

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Rubrik: [Collaborations] Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

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: 22.01.2026

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

M
o
n
i
c
a

B
o
n
v
i
c
i
n
i

born 1965 in Venice, Italy, lives and
works in Berlin and Los Angeles /
geboren 1965 in Venedig, lebt und
arbeitet in Berlin und Los Angeles.

R
i
c
h
a
r
d

P
r
i
n
c
e

born 1949 in the Panama Canal Zone,
lives and works in Upstate New York /
geboren 1949 in der Panamakanalzone,
lebt und arbeitet in Upstate New York.

U
r
s

F
i
s
c
h
e
r

geboren 1973 in Zürich, lebt und arbeitet
in Los Angeles, Zürich und Berlin /
born 1973 in Zurich, lives and works in
Los Angeles, Zurich, and Berlin.



MONICA BONVICINI, BLACK, 2002, installation, Aarhus Kunstmuseum, Denmark.

MONICA BONVICINI



MONICA BONVICINI, BELTED THROUGH, 2003, men's leather belts, diameter ca. 27 1/2" / Lederne Herrengürtel, Durchmesser ca. 70 cm.

JULIANE REBENTISCH

Monica Bonvicinis FETISCHKunst

Man will sie wirklich gerne anfassen, besitzen auch. Das feine schwarze Leder liegt schön straff an, sie sind perfekt verschnürt; mit äusserster Sorgfalt ist das gemacht worden. Geil. Erstaunlich, wie gut das funktioniert: die Sexualisierung zum Beispiel eines einfachen Holzhammers mit der Holzhammermethode, durch eine Fetisch-Lederbespannung. Ein typischer Bonvicini-Witz, abgründig in seiner Buchstäblichkeit. Dazu ein paar Thesen:

1 Der Fetischismus ist nach Freud ja bekanntlich die männliche Perversion *par excellence*. Der Fetisch ersetzt den bei der Mutter vermissten Penis. Lässt man die ganze komplizierte Sache mit der Kastrationsdrohung einmal beiseite, so kann man abkürzend sagen, dass der Mann im Fetisch letztlich nichts anderes als den Phallus, das Zeichen männlicher Macht, verehrt. Monica Bonvicinis Fetischwerkzeuge, das wäre eine erste Lesart, karikieren das narzisstische Moment im männlichen Fetischismus, nicht diesen selbst. Sie handeln nämlich ganz offensichtlich nicht vom Penisersatz, sondern von dessen symbolischer

Überhöhung. Entsprechend hat Bonvicini mit den Werkzeugen Objekte ausgewählt, die den Penis des Mannes symbolisch verdoppeln oder verlängern, statt solche, die – wie der Frauenfuss oder -schuh bei Freud – den fehlenden des sogenannten «Weibes» ersetzen. Ersetzt wird der Penis indes hier ebenfalls durch den Phallus. Ein erster Herrenwitz für Feministinnen und Schwule ergibt sich denn auch bereits durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen Phallus und Penis. Was vermag schon der echte Bauarbeiter gegen das Versprechen seines in Leder verpackten Schlagbohrers?

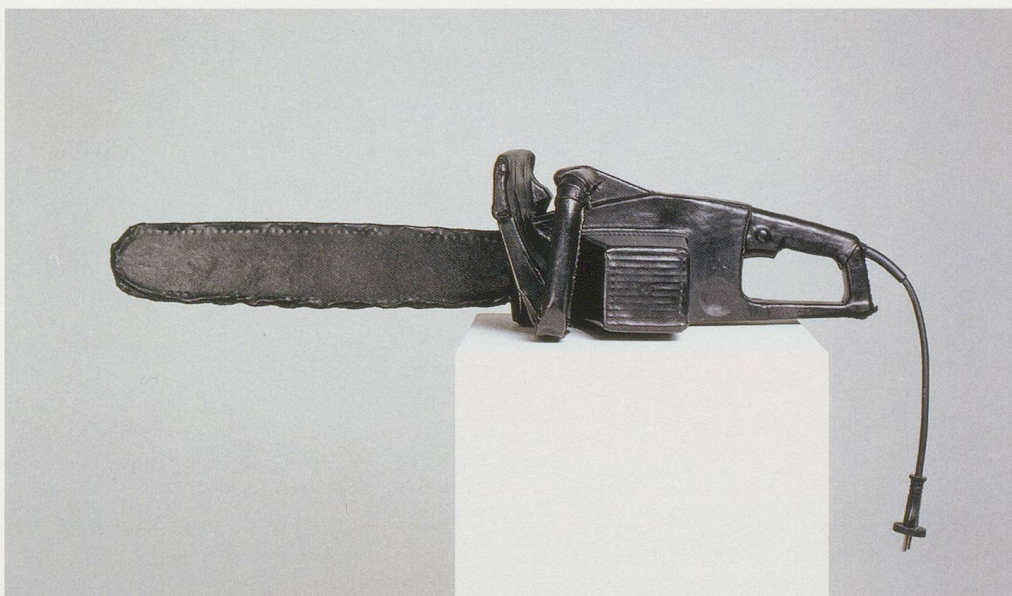
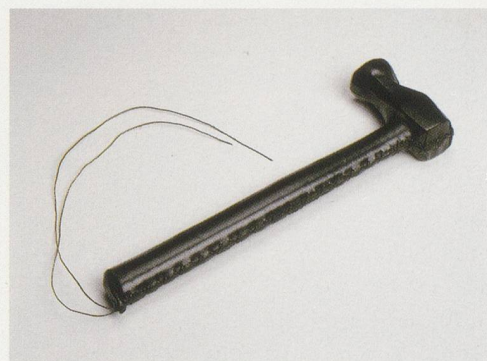
2 Doch gehen die in ihrer Phallizität drastischen Schlagbohrer, Kettensägen, Hämmer und so weiter nicht in der Karikatur männlicher Potenzinszenierungen auf. Sie funktionieren als Lederobjekte zu gut, sind zu ernsthaft sexy, um wirklich in die Welt eines *Tom-of-Finland*-Comics zu passen. Darin liegt übrigens generell der ästhetische Witz von Bonvicinis Witzen: dass sie sich in keiner nahe liegenden Pointe erschöpfen. So wirken einige der Objekte, vor allem die Bohrer-Variationen (BLIND SHOT, 2004), im Kontext ihrer Installation durchaus gewalttätig, bedrohlich geradezu. Wenn man es nur entsprechend hält, kann offenbar jedes Werkzeug zur Waffe wer-

JULIANE REBENTISCH ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder und lebt in Berlin.

den. Andere, vor allem die kleineren Werkzeuge, sehen wiederum gar nicht unbedingt nur phallisch aus. Vielmehr erinnert deren Fetischlook durch die Schnürung auch an Korsetts; sie wirken gleichsam verkleidet und verweisen so überdies auf den Zusammenhang zwischen Fetischismus und Maskerade, der zuweilen unter dem Stichwort eines «weiblichen Fetischismus» diskutiert wurde.¹⁾ Nicht zufällig ist das Leder, das Bonvicini hier verwendet hat, weich wie Handschuhleder; tatsächlich verkehren sich diese Werkzeugobjekte im Prozess der Betrachtung ständig in ihrer sexuellen Konnotation – wie ein Handschuh, den man wendet. Es sind, so gesehen, eigentümlich «queere» Objekte. Das tut ihrem Fetischcharakter keinen Abbruch; nach Freud halten Fetische, die «aus Gegensätzen doppelt geknüpft» wurden, sogar besonders gut.²⁾ Aber sie rücken damit tendenziell auch weiter aus der Reichweite der Freudschen Psychoanalyse hinaus und in die jener Theorien hinein, die – gegen die psychoanalytischen Begriffe von «männlich» und «weiblich» – den Anteil von Maskerade, Performanz und Bedeutungszuschreibung im sozialen Spektakel der fortlaufenden Fabrikation von Geschlechtsidentitäten betonen. Letztlich exponieren aber auch die anderen, grösseren Fetischobjekte den Phallus als Bühnenrequisit, als zu installierendes Ding, das seine Bedeutung durch eine performative

Praxis erhält, in der wir, die interpretierenden Zuschauer, nicht die geringste Rolle spielen.

3 Andererseits funktionieren diese Objekte, ob man sie nun psychoanalytisch oder psychoanalysekritisch wendet, nicht wirklich als sexuelle Fetische; dafür sind sie als Objekte zu ausgedacht, zu sehr Konzeptkunst. Von einem «Mangel an Sinnlichkeit», den man nicht müde wird dieser immer wieder vorzuhalten, kann hier zwar keine Rede sein, doch blendet man in keinem Moment aus, dass der Fetischismus im Medium der Kunst zitiert wird. Es handelt sich deutlich um Kunstfetische, um Fetische zweiter Ordnung. Interessanterweise leitet sich bereits das Wort Fetisch aus dem portugiesischen *feitiço* (künstlich, kunstvoll hergestellt) ab, und dieses wie-



Top / Oben: MONICA BONVICINI, LEATHERHAMMER 1, 2004,
leather-covered hammer, 11 13/16 x 3 15/16" / lederüberzogener
Hammer, 30 x 10 cm.
Bottom / Unten: MONICA BONVICINI, UNTITLED, 2004,
leather-covered chainsaw, 36 1/4 x 9 7/8 x 8 5/8" / lederüberzogene
Kettensäge, 92 x 25 x 22 cm.

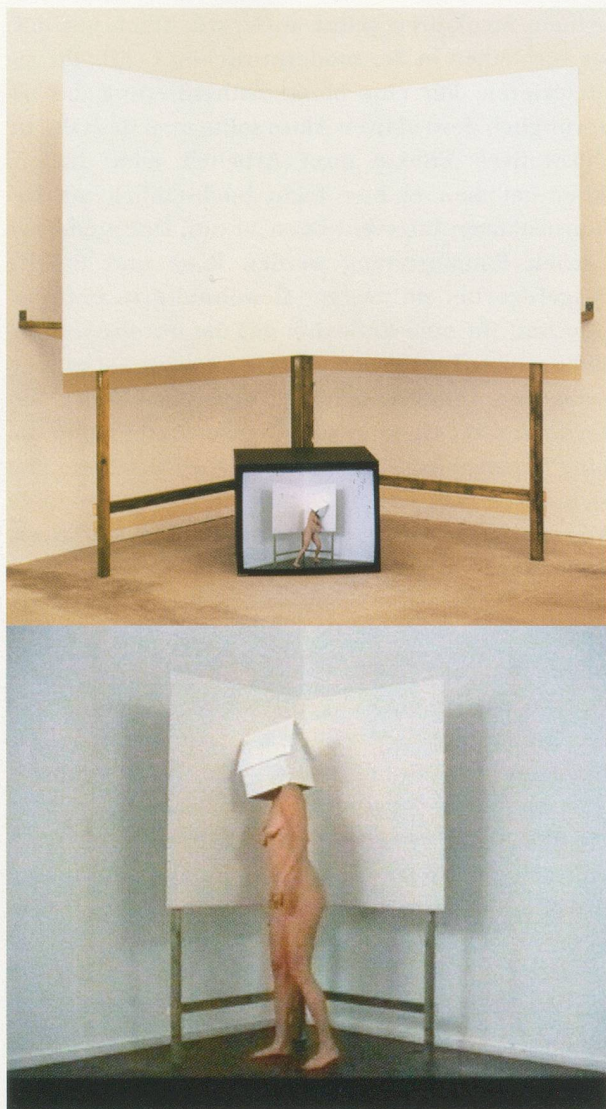


derum aus dem lateinischen *facere* (machen) oder *facticius* (künstlich hergestellt).³⁾ Bonvicinis metafetischistische Objekte verweisen, das wäre eine dritte These, nicht nur auf die performative Herstellung der Geschlechter, sondern auch auf die Herstellung, das Machen von Kunst, und zwar zunächst ihrer eigenen. In diesem Zusammenhang erhält die Fetischisierung von Werkzeugen freilich eine ganz andere Bedeutung. Werkzeuge braucht man wohl generell zur Konstruktion von Kunst an irgendeiner Stelle, insbesondere aber braucht man sie für die Herstellung solcher im weitesten Sinne skulpturalen Werke, wie man sie von dieser Künstlerin kennt. Allerdings kann man Werkzeuge, das zeigt ebenfalls ein Blick auf ihr Œuvre, auch zur Destruktion benutzen. In einer nach einem Ausspruch von Le Corbusier betitelten Installation, *I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN* (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen, 1999), sah es beispielsweise an einigen Stellen aus, als sei jemand mit einem Hammer Amok gelaufen; und zwar, so konnte man meinen, gegen die fetischistische Gleichsetzung der Frau mit dem Ding ebenso wie gegen den latent in den glatten Oberflächen der modernistischen Architektur eingelagerten Heterosexismus. Entsprechend ist auch Glas (der modernistische Baustoff schlechthin) immer wieder ein bevorzugtes Objekt für Bonvicinis gesetzten Vandalismus. Nachdem sie mit dem Hammer bearbeitet worden sind, sehen die Glasflächen bezeichnenderweise oft aus, als habe jemand darauf geschossen. Wenn nun Bonvicini ausgerechnet unter anderem einer Reihe von Hämmern eine Haut aus Leder anlegt, so könnte dies auch als ironisch radikalfeministische Antwort auf den Glaubenssatz von Le Corbusier verstanden werden: Diese Fetische schlagen zurück. (In dieser Vorstellung kehrt auch ein Element von Slapstick oder clownesker Verzweiflungskomik aus Bonvicinis Video *HAUS-FRAU SWINGING* (1997) wieder, für das sie einer ansonsten nackten Darstellerin das Modell eines Einfamilienhauses über den Kopf zog und diese damit wiederholt gegen eine Wand wanken liess.)

4 Aber eine solche «feministische» Lesart betonte doch zu sehr das destruktive Moment in Bonvicinis modernismuskritischen Installationen. Offensichtlich geht es ihr nämlich nicht einfach um einen Akt

der Befreiung durch das Kaputtmachen dessen, was kaputt macht. Dafür ist sie selbst zu sehr an den Oberflächen der modernistischen Architektur interessiert, zu sehr davon geprägt, zu sehr Fan davon auch. So sehen ja beispielsweise die mit dem Hammer bearbeiteten Glasflächen mit ihren spinnwebartigen Strukturen selbst ausserordentlich gut aus; sie verbleiben in der modernistischen Logik, die sie attackieren. Für eine blossе Ästhetisierung des ursprünglich destruktiven Aktes sollte man deshalb die dekorativen Effekte ihrer Arbeiten nicht halten. Eher hat man es hier recht buchstäblich mit dekonstruktiven Interventionen zu tun. Der modernistischen Raumordnung werden Risse und Brüche beigelegt, um sie unserer Gewöhnung zu entfremden und für eine Reflexion auf die mit ihr verbundene soziale Praxis freizusetzen, nicht um sie ganz zu verwerfen. Insofern zielt die Destruktion hier gewissermassen auf ein konstruktives Moment: Es geht um eine Distanzierung von den Vorgaben der Väter, um sich deren Welt potenziell neu, anders aneignen zu können. Eben dies ist aber, wenn man es so abstrakt formuliert, ein zentrales Moment in aller künstlerischen Produktion. Bei Bonvicini wird es allerdings explizit thematisch. In gewisser Hinsicht steht sie damit auch in der Tradition jener Künstlerinnen (und es sind vornehmlich Künstlerinnen gewesen), die den Zusammenhang zwischen der sogenannten «Einflussangst»⁴⁾ und dem (männlichen) Mythos von der künstlerischen Originalität aufgedeckt haben. An die Stelle einer verleugnenden Negation des Einflusses von Vorläuferfiguren haben sie die ausgestellte Aneignung von deren Prinzipien gesetzt. Doch lässt bekanntermassen auch die Appropriationskunst ihre Vorlagen nicht intakt – ebenso wenig wie die Ideologie des Originals, die ihnen unterliegt. Negation, das ist Bonvicinis Einsatz, ist somit auch hier die Bedingung der künstlerischen Handlungsfähigkeit; sie ist der Motor auch noch der selbstkritischsten Kreativität. In einer jüngeren Zusammenarbeit mit Sam Durant scheint Bonvicini den für künstlerisches Arbeiten konstitutiven Knoten aus Destruktion und Konstruktion, Determination und Freiheit, Differenz und Wiederholung selbst zu inszenieren. In dem Performance-Video *BREAK IT / FIX IT* (Machs kaputt / flicks 2003) zerstören die beiden zunächst eine Holz-

MONICA BONVICINI, HAUSFRAU SWINGING, 1997, drywall panels, impregnated wood, white paint, monitor, color video, 80¹¹/₁₆ x 59 x 17¹/₂". (Top: installation view; bottom: video still) / Rigipsplatten, imprägniertes Holz, weisse Farbe, Monitor, Farbvideo, 205 x 150 x 44,5 cm. (Oben: Installation; unten: Videostill)



skulptur, die – noch ein im doppelten Sinne unheimlich buchstäblicher Witz – aus einem dreidimensionalen Schriftzug des Wortes «ANGST» besteht; hinterher zimmern sie aus deren sinnfälligen Trümmern etwas sehr Ähnliches und doch ganz Anderes: das Wort «FEAR». Werkzeug, um endlich aufs Thema

zurückzukommen, ist in beiden Teilen des Videos im Einsatz. Anders als dieses ist das Fetischwerkzeug hingegen aus solchen praktischen Gebrauchskontexten herausgelöst. Eben deshalb vermag seine Bedeutung auch zwischen destruktiver und konstruktiver Funktion zu changieren. Es wird so, das ist die vierte These, zu etwas wie einem Emblem künstlerischer Produktion überhaupt.

5 Das Ausser-Gebrauch-Sein markiert generell den Gegensatz des Kunstfetischs zum gewöhnlichen Ding. Nirgends könnte das deutlicher werden als am Beispiel von Werkzeug. Werkzeuge sind nämlich das Paradigma für das, was bei Heidegger allgemein «Zeug» heisst: jene alltäglichen Dinge, von denen wir ständig umgeben sind und mit denen wir praktisch umgehen. Das Zeug im Sinne Heideggers ist bestimmt durch das Wozu und Wofür unserer alltäglichen Praxis; es ist dienlich für, brauchbar für, wird verwendet oder benutzt oder gemacht für etwas.⁵⁾ Bonvicinis Fetischobjekte stellen dagegen nichts mehr her. Darin erweisen sie sich auch als weitläufige Verwandte jener kontextfrei inszenierten Werkzeuge, die Walker Evans in einer bekannten Photoserie zu Ausstellungsstücken gemacht hat. (*The Beauties of the Common Tool* / Die Schönheiten des gemeinen Werkzeugs, 1955) Wie bei gewöhnlichen Fetischen ist es nämlich auch im Falle der Kunstfetische gerade ihr Ausser-Gebrauch-Sein, das einer Art von abgründigem Mehrwert stattgibt. Insofern stellen Bonvicinis Fetischwerkzeuge aus, dass die Bewegung der Kunstwerke, wie Derrida einmal gesagt hat, über die Fetischisierung verläuft. Wenn auch nicht eigentlich über diese selbst, so doch über deren Bedingung: die Entfremdung der Dinge aus ihrem gewöhnlichen Gebrauchskontext.⁶⁾ Anders jedoch als echte Fetische sind Bonvicinis Kunstfetische auch kein Mittel mehr zu irgendeinem sexuellen Zweck. Ihr perverser Mehrwert ist derjenige der Kunst: Sie produzieren einen (übrigens auch jede Liste abzählbarer Thesen sprengenden) Exzess möglicher Bedeutungen, gerade weil sie dem Raum der Produktion, dem Raum der Zwecke, enthoben sind.

6 Nun hat der Fetisch, das ist bekannt, auch noch eine weitere theoretische Konnotation. THE FETISHISM OF COMMODITY (Der Warenfetischismus, 2002) heisst eine von Bonvicinis neueren Installationen. Im

Blick auf deren S/M-Ästhetik funktioniert der Titel hier zunächst durchaus wieder als Kalauer: So, als sexuellen, hat sich Marx (denn der überlegte sich seine Sache ja vor Freud) den Fetischismus natürlich nicht vorgestellt. Auf den zweiten Blick lässt die Szene jedoch sowohl für eine Kritik an der allgegenwärtigen Fetischisierung der Sexualität in der Warengesellschaft interpretativen Raum als auch für die weniger düstere Einsicht, dass der einzig gangbare und gar nicht mal so unattraktive Ausweg aus diesem Zustand vermutlich eben der sexuelle Fetischismus ist – und nicht die ideologische Rückkehr zu einer vermeintlich ursprünglichen, nicht entfremdeten Sexualität. Jenseits dieses semantischen Feldes und seiner diversen Ausläufer lässt sich der Titel aber, und darum geht es mir hier, auch als Provokation hinsichtlich des unter ihm gezeigten Kunstwerks verstehen. Man kann dies in vielerlei Hinsicht heiße Kunstwerk erwerben; es ist käuflich wie alle Kunst. Aber man wird seiner als Kunst kaum habhaft werden, indem man es besitzt. Denn der eigentümliche Mehrwert, der auch aus Werkzeugen Werke der Kunst zu machen vermag, sitzt nicht verdinglicht in den Objekten selbst (oder in deren kunstvoller Verpackung). Vielmehr erzeugt er sich einzig in den semantisch exzessiven Verstehensvollzügen, zu denen sie uns provozieren. Dies ist schliesslich der skandalöse Witz der Kunst selbst: dass sie zum Besitz, zur geistigen und materiellen Aneignung herausfordert und dass doch das, was sie zur Kunst macht, eben gerade nicht in Form von Erkenntnis oder Konsum angeeignet, sondern nur immer wieder neu erfahren werden kann. Eben deshalb ist Kunst vielleicht der ultimative Fetisch.

1) Vgl. den Sammelband *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994.

2) Sigmund Freud, «Fetischismus», in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1975, S. 379–388, hier: S. 387.

3) Vgl. Liliane Weissberg, «Gedanken zur ›Weiblichkeit‹. Eine Einführung», in: *Weiblichkeit als Maskerade*, vgl. Anm. 1, S. 14.

4) Vgl. Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Verlag Stroemfeld Roter Stern, Frankfurt am Main/Basel 1995.

5) Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1957, S. 68 ff.

6) Vgl. Jacques Derrida, «Restitutionen. Von der Wahrheit nach Mass», in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Passagen Verlag, Wien 1992, S. 301–442, hier: S. 401.

MONICA BONVICINI, *BLIND SHOT*, 2004, installation view with *CAGED TOOLS* Nos. 1, 2, 3, and 4; metal grids, power tools (hammer drill, stone saw, mixer, and chain saw), black leather, black leather belts, brick bases, $94\frac{1}{2} \times 39\frac{7}{16} \times 39\frac{7}{16}$ " each / Ansicht der *INGESPERRTEN WERKZEUGE* Nr. 1, 2, 3 und 4; Gitter, Elektrowerkzeuge (Schlagbohrer, Steinsäge, Mixer und Kettensäge), schwarzes Leder, schwarze Ledergurte, gemauerte Backsteinsockel, je $240 \times 100 \times 100$ cm.



JULIANE REBENTISCH

Monica Bonvicini's FETISH art

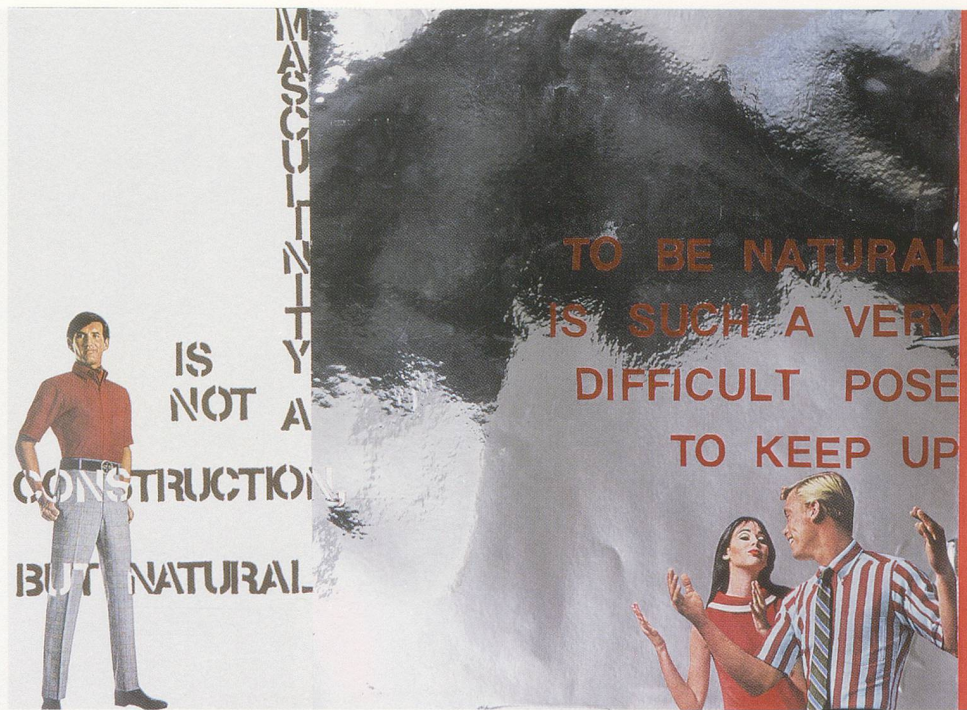
One would really like to touch them, and own them too. Covered in a snug-fitting sheath of smooth black leather and laced up perfectly, they have been made with infinite care. Hot. It's amazing how well it works, the sledgehammer tactic of a fetishistic leather skin sexualizing (for instance) a common mallet. It is a typical Bonvicini joke, limit-defying in its literalness. Here are a few exploratory theses.

1 As we know since Freud, fetishism is the male perversion par excellence. The fetish replaces the mother's absent penis. Leaving aside the tangled issue of the castration threat, what a man ultimately idolizes in the fetish, elliptically speaking, is simply the phallus, the symbol of male strength and power. Hence, Monica Bonvicini's fetish tools could be read as a caricature of male fetishism's narcissistic moment, not male fetishism itself; for these works are not about replacing the penis but about its symbolic enhancement. Correspondingly, Bonvicini's chosen objects are all tools that symbolically reduplicate or elongate the male penis, and not those—such as a woman's foot or shoe—that replace the penis that “woman” lacks. Here, too, the phallus replaces the penis, and a good chauvinist joke for feminists and gays might start with this obvious distinction between phallus and penis: What's a real-life construction

JULIANE REBENTISCH is research associate at the Faculty of Cultural Sciences, European University Viadrina, Frankfurt (Oder), and lives in Berlin.

worker compared to the promise of his leather-sheathed percussion drill?

2 But the drastically phallic percussion drills, chain saws, hammers, and so on do not simply caricature displays of male potency. They are far too good as leather objects, far too sexy to belong to a Tom of Finland comic world. And this is the general aesthetic humor of Bonvicini's jokes: they go beyond any ready-to-hand punch line. In their respective installations, some of the objects, especially the drill variations (BLIND SHOT, 2004), seem downright violent, even menacing. Evidently every tool can become a weapon, depending on how one holds it. Other objects, in particular the smaller implements, don't necessarily look only phallic. The fetish look of their lacing is reminiscent of a corset; they seem to be costumed. Thus they also bring out the link between fetishism and masquerade sometimes referred to as “female fetishism.”¹⁾ It is no accident that the leather Bonvicini uses in these pieces is as supple as glove leather. While viewing her tool-objects, we find their sexual connotation constantly alternating—like a glove being turned inside out. They are, in this light, curiously queer objects. Not that this diminishes their fetish character. According to Freud, fetishes that are “constructed out of two opposing ideas” are “capable of great tenacity.”²⁾ But that interpretation does tend to remove them from the reach of Freudian psychoanalysis with its emphasis on the male/female dichotomy, and instead stresses the role

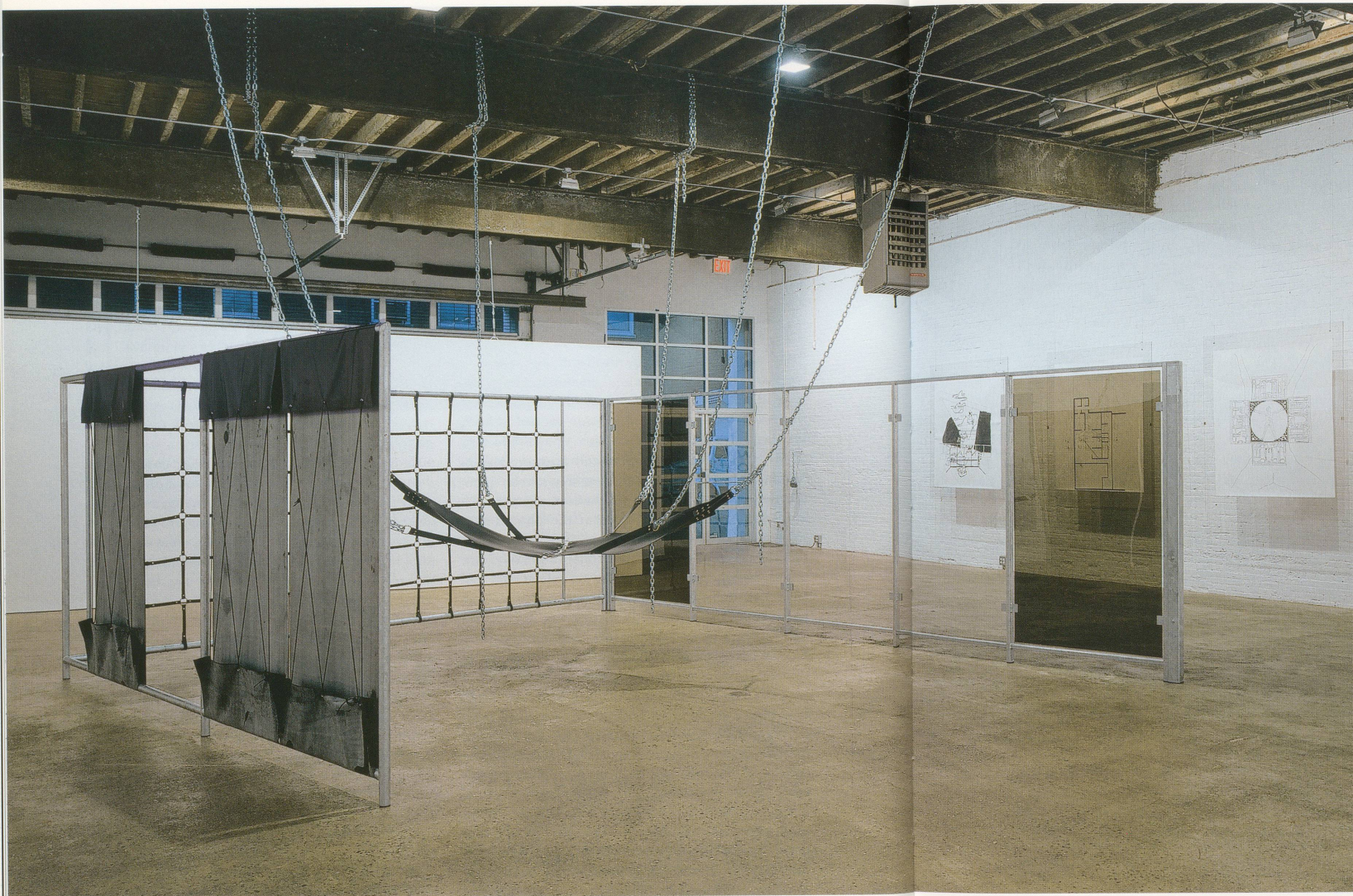


MONICA BONVICINI, *ETERNAL*, 2000, drawing
from the eponymous series, 24 3/8 x 32 1/4" /
Zeichnung aus der gleichnamigen Serie, 62 x 82 cm.

of masquerade, performance, and meaning ascription in the social spectacle of ongoing gender identity construction. Ultimately, however, even the other, bigger fetish objects present the phallus as a stage prop, as an object in need of installation whose significance depends on a performative praxis where we, the interpreting viewers, play no role at all.

3 On the other hand, whether understood as espousing or eschewing psychoanalysis, Bonvicini's objects don't really function as sexual fetishes. They are too constructed as objects, ostensibly existing as Conceptual Art. True, the lack of sensuality, which people never tire of laying at Conceptual Art's door, is not in evidence here. But not for a moment does one forget that fetishism is being cited through the medium of art. These are clearly art fetishes; they are fetishes once removed. Interestingly enough, the word "fetish" derives from the Portuguese *feitiço* (artificial, made artfully), which itself comes from the Latin *facere* (to make) or *facticius* (made artificially).³⁾ Bonvicini's meta-fetishistic objects—my third thesis—refer not only to the performative construction of gender, but also to the construction, the

making, of art, first and foremost her own. In this context, of course, the fetishization of tools assumes a very different meaning. Tools are generally required for the construction of art, and, in particular, for the production of such broadly speaking sculptural works as this artist produces. As a glance at her oeuvre confirms, though, tools can also be used to destroy. Various points of her installation titled after Le Corbusier's dictum I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (1999) look as if someone had run amok with a hammer. This amounts to a protest as much against, one might suspect, the fetishizing identification of woman with thing, as against the heterosexism latent in modernist architecture's sleek surfaces. Not surprisingly, glass, the modernist building material par excellence, is a frequent target of Bonvicini's tempered vandalism. After being worked over with a hammer the glass surfaces often look as if someone had shot at them. And when Bonvicini fits a leather skin on hammers, of all things, one might see this as an ironic, radical feminist reply to Le Corbusier's credo: these fetishes strike back. (This interpretation con-



tains an element of the slapstick or zany black comedy of Bonvicini's video *HAUSFRAU SWINGING* (1997), in which a nude woman with a cardboard house pulled over her head repeatedly bangs her head and house against a wall.)

4 However, such a "feminist" reading overemphasizes the destructive moment in Bonvicini's modernist-critical installations. Clearly the liberating act of wrecking what itself wrecks is not her sole aim. She is much too interested in, influenced by, and, in fact, enamored of modernist architecture and its surfaces. After all, her vandalized glass surfaces with their cobweb-like reticulations are vastly appealing and they remain within the modernist logic which they attack. Not that one should therefore see such decorative effects in her work as a mere aestheticization of the original destructive act: her deconstructive interventions are extremely literal. Cracks and fractures inflicted on the modernist spatial order do not subvert it, but rather defamiliarize it so that we can consider the social praxis in which it is embedded. Destruction therefore has constructive consequences: This enables the canonical forms to become alienated in order to appropriate their progenitors' world in potentially new, different ways. That approach, when formulated in such abstract terms, is central to all artistic production. However, Bonvicini thematizes it explicitly. In some sense this also places her in that tradition of women artists (for they are primarily women artists) who have exposed the link between the "anxiety of influence"⁴ and the (male) myth of artistic originality. Instead of negating their precursors' influence by denial, they overtly appropriate their principles—though we all know that not even Appropriation Art leaves its materials intact, any more than it does the underlying ideology. Negation, for Bonvicini, is here the precondition of artistic activity. It drives even the most self-critical creativity. In a recent collaboration with Sam Durant, Bonvicini seems to be acting out this very nexus—destruction/construction, constraint/freedom, difference/

MONICA BONVICINI, *THE FETISHISM OF COMMODITY*, 2002, galvanized steel, leather, chains, Plexiglas, latex, 81 7/8 x 196 7/8 x 174 3/4" / verzinkter Stahl, Leder, Ketten, Plexiglas, Latex, ca. 208 x 500 x 444 cm.

repetition—at the heart of artistic work. In the performance video *BREAK IT / FIX IT* (2003) the two artists first shatter a wooden sculpture—profoundly uncanny in its form as a literally double joke—consisting of a three-dimensional model of the word “angst,” only to reassemble its pieces to form something very similar but entirely different: the word “fear.” Tools, to come back to the point at last, are used in both parts of the video. But being fetish tools, they have been detached from their practical, utilitarian contexts. It is in virtue of this that they can oscillate between destructive and constructive connotations. The fetish tool—this is the fourth thesis—becomes almost emblematic of artistic production per se.

5 What in general distinguishes the art fetish from ordinary objects is that it exists outside the sphere of use. This is especially clear in the case of tools. Tools are the paradigm of what Heidegger refers to generically as “equipment” (*Zeug*), the everyday objects that are constantly around us and that we put to various uses. Equipment, in Heidegger’s sense, is defined by the aims and ends of everyday practical concerns. Equipment is serviceable for or useful for; it is employed or used or made for something.⁵ But Bonvicini’s fetish objects produce nothing. As such they can be seen as distant relatives of the tools Walker Evans detached from their surroundings and staged as exhibits in his well-known portfolio *The Beauties of the Common Tool* (1955). Like ordinary fetishes, the art fetish does not inhabit the sphere of use, which confers on it a kind of boundless surplus value. To this extent Bonvicini’s fetish tools illustrate that the movement of works of art, as Derrida once put it, proceeds via fetishization—not necessarily fetishization itself, but the premise upon which it is based, namely the alienation of things from their regular utilitarian contexts.⁶ Unlike genuine fetishes, however, those made by Bonvicini are no longer means toward a sexual end. Their perverse surplus value is that of art. They generate an excess of possible meanings—even more than covered by any number of theses—precisely because they exist outside the spheres of production and of ends.

6 Fetishism has a further and familiar theoretical connotation. *THE FETISHISM OF COMMODITY* (2002)

is the title of one of Bonvicini’s more recent installations. Given the S/M aesthetic of the installation, its title seems at first like another rather corny joke: Marx was around long before Freud and obviously didn’t envisage fetishism in this, sexual, sense. Upon closer examination, one soon realizes that the piece can be read not only as a critique of the ubiquitous fetishization of sexuality in our consumer society but that there is also room for an interpretation not quite so bleak, namely that the only possible (and not entirely unattractive) way out of the situation is probably sexual fetishism itself rather than an ideological return to some supposedly primordial, unalienated sexuality. But aside from this semantic field and its outposts—and this is what interests me here—the title is also a provocation, given the work of art that it names. The work—a h o t piece in many ways—can be acquired. Like all art, it can be bought. But owning it will hardly help one to possess it as art. For the surplus value that can turn tools into works of art does not exist reified in things themselves (or in their artistic packaging). On the contrary, it comes into being only because the work of art provokes semantic and hermeneutic excess. This, ultimately, is the scandalous joke of all art. It makes one want to possess it, to appropriate it intellectually and materially; and yet the very quality that makes art cannot be appropriated, either as knowledge or as a commodity, but only experienced over and over again in new ways. Precisely this makes art perhaps the ultimate fetish.

(Translation: Christopher Jenkin-Jones)

1) See *Weiblichkeit als Maskerade*, ed. Liliane Weissberg (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994).

2) Sigmund Freud, “Fetishism,” *Int. J. Psychoanal.*, 9 (1928), pp. 161ff, trans. Joan Riviere. (A different translation of the article is reprinted in the standard edition of Sigmund Freud’s *Psychological Works*, Vol. 21.)

3) See Liliane Weissberg, “Gedanken zur ‘Weiblichkeit’: Eine Einführung,” in op. cit. note 1, p. 14.

4) See Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press Inc., 1997).

5) See Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie and E. Robinson (Oxford: Blackwell, 1967), pp. 99–100.

6) See Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 332.



MONICA BONVICINI, *SHOTGUN*, 2003, multi-channel DVD projection, loop of 10 min. 29 sec.,
sound, installation view, Tramway, Glasgow, dimensions variable /
Mehrkanal-DVD-Projektion, Endlosschleife von 10 Min. 29 Sek., Ton, Grösse der Installation variabel.

CRASH COURSE IN ARCHITECTURAL MATTER



Expressed in a more general way, the life of forms gives definition to what may be termed “psychological landscapes,” without which the essential genius of the environments would be opaque and elusive for all those who share them. Greece, for instance, exists as a geographical basis for certain ideas about man, but the landscape of Doric art, or rather Doric art as landscape, created a Greece without which the real Greece is a merely great luminous desert. Again, the landscape of Gothic art, or rather Gothic art as landscape, created a France and a French humanity that no one could foresee: outlines of the horizon, silhouettes of cities—a poetry, in short, that arose from Gothic art, and not from geology or from Capetian institutions.¹⁾

LARS LERUP

If architecture can be said to have a formal geography with, say, classicism at its center, then it can also be said to have a psychological landscape. As Henri Focillon suggests, such a landscape may have national origins and extent. For example, in the US, the single-family house occupies the psychological center, one characterized by variously gendered spaces (with their dark, carefully denied closets of shame) draped in an all-encompassing quotidian life. While in Italy (Monica Bonvicini's birthplace), it may be the piazza, with its public theater, that occupies the psychological center. Whether “home” or “piazza,” however, all architecturally-bound space is confining.

The psychological landscape may be visualized as a flat, roughly circular disk, with a wobbly outer edge moving at a dizzying speed around a calcified, almost motionless, center. At

LARS LERUP is a writer living in Stockholm and Houston.

MONICA BONVICINI,
HAMMERING OUT (AN OLD
ARGUMENT), 1998,
DVD, 60-minute video color
projection / DVD, 60 Minuten
Farbvideoprojektion.

the outer fringes, architecture's hegemony loses its grip; art, psychosis, mayhem, and phobias help to increase speed and turbulence there. Agents operating at the center are confined to the most mundane and predictable behavior, while those speeding along the outer edge may establish their own rules. Some perceive that along this edge, architecture is the enemy, the villain, an obstacle to liberty and freedom, while at the center, architecture rests in the embrace of the familiar. Yet, nowhere in this psychological domain can the unwilling escape Michel Foucault's "disciplinary mechanisms," which assert that the apparent freedom at the edge is, in fact, mere illusion.

Monica Bonvicini has stated: "There is something basic to architecture that I sometimes miss in art."² If this "basic" character is presumed to be architecture's practicality—its sheltering necessity—then it is not unlike painting, which at one time had to have a frame—gilded, to boot. However, Bonvicini works as an artist with and in architecture to bring architecture into the non-basic realm of art (the conceptual and non-pragmatic). In the psychological landscape where Bonvicini has chosen, at least in part, to perform her art, the shadow of the "basic" in architecture is cast across the landscape's approximate circularity. Yet, centrifugal forces at the edge, if nothing else, have scrambled the "basic" so that, at the turbulent edge, what's commonly up may be down, or perhaps sideways. But, since architecture and art are still in the real world, gravity prevails, however discombobulated it may be.

MONICA BONVICINI, A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE
OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MPH, 1998,
aluminum studs, drywall panels, white paint, 2 axial fans,
137³/₄ x 236¹/₄ x 157¹/₂" / Aluminiumstützen, Rigipsplatten, weiße
Farbe, 2 Axialventilatoren, 350 x 600 x 400 cm.



Bonvicini is clearly aware of this architectural shadow as she careens along the outer edge of the constructed psychological landscape. Thus she describes an early childhood recollection in an interview with Andrea Bowers:

My parents' house had a huge hedge around the garden. They loved it because it provided privacy, but I didn't like it because I wasn't able to see what was happening outside on the street. I remember that if I was nervous or angry, my father used to tell me to run across the garden and crash into the hedge. I did that a lot—it was a nice feeling.³



MONICA BONVICINI, *TURNING WALLS*, NEW YORK, 2003, wood, galvanized steel, chains, vinyl fence, concrete bricks, aluminum panel, broken safety glass, plants, installation for "Living Inside the Grid," The New Museum, New York, ca. 98½ x 275½ x 236¼" / Holz, galvanisierter Stahl, Vinylzaun, Bausteine, Aluminium, gesprungenes Sicherheitsglas, Pflanzen, ca. 250 x 700 x 600 cm.

Seeing this as a premature experience of the basic confines of architecture leads us to the more concrete examples expressed in Bonvicini's later projects. But let me first engage the hedge-crashing.

Falling recklessly into a hedge, supported by an intricate jumble of clipped branches feathered with leaves, though a wonderful feeling, is not as dramatic a gesture as Yves Klein's famous leap, photographed by Harry Shunk, and captioned: "The Painter of Space Hurls Himself into the Void!" But both are equally architectonic. Bonvicini throws herself inside and into architectural matter—literally, inside the wall, while Klein leaps into archi-

tectural space—marked by the rapidly approaching Parisian street. However, there is one great difference: Klein's leap was staged. There is another similarity in how Klein's and Bonvicini's work is designed to instill in viewers the sense of an extreme experience, be it fear, pleasure, or even pain.

This "diving into," despite inevitable resistance, recurs in Bonvicini's *A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MILES PER HOUR* (1998) and *HAUSFRAU SWINGING* (1997). Since phenomenological meaning comes about through usage, throwing oneself into various densities of matter asks a most basic question: What is matter? And more particularly, what is architectural matter? Or more precisely, why is architecture so confining, and indeed literally repulsive—particularly here at the edge of the psychological landscape?

If architecture is anything with a ceiling greater than eight feet, does fascist architecture exist? No. Does sexist architecture exist? No. However, fascist space does exist, as well as sexist, gendered, and liberated space. How is that possible? Because all spatial meaning comes about in use. It is not inherent in the built matter, but a social construction—a product of the collusion between people and buildings. People motivate space. (Abu Ghraib, we are told today, is now a "good" prison, while just months ago it was hell.) We also know, through Bonvicini's spatial installations, *I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN* (1999) and *STONEWALL 3* (2002), that space resists bodily assaults; it hurts when you pound a wall with your fist, though perhaps less so in *HAMMERING OUT (AN OLD ARGUMENT)* (1998).

Bonvicini's persistent questioning of architectural resistance is an important process that, in the end, does not aim to, or need to, find an answer. These questions can only be approached by throwing oneself into the stream of meaning. Philosophers such as Gianni Vattimo from Torino have argued beautifully that there may be no way to overcome (*Aufhebung*) this fundamental obstacle; we can only get used to it (*Verwindung*)—as if learning to accept a lingering cold or a weak thought (*pensiere debole*). Bonvicini seems unwilling to merely "get used to it" as her work demonstrates (always with resistance at its center) that at least you can try. I suspect that Bonvicini does not like this weak approach, but prefers the crash course.

TURNING WALLS (2001) may be Bonvicini's most emblematic approach to the fundamental question of access to architectural matter. One is led to walk around this pinwheel of inaccessible walled-in perpetuity—no access, no answers, just a menu of obstacles. The artist's preparatory drawings, made by attaching paper clips and safety pins to a white background, may well serve as the genetic code of architectural resistance. Long chains of interlocking paper clips form a loose grid. These are then clasped together with safety pins that serve as locks, suggesting that inside architectural matter (in this case a woven wall, as in Gottfried Semper's analogy between *Wand* and *Gewand* that he discussed in an 1856 lecture in Zurich), a lock (or glue) always holds wall assemblies together, whether steel in a concrete wall, or mortar in a brick wall. It is hard to know what is what: without bricks we wouldn't have a wall, despite all the mortar in the world. And the same goes for paper clips and safety pins.

1) Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trans. George Kubler (Cambridge, MA: Zone Books with MIT Press, 1992), p. 61.

2) Monica Bonvicini, *Scream & Shake*, (Grenoble: Le Magasin, 2001; Berlin: Kunst-Werke, 2002; New York: P.S. 1 Contemporary Art Center/Museum of Modern Art, 2002), p. 33.

3) Ibid. p. 33.

CRASH- KURS ARCHITEKTONISCHER MATERIE



Allgemeiner gesagt: das Leben der Formen prägt psychologische Landschaften, ohne die die schöpferische Kraft des Ortes undurchsichtig und unfassbar wäre für alle jene, welche daran teilhaben. Griechenland existiert als geographische Basis einer bestimmten Idee des Menschen; aber die Landschaft der dorischen Kunst, oder vielmehr die dorische Kunst als Landschaft hat ein eigenes Griechenland geschaffen, ohne das das Griechenland der Natur nur eine lichtvolle Wüste ist; die gotische Landschaft oder vielmehr die gotische Kunst als Landschaft hat ein nie dagewesenes Frankreich geschaffen, eine französische Humanität, Horizontlinien, Städte-silhouetten, kurz gesagt eine Poetik, die aus ihr hervorgeht und nicht aus der Geologie oder den Einrichtungen der Capetinger.¹⁾

LARS LERUP

Wenn man in Bezug auf Architektur von einer formalen Geographie sprechen kann, in deren Zentrum, sagen wir, der Klassizismus steht, so kann man auch von einer psychologischen Landschaft sprechen. Wie Henri Focillon andeutet, kann eine solche Landschaft national begründet und begrenzt sein. In den Vereinigten Staaten, zum Beispiel, besetzt das Einfamilienhaus mit seinen unterschiedlich definierten Räumen (und deren dunklen, sorgsam verborgenen Schamkabinetten) das psychologische Zentrum. In Italien dagegen (wo Monica Bonvicini geboren wurde) ist es vielleicht die Piazza, ein öffentlicher Schauplatz. Aber ob «Zuhause» oder «Piazza», jeder architektonisch definierte Raum setzt Grenzen.

Die psychologische Landschaft kann man sich als eine flache, mehr oder weniger runde Scheibe vorstellen, deren wackelnder Rand sich in Schwindel erregendem Tempo um das sklerotische, fast reglose Zentrum dreht. In den äusseren Bezirken greift das straffe Regime

LARS LERUP lebt und schreibt in Stockholm und Houston, Texas.

MONICA BONVICINI, 2 TONNEN ALTE
NATIONALGALERIE, 1998, Bauschutt der
Fassade der alten Nationalgalerie Berlin,
Grösse variabel / rubble from the façade of
the old Berlin National Gallery, dimensions
variable.

der Architektur nicht mehr; Kunst, Psychose, Chaos und Phobien steigern dort zusätzlich das turbulente Tempo. Die Akteure im Zentrum sind dazu verdammt, sich mit dem ganz Banalen und Vorhersagbaren zu begnügen, während jene, die am äusseren Rand dahinjagen, ihre eigenen Regeln aufstellen können. Manche sehen es so, dass die Architektur am Rand als etwas Feindliches gilt, als Übeltäter und Hindernis für jede Art von Freiheit, während die Architektur im Zentrum als etwas Bewährtes und Vertrautes nicht angefochten wird. Doch nirgendwo innerhalb dieser psychologischen Zone entgeht das Widerstrebende letztlich Michel Foucaults «disziplinarischen Mechanismen», das heisst, die scheinbare Freiheit am Rand ist in Wahrheit eine Illusion.

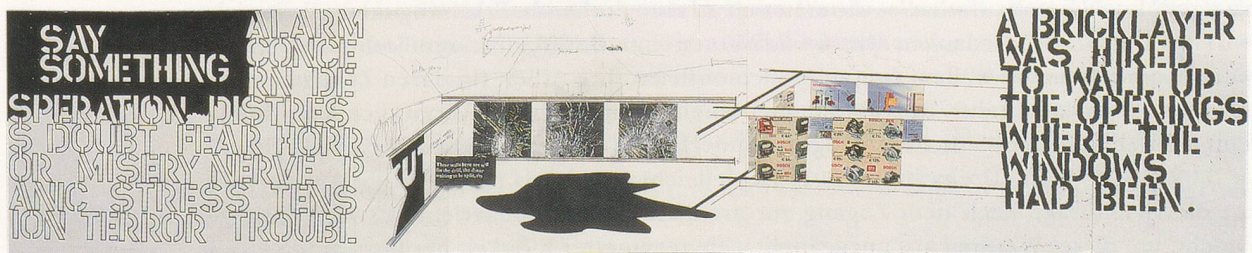
Monica Bonvicini meinte einmal: «Die Architektur hat etwas Grundlegendes, das ich in der Kunst manchmal vermisste.»²⁾ Angenommen dieses «Grundlegende» ist ihre praktische Seite – ihre Geborgenheit verleihende Notwendigkeit –, so ist sie gar nicht so verschieden von der Malerei, die früher ohne (vergoldeten) Rahmen zu nichts taugte. Wie dem auch sei, Bonvicini arbeitet als Künstlerin mit und in der Architektur, um diese in den alles andere als grundlegenden Bereich der Kunst (also das Konzeptuelle und nicht Pragmatische schlechthin) einzubringen. In der psychologischen Region, in der Bonvicini – zumindest teilweise – ihre Kunst ausübt, wirft sich der Schatten des «Grundlegenden» der Architektur quer über die annähernd kreisförmige Landschaft. Doch das «Grundlegende» ist, wenn nicht durch etwas anderes, so doch von den Zentrifugalkräften am Rand, durcheinander gewirbelt worden, so dass am wirbelnden Rand das, was gewöhnlich oben ist, sich nun unten oder auf der Seite befindet. Doch da Architektur und Kunst nach wie vor Teil der wirklichen Welt sind, bleibt die Gravitation, wie durcheinander gewirbelt auch immer, in Kraft.

Während sie sich schwankend am äusseren Rand dieser konstruierten psychologischen Landschaft entlangbewegt, ist sich Bonvicini dieses architektonischen Schattens offensichtlich bewusst. Das deutet zumindest eine frühe Kindheitserinnerung an, von der sie im Interview mit Andrea Bowers erzählt:

Der Garten um das Haus meiner Eltern war von einer grossen Hecke umgeben. Sie liebten diese Hecke, weil sie ihre Privatsphäre schützte, mir war sie gar nicht recht, weil ich nicht sehen konnte, was draussen auf der Strasse vor sich ging. Ich erinnere mich, wenn ich nervös oder zornig war, riet mir mein Vater, quer durch den Garten und in die Hecke hineinzulaufen. Das habe ich oft gemacht. War ein gutes Gefühl...³⁾

Versteht man dies als frühe Erfahrung der grundlegenden Einschränkung durch Architektur, so führt uns das zu den handfesteren Beispielen in Bonvicinis späteren Arbeiten. Aber wenden wir uns zuerst diesem In-die-Hecke-Laufen zu.

MONICA BONVICINI, DRAWING
FOR ANXIETY ATTACK (No. 7), 2003,
collage and mixed media on paper,
16 1/8 x 69 1/16" / Collage und Mischtechnik
auf Papier, 41 x 177 cm.



Sich ungebremst in eine Hecke fallen zu lassen und von einem Gewirr gestutzter und mit Blättern versehener Äste getragen zu werden, mag ein wunderbares Gefühl sein, ist als Geste jedoch nicht so dramatisch wie der von Harry Shunk photographierte, berühmte Sprung von Yves Klein mit dem Kommentar: «Der Maler des Raums schleudert sich selbst ins Leere!» Dennoch sind beide gleichermassen architektonisch. Bonvicini wirft sich in die architektonische Materie hinein – im wahrsten Sinne des Wortes in die Wand hinein. Wogegen Klein in den architektonischen Raum hineinspringt, was an der sich rasch nähernden Pariser Strasse zu erkennen ist. Dennoch gibt es einen grossen Unterschied: Kleins Sprung war inszeniert. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden wiederum liegt darin, dass sowohl Klein wie Bonvicini es darauf angelegt haben, dem Betrachter das Gefühl einer extremen Erfahrung zu vermitteln, sei es Furcht, Freude oder auch Schmerz.

Diesem «Eintauchen» trotz unvermeidlicher Widerstände begegnen wir auch in Bonvicinis Arbeit A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MILES PER HOUR (Ein heftiges, tropisches, zyklonisches Kunstwerk mit Windgeschwindigkeiten von 75 Meilen oder mehr pro Stunde, 1998) oder in HAUSFRAU SWINGING (1997). Da phänomenologische Bedeutung durch Praxis zustande kommt, wirft dieses Sich-in-unterschiedlich-dichte-Materien-Stürzen eine fundamentale Frage auf: Was ist Materie? Und spezifischer: Was ist architektonische Materie? Oder genauer: Weshalb ist Architektur so einschränkend, ja buchstäblich abstossend – insbesondere hier, am Rande der psychologischen Landschaft?

Wenn alles, dessen Decke höher als 240 Zentimeter ist, Architektur sein soll, gibt es dann faschistische Architektur? Nein. Gibt es sexistische Architektur? Nein. Aber es gibt den faschistischen Raum und auch den sexistischen, geschlechtsspezifischen und befreiten Raum. Wie ist das möglich? Dadurch, dass jegliche Bedeutung des Raums erst durch seine Nutzung entsteht. Sie ist kein Element der baulichen Materie, sondern eine soziale Konstruktion – ein Produkt des Aufeinandertreffens von Menschen und Gebäuden. Die Menschen machen den Raum. (Abu Ghraib, so erzählt man uns heute, ist jetzt ein «gutes» Gefängnis, obwohl es vor einigen Monaten noch die Hölle war.) In Bonvicinis Rauminstallationen I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen, 1999) und STONEWALL 3 (2002) haben wir auch gesehen, dass der Raum dem Ansturm des Körpers widersteht; es tut weh, wenn man mit der Faust auf eine Wand schlägt, auch wenn das in HAMMERING OUT (AN OLD ARGUMENT) / (EINEN ALTEN STREIT) AUSBÜGELN (1998) nicht so sehr der Fall zu sein scheint.

Bonvicinis beharrliche Infragestellung des architektonischen Widerstandes ist ein wichtiger Prozess, der am Ende gar nicht auf eine Antwort aus ist oder sein muss. Diese Fragen kann man nur angehen, wenn man sich selbst in den Bedeutungsstrom stürzt. Philosophen wie Gianni Vattimo aus Turin haben wunderbar dargelegt, dass es vielleicht nicht möglich ist, dieses grundlegende Hindernis zu überwinden oder «aufzuheben»; wir können uns nur daran gewöhnen, es «verwinden» – wie man sich an eine drohende Erkältung oder einen nicht wirklich tragfähigen Gedanken (*pensiere debole*) gewöhnt. Bonvicini scheint sich nicht einfach «daran gewöhnen» zu wollen, zumindest demonstriert ihre Arbeit (in deren Zentrum es immer um Widerstand geht), dass alles immer einen Versuch wert ist. Vermutlich kann Bonvicini mit der Resignation nichts anfangen, sondern zieht es vor, auf Kollisionskurs zu gehen.

TURNING WALLS (Drehwände, 2001) ist vielleicht Bonvicinis rätselhafteste Annäherung an die Grundfrage nach dem Zugang zur architektonischen Materie. Man wird dazu gebracht, um dieses Windrad aus unzugänglich eingemauerter Ewigkeit herumzugehen – kein

MONICA BONVICINI, STAIRWAY TO HELL, 2003, steel stairs, chains, broken safety glass, spot lights, installation for "poetic justice" 8th International Istanbul Biennale, detail view, all over size: 334 3/8 x 141 3/4 x 157" / Stahltreppe, Ketten, gesprungenes Sicherheitsglas, Scheinwerfer, Teilansicht, insgesamt 850 x 360 x 400 cm.



Zugang, keine Antworten, nur Hindernisse sind im Angebot. Bonvicinis vorbereitende Zeichnungen mit Büroklammern und Sicherheitsnadeln auf weißem Hintergrund könnten als genetischer Code des architektonischen Widerstandes verstanden werden. Lange Ketten ineinander verhakter Büroklammern ergeben übereinander gelegt ein loses Gitter. Mit Sicherheitsnadeln, die zur Fixierung dienen, werden diese Ketten dann aneinander und am Hintergrund befestigt, wie um anzudeuten, dass im Inneren der architektonischen Materie (in diesem Fall eine gewobene «Wand» entsprechend Gottfried Sempers Vergleich zwischen «Wand» und «Gewand» in seiner Zürcher Vorlesung von 1856) immer ein Sicherungselement (oder ein Klebstoff) die Bestandteile der Wand zusammenhält, sei es die Armierung bei einer Betonwand oder der Mörtel bei einer Backsteinwand. Es ist schwer zu sehen, was eigentlich was ist: Ohne Backsteine entsteht keine Wand, selbst mit allem Mörtel der Welt nicht. Und dasselbe gilt für Heftklammern und Sicherheitsnadeln.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, aus dem Franz. übers. v. Gritta Baerlocher, Francke Verlag, Bern 1954, S. 31.

2) Monica Bonvicini, *Scream & Shake*, Le Magasin Grenoble / Kunst-Werke Berlin / P.S.1 Contemporary Art Center MoMA, New York 2001/2002, S. 36.

3) Ebenda.



MONICA BONVICINI, WHITE, 2003, fluorescent lights, broken safety glass, aluminum corners, base. Glass cube: 26 x 26 x 26"; base: 46 1/16 x 27 1/8 x 27 1/8" / Leuchtstoffröhren, gesprungenes Sicherheitsglas, Aluminiumecken, Sockel. Glaskubus: 66 x 66 x 66 cm; Sockel: 117 x 69 x 69 cm.

MONICA BONVICINI, DON'T MISS A SEC, 2003/2004, detail view, two-way mirror structure, stainless-steel toilet unit, concrete floor, aluminum, fluorescent lights, Art Basel 2004, 98 7/16 x 55 1/8 x 74 13/16" / Teilansicht, Einwegspiegelkabine, Edelstahl-WC, Betonboden, Aluminium, Leuchtstoffröhren, 250 x 140 x 190 cm.



JÖRG HEISER

Geheimnisse des Satzbaus

Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess, schreibt Bernard Tschumi in einem seiner *Advertisements for Architecture* (1976).¹⁾ *A window is a man, it stands upright,* insistierte der Architekt Auguste Perret im Streit mit seinem Schüler Le Corbusier um horizontale versus vertikale Fenster.²⁾ *Shotgun* (Gewehr) heisst ein Pilz, der auf verrottendem Holz wächst und sich auf Wänden besonders aggressiv festsetzt. *Add elegance to your property,*³⁾ lautet der Slogan einer kalifornischen Firma für Gartenzäune.

Bonmots, Titel und Slogans wie diese sind für Monica Bonvicini nicht in erster Linie Verweis auf eine Quelle, ein Hinweisfeil nach draussen (*fishing for references* und damit *for compliments*), sondern – in entgegengesetzter Richtung – herangeschafftes Material, hineingekarrt in die skulpturale Produktion wie Schnäppchen aus dem Zitate-Baumarkt. Sie sind Rohstoff, so wie Rihgips, Ziegel, Stahl, Pressspan oder Glas. Sie fühlen sich auf eine bestimmte Weise an, haben bestimmte Eigenschaften der Verarbeitbarkeit, sind geschmeidig, grob oder zerbrechen leicht.

Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess, steht in schwarzen Grossbuchstaben auf der weissen Wand. Der Satz ist ein Witz; er klingt widersinnig, denkt man an die logistische und praktische Wider-

spenstigkeit des «Akts» des Bauens. Aber genau deshalb wohl muss Tschumi in Superlativen formulieren: «ultimativ», «Exzess», eine rhetorische Beschwörung von Übermut, kühnem Wagnis, radikaler Subjektivität, Hemmungslosigkeit, Schamlosigkeit. Es ist supererst gemeint. Und nun kommt der entscheidende Dreh bei Bonvicini: Sie behandelt die kühne rhetorische Behauptung als konkrete, praktische Handlungsanweisung. Sie nimmt sie beim Wort. Sie sprüht sie nicht in verspielter Hip-Hop-Graffiti-Ästhetik, sondern in der schnellen, schnörkellosen Handschrift politischer Kampfparolen an die Wand. In der Installation im Migros Museum Zürich (2003) platzierte sie direkt davor die Arbeit STONEWALL 3 (2003): eine frei stehende Konstruktion aus galvanisierten Stahlrohren, in denen Ketten zu grossen quadratischen Maschen verknotet sind, dazwischen gebrochenes Sicherheitsglas, ebenfalls in die Rohre eingepasst. Das Ganze sieht aus wie eine Mischung aus Trainingsparcours für Guerillakämpfer und sado-masochistischem Klettergerüst. «Stonewall» ist eine symbolisch höchst aufgeladene Vokabel der Schwulenbewegung: So hiess die Bar in Lower Manhattan, vor deren Tür sich 1969 Schwule erstmals militant gegen eine diskriminierende Polizeirazzia wehrten. Als Rethorik schien der «ultimate erotic act» nichts anderes als eine architektonische Penetrationsphantasie, die sich hinein in den urbanen Raum bohrt, ohne sich

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

um dessen administrative Restriktionen und praktische Grenzen zu scheren. Bezogen auf diese konkrete gebaute Struktur aber geht es nun einerseits um «wirklichen» sexuellen Exzess, um deviante, zu Zeiten von «Stonewall» ausdrücklich illegale Sexpraktiken, andererseits um libidinös besetzte Militanz.

Bonvicini bezieht die männerdominierte Sphäre der Stararchitekten nicht auf die Sphäre männlichschwulen Sadomasochismus, um einfach Homosozialität mit Homosexualität gleichzusetzen. Vielmehr geht es darum, diese Homosozialität mit genau jenen libidinösen Implikationen zu konfrontieren, die sie in dem Masse verdrängt, in dem sie sich der Akzeptanz ihrer überwiegend heterosexuellen, konservativen, männlichen Auftraggeber aus Politik und Wirtschaft versichert. Bernard Tschumis Beschwörung des Erotischen ist angesichts dessen nur die Flucht nach vorn, die abstrakt und leer bleibt. Und diese leere Abstraktion wird komisch, bildet man sie konkret ab. MIES CORNER (2002) ist eine im rechten Winkel frei stehende Konstruktion aus Stahl, in deren linken Flügel drehbare vertikale Jalousie-Blätter eingepasst sind, während sich im rechten eine grossformatige Tuschzeichnung unter Plexiglas befindet. Diese funktioniert ähnlich brutal direkt wie die berühmten *Bringing the war home*-Collagen Martha Roslers (Den Krieg mit nach Hause bringen, 1967–72): nur dass diesmal nicht Opfer des Vietnamkriegs in die sorgsam designte bürgerliche Wohnwelt zurückgebracht werden, sondern drei schwule Protagonisten eines komplizierten Sadomaso-Fetischspiels in den Barcelona-Pavillon mit seinem höchst kostbaren Marmor, von dem vier verschiedene Sorten verwendet wurden (römischer Travertin, grüner Alpenmarmor, griechisch-antiker grüner Marmor und goldener Onyx aus dem Atlasgebirge). Bei einer zunächst besonders nüchtern anmutenden Konstruktion entpuppt sich das Material als versteckter Fetisch, dessen Ausgesuchtheit sich dem Kennerauge erschliesst wie ein sexueller Code (die Jalousienblätter in Bonvicinis Arbeit erscheinen selbst wiederum als Code für dieses entkörperlichte «Kennerauge»).

Eine gemeinsam mit Sam Durant gemachte Zeichnung offenbart eine weitere libidinöse Implikation der Homosozialität, jene der infantilen Regression: Drei Herren sitzen in Abendgarderobe am Dinner-

Tisch, mit leicht gezwungenem Lächeln für den Schnappschuss (SANDBOX, 2003); vor ihnen sind die Hände eines Architekten beim Zeichnen einmoniert. Über den Köpfen der drei – es sind Peter Eisenman, Philip Johnson und Frank O. Gehry – prangt der Satz: *Why should they play in my sandbox if they don't want me to play in theirs?*⁴⁾ Es ist, als denke einer der drei das gerade. Architektur, besonders jene von Stararchitekten wie diesen, geht immer mit einer mehr oder weniger kolossalen Geltendmachung von Erhabenheit einher. Die Sandkastenspieler sind immerhin diejenigen, die das Guggenheim Bilbao (Gehry), das Denkmal für die ermordeten Juden Europas (Eisenman) und das Seagram-Building (Johnson mit Mies van der Rohe) erbaut haben. Kindlicher Narzissmus, eifersüchtige Konkurrenz und gute Miene zum bösen Spiel verschränken sich vor diesem Hintergrund zu einer Beschreibung, die zwischen Selbstironie und trotzigem Ernst schwankt.

Doch bei aller Koketterie mit dem Sandkasten bleibt ein Ewigkeitsanspruch der Architektur, dem sich in der Moderne nur wenige – etwa der Brite Cedric Price mit seiner ausdrücklichen Apologie des Abrissunternehmens – widersetzen. «Break it/Fix it» hiess die Ausstellung, die Bonvicini und Durant zusammen in der Wiener Secession 2003 bestritten, in deren Zusammenhang auch die genannte Zeichnung entstand. Im gleichnamigen Video (2003) wird das Errichten und Einreissen am Wort-als-Skulptur durchgespielt: Wir sehen die beiden Künstler aus der Perspektive der Überwachungskamera, wie sie um ein hölzernes ANGST von der Grösse eines Autos herumstreichen wie Katzen um den heissen Brei. Harte Schnitte suggerieren das Vergehen langer, gedehnter Zeit, bis sie diverse mehr oder weniger geeignete Werkzeuge zum Einreissen der Holzkonstruktion zum Einsatz bringen – nur um daraus (weitere harte Schnitte machen es möglich) wieder unversehens ein FEAR von gleicher Grösse entstehen zu lassen. Aus dem Ewigkeitsanspruch wird also in der Heimatstadt Freuds – vor allem aber im gnadenlosen Loop des Videoschnitts – der *Circulus vitiosus* der Angstneurose.

Die Strategie des wörtlichen Übersetzens verbindet sich also mit der des Errichtens und Einreissens in einem. Eine Arbeit von 1999 ist benannt nach



MONICA BONVICINI, STONEWALL 3, 2002, galvanized steel, chains, broken safety glass, installation Kunsthalle Zürich,
 $78\frac{3}{4} \times 484\frac{1}{4} \times 39\frac{7}{16}$ " / verzinkter Stahl, Ketten, gesprungenes Sicherheitsglas, 200 x 1230 x 100 cm.

einem denkwürdigen Zitat über Fassaden von Le Corbusier: I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen). Bonvicini stellt die Behauptung auf und reißt sie gleich wieder ein: eine raumartige Schachtel aus Rigipsplatten, an manchen Stellen eingetreten wie ein vandalisiertes öffentliches Klo, mit dreckigen Sprüchen draufgekritzelt. Der ehrwürdige Auguste Perret hatte mit seinem Schüler Le Corbusier über horizontale versus vertikale Fenster gestritten und wird zitiert mit den Worten, *a window is a man, it stands upright*, begleitet von der Karikatur eines knollennasigen Männchens, das mit einer Hand salutiert und mit der anderen an seiner Erektion rumfummelt. Perret hatte «natürlich» mit *man* den aufrecht gehenden Menschen ganz univer-

sal gemeint – und doch, implizit, in der befehlsartigen Formulierung, auch den salutierenden, strammstehenden soldatischen Mann, dem Bonvicini nur noch seine Spind- und Latrinenkarikatur verpassen muss, um ihn zum Vorschein zu bringen. Errichten und Erektion..., aber lassen wir das.

DON'T MISS A SEC (2003) mutet minimalistisch opak an und bewegt sich doch im gleichen Dreieck von Fensterblicken, Fassadenhaut und Klospruch-Humor. Der Titel spielt auf den Modus des Sehens und Gesehenwerdens an – nur keine wichtige Begegnung mit einem Semiprominenten verpassen! Die so betitelte Aussenskulptur war vor der Tate Britain platziert, wo alljährlich der Turner Prize unter grosser Medienanteilmahme ausgelobt wird, und vor der Kunstmesse Basel, einem der Haupttermine der inter-

MONICA BONVICINI, DON'T MISS A SEC, 2003/2004, interior and exterior view; two-way mirror structure, stainless-steel toilet unit, concrete floor, aluminum, fluorescent lights, Art Basel 2004, 98⁷/₁₆ x 55¹/₈ x 74¹³/₁₆" /
Innen- und Aussenansicht; Einwegspiegelkabine, Edelstahl-WC, Betonboden, Aluminium, Leuchtstoffröhren, 250 x 140 x 190 cm.



nationalen Kunstwelt. Das Objekt weckt zunächst nicht die Assoziation einer öffentlichen Toilette, es handelt sich um einen rundum verspiegelten, mehr als mannshohen Kubus. Doch wenn man die minimalistisch eingepasste Tür öffnet, erscheint ein voll funktionstüchtiges WC. Und es wird klar, dass man durch die Spiegelflächen hindurch rundum nach draussen blicken kann. So wird die Pointe des Titels offenbar: *Don't Miss a Sec* (Keine Sekunde verpassen), selbst auf dem Klo noch – sehen und nicht ge-

sehen werden. Man weiss zwar, dass man von aussen unsichtbar ist und fühlt sich doch als Exhibitionist: ein absurder Exhibitionismus ohne Zeugen, der zwischen Unbehagen und Angstlust verharret.

Man könnte nun in diesem Zusammenhang nach der architektonischen Entsprechung der Kastrationsangst forschen – und würde vielleicht mit Bonvicini bei SHOTGUN landen (2003). Wir sehen eine Autofahrt entlang verschlossenen, menschenleeren Ladenfronten und umzäunten Parkplätzen anonymer

Strassenzüge in Los Angeles, zerstückelt und multipliziert in der Loop-Hölle des Videoschnitts. Dazu ertönt wie aus dem Autostereosystem eine Trouvaille des Talkradio; wir hören einen jovialen Seelsorger für verzweifelte Heimwerker, der selten um Lösungen verlegen scheint, wenn es darum geht, dringende Probleme mit Bohrern und Abflussrohren zu lösen. Doch nun gerät er selbst in Verzweiflung, als eine Anruferin den Pilz beschreibt, der aus dem Holzmulch in ihrem Garten kommt und Sporen abschießt, die bereits Risse in ihrer Hauswand verursacht haben: «Wenn der Pilz aus dem Mulch kommt, Sie werden keine Freude haben an meiner Antwort, dann ist es der *Shotgun*-Pilz, und das ist kein Scherz, den werden Sie nicht mehr los... Ich habe keine Ahnung....»

Das angstbesetzte Absichern gegen Invasionen durch *Shotgun*-Pilze, böse Einbrecher oder gesellschaftliche Konkurrenten bringt sprechende Stilblüten hervor. Ein kalifornischer Werbeslogan für Gartenzäune – *add elegance to your property* – wird bei Bonvicini zum spöttischen Graffito ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY (Ergänzen Sie Ihre Armut durch Eleganz, 2002) – zusammen mit einem stilisierten Gartenzaun ist es in Schwarz auf eine weisse Wand gesprüht. Als ich Bonvicini um einen Beitrag zur Ausstellung «Funky Lessons» (Berlin, Büro Friedrich, 2004) bat, konzipierte sie die Arbeit als räumlichen Eingriff neu, als eine Art Werbeplakatwand, die den Zugang zu den Ausstellungsräumen des Büro Friedrich zu verwehren scheint. Die Arbeit lässt sich als genereller Kommentar zum Zusammenhang von Sicherheitswahn und sozialem Status lesen, nimmt zugleich aber neue Bedeutungen an im lokalen Zusammenhang, in dem sie erscheint. Im Berlin der Gegenwart muss man unweigerlich an die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität denken, was die wirtschaftliche Prosperität der neuen Hauptstadt angeht, und an die Erosion der Sozialleistungen, während die Stadt zugleich von den Superreichen als trashig prickelndes Umfeld entdeckt wird, wo Luxus – anders als in München oder Sankt Moritz – noch auffällt.

Bei Bonvicinis Beitrag zur Istanbul Biennale 2003 ging es nicht darum, den Zugang zu verwehren, sondern ihn zu ermöglichen. Eine frei schwebende

Stahlterasse verband den Skulpturenteil der Ausstellung mit der Sektion Videoinstallationen. Sie wurde nur von Kettensträngen zwischen Decke und Boden gehalten; der obere Zugang war von gebrochenem Sicherheitsglas umrahmt. Man fragte sich, ob man sich dieser Konstruktion überhaupt anvertrauen wollte (von Architekten skeptisch beurteilt, erwies sie sich allerdings als erstaunlich stabil). Led Zeppelins «Stairway to Heaven» war eines der Lieder, das nach den Anschlägen des 11. September eine Zeit lang von amerikanischen Radiosendern auf den Index gesetzt wurde. Und nun, als STAIRWAY TO HELL, führt der Weg immer nur vom Skulpturenfriedhof zum Videopurgatorium und wieder zurück.

Der Titel realisiert sich bei Bonvicini als konkrete praktische Entsprechung oder als absurde Allegorie. So oder so werden Sprache und Gebautes in direkten, ruppigen Akten zu- und übereinander gelegt wie Protagonisten einer choreographierten Pornoszene. Zitatfetzen und stummes Material verwandeln sich einander an: Es ist, als würden Wörter und Sätze sich materialisieren und auf der Wand, im Staub, zu Buchstabenbrocken erstarrt physisch präsent werden und als würde umgekehrt das Gebaute sich vollsaugen mit Syntax und Signifikation. Das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, heisst es bekanntlich bei Lacan; das Gebaute auch, könnte man mit Bonvicini anfügen, und dass die Struktur des einen nicht ohne die des anderen zu verstehen ist: Übersetzungen sind also gefragt. Diese lesen sich bei Bonvicini aber nicht als säuberliche Gebrauchsanweisung, sondern als dreckiger Witz.

1) «Architektur ist der ultimative erotische Akt, treibt ihn auf die Spitze....» Vgl. Bernard Tschumi, *Architectural Manifestoes*, (London: Architectural Association, 1979), Ausstellungskatalog, unpaginiert, oder: derselbe, *Architecture and Disjunction*, MIT Press, Cambridge, MA, 1998, S. 75.

2) «Ein Fenster ist ein Mensch und steht aufrecht.» Von der Künstlerin zitiert nach: Le Corbusier, «Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme» (1930), englisch zitiert in B. Columina, «The Split Wall: Domestic Voyeurism», chapter in *Sexuality and Space*, Architectural Press, Princeton 1992, S. 113.

3) «Ergänzen Sie Ihren Besitz durch Eleganz.»

4) «Warum sollen die in meinem Sandkasten spielen, wenn sie mich nicht in ihrem spielen lassen wollen?»

MONICA BONVICINI, DESTROY SHE SAID, 1998, double 60-minute color-video projection, DVD, stereo sound, 2 drywall screens, wooden structures, white paint, sound system, dimensions variable, installation at De Appel, Amsterdam / doppelte 60-minütige Farbvideoprojektion, DVD, Stereoton, 2 Rigips-Projektionswände, Holzgerüst, weisse Farbe, Lautsprecheranlage, Grösse variabel.



Monica Bonvicini

MONICA BONVICINI, *PLASTERED*, 1998,
drywall panels and styrofoam, dimensions variable,
installation for "Quobo," Hamburger Hauptbahnhof /
Rigipsplatten und Styropor, Grösse variabel.



Secrets of Sentence Building

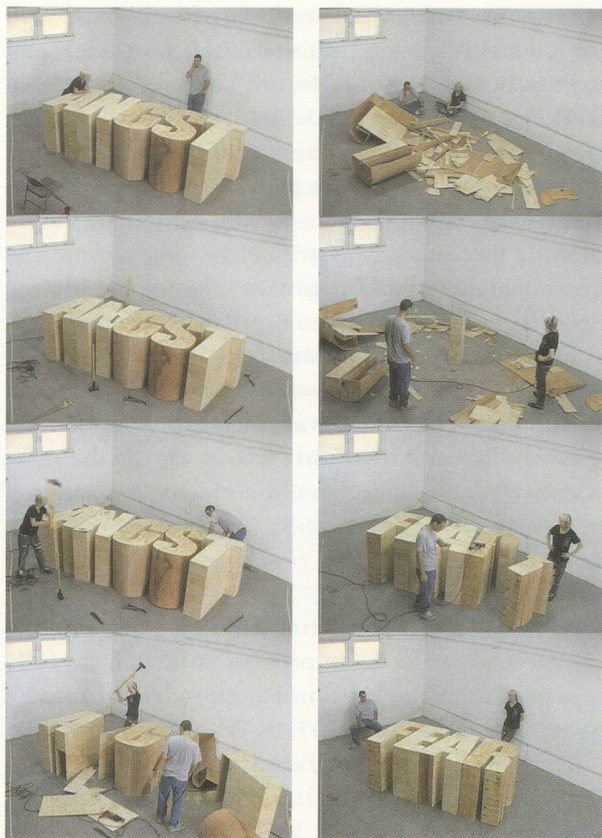
JÖRG HEISER

"Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess," wrote Bernard Tschumi in one of his *Advertisements for Architecture* (1976).¹⁾ "A window is a man, it stands upright," as Auguste Perret insisted in a dispute with his pupil Le Corbusier about horizontal versus vertical windows.²⁾ "Shotgun" is a type of fungus that grows on rotten wood and takes particularly aggressive hold of walls. "Add elegance to your property" is the slogan of a Californian firm for their garden fences.

In Monica Bonvicini's hands, catch phrases, names, and slogans like these are not primarily references to another source, pointers to the outside world (fishing for references and hence for compliments), but—on the contrary—specially procured building materials, carted into the sculptural production like bargains from Home Depot. They are her raw materials—plasterboard, tiles, steel, chipboard, and glass. They have a particular feel; they have distinct qualities when it comes to handling them; they can be smooth, rough, or fragile.

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.

"Architecture is the ultimate erotic act, carry it to excess" is written in large black letters on the white wall. The sentence is a joke; it sounds nonsensical considering the logistical and practical intractability of the "act" of building. But it's precisely because of this that Tschumi has to resort to superlatives: "ultimate," "excess." A rhetorical invocation of wantonness, dauntless audacity, radical subjectivity, abandon, shamelessness. The intention is utterly serious. Which brings us to the crucial twist in Bonvicini's work: she treats the bold rhetorical statement as a concrete, practical instruction to the user. She takes it at its word. She doesn't spray it onto the wall in imitation of the playful aesthetic of hip-hop graffiti but chooses instead the swift, unembellished hand-writing of political battle cries. In the installation in the Migros Museum Zürich (2003) she placed the work *STONEWALL 3* (2003) directly in front of it: a free-standing construction made of galvanized steel pipes, with chains inside them knotted into huge stitches, interspersed by broken security glass, also fitted into the pipes. The whole thing looks like a combined obstacle course for guerrilla fighters and sadomasochistic climbing frame. "Stonewall" has a



MONICA BONVICINI & SAM DURANT, *BREAK IT FIX IT*, 2003, stills from the 11 min. 10 sec. color video, part of the eponymous installation at Vienna Secession / Szenen aus dem 11 Min. 10 Sek. langen Farbvideo, Teil der gleichnamigen Installation in der Wiener Sezession.

highly charged symbolic meaning for the gay community; it was the name of the bar in Lower Manhattan where militant gays first went out into the street and stood up (in 1969) against a discriminatory police raid. In terms of the rhetoric, the “ultimate erotic act” seemed to be nothing less than an architectural penetration fantasy, boring into the urban sprawl without paying heed to its administrative constraints or practical limits. On one hand, in the context of this physically present, built structure it is about “real” sexual excess—about supposedly deviant sexual practices that were specifically illegal

in the days of New York’s Stonewall—on the other hand, it is about libido-laden militancy.

Bonvicini doesn’t relate the male-dominated world of star architects to the world of gay male sado-masochism merely in order to equate homosociality with homosexuality. On the contrary, the point is to confront this homosociality with precisely those libidinous implications it suppresses in direct proportion to the extent that it seeks to secure the acceptance of its predominantly heterosexual, conservative, male clients in politics and business. In that sense, Bernard Tschumi’s reference to the erotic act is about seizing the bull by the horns, but in a manner that remains abstract and empty. And any concrete illustration of this empty abstraction soon becomes comical. *MIES CORNER* (2002) is a free-standing, right-angled steel construction, with rotating vertical strips in its left wing and a large-format ink drawing under Plexiglas in the right wing. The latter operates with a brutal directness reminiscent of Martha Rosler’s famous *Bringing the war home* collages (1967–72): only that this time it is not victims of the Vietnam War transferred into a painstakingly designed bourgeois domestic world, but the three gay protagonists of a complicated SM fetish game who are transported into the Barcelona Pavilion with its immensely precious, four different kinds of marble (Roman travertine, green Alpine marble, ancient Greek green marble, and golden onyx from the Atlas mountains). While the construction seems sober in the extreme, the material turns out to be a secret fetish, whose exclusivity is legible—like a sexual code—to the eye of the insider (the vertical slatted blind in Bonvicini’s piece looks like a code for the disembodied “insider’s eye”).

A drawing made together with Sam Durant reveals yet another libidinous implication of homosociality, in this case concerning infantile regression: Three men in tuxedos are sitting at a dinner table, with mildly contrived smiles for the camera (*SANDBOX*, 2003); in front of them the hands of an architect engaged in the act of drawing have been added. Above the heads of the three—Peter Eisenman, Philip Johnson and Frank O. Gehry—we see the words “Why should they play in my sandbox if they don’t want me to play in theirs?” as though we were reading the

Optional: Date of birth... <i>60</i> Place of birth... <i>TX</i> Occupation.....	
1	Do you see your work as being creative? <i>Most definitely.</i>
2	Do you remember all the buildings you have worked on and do you view them differently than other buildings? <i>Yes.</i>
3	Why do you think construction workers are almost always men? <i>They seem to be, but many have a very feminine side.</i>
4	Is construction work masculine? <i>Balls out, but with a twist as above.</i>
5	Why did you choose this work? <i>Fifteen Pigeon holed, fated.</i>
6	Could you tell a typical construction worker jokes? <i>Quite certainly.</i>
7	What does your wife/girlfriend think of your rough and dry hands? <i>As long as I keep them on her, fabulous.</i>
8	What is so appealing about construction workers? <i>Wise and temper.</i>
9	How do you get along with your gay colleagues? <i>Just like construction adhesive.</i>
10	Do you think there is anything erotic about building materials or in the process of construction? <i>Joints</i>
11	Would you consider designing a building yourself? <i>Always have, always will.</i>
12	Which word is most used on construction sites? <i>Suck! Perfect, which side? my</i>
13	Whom would you like to wall up? <i>Building inspectors.</i>

mind of one of the three. Architecture, particularly by star architects such as these, always comes with a more or less colossal assertion of the sublime. After all, the sandbox players are responsible for the Bilbao Guggenheim Museum (Gehry), the Memorial to the Murdered Jews of Europe (Eisenman), and the Seagram Building (Johnson with Mies van der Rohe). Childlike narcissism, jealous rivalry, and putting a good face on things all combine against this background to arrive at a contention that veers between self-irony and stubborn solemnity.

But despite this flirtation with the sandbox there are still architecture's claims to immortality, which few Modernists have dared confront—the British architect Cedric Price being one such, with his explicit

apology for demolition work. "Break it/Fix it" was the name of the exhibition that Bonvicini and Durant put on together in the Vienna Secession in 2003, for which they made SANDBOX. In a video of the same name (2003), the erection and demolition of the word-as-sculpture is played out: we see the two artists as though through a security camera, prowling round a wooden ANGST (Fear), beating around the proverbial bush. Abrupt editing suggests the passage of long stretches of time, until they set about destroying the wooden construction with a variety of more or less suitable tools—only to find (more abrupt cuts come to their assistance) that by mistake they have formed the word FEAR in exactly the same size. In Freud's native city, the claims to immortality—above all through the relentless loop of the video clip—turn into the *circulus vitiosus* of neurotic anxiety.

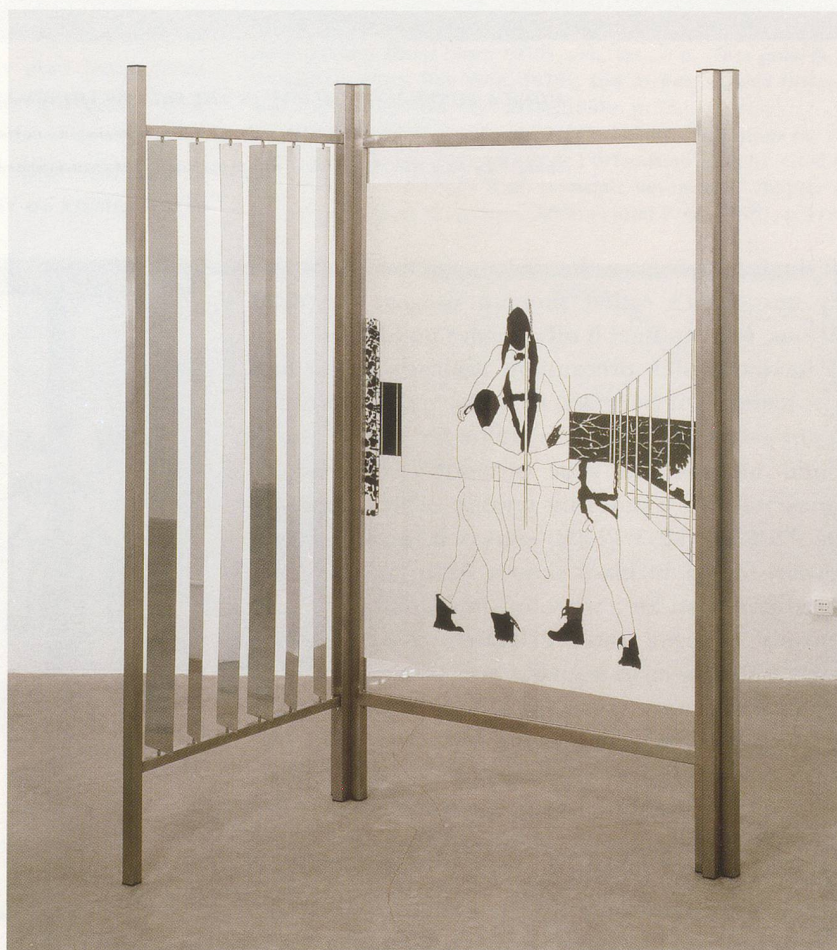
The strategy of literal translation is thus linked to the erection/demolition process. A work from 1999 is named after the memorable quote about façades by Le Corbusier: I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN. Bonvicini sets up the statement only to demolish it again: a room-like box made from plasterboard, kicked in here and there like a vandalized public toilet, with dirty comments scribbled on it. The venerable Auguste Perret had a dispute with his student, Le Corbusier, concerning horizontal versus vertical windows, and is cited with the words "a window is a man, it stands upright," accompanied by a caricature of a little man with a bulbous nose, saluting with one hand and fumbling with his erection with the other. Perret's "man" was "of course" a reference to biped human beings in general—yet, by implication, the peremptory formulation also refers to a soldierly figure, saluting and standing to attention, with Bonvicini only needing to sketch him in like a locker-room caricature, to bring him out. Two kinds of erection... let's not go there.

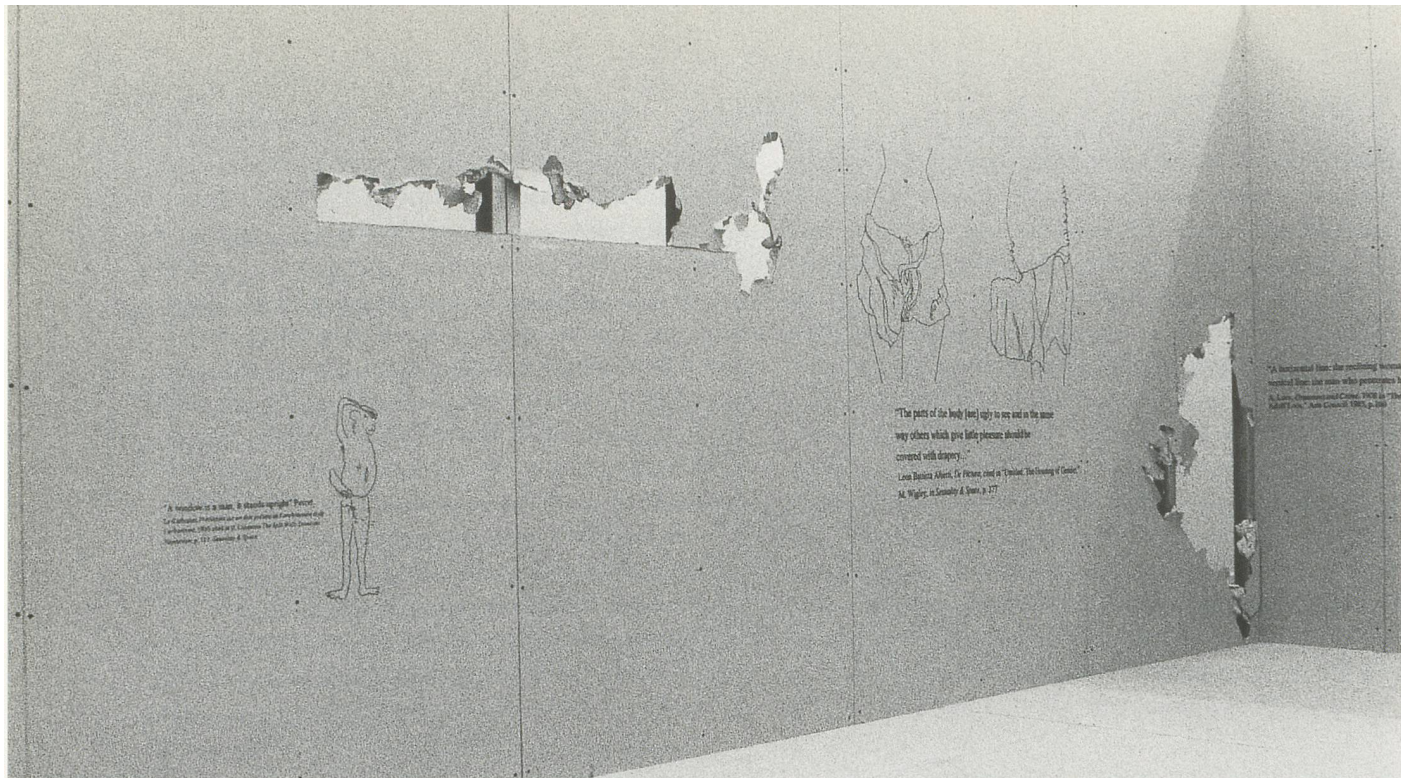
DON'T MISS A SEC (2003) seems obscure, in a rather Minimalist way, yet it operates in the same triangle of views from windows, the skins of façades, and toilet graffiti humor. The title is a play on the fact of seeing and being seen—make sure not to miss that important encounter with some minor celebrity! This outdoor sculpture was placed outside Tate

Britain, where the Turner Prize is awarded each year amidst a media frenzy of sorts, and outside at the Art Fair in Basel, one of the main dates in the diaries of the international art world. At first sight DON'T MISS A SEC—an all-round mirror cube, taller than a man—doesn't inspire thoughts of public toilets. Only when you open the virtually concealed door, you find a fully-functioning toilet and that you can see out on all sides through the reflective walls. So now the point of the title is obvious: Don't Miss a Sec, not even when you go to the toilet—seeing but not being seen. Although occupants know they are invisible from the outside, nevertheless they feel like exhibitionists: an absurd exhibitionism without witnesses, located somewhere between discomfiture and the thrill of fear.

In this connection one might want to explore the architectural equivalent of the fear of castration—and might well end up at Bonvicini's SHOTGUN (2003). We are on a car journey past closed, deserted shop fronts and fenced-in parking lots in an anonymous Los Angeles neighborhood, dissected and multiplied by the loop-hell of a video clip. At the same time a snippet of talk radio is heard, as though from stereo speakers inside the car; we hear a jovial agony uncle for despairing would-be home improvers, who rarely seems stuck for an answer when it comes to solving urgent problems with drills and waste-pipes. But now even he despairs, when a woman calls and describes the mold forming on the wooden mulch in her garden which releases spores that have already caused cracks to open up in the wall of her house:

MONICA BONVICINI, MIES CORNER, 2002, stainless-steel structure, Plexiglas, and drawing on paper, paint marker, 2 panels of 89 x 51 3/16" and 89 x 39 7/16" / Edelstahlgerüst, Plexiglas und Zeichnung auf Papier, 2 Tafeln von 226 x 130 cm bzw. 226 x 100 cm.

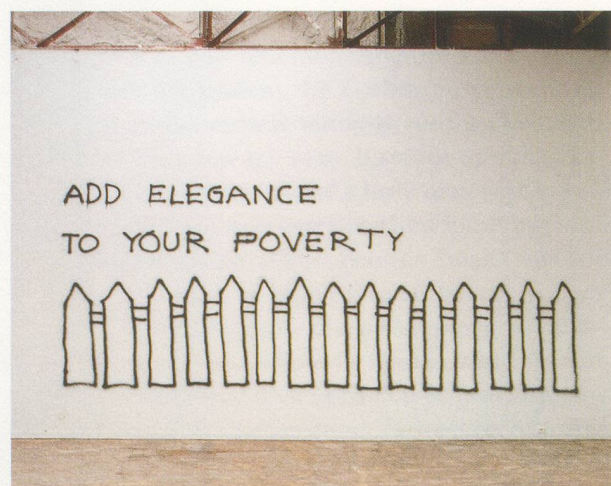




MONICA BONVICINI, *I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN*, 1999, drywall panels, aluminum studs, wood panels, graphite, dimensions variable, installation for the solo show "Scream & Shake," *Le Magazin*, Grenoble / *Rigipsplatten, Aluminiumstützen, Holzplatten, Graphit, Grösse variabel*.

"If the fungus is from the mulch, you not gonna like my answer, it's called shotgun fungus, I'm dead serious, you can't get it off... I have no idea."

Anxiety-ridden precautions against shotgun fungus, malevolent burglars, or social rivals spawn eloquent gaffes. A Californian adline for garden fences—add elegance to your property—is turned by Bonvicini into a mocking graffito, *ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY* (2002)—sprayed (with a stylized garden fence) in black onto a white wall. When I asked Bonvicini for a work for the exhibition "Funky Lessons" (Berlin, Büro Friedrich, 2004), she reworked this piece as a spatial intervention, as a wall of billboards, so to speak, apparently blocking access to the exhibition spaces at the Büro Friedrich. This piece can be read as a commentary on the connection between social status and the mania for security, although it also takes on other meanings in the local situation where it is being shown. In present-day Berlin one cannot help thinking of the discrepancy between expectations and reality as far as the finan-



MONICA BONVICINI, *ADD ELEGANCE TO YOUR POVERTY*, 2002, graffiti, black spray paint, dimensions variable, *Palais de Tokyo, Paris* / *Graffiti, schwarze Sprühfarbe, Grösse variabel*.

cial prosperity of the new capital city is concerned; equally one's thoughts turn to the erosion of social services at the same time as the city is discovered by the super-rich as a trashily enticing playground where luxury—unlike in Munich or St Moritz—still stands out.

In Bonvicini's contribution to the Istanbul Biennial 2003, the point was not to prevent access but to open it up. A free-floating flight of steps connected the sculpture section of the exhibition with the video installations section. It was suspended between the ceiling and the floor on chains; the upper access was framed in broken security glass. One's first response was to wonder whether one should entrust oneself to this construction (viewed with skepticism by architects, it turned out to be astonishingly stable). After the attacks of 9/11, Led Zeppelin's "Stairway to Heaven" was one of the songs that American radio stations temporarily put on the Index. And now, as STAIRWAY TO HELL, the path only ever leads from the sculpture cemetery to the video purgatory and back again.

For Bonvicini titles are concrete, practical equivalents or absurd allegories. One way or another, lan-

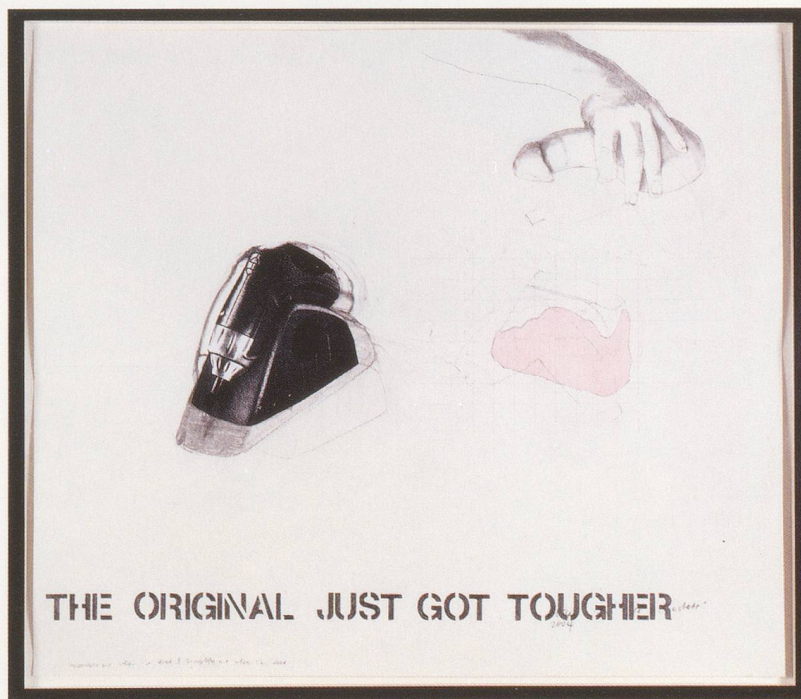
guage and built structures are positioned next to and on top of each other, abruptly engaging in blatant acts like the protagonists in a choreographed porn scenario. Fractured quotes and voiceless material mutually transform: it is as though words and sentences were materializing, developing a physical presence on the wall, in the dust, rigidified into fragmented letters; it is as though built structures were, in return, soaking up syntax and signification. As Lacan has said, the subconscious is structured like a language; and, one might add in Bonvicini's case, so too is the built structure, and the structure of one cannot be understood without the other: so translations are needed. Although in Bonvicini's work, these never read as simple users' instructions but as dirty jokes.

(Translation: Fiona Elliott)

1) See also Bernard Tschumi, *Architectural Manifestoes*, (London: Architectural Association, 1979), exh. cat., n.p. (first published by Artists' Space, New York, 1978), and *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), p. 75.

2) Quotation by the artist after Le Corbusier, "Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme" (1930), cited in B. Columina, "The Split Wall: Domestic Voyeurism," chapter in *Sexuality and Space* (Princeton: Architectural Press, 1992), p. 113.

MONICA BONVICINI, BLIND SHOT: DUCHAMP'S DICK, 2004, drawing and collage on paper, framed 25 3/16 x 29 1/8" / Zeichnung und Collage auf Papier, gerahmt 64 x 74 cm.



Edition for Parkett

MONICA BONVICINI

DRILL 4 CHASTITY, 2004

2-part cast, bronze and resin, $4\frac{1}{8} \times 5\frac{7}{8} \times 3\frac{1}{2}$ ".

Edition of 35 / XX, signed and numbered.

2-teiliger Guss, Bronze und Kunstharz, 10,5 x 15 x 9 cm.

Auflage: 35 / XX, signiert und nummeriert.



URS FISCHER, "Kir Royal," exhibition view, Kunsthaus Zürich, July–September 2004 / Ausstellung im Kunsthaus Zürich.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER / EVA PROSENHUBER GALLERY, ZÜRICH)

URS FISCHER



Postcard from
America

*Down
the*

Rabbit-

Hole

in

Zürich

BRENDA RICHARDSON

Disconnected by time and distance, I'm still thinking about Urs Fischer's exhibition-installation, invitingly titled "Kir Royal," at the Kunsthaus Zürich. (When I saw the show, I hadn't anticipated writing about it, hence took no notes; I write here from the perspective of memory alone.) I arrived in Zürich on the morning of August 4 after an overnight flight from Baltimore via Atlanta and a couple of hours later walked from my nearby hotel to the Kunsthaus. Unfamiliar with Fischer's work (having missed his show last year at Gavin Brown's Enterprise in New York), I didn't know what to expect. I was certainly beguiled by the teaser image on the banner in front of the museum: a pair of bare feet and ankles, insouciantly crossed, in a relaxed and somehow jaunty pose. Clearly male. Hard to say how so much could be read into a scant fragment of human limbs—each leg cleanly chopped off at the lower shin—but so it was.

Entering the exhibition space, I was drawn toward a female wax figure, seated on the floor, somewhat smaller than life-size and casually painted rather like

BRENDA RICHARDSON was Curator of Modern Painting and Sculpture at The Baltimore Museum of Art from 1975 to 1998 (and at the Berkeley Art Museum for ten years before that). She is now an independent art writer who is currently working on major Robert Gober and Richard Tuttle projects.

a slightly lewd china doll. The figure was embedded with two or three burning candles and she was in the slow process of molten-wax disfigurement. In a show that had been open for about a month, she was still entirely recognizable (as a painted lady), though somewhat marbled and shriveled. Rivulets had pooled decorative patterns of splashed wax on the floor around the figure's perimeter. She was very appealing, very pretty, and both sad and funny at the same time. Most startling, however, was the very fact of the burning candles. Perhaps an open flame in a public museum doesn't startle the general visitor. But for an American career museum professional, the burning candles were a disorienting show-stopper. There was just a brief moment when I wondered

URS FISCHER, WHAT IF THE PHONE RINGS, 2003, wax, pigment, wick, one of 3 figures, exhibition copy, 78³/₄ x 21¹/₄ x 18¹/₈" / Wachs, Pigmente, Docht, eine von drei Figuren, Ausstellungskopie, 200 x 54 x 46 cm. (ALL PHOTOS: STEFAN ALTENBURGER / EVA PRESENHUBER GALLERY, ZÜRICH, UNLESS OTHERWISE INDICATED)





URS FISCHER, WHAT IF THE PHONE RINGS, 2003, wax, pigment, wick,
one of 3 figures, $41\frac{3}{4} \times 55\frac{7}{8} \times 18\frac{1}{8}$ " /
Wachs, Pigmente, Docht, eine von drei Figuren, 106 x 142 x 46 cm.

where I was. Indoors? Outdoors? In a public museum? (In the U.S. an open flame would most likely not be permitted at all. But if it were allowed, one might expect to see trained personnel with fire extinguishing gear posted next to the piece!)

My first overall impression was a blur of color and varied form—large paintings on the walls, small sculpture on pedestals, a second burning-candle wax figure, a maze-like structure of conjoined upright slabs of whitened aluminum in vaguely architectural configuration (drolly called PEANUTS IN COMPARISON, 2004). I was having trouble bringing into focus what this artist might be up to. When I looked ahead, space opened onto space. I saw a sequence of gigantic openings—irregular, rough-edged, more or less kidney-bean-shaped cut-outs—in the still more gigantic floor-to-ceiling walls that presumably once defined the museum's galleries. The effect was extraordinarily disorienting. (I began to wonder if I was more jet-lagged than I realized.) It felt almost like a house of mirrors. Was that really a sequence of

room-size openings? Or was it an illusion somehow created of reflected images? The Kunsthau exhibition space is very big, perhaps sixty feet across, probably sixteen feet high, and maybe as much as sixty-five yards to the far end wall. I spotted a mirrored cube about five feet square, sitting on the floor, its reflections further confounding one's spatial orientation.

I walked directly ahead into a shower of oversize azure raindrops (or teardrops?). Moving under and through the "cloud" of these suspended drops, I could see my reflection in the mirrored cube across the way. In size and color (and charm) the raindrops were pure animation in effect. I was reminded a bit of the magical experience of stepping into Yayoi Kusama's 2002 room of lights and mirrors, FIREFLIES ON THE WATER. The wonder is that Fischer is able to evoke childlike surprise and delight with such an elementary vocabulary: the piece, sweetly called HORSES DREAM OF HORSES (2004), consists only of painted plaster and some nylon thread. (It occurs to me that the title may incline more toward the erotic

than the sweet, in which case the overhead drops may allude to a shower of fluid more potent than rain or tears.)

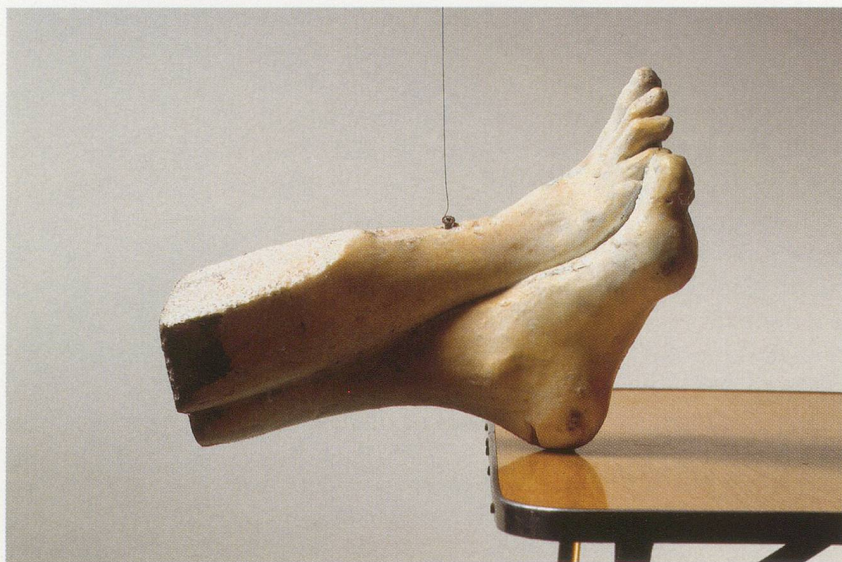
Moving toward the first cut-away wall, and seeing its revealed construction, I understood that these walls were not original to the Kunsthaus gallery space at all. The artist and crew had built the walls *in situ* in order to cut them away. Jagged edges marked the progress of the saw cutting through the drywall. To gain access to each space, visitors had to step gingerly across the wall's ragged drywall edges and wood-beam construction, a maneuver not entirely without hazard for the less than nimble. Evidence of the workers' presence remained in nooks and crannies—a crumpled sweatshirt, a beer bottle, tools, sawdust. Cut-out segments of the walls had been put to good use. Some were joined together to make an affecting abstract sculptural backdrop. Others had been structurally latticed to create a free-standing prow-shaped “wall” on the back side of which were displayed several dozen small paintings and drawings, each presented in a humble, self-consciously hand-crafted frame.

A monumental (as in Oldenburg) sculpture composed of a “wood” chair embracing a ghost cigarette carton, probably fifteen feet high, anchored this last room. The most prominent architectural feature of

the space is the enormous second-floor window wall with which the Kunsthaus fronts its site on Heimplatz. I glimpsed something in the window and as I moved closer I realized that it was the exhibition banner's pair of feet (styrofoam carved and painted in trompe l'oeil style to simulate the aged marble of a classical fragment). Suspended from the high ceiling by a long nylon line, the heels rested lightly on the window ledge, subject to barely perceptible movement from air currents. The “missing man” (the figure who belongs to these feet) could be intuited as sitting at ease in the big chair, having a smoke, legs stretched out across the room, feet propped at a comfortable angle, surveying the street scene. Well, except the chair has its back to the window...

“Curiouser and curiouser!” cried Alice (she was so much surprised that for the moment she quite forgot how to speak good English). “Now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Good-bye, feet!” (for when she looked down at her feet, they seemed to be almost out of sight, they were getting so far off). “Oh, my poor little feet, I wonder who will put on your shoes and stockings for you now, dears? I’m sure I shan’t be able! I shall be a great deal too far off to trouble myself about you: you must manage the best way you can; but I must be kind to them,” thought Alice, “or perhaps they won’t walk the way I want to go! Let me see. I’ll give them a new pair of boots every Christmas.”

URS FISCHER, SEPTEMBER SONG,
2002, styrofoam, glue, paint, screw,
felt-tip pen, 9 x 23 ⁵/₈ x 3 ¹⁵/₁₆” /
Styropor, Leim, Farbe, Draht, Schraube,
Filzstift, 23 x 60 x 10 cm.



Urs Fischer

And she went on planning to herself how she would manage it. "They must go by the carrier," she thought; "and how funny it'll seem, sending presents to one's own feet! And how odd the directions will look!

Alice's Right Foot, Esq.

Hearthrug,

near the Fender,

(with Alice's love).

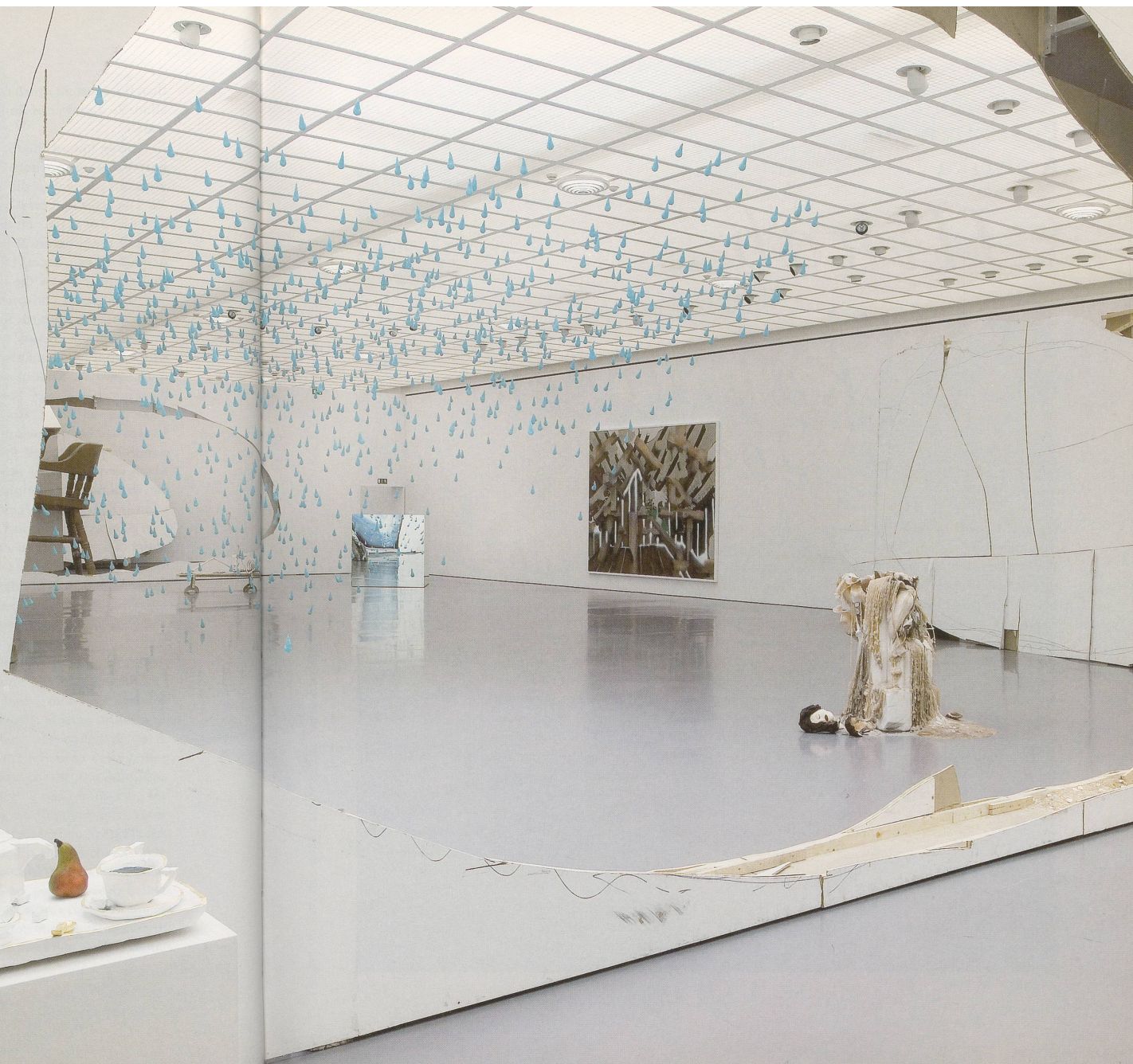
Oh dear, what nonsense I'm talking!"¹⁾

There was much more to see. An enchanting skeleton, seemingly doing exercises for a bad back (which is, after all, a very funny idea!), sprinkled with sawdust and reclining on a small, primitively hand-made wooden bench... Excalibur waiting for its Lancelot... a carousel-like sculpture of chairs, some "real" (sculpted), some "missing" (cut-out shapes), some "reflected," altogether a work of shadows and mirrors and disjunctions of scale... a perfect miniature tea set on a pedestal... more chairs and human limbs (Nauman's presence was tangible)... large paintings that nodded respectfully to Polke and Disney and Artschwager, among others, and yet bespoke a lively and provocative identity entirely unique...

Wow! What a show! A real tour de force. I didn't want to leave. And when I did, finally, I left knowing that I had encountered an artist of mad ambition whose work—revelatory with inspired conjunctions and dazzling invention, the product of incredibly demanding labor carried out in a spirit of play—casts a spell of fairy-tale enchantment. That initial blur of form and color had cohered, step by step as one walked through the space, into a visually engaging and intellectually complex presentation of stunning integrity. The exhibition included a selection of discrete works dating from the last three years and yet, at the same time, comprised a convincingly unitary "installation piece" that stood memorably on its own as a resonant work of art. And those feet in the window? Back on the street, I looked up and saw them flaunting their soles in my direction. Fischer laid claim to exterior and interior and made it all art for as far as the eye could see.

1) Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, beginning of chapter II, "The Pool of Tears."

URS FISCHER, "Kir Royal," Kunsthaus Zürich, 2004, with (front to back) / mit (von vorn nach hinten): TEA SET, 2002; MIDDLE CLASS HEROES, 2004; HORSES DREAM OF HORSES, 2004; WHAT IF THE PHONE RINGS, 2003; SHE CALLED HER FAX!, 2004; SODBRENNEN, 2000–2004; KUCKUCK BACKWARDS, 2004; BAD TIMING, LAMB CHOP!, 2004. (PHOTO: MANGA/BODMER, FBK-STUDIO, ZÜRICH)



Postkarte aus
Amerika

Hinab ins Kaninchen- loch in Zürich

BRENDA RICHARDSON

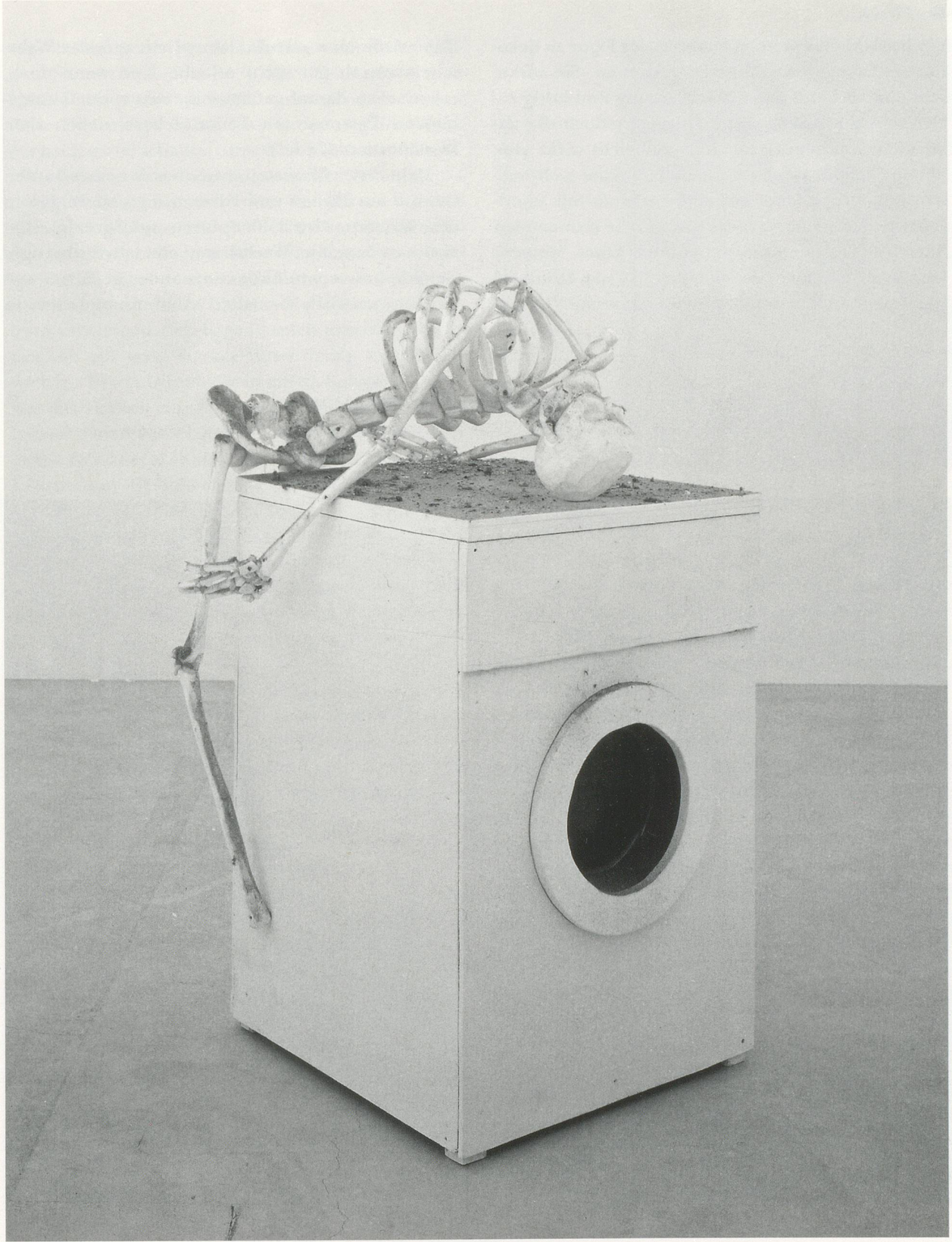
Obwohl ich zeitlich und räumlich mittlerweile weit davon entfernt bin, denke ich noch immer über Urs Fischers Ausstellungsinstallation mit dem einladenden Titel «Kir Royal» im Kunsthaus Zürich nach. (Als ich mir die Ausstellung anschaute, dachte ich noch nicht daran, darüber zu schreiben, und machte mir deshalb keine Notizen; ich verlasse mich hier also ganz auf mein Gedächtnis.) Nach einem Nachtflug von Baltimore via Atlanta war ich am Morgen des 4. August in Zürich gelandet. Wenige Stunden später spazierte ich zu Fuss vom nahe gelegenen Hotel zum Kunsthaus. Ich kannte Fischers Werk noch nicht – seine letztjährige Ausstellung bei Gavin Brown in New York hatte ich verpasst – und hatte daher keine Ahnung, was mich erwartete. Natürlich war ich entzückt vom Aufmacherbild auf dem Werbetransparent vor dem Kunsthaus: ein paar nackte Füße und Fuss-

BRENDA RICHARDSON war von 1975 bis 1998 Kuratorin für Moderne Malerei und Skulptur am Baltimore Museum of Art (und war davor zehn Jahre am Berkeley Art Museum). Heute ist sie freie Kunstpublizistin und arbeitet an umfangreichen Projekten zu Robert Gober und Richard Tuttle.

gelenke, unbekümmert gekreuzt in einer entspannten, etwas lässigen Pose. Unverkennbar männlich. Schwer zu sagen, wie man so viel aus einem derart minimalen Fragment menschlicher Gliedmassen ablesen kann – beide Beine waren am unteren Schienbein abgehackt –, aber so war es.

Als ich den Ausstellungsraum betrat, wurde ich von einer weiblichen Wachsfigur angezogen, die auf dem Boden sass, etwas kleiner als lebensgross und salopp bemalt wie eine leicht obszöne Porzellanpuppe. In der Figur brannten zwei oder drei Kerzen-
dochte und durch das Schmelzen des Wachses war sie in einem langsamen Entstellungs- und Auflösungsprozess begriffen. Die Ausstellung war seit rund einem Monat geöffnet und die Figur war noch immer gut (als bemalte Dame) zu erkennen, wenn auch inzwischen etwas gesprenkelt und geschrumpft.

URS FISCHER, ONE MORE CARROT BEFORE I BRUSH MY TEETH, 2001, mixed media, 51 9/16 x 31 7/8 x 38 7/16" / diverse Materialien, 131 x 81 x 97 cm.



Wachsbächlein waren im Umkreis der Figur zu dekorativen Lachen und Mustern geronnen. Sie wirkte sehr ansprechend und hübsch, traurig und lustig zugleich. Am meisten irritierten mich jedoch die tatsächlich brennenden Kerzen: Vielleicht wirkt eine offene Flamme auf das normale Publikum nicht weiter alarmierend, aber auf eine Fachfrau mit amerikanischer Museumskarriere wirkten die brennenden Kerzen sensationell und verstörend. Einen Moment lang fragte ich mich, wo ich eigentlich war. Drinnen? Im Freien? In einem öffentlichen Museum? (In den

USA würde eine offene Flamme mit grösster Wahrscheinlichkeit gar nicht erlaubt. Und wenn doch, müsste man darauf gefasst sein, dass speziell ausgebildetes Personal mit Feuerlöschern neben dem Werk postiert würde!)

Mein erster Gesamteindruck war der eines bunten Gewirrs aus Farben und Formen – grosse Bilder an den Wänden, kleine Skulpturen auf Sockeln, eine zweite brennende Wachsfigur, ein labyrinthartiges Gebilde aus rechtwinklig aneinander gefügten aufrechten weisslich bemalten Aluminiumplatten in

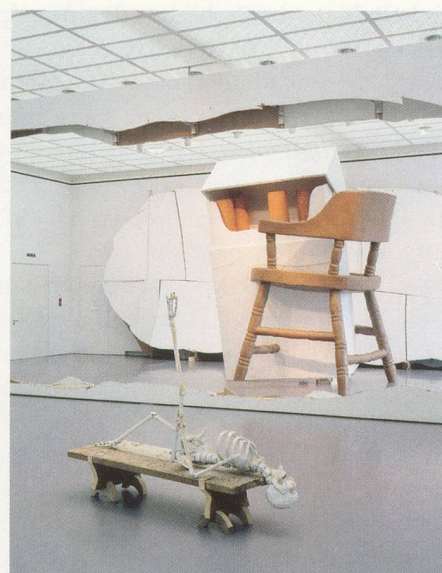
URS FISCHER, "Kir Royal," Kunsthau Zürich: PEANUTS IN COMPARISON, 2004,
wood, aluminum, silicon, acrylic paint, dimensions variable / Holz, Aluminium, Silikon, Acrylfarbe, Grösse variabel.



vage architektonischer Anordnung – mit dem drolligen Namen PEANUTS IN COMPARISON (2004). Ich konnte mir zunächst nicht zusammenreimen, was dieser Künstler wohl im Sinn haben mochte. Wenn ich nach vorne schaute, öffnete sich Raum auf Raum. Ich erblickte eine Folge gigantischer Öffnungen – unregelmässig, rau, mehr oder weniger saubohnenförmig ausgesägt – in den noch grösseren, vom Boden bis zur Decke reichenden Wänden, die wohl ursprünglich die Ausstellungsräume des Museums voneinander getrennt hatten. Die Wirkung war extrem verwirrend (ich begann mich ernsthaft zu fragen, ob ich wohl stärker unter Jetlag litt, als ich dachte). Es war beinahe wie in einem Spiegelkabinett. War das wirklich eine Reihe von Öffnungen in Raumgrösse? Oder war es nur eine optische Täuschung durch reflektierte Bilder? Der Ausstellungsraum des Kunsthauses ist sehr gross, etwa achtzehn Meter breit, knapp fünf Meter hoch und sicher sechzig Meter lang bis zur hinteren Stirnwand. Weiter hinten entdeckte ich einen verspiegelten Kubus von etwa 150 Zentimeter Kantenlänge; er stand auf dem Boden und seine Reflexionen brachten die eigene räumliche Wahrnehmung noch zusätzlich durcheinander.

Ich ging geradeaus weiter, direkt in einen Schauer aus übergrossen hellblauen Regentropfen hinein, dabei konnte ich mein eigenes Spiegelbild in dem Spiegelkubus vorne rechts erkennen. In Grösse und Farbe (und Zauberhaftigkeit) waren die Regentropfen das pure Leben in Aktion. Ich fühlte mich ein bisschen an die magische Erfahrung beim Betreten von Yayoi Kusamas Raum aus Lichtern und Spiegeln, FIREFLIES ON THE WATER (Glühwürmchen auf dem Wasser, 2002) erinnert. Das Wunderbare ist, dass Fischer mit einem derart elementaren Vokabular so viel kindliche Überraschung und Freude hervorzurufen vermag – in diesem konkreten Fall, der Arbeit HORSES DREAM OF HORSES (Pferde träumen von Pferden, 2004), mit etwas bemaltem Gips und Nylonfaden. (Mir fällt ein, dass der Titel wohl eher zum Erotischen als zum Sentimentalen tendiert und demnach die Tropfen über unseren Köpfen vielleicht eine potentere Flüssigkeit als Regen oder Tränen meinen.) Als ich mich der ersten herausgeschnittenen Wand näherte und sah, woraus sie bestand, be-

URS FISCHER, "Kir Royal," Kunsthaus Zürich, with / mit: KUCKUCK BACKWARDS; MIDDLE CLASS HEROES; BAD TIMING, LAMP CHOP!, all 2004.



griff ich, dass diese Wände überhaupt nichts mit dem ursprünglichen Ausstellungsraum des Kunsthauses zu tun hatten. Der Künstler und seine Mitarbeiter hatten die Wände an Ort und Stelle eingefügt, um sie anschliessend aufbrechen zu können. Die gezackten Ränder zeugten noch vom Durchsägen der Spanwand. Um in die verschiedenen Raumteile zu gelangen, mussten die Besucher behutsam über die rauen Ränder der herausgesägten Spanplatten- und Holzträgerkonstruktion steigen, ein Manöver, das nicht mehr ganz so Gelenkige eher abenteuerlich anmuten mochte. In den Ecken und Ritzen waren noch Spuren der Arbeiter zu sehen – ein zerknüllter Pulli, eine Bierflasche, Werkzeuge, Sägespäne. Die herausgesägten Segmente wurden aufs Beste genutzt: Einmal waren sie zu einem skulpturähnlichen Bühnenhintergrund zusammengestellt. Einmal dienten sie als Raumteiler, so dass eine abgewinkelte Wand entstand, auf deren Rückseite mehrere Dutzend kleine Bilder und Zeichnungen hingen, jeweils in einfachen, bewusst unbeholfen von Hand gefertigten Rahmen.

Eine (im Sinn von Oldenburg) monumentale Skulptur aus einem Stuhl, der eine geisterhafte Zigarettensack umschliesst, insgesamt rund vier-

einhalb Meter hoch, bildete den Angelpunkt im hintersten Raum. Das hervorstechendste architektonische Merkmal dieses Raums im zweiten Stock des Kunsthause ist die riesige dem Heimplatz zugewandte Fensterfront. Ich bemerkte etwas im Fenster und als ich näher ging, erkannte ich, dass es sich um dasselbe Fusspaar handelte, das ich auf dem Ausstellungstransparent gesehen hatte (in Styropor geschnitzt und in *Trompe-l'œil*-Manier bemalt, um den verwitterten Marmor eines Fragments aus der klassischen Antike zu suggerieren): an einem Nylonfaden hing es von der Decke, die Fersen leicht auf die Fensterbrüstung gestützt, kaum wahrnehmbar sich im Luftzug bewegend. Den «fehlenden Mann» (die zu den Füßen gehörende Figur) konnte man sich bequem in dem grossen Stuhl sitzend vorstellen, wie er – rauchend, die Beine quer durch den Raum gestreckt, die Füße bequem aufgestützt – die Szene draussen überblickt. Nur stand der Stuhl mit dem Rücken zum Fenster...

«Ülkiger und ülkiger!» rief Alice (und in ihrer Überraschung entging ihr, dass man das eigentlich gar nicht sagen kann); «jetzt schiebe ich mich auseinander wie das längste Fernrohr, das es jemals gegeben hat! Lebt wohl, Füße!» (denn als sie nach unten sah, waren ihre Füße schon kaum mehr in Sicht, so weit versanken sie in der Tiefe). «Ihr armen kleinen Füße, wer wird euch jetzt wohl Schuhe und Strümpfe anziehen? Ich jedenfalls kann das bestimmt nicht mehr! Ich bin bald viel zu weit fort, als dass ich mich um euch noch kümmern könnte; ihr müsst eben sehen, wie ihr allein zurechtkommt – aber ich muss sie freundlich behandeln», dachte Alice, «sonst gehen sie vielleicht nicht mehr dahin, wohin ich will! Ich hab's schon: sie sollen von mir jedes Jahr zu Weihnachten ein Paar neue Stiefel haben.»

Und dann legte sie sich zurecht, wie sie das anfangen würde. «Sie müssen per Boten gesandt werden», dachte sie; «und wie sonderbar das sein wird, Geschenke an die eigenen Füße zu verschicken! wie seltsam sich die Adresse ausnehmen wird:

An S. Wohlgeb.

Den Rechten Fuss von Alice

Teppich beim Ofenschirm

Mit bestem Gruss!

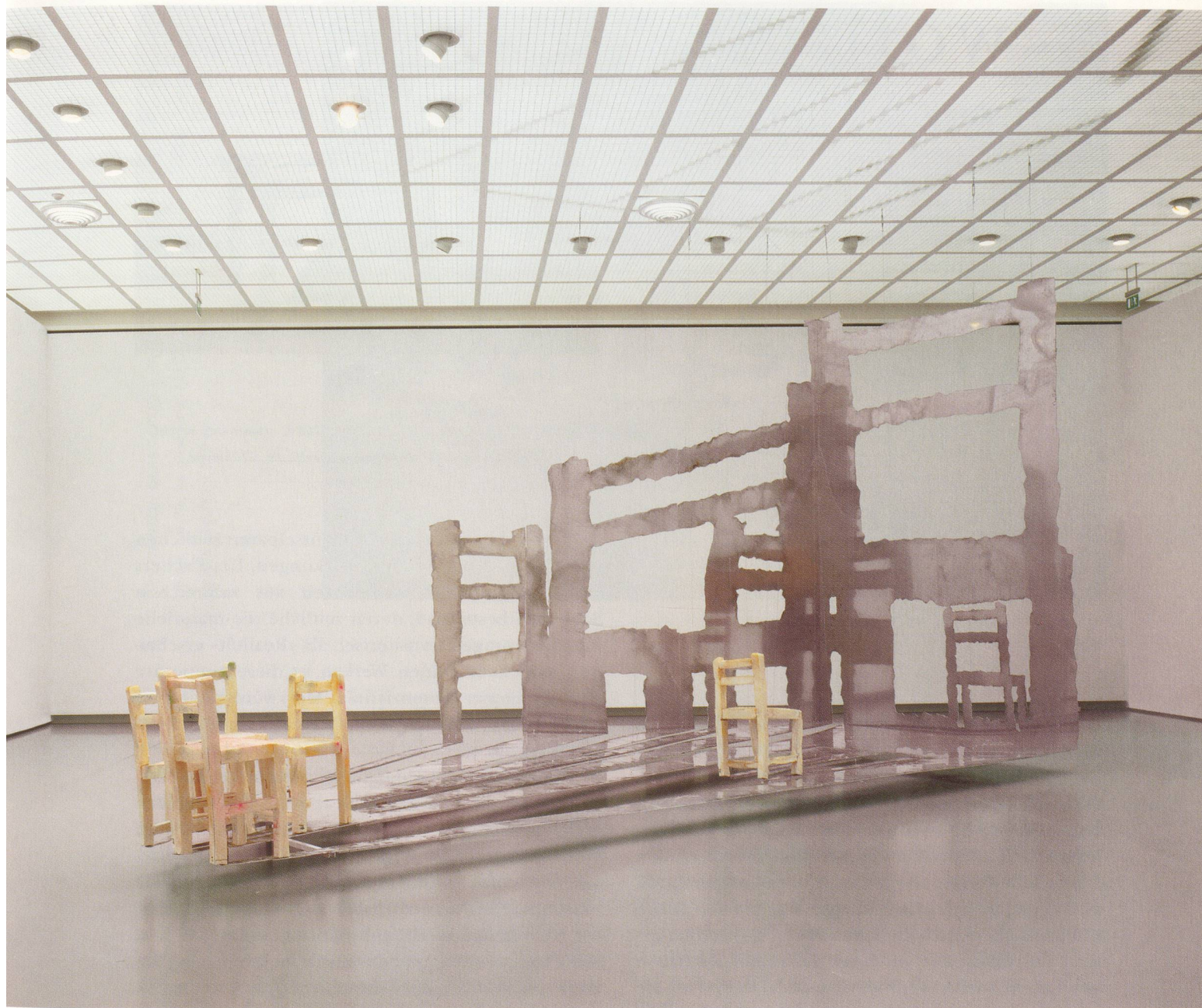
Ach was rede ich für ungereimtes Zeug!»¹⁾

Es gab aber noch viel mehr zu sehen: Ein entzückendes Skelett, das offenbar Rückenübungen machte (immerhin ein ziemlich witziger Einfall!), mit Sägespänen übersät auf einer kleinen primitiv gezimmerten Holzbank liegend... Excalibur, das auf seinen Lanzenlot wartete... eine karussellartige Skulptur aus Stühlen, einige «real» (modelliert), andere «abwesend» (scherenschnittartige Umrisse), oder «reflektiert»; alles in allem eine Arbeit der Schatten, Reflexionen und verrückten Massstäbe... ferner ein perfektes Miniatur-Teeservice samt Tablett auf einem Sockel... noch mehr Stühle und menschliche Gliedmassen (Naumans Präsenz war mit Händen zu greifen)... grosse Gemälde, respektvolle Reverenzen an Polke, Disney, Artschwager und andere, die dennoch von einer ganz eigenen lebendigen und provokativen Identität kündeten...

Wow, was für eine Ausstellung! Ein echtes Brauurstück. Ich wollte gar nicht mehr weggehen. Und als ich schliesslich doch ging, wusste ich, dass ich einem Künstler begegnet war, der sich ein wahnsinnig ehrgeiziges Ziel gesteckt hatte und dessen Werk uns mit seinem märchenhaften Zauber in Bann schlägt: Dank seinen inspirierten Verknüpfungen und verblüffenden Einfällen wirkt es äusserst erhellend. Und auch wenn die Ausführung spielerisch leicht daherkommt, steckt dahinter eine unglaublich anspruchsvolle Arbeit. Das anfänglich wahrgenommene Wirrwarr aus Form und Farbe hat sich beim Durchqueren des Raums Schritt für Schritt in eine visuell attraktive und intellektuell komplexe Präsentation von überwältigender Integrität verwandelt. Die Ausstellung setzte sich aus einer Auswahl von Einzelwerken aus den letzten drei Jahren zusammen und überzeugte dennoch als einheitliche Installation, die in ihrer Vielschichtigkeit eindrücklich in sich zu bestehen vermochte. Und jene Füße im Fenster? Wieder auf der Strasse unten schaute ich hinauf und sah, wie sie mir die Sohlen entgegenstreckten. Fischer hat den Aussen- und Innenraum für sich beansprucht und alles zu Kunst gemacht, so weit das Auge reichte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Lewis Carroll, *Alice im Wunderland*, Anfang des 2. Kapitels, «Der Tränenteich», übers. v. Christian Enzensberger, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1963.



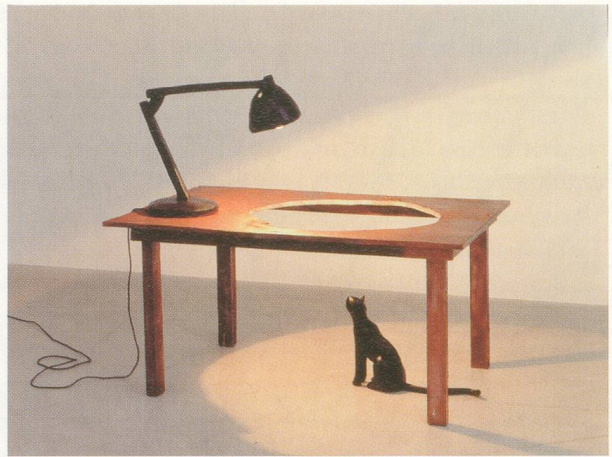
URS FISCHER, MEMORIES OF A BLANK MIND, 2004, Kunsthau Zurich, aluminum, steel rope, 2K-polyurethane, wood, marker, screws, 157 1/2 x 236 1/4" / Aluminium, Stahlseil, 2K-Polyurethan, Holz, Lackstift, Schrauben, 400 x 600 x 600 cm.

«wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon»

BEATRIX RUF

Unser Leben mit den Formen und Ingredienzien, die wir für uns erfunden haben, tritt eigensinnig auf. Bei Urs Fischer, dessen künstlerisches Schaffen in allen erdenklichen Erscheinungsformen um die Dinge des Lebens kreist, heisst das vor allem, dass wir uns in einem fortdauernden und immer wieder wechselnden Dialog mit diesen Dingen und unseren und ihren Bedingungen befinden. Eigensinnig, wie die Dinge sind, sind sie irgendwie immer schon da, werden gerade im Auftauchen erwischt, oder aber sie haben sich schon wieder verändert, gerade, wenn wir sie endlich realisiert haben. Urs Fischers Zitat, «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon»,¹⁾ formuliert deutlich und auch vielfältig paradox die Beziehung des Subjektes zu seiner Umgebung: Unsere Sehnsüchte, Wunschvorstellungen, Handlungen, Entscheidungen, Vorgehensweisen, Aktionen sind ge-

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



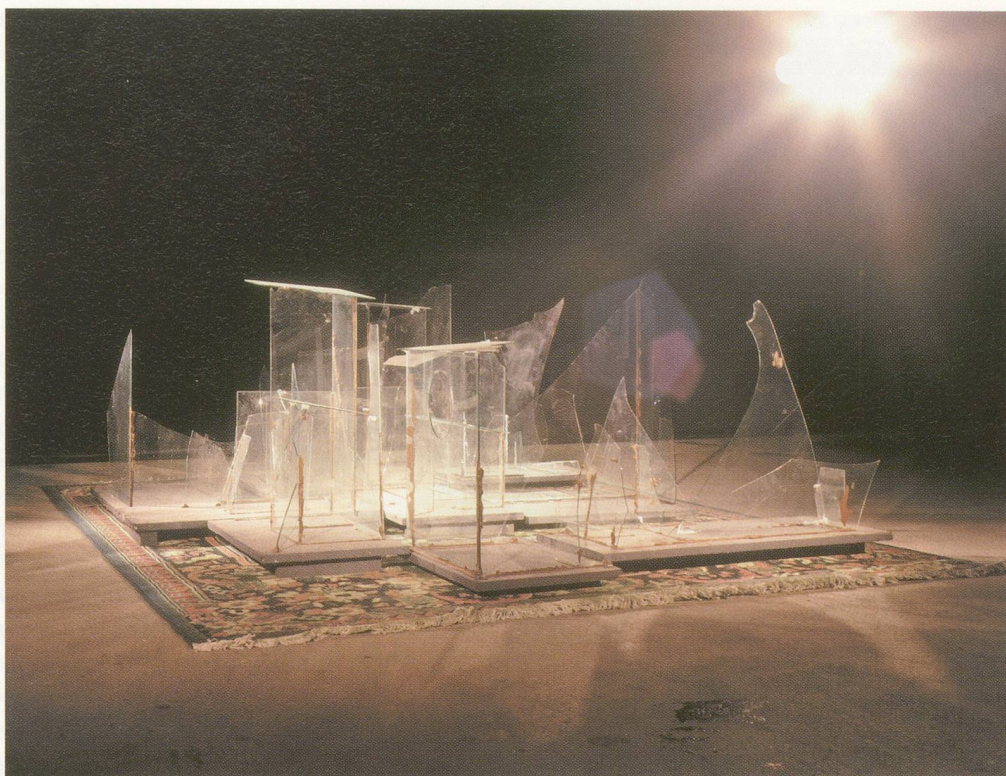
URS FISCHER, DAYLIGHT PILLOW, 2004, aluminum, acrylic paint, light bulb / Aluminium, Acrylfarbe, Glühbirne.

prägt von einer nie ganz aufschlüsselbaren zeitlichen Abfolge von Ursachen und Wirkungen. Urs Fischers Werke zeigen uns Wirklichkeit aus zahlreichen Schichten bestehend, deren zeitliche wie materielle Aktualisierungen transitorisch als «Realität» erscheinen mögen. In seinen Werken ist diese temporäre Realität immer Potenzialität, Merkwürdigkeit und Widerspruch, überraschende Wendung und autonomes Gegenüber.

Die Vorwegnahme möglicher Szenarien und Konstruktionen für potenzielle Realisierungen des noch nicht Anwesenden sind irgendwie immer zentral im Werk Fischers: Eine Wirklichkeit ist schon eingetreten, wir haben es nur noch nicht gemerkt, und sie muss uns leider immer wieder darauf hinweisen, dass wir nicht genau zusehen, hinhören, mitdenken und mitfühlen: «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon...» Idealerweise fällt das, was wir erhoffen, erahnen, ins Reale zwingen wollten, ins Lot mit unserem Begehren und unseren Aktionen, wahrscheinlicher aber ist, dass die Überraschung über den Einklang alles schon wieder verändert hat.

In der Arbeit DAYLIGHT PILLOW (Tageskissen, 2004) sehen wir eine Katze unter einem Tisch sitzen und herausfordernd in Richtung eines Lampenlichts schauen. Offensichtlich ist hier das richtige Verhält-

URS FISCHER, GLASKATZEN – MÜLLEIMER DER HOFFNUNG, 1999, wood, glass, silicon, acrylic, on a carpet of 151 9/16 x 105 7/8" / Holz, Glas, Silikon, Acryl, auf einem Teppich von 385 x 269 cm.



nis zwischen Begehren, Aktion und Ereignis herstellt. Sie hat es auf das Licht abgesehen, ganz offensichtlich, dieses Licht ist ihres und sie zwingt der Tischplatte ein grosses klaffendes Loch ab, so dass sie voll im Lampenlicht sitzen und Wärme, Helligkeit und die ungebrochene Aufmerksamkeit der Lampe gleichzeitig geniessen kann. Absicht, Wille, Offenheit, Direktheit des Wollens – eins sein mit seinen Wünschen und die Realität ist mit uns? Immer wieder sind es die Katzen, die dies im Werk des Künstlers realisieren können: in häuslichen Szenarien herumlungern, fordernd auf Kühlschränken oder vor Backöfen hockend (MR. FLOSKY, 2001–2002) oder im Mimikry einen Stöckelschuh harmlos aussehen lassend (SKYLINE, 2002) und so fort.

Urs Fischer arbeitet mit allen künstlerischen Mitteln und in allen Medien. Motivisch und thematisch bekanntes «Material» der Kunstgeschichte wie Stillleben, Porträts, Akte, Landschaften, Interieurs fin-

den ihre Umsetzungen sowohl in Plastiken, Objekten, collagierten Bildern, Gemälden, Computerzeichnungen, Installationen und Photographien, und immer wieder gibt es auch Texte. Medien- und stilübergreifend wird die «Handschrift» des Künstlers Urs Fischer sichtbar in der individuellen und immer wiederkehrenden Qualität seines Umgangs mit Materialien und Medien, der geprägt ist von Prozessen und Transformation. Fischer scheint beständig im Dialog zu stehen mit den je spezifischen Verhaltensweisen der verschiedenen Dinge der Welt. Seine Befragung von Strukturen, Beziehungen, Konstellationen und Wirkungsmechanismen der Kunst wie der Realität bleibt ein offener Dialog, dessen ebenso offene Plots potenziert werden in der Rezeption des Publikums.

Urs Fischers «Bilder» sind in einen intimen Kontakt mit der Welt verwickelt. Und da der Moment der Aktualisierung von Realitäts-Dingen ein immer

wieder anderer ist, scheint es nur logisch und folgerichtig, dass in Fischers Werk ikonographische Elemente in immer wieder neuen Spielarten wiederkehren, so dass eigentliche Serien entstehen: weibliche Schönheiten, Katzen, Tische, Bänke, Stühle, Vasen, Kerzenständer, Zigarettenschachteln, Feuerzeuge, Früchteschalen, Tee- und Kaffeesets, Kühlschränke, Gläser, Regale – Gegenstände mit Schatten, ihrem erzählerischen Gegenüber; Stühle und ihre gebrochenen Doubles; Stühle, Tische und anderes Alltagszeugs mit ihren Schatten; Skelette in lasziv erotischen oder komischen Situationen; Objekte und Skulpturen in Materialprozesse verstrickt oder durch undefinierbare Materialduschen zur Unbeweglichkeit erstarrt. Die Vergänglichkeit des einen und die Präsenz des anderen – alles bei Urs Fischer ist materiellen wie inhaltlichen Mutationen und Variationen ausgesetzt. Das gilt zum Beispiel auch für die frühe Plastik *FAULES FUNDAMENT* (1998), in der eine Backsteinmauer auf einem modernsten Fundament mit dem Prozess des organischen Verfalls ihre Geometrie aufgeben muss, oder für die Damen-Wachskerzengruppe *WHAT IF THE PHONE RINGS* (2003), deren Schönheiten und Charaktere im Ausstellungsverlauf vor sich hinschmelzen.

Fischers Arbeiten sind nicht nur Formen und Bilder, sondern auch Erzählungen von der Begegnung kollektiver Übereinkünfte mit der Wirklichkeit individueller Erfahrungswelten und damit auch der Metamorphose des Bekannten zum Unheimlichen, zum Unbehagen und zum Surrealen. Wie die wiederkehrenden Skelette direkter zeigen, sind sie aber auch *Vanitas*-Bilder, welche die Angreifbarkeit der materiellen Erscheinungsform in einen zeitgenössischen und vor allem entmythologisierenden Diskurs mit unseren Auffassungen verwickeln.

Neben den Objekten und Bildern, die als Protagonisten eines grösseren Handlungszusammenhangs Urs Fischers Kunstkosmos bevölkern, hat der Künstler immer wieder auch Raumsituationen geschaffen, die als abstrahierte Innenräume einer möglichen Erzählung die ganze Breite seines Umgangs mit Materialisierungen und Fiktionalisierungen durchspielen: In der Arbeit *DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONS-RUINE)* (1999) spielt Fischer mit der permanenten Reorganisation des Sehens. Aus Spiegelflächen zu-

sammengesetzte Katzen spiegeln sich in Räumen aus Spiegeln und binden den umgebenden Raum in einem unendlichen Brechen, Widerspiegeln und Ablenken. Die Arbeit *GLASKATZEN – MÜLLEIMER DER HOFFNUNG* (1999) dagegen ist eine offene Raumfolge aus Glaswänden, die gefährlich instabil wirken und eine fiktive Ordnung eines ebenso fiktiven Innenlebens beschreiben. Teppichbodenfragmente brechen das Verhältnis zu dieser «durchsichtigen» Ordnung, in dem sie unangemessene Realitätsebenen einführen und eine unangenehme Heimeligkeit ausbreiten.

Auch *GLASKATZENSEX – TRANSPARENT TALE* (2000) besteht als Raumsituation aus Glasscheiben, die aggressiv beleuchtet, eine vergangene Szene heraufbeschwören: Staub liegt auf den Scheiben, und Silikonfetzen hängen wie abgezogene Häute über ihnen. In der Arbeit *THE MEMBRANE* (2000) ist der Raum nur noch durch eine offene Struktur von Holzrahmen und den Spanplattenboden definiert; Materialität als Leerstelle, in der wie durch zu grosse Hitze geschmolzene Fragmente roten Materials über den Raumangaben hängen. Noch abstrakter wird die Materialität des Raumes in der Arbeit *PEANUTS IN COMPARISON* aus dem Jahr 2004. Die Raumlandschaft aus Aluminium ist mit einem beinahe undefinierbaren Farbanstrich behandelt, der die eigentliche Materialität der Installation kippen lässt und die labyrinthische Raumfolge in ein hybrides Objekt zwischen Minimal Art und Sciencefictionset verwandelt.

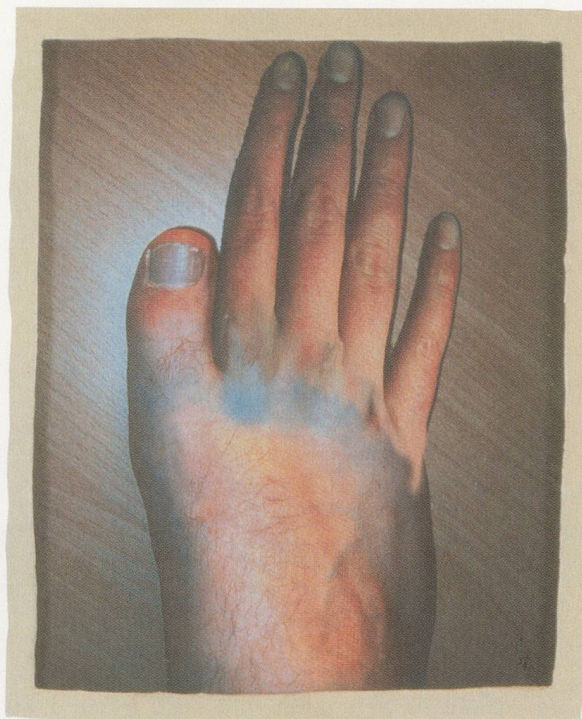
Von Beginn an spielt der Grad der An- oder Abwesenheit realisierter oder initiiert Fiktionalisierungen im Werk des Künstlers eine wichtige Rolle: Objekte, Skulpturen und Installationen, die sich durch Materialdeformationen, Verfall oder Auflösung auszeichnen, ihren narrativen Gehalt als Live-Act vorführen und eine Geschichte in der Zeit entfalten, stehen neben Objekten, deren Formatwechsel oder Oberflächengestaltung, Verdoppelung oder Schattenbildung Fiktionen erzeugen. Diese sind Fischers Zeichnungen, Collagen, Computerbildern oder auch Texten näher, die immer schon fiktionalisierte Formulierungen als Transformations- und Surrealisierungsprozesse des Künstlers verkörpert haben.

URS FISCHER, *A RUIN LOOKING GOOD AT DAWN*, 2003,
Iris print, 18 1/8 x 15 1/8" / Irisdruck, 46 x 38,3 cm.

Zunehmend verbindet Fischer die beiden Zustandsformen von Fiktionalisierungen in seinen Arbeiten und Ausstellungsinstallationen. So etwa, wenn er für die Ausstellungen in der Galerie Gavin Brown's Enterprise in New York und im Kunsthaus Zürich Wände mit einer grossen zeichnerischen Geste aufschneidet und Durchblicke schafft, welche die räumliche Anordnung von Objekten, Skulpturen und Bildern in ein noch grösseres Bild fassten. Dass man beim Abschreiten der Ausstellung dann in den Raum dieses Zwei- wie Dreidimensionalität und Perspektiven verwirrenden Bildes tritt, ist ebenso irritierend, wie selbst Teil dieses von Urs Fischer erzeugten Bildes zu sein.

Im Moment scheint es, dass der Künstler mehr daran interessiert ist, seine individuellen Geschichten als Einschreibungen in die Materialien und Oberflächen seiner Objekte zu realisieren, als daran, die Materialien als Performer von Narrationen für seine Objekte zu verwenden. Das zeigen etwa die «Pop»-artigen Vergrösserungen der Arbeit *STALAGMITES OF LOVE* (2004) oder auch die Experimente, von denen Fischer im Zusammenhang mit zukünftigen Ausstellungen berichtet, bei denen er Objekte gegen ihre Materialität agieren lassen möchte (Wie stark muss eine Schnur sein, damit ein massiver Ballon an ihr schweben kann?).

Wirklichkeits-, aber auch Zeitüberlappungen sind zentral in den narrativen Konstruktionen Fischers. Und das eingangs erwähnte Zitat, «wollte gerade musik anstellen aber sie läuft schon», bringt auch zum Ausdruck, dass sich Wirklichkeit immer in parallelen Ebenen wahrnehmen lässt, geprägt durch subjektive Wahrnehmung und objektiv Vorhandenes, die sich wechselseitig «verändern». In seinen neuesten Collagebildern experimentiert der Künstler zusehends



mit einer Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit dieser Realitätsschichten, zum Beispiel in der Arbeit: *BIRDS SING, RAIN FALLS* (2004), die aus zwei sich ineinander schiebenden Bildebenen entsteht. Einem grossen Tropfen gleich trieft eine von Graffiti-Elementen geprägte Bildfläche in eine Boden-Asphaltfläche. Malerisches und Photographisches hybridisieren sich sowohl auf der ikonographischen wie medialen Ebene dieses Bildes, und der im Fallen gestoppte Tropfen, der im oberen Bereich des Bildes hängt, hat bereits eine Tropfspur in der Asphaltfläche hinterlassen. Fällt er? Steigt er auf? Findet beides gleichzeitig statt, gibt es ein Davor oder Danach? Beinhaltet das eine das andere? Vielleicht hilft dabei ein weiteres Zitat des Künstlers: «nicht vergessen: der arsch klebt am stuhl durch gravitation.»²⁾

1) Urs Fischer, «Auszüge aus: Soulkebab, Bing Crosby – Meine Grossmutter, Hello Vanity, Die Warten am Tisch, Slobodan, Fools, Boxiwoxi (Random Selection / Unedited)», in: *Kir Royal*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, JRP Ringier Verlag, Zürich 2004, S. 167–230, hier: 180.

«anstellen»: Schweizer Dialekt für «einschalten».

2) Ebenda, S. 171.





URS FISCHER, *SKYLINE*, 2002, styrofoam, ink, acrylic, wire,
11 x 17 1/2 x 19 1/4" / Styropor, Tinte, Acryl, Draht, 28 x 44,5 x 49 cm.

Given the forms and ingredients that we have invented for ourselves, life has acquired a willful appearance. In dealing with Urs Fischer, whose artistic output circles the things of life in every conceivable shape, we are drawn into a continuing and forever changing dialogue with just those things, with their status and ours. And being willful, they are always there somehow, caught in the act of cropping up, or already in the process of changing the moment we realize they are there. Fischer's statement, "wanted to turn the music on but it was already playing,"¹⁾ unmistakably expresses the complex and paradoxical relationship between a subject and its environment. Our longings and desires, the way we act and behave, the decisions we make and how we proceed—these all are determined by a succession of causes and effects that we can never fully comprehend. Urs Fischer's work reveals a world that consists of multiple layers, rendered temporally and materially in what may be described as a transitory "reality." In his works, he informs this temporary reality with potentiality, oddity, and contradiction, with surprising turns and an autonomous other.

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.

"wanted
to turn
the music
on but
it was
already
playing"

BEATRIX RUF

Anticipating possible scenarios and making constructions for potential realizations of something that is not yet present are both somehow always central to Fischer's practice: a reality has already taken place, we just haven't noticed it yet and, unfortunately, it is always reminding us that we are not very good at watching, listening, understanding, and empathizing: "wanted to turn the music on but it was already playing." Ideally, whatever we hope for, anticipate, or try to press into reality will be aligned with our desires and our actions; it is more likely, however, that our surprise at the consonance has already changed everything.

In *DAYLIGHT PILLOW* (2004), a cat sitting under a table is gazing provocatively toward the light of a lamp. The right relationship of desire, action, and event has clearly been established. The cat is after the light; the light obviously and incontestably belongs to her. She coerces the tabletop into obliging with a gigantic gaping hole so that she can sit in the

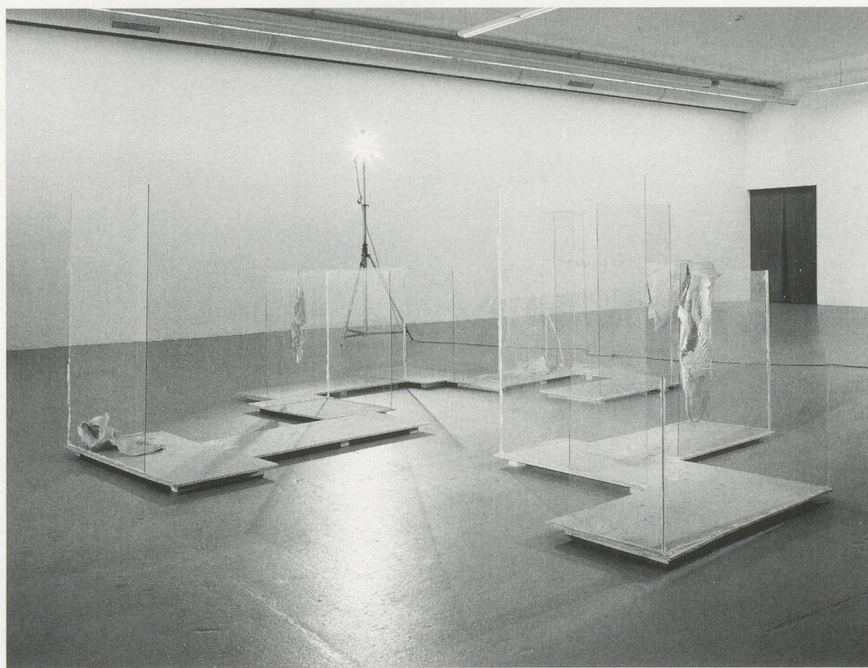
unobstructed light of the lamp, enjoying its warmth, brightness, and undivided attention. Purpose, will, openness, directness of desire—need we only be at one with our desires for reality to be with us? In Fischer's work, it's always cats that serve as the medium of that message: lolling about in domestic scenarios, insistently squatting on refrigerators or in front of ovens (MR. FLOSKY, 2001–2002), or mimicking and hence making a stiletto shoe look harmless (SKYLINE, 2002).

Urs Fischer works with all the tools of the fine arts and in every medium. He translates the familiar "material" of art history—its motifs and subject matter, its still lifes, portraits, nudes, landscapes, and interiors—not only into sculptures, objects, collages, paintings, computer drawings, installations, and photographs, but into texts as well. Regardless of medium, regardless of style, the artist's "signature" is visible in the individual and consistently recurring quality of his procedural and transformative treatment of materials and media. Fischer seems to be conversing with the distinctive modes of behavior specific to each of the different things of the world. His investigations of the structures, relations, config-

urations, and consequences of both art and reality remain an open-ended dialogue, with an equally open-ended plot, magnified and enhanced through the response of the public.

Urs Fischer's "pictures" are intimately involved with the world, and since implementing the things of reality is never the same in Fischer's oeuvre, it is only logical that iconographic elements reappear in a host of new and different variations. Such repetition might essentially be read as work in series: female beauties, cats, tables, benches, chairs, vases, candlesticks, cigarette packages, lighters, fruit bowls, tea and coffee sets, refrigerators, glasses, and shelves. Then there are objects with shadows, with a narrative other; chairs and their broken doubles; chairs, tables, and other items of daily use with their shadows; skeletons in lasciviously erotic or funny situations; objects and sculptures entangled in physical processes or petrified and rigid in indefinable torrents of material. The transience of the one and the presence of the other—everything in Fischer's oeuvre is subjected to material and substantial mutations and variations. Take, for instance, the early sculpture, FAULES FUNDAMENT (1998), in which a brick wall on

URS FISCHER, GLASKATZENSEX – TRANSPARENT TALE, 2000,
mixed media, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich,
62 1/4 x 220 1/2 x 236 1/4" / diverse Materialien, 158 x 560 x 600 cm.





URS FISCHER, DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONSRUINE), 1999, mirror, silicon, wood, styrofoam, spotlights, 82 11/16 x 196 7/8 x 137 13/16" / Spiegel, Silikon, Holz, Styropor, Scheinwerfer, 210 x 500 x 350 cm.

a rotting foundation is forced by the process of organic decay to abandon its geometry, or the wax-candle women in *WHAT IF THE PHONE RINGS* (2003), whose beauty and character melt away in the course of the exhibition.

Fischer's works are not only shapes and images but also narratives of encounters with collective agreement on the reality of individual worlds of experience; they therefore also embody the metamorphosis of the known into the uncanny, the weird, and the surreal. However, as shown explicitly by his recurring skeletons, they are also *vanitas* images, which embroil the vulnerability of material forms of appearance in a contemporary and above all demythologizing discourse with our conceptions.

In addition to objects and pictures, which function as the protagonists that inhabit the larger context of his artistic universe, Urs Fischer regularly creates situations in space, abstract interiors of a potential narrative in which he runs the entire gamut of materialization and fictionalization. In *DR. KATZELBERG (ZIVILISATIONSRUINE)* (1999), Fischer plays with the permanent reorganization of vision. Cats made out of mirrored surfaces are mirrored in a room of mirrors, turning the space of the room into infinite refraction, mirroring, and diffraction. In contrast, *GLASKATZEN MÜLLEIMER DER HOFFNUNG* (1999) is a series of rooms with glass walls that look precariously fragile and describe a fictional order of

an equally fictional inner life. Fragments of carpeting rupture our relationship to that "transparent" order by introducing inappropriate levels of reality and dispensing an unpleasant coziness.

Another installation, *GLASKATZENSEX-TRANSPARENT TALE* (2000), consists of aggressively illuminated panes of glass and conjures a scene of the past: the glass is covered with dust, and bits of silicon are draped over them like pieces of cast-off skin. In *THE MEMBRANE* (2000), the room is defined only by a loose structure of wooden frames and a plywood floor; materiality is a void, hung with scraps of a red substance that looks as if extreme heat had melted it. The reality of the room is even more abstract in *PEANUTS IN COMPARISON* (2004). The aluminum landscape of this piece is coated with an almost indefinable layer of paint, essentially undermining the materiality of the installation and transforming the labyrinthine sequence of rooms into a hybrid object between minimal art and science fiction stage set.

Defining the presence or absence of realized or initiated fictionalizations has always played an important role in Urs Fischer's work. Objects, sculptures, and installations are subjected to material deformation, decay, or dissolution and display their narrative content as a live act, as a story that unfolds in time. In other objects, fictions are generated through a change of format or redesigned surfaces, through duplication or the casting of shadows. The

URS FISCHER, *STALAGMITES OF LOVE*, 2004, acrylic, marker, and UV ink-jet print on aluminum, 108 5/8 x 140 1/8" / Acryl, Lackstift und UV-Inkjetdruck auf Aluminium, 276 x 356 cm.





URS FISCHER, *BIRDS SING, RAIN FALLS*, 2004, acrylic, marker, and UV-ink-jet print on aluminum, 108 5/8 x 140 1/8" / Acryl, Lackstift und UV-Inkjetdruck auf Aluminium, 276 x 356 cm.

latter are closer to Fischer's drawings, collages, computer pictures, and texts, which have always embodied fictionalized formulations of the processes enlisted to achieve transformation and surrealization.

Increasingly, Fischer has begun to unite the two forms of fictionalization in his individual works as well as his installations. In his exhibitions at Gavin Brown's enterprise in New York and at the Kunsthau Zürich, he cut through walls with a draftsman's sweeping gesture, creating views that place the spatial arrangement of objects, sculptures, and pictures in an even larger framework. Walking through the exhibition and being drawn into a bewildering space of two and three dimensions and unsettling perspectives is quite as disconcerting as finding oneself part of the picture that Fischer has generated.

Currently, the artist seems to be more interested in rendering his stories as inscriptions in the materials and surfaces of his objects—as in the pop-like enlargements of *STALAGMITES OF LOVE* (2004) or experiments envisioned for future exhibitions, in which the artist wants to test his materials (How strong does a rope have to be in order to suspend a gigantic balloon from it?)—than in using the materials as performers of narratives for his objects.

Overlapping realities and times are central to Urs Fischer's narrative constructions. And his above-quoted remark, "wanted to turn the music on but it was already playing," also indicates that reality can al-

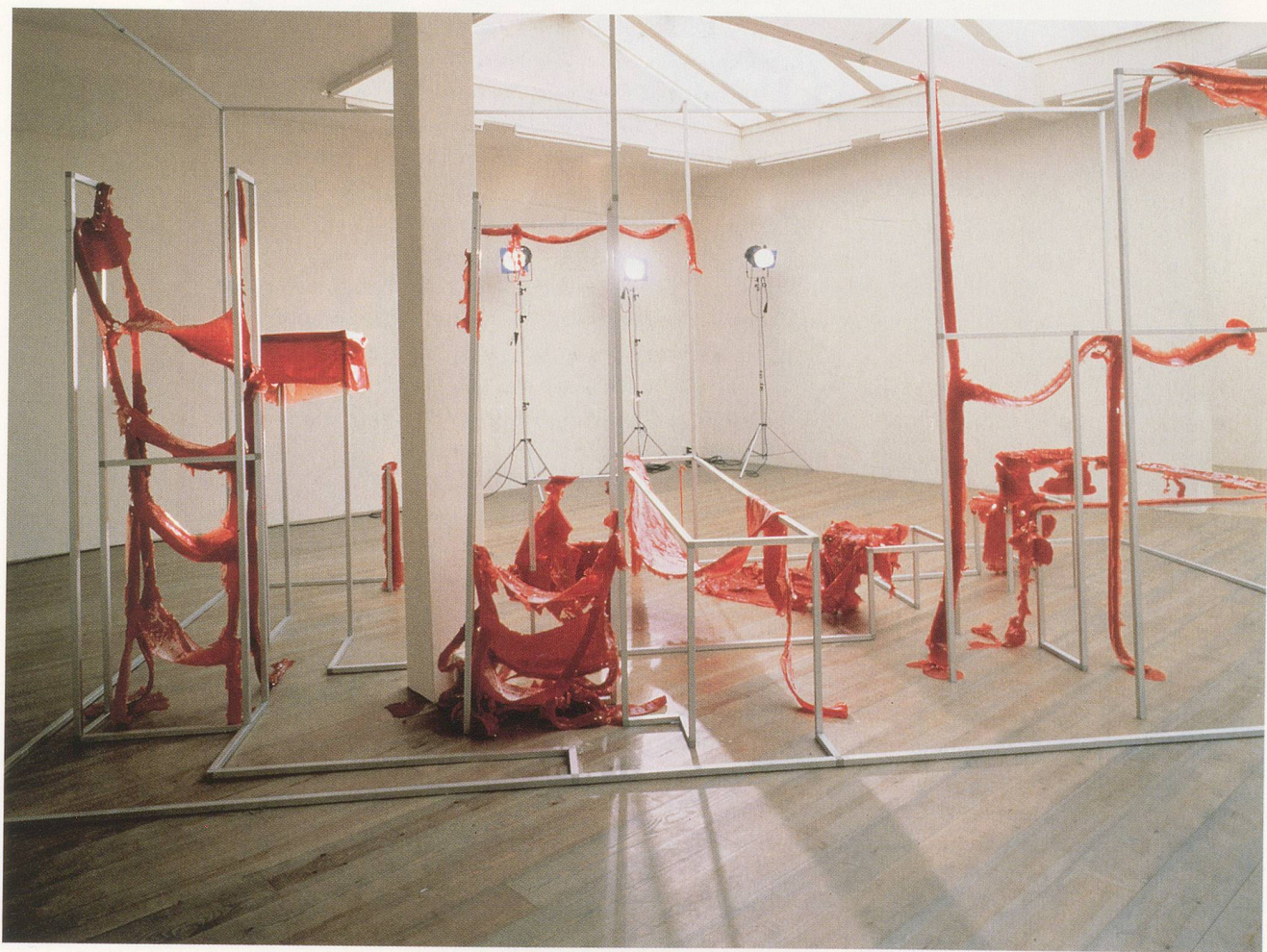
ways be perceived in parallel worlds, under the mutually modifying influence of subjective perception and objective existence. In his latest collages, the artist has begun experimenting with the simultaneity and equivalence of these layers of reality, as in the work, *BIRDS SING, RAIN FALLS* (2004), which emerges in the process of two visual layers overlapping. Like a huge globule, a picture plane covered with graffiti drips onto an asphalt floor. This hybrid of painting and photography takes place in both the iconographic and mediated levels of the picture, and the globule caught in mid-air, hanging in the upper part of the picture, has already left a dripping trail on the asphalt. Is it falling? Is it climbing? Is it doing both at once, is there a before or an after? Does the one contain the other? Another comment made by the artist may give us some insight, "don't forget: gravity makes your ass stick to the chair."²⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Urs Fischer, "Excerpts from: Soulkebab, Bing Crosby – Meine Grossmutter, Hello Vanity, Die Warten am Tisch, Slobodan, Fools, Boxiwoxi (Random Selection / Unedited)," in *Kir Royal*, exh. cat., Kunsthau Zürich / JRP Ringier Verlag, Zürich, 2004, pp. 167–230, here: 180.

2) Ibid., p. 171.

URS FISCHER, THE MEMBRANE (HALF FULL, HALF EMPTY), 2000, mixed media,
ca. 236 1/4 x 118 1/8 x 118 1/8" / diverse Materialien, ca. 600 x 300 x 300 cm.



GARDEN of Earthly HATES

BENJAMIN WEISSMAN



I hate bouncers at strip clubs who tell me they'll break my hands if I *do that again*. I abhor them, frankly, and please, take note of the imprecise nature of the phrase, *do that again*, and the fact that I am a pianist with fine long fingers, which can only be taken to mean that I am expected *to do that*; management is sending out a vague invitation via a warning but it's more of an encouragement, or a dare, and dares have always pulled the man of true conviction and multiple interests toward the brightest lights. Sometimes I have to shake my head like a cat in order to reorient myself before I fall into a mental ditch, or an emotional hole in the road, and amazingly enough the head rattling works because the soft steamed brain-cauliflower actually vibrates against the inside of my skull bone and the miracle of forgetting, clean up, and remembrance follows automatically and sets me back on a slightly different path

which is just what I had in mind. Some men believe that the best thing a man could do under those circumstances, after he's been warned *not to do something*, would be *to not do that again* but rather to remain perfectly still, or to do *something entirely different*, something *never before conceived*, a brand new act. Instead of doing that which caused bouncer meat to take notice (I repeat the phrase, *I will not abide by your coercive control*, over and over again, for that is not how I see the so-called land of the free, I abhor your form of government, America, I'm just letting you know, I'm giving notice) you do something else because it wouldn't be fair to count the new thing as *that again* because they're different actions. If, for example, one were to accidentally graze the back of the left hand, possibly just the second knuckle where my

BENJAMIN WEISSMAN is the author of *Headless* (Akashic Books, 2004) and *Dear Dead Person* (Serpent's Tale, 1994). He teaches fiction writing in the graduate program at Otis College of Art.

URS FISCHER, TABLE WITH, 1995-2001, mixed media, 41 3/4 x 48 7/16 x 38 9/16" /
diverse Materialien, 106 x 123 x 98 cm.

URS FISCHER, SCENES FROM THE INTERNAL BACKDROP (part 1 of 5), 2000, mixed media on paper, framed by the artist,
16 1/2 x 11 1/2" / Mischtechnik auf Papier, vom Künstler gerahmt, 42 x 29,3 cm.

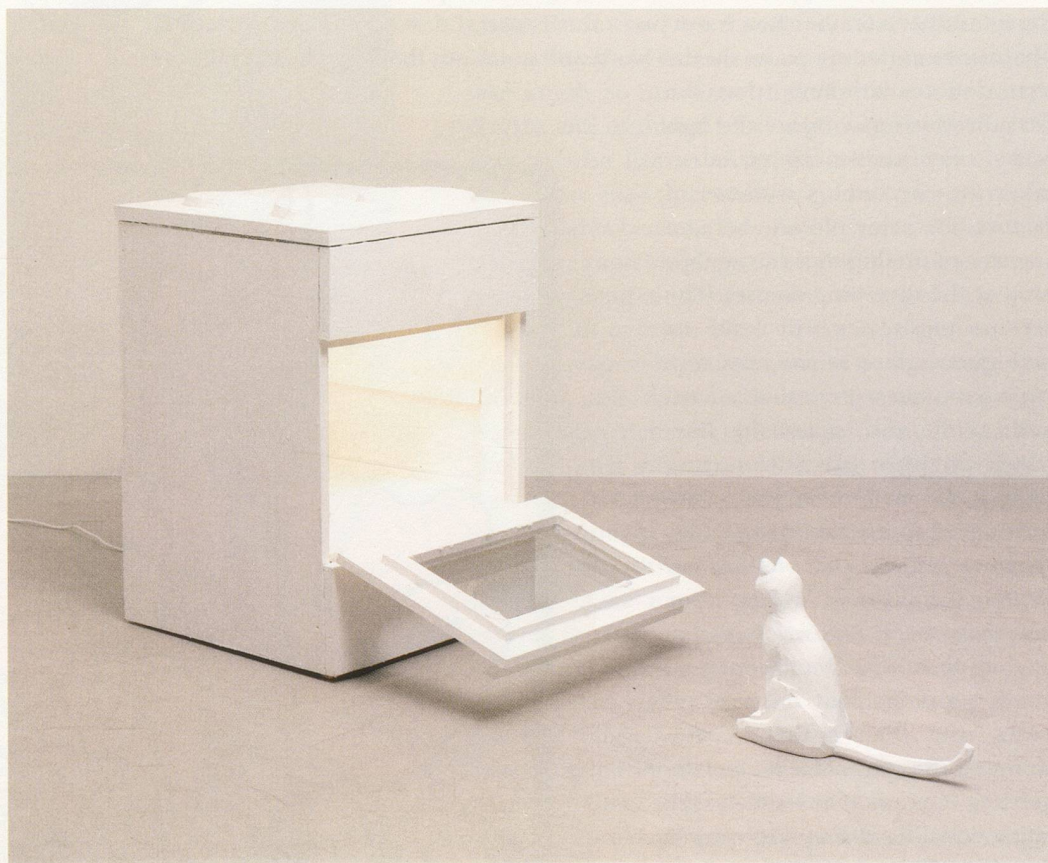


Left / Links: URS FISCHER, STUHL FÜR EINEN GEIST: THOMAS, 2003, sand-cast aluminum, paint, varnish, wire, 27 1/2 x 16 1/2 x 40 1/2" / 70 x 42 x 103 cm. Right / Rechts: STUHL FÜR EINEN GEIST: URS, 2003, Aluminium-Sandguss, Farbe, Firnis, Draht, 71 x 74 x 102 cm / 28 x 29 1/8 x 40 1/8".



thick college ring resides, on a bikini top that guards the greater bosom area of a female performer, which is what occurred during the first episode (my crime against humanity), then perhaps I should up the ante to something much greater like squeezing both ass cheeks, pulling them apart and twisting them like valves on war ships and finally jamming my nose straight into the crack and reciting sonnets from memory in that position. I speak for all men when I say, we'd just like to know the rules, unfortunately Bouncerballs will not invite me to the back room for a private consultation where we get comfortable in leather chairs and unlock leather bound volumes and peruse the official rulebooks on conduct unbecoming, be-

havior that resembles pig sty antics, and converse about the ambiguities and nuances of English and its Latin, Dutch, or German origins. Even though I'm a big fan of repetitious acts, I pose the question, why would I want to *do that again* when there are many new things to try and I am here to expand my horizons, broaden the hues of my bow of rain, show the cashier, who greets me with caring facial features that curl up and a truly sincere *hello* and a deeply felt and exceedingly unnecessary *enjoy the show* pleasantry, as well as the fellow responsible for spinning the tunes that connect to the core of who I am and affect my future, DJ Smoke, who points a smooth trigger finger in my general direction before every Olivia Newton-John song,

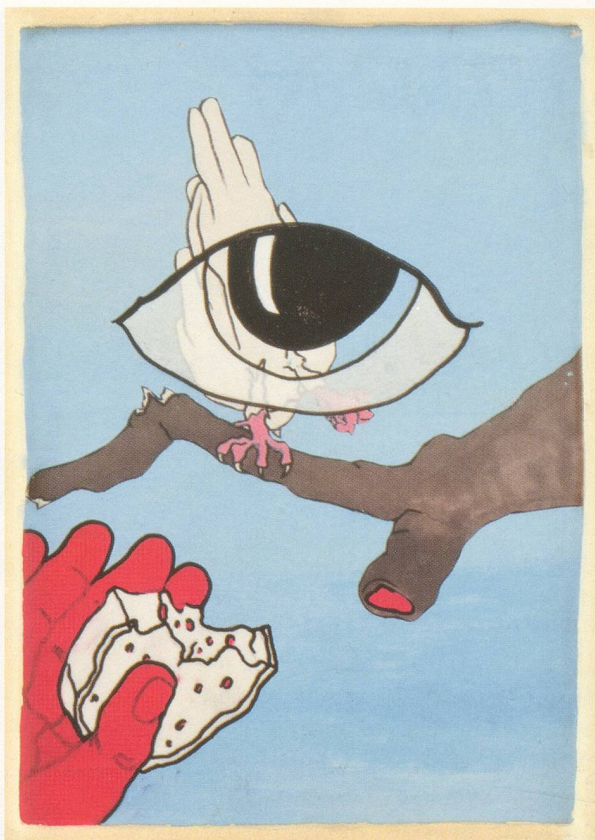


URS FISCHER, MR. FLOSKY, 2001/2002, mixed media, stove $38\frac{3}{4} \times 41\frac{3}{8} \times 23\frac{1}{4}$ " ; cat $13\frac{3}{16} \times 18\frac{1}{8} \times 5\frac{11}{16}$ " / diverse Materialien, Ofen $98,5 \times 105 \times 59$ cm; Katze $33,5 \times 46 \times 14,5$ cm.

that I am not only grateful, but also a man with discrete charms and hidden recesses of brilliance? Olivia is from down under and that's what I'm talking about, going into the vivid moments of one's life, snorkeling around a hottie's camisole and tremendous frontage overhang. But first another suave sip, and another, and perhaps a huge gulp just to show anyone watching me that alcohol doesn't really change my demeanor. There are many ways to show real appreciation, to stand out and be friendly, and there comes a time in an audience member's life when applause and a folded five after a three song set just won't do, when a heart felt message spoken via "Body Talk" to a lovely lady is the only poetry that cuts through the bullshit, that says I appreciate the fine art of burlesque—I am a man of intelligence, I understand that a feather boa is not just a fluffy scarf, I don't come here strictly for the snatch. My *assessment* (let me pause on that word and point out that I've chosen it because it's a word that denotes thinking, that the first three letters conjure the buttocks), my *assessment* of talent takes into account a number of factors, the principle one being a register of intelligence in the face area of the disrobing damsel. The serious performer will level an ambiguous glaze at you, not simply a gaze, but a glaze that is hard and shiny and porcelain like, hands on hips, like she's saying *bring it, old man*, or maybe an inquiring *what are you doing inches from my platform*, or *why are you wearing sweatpants at 1:45 A.M.?*, or *how many warm Pepsis can one human drink in a five hour period?*, all good questions that deserve answers, and then perhaps something a little more intellectual regarding the sum of an isosceles triangle equaling the square root of Sappho's dildo. I used to work at

URS FISCHER, DENKST DU AUCH SO VIEL AN DICH WIE ICH, 2001, Mischtechnik auf Papier, vom Künstler gerahmt, 42 x 29,3 cm / mixed media on paper, framed by the artist, 16 1/2 x 11 1/2".





URS FISCHER, WAS IST DER BESTE SATZ DEN DU JE GEHÖRT HAST?, 2001, Teil 1 einer Serie von 2 Zeichnungen, Mischtechnik auf Papier, vom Künstler gerahmt, je 42 x 29,3 cm / part 1 of a series of 2 drawings, mixed media on paper, framed by the artist, 16 1/2 x 11 1/2" each.

Jumbo's so I know what it's like to play securityman, to roll out the muscle and drop whoever's interfering with the overall harmony of the room. Not intending to brag, but back in the day I lived to bend back fingers and drive my knee through the sternum of a misbehaving gent, I once inspired a frat boy to cough up a third of his heart. I told him *you better pick up that red filet before some starving rodent snatches that potential food source and eats it*. That's what I said to the guy who was doubled over after I'd let him know that my rock hard anatomy came from the secular order of old American wood sheds and we don't take kindly to insolence. But now that I'm on the civilian end of things I feel shallow just offering the dancers who live to entertain me petty cash. The ladies have made personal requests to know my inner thoughts because they have expressed their intimate urges and longings through their intricate routines involving air kisses, pole swirls, pelvic grinds, and frontal melvins. What to do in response to all those messages? My answer would be that it goes beyond our pecuniary structuring system, to a deeper plane. God watches people but Jesus is the king that likes to touch. Aren't we all trying to live up to the master? I assumed that Live Nude Girls was a place for free thought and open expression. I also took each of the three capital X's on the marquee seriously. Like one X meant naked body, two, a glimpse into the gashes of Eve, and the third capital X was loud kick ass music like Zeppelin to get this party started right, so don't fucking arrest me, I don't even have a home.

I also hate motion detectors, silent alarms, guns that misfire, bullets with names on them, dull blades,

parole officers, ATF pricks with their stylish windbreakers (secretly jealous, I want one of those so badly), leg irons, plastic cuffs, metal detectors, support groups, soft ball leagues, skim milk, svelte umpires (—as terrible as a skinny Santa—chubby is what I want and trust), dogs dressed up to look like Mickey Rooney, *Pappas & Beer* bumper stickers, *The Hollywood Squares*, golf shoes, tuxedo tee shirts, shawls, satin bed sheets, waterbeds, backgammon, the male voice amplified, group discussions, table bunting, floral arrangement, get well cards, disparaging remarks about canned peas, paying for sex, the word nougat, the Denver Nuggets, the city of Denver, the entire state of Colorado, dull knives, the word credo, miniature chairs, sticky table tops, Playmates who insist that their fantasy man groom *down there*, empty tank trailers that jiggle on the highway, seagulls that steal Cheetos, all those pigeons who found me in the dead of night and pinched out a white load onto my head like I was the only target worth nailing, curled up like a baby in Echo Park.

EIN GARTEN

irdischer

HASSGEFÜHLE

BENJAMIN WEISSMAN

Ich hasse Rausschmeisser in Striplokalen, die damit drohen, mir die Hand zu brechen, wenn ich *das nochmal tue*. Ich verabscheue sie, ehrlich gesagt, und bitte darum, die Ungenauigkeit des Ausdrucks *nochmal tun* zu beachten sowie die Tatsache, dass ich ein Pianist mit langen feinen Fingern bin, was nur bedeuten kann, dass man von mir erwartet, genau *das zu tun*; die Geschäftsleitung spricht eine vage Einladung in Form einer Warnung aus, aber eigentlich ist es eher eine Ermutigung oder Herausforderung zu einer Mutprobe, und Mutproben haben Männer von wahrer Überzeugung und vielfachen Interessen schon immer zu Höchstem beflügelt. Manchmal muss ich den Kopf schütteln wie eine Katze, um mich neu zu orientieren, bevor ich in einen geistigen Graben falle oder in ein emotionales Schlagloch. Und erstaunlicherweise hilft dieses Kopfschütteln, weil der weich gedämpfte Hirnblumenkohl sich tatsächlich an der Innenseite des Schädels reibt, was automatisch das Wunder des Vergessens, Aufräumens und Erinnerns zur Folge hat und mich auf eine leicht andere Spur zurückführt, genau was ich im Sinn hatte. Manche Männer glauben, das Beste, was ein Mann tun könne, wenn er gewarnt wird *etwas nicht zu tun*, sei, *es nicht wieder zu tun*, sondern vollkommen reglos zu verharren oder *etwas ganz anderes zu tun*, etwas *noch nie Dagewesenes*, eine völlig neue Handlung. Statt dasselbe zu tun, was die Aufmerksamkeit dieses Muskelpakets von Rausschmeisser erregt hat (ich wiederhole den Satz, *Ich werde mich mit eurem Zwangsregime nicht abfinden*, immer und immer wieder, denn das entspricht nicht meiner Auffassung vom sogenannten Land der Freiheit, ich verabscheue deine Regierungsform, Amerika, das möchte ich dich wissen lassen und tue es hiermit kund), tut man also etwas anderes, denn es wäre nicht fair, dieses Neue als *nochmal das* zu betrachten, da es sich um verschiedene Dinge handelt. Würde man zum Beispiel mit dem linken Handrücken, möglicherweise exakt mit dem zweiten Fingerknöchel, wo mein massiver College-Ring thront, das Bikinioberteil, welches mehr oder weniger die Busenregion einer Tänzerin bedeckt, streifen, und dies wäre die erste Episode (meines Verbrechens gegen die Menschlichkeit), dann sollte ich danach wohl etwas viel

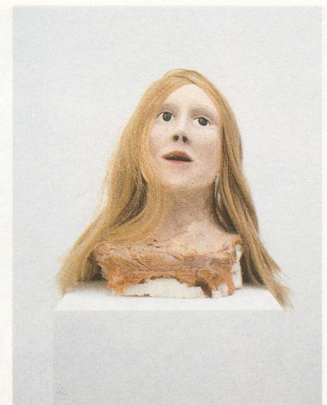
BENJAMIN WEISSMAN ist der Autor von *Headless* (Akashic Books, 2004) und *Dear Dead Person* (Serpent's Tale, 1994). Er lehrt literarisches Schreiben im Rahmen des Graduiertenprogramms am Otis College of Art and Design, Los Angeles.



URS FISCHER, *THE TRICK IS TO KEEP BREATHING*, 2001, mixed media on wood, 86³/₈ x 110⁵/₈" / Mischtechnik auf Holz, 219,5 x 281 cm.

(ALL PHOTOS: STEFAN ALTENBURGER / EVA PRESENHUBER GALLERY, ZÜRICH, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

Schwerwiegenderes tun, etwa beide Pobacken packen, sie auseinander ziehen, wie Schiffsventile aufdrehen und schliesslich meine Nase in den Spalt stecken und in dieser Stellung frei aus dem Gedächtnis ein paar Sonette deklamieren. Ich spreche für alle Männer, wenn ich sage, wir würden einfach gern die Regeln kennen, denn leider wird mich Mister Muskelpaket nicht zu einer vertraulichen Besprechung ins Hinterzimmer bitten, um in bequemen Ledersesseln ledergebundene Wälzer aufzuschlagen oder offizielle Regelbücher über unangebrachtes Benehmen und schweinische Mätzchen durchzublättern, geschweige denn die Zweideutigkeiten und Nuancen der englischen Sprache und deren Ursprünge im Lateinischen, Niederländischen oder Deutschen zu diskutieren. Obwohl ich ein grosser Anhänger von Wiederholungen bin, stelle ich die Frage, weshalb ich *das nochmal* tun sollte, wo es doch so viele neue Dinge auszuprobieren gibt und ich hier bin um meinen Horizont zu erweitern, neue Farben an meinem Regenbogen zu entdecken, aber auch um der Kassierin, die mich wohlwollend begrüsst, ihre Mundwinkel zu einem aufrichtigen *Hallo* verzieht und mir ein tief empfundenes, wenn auch ausgesprochen unnötiges, augenzwinkerndes *Viel Vergnügen!* hinterherflötet, sowie dem Typen, der die Musik abspielt, die mich im Innersten berührt und meine Zukunft in neue Bahnen lenkt, DJ Smoke, der vor jedem Olivia-Newton-John-Song seinen glatten Abzugsfinger mehr oder weniger genau auf mich richtet, zu zeigen, dass ich nicht nur dankbar bin, sondern auch ein Mann von diskretem Charme und ungeahnten verborgenen Vorzügen? Olivia kommt aus *Down under* und davon rede ich doch die ganze Zeit: sich auf die lebendigen Momente des eigenen Lebens einzulassen und um das Mieder und den voluminösen Frontumhang einer heissen Braut herumzuschmornen. Aber zunächst noch einen süssen Schluck, und noch einen und dann vielleicht einen langen Zug, um jedem, der zusieht, zu zeigen, dass Alkohol mein Verhalten überhaupt nicht beeinflusst. Es gibt viele Möglichkeiten seine ehrliche Wertschätzung zu zeigen und durch Freundlichkeit aufzufallen, und früher oder später kommt für jeden Zuschauer der Zeitpunkt, wo Beifall und ein gefalteter Fünfdollarschein nach einem Auftritt mit drei Songs nicht mehr genügen; dann ist eine von Herzen kommende, via Körpersprache an eine schöne Dame gerichtete Botschaft die einzige Poesie, die das allgemeine Gesülze noch durchbrechen kann und so viel heisst wie: «Ich weiss die schöne Kunst des Varieté zu schätzen – ich bin ein Mann von Welt und weiss, dass eine Federboa mehr ist als ein flauschiger Schal, ich komme nicht bloss der Fotzen wegen her.» Meine Wertschätzung des Talents berücksichtigt mehrere Faktoren, wobei Anzeichen von Intelligenz im Gesicht der sich ausziehenden Dame eine entscheidende Rolle spielen. Eine seriöse Tänzerin wird dir einen zwiespältig glasigen Blick zuwerfen, nicht irgendeinen Blick, sondern einen glasharten, leuchtenden, porzellanartigen Blick, die Hände auf den Hüften, als ob sie sagen wollte, *Zeig, was du drauf hast, Alter*, oder vielleicht auch, als ob sie fragen wollte, *Was tust du dort so nah an meiner Bühne?* oder *Warum läufst du bloss um 1 Uhr 45 früh in Trainerhosen rum?* oder *Wie viele warme Pepsis kann ein Mensch in fünf Stunden trinken?* Das sind alles gute Fragen, die eine Antwort verdienen und danach vielleicht eine etwas intellektuellere Erläuterung der Tatsache, dass die Summe eines gleichschenkligen Dreiecks gleich der Quadratwurzel von Sapphos



Left / Links: URS FISCHER, NAPOLEON, MISUNDERSTOOD, 2001, styrofoam, oil paint, wig hair, pigment, 10 7/8 x 11 13/16 x 9 1/2" / 27 x 30 x 24 cm.

Right / Rechts: NAPOLEON, IS THERE SOMETHING YOU DIDN'T TELL ME, 2001, Styropor, Stearin, Ölfarbe, Perückenhaar, Pigmente, 27 x 23 x 31 cm / 10 5/8 x 9 x 12 1/4".

Dildo ist. Ich habe früher bei Jumbo gearbeitet und weiss deshalb, was es heisst, den Aufpasser zu spielen. Ich will nicht angeben, aber zu jener Zeit lebte ich dafür, Finger zu brechen und mein Knie in die Weichteile von Typen schnellen zu lassen, die sich schlecht benahmen. Einmal brachte ich das Mitglied einer Gang dazu, einen Drittel seines Herzens auszukotzen. Ich sagte ihm, *Lies dieses rote Filet lieber auf, bevor ein hungriger Nager es als potenzielle Futterquelle ausfindig macht und auffrisst*. Das sagte ich zu dem Typen, der zusammengeklappt war, nachdem ich ihn hatte wissen lassen, dass ich meine steinharte Anatomie der Tatsache verdanke, dass ich zu dem bodenständigen altamerikanischen Club gehöre, der die Tradition des Hinter-den-Holzschuppen-Gehens pflegt, und dass wir keine Frechheiten duldeten.¹⁾ Aber jetzt, da ich auf der zivilisierten Seite stehe, fühlt es sich schal an, den Damen, die für mich tanzen, bloss schnödes Kleingeld anzubieten. Die Damen müssen persönliche Nachforschungen angestellt haben, um meine geheimsten Gedanken kennen zu lernen, denn sie haben in ihren ausgeklügelten Nummern ihre intimen Begierden und Wünsche zum Ausdruck gebracht, mit Küssen in die Luft, wilden Drehungen an der Stange, mahelnden Beckenbewegungen und wiederholt frontal dargebotenen Einblicken in ihre Intimzonen. Was tun als Reaktion auf diese geballten Botschaften? Meine Antwort wäre, dass das unser pekuniäres Ordnungssystem sprengt und in eine tiefere Ebene vorstösst. Gott beobachtet die Menschen, aber Jesus ist der König, der sie gern anfasst. Und versuchen wir nicht alle unserem Herrn nachzuleben? Ich hatte angenommen, dass *Live Nude Girls* ein Ort der freien Gedanken und des freien Ausdrucks wäre. Ich habe auch jedes der drei kapitalen X auf der Markise am Eingang ernst genommen und dachte, das erste X stehe für den nackten Körper, das zweite für den Blick in Evas Spalten und das dritte für laute, aufreizende Musik wie Zeppelin, damit die Party auch richtig in Fahrt kommt, also untersteht euch, mich zu verhaften, ich habe nicht einmal ein Zuhause.

Ich hasse auch Bewegungsdetektoren, lautlose Alarmanlagen, Gewehre, die danebenschliessen, Kugeln mit Namen drauf, stumpfe Klingen, Bewährungshelfer, die Alkohol-Tabak-Schusswaffen-Ärsche mit ihren modischen Windbreaker-Jacken (heimlich eifersüchtig, wünsche ich mir sehnlichst genau so eine), Fusseisen, Plastikhandschellen, Metalldetektoren, Fanclubs, Softball-Ligen, Magermilch, schlanke Schiedsrichter (genauso schlimm wie dürre Weihnachtsmänner – nur auf die Pummeligen ist Verlass), auf Mickey Rooney getrimmte Hunde, *Pappas & Beer*-Heckkleber, das TV-Gewinnspiel *Hollywood Squares*, Golfschuhe, Tuxedo-T-Shirts, Schals, Satinbettwäsche, Wasserbetten, Backgammon, die elektronisch verstärkte männliche Stimme, Gruppengespräche, Tischerücken, Blumenarrangements, Karten mit Genesungswünschen, abschätzige Bemerkungen über Büchsenerbsen, bezahlten Sex, das Wort Nougat, die Denver Nuggets, die Stadt Denver, den ganzen Staat Colorado, stumpfe Messer, das Wort Credo, Miniaturstühle, klebrige Tischplatten, Betthäschen, die darauf bestehen, dass die Männer ihrer Träume *da unten* für ihr Wohl sorgen, leere Tankwagenanhänger, die auf der Autobahn schlingern, Chips stibitzende Seemöwen, all diese Tauben, die mich mitten in der Nacht ausfindig gemacht und meinen Kopf mit ihrer weissen Ladung bekleckert haben, als sei ich – zusammengekauert wie ein Baby im Echo Park liegend – das einzig lohnende Ziel weit und breit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Im Original: *from the worldly order of the old American wood sheds*. Das Amerikanische *to take someone behind the woodshed* (mit jemandem hinter den Holzschuppen gehen) bedeutet *sich mit jemandem schlagen, jemanden tüchtig verhaufen*, ferner dann auch: *jemanden im sportlichen Wettkampf vernichtend schlagen, einen Kanter Sieg erringen*.

Edition for Parkett

URS FISCHER

SIGH, SIGH, SHERLOCK! 2004

Fiberglass reinforced plaster cast, partially painted,
36 $\frac{1}{4}$ x 12 $\frac{5}{8}$ x 12 $\frac{5}{8}$ ".

Cast by Kunstgiesserei Felix Lehner, St. Gall, Switzerland.

Edition of 45 / XXV, signed and numbered.

Glasfaserverstärkter Hartformgips, teilweise bemalt,
92 x 32 x 32 cm.

Guss: Kunstgiesserei Felix Lehner, St. Gallen.

Auflage: 45 / XXV, signiert und nummeriert.



R I C H A R D

P R I N C E



A Reflection or Two

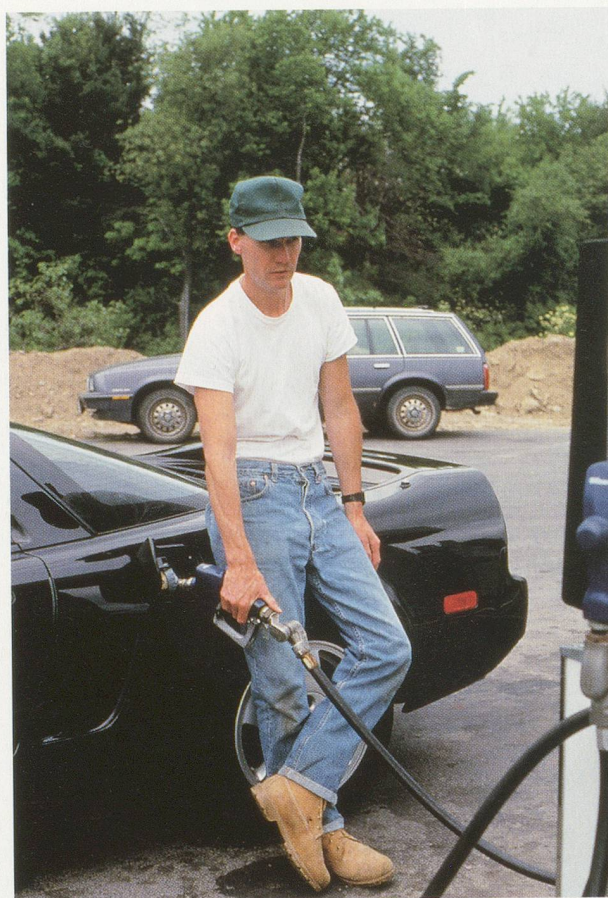
DIKE BLAIR

I used to consider discussions of Richard Prince's work in terms of appropriation, those surrounding issues of originality, to be stupid because they made secondary the best part: the work's dark poetry and saturated eroticism. But perhaps I was wrong, or not entirely right. After visiting him recently, I began to think more about appropriation in terms of ownership. The root *propos* (property) does resonate with his work. He owns things in all senses of the word, and I've come to see that as really essential; but let me return to this idea later.

I think I first met Richard at the Mudd Club in 1978. I remember sharing a table with mutual friends on the second floor. We were all young artists at the time working on our stuff, playing at our identities, trying to get a leg up, a break, and a drink ticket. I asked Richard about his work and where I might see it. Richard was drunk and mumbled a few times about how he mostly showed in Europe, implying he was pretty big there. He wasn't, though I bought it—a Princeian bluff that later would become familiar at the poker table (often involving my stack of chips getting shorter). And, at the time, I thought he was a little bit of a jerk.

Not long after that first meeting, I visited Richard's show at Artists Space of still life re-photographs of luxury pen sets and watches. I remember VO liquor ads and models' head triptychs, and most vividly, I remember being stunned by the recognition of some-

DIKE BLAIR is an artist who lives in New York City.



RICHARD PRINCE, PORTRAIT, 1991, Ektacolor photograph.

Top/Oben: RICHARD PRINCE, UNTITLED (GIRLFRIEND), 1993, Ektacolor print, 64 x 44" / 162,6 x 111,8 cm.

Bottom/Unten: UNTITLED (GIRLFRIEND), 1993, Ektacolor print, 74 1/2 x 50" / 189,2 x 127 cm.

thing deeply intelligent, erotic, poetic, new, and important. That the work was appropriated seemed beside the point... already, appropriation was very much in the air. It was more a matter of what was being appropriated—subjects that had already been heavily processed and heavily mediated, and then re-processed and further reflected upon. The luxurious, artistic work of the subject and the perfection of the image were all in the service of a tony dream that Richard craftily shanghaied and placed behind glass, darkly. Implicit in his vision was the role of artist as off-screen actor/editor/director/producer; and while this too was in the air, I was yet to have seen it so concisely (yet mysteriously) manifested in framed objects on a gallery wall. Jerk or not, I wanted to know this guy better. We exchanged studio visits, and became friends.

Richard's studio apartment on East 12th Street was organized in the same manner as his later environments. Some surfaces got the treatment, others were left exposed—an aesthetic that became highly distilled in his later house projects. His interior was precise, framed, strictly rectilinear, and black and white, except for the yellow Kodak supply boxes slotted around the kitchen that served as his portfolios. His desk was neat, and on it there was always a light-box with a grid of slides. Later, that grid would come to be the basis for the *Gangs*. When you visited his studio, there'd be a few clues to how his works were made: where or how the early *New Yorker* joke paintings were drawn, or the magazines re-photo-



RICHARD PRINCE, *WHY I GO TO THE MOVIES ALONE*,
front cover of the reprint by Barbara Gladstone Gallery,
New York, 1995 / Titelseite des 1995 neu aufgelegten Buches.



graphed. He'd organize our visits by removing pictures from their boxes and placing them on his bed or on the Formica board, which covered the kitchen tub. He'd then carefully place them back in their boxes. I think he had lots of visitors, and practiced his act—his patter and timing—on me before doing it for the critics and paying customers. In retrospect, I see that Richard's art—his apartment, the pictures, the books, the patter—was all there in the beginning. And it wasn't long before he really was big in Europe.

In the early eighties, Richard and I would drink martinis at Paul's Lounge on 3rd Avenue and 10th Street. Paul's was kind of a New Jersey wannabe mob place, incongruously plopped in the East Village. It had pressed white tablecloths and sculpted napkins, satellite, an early projection TV, a black stucco ceiling peppered with glitter, and, occasionally, Joey Ramone, hunching over the bar cradling a drink. We'd talk about books (Richard was the most literate artist I knew) and movies, make up fictitious band names, and engage in art and girl talk. Mostly, I was the listener, the sounding board for Richard's semi-true stories and wonky memes. Often I'd wonder what the fuck he was talking about, and then, a month or a year or two later, one of his phrases or counterintuitive aphorisms, would boomerang out of the noosphere, hit me in the back of my head, and begin to make perfect sense.

Even after his fourth Martini, Richard was still working on his act; a lot of the bar talk was about trying out the sound and surface of words and ideas. He was test-driving his titles and catch phrases all the while, and constructing his idea of a cool persona—working out things like whether “Headliner” sounded cooler than “Entertainer,” or vice versa. What I didn't realize about Richard, at the time, was the sheer intensity of his inner world, or that he was busy writing *Why I Go to the Movies Alone*. Richard isn't so much secretive as canny about timing—he's something of a social and artistic stripper, knowing what to conceal, and when and how to reveal. I recently reread *Why I Go to the Movies Alone* and saw that—like his apartment, like his Artists Space show—it was all there from the beginning. His semi-opaque, noir, beat, blurb-styled fiction is an effective lexicon; I'd note that he's honed his writing over the years, and it may be the most underappreciated part of his act.

Most everything Richard does is calculated to reflect another of his practices. Every medium and every theme is supported by, and in turn supports, another body of work. *Gangs* and *Jokes* and *Books* and *Collections* and *Cowboys* and *Sunsets* and *Houses* and *Hoods* and *Planters* all reflect, and enhance, each other. At times, he collates his images in picture books—the first was *Inside World*, which served as the title of a catalogue for a group show (with the same title) that Richard participated in at Kent Gallery. These picture books are probably my favorite of his books because they are where Richard creates and curates himself. He never wanted his work to be dependent on art world powers-that-be. He never allowed himself to be owned by friendly critics (“crickets,” as he'd often call them at Paul's Lounge) or curators. He would do that for himself—he would own himself—and the books were one way to accomplish this. Inside the covers he scrambles re-photographed and original snaps (often pictures documenting his own work) and creates his “real” artist's life. Though Richard's life is certainly glamorous, the version of his life depicted in his books is only as true as is any particular photograph. What is true of these photographs is their beauty, and his pacing and pairing of imagery syncs, which he does with perfection and a profound love of all bound paper. (I've ob-

served how Richard's hands take on a particular grace when he handles his rare books and magazines.)

When I visited Richard last summer, not much had changed. In the twenty-five years I've known him, he's gone from bathtub in the kitchen to swimming pool in the yard. But prosperity always seemed to be in the cards. Richard is proprietary in a big way and I now see this trait as an essential aspect of his art. His practice has a lot to do with his self-reflexive orchestration of ownership. He owns concretely. He owns the stuff of his (and our culture's) dreams—houses, rare books, and cars—and he turns that stuff into art by hijacking their images. He acquired all that he has by taking aesthetic possession.

His work, by employing a canny approach to the mediated image, takes abstract ownership of a type of imagery that deals with desire and consumption.

Richard told me that all he wants to do these days is collect. But he needs to keep making his art to finance his collecting. Most everything Richard says about his work is expressed with a somewhat Warholian ambivalence—there is the joke, and then there is the truth inside the joke. Like Warhol, Richard's craft can seem superficial and ironic; and it is. But as much as he extols the "sent-away-for" aesthetic, he remains a painter of refined and detached sensuality, as he keeps his hand in the surface of at least some of his making. But, most certainly, some aspect of col-

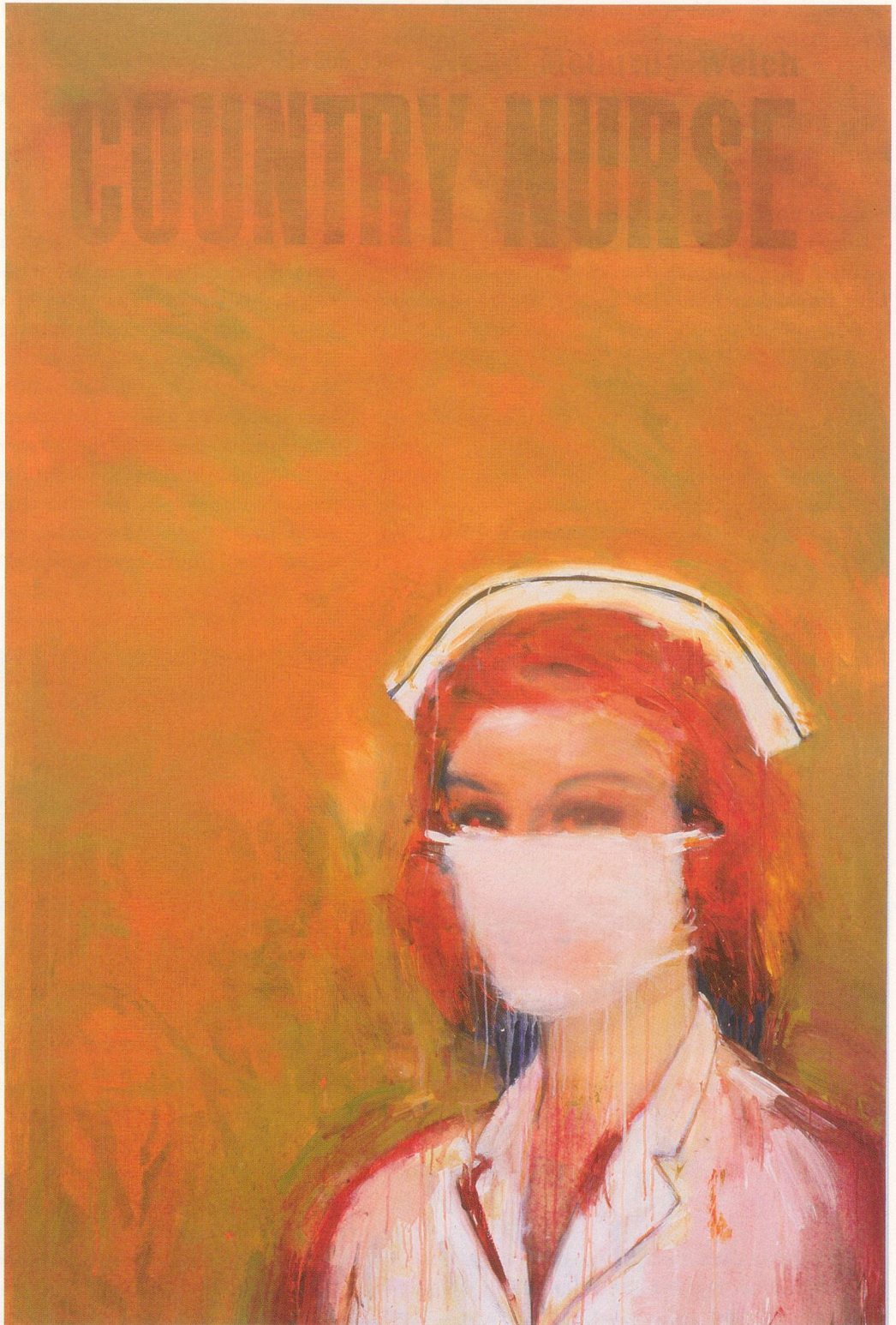
RICHARD PRINCE, *FIRST HOUSE*, 1993, mixed media installation, detail / Teilansicht.





RICHARD PRINCE, GRADUATE NURSE, 2002, ink-jet print and acrylic on canvas, 89 x 52" /
DIPLOMKRANKENSCHWESTER, Inkjet-Print und Acryl auf Leinwand, 226,1 x 132,1 cm.

RICHARD PRINCE, COUNTRY NURSE, 2003, ink-jet print and acrylic on canvas, 79³/₄ x 52¹/₄" /
LANDKRANKENSCHWESTER, Inkjet-Print und Acryl auf Leinwand, 202,6 x 132,7 cm.



lecting has always been at the root of everything he's done, and collecting means owning. In Richard's studio, for example, there is a stunning library of first edition books and pulp ephemera. Over the years, I've watched him build this collection—the original criteria for the collection being that all books, at one time or another, had to have been adapted to film. His ambition, it would seem, is to collect, collate, and display in such a unique, ambitious, and intelligent manner that multiple literary domains get slightly bent through a Princeian lens. When most people who know Richard's work see an "original," unappropriated Marlboro cowboy, they experience his power to superimpose himself on images he didn't author. Like the barely visible reflection of an image on the glass under which it is framed, Richard Prince, the artist, is overlaid on the iconic cowboy. Imagine the same sensation of superimposition when seeing a copy of Nabokov's *Lolita* or Kerouac's *On the Road*. I must confess, I find the prospect a little bit

scary, and that reminds me that all of Richard's best work has always scared me a bit.

To a greater extent than previous generations, and less than later ones, our generation found self-definition through our cultural artifacts: the posters on our walls, our record albums, and the magazines arranged on our tables. To some degree, that kind of store-bought identity is what Richard's art has always been about. Now that Richard's artifacts have been part of the culture for a couple of decades, in ever-expanding ripples of context, he can re-appropriate his own work and replay himself into art history. These days, he spends no small amount of studio time arranging his own work in configurations that may spark new images and meanings—new ways of projecting himself into the culture, with the purpose of being able to read his own reflection. It seems like a convoluted way to try to see oneself, but, come to think of it, that kind of transference is what most artists do—minus a brilliant reflection or two.



RICHARD PRINCE, UNTITLED (FLOWER TIRE), 1999,
polyurethane cast, 13 1/2 x 23 x 23" / OHNE TITEL (BLUMEN-
AUTOREIFEN), Polyurethan-Guss, 35 x 58 x 58 cm.



RICHARD PRINCE, UNTITLED (FLOWER PLANTER), 1999,
tire and paint, 26 x 15 x 15" / OHNE TITEL (BLUMENTOPF),
Autoreifen und Farbe, 91,5 x 38 x 38 cm.

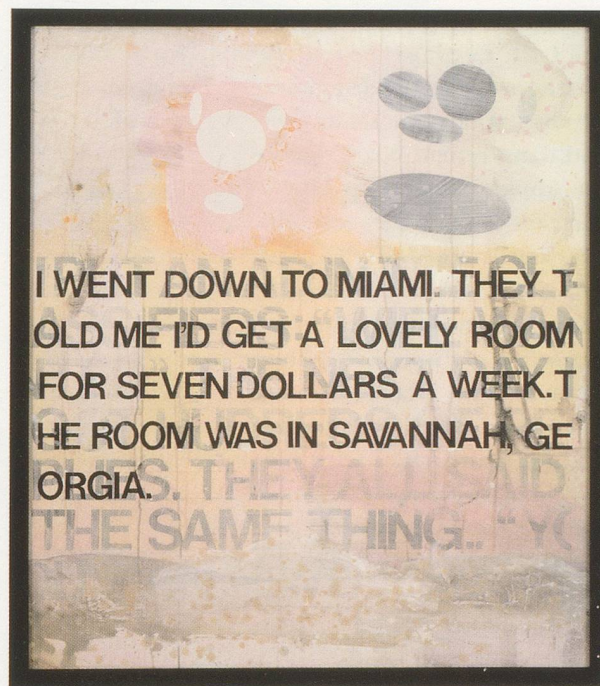
Die eine oder andere Reflexion

DIKE BLAIR

Diskussionen des Werks von Richard Prince, die vor allem das Appropriative, die originellen Begleitumstände, in den Vordergrund rücken, habe ich immer für dumm gehalten, weil sie das Beste – seine dunkle Poesie und erotische Fülle – sekundär erscheinen lassen. Aber vielleicht habe ich mich geirrt oder war zumindest nicht hundertprozentig im Recht. Nach meinem jüngsten Besuch bei Richard begann ich etwas gründlicher über Appropriation im Zusammenhang mit Besitz nachzudenken. Die Wortwurzel *propus* (des englischen Worts *property*, Eigentum) hallt uns überall aus seinem Werk entgegen. Die Dinge sind ihm in jedem Sinn des Wortes *eigen* und inzwischen habe ich begriffen, dass dies von ganz entscheidender Bedeutung ist; aber lassen Sie mich später darauf zurückkommen.

Ich glaube, ich bin Richard Prince 1978 zum ersten Mal begegnet, und zwar im Mudd Club. Ich erinnere mich, dass wir mit gemeinsamen Freunden an einem Tisch im ersten Stock saßen. Damals waren wir alle junge Künstler, die mit unserer eigenen Arbeit beschäftigt waren und unsere Individualität auslebten, wir versuchten Fuss zu fassen, warteten auf den Durchbruch oder wenigstens einen Gratisdrink. Ich fragte Richard nach seiner Arbeit und wo ich sie sehen könne. Richard war betrunken und murmelte mehrmals, dass er vor allem in Europa ausstelle, wobei er andeutete, dass er dort ziemlich erfolgreich wäre. Das war durchaus nicht der Fall, obwohl ich es ihm abnahm – ein Princescher Bluff, wie ich ihn später noch oft am Pokertisch hören sollte (meist dann, wenn meine Chips arg am Schwinden waren).

DIKE BLAIR ist Künstler und lebt in New York.



RICHARD PRINCE, UNTITLED, 2001, acrylic and silkscreen on gatorboard, 50 1/2 x 45 3/8" /

OHNE TITEL, Acryl und Siebdruck auf Gator Board, 128 x 116 cm.

Damals dachte ich, bei ihm sei wohl eine Schraube locker.

Nicht lange nach dieser ersten Begegnung schaute ich mir im Artists Space Richards Ausstellung seiner photographischen Stillleben mit Luxusfüllern und -uhren an. Ich erinnere mich an Anzeigen für edle Spirituosen mit dem Prädikat VO (very old), an Triptychen mit Köpfen von Models, aber am lebhaftesten ist die Erinnerung an die überraschende Erkenntnis, dass dies alles hochintelligent, erotisch, poetisch, neu und bedeutend war. Dass es sich um Appropriationen handelte, war nicht der springende Punkt..., die Appropriation lag bereits spürbar in der Luft. Es ging vielmehr darum, was und wie hier appropriiert wurde, nämlich Gegenstände, die bereits stark bearbeitet und vielfach vermittelt waren und dann erneut bearbeitet und reflektiert wurden. Die üppige, kunstvolle Arbeit des Subjekts und die Perfektion des Bildes standen ganz im Dienst eines schicken Traums, den Richard sich kunstfertig unter den Nagel riss und hinter dunkles Glas bannte. Zu seiner Vision des Künstlers gehörte auch die Rolle des selbst nicht in Erscheinung tretenden Akteurs, Herausgebers, Regisseurs und Produzenten; und obwohl auch dieses Rollenverständnis damals in der Luft lag, hatte ich es noch nie so klar (und dennoch geheimnisvoll) in Form gerahmter Objekte an der Wand einer Galerie umgesetzt gesehen. Schraube locker oder nicht, diesen Typen wollte ich näher kennen lernen. Also besuchten wir uns gegenseitig in unseren Ateliers und wurden Freunde.

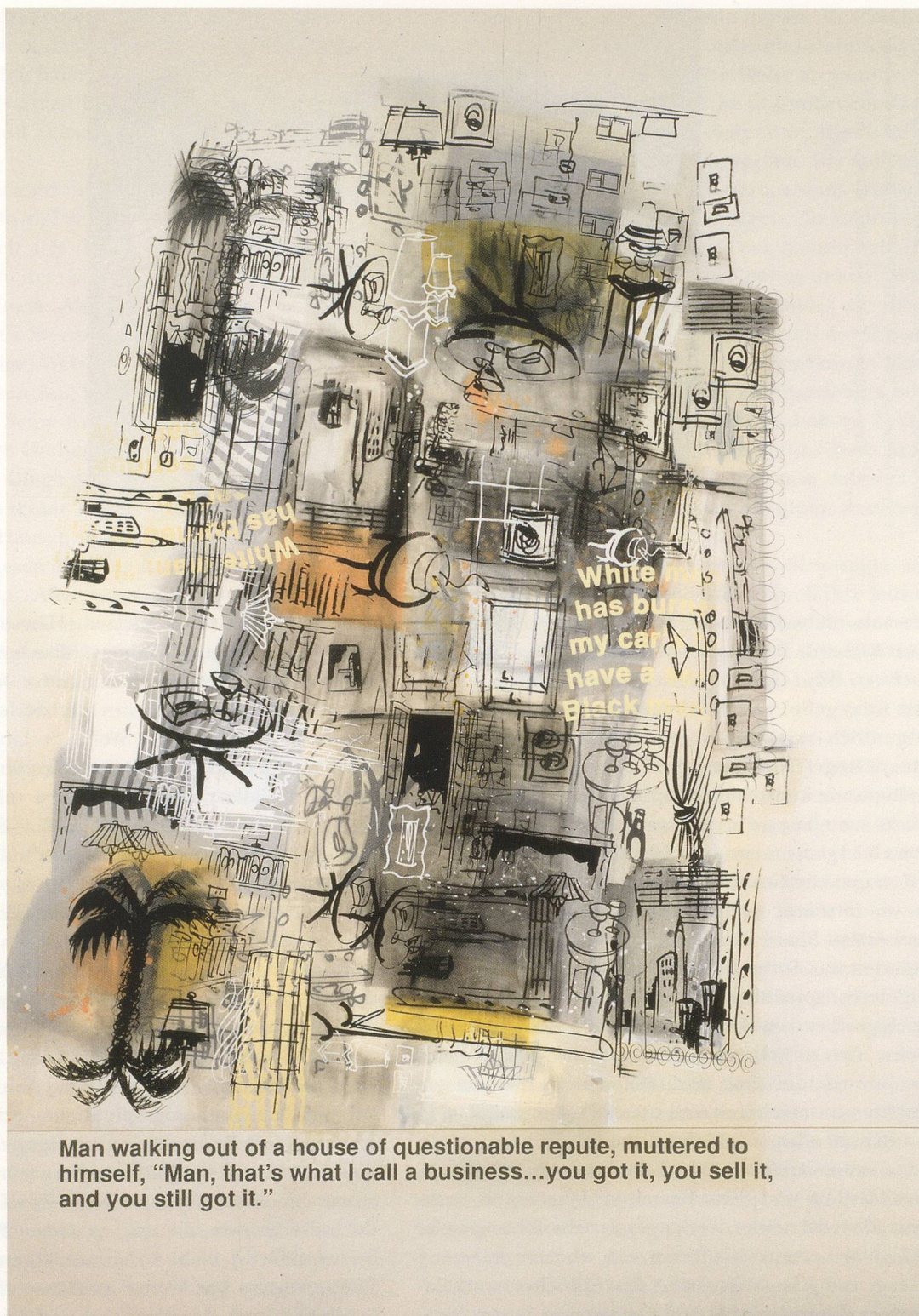
Richards Atelierwohnung an der 12th Street East war gleich ausgestattet wie seine späteren Environments. Manche Flächen waren bearbeitet, andere roh belassen – eine Ästhetik, die Prince in seinen späteren Hausprojekten in stark verfeinerter Form einsetzen sollte. Seine Inneneinrichtung war präzise, konsequent, strikt geometrisch und schwarzweiss, mit Ausnahme der flachen gelben Kodakschachteln, die überall in der Küche verstaut waren und ihm als Werkmappen dienten. Sein Arbeitstisch war aufgeräumt und darauf stand immer ein Leuchtpult mit rasterartig angeordneten Dias. Daraus entwickelten sich später seine *Gangs*. Bei Besuchen in seinem Atelier gab es immer Anhaltspunkte für die Entstehungsweise seiner Arbeiten; dafür, wo oder wie

die frühen *New Yorker*-Witzzeichnungen entstanden oder die abphotographierten Zeitschriften. Die Besuche verliefen jeweils so, dass er Bilder aus den Schachteln hervorholte und auf dem Bett ausbreitete oder auch auf der MDF-Abdeckplatte über dem Schüttstein. Danach legte er sie wieder sorgfältig in ihre jeweiligen Schachteln zurück. Ich glaube, er hatte sehr viele Besucher und probierte diesen Akt der Präsentation – Text und richtiges Timing – an mir aus, bevor er ihn vor Kritikern und potenziellen Käufern anwandte. Im Rückblick sehe ich, dass Richards Kunst – seine Wohnung, seine Bilder, seine Bücher, sein Jargon – von Anfang an da war. Und es sollte nicht mehr lange dauern, bis er in Europa wirklich gross herauskam.

In den frühen 80er Jahren tranken wir beide unsere Martinis jeweils in Paul's Lounge an der Ecke 3rd Avenue, 10th Street. Paul's war eine Art New-Jersey-Möchtegern-Insider-Treffpunkt, der nicht recht ins East Village passen wollte. Es gab gebügelte weisse Tischtücher und kunstvoll gefaltete Servietten, Satellitenfernsehen, eines der ersten Fernsehgeräte mit Bildprojektion, eine schwarze, mit Glitter übersäte Stuckdecke, und hin und wieder hing Joey Ramone an der Bar und nahm sich einen zur Brust. Wir sprachen über Bücher (Richard war der belesenste Künstler, den ich kannte) und Filme, erfanden fiktive Namen für Musikbands und liessen uns über Kunst und Frauen aus. Meistens war ich Zuhörer und Testperson für Richards halbwahre Geschichten und wackelige Entwürfe. Häufig fragte ich mich, wovon er verdammt nochmal redete, aber dann, einen Monat oder ein, zwei Jahre später, schoss einer seiner Sätze oder jeglicher Intuition zuwiderlaufenden Aphorismen wie ein Bumerang aus der Noosphäre heraus direkt in meinen Hinterkopf und machte plötzlich Sinn.

Selbst nach seinem vierten Martini feilt Richard noch immer an seinem Auftritt; in den meisten dieser Bargesprache ging es darum, den Klang und die Oberflächenbeschaffenheit von Worten und Ideen zu testen. Er textete laufend seine Werktitel und Kernsätze und arbeitete an seiner Idee einer coolen Persönlichkeit; es konnte darum gehen, ob *Headliner* (Schlagzeilschreiber) cooler klänge als *Entertainer* (Unterhaltungskünstler) oder umgekehrt. Was ich

RICHARD PRINCE, *THE LITERATURE RACK*, 1994, acrylic and silkscreen on canvas, 136 x 96" /
 DIE LITERATURABLAG, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 345,4 x 243,8 cm.



RICHARD PRINCE, MY CAR, 1998, acrylic, silkscreen and Conte Crayon on canvas, 79 x 75" / MEIN AUTO, Acryl, Siebdruck und Conté-Stift auf Leinwand, 200,7 x 190,5 cm.



damals nicht bemerkte, war die schiere Intensität von Richards Innenwelt, und auch nicht, dass er dabei war, *Why I Go to the Movies Alone* (Warum ich allein ins Kino gehe) zu schreiben. Dabei ist Richard nicht eigentlich verschlossen, sondern nur gerissen, was das richtige Timing angeht: Er ist eine Art ebenso geselliger wie kunstvoller Stripper, der genau weiss, was es zu verbergen gilt und was er wann und wie enthüllen muss. Ich habe *Why I Go to the Movies Alone* erst kürzlich wieder gelesen und begriffen, dass – wie in seiner Wohnung und in seiner Ausstellung bei Artists Space – auch da alles von Anfang an vorhanden war. Seine teils undurchsichtige, düstere, resignierte, sprechblasenartige Literatur stellt ein ergiebiges Lexikon dar; ich möchte festhalten, dass er seine Art zu schreiben im Lauf der Jahre immer mehr verfeinert hat; und vielleicht ist dies der am meisten unterschätzte Teil seiner Darbietung.

Beinah alles, was Richard tut, ist darauf angelegt, eine seiner anderen Tätigkeiten zu reflektieren. Jedes Medium und jedes Thema wird von einem anderen Element seines Werks gestützt beziehungsweise stützt seinerseits wiederum ein anderes Element. *Gangs* und *Jokes* (Witze) und *Books* (Bücher) und *Collections* (Sammlungen) und *Cowboys* und *Sunsets* (Son-

nenuntergänge) und *Houses* (Häuser) und *Hoods* (Kühlerhauben) und *Planters* (Pflanzgefässe): sie alle reflektieren und ergänzen einander. Manchmal versammelt er seine Bilder in Bildbänden – der erste war *Inside World* (Innere Welt). So lautete auch der Titel (und Katalogtitel) einer Gruppenausstellung in der Kent Gallery, an der Richard teilnahm. Diese Bildbände sind mir vielleicht die liebsten unter Richards Büchern, weil Richard sich darin selbst erschafft und sein eigener Kurator ist. Er wollte nie, dass sein Werk von den Machtverhältnissen in der Kunstwelt abhängig würde. Er liess sich auch von wohlwollenden Kritikern (*crickets*, Grillen, wie er sie in Paul's Lounge oft nannte) oder Kuratoren nie vereinnahmen. Das besorgte er selbst – er interpretiert und gehört sich selbst – und die Bücher waren ein Weg, dies zu erreichen. Zwischen den Buchdeckeln kombiniert er abphotographierte mit echten Schnappschüssen (oft Bilder, die seine eigene Arbeit dokumentieren) und erschafft so sein «wahres» Künstlerleben. Richards Leben ist ohne Zweifel glamourös, doch die Version, die man in seinen Büchern abgebildet sieht, ist nicht wahrer als irgendeine andere Photographie. Das Wahre an diesen Photos ist ihre Schönheit sowie der Rhythmus und die Kombination

und Synchronisation der Bildeinheiten; das macht er absolut perfekt und mit einer tiefen Liebe zum Buch als solchem. (Ich habe beobachtet, dass seine Hände sich besonders grazil bewegen, wenn er seine seltenen Bücher und Zeitschriften hervornimmt und anschaut.)

Als ich Richard im letzten Sommer besuchte, hatte sich nicht viel verändert. In den fünfundzwanzig Jahren, seit ich ihn kenne, hat sich zwar die Badewanne in der Küche zum Swimmingpool im Garten gemausert. Aber der Wohlstand schien von jeher in seinen Sternen zu stehen. Richard ist auf eine grossartige Weise Besitz ergreifend und ich betrachte diesen Zug heute als wesentlichen Aspekt seiner Kunst. Seine Kunst hat viel mit seiner selbst-reflektierenden Orchestrierung von Eigentum zu tun. Er eignet sich Dinge ganz konkret an. Er ist Eigentümer des Stoffs seiner Träume (und der Träume unserer Kultur) – Häuser, seltene Bücher, Autos –, und er verwandelt diesen Stoff in Kunst, indem er dessen Bilder kidnappt. Alles, was er hat, hat er dadurch erworben, dass er es ästhetisch in Besitz nahm. Seine Arbeit ergreift durch ihren raffinierten Umgang mit dem vermittelten Bild auf abstrakte Weise Besitz von einer Bildsprache, die von Begehren und Konsum handelt.

Richard erzählte mir, dass er heute eigentlich nur noch sammeln möchte. Doch er muss weiterhin Kunst machen, um seine Sammlertätigkeit zu finanzieren. Fast alles, was Richard über seine Arbeit sagt, kommt in einer an Warhol erinnernden Ambivalenz daher – es ist immer der Witz und die Wahrheit, die darin steckt. Wie im Fall von Warhol kann auch Richards Kunst oberflächlich und ironisch anmuten; und sie ist dies auch. Doch wie vehement er auch jede «weit hergeholte» Ästhetik austreibt, er bleibt ein Maler von feiner, kühler Sinnlichkeit, jedenfalls dort, wo seine Hand noch am Erscheinungsbild seiner Arbeit beteiligt bleibt. Aber an der Wurzel von allem, was er gemacht hat, lag immer ein sammlerischer Aspekt und sammeln heisst besitzen. In Richards Atelier findet sich zum Beispiel eine beeindruckende Bibliothek von Erstausgaben diverser Bücher und Schundliteratur. Über die Jahre habe ich zugeschaut, wie er diese Sammlung aufgebaut hat, deren ursprüngliches Kriterium war, dass jedes Buch

irgendwann verfilmt worden sein musste. Es scheint, dass er darauf aus ist, Dinge auf eine so einmalige, anspruchsvolle und intelligente Weise zu sammeln, zusammenzutragen und auch zu präsentieren, dass verschiedene Bereiche der Literatur durch die Princesche Linse leicht verzerrt werden. Die meisten Leute, die mit Richards Werk vertraut sind, erleben seine Macht sich über Bilder zu legen, die nicht von ihm sind, immer wieder, wenn sie einen «originalen», nicht appropriierten Marlboro-Cowboy sehen. Wie die kaum sichtbare Reflexion eines Bildes auf dem Glas, hinter dem es gerahmt ist, legt sich der Künstler Richard Prince über die Cowboy-Ikone. Man stelle sich das gleiche Überlagerungserlebnis vor beim Anblick einer Ausgabe von Nabokovs *Lolita* oder Kerouacs *On the Road*. Ich gestehe, diese Aussicht macht mir ein bisschen Angst, und dabei fällt mir ein, dass mir alle seine wirklich guten Arbeiten schon immer Angst eingejagt haben.

Mehr als frühere Generationen und weniger als spätere hat sich unsere Generation durch ihre kulturellen Erzeugnisse definiert: die Plakate an unseren Wänden, unsere Plattenalben und die Zeitschriften auf unseren Tischen. Bis zu einem gewissen Grad ist es in Richards Kunst schon immer um diese Art im Laden gekaufter Identität gegangen. Nun, da Richards Arbeiten selbst seit etlichen Jahrzehnten Teil dieser Kultur sind und ihren Kontext fortwährend erweitert haben, kann er auf sein eigenes Werk zurückgreifen, um es sich erneut anzueignen und sich erneut in die Kunstgeschichte einzubringen. Er kann sich selbst sammeln und jede Ausstellung, an der er beteiligt war; er kann jedes Buch, in dem er vorkommt, von neuem in Besitz nehmen und jedes Haus, in dem er gewohnt hat, was dann ebenso Teil dieser Sammlung wird. In diesen Tagen verbringt er einen guten Anteil seiner Zeit im Atelier damit, seine eigenen Arbeiten so neu zu ordnen, dass daraus neue Bilder und Bedeutungen entstehen – neue Weisen sich in die Kultur zu projizieren, um seine eigene Reflexion erkennen zu können. Es erscheint wie ein verschlungener Versuch, sich selbst zu sehen, doch wenn man darüber nachdenkt, ist diese Übertragung genau das, was die meisten Künstler tun – abzüglich der einen oder anderen brillanten Reflexion.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE JOKE (PAINTING)

DOUGLAS FOGLE

My paintings are about working up a routine, going on the road and crossing into Laos.¹⁾

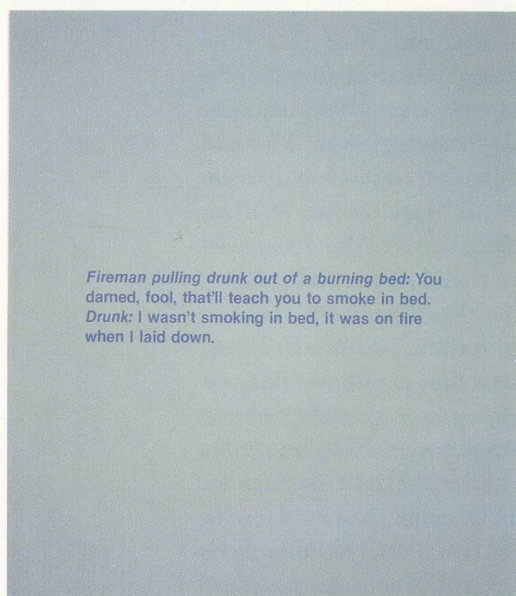
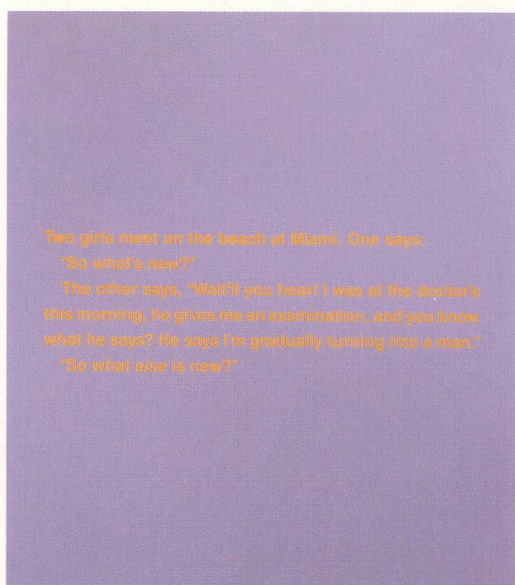
Saigon, shit. I'm still only in Saigon.²⁾

Can a joke be a painting? More to the point, can a painting be a joke? Richard Prince has spent the better part of the last two decades trying to answer these questions, engaging in a voyage to the center of painting's very own heart of darkness. Starting his journey in 1987, Prince broadened his aesthetic strategies beyond the realm of photographic appropriation and into the body, if not the soul, of painterly expression. As he moved in this painterly direction, was Prince the equivalent of Marlon Brando's Kurtz in Francis Ford Coppola's 1979 film *Apocalypse Now*, disappearing up river into Cambodia in an attempt to take post war painting practices to their excessive logical conclusions? Or was he more akin to Martin Sheen's Captain Willard, setting out on a classified recon mission with orders to exterminate painting with extreme prejudice? In the end, perhaps he is more like the comedian Bob Hope singing his theme song "Thanks for the Memories" on a USO tour in Saigon because at the core of his painting agenda rests the repetitious, twisted structural logic of the joke, a staple of old school stand up comedy.

His painterly antecedents are wide ranging, including more traditional practitioners of the medium such as Willem De Kooning, Barnett Newman, Cy Twombly, Robert Rauschenberg, and Andy Warhol, as well as "painters-in-the-expanded-field" such as the comedians Lenny Bruce and Richard Pryor, who would give any action painter a run for his money with their "all over" verbal techniques. As one of Prince's jokes reads across the surface of a painting, "I put an ad in a swinger's magazine and my parents answered it." These are his parents and swing with them he does as he appropriates historical references to his own ends. In some works, monochromatic color field paintings are disrupted by the graphic stenciling of a joke on their surfaces. Newman's "zips" are converted into running punch lines of text transforming the sublime into the ridiculous. Pop-like techniques of appropriation are deployed to transfer fragments of cartoons from magazines like *The New Yorker* to the surface of his canvases sometimes with their accompanying jokes and often times, more dissonantly,

DOUGLAS FOGLE is Associate Curator of Visual Arts at the Walker Art Center in Minneapolis.

RICHARD PRINCE, SO WHAT ELSE IS NEW, 1988, acrylic and silkscreen on canvas, 56 x 48" / WAS GIBTS SONST NOCH FÜR NEUIGKEITEN, Acryl und Siebdruck auf Leinwand, 142,2 x 122 cm. (Zwei Frauen treffen sich am Strand in Miami. Sagt die eine: «Und, was gibts Neues?» Sagt die andere: «Du wirst es nicht glauben! Ich war heut morgen beim Arzt, er hat mich untersucht, und weißt du, was er sagt? Er sagt, ich würde mich allmählich in einen Mann verwandeln.» «Und gibts sonst noch was Neues?»)
(PHOTO: SQUIDDS & NUNNS/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)



RICHARD PRINCE, *FIREMAN AND A DRUNK*, 1988, silkscreen and acrylic on canvas, 56 x 48" / *FEUERWEHRMANN UND EIN BETRUNKENER*, Siebdruck und Acryl auf Leinwand, 142,2 x 122 cm. (Feuerwehrmann, während er den Betrunkenen aus dem brennenden Bett zieht: «Du verdammter Idiot, das wird dich lehren, im Bett zu rauchen.» Betrunkenener: «Ich hab nicht im Bett geraucht, es brannte schon, als ich mich hinlegte.») (PHOTO: LARRY LAMÉ/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)

with the wrong joke. These works move from clean, hard-edged surfaces to messy, gesturally layered palimpsests where archaeological fragments of cartoons and punch lines hover between the poles of nonsense and intelligibility.

At the core of all these painterly ghosts, hovering on the surface of Prince's works, are his appropriated jokes. There are jokes about drinking such as "I eat politics and sleep politics, but I never drink politics." There are jokes about relationships as with this classic joke from the pantheon of Borscht-belt humor: "I met my first girl, her name was Sally. Was that a girl, was that a girl. That's what people keep asking." And of course there is the classic defining joke of Prince's aesthetic project, the joke to end all jokes. "I went to a psychiatrist. He said 'Tell me everything.' I did, and now he's doing my act." Prince's use of the joke, repeated over and over again on his canvases, mixed and matched with the wrong images or no images at all, starts me wondering if it doesn't reveal some dissonance, some dark secret about the American psyche. History repeats itself, said Karl Marx. The first time as tragedy and the second time as farce. Prince's joke paintings offer us another kind of history painting, one that reveals a history that stutters.

As I write this there is a lot of stuttering going on as the U.S. presidential returns are coming in on the television. It looks like it is going to be mourning in America all over again. A joke painting to end all joke paintings. Maybe it's time to get out of Nam on the last chopper at the fall of Saigon before we get to relive our very own *Apocalypse Now Redux*. This might be best summed up by one of Prince's jokes, which goes like this: A traveling salesman's car broke down one evening on a lonely road and he asked at the only farm house in sight, "Can you put me up for the nite?" "I reckon I can," said the farmer. "But you'll have to share the room with my young son." "How about that!" gasped the salesman. "I'm in the wrong joke." Cue the music. Watch as Slim Pickens' bronco rides a nuclear bomb into a mushroom cloud sunset at the end of Stanley Kubrick's film *Dr. Strangelove*. The bomb has the words "HI THERE" written on it. Now that's a good joke. Thanks for the memories Richard.

1) Richard Prince, "Guns and Poses," *Artforum*, October 2004, p. 143.

2) Martin Sheen as Captain Willard in Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* (1979).

WIE ICH LERNTE, DEN (GEMALTEN) WITZ ZU LIEBEN

DOUGLAS FOGLE

*Meine Bilder handeln davon, eine Nummer zu entwickeln, loszufahren,
und die Grenze nach Laos zu überqueren.¹⁾*

Saigon, verdammte Scheisse. Ich bin immer noch in Saigon.²⁾

Kann ein Witz Malerei sein? Oder genauer, kann ein Gemälde ein Witz sein? Richard Prince hat einen guten Teil der letzten zwei Jahrzehnte mit der Beantwortung dieser beiden Fragen verbracht und dabei eine Reise mitten ins Herz der Finsternis der Malerei unternommen. Seit 1988, dem Beginn dieser Reise, hat Prince seine ästhetischen Strategien weit über die Grenzen photographischer Appropriation hinaus, bis in die Substanz und vielleicht sogar die Seele des malerischen Ausdrucks erweitert. Aber entspricht Prince' malerischer Feldzug demjenigen von Marlon Brandos General Kurtz – in Francis Ford Coppolas Film *Apocalypse Now* (1979) – flussaufwärts Richtung Kambodscha, im Versuch die Nachkriegsmalerei zu ihrer letzten logischen Konsequenz zu führen? Oder ist er näher bei Martin Sheens Captain Willard und seinem streng geheimen Erkundungsflug, mit dem Auftrag, die Malerei mit Hilfe extremer Vorurteile auszulöschen? Letztlich ähnelt er wohl doch eher dem Komödianten Bob Hope, der sein Lied «Thanks for the Memories» vor den Soldaten in Saigon singt, denn im Zentrum von Prince' malerischer Strategie liegt die auf Wiederholung basierende, perverse strukturelle Logik des Witzes, ein Standardelement der klassischen Stand-Up-Comedy.

Zu Prince' Vorgängern in der Malerei zählen traditionellere Künstler, wie Willem de Kooning, Barnett Newman, Cy Twombly, Robert Rauschenberg und Andy Warhol, aber auch «Maler im weiteren Sinn», wie die Komiker Lenny Bruce und Richard Pryor, die mit ihrer verbalen «All-Over-Technik» jedem Vertreter des *Action Painting* die Schau stehlen. Dies sind seine Eltern, und wie ein Witz auf einem seiner Bilder verkündet, «Ich habe in einer *Swinger*-Zeitschrift eine Anzeige aufgegeben und meine Eltern haben geantwortet», so swingt Prince mit ihnen, indem er die historischen Referenzen für seine Zwecke reklamiert. In einigen Werken stören schablonenhaft aufgetragene Witze die Oberfläche monochromer Farbfeldmalerei. Newmans *zips* werden zur Pointe und das Erhabene verkehrt sich ins Lächerliche. Mithilfe der Aneignungsstrategien des Pop werden Cartoons aus Zeitschriften wie *The New Yorker* auf die Oberfläche von Leinwänden übertragen, manchmal mit den dazugehörigen

DOUGLAS FOGLE ist Associate Curator of Visual Arts am Walker Art Center in Minneapolis.



RICHARD PRINCE, TARANTULA, 1997, acrylic, silkscreen, and oilstick on canvas, 62 1/4 x 48" / Acryl, Siebdruck und Ölstift auf Leinwand, 158,1 x 121,9 cm.

Bildunterschriften, aber öfter, noch schriller, mit einem falschen Scherz. Diese Bilder reichen von klaren, harten Oberflächen bis zu chaotischen, gestisch mehrschichtigen Palimpsesten, in denen archäologische Fragmente von Cartoons und Wortpointen zwischen Unsinn und Verständlichkeit schillern.

Den Kern all dieser Gespenster der Malereigeschichte bilden die auf der Oberfläche von Prince' Arbeiten schwimmenden, von anderswo übernommenen Witze. Diese handeln vom Trinken wie in: «Ich esse Politik und schlafe Politik, aber niemals trinke ich Politik.» Sie handeln von Beziehungen, zum Beispiel in diesem Klassiker aus dem Pantheon des Conférencier-Humors: «Meine erste Freundin hiess Sally. Mensch, war das ein Mädchen, war das ein Mädchen. Das haben mich die Leute gefragt.» Und dann ist da natürlich der Witz, der Prince' ästhetisches Projekt umreißt, der Witz am Ende aller Witze: «Ich war beim Psychiater. Er sagte: «Erzähl mir alles.» Das hab ich getan, und jetzt macht er meinen Job.» Die Witze tauchen immer wieder auf seinen Leinwänden auf, manchmal allein, manchmal in Verbindung mit den falschen Bildern, und ich frage mich, ob Prince' Gebrauch dieser Witze nicht

auf eine Dissonanz hinweist, auf ein dunkles Geheimnis der amerikanischen Seele. Geschichte ereigne sich zweimal, sagte Marx, das erste Mal als Tragödie, das zweite Mal als Farce.³⁾ Prince' gemalte Witze bieten uns eine neue Art von Historienmalerei, eine, die aufzeigt, dass die Geschichte stottert.

Während ich diese Zeilen schreibe, bringt das Fernsehen die ersten Ergebnisse der amerikanischen Präsidentschaftswahlen: Das Stottern ist in vollem Gang. Es sieht ganz danach aus, dass in Amerika wieder einmal Trauer angesagt ist. Ein gemalter Witz als Ende aller Witzgemälde. Vielleicht ist es an der Zeit, den letzten Hubschrauber aus Vietnam zu nehmen, vor dem Fall von Saigon und bevor wir unsere ganz persönliche Version von *Apocalypse Now Redux* erleben. Vielleicht lässt sich dies am besten in einem Witz von Richard Prince zusammenfassen, er geht ungefähr so: «Eines Abends hat ein Handlungsreisender eine Autopanne auf einer abgelegenen Strasse und fragt beim einzigen Bauernhaus weit und breit: «Können Sie mich für die Nacht unterbringen?» «Ich denke schon», sagt der Farmer, «aber Sie müssen sich das Bett mit meinem kleinen Sohn teilen.» «Was sagt man dazu», sagt der Handlungsreisende, «ich bin im falschen Witz!»» Musikeinblendung. Schnitt zu Slim Pickens, wie er am Ende von Stanley Kubricks Film *Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1963) auf einer Atombombe in einen pilzartigen Sonnenuntergang reitet. Auf der Bombe stehen die Worte *HI THERE* geschrieben. Endlich mal ein guter Witz. Danke für die Erinnerungen, Richard.

(Übersetzung: Christian Rattemeyer)

1) Richard Prince, «Guns and Poses», *Artforum*, Oktober 2004, S. 143.

2) Martin Sheen als Captain Willard in Francis Ford Coppolas Film *Apocalypse Now* (1979).

3) Genauer: «Hegel bemerkte irgendwo, dass alle grossen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.» Karl Marx, in: «Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon», erstmals veröffentlicht in: *Die Revolution. Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, New York 1852. Erstes Heft.

Richard Prince's SECOND HOUSE

ALISON M. GINGERAS

THE DRIVE UPSTATE

The northeast corner of Albany County is home to Rensselaerville, a tiny hamlet (population 1,915) situated approximately 130 miles from New York City. Driving north along the West Side Highway of Manhattan, the trip to Rensselaerville takes about three hours—provided that you have bypassed the city's gridlock as well as the suburban sprawl that radiates around New York.

The Hudson River runs parallel to the main highway for the majority of this upstate journey; this otherwise banal geographical detail is replete with symbolic importance. Since its exploration by Henry Hudson in the early 1600s, this majestic waterway has played a vital role in the history and mythology of the US. Not only was the Hudson a strategic military-economic artery since Revolutionary War times, its natural beauty fueled the imagination of the Hudson River Valley School. Today the Hudson River acts as a socio-economic frontier—bifurcating the hinterlands of Upstate New York into two categories: “the haves” and “haves-much-less.” The more picturesque eastern bank is home to numerous wealthy, elegant villages (for example: Rhinebeck, Spencertown) while the

shabbier, distinctly working class towns dot the Hudson's more mountainous west side. The region around Rensselaerville falls into the latter category.

This upstate class-divide becomes particularly apparent upon exiting the main highway to access the smaller, local roads. The winding path to Rensselaerville traverses an eerie, yet familiar, landscape. Slowly a partial portrait of the residents of Albany county emerges: every few miles a slightly dilapidated, single story house pops up on the side of the road; there are pick-up trucks with National Rifle Association bumper stickers; Christian Churches (from born-again sects to Episcopalians) adorn the tops of every-other hill; above-ground swimming pools are covered in black plastic for the winter; there are overgrown farm fields, odd little factories, gas stations, and diners; cars in various states of disrepair are slowly rusting on front lawns; a lone basketball hoop on an empty playground lets out a silent cry of melancholy.

For anyone familiar with Richard Prince's *Upstate* photographs (1995–1999), driving to Rensselaerville will provoke a riveting sense of déjà vu. While not documentary in intent, Prince's images convey the psychic as well as physical ambience of these rural, working class communities in decline. With a deceptively simple, formal economy, Prince's *Upstate* im-

ALISON M. GINGERAS is a curator and writer living in Paris and New York.



RICHARD PRINCE, SECOND HOUSE, November 2003. (PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)



RICHARD PRINCE, *SECOND HOUSE*, November 2003. (PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)

Richard Prince

ages subtly conjure the libidinous impulses and dark permutations of pop culture that lie below the surface of towns that one encounters while driving off the highway.

THE HOUSE ON THE HILL

Nestled on a hill on the outskirts of Rensselaerville, Richard Prince's *SECOND HOUSE* (2001–2004) might at first be understood as a prolongation of his *Upstate* investigations. *SECOND HOUSE* is perfectly camouflaged in its surroundings—at first glance, it appears to be an utterly ordinary single story ranch house. Yet when approaching it from the long hillside driveway, the overgrown grass strategically obscures the identity of who or what lies within. Like so many other domestic buildings in the area, *SECOND HOUSE* looks kind of decrepit or unfinished (passersby must wonder: did the owner run out of money and abandon construction?). Its façade is missing—only a thin, silvery skin made of insulation panels covers the exterior. An abandoned 1973 Dodge Barracuda is parked out back, quietly rusting in the tall grass; an inside-out tire planter adorns the completely unlandscaped front yard.

The inside seems as unfinished as the outside. The walls and ceilings are partially painted, leaving the spackled drywall joints visible in many spots. Plywood sheets cover the floors. Exposed fluorescent tubes provide an even, cold light in the five rooms of the house. While the rawness of the interior décor suggests an uninhabited space, *SECOND HOUSE* is far from empty. The objects and images sheltered within its walls mirror the landscape outside: it's pure Americana (that has been "stolen," cropped, and edited by Richard Prince).

A series of Prince's *Car Hood* (1989–1990) sculptures hangs on the walls of the main room—fiberglass and wood reproductions of the hoods of seventies muscle cars. Like Prince's *Cowboys* (1980–2000) these car bodies evoke a mechanical universe of machismo, speed, romance, and danger (à la Monty Hellman's 1971 film, *Two Lane Blacktop*). A basketball backboard that serves as a table is in the middle of the adjacent room; several carefully selected books have been placed on top. Taken from Prince's own legendary collection of first edition and rare books,

titles such as *Hippy Hi* and *Woodstock*, as well as some counterculture ephemera, make reference to another faded chapter of Upstate New York's history. The walls are decorated with photographs of cult idols—a T-shirt painting of Jimi Hendrix and a painting of Sid Vicious framed in the style of Prince's *Untitled (Publicities)* series. On the floor in yet another room, there is an orange tire planter sculpture made of resin that is filled with SECOND HOUSE key chains (like the ones you get for free in the gas station down the road) as well as a concrete highway barrier sculpture. A small glass vitrine is built into the adjoining wall—inside there are two necklaces: one is made of several hundred multicolored plastic tags (the kind used to re-seal packages of white bread), and the other is made of hotel card keys. When you examine the contents in each room, SECOND HOUSE provides a succinct, domestically scaled overview of the material—formal and thematic—parameters of Prince's practice.

Richard Prince is not the first artist to create an architectural or environmental envelope to display his oeuvre.¹⁾ Yet unlike El Lissitzky's *CABINET OF ABSTRACTION* (1927) or Donald Judd's Minimalist compound in Marfa, Texas, Richard Prince is neither invested in utopian experimentation, self-aggrandizement, nor the preservation of the purity of an artistic/ideological vision. *SECOND HOUSE* is an anti-monument. It has been painstakingly crafted to be almost impossible to find—to nearly disappear into the landscape. From its calculated look of unfinishedness to its location in a remote corner of Albany County, Prince designed *SECOND HOUSE* as a vehicle to further perpetuate the aura of mystery and anonymity that already surrounds him.

The trek to find *SECOND HOUSE* operates in a very similar way to one of Prince's earliest projects, *SPIRITUAL AMERICA* (1983). Finding it is like falling victim to a carefully choreographed accident. When Prince rented a storefront gallery on the Lower East Side of Manhattan in 1983, it was like setting a trap for an unaware audience. The gallery contained nothing but a receptionist's desk and a single work of art in a gilt frame—a soft-core pornographic image of the child star, Brooke Shields. Knowing that Shields' fully nude, prepubescent body would be



RICHARD PRINCE, *BROOKE SHIELDS (SPIRITUAL AMERICA)*,
1983, Ektacolor photograph, 24 x 20" / 61 x 50,8 cm.

sure to provoke controversy, Prince hired a receptionist (who didn't even know Prince was the mastermind behind the gallery) and promptly left town. "It was only by word of mouth, gossip, rumor, innuendo, and largely unsubstantiated reports that visitors to the show even realized that there was any connection between the Spiritual America Gallery and Richard Prince. For the duration of the exhibition, Prince couldn't be found in New York. Stories circulated downtown that he had gone underground. Or moved to the West Coast..."² Frustrating the public's thirst for putting a face on such a juicy stunt, SPIRITUAL AMERICA helped give birth to Prince's mysterious persona. SECOND HOUSE prolongs that mystery.

SECOND HOUSE: SOME OF ME, SOME OF YOU. MOST OF ME, NONE OF YOU.

Interviewer: *Does your art come from an autobiographical source?*

Richard Prince: *It's all just like me. And it's all what I like. If you like it, I'll call it mine. But you can't say it's all mine. Some of me, some of you. Most of me, none of you. It's like when they ask me where I'm from—I say, "not from any place really."*³

Most people have no idea who Richard Prince is. This is not for a lack of notoriety or esteem by his peers. Hiding in plain sight, Prince has cultivated an identity that is shrouded in a web of tantalizing clues, shadowy images, false leads, carefully constructed rumors, and pseudonyms. He rarely answers questions in the first person. In interviews, as well as in his own writings, he prefers to invert conventional grammar or even use the third person in order to avoid the classical construction of self-expression. When he does use the pronoun "I," he expressly empties out the content so that it sounds like a pastiche of appropriated texts or an amalgamation of banal clichés. His photographic images operate in a similar way to his self-presentation. No matter if they are appropriations of existing images from magazines or original photographs, they share an authorless, artless quality. In terms of subject matter—a pantheon of biker chicks, cowboys, and flash-in-the-pan celebrities, to name but a few—his choice is highly charged, yet completely empty. It is nearly impossible to disentangle his artistic production and the construction of

his furtive persona. The lack of any credible biographical information invites the viewer to speculate: who is the real Richard Prince?

Visiting SECOND HOUSE does not help to answer that question. Perhaps it is because it's the wrong question to ask. Like a chameleon, Prince continues to master the language of his surroundings: the vernacular architecture of Albany County, and the icons and clichés that make up the fabric of the local history (from the failed utopian moment of Woodstock to the badges of working class decline). Using the anonymity provided by these vernacular forms to cover his tracks, Prince deflects questions about his own identity back onto the collective body. Visiting SECOND HOUSE does not provide any conclusions about the Americana it conjures. Instead, it forces the viewer to contemplate the clichés, to consider overlooked banalities, and to appreciate underestimated beauty. For many, the temptation is to read SECOND HOUSE as a shrine to the disappearance of many different Americas—the dystopia of the working class, the momentary countercultural utopias of the sixties, or the subcultures of bikers and cowboys. Richard Prince's work is undeniably about America, but it is also about something more. To borrow Prince's own dry, enigmatic remarks, "[it is] some of me, some of you. Most of me, none of you."

1) In fact, SECOND HOUSE is not Prince's first project that was conceived as an "environment" for the display of his work. FIRST HOUSE operated in a similar manner to his current project—only it was located in a residential neighborhood of West Hollywood in April 1993. This temporary installation transformed a typical LA bungalow into a gallery for the domestic display of his photographs, paintings, drawings, and works directly painted onto the walls.

The *mise-en-scène* of his own work is also evident in the numerous photographs he takes of his own works and collections in his studio and house. For some recent examples, see his artist book *American English* (2003) or his website: www.richardprinceart.com

2) Rosetta Brooks, "Spiritual America: No Holds Barred," in Lisa Phillips, *Richard Prince* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992), pp. 87–88.

3) Interview with Richard Prince, "Like a Beautiful Scar on your Head," *Modern Painters*, Special American Issue, Autumn 2002, Volume 15, Number 3, pp. 68–75.

Richard Prince' SECOND HOUSE

ALISON M. GINGERAS

DIE FAHRT NACH NORDEN

In der Nordostecke von Albany liegt Rensselaerville, ein winziger Weiler mit 1915 Einwohnern, etwa zweihundert Kilometer von New York City entfernt. Fährt man auf dem West Side Highway von Manhattan nach Norden, dauert die Fahrt nach Rensselaerville rund drei Stunden, vorausgesetzt man hat den Stau in der Stadt und die ausgedehnten Vorortssiedlungen New Yorks bereits hinter sich gelassen.

Der Hudson fließt während der ganzen Reise nach Norden meist parallel zur Hauptverkehrsachse; diese an sich banale geographische Tatsache ist von grosser symbolischer Bedeutung. Denn seit ihrer Erforschung durch Henry Hudson im frühen sechzehnten Jahrhundert spielte die majestätische Wasserstrasse eine wichtige Rolle für die Geschichte und den Mythos der USA. Der Hudson war nicht nur seit den Revolutionskriegen eine strategisch wichtige, militärische und ökonomische Lebensader, nein, seine Naturschönheiten beflügelten auch die Phantasie der Maler der *Hudson River Valley*-Schule. Heute markiert der Hudson eine sozioökonomische Grenze und trennt das Hinterland von Upstate New York in zwei Kategorien: «die Besitzenden» und «die sehr viel weniger Besitzenden». Das malerische Ostufer

beherbergt viele reiche, gediegene Städtchen (etwa Rhinebeck oder Spencertown), während das etwas hügeligere Westufer mit sichtlich schäbigeren Ortschaften übersät ist, in denen die Arbeiterklasse wohnt. Die Gegend um Rensselaerville gehört in die zweite Kategorie.

Dieser Klassenunterschied im Norden des Staates New York wird besonders augenfällig, wenn man die Autobahn verlässt und auf die kleineren Nebenstrassen gelangt. Der verschlungene Weg nach Rensselaerville durchquert eine gespenstische und dennoch vertraute Landschaft. Allmählich bekommt man ein ungefähres Bild der Einwohner von Albany: alle paar Kilometer taucht ein etwas heruntergekommenes, einstöckiges Haus am Strassenrand auf; Pick-ups mit Aufklebern der *National Rifle Association* stehen herum; auf jedem zweiten Hügel thront eine Kirche (von Wiedergeborenen-Sekten bis zu den Episkopalen); nicht im Boden eingelassene Swimmingpools sind zum Überwintern in schwarze Plastikfolie gepackt; man sieht überwucherte Felder, seltsame, kleine Fabriken, Tankstellen und Diners; Autos in diversen Stadien des Verfalls rosten auf dem Rasen vor sich hin; und ein einsamer Basketballkorb auf einem verlassenen Spielfeld schreit stumm auf vor Melancholie.

Für jeden, der Richard Prince' *Upstate*-Photos (1995–1999) kennt, wird die Fahrt nach Rensselaerville zum überwältigenden *Déjà-vu*-Erlebnis. Obwohl

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin und Publizistin. Sie lebt in Paris und New York.



RICHARD PRINCE, *SECOND HOUSE*, November 2003.

(PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)

die Bilder von Prince keinerlei dokumentarische Absicht verfolgen, vermitteln sie exakt die psychische und physische Atmosphäre dieser heruntergekommenen ländlichen Arbeitergemeinden. Mit irreführend simpler formaler Ökonomie machen sie auf subtile Weise die triebhaften Impulse und düsteren Variationen der Popkultur sichtbar, die unter der Oberfläche dieser Ortschaften neben der Autobahn schlummern.

DAS HAUS AUF DEM HÜGEL

An der Peripherie von Rensselaerville an einen Hügel gekuschelt könnte Richard Prince' *SECOND HOUSE* zunächst als Fortsetzung seiner *Upstate*-Erforschung verstanden werden. *SECOND HOUSE* verschmilzt perfekt mit seiner Umgebung – auf den ersten Blick scheint es ein ganz gewöhnliches einstöckiges Landhaus zu sein. Doch wenn man sich auf der langen hangseitigen Zufahrt nähert, verbirgt das



RICHARD PRINCE, *UPSTATE*, 1995–1999, Ektacolor print, 60 x 40"; framed 69 x 49" / 152,4 x 101,6 cm; gerahmt 175,3 x 124,5 cm.

ungemähte Gras, was wirklich dahinter steckt. Wie so viele andere Wohngebäude in der Gegend wirkt SECOND HOUSE irgendwie baufällig oder unfertig. (Leute, die zufällig vorbeikommen, werden wohl denken, dass dem Besitzer das Geld während des Bauens ausgegangen sei.) Die Fassade fehlt – nur eine dünne silberne Haut aus Isolationsplatten bedeckt die Aussenwand. Hinter dem Haus steht ein verlassener Dodge Barracuda aus dem Jahr 1973 und rostet im hohen Gras still vor sich hin; ein Pflanzgefäss aus einem umgestülpten Autoreifen schmückt den sonst überhaupt nicht gestalteten Platz vor dem Haus.

Innen wirkt das Ganze ebenso unfertig wie aussen. Die Wände und Decken sind teilweise gestrichen, so dass an vielen Stellen die verleimten Fugen der Fertigwandelemente zu erkennen sind. Der Boden ist mit Furnierholzplatten bedeckt. Nackte Neonröhren liefern in allen fünf Räumen des Hauses ein gleichmässig kaltes Licht. Und obwohl der rohe Zustand der Innenausstattung vermuten lässt, dass das Haus nicht bewohnt wird, ist SECOND HOUSE alles andere als leer. Die Gegenstände und Bilder im Innern spiegeln die Landschaft draussen wider: Es sind reine Amerikana (von Richard Prince «zusammengestohlen», beschnitten und herausgegeben).

Eine Serie der *Car Hood*-Skulpturen des Künstlers hängt an den Wänden des zentralen Raums – Fiberglas- und Holzreproduktionen von Kultauto-Kühlerhauben aus den '70er Jahren. Wie Prince' *Cowboys* beschwören auch die Autoteile ein mechanisches Universum von Machismo, Tempo, Abenteuer und Gefahr (im Stil von Monty Hellmans Film *Two Lane Blacktop*, 1971). Im Zimmer nebenan dient eine Basketballkorb-Rückwand als Tisch; darauf liegen ein paar sorgfältig ausgewählte Bücher; sie stammen aus Prince' eigener legendärer Sammlung von Erstausgaben und seltenen Büchern, wie zum Beispiel *Hippy Hi* und *Woodstock*, aber es sind auch Raritäten aus der Untergrundkultur darunter – Anspielungen auf ein weiteres vergangenes Kapitel der Geschichte



RICHARD PRINCE, *SECOND HOUSE*, November 2003, installation inside the house, a selection of Woodstock memorabilia displayed on a basketball backboard / Woodstock-Memorabilien auf Basketballkorbrückwand im Innern des Hauses.

von Upstate-New York. Die Wände sind mit Photos von Kultidolen dekoriert – ein gemaltes T-Shirt-Porträt von Jimi Hendrix und ein ebenfalls gemaltes Porträt von Sid Vicious, beide gerahmt wie die Bilder in Prince' Serie *Untitled (Publicities)*. In einem weiteren Zimmer steht eine orange Autoreifen-Pflanzgefäss-Skulptur aus Kunstharz auf dem Boden, gefüllt mit SECOND HOUSE-Schlüsselanhängern (denselben, die man an der nächsten Tankstelle gratis bekommt), sowie die Betonskulptur einer Strassensperre. In der angrenzenden Wand ist eine kleine Glasvitrine eingelassen, darin befinden sich zwei Halsketten: die eine besteht aus mehreren hundert kleinen bunten Plastikklammern (jene zum Wiederverschliessen angebrochener Toastbrotpackungen), die andere aus Plastikkarten-Hotelschlüsseln. Insgesamt bietet SECOND HOUSE einen lakonischen, der häuslichen Domäne angepassten Überblick über die materiellen – formalen und thematischen – Parameter von Prince' Arbeitsweise.

Richard Prince ist nicht der erste Künstler, der sich einen architektonischen Rahmen schafft, um sein Werk zu präsentieren.¹⁾ Aber anders als El Lissitzkys ABSTRAKTES KABINETT (1927) oder Donald Judds minimalistische Fabriklandschaft in Marfa, Texas, geht es Richard Prince weder um utopische Experimente noch um Selbstdarstellung, noch um das unverfälschte Bewahren einer künstlerisch-ideologischen Vision. SECOND-HOUSE ist ein Anti-Monument und wurde mit grosser Sorgfalt so errichtet, dass man es kaum findet, ja, es verschwindet fast ganz in der Landschaft. Vom bewusst erzeugten «unfertigen» Aussehen bis zur Lage in einem entlegenen Winkel von Albany hat Prince SECOND HOUSE so konzipiert, dass es die geheimnisumwitterte und anonyme Aura, die ihn umgibt, weitervermittelt.

Die Reise zu SECOND HOUSE funktioniert ähnlich wie bei einem seiner ersten Projekte, SPIRITUAL AMERICA (Spirituelles Amerika, 1983). Sucht man es auf, so ist es, als ob man einem sorgsam inszenierten Unfall zum Opfer fiele. Als Prince 1983 eine Galerie mit Schaufensterfront auf Manhattans Lower East Side mietete, war das wie eine Falle für ein ahnungsloses Publikum. In der Galerie war nichts, ausser einem Empfangstresen und einem einzigen Kunstwerk, einer Softporno-Aufnahme des Kinderstars Brooke Shields in vergoldetem Rahmen. Im Wissen darum, dass Shields' vollkommen nackter, vorpubertärer Körper mit Sicherheit empörte Reaktionen auslösen würde, stellte Prince eine Empfangsdame an (die nicht einmal wusste, dass er es war, der hinter der Galerie stand) und verliess die Stadt. «Nur durch Mundpropaganda, Klatsch, Gerüchte, Andeutungen und unbestätigte Berichte hörten die Galeriebesucher davon, dass möglicherweise eine Verbindung zwischen der Spiritual America Gallery und Richard Prince bestand. Während der ganzen Dauer der Ausstellung blieb Prince in New York unauffindbar. In der Szene kursierten Gerüchte, dass er in den Untergrund gegangen sei. Oder an die Westküste gezogen...»²⁾ Dank diesem Akt, dem Publikum zu verweigern, mit der saftigen Geschichte auch ein Gesicht verbinden zu können, wirkte SPIRITUAL AMERICA bei der Entstehung von Prince' geheimnisumwitterter Aura kräftig mit. SECOND HOUSE pflegt dieses Mysterium weiter.



RICHARD PRINCE, *UPSTATE*, 1995–1999, Ektacolor print,

60 x 40"; framed 69 x 49" /

152,4 x 101,6 cm; gerahmt 175,3 x 124,5 cm.

SECOND HOUSE: MANCHES VON MIR, MANCHES VON DIR. FAST ALLES VON MIR, NICHTS VON DIR.

Interviewer: *Ist deine Kunst autobiographischen Ursprungs?*

Richard Prince: *Sie ist einfach wie ich. Und alles, was ich mag. Wenn du es magst, werde ich sagen, es sei mein. Aber man kann nicht sagen, es ist alles mein. Manches von mir, manches von dir. Fast alles von mir, nichts von dir. Es ist, wie wenn man mich fragt, woher ich komme – ich sage: «Eigentlich von keinem bestimmten Ort.»³⁾*

Die meisten haben keine Ahnung, wer Richard Prince ist. Und zwar nicht, weil er unter seinesgleichen zu wenig berüchtigt oder geachtet wäre. Indem er sich, selbst wenn man ihn sieht, versteckt, hat Prince sich eine Identität geschaffen, die hinter einem Schleier verlockender Hinweise, Schattenbilder, falscher Fährten, sorgfältig konstruierter Gerüchte und Pseudonyme verborgen bleibt. Fragen beantwortet er selten in der ersten Person. In Interviews, aber auch in seinen eigenen Texten, verkehrt er gern die konventionelle Grammatik oder benützt die dritte Person, um die klassische Konstruktion des Selbstausdrucks zu umgehen. Und wenn er das Pronomen «Ich» benützt, so beraubt er es absichtlich jeglichen Inhalts, so dass es wie eine Montage aus übernommenen Texten klingt oder wie eine Ansammlung banaler Klischees. Seine photographischen Bilder funktionieren ähnlich im Hinblick auf seine Selbstdarstellung. Egal ob es sich um Appropriationen bestehender Bilder aus Magazinen oder um Originalphotos handelt, sie haben immer dieselbe autor- und kunstlose Qualität. Und auch was seine Wahl der Sujets angeht – ein Tempel für Motorradbräute, Cowboys, irgendwelche Fünfzehn-Minuten-Prominenz, um nur einige zu nennen –, sie sind immer extrem aufgeladen und zugleich völlig leer. Es ist fast unmöglich, seine künstlerische Produktion und die Konstruktion seiner schwer fassbaren Identität auseinander zu dröseln. Das Fehlen jeder glaubwürdigen biographischen Information lädt den Betrachter zum Spekulieren ein: Wer ist der echte Richard Prince?

Ein Besuch von SECOND HOUSE trägt nichts zur Beantwortung dieser Frage bei. Wahrscheinlich, weil es die falsche Frage ist. Wie ein Chamäleon fährt

Prince fort, die Sprache seiner Umgebung zu übernehmen: die lokaltypische Architektur von Albany County und all die Ikonen und Klischees, die der Stoff der lokalen Geschichte hergibt (vom fehlgeschlagenen utopischen Moment von Woodstock bis zu den Merkmalen des Niedergangs der Arbeiterklasse). Indem Prince die Anonymität dieser volkstümlichen Elemente benützt, um seine eigene Spur zu verwischen, lenkt er Fragen zu seiner eigenen Identität zurück auf jene des Kollektivs. Ein Besuch von SECOND HOUSE liefert keinerlei Schlussfolgerungen über die Amerikana, die es beschwört. Stattdessen zwingt es den Betrachter dazu, Klischees bewusst wahrzunehmen, bisher unbemerkte Banalitäten zu beachten und unterschätzte Schönheiten zu würdigen. Viele mögen versucht sein, in SECOND HOUSE einen Schrein verschiedener verschwundener Amerikas zu sehen: die Schieflage der Arbeiterklasse, die kurzlebigen Utopien der Gegenkultur in den 60er Jahren, oder die Subkulturen der Motorradbanden und Cowboys. Richard Prince' Werk handelt unverkennbar von Amerika, aber es geht auch noch um etwas anderes. In einer von Prince' eigenen trockenen, rätselhaften Formulierungen ausgedrückt: um «manches von mir, manches von dir. Fast alles von mir, nichts von dir».

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Tatsächlich ist SECOND HOUSE nicht das erste Projekt von Prince, das als «Environment» für sein eigenes Werk konzipiert ist. FIRST HOUSE (April 1993) funktionierte ganz ähnlich, nur war es in einem Wohngebiet von West-Hollywood gelegen. Die vorübergehende Installation verwandelte einen typischen L.A.-Bungalow in eine Galerie zur häuslichen Präsentation seiner Photographien, Bilder, Zeichnungen und direkt auf die Wände gemalten Werke.

Die Inszenierung der eigenen Werke wird auch anhand der zahlreichen Photographien deutlich, die er von den eigenen Arbeiten und seiner Sammlung in seinem Atelier und Wohnhaus macht. Neuere Beispiele finden sich etwa in seinem Künstlerbuch *American English* (2003) oder auf seiner Website: www.richardprinceart.com

2) Rosetta Brooks, «Spiritual America: No holds Barred», in: Lisa Phillips, *Richard Prince*, Whitney Museum of American Art, New York 1992, S. 87–88.

3) Interview mit Richard Prince, «Like a Beautiful Scar on your Head», *Modern Painters*, Special American Issue (Herbst 2002), Bd. 15, Nr. 3., S. 68–75.

Richard Prince: A Reader

VINCENT PÉCOIL

Richard Prince's books and catalogues abound with photographs depicting stacks of books and shelves filled with novels, biographies, and catalogues. The books are in carefully studied piles like his photographs, which he used to present in groups called "gangs." By thus exhibiting his own interior—in the domestic, as well as the psychological sense (his *Inside World*, to quote the title of one of his books)—by making his interior publicly known, Prince's attitude is comparable to those celebrities who open the doors of their mansions to journalists' cameras, as in the MTV show where pop stars offer guided tours through their homes—from the garage to the kitchen, to the living room and the bedroom, to invariably their favorite room: the secret, intimate one. In Prince's case, that room would undoubtedly be the library, more so even than the studio—supposing that the two are not one and the same; he declared in an interview that his "art supply store is a magazine store."¹ Prince's last book, *Good Life*, shows images of the good life as it is seen and circulated in a variety of interior decoration books. The images that are reproduced are from books about "Easy Living" or "Living the Modern Way" (two common interior decoration titles).² Generally, interior decoration books are quasi-fictions; they are images of interiors that no one actually owns—probably no one you know, at

VINCENT PÉCOIL is a critic and curator who lives in Dijon, France.

least. The library presented in Prince's books constitutes a third place, almost as real as his first and second place.

Describing his move to Los Angeles in a 1988 book, Prince enumerated his first acquisitions after moving in: "Books for the house, first buys: ..." which was followed by a full page of bibliographical references, including Don DeLillo, Harry Crews, a beauty advice book, a book on the Auschwitz trials, a signed copy of a Buckminster Fuller book, a biography of Elvis, porn books, Walter Tevis, Bruce Nauman, and others.³ Prince's other catalogues also include many kinds of books: collections of jokes; photography books (Helmut Newton, Larry Clark, etc.); science-fiction books (*Planet of the Apes*, *Fahrenheit 451*, and works by Philip K. Dick and J.G. Ballard, who are both well represented); Thomas Pynchon, Gore Vidal; old novels and pulp fiction from the fifties and sixties, whose cover illustrations were presumably a determining factor in their purchase; *Blasted Allegories*, a collection of writing by artists, with a reproduction of one of Prince's *Cowboy* re-photographs; a near exhaustive collection of the different editions of Nabokov's *Lolita*; and a few classics of American counterculture: Beat writers, collections of poetry, and biographies of pop singers, and, last but not least, a number of writings by Prince himself, such as the recently published *Man* catalogue.

An article by Prince entitled "Bringing It All Back Home" describes his compulsive collector's mania. The article initially appeared in *Art in America* in September 1988 and was recently reprinted in *American English*.⁴ In it Prince details the manifestations of his bibliophilia. The *Art in America* article showed for the first time a photograph of part of his library—a practice he would repeat from then on in various other publications. In Prince's art, collecting is content in its own right: "collecting" he says, "has become more a part of the work."⁵ This is manifestly true in the



RICHARD PRINCE, window installation at 3 Lives & Co. Bookstore, New York, 1979 /

Schaufensterinstallation in der New Yorker Buchhandlung 3 Lives & Co.

last pieces from the *8x10* series, and other related works, which seem like fodder for the obsessions of art collectors (to say nothing of autograph, photography, book, and pin collectors). In fact, many of Prince's publications seem to be similarly conceived as instant collectors' items. The first pamphlet he edited was published in three versions with three different titles (*Menthol Pictures*, *Menthol Wars*, and *War Pictures*) while the content of the book was identical in all three, a process which brings to mind the records and magazines that are released in several versions with different covers for each. Similarly, there are two versions of Prince's 1997 photography book, *4x4*: a Japanese edition and an American one (the Japanese version being of course the more desirable, as is the case with CD imports). *American En-*

GLISH takes as its subject this double origin: it depicts the American and the English editions of various books, side by side. Prince's own books are also published in limited editions, along with signed editions.

Prince has written numerous texts, fragments, and narratives. His stories, such as *Why I Go To The Movies Alone*, are plot-less; they present themselves as a series of transcriptions of experiences had by various anonymous characters (though the characters can often be identified as Prince). The narrative becomes a kind of flattening, where just about everything becomes reduced to an image.⁶⁾ Almost every description is about a character's visual perception, and whatever thoughts such perceptions inspire. The only action consists of the act of watching (movies, television, people), and, less frequently, listening (to



RICHARD PRINCE, Ektacolor photograph of the artist's library /
Photo der Bibliothek des Künstlers.

music or to conversations). It's as if "the ways of the world are set in type like maybe someone composed them on a copy terminal and then flashed the whole thing on a screen to see if everything would fit..."⁷⁾ The title of one of Prince's photography books, *Adult Comedy Action Drama*, is based on the categories used in video stores, which in the book subsume all dimensions of existence, every event of daily life.

"They (books, videos) change me...", Prince says. "I like having the lives of these things around me. I like having lives I can go in and out of when I'm alone."⁸⁾ As autobiographical as any of Prince's stories may be, the true subject of his books is not the character (the "I" or, in this case, the "he"), but rather the image he inhabits and the lives he borrows—in other words, the process through which fiction becomes realized, or becomes real. The same mechanism of projection is what fuels the adolescent desire to possess posters of famous people: "I always thought the choosing of a personality was in itself some kind of expression," Prince says. "It was enough. All my friends did it. We put them on our walls, in our bedroom. I've just kept doing it."⁹⁾ Prince has talked many times about the fascination he had as an adolescent for the pictures of artists like Pollock or Kline, more than for their paintings as such. These portrait-images have always existed for him on the same level as those of rock stars or other celebrities. In *Adult Comedy Action Drama*, juxtaposing the iconic photograph of Pollock taken from the cover of the *Evergreen Review* with an image of Captain America taken from the cover of an issue of *Marvel* (caption: "Our Man of The Year"—pick your hero...), Prince wittily suggests this equivalence.¹⁰⁾ Recently, in regard to a photograph of Kline in his studio, Prince told Jeff Rian about the need he felt at the time "to be in the picture." "I think you're alive in the picture," Prince said. "You're more alive in the picture than outside the picture. At least you go on living in the picture after you've died outside it... Is what we are in pictures almost real? Maybe it's become the 'most' real thing."¹¹⁾

Prince uses the phrase "social science fiction" to describe his art, claiming it to be another way of describing a kind of art that studies the effects of the media: "Applying the physical facts of the environment upon people."¹²⁾ He asserts that it is a way of working and a science concerned with "sounding or looking like fiction, but being about nonfiction." This is just like the images and stories used, about which we may wonder whether they are, as Prince would say, "almost real," or "almost fake." This art, or "social science fiction," takes as its object a variety of already existing images—"already out," as Prince

would say—as well as, already uttered phrases. This “already out” language is the point of departure for Prince’s activity as a writer, which could better be described as a practice of rewriting. The already uttered phrases that form the material of his books may come from other books, but also from grocery lists, personal ads, movie summaries, the back of videotape covers, as well as from various kinds of magazines: *Muscle Cars*, *People*, *American Photographer*, *Harper’s Bazaar*, *Playboy*, *Vanity Fair*, *Hustler*, *Popular Science*, *Sports Illustrated*, and so on—raw material from which Prince excerpts jokes, titles, subtitles, tables of contents, headlines, and captions. A title from one of the books in his collection, *Steal This Book*, by Abbie Hoffman, could describe Prince’s project; it is a revolutionary survival manual that serves as a guide how to free things (or how to steal them). The titles of some of Prince’s catalogues, like *Spiritual America* for example, were themselves “stolen”; other books, like *Inside World*, are described as “compiled by Richard Prince.” Prince applies this rewriting principle to himself as well, inserting passages from his own writings, almost verbatim, in various books, interviews, or articles. A large number of passages from *Why I Go To The Movies Alone* had been published with individual titles before the book, and were published again later, either on their own, or within other articles.

One of the oft-rewritten passages appearing in many books and short texts describes the thoughts of a character in a movie theater: “His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out (at least in part) had already been out. His way to make it new was to make it again, and making it again was enough for him, and certainly, personally speaking, almost him.”¹³ Before being a theoretical decision or a literary or artistic stance—taking position against the idea of an author—Prince’s attitude is a mental predisposition, a personal inclination. “I was not working against authorship,” Prince explains. “I was just dealing with a sort of personal crisis... It is hard to feel like yourself anyway. This has to do with the time in which I grew up. It has to do with my own experience. What I did was in a way biographical. It was not so much about the death of the author it was more about es-

tablishing a new life for the author.”¹⁴ Prince’s work manifests authority, or at least its signs do (the signature). But the author himself is missing. The author is no longer the “I” or “He” of the modern novel, but an “Almost Him” or an “Almost Her”¹⁵—a spy in someone else’s body, as Burroughs would say; a case where no one knows who is spying on whom anymore, the spectator or the writer, the observer or the observed. Prince’s father might have taught him long ago “that the position of the observer itself affects the behavior of electrons or the fundamental particles that are being observed.”¹⁶ But that memory itself is subject to caution.

(Translation from the French: Anthony Allen)

- 1) David Robbins, *The Camera Believes Everything* (Stuttgart, 1988), p. 36.
- 2) Richard Prince, *Good Life* (East Hampton, NY: Glenn Horowitz Bookseller, 2003).
- 3) Richard Prince, *Untitled Artist’s Book* (New York: Barbara Gladstone Gallery, 1988), p. 22.
- 4) Richard Prince, *American English* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Koenig / London: Sadie Coles HQ, 2003).
- 5) “In the Picture,” Interview with Jeffrey Rian, in Rosetta Brooks, Jeff Rian, Luc Sante (eds.), *Richard Prince* (London: Phaidon, 2003), p. 20.
- 6) See also Brian Wallis, “Mindless Pleasure: Richard Prince’s Fictions,” *Parkett* 6, 1985, p. 61.
- 7) Richard Prince, “The Ways of the World,” unpublished manuscript, 1981, reproduced in *Man* (Zürich: JRP Ringier, 2004), p. 75.
- 8) Richard Prince, “Bringing It All Back Home,” in *American English* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther Koenig / London: Sadie Coles HQ, 2003), p. 6, first published in *Art in America* 76 (September 1988).
- 9) Interview with David Robbins, op. cit. (note 1), p. 46. Regarding the posters, see also Richard Prince, “Anyone Who Is Anyone,” *Parkett* 6, 1985, p. 67ff.
- 10) Richard Prince, *Adult Comedy Action Drama* (Zurich/New York: Scalo, 1995), pp. 224–5.
- 11) Interview with Jeff Rian, op. cit. (note 5), p. 16.
- 12) “Extra-ordinary,” in Richard Prince, *Spiritual America* (Valencia: IVAM / New York: Aperture Books, 1989), pp. 9–11.
- 13) *Why I Go To The Movies Alone*; “The Velvet Wall,” p. 63; “The Counterfeit Memory,” p. 57. This passage is also repeated word for word in Richard Prince, *Pamphlet* (Villeurbanne: Le Nouveau Musée, 1983), p. 24.
- 14) “But how real is my art, that is the question: Richard Prince interviewed by Noemi Smolik,” in *Richard Prince: Photographs, 1977–1993* (Hannover: Kestner-Gesellschaft, 1994), p. 28.
- 15) *Why I Go To The Movies Alone* (New York: Barbara Gladstone Gallery, 1995), p. 63.
- 16) “Extra-ordinary,” op. cit. (note 12), p. 11.

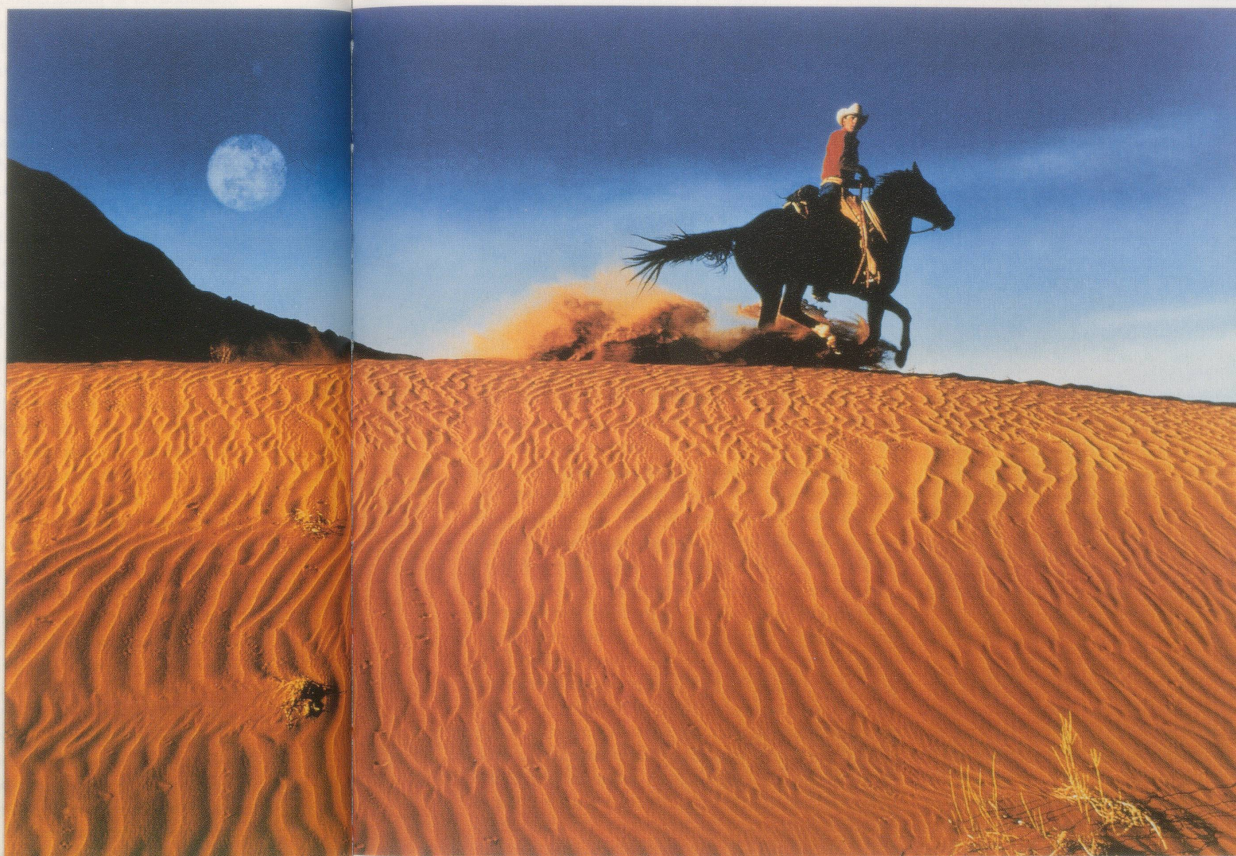
Der Leser

Richard Prince

VINCENT PÉCOIL

Die Bücher und Kataloge von Richard Prince sind randvoll mit Photographien von Bücherstapeln oder Regalen voller Romane, Biographien und Kataloge. Die Stapel sind sorgfältig und mit Bedacht arrangiert, so wie früher seine zu *Gangs* gruppierten Photos. Indem er in seinen Büchern sein eigenes Inneres oder Interieur zu erkennen gibt – im häuslichen, aber auch im psychologischen Sinn, man denke nur an den Titel seines Buches *Inside World* (Innenwelt) – und öffentlich macht, tut er etwas Ähnliches wie jene «Persönlichkeiten», die ihre Häuser den Kameras von Journalisten zugänglich machen, etwa in der Sendung auf MTV, wo Musiker und Musikerinnen eine Führung durch ihr Heim veranstalten, von der Garage über die Küche bis zum Wohn- und Schlafzimmer, wobei die Führung immer in ihrem geheimen, ganz privaten Lieblingszimmer endet. Bei Prince wäre dieses Zimmer mit Sicherheit die Bibliothek, noch vor dem Atelier – umso mehr, als Prince einmal, um jede Verwechslung auszuschliessen, während eines Interviews erklärt hat, dass sein Kunst-Vorratslager aus Zeitschriften bestehe.¹⁾ Das neuste seiner Bücher zeigt Bilder des «Guten Lebens», wie es in gewissen Innendekorationsbänden propagiert wird. Die Bilder der im Band *Good Life*²⁾ reproduzierten Bücher zeigen das *Easy Living* oder die moderne

VINCENT PÉCOIL ist Kunstkritiker und Kurator und lebt in Dijon.



RICHARD PRINCE, UNTITLED (COWBOY), 1997, Ektacolor print, 49 3/4 x 76"; framed 61 1/8 x 88 1/8" / 126,4 x 193 cm; gerahmt 155,3 x 223,8 cm.

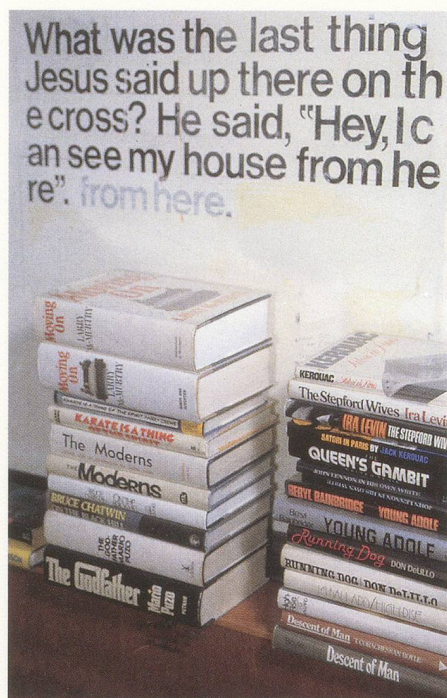
Lebensart, *Living the Modern Way* (zwei Titelbeispiele solcher Publikationen). Im Allgemeinen sind diese Innendekorationsbücher reine Fiktion. Es sind Bilder einer Innenarchitektur, über die kein Mensch wirklich verfügt. Jedenfalls kaum jemand, den man persönlich kennt. Die in den Büchern von Prince vorgestellte Bibliothek ist quasi ein dritter Ort, der beinahe so real ist wie sein erster und zweiter Ort.

In einem Buch aus dem Jahr 1988 zählt Prince in der Beschreibung seiner Installation in Los Angeles seine ersten Neuerwerbungen nach dem Umzug auf: «Bücher für das Haus; zuerst gekauft: ...» Dann folgt eine ganze Seite mit bibliographischen Angaben, darunter auch: Don DeLillo, Harry Crews, ein Buch mit Schönheitstipps, ein anderes über den Auschwitz-Prozess, ein Buch mit einer Widmung von Buckminster Fuller, eine Elvis-Biographie, Pornobücher, Walter Tevis, Bruce Nauman...³⁾ Auch in den übrigen Katalogen von Prince sind ausführlich alle möglichen Bücher aufgelistet: Witzsammlungen; Photobände (Helmut Newton, Larry Clark...); Sciencefiction (*Planet der Affen*, *Fahrenheit 451*, aber auch Titel von Philip K. Dick oder J.G. Ballard, die beide besonders breiten Raum einnehmen); Thomas Pynchon, Gore Vidal; alte Krimis oder Kioskromane der 50er und 60er Jahre, bei denen anzunehmen ist, dass die Illustration auf dem Umschlag den Ausschlag zum Kauf gegeben hat. Ferner *Blasted Allegories*, eine Sammlung von Künstlerschriften, die mit abphotographierten Bildern aus seiner Serie *Cowboy* illustriert ist; eine fast vollständige Sammlung der verschiedenen Ausgaben von Nabokovs *Lolita*; und auch einige Klassiker der amerikanischen Gegenkultur: Schriftsteller der Beatgeneration und einige Schriften von Prince selbst, etwa im erst jüngst publizierten Katalog *Man*.

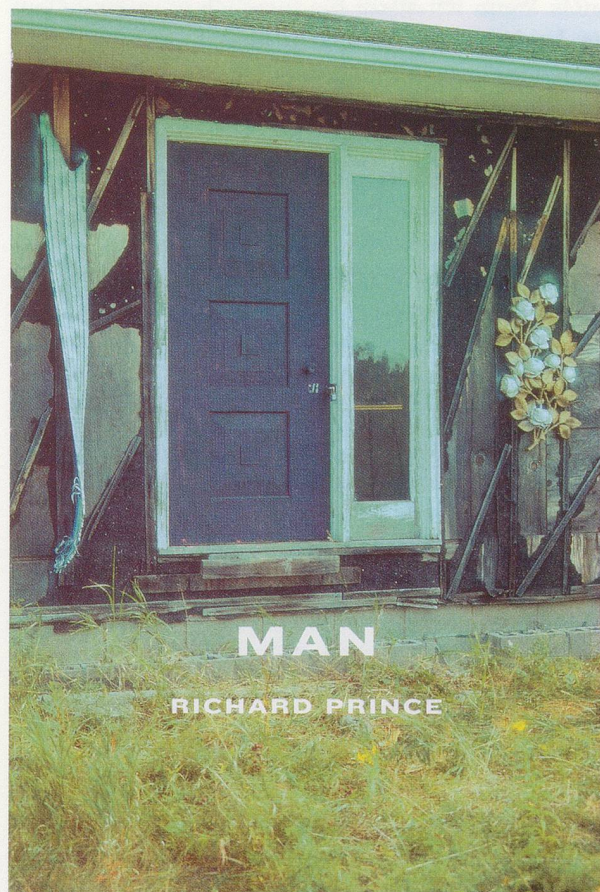
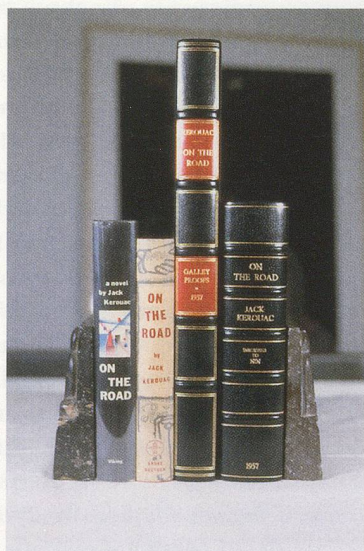
Es gibt einen Artikel von Prince, der sich mit dieser zwanghaften Manie befasst. Es handelt sich um «Bringing it All Back Home», erstmals veröffentlicht im September 1988 in *Art in America* und später erneut abgedruckt in *American English*⁴⁾; Richard Prince geht darin detailliert auf seine Bibliophilie ein. Der Artikel in *Art in America* war erstmals mit einer Teilansicht seiner Bibliothek illustriert – etwas, was er in der Folge in verschiedenen Publikationen wieder aufnehmen sollte. Die Sammlung und das Sammeln ist ein in sich geschlossenes inhaltliches

Element der Kunst von Richard Prince: «Das Sammeln ist mehr und mehr zum Bestandteil des Werks geworden», meint er selbst.⁵⁾ Das trifft ganz offensichtlich für seine letzten Arbeiten der Serie *8x10* und ihnen verwandte Arbeiten zu, die geradezu auf besessene Sammler zugeschnitten sind, und zwar nicht nur auf Kunstsammler, sondern auch auf Leute, die sich für Autographen, Photographien, Bücher und Abzeichen interessieren. Tatsächlich werden viele von Prince' Publikationen selbst auch als Sammelobjekte wahrgenommen, sobald sie erschienen sind. Die erste Broschüre, die er herausgab, erschien in einer Auflage von drei Exemplaren mit drei verschiedenen Titeln (*Menthol Pictures*, *Menthol Wars*, *War Pictures*), obwohl der Inhalt jedes Mal derselbe war. Dieses Vorgehen erinnert an Schallplatten oder Zeitschriften, die in verschiedenen Versionen erscheinen, jedes Mal mit einer anderen Plattenhülle oder einem anderen Umschlag. Auch von *4x4*, einem Photoband aus dem Jahr 1997, gibt es zwei Versionen: eine amerikanische Ausgabe und eine japanische (wobei natürlich die aus Japan importierte Version wie bei den Platten die begehrteste ist). *American English* thematisiert diesen doppelten Ursprung jedes Originals, indem es jeweils die amerikanische und die britische Ausgabe diverser Bücher einander gegenüberstellt. Im Übrigen sind auch seine eigenen Bücher gewöhnlich limitierte Auflagen, die von einer signierten Edition begleitet werden.

Prince hat auch einige Texte, Fragmente oder Erzählungen geschrieben. Die Geschichten von Prince, etwa *Why I Go to the Movies Alone*, sind frei von komplizierten Verwicklungen und präsentieren sich als Abfolge von Erlebnisberichten verschiedener anonymer Personen (in denen jedoch oft Prince zu erkennen ist). Die Erzählung dieser Erlebnisse ist stark vereinfachend und reduziert sich meist auf ein Bild.⁶⁾ Fast jede Beschreibung ist die einer visuellen Wahrnehmung oder der Gefühle, welche diese beim Protagonisten auslöst. Tatsächlich beschränkt sich die Handlung auf das Sehen (von Filmen, Fernsehen oder Menschen), manchmal kommt noch das Hören (von Platten, Gesprächen) hinzu. Wie wenn «der Lauf der Welt als Text gesetzt wäre, als hätte jemand ihn auf einem Redaktionscomputer entworfen und dann das Ganze auf einem Bildschirm sichtbar gemacht,



RICHARD PRINCE, Ektacolor photographs
of the artist's library /
Photos der Bibliothek des Künstlers.

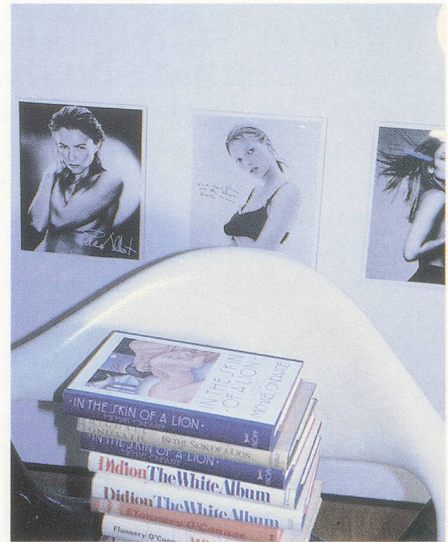


RICHARD PRINCE, MAN, 2004, cover page of the artist's book
published on the occasion of the exhibition at Galerie
Eva Presenhuber, Zürich / Cover des zur Zürcher Ausstellung im
Sommer 2004 erschienenen Künstlerbuches.

um zu sehen, ob alles passt...»⁷⁾ Ein Leben auf dem Bildschirm: Einer der Photobände des Künstlers, *Adult Comedy Action Drama*, hat seinen Titel der in Videoclubs gebräuchlichen Klassifikation entlehnt: Kategorien, die im Buch von Prince alle Dimensionen der Existenz und alle Ereignisse des täglichen Lebens erfassen.

«Sie (die Bücher und Videokassetten) verändern mich. (...) Ich habe das Leben dieser Dinge gern um mich. Wenn ich allein bin, mag ich es, diese Leben zur Verfügung zu haben, in die ich schlüpfen und die ich jederzeit wieder aufgeben kann.»⁸⁾ Wie autobiographisch ein Bericht auch sein mag, das wahre «Thema» seiner Bücher ist nicht die Person (das «Ich» oder allenfalls auch ein «Er»), sondern immer das Bild, das diese Person durchdringt, die Biographien, in die sie vorübergehend schlüpft. Mit anderen Worten, der Prozess, in dem sich die Fiktion realisiert, verkörpert sich selbst und wird Wirklichkeit. Es ist derselbe Projektionsmechanismus, der dem Wunsch des Pubertierenden zugrunde liegt, sich mit Plakaten berühmter Stars zu umgeben: «Ich war schon immer der Ansicht, dass die Wahl einer bestimmten Persönlichkeit an sich schon eine Form von Ausdruck ist. Es genügt bereits. Alle meine Freunde taten das. Wir tapezierten unsere Schlafzimmerwände mit ihnen. Ich habe einfach nie damit aufgehört.»⁹⁾ Prince hat immer wieder auf die grosse Faszination hingewiesen, welche Abbildungen von Künstlern wie Pollock oder Kline in seiner Jugend auf ihn ausgeübt haben; sie waren noch wichtiger als die Werke selbst. Ihre Abbilder werden auf dieselbe Ebene gestellt wie jene von Rockstars oder anderen Berühmtheiten. Dass in *Adult Comedy Action Drama* das Photo von Pollock auf dem Cover der *Evergreen Review* neben einer Ausgabe von *Marvel* erscheint, deren Titelbild Captain America ziert (mit dem Hinweis: «Unser Mann des Jahres» – jedem sein eigener Held), ist ein humorvoller Hinweis auf diese Äquivalenz.¹⁰⁾ Im Zusammenhang mit dem Photo von Kline in seinem Atelier hat Prince kürzlich gegenüber Jeff Rian auch über das Bedürfnis, selbst mit im Bild zu sein, gesprochen, das er seinerzeit verspürt hatte. «Ich glaube, man lebt im Bild. Man ist lebendiger im Bild als ausserhalb des Bildes. Zumindest lebt man im Bild weiter, nachdem man ausserhalb gestorben

RICHARD PRINCE, Ektacolor photograph of the artist's library / in der Bibliothek des Künstlers.



ist (...). Ist das, was wir in Bildern sind, beinahe Realität? Vielleicht ist es zum Realsten überhaupt geworden.»¹¹⁾

Prince hat den Begriff *social science fiction* zur Charakterisierung seiner Kunst verwendet, eine andere Bezeichnung für eine Kunst, welche die Auswirkungen der Medien untersucht: «Eine Anwendung physischer Tatsachen der Umwelt auf die Menschen.»¹²⁾ Eine Arbeit und eine Wissenschaft, die darum bemüht ist, «wie Fiktion zu klingen und auszusehen, jedoch vom Nicht-Fiktiven handelt», genau wie die Bilder und Berichte, die ihren Stoff ausmachen und von denen man sich fragen kann, ob sie «fast Realität» oder «fast Täuschung» sind. Diese Kunst oder *social science fiction* hat ein Ensemble bereits vorhandener Bilder zum Gegenstand – *already out*, wie Prince sagt –, aber auch Dinge, die bereits gesagt sind. Diese «schon veröffentlichte» Sprache bildet den Ausgangspunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit und definiert diese als ein Neu- oder Wiederschreiben von Bestehendem. Unter den Äusserungen, die den Stoff seiner Bücher ausmachen, wird man ebenso andere Bücher finden wie Einkaufslisten, Kleinanzeigen, Filmzusammenfassungen auf Videokassettenhüllen, oder auch allerlei Zeitschriften – *Muscle Cars*, *People*, *American Photographer*, *Harper's Bazaar*, *Playboy*, *Vanity Fair*, *Hustler*, *Popular Science*, *Sports Illustrated*, um nur einige zu nennen –,

denen er die Witze, Titel oder Untertitel, Zusammenfassungen, Lead-Texte einzelner Artikel oder Bildlegenden entnimmt. Ein Titel aus seiner Sammlung könnte als Programm dienen: *Steal this Book* (Stiehl dieses Buch) von Abbie Hoffman, ein Überlebenshandbuch für Revolutionäre, eigentlich aber eine Anleitung wie man «gratis» zu Dingen kommt (beziehungsweise sie stiehlt). Manche Kataloge von Prince haben ihrerseits von anderen «gestohlene» Titel, etwa *Spiritual America*. Andere Bücher, wie *Inside World*, präsentieren sich als von Richard Prince «kompilierte» Bücher. Doch Prince wendet dieses Prinzip des Wiederaufgreifens in erster Linie auf sich selber an, indem er Passagen aus den in seinen verschiedenen Büchern, Interviews und Artikeln verstreuten, eigenen Schriften kaum verändert wieder aufnimmt. Zahlreiche Passagen von *Why I Go To The Movies Alone* waren schon früher unter verschiedenen Titeln publiziert worden und wurden es später erneut, einzeln oder im Rahmen anderer Artikel.

Eine dieser in Büchern und kurzen Texten unablässig wieder aufgenommenen Passagen beschreibt die Gedanken einer Person, die im Kino sitzt: «Seine eigenen Wünsche hatten nicht viel mit dem zu tun, was von ihm selbst kam, denn was immer er äusserte, war (zumindest teilweise) bereits geäussert worden. Sein Mittel, es neu erscheinen zu lassen, war, es wieder zu tun; es wieder zu tun, war ihm genug und war mit Sicherheit, persönlich betrachtet, fast er selbst.»¹³⁾ Lange bevor dieses Gefühl zur theoretischen Haltung oder zur literarischen und künstlerischen Richtung wird, die sich gegen die Idee des Autors wendet, ist es aus einer Laune des Denkens, einer persönlichen Neigung zu erklären. «Ich wandte mich nicht gegen die Urhebererschaft als solche», erläutert Prince, «ich steckte gerade in einer Art persönlicher Krise. (...) Es ist sowieso schwierig, sich als man selbst zu fühlen. Das hat mit der Zeit zu tun, in der ich aufwuchs. Es hängt mit meinen eigenen Erfahrungen zusammen. Was ich tat, war in gewisser Weise biographisch. Es ging weniger um den Tod des Autors als darum, ein neues Leben für den Autor zu begründen.»¹⁴⁾ In der Arbeit von Richard Prince ist die Autorität immer präsent oder zumindest deren Zeichen (ihre Signatur), aber der Autor selbst ist abhanden gekommen. Der Autor ist nicht mehr das

«Ich» oder «Er» des modernen Romans, sondern ein «Beinahe-Er» (*almost him*) oder eine «Beinahe-Sie» (*almost her*).¹⁵⁾ Ein Spion im Körper eines anderen, würde Burroughs sagen, wobei niemand mehr weiss, wer wen ausspioniert, weder vom Zuschauer noch vom Schriftsteller, noch vom Beobachter oder Beobachteten. Etwas, was ihm sein Vater schon früh beigebracht habe, sei, «dass die Position des Beobachters das Verhalten von Elektronen oder beobachteten Elementarteilchen beeinflusst».¹⁶⁾ Aber selbst diese Erinnerung ist mit Vorsicht zu geniessen.

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

- 1) David Robbins, *The Camera Believes Everything / Die Kamera glaubt alles*, dt./engl., Edition Schwarz, Stuttgart 1988, S. 36. Erstmals publiziert in *Aperture* 100, 1985.
- 2) Richard Prince, *Good Life*, Glenn Horowitz Bookseller, East Hampton, NY, 2003.
- 3) Richard Prince, *Untitled Artist's Book*, Barbara Gladstone Gallery, New York 1988.
- 4) Richard Prince, *American English*, Sadie Coles HQ, London / Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2003.
- 5) Jeffrey Rian, «In the Picture», Interview mit Richard Prince, in: Rosetta Brooks, Jeff Rian, Luc Sante (Hrsg.), *Richard Prince*, Phaidon, London 2003, S. 6–25, hier: 20.
- 6) Vgl. dazu: Brian Wallis, «Freuden der Geistlosigkeit. Zu den Kurzgeschichten von Richard Prince», *Parkett* 6, 1985, S. 71.
- 7) Richard Prince, «The Ways of the World», unpubliziertes Manuskript, 1981, abgedruckt in: Richard Prince, *Man*, JRP Ringier, Zürich 2004, S. 75.
- 8) Richard Prince, «Bringing It All Back Home», in: *American English*, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Köln / Sadie Coles HQ, London 2003, S. 6; zuerst erschienen in *Art in America* Nr. 76, September 1988.
- 9) Interview mit David Robbins, in: op. cit. (Anm. 1), S. 46. Was die Plakate angeht, vgl. auch: Richard Prince, «Jeder ist Einer», *Parkett* 6, 1985, S. 73–76.
- 10) Richard Prince, *Adult Comedy Action Drama*, Scalo Verlag, Zürich/New York 1995, S. 224–225.
- 11) Interview mit Jeff Rian, op. cit. (Anm. 5), S. 16 (hier aus dem Engl. übers.).
- 12) «Extra-ordinary», in: Richard Prince, *Spiritual America*, IVAM, Valencia / Aperture Books, New York 1989, S. 9–11.
- 13) *Why I Go To The Movies Alone*; «The Velvet Wall», S. 63; «The Counterfeit Memory», S. 57. Die Stelle ist auch wörtlich zitiert in: Richard Prince, *Pamphlet*, Le Nouveau Musée, Villeurbanne 1983, S. 24 (hier aus dem Engl. übersetzt).
- 14) «But how real is my art, that is the question: Richard Prince interviewed by Noemi Smolik», in: *Richard Prince: Photographs, 1977–1993*, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1994, S. 28 (hier aus dem Engl. übersetzt).
- 15) Richard Prince, *Why I Go To The Movies Alone*, Barbara Gladstone Gallery, New York 1995, S. 63.
- 16) «Extra-ordinary», op. cit. (Anm. 12), S. 11 (hier aus dem Engl. übersetzt).

Edition for Parkett

RICHARD PRINCE

IT'S A FREE CONCERT FROM NOW ON, 2004

Ektacolor Print, paper size 30 x 40", image size 30 x 33¹/₂".

Edition of 66 / XXVI, signed and numbered.

Farbphotographie, Blattformat: 76,2 x 101,6 cm; Bildformat: 76,2 x 85,1 cm.

Auflage: 66 / XXVI, signiert und nummeriert.

Woodstock 1969. I took this picture Friday evening around seven thirty. I had just turned nineteen. It was the only picture I took that weekend. I had gone to Woodstock with only one exposure in my camera. I thought I could buy film in the nearest town. Not knowing what I was getting into, I thought I could get out of it. You know, "come and go."

"Coming" was hard enough (it took six hours to travel the last twenty miles), and "leaving" was impossible. Anyway, realizing I was there to stay, I decided not to save my only exposure but rather get rid of it as fast as I could. So I just stood up, whirled around and (click) took it.

– Richard Prince

Woodstock 1969. Ich knipste dieses Bild am Freitagabend, etwa um halb sieben. Ich war eben neunzehn geworden. Es ist das einzige Photo, das ich an diesem Wochenende gemacht habe. Ich war mit nur noch einer Aufnahme in der Kamera nach Woodstock gekommen. Ich dachte, ich könnte mir im nächsten Ort neuen Film kaufen. Da ich keine Ahnung hatte, worauf ich mich da einliess, meinte ich, ich könnte zwischendurch weggehen. «Kommen und gehen» eben.

Das «Kommen» war schon schwierig genug (für die letzten dreissig Kilometer brauchte man sechs Stunden), «gehen» war völlig unmöglich. Wie auch immer, als mir klar wurde, dass ich bleiben musste, beschloss ich, mein einziges Bild nicht aufzusparen, sondern es so schnell wie möglich zu verbraten. Also stand ich auf, drehte mich kurz um und (klick) drückte ab.

– Richard Prince



SILVIE DEFRAOUI, CARTOGRAPHIE DES CONTRÉES À VENIR, 1979, video installation / Videoinstallation.

