical ambivalence that momentarily generates the same impression achieved by Jean Cocteau in his film *Orphée* (1950) when his figures enter and exit through the quicksilver surface of mirrors. However, since Kapoor's enigmatic hollows share none of Cocteau's obtrusive suggestiveness, they refer much more intensely to the sculptures themselves.

The emptiness around things and the conceivable depth within them collide on reflecting surfaces, besiege the eyes and provoke a disturbing "unease," as Kapoor explains in conversation with Homi Bhabha.¹⁾ He sees his stones as a substance enriched by time, whose history may be revealed in the process of sculpting.²⁾

Kapoor's surfaces appear unstable; their convex curves or concave funnels make the sculpture look as if it were collapsing in on itself. The immaculate sheen of the steel cubes (UNTITLED, 1997) face viewers like upended sarcophagi with imploding surfaces that elude our visual grasp. Spontaneously we reach out in the vain attempt to rescue them from sinking, but the sculptural shape is in the process of vanishing into an optical maelstrom, as if sucked out of its own body and into a moving exterior. As Homi Bhabha describes it, "A sudden disappearance of surface in a deep, dark hole literally cuts the ground from under our feet."³⁾

The extraordinary suction that emanates from these sculptures and seems almost to devour them is not a consequence of exceptional optical effects that occur only on certain surfaces. Kapoor's objects—this dispassionate designation is perhaps best qualified to capture their ambivalence in a single word—paradoxically find themselves in the act of self-consumption. They articulate the idea of their own depth, even where it remains invisible, but also the idea of their own time. It simply takes time to expose oneself to their impact and nothing much may actually happen. Very little does, in fact, happen externally, yet the longer we look, the more we learn from the sculpture. On the other hand, by showing itself to be curiously "curved" in space and time, it denies us some of the ground upon which we presume to be

standing so firmly. The curvature—of surfaces, of reflections, of colors—causes a sense of suspension that is capable of disturbing and even frightening us.

We are certainly not off the mark in assuming that Kapoor's objects create a relation between volume and surface far different from anything we ever learned in school. Instead of subsuming a sculpture's volume to its image, or dulling its body into the appearance of a mere shape, he sets the two into an antagonistic relationship. His objects optically disrupt the relation that furnishes proof of substance and shape, namely the relation of surface to body. Kapoor effectively and literally undercuts the difference between what we explore only with our eyes and what we can grasp only through the physical sense of touch, that is, the hypothesis that sculpture belongs entirely to the world of the viewer. With utmost precision, the continuously curving surfaces of the sculptures transform the traditional relationship of surface and body into a continuum. Their juxtaposition gives rise to a differential linkage. For this reason, their further use should rely increasingly on computer programs capable of calculating an entire bundle of differing algorithms and their interaction. Cecil Balmond, director of the London firm Ove Arup—construction laboratory of contemporary architecture par excellence—put the rule to the test with his models for calculating Kapoor's towering sculptures.

In the year 2000, Kapoor took a giant step when he installed a work in a former flourmill in the port of Newcastle-upon-Tyne: TARATANTARA—a name like a flourish—was "hung" in the hollowed-out shell of a silo. Richard Deacon described it as follows: "The tube of red vinyl stretched between the two remaining standing walls replaced the missing end walls and seemingly converted the building into a block with a hole through it. From the outside, this was fairly simple; one saw the stretched red fabric and anticipated or imagined the mechanics of the installation. Although certainly the continuity of surface between the two ends—the effect of a folding of the outside into a vortex that swept through the building—caused some complications, and the glistening, vibrant surface of the vinyl gleamed with an awesome intensity."⁴⁾ We are overwhelmed not only

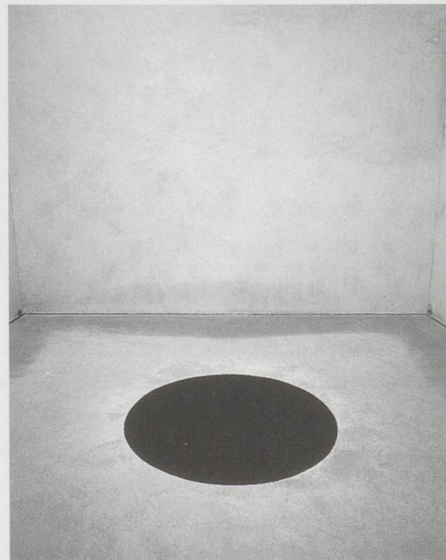
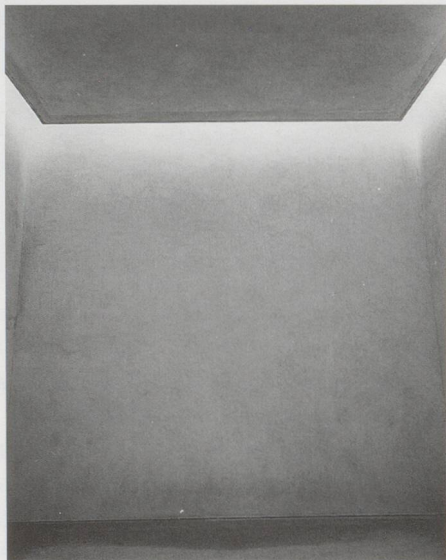


ANISH KAPOOR, UNTITLED, 2003, steel and water, dimensions variable, exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 / OHNE TITEL, Stahl und Wasser, Größe variabel.

(PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)



ANISH KAPOOR, DESCENT INTO LIMBO, 1992, concrete and stucco, $19\frac{8}{12} \times 19\frac{8}{12} \times 19\frac{8}{12}$ "
Documenta IX, Kassel, 1992, exterior view and interior detail /
EINSTIEG ZUR VORHÖLLE, Beton und Stuck, 6 x 6 x 6 m,
Aussenansicht und Innenansicht.
(PHOTO: DIRK DE NEEF, GHENT)



by the dimensions, corresponding approximately to a ten-storey building, but above all by the link between inside and outside in the form of a fantastically extended tunnel of deep red plastic fabric. Kapoor was again testing the curious power of sculpture that consumes its own volume as well as the room in which it is housed—but this time in gigantic scale. In his own words, “The foreshortening of the building from the outside as one looks through the form is to me, surprising. The building appears to be only half as long as the impression one had of it from the external structure. From the outside of the building, only the inside of the form is visible. From the inside of the building, only the outside of the form is visible. It is as if the space inside the building had suddenly expanded and what was a hole became a form ... Inside and outside seem to be turning into each other.”⁵⁾

The effect of this gigantic sculpture also rests on the relation of closeness and distance, depending on the position of the viewer and the texture of the material, whose parabolic extension, colors, and effects even managed to surprise Kapoor himself. The surface properties of his materials proved in retrospect to be characteristic and not accidental. As such, they inspired work increasingly removed from the artist’s earlier oeuvre in scale and material. Recently he has begun working with materials that were long alien to sculpture, and in places that are already dominated by mighty buildings.

A high point in Kapoor’s efforts to exceed even the architecture of his sites was reached by the recent installation at London’s Tate Modern, in which trumpet-shaped funnels threatened almost to burst the immense hall. Last year’s MARSYAS installation⁶⁾ is a spatial demonstration of what one might call a visual droning. Created as a kind of two-ended trumpet with a cupola-like opening, it floated above the heads of museum visitors thanks to the resistance of the synthetic material that Kapoor used. The evolution of the largest project to date, whose complexity utterly eclipses the experiment in Newcastle, shows a fascinating combination of visionary idea—captured in small sketches and models—and state-of-the-art, hi-tech engineering. Structural engineer Cecil Balmond tuned himself into Kapoor’s agenda and in his

catalogue essay “Skinning the Imagination,”⁷⁾ he discloses how a highly sophisticated combination of pull, elasticity, and load made it possible to turn forty tons of steel and fabric into a giant sculpture. But MARSYAS does share one thing with the installation in Newcastle: both devour the architecture, calling into question the solid contours and encompassing spaces in the process. What once appeared as a fathomless, wavering field in the depths of the stone, hard as it may be, now deprives viewers of access as infinitely stretching, bending funnels and tunnels of colored fabric. It is inconceivable that architecture, with and of itself, could possibly ever bring about what Kapoor has achieved in his installations: turning space inside out, folding it in on itself and hollowing it out. Such an enterprise requires an imaginative approach of the kind manifested in recent astrophysics—a field concerned with the inaccessibly distant and inconceivably old time-spaces of the universe—by confronting our ordinary three-dimensional world with the idea of the saddle-shaped spaces of string theory. Their visual representation, as also used by Stephen Hawking,⁸⁾ shows impressive affinities with the spatial funnels that Kapoor aspires to. We find comfort in discovering at least one bit of common ground between the incomprehensible, insoluble enigma of Kapoor’s works and the necessity of imagining things we shall never be able to see.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) *Anish Kapoor*, catalogue of the exhibition at the Hayward Gallery, London, 1998, with essays by Homi K. Bhabha and Pier Luigi Tazzi (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1998), p. 18: “... in that narrow passage [between the mirrors], paradoxically there is a restlessness, an unease ...”

2) *Ibid.*, p. 27: “There is a history in the stone and through the simple device of excavating the stone it’s just as if a whole narrative sequence is suddenly there ...”

3) *Ibid.*, p. 24.

4) Richard Deacon, “Baltic Anish,” in *Anish Kapoor, TARANTARA* (Barcelona: ACTAR Editorial, 2000), s.p.

5) *Ibid.*, “Anish Kapoor in conversation with Sune Nordgren,” s.p.

6) See *Anish Kapoor, Marsyas*, exh. cat. (London: Tate Publishing, 2002).

7) Cecil Balmond, “Skinning the Imagination,” in *Anish Kapoor, Marsyas*, *ibid.*, pp. 66–69.

8) Cf. Stephen Hawking, *The Universe in a Nutshell* (London: Bantam Press, 2002).

THE PERFORATE SELF OR NOUGHT IS NOT NAUGHT

MARINA WARNER

Why do you tear me from my self?

— Ovid, *Metamorphoses*, Book VI

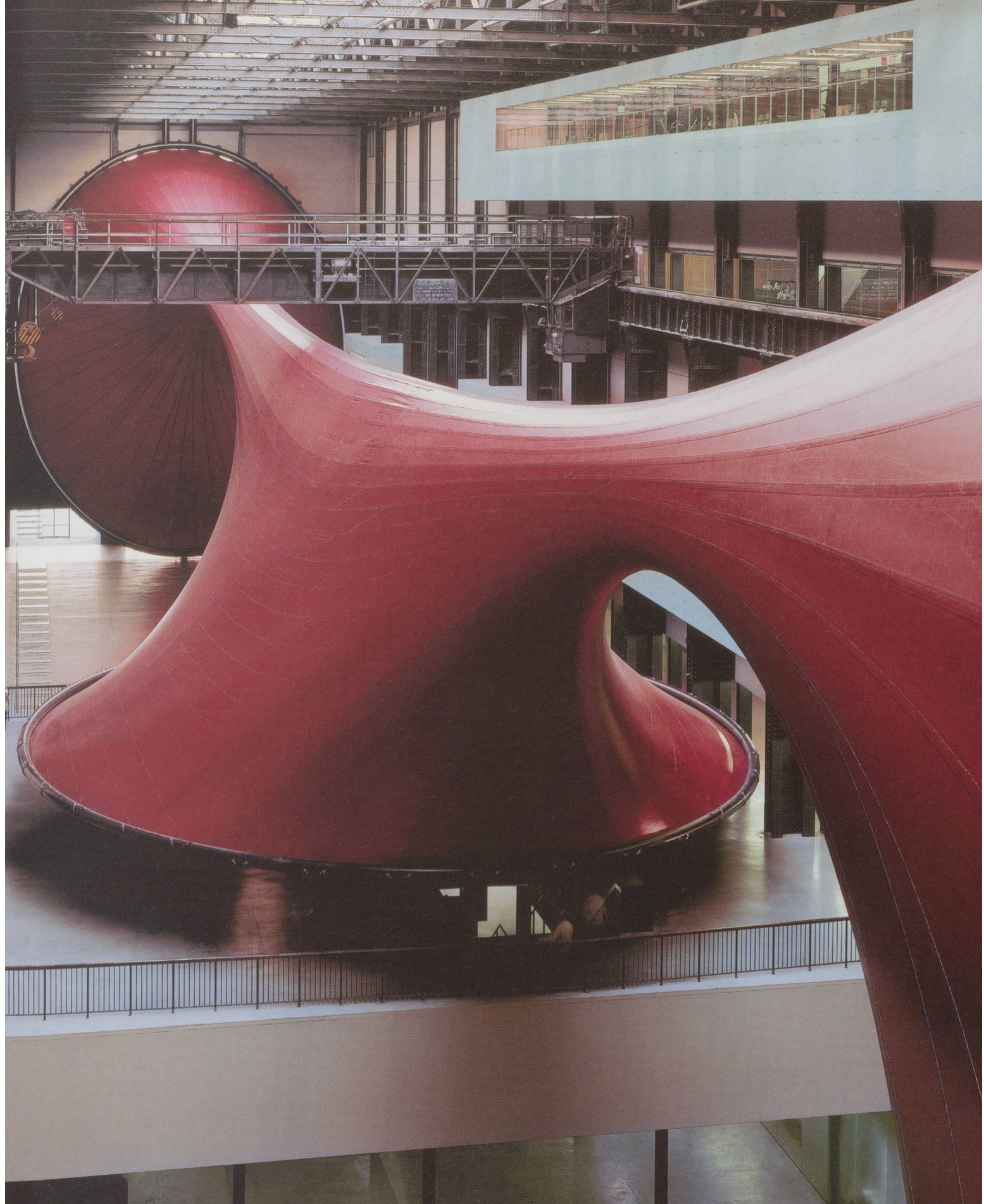
Ovid tells the story of Marsyas, the satyr whom Apollo skinned alive, in the midst of a sequence of divine revenge killings; these follow one upon the other at a speed and pitch of intensity that make the reader gasp and shrink and grieve and cry out in protest.¹⁾ Satyrs are a kind of Arcadian wild thing, part-goat, part-man, tall, erect, with furry thighs and cloven hooves, with a long bearded face, pointed nose, tufted ears and (sometimes) tufted, priapic penis; they run with Dionysus and Pan, and, like centaurs, have their own skills, wisdom, and powers. But they are always distinguished from the human order: they figure as uncivilized creatures of instinct and appetite who dance at drunken parties and peep at girls who have passed out, as in Bellini's *THE FEAST OF THE GODS* (1514–1529) and Titian's *BACCHUS AND ARIADNE* (1523–1524).

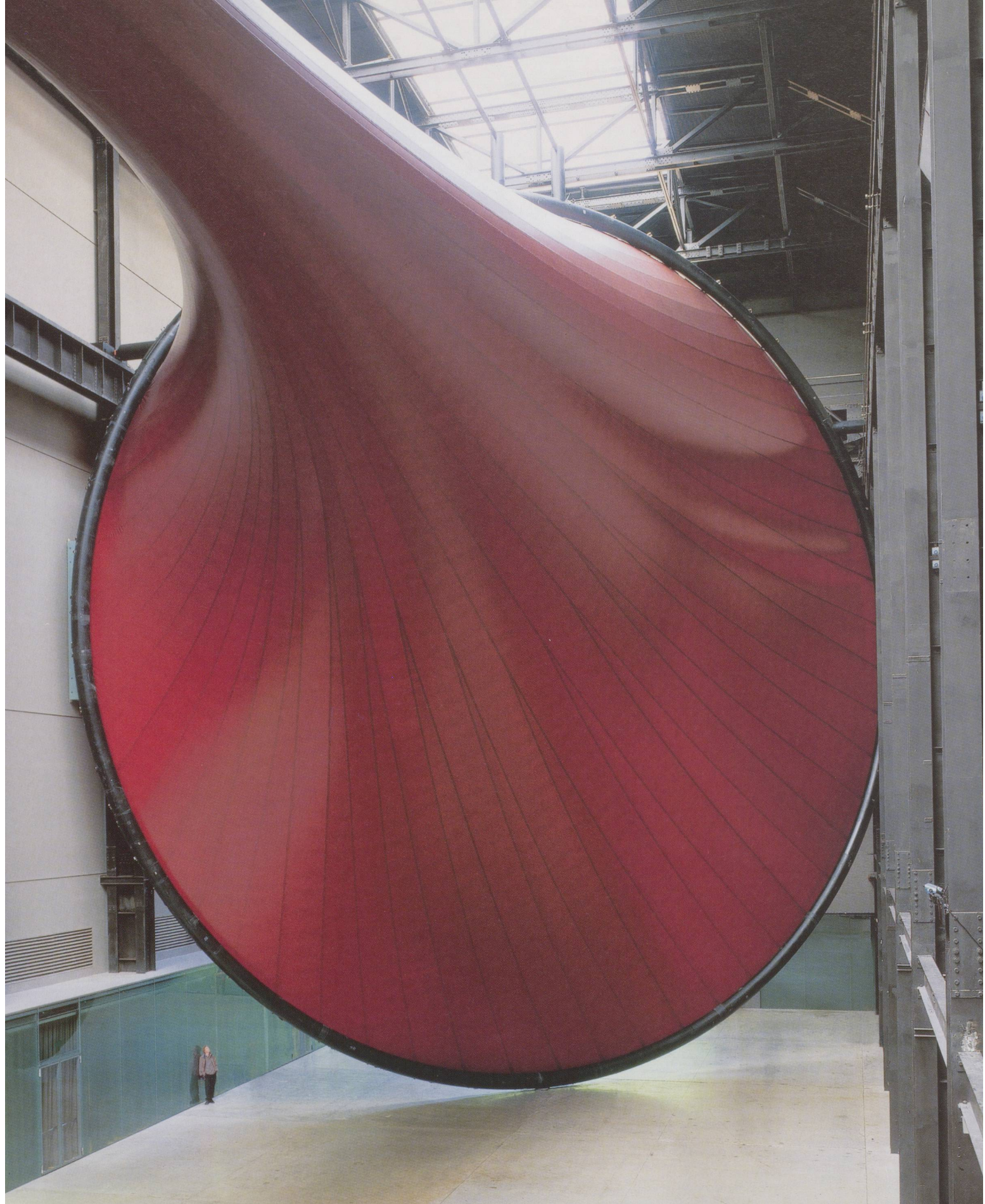
Something of this clash, between one kind of order and another, may reverberate beneath the story

MARINA WARNER's most recent book is *Signs & Wonders*, a collection of essays. She is writing a book on the imagery and language of spirits, called *Castles in the Air: Figuring the Soul*.

of Apollo's revenge on Marsyas. For, as Ovid tells the story, Marsyas picks up a pair of pipes made from bones and begins to play them so well that he attracts the admiration of everyone who hears him. It's almost always fatal to draw attention in myth (nobody is more jealous than a god or goddess), and when Apollo hears of Marsyas' growing fame, he challenges him to a contest. Midas, he of the golden touch (from another tale), is drafted as judge, and he gives out the satyr as the better musician. Whereupon, a furious Apollo turns his lyre upside down and plays it as deftly as before, then defies Marsyas to do likewise with his pipes. It is when Marsyas fails to do this that Apollo strings him up—also upside down—on a pine tree and has him skinned alive.

Marsyas' music sang the praises of the Mother, Pausanias wrote, and so there may be buried beneath the Ovidian story a much earlier account of the Olympian victory over older powers, with Apollo not only asserting Apollonian control over the demi-beast's Dionysian pleasure, but also quelling any nostalgia for the ancient Magna Mater. This relates to flayed bodies: Marsyas in his torment is butchered, reduced to meat on a hook, to the non-individualized raw flesh of form-before-form.²⁾ For Marsyas, time is being run backwards: hanged, he turns back





into a placental lump of origin, as the integument that holds his person—and his sexuality—is stripped from him.

Marsyas in agony also gives voice, in some ghastly mimicry of Apollo's lyre. So Ovid first sketches out one transformation, the satyr into a raw, bleeding, screaming carcass, before closing with the reprieve of Marsyas' natural metamorphosis into a river, fed by the tears of his mourners. The fifteen books of the *Metamorphoses* contain hundreds of such cruel just-so stories, providing every feature of the landscape with a mythological origin, and incorporating them into a continuing, generative cycle of energy, by whose strength and indestructibility, nothing and nobody are ever lost, ever extinguished. Ovid's impassioned narrative keeps his subjects—and himself—vivid, present, and alive. Metamorphosis, into a flower or a tree or a stream or a bird, offers a kind of hope—a reprieve from total annihilation. The last word of the poem is the defiant *vivam* (I shall live).

Marsyas was a frequent subject of classical art: the satyr who made music from a pair of bones embodied the possibility of human expression, of instinct, vigor, appetite changed wonderfully into song, into art. (The skin was exhibited, Herodotus reports, within historical memory: almost a *vera icon* or holy shroud of Turin.) The flaying cruelly represents an exchange of inner and outer: the *écorché* paradoxically shows forth the generic human body organs at the same time as symbolizing interiority unclothed, *nuda veritas*. Michelangelo paid tribute to Marsyas' potent ancestral ghost in his *LAST JUDGMENT* through the figure of St. Bartholomew holding his flayed skin, on which Michelangelo depicted his own features, stretched and distorted anamorphically in the folds of this fabric of flesh. There's a real comment on the illusion of art here, too, as painting flattens figures onto a plane, as flaying stretches the wrapped integument of a body on to a surface.

Anish Kapoor's narrative title (unusual in his work) recalls Titian's great late work, *THE FLAYING OF MARSYAS* (1575–1576), and the satyr's fate resonates with his longtime sculptural concerns.³⁾ Skin focuses his imagination as a sculptor: his work continues to obsessively explore the translation of forms from plane to volume, from line to surface, the ten-



ANISH KAPOOR, *BLOOD CINEMA*, 2000, acrylic and steel, exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 /

BLUTKINO, Acryl und Stahl.

(PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)

sion between contour and space, and the boundary of inner and outer bodies. He allows materials' intrinsic heft to reveal the interdependency of bulk and membrane, and delights in the complexity of light's movements, giving play to reflection and refraction on surfaces until the sculptures themselves become etherealized and almost vanish from view. The myth of Marsyas is just one of the ways down into the mysteries that Kapoor plumbs with regard to this most polymorphous of the body's organs. He has said, "There's a kind of implied unreality about skin which I think is wonderful." Skin, unlike the eye or the tongue, resists visualization: it constitutes a boundary in itself, but existing only in extension, eludes delineating.

The theme also engages with artists' meditations on meat: Kapoor himself has invoked Soutine's carcasses in association with his MARSYAS. Soutine was himself responding to both Rembrandt and to Rubens; in this tradition of heroic painting, massive expanses of living creatures, emblazoned in death, force a confrontation with the very limits on humans' humanity. Kapoor increasingly aligns himself with this painterly lineage: his recent exhibition at the Lisson Gallery, London, was called "Painting" (May–June 2003). Meat offers a metaphor for degree zero of survival, just as cannibalism appears whenever savagery or barbarians are at issue, while painted (or sculpted) meat performs a metamorphosis in itself of rawness into something other, changed by the act of imitation.

Anyone who looks at Titian's painting feels a terrible and eerie disquiet stirred by the lack of visible agony in this scene of torture. The artist clusters the cast of characters very close together and yet depicts no mutual interaction or even engaged eye lines; the paint strokes are scumbled, famously feathery and loose and tender; as the flesh of Marsyas is exposed, the satyr does not show agony and Apollo looks on, seraphically, while another angelic being plays a viol. It is possible that Titian's picture reconsiders the economy of Christian sacrifice (Christ's crucifixion), which ransoms human iniquity through atrocious and extreme suffering unto death, and instead affirms a pagan, Ovidian vision of continual organic transformation in which death cannot take place: his Marsyas escapes suffering because, as the poet writes, the soul lives on and nothing dies.

This would reverberate with Kapoor's inspiration from Indian aesthetics, drawing on Sanskrit myths of cyclical return and the eternity of forms. His work invokes for me the metaphysics of *svayamatrna*, or "self-perforates," sacred ring-stones through which the breath of heaven flows. Coomaraswamy, the great aesthetic philosopher and curator (at Harvard), whom Kapoor reads, has written about this mystical idea of "doors in the sky." Votaries were passed through them in rituals of blessing and initiation. The three vast annular mouths of Kapoor's MARSYAS (2002), bonded to steel rings, indeed open funnels heavenwards, like one of John Martin's visionary vortices. Many other sculptures pierce cavities in stone, carve

shapes in the void, and invite falling deep into matter. He refuses the idea of the void as empty in the figurative sense of hollow: for him, nought is laden, nought is not naught: this is the plenitude of the vacuum (as in quantum physics). Kapoor has trapped air in a cube of poured Perspex, watching for that wonder, the bubble that is nothing changed into form, "when space becomes an object."⁴⁾

Echoing classical thinking on the sublime, Kapoor declares he also wants to "turn the world inside out and upside down."⁵⁾ (Where the sublime is present, wrote Longinus, "...the whole universe is turned upside down and torn apart."⁶⁾) Terror of a kind stirs when you find yourself plummeting into the depths of a mirror piece by Kapoor, or become disorientated by the play of reflections and detached from familiar moorings; the sheer scale of his works belittles you, while at the same time carrying you off in its oceanic embrace. When "the space within is bigger than the space as seemingly defined by the outside," the sense of your own corporeality changes and the contours of each observer's body may be undone: a kind of pleasurable dissolution of the container. Perhaps, even, a kind of flaying.

When encountering the work this sensation of terror does not call to mind Edmund Burke's "incomprehensible darkness," a horrific and engulfing chaos, but the vast unknowable made beautiful by form, an aesthetic principle that coheres with the Kantian sublime, turning away from the broken and horrifying body of chaos and meaninglessness into a pacific order where the hole is rendered whole and the void is dispelled, to be transformed into plenitude.⁷⁾

The dramatic, vast, raked hangar-like entrance to Herzog & de Meuron's interior of the Tate Modern has inspired dramatic and eloquent installations in the *Unilever Series* for the Turbine Hall, including Juan Muñoz's enigmatic and last major work *DOUBLE BIND* (2001). But Kapoor chose to emphasize the plunging length and extent of the space, not its height; he spanned it entirely with his MARSYAS stretched on three rings and suspended from cables. Looking at MARSYAS at Tate Modern was an experience that both amplified you and perforated you, that made you feel your human littleness and the grandeur of the world, while at the same time draw-

ANISH KAPOOR, *TURNING THE WORLD INSIDE OUT*, 1995, cast aluminum, 58 1/4 x 72 1/2 x 74", Lisson Gallery, London / *DAS INNERE DER WELT NACH AUSSEN STÜLPEN*, Aluminiumguss, 148 x 184 x 188 cm. (PHOTO: JOHN RIDDY, LONDON)



ing you up to soar and resound with it. In the act of identifying contemplation, you could feel your thought fall into its spaces, experience your body peeled away as it touched yielding here and resistance there, and the edges of consciousness moved through space according to those physical laws that Kapoor makes visible. Thomas McEvilley has savaged what he calls the “tamed sublime” in contemporary art, yet it still seems to me that the abstract containment of violence, as in Kapoor’s *MARSYAS* and other pieces, performs a valuable move within the aesthetic of the sublime; it does not “tame” it or conceal its darkness from view, but offers it up to enrapturing metamorphosis. Kapoor has “forever wanted,” he has memorably declared, “to turn the red of earth and body into sky”—and this most eloquent and inspired phrase touches the core of his achievement. The visceral vibrations of Kapoor’s aesthetic strike resonances with processes of emergence, with the

enfleshment of all bodies, and above all with the maternal body as the vessel in which all bodies are formed and from which they make their entrance, often upside down, bloody, and howling. His alembic-like sculptures, highly satisfying swelling receptacles with narrow necks, closely resemble the alchemical flasks in which the Philosophical Child gestates. The deep, branching red trumpet cones of *MARSYAS*, asymmetrically lifting from a lower, central sphincter, open as a gullet and as whorled ears, but they also echo the arrangement of the birth canal and the fallopian tubes (this association arises even more strongly from Kapoor’s working drawings). Redness also flows through paintings he has been making, using a medium for the pigment that allows the paint to drip, spotting the floor, while “wounds open” in the facture on the canvas. The colossal piece, *MYRED HOMELAND* (2003) (conceived especially for the exhibition at the Kunsthaus Bregenz, September 27



ANISH KAPOOR, TURNING WATER INTO MIRROR, BLOOD INTO SKY, 2003, steel, water, and motor, 68 1/8 x 118 1/8 x 118 1/8", exhibition "Anish Kapoor," National Archaeological Museum, Naples, 25 October 2003 – 12 January 2004 / WASSER ZUM SPIEGEL, BLUT ZUM HIMMEL MACHEN, Stahl, Wasser, Motor, 173 x 300 x 300 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE, NAPOLI)

to November 16, 2003), twelve meters in diameter, heaps more than twenty tons of viscous scarlet ooze on a circle like a threshing floor. This *informe* mass of fat and Vaseline, intentionally incarnadined like Lady Macbeth's bloody hands, is swept towards the edge by a revolving arm into squelchy heaps and folds and shapes which obey the materials' own intrinsic gravity and viscosity as their forms build and fall away. In this way, Kapoor allows form to make itself: "Somehow it is not enough that an object is made ... it's related to a very old aspect of Indian thinking that there are certain kinds of objects that are self manifest: they make themselves ... their mythology is that they are not made."⁸⁾

Story translates into geometry: in MARSYAS, the satyr, embodying nature and art's relation, metamorphoses into the fundamental geometric law that straight lines threaded on a warp will form curves in space. This is what happens when "surface bends into structure." As the engineer Cecil Balmond wrote about the project, "The guessing game is between structure and metaphor."⁹⁾ Through the vast and passionate web of crimson skin, the skied body of Marsyas reveals to the viewer the invisible fabric of the world, the very impress of the impalpable forces that shape phenomena that vibrate and pulse in the air, fold and stratify mountains, stellate snowflakes, and cause waves to break in scalloped rills.

1) Some of the other episodes in Book VI tell the story of Philomel, raped and mutilated by Tereus, who is turned into a night-ingale; Arachne who is punished by Minerva for her skills in weaving, and changed into a spider, and the massacre of Niobe and all fourteen of her children at the hands of Apollo and Diana.

2) Mary Jacobus, "Inside Out: Marion Milner, Psychic Space, and the Myth of Marsyas," paper delivered at the conference "Spaces & Places," Delphi, September 2003, and kindly lent by the author, Professor of English at Cambridge University, England, whom I thank very much indeed for giving it to me to read.

3) Titian's picture arrived in London from its home in the Czech Republic to hang in the National Gallery's show of Titian, just as Anish Kapoor's sculpture, MARSYAS, was about to be taken down in the Turbine Hall at Tate Modern: for a moment, the two works almost touched, as it were. Their fleeting passage in such proximity was totally unexpected and the synchronicity indeed seemed to Anish Kapoor a kind of wonderful blessing.

4) A. K. Coomaraswamy "Svayamatrnnna: Ianua Coeli," in *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, ed. by Rama P. Coomaraswamy (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), pp. 6–61. Interestingly, Courtney Love's band, Hole, responding to her husband Kurt Cobain's Nirvana, catches this strain in Indian mysticism.

5) This and subsequent quotes by Anish Kapoor are from a meeting between the author and the artist in 2003.

6) Longinus, *Peri Hypsious*, in: T.S. Dorsch, trans., *Classical Literary Criticism: Aristotle, On the Art of Poetry; Horace, On the Art of Poetry; Longinus, On the Sublime* (Baltimore: Penguin Books, 1965), p. 111. Quoted by Thomas McEvelley in "Turned Upside Down and Torn Apart," in *Sticky Sublime*, ed. by Bill Beckley (New York: Allworth Press, 2001), pp. 57–83.

7) See McEvelley, op. cit., pp. 57–83.

8) Anish Kapoor and Donna De Salvo, "A Conversation," in *Anish Kapoor, Marsyas* (London: Tate Publishing, 2002), p. 61.

9) Cecil Balmond, "Skinning the Imagination," in *Anish Kapoor, Marsyas*, op. cit., pp. 66–69.

DAS PERFORIERTE ICH ODER NULL IST NICHT NICHTS

MARINA WARNER

Warum ziehst du mich selber aus meiner Haut?

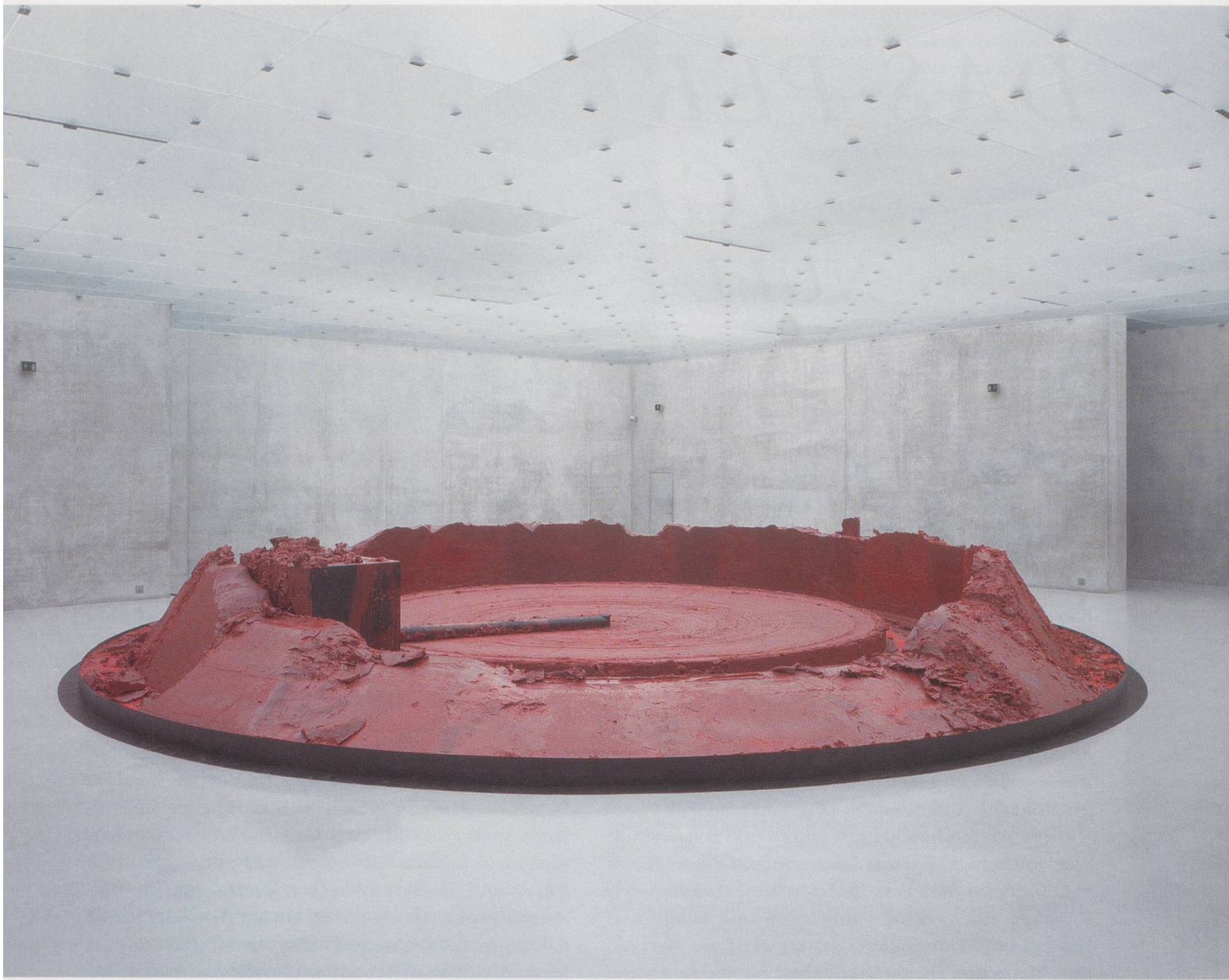
Ovid, *Metamorphosen*, Sechstes Buch

Ovid erzählt die Geschichte von Marsyas, jenem Satyr, den Apollo häutete, inmitten einer Serie von Rachemorden unter Göttern; diese Morde folgen einander mit derart atemraubender Geschwindigkeit und Heftigkeit, dass der Leser entsetzt nach Luft ringt und entrüstet protestiert.¹⁾ Satyrn sind eine Art arkadische Wildwesen, halb Ziegenbock, halb Mensch, gross, aufrecht gehend, mit pelzigen Lenden und gespaltenen Hufen, einem lang gezogenen bärtigen Gesicht, spitzen büscheligen Ohren und (manchmal) ebensolchem erigiertem Glied; sie sind die Begleiter von Dionysos und Pan, und wie die Zentauren verfügen sie über eigene Fähigkeiten und Kräfte und besondere Weisheit. Aber immer sind sie klar von den Menschen zu unterscheiden: Sie treten als un-zivilisierte, instinkt- und triebbestimmte Kreaturen auf, die auf rauschenden Festen tanzen und sich neugierig an besinnungslos gewordene Mädchen heranmachen, so etwa in Bellinis *DAS FEST DER GÖTTER* (1514–1529) oder Tizians *BACCHUS UND ARIADNE* (1523–1524).

MARINA WARNER arbeitet zurzeit an *Castles in the Air: Figuring the Soul*, einer Untersuchung von Sprache und Bildwelt der Geister. Zuletzt veröffentlichte sie den Essayband *Signs & Wonders*.

Etwas von diesem Zusammenprall unterschiedlicher Ordnungen mag in der Geschichte von Apollos Rache an Marsyas mitschwingen. Denn so wie Ovid die Geschichte erzählt, findet Marsyas zwei aus Gebeinen geschnitzte Flötenrohre und beginnt auf ihnen so schön zu spielen, dass er bei jedem, der ihn hört, Bewunderung weckt. In der antiken Sagenwelt ist es jedoch fast immer verhängnisvoll, Aufmerksamkeit zu erregen (denn niemand ist eifersüchtiger als die Götter und Göttinnen), und als Apollo von Marsyas' wachsendem Ruhme hört, fordert er ihn zum Wettstreit. Midas, durch dessen Berührung sich (in einer anderen Erzählung) alles zu Gold verwandelt, wird als Schiedsrichter beigezogen und erklärt den Satyr zum virtuoserem Musiker. Darauf stellt ein wutschnaubender Apollo seine Lyra auf den Kopf, spielt darauf genauso behend wie zuvor und fordert Marsyas auf, dasselbe mit seinen Flöten zu tun. Als dies Marsyas nicht gelingt, hängt Apollo ihn – ebenfalls kopfüber – an einer Pinie auf und häutet ihn bei lebendigem Leibe.

Marsyas' Musik erklang zum Lob der Mutter, schreibt Pausanias, deshalb liegt der Geschichte Ovids vielleicht eine viel frühere Schilderung des siegreichen Kampfs der olympischen Götter gegen ältere Mächte zugrunde, bei dem Apollo nicht nur den Sieg der apollinischen Beherrschtheit über die dionysische Lust des Mischwesens sicherstellt, son-



ANISH KAPOOR, MY RED HOMELAND, 2003, red vaseline, hydraulic motor, steel block, dimensions variable, exhibition "My Red Homeland,"
Kunsthau Bregen, 27 September – 16 November 2003 / MEIN ROTES HEIMATLAND, rote Vaseline, Hydraulikmotor, Stahlblock, Größe variabel.

(PHOTO: NIC TENWIGGENHORN / KUNSTHAUS BREGENZ)

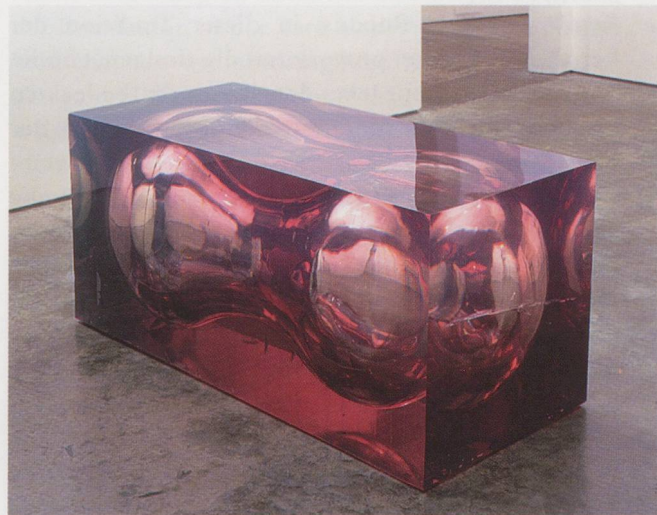
dern auch jedwede nostalgische Regung für die alte Magna Mater im Keim erstickt. Das passt zum gehäuteten Leib: Marsyas wird zur Strafe geschlachtet und auf ein Stück Fleisch am Haken reduziert, auf das unspezifische rohe Fleisch des «noch nicht Form Gewordenen».²⁾ Für Marsyas dreht sich damit das Rad der Zeit zurück: Aufgehängt wird er wieder zum ursprünglichen Plazentaklumpen, sobald ihm die Hülle, die seine Person – und Sexualität – birgt, abgezogen wird.

Im Todeskampf gibt Marsyas auch Laute von sich, ein furchtbares Echo der Lyra Apolls. So skizziert Ovid zunächst die Verwandlung des Satyrs zum rohen, blutenden, schreienden Kadaver, bevor die Gnade der natürlichen Metamorphose einsetzt: die Verwandlung des Marsyas in einen Fluss, gespiesen von den Tränen der ihn Beweinenden. Die fünfzehn Bücher der *Metamorphosen* enthalten Hunderte solcher grausamer Recht-gegen-ihm-Geschichten, die jedem Element der Landschaft einen mythologischen Ursprung geben und alles in einem kontinuierlich strömenden Energiekreislauf zusammenfassen, dank dessen Kraft und Unzerstörbarkeit nichts und niemand je verloren geht oder ausgelöscht wird. Dank Ovids leidenschaftlicher Erzählweise bleiben seine Figuren – und er selbst – aufs Lebhafteste präsent und lebendig. Die Metamorphose zu Blume oder Baum, Fluss oder Vogel lässt – dank dem Aufschieben der vollständigen Auslöschung – eine gewisse Hoffnung zu. Das letzte Wort der *Metamorphosen* ist denn auch ein trotziges *vivam* (ich werde leben).

Marsyas ist ein häufiges Motiv der klassischen Kunstgeschichte: Der Satyr, der auf Gebeinen Flöte spielt, steht für die menschliche Ausdrucksfähigkeit, für die Verwandlung von Instinkt, Kraft und Begehren in Gesang und Kunst. (Herodot schreibt, dass seine Haut geschichtlichen Berichten zufolge ausgestellt gewesen sei: beinahe wie eine Veronika oder das heilige Leichentuch von Turin.) Die Häutung ist ein grausames Vertauschen von Innerem und Äusserem: Der Gehäutete gibt seine vitalen inneren Organe preis und ist zugleich ein Symbol entblösster Innerlichkeit, die «nackte Wahrheit» eben. Michelangelo zollte Marsyas' mächtigem Ahnengeist in seinem Deckenbild DAS JÜNGSTE GERICHT (in der Sixtinischen Kapelle) Tribut, und zwar in der Darstellung

des Heiligen Bartholomäus, der seine abgezogene Haut in Händen hält, auf welcher Michelangelo seine eigenen Züge abbildet, verzerrt und sich anamorphisch in die Falten dieses menschlichen Gewebeteils schmiegend. Dahinter steckt auch ein echter Kommentar zum Illusionscharakter der Kunst, da auch die Malerei die menschliche Figur auf eine Fläche bannt, wie beim Häuten das bergende Gefäss des Körpers abgezogen und flach ausgebreitet wird.

Anish Kapoors narrativer, innerhalb seines Werks eher ungewöhnliche Titel ruft auch Tizians grossartiges Spätwerk DIE HÄUTUNG DES MARSYAS (1575–1576) in Erinnerung, wobei das Schicksal des Satyrs auch etwas aus Kapoors langjähriger Auseinandersetzung mit der Skulptur aufgreift.³⁾ Schon immer regte die Haut Kapoors bildhauerische Phantasie an: Sein Werk erforscht geradezu obsessiv die Übertragung von Formen aus der Ebene in den Raum und von der Linie zur Fläche, die Spannung zwischen



ANISH KAPOOR, RESIN, AIR, SPACE II, 2000, resin,
27 $\frac{1}{8}$ x 60 x 26 $\frac{7}{8}$ " / KUNSTHARZ, LUFT, RAUM II, Kunstharz,
69 x 152,5 x 68,3 cm.

Umriss und Raum sowie die Grenze zwischen inneren und äusseren Körpern. Er lässt die Wechselbeziehung zwischen Wölbung und Membran durch das innere Gewicht der Materie sichtbar werden und freut sich am komplexen Spiel des Lichts, das sich auf den Oberflächen spiegelt und bricht und den Skulpturen eine ätherische Qualität verleiht, so dass sie sich beinahe dem Blick entziehen. Die Sage von Marsyas ist nur einer von zahlreichen Wegen der Erforschung jener Geheimnisse, die Kapoor in Bezug auf dieses vielgestaltigste aller körperlichen Organe auslotet. Er meinte einmal: «Haut hat eine Art implizite Unwirklichkeit, die ich wunderbar finde.» Anders als das Auge oder die Zunge widersteht die Haut der Visualisierung: Sie stellt selbst eine Grenze dar, aber da sie nur in der Ausdehnung existiert, entzieht sie sich der zeichnerischen Darstellung.

Das Marsyas-Thema erinnert auch an künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Thema «Fleisch»: Kapoor selbst assoziiert dazu Soutines Darstellungen blutiger Körper. Soutine wiederum bezieht sich auf Rembrandt und Rubens; in dieser Tradition der heroischen Malerei provozieren die riesigen, von im Tod verherrlichten, lebenden Kreaturen bedeckten Flächen eine Konfrontation mit den Grenzen der Menschlichkeit des Menschen selbst. Kapoor reiht sich in zunehmendem Masse in diese malerische Tradition ein: Seine jüngste Ausstellung in der Lisson Gallery in London trug den Titel «Painting» (Mai–Juni 2003). Fleisch ist auch eine Metapher für das nackte Überleben, während Kannibalismus immer mit Grausamkeit und Barbarei in Verbindung gebracht wird; gemaltes (oder modelliertes) Fleisch dagegen vollzieht in sich eine Metamorphose vom Rohen zu etwas anderem, eine Verwandlung, die durch den Akt der Nachahmung ausgelöst wird.

Jeder, der Tizians Bild betrachtet, empfindet eine entsetzliche, gespenstische Unruhe, die durch die Abwesenheit jedes sichtbaren Leidens in dieser Folterszene entsteht. Der Künstler drängt die Figuren sehr eng zusammen, zeigt jedoch keinerlei gegenseitige Interaktion, ja nicht einmal Blicke, die sich begegnen; die Pinselstriche sind verwischt, federleicht, locker und zart; wenn Marsyas' Fleisch blossgelegt wird, zeigt der Satyr keinen Schmerz und der zuschauende Apollo wirkt abgeklärt wie ein

Seraphim, während ein anderes engelhaftes Wesen auf einer Viola spielt. Möglicherweise reflektiert Tizian in seinem Bild die Ökonomie des christlichen Opfers (der Kreuzigung, durch welche die menschliche Sündhaftigkeit durch das grausame Leiden und Sterben Christi gesühnt wird), indem er diesem die heidnische, Ovidsche Vision einer kontinuierlichen organischen Verwandlung gegenüberstellt, in welcher der Tod keinen Platz hat: Sein Marsyas entgeht dem Leiden, weil, wie der Dichter sagt, die Seele weiterlebt und nichts stirbt.

Das stünde im Einklang mit Kapoors Inspiration durch die indische Ästhetik, die sich auf Sanskrit-Mythen von der ewigen Wiederkehr der Dinge und der Ewigkeit der Formen stützt. Sein Werk erinnert mich an die Metaphysik des *Svayamatrna* oder die «selbst-perforierten», heiligen Ringsteine, durch die der Himmelsatem fliesst. Coomaraswamy, der grosse ästhetische Theoretiker und Kurator (in Harvard), den auch Kapoor liest, hat über diese mystische Vorstellung von «Türen im Himmel» geschrieben. Im Rahmen von Segnungs- und Initiationsritualen mussten Personen, die ihr Leben Gott weihten, sich durch diese Steine hindurch begeben. Die drei riesigen, von Stahlringen gefassten, ringartigen Mündler von Kapoors MARSYAS sind eigentlich offene, himmelwärts führende Trichter, vergleichbar mit John Martins visionären Strudeln. Andere Skulpturen weisen Höhlungen im Stein auf, zeichnen Formen in die Leere und laden dazu ein, sich tief in die Materie hineinfallen zu lassen. Kapoor lehnt die Idee der leeren Leere im Sinn des figurativ Hohlen ab: Für ihn ist das nicht Vorhandene aufgeladen, null ist nicht nichts, sondern die Fülle des Vakuums (wie in der Quantenphysik). Auf der Suche nach diesem Wunder, dass die Blase, die nichts ist, sich in Form verwandelt und «Raum zum Objekt wird», hat Kapoor auch schon Luft in einen aus Perspex gegossenen Kubus gesperrt.⁴⁾

Kapoor nimmt Bezug auf die klassische Philosophie des Erhabenen, wenn er erklärt, er wolle ebenfalls «die Welt von innen nach aussen stülpen und auf den Kopf stellen».⁵⁾ («Siehst du», schreibt Longinus, «wie die Erde in ihren Tiefen aufbirst, der Tartaros selbst sich entblösst, Aufruhr und Zwiespalt die ganze Welt ergreifen und alles zugleich, Himmel



ANISH KAPOOR, *BLOOD*, 2000, fiberglass and lacquer,
 90¹⁵/₁₆ x 48 x 5¹⁵/₁₆" / *BLUT*, Fiberglas lackiert, 231 x 122 x 15 cm.
 (PHOTO: REGEN PROJECTS, LOS ANGELES)

und Hölle, Sterbliches und Ewiges in der gerade tobenden Schlacht an Kampf und Gefahr teilnimmt?»⁶⁾ Wenn man in die Tiefen eines Spiegels von Kapoor driftet oder durch das Spiel der Reflexionen die Orientierung und die vertrauten Bezugspunkte verliert, stellt sich eine Art Panik ein; allein schon die Dimensionen seiner Arbeiten lassen uns schrumpfen, während sie uns gleichzeitig in ihrer ozeanischen Umarmung davontragen. Wenn «der innere Raum grösser ist als der Raum, der durch das Aussen begrenzt zu werden scheint, verändert sich das eigene Körpergefühl und die Körperumrisse jedes Besuchers werden ungewiss: eine Art lustvolle Auflösung des Gefässes findet statt, vielleicht sogar eine Art Häutung.

Das Erschrecken in der Begegnung mit Kapoors Werken hat nichts zu tun mit Edmund Burkes «unverständlicher Dunkelheit», diesem entsetzlichen, alles verschlingenden Chaos, sondern eher mit dem ungeheuer grossen Unergründlichen, das durch Form schön geworden ist, ein ästhetisches Prinzip, zu Kants Idee des Erhabenen passend, das sich von der uneinheitlichen und schrecklichen Masse des Chaos und der Sinnlosigkeit abwendet und in einer friedlichen Ordnung aufgeht, in der die Höhlung ein Ganzes und die Leere vertrieben wird, um sich in Fülle zu verwandeln.⁷⁾

Die dramatische Höhe der ausgeweiteten Turbinenhalle, die ins Innere der von Herzog & de Meuron gestalteten Tate Modern führt, hat im Rahmen der *Unilever Series* einige äusserst wirkungsvolle und aussagekräftige Installationen gezeitigt, darunter

auch Juan Muñoz' rätselhaftes, letztes grösseres Werk *DOUBLE BIND* (2001). Kapoor entschied sich jedoch dafür, anstelle der Höhe die enorme Länge und Tiefe des Raumes zu unterstreichen; er füllte den Raum in seiner vollen Länge und Breite mit seinem über drei Ringe gespannten und an Drahtseilen aufgehängten *MARSYAS* aus. Die Betrachtung der Installation in der Tate Modern war eine ebenso bereichernde wie eindringliche Erfahrung, die einen sowohl die menschliche Winzigkeit wie die Grossartigkeit der Welt spüren liess, während *MARSYAS* einen hinanzog, so dass man sich zugleich zu ihm empor- und mit ihm mitschwingen konnte. In diesem Akt einer sich identifizierenden Kontemplation spürte man, wie die eigenen Gedanken in seine Räume fielen, man fühlte seinen Körper von sich weggezogen, wenn er hier ein Nachgeben und dort einen Widerstand ertastete, und die Ränder des Bewusstseins bewegten sich im Raum gemäss den physikalischen Gesetzen, die Kapoor sichtbar macht.

Thomas McEvelley hat das, was er als das «gezähmte Erhabene» in der zeitgenössischen Kunst bezeichnet, aufs Heftigste kritisiert, dennoch scheint es mir, dass das abstrakte In-Schach-Halten der Gewalt in Kapoors *MARSYAS* und anderen Werken einen wertvollen Schritt in der Ästhetik des Erhabenen darstellt; weder zähmt es die Gewalt, noch entzieht es deren Dunkles unserem Blick, sondern es gibt sie zur Metamorphose frei. Kapoor hat «immer schon gewollt» und hat auch auf eindrückliche Art klar gemacht, «dass sich das Rote der Erde und des Körpers in Himmel verwandelt». Dieses äusserst aussage-

kräftige und geistreiche Votum trifft den Kern seines Werks und seiner Leistung.

In den viszerale Vibrationen von Kapoors Ästhetik klingen Auftauch- und Wachstumsprozesse an, die Fleischwerdung aller Leiber und vor allem der mütterliche Leib als Vehikel, in dem alle Leiber Form annehmen und aus dem sie ins Leben treten, meist kopfüber, blutig und schreiend. Seine kolbenartigen Skulpturen, angenehm satt gewölbte Gefässe mit engen Hälsen, sehen den Flaschen der Alchemisten, in denen das Philosophische Kind gestikuliert, sehr ähnlich. Die tiefen, verzweigten roten Trompetentrichter von MARSYAS, die sich asymmetrisch aus einem tiefer liegenden zentralen Ringmuskel erheben, öffnen sich wie ein Schlund oder spiralig gewundene Ohren, aber sie erinnern auch an die Konstellation von Geburtskanal und Eileitern. (Diese Assoziation drängt sich vor allem angesichts von Kapoors Arbeitsskizzen auf.)

Das Rote fließt auch in einigen seiner Bilder, wobei er das Pigment mit einem Malmittel vermischt, das die Farbe tropfen lässt, so dass Flecken auf dem Boden entstehen, während sich auf der Leinwand «Wunden öffnen». Das für die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz (Herbst 2003) geschaffene Werk MY RED HOMELAND (2003) hat einen Durchmesser von zwölf Metern und versammelt über zwanzig Tonnen einer blutroten zähen Masse auf einer kreisförmigen Grundfläche wie auf einer Art Dreschboden. Die ungestaltete Masse aus Fett und Vaseline, absichtlich blutrot eingefärbt wie Lady Macbeths blutige Hände, wurde im zähflüssigen Zustand durch einen rotierenden Hebelarm an den Rand gedrängt, wo sie, entsprechend der Gravität und Viskosität des Materials, zu klumpigen Haufen, Falten und Formen erstarrte. So erlaubte Kapoor der Form, sich selbst zu schaffen: «Irgendwie genügt es nicht, dass ein Objekt gemacht wird ... das hat mit einem sehr alten Aspekt indischer Philosophie zu tun, nämlich, dass es gewisse Arten von Objekten gibt, die sich selbst manifestieren: Sie schaffen sich selbst, ... ihre Mythologie besteht darin, dass sie nicht gemacht wurden.»⁸⁾

Eine Geschichte in Geometrie übersetzt: In MARSYAS verwandelt sich der Satyr, Verkörperung der Beziehung zwischen Natur und Kunst, in das geometrische Grundgesetz, dass auf einer Wölbung

befindliche Geraden Kurven im Raum bilden; genau dies geschieht, wenn sich eine Fläche zur Struktur krümmt, wie der Ingenieur Cecil Balmond zu diesem Projekt schrieb. Und er fuhr fort: «Es ist ein Ratespiel zwischen Struktur und Metapher.»⁹⁾ Durch das riesige und auf Anhieb beeindruckende Gewebe aus tieferer Haut enthüllt der weit oben hängende Leib des Marsyas dem Betrachter den unsichtbaren Stoff, aus dem die Welt besteht, den Abdruck jener unfassbaren Urkräfte, die den Phänomenen ihre Gestalt geben, die in der Luft schwingen und pulsieren, die Berge falten und schichten, die Schneeflocken zu Sternen formen und die Wellen zu sich kräuselnden Rinnsalen brechen lassen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Weitere Episoden dieses sechsten Buches berichten, wie Philomela – von Tereus vergewaltigt und verstümmelt – in eine Nachtigall verwandelt wird; wie Minerva Arachne um ihrer Webkünste willen bestraft und in eine Spinne verwandelt; und wie Apollo und Diana die vierzehn Kinder Niobes niedermetzeln, so dass diese vor Schmerz zu Stein erstarrt.

2) Vgl. Mary Jacobus' Vortrag, «Inside Out: Marion Milner, Psychic Space, and the Myth of Marsyas», an der Konferenz «Spaces & Places», Delphi, September 2003, den mir die Autorin freundlicherweise zu lesen gab.

3) Tizians Bild wurde für die grosse Tizian-Ausstellung in der National Gallery aus Tschechien nach London geholt und traf dort ein, als Anish Kapoors MARSYAS in der Turbinenhalle der Tate Modern eben heruntergeholt wurde: Für einen Moment kamen die beiden Werke beinahe miteinander in Berührung. Dieser fließende Übergang, bei dem beide sich so nah kamen, war ganz unerwartet und das zeitliche Zusammentreffen erschien Kapoor als wunderbarer Zufall.

4) A. K. Coomaraswamy, «Svajamatrnnā: Ianua Coeli», in: *The Door in the Sky: Coomaraswamy on Myth and Meaning*, hrsg. v. Rama P. Coomaraswamy, Princeton University Press, Princeton 1997, S. 6–61. Interessanterweise nimmt auch Courtney Loves Band, Hole, Bezug nehmend auf Nirvana, die Band ihres Ehemannes Kurt Cobain, diesen Zug indischer Mystik auf.

5) Diese und alle folgenden Aussagen von Anish Kapoor stammen aus einem Gespräch mit der Autorin im Sommer 2003.

6) Longinus, *Vom Erhabenen*, Kap. 9, Abs. 6 (hier zitiert nach der Übersetzung von Otto Schönberger, Reclam Verlag, Stuttgart 1997, S. 25).

7) Vgl. dazu Thomas McEvelley, «Turned Upside Down and Torn Apart», in: *Sticky Sublime*, hrsg. v. Bill Beckley, Allworth Press, New York 2001, S. 57–83.

8) Anish Kapoor und Donna De Salvo, «A Conversation», in: *Anish Kapoor, Marsyas*, Tate Publishing, London 2002, S. 61.

9) Cecil Balmond, «Skinning the Imagination», in: *Anish Kapoor, Marsyas*, op. cit., S. 66–69.



ANISH KAPOOR, *SPACE AS OBJECT*, 2003, acrylic, $31\frac{7}{8} \times 31\frac{7}{8} \times 31\frac{7}{8}$ " /
RAUM ALS OBJEKT, Acryl, 81 x 81 x 81 cm. (PHOTO: DAVE MORGAN / LISSON GALLERY, LONDON)

EDITION FOR PARKETT
ANISH KAPOOR

UNTITLED, 2003

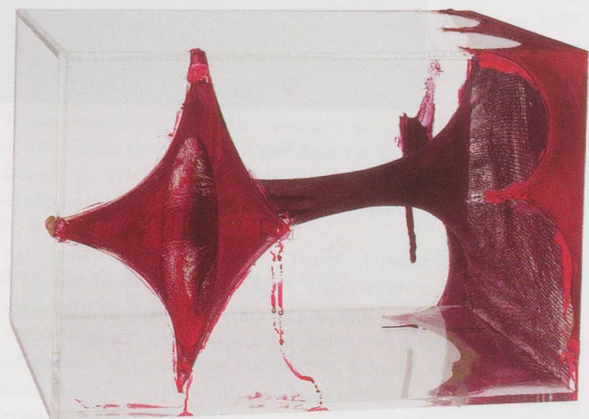
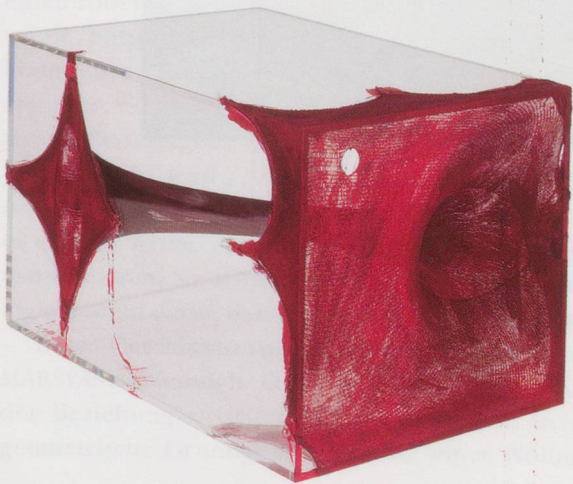
Perspex, handtinted stocking, paint,
10 1/4 x 10 1/4 x 15".

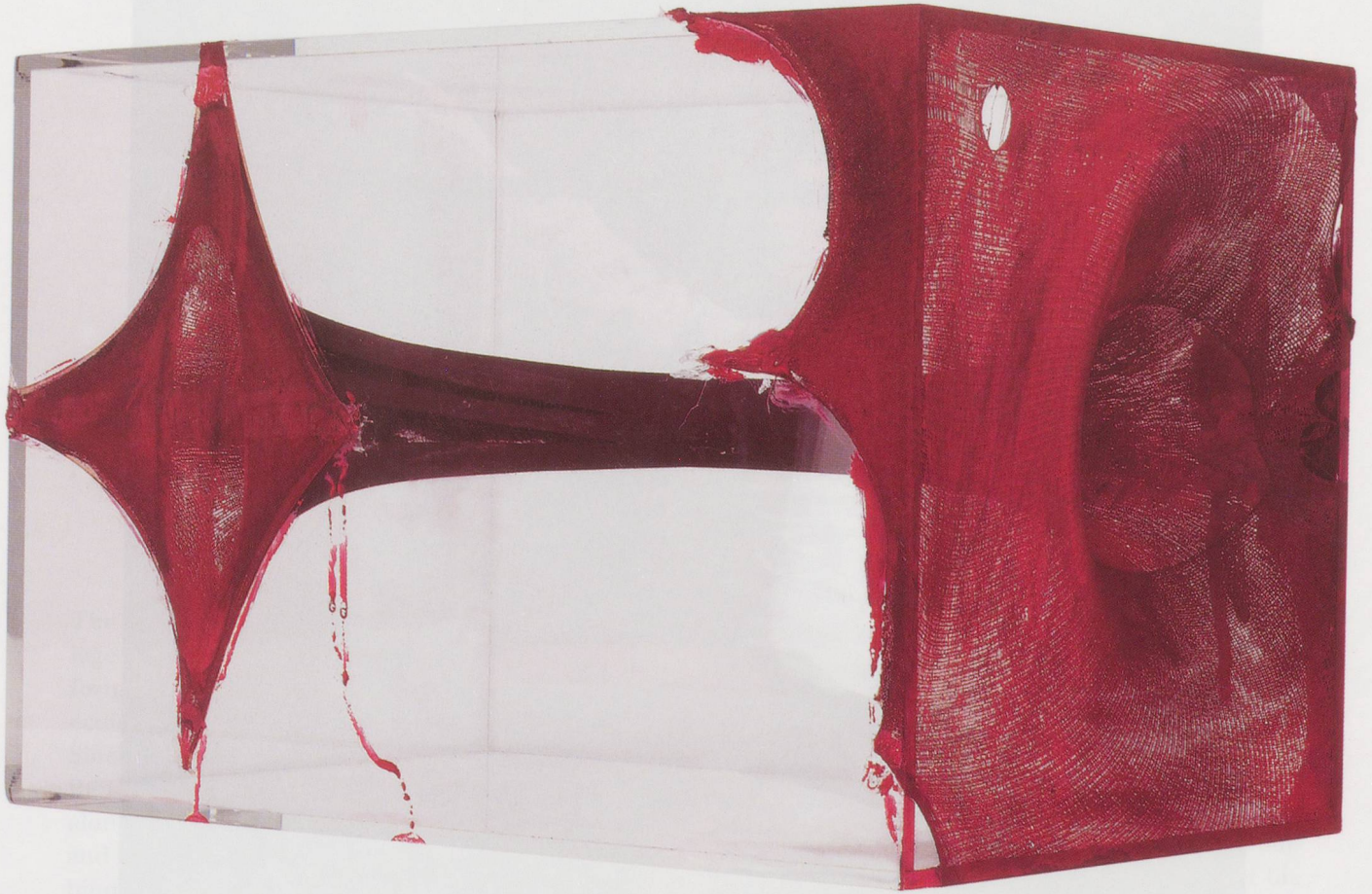
Edition of 60, signed and numbered certificate.

OHNE TITEL, 2003

Perspex, handgefärbter Strumpf, Farbe,
26 x 26 x 38 cm.

Auflage: 60, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





(PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM STUDIO, ZÜRICH)