

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Rubrik: [Collaborations] Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

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: 14.12.2025

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

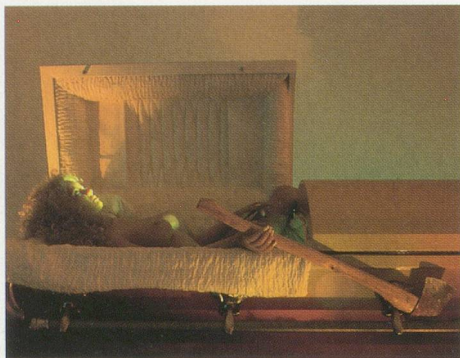
Richard Phillips, born 1962 in
Marblehead, Massachusetts, USA, lives
and works in New York / geboren 1962
in Marblehead, Massachusetts, USA,

Keith Tyson, born 1969 in Ulverston,
Cumbria, England, lives and works in London /
lebt und arbeitet in New York.

Olaf Breuning, geboren 1970 in
Schaffhausen, Schweiz, lebt und arbeitet
in New York und Zürich / born 1970 in
Schaffhausen, Switzerland, lives and
works in New York and Zurich.

OLAF BREUNING, HORSE FARM, 2004, C-print,
laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and
31 1/2 x 39 1/8" / C-Print, laminiert, auf Aluminium
aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm

OLAF
BREUNING



OLAF BREUNING, VAMPIRES, 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

SIEHST DU?

ES IST IMMER
DIESELBE GESCHICHTE

MARC-OLIVIER WAHLER

Wenn man Olaf Breuning auf seinem Mobiltelefon anruft, bekommt man Folgendes zu hören: «... Ich kann das Telefon nicht hören oder nicht sehen. Hinterlassen Sie eine Nachricht und ich werde das nächste Mal, wenn ich das Telefon sehe, zurückrufen.» Olaf hört das Telefon vielleicht und sucht es gerade fieberhaft, rennt von einem Ort zum anderen, wühlt in seiner Tasche, öffnet die Schränke, schaut unters Bett... Aber vielleicht hört er es auch nicht und schaut sich gerade *The Texas Chainsaw Massacre* oder *Twin Peaks* an. Oder er hat einfach keine Lust ranzugehen, weil er viel zu sehr damit beschäftigt ist, im Netz zu surfen und nach Miniaturskeletten, Silikon-Sexpuppen, Cowboystiefeln, mittelalterlichen Rüstungen oder Särgen für seine nächsten Arbeiten zu suchen. Bei Olaf Breuning löst eine einfache Handlung – wie das Aufsprechen einer Nachricht auf seinen Telefonbeantworter – auf Anhieb eine Flut möglicher Szenarien aus.

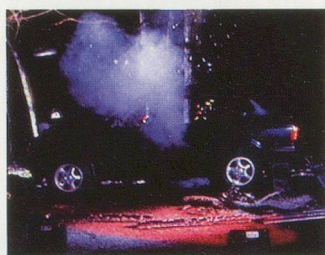
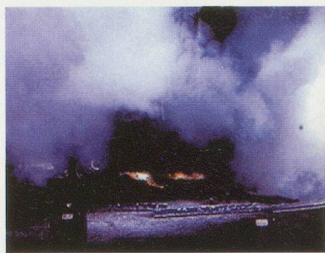
Wie ist, zum Beispiel, eine Photographie wie *PRIMITIVES* (Wilde, 2001) zu interpretieren, auf der vier Männer frontal in die Kamera schauen? Ihre gebräunte Haut ist mit weissen Flecken übersät, sie haben einen durchdringenden und entschlossenen Blick. Ihre Nacktheit bleibt hinter einem Paravant aus Zweigen verborgen. Jeder ist mit einem langen spitzen Stab bewaffnet. Auf den ersten Blick wirkt dieses Photo wie ein Beleg für die Existenz eines Stammes, den ein Anthropologe in einer abgelegenen, von jeder Zivilisation abgeschnittenen Gegend entdeckt hat. Doch durch gewisse Hinweise wird dieser erste Eindruck sofort wieder

MARC-OLIVIER WAHLER ist künstlerischer Leiter des Swiss Institute of Contemporary Art in New York. Gegenwärtig bereitet er eine Ausstellung mit dem Titel «OK/OKAY» vor, die im April 2005 in der Gray Art Gallery und im Swiss Institute in New York gezeigt wird.



OLAF BREUNING, *PRIMITIVES*, 2001, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8"/

C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.



entkräftet. Der Boden, auf dem diese Wilden stehen, ist ein Parkettbelag. Wahrscheinlich handelt es sich um ein Photostudio, was auch die perfekte Ausleuchtung nahe zu legen scheint... Es ist offensichtlich eine Inszenierung, und plötzlich stechen einem zahlreiche Details ins Auge. Die Waffen entpuppen sich als ungefährliche Stücke trockenen Holzes, meist nur notdürftig zusammengeschustert. Die Flecken sind schöne weisse Kreise. Die Dynamik der Interpretation ist in Gang gesetzt und nichts wird sie mehr aufhalten. Gesicht und äussere Erscheinung der Darsteller verraten, dass sie ein sesshaftes Leben führen, und passen schlecht zur harten Realität des Jägerdaseins. Und das Buschwerk verbirgt die Unterwäsche nicht wirklich. Es könnte sich auch um eine Werbung für ein Bräunungsmittel handeln (das nicht überall aufgetragen wurde, um den Vorher-Nachher-Effekt besser sichtbar zu machen), oder auch für Unterwäsche aus Baumwollstretch, die bequem ist wie eine zweite Haut und den Wilden in uns weckt. Es sei denn, es handle sich um eine Aufnahme für das neue Plattencover irgendeiner Boyband – die vier Musiker sehen passabel aus, sie sind gut frisiert, beinah alle frisch rasiert und scheinen auf ihr Gewicht zu achten. Der durchdringende Blick dieser Wilden ist das Ergebnis einer Bemalung: Die Augen sind auf die geschlossenen Lider aufgemalt, wie um zu signalisieren, dass es letztlich nicht darauf ankomme, was man sehe. Wir können die Augen zwar schliessen, aber die Interpretation – die der Künstler ungebremst auf uns loslässt – wird in unseren Köpfen weiterlaufen.

Wie Raketen mit mehreren Zündungsstufen kommen uns die Arbeiten Olaf Breunings in Etappen näher. Der erste Eindruck – das unmittelbar Sichtbare – ist der Kern des Ganzen, aber dieses Erscheinungsbild ist dazu bestimmt, sich aufzulösen und kleinen Modulen Platz zu machen, die sich aus unseren eigenen Szenarien zusammensetzen. Diese Szenarien werden durch eine Reihe von Unsicherheiten provoziert. Zunächst meint man ein Klischee vor sich zu haben, das man kennt (so vertraut wie wir mit den typisierten Bildern sind, denen man in jeder Zeitschrift, auf jedem Plakat, an jeder Strassenecke begegnet). Aber dann beginnen eine Reihe kleiner Details diesen Eindruck ausser Kraft zu setzen und man fängt an, an seiner eigenen Urteilskraft zu zweifeln. Der Zweifel kontaminiert nach und nach alle Ebenen der Interpretation, einer Interpretation, die dazu verdammt ist, endlos fehlzugehen.

Dieses Phänomen der interpretativen Irrwege ist ein integraler Bestandteil von Olaf Breunings Arbeiten. Während dies in seinen Photographien noch nicht Konzept ist, wird es in den Installationen zu einem quasi physischen Element. In WOODWORLD (Welt aus Holz, 1999) strömten die Besucher in

OLAF BREUNING, WOODWORLD, 1998, installation video stills.

OLAF BREUNING, WOODWORLD, 1998, installation view,
Centre d'art contemporain, Genève.



einen Tunnel aus Brettern. Der Boden war mit Holzschnitzeln bedeckt. Durch die Bretterspalten sah man Lichter blinken. Manchmal mischte sich ein Donnergrollen ins allgemeine Gedröhn des Windes und der laufenden Maschinen. Die Besucher irrten also durch einen geschlossenen, dunklen Raum, etwas zwischen Schützengraben und Minenschacht, in einer Atmosphäre, die einem David Lynch zur Ehre gereicht hätte. Am Ende des Parcours wurde eine Videoprojektion gezeigt: eine feste Einstellung auf ein Auto, gewürzt mit diversen visuellen Effekten (Kunstschnee, Seifenblasen, Rauch, Lichtstrahlen) und einer Musik, die eine Kreuzung aus Rap, Techno und Disco-Pop war. «Was zu viel ist, ist zu viel», dachte man unweigerlich. Dieser Cocktail aus Geisterzug, Achterbahn, Weihnachtsdekoration und B-Movie-Kulisse war absolut unverdaulich. Doch es blieb ein Zweifel. Vielleicht hatte man etwas übersehen? Man kehrte an den Ausgangspunkt zurück, um sich das Ganze nochmals anzuschauen. Dabei tat sich eine andere Welt auf und der Wunsch in eine Geschichte hineingezogen zu werden – ganz gleich welcher Art und wäre sie noch so pathetisch – war stärker als jedes Urteilsvermögen.

In einer anderen Installation mit dem Titel HELLO DARKNESS (2002) musste der Besucher seinen Weg durch eine mit einer Axt verwüstete Bibliothek hindurch finden. Man stieg über Bücher und Regalbretter und stand dann plötzlich in einem Tunnel aus Licht. Am Ende dieses Durchgangs räkelte sich eine Silikonpuppe, das neuste hyperrealistische Spielzeug der Sexindustrie, lasziv in einem Sarg und unterhielt sich mit einem Skelett:

"Tell me death, what do you know about death?"

"You are somewhere else," antwortete das Skelett. *"I cannot tell you exactly, but it is strange."*

"What do you mean by strange? Do you see flowers? Do you see a blue sky? Or is it only dark?"

*"It is not really dark. I see the darkness and I see more than before, but it is something that I cannot tell you. It is something strange, so strange."*¹⁾



OLAF BREUNING, *DOUBLE*, 2003, C-print, laminated and mounted on aluminum, 56 ¹/₁₆ x 70 ⁷/₈", 48 x 61", and 31 ¹/₂ x 39 ³/₈" /
C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 144 x 180 cm, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

Man erwartet eine Beschreibung des Jenseits, einen Einfall des Künstlers zur Welt des Unsichtbaren, eine Reflexion über die Oberflächlichkeit der Dinge, oder sogar einen Blondinenwitz. Auf alles ist man gefasst, nur nicht auf dieses *It is something strange, so strange*. Die Puppe insistiert, wie man es selbst auch tun würde, hätte man die Gelegenheit, sich mit einem lebendigen Toten zu unterhalten: *Are you sad that your life is over? [...] Is life really about changing something?* (Bist du traurig, dass dein Leben zu Ende ist? (...) Geht es im Leben wirklich darum, etwas zu bewirken?) Anstelle einer Antwort summt das Skelett ein Lied («Hello Darkness»), das in den Worten gipfelt: *See? It is always the same story* (Siehst du? Es ist immer dieselbe Geschichte).

Das Thema ist unwichtig, genauso wie das, was wir zu sehen bekommen, letztlich nicht wirklich von Bedeutung ist. Es geht immer um dieselbe Geschichte, alle Bilder sind gleichwertig, alle Szenarien sind möglich. Das bringt auch Olaf Breunings Lieblingswort zum Ausdruck: *Whatever*, was auch immer. Seine Arbeiten sind aussergewöhnliche Katalysatoren der Interpretation, starke Maschinen zur Erzeugung von Szenarien, berückende und visuell faszinierende Inszenierungen, doch am Ende des Tunnels lautet die Botschaft klar und unmissverständlich: *Whatever*. Der schon durch die Arbeiten selbst zugespitzte Zweifel breitet sich weiter aus. Eine derartige Platitüde unterläuft unseren Wunsch, unterhalten oder gar belehrt zu werden. Man sucht eine Bedeutung, eine Erklärung für diese systematische Aushöhlung jeglicher Position. Die Maschine beginnt wieder zu laufen, die Interpretationen, die Bilder, die Szenarien laufen nochmals vor unserem geistigen Auge ab, aber sie gehen endlos in die Irre und prallen wie Wassertropfen an der Oberfläche des Sichtbaren ab.

Eines ist offensichtlich: Unser Ego, unser Romantizismus, unser Humor, unsere Sexualtriebe werden von der Informationslawine, die von den Medien losgetreten wurde, mitgerissen und wir stehen in einem dauernden Abhängigkeitsverhältnis zu diesem unversiegbaren Fluss. Wir verlangen nach unserer täglichen Dosis, wir bedürfen der Verzauberung durch die Macht des Bildes, der Schwindel erregenden Kurven des perfekten Frauenkörpers, der blitzenden Reflexe des Autos im Metallisé-Look, des Schauers, den der Anblick wilder Naturvölker und hohnlachender Skelette auslöst, und wir bedürfen der augenzwinkernden Verweise auf unsere Populärkultur («Ja, ich habe die Anspielung verstanden, ich bin mit von der Partie!»). Während die Gesellschaft im Allgemeinen darauf aus ist, unsere Gedanken nach leicht erkennbaren Standardmustern zu formen, baut Breuning Fallen für solche Denkmuster. Er kennt unsere Vorliebe für Bilder aus der Werbung. Und als gelernter Photograph weiss er, wie man schöne verführerische Klischees herstellt. Je perfekter das Bild erscheint, desto eher wird die Falle zuschnappen. Aber bekanntlich ist eine Falle nur ein Lockmittel, ein Kunstgriff, um besser zu täuschen. Man fühlt sich angezogen von dem, was man liebt, und oft liebt man, was man uns nahe legt zu lieben. Als williges Opfer stürzt man sich kopfüber auf den Köder. Doch während das Begehren in der Welt der Werbung fortwährend neu entfacht wird, auf dass das Gefühl des Mangels nie die Konsummaschine ins Stocken geraten lasse, werfen uns die Bilder Breunings augenblicklich auf unser erbärmliches Dasein als simple Bildkonsumenten zurück. Statt uns die Leviten zu lesen oder uns zu beeindrucken und mit offenem Mund irgendein perfektes Spektakel anstaunen zu lassen, wie das ein Matthew Barney tut, arbeitet Breuning auf die Einebnung jeglicher Hierarchien hin, auf eine Nivellierung jeder romantischen Position und setzt dabei nichtsdestotrotz ein hohes Mass an Täuschung ein. Olaf Breuning ist ein Jäger des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Mit seinen Fallen verführt, betört und betäubt er uns. Aber er überlässt es dem Zuschauer, sich selbst zu quälen, so wie in einem guten Horrorfilm das wahre Opfer ja auch nicht derjenige ist, der mit der Kettensäge massakriert oder lebendig begraben wird, sondern der Zuschauer, der danach vor Angst nicht mehr einschlafen kann.

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

1) «Sag mir Tod, was weisst du über den Tod?»

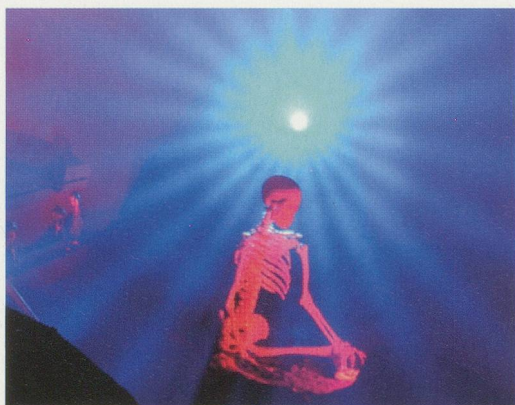
«Man ist an einem andern Ort», antwortete das Skelett. «Ich kanns dir nicht genau erklären, aber es ist seltsam.»

«Was meinst du mit «seltsam»? Siehst du Blumen, siehst du einen blauen Himmel, oder ist es einfach dunkel?»

«Es ist nicht wirklich dunkel. Ich sehe die Dunkelheit und ich sehe mehr als vorher, aber es ist etwas, was ich dir nicht erklären kann. Es ist etwas Seltsames; ganz seltsam.»



OLAF BREUNING, WOODWORLD, 1998, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 11 1/2 x 15 1/4"
C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 30 x 40 cm.



SEE?

IT IS ALWAYS
THE SAME STORY

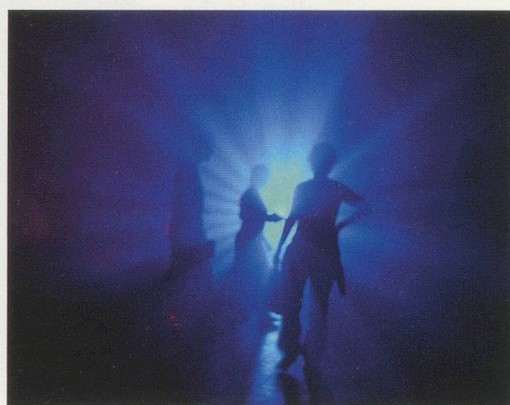
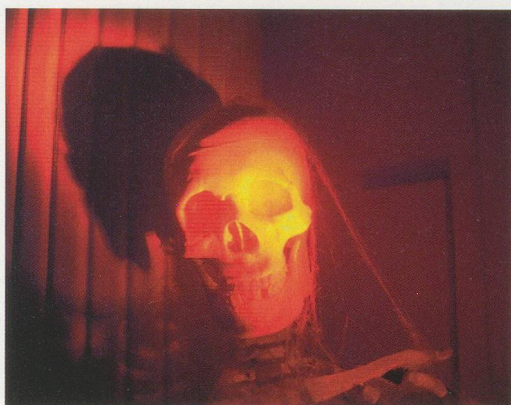
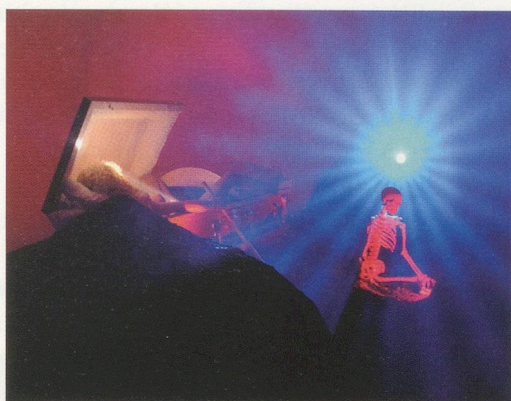
MARC-OLIVIER WAHLER

OLAF BREUNING, *HELLO DARKNESS*, 2002,
installation views, Swiss Institute, New York.

If you call Olaf Breuning on his cell phone, you'll get the following message: "[...] I cannot hear or cannot see the telephone. Leave a message and I will call back the next time I see the telephone." Maybe Olaf heard the phone ringing and he's looking for it everywhere, running in all directions, rummaging in his bag, opening the closets, looking under the bed... Or maybe he didn't hear it, and he's watching *The Texas Chainsaw Massacre* or *Twin Peaks*. Or maybe he doesn't feel like answering because he's too busy surfing the net for miniature skeletons, silicone sex dolls, cowboy boots, medieval armors, or coffins for his next show. With Olaf Breuning, a simple act—like formulating an outgoing message on a cell phone's voicemail, for example—immediately generates a multitude of possible scenarios.

How are we to interpret, for instance, a photograph like *PRIMITIVES* (2001), in which four men are facing the camera, their tanned skin covered with white spots, their gaze piercing and resolute? Their nakedness is hidden behind a loincloth made of branches. Each one of them is armed with a long, sharpened rod. At first, the photograph seems to be some anthro-

MARC-OLIVIER WAHLER is the artistic director of the Swiss Institute of Contemporary Art in New York. He is working on an exhibition titled "OK/OKAY" (April 2005) at the Gray Art Gallery and the Swiss Institute in New York.

OLAF BREUNING, *HELLO DARKNESS*, 2002, installation view, Swiss Institute, New York.

pologist's documentation of a remote tribe, cut off from all civilization. But a few details immediately undermine the initial impression. The floor on which the primitives are standing is parquet. As the impeccable lighting indicates, this is a photographer's studio. Clearly, this shot is staged, and now a multitude of details suddenly pop up. The weapons are harmless pieces of dry wood, most of them shoddily put together. The spots are pretty white circles. Once interpretation is activated, nothing can hold it back. The faces and physiques of the hunters betray a sedentary lifestyle hardly compatible with the harsh reality of subsistence hunting. Behind the branches, underwear is visible. Could this be an ad for a tanning cream (applied in blotches, to better show the difference between before and after)? Or is it for some sexy underwear, as comfortable as a second skin, guaranteed to awaken the animal in you? Or maybe it's a photo shoot for the cover of some teenybopper band's new album: the four musicians are handsome and well-groomed, they sport nice haircuts, they seem to be in shape... These primitives' piercing gaze is the result of a drawing: their eyes are painted on their closed eyelids, as if to indicate that what one sees is of no importance in the end. Close your eyes, and interpretation—unleashed by the artist—will continue to unfold inside your head. Just like rockets with successive stages of ignition, Breuning's works reveal themselves in progressive steps. The initial impression—what is immediately visible—constitutes the

core of the work, but appearances quickly dissolve to reveal smaller modules informed by our own scenarios. These scenarios are triggered by a series of questions. First, we might think we are looking at a familiar picture, a cliché, another one of the standard images we've grown accustomed to seeing on every magazine, every poster, every street corner. Then, a series of small details creates a kind of interpretive short-circuit, and we begin to doubt our own critical skills. A suspicion infiltrates all levels of critical thinking, and interpretation is doomed to a permanent drifting.

This type of interpretive drifting prevails in Breuning's work. When it is not conceptualized in his photographs, it becomes a quasi-physical component of his installations. In *WOODWORLD* (1998), the viewer penetrated inside a passageway made of wooden planks. The floor was covered with wood chips. Blinking lights filtered through spaces between the planks. Now and then, a rumble of thunder could be heard amidst a maelstrom of sounds produced by heavy machinery and wind. The viewer would furrow through a dark, boarded-up corridor, suggesting a soldier's trench or a mine shaft—a setting right up David Lynch's alley. At the end of the circuit was a video projection consisting of a static shot of a car, peppered with a number of visual effects (artificial snow, soap bubbles, fog, light beams) and a soundtrack at the intersection of techno, disco, and rap. The first impression was one of excess, of being presented with a rather unpalatable hodgepodge of a ghost ride, a rollercoaster, some Christmas window display aesthetic, and a B-Movie setting. But a nagging doubt persisted: what if some small detail had been overlooked? What if you went back for another ride and a whole new world would appear? The desire to be swept up in a story—any story, even the most pathetic—would win over critical reasoning.

In another installation, entitled *HELLO DARKNESS* (2002), the visitor wades through a mess of books and bookshelves from a library that has been hacked to pieces. Suddenly, a tunnel of light appears, and at the end of the passage, a silicone doll, the sex industry's latest hyperrealist gadget, is lasciviously lying inside a coffin, engaged in conversation with a skeleton:

"Tell me death, what do you know about death?"

"You are somewhere else," the skeleton would reply. "I cannot tell you exactly, but it is strange."

"What do you mean by strange? Do you see flowers? Do you see a blue sky? Or is it only dark?"

"It is not really dark. I see the darkness and I see more than before, but it is something that I cannot tell you. It is something strange, so strange."

You expect a description of life after death, or perhaps an inspired representation of the invisible world, a comment about the superficiality of things, or even a blonde joke about death. You expect anything but: "It is something strange, so strange." The doll insists, just as one would if one could talk to a dead person: "Are you sad that your life is over? (...) Is life really about changing something?" In lieu of an answer, the skeleton hums a tune ("*Hello Darkness*"), punctuating it with the following words: "See? It is always the same story."

The subject matter is of little importance, and ultimately, what is on view matters just as little. It is always the same story: all images are of equal value, all scenarios are possible. Breuning's motto encapsulates it: "Whatever." His works are extraordinary catalysts for interpretation, powerful scenario-machines, intriguing and visually fascinating tableaux, but at the end of the tunnel, the message is clear and unequivocal: "Whatever." Our doubt, already aroused by the works themselves, increases. Such a platitude confounds our desire to be en-

tertained, or even enlightened. We want a meaning, an explanation for this systematic deflation of the artist's stance. And the machine starts again: interpretations, images, scenarios flood our mind once again, but they drift without end, gliding like raindrops on the surface of the visible.

It is obvious: our ego, our romantic notions, our humor, our sexual drives are caught up within a stream of information released by the media. We are addicted to this unextinguishable flow. We need our daily fix, we need to fall under the spell of the image, the vertiginous curves of the ideal woman, the metallic glint of cars, the *frisson* provided by the spectacle of half-dressed savages or grinning skeletons, the clever allusions to popular culture ("I got it, therefore I belong"). Whereas society in general works toward a formatting of thought according to easily identifiable models, Breuning elaborates traps for those models. He knows



OLAF BREUNING, *WOODWORLD*, 1998,
installation view, Centre d'art contemporain, Genève.

our inclination for the images of advertising. As a professional photographer, he is able to create beautifully seductive clichés. The more perfect the image, the more fatal the trap. But a trap is just a lure, an artifice used to deceive. We are attracted to what we like, and often we like what we are prompted to like. We are consenting victims, rushing headlong towards the bait. And whereas in the world of advertising, desire is constantly rekindled so that no feeling of lack may ever delay gratification, Breuning's images only return us to our pitiful condition as consumers of images. Rather than edifying us, or impressing us and leaving us speechless before the spectacle of some imaginary perfection (as Matthew Barney might), Breuning works toward a leveling of all hierarchies and all romantic posturing, all the while embracing the highly deceptive dimension of his endeavor. Olaf Breuning is a hunter of the twenty-first century, laying down his traps, casting his spells, beguiling us. But he leaves to us the responsibility of breaking the charm. Just like, in any good horror movie, the victim isn't the guy who was chopped to pieces with a chainsaw or buried alive, but the one who watched the movie and, shaken, cannot fall asleep.

(Translation from the French: Anthony Allen)

Technician of the Sacred

CARISSA RODRIGUEZ

Dreaming of islands—whether with joy or in fear, it doesn't matter—is dreaming of pulling away, of being already separate, far from any continent, of being lost and alone—or it is dreaming of starting from scratch, recreating, beginning anew. Some islands drifted away from the continent, but the island is also that toward which one drifts; other islands originated in the ocean but the island is also the origin, radical and absolute.¹⁾

The (mass) ornament is an end in itself.²⁾

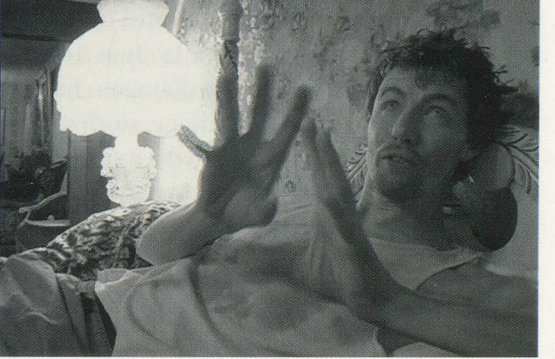
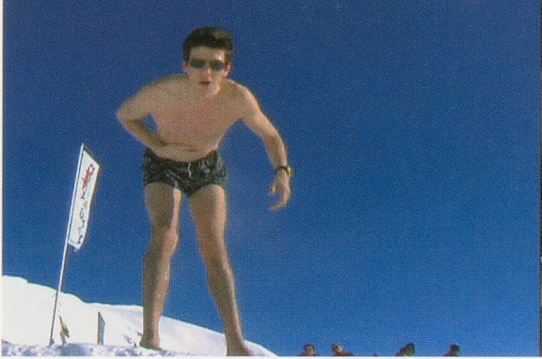
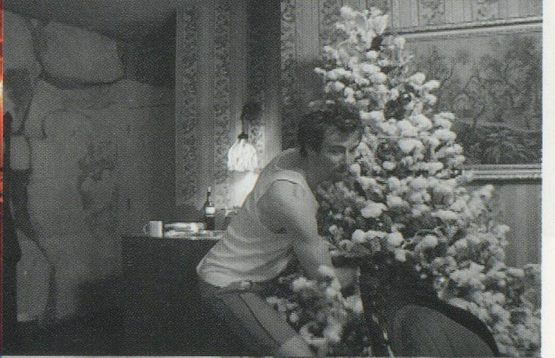
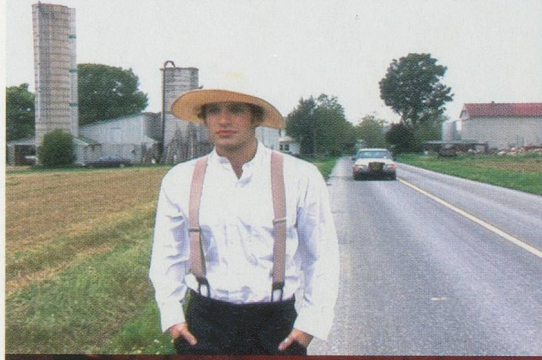
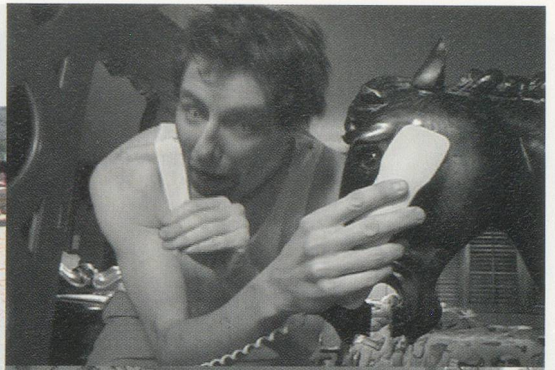
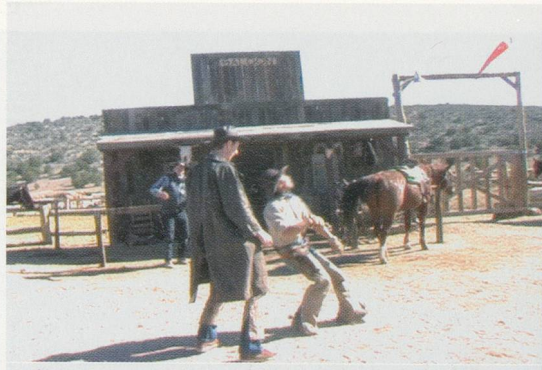
From beginning to end... To imagine a fictitious origin of the world and treat it as an artistic object, to designate its faraway-ness both in history and in place, in fantastic tableaux that steal their décor from the products of modern life. To stage creation myths, lost paradises, and lonely civilizations starting with nothing more than a laptop and a vague sensation of belonging to something out there—an abstract but still pulsating reflex. To forge a symbolic system that is in itself a desert island, estranged from any continent of meaning external to it. Then to populate this island as well, with characters that are desert islands in and of themselves: castaways, homeless bums and bag ladies, cowboys, gangsters, metalheads,

ghosts, and the trendy nubile girls whom they abduct. These *dramatis personae* without plot or clear direction—isolated, floating, and rootless in the world—are just as they appear in Olaf Breuning's video paradoxically titled HOME (2004).

Breuning's cast brings us into contact with nothing more than their own far-flung façades—to the garb they are costumed in, to the fact that they are nothing more than a front—in front of which communicability eventually stops short. In numerous Breuning photographs, hybrid beings stand erect in parallel lines striking frontal poses like a line-up of statues; he renders them flat while tempting us with recognizable elements (cars, sneakers, merchandise). Adorned in a jumble of signs pointing only to their abstraction, these beings are left stranded with no identifiable signifying order to latch onto. If with nothing more, they show up bearing none other than the story of their genesis—their evolution through the mass production that sent them drifting onto one of Breuning's sets. To suggest that these figures are immobile isn't to say they are incapable of physical motion, because as we see in HOME, they lead rather dynamic lives: deep sea diving to hunt for food, annoying tourists at Machu Picchu, ordering hookers in Las Vegas hotels, taunting Amish farm boys. Yet Breuning's beings are most resonantly

CARISSA RODRIGUEZ is a writer living in New York.

OLAF BREUNING, HOME, 2004, video projection on two screens, stills / Bilder aus der Videoprojektion auf zwei Leinwände.





OLAF BREUNING, *EASTER BUNNIES*, 2004, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

immobile in their metaphorical force. They supplant storytelling (mythology) with blatant display (pornography/advertising), but are sophisticated enough (they've been around a while—since the beginning no doubt) to know that these means are becoming harder to tell apart. One could almost say that the movements of these beings take place in the vacuum of Breuning's frame, a window circumscribing an island from which they gaze back like extraterrestrials that have come to plant themselves as clownish effigies of the present on the shores of our collective unconscious. Breuning's work is often described as a plethora of limitless fictions that somehow regenerate even more comically strange stories of humans seeking forms of life on a media-controlled planet, but isn't it rather a crisis of fiction that his images are driving at? To a process of demythologizing what is

left over after market industries have emptied the contents from stories once vital to individual communities, by filtration through capitalist production? What kind of stories can one really tell with automations, with "the fabrication of a figure whose very principle is immobility, the immobility of he who only knows one movement, who cannot evolve, cannot be changed (by love or competition), who can do no more than disappear (it's actually quite touching) in the enigma of his own programming?"³⁾

Is it a manifestation of the artist's own cynicism, of a dark suspicion that a technocratic second nature seems to be surpassing its own fantasies, that he travels to exotic places only to intervene in the locale's sacred elements in a way that could easily have been done in an hour at home with graphics software? With a rudimentary metal armature contraption de-

signed to add rabbit ears and bucktoothed smiles to sacred monuments, Breuning embarked to Easter Island to shoot the photograph *EASTER BUNNIES* (2004). According to Breuning, it was a journey undertaken to experience “polarities of stupidity and holiness.”

By this same token, I too have traveled to Easter Island, via the Kevin Costner-produced Hollywood movie *Rapa Nui* (1994), titled after the island’s native name, somehow to trace Breuning’s ironic sentiment. Beyond the film’s ethnographic distortions—its import of Maori actors and costume, its campy

quarry, “That’s all there is—idiot statues—we make the Gods!” The Long Ear in charge retorts, “Just finish the Moai in time!”

“The mass ornament is the aesthetic reflex of the rationality to which the prevailing economic system aspires.”⁴⁾ Siegfried Kracauer’s critique of mass spectacles of the early twentieth century resonates today. The mass ornament works “to train the broadest mass of people in order to create a pattern of undreamed dimensions.”⁵⁾ Breuning’s work overflows with elements that display a cultish attraction to mechanic emissions, not for the products they are capa-



one-liners in British accents such as, “Pretty soon we’ll have nothing to eat but each other,” its enactment of a sacred rite in the style of a televised sports event, its soft eco-friendly didactics, and not least, the formulaic love triangle crossing caste lines that tries to hold it all together—*Rapa Nui* is essentially the story of Capital. The Protestant work ethic is crudely applied to the giddy South Seas as if a natural phenomenon intrinsic to human nature—a somehow inevitable fate, glossing the events of “way back then” with the here and now. Class struggle takes place around the Moai, the island’s monolithic totems for whose construction the Long Ears (the bourgeoisie) subjugate the Short Ears (the proletariat) into forced labor. With hackneyed Nietzschean renunciations of the oppressor’s sacred ornaments, the enslaved Short Ears exclaim from the dust of the

ble of producing, but for the sheer energy—lights, sounds, colors—of their effects. *WOODWORLD* (1998) is a video installation that displays a stationary Range Rover with zombie-like beings seated inside. Nothing happens except for a sequence of cheap stage devices—smoke, wind, snow, spotlights, and an electronic soundtrack, all together programmed to blink on and off in rhythmic and visual patterns. There is a cool ambivalence to this static image, which like Breuning’s installation *APES* (2001), employs special effects as an end in itself—effects whose uniform, and potentially hypnotic, features are a pretense masking the lived irrationality of the economic system. The ornaments spawned from an out-of-control second nature take refuge in synchronized abstractions (like an iTunes Visualizer), seeking some semblance of reason in the longing to connect to human de-

sires. Breuning animates his luxury vehicle and inert primates in artificial forests that are otherwise mute.

Soundtracks are an integral part of Breuning's work, with instrumentation composed entirely from the digital sound banks of recording software. He seems to take an individual sound almost literally, relating to its existence as an "aural object"⁶—as the sound itself—and not the object or image of its source. Sometimes eerie noises are overlaid to collaborate with the eeriness of a visual scene, but in many instances, noises arise independently of the image to tickle us with their own emotional features. Quite apt for an artist who likes to feign an illiterate approach and prefers to convey ideas with onomatopoeic totalities such as "rumble, whirr, swish," by clicking buttons on sound loops.

Getting back to HOME, a different aural operation is at work in the series of vignettes strung together by its strung-out narrator. The split-screen video shows a pacing and ranting commentator confined to the right-hand frame, his voiceover dispelling the mysteries of his own and his friends' lives unfolding on the left. His monologue does not add a layer to the image, but doubles it, predicting and repeating what will or what just happened. Like an annoying movie date, the voice neutralizes the story before it has a chance to materialize. On the left screen a character stumbles out of a jacuzzi atop the Swiss Alps, sick from indulgence and too much champagne. Just as he is about to throw up, the narrator tells us that his vomit spells "I EXIST," dampening the suspense even before the drunken fellow's self-epiphany splatters on the snow. Is this redundancy the crisis of fiction laid bare? Redundancy becomes total in Breuning's photograph MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT (2004), in which inane cartoon faces are drawn with magic marker on respective naked body parts. What these hapless little icons without substance seem to be reaching for is not some decoder that could give them a break, so to speak, but a breakdown of communicability as intrinsic value.

As Giorgio Agamben writes in *The Man Without Content*, "This space is the aesthetic space, but what is transmitted in it is precisely the impossibility of transmission, and its truth is the negation of the truth of its contents. A culture that in losing its trans-

missibility has lost the sole guarantee of its truth and become threatened by the incessant accumulation of its nonsense now relies on art for its guarantee; art is thus forced to guarantee something that can only be guaranteed if art loses its guarantees in turn."⁷

The protesters on strike in Breuning's photograph WE ONLY MOVE WHEN SOMETHING CHANGES (2002) seem marooned in this same ambivalence. How will contemporary art/life realize isles anew, second origins unwilling to forge the same deserted destiny of *Rapa Nui's* makeshift automatons in the drone of everyone keeping everyone else busy? Hello. Is anybody there?

Before submitting this text, I called Olaf on the telephone and of the art world he said: "Sometimes it's like being stuck on a little island. Each time you realize it, you want to vomit." So what is his art? "Sitting on an island and vomiting about my life."

What struck him most lucidly on Easter Island was relaxing on a volcano at sunset, getting drunk on Chilean wine and feeling lost in the sweeping vista, and an unbelievable feeling of solitude. From the mountainside he watched a gorgeous indigenous young man with a long flowing ponytail galloping on a horse along the shoreline, accompanied by a pack of dogs. He said this vision was like a real unspoiled dream. The young man spotted him as well, and galloped toward him calling out, "Hey! Aren't you from New York? Do you think you can get me a job? I'm totally bored with this place... I really got to get out of here!"

1) Gilles Deleuze, "Desert Islands" in *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*, edited by David Lapoujade, trans. Michael Taormina (New York: Semiotext(e), 2004), p. 10 (emphasis in the original).

2) Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament" in *The Mass Ornament: Weimar Essays*, translated, edited, and with an introduction by Thomas Y. Levin (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1995), p. 76.

3) Serge Daney, "From Movies to Moving" in *Documenta X, Documents 2*, trans. Brian Holmes (Kassel: Documenta GmbH, 1996), p. 79.

4) Kracauer, op. cit., p. 79.

5) Ibid., p. 77.

6) Christian Metz, "Aural Objects" in *Yale French Studies #60: Cinema/Sound*, trans. Georgia Gurrieri (New Haven: Yale French Studies, 1980).

7) Giorgio Agamben, "The Melancholy Angel" in *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford: Stanford University Press, 1999), p. 110.

Ein Virtuose des Sakralen

CARISSA RODRIGUEZ

Von den Inseln träumen, ob mit Angst oder mit Freude, heisst davon träumen, dass man sich trennt, bereits getrennt ist, fern von den Kontinenten, dass man allein und verloren ist – oder aber träumen, dass man wieder bei Null beginnt, dass man neuerschafft, dass man von vorne anfängt. Es gab abgedriftete Inseln, aber die Insel ist auch das, wohin man driftet; und es gab ursprüngliche Inseln, aber die Insel ist auch der Ursprung, der radikale, absolute Ursprung.

– Gilles Deleuze¹⁾

Das Ornament (der Masse) ist sich Selbstzweck.

– Siegfried Kracauer²⁾

Von Anfang bis Ende... sich einen fiktiven Ursprung der Welt ausdenken und ihn wie ein Kunstobjekt behandeln, seine grosse zeitliche wie räumliche Ferne kennzeichnen, in phantastischen Tableaus, deren Dekor aus Produkten des modernen Lebens besteht. Schöpfungsmythen, verlorene Paradiese und einsame Zivilisationen inszenieren mit nichts als einem Laptop und dem vagen Gefühl irgendwo da draussen hinzugehören – ein abstrakter, aber deswegen nicht minder lebendiger Reflex. Ein symbolisches System zu schmieden, das selbst eine verlassene Insel, also jedem externen Bedeutungskontinent entfremdet ist. Und dann diese Insel auch noch bevölkern, mit Charakteren die wiederum verlassene Inseln sind: Ausgestossene, obdachlose

CARISSA RODRIGUEZ schreibt und lebt in New York.



OLAF BREUNING, MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT, 2004, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

Penner und Stadstreicherinnen, Cowboys, Gangster, Heavy-metal-Fans, Gespenster samt den modischen Sexpüppchen, die sie zu entführen pflegen. Genau solchen *dramatis personae* ohne Drehbuch und klare Regie – isoliert, schwebend und nicht verwurzelt in dieser Welt – begegnen wir in Olaf Breunings Video mit dem paradoxen Titel HOME (2004).

Breunings Figuren bringen uns mit nichts anderem in Berührung als mit ihren eigenen, ein weites Feld abdeckenden Fassaden: der Tracht, in der sie



OLAF BREUNING, HOME, 2004, video projection on two screens, production stills / Videoprojektion auf zwei Leinwände, Aufnahmen während der Produktion.

daherkommen, der Tatsache, dass sie nichts als eine Larve sind, angesichts derer jede Kommunikation zum Stillstand kommt. In zahlreichen Fotografien Breunings stehen hybride Wesen aufrecht in parallelen Reihen, eindruckliche Formationen, linear ausgerichteter Statuen; Breuning gibt sie zweidimensional wieder und ködert uns mit vertrauten Elementen (Autos, Turnschuhen, Sachen, die man kaufen kann). Ausgestattet mit einem Wirrwarr von Symbolen, der lediglich auf ihren abstrakten Charakter verweist, lässt Breuning diese Wesen als Gestrandete stehen, ohne erkennbaren Bedeutungszusammenhang, in dem sie eingebunden sein könnten. Sie tauchen auf und haben keine Geschichte als die ihrer Entstehung – eine Evolution durch Massenproduktion, die sie in eine von Breunings Szenen verschlagen hat. Zu sagen, dass diese Figuren unbeweglich sind, heisst nicht, dass sie nicht fähig wären, sich physisch zu bewegen, denn wie wir in HOME sehen, führen sie sogar ein ziemlich bewegtes Leben: Tiefseefischen zur Nahrungsbeschaffung, Touristen ärgern in Machu Picchu, Nuten ins Hotelzimmer bestellen in Las Vegas, oder auch amische Bauernjungen verspotten. Was ihre metaphorische Kraft angeht, sind diese Wesen dennoch extrem unbeweglich. Sie ersetzen das Erzählen einer Geschichte (die Mythologie) durch ein plakatives Zurschaustellen (Pornographie/Werbung), sind jedoch schlau genug (schliesslich sind sie seit «dem Anfang» weit genug herumgekommen), um zu wissen, dass diese Darstellungsarten immer schwerer auseinander zu halten sind. Man könnte fast sagen, dass die Bewegungen dieser Wesen im Vakuum von Breunings

Rahmen stattfinden, in einem Fenster, das eine Insel umreisst, von der sie wie Extraterrestrische auf uns zurückschauen, als ob sie sich ähnlich clownesken Zerrbildern der Gegenwart an den Ufern unseres kollektiven Unbewussten niedergelassen hätten. Breunings Werk wird oft als Überfülle schrankenloser Fiktionen beschrieben, die ihrerseits wiederum noch groteskere Geschichten von Menschen erzeugen, die auf einem medienkontrollierten Planeten nach Lebensformen suchen. Aber laufen seine Bilder nicht eher auf eine Krise der Fiktion hinaus? Auf einen Prozess der Entmythologisierung dessen, was übrig geblieben ist, nachdem die Marktgesellschaft die für individuelle Gemeinschaften einst lebensnotwendigen Geschichten ihres Sinns beraubt hat, indem sie sie dem kapitalistischen Produktionsprozess einverleibt? Was für Geschichten lassen sich denn mit Automaten noch erzählen, mit einer «Kunstfigur, deren Prinzip gerade die Unbeweglichkeit ist, die Immobilität dessen, der nur eine Bewegung beherrscht, der sich weder entwickeln noch (durch Liebe oder Wettstreit) verändern kann, der sich einzig (eigentlich ist das geradezu rührend) hinter das Rätsel seiner eigenen Programmierung zurückziehen kann?»³⁾

Ist es ein Ausdruck von Zynismus seitens des Künstlers, eines dunklen Verdachts, dass eine technokratische zweite Natur ihre eigenen Phantasien überholt, wenn er an exotische Orte reist, um dort mit lokalen Heiligtümern nichts anderes anzustellen, als was er zu Hause in einer Stunde auch mit Graphiksoftware am Computer hätte tun können? Um sein Photo EASTER BUNNIES (2004) zu schiessen



OLAF BREUNING, MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT, 2004, production stills.

brach Breuning mit einem rudimentären Metallgerüst, das so beschaffen war, dass es den heiligen Monumenten Hasenohren und ein Hasenlächeln mit entsprechend vorstehenden Zähnen verpassen würde, zur Osterinsel auf. Laut Breuning war es eine Reise mit dem Ziel, den «Gegensatz von Dummheit und Heiligkeit» zu erfahren.

Auch ich bin auf die Osterinsel gereist, mittels des von Kevin Costner produzierten Hollywoodfilms *Rapa Nui* (1994), so heisst die Insel bei den Eingeborenen, und habe versucht, Breunings ironische Haltung nachzuvollziehen. Abgesehen vom ethnologischen Beiwerk – dem Einsatz von Maori-Schauspielern und -Kostümen, den abgestandenen Sprüchen mit britischem Akzent, wie «Bald werden wir nichts mehr zu essen haben als einander», der Inszenierung eines heiligen Ritus im Stil einer Sportübertragung am Fernsehen, der sanften, ökologiefreundlichen Didaktik, und nicht zuletzt der schablonenhaften Dreiecksbeziehung über die Kastengrenzen hinweg, welche das Ganze zusammenhalten soll –, ist *Rapa Nui* eigentlich ein Film über das Kapital. Die protestantische Arbeitsmoral wird auf die leichtlebige Südsee übertragen, als wäre sie ein natürlicher Bestandteil der menschlichen Natur, ein irgendwie unabwendbares Schicksal, das die Ereignisse von anno dazumal mit dem Hier und Jetzt beschönigt. Der Klassenkampf manifestiert sich rund um die *Moai*, die monolithischen Totems der Insel, zu deren Errichtung die Kurzohren (das Proletariat) von den Langohren (dem Bürgertum) in Fronarbeit gezwungen werden. In altbekannter, an Nietzsche gemahnender Ablehnung der Götterbilder der Unterdrückten, rufen die versklavten Kurzohren aus dem Staub des Steinbruchs: «Das ist alles, nichts als – idiotische Standbilder – wir machen die Götter!» Das Dienst habende Langohr antwortet: «Schaut bloss zu, dass die Moai rechtzeitig fertig werden!»

«Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.»⁴⁾ Siegfried Kracauers Kritik der Massenspektakel des frühen zwanzigsten Jahrhunderts hat heute noch Gültigkeit, wenn er etwa davon spricht, dass das Massenornament «die Erzüchtigung breiter Menschenmassen zur Gewinnung eines Musters von ungeahnten Dimensionen»

wünschbar erscheinen lässt.⁵⁾ Breunings Werk ist überreich an Elementen, die eine geradezu kultische Faszination durch mechanische Prozesse verraten, nicht wegen der derart erzeugten Produkte, sondern wegen der puren Energie – Licht, Töne Farben –, die dabei frei wird. *WOODWORLD* (1998) ist eine Videoinstallation, die einen stillstehenden Range Rover zeigt, in dem an Zombies erinnernde Wesen sitzen. Es geschieht nichts, ausser ein paar billigen Bühnentricks – Rauch, Wind, Schnee, Scheinwerferlicht und ein elektronischer Soundtrack, alles so programmiert, dass es nach einem rhythmischen und sichtbaren Muster ein- und ausgeschaltet wird. Dieses statische Bild wirkt auf kühle Weise ambivalent und wie Breunings Installation *APES* (2001) verwendet es die Spezialeffekte um ihrer selbst willen – Effekte, hinter deren einförmigen und potenziell hypnotischen Zügen sich die faktische Irrationalität des Wirtschaftssystems verbirgt. Die Ornamente, Ableger einer ausser Kontrolle geratenen zweiten Natur, flüchten sich in synchronisierte Abstraktionen (wie einen *iTunes Visualizer*), um dem Verlangen, eine Verbindung zu den menschlichen Sehnsüchten herzustellen, wenigstens den Anschein von Vernunft zu geben. Damit haucht Breuning seinem Luxusfahrzeug und den leblosen Primaten in ihren künstlichen Wäldern Leben ein.

Die Soundtracks sind ein integraler Bestandteil von Breunings Arbeiten, und für deren Instrumentierung bedient er sich ausschliesslich digitaler Tondatenbanken von Aufnahme-Software. Dabei scheint er einen einzelnen Ton beinahe wörtlich als «aurales Objekt»⁶⁾ zu verstehen, als Ton selbst, und nicht als Objekt oder Bild seiner Quelle. Manchmal verwendet er gespenstische Töne zur Untermalung gespenstischer Bildszenen, doch oft ertönen Geräusche unabhängig vom Bild und reizen uns mit ihrer eigenen Emotionalität. Ziemlich geschickt für einen Künstler, der sich gern unbelesen gibt und Ideen mit onomatopoetischen Formeln wie *rumble*, *whirr*, *swish* vermittelt, indem er auf irgendwelche Knöpfe für Klangschlaufen drückt.

Aber zurück zu HOME: Hier ist das akustische Vorgehen ein anderes, da die Abfolge von Vignetten von einem unter Drogeneinfluss stehenden Erzähler zusammengehalten wird. Die zweigeteilte Videopro-

jektion zeigt einen auf und ab gehenden, schwadronierenden Kommentator, der in den rechten Bildraum verbannt ist, während sein Off-Kommentar die Geheimnisse seines eigenen und des Lebens seiner Freunde ausplaudert, das sich auf der linken Bildhälfte abspielt. Sein Monolog erweitert das Bild nicht um eine weitere Bedeutungsschicht, sondern verdoppelt es, indem er voraussagt, was gleich geschehen wird, oder wiederholt, was eben geschehen ist. Wie ein nervtötender Begleiter im Kino neutralisiert die Stimme die Geschichte, bevor sie richtig Gestalt annehmen kann. Auf der linken Seite stolpert jemand aus einem Jacuzzi, irgendwo hoch in den Schweizer Alpen, und es ist ihm speiübel vor lauter Nichtstun und zu viel Champagner. Kurz bevor er sich übergibt, erzählt uns der Sprecher, dass sein Erbrochenes die Buchstaben «I EXIST» bildet, und zerstört damit die Spannung, noch bevor der Betrunkene seine Selbsterklärung in den Schnee kotzt. Entspricht diese Redundanz einer Offenlegung der Krise der Fiktion? Vollendet finden wir die Redundanz in Breunings Photographie MR. HAND, MRS. ASS, MRS. KNEE AND MR. FOOT (2004), auf welcher ungestaltete Cartoon-Gesichter mit einem Magic Marker-Stift auf die jeweiligen nackten Körperteile gezeichnet sind. Wonach diese unseligen kleinen substanzlosen Bildchen die Hand auszustrecken scheinen, ist nicht irgendein Decoder, der ihnen auf die Sprünge helfen würde, sondern das Ende der Kommunizierbarkeit als Wert an sich.

Wie Giorgio Agamben schreibt: «Dieser Raum ist der ästhetische Raum, doch was in ihm vermittelt wird, ist gerade die Unmöglichkeit der Vermittlung, und seine Wahrheit ist die Negation der Wahrheit seiner Inhalte. Eine Kultur, die mit dem Verlust ihrer Vermittelbarkeit die einzige Garantie ihrer Wahrheit verloren hat und von der unendlichen Anhäufung ihres Unsinn bedroht wird, verlässt sich nun ganz auf die Kunst als Garantie: die Kunst wird so dazu gebracht, etwas zu garantieren, das nur garantiert werden kann, wenn die Kunst ihrerseits ihre eigenen Garantien verliert.»⁷⁾

Die protestierenden Streikenden auf Breunings Photographie WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES (Wir bewegen uns erst, wehenn sich etwas ändert, 2002) scheinen im gleichen Dilemma zu

stecken. Wie soll die zeitgenössische Kunst oder das zeitgenössische Leben neue Inseln, zweite Anfänge schaffen, denen nicht das öde Schicksal der zusammengebastelten Automaten von *Rapa Nui* drohen soll, wo jeder allein damit beschäftigt ist, alle anderen zu beschäftigen? Hallo, ist jemand da?

Bevor ich diesen Text ablieferte, habe ich Olaf angerufen, und über die Kunstszene sagte er Folgendes: «Manchmal ist es, als sässe man auf einer kleinen Insel fest. Und jedes Mal, wenn mans merkt, möchte man kotzen.» Was ist also seine Kunst? «Auf einer Insel sitzen und über mein Leben kotzen.»

Sein eindrücklichstes Erlebnis auf der Osterinsel war, bei Sonnenuntergang auf einem Vulkan zu sitzen, sich mit chilenischem Wein zu betrinken und sich in der überwältigenden Aussicht und einem unglaublichen Gefühl der Einsamkeit zu verlieren. Vom Berg aus sah er einen wunderschönen jungen Eingeborenen, die Haare zu einem langen Rossschwanz gebunden, auf einem Pferd den Strand entlang reiten, begleitet von einem Rudel Hunde. Er sagte, dieser Anblick sei wie ein wirklicher unverdorbener Traum gewesen. Der junge Mann sah ihn ebenfalls, gallopierte ihm entgegen und rief: «He, bist du nicht aus New York? Kannst du mir vielleicht eine Arbeit verschaffen? Ich langweile mich hier zu Tode... Ich muss endlich weg von hier!»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gilles Deleuze, «Ursachen und Gründe der einsamen Inseln», in: *Die einsame Insel: Texte und Gespräche 1953–1974*, hrsg. v. David Lapoujade, übers. v. Eva Moldenhauer, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 11 (Hervorhebung im Original).

2) Siegfried Kracauer, «Das Ornament der Masse», im gleichnamigen Essayband, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, S. 52.

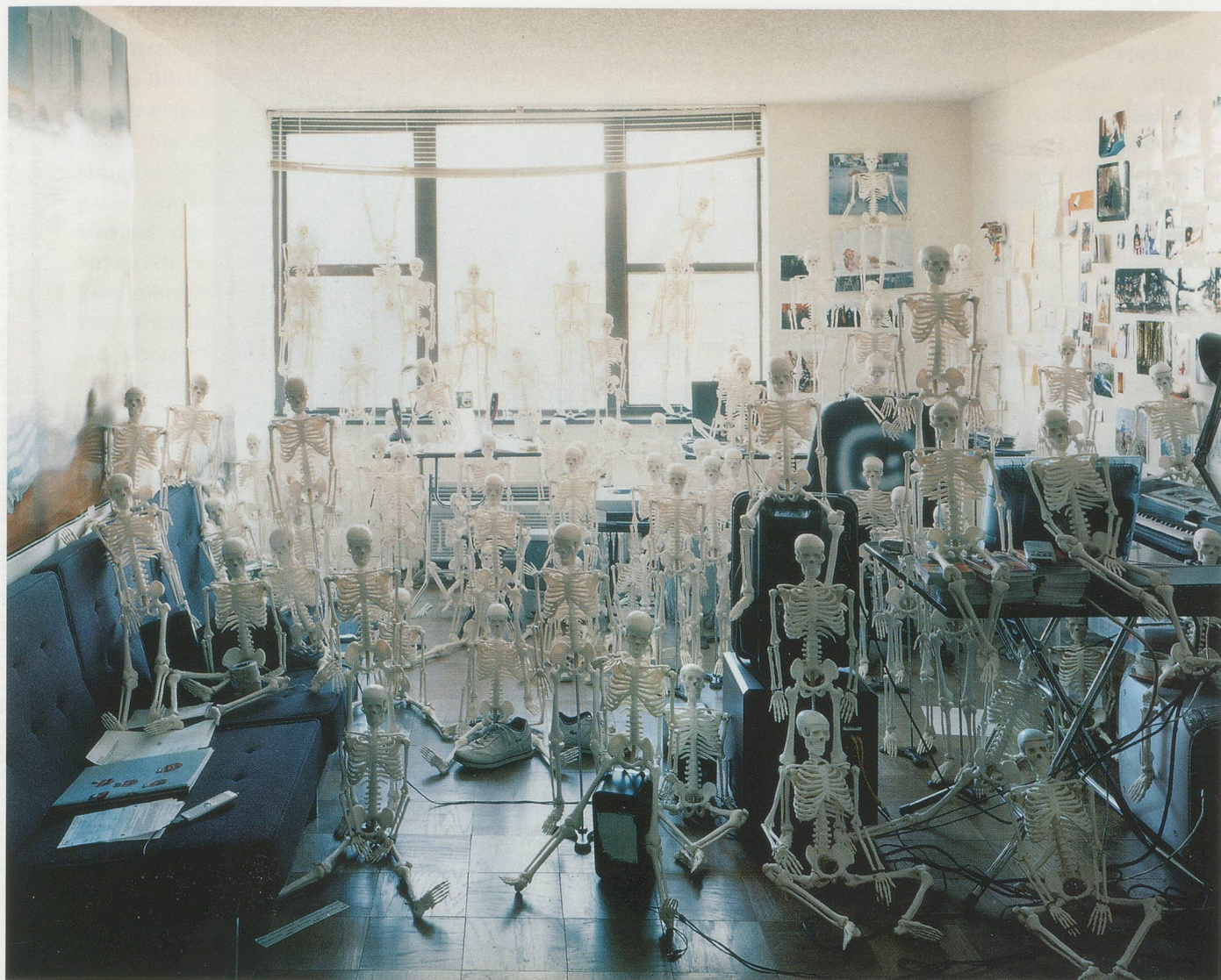
3) Serge Daney, «From Movies to Moving», in: *Documenta X, Documents 2*, Documenta GmbH, Kassel 1996, S. 79. Hier aus dem Englischen übersetzt.

4) Kracauer, op. cit., S. 54.

5) Ebenda, S. 52.

6) Christian Metz, «Aural Objects», in: *Yale French Studies No. 60: Cinema/Sound*, New Haven 1980. Hier aus dem Englischen übersetzt.

7) Giorgio Agamben, «The Melancholy Angel», in: *The Man Without Content*, Stanford University Press 1999, S. 110; im Original italienisch: *L'uomo senza contenuto*, Rizzoli, Milano 1971. Hier aus dem Englischen übersetzt.



OLAF BREUNING, SKELETONS, 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" /
C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.



GIANNI JETZER

AUF DER SUCHE NACH DEM VERLORENEN SINN

Als Meister des Zitats wird Olaf Breuning oft charakterisiert. Er finde seine Bilder in der Massenkultur und agiere dabei ein bisschen wie ein Regisseur, das Augenmerk auf den visuellen Fundus der Gegenwart gerichtet. Die Interpretation seines Werks gerät dadurch bisweilen zum blossen Benennen von Quellcodes wie etwa amerikanische Fernsehserien, Filme aus Hollywood, Modephotographie, B-Movies und so weiter. Damit ist über die künstlerische Dimension seiner Arbeit noch wenig gesagt.

GIANNI JETZER ist Kurator und Kritiker. Seit 2001 leitet er die Kunsthalle St. Gallen.

Wichtiger als die Herkunft dieser Versatzstücke ist ihr glaubwürdiges Nebeneinander. Die künstlerische Inszenierung wird zum nivellierenden Kontext, zum Rahmen, durch den ein gegenseitiger Bezug erst möglich wird. Um diese Struktur zu errichten ist ein feines Gespür nötig. Olaf Breuning kommt dabei seine Liebe zum Unnatürlichen und zur Übertreibung zugute, seine Erfindungsgabe sowie sein Hang zu Manierismen. Er theatraalisiert unsere Alltagserfahrung, mischt Vulgäres mit Existenzuellem, erteilt uns eine Lektion in gutem schlechtem Geschmack. Dabei ist durchaus auch ein gewisser Ehrgeiz herauszuspüren, die Liebe zum Detail, bis hin zur Besessenheit.

OLAF BREUNING, LADY G., 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / C-Print, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155cm und 80 x 100cm.

Einer vertieften Interpretation seiner Bilder weicht Olaf Breuning durch Doppeldeutigkeit aus. Auf den ersten Blick sind sie ein rein ästhetisches Phänomen. Bei eingehender Betrachtung treffen wir auf Fährten möglicher Sinnstiftung. Die Pattsituation zwischen visueller Verführung und interpretatorischer Sackgasse führt dazu, dass wir – zwischen Sinn und Unsinn oszillierend – seine Kompositionen als Vexierbild wahrnehmen. Zum Beispiel: In meinem Esszimmer hängt das Bild LADY G. (2002). Auf dem Po der nackten Lady kleben kleine Planeten. Sie sitzt auf einem Pferderücken vor Schilfhalmen. Der Kopf des Pferdes ist durch den Bildrand abgeschnitten, ebenso sein Hinterteil. Dadurch entsteht ein merkwürdiger Bezug zwischen Frauen- und Pferdekörper. Der noch weit merkwürdigere Bezug ist jedoch jener zwischen den Planeten und dem sehr runden Hinterteil der Dame. In den letzten zwei Jahren hat sich meine Rezeption von LADY G. erstaunlicherweise kaum verändert: Ich überblicke kurz die Gesamtkomposition, fühle mich in die Pferdefrau hinein und frage mich augenblicklich, ob die Pla-

neten in irgendeinem inhaltlichen Zusammenhang zum weiblichen Po stehen; was ich sofort verneine, denn dagegen wäre einiges einzuwenden (auch wenn der weibliche Körper in der westlichen Kunst zweifelsohne von universaler Bedeutung ist). Nichtsdestotrotz werde ich mich wahrscheinlich auch in Zukunft auf diesen interpretatorischen Holzweg begeben. Weder gelingt es mir, den Effekt zu missbilligen, noch meinen Reflex abzuwehren.

Die Rezeption von Olaf Breunings Bildern wird durch diese gebrochene Erlebnisweise charakterisiert. Einzelne Zitate sind ihr untergeordnet und daher nicht wirklich von Bedeutung. In manchen Punkten erinnert diese Erlebnisweise an jenes Phänomen, das Susan Sontag einst in ihren «Anmerkungen zu Camp» beschrieb.¹⁾ Die Ursprünge des Camp-Geschmacks siedelt sie im achtzehnten Jahrhundert an. Dazu zählt sie unter anderem Schauerromane, Chinoiserie, Karikatur oder künstliche Ruinen. All dies findet sich in Breunings Werk reichlich: Steine aus Styropor, verkleidete Wikinger, Maoris und Indianer, Gruseffekte sowie karikaturistische Verkür-





OLAF BREUNING, *CAMP*, 2002, 2 von 5 C-Prints, laminiert, auf Aluminium aufgezogen, je 122 x 155 cm.

zungen gehören zu seinem formalen Grundvokabular. Es ist aber vor allem die inhaltliche Struktur seiner Werke, die Analogien zu Camp aufweist. Etwa die von Sontag verzeichnete Mischung von «Über-treibung, Phantastik, Leidenschaftlichkeit und Nai-vität» oder das Phänomen der «Ernsthaftigkeit, die ihren Zweck verfehlt». Ferner das ständige Untergraben von Werten: «Camp offenbart Naivität, unter-gräbt sie aber zugleich, wenn die Möglichkeit dazu besteht.» Und schliesslich das Instrumentalisieren einer zweiten Bedeutungsebene, die sich von den be-zeichneten Dingen löst und verselbständigt: «Camp sieht alles in Anführungsstrichen; nicht eine Lampe, sondern eine <Lampe>; nicht eine Frau, sondern eine <Frau>.» Alle diese Techniken stehen im Dienste der Ambivalenz. Sie führen dazu, dass «Bedeutung» in einen diffusen Schwebezustand abdriftet und, wenn auch irgendwo präsent, nicht mehr lokalisierbar ist. Alles steht unter Verdacht etwas zu bedeuten, eine spezielle Aussage zu beinhalten, die jedoch unver-

züglich wieder als unwahrscheinlich oder aber naiv verworfen wird.

Es mag irritieren, dass das Werk eines Künstlers der Gegenwart mit einem Essay in Verbindung ge-bracht wird, der vor vierzig Jahren geschrieben wurde. Das hat einerseits damit zu tun, dass Sontags Anmer-kungen viel von ihrer Frische bewahrt haben. Zudem sind inzwischen eine Fülle von Kunstwerken entstan-den, die sich direkt auf Camp beziehen und diese Kunstform ständig weiterentwickeln. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang unter anderem Andy War-hol, John Waters, Jeff Koons, Brice Dellsperger, Paul McCarthy, John Currin oder Fischerspooner, um nur einige zu nennen. Camp als konsequente ästhetische Erfahrung der Welt hat darüber hinaus eine viel grössere Ausbreitung erfahren und das Feld der bil-denden und darstellenden Kunst offensichtlich ver-lassen. Der «Sieg des <Stils> über den <Inhalt>, des <Äs-thetischen> über das <Moralische>, der Ironie über die Tragödie» ist zu einem wichtigen Merkmal der



OLAF BREUNING, *CAMP*, 2002, 2 of 5 C-Prints, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" each.

Mediengesellschaft geworden. Nicht nur Eminem und Madonna machen von Verführungsmethoden und Glaubensmustern Gebrauch, die strukturell viel mit Camp zu tun haben. Auch Paris «Simple Life» Hilton oder der Metrosexuelle David Beckham sind mediale Figuren, die zum Übertriebenen und Übergeschnappten neigen, ein total entpolitisiertes Dasein fristen und gleichzeitig Teil einer sehr erfolgreichen, über Bilder operierenden Massenkultur sind. Die «Entthronung des Ernstes» hat sich breit durchgesetzt und als Erfolgsmodell etabliert. Susan Sontag hat den direkten Bezug zwischen Hedonismus und Camp bereits in den frühen 60er Jahren betont: «Camp-Geschmack ist seinem Wesen nach nur denkbar in reichen Gesellschaften, in Gesellschaften oder Kreisen, die in der Lage sind, die Psychopathologie des Überflusses zu erleben.»

Seit kurzem ist im Werk von Olaf Breuning eine Tendenz auszumachen, welche die hedonistische Weltansicht bewusst bricht und sogar Sinnfragen ein-

bringt. Die bisher unengagierte Haltung seiner Figuren wird gekontert durch die plötzliche Präsenz von Forderungen, Frage- oder Feststellungen, denen oft eine sozialpolitische Dimension zugrunde liegt. Dazu eingeladen, für die Schweizerische Landesausstellung künstlerische Nationalbilder mit zu entwerfen, reagierte Olaf Breuning mit einem Panorama von über dreissig Figuren mit dem ganz wörtlich zu verstehenden Titel *CAMP* (2002). Dargestellt ist eine Wüstenlandschaft. Die einzelnen Darsteller sind modisch verkleidet, zu extravaganten Cowboystiefeln tragen sie Vierfrucht-Jupes. Lange Bärte und zerzauste Haare geben ihnen den Anschein von urchiger Wildheit. Sie führen Spielzeugwaffen mit sich und blicken den Betrachtern frontal ins Gesicht.

Unschwer erkannten die Besucher der Landesauschau den formalen Bezug zu den von den Amerikanern beschworenen Ausbildungslagern in Afghanistan und einzelne unter ihnen fühlten sich möglicherweise darüber hinaus an die Marignano-



Krieger von Ferdinand Hodler erinnert. Beides sind Darstellungen bärtiger Mannsbilder mit nackten Beinen und wilder Entschlossenheit. Es sind der künstlerischen Phantasie entsprungene Kriegsvisionen, die mehr von männlichem Willen und Wahn zeugen, als dass sie eine Wiedergabe historischer Ereignisse wären. Als lose Buchstabenfolge ist auf den Fingerringen der Protagonisten eine Botschaft appliziert: «Wir können tun, was wir wollen, wir sind immer dieselben Blödmänner, wir lernen nicht und werden dadurch auch nicht klüger, wir sind einfach dumm und bleiben das für immer.» Ein melancholischer Kommentar zur *Condition humaine*, der Weltpolitische auf philosophischer Ebene reflektiert.

Kurz darauf entstand in Spanien ein Photo mit dem Titel *WE ONLY MOVE WHEN SOMETHING CHANGES* (2002). Die etwas linkische Forderung mit Orthographiefehler ist als Graffiti auf einem Wandstück appliziert. Rund herum sind Dutzende von Figuren drapiert, die in ihrer frontalen Unbeweglichkeit besagter Parole Nachdruck verleihen. Auch wenn jeglicher Hinweis zum geforderten Wechsel fehlt, ist eine pointierte Verweigerungshaltung hier Programm. In ihrem lumpigen Outfit erinnern die Gestalten mehr an Hausbesetzer als an die früher evozierten Lara Crofts, Filmstarlets oder MTV-Figuren. Die künstlerische Phantasie hat die mediale Realität überschrieben.

Breunings bisher umfangreichstes Werk ist der Videofilm *HOME* (2003), entstanden in zwölf Monaten Reisezeit rund um die Welt. Aufgeteilt in zwei

Projektionsflächen, farbig und schwarzweiss, nehmen wir am Leben eines jungen Mannes teil, der gleichzeitig in Reduplikation seiner selbst als Navigationshilfe den Erzählrahmen mitliefert. Wir erkennen ein rustikales Hotelzimmer mit Feuerstelle, Bettüberzügen mit Blumenmuster und feudalem Badezimmer. Dieses wohnliche Ambiente ist der Ort der Erzählung und Reflexion. Im Film links tauchen wie aus einer magischen Laterne die vom Erzähler evozierten Bilder aus dem Dunkel hervor. Eine unheimliche Konspiration besteht zwischen den beiden Seiten, angedeutet durch die teils punktgenau inszenierte Gleichzeitigkeit des jeweils Anderen, bis hin zum Kurzschliessen beider Bilder, zur Begegnung der geteilten Persönlichkeit mit sich selbst.

Der Hauptdarsteller von *HOME*, eine Art Dandy des digitalen Zeitalters, ist die personifizierte Heimatlosigkeit. In gesteigerter Langeweile bewegt er seinen Körper durch alle möglichen Schauplätze und Kontinente – er weilt in New York, Las Vegas, Paris oder sogar auf dem Machu Picchu, ohne dass irgendeine Besserung einträte. Dabei stehen ihm alle Mittel und Rollen zu: Er ist Cowboy, Zuhälter, Tourist, Homeboy oder Dealer und bleibt nichtsdestotrotz die verlorene Seele auf der Suche nach ein wenig Heimat, *home*. Im Zeitalter der uneingeschränkten Information und Imitation mutet es befremdend an, dass man so weit reist, nur um festzustellen, dass man nicht dort hingehört. Die Ernsthaftigkeit der angestrebten Sinnsuche verfehlt ihr Ziel und endet in schrulliger Selbstunterhaltung und Einsamkeit im Hotelzimmer.

HOME ist Olaf Breunings *Dreigroschenoper*. Vieles ist überzeichnet, grell und übertrieben und steht dennoch in direktem Bezug zum Leben. Es wird viel gesungen und eine gewisse Aussichtslosigkeit ist allgegenwärtig. Der Chor der Clochards unter der Brooklyn Bridge singt wie aus einer Brust, «We can't believe that something changes» (Wir können nicht glauben, dass sich etwas ändert), und wippt dazu im Takt mit leeren Bierflaschen.

1) Alle Zitate in diesem Text stammen aus Susan Sontags Essay «Notes on «Camp»», *Partisan Review*, XXXI (Herbst 1964), S. 515ff. Deutsche Übersetzung von Mark W. Rien, «Anmerkungen zu Camp», in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst, 24 literarische Analysen*, Fischer 1982, S. 322–341.

OLAF BREUNING, WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES,
2002, production stills / Aufnahmen während der Produktion.



GIANNI JETZER

IN SEARCH OF LOST PURPOSE

Olaf Breuning is often characterized as a master of citation. It is said that he finds his images in mass culture, and in so doing works somewhat like a director, focusing his attention on the visual archive of contemporary life. The interpretation of his work thus sometimes devolves to a mere naming of sources: American television shows, Hollywood films, fashion photography, and B-movies. But this says little about the artistic dimension of his work.

More important than the origin of the individual components is their plausible juxtaposition. The artistic mise-en-scène becomes a leveling context, a

frame that first makes mutual reference possible. To erect this structure, it becomes necessary for Breuning to have a fine sense of his natural materials. It is here that he is aided by his love of the unnatural, the exaggerated, his gift of invention, as well as his penchant for mannerisms. He theatricalizes the world of everyday experience, mixing the vulgar with the existential, and giving us a lesson in good and bad taste. In so doing, he shows a certain ambition, a love of detail, and almost an obsession.

Olaf Breuning's pictures elude deeper interpretation by way of ambivalence. Upon first viewing, they would appear to be a purely aesthetic phenomenon. On closer inspection, however, one encounters various lines of meaning. The impasse between visual

GIANNI JETZER is a curator and critic. Since 2001, he has been director of the Kunsthalle St. Gallen.



OLAF BREUNING, *WE ONLY MOVE WEHEN SOMETHING CHANGES*, 2002, C-print, laminated and mounted on aluminum, 48 x 61" and 31 1/2 x 39 3/8" / laminiert, auf Aluminium aufgezogen, 122 x 155 cm und 80 x 100 cm.

seduction and interpretive dead-ends leaves the viewer, oscillating between meaning and nonsense, to perceive his compositions as puzzles. For example, the work *LADY G.* (2002) hangs in my dining room. In it a naked woman's bottom is covered with tiny planet stickers; the woman is on horseback, sitting before a landscape of reeds. The head of the horse is cropped by the margin of the image; the same is true of its rear. This leads to a strange link between the body of the woman and the body of the horse. An

even stranger relation links the planets to the woman's very round bottom. Surprisingly, in the last two years my reception of *LADY G.* has hardly changed at all. Each time I view the work I briefly examine the overall composition, empathize with this horse woman, and for a moment, ask myself whether the planets stand in any kind of meaningful relation to the female bottom. I immediately answer this question negatively, since there would be plenty of objections to raise (even if the female body in Western art is un-

doubtedly of universal significance). Nonetheless, in the future, I will probably keep barking up this interpretive wrong tree, for I can get myself neither to disapprove of the effect, nor to block my reflex.

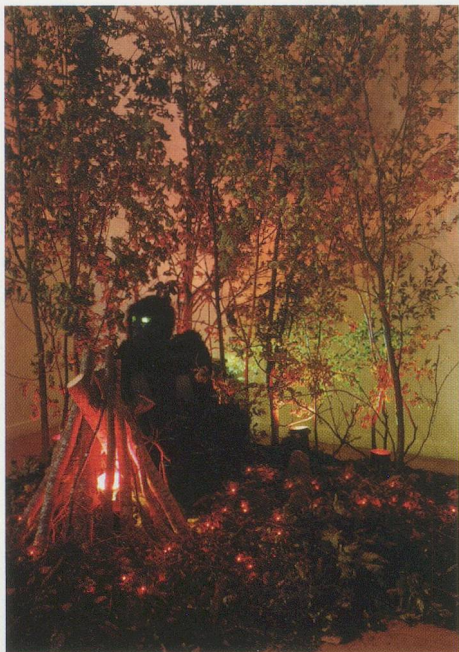
The reception of Olaf Breuning's works is characterized by this fractured mode of interpretation, where individual citations play a subordinate role and are thus not of real importance. In one respect, this is reminiscent of the phenomenon that Susan Sontag described in her "Notes on 'Camp,'" where she located the origins of camp taste in the eighteenth century, as subsumed in horror stories, chinoiserie, caricature, and artificial ruins. All of these can be found in Breuning's work: Styrofoam stones, costume Vikings, Maoris, and Indians—scary effects, as well as a caricature-like, visual shorthand, are part of his basic formal vocabulary. But it is primarily the thematic structure of his work that reveals analogies to camp. Consider, for example, Sontag's "mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve," or the phenomenon of "a seriousness that fails."¹ Furthermore, there is the constant undermining of values: "Camp discloses innocence, but also, when it can, corrupts it." And finally, there is the instrumentalization of a second layer of meaning that, once divorced from the actual things named, takes on a life of its own. "Camp sees everything in quotation marks, not a lamp, but a 'lamp'; not a woman, but a 'woman.'" All of these techniques serve to produce an ambivalence: they cause "meaning" to drift off into a diffuse state of flux. Although meaning is somewhere present, it is not localized. Everything is suspected to mean something, to contain a special message that is, nonetheless, immediately rejected as improbable or naïve.

It might seem problematic that the work of a contemporary artist is being linked to an essay written forty years ago. This, on one hand, has to do with the fact that Sontag's "Notes" have retained a great deal of their freshness. Meanwhile, many artworks have emerged that directly refer to camp, in a way which constantly furthers the development of this art form—take the work of Andy Warhol, John Waters, Jeff Koons, Brice Dellsperger, Paul McCarthy, John Currin, or Fischerspooner, to name but a few. Furthermore, camp, as a "consistently aesthetic experi-

ence of the world," has taken on much greater dimensions, clearly extending beyond the field of the visual arts: the "victory of 'style' over 'content,' 'aesthetics' over 'morality,' of irony over tragedy" has become an important characteristic of media society. Eminem and Madonna are not the only ones to use methods of seduction and patterns of belief that structurally have a great deal to do with camp. Paris "Simple Life" Hilton and the metrosexual David Beckham are also media figures who tend towards the exaggerated and over-the-top, living out a totally depoliticized existence as part of a very successful mass culture that operates by using images. The "de-thron[ing of the] serious" has widely prevailed, establishing itself as a model of success. Susan Sontag already emphasized the direct link between hedonism and camp in the early sixties: "Camp taste is by its nature possible only in affluent societies, in societies or circles capable of experiencing the psychopathology of affluence."

Recently, a tendency became prevalent in the work of Olaf Breuning that consciously breaks with the hedonistic view of the world, even integrating questions of meaning. The previously unengaged stance of his figures is countered by the sudden presence of demands, questions, or realizations, often rooted in a sociopolitical dimension. Invited to participate in developing artistic national images for the Swiss National Exposition, Olaf Breuning reacted by creating a panorama of over thirty figures with the title *CAMP* (2002), which he meant to be taken quite literally. In it, a desert landscape is depicted, and the individual actors occupying it are dressed fashionably, wearing extravagant cowboy boots and four-fruit skirts. Long beards and messy hair give them an appearance of primeval wildness. Holding toy weapons, they stare out directly at the beholder.

It is not difficult for exhibition visitors to recognize the formal link to training camps the Americans attested to in Afghanistan; and some may be reminded of Ferdinand Hodler's Marignano warriors. Both are representations of bearded men with naked legs and a frightening sense of decisiveness. They are visions of war that emerge from artistic fantasy, showing more of male will and madness than any depiction of actual historical events. Written as a loose



OLAF BREUNING, *APES*, 2001, installation view,
Le Magasin, Grenoble, Oct. 2003 – Jan. 2004.

series of letters, a message is subtly transcribed in the rings on the protagonists' fingers. Translated, it reads, "We can do what we want, we are always the same idiots, we don't learn anything and don't get any more intelligent, we're just stupid and will stay like that forever," a melancholic commentary on the *condition humaine* that philosophically reflects on the world's political situation.

Shortly thereafter, Breuning made a photograph in Spain with the title *WE ONLY MOVE WHEN SOMETHING CHANGES* (2002). This somewhat clumsy formulation is applied as graffiti on a section of wall. Dozens of figures are draped around it, underlining, through their frontal stasis, the slogan's lethargic message. Even when there is no invitation to take on the demanded change there still exists a pointed attitude of refusal. In their shabby outfits, the figures are more reminiscent of squatters than the Lara Crofts, film starlets, or MTV figures evoked in his earlier works. Breuning's artistic fantasy has overwritten media reality.

Breuning's most expansive work to date is his video *HOME* (2003), made during a twelve-month trip around the world. Divided into two projection surfaces (one color and the other black and white), our attention is split between the life of a young man, who at the same time provides, as a double, the narrative framework as a navigational aid: One recognizes a rustic hotel room with fireplace, bed covers with floral patterns, and a sumptuous bathroom. This domestic atmosphere becomes the site of narration and reflection. In the film on the left, images emerge as if from a magic lantern, evoked by the narrator's voice echoing from the darkness. An uncanny conspiracy results between the two sides; each is implied by the simultaneity of the other, often quite precisely, until the images on both screens short circuit—symbolizing an encounter of the split personality with itself.

The main actor in *HOME*, a kind of dandy of the digital age, represents a personified sense of homelessness. In a heightened state of boredom, he moves through all sorts of settings and continents, whiling away his time in New York, Las Vegas, Paris, and even Machu Picchu, without experiencing any kind of improvement. In so doing, he has all possible means and roles at his disposal: he is a cowboy, pimp, tourist, homebody, or dealer, and yet, he still remains a lost soul in search of the slightest sense of home. In the age of unlimited information and imitation, it seems surprising that one may travel so far only in order to establish that one does not belong there. The seriousness of the search for meaning that is strived for misses its goal and ends in quirky, one-man conversations and hotel-room loneliness.

HOME is Olaf Breuning's *Threepenny Opera*. Much of it is overdone, gaudy, and exaggerated, and nonetheless stands in direct relation to real life. There's a lot of singing, and a certain hopelessness is omnipresent. The beggars' chorus under the Brooklyn Bridge sings as if with one voice, "We can't believe that something changes," swaying their empty beer bottles to the beat.

(Translation: Brian Currid)

1) All quotations come from Susan Sontag's essay "Notes on 'Camp,'" first published in *Partisan Review*, XXXI, Fall 1964, pp. 515f., also in Sontag, *Against Interpretation and other essays* (London: Random House, Vintage Books 1994), pp. 275–292.



OLAF BREUNING, SKELETONS, 2002, installation view, "Tutto normale," Villa Medici, Roma.

Edition for Parkett

OLAF BREUNING

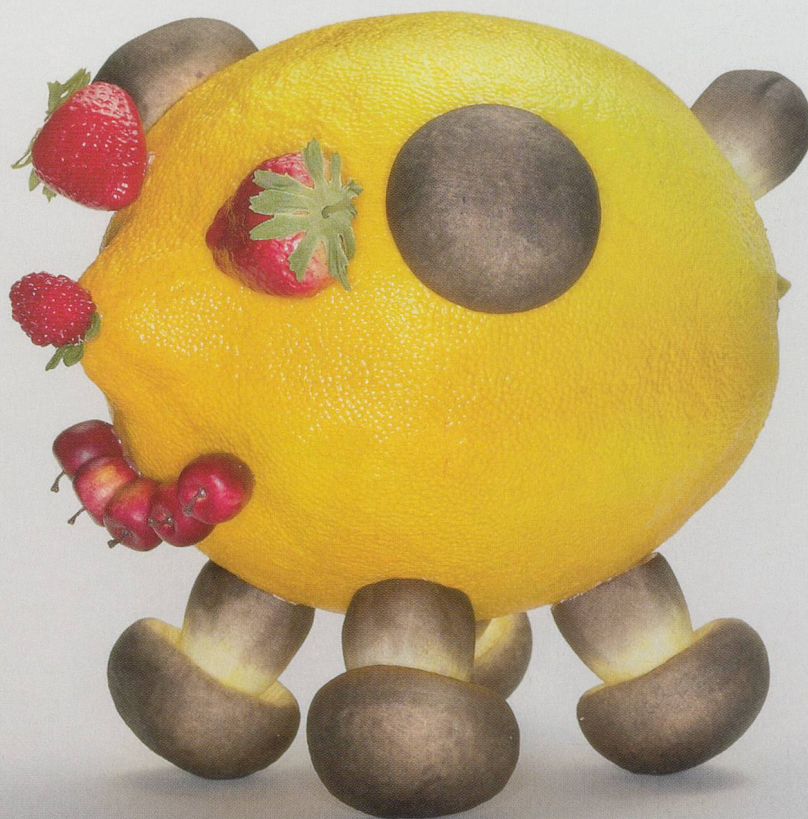
Lemon Pig, 2004

Styrofoam, ca. $9\frac{13}{16} \times 9 \times 12\frac{3}{16}$ ".

Edition of 60 / XX, signed and numbered.

Styropor, ca. 25 x 23 x 31 cm.

Auflage: 60 / XX, signiert und nummeriert.





RICHARD PHILLIPS, SPECTRUM, 1998, oil on linen, 95 1/2 x 78" / SPEKTRUM, Öl auf Leinen, 242,6 x 198,1 cm.

R
I
C
H
A
R
D

P
H
I
L
L
I
P
S

OUT OF TIME AND PLACE

A CONVERSATION

DIEDRICH DIEDERICHSEN & RICHARD PHILLIPS

Diedrich Diederichsen: While trying to find a perspective on your work that has not been explored before, I came up with two ideas that I would like to propose as the basis of our conversation. The second is psychedelia and the first, applied art and its history, especially graphic design and magazine illustration.

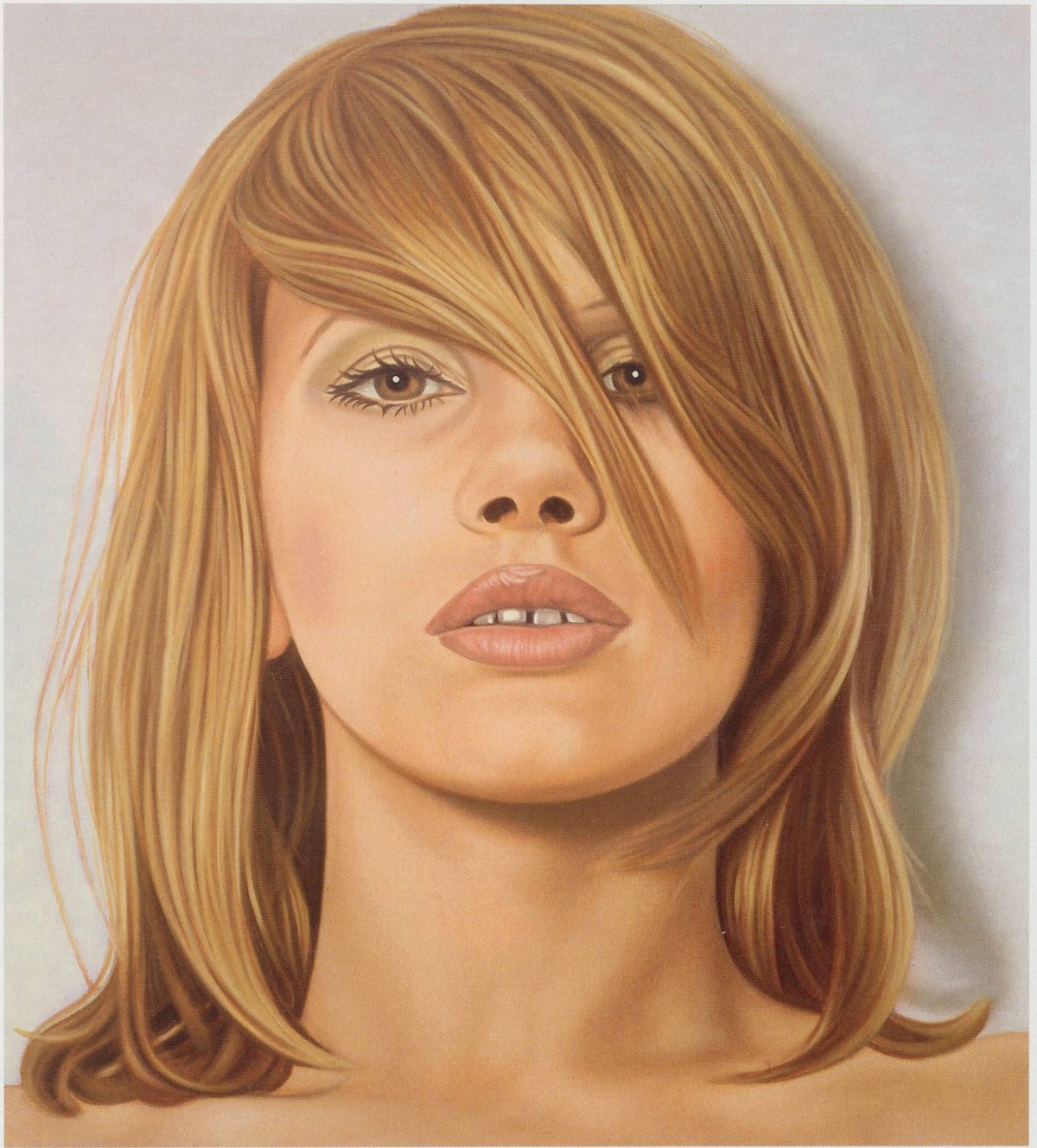
Richard Phillips: ...which is a field I find increasingly interesting.

DD: Pop artists exhibited the styles, techniques, and even the aesthetic achievements of applied art in the context of the fine arts. And in the process, they reconfigured some of those achievements and took a detached view of them, but they also clearly exploited the effects of that aesthetic. The applied arts of the seventies—photography for advertising and magazines, layout, illustration—have now come to terms with high art's decontextualized take on their trade and have reacted to it. This is exactly the phase that you concentrate on in many of your works. On the other hand, you reference the specific marketing of sex, sexual liberation, and the shift of this liberation toward pornography. And the relation-

ship of pornography to love and sexuality is almost homologous to that of graphic design to the fine arts, at least as far as prevailing bourgeois ideology is concerned. Applied art and applied love.

RP: In relation to applied art the best example is Richard Bernstein's 1984 illustration of Rob Lowe that he did for the cover of *Interview* magazine. In 1986 I moved to New York. One of my first jobs was to do construction work for Warhol's studio in the basement of *Interview* magazine, where I was surrounded by stacks and stacks of those images. My approach to the medium of painting versus the illustrative work of Bernstein was to try to get the idea of the time which had passed between the moment when Rob Lowe was the ultimate desired person (for both males and females) and the time of the painting. By the time I made the painting, Rob Lowe's career had gone through a crisis as a result of a sex scandal involving the video taping of an underage girl in his hotel room, which effectively ended his Hollywood career. His renaissance, which happened years later after I made the painting, came with the TV drama *The West Wing*, where he plays the Deputy Communications Director. The idea of feeding back this image of 1983 to 1998 to show the differences between the times and the consequential reality of celebrity was different from the empty representation of celebrity in Pop Art. The structural emptiness of the celebrity didn't really interest me. I was focused on the consequential reality that could be dealt with if it were to be brought back into a static art object entirely con-

DIEDRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Stuttgart. His most recent publications are: *Sexbeat* (2002), *2000 Schallplatten* (2000), *Der lange Weg nach Mitte* (1999), and *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998). He is Co-Editor of the upcoming book, *Golden Years: on the queer avantgarde and subculture between 1959 and 1974* (autumn 2004).



RICHARD PHILLIPS, JAZZ, 2000, oil on linen, 78 x 71 1/4" / Öl auf Leinen, 198,1 x 181 cm.

(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

structed by hand rather than being a reflection of a designer or photographer. It was more about a sensibility-based representation of the mechanical in Pop Art. Using that feedback, I wanted to get to another area of the psychology involved in understanding Pop images. So Rob Lowe would now be seen in an oil painting of a colored pencil drawing. It was perverted, in a way, to use a preferred medium to amplify a degraded or a lesser type of procedure. I later learned that Bernstein—he passed away last year—saw the painting at P.S.1 and was very happy because his legacy of being the *Interview* illustrator had already faded and gone the way of Rob Lowe's career. It was kind of an odd homage to his celebrity formats.

DD: The female nude has this dual genealogy: to show idealized bodies unmarred by work and reality, and on the other hand, bodies that have to market precisely that ideal of beauty, in other words portraits of prostitutes. In that respect it is especially embroiled in the political agenda of a bourgeois aesthetic. But by showing female nudes that are pretty obviously involved in marketing their bodies, you actually underscore the curiously ideological nature of the opposite, i.e. pure beauty and pure art. That's related to the fact that you don't simply portray the prostitute; you also show the act of selling. So you don't just apply the pimp aesthetic of visual sales promotion; you actually exhibit it, for example, by referencing the graphics and design, the photographic and illustrating tradition of, say, *Playboy*.

RP: There is a group of paintings from my first exhibition in Berlin at Max Hetzler's in January 2001: four portraits of women; two in particular, titled JAZZ and WAR (both 2000). JAZZ was in the style of the seventies. It was based on a hardcore pornographic magazine photo from, I guess, 1978. I had cropped the image to exclude the body and to focus strictly on the portrait, the spreading of her legs for the camera. The selling and the sex in the image had all been worked out fully, but the photographer had let the portrait escape until it became a window into how she actually felt. That she was prostituting herself for the camera became uncannily clear. But when I cropped away the rest of the image to focus only on her state of mind, I discovered that there was a kind of undoing of that stylistic gesture in terms of porno-

RICHARD PHILLIPS, BELOW, 1997, oil on linen, 78 x 115" / UNTEN, Öl auf Leinen, 198 x 292 cm.

graphic photography, and that there was a psychology that was not supposed to be visible, a psychology of exploitation in that slippage of her expression out of the pose. This is also true of the painting WAR, which was inspired by an early eighties phone sex ad. In the past I had only focused on the blankness of the face in the selling process of pornography, but in this case there is also the representation of the accident of a self-recognition of that particular moment. DD: In other pictures of yours, you can also tell that the portrayed subject knows s/he's being observed, photographed, looked at, etc. There's always a touch of startled recognition in their faces, whether they're prostitutes or whether it's George W. Bush. Sometimes the face seems to show its embarrassment at realizing it's become a commodity; sometimes it's hard to tell whether the expression shows enlightenment or embarrassment or reverie.

RP: I guess the idea of self-recognition either relates to the constructedness of the self that is represented or to the failure of that representation. A recent painting that I just finished is a portrait of Joschka Fischer, from his Green Party campaign poster of 2002. The painting is a commission for Mont Blanc Corporation. Again, it addresses the question of the concept of the self in photography. Obviously the poster is about selling his image to the public to get elected. And its text reads "Joschka is coming." Translating this to a large scale painting and bearing down on the construction of that expression became very unnerving. I had to literally reconstruct what I thought they were thinking of when they planned the photo shoot. What were they trying to communicate, and what were they trying to sell about Joschka? The portrait has a vulnerability and almost feminine quality, while at the same time maintaining a desire for masculine strength. Showing both sides of the same coin became quite fascinating because I became aware of the constituent components of that expression. Through the process of literally reconstructing those expressions, it started to seem quite odd to have that image of him unwillingly employed as a spokesperson for a corporation that he was not involved in. Likewise, the corporate collection would have to take him as an un-contracted spokesperson for their product. For me that was a

way of resolving an unusual request for a commission. I decided that the best way to implode the whole issue was to use a contemporary political poster from the world their corporation belonged to. I like to think of ways to take portraiture out of context, out of time, and out of technical reality—running the programs ahead towards each other and then forcing them to coexist.

DD: Fischer is Germany's most popular politician, probably because—due to his 1968 history and its revision—people think he's still very alive, still driven by political issues. This left-over vitality, which is what people like about him, is probably just as hard to pin down and represent as the vitality of sexuality. In both cases, it crops up in your work only after it's been commodified and fixed and you have tickled the left-over life out of these faces by way of a double negative—the aspect of embarrassment and self-recognition. But how does it work in your painting of George W. Bush (THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES, 2001)? Is it a matter of self-recognition or is it more likely the opposite?

RP: It is the opposite. That image is an image of reverie because it depicts the specific moment when the Supreme Court handed him the presidency. That snapshot image was on the front page of *The New York Daily News*. That smugness of expression was the expression of knowing that he had been given the presidency. Yeah, it was a very different kind of self-recognition.

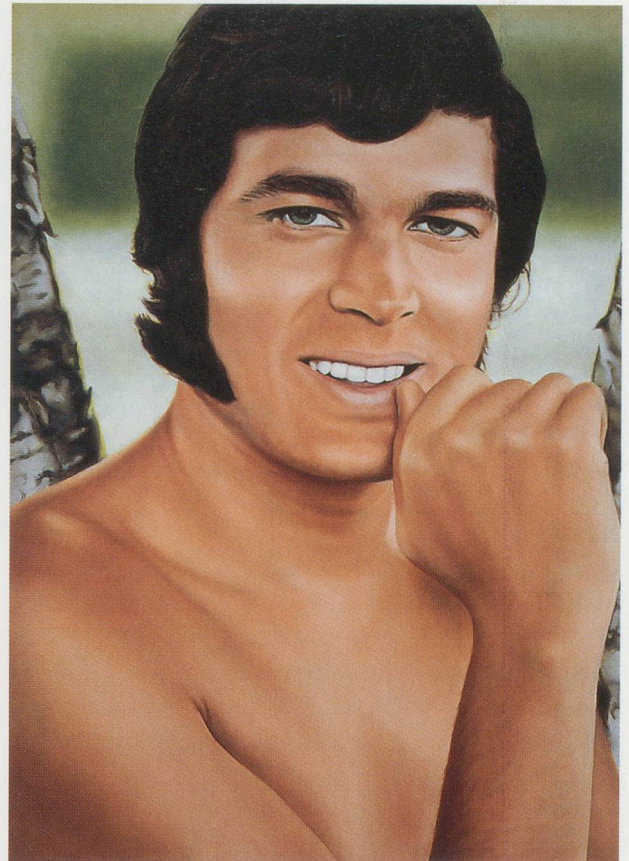
DD: What about the connection between psychedelic recognition and embarrassment? Psychedelic recognition resembles the reaction of embarrassment inasmuch as it happens very suddenly and unexpectedly. On drugs, something de-contextualized seems to be strangely true. But both sexual liberation and psychedelia were originally touted as expanding the mind and not as short-circuiting subjectivity.

RP: For an exhibition in 1997 in Los Angeles, I made a painting in which I was trying to address that subject directly. NUDE (1997) was a twelve foot wide by nine foot high portrait of a nude with her arms outstretched and her hair flying in the air like a California sunset cliché of sexual and psychedelic freedom. Though the subject is a nude woman, everything that I put into it—like the way the sunlight played on her body, the way that her hair was flowing,

and the scale of the picture itself—amplified this type of freedom. It was an attempt to present that moment, that moment of self-reflexive freedom, where your nakedness and your sense of exuberance peaks. It was inspired by a 1967 stock photograph. So it was a direct representation of the standardization of that sort of freedom—of a pre-pornographic nude maybe already on the way to pornography, but still involved with the idea of the nude as an image of freedom.

DD: And she didn't have that psychotic look of the women in your pictures that refer to the late seventies.

RP: No, but in the same exhibition there was an image called *TONGUE* (1997), which was of a psychotic, lurid-looking girl with her tongue sticking out, as if she were making a provocation to have oral sex. The scale of that picture and the scale of that tongue reached grotesque proportions. Within the same exhibition there was also another painting of a nude Asian woman called *BELOW* (1997). The composition of the picture placed the viewer in the sixty-nine position whether he wanted to be in it or not. It was novelty, I guess, at the time. But the gesture of that position of sexual intimacy compared to the gesture of supposed sexual freedom, free from the pornographic, were two oppositions within the same exhibition. The third kind of sidebar was the proposition of oral sex. There were these different ideologies and their representations of sex. Also in that show was a painting of Engelbert Humperdinck (*ENGELBERT*, 1997) as the kind of male perspective client. In the end he was the crooner, the ultimate conqueror of all women through his voice. He was the pre-psychedelic idea of free sexuality. Later in a show in Germany with the prostitutes and phone-sex ads, I included Valentino (*VALENTINO*, 2000) instead of Engelbert. In a way, it was a reflection on the creation of female imagery through exterior clothing—the whole idea of revolutionary design in fashion was expressed by subjects who wore no clothes. But getting back to the idea of the psychedelic, it was very important to me growing up in the sixties in a small town north of Boston. The way the psychedelic filtered into my reality was quite different from living in the middle of San Francisco. It came through lis-



RICHARD PHILLIPS, *ENGELBERT*, 1997, oil on linen, 108 x 78"/
Öl auf Leinen, 274,3 x 198,1 cm.

tening to *Sgt. Pepper* or observing the way my third-grade teacher changed wigs every third week and wore different kinds of miniskirts to class. In a way I kind of experienced it, and then came to experience it as a history that I never experienced, although I lived through it. It's not too dissimilar from the way my paintings are constructed in the first place. There are those displaced recognitions of events and occurrences out of time.

VERRÜCKUNGEN

E I N G E S P R Ä C H

DIEDRICH DIEDERICHSEN & RICHARD PHILLIPS

Diedrich Diederichsen: Auf der Suche nach einer Perspektive, aus der deine Arbeit bisher noch nicht betrachtet worden ist, habe ich zwei gefunden, die ich gerne zur Grundlage unseres Gesprächs machen würde. Die eine wäre die der Psychedelia, die andere die der angewandten Kunst und ihrer Geschichte, insbesondere Graphikdesign und Illustration, Zeitschriftenillustration.

Richard Phillips: ...ein Bereich, dem mein zunehmendes Interesse gilt.

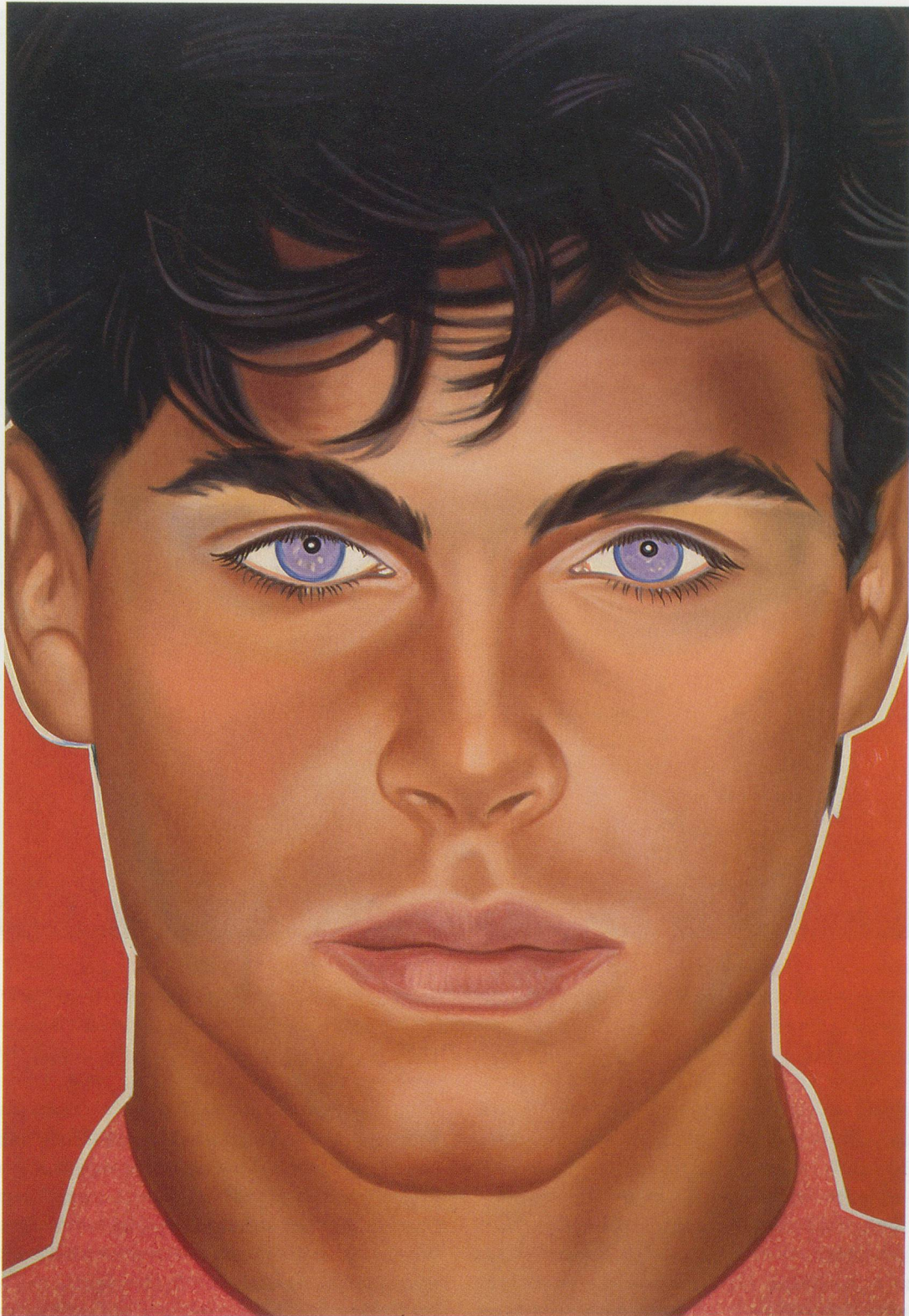
DD: Mir geht es dabei um zwei Konstellationen. Die Pop-Art hat ja Stile und Techniken, ja ästhetische Errungenschaften der angewandten Künste im Kunstkontext ausgestellt, teilweise diese Errungenschaften verfremdend und sich von ihnen distanzierend, zum anderen aber auch durchaus an deren ästhetischen Effekten partizipierend. Die angewandte Kunst der 70er Jahre – Werbe- und Zeitschriftenphotographie, Layout, Illustration – hat nun diese Erfahrung einer solchen dekontextualisierenden Bezugnahme auf ihr Geschäft durch die «hohe Kunst» hinter sich und reagiert darauf. Genau diese Phase steht ja im Mit-

telpunkt vieler Arbeiten von dir. Zum anderen sind deine Bezugspunkte aber auch in der spezifischen Vermarktung von Sex, der sexuellen Befreiung, dem Übergang von Befreiung in Pornographie etcetera angesiedelt. Und die Beziehung von Pornographie zu Liebe und Sexualität ist ja fast homolog zu jener von Graphikdesign und freier Kunst, zumindest in der zuständigen bürgerlichen Ideologie. Angewandte Kunst und angewandte Liebe.

RP: Was die angewandte Kunst betrifft, ist das beste Beispiel dafür wohl die Darstellung von Rob Lowe, die Richard Bernstein 1984 für das Cover von *Interview* machte. Ich zog 1986 nach New York. Einer meiner ersten Jobs war die Mitarbeit beim Bau von Warhols Atelier im Kellergeschoss der Zeitschrift *Interview*. Da lagen diese Bilder stapelweise herum. Meine Annäherung an das Medium der Malerei im Kontrast zur illustrativen Arbeit Bernsteins, bestand darin, mir die Zeit bewusst zu machen, die inzwischen verstrichen war: von jenem Moment, als Rob Lowe das begehrteste Idol aller (Männer und Frauen) war, bis zum Zeitpunkt meines Porträts. Denn als ich das Bild malte, war Rob Lowes Karriere längst ins Schlittern geraten, und zwar wegen eines Sexskandals rund um eine Videoaufnahme, auf der eine Minderjährige in seinem Hotelzimmer zu sehen war, was das abrupte Ende seiner Hollywoodkarriere bedeutete. Sein Comeback, Jahre nach der Entstehung dieses Bildes, begann mit der Fernsehserie *The West Wing*, in der er den Pressechef spielt. Die Idee, sein Bild von 1983 mit dem von 1998 in Beziehung

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und lehrt in Stuttgart. Seine jüngsten Publikationen sind: *Sexbeat* (Neuauf-
lage, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Der lange Weg nach Mitte* (1999); *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998). Er ist Mitherausgeber von *Golden Years. Materialien und Positionen zur queeren Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974* (Spätsommer 2004).

RICHARD PHILLIPS, PORTRAIT OF GOD (AFTER RICHARD BERNSTEIN), 1998, oil on linen, 101 x 72" /
PORTRÄT VON GOTT (NACH RICHARD BERNSTEIN), Öl auf Leinen, 356,5 x 182,9 cm.
(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED)





RICHARD PHILLIPS, *THE SPOKESPERSON*, 2004, oil on linen, 78 x 100" / *DER WORTFÜHRER*, Öl auf Leinen, 198,1 x 254 cm.

(PHOTO: LE CONSORTIUM, DIJON)

zu setzen und aufzuzeigen, wie sehr sich die Zeit und damit auch die Bedeutung der Stars seither verändert hat, war etwas ganz anderes als die leere Darstellung von Berühmtheiten, wie sie die Pop-Art betrieb. Die strukturell bedingte Leere des Stars interessierte mich nicht wirklich. Ich konzentrierte mich ganz auf die Realität, die sich daraus ergab und mit der man sich auseinander setzen konnte, sobald

man sie in einem manuell produzierten, statischen Kunstobjekt zu fassen suchte, statt sich mit einem rein graphischen oder photographischen Abbild zu begnügen. Es ging also eher um eine auf Sensibilität gegründete Darstellung des Mechanischen in der Pop-Art. Mithilfe dieser Bezugnahme wollte ich in einen anderen Bereich der Psychologie vorstossen, der für das Verständnis der Bilder der Pop-Art eine Rolle

spielt. Nun würde man Robe Lowe als Ölbild einer kolorierten Bleistiftzeichnung sehen. Irgendwie war es pervers, ein so beliebtes Medium zur Vergrößerung einer gering geschätzten, weniger bedeutenden Technik einzusetzen. Später erfuhr ich, dass Bernstein – er starb letztes Jahr – das Bild im P.S.1 gesehen und sich sehr gefreut habe, weil das Wissen darum, dass er der Illustrator von *Interview* gewesen war, inzwischen verblasst und zusammen mit Rob Lowes Karriere den Bach hinuntergegangen war. Es war eine vertrackte Art von Hommage an seine Starporträts.

DD: Kommen wir zu deinen Aktbildern: Der weibliche Akt hat ja diese doppelte Genealogie, einerseits idealisierte Körper jenseits von Arbeit und Realität zu zeigen und andererseits Körper, die gerade dieses Ideal, den schönen Körper, zu Markte tragen müssen, also Prostituierte zu porträtieren. Damit ist er besonders in die politische Problematik bürgerlicher Ästhetik verwickelt. Indem du nun weibliche Akte zeigst, die ziemlich offensichtlich mit der Vermarktung der Körper zu tun haben, wird die merkwürdige ideologische Natur ihres Gegenteils, der reinen Schönheit und der reinen Kunst, besonders deutlich. Das hat aber auch damit zu tun, dass du nicht einfach die Prostituierte porträtierst, sondern auch den Akt ihres Verkaufs, also sozusagen die zuhälterische Ästhetik der visuellen Verkaufsförderung nicht anwendest, sondern mit ausstellst, zum Beispiel, indem du Bezug nimmst auf graphikdesignerische, photographische und illustrative Traditionen, etwa des *Playboy*.

RP: Da wären eine Reihe von Bildern aus meiner ersten Ausstellung in Berlin bei Max Hetzler, im Januar 2001 zu nennen: vier Frauenporträts, insbesondere JAZZ und WAR (beide 2000). JAZZ ist im Stil der 70er Jahre gemalt. Es entstand anhand eines Photos aus einem Hardcore-Pornomagazin von 1978, wenn ich mich recht erinnere. Ich hatte das Bild so beschnitten, dass der ganze Körper wegfiel, und konzentrierte mich ausschliesslich auf das Porträt, die Tatsache, dass die Frau die Beine für die Kamera breit machte. Der Verkaufsaspekt und der Sex waren sorgfältig kalkuliert und ausgearbeitet, doch der Photograph hat sich das Porträt so weit entgleiten lassen, dass es zum Fenster ihrer wahren Gefühle

werden konnte. Dabei wurde auf unheimliche Art deutlich, dass sie sich für die Kamera prostituierte. Als ich den Rest des Bildes wegschnitt, um mich ganz auf ihren Gemütszustand zu konzentrieren, entdeckte ich, dass in dieser für ein Pornophoto etwas allzu gestylten Pose etwas nicht stimmte; der nicht zur Pose passende Gesichtsausdruck liess einen psychischen Zustand erkennen, der nicht hätte sichtbar werden sollen, ein Zustand der Ausbeutung. Dasselbe trifft auch auf WAR zu, das von einer Telefonsexanzeige aus den frühen 80er Jahren angeregt wurde. Früher hatte ich mich lediglich auf die Leere des Gesichts beim pornographischen Verkaufsprozess konzentriert, doch in diesem Fall ist auch die zufällig stattfindende Selbstwahrnehmung in jenem spezifischen Moment mit dargestellt.

DD: Das gibt es ja auch in anderen Bildern von dir, dass man sieht: Das porträtierte Subjekt weiss, dass man es beobachtet, photographiert, anschaut, und so weiter. Da ist immer ein bisschen von einer plötzlichen Erkenntnis in den Gesichtern, egal ob es sich um eine Prostituierte handelt oder um George W. Bush. Manchmal ist es das Schamgefühl der Erkenntnis, zur Ware geworden zu sein, manchmal weiss man gar nicht, ob es sich um eine Erleuchtung, um Scham oder um einen Traum handelt.

RP: Ich nehme an, diese Art Selbsterkenntnis hat entweder mit der Konstruiertheit des dargestellten Ich zu tun oder mit dem Scheitern dieser Darstellung. Ein Bild, das ich erst kürzlich fertig gestellt habe, ist ein Porträt von Joschka Fischer nach einem Wahlplakat der Grünen aus dem Jahr 2002. Das Bild entstand im Auftrag der Firma Mont Blanc. Und wiederum stellt sich darin die Frage nach dem Begriff der Selbstdarstellung in der Photographie. Offensichtlich geht es bei diesem Poster darum, Fischers Bild der Öffentlichkeit dahingehend zu verkaufen, dass er gewählt wird. Der Text lautet: «Joschka kommt.» Dies in ein grossformatiges Gemälde zu übersetzen und dabei der Konstruiertheit dieses Ausdrucks zu Leibe zu rücken, war äusserst nervenaufreibend. Ich musste buchstäblich zu rekonstruieren versuchen, woran bei der Vorbereitung der Aufnahme gedacht worden war. Was sollte vermittelt werden, und was versuchte man mit Joschka zu verkaufen? Das Porträt hat etwas Verletzliches, beinah

Feminines, während es zugleich die Sehnsucht nach dem starken Mann anspricht. Beide Seiten ein und derselben Medaille zu zeigen war ziemlich spannend, denn mir wurden die verschiedenen Komponenten dieses Ausdrucks bewusst. Im Lauf der buchstäblichen Rekonstruktion der verschiedenen Aspekte seiner Miene, erschien es mir immer abwegiger, dass dieses Bild von ihm ohne sein eigenes Zutun zum Sprachrohr einer Firma werden sollte, mit der er nichts zu schaffen hatte. Auch die Firmensammlung würde ihn als vertragslosen Fürsprecher für ihr Produkt betrachten müssen. Darin lag für mich die Lösung für dieses ungewöhnliche Auftragswerk. Ich beschloss, dass der beste Weg, um dieses Thema aus der Welt zu schaffen, der wäre, ein politisches Plakat zu verwenden, das aus derselben Welt stammte wie die Firma selbst. Ich denke mir gerne Möglichkeiten aus, Porträts aus ihrem Kontext, ihrer Zeit und ihrer technischen Gegebenheit zu isolieren, indem ich diese Programme weiterführe, aufeinander zulaufen lasse und schliesslich zur Koexistenz zwingt.

DD: Fischer ist der beliebteste Politiker Deutschlands, und das wahrscheinlich, weil er wegen seiner 68er Vergangenheit und deren Revision als einer gilt, der noch am Leben ist, den noch politische Inhalte umtreiben. Das, was die Leute an ihm mögen, diese Rest-Lebendigkeit, dürfte etwas sein, was genauso schwer zu fixieren und zu repräsentieren ist wie die Lebendigkeit des Sexuellen. In beiden Fällen taucht es bei dir aber erst auf, nachdem es bereits kommodifiziert und fixiert ist und du sozusagen dieses Rest-Leben als Moment der Scham und Selbsterkenntnis aus diesen Gesichtern per doppelter Negation herausgekitzelt hast. Wie geht das aber nun bei George W. Bush (THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES, 2001)? Ist es bei ihm auch ein Moment der Selbsterkenntnis oder nicht eher das Gegenteil?

RP: Es ist das Gegenteil. Dieses Bild zeigt einen Traumverlorenen, denn es zeigt den besonderen Moment, als der Oberste Gerichtshof ihm die Präsidentschaft zuspricht. Dieser Schnappschuss war auf der Frontseite der *New York Daily News* abgebildet. Die selbstzufriedene Miene war Ausdruck des Wissens, dass er nun zum Präsidenten ernannt war.

Das war natürlich eine ganz andere Art von Selbsterkenntnis.

DD: Wenden wir uns dem Zusammenhang zwischen psychedelischer Erkenntnis und Scham zu: Die psychedelische Erkenntnis ähnelt dem Moment der Scham, indem sie sich sehr plötzlich und unvermittelt ereignet. Etwas erscheint unter Drogen dekontextualisiert auf seltsame Weise «wahr». Dennoch waren beide, sexuelle Befreiung und Psychedelia ursprünglich als Erweiterung und nicht als Kurzschluss der Subjektivität angetreten.

RP: 1997 machte ich für eine Ausstellung in Los Angeles ein Bild, mit dem ich dieses Thema direkt ansprechen wollte. NUDE (Akt, 1997) war ein drei Meter siebenzig breites und zwei Meter fünfundsiebzig hohes Porträt eines Frauenaktes mit ausgestreckten Armen und fliegendem Haar entsprechend dem kalifornischen Sonnenuntergangsklischee der totalen sexuellen und psychedelischen Freiheit. Und obwohl das Motiv eine nackte Frau ist, verstärkt alles andere, was ich in dieses Bild steckte, etwa die Art, wie das Sonnenlicht auf ihrem Körper spielt, wie ihr Haar fliesst, aber auch die Grösse des Bildes an sich genau diesen Typ von Freiheit. Es war ein Versuch, diesen Moment einer auf sich selbst bezogenen Freiheit zu zeigen, in welchem die eigene Nacktheit und das Gefühl der Ausgelassenheit auf dem Höhepunkt sind. Ich war von einem Photo aus einem Werbephotokatalog aus dem Jahr 1967 dazu angeregt worden. Es war also ein direktes Abbild der Standardisierung dieser Art von Freiheit – eines präpornographischen Aktes, der vielleicht schon auf dem besten Weg zur Pornographie, aber immer noch mit der Idee des Nackten als Symbol der Freiheit verquickt war.

DD: Sie hatte auch noch nicht diesen psychotischen Blick, den die Frauen auf deinen Bildern haben, die auf die späten 70er Jahre anspielen.

RP: Nein, aber in derselben Ausstellung hing ein Bild mit dem Titel TONGUE (Zunge, 1997); es zeigt ein psychotisches, verführerisch blickendes Mädchen, das die Zunge wie eine unverhohlene Aufforderung zu oralem Sex herausstreckt. Die Grösse des Bildes war grotesk und damit auch die Grösse der Zunge. In derselben Ausstellung hing auch das Aktbild einer Asiatin, BELOW (1997). Die Bildkomposi-



RICHARD PHILLIPS, NUDE, 1997, oil on linen, 103 x 148" / AKT, Öl auf Leinen, 261,6 x 375,9 cm.

tion versetzte den Betrachter in die 69er-Stellung, ob ihm das passte oder nicht. Damals war das, glaube ich, neu. Aber in ein und derselben Ausstellung stand die Geste dieser intimen Sexualstellung in krassem Widerspruch zu der einer angeblichen sexuellen Freiheit jenseits des Pornographischen. Der dritte Streich bestand in der Aufforderung zu oralem Sex. Das waren drei völlig verschiedene Ideologien und ihr jeweiliger sexueller Ausdruck. Ebenfalls in dieser Ausstellung hing das Bild von Engelbert Humperdinck (ENGELBERT, 1997) als potenzieller Freier. Schliesslich war er der Schnulzensänger, der ultimative Eroberer aller Frauen dank seiner Stimme. Er war das präpsychedelische Ideal der freien Sexualität. Später, in einer Ausstellung mit den Prostituierten und Telefonanzeigen in Deutschland, nahm ich statt Engelbert Valentino dazu (VALENTINO, 2000). In gewisser Weise lag darin eine Reflexion auf die Prägung von Frauenbildern durch

Oberbekleidung – die Idee revolutionärer Mode wurde ja immer durch Mannequins verkörpert, die keine Kleider trugen. Aber zurück zum Psychedelischen: Das war für mich ungeheuer wichtig, da ich in den 60er Jahren in einer Kleinstadt nördlich von Boston aufwuchs. Die Art, wie das Psychedelische in meine Realität einfluss, war ganz anders als das Leben im Zentrum von San Francisco. Es begann damit, dass ich *Sergeant Pepper* hörte oder dass meine Lehrerin in der dritten Klasse alle drei Wochen eine neue Perücke trug und in diversen Miniröcken unterrichtete. Irgendwie habe ich es erlebt und lernte es dann als Geschichte kennen, die ich nie wirklich am eigenen Leib erfahren und doch miterlebt hatte. Das ist gar nicht weit von der Art entfernt, wie meine Bilder im Grunde entstehen. Da gibt es auch diese zeitlich verrückte Wahrnehmung von Ereignissen und Begebenheiten.

(Übersetzung der Antworten des Künstlers: Wilma Parker)

Face All Wrath!

MALEREI ALS DURCHGANG UND WIDERSTAND

JUTTA KOETHER

1. Es ist die Möglichkeit des Sich-zu-eigen-Machens von Malerei, die mich an Richard Phillips' Bildern interessiert. Man stösst auf etwas, das einen mit Hoffnung erfasst, etwas, das aufscheint, wenn man der Leere nur intensiv genug entgegenstarrt, bis diese anfängt zu flirren, um etwas zu enthüllen, herauslaufen zu lassen. Wenn Bilder sich bereitstellen für ihr eigenes Evidenz-Werden: Was gut aussieht, ist gut, was gut «schlecht» aussieht, ist gut. Wenn Malerei mich dazu treibt, einen Text zu schreiben, der sich das Zu-eigen-Werden von Malerei zu eigen macht. Wenn Malerei funktioniert als Feld, als Durchgang und Widerstand, wo Verlangen transformiert wird, indem sowohl Bild wie Betrachter wie Künstler allesamt ausführende Organe dieses Prozesses sind. Und wenn die Möglichkeiten des Künstlers als hysterisches Subjekt sichtbar gemacht werden.

2. Richard sagte, dass ihm etwas daran läge, eine Vibration zwischen Bild und Betrachter hervorzurufen. Dieser Text handelt davon, wie diese Vibrationen möglicherweise ausgelöst werden und was sie tun. Es ist die Absicht des Textes, kein Spiegel der Bilder zu sein, sondern – wie die Bilder selbst – die Konstruktion von Reflexion zu vollführen, in welcher der Künstler wie der Autor nach Momenten von Haltung und Erkenntnis Ausschau halten mögen, aber nichts finden als einen notwendigen Wahn im Kopf, hier zerlegt in 13 Splitter.

3. ...*der Geist soll durch sich zur Einigkeit zurückkehren. Diese Einigkeit ist dann eine geistige, und das Prinzip jener Zurückführung liegt im Denken selbst. Dieses ist es, welches die Wunde schlägt und dieselbe auch heilt.*¹⁾

...*Like a warring sun, from a better kingdom / Beautiful, free, of different steel! / Dearly prized, and equally broken, he should have gone free of you!...*²⁾
Get served!

4. Wie das einen komisch anmacht, auf diese Bilder zu schauen. Für mich sind sie nie, so gar nicht, was sie vorgeben zu sein. Die allerplakativsten Erscheinungen sind, sobald man sie erfasst hat, keine Bilder von irgendwas, sondern sind maskierte Malerei, sind lärmende – in Farb- und Formatwahl –, totale, stumme Artefakte. Da ist etwas Erschreckendes, Grässliches, man wird eingeladen zu gucken und nichts tut sich; dennoch starrt es zurück, etwas, von

JUTTA KOETHER lebt und arbeitet in New York.

RICHARD PHILLIPS, \$, 2003, oil on linen, 108 x 85" / Öl auf Leinen, 274,3 x 215,9 cm.



dem man nicht weiss, ob man es nicht selbst geworden ist. Da ist ein Schmerz dabei. Die Bilder von Richard Phillips sind wie frisch gefundene (*Fake*-)Überbleibsel einer kultischen Praxis (vielleicht auch Popkultur genannt). Sie anzuschauen, das ist der Tanz mit dem Biest; der Blick ins magische Auge, das deshalb magisch wird, weil man sich eingelassen hat. Sich Sträuben ist keine Option. Subtilität auch nicht.

Bitchin' Art! Ja, die Bilder der grossen Masken. Sie verdecken nur ein Nichts, halten in Schach und werden in diesem Moment der Spannungsstarre zum Vehikel. Angsterfüllend, opak, undurchdringlich, abstossend, verfügbar, selbst ohne Gefühl.

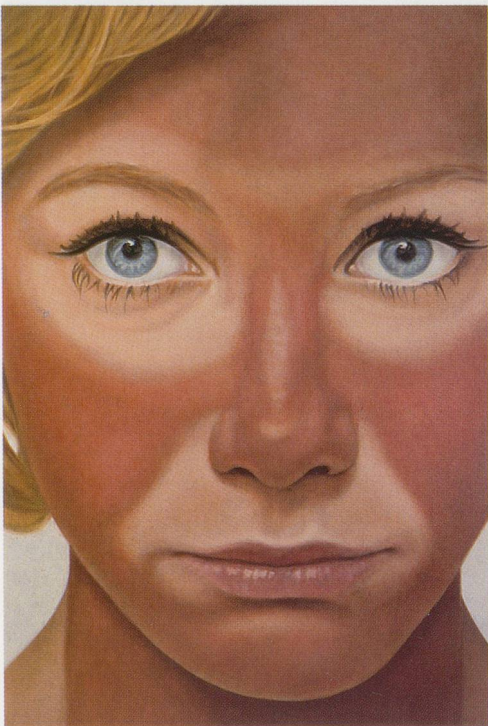
*There are no tears / No feeling of guilt / Nowhere to channel the anger / Nowhere to leave the pain...*³⁾

5. Sie verändern die äussere Erscheinung von Malerei, dessen, was Darstellung kann, soll, muss. Ich mag Richard Phillips' Bilder auch deshalb, weil sie mir die Freiheit verschaffen, die nur ein *Fake*-Schrecken, ein ritualisierter Prozess erzeugen kann. Sehe ich seine Bilder (ich beziehe mich auf die *America*-Bilder und die *Birds of Britain*-Serie), löst dies ein wenig Panik aus, Unheimlichkeit und Empörungskitzel. Er hat die Köder ausgelegt und man geht ran. Augen, weibliche Genitalien und ein grinsender Präsident haben einen schon angestarrt. Fashion Models haben einen in ihren Blick-Griff genommen. Am meisten betreffen mich die Bilder, in denen er Blattmetall verwendet (Aluminium und Gold). Das erhöht ungemein den *horror vacui*, den Kick, den Schmerz, die Reise ins Nirgendwo. Materialistische Aureolen. Moment der metallischen Vermischung. Materie in der Form eingeschlossen... Richard Phillips, der Maler vom totesten Licht! Licht ohne Bezug zu einem Vorder- oder Hintergrund, Licht wie hysterisches Lachen, obszöne Worte, verführerischer Müll. Eine Strahlung stellt sich ein. Offensichtlich – auf der Oberfläche in den Bleistiftmarkierungen wie in den Farbaufträgen

zu beobachten – liegt hier eine obsessiv-intensive Beziehung zu Material und Technik vor. Die Kompositionen, immer in Überlebensgrösse agierend, aufgeklappt, plakativ, wie alberne Billboards, etwas provozierend, etwas von einem fordernd, was ganz bestimmt nicht im Bild zu finden ist.

6. Gegenstände und/oder Figuren, meist singulär. Ich bin konfrontiert mit einer wunderlichen Form von sich als Pop-Art gebärdenden Malerei. Sie lädt aber nie wirklich ein. Sie ist post-sozial und postkommunikativ. Sie redet nichts und will nichts «zeigen». Sie ist Darstellung von Darstellungen. Es ist wie ein Ritual. Es gibt keine Geschichte, nur ein Vorgehen. Eine Operation, deren Ausgang man kennt, in deren Verlauf sich aber Abweichungen, Irritationen einstellen.

7. Man muss sich der Sache übergeben. Die Bilder in ihrer passiv-aggressiven Starre nehmen einen in Empfang, ohne einen wirklich zu begrüßen. Es sind Öffnungen in ein Loch hinein. Sie stossen ab. Sie geben sich offen. Sie entziehen sich der Lesbarkeit. Sie manipulieren mein Verhalten und meine affektive Wahrnehmung. Was ist's? Eine Art S&M, Wahrnehmungen, Vorgänge und Austauschverfahren von einer Art, wie



man sie in der *Death Metal Music* findet, oder in radikalen *Techno-Noise-Dance*-Rhythmen; in Extremkultur-Segmenten also, wo Entäusserung sich nicht individualistisch vollzieht, sondern wo eben gerade die Möglichkeit für eine viel extremere kollektiv-tribalistische Entäusserungsweise besteht. Richards Bilder sehnen sich nach der Erzeugung solcher Momente. Sind das die Vibrationen, die er meinte?

8. Hier möchte ich anmerken, dass natürlich gewisse Objekte von Jeff Koons, vom BUNNY über PUPPY zum BALLOON DOG und natürlich den BUBBLES, ebendiese Operationen vollzogen haben. Während jene jedoch aus dem Wunsch nach der Schaffung eines gemeinsamen Nenners, eines universalistischen Emblems, einer Affirmation von Popkultur entstanden sind und sozusagen als Requisiten des «Grossen Kommunikators» sowie als Wert- und Währungssetzung verstanden werden könnten, funktionieren Richard Phillips' Bilder eher post-kommunikativ, splitten Themen auf oder unterbrechen die Lesbarkeit von Bildgruppen.

9. Phillips imitiert die Darstellungen von Bildern mit seinen Mitteln, mit extremem handwerklich-technischem Aufwand, in einem Verfahren, das er sich selbst vorschreibt und auferlegt. Ein Raster entsteht, eine Grisaille-Zeichnung des Motivs. Dann folgt das Malen des Bildes. Während der Arbeit jedoch fallen Entscheidungen im Bild, die es aus dem Terrain des Photorealismus herausholen. Verschiebungen ereignen sich, im Vergleich zur Vorlage wie auch zur ersten Darstellung der Vorlage (Zeichnung). Schief und unkorrekt. Zur Imitation oder Demonstration von Können gesellt sich deren eigene Opposition (das Nervende, Unoffene, Mechanische). Die Unmöglichkeit von Malerei in Bezug zur Welt, zu den Geschichten, zur photographischen Erfassung und zum eigenen Malersein wird immer mit dargestellt. Die Malerei in Phillips' Bildern meldet massiv ihre Zweifel an sich selbst an, was besonders irritierend ist, wenn man «auf den ersten Blick» den Bildern Glauben schenkt. Sie ist immer gleichermassen attraktiv und abstoßend. Aber genau in diesen Verschiebungen verfängt sich das Auge. Ganz besonders in diesen erstarrten metallischen Pfützen eröffnen sich Reflexionspotenziale, irre Engagements, strukturelle Idiosynkrasien, die man sich in dem Moment erlaubt, wo sich das Bild vom Bild als Bild auflöst und rein als Totem dahängt, dem Betrachter einen *crush*, eine perverse Subjektivität erlaubt, den Schritt hinein in den entfremdeten Seinszustand, in ein abstraktes Feld, wo Ordnung nicht ist.

Das Hässliche / Bild-Masken / Bild-Drogen / Bild-Hysterien / Bild-Fake / Im Schön-Werden

So gebe ich mich also freudvoll hinein in das temporäre Inkonsistente, ins Orientierungslose, ins Unhaltbar-Werden. Man muss nur auf eines der Monströsesten aller Bilder Phillips' gucken (DEEPAK, 2003, sich selbst multiplizierend, eine weit ausgebreitete panoramische Ansicht eines Gesichts) und man weiss und spürt das unaushaltbare Nichts.

10. Das Objekt des Begehrens ist das Verlangen des anderen. Das sind wohl die Vibrationen. Und das Bild selbst funktioniert als Vibrator. Bilder werden zu Durchgängen, die ein psychoaktives Potenzial aktivieren, als eine Art Widerstand gegen die kapitalistische Perversion der Idee der sexuellen und mentalen und formalen Revolutionen, die in grotesker Weise angesprochen werden (Sex, politische Führungsfiguren – George W. Bush, Joschka Fischer, das Stonewall-Denkmal, Guru Deepak), jedoch allesamt weniger Personen als vielmehr übernatürliche Entitäten nicht menschlicher Wesen darstellen. Make-up, Dekoration und Farb-

felder werden aufgefahren, intensiv in tage- und wochenlanger Arbeit angelegt, um Schönheit aus den hässlichen Situationen zu puhlen und alle grotesken Ausmasse von Hässlichkeit in der schönen Situation des Malerei-Machens ausfindig zu machen.

11. Nach den metallischen Effekten werden in neueren Arbeiten zur Erzeugung des Unheimlichen andere, extreme Mittel angesteuert. Auf die Abstraktion der Sinne folgt eine Überbetonung der physischen Präsenz (im Abbild von Joschka Fischer) und eine extreme Sensitivität (im Bild mit den heroisch-erotischen Eichhörnchen, gemalt nach einem Ölbild des Schweizer Aussenseiterkünstlers Adolf Dietrich). Hier findet sich ein malerischer physischer Schleier, der sich über die ganze grosse Leinwand ausbreitet. Das sich selbst in eine sensibel-malerische Aura hüllende Produkt lässt den Produktcharakter seiner Existenzweise erkennen, indem es sich anbietet. Die Basis für Phillips' Bilder sind promotionale Bildquellen: Joschka Fischer (Wahlwerbeplakat für Rede und öffentlichen Auftritt des deutschen Aussenministers); Dollarsymbol auf nackter Frau (Geld-/Sex-Werbung. Ursprünglich war diese Abbildung kritisch gemeint); Bukkake (ein japanischer Sexpfetsch, heruntergeladenes Web-Bild, Anpreisung sexueller Praktiken, die gleichermassen pervers, verbreitet und ohne Geheimnis sind).

In der speziellen Malweise und Formatwahl von Richard Phillips geht aller Sinn dafür verloren, was die ursprüngliche Absicht und Referenz war. Ein Geschichtsbild von nichts. Ein Bild, das als Erklärung nicht funktioniert, aber dennoch da und in sich logisch ist, ganz wie ein Wahn. Embleme oder Spiegel werden freigesetzt, die unseren Zustand – entfremdet, fehlbar und so weiter – reflektieren. Kopf, Symbol, Geschichte, alles wird zu einer Nicht-Substanz, die Erregendes und Bedrohliches mit sich führt. Abscheu im Vergnügen. Vergnügen im Abscheu?

Ein Bedürfnis nach Harmonie mischt sich mit dem Wunsch nach radikaler Disharmonie. Die Bilder lösen Widerstand aus: Ich will nicht sehen, was ich sehe; meine Reaktion wird Teil des Bildes, wird zu einer seltsamen Form kulturellen Protests. Die mediale Öffentlichkeit trennt sich von den Bildern, so dass nur eine komplette Äusserlichkeit übrig bleibt, die nur sich selbst mitteilt. Keines der Bilder funktioniert nur für sich allein. Keins ist nur es selbst. Der Künstler ist ein Fremder in Bezug auf sein Bild. Er malt sich hindurch. Er ist sein eigener Tyrann: bewusste Begrenzung der sogenannten Ausdrucksfreiheit, nichts «erfinden» wollen, nicht man selbst sein wollen und können, gleichzeitig aber ganz intensiv den Vorgang und die Weise (des Malens) erleben, vollziehen. Im Tun aber – ganz archaisch, ohne Mittel und Methoden der Arbeitsteilung – sich den Möglichkeiten der Produktionsweisen der Pop-Art entziehend; konzentriert auf den Vorgang, physisch und mental, das «Ich und die Leinwand» vollziehend.

Den Manierismus, in den er sich hineinmalt, sehe ich als extremes, nicht ausgedrücktes Geräusch oder als Schrei, total unterdrückt und zugleich präsent; ein Produkt-Schrei als reiner nichtsubstanzieller Exzess der Subjektivität selbst, eine hysterische Inkonsistenz, die vorgibt nicht zu wollen, was sie anzeigt zu wollen.

12. Kurzschluss! Verursacht im alltäglichen Bewusstsein, in der «Realität». Nur dass der Kurzschluss hier nicht bloss eine Sekunde dauert, sondern anhält, Starre auslöst. Der mehrfache Verlust des Eigenen, aller Konstruktionen des Authentischen wird als etwas Befreiendes erfahren. Nichts «ist» das Subjekt. Ein hysterisches Subjekt, welches das Gesetz des Meisters dadurch provoziert, dass es ihn mit unmöglichen Forderungen bombardiert, sol-

chen die nicht eingelöst werden können. Die Geburt des Existenziellen aus dem Postexistenziellen. Es ist der Raum eines hysterischen Mannes, der sich da öffnet. Angefüllt mit grotesker Malerei, sentimentalem Realismus, *allover-fakeness*. Auch mit falschen Erinnerungen, mit Darstellungen von Bildern, die «etwas waren», Motive, Träger populärer Kultur, Sex, Folk, Werbung, Politik, Retro-Ästhetik-Charme samt den verklingenden Echos der dazugehörigen Diskurse, so entstellt, so re-appropriiert, dass sie komplett fremd erscheinen, austauschbar, so ausser sich, dass es in diesem Schritt möglich wird, sich das Moment der Umwandlung im Sinn von Transformation (von der reinen Farbe zu etwas, was man mit Farbe macht) zu eigen zu machen.

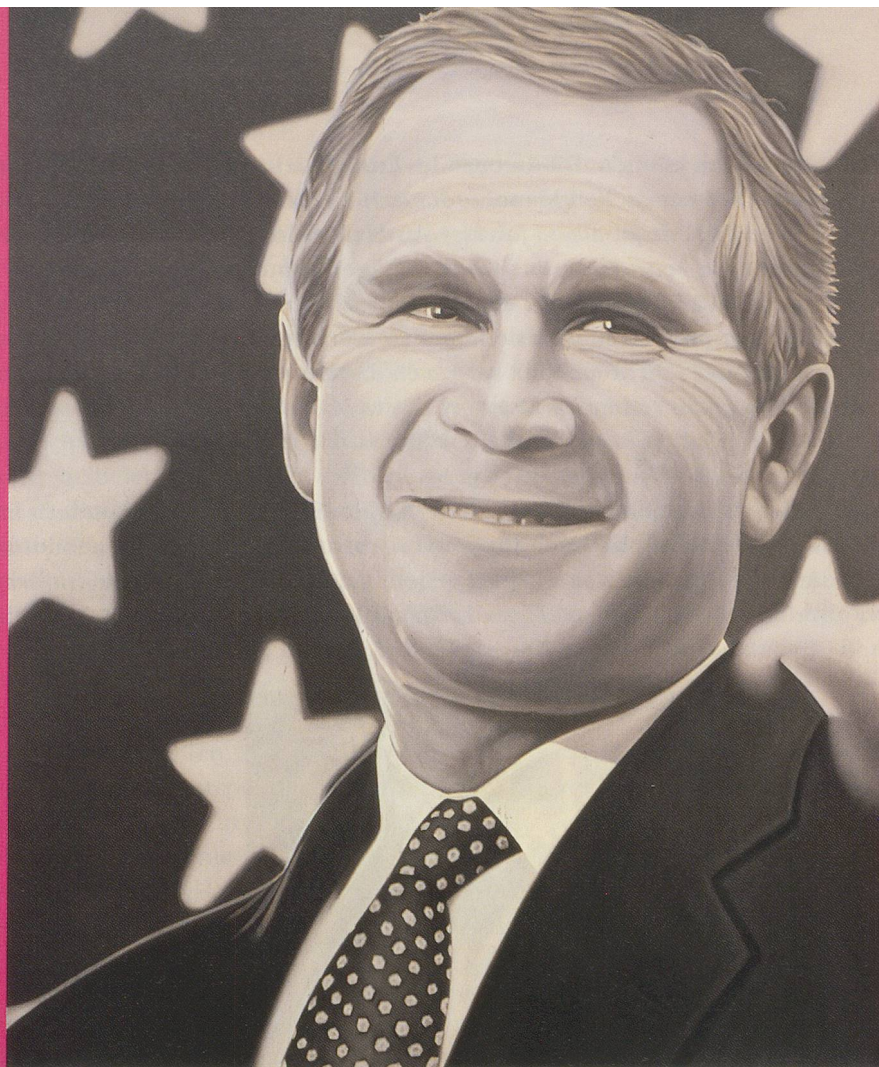
13. Es ist auf jeden Fall besser diese Bilder *n i c h t* in der Reproduktion zu sehen, sondern im Original, live, körperlich, auch wenn sie noch so sehr vorgeben, unendlich weiter abbildbar zu sein. Es ist am besten, sie so zu sehen, wie sie vorgeben, nicht gesehen werden zu wollen: vis-à-vis. Weil man nur dann die besondere Weise des Wandels erfahren kann, wenn man die



langwierigen Sessions, in denen der Künstler sich diese Malerei aneignet, spürt. Wenn man in den Spuren des mit Bleistift konstruierten Rasters etwas erkennt vom Verfahren, vom Aufbau des Bildes, von Ambition und Erschöpfung. Vielleicht ist Richard Phillips der Eminem der Malerei. Wenn man die Übertreibungen, die in der erstarrenden Malerei aufgefangen werden, von ganz nah sieht, so wie man bestimmte Musik laut hören muss. *Serve! Get served!*

Nur dann kann man sehen, wie die Bilder durch ihre eigene Manier hervorgebracht werden. Eine bizarre, erstarrte Form existenzieller Unruhe. Richard Phillips' Bilder sind mir ein Edvard Munch (revisited, ongoing), gerade weil sie nicht so aussehen und weil sie einen mit physisch-fundamentalistischen Effekten auf die Absurdität des Bildermachens und des Daseins hinweisen. Das macht Spass. Spass muss sein. Das ist tun, was zu tun ist, wenn man sich mit Malerei abgibt.

Die Bilder verhindern Identifikation, unterminieren alle ekstatischen transgressiven Gesten und sind doch schön vom Bösen beseeltes metaphysisches Delirium; sie verflüssigen Synchronität und Dissonanz, nicht in ihrem gestischen Gestaltetsein, sondern im Zeitablauf ih-



rer Herstellung, in der Erfüllung der gestellten Aufgabe, in Dichte, Form, Entscheidungen. Ein streng ritualisiertes performatives Treiben ist das, bei dem man sich jedoch jedes Mal einem Wandel hingeben und sich die Zugehörigkeit zur Malerei aneignen muss, wie man sich die Potenziale von Malerei zu eigen macht.

Pernicious flow, redemptive perpetuity / Unholy drive, the gods arrogant grin / If my world's a joke, do you see them smile? / Hellbound me—on a throne of gold... World moves in mysterious ways / Body onwards, mind drifts / You die, then we hail (to our relief) / New age dawns / Face all wrath...⁴⁾

1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830): Erster Teil. *Die Wissenschaft der Logik, mit den mündlichen Zusätzen*, «Vorbegriff», §24, 3. Zusatz, in: G.W.F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 88.

2) Zitat aus dem Song «Angstridden» auf der CD *Volcano* der Black-Metal-Band Satyricon. (...*Wie eine streitbare Sonne aus einem besseren Königreich / Schön, frei, aus einem edleren Stahl! / Tief verehrt und ebenso gebrochen, wäre er nur frei von dir gewesen!*...)

3) Aus «Suffering the Tyrants», ebenda. (*Keine Tränen / Kein Schuldgefühl / Kein Ort, um die Wut abzuleiten / Kein Ort, um den Schmerz abzulegen...*)

4) Aus «Black Lava», ebenda. (*Verderblicher Fluss, erlösende Unerschöpflichkeit / Unheiliger Elan, das arrogante Grinsen der Götter / Wenn meine Welt ein Witz ist, sieht man sie lächeln? / Ich, der Hölle geweiht – auf einem goldenen Thron (...)* *Die Welt bewegt sich auf geheimnisvolle Weisen / Weiter als der Körper wandert der Geist / Du stirbst, dann lobsingens wir (zu unserer Erleichterung) / Das neue Zeitalter bricht an / Tretet dem ganzen Zorn entgegen...*)

Face All Wrath!

PAINTING AS PASSAGE AND RESISTANCE

JUTTA KOETHER

1. What interests me about Richard Phillips' pictures is painting's faculty for appropriating and being appropriated. You bump into something that fills you with hope, something that shines through if you just stare at the emptiness intensely enough for it to start shimmering, allowing for revelations and things to flow. When pictures are prepared to act as their own evidence: what looks good is good; what does a good job looking bad is good, too. When painting compels me to write a text that appropriates painting's business of appropriating and being appropriated. When painting functions as a field, as passage and resistance, where desire is transformed when picture and viewer and artist altogether are the executing organs of that process. And when the artist's potential as hysterical subject surfaces.

2. Richard said he wants to cause a vibration between picture and viewer. This text deals with how those vibrations might be generated and what they do. It does not aim to be a mirror of the pictures but rather to construct reflection, as do the pictures themselves, in the course of which the artist and writer keep an eye out for moments of attitude and recognition, thereby finding nothing but a requisite madness in their minds, here laid out in thirteen fragments.

3. ... *The final concord then is spiritual; that is, the principle of restoration is found in thought, and thought only. The hand that inflicts the wound is also the hand which heals it.*¹⁾

... *Like a warring sun, from a better kingdom / Beautiful, free, of different steel! / Dearly prized, and equally broken, he should have gone free of you!*...²⁾

Get served!

4. How odd it makes one feel to look at these pictures. To me they are never, in the least, what they pretend to be. The most blatant representations, the moment you grasp them, are not pictures of anything but rather masked painting, noisy—as regards the choice of color and format—and total, mute artifacts. That's dreadful, perfectly ghastly; we've been invited to look and nothing happens, but something stares back at us, and we can't tell if it's not what we ourselves have become. And there's the pain. Richard Phillips' pictures are like freshly found (fake) remnants of a cult practice (possibly named pop culture). Looking at them is tantamount to dancing with the beast, to gazing into a magic eye that has become magic only because we choose to get involved. Opposition is not an option. Nor is subtlety.

JUTTA KOETHER lives and works in New York City.

Bitchin' Art! Yes, those pictures of large masks. All they disguise is nothingness; they keep things in check and the moment rigidified tension kicks in, they turn into vehicles. Causing anxiety, opaque, impenetrable, repelling, available, with no feelings of their own.

*There are no tears / No feeling of guilt / Nowhere to channel the anger / Nowhere to leave the pain...*³⁾

5. They change the outward appearance of painting, of what representation can, should, must achieve. I also like Richard Phillips' pictures because they give me a freedom that can only be generated by a fake scare, by a ritualized process. When I see his pictures (I'm referring to the *America* and *Birds of Britain* series), they cause a sense of panic, creepiness, and a tickle of indignation. He dangles the bait and we grab it. We've seen eyes, female genitals, and a grinning president staring at us. Fashion models have a visual grip on us. To me, the most compelling pictures are those in which he uses metal (aluminum leaf and gold leaf). It gives such a powerful thrust to the *horror vacui*, the kick, the pain, the journey to nowhere. Materialistic aureoles. Moments of metallic mingling. Matter locked into form... Richard Phillips, painter of the deadest light! Light without reference to a foreground or a background, light like hysterical laughter, obscene words, seductive garbage. Radiation sets in. Obviously—as seen on the surface in pencil markings and the application of the paint—this is an obsessed, intense relationship to materials and techniques. The compositions, always bigger than life, folded out, blatant, like silly billboards, provocative, demanding something from us that is obviously not going to be found in the picture.

6. Objects and/or figures, usually in the singular. I am confronted with a wondrous form of painting posing as pop art. But it is never really inviting. It is post-social and post-communicative. It doesn't talk and it doesn't want "to show." It is the representation of representations. It's like a ritual. There is no story, only a procedure. An operation whose outcome is known, although it deviates in the process to thoroughly unsettling effect.

7. You have to submit. The pictures, with their passive-aggressive rigidity, receive us but they don't really greet us. They open into holes. They repel. They act as if they were open. They elude legibility. They manipulate my behavior and my affective perception. What is it? A kind of S&M; perceptions, processes, and exchanges of the kind found in Death Metal Music, in radical techno-noise-dance rhythms, in extreme segments of culture where total release is not individualistic but rather takes place in a much more extreme, collective-tribalist environment. Richard's pictures long to create such moments. Are those the vibrations he meant?

8. Naturally, certain objects by Jeff Koons—BUNNY or PUPPY or BALLOON DOG, and of course the BUBBLES—have performed these very operations. However, while Koons' works are products of the desire to create a common denominator, a universalist emblem, an affirmation of pop culture, and can be seen as the "great communicator's" props as well as a statement of value and currency, the effect of Richard Phillips' pictures tends to be post-communicative; they split things up or break down visual legibility.

9. He imitates representations of pictures using his own means, working with extreme craftsmanship, using a self-imposed, self-prescribed procedure. A grid results, a grisaille drawing of the motif. After that, the picture is painted. But, as work progresses, decisions are made



RICHARD PHILLIPS, SCOUT, 1999, oil on linen, 102 x 70" / PFADFINDERIN, Öl auf Leinen, 259,1 x 177,8 cm.



RICHARD PHILLIPS, *BUKAKE*, 2004, oil on linen, 78 x 100" /
Öl auf Leinen, 198,1 x 254 cm. (PHOTO: LE CONSORTIUM, DIJON)

that move the picture out of the terrain of photorealism. Shifts occur in comparison to both the source and the initial drawing. Awry and incorrect. The imitation/demonstration of craft joins forces with its own opposition (annoying, narrow, mechanical). Over and again, the works speak of the impossibility of painting in relation to the world, to stories, to photographic rendition, to one's own existence as a painter. Painting in Phillips' pictures is steeped in painterly skepticism—a particularly disconcerting effect "at first sight" if we take his pictures on faith. His painting is always attractive and repulsive in equal parts. But it is in exactly those forms of displacement that we find ourselves enmeshed. His congealed metallic puddles, in particular, encourage potential reflections, mad commitments, structural idiosyncrasies, and we indulge in them the moment the picture of the picture as picture dissolves, suspended there as pure totem, allowing the viewer to indulge in a crush, a perverse subjectivity, to step into an alienated condition, into an abstract field where order does not exist.

ugliness / picture masks / picture drugs / picture hysteria / picture fakes / turning into beauty

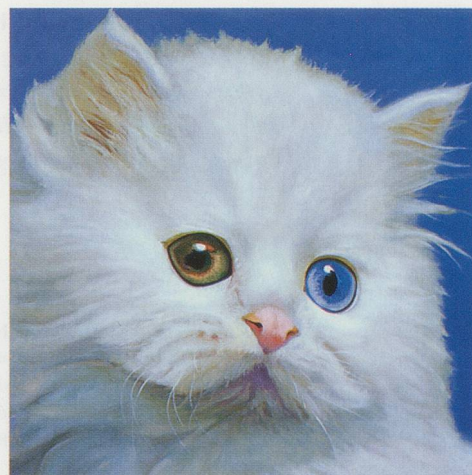
So I succumb with pleasure to temporary inconsistency, to lack of orientation, to the fact of untenability. One need only look at one of Phillips' most monstrous pictures (DEEPAK, 2003, multiplying himself, the panorama view of a face spreading and spreading) and one knows, one senses the intolerable void.

10. The object of desire is the longing of the other. Maybe those are the vibrations. And the picture itself functions as a vibrator. Pictures become rites of passage that activate a psycho-active potential as a means of resisting the capitalist perversion of the idea of sexual and mental and formal revolutions, grotesquely rendered (sex, political leaders—George W. Bush, Joschka Fischer, the Stonewall Monument, guru Deepak), yet none of them representing people but rather supernatural entities, nonhuman beings. Make-up, decoration, and fields of color are plied in days and weeks of hard work in order to winnow the beauty from ugly situations and track down all the grotesque excrescences of ugliness in the beautiful situation of making paintings.

11. In addition to metallic effects, recent works exploit other extremes in order to generate the uncanny. The abstraction of the senses is followed by an overemphasis on physical presence (as in the picture of Joschka Fischer) and an extreme sensitivity (as in the picture of the heroic, erotic squirrel executed after an oil painting by the Swiss outsider Adolf Dietrich). Here there is a painterly veil that completely blankets the entire large canvas. The product, having enveloped itself in a sensitive painterly aura, presents itself and thereby exposes the nature of its existence as a product. Phillips bases his pictures on promotional sources: Joschka Fischer (poster advertising a speech and a public appearance of Germany's Secretary of State); the dollar symbol on a naked woman (money/sex advertisement, originally intended as a critique of product-hood); bukkake (a Japanese sex fetish, downloaded Web picture, promoting sexual practices that are perverse, widespread and unsecretive at once). Richard Phillips' manner of painting and choice of format completely undermines any sense of original intent and reference. A facial image of nothing. A picture that does not work as an explanation but is nonetheless there and logical in and of itself, quite like a delusion. Emblems/mirrors confront us, reflecting on our condition—alienated, fallible, etc. Head, symbol, story—everything is converted into a non-substance embodying excitement and menace. Disgust in pleasure. Pleasure in disgust?

A need for harmony merges with the desire for radical disharmony. The pictures provoke opposition: I don't want to see what I see; my reaction becomes part of the picture, becomes a curious form of cultural protest. The medial, public aspect of the pictures recedes so that all that is left is a complete outwardness that communicates itself and itself alone. None of the pictures functions in isolation. None are alone. The artist is a foreigner as regards his picture. He paints through it. He is his own tyrant, consciously restricting his so-called freedom of expression, not wanting to "invent," not wanting or able to be himself, while yet experiencing, implementing the procedure and manner (of painting) with utter intensity. Although the execution—entirely archaic, ignoring the means and methods of the division of labor—does not avail itself of the pop-art approach to modes of production. Completely focused on the process, physically and mentally, in the act of doing "me and the canvas."

I see the mannerism that he paints himself into as an extreme, unexpressed noise or scream, totally suppressed and yet present; a product scream as the pure, non-substantial excess of subjectivity per se, a hysterical inconsistency that claims that it does not want what it seems to want.



RICHARD PHILLIPS, PERSIA, 1996, oil on linen, 72 x 62" / Öl auf Leinen, 182,9 x 157,5 cm.

12. Short-circuit! Triggered in ordinary consciousness, in “reality.” Except that it’s not instantly over; it lasts, causes rigidity. The multiple loss of what is ours, of all constructions of authenticity has a liberating effect. Nothing “is” the subject. A hysterical subject that vexes the master’s law by bombarding him with impossible demands of the kind that cannot be satisfied. The existentialist frame birthed by the post-existentialist frame. A space carved out by a hysterical man opens out in front of us. Filled with grotesque painting, sentimental realism, allover fakeness. And with false memories, with representations of images that “were something,” motifs, vehicles of popular culture, sex, folk, advertising, politics, the charm of a retro-aesthetic along with the fading echoes of their attendant discourses, so warped, so re-appropriated that they are completely estranged, interchangeable, so outside themselves that it is possible at this juncture for us to appropriate, to assimilate the moment of change in the sense of transformation (from pure paint to something that is made with paint).

13. Whatever the case, it is better n o t to see these pictures in reproduction, but to see the originals, live and physical, no matter how much they pretend to be infinitely reproducible. It is best to see them the way they claim they do not want to be seen: face-to-face. Because only then can one sense the special nature of the change and the prolonged sessions during which the artist appropriates this painting. Sense in the pencil traces of the constructed grid some of the procedure, the structure of the picture, the ambition and the exhaustion. Maybe Richard Phillips is the Eminem of painting. Sense, by moving in extremely close and seeing the exaggeration captured in the frozen painting, the way certain music must be heard with liberal quantities of decibels. *Serve! Get served!*

Only then can we see how the pictures are produced through their own manner. A bizarre, frozen form of existential unrest. To me, Richard Phillips’ pictures are an Edvard Munch (revisited, ongoing) by very virtue of the fact that there is no resemblance between the two and because Phillips’ work, with its physical-fundamentalist effects, pinpoints the absurdity of picture-making/existence. That’s fun. There’s gotta be fun. That’s doing what has to be done when you get involved in painting.

The pictures prevent identification, undermine any ecstatic, transgressive gestures, and are still a metaphysical delirium quickened by evil; they liquefy synchronicity and dissonance, not through the gestural act of being designed but rather in the temporal course of their making, in the fulfillment of the proposed task, in density, form, and decisions. It’s a rigorously ritualized performative business, but we still have to yield to a change every time and (re)appropriate our belonging to painting, just as we have to assimilate the potential of painting.

Pernicious flow, redemptive perpetuity / Unholy drive, the gods arrogant grin / If my world’s a joke, do you see them smile? / Hellbound me—on a throne of gold... World moves in mysterious ways / Body onwards, mind drifts / You die, then we hail (to our relief) / New age dawns / Face all wrath...⁴⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences* (1830), Part One, II: Preliminary Notion, Logic derived from a survey of the whole system, § 24. (English quotation after www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/sl/sl_ii.htm)

2) From the song “Angstridden” on the CD *Volcano* by Satyricon.

3) From “Suffering the Tyrants,” *ibid.*

4) From “Black Lava,” *ibid.*



RICHARD PHILLIPS, *NEGATION OF THE UNIVERSE*, 2001, oil on linen, 78 x 109 1/2" /
NEGATION DES UNIVERSUMS, Öl auf Leinen, 198,1 x 278,1 cm.

Contemporary American Sublime

CHRISTIAN RATTEMEYER

For a recent exhibition at Le Consortium in Dijon, France, Richard Phillips showed a group of six paintings together for the first time that were originally conceived as a series of sorts. The works can be roughly separated into two groups, following different thematic directions. The first grouping combines a portrait of Indian-born alternative medicine guru Deepak Chopra with a portrait of American actress Demi Moore in a pose of prayer. *DEEPAK CHOPRA* (2003) is a seven by twenty-six foot, large painting that presents a publicity headshot of the protagonist in a tightly staggered, sevenfold repetition, painted in warm tones of red, orange, and brown. *DEMI MOORE* (2003), measuring almost ten by seven feet, uses an early film still of the celebrity and is painted in faded shades of magenta, completely absent of any other colors. The second group is even more diverse in its sources, bringing together a portrait of German foreign minister Joschka Fischer, drawn from a recent campaign poster, and further modified by the inclusion of the logo of the luxury goods company Montblanc (*THE SPOKESPERSON*, 2004), a copy of a painting of squirrels, originally conceived by the Swiss naïve master Adolf Dietrich (1877–1957), titled *SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH* (2004), an image of a nude woman superimposed with the shadow of a projected dollar bill taken from a sixties men's magazine (*\$*, 2003), and a close up of a kneel-

ing woman's head covered in sperm (*BUKKAKE*, 2004). One wonders how to bring together these paintings, what to make of Phillips' interest in thinking of them as a series, of his insistence in the shared ground they occupy. How do we account for the expanding range of visual source material in this series, diverging sharply from Phillips' earlier, iconographically more focused series, such as *Birds of Britain* (2002)? And how can one go beyond the initial thematic approach (suggested by Phillips), which identifies the first group as being concerned with spirituality and the second as a meditation on the issues of national representation spread across a group of randomly (or at least not functionally) selected countries?

The attempt to generate meaning beyond the identification of visually apparent themes highlights some of the main methodological oppositions found in the interpretations of Phillips' paintings of the last few years, particularly those which have drawn on source material from fashion photographs and pornographic magazines dating from the late sixties to the early eighties. In one reading, the apparent and immediate access to the visual material leads observers to conclude Phillips' close proximity to artistic practices of the pop tradition, and centers the works' meaning on the iconographic aspects of its (sexually coded) subjects, while another interpretation centers on the politics of representation. Both readings, ultimately, follow a falsely limiting dichotomy, defining "the image as referential or as simulacral,"¹⁾ a critique Hal Foster similarly observed in the recep-

CHRISTIAN RATTEMEYER is curator at Artists Space in New York.



RICHARD PHILLIPS, DEMI, 2003, oil on linen, 107 x 84" / Öl auf Leinen, 271,8 x 213,4 cm.

tion of Andy Warhol. Two recent interpretations of Phillips' work divide along such fault lines: Ronald Jones' reading falls squarely in the iconographic tradition as it attempts to instill empathy for the paintings' alienated and subjected protagonists, and Juliane Rebentisch's discussion of Phillips' paintings, in light of different strategies of appropriation, introduces a matrix for a formal discussion based on an idea of belatedness, of a historical disjunction between source image and its representation that leads to a "latent uncanniness" in the work.²⁾

But how to respond to a group of works that precisely abandons such temporal disjunction and instead seems to thrive on such contested contemporaneous categories as spirituality and nationalism? And reversely, how to rescue the individual works from the grip of the series; how to isolate the discrete subjects again from their precariously established thematic unity? For, I suppose, it is in its resistance to se-

rial subservience that the potential of Phillips' most recent works is articulated most fully, in their necessarily incomplete functionality as a group. And it is in their function as paintings that they need to be looked at again, and resituated.

Instead of interpreting the iconographic specificities of Phillips' sources, I read them as allusions to a movement that situates Phillips' practice, both conceptually and geographically, within a distinctly American debate of painting and representation. Trained at a time that combined the intellectual armatures on the critique of representation and the unabashed rise to prominence of a new painterly confidence, he resuscitates both the critical potential of the former and the visual splendor of the latter. Referencing a generation of artists active in the decade between the mid-seventies and mid-eighties, including Jack Goldstein, Richard Prince, Jeff Koons, Ross Bleckner, Julian Schnabel, Robert Longo, Troy



Brauntuch, and David Salle, Phillips is indebted precisely to the painterly examples of the then predominant debate. His work originates in the peculiar interstice where cultural resistance and criticality of representation could be successfully merged with an active belief in the possibilities of painting and a distinctly American tradition of the grandiose, individual image. Phillips' belief in the continuing relevance of such grand gestures of painting, its potential for dissent or resistance beyond the cynical refusal of skill—as understood to be at the core of the practice of, for instance, Martin Kippenberger—make him distinctly American in his approach.

In regards to this confluence of belief and dissent, consider some of Jack Goldstein's (always untitled) paintings from the early eighties, which have clearly served as a major influence for Phillips.³⁾ One of Goldstein's paintings from 1980 depicts a squadron of old fashioned fighter planes, presumably taken

from a World War II photograph, seen against a dramatic background of storm clouds and painted in sumptuous, highly detailed, airbrushed shades of gray. Another work from 1983 shows a dramatic stroke of lightning coming from the top of the canvas and terminating in an ambiguous stripe of red color on the bottom edge of the painting. Executed meticulously, Goldstein's paintings revel in a dialectical oscillation between critical modes, exemplified by the status of the image as always already mediated by technology, and the heroic sublime of the subject matter. A response to Jack Goldstein's paintings written by Jean Fisher could almost effortlessly be transposed onto Phillips' production:

Maintaining the work in the field of literality rather than abstraction involves considerable risk; there is a fine line between the image's success as revelation and its failure, its becoming a kind of pornography—a voyeuristic spectacle—or just banal sci-fi fantasy. But it is precisely here that

RICHARD PHILLIPS, DEEPAK, 2003, oil on linen, 84 x 314" / Öl auf Leinen, 213,4 x 797,6 cm.





RICHARD PHILLIPS, *SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER*
A. DIETRICH, 2003, oil on linen, 102 1/2 x 78"/
EICHHÖRNCHEN NACH A. DIETRICH,
Öl auf Leinen, 260,4 x 198,1 cm.

Goldstein's pictures are radical—in their ambivalence and discursivity, their obstinate refusal to specify meaning, allowing it to hover dangerously at peripheries, opening a fissure in our expectations of representation.⁴⁾

The most important aspect of Fisher's quote, in my opinion, lies in the acceptance of the image's possible success as a "revelation." The painting's effect, distinctly visual and yet directly in opposition to voyeurism, originates in its embrace of subject matter taken from nineteenth century landscape painting traditions and in its alignment with the concept of the sublime. Revelation, here, is not understood as a simple shock or pleasure, but as an experience of visual rupture long rehearsed in American painting from Thomas Cole to Barnett Newman.

Already in previous works, Phillips has worked through some of the formal and iconographic possibilities that generate effects of rupture and revelation, most notably, in his use of twenty-two carat gold leaf in the *LIBERATION MONUMENT* (2001) and his use of aluminum leaf in the *Birds of Britain*. But it is particularly in the carefully orchestrated juxtaposition of the most recent paintings as a group that this rupture is explored as a principle beyond the use of materials and visual formulas. Easily identifiable as a provocative take on the notion of the national treasure, each painting contains an element of salvation that remains at odds with the thematic whole.

THE SPOKESPERSON points to the conundrum of advocacy, as it cross-fertilizes two spheres of influence without the consent of either, highlighting the always already compromised notion of public agency. *SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH* oscillates between the flatness and naïve attention to detail of the original and the softened and smoothened effects of painterly bravura. \$ shines as it grafts money and sex onto one another, introducing an impossible short circuit of meaning that most viewers would like to disavow as much as they agree to it. *BUKKAKE* may be the most directly disturbing painting, as it elevates the principles of subjugation to the status of a national treasure. It is in these moments that Phillips' paintings unfold their greatest potential—not as a humanist response to the alienated conditions of their subjects, nor as a disengaged contemplation of the always already mediated nature of their visual sources, but as paintings seeking those experiences of revelation that decisively disrupt the viewer's relationship to the works; and that, I would call, for now, the contemporary American sublime.

1) Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p. 128 (emphasis in the original).

2) Juliane Rebentisch, "Richard Phillips's Psycho-Realism" in Yilmaz Dziewior (ed.), *Richard Phillips*, Kunstverein Hamburg/Hatje Cantz, Stuttgart, 2002, pp. 86–92, here: 89.

3) In a conversation with the author on June 8, 2004, Phillips mentioned specifically Jack Goldstein's exhibitions at Cash/Newhouse Gallery in 1985 and at Josh Baer and John Weber galleries in 1987.

4) Jean Fisher, "Jack Goldstein: The Trace of Absence" in Yves Aupetitallot/Lionel Bovier (eds.), *Jack Goldstein* (Grenoble: Magazine, 2002), pp. 95–97, originally published in *Artforum*, June 1983, pp. 61–63.

Das amerikanische Erhabene von heute

CHRISTIAN RATTEMEYER

Für eine Ausstellung im Consortium Dijon brachte Richard Phillips erstmals eine Gruppe von sechs Bildern zusammen, die ursprünglich als eine Art Serie konzipiert waren. Die Bilder können in zwei Gruppen unterteilt werden, die unterschiedlichen thematischen Strängen folgen. Die erste Gruppe enthält ein Porträt des indischen Gurus der alternativen Medizin, Deepak Chopra, und ein Bild der amerikanischen Schauspielerin Demi Moore in Betpose. DEEPAK CHOPRA (2003) ist ein ungefähr zwei mal acht Meter grosses Bild und zeigt in warmen Rot-, Orange- und Brauntönen ein offizielles Werbeporträt Chopras, das in dichter Staffelung, leicht überlappend, siebenmal nebeneinander gelegt ist. Das etwa zwei mal drei Meter grosse Bild DEMI MOORE (2003) ist ausschliesslich in blass rotvioioletten Farbtönen gemalt und basiert auf einem Standphoto eines frühen Films von Demi Moore. Die zweite Gruppe bringt noch viel disparatere Motive zusammen, dazu gehört auch ein Porträt des deutschen Aussenministers Joschka Fischer, dem ein aktuelles Wahlkampfplakat zugrunde liegt und das mit dem Logo der Luxusmarke Montblanc ergänzt wurde (THE SPOKESPERSON / Der Wortführer, 2004); die Kopie eines Gemäldes des Thurgauer Aussenseiterkünstlers Adolf Dietrich (1877–1957), welche zwei Eichhörnchen zeigt (SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH, 2004); ein Bild einer vom Schatten

CHRISTIAN RATTEMEYER ist Kurator des Artists Space, New York.



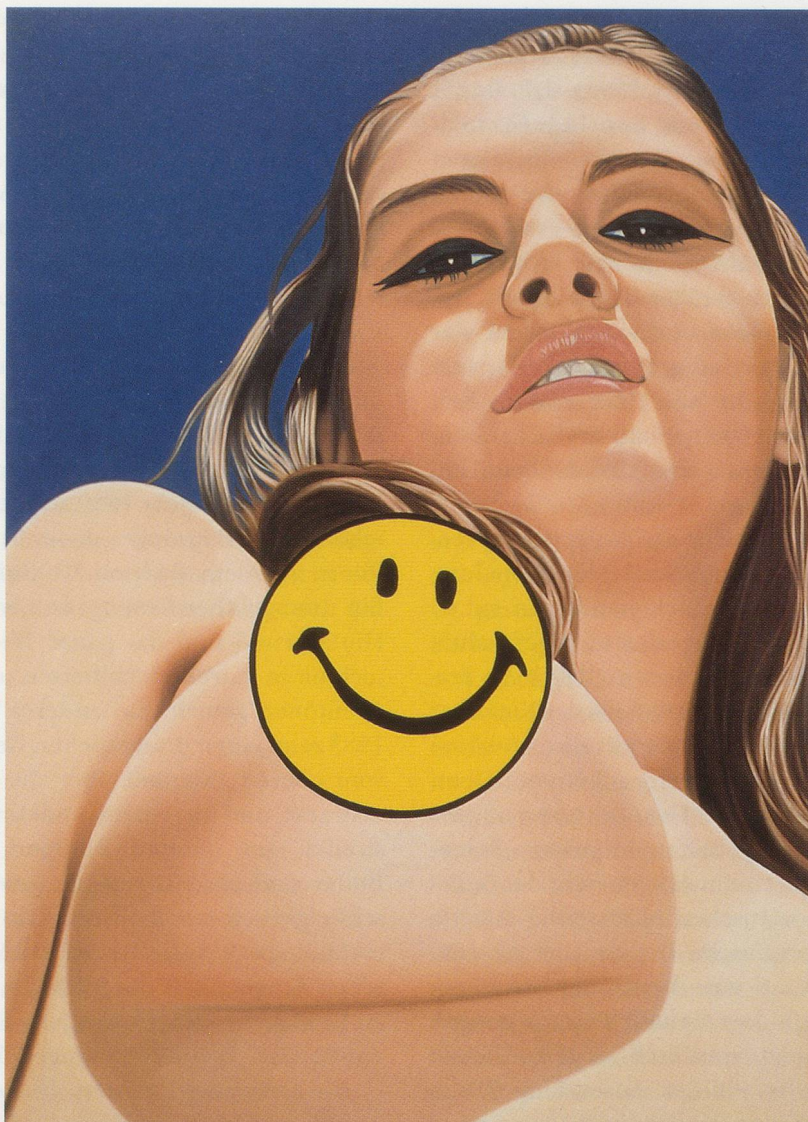
RICHARD PHILLIPS, VENETIA CUNNINGHAM (LEFT)
(AFTER JOHN D GREEN), 2002,
oil and aluminum leaf on linen, 84 x 64 1/2" /
Öl und Blattaluminium auf Leinen, 213,6 x 163,8 cm.



RICHARD PHILLIPS, *BLESSED MOTHER*, 2000, oil on linen, 84 x 72" / GESEGNETE MUTTER, Öl auf Leinen, 213,4 x 182,9 cm.

einer projizierten Dollarnote überlagerten, nackten Frau, dem eine Ausgabe des *Playboy* aus den 60er Jahren zugrunde liegt (§, 2003); schliesslich die Nahaufnahme des Kopfes einer knienden Frau, deren Haar mit Sperma bekleckert ist (BUKKAKE, 2004). Wie kann man diese Bilder zusammenbringen, und wie lässt sich Phillips' Konzept der thematischen Gemeinsamkeit dieser Bilder erklären? Wie reagieren wir auf die breiter gestreuten Bildquellen, die sich

deutlich von Phillips' früheren, ikonographisch konzentrierteren Serien wie etwa *Birds of Britain* (Vögel Grossbritanniens, 2002) unterscheiden? Und wie kann man über die von Phillips angedeuteten initialen Themenvorgaben hinausgehen, laut denen sich die erste Gruppe mit Spiritualität beschäftigt und die zweite als Meditation über die verschiedenen nationalen Repräsentationen zufälliger (jedenfalls nicht funktional ausgewählter) Länder zu verstehen ist?



RICHARD PHILLIPS, UNTITLED (SMILEY), 2000, oil on linen, 84 x 62" / Öl auf Leinen, 213,4 x 157,5 cm.

Der Versuch, Bedeutung jenseits der Identifikation visuell nahe liegender Themen zu schaffen, verweist auf einige zentrale methodische Gegensätze in der Literatur zu Phillips' Arbeiten der letzten Jahre, besonders jener, deren Ausgangsmaterial in Modephotos und pornographischen Magazinen der späten 60er bis frühen 80er Jahre zu finden ist. Eine Lesart, die auf dem augenscheinlich unmittelbaren Zugang zu diesem visuellen Material

basiert, versteht Phillips' Werk als Fortsetzung der künstlerischen Praktiken der Pop-Art und konzentriert sich auf die ikonographischen Aspekte seiner (sexuell kodierten) Subjekte, während eine andere Interpretation den Schwerpunkt auf Fragestellungen einer Politik der Repräsentation legt. Beiden Lesarten liegt letztlich eine fälschlich einschränkende Dichotomie von Gegensätzen zugrunde, die «das Bild als entweder referentiell oder als Simulac-

rum» verstehen, wie es Hal Foster in einer Kritik der Warhol-Rezeption formuliert hat.¹⁾ Zwei aktuelle Interpretationen von Phillips' Werk lassen sich als ein solches Gegensatzpaar verstehen: Ronald Jones folgt einer strikt ikonographischen Tradition in seinem Versuch, den Bildern Empathie für die entfremdeten und unterdrückten Protagonisten und Protagonistinnen abzugewinnen, während Juliane Rebentisch in Phillips' Arbeiten verschiedene Theorien von Appropriation am Werk sieht und ein Konzept der Verspätung als Matrix für eine formale Diskussion der Arbeiten einführt, das auf einer historischen Entkoppelung zwischen Quellenbild und Repräsentation basiert und zu einer «latenten Unheimlichkeit» im Werk führt.²⁾

Aber wie lässt sich auf eine Werkgruppe reagieren, der keine solche temporale Entkoppelung zugrunde liegt, sondern die sich stattdessen auf so aktuelle und umstrittene Kategorien wie Spiritualität und Nationalismus beruft? Zudem stellt sich die Frage, wie die einzelnen Werke wieder aus der Klammer der Serie befreit und die Motive aus der prekären thematischen Einheit gelöst werden können. Denn Phillips' Bilder bleiben als Gruppe notwendigerweise unvollständig und entfalten ihr grösstes Potenzial im Widerstand gegen das Aufgehen in der Serie.

Anstelle einer thematischen Ausdeutung möchte ich Phillips' ikonographische Details eher als zeitliche Bezugnahmen auf eine Bewegung verstehen, die seine Praxis sowohl konzeptuell als auch geographisch innerhalb einer spezifisch amerikanischen Malereidebatte verortet. Phillips' Ausbildung fällt in die gleiche Zeit wie der kometenhafte Aufstieg einer neuen malerischen Selbstsicherheit und die Ausformung intellektueller Konzepte der Repräsentationskritik; in seinem Werk finden sich denn auch sowohl die visuelle Pracht wie das kritische Potenzial dieser gegenläufigen Bewegungen. Doch in seiner Bezugnahme auf Künstler wie Jack Goldstein, Richard Prince, Jeff Koons, Ross Bleckner, Julian Schnabel, Robert Longo, Troy Brauntuch und David Salle bezieht sich Phillips besonders auf die Malereiposition jener Künstlergeneration, die seit Mitte der 70er Jahre aktiv ist. Der Ursprung seiner Arbeiten liegt in jener besonderen Vermengung des kulturellen Widerstands der Repräsentationskritik mit dem Glauben

an die Möglichkeiten der Malerei und der spezifisch amerikanischen Tradition des Monumentalbildes. Und Phillips' Überzeugung von der anhaltenden Bedeutung solch ausgreifender malerischer Gesten und ihres kritischen Potenzials – jenseits der zynischen Abweisung malerischer Virtuosität, die zum Beispiel den Werken eines Martin Kippenberger nachgesagt wird – definieren seine Position als eindeutig amerikanisch.

Ein einflussreiches Beispiel dieser eigentümlichen Vermengung von Glauben und Widerspruch findet sich in den (unbetitelten) Bildern Jack Goldsteins aus den frühen 80er Jahren, die eine wichtige Quelle für Phillips waren.³⁾ Eines von Goldsteins Bildern aus dem Jahr 1980 zeigt eine Staffel altmodischer Kampfflugzeuge, denen augenscheinlich ein Photo aus dem Zweiten Weltkrieg zugrunde liegt. Ein dramatischer Gewitterwolkenhimmel bildet den Hintergrund und das ganze Bild ist mit Airbrush-technik in extrem detaillierten und kontrastreichen Grautönen gemalt. Ein anderes Werk aus dem Jahr 1983 zeigt einen dramatischen Gewitterblitz, der sich vom oberen Bildrand über die gesamte Leinwand erstreckt und in einem undefinierten roten Farbstreifen am unteren Bildrand endet. Goldsteins Bilder sind akribisch genau gemalt und oszillieren schwelgerisch zwischen der Kritik des immer schon technologisch vermittelten Bildes und der heroischen Erhabenheit des Bildthemas. Ein Kommentar zu Goldsteins Bildern von Jean Fisher könnte leicht auf Phillips' Produktion umgemünzt werden:

Die Fortsetzung der Arbeit im Bereich des Figürlichen anstelle der Abstraktion birgt ein erhebliches Risiko; denn es ist nur ein schmaler Grat zwischen dem Gelingen des Bildes als Offenbarung und seinem Scheitern, seinem Verkommen zu einer Art Pornographie – einem voyeuristischen Spektakel – oder einer simplen Sciencefictionphantasie. Doch genau hier liegt die Radikalität von Goldsteins Bildern: in ihrer Ambivalenz und Diskursivität, ihrer hartnäckigen Verweigerung einer klaren Bedeutung, die es ihnen erlaubt, gefährlich nah an den Rändern zu verweilen und unsere gewohnten Vorstellungen von Darstellung aufzubrechen.⁴⁾

Der wichtigste Aspekt von Fishers Zitat liegt meines Erachtens im Verständnis des Gelingens als möglicher «Offenbarung». Der Effekt des Bildes, vollständig visuell und dennoch dem Voyeurismus

direkt entgegengesetzt, beruht auf der Aneignung von Bildthemen aus der Tradition der Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts und deren Vorstellungen vom Erhabenen. Dennoch wird der Begriff der Offenbarung hier nicht im Sinne einer blossen Überwältigung oder Freude verstanden, sondern als visuelle Erfahrung eines Bruchs oder Risses, wie sie in der amerikanischen Malerei bereits von Thomas Cole bis Barnett Newman erprobt wurde.

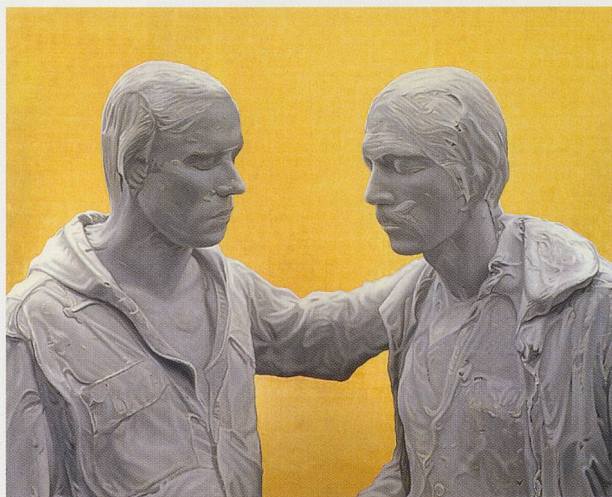
Schon in einigen seiner früheren Werke hat sich Phillips mit formalen und ikonographischen Möglichkeiten beschäftigt, die solch visuelle Erfahrungen von Bruch und Offenbarung ermöglichen, vielleicht am deutlichsten in seiner Verwendung von Blattgold im Bild *LIBERATION MONUMENT* (Befreiungsdenkmal, 2001) und dem Gebrauch von Schlagaluminium in der Serie *Birds of Britain*. Aber in der sorgfältig ausgeloteten Gegenüberstellung der Bil-

der der jüngsten Serie erforscht Phillips diese Bruch- erfahrung erstmals als ein vom Gebrauch formaler Mittel und visueller Formeln unabhängiges Prinzip. Thematisch leicht identifizierbar als provokative Interpretation des Konzepts nationaler Repräsentation enthält jedes Einzelbild dennoch Elemente, die dem thematischen Ganzen drastisch entgegengesetzt sind.

Das Bild *THE SPOKESPERSON* erhellt die komplexen Verhältnisse der Fürsprache, indem es zwei separate Einflussbereiche ohne deren Bewilligung miteinander kurzschliesst und so auf die ohnehin schon kompromittierte Rolle öffentlicher Vertreter verweist. *SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH* oszilliert zwischen der Flächigkeit und dem naiven Detailreichtum des Originals sowie der makellosen und geglätteten malerischen Bravour des Bildes. Aus der Verbindung von Geld und Sex des Bildes *\$* leuchtet jener Bedeutungskurzschluss auf, an den wir nach Möglichkeit so wenig wie möglich erinnert werden möchten, auch wenn wir ihm zustimmen mögen. Das verstörendste Bild ist vermutlich *BUKKAKE*, weil es das Prinzip der Unterwerfung in den Stand eines nationalen Kulturgutes erhebt. In diesen Momenten entfalten Phillips' Bilder ihr grösstes Potenzial; nicht als humanistische Antwort auf die entfremdeten Verhältnisse ihrer Helden und Heldinnen, auch nicht als unbeteiligte Meditation über den immer schon mittelbaren und indirekten Status der Quellen, auf denen sie beruhen, sondern als Malerei, die jene Erfahrung der *O f f e n b a r u n g* sucht, die das Verhältnis der Betrachter zum Bild massgeblich verstört; und dies würde ich, für den Moment, als das amerikanische Erhabene von heute bezeichnen.

(Übersetzung aus dem Englischen durch den Autor)

RICHARD PHILLIPS, *LIBERATION MONUMENT*, 2001,
oil and gold leaf on linen, 111 x 148 1/4" /
BEFREIUNGSDENKMAL, Öl und Blattgold auf Leinen,
281,9 x 376,6 cm.
(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK)



1) Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996, p. 128. (Hervorhebung im Original.)

2) Juliane Rebentisch, «Richard Phillips' Psycho-Realismus», in: Yilmaz Dziewior (Hrsg.), *Richard Phillips*, Kunstverein Hamburg/Hatje Cantz Stuttgart, 2002, S. 8–15, hier: 14.

3) In einem Gespräch mit dem Autor vom 8. Juni, 2004, erwähnte Phillips besonders die Ausstellungen, die Jack Goldstein 1985 in der Cash/Newhouse Gallery und 1987 in den Galerien von Josh Baer und John Weber ausrichtete.

4) Jean Fisher, «Jack Goldstein: The Trace of Absence», in: Yves Aupetitallot, Lionel Bovier (Hrsg.), *Jack Goldstein*, Magazin, Grenoble 2002, S. 95–97 (zuerst veröffentlicht in *Artforum*, Juni 1983, S. 61–63), hier aus dem Englischen übersetzt.

Edition for Parkett

RICHARD PHILLIPS

Miss Parkett, 2004

5-color lithograph on Somerset white paper,
paper size 26 x 20 $\frac{3}{16}$ "; image size 21 $\frac{1}{4}$ x 16 $\frac{1}{16}$ ".

Printed by Maurice Sanchez, Derrière l'Étoile Studio, New York.

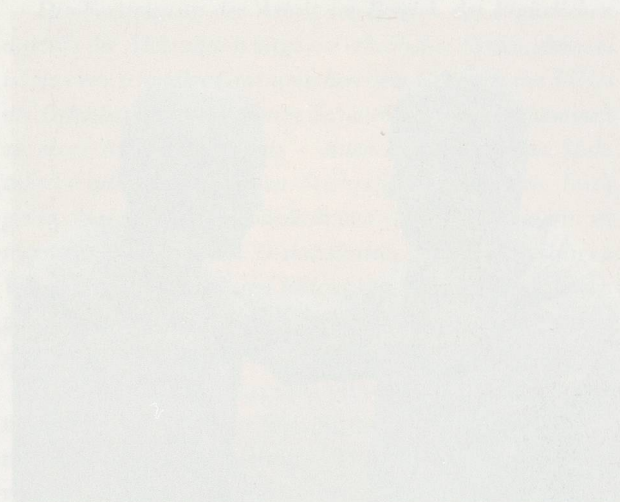
Edition of 70 / XXVI, signed and numbered.

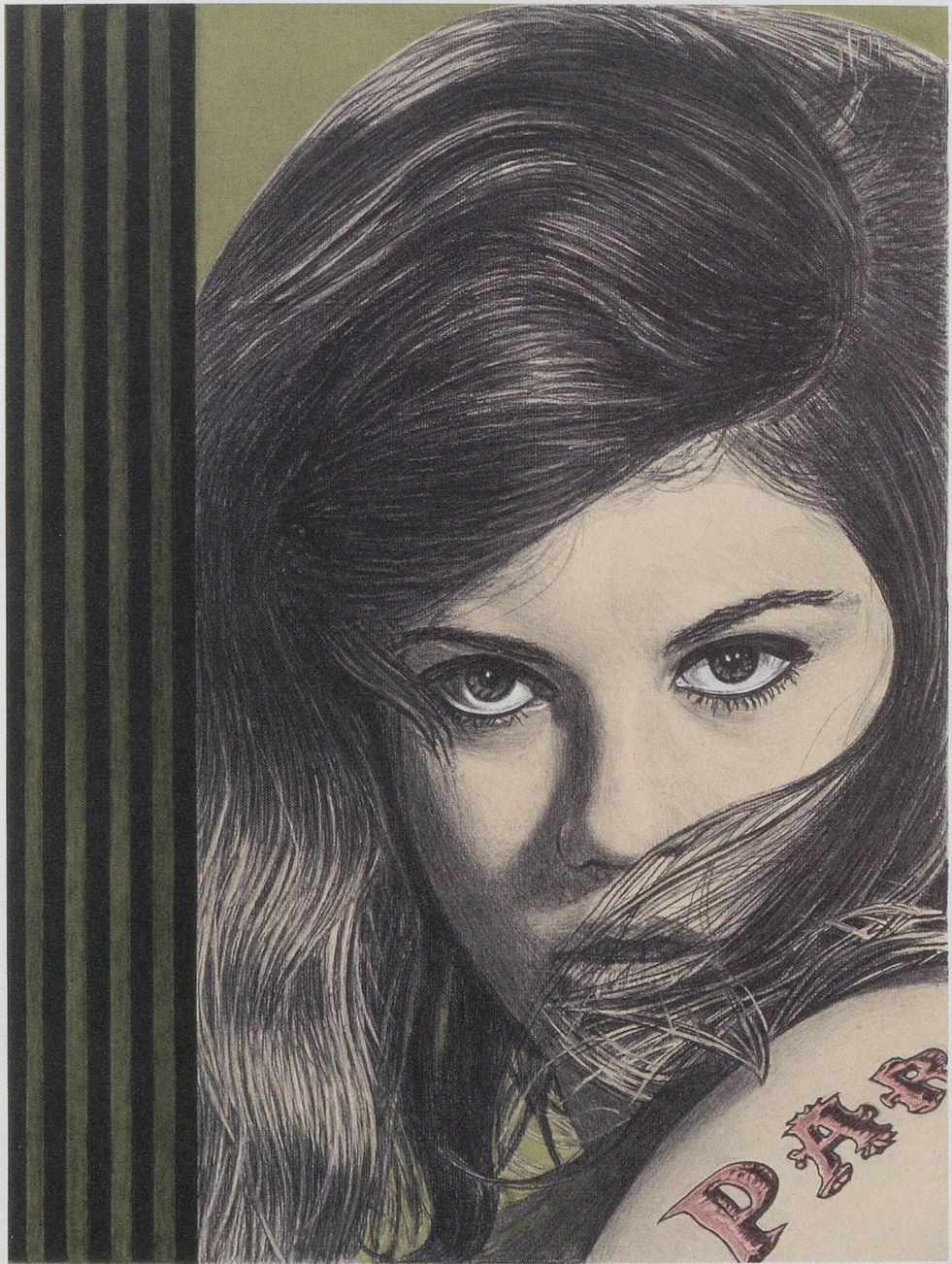
Lithographie (5-farbig) auf Somerset-Papier,

Blatt: 66 x 51,3 cm; Bild: 54 x 40,8 cm.

Druck: Maurice Sanchez, Derrière l'Étoile Studio, New York.

Auflage: 70 / XXVI, signiert und nummeriert.





BAT

Miss Parkett

Robert Parkett '04



Primordial Soups

There is a small, fairly unremarkable still life painting. It shows some kiwi on a green, willow pattern plate, sitting on a table spread with a cloth printed in dark shades of blue, brown, and black. It's a banal image, but also quite a strange one—Cézanne out of the art society of an English provincial town circa 1975. And anyway, willow pattern is blue not green. Where did that come from?

There is a drawing on the wall in Keith Tyson's studio, where there are usually several of them on the go at any one time. He describes them as constituting a kind of diary, and this one is dated May 1, 2004. It has a long heading that relates to a new series of paired paintings that are just getting under way: *The Geno/Pheno Paintings* (2004). The rest of the drawing is covered in a variety of Conway Forms. These automata were invented by the Cambridge

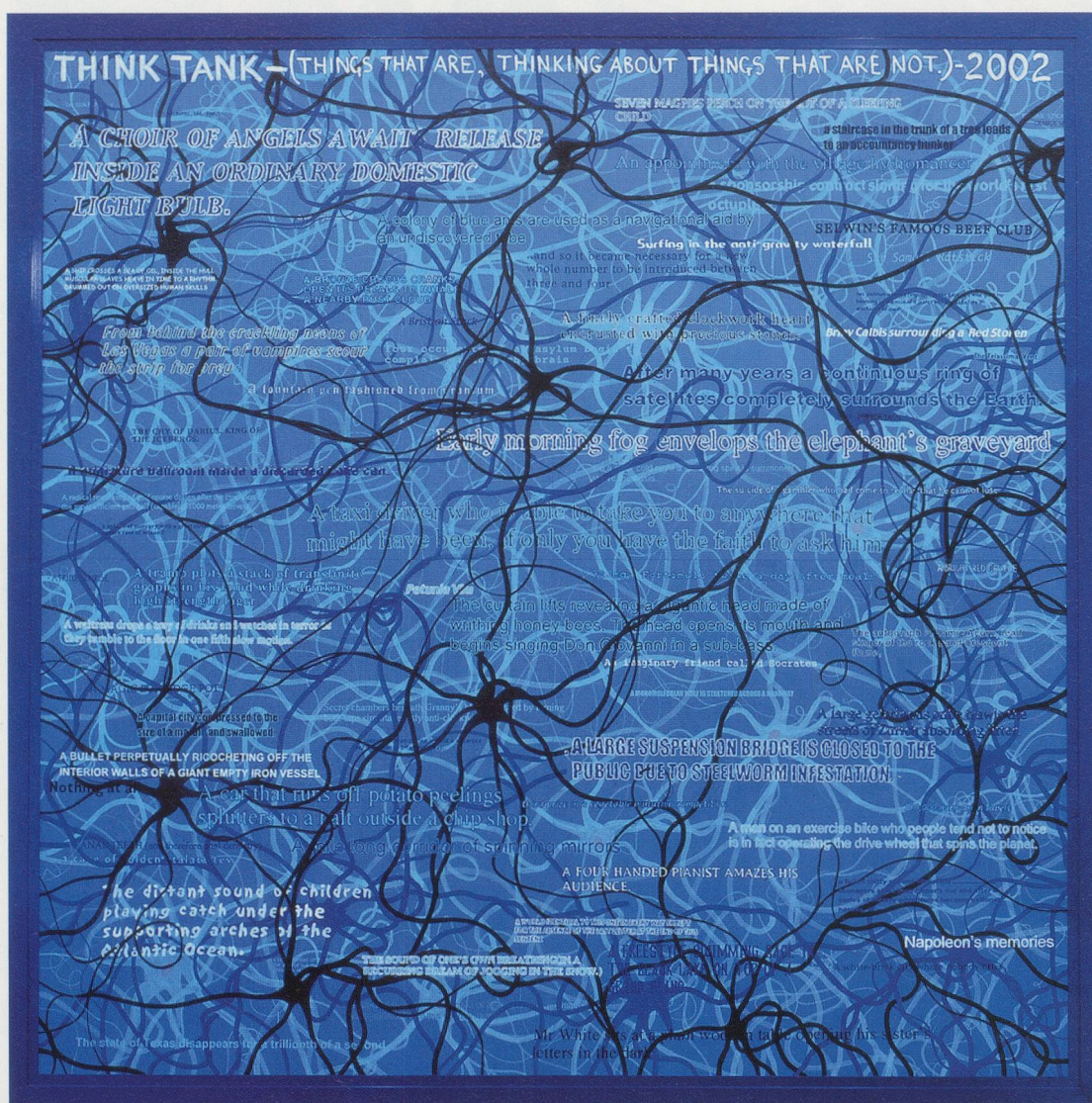
mathematician John Conway in 1970 to populate a two-dimensional cellular universe in what he called *The Game of Life*. Depending on the status of the surrounding cells, a cell is switched on or off, or left unaltered from one generation to the next, according to a set of Conway's simple rules. Think of a game board consisting of a large sheet of graph paper with some of the squares inked in to make a simple pattern. On your first move, some of the squares stay as they are, some go blank, and some new ones are inked in to make a new shape. Some shapes ("still lives") stay the same from one generation to the next, while others ("methuselahs") may take more than a thousand generations to stabilize. In general principle, some move, while others remain static; some die out, while others consume whatever comes near. Cells have amusing names based on what they look like and on how they behave—"fish hook," "barge," "aircraft carrier," "puffer train," "spaceship," etc. Apparently, a very small number of shapes have no father pattern, meaning that they cannot be

MICHAEL ARCHER is a London-based critic and writer on art. He teaches at the Ruskin School of Drawing and Fine Art, University of Oxford.



KEITH TYSON, *SOUP PAINTING 2 (PRIMORDIAL SOUP)*, 2003, acrylic on aluminum, central panel, 120 x 120" / SUPPENBILD 2 (URSUPPE), Acryl auf Aluminium, Mittelbild, 305 x 305 cm. (ALL PHOTOS: KEITH TYSON & HAUNCH OF VENISON, LONDON)

KEITH TYSON, THINK TANK – (THINGS THAT ARE, THINKING ABOUT THINGS THAT ARE NOT), 2002,
mixed media on aluminum, framed, 120 x 120 x 2 3/8" / THINK TANK – (DINGE DIE SIND,
ÜBER DINGE NACHDENKEND, DIE NICHT SIND), Mischtechnik auf Aluminium, gerahmt, 305 x 305 x 6 cm.



derived from any other form. Each one of these fatherless shapes is called a "Garden of Eden" for obvious reasons.

But humans are not quite like that. We all have a father and a mother, and there's not a lot we can do about it. Where we come from and what we are seem

at one and the same time to be both utterly arbitrary and thoroughly determined. And at any and every moment we find ourselves in a situation that represents the confluence of countless other such arbitrary and determined facts. How to deal with the overwhelming, uncontrollable wonder and/or hor-

ror of this reality is what Tyson's art contends with. A second new *Studio Wall Drawing*, begun on April 18, includes the title SOMETHING BETWEEN EVERYTHING AND NOTHING (2004). Everything exists somewhere between these two extremes. However incalculably large the number of factors that act on us at any given instant, it is not infinite. There is a limit. And though things are destroyed, they are not annihilated. Something does not become nothing. We find ourselves in something of the same situation with Tyson's *Primordial Soups* (2003–present). The title is borrowed from a fifty-year-old experiment conducted by Stanley Miller, a then graduate student in Chicago. Miller's work has come to be regarded as an experiment to create life, but was in fact, more prosaically, an attempt to show that early in the earth's development the atmospheric and marine conditions were such that a natural event, such as an electric discharge resulting from a storm, might have been sufficient to bring about the synthesis of some of the compounds found in the cells of living organisms.

The starting point for each of Tyson's *Primordial Soups* is a large square panel that contains bits of anything and everything. There is no discernible order or consistent logic to the organization of these central panels, Tyson's aim being to produce a mix of layers, fragments, and snatches of perception that point in no particular direction. Though they are full of incident, color, and possibility, the overall impression they give is one of equanimity. It's a mix of the studied indifference Duchamp showed towards those objects he selected as readymades, and the overall presence of white noise. Everything is there at once and, while nothing is ruled out, neither is anything especially ruled in. Another of Tyson's *Soup* drawings in progress during my visit was begun on June 1, 2004, and is titled GIVEN THE UNIVERSE IS ISOTROPIC (2004). Tyson's aim in building the mix of imagery in the central panel of the *Primordial Soups* sequence is to generate a similarly isotropic situation—to allow the possibility that the agglomeration of visual material on the panel might allow the imagination to spin off in any or all directions equally.

The mix for the first *Soup* is a dense, blue-black, matted surface, combining lists, a hint of a car's tire, and networks of lines with a scattering of white blobs

that look like a night sky somewhere in the universe. The second *Soup* mix is less dark. There's a cluster of familiar logos and signs—the VW of Volkswagen, KFC's Colonel Sanders, the smiley face, Kmart, the yin/yang symbol, the radioactivity warning, Adidas, the hammer and sickle, the Star of David, the Virgin, etc. There's a brown blob with a kind of umbilical cord extending from it to another, smaller blob. There's a fragment of the London tube map running over the whole area. There's an armadillo. There's a drum, possibly African. There's an upside-down silhouette of a man, and a spread of four or five white trails, which end in little blobs that appear to be sketched neural clusters or a ganglion. There are other figures, and other patterns, and colors as well—a wasp, a child, a fragment of fairground signage, and a block of numbers that could be computer code. There's an isometric cube with a diagram inside.

The diagram has a number of isolated words in rings joined to other words by hand-drawn lines. One might think of a hastily sketched flowchart, or Alfred H. Barr's famous diagram showing the relationships between the various movements and tendencies of modern art, or a drawing by the London-based artist Jeremy Deller that tracks the connections between rave culture and the way unions fought against the dismantling of heavy industry in northern England in the eighties. Tyson's diagram plays a multi-dimensional game of tennis-elbow-foot: the word "Manchester" joins in one direction to "Ship Canal" and in the other to "Real Madrid." In one direction, we're transported back to the nineteenth century, when the city of Manchester was famous for being the powerful motor of Britain's industrial and imperial expansion; and if read in the other direction, we're left to dwell upon the city's contributions to the leisure industry that make it known today—its football team and its erstwhile star player, David Beckham, who has since left to join the biggest team in Spain. Also in the diagram, "Carbon" is linked both to "C60," the formula for a Buckminster Fullerene (the model also, of course, looks somewhat like a football), and to "Diamond," which goes to "Ring," which goes to "Wedding," and/or "Boxing," and/or "Bullfight"... Across all of this there are also a number of statements written in a variety of scripts and arranged

in several circular arrays. Just as the first *Soup* calls to mind Tyson's THINK TANK (2002), the arrangement here is reminiscent of his ESCAPE MECHANISM of the same year, where different text wheels contain statements of different varieties. One group relates to the imagination and the senses: "Unobserved manifestations of the miraculous," "A perfume trapped in soft folds of linen." While another collects phenomena of the world together with ideas and theories about how it works now or might work in the future: "Manufactured pop bands," "Non-violent conflict solutions," "Game theory," and "Holistic international health service." The words themselves, however, don't survive much beyond this first stage, though the ideas and sentiments they represent suffuse the whole process.

On one level, the production of the fifteen panels that make up each *Primordial Soup* sequence is straightforward. Two square areas are delineated on the initial panel. These are reproduced at double their dimensions, and the first-generation paintings are placed one at either side. Two square areas are marked out on each; these too are reproduced at double their dimensions and placed alongside the first-generation panel. All four second-generation paintings also have two squares marked out on them and in turn give rise to eight final paintings, making fifteen panels of four different sizes in all. Even though successive generations produce panels that are smaller than the dimensions of their predecessors, the portion of the generating image from which they are derived is only a quarter of their size. They might therefore be thought of as enlargements of the original. Tyson, however, refers to them as "dilutions." The model is a homeopathic one, implying that even if by the sequence's end nothing of the original material remains, we might nonetheless sense that the final images have retained an imprint or a memory of their origins.

All of this, the random plotting of the squares notwithstanding, is mechanical. What makes it more than the mere execution of a preordained set of moves is that each stage requires Tyson, and to a certain extent the assistant who is working on the panel with him, to select, interpret, and arrange the visual material. When pictorial elements are magnified

they begin to change in appearance, and their distortions become suggestive. For example, a patch of patterning gains numerous horn-shaped peaks at its border. Tyson focuses on these elements in the next image and transforms them into a little devil figure smoking a cigarette and wielding a pitchfork. Another area in the same panel has more jagged lines along its edges, which morph into the open mouth of a snake. Among the pile of reading material sitting beside Tyson's desk are *Wired*, *New Scientist*, *Focus*, a book entitled *The Natural History of the Universe*, and volume one of *Cassell's Book of Knowledge: A-Boa*. On this occasion, then if not aardvark to boa, the illustration is at least from armadillo to boa.

The final panels show a diverse, but largely banal assortment of objects and views: an array of colored pipe-work, a diner called "The Nineteenth Hole," (its name is advertised on a huge golf ball sign mounted on a pillar shaped like a tee), a fifties car parked in a nearby lot, a fish swimming amidst a dense forest of seaweed fronds, that plate with the kiwi, etc. The end of the line trailing from the brown blob has detached and turned into an articulated knee protector, a portion of this morphing even further into the head of a Samurai warrior in full armor. One of the studs on his helmet looks like, and subsequently becomes, a halved kiwi, while the layered leather and metal of his armor provide the colors and patterning for the tablecloth.

It's all so simple and obvious, but neither of us would have arrived there from that beginning. Tyson is unapologetic about the fact that it is only he, really, who can decide what does and does not get through each stage of the production. The studied blankness of the original *Soup* and the series' title make a conscious reference to Warhol. But the link is less apparent given the light industrial scale in which Tyson now works; and I'm reminded of how, when talking about his *Oxidation Paintings*, Warhol complained that some people just didn't know how to piss right.

Keith Tyson's exhibition "Geno / Pheno Paintings" will be on view at Haunch of Venison, London, 3 November 2004 – 8 January 2005.

FLUCHTMECHANISMUS, Mischtechnik auf Aluminium, gerahmt, Durchmesser 305 cm.



KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: 20TH FEB. 2003 - HEXCELL CHAIN CRAWLER (PART ONE), 2003, mixed media on paper, 61 13/16 x 49 5/8" / ATELIERWANDZEICHNUNG: 20. FEB. 2003 - HEXZELLEN-KETTENRAUPE (TEIL EINS), Mischtechnik auf Papier, 157 x 126 cm.

MICHAEL ARCHER

U^rsuppen

Es gibt ein kleines, eher unauffälliges Stillleben: Es zeigt einige Kiwis in einer Schale mit grünem Weidenmuster auf einem Tisch, dessen Tischdecke in dunklen Blau- und Brauntönen sowie Schwarz bedruckt ist. An sich ein banales Bild, aber zugleich auch etwas seltsam – ein Cézanne, der aus der Kunstgesellschaft eines englischen Provinzstädtchens um zirka 1975 hervorgegangen sein könnte. Und überhaupt ist das klassische Weidenmuster eigentlich blau, nicht grün. Woher das wohl kommt?

An der Wand von Keith Tysons Atelier befindet sich eine Zeichnung; gewöhnlich hängen dort mehrere Zeichnungen, die noch in Arbeit sind. Er sagt, sie stellten eine Art Tagebuch dar. Diese hier trägt das Datum vom 1. Mai 2004. Sie trägt auch eine lange Überschrift, die auf eine neue Serie von Bildpaaren Bezug nimmt, die gerade im Entstehen begriffen sind: die *Geno/Pheno Paintings* (Geno-/Phäno-Bilder, 2004). Der Rest des Blattes ist mit diversen Conway-Figuren bedeckt. Diese Automaten wurden 1970 von John Conway, einem Mathematiker in Cambridge, erfunden, um in einem sogenannten «Spiel des Lebens» ein zweidimensionales Zelluniversum zu bevöl-

kern. Abhängig vom Zustand der benachbarten Zellen wird eine Zelle Conways einfachen Regeln entsprechend entweder ein- oder ausgeschaltet oder von einer Generation zur nächsten nicht verändert. Man stelle sich ein Spielbrett vor, das aus einem grossen Bogen Millimeterpapier besteht, auf dem einige der Quadrate eingefärbt sind und ein einfaches Muster bilden. Beim ersten Zug bleiben einige der Quadrate unverändert, andere werden weiss und einige werden neu eingefärbt, so dass eine neue Figur entsteht. Manche Figuren («Stillleben») bleiben eine Generation lang unverändert, während andere («Methusalems») vielleicht über tausend Generationen brauchen um stabil zu werden. Das Grundprinzip ist, dass einige sich bewegen, während andere bleiben wie sie sind; einige sterben aus und andere verschlingen alles, was in ihre Nähe kommt. Die Zellen haben lustige Namen, die von ihrem Aussehen und ihrem Verhalten abgeleitet sind: «Fischhaken», «Schleppkahn», «Flugzeugträger», «Dampfbzug», «Raumschiff». Offenbar haben nur sehr wenige Figuren kein «Vatermuster» beziehungsweise können nicht aus einer anderen hergeleitet werden. Jede dieser vaterlosen Formen wird als ein «Garten Eden» bezeichnet, die Gründe liegen auf der Hand.

Bei den Menschen ist es etwas anders. Wir alle haben einen Vater und eine Mutter, daran gibt es nichts

MICHAEL ARCHER ist Kunstkritiker und Publizist. Er lehrt an der Ruskin School of Drawing and Fine Art der Universität Oxford.

KEITH TYSON, SOUP PAINTING I: PRIMORDIAL SOUP WITH HOMOEOPATHIC DILUTIONS, 2003, acrylic on aluminum, central panel 120 x 120"; dilutions 79 1/4 x 79 1/4", 47 1/4 x 47 1/4", and 23 3/4 x 23 3/4" / SUPPENBILD I: URSUPPE MIT HOMÖOPATHISCHEN VERDÜNNUNGEN, Acryl auf Aluminium, Mittelbild 305 x 305 cm; Verdünnungen 201 x 201 cm, 120 x 120 cm, und 60 x 60 cm.



zu rütteln. Woher wir kommen und was wir sind, scheint zugleich völlig willkürlich und durch und durch vorherbestimmt zu sein. Und immer, in jedem Moment, befinden wir uns in einer Situation, die sich aus zahllosen genauso willkürlichen wie vorbestimmten Fakten ergeben hat. Wie man dem überwältigenden, unkontrollierbaren Wunder beziehungsweise Horror dieser Wirklichkeit begegnen kann, ist die Frage, die Tyson umtreibt. Auf einer weiteren neuen Wandzeichnung, die am 18. April begonnen wurde, findet sich der Titel SOMETHING BETWEEN EVERYTHING AND NOTHING (Etwas zwischen allem und nichts, 2004). Alles existiert irgendwo zwischen diesen beiden Extremen. Wie unberechenbar gross die Zahl der Faktoren auch sein mag, die in einem beliebigen Moment auf uns einwirken, sie ist nicht unendlich. Es gibt eine Grenze.

Und wenn Dinge auch zerstört werden, so lösen sie sich doch nicht in nichts auf. «Etwas» wird nicht «nichts». Gegenüber Tysons *Primordial Soups* (Ursuppen, seit 2003) befinden wir uns in einer ähnlichen Situation. Der Titel ist von einem fünfzig Jahre alten Experiment entlehnt, das der damals graduierte Student Stanley Miller in Chicago geleitet hatte. Millers Arbeit wird heute allgemein als Experiment zur Erzeugung von Leben betrachtet, aber eigentlich war es eher ein nüchterner Versuch zu zeigen, dass die atmosphärischen und marinen Bedingungen in der Frühzeit der Entwicklung der Erde so beschaffen waren, dass ein natürliches Ereignis, wie eine durch einen Sturm ausgelöste elektrische Entladung, bereits genügt haben könnte, um den Entstehungsprozess eines Teils der Baustoffe, die man in lebenden Organismen findet, auszulösen.

Ausgangspunkt für jede von Tysons *Primordial Soups* ist eine grosse quadratische Tafel, auf der sich alles Mögliche befindet. Es gibt keine erkennbare Systematik oder konsequente Logik in der Organisation dieser zentralen Tafeln, Tysons Ziel ist es eine Mischung aus Schichtungen, Fragmenten und flüchtigen Impressionen zu erzeugen, die in keine bestimmte Richtung weisen. Und obwohl sie voller Zufall, Farbe und Möglichkeiten stecken, wirken sie insgesamt ausgeglichen. Es ist eine Mischung aus jener bewussten Indifferenz, die Duchamp den Objekten entgegenbrachte, die er zu Readymades erklärte, und der Allgegenwart des Weissen Rauschens. Alles ist auf einmal da und, obwohl nichts ausgeschlossen ist, wird auch nichts ausdrücklich eingeschlossen. Eine weitere der *Soups*-Zeichnungen *in progress* wurde am 1. Juni 2004 begonnen und

trägt den Titel GIVEN THE UNIVERSE IS ISOTROPIC (Vorausgesetzt, das Universum ist isotropisch, 2004). Tysons Ziel beim Aufbau des Bildmix der zentralen Tafel der *Primordial Soups*-Reihe ist es, eine ähnlich isotropische Situation zu erzeugen, das heisst, die Möglichkeit zuzulassen, dass die Ansammlung des visuellen Materials auf der Tafel es der Phantasie erlaubt, sich in jede oder alle Richtungen zugleich katapultieren zu lassen.

Der Mix für das erste *Soups*-Bild ist eine dichte, blauschwarze, matte Oberfläche, auf der sich Listen finden, die Andeutung eines Autoreifens und ein Netzwerk aus Linien, über welches weisse Kleckse verstreut sind, wie ein Nachthimmel irgendwo im Universum. Die Mischung des zweiten Bildes ist weniger dunkel. Da gibt es eine Ansammlung vertrauter Logos und Symbole – das VW für Volkswagen,



EXTRUDED TABLETOP TALES NO. 1, 2000, mixed media,
70 7/8 x 59 x 59" / EXTRUDIERT-TISCHPLATTEN-
GESCHICHTEN NR. 1, Mischtechnik, 180 x 150 x 150 cm.

Colonel Sanders (das Werbemaskottchen der KFC-Fastfoodkette), Smileys, K-mart, Yin und Yang, das Warnsignet für Radioaktivität, Adidas, Hammer und Sichel, der Davidstern, die Rolls-Royce-Kühlerfigur, usw. Dann ist da ein brauner Klecks, von dem eine Art Nabelschnur zu einem zweiten, kleineren Klecks führt. Ein Fragment des Londoner U-Bahn-Plans breitet sich über die ganze Fläche aus. Ferner ein Gürteltier und eine Trommel, wohl aus Afrika. Dann ein auf dem Kopf stehender Scherenschnitt eines Mannes und ein Fächer aus vier oder fünf weissen Spuren, die in kleinen Klecksen enden, welche wiederum eine schematische Darstellung von Nerven-knoten oder Ganglien sein könnten. Es gibt noch weitere Figuren und Muster, auch Farben – eine Wespe, ein Kind, ein Stück eines Messegelände-Weg-weisers, ein Zahlenblock, der ein Computercode sein könnte. Und schliesslich ein isometrisch darge-stellter Kubus, der ein Diagramm enthält.

Das Diagramm besteht aus einer Reihe isolierter, umrandeter Wörter, die durch handgezogene Linien mit anderen Wörtern verbunden sind. Man kann

sich eine flüchtig skizzierte *Flowchart*-Seite vorstellen oder Alfred H. Barrs berühmtes Diagramm der Be-ziehungen zwischen den verschiedenen Bewegungen und Tendenzen der modernen Kunst, oder auch eine Zeichnung von Jeremy Deller, die den Ver-bindungen zwischen der *Rave*-Kultur und dem Kampf der Gewerkschaften gegen den Abbau der Schwerindustrie in Nordengland in den 80er Jahren nachspürt.

Tyson's Diagramm spielt ein mehrdimensionales *Tennis-Elbow-Foot-Spiel*¹⁾: Das Wort «Manchester» verbindet sich in einer Richtung mit «Ship Canal» und in der anderen mit «Real Madrid». In einer Richtung werden wir ins neunzehnte Jahrhundert zurück ver-setzt, als die Stadt ein starker Motor für das in-dustrielle und imperiale Wachstum Englands war. In der anderen Richtung gelesen können wir über den Beitrag der Stadt zur Freizeitindustrie nachdenken, für welchen sie heute bekannt ist, mit ihrer Fuss-ballmannschaft und deren Star David Beckham, der mittlerweile zur grössten Mannschaft Spaniens gewechselt hat. Auch das Wort «Carbon/Kohle» ist sowohl mit «C60» verbunden, der Formel für Buckminster Fullers architektonisches Paradestück (das offensichtlich auch mit der Form des Fussballs verwandt ist), als auch mit «Diamond/Diamant», das seinerseits wieder mit «Ring» verbunden ist, das zu «Wedding/Hochzeit» und/oder «Boxing/Boxen» und/oder «Bullfight/Stierkampf» führt... Quer über all dem stehen diverse handgeschriebene Aussagen, in verschiedenen Schriften und mehreren kreisför-migen Anordnungen. Wenn das erste *Soups*-Bild an Tysons THINK TANK (2002) denken lässt, so erinnert das Arrangement hier an sein ESCAPE MECHANISM (Fluchtmechanismus) aus demselben Jahr. Dort ent-halten verschiedene Texträder verschiedene Arten von Aussagen. Eine Gruppe steht im Zusammenhang mit der Phantasie und den Sinnen («Unbeobachtete Manifestationen des Wunderbaren», «Ein Parfüm, gefangen in sanften Leinenfalten»), während andere Texträder Phänomene dieser Welt mit Ideen und Theorien darüber verbinden, wie die Welt funk-tioniert oder in Zukunft funktionieren wird («Fabrik-gefertigte Popbands», «Gewaltfreie Konfliktsituatio-nen», «Spieltheorie», «Ganzheitliche internationale Gesundheitsversorgung»). Die Wörter selbst überle-

ben jedoch diese erste Stufe kaum, obwohl die Ideen und Gefühle, für die sie stehen, den ganzen Prozess speisen.

Die Produktion der fünfzehn Tafeln für die einzelnen *Primordial Soups* wirkt zunächst sehr geradlinig. Auf der ersten Tafel werden zwei quadratische Felder bezeichnet. Diese werden doppelt so gross reproduziert und als erste Folgegeneration links und rechts vom Ausgangsbild platziert. Auf jedem werden wiederum zwei Quadrate markiert, die in doppelter Grösse reproduziert und neben die Bilder der ersten Generation gestellt werden. Auf allen vier Bildern dieser zweiten Generation finden sich erneut zwei markierte Quadrate, die zu acht abschliessenden Bildern führen. Es sind also insgesamt fünfzehn Bilder in vier verschiedenen Grössen. Auch wenn die späteren Generationen Bilder ergeben, die kleiner als ihre Vorgänger sind, hat jeweils der Teil des Bildes, aus dem sie hervorgegangen sind, nur ein Viertel ihrer Grösse. Man könnte sie also als Vergrösserungen des Originals verstehen. Tyson bezeichnet sie jedoch als «Dilutionen», Verdünnungen. Der Vorgang ist ein homöopathischer, das heisst, wir spüren, selbst wenn am Ende der Reihe nichts vom ursprünglichen Material mehr übrig bleibt, dass die letzten Bilder dennoch eine Prägung oder Erinnerung ihres Ursprungs in sich tragen.

Trotz der zufälligen Bestimmung der Quadrat-ausschnitte ist der Prozess rein mechanisch. Was ihn zu mehr als einer blossen Ausführung vorgegebener Spielzüge macht, ist, dass Tysons Mitwirkung in jedem Stadium notwendig ist, um das visuelle Material auszuwählen, zu interpretieren und anzuordnen; bis zu einem gewissen Grad gilt das auch für die Mitwirkung seiner Assistentin, die die Tafel mit ihm zusammen bearbeitet. Wenn Bildelemente vergrössert werden, verändern sie ihr Aussehen und ihre Verzerrungen regen die Phantasie an. So erhält etwa ein Muster am Rand plötzlich hornförmige Auswüchse. Tyson greift diese Elemente für das nächste Bild auf und verwandelt sie in eine kleine Teufelsgestalt, die eine Zigarette raucht und eine Mistgabel schwingt. Eine andere Stelle auf derselben Tafel zeigt gezackte Linien am Rand, die zum aufgerissenen Maul einer Schlange werden. Zu den Stapeln von Lesematerial neben Tysons Arbeitstisch gehören auch *Wired*, *The New Scientist*, *Focus*, ein

Buch mit dem Titel *The Natural History of the Universe* und der erste Band von *Cassell's Book of Knowledge: A-Boa*. In diesem Fall führt uns die Reise also, wenn auch nicht von Aardvark bis Boa, so doch immerhin von Armadillo (Gürteltier) bis Boa.

Die letzten Tafeln zeigen eine etwas andere, aber weitgehend banale Ansammlung von Objekten und Ansichten: eine Anhäufung farbigen Röhrenwerks, ein Esslokal mit dem Namen «Nineteenth Hole» (Neunzehntes Loch: Der Name steht auf einem riesigen Golfball, der auf einer T-förmigen Säule montiert ist), ein Auto aus den 50er Jahren, das auf einem benachbarten Parkplatz steht, ein Fisch, der durch einen dichten Wald von Seegraswedeln schwimmt, die erwähnte Schale mit den Kiwis und so fort. Das Ende der Linie, die von dem braunen Fleck wegführt, hat sich gelöst und in einen biegsamen Knieschutz verwandelt, von welchem sich ein Teil sogar noch weiter verändert und die Gestalt eines Samuraikriegers in voller Montur annimmt. Einer der Buckel auf seinem Helm sieht aus wie eine halbe Kiwi und wird alsbald auch dazu, während die Leder- und Metallschichten seiner Rüstung die Farben und das Muster für die Tischdecke liefern.

Es ist alles so einfach und liegt auf der Hand, aber keine(r) von uns wäre von jenem Anfang zu diesem Resultat gelangt. Tyson macht keine Anstalten sich dafür zu rechtfertigen, dass er und nur er letztlich entscheiden kann, was in jedem Stadium der Produktion weitergezogen wird und was nicht. Die sorgfältig angestrebte Leere des Ausgangsbildes und der Werktitel nehmen bewusst Bezug auf Warhol. Doch angesichts der mässig industriellen Stufe, auf der Tyson jetzt arbeitet, ist die Verbindung nicht ganz so offensichtlich, und ich erinnere mich, wie Warhol im Zusammenhang mit seinen *Oxidation Paintings* beklagte, dass manche Leute nicht einmal richtig pissen könnten.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Vom 3. November 2004 bis 8. Januar 2005 zeigt Haunch of Venison, London, Keith Tysons Ausstellung «Geno / Pheno Paintings».

1) *Tennis-elbow-foot*: englischer Name des Spiels, bei dem ein Spieler ein Wort nennt, worauf der nächste blitzschnell eines nennen muss, das in irgendeiner Weise damit verwandt ist, usw.

A CONVERSATION

It's like an organic system

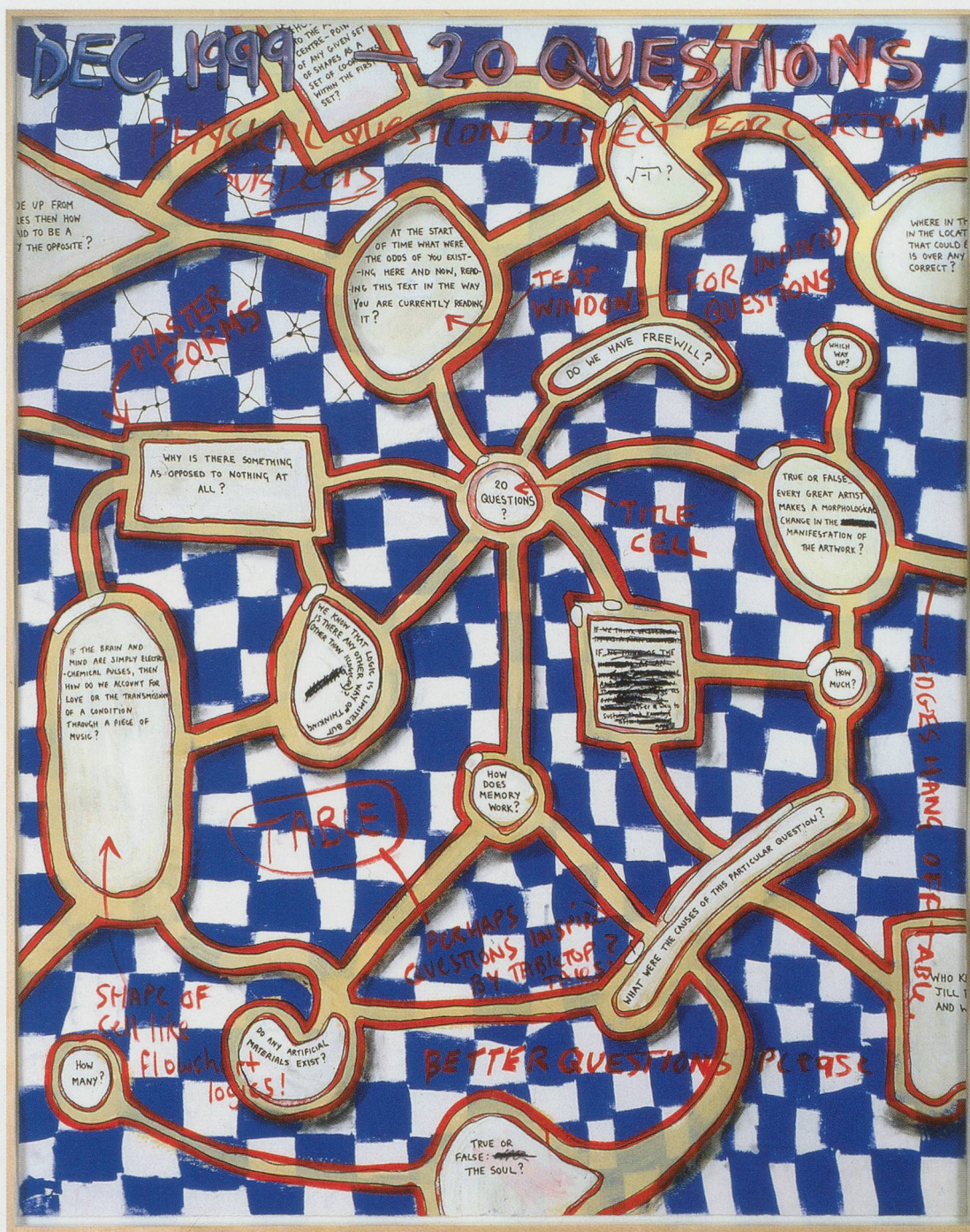
ETHAN WAGNER & KEITH TYSON

Ethan Wagner: Much has been written about your knowledge of science and the nature of the universe, and how this is all integral to your art making practice. Little has been said about the poetic quality of your images and words, the deeply-felt humanness. In this regard, do you feel your work is misunderstood?

Keith Tyson: I don't think there's a specific way of viewing my work that's correct. And in regard to

ETHAN WAGNER is a publisher and art advisor living in New York.

the dichotomy between a scientific reading and a poetic one, I don't see any. I see the work as embodying both equally. Maybe what you're pointing out is the consequence of the market, and press releases, and the ease of explaining something... the way we want to sort of box an artist in. But that isn't really my intention, and I feel sorry for the person who has to put it down in one paragraph. I couldn't. That's why I'm making all these different things. I don't see myself as being scientifically oriented. Science is just the language by which we understand nature, and so it's a language that I use. But really I'm concerned with the sort of human aspect of enduring that knowledge—the sort of weight of that knowledge—and how it affects your everyday life and understanding of your identity in the world around you. That's what I consider the more emotional side to the content. Often, science is seen as being very cold and rigorous



KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: DEC. 1999 - 20 QUESTIONS, mixed media on paper, 61 ¹³/₁₆ x 49 ⁵/₈" /
ATELIERWANDZEICHNUNG: DEZ. 1999 - 20 FRAGEN, Mischtechnik auf Papier, 157 x 126 cm.

and cluttered with human activity. But I see both a Mozart concerto and an Einstein paper on general relativity as great human outputs. And they are both very emotional.

EW: But I'm afraid there may be a bit of a slant to the viewer's notion of science because the laws of science are cold facts, and when an artist is using science to express him/herself, maybe it gets read through a scrim of objective facts.

KT: But that would be like confusing somebody who is doing a documentary about science, and saying, "God, that wasn't a very scientific documentary." Science has a certain rigor to it, and it has a mathematical language that is cold and provable, at least initially. A religious painting doesn't have to be spiritual. A scientific methodology doesn't have to be rigorous. The great thing about being an artist is you can do things inconsistently. You can hold two contradictory ideas in your head, and believe them both. Science isn't a discipline that allows you to do that.

EW: If there were only one alternative, would you rather be recognized for your mind or for your heart?

KT: ...um ...They're the same thing. (*Laughter*)

EW: At first glance, works of yours that delve into physics, mathematics, and the systems of the universe can be intimidating, even sometimes impenetrable to the average viewer. Yet, these works are invariably visually rich and aesthetically rewarding. Do considerations of visual beauty enter into your evaluation of your own work?

KT: I don't spend that much time looking back. I'm too excited about the next thing. I do look back and say, "Wow, look at that huge sort of snail-trail of stuff that I've left behind me as I've been going." But the most successful ones for me are curious, in the sense that they can engage my interest in all sorts of ways. I'm more interested in putting the conundrum on the wall, something that resonates and asks questions. I'm not interested in making relics. I've often thought that art is just the detritus from an artist's activity. But I'm trying to put dynamism into these things, so that they can go on living, at least cerebrally, long after the context of the history of their making has been lost.

EW: So when the viewer steps back and looks at that drawing in a gallery, a year from the time it was cre-

ated, and looks at the wonderful colors, spontaneous line, and intensity—components that add up to something that has visual interest...

KT: Yeah, I think what you're talking about is the idea of play. And I think that I'm meant to be enjoying myself. When I'm absorbed and involved in the work, then all that stuff is automatic. I don't think, "Is this a beautiful color? Or is this an ugly color?" I just think of the right color. It's like being a pianist. They just play... I just don't have a cerebral manifesto of what I'm doing. I've always maintained that when I don't know what I'm doing my work is apt to be very interesting and alive. It's like an organic system. It has to keep growing. If a tree stops growing, it dies.

EW: Do you think that even when the content of the work is not understood, the work somehow signals to the viewer its weight and importance?

KT: Well, I don't know about its weight and importance, but I try to allow the work to reward the viewer willing to go into depth. If you want to come to the work and go much deeper into a sort of existential discussion about the human condition, it will reward that. So I try to make things that will operate on whatever level you want to go to. It is a bit like a film maker who starts with a good script and a great cinematographer, and then puts it all together to make a highly entertaining film.

EW: Speaking of that, as I mentioned earlier, certain bodies of your work subordinate authorship, yet many of the *Studio Wall Drawings* are like pages in a diary, reflecting your experiences, moods, and emotions. Are there times, or situations, when you don't open up your inner feelings to be exposed in your art. Is anything for you out of bounds?

KT: I just don't see my inner feelings as interesting, or to the greater good of the rest of the work. I see them as commonplace and mundane. So there doesn't seem any point to be revealing.

EW: But isn't it possible that those things are churning within you and, in an involuntary way, finding their way into the works of art?

KT: Yeah. Sure. It's a slightly interesting game to look back and tie up those knots and think about why you're doing certain things. I mean the world is full of expressionist artists. There are millions of people painting their lungs out around the world, but I

don't think I can give anything to the world by talking about my own demons or ... I think I do that in my own way. (Laughter)

EW: As you look back on all of your work, including those works generated by distancing mechanisms, like the *Artmachine*, is it more biographical than you would have anticipated?

KT: Yes, in the sense that I have interests in the real mechanism, and that I am very into gambling—or have a gambling problem, to be more accurate. I've found myself in situations in my life, and thought, "Well, how did I get here? How did this occur?" And thought how none of this was of my doing. This is all stuff that happens before you're born. The decisions are made, and you don't ask to replace art history. You don't ask your parents to replace your genetics. You don't ask for any of these things. So all those things are happening before you even put a brush to the canvas, so how can I claim authorship over their manifestation? So ultimately the action is about an emotional disturbance that I'm trying to solve.

EW: A few years ago you undertook a body of work called *The Seven Wonders of the World* (2001–present). Your wonders deal not with edifices built by man, but with the wonders of the human mind, thought, and human experience. Another aspect of these works, one which I believe very significantly sets them apart in the development of art, is that they manifest rather than represent what they are about. Would you comment on this?

KT: *The Seven Wonders of the World* pieces were just manifestations of things I find wondrous. So it would be, for instance, the idea that matter could develop self-awareness, in the sense that we are aware of ourselves and we can think. Or it could be the infinite scale in variants throughout the universe from the very tiny to the very large. But rather than create a painting that commented on this, I wanted to make something that literally had scale in variants or literally altered the universe in a way. I try to generate those ideas of things that are sort of rocked in the way of a bare resonance. And that's what those pieces were about. So *The Seven Wonders of the World* are activated when a viewer realizes the wonder in what they're observing. Not that you look at them and say, "How wondrous."

EW: For the Venice Biennale, three years ago, you exhibited sixty-nine *Studio Wall Drawings*. Of course, being prolific is not in itself meaningful, but what is remarkable is that just about every studio wall drawing, as well as each of the many other works in your oeuvre, deals with a different idea of subject matter. What's it like feeding this monster? You once wrote in one of your drawings, "Give me more whale meat Tyson, or I'll chuck you in the fucking pit!"

KT: My problem isn't how I feed the monster. It's much more that I've been cursed or blessed with so many ideas and so many observations about the world. As if I had a mild form of autism, I find everything interesting. But the question is how can I make them fascinating? My problem isn't how do I think of that many ideas, it's the other way around—how do I decide which one is more interesting than the other one. I don't see it as a monster. I see it as just a natural outpouring of the way I think.

EW: In another drawing titled DECEMBER 1999: TWENTY QUESTIONS (1999) you ask, among other questions, "Why is there something, as opposed to nothing at all?"

KT: The thing that keeps me awake most at night, I have no doubt, is just a very general terror of the specificity of things. People talk about the authorship element of my work, but you can also view the work in terms of the relationship between pure potential and specificity. Before a horse race any horse can win. Once a horse race has been run, of course Dr. Death was going to win the race—it was obvious. Before you make an artwork, the blank canvas is full of potential. Afterwards, it's very specific. Before I came into existence, there was potential. I could have been anything. But I'm Keith Tyson—exactly what I've got... and I think there's definitely a kind of built in intellectual engine, or emotional engine. I think it's been called one of the darkest questions because it hurts to think about. When you really look at it deeply it's a painful thing to try to understand the specificity of your existence given the boundless potential, if you have a sort of free-floating mathematical mind.

EW: Here you are lying on a couch, free associating, and you name a horse "Dr. Death."

KT: But it's not just a question about death. It's a question about oblivion. How what happens before

Keith Tyson

you are born equates to what happens after you're born. It's this kind of tiny sandwich between these infinite matters of nothing-ness or everything-ness that I'm in the painful and privileged position of observing. For some reason I find it very hard to say, "I don't know." That's one thing I have trouble doing. I think that's why I make so much work.

EW: Can you imagine yourself doing something other than making visual art? Say, going back to the shipyard, playing the blackjack tables, or writing fiction?

KT: I don't see any difference between making a feature film, making a painting, and making a ... conference. That said, the reason I don't do all those things is because I keep feeling that I would be doing it for diversity's sake. When the time comes, I'll do what ever I feel like doing—I'll find the right form to manifest my idea. At the moment I'm kind of interested in making visual things that go on walls, and go in blank rooms, and in peoples' houses, and in museums.

EW: Okay, one last question. Would you like to join us for a bowl of noodles?

KT: Yes, that would be quite pleasurable. Thank you.

KEITH TYSON, *FIELD OF HEAVEN (THE LONGSHOT MAGNET)*, 2001, part of *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, steel and aluminum kinetic housing, pyrite, meteorites, moon, Mars, and minerals, 118 1/8 x 129 15/16 x 129 15/16" / *HIMMELSFELD (DER FERNWIRKUNGSMAGNET)*, Teil der Serie *DIE SIEBEN WELTUNTER, bewegliche Halterung aus Stahl und Aluminium, Pyrit, Meteoriten, Mond, Mars und Mineralien*, 300 x 330 x 330 cm.



Wie ein organisches System

EIN GESPRÄCH

ETHAN WAGNER & KEITH TYSON

Ethan Wagner: Über deine Kenntnisse auf dem Gebiet der Naturwissenschaften und dein Interesse für die Beschaffenheit des Universums sowie die Bedeutung, die diese Dinge für dein künstlerisches Schaffen haben, ist schon viel geschrieben worden. Aber die poetische Qualität, die tief empfundene menschliche Komponente deiner Bilder und Worte werden nur selten erwähnt. Findest du, dass dein Werk in dieser Hinsicht missverstanden wird?

Keith Tyson: Ich glaube nicht, dass mein Werk auf eine bestimmte, einzig richtige Art zu betrachten ist. Und eine Dichotomie zwischen wissenschaftlicher und poetischer Interpretation kann ich sowieso

nicht erkennen. Für mich ist beides gleichermaßen in meiner Arbeit enthalten. Vielleicht ist das, was du erwähnt hast, eine Konsequenz des Marktes und gewisser Presstexte, nach einfachen Erklärungen zu suchen – wir alle haben die Tendenz, Künstler in eine bestimmte Schublade stecken zu wollen..., aber es entspricht nicht meiner Absicht. Mir tun die Leute Leid, die alles in ein paar Zeilen auf den Punkt bringen müssen, ich könnte das nicht. Deshalb mache ich ja so viele verschiedene Dinge. Ich finde auch nicht, dass ich naturwissenschaftlich ausgerichtet bin. Naturwissenschaft ist einfach die Sprache, mit der wir die Natur beschreiben, und deshalb verwende ich diese Sprache auch. Eigentlich interessiert mich aber der menschliche Aspekt, wie sich dieses Wissen überhaupt ertragen lässt – die Last dieses Wissens – und wie es unseren Alltag verändert und unser Selbstverständnis innerhalb unserer Umwelt. Das ist die emotionalere Seite dieser Themen. Die Naturwissenschaft gilt oft als kalt und streng und mit viel Aufwand verbunden. Für mich sind sowohl ein Mozartkonzert wie eine Abhandlung Einsteins über die Relativitätstheorie grosse menschliche und kulturelle Leistungen. Und beide sind äusserst emotional.

ETHAN WAGNER ist Verleger und Kunstberater in New York.

EW: Aber ich fürchte, der Betrachter hat eine bestimmte Vorstellung von Naturwissenschaft, weil Naturgesetze nun einmal sterile Fakten sind, und wenn ein Künstler auf die Naturwissenschaft zurückgreift, um sich auszudrücken, schieben sich diese objektiven Daten womöglich wie ein Gazeschleier zwischen seine Arbeit und den Betrachter.

KT: Aber das wäre, wie wenn man jemanden, der einen Dokumentarfilm über ein naturwissenschaftliches Thema macht, kritisieren wollte, indem man sagt: «Du liebe Güte, das war aber kein sehr wissenschaftlicher Film.» Die Wissenschaft besitzt eine gewisse Strenge und bedient sich einer mathematischen Sprache, die steril und beweisbar ist, zumindest am Anfang. Ein religiöses Bild muss nicht spirituell sein und eine wissenschaftliche Methodologie nicht starr und unflexibel. Das Grossartige an der Kunst ist ja gerade, dass sie inkonsequent sein darf. Ein Künstler kann zwei einander widersprechende Ideen im Kopf haben und beide gleich ernst nehmen. In der Naturwissenschaft ist dies nicht erlaubt.

EW: Wenn du wählen müsstest, möchtest du lieber, dass man dich um deines Kopfes oder deines Herzens willen schätzt und anerkennt?

KT: Hmm – das ist doch ein und dasselbe! (*Lacht*)

EW: Auf den ersten Blick wirken jene deiner Arbeiten, die sich mit Physik, Mathematik und kosmischen Theorien beschäftigen, vielleicht etwas einschüchternd, für den durchschnittlichen Betrachter sogar unzugänglich. Dennoch sind die Arbeiten immer ein grosses visuelles und ästhetisches Vergnügen. Zählen für dich bei der Beurteilung deiner eigenen Arbeit eigentlich Kriterien wie visuelle Schönheit?

KT: Ich verbringe nicht viel Zeit mit Zurückschauen. Dazu bin ich viel zu sehr von dem in Anspruch genommen, was kommt. Manchmal blicke ich aber tatsächlich zurück und sage mir: «Schau mal an, was für eine riesige Schneckenspur du auf deinem Weg hinterlassen hast.» Am besten finde ich die Sachen, die irgendwie merkwürdig sind und dadurch mein Interesse in vielerlei Richtungen lenken können. Ich hänge lieber ein Rätsel an die Wand, das beim Betrachten etwas auslöst und Fragen aufwirft. Die Produktion von Reliquien ist nicht meine Sache. Oft denke ich, dass Kunst eigentlich nur ein Abfallprodukt der künstlerischen Tätigkeit ist. Aber ich versu-

che, diese Dinge mit so viel Energie aufzuladen, dass sie – auf geistiger Ebene zumindest – weiterleben können, selbst wenn der Kontext ihrer Entstehungsgeschichte längst verloren gegangen ist.

EW: Wenn also der Betrachter einen Schritt von der Wand zurücktritt und sich diese Zeichnung ein Jahr nach ihrer Entstehung in einer Galerie anschaut, die wunderbaren Farben, die spontane Linienführung und die Intensität – alles Elemente, die für das Auge ein aufregendes Ganzes bilden...

KT: Ich nehme an, du meinst das Moment des Spielerischen. Ja, ich bin davon überzeugt, dass ich selbst auch Spass an der Sache haben soll. Wenn mich die Arbeit ganz in Anspruch nimmt und ich völlig in sie vertieft bin, geht alles wie von selbst. Ich frage mich nicht: «Ist diese Farbe schön? Oder ist sie hässlich?» Sie muss einfach nur stimmen. Das ist wie bei einem Pianisten, der spielt halt einfach... Nur habe ich in meinem Kopf kein festes Programm für meine Arbeit. Ich war schon immer der Ansicht, dass ein Werk sich gerade dann als besonders interessant und lebendig erweist, wenn ich nicht weiss, was ich tue. Es ist wie ein organisches System, ein System, das wachsen muss. Wenn ein Baum nicht mehr wächst, stirbt er.

EW: Glaubst du, dass ein Werk dem Betrachter etwas von seinem Wert und seiner Bedeutung vermitteln kann, auch wenn er es inhaltlich nicht versteht?

KT: Na ja, Wert und Bedeutung, ich weiss nicht recht... Aber ich versuche schon dem Betrachter, der bereit ist, sich auf eine Arbeit einzulassen, auch etwas zu geben. Wenn man eine Arbeit zu verstehen sucht und sich dabei auf eine Diskussion über die menschliche Existenz einlässt, dann wird sich das auf jeden Fall lohnen. Ich versuche also Dinge zu machen, die auf allen möglichen Ebenen funktionieren. Ähnlich wie ein Filmemacher, der sich zunächst ein gutes Drehbuch und einen grossartigen Kameramann holt und dann alles zu einem spannenden Film verquickt.

EW: Wie schon erwähnt, ist bei manchen deiner Projekte die Urheberschaft zweitrangig, dennoch sind viele *Studio Wall Drawings* wie Seiten eines Tagebuchs, die deine Erfahrungen, Stimmungen und Gefühle wiedergeben. Gibt es Zeiten oder Situationen, in denen du deine Gefühle nicht in der Kunst exponieren willst? Gibt es Dinge, die für dich tabu sind?

KT: Meine Gefühle sind für mich nicht so interessant, und ich sehe nicht, was sie zu anderen Arbeiten beitragen könnten. Ich halte sie für ganz alltäglich und normal. Da gibt es nichts zu enthüllen.

EW: Aber könnten diese Dinge nicht auch in dir brodeln und gegen deinen Willen in deinen Arbeiten zum Ausdruck kommen?

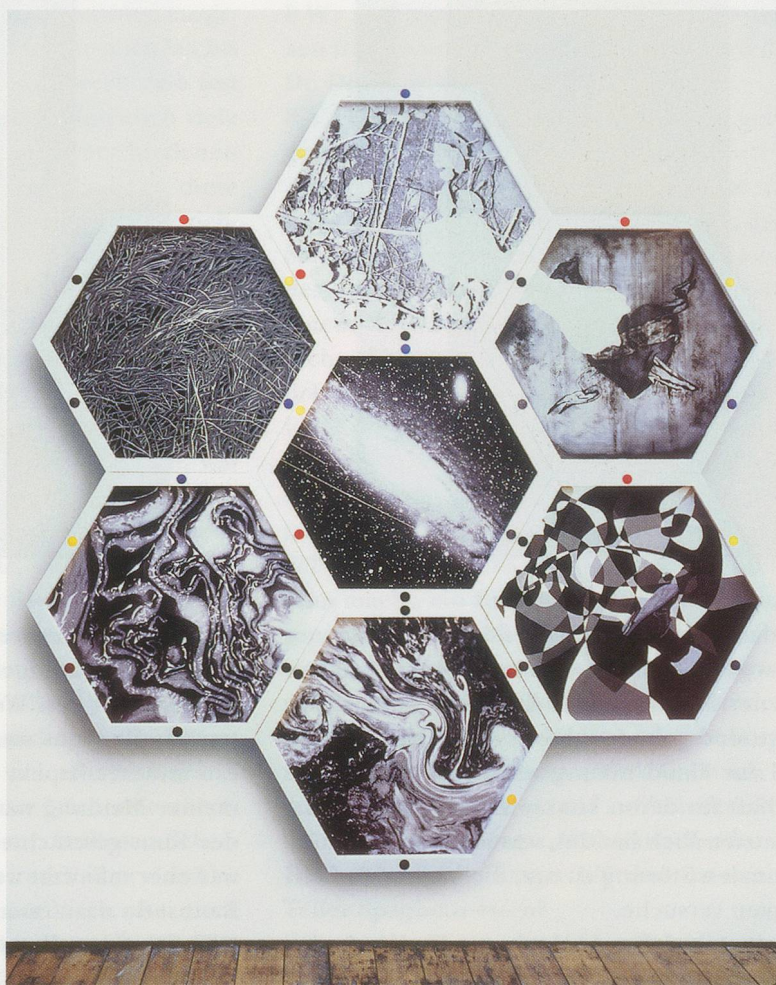
KT: Klar doch. Vielleicht ist es ja auch gar nicht so uninteressant zurückzublicken, gewisse Knoten aufzudröseln und sich zu überlegen, warum man bestimmte Dinge tut. Die Welt wimmelt von expressionistischen Künstlern. Es gibt Millionen von Leuten auf der Welt, die sich die Seele aus dem Leib malen, aber was mich betrifft, glaube ich nicht, dass es der Welt etwas bringen würde, wenn ich über meine ei-

genen Dämonen spreche oder... Auf meine Art mache ich das wohl schon. (*Lacht*)

EW: Wenn du auf dein Werk zurückblickst, also auch auf jene Arbeiten, die mittels einer Verfremdungstechnik entstanden sind, wie die *Artmachine*-Arbeiten, sind die dann nicht viel biographischer, als du gedacht hättest?

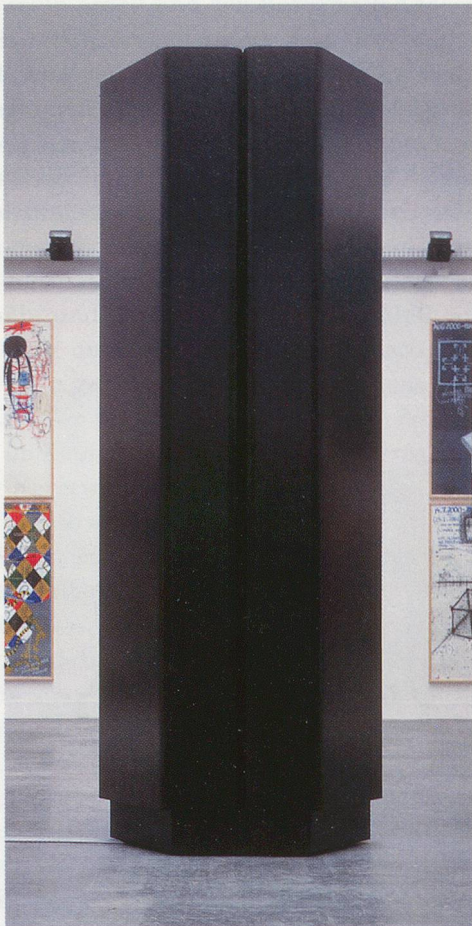
KT: Ja, und zwar in dem Sinn, dass mich der tatsächliche Mechanismus interessiert und ich mich schon sehr für Glücksspiele interessiere beziehungsweise danach süchtig bin. Ich bin in Situationen geraten, wo ich mich fragte: «Wie komme ich hierher, wie ist das passiert?» Und ich sagte mir, dass ich nichts damit zu tun hätte. Das sind Dinge, die sich schon vor unserer Geburt entscheiden. Die Würfel sind gefal-

KEITH TYSON, 7 HEXCELLS: FACETS OF THE SWIRL, 2003,
photographic prints and acrylic paint on aluminum panels, steel frames,
118 1/8 x 113 13/16" / 7 HEXZELLEN: FACETTEN DES WIRBELS,
Photodrucke und Acrylfarbe auf Aluminium, Stahlrahmen, 300 x 289 cm.



Keith Tyson

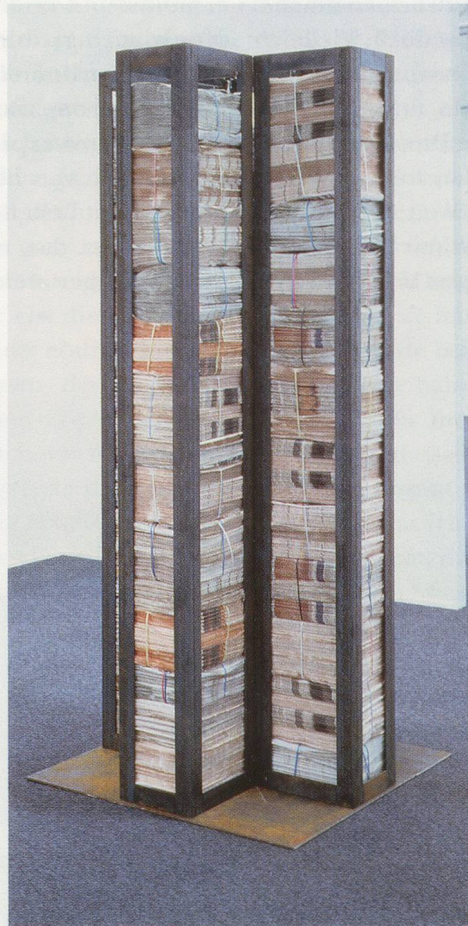
KEITH TYSON, *THE THINKER*, 2001, from *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, enamel sprayed aluminum, steel, computers and software, 118 1/8 x 49 3/16 x 43 5/16" / *DER DENKER*, aus der Serie *DIE SIEBEN WELTWUNDER*, lackiertes Aluminium, Stahl, Computer und Software, 300 x 125 x 110 cm.



len und man wird die Kunstgeschichte nicht umschreiben wollen. Man bittet seine Eltern nicht um andere Gene. Man hat sich das nicht ausgesucht. Diese Dinge sind gelaufen, bevor man überhaupt einen Pinsel zur Hand nimmt; wie kann ich also die Urheberschaft für deren konkrete Umsetzung reklamieren? Letztendlich hat das, was ich mache, mit einer emotionalen Störung zu tun, die ich in den Griff zu bekommen versuche.

EW: Vor ein paar Jahren hast du ein Projekt in Angriff genommen mit dem Titel *The Seven Wonders of*

KEITH TYSON, *MONUMENT TO THE PRESENT STATE OF THINGS*, 2000, from *THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD* series, steel and newspapers, 120 x 44 7/8 x 44 7/8" / *DENKMAL FÜR DEN GEGENWÄRTIGEN STAND DER DINGE*, aus der Serie *DIE SIEBEN WELTWUNDER*, Stahl und Zeitungen, 305 x 114 x 114 cm.



the World (Die sieben Weltwunder, seit 2001). Deine Wunder beschäftigen sich aber nicht mit Bauten, sondern mit den Wundern des menschlichen Geistes, des Denkens und der menschlichen Erfahrung. Ein anderer Aspekt dieser Arbeiten, weshalb ihnen meiner Meinung nach ein ganz besonderer Platz in der Kunstgeschichte zukommt, ist die Tendenz, etwas eher manifest werden zu lassen als darzustellen. Kannst du dazu etwas sagen?

KT: *The Seven Wonders of the World* ist einfach eine Manifestation von Dingen, die mir wunderbar vor-

kamen. Dazu gehört, zum Beispiel, die Vorstellung, dass Materie ein Selbstbewusstsein entwickeln könnte, so wie wir uns unsrer selbst bewusst sind und denken können; oder auch die unendlichen Grössenordnungen des Universums, vom Klitzekleinen bis zum Riesengrossen. Aber statt dies in einem Bild zu kommentieren wollte ich etwas machen, was buchstäblich verschiedene Grössenordnungen enthält und das Universum tatsächlich irgendwie verändert. Ich versuche, Vorstellungen von Dingen entstehen zu lassen, die wie blosser Resonanzen leicht zu erschüttern sind. Darum ging es in diesen Arbeiten. *The Seven Wonders of the World* werden lebendig, wenn ein Betrachter das Wunder in dem erkennt, was sie zum Ausdruck bringen. Nicht dass man sie anschaut und sagt: «Wie wunderbar!»

EW: Vor drei Jahren hast du auf der Biennale von Venedig neunundsechzig *Studio Wall Drawings* ausgestellt. Natürlich hat Produktivität allein noch nichts zu bedeuten, trotzdem ist bemerkenswert, dass fast jede deiner Atelierwandzeichnungen und auch viele andere Arbeiten sich jeweils mit ganz verschiedenen Ideen zu diversen Themen befassen. Wie ist es, diese Bestie füttern zu müssen? Auf einer deiner Zeichnungen steht: «Gib mir mehr Walfischfleisch, Tyson, oder ich schmeiss dich in die verdammte Grube!»

KT: Mein Problem ist nicht, wie ich die Bestie füttere. Ob das nun ein Segen oder ein Fluch ist, diese ganzen Ideen und Beobachtungen über die Welt sind einfach da. Ich finde einfach alles spannend, als wäre ich leicht autistisch. Die Frage ist jedoch, wie mache ich etwas Spannendes daraus. Mein Problem ist nicht, wie ich auf so viele Ideen komme, sondern im Gegenteil, wie ich entscheide, was wirklich interessant ist. Ich kann darin keine Bestie erkennen. Es ist einfach die natürliche Folge meiner Art zu denken.

EW: In einer Zeichnung mit dem Titel DECEMBER 1999: TWENTY QUESTIONS (Dezember 1999: Zwanzig Fragen, 1999) stellst du unter anderem die Frage: «Warum gibt es etwas und nicht vielmehr nichts?»

KT: Was mir am meisten schlaflose Nächte beschert, ist zweifellos ein ganz allgemeiner heillosen Schrecken vor dem Spezifischen. Man redet über das Element der Urhebererschaft in meinem Werk, aber man kann es genauso gut unter dem Aspekt des Verhältnisses von reinem Potenzial und spezifischer Aus-

prägung betrachten. Vor dem Rennen kann jedes Pferd gewinnen. Ist das Rennen jedoch vorbei, dann war natürlich von Anfang an klar, dass Dr. Death gewinnen würde. Bevor man sich an die Arbeit macht, steckt die leere Leinwand noch voller Möglichkeiten. Danach ist alles sehr spezifisch. Bevor ich existierte, war ein Potenzial vorhanden. Ich hätte alles Mögliche werden können. Aber ich bin Keith Tyson – mit genau dem, was ich zur Verfügung habe – und ich bin überzeugt, dass es eine Art eingebaute intellektuelle oder emotionale Maschine gibt. Diese Frage wurde als eine der düstersten bezeichnet, weil es weh tut, darüber nachzudenken. Denn bei näherem Hinsehen ist es für einen freien mathematischen Geist keine sehr angenehme Beschäftigung, eingedenk der unbegrenzten Möglichkeiten das Spezifische der eigenen Existenz zu ergründen.

EW: Da liegst du auf einer Couch, lässt die Gedanken frei schweifen und gibst einem Pferd den Namen Dr. Death...

KT: Es geht nicht nur um den Tod, es geht ums Vergessen. Wie das, was vor unserer Geburt geschieht, aufwiegt, was danach kommt. Ich habe das zweifelhafte Vergnügen, aber auch das Privileg, diese winzige Sandwichzone zwischen den unendlichen Themen des Alles und Nichts zu beobachten. Aus irgendeinem Grund fällt es mir schwer zu sagen: «Ich weiss nicht.» Das ist eines meiner Probleme. Wahrscheinlich ist es auch der Grund, warum ich so viel arbeite.

EW: Könntest du dir vorstellen, etwas anderes als bildende Kunst zu machen? Zum Beispiel wieder in der Werft zu arbeiten, an die Blackjack-Tische zurückzukehren oder einen Roman zu schreiben?

KT: Für mich ist es ein und dasselbe, ob man einen Film macht, ein Bild malt oder... eine Konferenz organisiert. Ich tue all diese anderen Dinge bloss nicht, weil ich es nur um der Abwechslung willen tun würde. Wenn es soweit ist, mache ich sowieso, was ich machen will – ich werde die passende Form für meine Idee finden. Im Augenblick finde ich es interessant, Dinge zu machen, die auf Wänden Platz finden und in leeren Räumen, Wohnungen oder Museen.

EW: Eine letzte Frage. Würdest du mit uns einen Teller Spaghetti essen?

KT: Ja, das klingt gut. Vielen Dank!

(Übersetzung: Uta Goridis)

HANS RUDOLF REUST

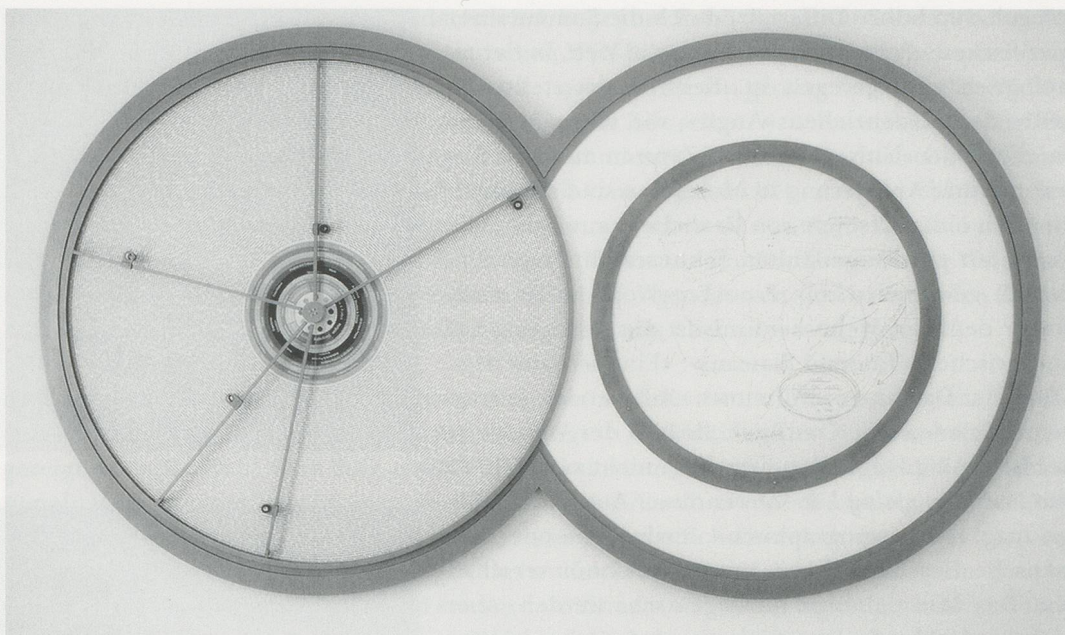
FABELHAFTE KUNST

KEITH TYSONS
FORSCHUNG NACH
LÜCKEN FÜR EIN
WELTBILD

a) «Mein Weltbild» – eine eigentümliche Wendung. Der Versuch, in der aktuellen Flut verfügbarer Daten ein Bild der Welt zu entwickeln, wirkt leicht lächerlich, zumindest naiv. Eine unzulässige Komplexitätsreduktion scheint zwingend. Immerhin bleibt mit einem «Bild» – trotz Barnett Newman – die Vorstellung von Überblick, Kohärenz und Verfügbarkeit verbunden. Der Begriff der «Weltanschauung» wäre da schon viel offener, auf einen fortwährenden Prozess der Erkenntnis bezogen. In ihren krakeligen Strichfiguren und Formeln wirken die Welt- und Systembilder von A. R. Penck aus den 60er und frühen 70er Jahren heute wie Überreste aus einer Frühzeit, als sich die politischen Widersprüche noch in klaren Gegensätzen darstellen liessen. Das Pseudonym «Penck» war der Name eines Eiszeitforschers.

b) Zur Untersuchung bekannter und möglicher Welten und ihrer Bilder entwickelt Keith Tyson immer neue Apparaturen und Versuchsanordnungen für den Geist, den TELEOLOGICAL ACCELERATOR (Teleologischer Akzelerator, 2003) zum Beispiel: Eine Scheibe mit Hunderten radial angeordneter Begriffe aus der Enzyklopädie, von abstrakten Kategorien im Zentrum bis zur Bezeichnung konkreter Phänomene und Personennamen an der Peripherie, kann von einer beweglichen Geraden in unendlicher Vielzahl geschnitten werden. Jede mögliche Linie verbindet Begriffe, deren Konstellation das Bedeutungsfeld für eine künstlerische Arbeit umreisst. «Homeopathy, pollution, social change, biological science»:

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste Bern.



KEITH TYSON, *TELEOLOGICAL ACCELERATOR*, 2003, aluminum, steel, pencil on graph paper, photographic print, 85 ⁷/₁₆ x 151 ⁹/₁₆ x 2" / *TELEOLOGISCHER AKZELERATOR*, Aluminium, Stahl, Bleistift auf Millimeterpapier, Photodruck, 217 x 385 x 5 cm.

Aufgrund dieser Auswahl ist eine bronzene Blüte entstanden, deren Stempel in kleinsten Mengen Gift an die Umgebung absondert. Aufgestellt in einer Kleinkinderschule, dürfte die Skulptur ökologische Debatten provozieren, besonders wenn deutlich wird, wie gering sich die Schadstoffbelastung dieser künstlichen Blume ausnimmt im Vergleich zu derjenigen der Luft, welche die Kinder auf dem Schulweg einatmen. Tysons Beschleuniger der Zweckrationalität mag mitunter auch skurrile Ansätze generieren, vor allem aber erschliesst er eine unbegrenzte Zahl von Möglichkeiten zur Konzeption von Kunst. Dabei bleibt Tyson nicht beim Konzept. «Ceci n'est pas une pipe», die Einsichten von Magritte und Foucault nach Magritte sind Tyson vertraut. Bei der Arbeit genießt er seine eigene Pfeife, ganz real, erläutert, diskutiert im Team, fragt nach. Erst die Umsetzung ins Sichtbare schafft die Erfahrung von Differenzen. Seine sinnlich genaue, oft opulente Anwendung gewählter Regeln kann in den verschiedensten Medien und Materialien erfolgen – Zeichnung, Objekt, Installation, Video, Tanzperformance, Malerei –, so dass das Werk formal nie zu fassen sein wird. Dies, obwohl jede Möglichkeit nur gerade einmal zur Ausführung gelangt und die schlichte Wiederholung, selbst in der Serie, bewusst vermieden wird.

c) Nach Georg Wilhelm Leibniz (1646–1716) hat Gott in der Unendlichkeit aller Möglichkeiten die beste aller Welten gewählt. Obwohl sie aus unserer begrenzten menschlichen Perspektive in mancher Hinsicht rätselhaft bleibt, könnte ihr Bild potenziell aus jeder einzelnen der einmaligen, unteilbaren und fensterlosen Monaden entwickelt werden: Eine Monade

spiegelt durch ihre Differenz, durch die Summe ihrer spezifischen «Perzeptionen» die ganze Welt, in der teleologisch alles geregelt ist. Keith Tyson stellt sich heute der existenziellen «Angst», die von einem expandierenden Universum ohne Zentren ausgeht. Blasen und ihre Anlagerung zu Molekülen sind die Ingredienzien einer Ursuppe von Realitäten, aus denen die Kunst mit präzise gewählten Schnitten flüchtige Einsichten gewinnen kann. Eine Enzyklopädie ist nicht länger denkbar. Welterkenntnis ist die Bewegung auf und zwischen «Tausend Plateaus»: «Eine seltsame Mystifikation: Das Buch wird immer umfassender, je fragmentarischer es ist. Das Buch als Bild der Welt ist jedenfalls völlig langweilig. Es genügt nicht zu rufen, *Es lebe das Mannigfaltige!*, so schwer dieser Ausruf auch fallen mag. Keine typographische, lexikalische oder syntaktische Geschicklichkeit kann ihm Gehör verschaffen. Das Mannigfaltige muss gemacht werden, aber nicht dadurch, dass man immer wieder eine höhere Dimension hinzufügt, sondern vielmehr schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt, immer $n-1$ (das Eine ist nur dann Teil des Mannigfaltigen, wenn es davon abgezogen wird). Wenn eine Mannigfaltigkeit gebildet werden soll, muss man das Einzelne abziehen, immer in $n-1$ Dimensionen schreiben. Man könnte ein solches System ein Rhizom nennen.»¹⁾ Mit seinen *Oggetti in meno* (1965/66) und der Idee des *Artista in meno* hat schon Michelangelo Pistoletto diesen Gedanken aufgenommen. Jedes Kunstwerk ist letztlich eine Subtraktion: die Realisierung einer einzigen aus der Unendlichkeit aller möglichen Formulierungen, die es als reine Denkmöglichkeit nun nicht länger gibt.

In der Unbegrenztheit möglicher Welten sind auch die möglichen wirklich. So hat Keith Tyson Landschaften noch unerkannter Welten entworfen, aus denen sich plastische Fetische – oder sind es Alltagsobjekte? – zu einer Ausstellung versammeln lassen. So wäre auch die Welt des Müllers Menocchio aus dem Friaul denkbar, der um 1600 zur Kosmogonie meinte, dass «alles ein Chaos war.... Und jener Wirbel wurde also eine Masse, gerade wie man den Käse in der Milch macht, und darinnen wurden Würmer, und das waren die Engel. (...) Dieser Gott war im Chaos gleich als einer, der sich im Wasser ausdehnen will, oder als einer, der sich in einem Wald ausdehnen will: So will sich jener Verstand, wenn er erkannt hat, ausdehnen, um die Welt zu machen.»²⁾ Dem Widerspruch, dass die Unendlichkeit aller Möglichkeiten von den endlichen Strukturen unseres Denkens erfasst werden soll, dass mithin das expandierende Universum als reine Extrapolation



KEITH TYSON, ARTMACHINE ITERATION:
FIELD, 1995, cardboard box and model trees,
9 13/16 x 9 13/16 x 3 15/16" / KUNSTMASCHINE-
WIEDERHOLUNG: FELD, Kartonschachtel und
Modellbäume, 25 x 25 x 10 cm.

KEITH TYSON, ARTMACHINE ITERATION: BAY CITY POP-COLOSSUS,
BULIMIC STILL LIFE WITH MELONS, 1996, fiberglass resin, rubber, snowboard,
tripod, bathroom scales, popcorn machine, popcorn, ca. 83 7/8 x 72 x 72" /
KUNSTMASCHINE-WIEDERHOLUNG: BAY-CITY-POPKOLOSS, BULIMISCHES
STILLEBEN MIT MELONEN, Fiberglasharz, Gummi, Snowboard, Stativ,
Badezimmerwaagen, Popcornmaschine, Popcorn, ca. 213 x 183 x 183 cm.

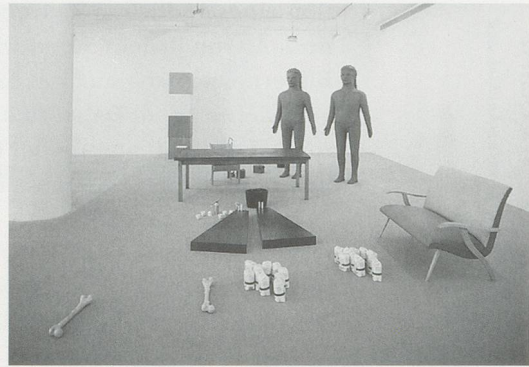
tion eines endlichen Universums gedacht wird, begegnet Keith Tyson mit Strategien zur Erfindung von Regeln. Er entwirft keine statischen Welt-Bilder, auch keine lineare Sequenz von Bildern, vielmehr sucht er immer neue Regeln, nach denen ein grosser Spieler seine Welten generieren kann. Dabei zieht er in Betracht, dass die Zeit selber, dass Entwicklung eine Illusion sei, die sich nur aus der Entfaltung einer währenden Struktur für die menschliche Wahrnehmung ergibt. Durch die Reversibilität der Zeit kann es geschehen, dass ein Phänotyp den Genotyp bestimmt. Sichtbar wird dann nur, was immer schon da war. Auch Zufall und Steuerung sind keine echten Gegensätze. Es sind zwei Momente der Denkbarkeit von Welt. Entsprechend treten sie gleichwertig nebeneinander auf. Apparaturen provozieren den Zufall, Zufälle bestimmen auf Zeit feste Regeln für den Künstler als Explorer im Datenall.

d) Tysons umfassende Praxis geht davon aus, dass auch Kunst und Naturwissenschaft nicht länger reine Gegensätze sind, wie selbst die jüngere Entwicklung der Wissenschaftstheorie gezeigt hat: «Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein sozialer Akt, sie hängt ab von der historischen Situation, sie ist gelegentlich ein relativ bewusster Vorgang – man überlegt sich verschiedene Möglichkeiten und entschliesst sich dann für eine –, sie ist viel öfter direktes Handeln aufgrund starker Intuitionen. «Objektiv» ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn. (...) Und da man bisher glaubte, dass sich nur die Künste in dieser Lage befinden, da man also die Situation bisher nur in den Künsten einigermaßen erkannt hat, so beschreibt man die analoge Situation in den Wissenschaften und die vielen Überschneidungen, die es zwischen ihnen gibt (...), am besten, indem man sagt, dass die Wissenschaften Künste sind im Sinne dieses fortschrittlichen Kunstverständnisses.»³⁾ Keith Tyson bewegt sich denn auch mit hoher Selbstverständlichkeit zwischen verschiedenen Feldern der Erkenntnis, zwischen Ökonomie, Naturwissenschaft, Politik und Kunst. «Wider den Methodenzwang», wie Feyerabend formuliert, wächst bei Tyson die Methodenlust. «The fortress of rationalism»⁴⁾ ist nicht zu halten, aber ist deswegen der «Schlaf der Vernunft» zu riskieren, der Monstren gebiert, wie Goya zeigte? Auch Keith Tysons *Caprichos* wissen um beides und lassen sich nicht in Ausschlüsslichkeiten fangen.

e) Die Kosmologien Keith Tysons liegen fern der Engführung in den jüngsten künstlerischen Befindlichkeiten und Haltungen: Die pflanzenartige Beauty- und Wellness-Lounge-Laune der 90er Jahre hat sich verflüchtigt, der dekonstruktivistische Reflex untergräbt seine eigene Bedeutung durch unerbittliche Wiederholungen in der Diagnose von Unmöglichkeiten. Tyson setzt dagegen eine analytische Energie, mit der sich sein Denken in die Vielfalt der Welten hineinwagt. Sein künstlerisches Ego tritt hinter Konzepte zurück, ohne sich als Ausgangspunkt der Suche zu verleugnen. Die *Artmachine* ist ein höchst subjektiv motivierter Prozess der Operationalisierung von Fragen an die Welt. Eine Identität des Künstlers mag es geben, aber sie ist, wie die Unschärfe einer physikalischen Grösse, nie in all ihren Aspekten gleichzeitig erkennbar.

In der aktuellen Kunst wären viele Ansätze zu komplexen Systemen zu nennen – Jason Rhoades, Thomas Hirschhorn, Verne Dawson, Wilhelm Sasnal... Gemeinsam ist ihnen die Handschrift, mit der sich ein Einzelner die Welt schreibt. Mark Manders entwickelt sein *SELF PORTRAIT AS A BUILDING* (seit 1986) als parallelen Prozess des Bauens von Teilen seines imaginären Selbstgebäudes und deren Schaffung in Worten. In ihrem Anspruch ein Universum zu schreiben – nicht zu beschreiben – sind Tysons Forschungen auch dem zeichneri-

schen Universum von Raymond Pettibon verwandt. Landkarten, Pläne, Skizzen, Diagramme sind die Spuren von Tysons Erkenntnisprozessen: ein Element der Kommunikation wie der Forschung selbst. Sie verdichten sich auf Wandzeichnungen im Atelier, auf flüchtigen Notizen, Alliterationen und Skizzen an Wänden, und auf Tischen, als Tables und Tableaus, als Tondo an der Wand. Verteilt im Raum, bilden die *Tabletop Tales* einen Archipel von Weltmodellen. «Das archipelische Denken entspricht dem Lauf unserer Welten. Es entleiht ihm das Zwiespältige, das Unsichere, das Abgeleitete. Es stimmt der Praktik der Ausflucht zu, die aber kein Entfliehen und kein Verzicht ist. (...) Uns wird bewusst, was kontinental war und dicht und uns belastete in dem prachtvollen Systemdenken, das bis heute die Geschichte der Menschheiten beherrscht hat und das für unsere Zersprengtheiten, unsere Geschichten und für unsere nicht weniger prachtvollen Irrfahrten nicht mehr angemessen ist. Das Denken des Archipels, der Archipele, eröffnet uns diese Meere.»⁵⁾



f) Zwischen den Tischen, wie zwischen zwei Punkten, dehnt sich der Raum für zahllos viele weitere Orte, zu denen es immer nur Näherungen gibt, Iterationen der *Artmachine*, in unab-schliessbaren Loops. Grenzwert der Näherung ist die Lücke. Keith Tysons Kunst hat den Status einer Fabel, wie Jean-François Lyotard sie versteht:

«...eine Fabel ist eine sprachliche Organisation, die wiederum ein sehr komplexer Zustand der Energie, ein symbolischer, technischer Apparat ist. Um sich entfalten zu können braucht das Fabulieren eine Art von raumzeitlicher und materieller Leerstelle, wo die sprachliche Energie nicht den direkten Zwängen ihrer Ausbeutung als Machen, Wissen und Können unterliegt.

In der Fabel wird die Sprachenergie dafür angewendet, etwas zu imaginieren. Sie fabriziert also durchaus eine Realität, nämlich die der Geschichte, die sie erzählt, aber diese Realität wird in der Schwebel gelassen, was ihren kognitiven und technischen Gebrauch betrifft. Sie wird reflexiv ausgebeutet, das heisst zur Sprache zurückgeleitet, damit sie sie mit ihrem Vorhaben verbindet (was ich gerade mache). Dieses «in der Schwebel halten» unterscheidet die Poetik von der Praxis und vom Pragmatischen. Das Fabulieren hält diese Realität in Reserve und auf Abstand von ihrer Ausbeutung im System.»⁶⁾ (...) «Ausser Kritik ermöglicht die Leerstelle auch Phantasie. Sie erlaubt zum Beispiel, dass man ganz frei Geschichten erzählt. Und ich würde die gegenwärtige Situation gern in einer Weise beschreiben, die nichts Kritisches hat, die schlichtweg «darstellend» und eher referentiell als reflektierend ist, also ganz naiv und kindlich. (...) Ich habe immerhin die Entschuldigung, dass meine Geschichte auf einer physikalischen, biologischen und ökonomischen Ebene eine gewisse Glaubwürdigkeit hat. Zwar nur informell, sprich ängstlich, als ob diese Fabel der uneingestehbare Traum wäre, den die postmoderne Welt über sich selbst träumt. Ein Märchen, das also die grosse Erzählung wäre, die diese Welt beharrlich über sich selbst erzählt, nachdem die grossen Erzählungen offensichtlich gescheitert sind.»⁷⁾

In einer Lücke setzen die gewählten Regeln aus, liegt die Entscheidung über einen Wechsel im System. Jedes Kunstwerk ist vor allem auch die Möglichkeit, eine Lücke zu öffnen, oder, wie auf einer von Tysons *Studio Wall Drawings* zu lesen steht: «A kite for flying in the void, upon the winds of its own potential... watch it swoop and dive!» (21 June 2001).⁸⁾

MARK MANDERS, REDUCED NOVEMBER ROOM (FRAGMENT FROM SELF-PORTRAIT AS A BUILDING, REDUCED TO 88 PERCENT), 2000, mixed media installation / VERKLEINERTER NOVEMBERRAUM (FRAGMENT AUS SELBSTPORTRÄT ALS GEBÄUDE, VERKLEINERT AUF 88 PROZENT).
(PHOTO: MARK MANDERS & GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)

- 1) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus* (Paris 1980), Merve Verlag, Berlin 1992, S. 16.
- 2) Carlo Ginzburg, *Der Käse und die Würmer, Die Welt eines Müllers um 1600* (Turin 1976), übers. v. Karl F. Hauber, Syndikat, Frankfurt am Main 1979, S. 86f.
- 3) Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, S. 77f.
- 4) Keith Tyson, in *Tabletop Tales: «Who could have imagined that a breach would have occurred within the walls of the fortress of rationality?»* (2001), Mixed media, Durchmesser 307 cm.
- 5) Edouard Glissant, *Traktat über die Welt* (Paris 1997), übers. von Beate Thill, Wunderhorn, Heidelberg 1999, S. 26.
- 6) Jean-François Lyotard, «Eine postmoderne Fabel», in: ders., *Postmoderne Moralitäten*, Passagen Verlag, Wien 1998, S. 90. (Auf den Inhalt von Lyotards Fabel weist Michael Archer in seinem Aufsatz im Katalog der Kunsthalle Zürich hin, *Keith Tyson*, Kunsthalle Zürich, 2002, S. 11ff.)
- 7) Jean-François Lyotard, «Mauer, Golf, System», ebenda, S. 78f.
- 8) «Ein Drachen für den Flug im leeren Raum, im Aufwind seines eigenen Potenzials... schau, wie er steigt und fällt!»

KEITH TYSON, TABLETOP TALES NO. 4: 8 DUKES MEWS, CENTRE OF THE MULTIVERSE, 1988,
ink and marker on floorboards / TISCHPLATTENGESCHICHTEN NR. 4: DUKES MEWS NR. 8, ZENTRUM
DES MULTIVERSUMS, Tinte und Filzstift auf Holzdielen.





KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: 1ST MAY 2003 - (HEXCELLS, SOUPS, BLOCKS AND "SPINNERS"), mixed media on paper, 61 ¹³/₁₆ x 49 ⁵/₈" / ATELIERWANDZEICHNUNG: 1. MAI 2003 - (HEXZELLEN, SUPPEN, BLÖCKE UND KREISELBESCHLEUNIGER), Mischtechnik auf Papier, 157 x 126 cm.

HANS RUDOLF REUST

FABULOUS ART

KEITH TYSON'S
RESEARCH INTO
VOIDS FOR A
WELTBILD

a) *Weltbild*—"world picture," "world image"—a strange turn of phrase. Any attempt to arrive at a picture of the world, in the current deluge of instantly accessible data, seems faintly ridiculous, or at best, naive. An inadmissible watering down of complexities seems unavoidable. Nevertheless, any "picture"—despite Barnett Newman's polemical assertions—is still inextricably bound up with notions of overview, coherence, and availability. The concept of *Weltanschauung*, however, is a much more open term in that it relates to a continuous process of cognitive perception. With their scratchy matchstick figures and formulas, A.R. Penck's "world pictures" and "system pictures" from the sixties and early seventies seem, today, like relics from an earlier age when political dissent could still be represented in clear opposites. The pseudonym "Penck" was, in fact, the surname of an ice age scholar.

b) For his exploration of unknown and possible worlds, and their pictures, Keith Tyson is constantly devising new equipment and experiments for the human mind, such as his TELEOLOGICAL ACCELERATOR (2003): A disc with hundreds of terms from the encyclopedia, arranged like the spokes of a wheel—from abstract categories in the center to concrete phenomena and names of people at the periphery—can be endlessly cut across by a movable straight edge. Each possible line combines concepts, which together summarize the remittance of an artistic work. "Homeopathy, pollution, social change, biological science": This "selection" led to a bronze blossom with stamens that release minute quantities of poison into the surroundings. Placed in a nursery school, this sculpture might, in turn, lead to

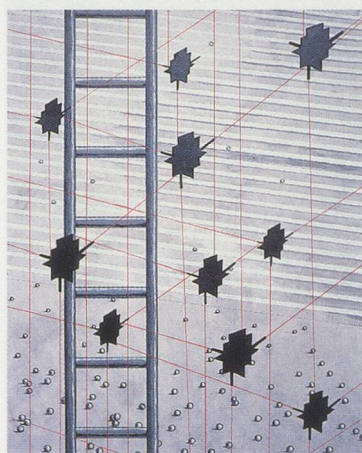
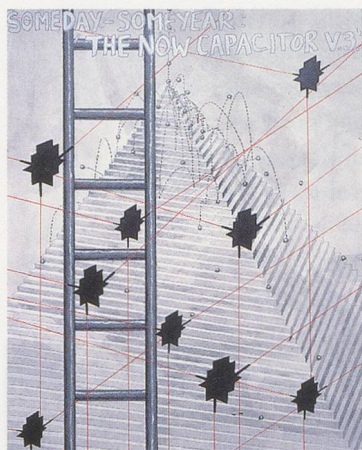
HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Arts Berne, Switzerland.

ecological debate, particularly when it becomes known how low the level of pollutants in the artificial flower is compared to that of the air the children breath in on their way to school. Tyson's device to accelerate our purposive rationalism may at times generate ludicrous responses, but, above all, it opens up an unlimited number of ways of conceiving art. But Tyson is not content with concept alone. *Ceci n'est pas une pipe*: Tyson is familiar with the views of Magritte and of Foucault after Magritte. At work he enjoys a pipe of his own (for real): explaining, discussing points with team members, questioning. It is only by translating his concepts into the "visible" that he makes a palpable difference. His sensuously precise, often opulent application of certain rules can manifest itself in the most diverse of media and materials—drawings, objects, installations, videos, dance performances, paintings. His work will never submit to formal description, the more so inasmuch as he realizes every possibility only once, deliberately avoiding repetition, even within a series.

c) According to Georg Wilhelm Leibniz (1646–1716), in the infinitude of endless possibilities, God chose the best of all worlds. While, from our limited human perspective, this may seem bewildering in some ways, a picture of it could potentially be made from each one of the unique, indivisible, and windowless monads: through its very difference and through the sum of its specific "perceptions," a monad reflects the whole world, a world in which everything is teleologically ordered. Keith Tyson today is confronting the existential *angst* induced by an ever-expanding universe. Bubbles and their accumulation into molecules are the ingredients of a primal soup of realities, from which art—with precisely chosen extracts—can gain fleeting insights. An encyclopedia is no longer a thinkable option. Understanding and knowing the world is about moving on and between *A Thousand Plateaus*: "A strange mystification: a book all the more total for being fragmented. At any rate, what a vapid idea, the book as the image of the world. In truth, it is not enough to say 'Long live the multiple,' difficult as it is to raise that cry. Not typographical, lexical, or even syntactical cleverness is enough to make it heard. The multiple must be made, not always by adding a higher dimension, but rather in the simplest of ways, by dint of sobriety, with the number of dimensions one already has available—always $n-1$ (the only way the one belongs to the multiple: always subtracted). Subtract the unique from the multiplicity to be constituted; write at $n-1$ dimensions. A system of this kind could be called a rhizome."¹) With his *Oggetti in meno* (1965–1966) and the idea of the *Artista in meno*, Michelangelo Pistoletto has already taken up this notion. Every work of art is ultimately a subtraction: the realization of just one of an infinity of possible formulations, which now no longer exists as a purely intellectual possibility.

In the boundlessness of possible worlds, the possible ones are also real. Bearing this in mind, Keith Tyson has created landscapes from still unknown worlds, from which plastic fetishes—or are they everyday objects?—can be collected to make an exhibition. And bearing the same thing in mind, the world of the miller, Menocchio, in the Friuli would also be a possibility. It was he who declared, sometime around 1600, that all of the cosmos "was chaos ... and out of that bulk a mass formed—just as cheese is made out of milk—and worms appeared, and these were the angels. The most holy majesty decreed that these should be God and the angels... This God was in the chaos like one who is in water and wants to expand, and like one who is in a forest and wants to expand: thus, this intellect having received knowledge wanted to expand to create this world."²) Faced with the contradiction inherent in the notion that the infinitude of all possibilities should be grasped by the finite structures of our minds and, consequently, that the expanding universe is purely an extrapolation of a finite

KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: SOMEDAY—SOMEYEAR: THE NOW CAPACITOR V.3, 2001, mixed media on paper, 3 parts in vertical order, $61 \frac{13}{16} \times 49 \frac{5}{8}$ " each / ATELIERWANDZEICHNUNG: EINESTAGES—EINESJAHRES: DER JETZT-KONDENSATOR V.3, Mischtechnik auf Papier, 3 Teile in vertikaler Folge, je 157×126 cm.



universe, Keith Tyson devises strategies to invent rules. He neither comes up with static “world pictures” nor with linear sequences of pictures. Instead he seeks completely new rules by which a major player could generate his own worlds. Albeit always mindful of the fact that time itself, that development, is an illusion arising from the evolution of a lasting structure for human perception. Since time is reversible, it is perfectly possible that the phenotype could determine the genotype. All that comes to light is only what was ever there to begin with. Even chance and control are not true opposites; they are simply two moments in a thinkable world, stepping onto the stage as equals. Technical equipment provokes chance, and coincidences determine firm rules—at least for the time being—for the artist-explorer in data space.

d) Tyson’s wide-ranging praxis assumes that art and the natural sciences are no longer polar opposites. As recent developments in the theory of science have shown: “The choice of a style—a reality, a form for truth, taking into account criteria of realness and rationalism—is the choice inherent in what humans do. It is a social act, it depends on the historical situation, at times it is a relatively conscious process—a person considers various possibilities and decides on one—more often it is a direct response to a strong intuition. It is only ‘objective’ in the sense that ensues from the historical situation... And since people have believed up until now that only the arts are in this position, since people have only really recognized this situation in the arts, then the analogous situation in the sciences and the many areas where the two overlap ... is best described if we say that the sciences are arts in the sense of this advanced understanding of art.”³⁾ Keith Tyson moves with supreme ease between different areas of learning, between economics, the natural sciences, politics, and art. “Resisting the compulsion of method,” as Paul Feyerabend puts it, Tyson is developing his own delight in method. “The fortress of rationalism”⁴⁾ cannot be contained, but is this grounds to risk the “Sleep of Reason,” which, as Goya has shown us, bears monsters? Keith Tyson’s *caprichos* take both into account, and yet never get caught up in exclusivities.

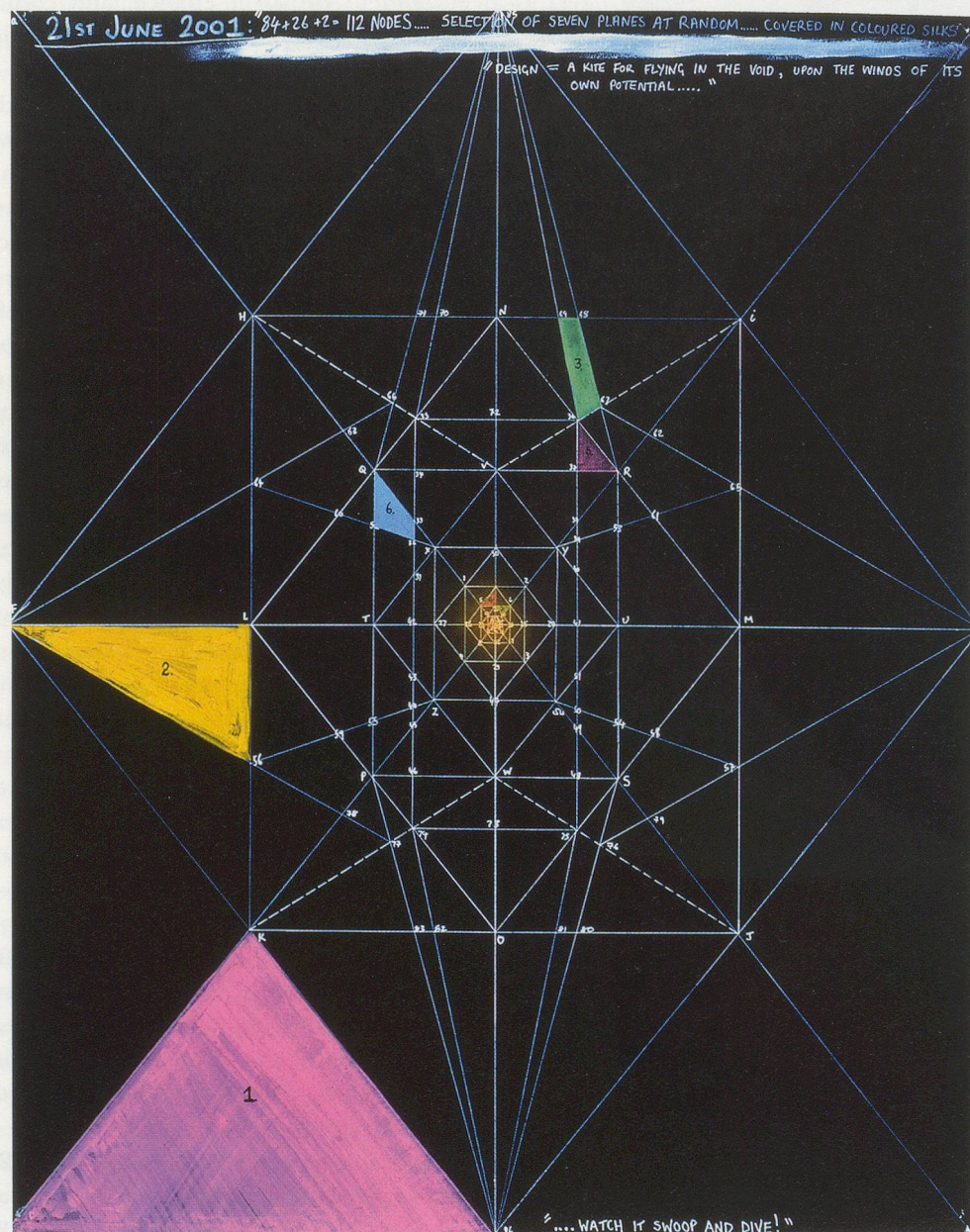
e) Keith Tyson’s cosmologies are a far remove from the stretto of recent artistic sensibilities and attitudes. The plant-like, beauty-and-wellness-lounge mood of the 1990s has dissipated, and the deconstructivist reflex is undermining its own meaning by the relentless repetitions of a diagnosis of impossibilities. Tyson counters this with an analytic energy that allows his thought processes to venture into a multiplicity of worlds. His artistic ego recedes behind concepts but he doesn’t deny that it was his ego that triggered the search. His *Artmachine* (1992–2000) is a highly subjectively motivated process to operationalize questions to the world. The artist may have an identity,

but—like the blurred edges of something physically present—all of the various aspects of this identity can never be seen simultaneously.

In art today, there are many makers of complex systems—Jason Rhoades, Thomas Hirschhorn, Verne Dawson, Wilhelm Sasnal. What links these artists is the fact that each uses his own handwriting to write the world. Mark Manders is developing his SELFPORTRAIT AS A BUILDING

(1986–present) through parallel processes: building parts of his imaginary “self-building,” and at the same time creating it in words. As part of an attempt to “write the universe,” and not just to write one down, Tyson’s research is also related to the drawn universe of Raymond Pettibon. Maps, plans, sketches, and diagrams appear in the wake of Tyson’s cognitive processes; all are forms of communication just like his research. They come together as wall drawings in his studio, hastily written notes, alliterations, and sketches on walls, on tables, in tabular form, tableaux, and tondos. Distributed throughout the space, the *Tabletop Tales* (1998–present) form an archipelago of world models. According to Edouard Glissant, “Archipelagic thinking

KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: 21ST JUNE 2003: “ $84 + 26 + 2 = 112$ NODES..... SELECTION OF SEVEN PLANES AT RANDOM..... COVERED IN COLOURED SILKS,” mixed media on paper, $61 \frac{13}{16} \times 49 \frac{5}{8}$ ” / ATELIERWANDZEICHNUNG: 21. JUNI 2003: “ $84 + 26 + 2 = 112$ KNOTEN..... ZUFÄLLIGE WAHL VON SIEBEN EBENEN..... MIT GEFÄRBTER SEIDE BEDECKT”, Mischtechnik auf Papier, 157×126 cm. (ALL PHOTOS: KEITH TYSON & HAUNCH OF VENISON, LONDON)



suits the course of our worlds. It borrows from there all that is ambiguous, fragile, derived. It consents to the practice of making detours, which is neither evasion nor renunciation... We realize what was continental, slow-witted, and weighed us down in the sumptuous thought processes of a system that hitherto had ruled the history of humanities, but which was no longer adequate to our explosions, our stories and our less sumptuous wanderings. The thought processes of the archipelago, of the archipelagos, opens up these oceans to us."⁵⁾

f) Between the tables, just as between two points, there is a stretch of space for numerous other places to exist, which the artist can only ever express as approximations, iterations of the *Artmachine*, in unending loops. The limit of such approximations is emptiness, a void, a blank. Keith Tyson's art has the status of a fable as understood by Jean-François Lyotard:

"A fable is an organization of language, and language is a very complex state of energy, a symbolic technical apparatus. Now, in order to be deployed, fabulation calls for a kind of spatiotemporal and material emptiness, in which linguistic energy is not invested in the direct constraints of its exploitation as making, knowing, and know-how.

In a fable, linguistic energy is expended for imagining. It therefore does fabricate a reality, that of the story it tells, but this reality is left in suspense with regard to its cognitive and technical use. It is exploited reflexively, that is, referred back to language in order to link on to its topic (which I am in the process of doing). This 'putting into suspense' distinguishes poetics from practice and pragmatics. Fabulation maintains this reality in reserve and apart from its exploitation within the system."⁶⁾ Elsewhere Lyotard writes, "...in addition to criticism, the blank also authorizes the imagination. It allows, for example, that stories be told in complete liberty. And I would love to describe the present situation in a way that had nothing of critique, that was frankly 'representational,' referential rather than reflective, hence naive and even puerile... My excuse would be that my story is adequately accredited in very serious places, among physicians, biologists, economists. In an informal fashion, of course, even a bit timid, as if this fable were the unavowable dream the postmodern world dreams about itself. A tale that, in sum, would be the great narrative that the world persists in telling itself after the great narratives have obviously failed."⁷⁾

In a void, the given rules cease to apply, allowing changes in the system to be implemented. Every work of art is a chance to open a void, or, as Tyson writes in one of his *Studio Wall Drawings*: "A kite for flying in the void, upon the winds of its own potential ... watch it swoop and dive!" (21 June 2001)

(Translation: Fiona Elliott)

1) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus (Mille Plateaux)*, Paris 1980), trans. by Brian Massumi (London: Athlone Press, 1988), p. 6.

2) Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller (Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500)*, Turin 1976), trans. by John and Anne Tedeschi (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), p. 53.

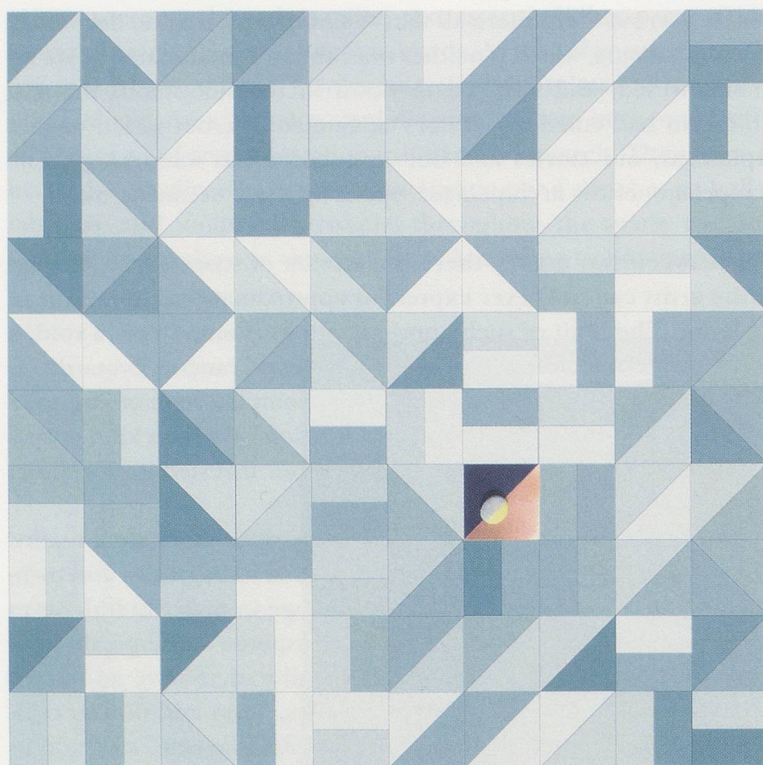
3) Trans. from Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), pp. 77–78.

4) Keith Tyson in *Tabletop Tales*: "Who could have imagined that a breach would have occurred within the walls of the fortress of rationality?" (2001), mixed media, 121" diameter.

5) Trans. from Edouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Editions Gallimard, Paris 1997, p. 31.

6) Jean-François Lyotard, "A Postmodern Fable" in idem, *Postmodern Fables (Moralités postmodernes)*, Paris 1993), trans. by Georges Van Den Abbeele (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997), pp. 94–95. (Michael Archer refers to Lyotard's text in his essay on the work of Keith Tyson, see *Keith Tyson*, exh. cat., Kunsthalle Zürich, 2002, pp. 11ff.)

7) Jean-François Lyotard, "The Wall, the Gulf, the System," *ibid.*, pp. 81–82.



Edition for Parkett

KEITH TYSON

Parkett Paperweight, 2004

Pebble on copper plate, partially painted
in enamel, mounted on wood,
 $3 \frac{15}{16} \times 3 \frac{15}{16}$ ", ca. $1 \frac{9}{16}$ " high.

Each piece is unique in its combination of plate,
pattern, pebble, paint, and position; and each
comes with a pattern sheet showing its specific
design within the 100 different possibilities
(see above).

Edition of 75 / XXV, signed and numbered.

Parkett-Briefbeschwerer, 2004

Kieselstein auf Kupferplatte, teilweise farbig lackiert,
auf Holz montiert, 10 x 10 cm, ca. 4 cm hoch.
Die Kombination von Platte, graphischem Muster,
Farbe und Position des Steins ist je individuell.

Ein Blatt mit der Abbildung des jeweiligen Unikats
und seines spezifischen Musters innerhalb der
100 verschiedenen Möglichkeiten ist Bestandteil
der Edition (siehe Abb. oben).

Auflage: 75 / XXV, signiert und nummeriert.

