

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

Artikel: Richard Prince : a reflection or two = die eine oder andere Reflexion

Autor: Blair, Dike / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681252>

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: 30.04.2026

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

R I C H A R D

P R I N C E



A Reflection or Two

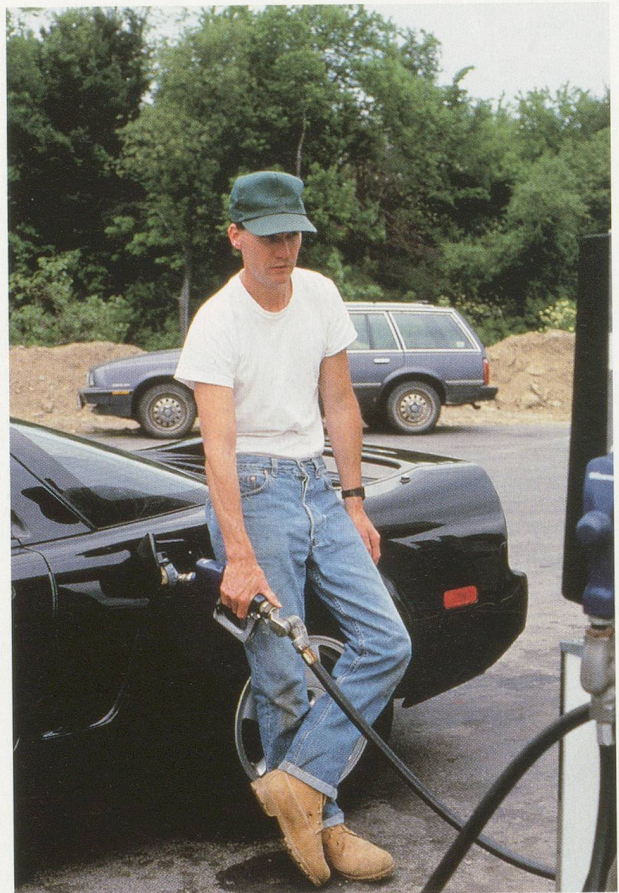
DIKE BLAIR

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 *propus* (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, 74½ 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-

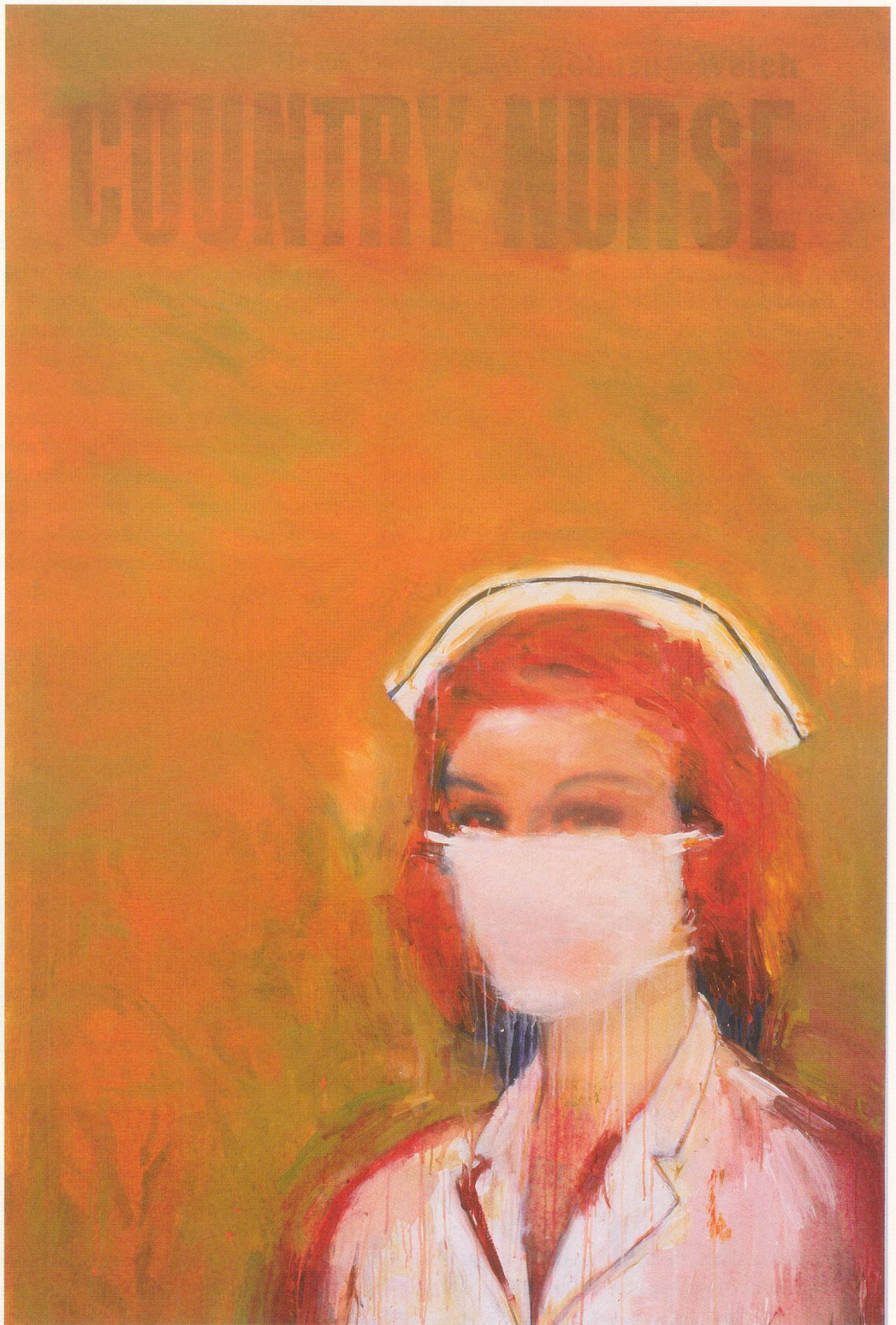
RICHARD PRINCE, *FIRST HOUSE*, 1993, mixed media installation, detail / Teilansicht.





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, 13½ 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.

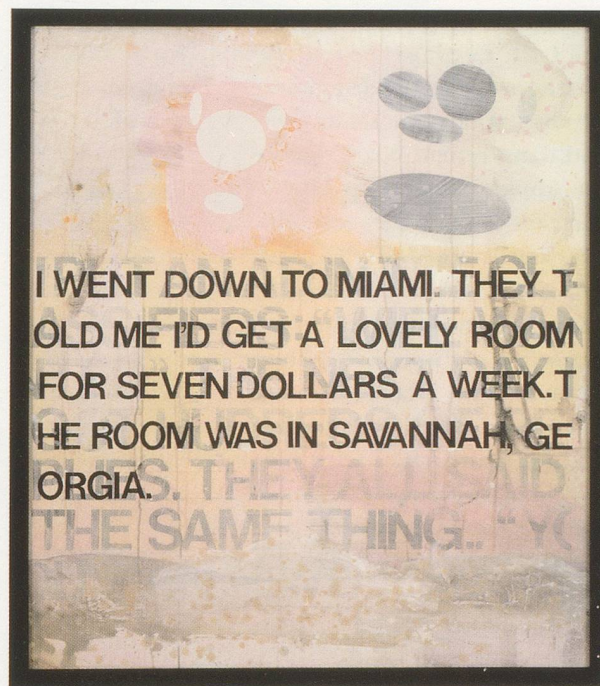
Die eine oder andere Reflexion

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) halt 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 $\frac{1}{2}$ x 45 $\frac{3}{8}$ " /

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 belesteste 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 Bargespräche 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.



Man walking out of a house of questionable repute, muttered to himself, "Man, that's what I call a business...you got it, you sell it, and you still got it."

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)