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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 73: Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy

Artikel: Wo ist Wickerfinn Lutz? = Where is Wickerfinn Lutz?

Autor: Rosenberg, Angela / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679805

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: 07.01.2026

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

WO IST WICKERFINN LUTZ?

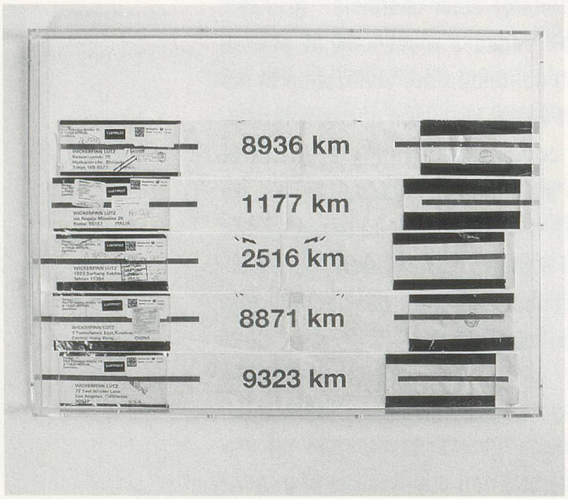
ANGELA ROSENBERG

Die Arbeit THE DISAPPEARANCE OF WICKERFINN LUTZ (Das Verschwinden des Wickerfinn Lutz, 2004) von Jason Dodge ist überraschend einfach angelegt. Der Künstler schickte Briefe an zahlreiche Adressen in verschiedenen Ländern, an die von ihm erfundene Person Wickerfinn Lutz. Da diese Person nicht existiert, dort ebenso wenig wie hier, gelangen die Briefe zurück an den Künstler, und was darin steht, bleibt mysteriös. In dem Zeitraum jedoch, in der ein Postbote an einem fremden Ort nach dieser Person sucht, existiert sie vielleicht doch, und sei es nur in der Phantasie des Postboten. Und so bleibt die Frage, ob jene Briefe, die nicht an den Absender zurückgingen, tatsächlich einen gleichnamigen Adressaten erreicht haben oder nur in einem von vornherein zum Scheitern verurteilten Spiel verloren gegangen sind. Aber wann ist die Geschichte zu Ende, das Ziel erreicht?

Dodge hat für die Präsentation dieser Arbeit in der Villa Arson in Nizza eine Auswahl der retournierten Briefe zu einem Tableau arrangiert. Die Umschläge tragen Spuren der Strecken, die sie zurückgelegt haben, und veranschaulichen die Distanz zwischen Absender und fiktivem Adressaten, die wiederum mit der realen Distanz zwischen Künstler und fiktivem Betrachter korrespondiert.

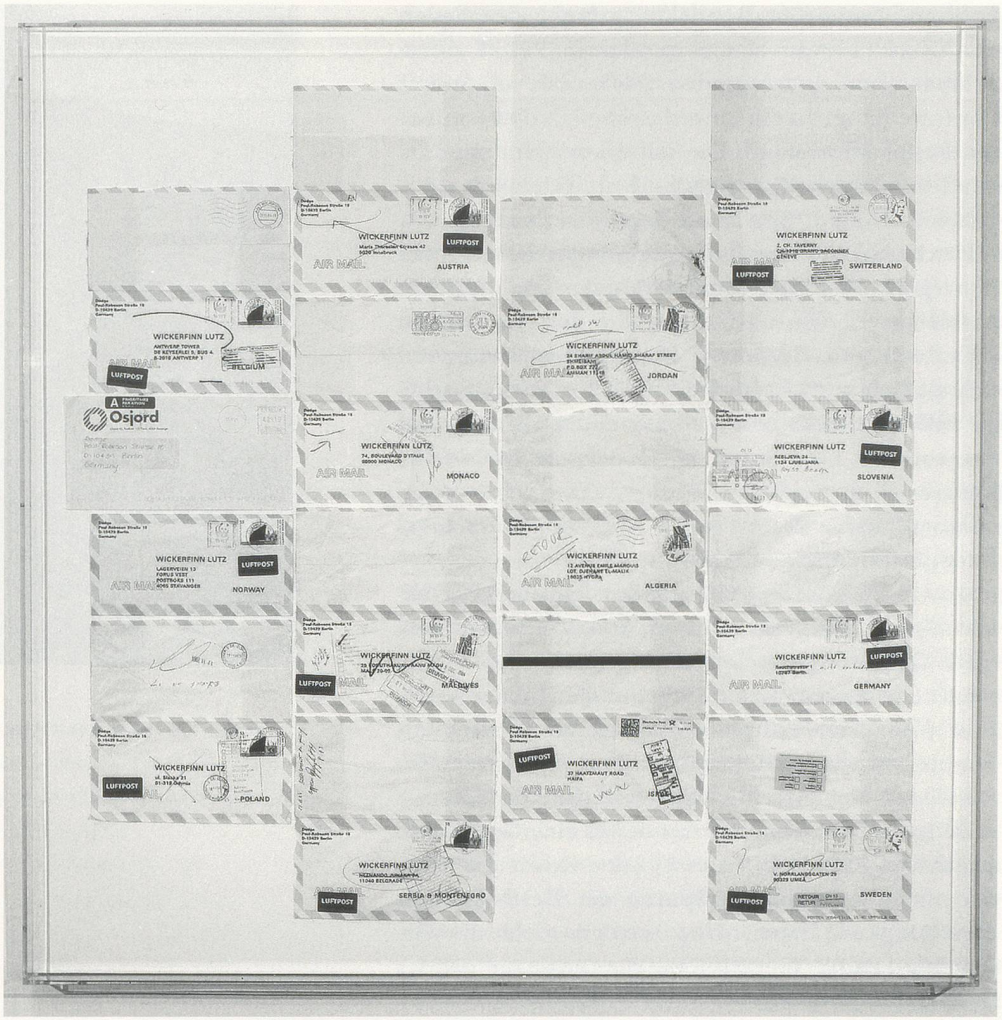
Dieser Briefwechsel mit einer imaginären Person, die unterschiedliche Grade von Konkretheit durchläuft, erinnert in seiner Aussichtslosigkeit an die Abenteuer von Don Quijote de la Mancha. In Cervantes' Satire auf die Ritterromane und Romanzen seiner Zeit glaubt der von ebendieser Literatur geblendete Held im Umgang mit alltäglichen Phänomenen wie Windmühlen, um nur das bekannteste Beispiel zu nennen, sagenhafte Abenteuer mit dunklen Mächten zu bestehen. Der «Ritter von der traurigen Gestalt», wie sich Don Quijote selbst nennt, lebt ausschliesslich in seiner eigenen Fiktion, in einer literarischen Parallelwelt aus Heldenepen und Liebesabenteuern, die heute nahezu in Vergessenheit versunken sind. Doch Don Quijote hat sich ihnen voll und ganz ergeben, er ist bereit alles zum Ruhme seiner grossen Liebe Dulcinea zu ertragen, obwohl er sie noch nie gesehen hat. Denn auch sie ist seine eigene Erfindung.

Die anscheinend planlose Suche nach Wickerfinn Lutz stellt ein Sinnbild der Suche nach einem Protagonisten dar. Dieser ist nun nicht mehr in der Phantasie des Betrachters angesiedelt, er existiert, wenn überhaupt, in der Phantasie eines Gesandten, eines



JASON DODGE, THE DISAPPEARANCE OF WICKERFINN LUTZ, 2004, mixed media, detail, Villa Arson, Nice, France / DAS VERSCHWINDEN DES WICKERFINN LUTZ, Teil der Mixed-Media-Installation, Villa Arson, Nizza. (PHOTO: J. BRASILLE)

ANGELA ROSENBERG ist Kunsthistorikerin und freie Kuratorin. Sie lebt in Berlin.



JASON DODGE, THE DISAPPEARANCE OF WICKERFINN LUTZ, 2004, installation detail, 13 Airmail envelopes, 36 x 36 x 2,5" / DAS VERSCHWINDEN DES WICKERFINN LUTZ, Bestandteil der Installation, 13 Luftpostbriefumschläge, 91,5 x 91,5 x 6,4 cm. (PHOTO: CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)

Agenten des Künstlers wie des Betrachters: des Briefträgers. Ständig gehen beim Künstler Briefe aus den unterschiedlichsten Winkeln der Welt ein, China, Israel, USA, Frankreich… Es gibt keine Grenzen, alle Länder stehen dem flüchtigen Protagonisten offen. Den Figuren, die in früheren Arbeiten von Jason Dodge auftauchen, etwa Anders Contrave, ist Wickerfinn Lutz in seiner Flüchtigkeit zwar verwandt, aber er ist auch vollkommen verschieden.

Wie konkret können Paralleluniversen sein? Die visuellen Fragmente, die Jason Dodge im Ausstellungsraum verteilt und locker miteinander in Beziehung zu setzen versteht, produzieren Szenarien einer ebenso beiläufigen wie beunruhigenden Künstlichkeit. Es sind alltäglich erscheinende Gebrauchsgegenstände, welche die Präsenz von Menschen vermitteln, Spuren einer Geschichte darstellen. Jason Dodges Doppelausstellung «Anders Contrave: Part 1», 1999 in Basel, und «Anders Contrave: Part 2, Your description of an impossible scenario of how we could be together is what made me love you and broke both our hearts» (Teil 2, Deine Beschreibung eines unmöglichen Szenarios, wie wir zusammen sein könnten, hatte zur Folge, dass ich dich liebte, und brach uns beiden das Herz), 1999 in Stockholm, basiert auf Ideen, die kaum in linearen Entwicklungen nachvollziehbar sind, sondern eher als Akkumulationen. Brüchige, spröde Tableaus teilen eine Faszina-

tion mit, die es dem Betrachter erlaubt, den Faden der Geschichte an einem attraktiven Punkt aufzunehmen und weiterzuspinnen. Das Porträt von Anders Contrave hängt an einem verlassenen, halb verwüsteten Basler Messestand. Die mit einem Monogramm mit den Initialen SQ versehene Tenniskleidung einer geheimnisvollen Spielerin liegt verstreut in der zur exklusiven Tennishalle uminterpretierten alten Pfarrei des Moderna Museet Projekt. Das exklusive Ambiente, in dem sich Elemente von luxuriösem Lebensstil und Corporate Design vermischen und sich als Referenzen von Stil und kulturellem Gepräge auflösen, stellt hier weniger einen Hintergrund dar, sondern eine Situation, in der alle Details wie Indizien gelesen werden können: ein narrativer Zusammenhang – allein für das Auge des Betrachters arrangiert und produziert.

Auf einem konzeptuellen Ansatz beruhend erzählen diese Dinge von Konsum, von Produkten und ihrer Gestaltung, als Ensemble jedoch von Leidenschaft und unerwiderter Liebe, und zeichnen so das Bild eines rätselhaften Protagonisten. Glätte und Emotionen vermischen sich, man betritt einen Moralstrudel. Nebensächliches erfüllt die Luft, alles ist zufällig und wie hingeworfen. Kann eine Geschichte überhaupt innerhalb eines Objekts existieren? Bleiben nicht vielmehr die Spuren der Geschichte an den Dingen hängen? Und werden nicht die Geschichten dadurch erzählt, wie die Dinge zueinander in Beziehung stehen?

Die verschiedenen Ebenen dieser Geschichten überlappen und bedingen einander, in Glamourwelten selbst erfundener Marken spielt Jason Dodge seinen präzisen Sinn für Design als Sprache und deren Bedeutungsebenen aus – und inszeniert seine Geschichten mit viel Liebe zum Detail aus nur scheinbar vorgefundenen Dingen. Vertraut anmutende Alltagsgegenstände, Objekte, Bettwäsche – jeder wichtige Aspekt dieser Erzählungen ist konstruiert, vom Monogramm bis zum Möbel. Jason Dodge verleiht dieser Welt Leben und Logik durch seine erfundenen Details und wandelt dabei auf einem feinen Grat zwischen Realität und Satire.

In seinen Objekten spiegeln sich kulturelle Kontexte als Qualität ästhetisch aufgeladener Gebrauchsgegenstände. Dabei kommen unterschwellig Wertvorstellungen ins Spiel: Ästhetische Werte, die eine moralische Dimension in sich bergen, treten in einen Gegensatz zum repräsentativen Wert, der durch hochwertige Materialien und sorgfältige Bearbeitung ablesbar wird; betont durch die inszenierte Nähe zu billigen Wegwerfprodukten, entrückt dies die Protagonisten in eine Gesellschaftsschicht von ausgeprägter Exklusivität. Der Betrachter kommt nicht nur zu spät, er gehört sowieso nicht dazu, und als uneingeladenem Besucher bleibt ihm nichts anderes übrig, als in diesen Überresten, nach den Ruinen des Moments zu suchen.

Statt des charmant Zerstreuten dieser Arbeiten, die von der emotionalen Verfassung ihrer nicht anwesenden Akteure vorangetrieben werden und den Betrachter zur «forensischen» Rekonstruktion einla-

JASON DODGE, "ANDERS CONTRAVE: PART 2," 1999, exhibition views, Moderna Museet Projekt, Stockholm / Ausstellungsansichten. (PHOTOS: ANNA KLEBERG / CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)

den (wie Nancy Spector in ihrem Katalogtext zur Ausstellung «Anders Contrave: Part 2» im Moderna Museet, Stockholm, 1999, bemerkte), muss der Betrachter heute Definitionen aushalten: Die Bühne ist ein Wörterbuch geworden, ein Lexikon, dem Jason Dodge nun mit jeder Ausstellung neue Bestandteile seiner Arbeit angliedern will.

Eine fiktive Logik ist genauso gut wie jede andere. Im Dialog mit einem Gegenüber werden die Möglichkeiten und Reibungsflächen, die sich zwischen scheinbar objektiver Konnotation und subjektiver Assoziation ergeben, besonders deutlich. Zwischen der direkten sinnlichen Erfahrung, der subjektiven Wahrnehmung und einer im sozialen Austausch, im ästhetischen Diskurs zu erfahrenden Wirklichkeit entsteht ein spannender Dialog, vergleichbar mit der Auseinandersetzung zwischen dem literarisch verblendeten Don Quijote und dem bedauerlichen Sancho Pansa, der erfolglos versucht ihm seine Realität zu vermitteln.

So können die Arbeiten von Jason Dodge als Reflexionen zur Verhandelbarkeit von Kunst und Realität gesehen werden. Die Aktivierung der Vorstellungskraft erzeugt eine simultane Existenz an einem anderen Ort auf dieser Welt und stellt damit eine Einladung an den Betrachter dar, das Unvereinbare zusammenzubringen, in dem Sinne, dass jeder Erzählung eine wesentliche Vorraussetzung entgegengebracht werden muss: der absichtsvolle Verzicht auf mögliche Zweifel.

Wie überzeugend muss ein Objekt sein, wie echt muss etwas aussehen, damit man der Attrappe glauben will – um wie Don Quijote schliesslich auf Windmühlen loszugehen? Für seinen Installationsbeitrag mit dem kryptischen Titel 12. OKT. 1982 – zur Ausstellung «Formalismus. Moderne Kunst, heute» (2004) – hatte Jason Dodge den Hamburger Kunstverein mit einer Reihe von Aschenbecherobjekten aus Messing ausgestattet, die wie repräsentatives Corporate Design der 60er Jahre aussehen oder so, als ob der Künstler kurz entschlossen einige Elemente aus *Stack*-Arbeiten von Donald Judd recycelt hätte. Natürlich durften die Skulpturen nicht als Aschenbecher benutzt werden, so provokativ sie auch platziert waren.

Die Installation POSSIBILITY OF ROSE COLORED LIGHT (Möglichkeit von rosafarbenem Licht, 2004) in der Villa Arson, Nizza, besteht aus siebzig Messinglampen für Leuchtstoffröhren, die – zusätzlich zur vorhandenen Beleuchtung gleichmässig über die Decke eines Raumes verteilt – aussehen, als ob sie funktionieren könnten, jedoch nicht ans Stromnetz angeschlossen sind. Neben Kartons lehnen zwei Stapel Leuchtstoffröhren an der Wand, mit rosa Folie umwickelt und bereitgestellt, um den Raum in rosa Licht zu tauchen. Aber die sprichwörtliche rosarote Brille wird nur vor das innere Auge des Betrachters gesetzt, es ist eine individuelle Anstrengung, sich das Bild dieses weissen Raums in Rosa getaucht vorzustellen. Darin schwingt eine gewisse Melancholie, wenn nicht sogar Resignation, die der Betrachter – interpretiert er die Arbeit politisch – als sarkastisch auffassen kann. Am Eröffnungstag der Ausstellung,

dem 1. November 2004, fiel der Entscheid über die Wiederwahl von George W. Bush, in einer Zeit, in der Frankreich in den USA als Speerspitze des «alten Europa» angesehen wurde, als Vertreter eines dekadenten Systems, das sich einem unaufhaltsamen Fortschritt in den Weg stellt. Die Möglichkeit einer rosa Erleuchtung kann da als ironisches, doppeldeutiges und kritisches Plädoyer gegen zu einfache Erklärungsmodelle und repressives Schwarzweissdenken gelesen werden.

COMPLETE SOLAR ECLIPSE SIERRA LEONE 1982 (Totale Sonnenfinsternis Sierra Leone 1982) aus dem Jahr 2004 besteht aus Notizen von Reisedaten fiktiver, aber nicht näher benannter Personen, die von unterschiedlichen Orten aufbrachen, um die totale Sonnenfinsternis im Jahre 1982 in Sierra Leone zu beobachten. Das Naturereignis, das ohne Absicht geschieht, ist Ausgangspunkt eines kollektiven Erlebnisses vor dem Hintergrund des extrem grausamen Bürgerkriegs, der das afrikanische Land in diesen Jahren besonders unsicher machte. Die aufwändige Reise zu diesem exotischen und gefährlichen Ort, um Zeuge eines Naturereignisses zu sein, legt nahe, dass die ignoranten Sonnenfinsternisbegeisterten kein anderes Interesse teilten, ausser jenem für das sie zusammenführende Naturschauspiel, das sich jenseits moralischer Kategorien vollzieht, jenseits von Grausamkeit, Brutalität und Mord. Dennoch ist auch die Sonnenfinsternis für den Betrachter nicht ganz ungefährlich: Man kann sie nicht direkt betrachten ohne sich die Augen zu verletzen. Sie ist also nur mittelbar, durch eine geschwärzte Glasscheibe oder eine Spezialfolie zu verfolgen. In diesem ebenso exotischen wie speziellen Kontext drängt sich die Frage auf, an welcher Stelle die Erfindung des Künstlers eigentlich ihren Anfang nimmt und wo sie endet, wenn sie überhaupt endet – und endet sie dann zwangsläufig in der Realität, in der wir uns befinden? Hätte der Künstler die erfundenen Betrachter nicht mit Fähigkeiten ausstatten können, die es ihnen erlaubten, direkt in die Sonne zu sehen? Oder hätte die Fiktion sanft mit dem vom Bürgerkrieg gebeutelten Land umgehen können? Die Arbeit wird zum Bilderrätsel, das wie eine verschachtelte, unauflösbare Allegorie von Kunst und Gesellschaft erscheint.

PERPETUAL LIGHT (BETWEEN SUNSET AND SUNRISE IN GREENLAND) – Ewiges Licht (zwischen Sonnenuntergang und -aufgang in Grönland), 2005 – kann als Gegenstück zu diesen beiden Arbeiten gesehen werden, denn Sonnenlicht und Kunstlicht treten an zwei unterschiedlichen Orten in einen Austausch. Wie in einer Fabrikhalle sind normale Standardleuchtstoffröhren im Orange County Museum in Reihen montiert. Wenn in Nuuk, Grönland, die Sonne untergeht, werden im Orange County Museum die Lampen eingeschaltet, bei Sonnenaufgang erlöschen sie wieder. Da sich im Ausstellungsverlauf die Lichtverhältnisse in Nuuk aufgrund der exponierten Lage in der Nähe des Polarkreises dramatisch verändern, werden Besucher, je nachdem, wann sie die Ausstellung gesehen haben, unterschiedliche Erinnerungen davon mit nach Hause nehmen. Die Arbeit lässt sich also im imaginierten Dialog zwischen zwei Besuchern weiterführen, die diese Arbeit zu verschiedenen Zeiten gesehen haben.

Die Vorstellung von anderen Welten und ihren Parallelen zu unserer ähnelt dem Versuch einen Sinn in Dingen zu finden, die über logische Erklärungen hinausgehen, wie die Vorstellung, dass – egal, wo man sich gerade befindet – an einem anderen Ort der Welt gerade Heerscharen von Menschen aus dem Bett springen um zur Arbeit zu eilen, während an wieder einem anderen Ort gerade die Lichter ausgehen, genau jetzt.

In der Installation YOU ALWAYS MOVE IN REVERSE (Du bewegst dich immer im Rückwärtsgang, 2004) sieht man einen 1-Kilogramm-Silberbarren, der durch eine Fensterscheibe geworfen wurde, inmitten von Glassplittern auf dem Boden liegen, die zerschlagene Glasscheibe sitzt noch im Fensterrahmen. Die Umkehrung des Konzepts von Diebstahl im Allgemeinen und Kunstdiebstahl im Besonderen bedeutet, dass etwas Wertvolles nicht gewaltsam entfernt, sondern hinzugefügt wurde, in einem Akt von invertiertem Vandalismus. Das scheint beinahe schon als Definition von Kunst zu taugen. Aber wer würde so etwas tun? Es wird wohl Wickerfinn Lutz gewesen sein, und der Künstler bemüht sich, ihm seinen Silberbarren zurückzugeben.

Aber das ist nur eine Vermutung, ich war nicht dabei.

WHERE IS WICKERFINN LUTZ?

ANGELA ROSENBERG

THE DISAPPEARANCE OF WICKERFINN LUTZ (2004), by Jason Dodge, takes a disarmingly simple approach. The artist sent letters to Wickerfinn Lutz, a person of his own invention, to a number of addresses in various countries. Since this person does not exist, neither there nor here, many letters were returned to the artist and their contents remain a mystery. However, for as long as there is a mailman out there looking for such a person, he may exist after all, even if only in the mailman's imagination. And what about the letters that were not returned to the sender? Did they actually reach an addressee of the same name or did they get lost in a game that was doomed from the start? And when will the story end, what is the ultimate goal?

For the presentation of this piece at Villa Arson in Nice, Dodge made a tableau of selected letters that had been returned to their sender. The envelopes show traces of the journeys they have been through, illustrating the distance between sender and fictive addressee, which corresponds, in turn, to the real distance between the artist and the fictive viewer.

The futility of corresponding with an imaginary person in a venture that undergoes varying degrees of concreteness recalls the adventures of Don Quixote de la Mancha. In Cervantes' satire on the romances of his time, the hero, blinded by the very literature the writer parodies, believes that he is engaging in extraordinary adventures with dark powers in his dealings with the mundane paraphernalia of everyday life, such as windmills, to name the most famous example. The "Knight of the Sad Face," as Don Quixote calls himself, lives entirely in a fiction of his own making, in a parallel literary world of heroic epics and amorous adventures, a world that has now sunk into almost complete oblivion. But Don Quixote succumbs to that world heart and soul; he is prepared to suffer all for the sake of honoring his great love Dulcinea, whom he has never seen face to face—for she, too, is of his own invention.

The seemingly haphazard search for Wickerfinn Lutz proves to symbolize the search for a protagonist per se, but this protagonist is no longer a fiction of the viewer's imagination. He exists, if at all, in the imagination of an emissary, an agent of both artist and viewer, namely, the mailman. The artist keeps receiving letters from all corners of the world, from China, Israel, U.S.A., France... The possibilities are legion; every country is open to the escapee protagonist and, as an escapee, he is related to—although entirely different from—figures, like Anders Contrave, that crop up in Dodge's earlier work.

How concrete can parallel universes be? The visual fragments that Dodge lays out in exhibition spaces, where they are loosely interrelated, yield scenarios of a casual, and yet disturbing, artificiality. We are familiar with the objects of use that communicate the presence of human beings and offer clues to a narrative. Dodge's double exhibition, "Anders Contrave: Part 1" (Basel, 1999) and "Anders Contrave: Part 2, Your description of an impossible scenario of how we could be together is what made me love you and broke both our hearts" (Stockholm, 1999), is based on ideas that can not be read as linear developments but as accumulations. Dilapidated, aloof

ANGELA ROSENBERG is an art historian and a freelance curator. She lives in Berlin.

JASON DODGE, "ANDERS CONTRAVE: PART 2," 1999, exhibition view, Moderna Museet Projekt, Stockholm / Ausstellungsansicht.
(PHOTOS: ANNA KLEBERG / CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)

tableaus exert a fascination, allowing viewers to take up the thread of the story and elaborate on it wherever they please. The portrait of Anders Contrave is hanging on an abandoned, semi-trashed Basel trade-fair stand. The tennis clothes of a mysterious woman with the monogram SQ lie scattered about in the old rectory of the Moderna Museet, which has been converted into an exclusive tennis court. The exclusive ambiance, in which elements of luxury living and corporate design blend into a referential fabric of style and culture, does not provide the backdrop but rather a situation in which all of the details can be read as indexical signs: a narrative arranged and produced only for the sake of the viewer.

Taking a conceptual approach, these props speak of consumption, of products and their design. But as an ensemble, they speak of passion and unrequited love, hence conveying the image of an enigmatic protagonist. Polish and emotions mingle; we enter a moral maelstrom. The air is filled with inconsequentials, everything is accidental, as if casually cast about. Can a story even exist within an object? Or conversely, aren't the traces of a story attached to things? And don't plots develop by the way in which things relate to each other?

The levels of these stories overlap and mutually determine each other. Within the glamorous framework of invented labels, Dodge plays out his precise sense of design on the semantic level of language in stories that he stages, with great devotion to detail, using exquisitely faked found objects. All of the familiar items of daily life (including bed linens)—every important aspect of these narratives is constructed, from monogram to furniture. Dodge invests his world with life and logic, all his invented details walking the fine line between reality and satire.

His objects are aesthetically charged items of use that mirror cultural contexts. Under the surface, notions of value come to play: aesthetic values with moral implications are pitted against status symbols, flaunting top-of-the-line materials and manufacturing excellence. Juxtaposed with a contrasting scenario of cheap, flimsy disposables, the protagonists reside in a social limbo of conspicuously exclusive luxury. The viewers have come too late and they don't belong there anyway. As uninvited guests, all they can do is rummage through the remains looking for the ruins of the moment.

The charming distraction of these works is buoyed by the emotional state of their absent actors and invites viewers to attempt a "forensic" reconstruction—as Nancy Spector remarks in her catalogue essay on the exhibition, "Anders Contrave: Part 2." But now the viewer has to endure definitions. The stage has become a dictionary, an encyclopedia, to which Dodge plans to add new components with every successive exhibition. Fictional logic is just as good as any other. The use of dialogue makes especially conspicuous the potential and the friction that mark the relationship between supposedly objective connotation and subjective associations. Direct sensual experience, subjective perception, and the reality of social intercourse and aesthetic discourse provide the wherewithal for an exciting exchange,

comparable to the conflict between Don Quixote, blinded by literature, and the unfortunate Sancho Pansa, who tries in vain to communicate his reality.

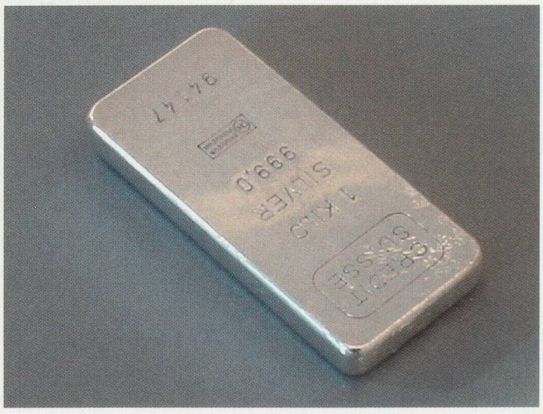
In this respect, Dodge's works can be interpreted as reflections on the negotiability of art and reality. By activating the imagination, he generates a simultaneous existence somewhere else in the world and invites viewers to unite incompatibles inasmuch as every narrative rests on one essential prerequisite: the purposeful waiver of possible doubts.

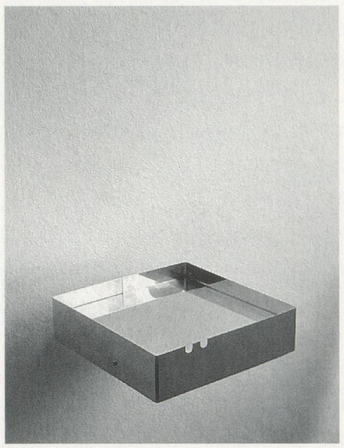
How convincing does an object have to be, how authentic does it have to look, to make us believe in the mock up—and join Don Quixote in chasing after windmills? For the exhibition "Formalismus. Moderne Kunst, heute" (2004) at the Hamburger Kunstverein, Jason Dodge created an installation cryptically entitled 12. OCT. 1982. It consisted of a number of brass ashtray objects placed around the venue (memories of sixties corporate design), as if he had simply lifted and recycled elements from Donald Judd's *stack* sculptures. Obviously they could not be used as ashtrays despite their provocatively convenient placement.

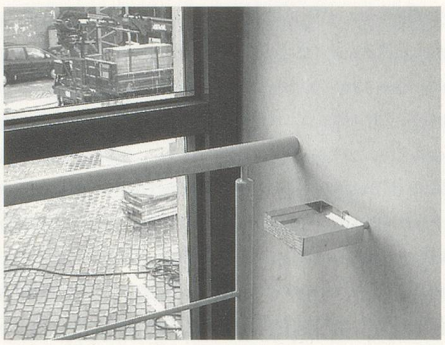
The installation POSSIBILITY OF ROSE COLORED LIGHT (2004) in the Villa Arson, Nice, consists of seventy brass lamps for fluorescent lighting evenly distributed on the ceiling of the gallery, in addition to the regular lighting. The lamps look perfectly functional although they are not wired. Two stacks of neon tubes are propped against the wall next to cardboard boxes; they are wrapped in pink film, ready to bathe the gallery in "rose colored light." But only the viewer's inner eye can peer through the proverbial rose-colored glasses; it takes individual effort to imagine this white room suffused with a pink glow. One senses a certain melancholy and possibly even resignation, which might be interpreted as sarcastic, given a political reading of the work. The exhibition opened on November 1, 2004, the day that George W. Bush was reelected, and a time when the United States viewed France as the spearhead of "old Europe," as the representative of a decadent system attempting to obstruct irrepressible progress. The potential of rose colored illumination might then be read as a pun, an ironic critique of oversimplification and repressive black-and-white thinking.

COMPLETE SOLAR ECLIPSE SIERRA LEONE 1982 (2004) lists the traveling day of fictional, but unnamed, people who set out from different places to watch the eclipse of the sun that took place in Sierra Leone in 1982. This natural event, which occurs with no ulterior motive, is the point of departure for a collective experience against the background of a particularly horrific civil war, which made the African country extremely unsafe at the time. The arduous journey to this exotic and dangerous place in order to witness a natural event indicates that the ignorant enthusiasts were only interested in the shared experience, in a natural spectacle that lies beyond moral categories, beyond cruelty, brutality, and murder. But the eclipse is not entirely without dangers of its own: if you look at it directly, your eyesight will be permanently damaged. The eclipse can therefore be seen only through a filter, a blackened pane of glass, or a special film. In this exotic and especial context, the question arises as to where the artist's invention actually begins and where it ends, if it ends at all—and does it necessarily have to end in the reality in which we happen to be? Couldn't the artist have equipped his invented viewers with abilities that

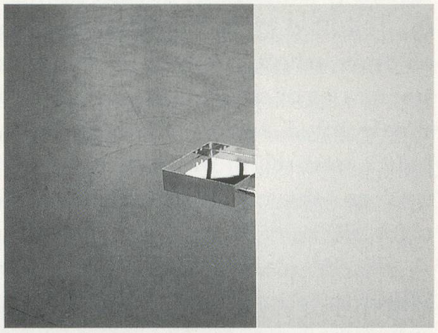
JASON DODGE, YOU ALWAYS MOVE IN REVERSE, 2004, 1 kilo silver bullion, window, Villa Arson, Nice, France. / DU BEWEGST DICH IMMER IM RÜCKWÄRTSGANG, 1-Kilogramm-Silberbarren, Fenster, Villa Arson, Nizza. (PHOTO: J. BRASILLE)







JASON DODGE, 12 OCTOBER 1982, installation views, exhibition "Formalism. Modern Art Today," Hamburger Kunstverein, 2004 / 12. OKTOBER 1982, Ausstellung «Formalismus. Moderne Kunst heute» im Hamburger Kunstverein.



would allow them to gaze directly at the sun? Or could his fiction have quietly coped with a country crippled by civil war? Dodge's piece is a puzzle, a convoluted, impenetrable allegory of art and society.

PERPETUAL LIGHT (BETWEEN SUNSET AND SUNRISE IN GREENLAND) (2005) might be seen as a counterpoint to these two works; it establishes an exchange between sunlight and artificial light in two different geographical locations. Standard commercial neon lights have been mounted in rows at the Orange County Museum as if in an ordinary factory. When the sun sets in Nuuk, Greenland, the lights come on in the Orange County Museum, and they go out again at sunrise. Since Nuuk is so close to the Arctic circle, the light changes dramatically in the course of the exhibition so that viewers who see the exhibition at different times will have entirely different memories of it. The work can therefore be extended into an imaginary dialogue between two visitors who saw the piece at different times.

The idea of different worlds and their parallel existence resembles the attempt to understand things that go beyond logical explanation. Regardless of where we happen to be at the moment, somewhere else in the world masses of people are jumping out of bed and hurrying off to work while, somewhere else, the lights are going out.

In the installation YOU ALWAYS MOVE IN REVERSE (2004), a one-kilogram bar of silver is lying on the floor in a pool of splintered glass; the broken pane through which it was thrown is still in its frame. Dodge has reversed the concept of theft, in general, and art theft, in particular: instead of violently removing something of value, he has added something in an act of inverted vandalism. That could almost be a viable definition of art. But who would do something like that? It was probably Wickerfinn Lutz, and the artist is trying to give the bar of silver back to him. But that's only conjecture; I wasn't there.

(Translation: Catherine Schelbert)