

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 77: Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

Rubrik: [Collaborations] Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.11.2025

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

born 1974 in San Francisco,
lives and works in San Francisco.

Trisha Donnelly

geboren 1974 in San Francisco,
lebt und arbeitet in San Francisco.

born 1961 in Bruxelles,
lives and works in Stockholm.

Carsten Höller

geboren 1961 in Brüssel,
lebt und arbeitet in Stockholm.

born 1956 in Meran, Italy,
lives and works in New York.

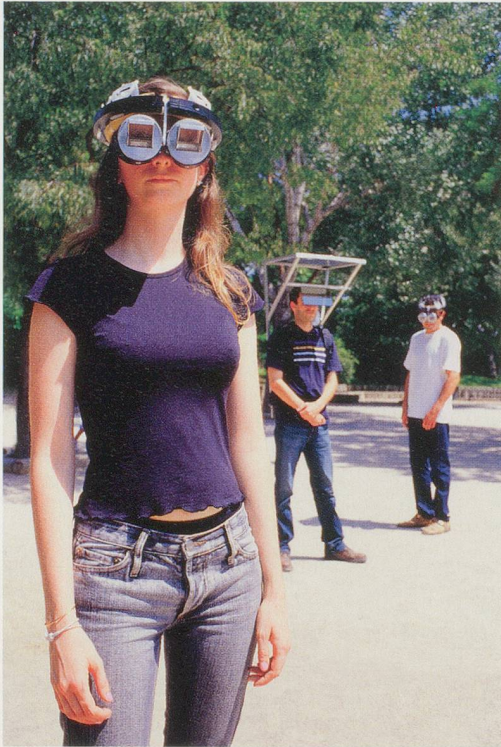
Rudolf Stingel

geboren 1956 in Meran, Italien,
lebt und arbeitet in New York.

CARSTEN HÖLLER

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN MUSHROOM ROOM, 2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / UMGEGEHETER PILZRAUM, Installationsansicht, (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)





Would the Real Carsten Höller Please Stand Up?

JESSICA MORGAN

Most artists have hobbies, preoccupations, and particular passions that contribute in some way to their art making by providing a physical or mental departure from the norm. Often this results in a stimulation that feeds back into the production of art. Carsten Höller's extracurricular activities—whether breeding species of rare European songbirds that sing particularly well, hunting and cooking mushrooms, building a house in Ghana, or organizing concerts of Congolese music—hold a parallel significance to his art making, not only informing his practice but occupying many satellite positions, at which he alights without a trace of dilettantishness. Herein lies the potential for confusion: There are, no doubt, other bird enthusiasts who think of Höller only in the context of ornithology; there are probably still those in the entomological laboratories who recall him from his early career as an agricultural scientist; there are African musicians who know him simply as a producer; and there are certainly many in the art world who, when they think of Höller, associate him with their shared interest in a particular author, architect, or cuisine. All share the conviction that they

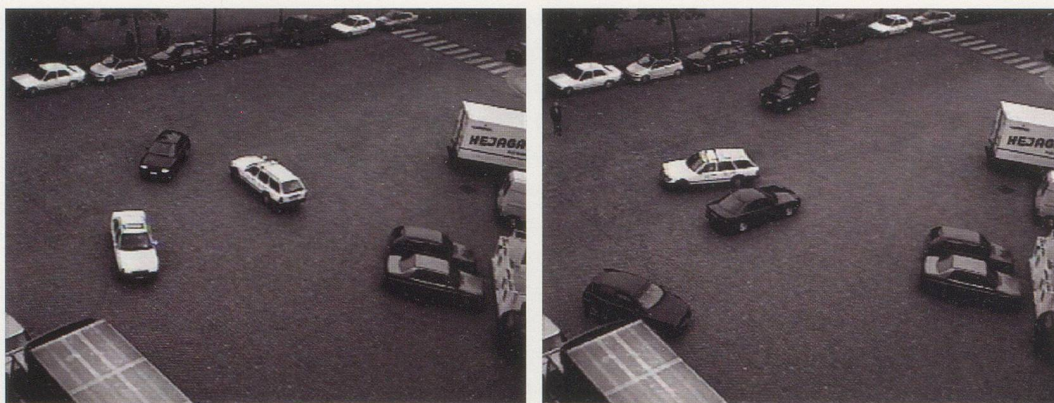
JESSICA MORGAN is Curator of Contemporary Art at Tate Modern, London.

know the real Höller, with whom they feel they have a particular bond, until this perceived link is disturbed by the realization of Höller's numerous other affections and affiliations.

Höller isn't anything like a Renaissance man, nor is he schizophrenic in his interests, or, for that matter, a particularly obsessive personality. His different interests are quietly, but consistently, accumulated and pursued. It is only over time that one becomes aware of the full breadth of their existence. If anything, their gradual introduction (in conversation with the artist) leaves the impression that Höller has deployed each strategically, as a continuous undermining of his primary artistic interests or outlook. While at the heart of his work as an artist and, simultaneously, more or less, interchangeable with his art, his hobbies have a manifold existence. The implications of this are ultimately of great significance. How, one wonders, can the bird-fancier find anything in common with the Congolese music fan? Since when did an interest in experimental architecture suggest a corresponding fascination with picking mushrooms? Perhaps it is a mistake to try to make sense of these various pursuits according to their topics. From another perspective, it becomes apparent that each of these interests suggests a subtly different standpoint from which to view the world. Whether it be an attempt to imagine how a bird experiences acoustically its surroundings, the effects of

CARSTEN HÖLLER, *UPSIDE DOWN GOGGLES*, 1994/2001, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / UMKEHRBRILLE, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

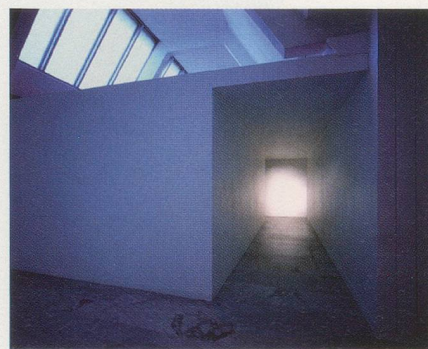




psychoactive fungi, or the impact of a musical rhythm, Höller's pursuits are an everyday practice of the type of differing (or altered) perspectives that the artist's work aims to bring about. Rather than accumulating some rather eccentric-sounding hobbies, Höller is perhaps instinctively practicing what he preaches.

Nevertheless, it is something to do with these multiple, co-existent "Carsten Höllers" in combination with the exploration of certain not-obviously-related but oft-repeated themes in his work, that results in conflicting understandings of how his work might be interpreted. For instance, after a number of exhibitions that explored the potential for injuring or trapping children (after he failed to find enough participants between 120 and 140 cm tall for a children's "demonstration for the future" he organized in 1991), Höller became known as the "harmful-to-children artist." This was soon to be followed by various experiments with aphrodisiacs, pheromones, and discursive works about the relationship between reproduction and love that gave Höller the frisson of being the liberated "sexual freedom artist." Various types of transportation devices, resulting ultimately in the slides he made for the Berlin Biennial in 1998, then dubbed Höller the "slide artist," and the failure of some of his optical or sensorial experiments has led to his being frequently recalled as the artist who makes things that do not really work. Probably all of these associations were superseded by the project for the Prada Foundation, for which Höller produced the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000), a piece that has been reproduced so extensively with an image showing mesmerized children sitting on the floor gazing up at the enormous, rotating fly agaric mushrooms attached to the ceiling. Even the artist admitted, upon seeing the work installed recently at the group show "Ecstasy" in Los Angeles, 2006, that he was surprised by its relatively modest scale as compared to the wide-angle photograph. Arguably, he still remains the "mushroom artist."

CARSTEN HÖLLER, *CORRIDOR*, 2003/2004, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / *KORRIDOR*, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)



With no obvious thread between these works, Höller's production has proven fairly elusive to many. As with the artist's apparently distinct non-art activities, viewers struggle to imagine what lies at the center of his practice, as it fluctuates between large-scale, fabricated installations and immaterial propositions, from pseudo-scientific experiments to propaganda machines. Indeed, not only is his audience confused, but I have frequently noticed how divergent the critical and curatorial responses have been: Höller has been variously described as being a propagator of myths that are generated by the work and spread by the individual participants (Germano Celant); as an artist who enables us to imagine another state of existence (Maria Lind); as someone singularly obsessed with analyzing the nature of human emotions (Laura Hoptman); and as a pursuer of radical uncertainty (Daniel Birnbaum). I am convinced that Höller deliberately encourages this confusion. Adding to this discrepancy about what lies at the core of his practice, the artist has never produced what could be described as a conventional monographic book. With the exception of *Register* (the Prada Foundation catalogue), which Höller once described to me as akin to a confession, his



other publications are largely conceptual, as an integral part of his work, yet all of these deliberately avoid any kind of overview. Even *Register*, which lists every project produced by Höller—from the unexpected paintings of 1986 to the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM—does so in the form of an illustrated exhibition history or *curriculum vitae* rather than as an interpretive guide. Nor do group exhibitions that have included Höller necessarily afford a better understanding of what his project might be about. One of a number of artists in the nineties known for his participation in large group shows, Höller's contributions have frequently been collaborative, dissipating any strict sense of authorship. There have also been many proposals for projects that either went unrealized or required actions that many never experienced, not to mention that some were done under pseudonyms, such as Karsten Höller, Baldo Hauser, or A.J. Florizoone.

But one such partially unrealized project, THE LABORATORY OF DOUBT (1999), made for the group exhibition "Laboratorium," curated by Hans-Ulrich Obrist and Barbara Vanderlinden in Antwerp, perhaps holds the key (if such a thing exists) to understanding Höller's practice. The entry in *Register* reads: "A Mercedes car labelled *The Laboratory of Doubt*, *Het laboratorium van de twijfel* and *Le laboratoire du doute* is equipped with two loudspeakers on the roof to spread doubts. However, overnight the tires are stolen. Not knowing what to say 'to

spread doubt,' adds speechlessness to immobility. A failure to implement doubts seems to be the only solution to avoid certainty about doubt itself. The project goes on, the car is still in use, becoming slowly a monument of uncertainty."¹) Perhaps this is why we are yet to know what his work is really about. Quite possibly, Höller does not know either, but by embracing this idea of doubt—the most radical and the most impossible to realize—he has paradoxically brought into focus all that came before and all that comes after. As Höller has explained:

*"I am happy about this perplexity. I used to suppress it for a long time because it is associated with uneasiness, which is a totally wrong approach—one should rather try to disengage one from the other and come to appreciate perplexity for what it is. Doubt and its semantic cousin, perplexity, which are both equally important to me, are unsightly states of mind we'd rather keep under lock and key because we associate them with uneasiness, with a failure of values. But wouldn't it be more accurate to claim the opposite, that certainty in the sense of brazen, untenable affirmation is much more pathetic? It is simply its association with notions of well-being that gives affirmation its current status. What needs to be done is to sever the association between affirmation and well-being."*²)

It is perhaps no coincidence that the embracing of perplexity after the 1999 LABORATORY OF DOUBT coincided with the beginning of a series of large solo exhibitions. Ironically, the acceptance of indecisiveness in Höller's work has brought with it a certainty of objective. In a succession of works, Höller has, each time, orchestrated a particular experience, each exhibition establishing a path, or circuit, precisely determined to bring about this experience of destabilization. In Milan, at the Prada Foundation, for example, the audience was sent past the flashing LIGHT WALL (2000), through the dark GANTENBEIN CORRIDOR (2000), and into the UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000). For a show at the Musée d'Art Contemporain in Marseille, Höller articulated this destabilization through his oft-used trope of the "double": the entire exhibition layout was doubled and connected in the center by the darkness of the [MAC] CORRIDOR (2004).

Prolonged exposure to Höller's projects brings one closer to the objective of his work: to bring about a sense of radical doubt. Though not as extreme as the eight days recommended for the wearer of UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001)—the length of time required to adjust one's vision to life without the natural inversion of the retinal image—the sequentially organized projects in these larger exhibitions suggest the changes that might occur in daily life were one to, say, regularly take a slide on the way to work, or perhaps expose oneself to the uncertainty of total darkness or the optical and aural rhythm of the pulsating LIGHT WALL.

The indefinite elsewhere Höller's work brings us to has featured consistently throughout the artist's life as well. The search of the real Höller, his signature style or authorial gesture, has therefore been something of a wild goose chase. With Höller, we must relinquish our dependence on the certainty of self and surroundings and perhaps, in the spirit of our new-found liberation from conviction, continue the artist's project of propagating doubt with the collective refrain: "I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller. I am Carsten Höller..."

1) *Register*, Fondazione Prada, Milan, 2000 (unpaginated).

2) *Feed Magazine*, 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html, from a conversation between Hans-Ulrich Obrist and Carsten Höller.



Der wahre Carsten Höller *soll bitte aufstehen!*

CARSTEN HÖLLER, UPSIDE DOWN GOGGLES /
UMKEHRBRILLE, 1994/2001.

(PHOTO: CHRISTOPHE WIESNER)

JESSICA MORGAN

Die meisten Künstler haben Steckpferde, Beschäftigungen und besondere Leidenschaften, die irgendwie zu ihrer Kunst beitragen, weil sie eine physische oder geistige Abweichung von der Norm darstellen. Häufig entsteht daraus ein Anreiz, der stimulierend auf die Kunstproduktion zurückwirkt. Ob es sich um die Zucht seltener europäischer Singvögel handelt oder um das Suchen und Kochen von Pilzen, den Bau eines Hauses in Ghana oder das Organisieren von Konzerten mit Musik aus dem Kongo: Carsten Höllers ausserplanmässige Tätigkeiten haben einen seiner Kunst vergleichbaren Stellenwert, denn sie beeinflussen nicht nur seine künstlerische Tätigkeit, sondern bringen zahlreiche Nebenschauplätze ins Spiel, an denen er ohne jede Spur von Dilettantismus andockt. Das mag Anlass zur Verwirrung bieten: Zweifellos gibt es Vogelfreunde, die Höller ausschliesslich im ornithologischen Kontext sehen; wahrscheinlich gibt es auch noch Leute in entomologischen Laboratorien, die ihn von seiner agrarwissenschaftlichen Tätigkeit her in Erinnerung haben; es gibt afrikanische

JESSICA MORGAN ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst in der Tate Modern, London.



CARSTEN HÖLLER, *CHILDREN DEMONSTRATING FOR THE FUTURE*, Berlin, 1991, failed demonstration /
KINDER DEMONSTRIEREN FÜR DIE ZUKUNFT, fehlgeschlagene Demonstration. (PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

Musiker, die ihn als Produzenten kennen; und dann gibt es gewiss viele Leute in der Kunstszene, die Höller mit ihrem eigenen Interesse für einen bestimmten Autor, Architekten oder mit einer spezifischen Küche in Verbindung bringen. Allesamt werden sie überzeugt sein, den wahren Höller zu kennen, und fühlen sich auf besondere Weise mit ihm verbunden, solange die vermeintliche Verbindung nicht durch die Einsicht gestört wird, wie zahlreich Höllers übrige Neigungen und Zugehörigkeiten sind.

Nun ist Höller, was seine Interessen angeht, weder ein Renaissance-mensch, noch ist er schizophran oder von besonders obsessivem Charakter. Seine verschiedenen Interessen hat er langsam, aber stetig vermehrt und verfolgt. Erst mit der Zeit wird man sich ihres vollen Umfangs bewusst. Allenfalls hinterlässt ihr allmähliches Zu-Tage-Treten (im Gespräch mit dem Künstler) den Eindruck, dass Höller jedes einzelne bewusst einsetzt, um seine ursprünglichen künstlerischen Interessen oder Perspektiven fortwährend zu unterlaufen. Doch auch wenn sie im Zentrum seiner Arbeit als Künstler stehen und gleichzeitig mehr oder weniger mit seiner Kunst austauschbar sind, führen diese Steckenpferde ein vielfältiges Dasein. Die Folgen dieser Tatsache sind letztlich überaus bedeutsam. Was, mag man sich fragen, kann der Vogelfreund mit dem begeisterten Anhänger kongolesischer Musik gemeinsam haben? Seit wann lässt ein Interesse an experimenteller Architektur auf ein nicht minder starkes Faible für die Pilzsuche schließen? Vielleicht ist es falsch, die verschiedenen Tätigkeiten anhand ihrer Thematik verstehen zu wollen. Aus einem anderen Blickwinkel wird erkenn-

bar, dass jedes dieser Interessen jeweils mit einem leicht anderen Standpunkt, einem anderen Blick auf die Welt einhergeht. Ob es sich um den Versuch handelt, sich vorzustellen, wie ein Vogel seine Umgebung wahrnimmt, oder um die Wirkung psychedelischer Pilze, oder die Auswirkungen bestimmter Musikrhythmen: Höller hat immer etwas Alltägliches im Blick, jedoch unter wechselnden (oder veränderten) Perspektiven, die er in seiner Arbeit bewusst erzeugt. Statt exzentrisch klingende Steckenpferde zu sammeln praktiziert Höller vielleicht tatsächlich instinktiv, was er predigt.

Dennoch steht die Uneinigkeit hinsichtlich der Interpretation seiner Werke wohl im Zusammenhang mit diesen multiplen, nebeneinander existierenden «Carsten Höllers» sowie mit seiner Erforschung gewisser nicht offensichtlich verwandten, aber oft wiederkehrenden Themen in seinem Werk. Nach einer Reihe von Ausstellungen, in denen die Möglichkeiten, Kinder zu verletzen oder in die Falle zu locken, unter die Lupe genommen wurden (nachdem es ihm nicht gelungen war, für eine «Demonstration für die Zukunft», die er 1991 organisierte, entsprechend viele zwischen 120 und 140 Zentimeter grosse Kinder als Teilnehmer aufzutreiben), galt Höller als «Kinderhasser-Künstler». Darauf folgten bald verschiedene Experimente mit Aphrodisiaka, Pheromonen und diskursiven Arbeiten über das Verhältnis von Liebe und Fortpflanzung, die Höller den angenehme Schauer erzeugenden Ruf einbrachten, ein «Künstler der sexuellen Freiheit» zu sein. Diverse Arten von Transportgeräten, aus denen schliesslich die Rutschbahnen für die Berliner Biennale 1998 resultierten, verschafften Höller das Etikett des «Rutsch-Künstlers», und das Versagen einiger seiner optischen oder sensorischen Experimente führte schliesslich dazu, dass man ihn als den Künstler kannte, dessen Sachen nicht wirklich funktionierten. Wahrscheinlich wurden aber alle diese Assoziationen vom Projekt für die Prada Foundation verdrängt, für die Höller UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (Umgekehrter Pilzraum, 2000) schuf, eine Arbeit, auf die wiederholt mit einem Bild von wie verzaubert am Boden sitzenden Kindern hingewiesen wurde, die zu den riesigen, an der Decke kreisenden Fliegenpilzen emporschauen. Sogar der Künstler selbst meinte, als er die Arbeit jüngst in der Gruppenausstellung «Ecstasy» (2006) in Los Angeles wieder installiert sah, dass er von ihrer relativ bescheidenen Grösse überrascht sei. Dennoch bleibt er nun wohl der «Pilzkünstler».

Da es zwischen den einzelnen Arbeiten keine offensichtliche Verbindung gibt, blieb Höllers Kunst für viele ziemlich unfassbar. Wegen der scheinbar eindeutig nicht-künstlerischen Aktivitäten des Künstlers versuchen die Betrachter verzweifelt herauszufinden, was das Zentrum dieser Kunst ausmacht, die von grossformatigen Installationsaufbauten bis zu immateriellen Denkanstössen reicht und vom pseudowissenschaftlichen Experiment bis zu Propaganda-Apparaten. Tatsächlich ist nicht nur sein Publikum verwirrt, mir ist auch oft aufgefallen, wie stark die Reaktionen von Kritikern und Kuratoren auseinander gingen: Höller wurde verschiedentlich als Verbreiter von Mythen geschildert, die sein Werk erzeuge und die darauf von den einzelnen Mitwirkenden unter die Leute gebracht würden (Germano Gelant); aber auch als Künstler, der uns befähige, uns einen anderen Seinszustand vorzustellen (Maria Lind); als jemand, der allein davon besessen sei, die Beschaffenheit der menschlichen Emotionen zu analysieren (Laura Hoptman); oder als Verfechter der radikalen Ungewissheit (Daniel Birnbaum). Ich bin überzeugt, dass Höller diese Verwirrung bewusst fördert. Es trägt zu dieser Uneinigkeit über den eigentlichen Kern seiner Kunst bei, da er nie etwas veröffentlicht hat, was im herkömmlichen Sinn als Monographie gelten könnte. Mit Ausnahme von *Register*, dem Katalog der Prada Foundation, den Höller mir gegenüber einmal als eine Art Bekenntnis bezeichnet hat, sind seine Publikationen weitgehend

konzeptuell, verweigern jedoch – als integrale Bestandteile seines Werks – allesamt bewusst jede Art von Übersicht. Selbst *Register*, das alle Projekte Höllers auflistet (von der überraschenden Malerei aus dem Jahr 1986 bis zum UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM), tut dies in Form einer illustrierten Ausstellungsgeschichte oder eines *Curriculum vitae* und nicht als Anleitung zum besseren Verständnis. Auch die Gruppenausstellungen, an denen Höller teilnahm, erhellen nicht unbedingt, worum es ihm bei seiner Arbeit gehen könnte. Höller gehörte zu einer Reihe von Künstlern, die in den 90er Jahren dafür bekannt waren, an grossen Gruppenausstellungen teilzunehmen; oft waren seine Beiträge zudem Gemeinschaftsprojekte, bei denen es galt, die Urheberschaft im strengen Sinn aufzulösen. Ferner gab es viele Projektentwürfe, die nie realisiert wurden oder mit Aktionen einhergingen, die viele nie zu Gesicht bekamen, ganz zu schweigen davon, dass einige unter Pseudonymen wie Karsten Höller, Baldo Hauser oder A. J. Florizoone entstanden.

Doch eines dieser teilweise unrealisiert gebliebenen Projekte, THE LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999), das für die von Hans-Ulrich Obrist und Barbara Vanderlinden kuratierte Gruppenausstellung «Laboratorium» in Antwerpen konzipiert wurde, birgt vielleicht den Schlüssel zum Verständnis von Höllers Kunst (falls es denn einen solchen gibt). Der Eintrag in *Register* lautet: «Ein Mercedes, an dem Schilder mit den Aufschriften *The Laboratory of Doubt*, *Het laboratorium van de twijfel* und *Le laboratoire du doute* angebracht sind, ist mit zwei Lautsprechern auf dem Dach ausgerüstet, um Zweifel zu säen. Doch über Nacht werden die Reifen gestohlen. Die Ratlosigkeit darüber, was gesagt werden soll, «um Zweifel zu säen», kombiniert die Sprachlosigkeit mit der Unbeweglichkeit. Ein Scheitern beim Anbringen des Zweifels scheint die einzig mögliche Lösung zu sein, um die Gewissheit über den Zweifel selbst zu vermeiden. Das Projekt wird weitergeführt, das Auto ist immer noch in Gebrauch und wird allmählich zu einem Monument der Ungewissheit.»¹⁾ Vielleicht ist das der Grund, weshalb wir noch immer nicht wissen, worum es in seinem Werk wirklich geht. Sehr wahrscheinlich weiss Höller es genauso wenig, doch indem er sich diese – radikalste und punkto Umsetzung unmöglichste – Idee des Zweifels zu eigen macht, rückt er paradoxerweise alles Vorangegangene und noch Kommende in den Blick. Wie Höller selbst erklärte:

Ich bin glücklich über diese Ratlosigkeit. Ich habe sie lange Zeit nicht zugelassen, weil sie mit Unbehagen assoziiert wird, was vollkommen verkehrt ist: Man sollte vielmehr versuchen, das eine vom anderen zu lösen, und die Ratlosigkeit als solche schätzen lernen. Der Zweifel und seine semantische Verwandte, die für mich nicht minder bedeutende Ratlosigkeit, sind unschöne Geisteszustände, die wir lieber unter Verschluss halten möchten, weil wir sie mit Unbehagen assoziieren, mit einem Scheitern unserer Wertvorstellungen. Aber wäre es nicht richtiger, das Gegenteil zu vertreten, dass nämlich Gewissheit im Sinn einer dreist vorgetragenen, unhaltbaren Behauptung viel erbärmlicher ist? Es ist schlicht die gedankliche Assoziation mit guten Gefühlen, die dem Affirmativen seinen gegenwärtigen Status verleiht. Es ist deshalb höchste Zeit, die Verbindung zwischen Affirmation und Wohlbefinden zu kappen.»²⁾

Vielleicht ist es kein Zufall, dass diese Parteinahme für die Ratlosigkeit nach dem LABORATORY OF DOUBT von 1999 mit dem Beginn einer langen Reihe von Einzelausstellungen zusammenfällt. Ironischerweise brachte das Akzeptieren der Unentschlossenheit in Höllers Werk eine «Gewissheit, was die Zielsetzung angeht» mit sich. In einer Reihe aufeinander folgender Arbeiten hat Höller jedesmal eine spezifische Erfahrung inszeniert, wobei jede Ausstellung einen Pfad oder Parcours darstellte, der genau dieses Erlebnis der Verunsicherung hervorrufen sollte. In der Prada Foundation in Mailand etwa wurde das Publikum an der blinkenden LIGHT WALL (Lichtwand, 2000) vorbei, durch den dunklen GANTENBEIN



CARSTEN HÖLLER, *LABORATORY OF DOUBT*, 1999, installation view, Provinciaal Museum voor Fotografie, Antwerp /
LABORATORIUM DES ZWEIFELS, Installationsansicht. (PHOTO: THORSTEN ARENDT)

CORRIDOR (2000) geführt und schliesslich in den UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000) entlassen. In einer Ausstellung im Musée d'Art Contemporain (MAC) in Marseille brachte Höller diese Verunsicherung durch den von ihm gern verwendeten Tropus des «Doubles» zum Ausdruck; die gesamte Ausstellungsarchitektur war doppelt vorhanden und in der Mitte durch das Dunkel des MAC CORRIDOR (2004) verbunden.

Setzt man sich Höllers Projekten über längere Zeit aus, kommt man der Zielsetzung seiner Arbeit näher – ein Gefühl umfassenden Zweifels zu erzeugen. Auch wenn sie in ihren Anforderungen nicht so extrem sind wie die UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille, 1994/2001), wo dem Träger empfohlen wird, die Brille acht Tage lang zu tragen – die Zeit, die man braucht, um seine Sehweise dem Leben ohne die natürliche Umkehrung des Netzhautbildes anzupassen –, deuten die als Sequenzen angelegten Projekte Veränderungen an, die im Alltag eintreten können, wenn man, sagen wir, auf dem Weg zur Arbeit regelmässig eine Rutschpartie einlegte, oder sich der Ungewissheit totaler Dunkelheit aussetzte, oder eben dem optischen und akustischen Rhythmus der pulsierenden LIGHT WALL.

Das «unbestimmte Anderswo», in das wir durch Höllers Werk versetzt werden, hat auch im Leben des Künstlers immer eine Rolle gespielt. Die Suche nach dem «wahren» Höller, seiner «Handschrift» oder seinem auktorialen Gestus, erweist sich daher als Holzweg. Bei Höller müssen wir unsere Abhängigkeit von der Gewissheit über das Ich und seine Umgebung aufgeben und vielleicht – im Geiste der neu gewonnenen Befreiung von unseren Überzeugungen – das Projekt des Künstlers weiterführen, indem wir Zweifel säen mit dem gemeinsam vorgetragenen Refrain: «Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller. Ich bin Carsten Höller...»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Germano Celant (Hrsg.), *Carsten Höller – Register*, Fondazione Prada, Milano 2000, unpaginiert. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)

2) Aus einem Gespräch zwischen Hans-Ulrich Obrist und Carsten Höller, *Feed Magazine*, 1999, www.feedmag.com/art/re_hoeller.html. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)



CARSTEN HÖLLER, *LIGHT WALL*, 2000, installation view, "One Day One Day," Färgfabriken, Stockholm /
LICHTWAND, Installationsansicht. (PHOTO: STEFAN FRANK JENSEN)

Uncommon SENSES

JENNIFER ALLEN

Few artists, apart from Carsten Höller, work with aesthetics. The claim may sound surprising, if not dubious, until one considers the history of aesthetics. Derived from the Greek *aísthesis* (sense perception), the term was first introduced in Latin by Alexander Baumgarten in his *Meditationes* (1735) and later developed in *Aesthetica* (1750/58).¹⁾ In the prolegomena to *Aesthetica*, Baumgarten defines aesthetics as a new science, *scientia cognitionis sensitivae*, whose aim is to perfect sensory cognition by perceiving beauty. While his philosophical predecessors saw beauty in the perfection of an object or idea, Baumgarten linked beauty to the perfection of sensory cognition, to the truth of sensation. A keen critic of Baumgarten, Kant opened the first *Critique of Pure Reason* (1781) by positing a transcendental aesthetic, *a priori* sense perception. But by the third *Critique of Judgement* (1790), Kant's notion of aesthetics had evolved into *sensus communis aestheticus*: the ability of every individual to make judgements of taste without a concept of beauty and to share them tacitly with others. With this elaboration, Kant ended up respecting Baumgarten's invention on one crucial point. For Baumgarten and for Kant—and for Höller—aesthetics belongs to the body. Aesthetics has since become a vague term, used indiscriminately to

describe many phenomena: the qualities of an object or art itself; a subject's appreciation or education; the style of an artist or a movement.²⁾ Yet historically and etymologically, aesthetics is sense perception, not the empirical attribute of something outside the human body, be it an object, artwork, or époque.

In light of this brief yet often ignored history, Höller can be said to explore aesthetics in a way no other artist has done. Höller's artistic medium is the human sense perception apparatus, which he alters like a painter mixing colors. His works may appear as autonomous objects—optical devices, flying machines, flashing lights, happiness pills—but they are body invaders that latch onto the user's senses, only to have their effects materialize inside (or on) the skin. The 1994 show "Du You" consolidated this approach with fifteen works for inducing sensory hallucinations, from UPSIDE-DOWN GOGGLES (1994/2001), spectacles for seeing upside-down, to THE PINOCCHIO EFFECT (1994), a muscle vibrator for stimulating the triceps that produces a growing sensation at the tip of the nose. Unlike the painter's palette or the painting, many of Höller's efforts can be perceived only inside the body. The third dot bouncing between the two flashing dots in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) does not objectively exist, as photographs prove; the illusive dot appears due to the eye's inability to process visual information in

JENNIFER ALLEN is an art critic living in Berlin.

real time. Of course, all artworks engage the senses—above all, sight—yet they tend to leave them intact. Most attempts to alter human perception—with the notable exception of Op Art and a few others—have been classified as experiments, degraded to popular science or relegated to the amusement park.³⁾ Höller often takes his inspiration, if not his blueprints, from the fairground and the history of science. Consider his carousels, with their nearly-imperceptible rotations, or the swirling tunnel vision of his slides. DAS PHÄNOMEN PHI—expanded into PHI WALL (2002)—revives the experiments of the Jewish-German psychologist Max Wertheimer, who discovered the phenomenon in 1912 while UPSIDE-DOWN GOGGLES are an homage to the American psychologist George Stratton and his 1897 experiments in vision without inversion of the retinal image.

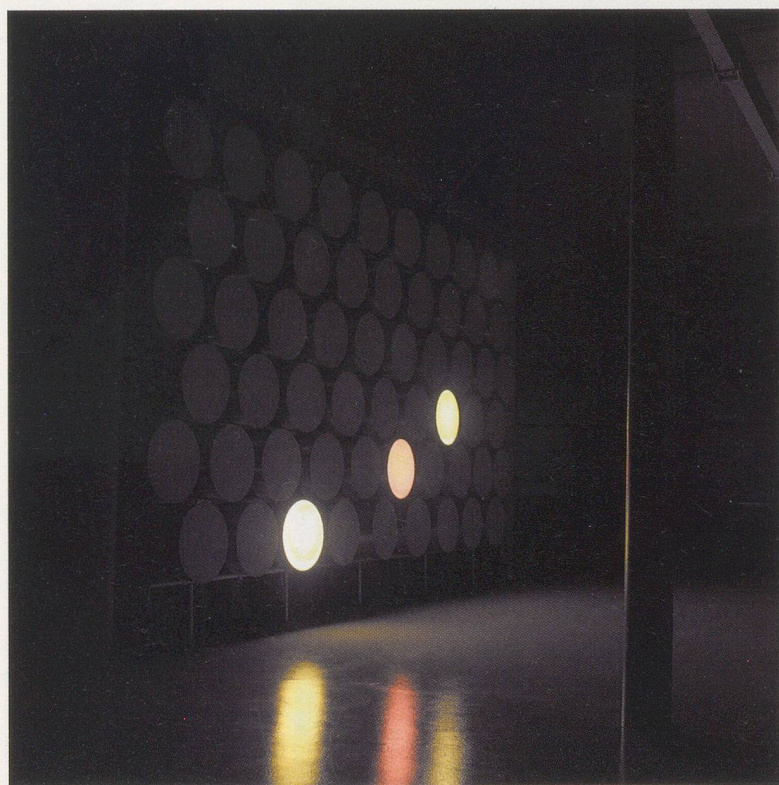
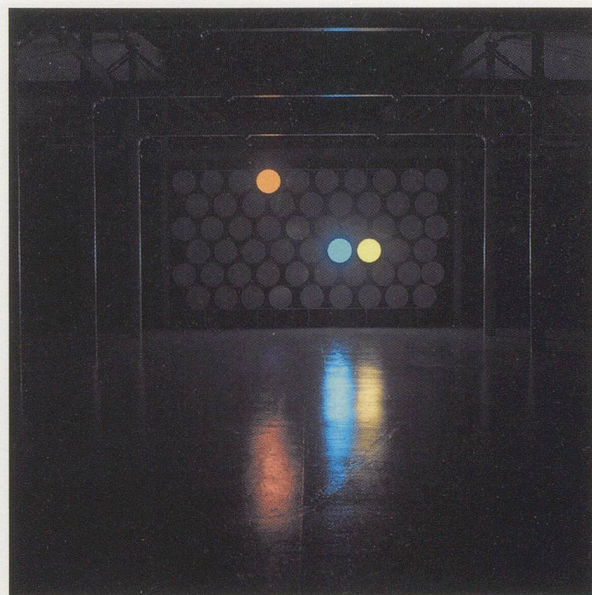
By using sense perception as a medium, Höller does not follow Baumgarten's hope to perfect sensory cognition through the perception of beauty. With their disorienting effects, Höller's works may be beautiful or disturbing, curious or extraordinary. Yet Baumgarten's pursuit of beauty—as the truth of sensation—is closer to Höller's concerns. UPSIDE-DOWN GOGGLES allow the wearer to perceive what her eyeballs truly see: the world intact, yet up-ended. However hallucinatory its effects, this work is not *trompe l'œil* but rather proves in a realistic way how the mind—and not the eye—tricks us by turning the retinal image wrong-side up again. Beyond beauty and truth, Baumgarten's desire to make aesthetics a science recalls another philosophical figure, equally close to Höller's concerns. In *Discours de la méthode* (1637), Descartes not only consolidated the scientific method—whose fruits Höller often picks—but also grounded this method by doubting sense perception. Many of Höller's efforts produce doubt: The Descartes of *Meditationes* (1641), who suspects the totality of what his easily beguiled senses tell him, could be the skeptic behind the wheel of Höller's LABORATORY OF DOUBT (1999), a car with loudspeakers for announcing doubts in public. Like Descartes, Baumgarten positions the senses below reason, yet he tries to revolutionize this hierarchy by elevating sensory cognition to a science—a move

that Descartes ruled out by ignoring what his senses told him. With respect to Baumgarten and Descartes, Höller's oeuvre offers an odd fusion: valorizing both the senses and doubts about what they perceive.

By fusing sense perception and doubt, Höller transforms the Cartesian method—"of rightly conducting one's reason and searching for the truth in the sciences"⁴⁾—into a perpetual detour, if not a dead-end. The video ONE MINUTE OF DOUBT (1999) shows Höller driving LABORATORY OF DOUBT around in a continuous circle; once parked, the laboratory was grounded when thieves stole all its tires. To spread doubt, Höller prolongs the experiment instead of reaching any definitive results. While Stratton wore his upside-down goggles to understand natural vision, Höller sticks with the inverted view of the world—and he encourages viewers to do the same. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED), 2004—two replicas of a suite from Hotel Normandy in Deauville—was made to accommodate those who wanted to test the goggles by wearing them for eight days, as Stratton did just over a century ago. As these luxury twin replicas suggest, Höller's doubt often begins with the double. HOTEL ROOM is not so much a copy as a mnemonic device, which generates doubt by being presented twice in the same exhibition: Haven't I seen this before? Moreover, Höller's doubles allow difference to exist within the same. His textual work KARSTEN HÖLLER (2001) sounds like "Carsten Höller"; it is precisely this similarity that gives rise to doubt and to difference. A feeble pseudonym, KARSTEN HÖLLER does not hide the artist's identity but functions like an orthographic virus, spreading doubt about how his name is actually spelled while increasing the likelihood of typos.

As difference within the same, Höller's doubles can take on many guises: a work, a title, or an entire exhibition. THE FOREST (2002)—glasses made with two mini LCD screens, one in front of each eye, showing a snowfall in a forest at night—demonstrates that the seemingly unified field of vision is in fact bifocal: The two screen images suddenly diverge and take each eyeball down a different path in the woods. The exhibition "Du You" creates an inter-linguistic homonym, which sounds like "Do You" but means "You You" (*Du* is German for "you"); the 1996 show

“Glück,” which denotes both happiness and luck in German, exhibited works that explored these scientifically elusive notions. “One Day One Day”—hosted by Stockholm’s Färgfabriken in 2003—was announced as one event, but the exhibition featured two press releases, two web sites, two invitations, two opening parties, and two artworks—THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL (2003) and THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL (2003)—which were alternately shown and hidden every day, so that visitors ended up doubting whether or not they had seen the “real” invitation, opening, or artwork. At Musée d’Art Contemporain (MAC) in Marseille in 2004, Höller made “Une exposition à Marseille” (both “one” and “an” exhibition in Marseille) into a mirror image of itself by placing identical works, such as HOTEL ROOM, on both sides of the museum’s parallel corridors. In his search for difference in the same, Höller tends to invert, spin,



CARSTEN HÖLLER, PHI WALL, 2002,
installation view, “One Day One Day,” Färgfabri-
ken, Stockholm / PHI WAND, Installationsan-
sicht, (PHOTO: STEFAN FRANK JENSEN)



CARSTEN HÖLLER, HOTEL ROOM, 2004, installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / HOTELZIMMER, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

or flash objects, which changes our perception of them without changing the objects themselves. Spinning upside-down does not alter the giant amanita mushrooms in UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM (2000); the three thousand, five hundred and fifty-two flashing light bulbs that made up LIGHT WALL (2000) may leave viewers dizzy, but the bulbs are left intact.

Since Höller's medium is sense perception, many of his works cannot be viewed collectively. Like UPSIDE-DOWN GOGGLES, the glasses of THE FOREST can be worn by only one person at a time. Other works resist the collective spectacle created by a photograph. One may take a picture of PHI WALL, but the third dot escapes the lens. And an inverted photograph is a poor substitute for the experience of wearing UPSIDE-DOWN GOGGLES, just as two photographs—lights on, lights off—will never produce the dizzying effects of LIGHT WALL (2003). Höller's resistance to the collectively viewed image is most apparent in his collaborations with the photographer Miriam Bäckström. Their project THE LAST IMAGE (2004) may initially appear to compromise Höller's iconoclastic edge: The artists published a newspaper ad inviting people to send them an image that could be described as the last one of something or someone. The resulting collection—one hundred and forty-four photographs, presented without names and captions—seems to manifest photography's potential to record everything for posterity. Yet these images show something that cannot be photographed: their lastness. Like the optical illusion, lastness can be perceived only by the eye in relation to bodily experience. Every image shows the very same thing that nevertheless escapes the photographs—and their viewers, who must figure out what has since disappeared: the person, the pet, the haircut. Far from celebrating photography, this collaboration raises doubts about looking at and taking a picture, which fate could turn into an epitaph.

In this way, Höller thwarts the spectacle, especially its role as a *lingua franca* in the global village. Every work invokes a dialogue that the spectacle's universal visibility would preclude: Haven't I seen this before? What did you see? And feel? I felt a vibration on my nose... Those who try out THE PINOCCHIO EFFECT,

UPSIDE-DOWN GOGGLES or THE FOREST, as those who see PHI WALL, "One Day One Day" or THE LAST IMAGE, compare—or debate—their perceptions instead of their interpretations. Höller aims at the biological capacities of the human being as a species, not at any particular ideas that individuals may hold. The flashing LIGHT WALL (2000) synchronizes with the brainwaves, not with the brain's thoughts. More anthropocentric than culturally specific, Höller's works suggest that the last centuries—since Baumgarten's *Aesthetica*—took art on a long detour through representation and interpretation. Detached from the senses, art has fuelled ideology, politics, style, with creative and violent results. Far from asserting a new universal subject beyond such particular forms of belonging, Höller's works put individuals out of synch with themselves and others. This desynchronization—a sensory "jetlag" that gives rise to a double experience of the present—implies a community that is catching up with its biologically determined perceptions in the present instead of chasing a collective ideal on the horizon. In Höller's world, *sensus communis aestheticus*—long understood to be a given—suddenly becomes an elusive goal, which makes us doubt ourselves far more than others.

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Hamburg: Meiner, 1983), and *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica"* (1750/58) (Hamburg: Meiner, 1983). The quotation is taken from *Aesthetica* § 1.

2) For a sweeping definition of aesthetics applied to two different art historical periods, see the introduction in David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), and Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Seattle: Bay Press, 1983). Most "aesthetic" theories and philosophies are in fact theories and philosophies of art. Despite its promising title, even Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La fabrique-éditions, 2000), falls into this category.

3) For a survey of popularized optical experiments, see Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), and Barbara Maria Stafford, *Artful Science. Enlightenment, Entertainment and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge: MIT Press, 1994). Science—whether popular or academic—has explored aesthetics far more intensively than art.

4) Descartes's treatise—*Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden, 1637)—includes this subtitle.

Aussergewöhnliche ERKENNTNISSE

JENNIFER ALLEN

Neben Carsten Höller fragen nur wenige Künstler in ihrer Arbeit nach der Ästhetik. Die Behauptung mag überraschend, ja sogar zweifelhaft klingen, solange man die Geschichte der Ästhetik ausser Acht lässt. Vom griechischen *aísthesis* (Sinneswahrnehmung) abgeleitet wurde der Terminus von Alexander Gottlieb Baumgarten zunächst in seinen *Meditationes* (1735) auf Lateinisch eingeführt und später in der *Aesthetica* (1750–58) weiterentwickelt.¹⁾ In den Prolegomena zur *Aesthetica* definiert Baumgarten die Ästhetik als neue Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*), deren Ziel es sei, die sinnliche Erkenntnis durch die Wahrnehmung der Schönheit zu vervollkommen. Während seine philosophischen Vorgänger die Schönheit in der Vollkommenheit eines Gegenstandes oder einer Idee gesehen hatten, verband Baumgarten die Schönheit mit der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis, mit der Wahrheit der Sinneswahrnehmung. Immanuel Kant, ein scharfer Kritiker Baumgartens, beginnt die erste seiner Kritiken, die *Kritik der reinen Vernunft* (1781), damit, dass er eine transzendente Ästhetik voraussetzt, eine sinnliche Wahrnehmung *a priori*. Bis zur dritten kritischen Schrift, der *Kritik der Urteilskraft* (1790), hatte sich Kants

Auffassung der Ästhetik jedoch zu einem *sensus communis aestheticus* entwickelt: zur Fähigkeit eines jeden Individuums, in stillschweigender Übereinstimmung mit anderen Geschmacksurteile zu fällen, ohne über einen Schönheitsbegriff zu verfügen. Mit dieser Erweiterung anerkannte Kant letztlich Baumgartens Idee in einem entscheidenden Punkt. Bei Baumgarten und Kant – und auch bei Höller – ist die Ästhetik an den Körper gebunden. Inzwischen ist Ästhetik zu einem vagen Begriff geworden, der zur Beschreibung von vielerlei Phänomenen herhalten muss: der Eigenschaften eines Objektes oder der Kunst selbst; der Wertschätzung oder Erziehung eines Subjekts; des Stils eines Künstlers oder einer Kunstrichtung.²⁾ Historisch und etymologisch betrachtet ist Ästhetik jedoch Sinneswahrnehmung und nicht das empirische Attribut von irgendetwas ausserhalb des menschlichen Körpers, sei dies ein Objekt, ein Kunstwerk oder eine Epoche.

Im Lichte dieser kurzen, aber oft vernachlässigten Geschichte kann man sagen, dass Höller die Ästhetik auf eine Art erforscht, wie dies kein anderer Künstler vor ihm getan hat. Höllers künstlerisches Medium ist der menschliche Apparat der Sinneswahrnehmung, den er genauso modifiziert, wie ein Maler Farben mischt. Seine Werke mögen zwar wie autonome Objekte wirken – optische Geräte, fliegende Maschi-

JENNIFER ALLEN ist Kunstkritikerin und lebt in Berlin.



CARSTEN HÖLLER, AMUSEMENT PARK, 2006, installation view, MASS MoCA, North Adams, MA /
VERGNÜGUNGPARK, Installationsansicht. (PHOTO: KEVIN KENNEFICK)

nen, aufblitzende Lichter, Glücksspielen –, aber sie nehmen den Körper in Beschlag und klinken sich in die Sinne des Anwenders ein, um ihre Wirkungen unter (oder auf) der Haut zu entfalten. Die Ausstellung «Du You» (1994) untermauerte diesen Ansatz mit fünfzehn Arbeiten, die Sinneshalluzinationen auslösten: von den UPSIDE-DOWN GOGGLES (Umkehrbrille 1994/2001), Brillen, die einen alles verkehrt herum sehen lassen, bis zu THE PINOCCHIO EFFECT (Der Pinocchio-Effekt, 1994), einem Muskelvibrator, der den Trizeps stimulierte, was an der Nasenspitze ein kribbelndes Gefühl hervorrief, als ob sie wachsen würde. Im Gegensatz zur Palette des Malers oder dem gemalten Bild ist Höllers Arbeit nur im Körper selbst erfahrbar: Der dritte Punkt, der in DAS PHÄNOMEN PHI (1994) zwischen den beiden aufblitzenden Punkten hin und her springt, existiert, wie Photographien zeigen, nicht wirklich; der illusorische Punkt entsteht durch die Unfähigkeit des Auges, die visuelle Information zeitgleich zu verarbeiten. Natürlich wenden sich alle Kunstwerke an die Sinne – vor allem an das Auge –, doch sie lassen diese gewöhnlich intakt. Die meisten Versuche, die

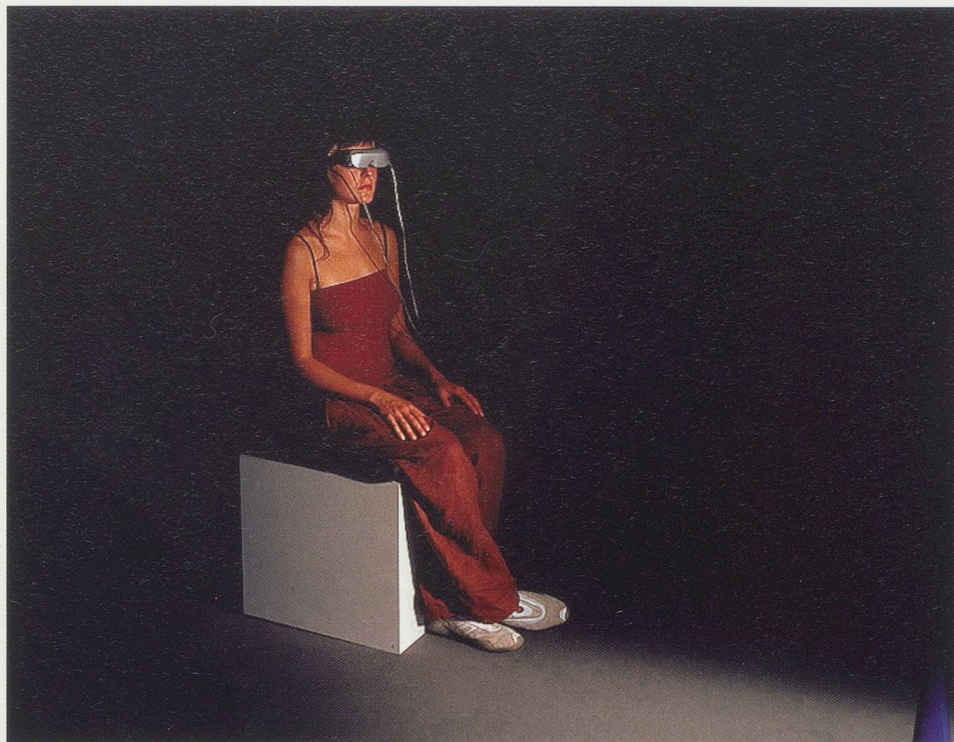
menschliche Wahrnehmung zu verändern – mit der rühmlichen Ausnahme der Op-Art und wenigen anderen –, wurden als Experimente eingestuft, zur Populärwissenschaft degradiert oder auf den Rummelplatz verbannt.³⁾ Höller holt sich seine Inspiration, wenn auch nicht die Detailplanung, häufig von der Festwiese und aus der Geschichte der Naturwissenschaften. Man denke nur an seine Karussells mit ihrer kaum wahrnehmbaren Umdrehung oder an den wirbelnden Tunnelblick seiner Diapositive. DAS PHÄNOMEN PHI – erweitert zur PHI-WALL (PHI-Wand, 2002–2004) – greift die Experimente des deutsch-jüdischen Psychologen Max Wertheimer wieder auf, der dieses Phänomen 1912 entdeckt hatte, während UPSIDE-DOWN GOGGLES eine Hommage an den amerikanischen Psychologen George Stratton darstellt beziehungsweise an dessen Sehexperimente ohne Umkehrung des Netzhautbildes aus dem Jahr 1897.

Wenn Höller die Sinneswahrnehmung als Medium einsetzt, lässt er sich jedoch nicht von Baumgartens Hoffnung leiten, die Sinneserkenntnis durch die Wahrnehmung von Schönheit zu vervollkomm-



CARSTEN HÖLLER, *THE FOREST*, 2002, video stills, view left and right / *DER WALD*, Videostills, Ansicht links und rechts.

(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



CARSTEN HÖLLER, *THE FOREST*, 2002 installation view, "Une exposition à Marseille," MAC Musée d'Art Contemporain, Marseille / DER WALD, Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARAZANO)

nen. Durch ihre verwirrenden Effekte können Höllers Arbeiten schön sein oder verstörend; seltsam oder aussergewöhnlich. Doch Baumgartens Ausrichtung auf das Schöne – als Wahrheit der Empfindung – kommt Höllers Anliegen schon eher entgegen. UPSIDE-DOWN GOGGLES erlaubt jedem, der die Brille aufsetzt, wahrzunehmen, was das Auge wirklich sieht: Die Welt, vollkommen intakt, aber auf dem Kopf stehend. Wie halluzinatorisch die Wirkung dieser Arbeit auch sein mag, sie ist kein *Trompe-l'Œil*, sondern belegt vielmehr ganz realistisch, wie das Hirn – und nicht etwa das Auge – uns täuscht, indem es das verkehrte Netzhautbild gleich noch einmal auf den Kopf stellt. Jenseits von Schönheit und Wahrheit erinnert Baumgartens Begehren, die Ästhetik als Naturwissenschaft zu behandeln, an eine andere philosophische Grösse, die Höllers Interessen ebenso nahe steht. Im *Discours de la méthode* (1637) zementiert René Descartes nicht nur die naturwissenschaftliche Methode – deren Früchte Höller gerne pflückt –, sondern begründet diese Methode auch mit dem

Zweifel an der sinnlichen Wahrnehmung. Viele von Höllers Arbeiten erzeugen Zweifel: Der Descartes der *Meditationes* (1641), der die Gesamtheit dessen anzweifelt, was seine leicht täuschbaren Sinne ihm weismachen wollen, könnte der Skeptiker hinter dem Steuer von Höllers LABORATORY OF DOUBT (Laboratorium des Zweifels, 1999) sein, einem Auto mit Lautsprechern zur öffentlichen Kundgabe von Zweifeln. Wie Descartes siedelt Baumgarten die Sinne unterhalb der Vernunft an; aber er versucht diese Hierarchie umzustürzen, indem er die Sinneserkenntnis zur Naturwissenschaft erhebt – ein Schachzug, den Descartes ausgeschlossen hat, indem er alles, was seine Sinne ihm vermittelten, ignorierte. Mit Blick auf Baumgarten und Descartes stellt Höllers Werk eine seltsame Verschmelzung dar: Denn Höller stellt sowohl die Sinne wie die Zweifel über das Wahrgenommene.

Durch diese Verschmelzung von Sinneswahrnehmung und Zweifel verwandelt Höller die cartesianische Methode – «des richtigen Vernunftgebrauchs



CARSTEN HÖLLER, MIRROR CAROUSEL, 2006, installation view, Sudeley Castle, Gloucestershire / SPIEGELKARUSSELL, Installationsansicht, (PHOTO: MATTHEW LEIGHTON)

Carsten Höller

und der wissenschaftlichen Forschung»⁴⁾ – in einen endlosen Umweg, wenn nicht gar in eine Sackgasse. Das Video ONE MINUTE OF DOUBT (Eine Minute des Zweifels, 1999) zeigt, wie Höller das LABORATORY OF DOUBT fortwährend im Kreis herum steuert; nachdem es dann endlich geparkt worden war, konnte das Laboratorium nicht mehr starten, weil Diebe sämtliche Reifen gestohlen hatten. Um Zweifel zu verbreiten, verlängert Höller das Experiment, statt zu endgültigen Ergebnissen zu gelangen. Während Stratton seine alles auf den Kopf stellende Brille trug, um das natürliche Sehen zu verstehen, bleibt Höller bei der verkehrten Sicht der Welt – und ermuntert die Betrachtenden, dasselbe zu tun. HOTEL ROOM (TO BE INVERTED) – Hotelzimmer (zum Auf-den-Kopf-Stellen), 2004 –, zwei Nachbildungen einer Suite des Hotels Normandie in Deauville, war für jene gedacht, welche die Brillen acht Tage lang testen wollten, genau wie Stratton dies vor über hundert Jahren getan hatte. Wie diese Luxuszwillingsschnachbildungen andeuten, beginnt Höllers Zweifel oft mit dem Double. HOTEL ROOM ist weniger eine Kopie als eine Gedächtnishilfe, die Zweifel sät, weil sie zweimal in derselben Ausstellung gezeigt wird: «Hab ich das nicht schon einmal gesehen?» Zudem lassen Höllers Doubles die Differenz innerhalb des Gleichen zu. Seine Textarbeit KARSTEN HÖLLER (2001) klingt wie «Carsten Höller»; aber genau diese Ähnlichkeit lässt Zweifel und Differenzen aufkommen. Als lächerliches Pseudonym verbirgt KARSTEN HÖLLER die Identität des Künstlers nicht, sondern funktioniert wie ein orthographischer Virus, weckt Zweifel darüber, wie der Name sich wirklich schreibt, und erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass er falsch geschrieben wird.

Als Differenz innerhalb des Gleichen können Höllers Doubles in vielerlei Gestalt auftreten: als Werk, als Titel oder auch als ganze Ausstellung. THE FOREST (Der Wald, 2002) – eine Brille aus zwei Mini-LCD-Bildschirmen, für jedes Auge einer, auf denen nächtlicher Schneefall in einem Wald zu sehen ist – demonstriert, dass das scheinbar einheitliche Gesichtsfeld tatsächlich bifokal ist: Die beiden Bildschirmbilder driften plötzlich auseinander und führen jedes Auge auf einem anderen Weg durch den Wald. Die Ausstellung «Du You» schafft ein interlin-



CARSTEN HÖLLER, *THE PINOCCHIO EFFECT* (second version), 1994/2000, installation view, Fondazione Prada, Milan / *DER PINOCCHIO EFFEKT* (zweite Fassung), Installationsansicht. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

guistisches Homonym, das klingt wie das englische «Do You (Tust du das?)», aber eigentlich nur zweimal «Du» sagt, einmal englisch, einmal deutsch; «Glück» – der Titel einer Ausstellung aus dem Jahr 1996 – untersuchte das gleichnamige Thema, um das sich die Wissenschaft nie geschert hat. «One Day One Day» – «Eines Tages, eines Tages», Färgfabriken, Stockholm 2003 – wurde als ein Ereignis angekündigt, umfasste aber zwei Pressemitteilungen, zwei Websites, zwei Einladungen, zwei Vernissagen und zwei Kunstwerke – *THE FÄRGFABRIKEN LIGHT WALL* (Die Färgfabriken-Lichtwand) und *THE FÄRGFABRIKEN PHI WALL* (Die Färgfabriken-Phi-Wand), beide 2003; sie wurden Tag für Tag abwechselungsweise gezeigt und verborgen, so dass die Besucher sich fragen mussten, ob sie wirklich die «echte» Variante der Einladung, der Vernissage oder des Kunstwerks gesehen hatten. 2004 in Marseille (MAC) machte Höller «Une exposition à Marseille» zu einem Spiegelbild ihrer selbst, indem er identische Arbeiten, wie *HOTEL ROOM*, auf beiden Seiten der parallel verlaufenden Museumskorridore platzierte. Bei seiner Suche nach der Differenz im Gleichen neigt Höller

dazu, Objekte zu verkehren, zu drehen oder aufblitzen zu lassen, was unsere Wahrnehmung der Objekte verändert, ohne sie selbst zu verändern. Man denke etwa an die riesigen, an der Decke rotierenden Amanita-Pilze in *UPSIDE-DOWN MUSHROOM ROOM* (Umgekehrter Pilzraum, 2000) oder an die 3552 blinkenden Glühbirnen, aus denen *LIGHT WALL* (Lichtwand, 2000) bestand.

Da Höllers Medium die Sinneswahrnehmung ist, lassen sich viele seiner Arbeiten nicht im Kollektiv betrachten. Wie die *UPSIDE-DOWN GOGGLES* kann auch die Brille von *THE FOREST* jeweils nur von einer Person aufgesetzt werden. Andere Arbeiten wiederum entziehen sich dem kollektiven Schauspiel der Photographie. Zwar kann man *PHI WALL* photographieren, aber der dritte Punkt bleibt für die Linse unsichtbar. Und eine auf den Kopf gestellte Photographie ist ein magerer Ersatz für das Erlebnis, das sich beim Tragen der *UPSIDE-DOWN GOGGLES* einstellt; ebenso erreichen zwei Photographien – Lichter an, Lichter aus – nie die Schwindel erregende Wirkung von *LIGHT WALL* (Lichtwand, 2003). Höllers Resistenz gegenüber dem kollektiv betrachteten

Bild wird in seinen gemeinsamen Arbeiten mit der Photographin Miriam Bäckström am deutlichsten sichtbar. Ihr gemeinsames Projekt THE LAST IMAGE (Das letzte Bild, 2004) mag auf den ersten Blick scheinbar Höllers bilderstürmerische Strenge unterlaufen: Das Künstlerpaar publizierte eine Zeitungsannonce, in der es die Leute dazu aufrief, ihm ein Bild zu senden, das man als das letzte von etwas oder jemandem bezeichnen könne. Die daraus resultierende Sammlung – 144 Photographien, die ohne Namen und Bildlegenden präsentiert wurden – scheint das Potenzial der Photographie zum Ausdruck zu bringen, alles und jedes für die Nachwelt festzuhalten. Die Bilder zeigen jedoch etwas, was nicht photographiert werden kann: ihre Letzttheit. Wie eine optische Täuschung kann auch diese Letzttheit vom Auge nur in Verbindung mit einer körperlichen Erfahrung wahrgenommen werden. Jedes Bild zeigt dasselbe, das jedoch der Photographie entgeht – und auch ihren Betrachterinnen und Betrachtern, die selbst erraten müssen, was seither verschwunden ist: die Person, das Haustier, der Haarschnitt. Diese Gemeinschaftsarbeit ist alles andere als ein Ruhmesfest der Photographie, sondern weckt Zweifel am Betrachten und Schiessen eines Bildes, das, wenn das Schicksal es will, zum Nachruf werden kann.

So wirkt Höller dem Spektakel entgegen, insbesondere auch dessen Rolle als *Lingua franca* im globalen Dorf. Jedes Werk eröffnet einen Dialog, den die universelle Sichtbarkeit des Spektakels verhindern würde: Hab ich das nicht schon einmal gesehen? Was hast du gesehen? Und gespürt? Ich habe ein Prickeln auf der Nase verspürt... Jene, die THE PINOCCHIO EFFECT, die UPSIDE-DOWN GOGGLES oder THE FOREST ausprobieren, aber auch jene, welche die PHI WALL, «One Day One Day» oder THE LAST IMAGE sehen, vergleichen – oder hinterfragen – ihre Wahrnehmungen und nicht ihre Interpretationen. Höller zielt auf die biologischen Fähigkeiten des Menschen als Spezies und nicht auf spezifische Ideen, die irgendwelche Individuen haben mögen. Die blinkende LIGHT WALL (2000) blinkt synchron mit den Hirnströmen und nicht mit den Gedanken, die das Hirn produziert. Eher anthropozentrisch als kulturspezifisch angelegt, weisen Höllers Arbeiten darauf hin, dass die Kunst in den letzten Jahrhun-

dert – seit Baumgartens *Aesthetica* – einen langen Umweg über die Repräsentation und Interpretation gemacht hat. Losgelöst von den Sinnen hat die Kunst Ideologien, politische Strömungen und Stile genährt, manchmal mit kreativen, manchmal mit gewaltsamen Folgen. Weit davon entfernt, jenseits solch besonderer Formen der Zugehörigkeit ein neues universales Subjekt behaupten zu wollen, bringen Höllers Arbeiten Individuen aus dem Takt, und zwar sowohl in Bezug auf sich selbst wie auf andere. Diese Desynchronisierung – ein sensorischer «Jetlag», der die Gegenwart doppelt erfahrbar werden lässt – impliziert eine Gemeinschaft, die in der Gegenwart bei ihren biologisch determinierten Wahrnehmungen anknüpft, statt einem kollektiven Ideal am fernen Horizont nachzujagen. In Höllers Welt, wird der *sensus communis aestheticus* – der lange als gegeben galt – plötzlich zu einem schwer fassbaren Ziel, das uns weit mehr an uns selbst zweifeln lässt als an den anderen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Alexander Gottlieb Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* und *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica»* (1750–58), beide erschienen bei Meiner, Hamburg 1983. Die im Folgenden zitierte lateinische Wendung stammt aus *Aesthetica* §1.

2) Eine erschöpfende Definition von Ästhetik, jeweils in Bezug auf zwei verschiedene kunstgeschichtliche Perioden, liefern die Einführung zu David Summers, *The Judgment of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, sowie Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle 1983. Die meisten «ästhetischen» Theorien und Philosophien sind eigentlich Kunsttheorien und -philosophien. Trotz ihres vielversprechenden Titels fällt auch die Arbeit von Jacques Rancière, *Le partage du sensible: esthétique et politique* (La Fabrique éditions, Paris 2000) in diese Kategorie.

3) Einen Überblick über beliebte optische Experimente liefern Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden 1996, und Barbara Maria Stafford, *Kunstvolle Wissenschaft: Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Verlag der Kunst, Dresden 1998. Die Wissenschaft – populärer und akademischer Prägung – hat die Ästhetik sehr viel gründlicher erforscht als die Kunst.

4) So lautet der vollständige Titel von René Descartes' Abhandlung: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, & chercher la vérité dans les sciences* (Leiden 1637) bzw. *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung* (übers. v. Lüder Gäbe, Meiner, Hamburg 1960).

Carsten Höller and the Baudouin Experiment

CHANTAL MOUFFE

Can artistic practices still play a critical role in advanced industrial societies where artists and cultural workers have become a necessary part of capitalist production? This is a moot point in discussions among theorists working in the field of art and culture and there are indeed reasons to be skeptical. In their book *The New Spirit of Capitalism* (Verso, London, 2005), Luc Boltanski and Eve Chiapello show how the aesthetic strategies of the counter-culture—the search for authenticity, the ideal of self-management, the anti-hierarchical exigency—are currently used to promote the conditions required by the present mode of capitalist regulation. The disciplinary framework characteristic of the Fordist period has been abandoned and demands for autonomy of the new movements of the 1960s are now being harnessed to create new forms of control which contribute to the consolidation of the post-Fordist, networked economy. The difference between art and advertising has thereby become blurred and artistic critique has been transformed into an important element of capitalist productivity.

CHANTAL MOUFFE is Professor of Political Theory at the Centre for the Study of Democracy at the University of Westminster in London.

I have no intention to deny the crucial changes that have taken place in the mode of regulation of capitalism in recent years, but I do not believe that, as it is something argued, any form of critique is automatically recuperated and neutralized by capitalism and that, as a consequence, art has lost its critical power. What is needed in the present context is to envisage different strategies of opposition. The field of artistic critique should be widened so as to intervene directly in a multiplicity of social spaces. This is indeed the road that is increasingly followed by a generation of artists who are working with existing social forms with the aim of disorganizing these spaces. Refusing to work within the traditional realm of the artist, they mix conceptual art with a multiplicity of other approaches in order to deconstruct the dominant systems of representation and to put existing techniques to different uses.

This is the perspective from which I intend to interrogate the trajectory of Carsten Höller. The type of installations realized by Höller has often been put under the label of “contextual art” to indicate that such an art consists of interventions that take place outside of institutional sites and profoundly affect the traditional relation with the public. It is a form of art which demands from the audience a mode of





CARSTEN HÖLLER, *7,8 Hz*, 2001, installation view /
Installationsansicht, Le Consortium, L'Usine, Dijon.
(PHOTO: ANDRÉ MORIN/LE CONSORTIUM)

involvement that goes well beyond simple contemplation, requiring instead a personal implication. Within this general approach, we find, of course, many differences; the sites are very diverse and each artist has a specific way of intervening in them. Before dedicating himself to art, Höller worked as a scientist and the originality of his approach is no doubt influenced by his scientific background. This has allowed him to bring together art and science in a manner that gives his installations a very distinctive flavor. Many of them can, in fact, be seen as laboratory experiments. As he has made clear, his aim in designing those experiments is to examine how people react when they are put in circumstances where they have to engage with machines that alter their consciousness and challenge their ordinary perception. His objective is to transform the audience into subjects of a series of perceptual or psychological experimentations. He wants people to feel confused and to begin to have doubts about what they normally take as reality, to make them experience the world from different perspectives. As is usual in contextual art, Höller's installations cast the audience in a crucial role; its participation is not merely expected, it is a vital part of the work, which could not exist without it.

The experiment I have chosen to focus on, *THE BAUDOUIN / BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION* (2001), which took place in the Atomium in Brussels, moves a step further because here it is the very difference between the audience and the participants that is abolished. For this experiment—whose object is to examine what happens when people are freed from their usual constraints, while at the same time confined to a particular form of space and time—a group of two-hundred people accepted to step out of their normal life for twenty-four hours and spend the day completely cut off from the outside world. This experiment was suggested to Höller by a curious compromise that was reached in Belgium in 1990, so as to allow the late Belgian king, Baudouin, to solve a personal dilemma. Baudouin in his role as king is required to sign all bills passed by Parliament. However, when Parliament passed a bill legalizing abortion, the fervent

Roman Catholic refused to sign. Thanks to a rather bizarre article of the Belgian constitution, the following solution was found to resolve the moral impasse: It consisted in declaring the king incapable of ruling for one day, during which time the law could be passed without his signature. The experiment, originally planned for the year 2000 when Brussels was the European capital of culture, was scheduled in the context of the "Indiscipline" project curated for Roomade by Barbara Vanderlinden and Jens Hoffmann. However, it had to be postponed because of the opposition of Queen Fabiola, Baudouin's widow. Wanting to learn about the King's feelings, Höller had written to her to ask what Baudouin had done and thought during that day. Fabiola never replied, but she lodged a complaint with the mayor of Brussels who threatened to cut all funds allocated to Roomade for their participation in "Brussels 2000" if they did not cancel the experiment. Hence the one-year delay in its realization.

In what sense, you might ask, does such an experiment, as an example of critical intervention, prove that art has not lost its power of subversion? Is it really any different from the numerous reality-shows that, since *Big Brother*, have been invading our TV? To be sure, such a comparison cannot be discarded off hand and Höller certainly had such TV shows in mind when designing his project. This is why he was so keen on marking their differences. He decided for instance that, contrary to reality TV, the *BAUDOUIN EXPERIMENT* would not be recorded in any form, neither film nor video, and that it would survive only in the memories of the participants. It is exclusively through their narratives that those who did not have the possibility to take part in this experience would be able to find out what had happened during those twenty-four hours of isolation. This absence of recorded images is, as Boris Groys has indicated, a significant element, which brings to the fore the basic difference between art documentation and the type of documentation typical of commercial television. As Groys put it: "By contrast, Höller's performance is not shown but merely documented—specifically, by means of the participants' narratives, which articulate precisely that which could not be seen. Here, then, life is understood as something

narrated and documented but unable to be shown or presented.”¹⁾

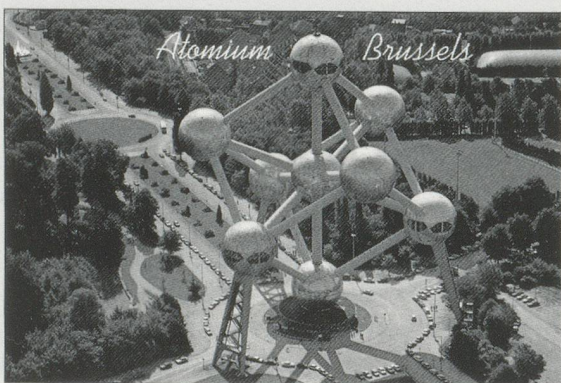
This is a crucial point because it means that, contrary to Big Brother, Höller’s experiment reveals the constructed character of social reality. By questioning the possibility of unmediated contact with “real life” thanks to direct and uninterrupted images, it highlights the discursive nature of what is usually taken as “the objective world,” a state of affairs that is supposedly given to us, independent of the variety of discourses which contribute to its establishment. Through the very diverse narratives of the participants, the multiplicity of discourses that construe what is perceived as “experience” is made visible. This type of experiment also challenges the essen-

tialist conception of identity because it reveals that the human subject is a multiple and is precariously fixed at the point of articulation between different forms of interpellations. Its identity is never given but is always the result of a process of identification.

In line with this critique of the essentialist conception of objectivity, Höller declares that it is not possible to document the final result of such an experiment or the limits of its influence. There is no way to ever get to the end of it. He is therefore not aiming at reaching objective results but at the production of an immaterial story that will develop out of his control. This open-ended aspect, with the absence of collected data, chimes with something that he has often emphasized about his experiments—their unscientific nature. He has asserted repeatedly that he is interested in the creation of situations allowing the audience to experiment with themselves, to explore the “unknown.” As far as the BAUDOUIN EXPERIMENT is concerned, he explains that what is at stake is the creation of a unique opportunity to experience with others the possibility of getting away from what you usually are. He stresses that he has no desire to obtain scientific knowledge that can be transmitted. Nor is he in any way trying to offer a form of entertainment. As its title clearly indicates, the whole point of the BAUDOUIN EXPERIMENT is to permit people to experience a brief deviation in their behavior, to refuse, for a short time, to be the kind of professional they normally are, and to do this in concert with others. Such an experience of deviation can, in my view, have far reaching consequences. Once people stop taking for granted that their current mode of existence is the only possible one, their consciousness opens up to a new set of possibilities; they realize that another world is possible and that other forms of subjectivity are available. By destabilizing the common sense that has been established by the neo-liberal consensus, those experiments can contribute to undermining the view of the world propagated by hegemonic capitalist forces. This is the terrain of the hegemonic struggle where, I submit, artistic practices have a decisive role to play.

1) Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation,” *Documenta 11 Catalogue* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), p. 111.

Atomium, Bruxelles, Postcard / Postkarte.



Carsten Höller und das «Baudouin- Experiment»

CHANTAL MOUFFE

Kann die künstlerische Tätigkeit in der entwickelten Industriegesellschaft überhaupt noch eine kritische Funktion erfüllen, nachdem Künstler und Kulturschaffende längst zu einem integralen Bestandteil der kapitalistischen Produktion geworden sind? Unter Kunst- und Kulturtheoretikern ist diese Frage umstritten und tatsächlich ist eine gewisse Skepsis durchaus angebracht. In ihrem Buch, *Der neue Geist des Kapitalismus* (KVK, Konstanz 2003; frz. Original: Gallimard, Paris 1999), zeigen Luc Boltanski und Eve Chiapello, wie die ästhetischen Strategien der Gegenkultur – das Streben nach Authentizität, das Ideal der Selbstverwaltung, der Ruf nach flachen Hierarchien – heute zur Schaffung jener Bedingungen beiträgt, die das kapitalistische System momentan zu seiner eigenen Regulierung benötigt. Das für die klassische Industriegesellschaft charakteristische Disziplinierungssystem wurde fallen gelassen, stattdessen macht man sich nun die Autonomieforderungen der Aufbruchsbewegungen der 60er Jahre

CHANTAL MOUFFE ist Professorin für Politische Theorie am Centre for the Study of Democracy an der Westminster Universität in London.

zu-nutze, um neue Formen von Kontrolle zu schaffen, die zur Stärkung der postindustriellen, weltweit vernetzten Wirtschaft beitragen sollen. Der Unterschied zwischen Kunst und Werbung hat sich längst verwischt und die Kritik von Seiten der Kunst ist zu einem wichtigen Element kapitalistischer Produktivität geworden.

Es liegt mir fern, leugnen zu wollen, dass sich die Selbstregulierung des kapitalistischen Systems im Lauf der letzten Jahre entscheidend gewandelt hat, aber ich glaube nicht, wie manchmal behauptet wird, dass jede Form von Kritik vom kapitalistischen System automatisch wettgemacht und neutralisiert wird und die Kunst damit ihre kritische Wirkung eingebüsst hat. Aber gewiss tut es im gegenwärtigen Kontext Not, unterschiedliche Widerstandsstrategien ins Auge zu fassen. Das Betätigungsfeld der künstlerischen Kritik sollte derart erweitert werden, dass sie unmittelbar in viele gesellschaftliche Bereiche einfließen kann. Tatsächlich ist dies ein Weg, der immer häufiger eingeschlagen wird von einer Künstlergeneration, die mit den bestehenden gesellschaftlichen Formen arbeitet, um Unordnung in diese Bereiche zu bringen. Sie weigern sich im traditionellen

**ART
POLITICS
SCIENCE
&
esthetic survival strategies**

Tal Adler
Maria Thereza Alves
& Jimmie Durham
are you meaning-
company
Das Atoll
Thomas Demand
Eugenio Dittborn
Esther Eppstein
Fiering & Luem

Mieke Gerritzen
Liam Gillick
Johan Grimmonprez
Fabrice Gygi
Henrik Håkensson
Karsten Höller
Jonathan Horowitz
Atelier van Lieshout
mrvdv
Nils Norman

L.A. Raeven
realities : united
Dierk Schmidt
Superflex
Rirkrit Tiravanija
Yvonne Trapp

7. October until 23 December 2001

opening hours TUE-FRI 1-7pm
 SAT-SUN 2-5pm

new address

Holzmarktstrasse 15-18
S-Bahn Bögen
10179 Berlin
Germany

Tel +49 (0)30 20 16 51 15
Fax +49 (0)30 20 16 51 14
office@buerofriedrich.org
www.buerofriedrich.org

Jannowitzbrücke Mitte Michaelkirchbrücke Friedrichshain
Spree Kreuzberg

BüroFriedrich

CARSTEN HÖLLER, *Invitation / Einladungskarte*,
"Art Politics Science," Berlin, 2001.
(PHOTO: GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)

Gefilde der Kunst zu arbeiten, denn ihre Strategie besteht darin, die Konzeptkunst mit einer Vielzahl anderer Ansätze zu kombinieren, um die vorherrschenden Repräsentationssysteme zu dekonstruieren und für bestehende Techniken neue Verwendungen zu finden.

Unter diesem Blickwinkel möchte ich denn auch den Werdegang von Carsten Höller untersuchen. Höllers Installationen werden oft unter dem Etikett «Kontextkunst» zusammengefasst, was anzeigen soll, dass diese Kunst aus Interventionen besteht, die ausserhalb institutioneller Räume stattfinden und die traditionelle Beziehung zwischen Künstler und Publikum vollkommen umkrempeln. Es ist eine Kunst, die vom Publikum eine Art der Teilnahme verlangt, die weit über das simple Betrachten hinausgeht und stattdessen eine aktive persönliche Beteiligung voraussetzt. Im Rahmen dieses generellen Ansatzes gibt es natürlich zahlreiche Varianten; die Orte sind sehr unterschiedlich und jeder Künstler hat seine eigene Art zu intervenieren. Bevor er sich der Kunst zuwandte, war Höller Naturwissenschaftler, und die Originalität seines Ansatzes ist zweifellos seinem wissenschaftlichen Background zu verdanken. Dieser erlaubt ihm, Kunst und Naturwissenschaft in einer Weise zu kombinieren, die seinen Installationen eine ganz spezielle Note verleiht – man könnte sie tatsächlich als Laborversuche betrachten. Wie er deutlich erklärt hat, geht es ihm bei der Gestaltung seiner Experimente darum, herauszufinden, wie die Leute reagieren, wenn sie bestimmten Umständen ausgesetzt werden, in denen sie sich mit Geräten auseinander setzen müssen, die das Bewusstsein verändern und die gewohnte Wahrnehmung in Frage stellen. Sein Ziel ist es, das Publikum zu Versuchskaninchen einer Reihe perzeptorischer und psychologischer Experimente zu machen. Er will, dass die Leute verwirrt sind und an dem, was sie normalerweise als Realität betrachten, zu zweifeln beginnen; er will, dass sie die Welt aus ungewohnten Perspektiven erleben. Wie in der Kontextkunst üblich, spielt das Publikum in Höllers Installationen eine entscheidende Rolle; seine Teilnahme wird nicht nur erwartet, sie ist ein lebensnotwendiger Faktor jedes einzelnen Werkes, das ohne sie gar nicht existieren könnte.

CARSTEN HÖLLER, AMUSEMENT PARK, 2006,
installation view, MASS MoCA, North Adams, MA /
 VERGNÜGUNGPARK, Installationsansicht.
 (PHOTO: KEVIN KENNEFICK)



Noch einen Schritt weiter geht das Experiment im Brüsseler Atomium, das ich hier etwas genauer unter die Lupe nehmen möchte: THE BAUDOUIN/BOUDEWIJN EXPERIMENT: A DELIBERATE, NON-FATALISTIC LARGE SCALE GROUP EXPERIMENT IN DEVIATION (Das Baudouin-Experiment: ein bewusstes, nicht fatalistisches, gross angelegtes Gruppenexperiment zum Thema Abweichung, 2001). Hier wird der Unterschied zwischen Publikum und Teilnehmenden ganz aufgehoben. Für dieses Experiment – bei dem es darum ging, zu untersuchen, was geschieht, wenn Menschen aus ihren gewohnten Zwängen befreit, aber gleichzeitig in einer bestimmten Art von Zeit und Raum eingesperrt werden – erklärte sich eine Gruppe von zweihundert Leuten bereit, für vierundzwanzig Stunden aus ihrem normalen Leben auszusteigen und den Tag vollkommen von der Außenwelt abgeschnitten zu verbringen. Die Idee zu diesem Experiment rührt von einem seltsamen Kompromiss her, der 1990 in Belgien zustande kam, um den damaligen belgischen König, Baudouin, aus einem persönlichen Dilemma zu befreien. Obwohl er überzeugter Katholik war und als solcher die Abtreibung ablehnte, musste er, kraft seines königlichen Amtes, ein vom Parlament gutgeheissenes Gesetz zur Legalisierung der Abtreibung unterzeichnen. Dank eines ziemlich bizarren Artikels in der belgischen Verfassung fand man folgende Lösung

für seinen moralischen Konflikt: Man erklärte den König einen Tag lang für regierungsunfähig, so dass das Gesetz an diesem Tag ohne seine Unterschrift verabschiedet werden konnte. Höllers Experiment war ursprünglich für das Jahr 2000 geplant, als Brüssel «Europäische Kulturhauptstadt» war, und sollte im Rahmen des von Barbara Vanderlinden und Jens Hoffmann für Roomade kuratierten Ausstellungsprojekts «indiscipline» stattfinden. Aufgrund des Widerstands von Baudouins Witwe, Königin Fabiola, musste es jedoch verschoben werden. Um mehr über die Gefühle des Königs zu erfahren, hatte Höller Fabiola schriftlich angefragt, was der König im Lauf jenes Tages gedacht und getan hätte. Fabiola antwortete ihm nicht, beschwerte sich jedoch beim Stadtpräsidenten von Brüssel, der seinerseits drohte, Roomade sämtliche Zuschüsse für die Teilnahme bei «Brüssel 2000» zu streichen, wenn sie Höllers Experiment nicht aus ihrem Programm nähmen. Daher die um ein Jahr verspätete Realisierung.

Vielleicht fragen Sie sich, in welchem Sinn ich solch ein Experiment als Beispiel einer kritischen Intervention anführe, die belegen soll, dass die Kunst ihre subversive Kraft nicht verloren hat? Unterscheidet es sich denn tatsächlich von den zahllosen Reality-Shows, die seit *Big Brother* über unsere Fernsehbildschirme flimmern? Um sicherzugehen darf ein solcher Vergleich nicht leichtfertig beiseite



geschoben werden, und Höller hatte bei der Planung seines Projektes mit Sicherheit solche Fernsehensendungen im Hinterkopf. Deshalb war er so sehr darauf bedacht, die Unterschiede hervorzuheben. So beschloss er etwa, dass das BAUDOUIN EXPERIMENT, anders als im Fernsehen, nicht aufgezeichnet würde, weder als Film noch als Video, und dass die Aufzeichnungen der Teilnehmenden selbst die einzigen bleiben sollten. Allein durch deren Berichte würden jene, die selbst nicht Teil des Experimentes waren, herausfinden können, was sich in jenen vierundzwanzig Stunden der Isolation abgespielt hatte. Dieses Fehlen einer bildlichen Aufzeichnung ist, wie Boris Groys unterstreicht, ein bezeichnendes Element, das den grundlegenden Unterschied zwischen der künstlerischen Dokumentation und der Art von Dokumentation, wie sie im Privatfernsehen betrieben wird, deutlich macht. Denn wie Groys sagt: «Nun wird die Performance von Carsten Höller aber nicht



CARSTEN HÖLLER, *REVOLVING DOORS*, 2004, exhibition view, aluminum, mirrored glass / DREHTÜREN, Ausstellungsansicht, Aluminium, verspiegeltes Glas.

(PHOTO: CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)



gezeigt, sondern nur dokumentiert, und zwar durch Erzählungen der Teilnehmer, die gerade das, was man nicht sehen konnte, zur Sprache bringen. Hier wird das Leben also wiederum als das verstanden, was erzählt und dokumentiert, aber nicht gezeigt, nicht vorgeführt werden kann.»¹⁾

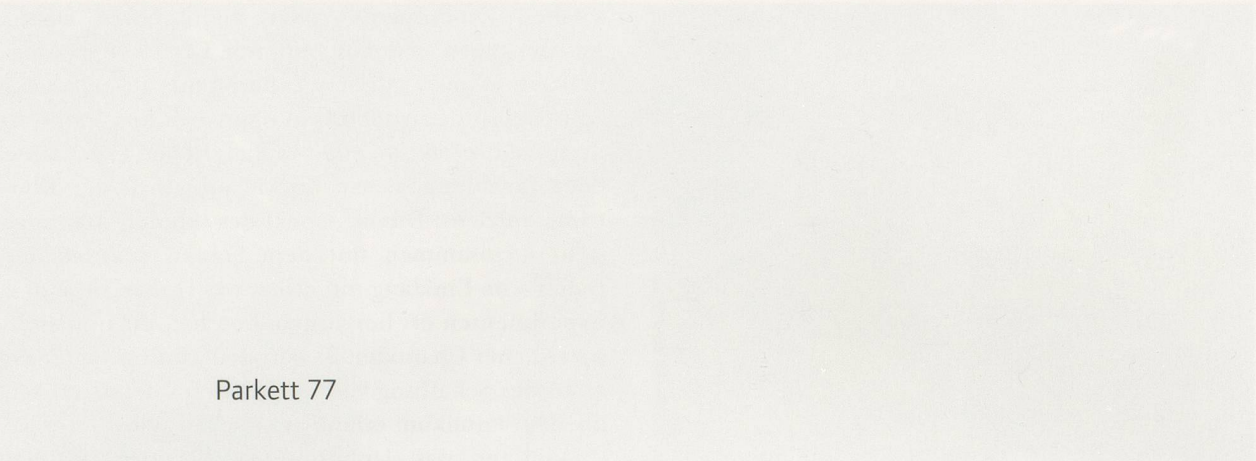
Das ist ein entscheidender Punkt, denn es bedeutet, dass Höllers Experiment, im Gegensatz zu *Big Brother*, die gesellschaftliche Realität als Konstrukt entlarvt. Indem es die Möglichkeit des unmittelbaren Kontaktes zum «wirklichen Leben» mittels direkter, ungebrochener Bilder in Frage stellt, unterstreicht es den diskursiven Charakter dessen, was allgemein als «objektive Welt» gilt, als der Stand der Dinge, der angeblich vorgegeben ist, unabhängig von der Vielfalt der Diskurse, die zu seinem Zustandekommen beitragen. Durch die sehr unterschiedlichen Berichte der Teilnehmer wird die Vielfalt der Diskurse sichtbar, aus denen sich das zusammensetzt, was als «Erfahrung» erlebt wird. Diese Art von Experiment stellt auch den essentialistischen Identitätsbegriff in Frage, denn es zeigt auf, dass das menschliche Subjekt ein Vielfaches ist und prekärerweise am Angelpunkt unterschiedlicher Einspruchsmöglichkeiten verankert ist. Seine Identität ist nie vorgegeben, sondern ist immer das Resultat eines Identifikationsprozesses.

In Übereinstimmung mit dieser Kritik der essentialistischen Objektivitätsvorstellung erklärt Höller, dass es unmöglich sei, das endgültige Ergebnis eines

solchen Experimentes oder die Grenzen seiner Auswirkungen zu dokumentieren. Es gibt keine Möglichkeit, je ans Ende des Experiments zu gelangen. Sein Ziel ist denn auch kein objektives Resultat, sondern die Produktion einer immateriellen Geschichte oder Erzählung, deren Entwicklung sich der Kontrolle entzieht. Dieser Aspekt des offenen Ausgangs steht – zusammen mit dem Fehlen gesammelter Daten – im Einklang mit etwas, was Höller an seinen Experimenten oft hervorgehoben hat: ihr unwissenschaftlicher Charakter. Er hat wiederholt gesagt, dass er an der Schaffung von Situationen interessiert sei, die dem Publikum erlauben, mit sich selbst zu experimentieren, das «Unbekannte» zu erforschen. Was das BAUDOUIN EXPERIMENT angeht, erklärt er, dass es um die Schaffung einer einmaligen Gelegenheit gegangen sei, gemeinsam mit anderen die Möglichkeit zu erfahren, sich von dem zu befreien, was man normalerweise ist. Er betont, dass er keine wissenschaftliche Erkenntnis anstrebe, die weiter vermittelt werden könnte. Er versucht auch nicht, irgendeine Form von Unterhaltung zu bieten. Wie der Titel klar zum Ausdruck bringt, besteht der ganze Sinn des BAUDOUIN EXPERIMENT darin, den Menschen zu erlauben, kurz von ihrem üblichen Verhalten abzuweichen, sich für kurze Zeit zu weigern, ihren normalen Beruf auszuüben, und das alles in Gemeinschaft mit anderen. Eine solche Erfahrung abweichenden Verhaltens kann in meinen Augen weitreichende Konsequenzen haben. Sobald Menschen ihre gegenwärtige Lebensweise nicht mehr für die einzig mögliche halten, öffnet sich ihr Bewusstsein für eine Reihe neuer Möglichkeiten; sie erkennen, dass eine andere Welt möglich ist und dass andere Arten, ihre Subjektivität zu leben, in Reichweite liegen. Durch die Destabilisierung der allgemeinen, dem neoliberalen Konsens entsprechenden Sicht der Dinge tragen diese Experimente dazu bei, die von den herrschenden kapitalistischen Kräften propagierte Weltanschauung zu untergraben. Und auf diesem Gebiet des Kampfes um die Vormacht, meine ich, hat die Kunst ein entscheidendes Wort mitzureden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Boris Groys, «Kunst im Zeitalter der Biopolitik: Vom Kunstwerk zur Kunstdokumentation», in: *Documenta 11 – Katalog*, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2002, S. 111.



Parkett 77

CARSTEN HÖLLER

KEY TO THE LABORATORY OF DOUBT, 2006

Anamorphic key, cast in sterling silver, approx. $3 \frac{1}{8} \times 3 \frac{3}{4} \times 1 \frac{1}{8}$ ".

Polished stainless steel cylinder, $1 \frac{1}{2} \times 3 \frac{3}{4}$ ".

Silver necklace approx. 27 $\frac{1}{2}$ ".

Production by Factum Arte, Madrid.

Edition of 50 / XXV, initials engraved and numbered.

SCHLÜSSEL ZUM LABORATORIUM DES ZWEIFELS, 2006

Anamorphischer Schlüssel, gegossen in Sterling Silber, ca. $8 \times 2 \times 0,5$ cm.

Zylinder aus poliertem Edelstahl, 4×2 cm.

Halskette aus Silber, ca. 70 cm.

Produktion: Factum Arte, Madrid.

Auflage 50 / XXV, Initialen eingraviert und nummeriert.



TRISHA DONNELLY





LAURA HOPTMAN

ELECTRICITY

According to the website where Trisha Donnelly has taught in the new genres department for the past several years: her work questions the necessity and viability of making art.

However hilarious (if her course is successful, you end up in law school!), it is not a surprising assessment, considering that the topic dominating a substantial number of articles on the artist written over the past few years is just how impervious Donnelly's practice is to interpretation. Words like "ephemeral," "immaterial," "ambiguous" and phrases like "barely visible" and "difficult to decode," point the discourse on Donnelly towards dilations on strategic obscurity, the subjective esoteric, and even the paranormal. Without being exactly pejorative, these frustrated attempts to explain Donnelly's work reveal how profoundly misunderstood it really is. Donnelly might be the single truest artist/believer in the necessity and viability of art after, say, Barnett Newman.

Donnelly's oeuvre is uncharacterizable and polymorphous. It includes text, demonstrative activity, intermittent sound, fields of energy, gravitational forces, levers (and the drawings that are their portals), video, and photographic evidence of meta-

phoric phenomena, as well as musical compositions, written dialogues, and visionary projects as yet unrealized, like *THE VIBRATION STATION* (2002), a working organ upside down. Although Donnelly's works often happen only once and leave behind no record, and the sound pieces are timed to go off at intervals, making them easy to miss entirely—to call her work ephemeral is to miss crucial elements of its existence. Donnelly's demonstrations—re-enactments of events that may or may not have occurred in history—happen for a witnessable period, but continue for much longer, as her activity does something to alter time, space, or, more grandly, history. Of her now infamous work at Casey Kaplan Gallery in New York in 2002—in which she rode in on a horse dressed as a courier to read a decree of surrender on behalf of Napoleon, and rode out again—she explains that her gesture not only ended a conflict that had ceased without formal armistice, but that it finally made the iconic Emperor exist as a human. Unbeaten, Napoleon remains iconic; in defeat, he can symbolize a death for all eternity. We, on the other hand, having witnessed this historical *punctum*, are rendered more alive. "The emperor has fallen and he rests his weight upon your mind and mine," Donnelly read in her pronouncement, "and with this I am electric, I am electric."¹)

A similar sensitivity to dimensionality—in the conceptual sense of time and in the physical sense of space—is necessary to fully consider Donnelly's

LAURA HOPTMAN is a curator at the New Museum of Contemporary Art in New York. Previously she was Curator of Contemporary Art at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, PA, where she organized the 2004–2005 *Carnegie International*, and a curator of drawing at The Museum of Modern Art.

TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2004, diptych (see also previous page), pencil and colored pencil on paper, each 36 x 24" / OHNE TITEL, Diptychon (siehe auch vorhergehende Seite), Bleistift und Farbstift auf Papier, 91,5 x 61 cm. (ALL PHOTOS, IF NOT INDICATED OTHERWISE: CASEY KAPLAN GALLERY, NEW YORK)

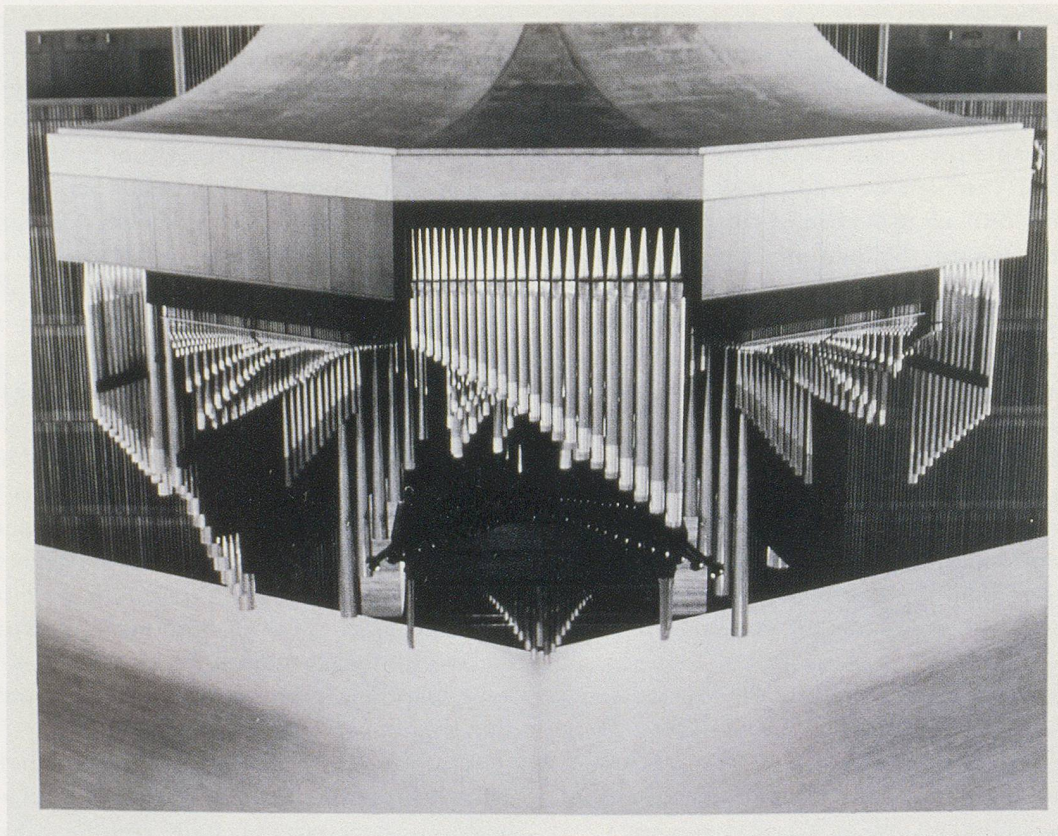
drawings, which, although rendered with careful, almost pedantic attention to detail, can still be extremely reticent, even if the image is recognizable, as in *UNTITLED* (2005), a slim bell pull—a ripcord—that at first glance seems available only to the wildly imaginative and to those who read wall labels. *UNTITLED* is an example of the way that, in Donnelly's drawings, as well as in some of her photographs, it is not what is depicted that counts, but rather what it does and, concomitantly, what it is. Perceptually, the work is merely a pencil drawing of a piece of rope with a toggle, but metaphysically it is a work of art predicated on the artist's awareness of her ability to make the thing itself, and not just a representation of it (like Barnett Newman's zips or Jasper Johns' flags). Likewise, the viewer can choose to believe that the work is a picture of a rope, or an actual ripcord

attached to a parachute that can save your life in an intellectual freefall.

Donnelly has a way with mediums, or rather, has her way with mediums in a manner that makes them useless as descriptive designations. She requires of them that they supersede their expected parameters, and requires of us that we understand them as multivalent. A still photo can remain a still photo, even as it unfolds in time. Take, for example, *THE REDWOOD AND THE RAVEN* (2004), a sequence of thirty-one black-and-white photographs of the modern dancer Frances Flannery who performs a work she choreographed to a poem by Edgar Allan Poe. As a super slow-motion animation, each photo in the sequence is shown individually for a single day over a period of thirty-one days. Text on paper, which is normally flat, gains volume in Donnelly's hands, in both sound and

TRISHA DONNELLY, *THE VIBRATION STATION*, 2002, silver gelatin print, 4 x 5" /

DIE VIBRATIONSSSTATION, Silbergelatine-Abzug, 10 x 12,7 cm.



TRISHA DONNELLY, *BLIND FRIENDS*, 2001,
C-print, 11 x 17" / *BLINDE FREUNDE*, C-Print, 28 x 43 cm.



substance. BZRK (2003) is a poster-text produced for the fiftieth Venice Biennale, but more importantly, it is a character insertion of an historical, secret human weapon let loose during wartime. The poster is not an orthographic acronym for the noun "berserk," it is the Berserker—hysterical, in the very hot Venetian summer of 2003.

Text then, as Donnelly proves, does not only represent form, it is form, just as action is, and can be read, heard, felt, or witnessed. Concomitantly, sculpture might be, as someone once said, the thing you bump into when you back up to look at a painting, but it is also the act of backing up as well as the space into which one backs. It is clear that sounds—a bell, a cannon, a voice that cries furtively, "Oh Egypt!"—have bodies and can situate themselves within spaces, fill them, as well as travel through them. Sound can also be text. Take for example the title that exists only in audio of a series of Donnelly's pencil drawings (2002)—a sound, fittingly, that can not be described in words.

Donnelly's work seems to exude a profound belief in the notion of art as a situational phenomenon based on how it exists in relation to other things in the world and, just as importantly, how it is experienced. For Donnelly, your reception of a work of art should be dependent upon where you are and when you arrived there, upon whether you try to parse it based on previously received ideas or consider it *in medias res*, whether you see it or apprehend it in other myriad ways. An early work, *BLIND FRIENDS* (2001), is a large group photo of people on a beach. Instructed to walk in the direction of the wind, they have been photographed heading off in every direction. The photo is an exquisite instruction or, to some, a clue as to how to approach Donnelly's work—to get to where you are going, you don't always have to see where you are going. An addendum: not see-

ing something does not mean that it isn't there.

The difficulty that one encounters in trying to decipher Donnelly's work is a symptom of what makes it so powerful and so crucially important at this moment in time, within a contemporary art ecosystem dominated by the eminently readable. Beyond her time-traveling acts of valor and her medium-shifting, Donnelly's work lies beyond the specificity of language. Her oeuvre represents a truly contemporary, truly radical re-interpretation of the notion of a work of art as the embodiment of the Absolute, as it was first expressed by postwar artists like Barnett Newman who, weighed down by apocalyptic events, and puffed up by a lunatic belief in art as a talismanic, even godly thing, saw in it salvation or at least profound revelation. It was Newman writing at the start of the Abstract Expressionist odyssey who first drew the line between merely making (performing, interpreting, illustrating, arranging) and creating—bringing into existence a new totality, an end in itself. For Newman, what was at stake was no less than the chance to contribute to reality. Donnelly's work engages in this very gambit. Newman also believed, as does Donnelly, that something that exists as pure knowledge and is, in this way, inchoate, fundamentally inexpressible as language. Images too are poor vessels to embody the *echte* reality of an idea like, for example, "I am," and thus they must be accompanied by conviction, which is to say that no one can really be faulted for observing that Donnelly's work is inexplicable because, in fact, it is. This, of course, in no way blocks us from understanding it. And when understanding hits, and when the ideas that are her works constitute themselves in my mind, I am electric, I too am electric.

1) Exhibition list, Casey Kaplan Gallery, New York, 2005.

ELEKTRIZITÄT

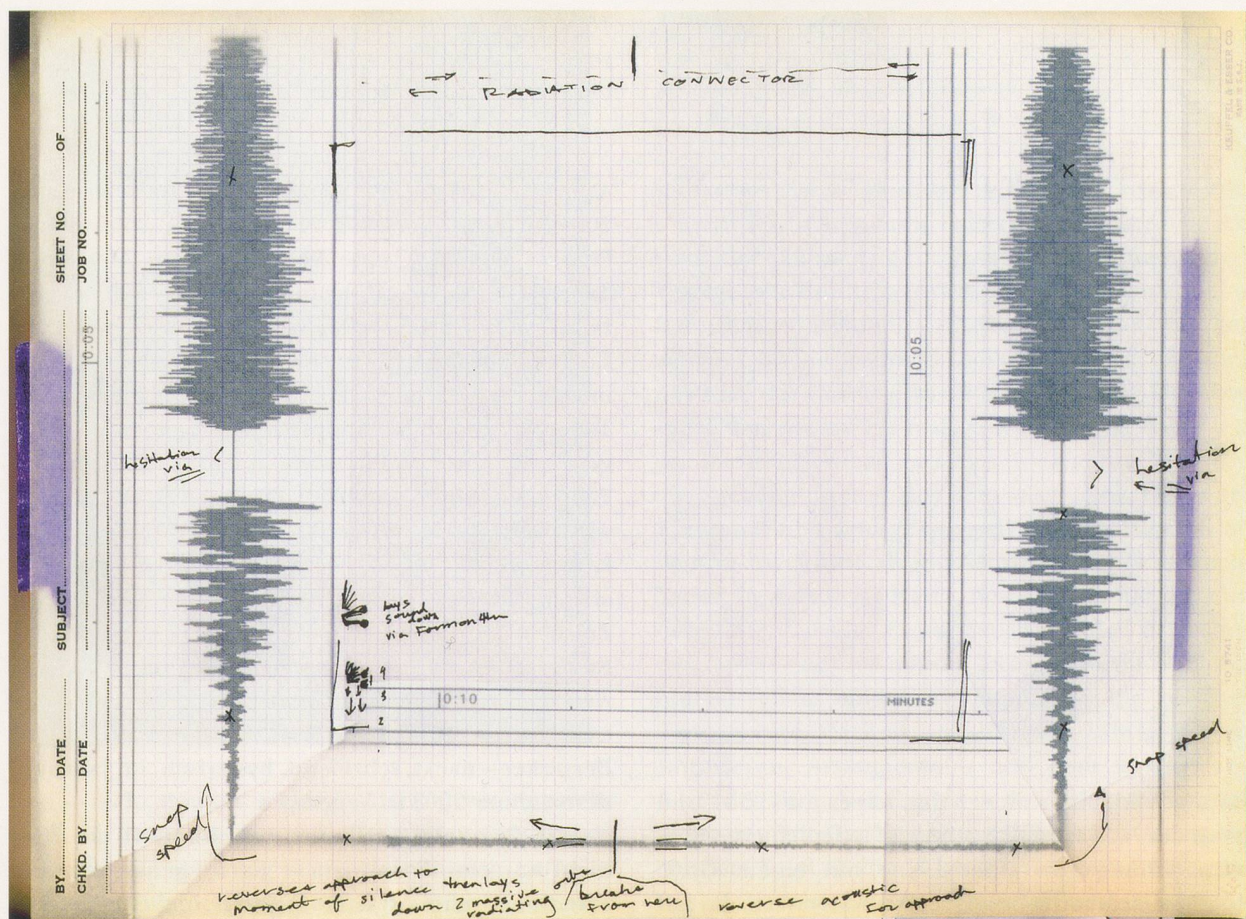
Laut der Website, wo Trisha Donnelly in den letzten Jahren im New Genres Department (Abteilung für neue Medien und Kunstgattungen) unterrichtet hat, stellt ihre Arbeit die Notwendigkeit und Praktikabilität des Kunst-Machens in Frage.

Wie abstrus diese Mitteilung auch klingen mag (falls ihr Kurs erfolgreich ist, wird die juristische Abteilung Zulauf erhalten!), sie überrascht eigentlich nicht, wenn man bedenkt, dass ein beträchtlicher Teil der in den letzten Jahren erschienenen Artikel über die Künstlerin von dem Thema beherrscht wird, wie sehr Donnellys Kunst gegen jegliche Interpretation immun sei. Worte wie «ephemer», «immateriell», «mehrdeutig» und Wendungen wie «kaum sichtbar» oder «schwer zu entschlüsseln» lassen die Diskussion um Donnellys Arbeit in wortreiche Ergüsse über die strategische Undeutlichkeit, das subjektiv Esoterische, ja sogar Paranormale münden. Ohne direkt verunglimpfend zu sein, offenbaren die frustrierten Erklärungsversuche ein gründliches Missverständnis. Donnelly ist vielleicht, sagen wir, nach Barnett Newman, die einzige, absolut über-

zeugte Künstlerin, die tief und fest an die Notwendigkeit und Praktikabilität der Kunst glaubt.

Donnellys Œuvre lässt sich nicht charakterisieren, es ist polymorph. Es umfasst Texte, demonstrative Aktionen, periodische Klangelemente, Energiefelder, Gravitationskräfte, Hebel (samt den Zeichnungen, die jeweils als Zugangsportale dienen), Nachweise metaphorischer Phänomene in Form von Video oder Photographie, aber auch musikalische Kompositionen, geschriebene Dialoge und noch nicht realisierte visionäre Projekte, wie THE VIBRATION STATION (Die Vibrationsstation, 2002), eine funktionsfähige, auf den Kopf gestellte Orgel. Zwar treten Donnellys Arbeiten oft nur einmal in Erscheinung und hinterlassen keinerlei Spuren, und ihre Klangarbeiten sind jeweils nur in Intervallen zu hören, so dass man sie leicht verpassen kann, doch wer behauptet, ihr Werk sei ephemer, übersieht doch entscheidende Punkte seiner Existenzweise. Donnellys Demonstrationen – eigentlich Reinszenierungen von Ereignissen, die sich früher zugetragen haben könnten oder auch nicht – erstrecken sich über einen absehbaren Zeitraum, dauern aber viel länger, weil ihr Tun etwas ausgelöst hat, das die Zeit oder den Raum verändert hat, oder mit einem etwas grossen Wort: die Geschichte. Von ihrer inzwischen berühmten Aktion in der Casey Kaplan Gallery in New York, 2002 – wo sie als Bote verkleidet auf einem Pferd in die Galerie einritt, um dort im Namen Napo-

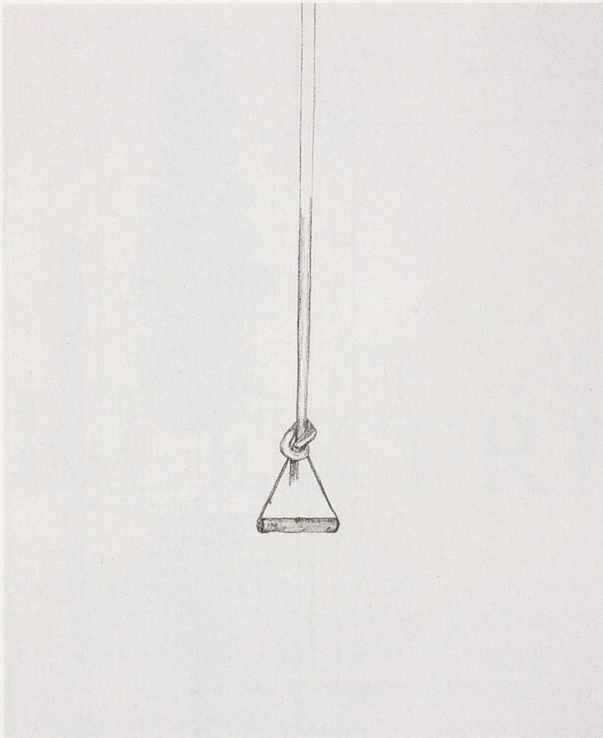
LAURA HOPTMAN ist Kuratorin am New Museum of Contemporary Art in New York. Davor war sie Kuratorin für Zeitgenössische Kunst am Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, wo sie die «Carnegie International 2004–2005» organisierte, sowie Kuratorin für zeichnerische Werke am Museum of Modern Art, New York.



TRISHA DONNELLY, *DIAGRAM OF DOUBLE-GONG*, 2006, pen and pencil on paper, from "Day for Night," 2006 Whitney Biennial /
 DOPPEL-KLANG DIAGRAMM, Tusche und Bleistift auf Papier.

leons das Eingeständnis seiner Niederlage zu verleisen und danach wieder wegzureiten – sagt sie, dass diese nicht nur einen Konflikt beendet habe, der seinerzeit ohne formellen Waffenstillstand aufgehört hatte, sondern der ikonenhaften Gestalt des französischen Kaisers endlich auch eine menschliche Dimension verliehen habe. Unbesiegt bleibt Napoleon eine Ikone. In der Niederlage kann er für alle Ewigkeit Symbol eines bestimmten Todes sein. Wir wiederum, die diesen historischen Moment miterlebt haben, werden dadurch lebendiger. «Der Kaiser ist gefallen und lässt sein Gewicht auf eurem und meinem Geist ruhen», las Donnelly in ihrer Botschaft, «und hiermit bin ich elektrisch, ich bin elektrisch.»¹⁾

Ein ähnliches Gespür für Dimensionalität – im begrifflichen Sinn der Zeit und im physischen Sinn des Raumes – ist erforderlich, will man Donnellys Zeichnungen gerecht werden, die ausserordentlich unzugänglich wirken können, obwohl sie mit sorgfältiger, fast pedantischer Detailgenauigkeit ausgeführt sind. Selbst wo das Bild klar erkennbar ist, wie in *UNTITLED* (2005), ein schlanker Glockenstrang – eine Reissleine –, scheint es, zumindest auf den ersten Blick, allenfalls für extrem Phantasievolle sowie Leute, die an der Wand angebrachte Hinweistäfelchen lesen, erschliessbar zu sein. *UNTITLED* ist ein Beispiel dafür, dass in Donnellys Zeichnungen, aber auch in einigen ihrer Photographien, nicht das zählt,



was abgebildet ist, sondern das, was es auslöst und damit das, was es ist. Zu sehen ist lediglich eine Bleistiftzeichnung von einer Leine mit einem Griff. Metaphysisch betrachtet ist es ein Kunstwerk, das auf etwas beruht, was ich als Wissen der Künstlerin um ihre Fähigkeit bezeichnen würde, die Sache selbst zu erschaffen und nicht nur eine Repräsentation davon (wie Barnett Newmans *Zips* – vertikale Streifen – oder Jasper Johns' Fahnen). Entsprechend kann der Betrachter entscheiden, ob er glauben will, dass die Arbeit ein Bild einer Schnur ist oder vielleicht doch eine echte Reissleine, die zu einem Fallschirm gehört, der im geistigen freien Fall tatsächlich lebensrettend sein kann.

Donnelly hat eine leichte Hand im Umgang mit Medien, oder vielmehr ihre ganz eigene Handhabung, die dazu führt, dass sie nicht mehr zur deskriptiven Bezeichnung taugen. Von ihren Medien verlangt sie, dass sie die erwartungsgemässen Parameter aufheben, und von uns, diese Medien als polyvalent zu begreifen. Eine Standaufnahme kann eine Standaufnahme bleiben, auch wenn sie sich in der Zeit entfaltet. Nehmen wir zum Beispiel THE REDWOOD

TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2005,

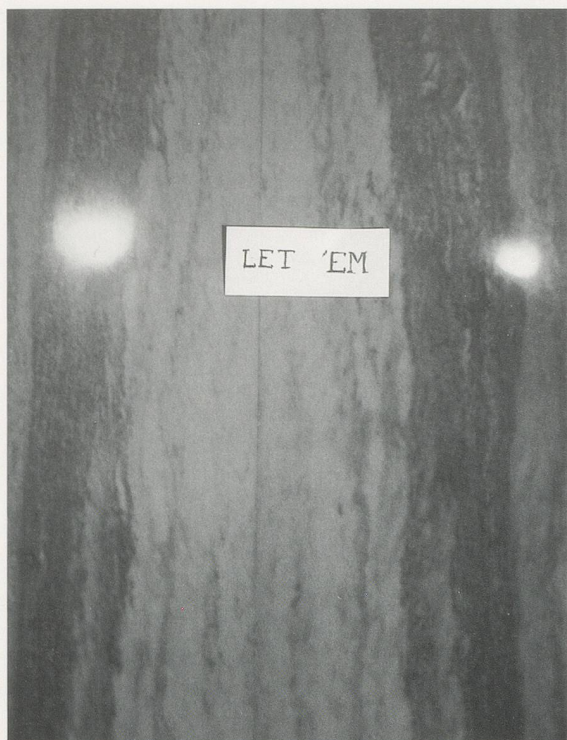
pencil on paper, 27 1/2 x 19 1/2" /

OHNE TITEL, Bleistift auf Papier, 70 x 50 cm.

AND THE RAVEN (Der Mammutbaum und der Rabe, 2004), eine Sequenz von 31 Schwarzweissphotos, die Frances Flannery, eine Vertreterin des Modernen Tanzes, bei der Aufführung eines eigenen Werkes zeigen, einer Choreographie zu einem Gedicht von Edgar Allan Poe. Gleichsam als Animationssequenz in extremer Zeitlupe werden die Photos während 31 Tagen, eine nach der anderen, jeweils einen Tag lang gezeigt. Ein gewöhnlich zweidimensionaler Text auf Papier erhält in Donnellys Händen sowohl klanglich wie materiell ein Volumen. BZRK (2003) ist ein Plakattext, der für die 50. Biennale in Venedig entstand, aber was noch wichtiger ist, er führt gleichzeitig ein Zeichen für eine legendäre geheime menschliche Kampfmaschine ein, die in Kriegszeiten entfesselt wurde. Das Plakat ist kein orthographisches Akronym für das Substantiv «Berserker», es ist selbst der Berserker – nackt, schreiend, hysterisch, im Jahrhundertsommer 2003 in Venedig.

Wie Donnelly nachweist, repräsentiert ein Text nicht nur eine Form, er ist Form, genau wie eine Handlung, und er kann gelesen, gehört, gefühlt oder miterlebt werden. Entsprechend mag die Skulptur, wie einmal jemand sagte, der Gegenstand sein, gegen den man stösst, wenn man beim Betrachten eines Bildes einen Schritt zurück tut, aber sie ist auch der Akt dieses Zurücktretens und der Raum, in den man dabei rückwärts eintritt. Geräusche – eine Glocke, eine Kanone, eine Stimme, die verstohlen «Oh, Ägypten!» ausruft – haben Körper, das ist klar, und können sich an bestimmten Stellen im Raum aufhalten und diese ausfüllen, wenn wir uns durch sie hindurch bewegen. Das Geräusch kann auch ein Text sein. Man denke etwa an den nur in akustischer Form existierenden Titel einer Serie von Bleistiftzeichnungen (2002). Dieses Geräusch lässt sich jedoch passenderweise nicht in Worten wiedergeben.

Donnellys Kunst scheint einen tiefen Glauben an die Kunst als situationsbezogenes Phänomen auszustrahlen, ein Phänomen, das auf seiner Existenz im Verhältnis zu anderen Dingen in der Welt beruht



TRISHA DONNELLY, LET 'EM, 2005,

digital work of variable size /

SIE SOLLEN NUR, Digitales Bild, Format variabel.

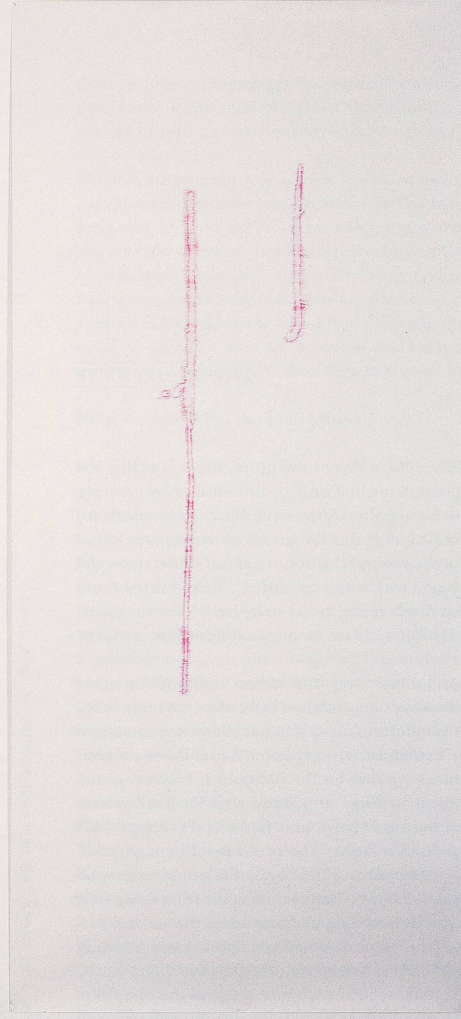
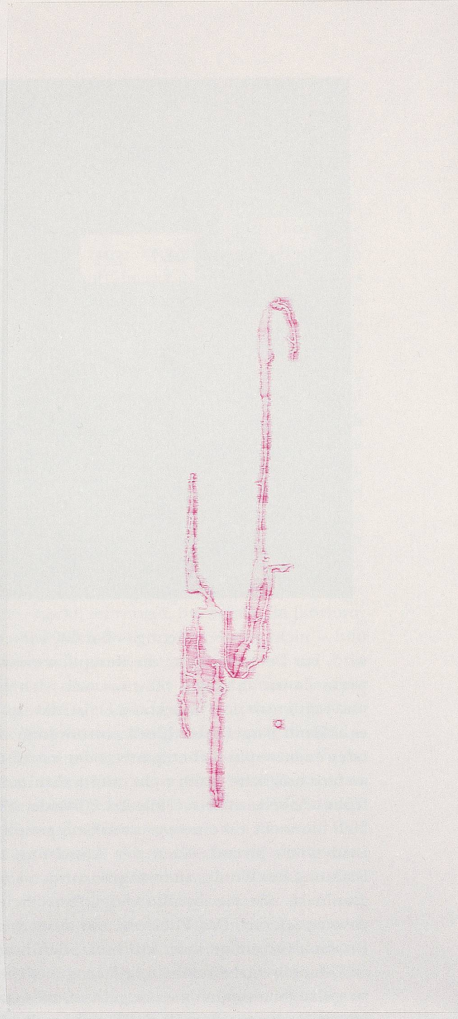
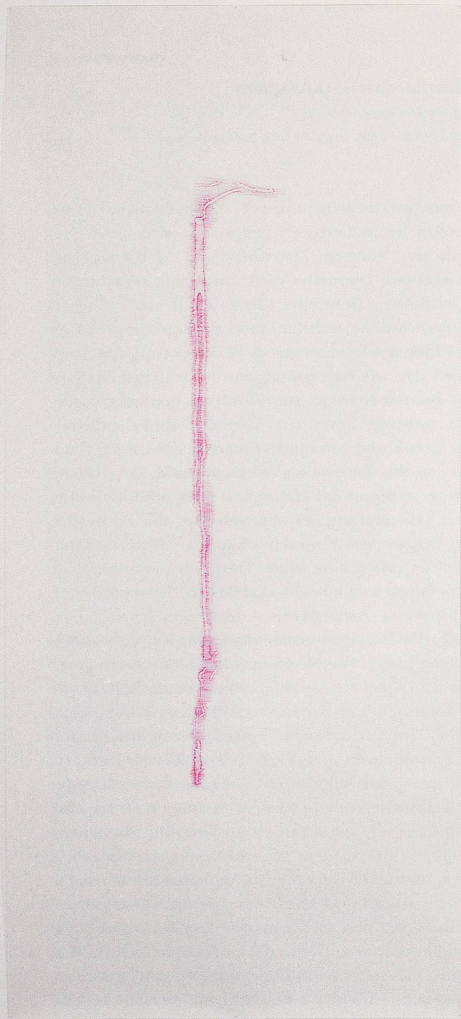
und – nicht minder wichtig – darauf, wie es erlebt wird. Für Donnelly sollte die Rezeption eines Kunstwerks davon abhängig sein, wo man sich befindet und wann man dort angekommen ist, davon, ob man es anhand vorgefasster Ideen einzuordnen versucht oder es *in medias res* betrachtet, oder es auf tausend andere mögliche Arten sieht oder wahrnimmt. Eine frühe Arbeit, BLIND FRIENDS (Blinde Freunde, 2001), besteht aus einem grossen Gruppenphoto von Leuten am Strand. Nach der Anweisung, sich in Richtung des Windes zu bewegen, wurden sie photographiert, wie sie in alle möglichen Richtungen davonspazieren. Das Photo ist ein ausgezeichnetes Beispiel, für einige auch ein Indiz, dafür, wie man an Donnellys Arbeiten herangehen sollte: Um dahin zu gelangen, worauf man zugeht, muss man nicht immer sehen, worauf man zugeht. Ergänzung: Sieht man etwas nicht, heisst das noch lange nicht, dass es nicht vorhanden ist.

Die Schwierigkeit, auf die jeder Versuch zur Entschlüsselung von Donnellys Arbeiten stösst, ist ein Symptom dessen, was sie so wirkungsvoll macht und ihnen so zentrale Bedeutung verleiht, zu einem Zeit-

punkt, wo das zeitgenössische Kunst-Ökosystem vom extrem leicht Lesbaren beherrscht wird. Auch jenseits der kühnen Zeitreisen und Medienwechsel bewegt sich Donnellys Werk ausserhalb sprachlicher Spezifitäten. Donnellys Œuvre stellt eine wahrhaft zeitgenössische, wahrhaft radikale Neuinterpretation der Idee des Kunstwerks als Verkörperung des Absoluten dar, wie sie erstmals von Nachkriegskünstlern wie Barnett Newman zum Ausdruck gebracht wurde, die, gebeugt unter der Last der apokalyptischen Ereignisse und getragen von einem irrwitzigen Glauben an die Kunst als glücksbringende, ja göttliche Sache, in dieser das Heil sahen oder zumindest eine tiefe Offenbarung. Es war Newman, der zu Beginn der Odyssee des Abstrakten Expressionismus schrieb und als erster eine klare Trennlinie zog zwischen dem blossen Machen – Aufführen, Interpretieren, Illustrieren, Arrangieren – und dem kreativen Akt; der ein neues Ganzes in die Welt setzt, das sich selbst genügt. Für Newman stand nichts Geringeres auf dem Spiel als die Möglichkeit, einen Beitrag zur Realität zu leisten. Donnellys Arbeit lässt sich auf dasselbe Gambit ein. Newman glaubte auch wie Donnelly, dass etwas, was ist, als reines Wissen existiert, und dass es als solches *inchoativ* ist: noch ungestalt, sprachlich nicht ausdrückbar. Auch Bilder sind klägliche Vehikel, wenn es darum geht, die wahre Realität einer Idee zu transportieren, wie etwa «ich bin», und bedürfen einer sie begleitenden Überzeugung; man kann deshalb niemandem einen echten Vorwurf machen, der bemerkt, dass Donnellys Werk nicht erklärbar sei, denn das trifft tatsächlich zu. Das hindert uns aber absolut nicht daran, es trotzdem zu verstehen. Und wenn der Blitz des Verstehens einschlägt, wenn die Ideen, die ihre Werke verkörpern, in meinem Kopf Gestalt annehmen, dann bin ich auch elektrisch, ich bin elektrisch.

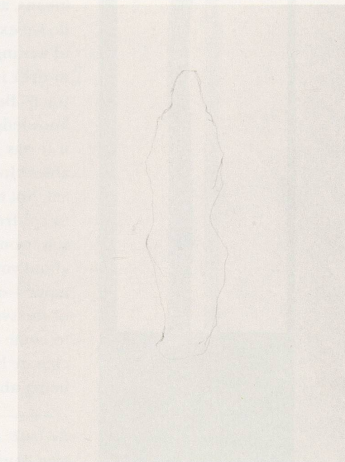
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Ausstellungsliste, Casey Kaplan Gallery, New York, 2005.



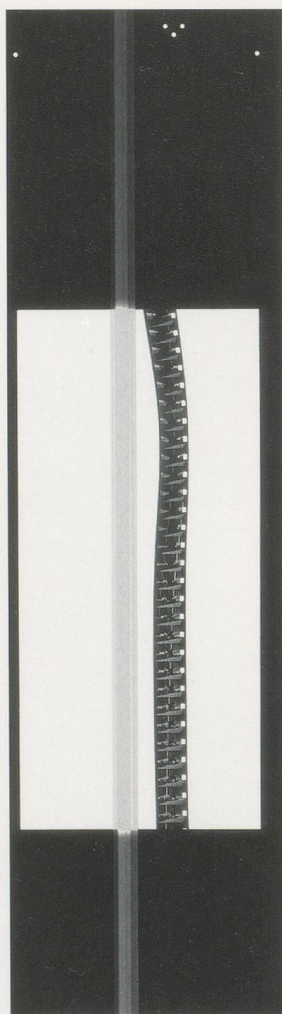
TRISHA DONNELLY,
A 20TH CENTURY, 2005,
pencil on paper /
EIN ZWANZIGSTES JAHRHUNDERT,
Farbstift auf Papier.
(PHOTO: AIR DE PARIS, PARIS)

TRISHA DONNELLY, THE PASSENGER , 2003,
11 drawings (see following 10 pages), each 15 x 19" /
DER PASSAGIER, 11 Zeichnungen
(siehe die 10 folgenden Seiten), je 38 x 48,2 cm.



Over and Out

BRUCE HAINLEY



In Trisha Donnelly's *UNTITLED (HC)*, 2006, a recent sculpture, there is at first the sound of chimes; even if at some point disturbed only by the wind or by creature breath, the music or noise must now be heard as purposeful. An intruder alert? An invocation? Garbled voices, as if from a far-off shortwave radio breaking up, follow the chiming. A chant in response and contradistinction. I cannot understand the entire vocal sequence: it seems to begin with someone saying, "help wanted," and end with the someone or something disclaiming, "what—the hell?" But the voice, if it is a voice, in-between the articulation, reduces to murmur, not quite verbal or just beyond what language can communicate.

I tried to write about it in another manner, with other methods, by other means, and failed, and I wonder if that isn't more than a little of its purpose. What do we expect anymore from art? And, more to my task, what is expected in terms of writing "about" art? Should it be explanation or critique? Can it deter exegesis to drift into the abstract, making meaning skid on the oblique? Is "about" a contract? Between whom? Should critical writing, so called, avail itself of private knowledge? Say, if I revealed what I was told the letters "HC" stood for, especially if it was Donnelly who told me, would that "solve" the problem of its imponderables? In an age of "reality media," an owl-like vigilance should haunt biographical, not to mention autobiographical, fallacy. Perhaps artists make something only to confront what cannot be understood. If writing commandeers the second person, would you recognize it as singular or plural, would you think it was speaking about you or me, or about someone who is not simply either? Too much art, in the name—quicksand—of "philosophy" and "art history," fails to reveal the operation of the system and thus attempts to preempt the risk of failure, failure allowing all to come to terms with our own failings, finitudes. The aim is not to communicate change but to create change, and (but?) this requires abandoning, abandonment, being abandoned. The current system is not holding; theoretical and philosophi-

BRUCE HAINLEY is the author of *Foul Mouth* (2nd Cannons Publications, 2006) and, with John Waters, *Art—A Sex Book* (Thames & Hudson, 2003).

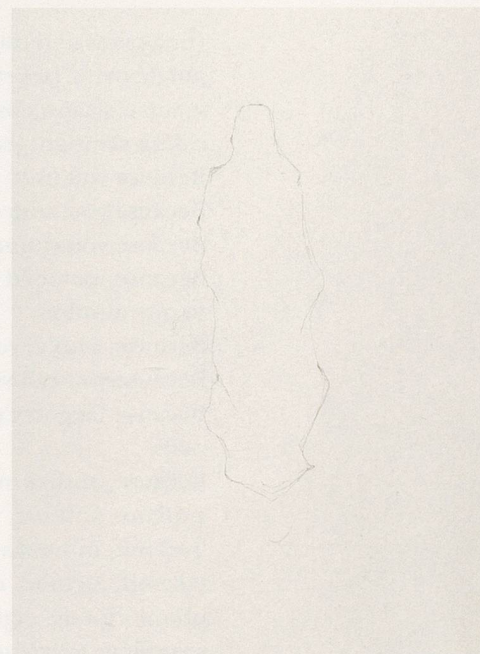
cal foreclosure encourages the impropriety of poetic squatting. On her own pirate radio station, Avital Ronell has broadcast the following, which seems attuned to Donnelly's poetics, her operations and maneuvers, and how to deal with what they produce:

The poet, irremediably split between exaltation and vulgarity, between the autonomy that produces the concept within intuition and the foolish earthly being, functions as a contaminant for philosophy—a being who, at least since Plato, has been trying to read and master an eviction notice served by philosophy. The poet as genius continues to threaten and fascinate, menacing the philosopher with the beyond of knowledge. Philosophy cringes. Excluding and appropriating to itself the poeticity by which it is harassed and shadowed, philosophy has provoked a crisis on its own premises as a result of which these premises will henceforth be shared by the antics of the popular poet: "Paradoxically, then, it is perhaps owing to Kant that there can be neither philosophy nor literature, only a permanent scrambling, ever searching to write itself..."...brouillage permanent scrambling...¹⁾

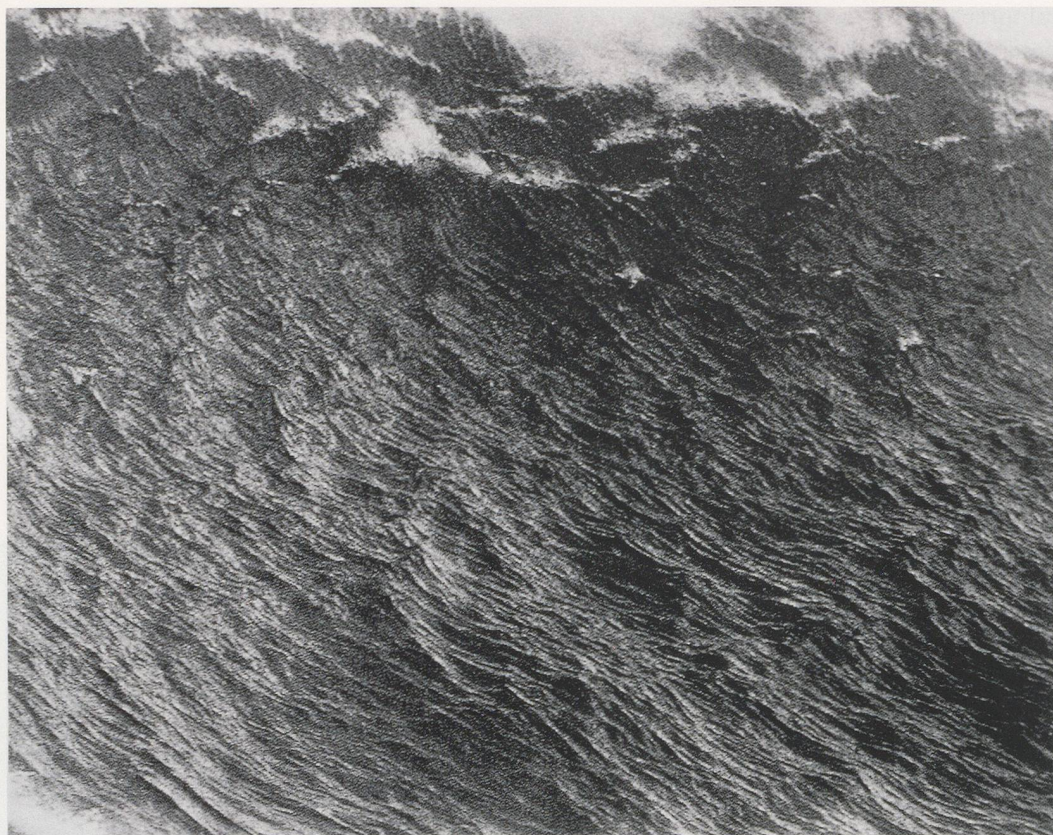
Help wanted. What the hell, I think.

H.C.

Because you chime the chimes, bluely.
 Because you wake up with glitter in your блоха, again, and think, better than блоха.
 Because you make cheese, collect buttons, lisp.
 Because, decades of блоха блоха with such tenacity, your mouth diamondizes coal.
 Because even on a nightly street prowls you "tableau," the last caryatid of the 20th century.
 Because, skeptical or, rather, nonchalant about the possible knowledge of anyone's identity, frequently not even able to spy what the hook-up looks like (pitch-black back rooms), you keep mostly to first names or key attributes ("Silver Porsche"; "Cucumber"; "Garlic Breath"), personhood a ruse, what matters how certain structures fit ad hoc openings, countless—beyond abaci—the number of your conquests.
 Because you hear only what's untranslatable.
 Because you're a mess.
 Because you are only about your bodies.
 Because there's nothing about that that's not delicious.
 Because you accept the dead's collect calls; they're your family plan.
 Because блоха glazes your блоха, cruller-like.
 Because conjunctions join you to you by coming between.
 Because, блоха, you don't look like yourself.
 Because ewes don't look like you.
 Because the only job you ever have is getting laid, sole occupation the mind wants.
 Because something ended—a culture, a way of being—around the time AIDS was named AIDS, and you're sure it must be, will be, renewed, but with what not to mention by whom?
 Because you have an ass but hide its use not knowing what it's good for.
 Because, with satin halter tops, taxing codpieces, thongs, leg warmers, spandex Lycra, vests, chaps, improvised singlets, tassels, bikini briefs, boots, studded armbands, harnesses, rubber блоха, bandanas, gloves



TRISHA DONNELLY, BLACK WAVE, 2002, silver gelatin print, 50 x 60" /
SCHWARZE WELLE, Silbergelatine-Abzug, 127 x 152,4 cm.



(fingerless and блоха), mesh jockstraps, page boys, kneepads, lace-up pouches, puffy pants, jungle-print jackets, shoulder pads, fringe, culottes, chain mail, suspenders, cheap cotton, seaman's caps, epaulettes, turquoise, western gear, t-shirts, tank tops, paludal hot pants, low-riding skintight jeans, all hand-altered, you out-peter berlin Peter Berlin.

Because you Nair.

Because you noticed me but it is such an odd looking thing.

Because you cannot get enough of you.

Because, tattooed with the international symbol for biohazard, you introduce contingencies to one another.

Because, блоха, you slur your worlds.

Because you call your lice Louises.

Because faggotry's narcissism is your *Cabaret*, with you in the shoes of both Fosse and Minnelli.

Because, unlike malls of others, you do not look to a body for explanation, knowing it explains nothing, which is its charm, why you return to it, and why it returns to you.

Because, in nooks and crannies, abandoned piers, at recess, in bad odors, immediately after take-off, behind dumpsters, between cigarettes, recently divorced, while talking on the phone, going eighty-miles-per-hour, after snacking, on your knees, arms akimbo, before spanking, overreading, conjunction becomes you.

Because the second person is identical, therefore impossible, you and not you.
 Because you scheherazade in no-name bars.
 Because, just because.
 Because of your hegemonic black feminist cock.
 Because lemon you, sweat you, lavender you, mint you, Jicky you, b.o. you, beer you, salty you,
 блоха you—all блоха, pants down around блоха ankles, блоха блоха with блоха, блоха pre-
 off your nipple.
 Because, disdaining alcohol and cigarettes, not understanding doing speed and then just
 cleaning your apartment or finishing a novel, you binge every two weeks or so—grass, of
 course, amphetamines, maybe some crack on top of that—and tire out your tricks.
 Because your crotch contains a spatio-temporal rift—i. e., why it has to be yoked, sheathed,
 Russian-dolled—a basket like Dr. Who's phone booth.
 Because Santa Monica Boulevard, each block, block by block, secured by different types—
 trannies, cowboys, twinkies, bears, amputees, vampires, junkies, vets, musclemen, bruise-
 radical faeries, midshipmen, altar boys, speed freaks, Eurotrash, chubby chasers, daddies, eagle
 scouts, truckers, gerontophiliacs, twins—you cruise, unenmaed.
 Because you accessorize with whatever allows skin its apotheosis.
 Because, dear diary, you Dutch-oven me like no other.
 Because, bonfire forewent, you use the ex's letters as cum rags.
 Because you deter exegesis.
 Because you believe moisturizing is the answer.
 Because you have a cock but do not know what one looks like or how to package it.
 Because, tart, your climax always conveys not its silence but its silences.
 Because, vulnerable to diseases heretofore threatening only to small birds, you test selachian,
 vermicular and mineral transubstantiations.
 Because, supplicant, you breathe, unsettling tintinnabulations which peel in an ascending
 scale, and, suddenly invoked, garbled voices, as if from a far-off shortwave
 radio breaking up, respond.
 Because you is a manifesto.
 Because your dialect recalls the Paraclete's.
 Because you trim bush but leave a thick happy trail.
 Because you arrive like starlight from a source long gone, the thinking
 man's блоха.
 Because you don't know when to stop.
 Because fuck you.
 Because you watch, watched, every single friend, each loved one, die and,
 abandoned, ask yourself, now who the hell is the lucky one?
 Because help wanted is the sound of sounding human, you murmur.
 Because judicious in the necessary use of sentimentality in a Hallmark
 world, you make your body into words that reveal it whether or not any-
 one wants to say them.
 Because your domain is earthquake.

блоха с/о T.D.

1) Avital Ronell, *Stupidity* (Chicago: University of Illinois), p. 287.

Aus und vorbei

BRUCE HAINLEY



TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2006,
film still from 8 mm film /
OHNE TITEL, Filmstill aus 8-mm-Film.

Bei Trisha Donnellys UNTITLED (HC), 2006, einer neuen Skulptur, hört man zuerst Glockenklänge; auch wenn sie an einem gewissen Punkt nur vom Wind oder dem Atmen von Lebewesen gestört werden, muss man die Musik oder Geräusche als bewusst erzeugte wahrnehmen. Eine Warnung vor Eindringlingen? Ein Aufruf? Auf das Geläut folgt ein Stimmengewirr wie aus einem weit entfernten, gleich in die Brüche gehenden Kurzwellenradio. Ein Gesang als Antwort und Gegensatz. Ich verstehe nicht die ganze

stimmliche Sequenz: sie scheint damit zu beginnen, dass jemand sagt, «Help wanted» (Hilfe gesucht), und endet damit, dass jemand oder etwas ausruft, «what – the hell?» (was – zum Teufel?). Doch die Stimme, wenn es denn eine Stimme ist, ebbt zwischen diesen Artikulationen zu einem Murmeln ab, das nicht mehr eigentlich verbal ist oder knapp jenseits dessen, was sprachlich vermittelbar ist.

Ich habe versucht, anders darüber zu schreiben, mit anderen Methoden, anderen Mitteln, und bin gescheitert, und ich frage mich, ob das nicht zu einem guten Teil beabsichtigt ist. Was erwarten wir noch von der Kunst? Und, näher bei meiner Aufgabe, was wird erwartet, wo es um das Schreiben «über» Kunst geht? Soll es erklären oder kritisieren? Kann es die Exegese abweisen, um ins Abstrakte abzuschweifen und die Bedeutung durch das Verborgene ins Schlittern zu bringen? Ist «über» eine bindende Vereinbarung? Zwischen wem? Sollte das so genannte kritische Schreiben sich die persönliche Bekanntschaft zunutze machen? Also, wenn ich enthüllen würde, wofür die Buchstaben HC stehen, besonders falls Donnelly es mir gesagt hat, wäre dadurch das Problem der mit ihnen verbundenen Unwägbarkeiten gelöst? Im Zeitalter der «Reality-Medien» sollte jeder biographische, nicht zu reden vom autobiographischen Irrtum mit eulengleicher Wachsamkeit verfolgt werden. Vielleicht schaffen Künstler nur etwas, um sich dem Unverständlichen zu stellen. Wenn beim Schreiben die zweite Person erforderlich ist, wird sie als Singular oder Plural erkennbar sein?

BRUCE HAINLEY ist der Autor von *Foul Mouth* (2nd Cannons Publications, 2006) und *Art-A Sex Book* (Thames & Hudson, 2003), zusammen mit John Waters.

Denkt man, es sei die Rede von dir und mir, oder von jemandem, der nicht einfach eines von beiden ist? Zu vielen Kunstwerken gelingt es im Namen – Treibsand – von «Philosophie» und «Kunstgeschichte» nicht, das Funktionieren des Systems zu enthüllen, und so versuchen sie, dem Risiko des Scheiterns auszuweichen, einem Scheitern, das uns allen erlauben würde, mit unseren eigenen Mängeln und Grenzen ins Reine zu kommen. Es geht nicht darum, Veränderungen kund zu tun, sondern Veränderungen zu bewirken, und (doch?) dazu ist es nötig, aufzugeben, preiszugeben und selbst aufgegeben zu werden. Das aktuelle System hält nicht Stand; die theoretische und philosophische Ausgrenzung ermutigt zu eigenmächtigen poetischen Besetzungen. Avital Ronell hat auf ihrem eigenen Piratensender Folgendes ausgestrahlt – es scheint perfekt auf Donnellys Poetik, ihre Funktionsweisen und Manöver, aber auch auf den Umgang mit deren Produkten abgestimmt zu sein:

Der Dichter, unheilbar zerrissen zwischen Exaltiertheit und Vulgarität, zwischen der Autonomie, die das Begriffliche im Intuitiven erzeugt, und dem törichtem Erdendasein, macht uns anfällig für Philosophie – ein Wesen, das, zumindest seit Platon, versucht hat zu lesen und mit dem Hausverbot fertig zu werden, das ihm von der Philosophie präsentiert wurde. Der Dichter als Genie hört nicht auf, zu drohen und in seinen Bann zu ziehen, und bedroht den Philosophen mit dem, was jenseits allen Wissens liegt. Die Philosophie zuckt zusammen. Indem die Philosophie das Poetische, das sie plagt und überschattet, zugleich auszuschliessen und sich anzueignen versuchte, hat sie eine Krise auf ihrem eigenen Grund und Boden heraufbeschworen, mit dem Resultat, dass sie fortan diesen Grund und Boden mit den Posse des populären Dichters teilen muss: «Paradoxiertweise geht es vielleicht auch auf Kant zurück, dass es fortan weder Philosophie noch Literatur geben kann. Nur noch ein beständiges Rauschen, das beständig versucht, sich selbst zu schreiben ...» ... Rauschen, beständiges Zerhacken ...¹⁾

Hilfe gesucht. Was zum Teufel, denke ich.

H.C.

Weil du die Glocken läutest, traurig.

Weil du wieder mit Glitter im бЛОХа erwachst und denkst, besser als бЛОХа.

Weil du Käse machst, Knöpfe sammelst, lispelst.

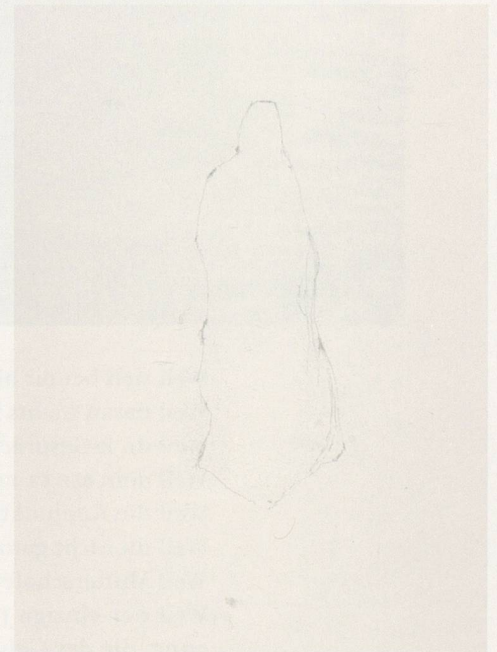
Weil dein Mund, nach Jahrzehnten unermüdlichen бЛОХа, Kohle in Diamant verwandelt.

Weil du selbst beim nächtlichen Herumlungern auf der Strasse ein lebendes Bild der letzten Karyatide des zwanzigsten Jahrhunderts abgibst.

Weil du dich – aus Skepsis oder eher Nonchalance hinsichtlich des möglichen Wissens um die Identität von irgendwem, oft nicht einmal in der Lage siehst, das Aussehen des Aufgegabelten auszumachen (stockdunkle Hinterzimmer) – vorwiegend an Vornamen oder besondere Attribute hältst («silberner Porsche»; «Gurke»; «Knoblauchatem»), Persönlichkeit als Kniff, es kommt darauf an, wie gewisse Gebilde *ad hoc* in gewisse Öffnungen passen, zahllos – jenseits von Zählrahmen – die Zahl deiner Eroberungen.

Weil du nur das Unübersetzbare hörst.

Weil du ein Schlamassel bist.





TRISHA DONNELLY, UNTITLED,
C-print, 7 x 5" / OHNE TITEL,
C-Print, 18 x 12,7 cm.

Weil sich bei dir alles nur um deine Körper dreht.
Weil daran nichts ist, was nicht köstlich wäre.
Weil du R-Gespräche von Toten annimmst; sie sind dein Familienkonzept.
Weil dein блоха mit блоха glasiert ist, wie Zuckergebäck.
Weil die Konjunktionen dich mit dir selbst verbinden, indem sie dazwischenkommen.
Weil du nicht ganz du selbst zu sein scheinst, wenn man dir den блоха leckt.
Weil Mutterschafe nicht aussehen wie du.
Weil der einzige Job, den du je hast, darin besteht, gevögelt zu werden, einzige Beschäftigung, die der Geist braucht.

Weil etwas zu Ende ging – eine Kultur, eine Lebensweise – etwa zu der Zeit, als Aids den Namen Aids erhielt, und du sicher bist, dass es von Neuem belebt werden wird, werden muss, doch womit, um nicht zu sagen durch wen?

Weil du einen Arsch hast, aber seine Verwendung verbirgst, da du nicht weisst, wozu er gut ist.

Weil du – in rückenfreien Satinoberteilen, die Geduld strapazierenden Schambeuteln, Zehensandalen, Wadenwärmern, Elasthan und Lycra, Westen, Beinschonern, improvisierten Unterhemden, Troddeln, Tangaslips, Stiefeln, Nietenarmbändern, Leibgurten, Gummi-блОХа, Halstüchern, Handschuhen (блОХа und ohne Finger), Netz-Jockstraps, Pagenschnitt, Knieschonern, Schnürbeuteln, Pluderhosen, Jacketts in Dschungeldessin, Schulterpolstern, Fransen, Hosenrock, Kettenhemd, Strapsen, billiger Baumwolle, Seemannsmützen, Epauletten, Türkisen, Westernkluft, T-Shirts, Tank-Tops, sumpffarbenen Hotpants, tiefsitzenden hautengen Jeans, alles von Hand geändert – mit deinem Pinsel selbst Berlin, Peter Berlin, überpinselst.

Weil du Epil-Stopst.

Weil du mich bemerkt hast, die Sache aber so seltsam aussieht.

Weil du nicht genug von dir bekommen kannst.

Weil du, tätowiert mit dem internationalen Symbol für biologisches Risiko, Schaden-Eventualitäten miteinander bekannt machst.

Weil du beim блОХа deine Welten verwischst.

Weil du deine Läuse Louisen nennst.

Weil der Narzissmus der Schwulen dein *Cabaret* ist, wobei du zugleich in den Schuhen von Fosse und Minnelli steckst.

Weil du, nicht wie Heerscharen anderer, vom Körper keine Erklärung verlangst und weisst, dass er nichts erklären kann, was seinen Zauber ausmacht, weshalb du auf ihn zurückkommst und er auf dich.

Weil – in Winkeln und Verstecken, auf verlassenen Landungsstegen, in der Pause, inmitten schlechter Gerüche, unmittelbar nach dem Abheben, hinter Mülltonnen, zwischen Zigaretten, frisch geschieden, beim Telefonieren, bei 130 Stundenkilometern, nach einem Imbiss, auf den Knien, die Arme in die Seiten gestemmt, vor der Tracht Prügel, beim flüchtigen Durchblättern – die Konjunktion dir steht.

Weil die zweite Person identisch ist und deshalb unmöglich, du und nicht du.

Weil du in No-Name-Lokalen scheherazadierst.

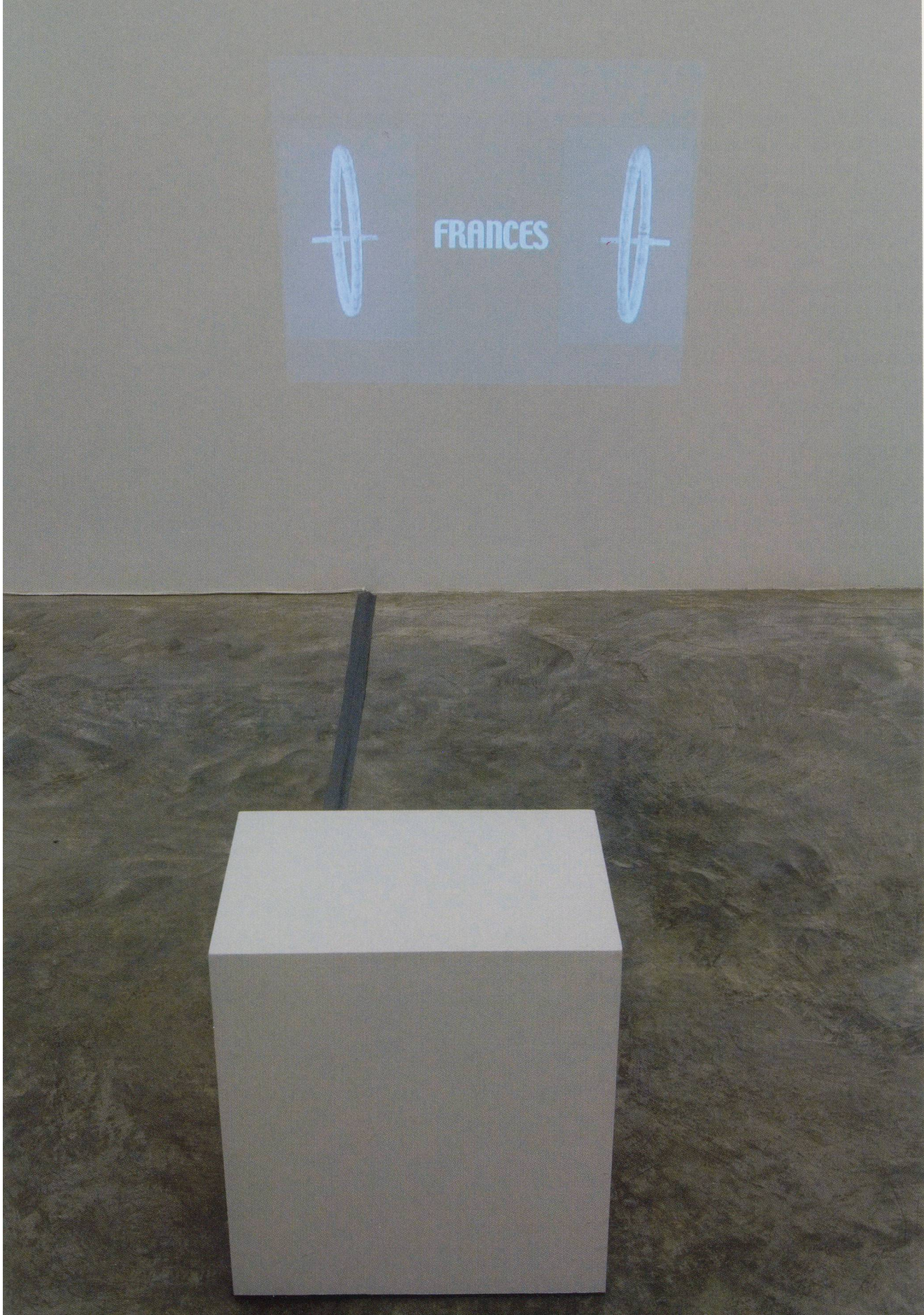
Weil, einfach darum.

Wegen deines hegemonischen schwarzen feministischen Schwanzes.

Weil du Zitrone, du Schweiss, du Lavendel, du Minze, du Jicky, du Körpergeruch, du Bier, du Salziges, du блОХа – ganz der блОХа, die Hosen unten um блОХа Knöchel, der блОХа блОХа vor блОХа, den Vorspielsaft von deinem Nippel блОХа.

Weil du Alkohol und Zigaretten verschmähst, nicht verstehst, wozu Speed gut sein soll, und dann, einfach beim Putzen deiner Wohnung oder wenn du mit einem Roman durch bist, etwa alle zwei Wochen oder so, dich zudröhnst – Gras natürlich, Amphetamine, vielleicht etwas Crack oben-drein – und deine Tricks erschöpfst.





TRISHA DONNELLY, CALIFORNIA, 2004, installation view, 8mm film transferred to DVD,
20 minute loop / Installationsansicht, 8-mm-Film auf DVD, 20-minütiger Loop.

Weil dein Schritt eine raumzeitliche Kluft birgt – das ist auch der Grund, weshalb er umspannt, umhüllt, babuschkamässig verpackt werden muss – eine Gondel wie die Telefonkabine von Dr. Who.

Weil du am Santa Monica Boulevard unklitriert deine Runden drehst, wo jeder Block, wirklich jeder Block von anderen Typen gesichert wird – von Transsexuellen, Cowboys, hübschen Jungs, Fäkalspezialisten, Amputierten, Vampiren, Junkies, Sklaven, Muskelprotzen, Schlägertypen, radikalen Tunten, Navytypen, Ministranten, Speedfreaks, Euro-Trash, Dickwanstfreaks, Daddies, Eagle Scouts, Fernfahrern, Gerontophilen, Zwillingen.

Weil du dich mit allem behängst, was die Haut göttergleich erstrahlen lässt.

Weil, liebes Tagebuch, du im Bett furzt wie niemand sonst.

Weil du nach vorangegangenen Freudenfeuer die Briefe deines Ex als Wichslappen benutzt.

Weil du jede Exegese abweist.

Weil du glaubst, Feuchtigkeit zu spenden sei die Lösung.

Weil du einen Schwanz hast, aber nicht weisst, wie einer aussieht und wie man ihn verpackt.

Weil, du Nutte, dein Höhepunkt niemals seine Stille vermittelt, sondern seine Stillen.

Weil du, anfällig für Krankheiten, die bisher nur für kleine Vögel gefährlich waren, seltsame (haiartige), wurmartige und mineralische Transubstantiationen ausprobierst.

Weil du, Flehender, verstörende Klingeltöne ausstösst, die auf einer ansteigenden Skala abblättern, und ein plötzlich heraufbeschworenes Stimmengewirr, wie aus einem weit entfernten, gleich in die Brüche gehenden Kurzwellenradio, antwortet.

Weil du ein Manifest ist.

Weil dein Dialekt an den des Paraklet erinnert.

Weil du das Schamhaar stutzt, aber einen unübersehbaren fröhlichen Rest stehen lässt.

Weil du wie das Licht eines längst erloschenen Sterns hier ankommst, ein *блОХа* des denkenden Mannes.

Weil du nicht weisst, wann es genug ist.

Weil fuck you.

Weil du jeden einzelnen deiner Freunde, jeden lieben Menschen sterben siehst, sahst, und dich, allein zurückgeblieben, fragst, wer, zum Teufel, hat hier Schwein gehabt?

Weil Hilfe gesucht wahrhaft nach Mensch klingt, murmelst du.

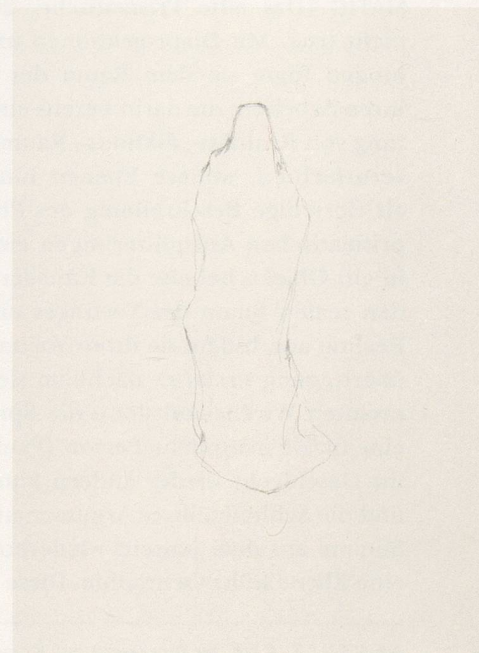
Weil du, vernünftig im notwendigen Umgang mit Sentimentalität in einer Welt der Markenzeichen, deinen Körper in Worte fasst, die ihn enthüllen, unabhängig davon, ob jemand sie aussprechen will oder nicht.

Weil das Erdbeben deine Domäne ist.

блОХа c/o T.D.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Avital Ronell, *Stupidity*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 2002. S. 287. Das Zitat innerhalb des Zitats stammt aus Jean-Luc Nancy, «Logodaedalus (Kant écrivain)», *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraire*, Nr. 21 (1975), S. 42: «Paradoxalement, c'est peut-être aussi à partir de Kant qu'il ne pourra plus y avoir ni philosophie ni littérature. Mais un brouillage permanent, et cherchant en permanence à s'écrire, de ces catégories.»



Schwa

TRISHA DONNELLY

BEATRIX RUF

Als Abschluss ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Zürich hielt Trisha Donnelly einen performativen Vortrag, der den ursprünglichen Titel THE 11th PRISMATIC (Das elfte Prismatische, 2005) dann doch nicht trug. Mit Diaprojektionen und Soundeinspielungen fügte sie dem Raum der Ausstellung und ihren Arbeiten, die darin bereits eine mehrfache Faltung von Realitäts-, Fiktions-, Raum- und Zeitebenen verursachten, weitere Ebenen hinzu. Angekündigt als vierteilige Beschreibung des Phänomens der elf prismatischen Aufsplitterungen einer Photographie in ein Objekt, hebte die Künstlerin vorerst einmal den realen Raum des Vortrages und unsere eigene Realität aus, indem sie ihren Vortrag zu einer Radioübertragung erklärte, nachdem sie zuerst in einem rasanten Wirklichkeitsloop die Sprecherin selbst in eine fiktive männliche Person (Paul), die umgehend ihr Geschlecht wieder ändern konnte, verwandelte und die Schleifen ihrer Argumentation wie mit einer Stimme aus dem Jenseits wiederholte, vertiefte und eine Ebene höher schraubte. Diese Stimme berichte-

BEATRIX RUF ist Direktorin der Kunsthalle Zürich.



TRISHA DONNELLY, *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN*, 2002, silver gelatin print, 5 x 7" / *DIE HAND, DIE DIE WÜSTE UNTEN HÄLT*, Silbergelatine-Abzug, 12,7 x 17,8 cm.

te vom Schock der visuellen Wahrnehmung, die zu lange auf einer Photographie verweilt und der damit verbundenen Aufsplitterung des Bildes in der Zeit und in der Form. Die Photographie wird zu einem Objekt mit vielen Dimensionen, die Eindimensionalität beginnt zu stottern, vervielfältigt die Präsenz ihrer Realitäten und wird zum Gespenst. «Das war keine mystische Erfahrung. Machen Sie nicht den Fehler einer solchen Interpretation. Betrachten Sie es stattdessen als eine metronomische Erfahrung.

Eine mathematische Realisierung. Mechanisch, nicht geistig.»¹⁾

Mit der für Trisha Donnellys «Demonstrationen» typischen Fesselungskraft und der Autorität der monologisch Mitteilenden berichtet sie in der Folge von vier Versionen des Widerhalls – des Kurzschlusses, der Interferenz, der Zerklüftung und des Risses in der Wahrnehmung –, die die ursprüngliche und konventionelle Wahrnehmung des Vorhandenen verwandeln. Photographien von J.P.D. (ein Verweis auf eine Zeichnung in der Ausstellung, die einen Handgriff zeigte, in dessen Holz die Initialen ihres Vaters eingeritzt waren) – Photographien, die nichts und alles sein können. Direkte Kommunikation und direkte Realisierung: Es wurde in die Kamera geschaut und der Abgebildete schaute zurück. Dann folgen Soundarbeiten, die in der Selbstbegegnung des Tones durch Interferenz beginnen sich Abstand zu wünschen, bis dieses Distanzverlangen der Töne zu einer so grossen Entfernung führt, dass sie zugleich unendlich vielfältig, individuell und ein einziger Sound sein können: «Ein Punkt, alle Orte».

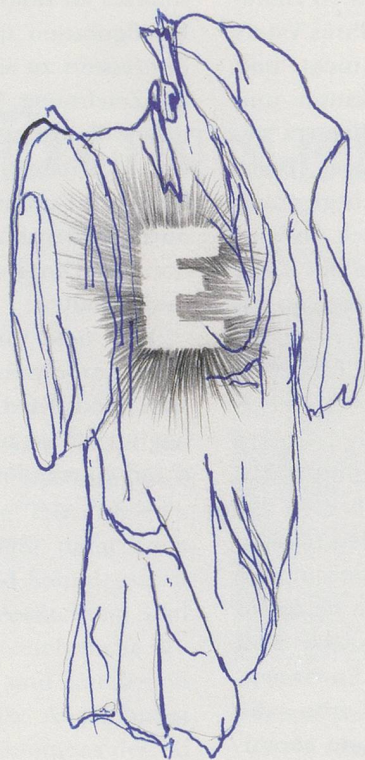
Mit der für Trisha Donnelly ebenfalls typischen Überlagerung sinnlicher Wahrnehmungen überträgt sie dies in das Bild des Spiegels, der zugleich aber auch ein Bild der Radioübertragungssituation ist, in der wir uns befinden. Sie schildert den alltäglichen Schock des Abpralls und der Distanzierung, die wir erfahren: Aber sowohl im Spiegel wie im Radio ist unser Wahrnehmungsraum zu klein, wir sind gefangen in einem Hin und Her ohne Entrinnen. Anders in den Photographien der Greta Garbo – die Person Garbo lässt den Spiegel der Kamera abprallen, zeigt im Umgang mit ihm sogleich Distanz: «Greta Garbo – was – nicht wer – war Rückkopplung. Was Sie im Bild sehen, ist der Rückstoss. Der Abprall, der Abstoss, der lange Arm. Garbo photographisch = ursprüngliche Beute. Garbo ist zu einer Million Garbos erwacht.» Die Garbo multipliziert sich in unendlich viele Garbos, wenn ein Garbo-Photo einem Garbo-Photo begegnet; Garbo wird zum Stottern in der Realität, der Vervielfältigung von Wirklichkeiten, Räumen und Zeiten, wenn ihre Photos in einem Buch zusammenkommen. Bilder betrachten Bilder, vervielfältigen Bilder und die Bilder reissen auf, werden zu mehrdimensionalen Objekten: «Garbo – was

– nicht wer...» (in der Ausstellung zeigte Donnelly eine Zeichnung des Namens von [Joan] Fontaine, für die sie einen ähnlichem Umgang mit der Kamera reklamierte).

Trisha Donnelly, deren Ausstellungen eine ikonoklastische Grundhaltung vermuten lassen, und die sogar in der spärlichsten Bilderhängung die Rezeption ihrer Bilder nochmals durch unerwartete Einbrüche von Sound irritiert (wie die Filmmusik die Wahrnehmung der Bilder beeinflusst), scheint besonders an Bildern, insbesondere aber an einer Re-Konfiguration unserer Wahrnehmung von Bildern interessiert zu sein. Sie traut den «Bildern», die sie mit Zeichnung, Video, Photographie, Ton, Text und ihren «Demonstrationen» bezeichneten performativen Aktivitäten kreiert, sehr viel zu, denn immer lotet ihr Gebrauch der Medien den Ort aus, wo durch Willenskraft, Vorstellungsvermögen, Imagination die «Dinge» erst eigentlich Existenz und Bedeutung erhalten.

Wie viele ihrer berühmten Kollegen – Alfred Jarry, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Boris Vian, Jean Baudrillard, Joan Miró oder die Marx Brothers, um nur einige zu nennen – ist Trisha Donnelly auch daran interessiert, über Dinge nachzudenken, die





TRISHA DONNELLY, THE RECEIVER, 2006, one of 8 drawings, pen and pencil on paper, each $11\frac{3}{4} \times 9\frac{3}{4}$ /
DER EMPFÄNGER, eine von 8 Zeichnungen, Tusche und Bleistift auf Papier, je $30 \times 24,7$ cm.

andere ignorieren: parallele Realitäten und pathologische Wirklichkeitsdefinitionen – Versuchungen des Geistes. Sie konfrontiert das Publikum mit der Erfahrung von Möglichkeiten und testet und erweitert die Wirkung der Kunst durch das oben genannte, aber vor allem immer auch durch das Herbeiführen einer möglichen «Leerstelle».

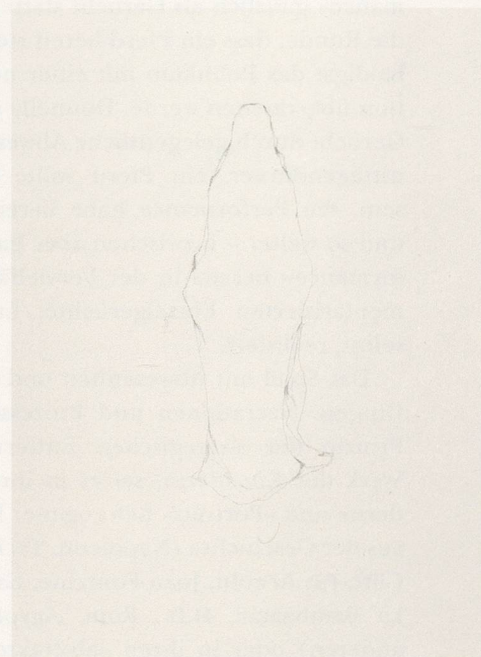
Wenn Trisha Donnelly das Photo einer Sphinxfigur *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN* (Die Hand, die die Wüste unten hält, 2002) betitelt, dann ändert sie nicht nur unsere Wahrnehmung dieses allzu bekannten Bildes (wenn es wirklich so wäre, dass die Wüste, der Sand der Wüste nur durch die massiven Läufe der Sphingen sicher gehalten wird, was würde geschehen, wenn sie aufstehen und sich davonmachen, verschwindet dann auch die Wüste?), sondern auch die Bedeutung von Bildern allgemein und das Verhältnis von Sprache zu Bildern.

Wenn Trisha Donnelly mit der Soundarbeit *THE SHIELD* (Der Schild, 2004) Töne in physische Anwesenheit verwandelt, indem sie mit einer ausgefeilten Tonfolge von tiefen sonoren bis metallisch hohen Tonfolgen und mit technischer Klangpräzision einen Raum mit einer nichtmateriellen Wand trennt, dann wandelt sie eine sinnliche Wahrnehmung in eine andere um, – und spielt mit den Grenzen unserer Wahrnehmung, mit Realitäten, mit Sprache, Erfahrung und Zuordnung. Die Synästhesie, also die Überlagerung oder gleichzeitige Wahrnehmung sonst getrennt erlebter Sinneseindrücke spielt im Werk der Künstlerin eine grosse Rolle (Farbensehen bei Buchstaben oder Zahlen, die Wahrnehmung von Formen beim Hören von Musik und vieles mehr). Dies nicht verstanden als Hinweis auf eine übersteigerte und überhöhte Wahrnehmungsfähigkeit der Künstlerin (oder von Künstlern im Allgemeinen), sondern als Durchlässigkeit, die das In-Beziehung-Setzen selbst zum Gegenstand macht.

Trisha Donnellys Livearbeiten existieren ausschliesslich als mündliche Überlieferung derer, die sie miterlebt haben, also in zahlreichen individuellen Versionen. Zur Eröffnung einer ihrer ersten Einzelausstellungen 2002 in der Casey Kaplan Gallery in New York ritt die Künstlerin hoch zu Ross als Kurier Napoleons in die Galerieräume und verkündete die Kapitulation des Kaisers (unter anderem mit den

Worten: «Er hat kapituliert, jedoch nur im Wort, nicht im Willen.») und ritt die Worte deklamierend «Ich bin elektrisch, ich bin elektrisch» wieder davon. In einer anderen ihrer Demonstrationen bat sie das Publikum laut aus dem Libretto von Alexander Skrjabin unvollendeter Symphonie *Mysterium* vorzulesen – Skrjabin war wie Donnelly an Synästhesie interessiert; diese Symphonie plante er als siebentägiges Spektakel sinnlicher Sensationen, aus Musik, Text, Tanz, Licht, Feuer, Geruch. Nach der Lesung löschte die Künstlerin das Licht und spielte das Musikstück «Classical Gas» von Mason Williams, während sie erläuterte, dass sie den Sound einer Sonnenfinsternis gefunden habe. Nach ihrem Vortrag teilte sie mit, sie werde den nächsten Morgen des gesamten Publikums in Beschlag nehmen, und platzierte sich so im Bewusstsein jedes einzelnen Teilnehmers der Performance, eignete sich sowohl deren Zeit an, wie sie diese in ein Kunstwerk verwandelte: Gerüchte, Mythenbildung – aber vor allem die Leerstellen zwischen den Dingen und den Realitäten, zwischen Anwesenheit und Abwesenheit.

Viele ihrer Photo- und Tonarbeiten, aber auch ihrer Zeichnungen, beziehen Ereignisse mit ein, die sich ankündigen, jedoch nicht vollziehen, von denen



man wohl wissen kann, die aber dennoch abwesend sind – was die volle Realität der betreffenden Arbeit ist, bleibt offen oder ist das Ergebnis unserer Phantasie, unserer Erinnerung, unserer Vermutung – ihre «Bilder» sind unvollständig, Fragmente, Ruinen; sie operieren mit Verdichtungen, Reflexen, Kehrungen und Wendungen.

Mit Zunahme der Gerüchte, die vor allem um die Livearbeiten der Künstlerin kursieren, delegiert Donnelly immer häufiger die Aktionen an andere Protagonisten: Texte, die Kuratoren ihrer Ausstellungen parallel – mit oder ganz ohne Publikumszugang – auf Tonbänder sprechen, Galeristen, Sammler, Kuratoren, die tägliche Aktivitäten zur Realisierung einer Arbeit ausführen müssen. So zum Beispiel die Photoarbeit THE REDWOOD AND THE RAVEN (Der Mammutbaum und der Rabe, 2004), die mit 31 Photographien einen Bewegungsablauf der Tänzerin Frances Flannery photographisch dokumentierte. Gezeigt aber wird die Arbeit nur mit einem Photo, das während jedem Tag der Präsentation gewechselt werden muss. Der Bruch in der Sequenz der Bilder und der Übergang sind zentraler als das fixierte Bild.

Bei der Eröffnung ihrer Ausstellung im Kölner Kunstverein 2005 fand Donnellys «Performance» gänzlich als Gerücht statt: Das Wort machte die Runde, dass ein Pferd bereit stehe und Donnelly baldigst das Publikum mit einer neuen Demonstration überraschen werde. Donnelly selbst schürte das Gerücht durch gelegentliche Abwesenheiten am Vernissagendinner, ein Pferd sollte gesehen worden sein, die Performance habe bereits stattgefunden, und so weiter – inzwischen aber hatte sich die «Performance» bereits in der Vervielfältigung der fragmentarisierten Einzelgerüchte, in der Erwartung selbst, realisiert.

Das Spiel mit Abwesenheit und Anwesenheit von Dingen, Narrationen und Prozessen zieht sich als Prinzip der strategischen Entfernung durch das Werk der Künstlerin, sei es in ihren «Historienbildern» und «Porträts» heterogener Figuren und Orte aus der Geschichte (Napoleon, Tacitus, Montgomery Clift, P.P. Arnold, Joan Fontaine, Greta Garbo, Afrika Bambaataa, H.D., Rom, Ägypten unter vielen anderen) oder in ihren «abstrakten» Zeichnungen

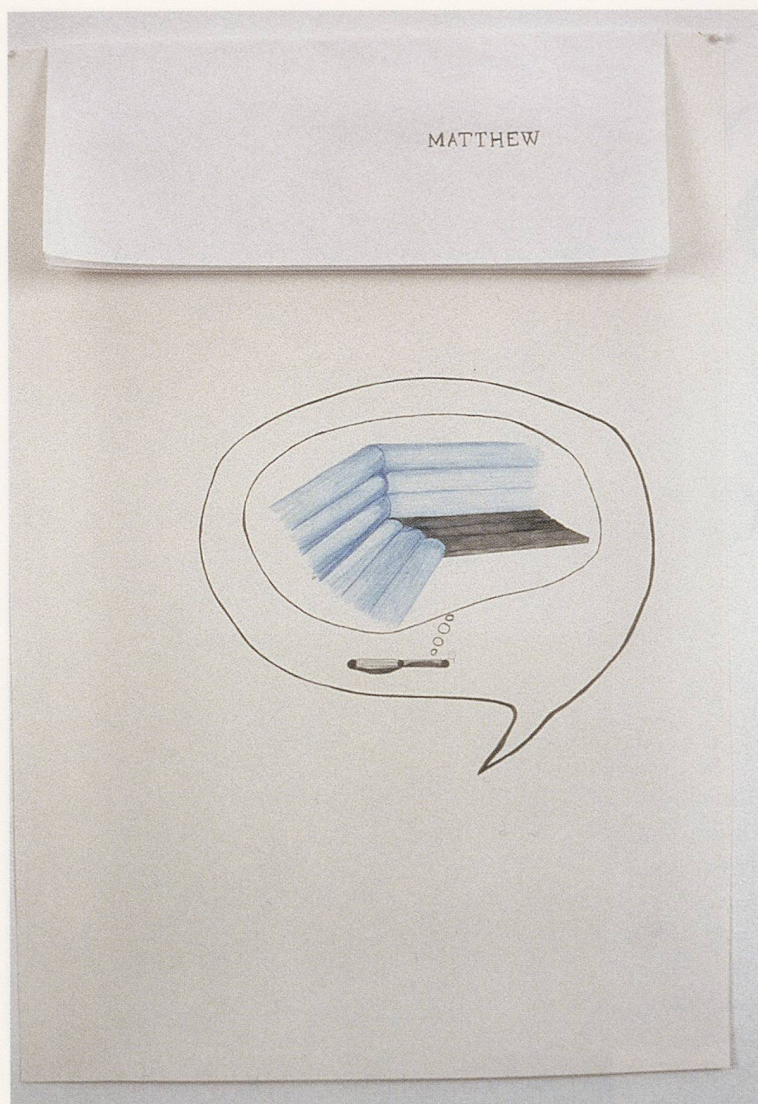
und Photographien. Immer realisiert sich ihr Werk in einem System unterschiedlicher Verweise. So aktiviert sie ihre Werke an deren Leerstellen. Stellt Fragen darüber, was Kunst ist, welcher Realität wir vertrauen und wie wir diese in den Zwischenräumen von Materie und Geist, Abstraktion und Erfahrung, Glauben und Wissen konstruieren.

Auffällig häufig setzt Trisha Donnelly das Akronym in ihren Werken ein, sei es in Titeln, die aus Kürzeln bestehen, sei es in der Weglassung und Auslassung von Informationen in zeichnerischen Textarbeiten. Die Arbeit THE PASSENGER (Der Passagier, 2004) etwa ist eine Zeichnung, die das Wort und die Idee ausschliesslich in Form der Konsonanten des Wortes präsent sein lässt: Th PSNGR. Enigmatische Information? Von der SMS und Abkürzungskultur der mobilen Welt geprägte Mitteilungsform? Geheimsprache? Eine der neuen Zeichnungen betitelt sie 22 F.T.S.O. 22 (FOR THE SAKE OF / Um einer Sache willen, 2006), eine zweiteilige Zeichnung einer «Bruchstelle», die sich auf die Comic-Kultur bezieht und eine Bewegung im Raum verursachen soll.

Ruft man sich den eingangs von Trisha Donnelly beschriebenen Vortrag in Erinnerung, der mit dem Begriff des Stotterns und der Öffnung von Realitäten durch eine Bruchstelle in der Integrität und Kontinuität von Raum und Zeit, Bild und Ton, Körper und Erfahrung, Realität und Fiktion, Ganzheit und Fragment, Nähe und Distanz argumentiert, dann liefert die Sprache und die Linguistik eine treffende Benennung der donnellischen Kunstpraxis:

In Linguistik und Phonologie bezeichnet der Begriff *Schwa* den nicht betonten, aber zentralen Vokal, in der phonetischen Zeichensprache wiedergegeben als [□]. Das hebräische Wort «Schwa» bezeichnet Nichtigkeit, Leere. Es kann auch die völlige Abwesenheit eines Vokals bezeichnen. Im Stottern, der Störung des Redeflusses, werden die jeweiligen Initiallaute mit darauf folgendem *Schwa* verbunden – Trisha Donnelly scheint genau mit dieser «zentralen» Leerstelle, mit diesem Bruch im Fluss in Sprache, Bildern und Formen zu arbeiten: Trisha Donnellys Arbeit ist *Schwa*.

1) Alle Zitate aus dem Vortrag stammen aus dem Manuskript der Künstlerin.



TRISHA DONNELLY, MATTHEW, 2004,
pencil and ink on paper, 18 1/2 x 13" /
Bleistift und Tinte auf Papier, 47 x 33 cm.

Schwa

TRISHA DONNELLY

BEATRIX RUF

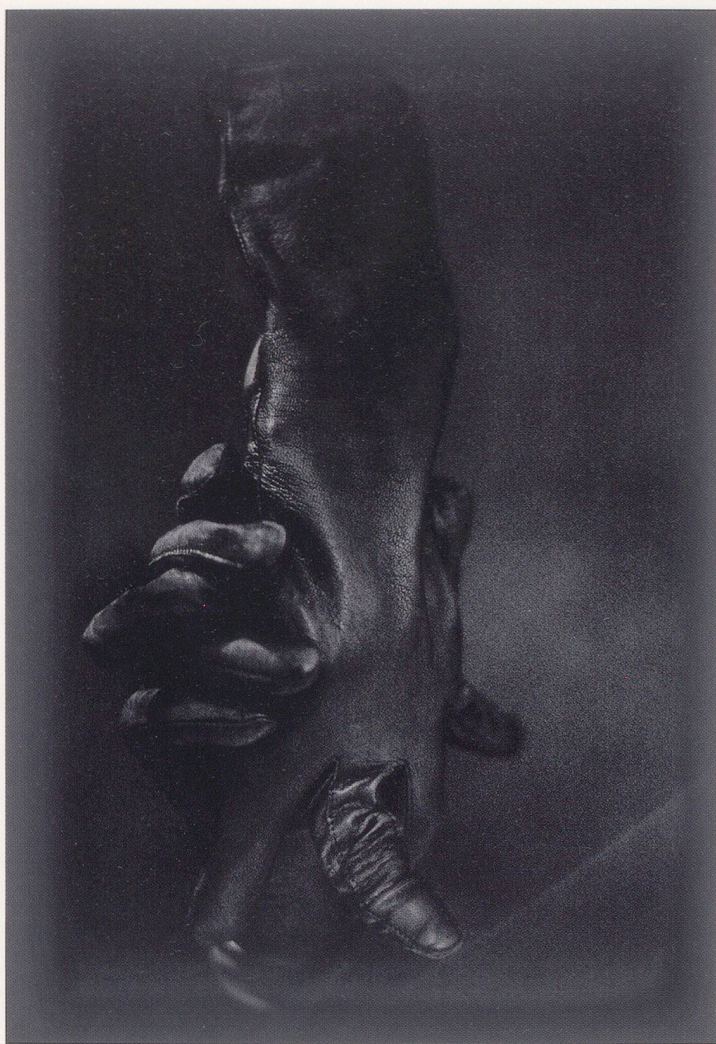
At the close of her Kunsthalle Zürich exhibition, Trisha Donnelly gave a performative lecture, although she didn't use its original title THE 11th PRISMATIC (2005) and instead billed it as a four-part description of the phenomenon of the 11th prismatic refraction of a photograph into an object. With the aid of slide projections and audio input, she added yet more levels to the exhibition space and her works, which already presented a panoply of different shades of reality, fiction, space, and time. For her opening gambit the artist dislocated the real space of the lecture and our own reality by declaring that her lecture was in fact a radio broadcast, after having first—by means of a lightning-fast reality loop—transformed the female speaker into a fictive male figure (Paul), who could change sex again in an instant and repeated the strands of her argument as a voice from the other side, deeper and turned up, her level intensified. This voice reported on the shock to the sense of sight, should the eyes linger too long on a photograph with its ensuing splintering of

BEATRIX RUF is the director of the Kunsthalle Zürich.



TRISHA DONNELLY, *THE D FROM W*, 2005, C-print, 8 1/2 x 11" /
DER D VOM W, C-Print, 21,5 x 28 cm. (PHOTO: CASEY CAPLAN GALLERY, NEW YORK)

TRISHA DONNELLY, UNTITLED, 2006, digital print, 25 x 18" /
OHNE TITEL, Digitaldruck, 64 x 46 cm.

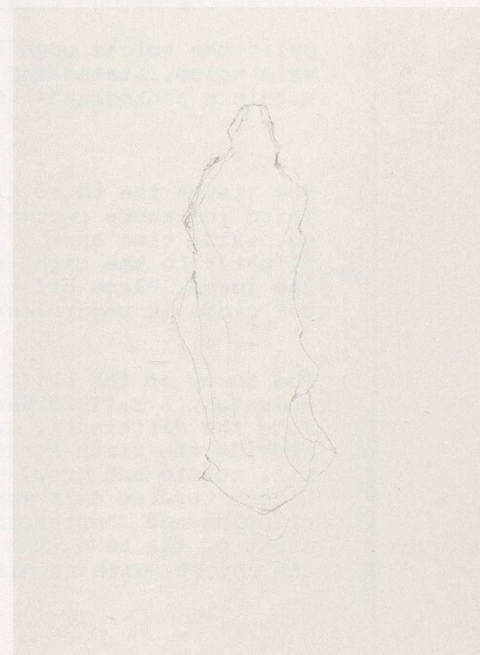


the image in time and form. The photograph thus, so we are told, becomes an object with numerous dimensions; its one-dimensionality begins to stutter, multiplying the presence of its realities, becoming a phantom. "This was not a mystical experience. Do not make the mistake of that interpretation. Instead understand it as a metronomed experience. A mathematical realization. Mechanical not spiritual."¹⁾

With the compelling force one has come to expect of Trisha Donnelly's demonstrations and the authority of the uninterrupted monologue, she proceeded to report on four types of echoes—a short-circuit, interference, a fracture, and a tear in

the listener's perception—which transform one's original, conventional perception of what is happening. Photographs by J.P.D. (a reference to a drawing in the exhibition that shows a wooden handle with her father's initials incised into it)—photographs that can be nothing and everything. Direct communication and direct realization: someone looked into the camera and the image looked back. Then come the audio pieces, in which the sounds rebound off each other, due to interference, and start to wish for more room, until their desire for space creates such a distance that they can be endlessly variegate, individual and a single sound all in one: "One point, all places."

With the simultaneity of sense perception typical of her work, Trisha Donnelly pilots this notion towards the image of a mirror—that could, however, also be an image from a radio-broadcast situation that we find ourselves in at present. She describes the daily shock of the rebound and the distancing that we experience.



IN THE RECOMBINATION OF THE NOT SO VAST DISTANCE
(The vortex)

Now

If there is a climax to the object there is no object.

With the assistance of this recording
you will build a vortex.

A point will emerge from the original form, grow into an endless, revolving
point moving towards the back of the room.

Listen the first time.

(recording= Slavyanka Russian Men's Chorus "Borodino")
Take the highest male voice. Listen and track it throughout the recording.
The sound can compress like a photograph. While listening, flatten it into
an object. It's a comb-like structure. If necessary start with the image
of the object. Full object follows.

Flatten for transport. Hold.

Listen the second time.

Split the voices open like opposing ribs. Snap them open and take the lowest
male voice. Listen and track it. Again, the sound can compress like an object
within a photograph- flatten for transport.

Now listen the third time.

Third instance= recombine the two objects. Action is delicate and no less
so beside time's illusion of progress. Shift and lean the first object
slightly to the right side before recombination. Lean into the bend. Rotate
the image. Place off track the zipper form. Close it. Off register yes
but close it regardless.

The force of the shift and the attempt to balance will create a natural
momentum. A fall forward. It is not a true chasm, just the view of the chasm.
Note the difference. Get the sense of the fall. As you listen this will
provide the first steady revolution of the vortex. As it progresses, the point
will rotate and grow, get fat with simultaneous forward and sideways momentum.
Like a reverse exit wound. But to build it you must continue through the sounds
clipping and compressing the two forms together. The large size remains in the
front of the head. The exit is precise. The maintenance of this form defines
the object. With no maintenance of the parallel this object dusts itself.

TRISHA DONNELLY, *the Vortex Notes*,
manuscript / Die Strudel Notizen, Manuskript.
 (PHOTO: TRISHA DONNELLY)

However, in both the mirror and the radio our perception range is too confined; we are caught in a to-and-fro with no hope of escape. Not so in the photographs of Greta Garbo, whose figure causes the mirror to bounce back off the camera, treating it, from the outset, with distance: "Greta Garbo—what—not who—was feedback. What you see in the photos is the ricochet. The bounce, the push off, the long arm. Photographically Garbo = original prey. Garbo woke to a million Garbos." When one Garbo photograph meets another, the first Garbo multiplies to become infinitely many Garbos; when her photographs come together in a book, Garbo becomes a stuttering reality, a multiplication of realities, spaces, and times. Pictures look at pictures, pictures multiply and the pictures burst, becoming multi-dimensional objects: Garbo "what—not who" (in the exhibition Donnelly showed a drawing with the name [Joan] Fontaine, to whom she attributed a similar response to the camera).

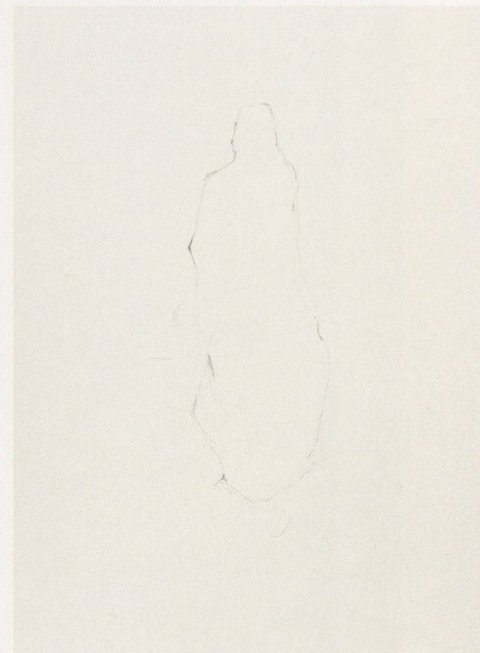
Trisha Donnelly, whose exhibitions suggest a fundamentally iconoclastic approach, and who—even in the sparsest showing of her pictures—will punctuate their reception with unexpected bursts of sound (in the same way that film scores influence one's perception of the images on screen), seems to be particularly interested in pictures, or rather in the reconfiguration of our perception of pictures. She has immense faith in the "pictures" that she creates through drawing, video, photography, sound, text, and "demonstrations," for her use of different media always plumbs the depths of that realm where, through force of will, fantasy, and imagination, "things" actually come to exist and have meaning.

Like many of her famous colleagues—Alfred Jarry, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, Boris Vian, Jena Baudrillard, Joan Miró, and the Marx Brothers, to name but a few—Trisha Donnelly also likes to turn her mind to things that other people ignore: parallel realities and pata-logical definitions of reality—

tempting the spirit. She confronts the public with her experience of possibilities, and tests and extends the impact of art by the above-mentioned, but also, most importantly, by introducing a possible "void."

When Trisha Donnelly entitles a photograph of a sphinx *THE HAND THAT HOLDS THE DESERT DOWN* (2002), she changes not only our perception of this all-too familiar figure, but also the meaning of pictures in general and the relationship of language and image. (If it really were the case that the desert sands are only held in place by the massive limbs of the sphinxes, what would happen if the latter were to stand up and make off? Would the desert disappear with them?)

In the audio work *THE SHIELD* (2004), Trisha Donnelly turns sounds into a physical presence by taking a carefully calculated sequence of tones—from the deepest and most sonorous to the highest, most metallic. And by means of precise audio techniques, she creates a non-material wall to divide a room. Hence one sense-perception turns into another, as Donnelly plays with the limits of one's perception, with realities, with language, experience, and order. Synesthesia—the superimposition or simultaneous awareness of sense-impressions that are other-

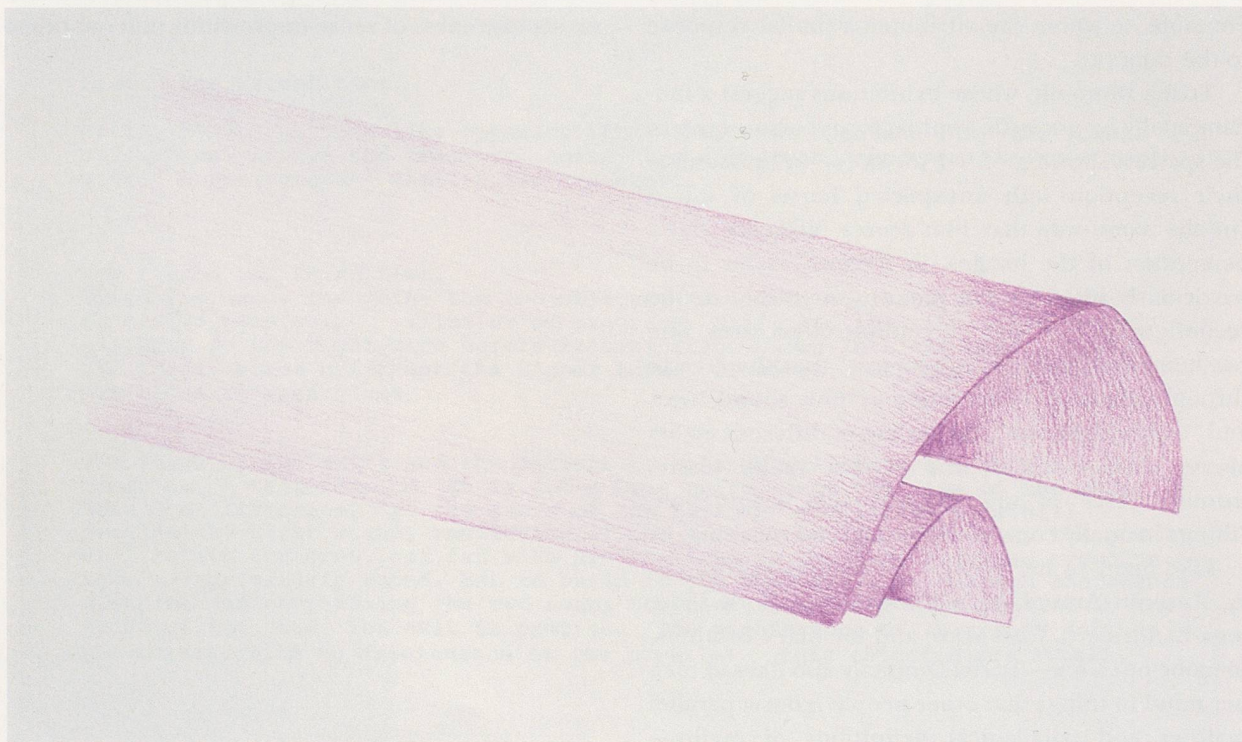


wise distinct from each other—has an important function in Donnelly's work (seeing colors with letters or numbers, perceiving physical forms when listening to music, and much more). This is not so much an indication of the excessively heightened perceptive faculties of the artist (or of artists in general), as a permeability that transforms the act of relating things to each other into things themselves.

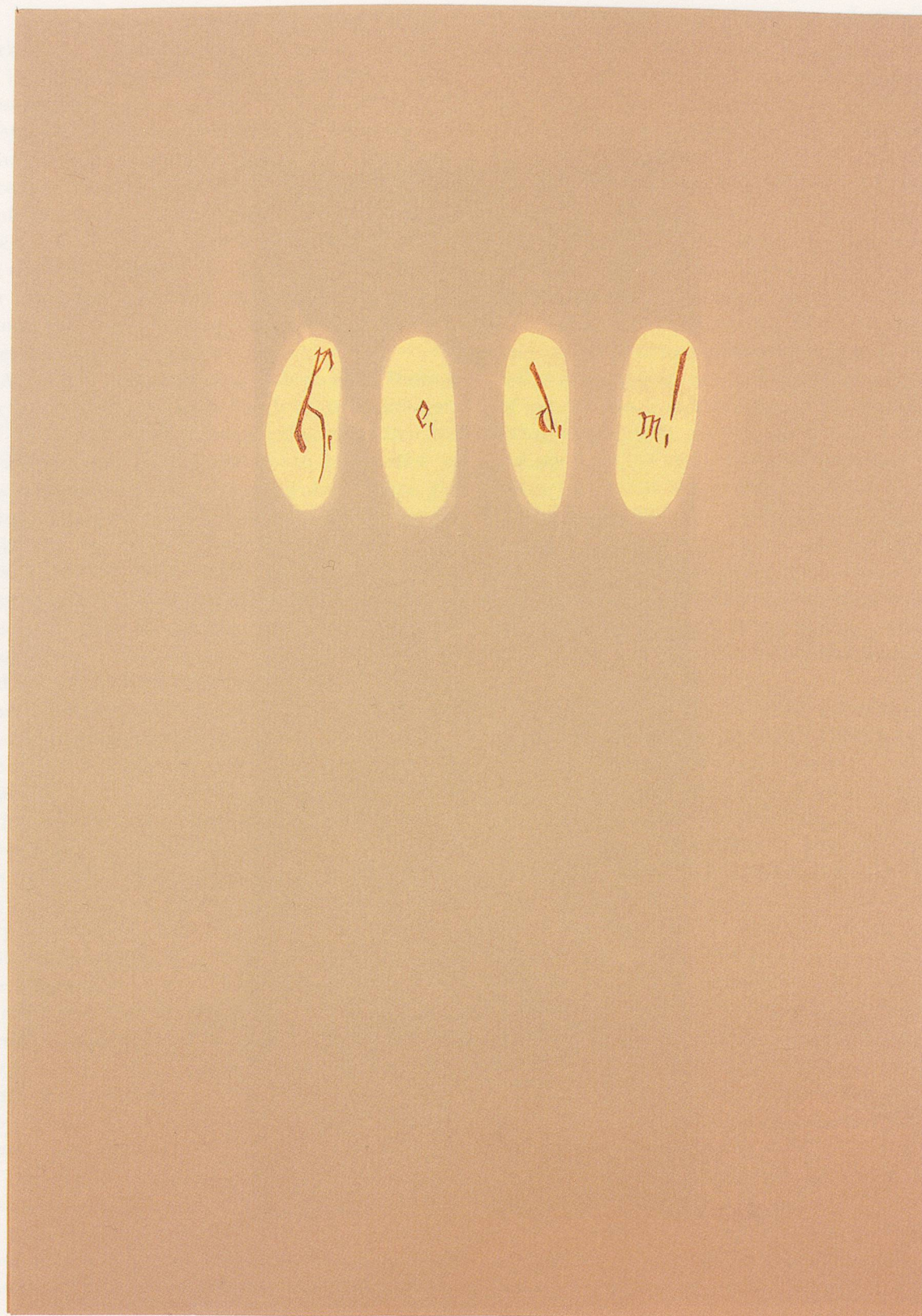
Trisha Donnelly's live works only exist as oral reports by those who were there to witness them, which is to say, as numerous different individual versions. For the opening of one of her first solo shows in 2002 at the Casey Kaplan Gallery in New

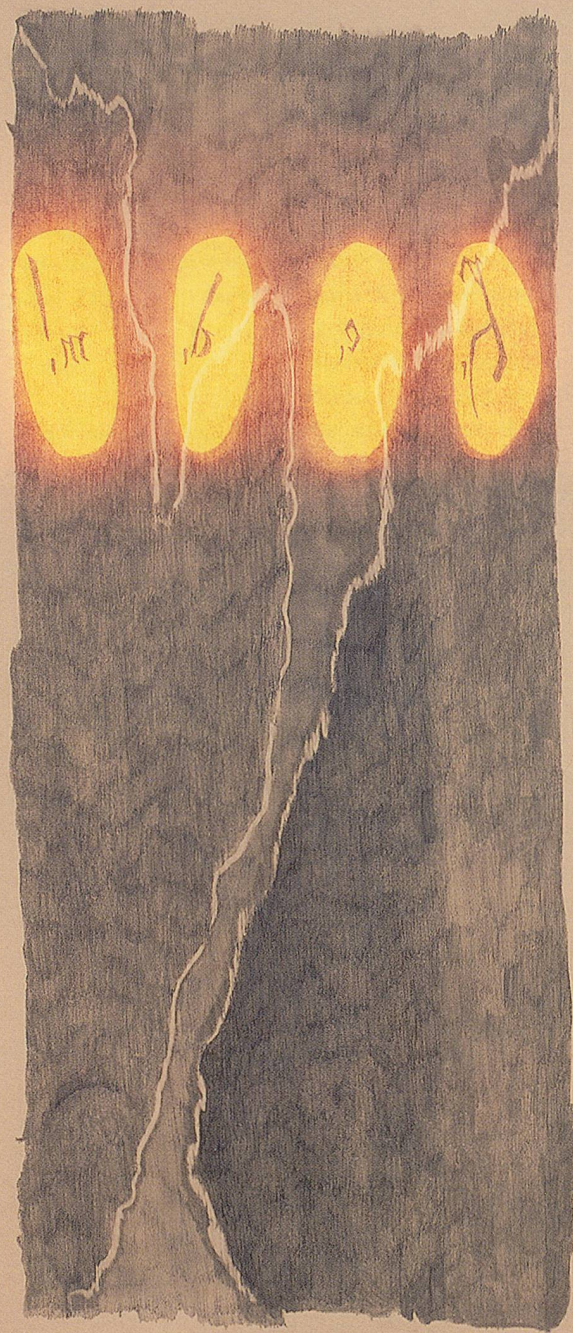
York, the artist rode into the gallery on horseback, as Napoleon's courier, and announced that the Emperor had capitulated ("If it need be termed surrender, then let it be so, for he has surrendered in word, not deed."), and rode off again stating "and with this I am electric, I am electric." In another of her demonstrations she asked the public to read out loud from the libretto of Alexander Scriabin's (1871–1915) unfinished symphony *Mysterium*—like Donnelly, Scriabin was interested in synesthesia. The composer planned this symphony as a seven-day spectacle of sensory sensations, involving music, words, dance, light, fire, and smell. After the reading the artist extinguished the light and played "Classical Gas" by Mason Williams, telling her audience that she had found the sound of a solar eclipse. After the lecture she announced that she would take up the next morning of the entire audience, thereby carving out a place for herself in the consciousness of every single participant in the performance, laying claim to their time in the same way that she turned it into a

TRISHA DONNELLY, the title of this artwork is a sound, recorded on CD, and can be played for the viewer on request, 2002, pencil and colored pencil on paper, 30 x 22" / Der Titel dieser Arbeit ist ein Klang, aufgenommen auf einer CD und erklingt auf Wunsch des Betrachters, Bleistift und Farbstifte auf Papier, 76,2 x 55,9 cm.



TRISHA DONNELLY, HEDM!, 2005, 2 drawings (see also next page), pencil on paper, 40 x 27 1/2" /
HEDM! (Herr, erbarme dich meiner / my god have mercy on me), 2 Zeichnungen (siehe auch folgende Seite), Bleistift auf Papier, 100 x 70 cm.





work of art: through rumors and myths, and above all, in the voids between things and reality, between presence and absence.

Many of Donnelly photo and audio works, and her drawings too, include events that make their presence felt but never come to anything, that one is certainly aware of but that are nevertheless not there. The full reality of the work in question is therefore left open, or is the product of our own imaginations, our memories, our assumptions: her "pictures" are incomplete, fragments, ruins; they operate with densities, reflexes, reversals, and turns.

As rumors build with regard above all to Donnelly's live work, she has increasingly begun to delegate her "Actions" to other protagonists: texts that the curators of her exhibitions record in parallel on tape—be these accessible to the public or not, gallerists, collectors, and curators have to carry out the daily tasks needed to realize a work. As in *THE REDWOOD AND THE RAVEN* (2004), a series of thirty-one photographs documenting a sequence of movements executed by the dancer Frances Flannery, only one photograph from the series is ever shown at a time, and this photograph has to be changed daily for the duration of the work's presentation. The sequence of images and the interruptions that occur during the changeover are more important than any single fixed image.

At the opening of her exhibition at the Kölnerischer Kunstverein in 2005, Donnelly's "performance" was pure rumor. The story was that a horse was waiting in the wings and that Donnelly would very soon surprise the public with a new demonstration. Donnelly herself fed the flames by excusing herself from the *vernissage* dinner a couple of times; soon the word spread that a horse had been seen, that the performance had already taken place, and so on—but the fact of the matter was that in the meantime the "performance" had indeed already been realized, in the proliferation of whispered snippets, in the sheer sense of expectation.

The game Donnelly plays with the presence and absence of things, her narratives, and her processes all persist in the work as a principle of strategic dissociation, be they in the "history paintings" and "portraits" of heterogeneous historical figures and

locations (Napoleon, Tacitus, Montgomery Clift, P.P. Arnold, Joan Fontaine, Greta Garbo, Afrikka Bambaataa, H.D., Rome, Egypt, and many more) or in her "abstract" drawings and photographs. Her works are always realized within the context of a system of varied references. She thus activates her works at their voids—asking questions as to the nature of art, in which reality we can trust, and how we are to construe belief and knowledge in the interstices of matter and spirit, abstraction and experience.

It is with striking frequency that Trisha Donnelly uses acronyms in her works, either in titles that consist of abbreviations or in the omission and excision of information in her drawn text pieces. Take *THE PASSENGER* (2004), for instance, a drawing where the word and the idea are only present in the consonants "Th. PSNGR." Enigmatic information? A means of communication shaped by text-messaging and the culture of abbreviation in our mobile world? A secret language? One of her most recent drawings, entitled *22 F.T.S.O. [FOR THE SAKE OF]* (2006), takes the form of a two-line drawing of levitating liquid, "a fracture" that refers to comic culture and is designed to bring movement into the space.

The lecture by Donnelly which I described at the outset posited the concept of "stuttering" and the opening of realities through a fracture in the integrity and continuity of space and time, image and sound, body and experience, reality and fiction, wholeness and fragmentation, proximity and distance. One might therefore say that language and linguistics provide an apt descriptor for Donnelly's art praxis: in linguistics and phonology, the term *schwa* is used to designate the central, unstressed vowel sound that is represented phonetically with [◌]. The Hebrew word *schwa* means nothingness, void. It can also indicate the complete absence of a vowel. In stuttering, which interrupts the flow of normal speech, the repeated initial sounds are connected with the following *schwa*. It seems that Trisha Donnelly works with precisely this "central" void, this hiatus in the flow of language, images, and forms: Trisha Donnelly's work is *schwa*.

(Translation: Fiona Elliott)

1) All quotes from the lecture by Trisha Donnelly are taken from the artist's own manuscript.

Parkett 77

TRISHA DONNELLY

THE DASHIELL DELAY – AN EDITION SUBSCRIPTION, 2006

Edition in 10 installments made and delivered
every 1–2 months over a period of one year.

Varied media, each approx. 8 x 10".

Edition of 45 / XXV, signed and numbered certificate.

(right page: selected edition installments)

DIE DASHIELL VERZÖGERUNG – EINE EDITION IN 10 FOLGEN, 2006

Edition aus 10 Teilen, die innerhalb eines Jahres hergestellt
und alle 1–2 Monate einzeln versendet wird.

Unterschiedliche Materialien und Techniken, jeweils ca. 20 x 25 cm.

Auflage: 45 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

(rechte Seite: ausgewählte Einzelteile der Edition)



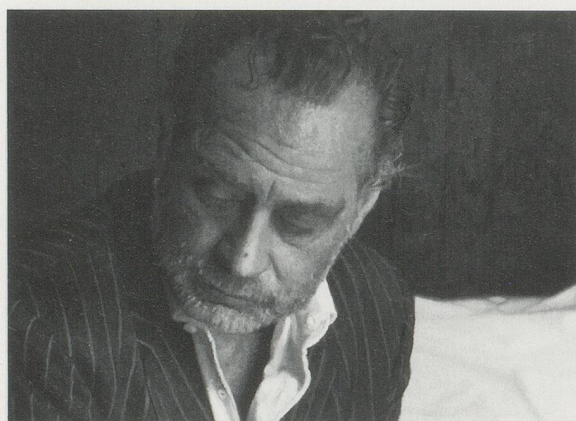


RUDOLF STINGEL / FELIX GONZALEZ TORRES, CAPRI, 1994, installation view /
Installationansicht, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria. (PHOTO: JOHANN KOINEGG)

RUDOLF STINGEL

PORTRAIT OF THE ARTIST AS A SELF-PORTRAIT

CAY SOPHIE RABINOWITZ



In the sixteenth century, Michel de Montaigne produced a collection, *Essais*, with himself as the subject. Montaigne's way of reading and understanding involves turning back towards the self, an on-going process of discovery between outward and interior reality, a practice literary critic Richard L. Regosin has compared to the painter's act of self portraiture: "The distance opened between the self as subject and object to create that perspective which makes the painting possible in the first place also serves to alienate the painter from himself, to bring the identity of that self 'out there' into question because it is an 'other.'" ¹⁾ By making self-knowledge and self-representation his primary concern, the author becomes involved as both

the subject and the object of his presentation, a creative process inherently complicated by being self-reflexive. While related historically to the religious conventions of introspective autobiographical epiphanic literature, most notably Augustine's *Confessions*, Montaigne's conversation is secular. His new genre was neither critique nor commentary, in his words "interpretations of interpretations" and "books upon books ... [e]very place swarms with commentaries; of authors there is great scarcity." ²⁾

In many respects this renaissance literary self-portrait is comparable to Rudolf Stingel's contemporary painted self-portraits. Though Stingel is best known for his many works of critique and commentary, works he has described as "taking on the subject of painting," ³⁾ his most recent works differ. With the newest painted self-portraits, Stingel has abandoned the critical engagement with and examination of the system of painting that dominated his prac-

CAY SOPHIE RABINOWITZ is Parkett's Senior New York Editor.



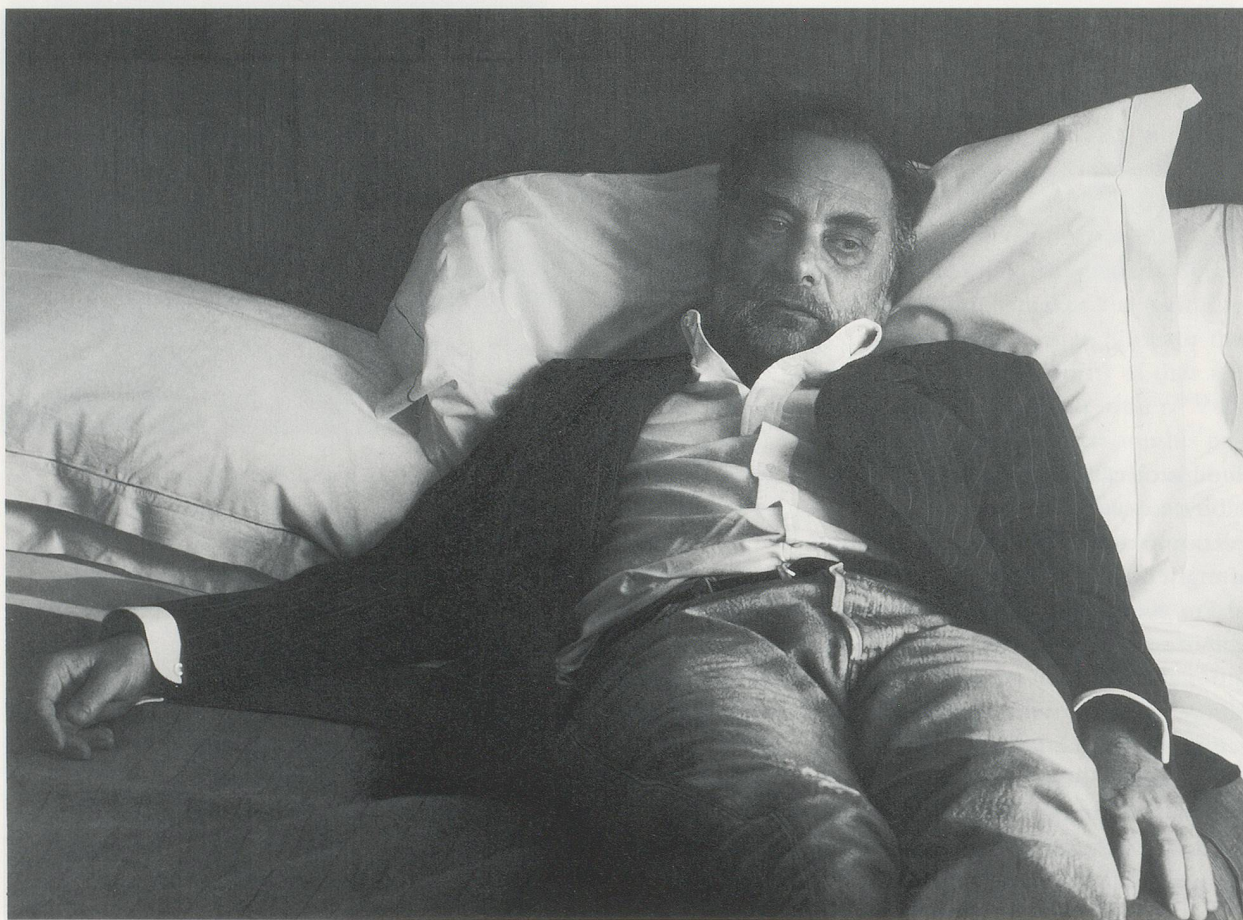
RUDOLF STINGEL, *UNTITLED (AFTER SAM)*, 2006, oil on canvas 15 x 20 1/2" / *OHNE TITEL (NACH SAM)*, Öl auf Leinwand, 38,1 x 52,1 cm. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

tice historically, as he has adopted a more romantic and intersubjective approach. But this return to the conventions he once critiqued still systematically involves art contexts, for Stingel inquires not just "Who am I?" but more importantly he asks himself "Who am I as an artist after all that I have produced and at this stage in my life?"

For twenty years, Stingel has made painting-related installations with non-art materials in, and in response to architecture, interiors, and its public, an oeuvre that looks more like institutional critique than autobiography. Though he no longer implicates decorative ornamentation, his most recent paintings still concern specific sites and carefully selected places of reference. In a manner that arguably evolves out of Stingel's signature "painting" installations, such as *BLACK CARPET* (1994) at the Neue Galerie Graz and *PLAN B* (2004) at Grand Central Station in Manhattan, the recent, more conventional self-portraits, painted in oil on canvas, are staged precisely in and around specific environments, namely, the Louvre, an anonymous hotel room, and the countryside. These locations and settings serve to establish a context for the body of work.

In 2006 at Inverleith House in Edinburgh's Royal Botanic Garden, Rudolf Stingel installed five self-portraits, each titled LOUVRE (AFTER SAM), 2006, each based on the same photograph made by his friend and peer Sam Samore. This first presentation of Stingel's self-portraits was installed alongside a selection of botanical paintings commissioned by the early nineteenth-century botanist Robert Wright. Interestingly, like Montaigne, Wright was known for developing a new literary genre, though not autobiographical, which aimed to give figure to and provide fuller descriptions of botanical species. Wright hired local artists and learned lithography to produce his volumes from which the works in this exhibition were selected. Alongside these meticulous studies, which aimed to evidence distinct species identities, Stingel's five, almost-similar self-portraits look particularly scientific. As different offspring of the same original, Stingel's image(s), which consist only of a partial profile head shot magnified by the photographic lens, becomes a research subject under controlled scrutiny. The instal-

RUDOLF STINGEL, UNTITLED (AFTER SAM), 2005–2006, oil on canvas 132 x 180" /
OHNE TITEL (NACH SAM), Öl auf Leinwand, 335,3 x 457,2 cm. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



lation of black-and-white oil on canvas portraits in a row, one after the other, also mimics an enlarged film strip or the presentation of film stills. This makes the series seem more like documentary.

As a romantic study of the self and of the conventions of self-examination, the self-portrait series is more equivocal than any Stingel has produced thus far. It raises more questions than it dares to answer and preserves more mysteries than it can dream of resolving. It is a body of work quite literally about being uncertain, an attempt to explore artistic self-doubt psychologically and graphically. Uncertainty is most emphatically at the core of the self-portrait painting, *UNTITLED (BIRTHDAY)*, 2006. In this work, Stingel stares pensively at his birthday cake from which a small array of melting candle flames cast a subtle glow under his chin and across his face. Settled lines cross his forehead and fold determinedly to meet the bridge of his nose that is defined by a soft shadow contrasting with the dense cobalt orb blanketing the back of the artist's right hand. Balancing between this hand's thumb and forefinger a martini marks the celebratory occasion albeit unceremoniously, for the opposite hand holds this pensive guest of honor's only companion: his cigarette with its dull ashes clinging precariously. The padded tips of this hand's fingers partly obscure one side of his face, its days-old stubbly beard, swollen eyes, and bushy brows cower. The revealed gaze remains downcast, neither intent nor distracted. If Stingel seeks something in his birthday candles' loose light, he does not appear confident that what he seeks may be found—here or elsewhere. Does this no-longer-middle-aged artist plan a private party to consider what he has accomplished and what he shall do next? Even though no guests are pictured, one senses that the artist addresses others. Firstly, he has posed for his friend, Sam Samore, who not only takes the photograph but who is also named in the title. Perhaps more importantly, Stingel presents himself to the public subsumed by self-doubt. And included in the public to observe the artist in this state is himself, who in the role of spectator becomes a self other than the one we see pictured.

If portraiture has been conventionally defined as a representation in some artistic medium that closely resembles a specific human model, Stingel's work portrays his own likeness as an artist in a perpetual state of uncertainty, just as Montaigne described his self-examination as uncertain: "forasmuch as I write specifically of myself and of my writings, [...] that my theme turns upon itself; I know not whether others will accept this excuse."⁴ Recorded in places one might typically find a fifty-year-old accomplished artist, the scenarios in Stingel's paintings seem performed but also real, like the best delivery of a Stanislavski method actor. One encounters the artist alone, introspective, seeking inspiration, and presumably in the process of thinking about his art. Stingel explains his recent decision to paint portraits: "After spending half my life as an artist doing research and trying to throw answers into the global questioning of art, or at least trying to participate in this discussion, I wanted to do something, something more psychological... The only activity in these paintings is self-doubt."

Just as the value of Montaigne's enterprise derives from the way he handles the medium (of text)—what he finally looks like to himself and to others depends on how he casts himself into the language—so does Stingel's likeness depend on his characteristic use of the medium (of paint). To prepare the subject to be painted in large scale, Stingel and his studio assistants divide the source image into an expanse of individual units, a grid, which is applied to the wall during production. This conventional method is used by many artists who produce photo realist paintings, but the degree to which the artist's hand comes into the paint-



RUDOLF STINGEL, *UNTITLED (BIRTHDAY)*, 2006,
oil on canvas, 15 x 20 1/2" / OHNE TITEL (GEBURTSTAG),
Öl auf Leinwand, 38,1 x 52,1 cm.

(PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

ing is relevant to the work's conceptual status. The quality of mark involves the translation of an aesthetic; it results from a conflict between interior and exterior. For example, another contemporary artist who works from photographs and makes a grid, Chuck Close, seems to let this struggle happen in the medium (visual blur, color, impasto, etc.), while Stingel's engagement involves an exchange of mirrored glances—a purely visual and quiet dynamic not expressed in any part of the painting's physical material.

In *UNTITLED (AFTER SAM)*, 2006 a mirror image of Stingel's close cropped head and shoulders occupies the left half of the canvas. A blurry portion of the back and side of the artist's head disappears out of the frame on the right side. A swatch of white collar graphically defines the neck and rough salt and pepper curls that curve around the single ear lobe and up to the temple. Though this is the "actual" not reflected part of the painting's detail, it is the other mirrored portion which offers more of the artist's facial features, his clothes, and the curtained background of a room without personality. Here Stingel seems desperately tired like he suffers from nights of excessive alcohol consumption. His facial hair is outgrown to the point of being a beard, not merely careless growth, which contrasts his starched shirt collar and expertly tailored pinstripe jacket. Framed by a disconcertedly furrowed brow and a slightly clenched jaw, Stingel's eyes seem to focus not only on his own self image but on the camera that capture's its reflection.

Although the body, as a whole, is subject to purposeful scrutiny, as are gestures and other movements, even analysis of facial expression and attention to the signal properties of facial features (lips, eyes, nose, and forehead) may be subject to cultural factors or artistic conventions. But Stingel's series is dominated by the sense that the artist is painting portraits of himself as the subject of the painting, and this appears to be something other than a mere rendering of a resemblance.

1) Richard L. Regosin, *The Matter of My Book: Montaigne's Essais as the Book of the Self* (Berkeley: University of California Press, 1977), p.194.

2) *The Essays of Michel de Montaigne*, XIII "of Experience," translated by Charles Cotton, edited by William Carew Hazlitt, November 1, 2004 [Gutenberg EBook #3599].

3) All artist's quotes from conversations with the author.

4) *The Essays of Michel de Montaigne*, op. cit.

BILDNIS DES KÜNSTLERS ALS SELBSTPORTRÄT

CAY SOPHIE RABINOWITZ

Im 16. Jahrhundert schuf Michel de Montaigne die *Essais*, eine Textsammlung, in deren Zentrum die Betrachtung seiner selbst steht. Montaignes Art des Lesens und Verstehens beruht auf Selbsteinkehr, einem anhaltenden Entdeckungsprozess im Wechselspiel zwischen äusserer und innerer Realität; eine Praxis, die der Literaturkritiker Richard L. Regosin mit dem Selbstporträt eines Malers verglichen hat: «Der Abstand, der sich zwischen dem Selbst als Subjekt und als Gegenstand auftut, schafft einen Blickwinkel, der die Malerei überhaupt erst ermöglicht, zugleich entfremdet er den Maler von sich selbst und stellt die Identität des «äusseren» Selbsts in Frage, da es ein «Anderes» ist.»¹⁾ Indem er Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung zu seinem Hauptgegenstand erklärt, wird der Autor zugleich Subjekt und Objekt seiner Auslegungen, ein kreativer Prozess, der durch die ihm innewohnende Selbstreflexivität noch komplexer wird. Obwohl historisch an die Konventionen der introspektiven, autobiographischen, bekenntnishaften Literatur angelehnt, insbesondere Augustins *Bekenntnisse*, ist Montaignes Text säkularer Natur. Dieses neue Genre der Selbstbetrachtung ist weder Kritik noch Kommentar, Montaigne nennt es «Interpretationen von Interpretationen» und «Bücher über Bücher... Alles wimmelt von Kommentaren; an Autoren aber herrscht grosse Not.»²⁾

In vielerlei Hinsicht lässt sich dieses literarische Selbstporträt aus der Renaissance mit Rudolf Stingels gemalten Selbstporträts vergleichen. Zwar ist Stingel hauptsächlich für Arbeiten bekannt, die als Kritik und Kommentar fungieren – Arbeiten, in denen er sich, wie er sagt, «mit der Malerei anlegt» –, doch seine jüngsten Werke sind anders.³⁾ Mit den neuesten gemalten Selbstporträts hat Stingel sich von der Untersuchung und der kritischen Auseinandersetzung mit dem System Malerei, die sein Werk in der Vergangenheit dominierten, abgewandt und hat einen romantischeren und subjektiveren Zugang gewählt. Doch die Rückkehr zu den einst von ihm kritisierten Konventionen findet nach wie vor innerhalb des Kunstkontextes statt, denn Stingel fragt nicht allein «Wer bin ich?», sondern stellt die bedeutsamere Frage: «Wer bin ich als Künstler in dieser Phase meines Lebens, nachdem ich all dies geschaffen habe?»

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist Parkett-Redaktorin in New York.

Seit zwanzig Jahren arbeitet Stingel mit kunstfremden Materialien an malereibezogenen Installationen in Reaktion auf Architektur, Innenräume und deren Benutzer und schuf ein Werk, das eher an Institutionskritik als an Autobiographie denken lässt. Zwar verzichtet Stingel in seinen neuen Bildern auf dekorative Ornamente, aber sie befassen sich weiterhin mit spezifischen Orten und sorgfältig ausgewählten Bezugspunkten. In deutlicher Anlehnung an seine charakteristischen «Malerei-Installationen», wie zum Beispiel BLACK CARPET (Schwarzer Teppich, 1994) in der Neuen Galerie in Graz und PLAN B (2004) im Grand Central Terminal in Manhattan, situieren sich Stingels neue, herkömmlichere, in Öl auf Leinwand ausgeführte Selbstporträts in Bezug auf spezifische Umgebungen, nämlich den Louvre, ein anonymes Hotelzimmer und eine ländliche Gegend. Diese Orte und Milieus dienen als kontextueller Rahmen für die Werkgruppe.

Im Jahr 2006 zeigte Stingel fünf Selbstporträts im Inverleith House in Edinburghs königlichem botanischen Garten. Alle Bilder basieren auf dem gleichen Photo, das von Stingels Freund und Künstlerkollegen Sam Samore aufgenommen wurde, und alle sind mit LOUVRE (AFTER SAM) (2006) gleich betitelt. Diese erste Präsentation von Stingels Selbstporträts wurde zusammen mit Illustrationen gezeigt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Botaniker Robert Wright in Auftrag gegeben wurden. Wright, wie Montaigne, ist interessanterweise auch für ein neues Genre bekannt, wenngleich nicht autobiographischer literarischer Natur, das darauf abzielte, Pflanzenarten plastischer und detaillierter zu beschreiben. Wright stellte lokale Künstler an und lernte die Herstellung von Lithographien, um die Bände zu schaffen, aus denen die gezeigten Arbeiten ausgewählt wurden. Neben diesen akribischen Studien, die versuchen, Unterschiede der einzelnen Pflanzenarten zu belegen, wirken Stingels fünf beinahe identische Selbstporträts ausgesprochen wissenschaftlich. Als unterschiedliche Varianten des gleichen Originals werden die Bilder, die eine photographisch vergrößerte Teilansicht von Stingels Profil zeigen, zu Forschungsobjekten unter kontrollierter Beobachtung. Zugleich imitiert die Anordnung, der in einer Reihe dicht nebeneinander gehängten schwarz-weißen Leinwände, einen vergrößerten Filmstreifen oder eine Präsentation von Standbildern und lässt die Serie beinahe dokumentarisch erscheinen.

Als romantische Studie des Selbst und der Konventionen der Selbstbefragung ist die Serie der Porträts zweideutiger als alle vorherigen Werke Stingels. Sie stellt mehr Fragen, als sie zu beantworten versucht, und enthält mehr Rätsel, als sie jemals zu lösen imstande wäre. Die Werkgruppe handelt recht wörtlich vom Ungewissen, sie ist ein Versuch Selbstzweifel psychologisch und darstellerisch zu erkunden. Am nachdrücklichsten steht die Ungewissheit im Mittelpunkt des Bildes UNTITLED (BIRTHDAY) (Ohne Titel, Geburtstag, 2006). Das Gemälde zeigt einen nachdenklichen Stingel, der auf seinen Geburtstagskuchen blickt, dessen langsam schmelzende Kerzen einen sanften Glanz unter sein Kinn und über sein Gesicht werfen. Tiefe Falten überziehen die Stirn und überwerfen sich an der Stelle, wo sie auf die Nasenwurzel treffen, ihre sanften Schatten bilden einen deutlichen Kontrast zum tiefen Kobaltblau, das den Rücken der rechten Hand des Künstlers umgibt. Zwischen Daumen und Zeigefinger hält sie ein Martiniglas in der Balance – ungezwungener Ausdruck der Festlichkeit des Anlasses, in der anderen Hand der einzige Begleiter des gedankenverlorenen Geburtstagskindes: eine Zigarette, die Asche – prekär – kurz vor dem Fall. Die weichen Fingerspitzen dieser Hand verdecken Teile des Gesichts, den Stoppelbart, das geschwollene Auge und die zusammengekniffenen buschigen Brauen. Das sichtbare Auge blickt nach unten, weder aufmerksam noch zerstreut. Falls Stingel im fahlen Licht der Geburtstagskerzen nach etwas sucht, so scheint er nicht zuversichtlich, dass er es auch finden wird; weder hier noch anderswo. Plant



RUDOLF STINGEL, *PLAN B*, 2004, printed nylon carpeting, dimensions variable, installation view Grand Central Terminal, New York /
bedruckter Nylont Teppich, Format variabel, Installationsansicht. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, *UNTITLED*, 2005, oil on canvas, 118 x 118 x 2" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 299,7 x 299,7 x 5,1 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

dieser Künstler reiferen Alters eine Party, um zu prüfen, was er bisher geleistet hat und was er als nächstes tun soll? Selbst wenn keine Gäste sichtbar sind, spürt man doch, dass der Künstler sich an andere wendet. Zum einen posiert er für seinen Freund Sam, der nicht nur das Photo geschossen hat, sondern auch im Titel erwähnt ist. Aber vielleicht noch wichtiger: Stingel präsentiert sich einem Publikum als von Selbstzweifel überkommen, er wird zum Betrachter seiner selbst – natürlich eines anderen, als wir abgebildet sehen.

Porträtkunst wird üblicherweise als möglichst lebensnahe Darstellung eines menschlichen Modells in einem künstlerischen Medium definiert. Stingels Arbeiten zeigen den Künstler selbst in einem konstanten Zustand der Ungewissheit, so wie Montaigne seine Selbstbetrachtungen als ungewiss bezeichnete: «weil ich ja absichtlich und ausdrücklich bloss über mich und über mein Schreiben ... schriebe, sich mein Thema also von vornherein um sich selber drehe – ob diese Entschuldigung jeder gelten lassen wird, weiss ich nicht.» Die Situationen in Stingels Porträts zeigen Orte, an denen man einen fünfzigjährigen Künstler erwartet und doch sind sie zugleich real und inszeniert, wie die besten Darbietungen eines Stanislawski-

Schauspielers. Der Künstler erscheint allein, in sich gekehrt, nach Inspiration suchend und vermutlich in Gedanken über seine Kunst. Stingel erklärt seine Entscheidung, Porträts zu malen, wie folgt: «Nachdem ich mein halbes Leben als Künstler damit verbracht habe, zu forschen und Antworten in die globale Befragung der Kunst zu werfen oder mich zumindest an der Diskussion zu beteiligen, wollte ich etwas machen, etwas Psychologischeres ... Die einzige Aktivität in diesen Bildern ist der Selbstzweifel.»

So wie der Anspruch von Montaignes Unterfangen in der Handhabung seines Mediums (Text) liegt – wie er vor sich selbst und anderen erscheint, hängt davon ab, wie er sich selbst zur Sprache bringt –, so folgt die Bedeutung von Stingels Ebenbild aus der Handhabung seines Mediums: der Malerei. Zur Vorbereitung der Übertragung auf ein grosses Format unterteilen Stingel und seine Assistenten das Ausgangsphoto in ein Raster, das während der Produktion auf die Leinwand übertragen wird. Diese gängige Methode wird von vielen Malern photorealistischer Gemälde verwendet, aber das Mass, in dem die Handschrift des Künstlers in der Malerei sichtbar bleibt, hängt vom konzeptuellen Status des Kunstwerks ab. Die Eigenschaft des Strichs umfasst eine ästhetische Übersetzung; sie ist bedingt vom Konflikt zwischen innerer und äusserer Welt. Ein anderer zeitgenössischer Künstler, der auf der Basis von Photographien und mit Rastern arbeitet, ist Chuck Close. Aber Close trägt diesen Konflikt im Medium aus (in Verwischungen, Färbung, Impasto und so weiter), während Stingels Einsatz auf einem Austausch gespiegelter Blicke beruht – eine leise und rein visuelle Dynamik, die im malerischen Material keinen Ausdruck findet.

Auf der rechten Hälfte des Bildes UNTITLED (AFTER SAM) (2006) markiert eine verschwommene Seiten- und Rückansicht von Stingels Kopf den Bildrand, während die linke Hälfte vom enggefassten Spiegelbild von Kopf und Schultern dominiert wird. Ein weisser Hemdkragen markiert im nicht reflektierten Teil des Bildes visuell den Hals und die grau melierten Locken wickeln sich um das eine sichtbare Ohr bis zum Haaransatz. Doch es ist die andere, gespiegelte Hälfte, die eine bessere Ansicht des Gesichts des Künstlers, seiner Kleidung und des verhangenen Hintergrundes eines anonymen Zimmers bietet. Stingel scheint deutlich übermüdet, als hätte er nächtelang getrunken. Die Bartstoppeln kontrastieren mit dem gestärkten weissen Hemdkragen und dem nadelstreifen massgeschneiderten Jackett. Stingels von sorgenvoll zusammengezogenen Brauen und einem angespannten Kinn gerahmte Augen scheinen nicht auf sein Bild im Spiegel zu blicken, sondern auf die Kamera, die seine Spiegelung erfasst.

Der Körper als Ganzes, samt seinen Gesten und Bewegungen, ist Gegenstand einer sorgfältigen Analyse und natürlich ist der Gesichtsausdruck und dessen massgebliche Faktoren (Lippen, Augen, Nase und Stirn) kulturellen Bedingungen und künstlerischen Konventionen unterworfen. Doch Stingels Serie erweckt den Eindruck, als ob der Künstler sich selbst zum Gegenstand seiner Malerei macht und dass es dabei nicht etwa um blosses Wiedererkennbarkeit geht.

(Übersetzung: Christian Rattemeyer)

1) Richard L. Regosin, *The Matter of My Book: Montaigne's Essais as the Book of the Self*, University of California Press, Berkeley, 1977, S.194.

2) Michel de Montaigne, *Essais*, übersetzt von Hans Stilett, XIII «Über die Erfahrung», (Frankfurt: Eichhorn Verlag, 1998), S. 539.

3) Alle Äusserungen des Künstlers aus Gesprächen mit der Autorin.

Wir befinden uns in einem Museum, aber das kräftig rote Damastmuster, unterlegt mit Silber, das Wände, Boden und Säulen vollständig bedeckt, ruft zu allererst filmische Atmosphären auf. Und zwar sehr entgegengesetzte: das Hotel aus Stanley Kubricks *The Shining* (1980), trittschallschluckende Teppiche in langen Gängen, Tapetenmuster, die aus den Zeiten längst Verstorbener stammen, Blutsturzbäche in Zeitlupe; aber hier könnte genauso gut eine alberne Szene aus *The Avengers* spielen, in der sich ein Bösewicht in Barockperücke und Zorromaske ein Florettgefecht mit Emma Peel liefert, unterlegt von perlenden Cembalo-Arpeggien. Der Gegensatz von stummem Horror und groteskem Humor spiegelt sich in den einzigen «Requisiten» der Szenerie, zwei grossen Bildern an den beiden gegenüberliegenden Wänden. Das eine ist eine collagenartige Komposition, auf der Hieronymus-Bosch-Szenen auf Scherben von rotem und blauem Edelporzellan erscheinen, zusammen mit weissen Flecken, die an abgerissene Tapetenstellen erinnern, beides verstreut auf einer grün-schwarz karierten Picknickdecke, die zugleich als Bildgrund dient. Das andere ist ein leeres Echo dieses Bildes – es hat in etwa die gleichen monumentalen Ausmasse – und ist zugleich ein monochrom silberner Widerhall des roten Damastmusters, das den Raum erfüllt.

Es sind vier Elemente, die Rudolf Stingel 2004 im Museum Moderner Kunst Frankfurt verwendet hat: die Celotex-Paneele – bestehend aus gelbem Polyurethan, überzogen mit einer dünnen, nicht reissfesten Schicht Alufolie –, wie sie genau so im Hausbau als Dämmmaterial verwendet werden; hier zusätzlich mit einem Damastmuster bedruckt; das Bild eines berühmten Malers: Sigmar Polkes ROTER FISCH (1992); und die Leinwand Stingels gleicher Grösse, ebenfalls mit dem Damastmuster bedruckt.¹⁾ Diese vier Elemente genügen, um wie in einer exemplarischen Versuchsanordnung nicht nur die Überschneidungszonen der Gattungen Architektur, Malerei und Skulptur zum Flimmern zu bringen, sondern zugleich auch die eiskalten Höhen formalästhetischer Abstraktion frontal zu konfrontieren mit der

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

Grenze und Übergang

JÖRG HEISER

schwülheissen Tiefebene sozialrealistischer Konkretion, der sie sich doch scheinbar gerade erst schneidig-elegant entledigt hatten. Denn die Anordnung selbst enthält schon den Auslöser der Entauratisierung: das Tapetenmuster wirkt wie ein Signal, das das Publikum an die Grenze von Zuwendung hin zur Zerstörung und darüber hinaus lockt (die dünne, verletzliche Aluschicht erleichtert es ihm). Das Überschreiten dieser Grenze in einer Art Kettenreaktion aufseiten des Publikums ist das fünfte und vielleicht entscheidende Element.

Die beiden Ausgangspunkte formalästhetische Abstraktion einerseits (in der reduzierten Formsprache) und sozialrealistische Konkretion andererseits (die jeweils in der spezifische Realisierung angelegten Bedeutungsebenen und Benutzungsweisen) sind bei Stingel wie die beiden brennenden Enden der gleichen Kerze, die er uns in die Hand drückt: In der Mitte werden wir uns die Finger verbrennen, aber bevor es so weit ist, tun wir noch einmal eine Weile so, als betrachteten wir zwei getrennte Erscheinungen. Formale Abstraktion: Sie ist der stumme Triumph der Moderne. Soziale Konkretion: Sie ist der

RUDOLF STINGEL in collaboration with Franz West, UNTITLED, 2006, kiosk installation, Bolzano, Italy. (PHOTO: GALLERIA MASSIMO DE CARLO, MILAN)



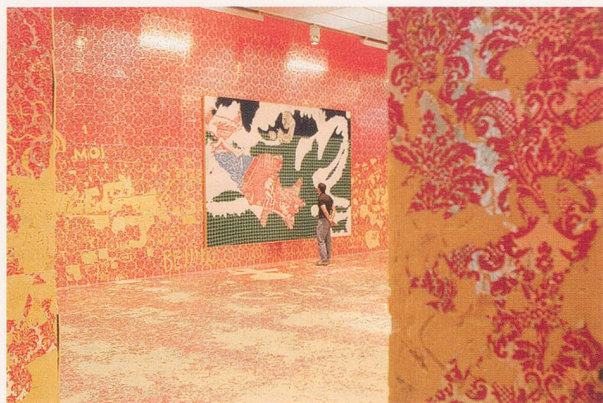


Kampfschrei der Kritik der Moderne, wobei diese Kritik selbst Teil der Moderne ist; und die formale Abstraktion wiederum als Kritik der Konkretion lesbar ist; aber wie gesagt, wir tun eine Weile so, als wären es getrennte Erscheinungen.

Beim Rückblick auf die Arbeiten Stingels aus den letzten zwei Jahrzehnten fällt zunächst eine ziemlich ausgeprägte Spannung auf: zwischen extrem sparsamer, bis an den Rand des Unsichtbarwerdens getriebener Verwendung von Materialien und Signalen klassischer Kunstfertigkeit in minimalistischer Tradition (Verzicht auf Sockel, Rahmen, gestische Bearbeitung, Collage oder Bricolage etc.) und einer ausgreifenden Raumnahme, die schon in den Bereich des Architektonischen ragt. Diese Raumnahme funktioniert meist nicht über die «positive» physische

Präsenz grosser, also objekthaft abgeschlossener Volumen, sondern durch die «negative» physische und indikative «Markierung» oder Umordnung der Raumgrenzen im Sichtfeld (Wand, Boden, Durchgänge). Wir haben es mit der «Haut» des Raums zu tun: mit der Membran seiner Begrenzung. Diese Begrenzung wird zum einen durch die geometrisch beschreibbare Raumstruktur bedingt und zum anderen durch Licht und Farbe.

Stingels grosse Leinwand in Frankfurt ist infiziert vom umgebenden Damastdekor – der Preis der Abschaffung des Rahmens. Das Damastmuster wird Hebelpunkt einer Verdrehung – nicht einfachen Verneinung – der hochmodernistischen Hierarchie von Wand und rahmenlosem Bild: ist das Bild Accessoire der Wandgestaltung, oder hat umgekehrt das



RUDOLF STINGEL, HOME DEPOT, 2004, installation views /
Ausstellungsansichten Museum für Moderne Kunst (MMK),
Frankfurt am Main. (PHOTO: AXEL SCHNEIDER, MUSEUM FÜR
MODERNE KUNST, FRANKFURT)

Bild die Wand erobert? Befinden wir uns in einem Heim oder in einem öffentlichen Raum? Im Titel von Stingels Ausstellung, «Home Depot», ist dieser Konflikt verdeutlicht: Es handelt sich um eine amerikanische Baumarktkette, die alles für den Heimwerker bereithält, aber eben in Form eines riesigen Lagers, als Archiv möglicher Heimgestaltungen. Und auch in Polkes Benutzen einer gewöhnlichen Decke als Bezug des Keilrahmens ist die Verwirrung zwischen den Sphären häuslichen und öffentlichen Präsentierens schon angelegt. Stingel selbst liefert diese Genealogie durch die Einbeziehung des Polke-Bilds, treibt damit zugleich aber die Spirale der Verdrehung von Hierarchien weiter: Denn ist nun Polkes Bild selbst nicht auch zum Requisit eines Raumszenarios gemacht? Ist umgekehrt das Damastmuster, dadurch, dass es isoliert und endlos wiederholt auf silbernem Grund auftritt, nicht aufgewertet wie die Kuh in Warhols Tapete von 1965, nur dass es im Unterschied zum Kuh-Motiv längst zu Hause ist im Modus der Wanddekoration? Das früheste erhaltene Beispiel einer europäischen Papiertapete ist, neben-



bei gesagt, mit einem nach italienischem Vorbild gestalteten Damastmuster bedruckt und datiert auf 1509 (Christ's College, Cambridge, Grossbritannien). So wird deutlich, dass es nicht um ästhetisch-tautologische Taschenspielertricks, sondern, chiffriert, um die Bedingungen des sozialen Status geht: Wie entsteht Anerkennung, Autorität, Aura, wer entscheidet, wem was wie vor die Nase beziehungsweise die Augen gesetzt wird? All diese Fragen betreffen direkt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum. Und chiffriert sind sie nicht aus Geheimnistuerei, sondern um eben jenes Verhältnis zwischen Künstler und Publikum nicht wieder durch ein anderes hierarchisches Verhältnis zu überlagern: das zwischen Lehrer und Schüler.

Nirgendwo ist ein Schild angebracht, nirgendwo ist ein Museumspädagoge, der es dem Besucher nahe legt, Spuren in Stingels Raum zu hinterlassen. Doch sobald man die Celotex-Platten betritt, ist man schon beteiligt, denn diese sind so empfindlich (sie sind ja nicht als Bodenbelag gedacht), dass sie schon evozieren, dass Betrachten hier zugleich Benutzen und auch Abnutzen bedeutet. Man hinterlässt also unwillkürlich Spuren; von da aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zum willkürlichen Akt.

Es ist, als hätte Stingel ein Wurmloch im Raum-Zeit-Kontinuum zwischen erhabenem Museumsraum und abgerocktem Vorstadtbahnhofshäuschen hergestellt, an dem sich Generationen von gelangweilten Pendlern und Schülern beim Warten mit eingeritzten Botschaften verewigt haben: Bandnamen (hier: *System of a Down*, eine erfolgreiche Teenie-Goth-Metalband), Strichmännchen, Soundso-war-da-Botschaften, vielleicht Liebesbekundungen, vielleicht Schweinkram, vielleicht künstlerische Anwandlungen – ein schnelles Porträt, ein nachdenkliches Poem. Es ist eine anarchisch-demokratische, selbst-regulierende Ordnung der Zeichen, in der Unbewusstes und Bewusstes, Durchgeknalltes und Vernünftiges in Beziehung treten. Stingel holt diese Zeichensprache der Klos, Strassenunterführungen und Wartehäuschen nicht etwa ins Museum, in dem er sie zitiert und abbildet, sondern indem er den Akt der vermeintlichen Vandalisierung selbst zum Element der eigentlichen Fertigstellung von Kunst im Museum macht.

Der Weg von formalästhetischer Abstraktion zu sozialrealistischer Konkretion ist hier also plötzlich sehr kurz: aber er ist nicht illustrativ und instrumentell, sondern interpretativ und strukturell (er legt souveräne Entscheidungen des Gebrauchs und der Lesart nahe). «Die minimalistischen Plastiken waren niemals wirklich Primärstrukturen, sondern Strukturen», hat Felix Gonzalez-Torres einmal gesagt, «die in eine Vielzahl von Bedeutungen eingebettet waren. Für mich waren sie ein Kaffeetisch, ein Wäschesack, ein Wäschekorb und so weiter. Wenn es sich bei diesen Objekten also nur um Massen handelt, dann wäre das so, wie wenn man sagen würde, dass die Ästhetik nichts mit Politik zu tun hat.»²⁾ Gonzalez-Torres liest die klassische Minimal Art also gegen ihre erklärte Rhetorik. Seine eigene künstlerische Konsequenz daraus trifft sich mit der Stingels in zweierlei Hinsicht: zum einen, dass die Einbettung in eine «Vielzahl von Bedeutungen» in Verbindung gebracht werden muss mit einer Vielzahl möglicher Gebrauchsweisen auf Seiten des Betrachters; zum anderen, dass der Objektcharakter selbst ein prekärer sein muss, einer der Peripherie, der Spur, oder der «Haut», getrieben an die Grenze seiner Auflösung – aufgelöst im Raum selbst, oder wiederum im Gebrauch. Schönerweise haben Gonzalez-Torres und Stingel 1994 gemeinsam ein Projekt in der Neuen Galerie am Johanneum in Graz realisiert, das dieses Verfahren in mehrerlei Hinsicht auf den Punkt bringt. Sie beschränkten sich auf einen Teil der mit reichem Rokokostuck ausgestatteten Prunkräume des Palais Herberstein, des Sitzes der Neuen Galerie.

Zu beider Seiten ihres gemeinsamen Eingriffs markierten Gonzalez-Torres 2 PERLENVORHÄNGE (1994), indem sie den dahinter befindlichen Bereich von Decke bis Boden und von Wand zu Wand bündig abtrennten, eine Grenze. Diese Grenze durchschritt man, als befände sich auf der anderen Seite mehr als nur ein anderer Raum. Dieses Gefühl eines grundsätzlichen Atmosphärenwechsels wurde durch zwei einfache, effektive Eingriffe erreicht: zum einen durch die Steuerung des Lichts, zum anderen durch den Bodenbelag. Während im von den Vorhängen eingegrenzten Bereich alle Fenster abgedunkelt waren, drang das Licht der prunkvollen Lüster nur von aussen in den Spiegelsaal, als wäre er das abge-

dunkelte Schlafzimmer eines Kindes, zu dem zur Beruhigung noch Licht durch einen Türspalt dringt. Man ging also vom Licht ins Dunkel und wieder ins Licht. Diese Reise wurde dramatisiert durch Stingels SPANNTEPPICH (CAPRI), SCHWARZ (1994), der die gesamte Fläche von 240 Quadratmetern zwischen den beiden Vorhängen bedeckte. Er schluckte nicht nur Licht, sondern auch das Geräusch der Schritte.

Gonzalez-Torres und Stingel bearbeiteten auf diese Weise die Begrenzung und Abtrennung eines realen Traumraums – den in Spiegeln und Stuck sich selbst repräsentierenden feudalen Traum von Macht und Herrlichkeit – und stürzten ihn dadurch erst ins wirklich Irreale. Den Vorhang zu durchschreiten hiess nicht nur einen abgetrennten Raum zu betreten, sondern eine andere Bewusstseinsebene, eine andere Welt, als gehe man wie Lewis Carrolls Alice durch den Spiegel.

Die beschriebene Ausserweltlichkeit der Grazer Installation – und das macht ihre eigentliche Spannung aus – steht im krassen Widerspruch zum sozialen Bedeutungshorizont, den die beiden einzigen verwendeten Materialien – Industriet Teppich und Industrieperlen – eigentlich hervorrufen. Die Perlenvorhänge mit ihrem irisierenden Glitzern signalisieren Glamour, doch es ist nicht der kontrollierte Glamour der Betuchten im Zentrum der Macht, sondern der überschreitende Glamour des Camp und der bohemischen Subkulturen aus Boudoirs und Nachtclubs, mit all seinen Widersprüchen von Negieren und Sehnen nach Luxus, von diskriminierendem Abgelehntsein und selbstgewählter Ablehnung. Der Teppich erscheint ebenfalls höchst unangebracht im altherwürdigen Prunk, wenn man ihn nicht als künstlerischen Eingriff erkennt: Man könnte meinen, ein geschmackloser Verwaltungsbeamte habe angeordnet, dass im Palais aus Spargründen billiger Industriet Teppich auszulegen sei, um sich die kostspielige Restaurierung und Pflege des Parkettfussbodens zu sparen. Nur darin, dass der Teppichboden bündig mit den beiden Vorhängen abschliesst, das Parkett also ausserhalb der Vorhänge sichtbar bleibt, ist ein subtiler Hinweis enthalten, dass hier etwas ganz anderes als fehlgeleiteter Sparwille am Werk ist. Dennoch bleibt die Konnotation zu kleinbürgerlicher Auslegware erhalten. Diesseitig-

keit und Jenseitigkeit, Spiessigkeit und Überschreitung werden an ihrer Grenze zu einander markiert.

Stingel überlässt die narrative Beschreibung der sozialen Wirklichkeit zwar seinen Rezipienten, er realisiert seine Werke aber dennoch im Wissen um sie. Und wie um es dann doch einmal deutlich ausgesprochen zu haben hat er auch einen sozialistisch roten Schiwa aus Polyurethanguss angefertigt (OHNE TITEL, 1994): Das verwendete Material und die Farbe selbst verweisen schon auf die touristische Souvenir-Ebene, aber darüber hinaus hält die indische Gottheit auch noch in jeder ihrer sechs Hände die Werkzeuge der radikal demokratisierten Malweise nach Stingel: Breitpinsel, Schere, elektrischer Quirl, Tapezierbürste, Farbtube und Airbrush-Spritzpistole. Dies sind genau die Utensilien, die Stingel in seiner Reihe von «Instruktionen» 1989 genannt hatte. Wie in einer internationalen Gebrauchsanweisung für einen Do-it-yourself-Bausatz, entsprechend auch sechssprachig, wird dort die von Stingel schematisierte Anleitung zum Malen gegeben: Man mische rote Ölfarbe an und trage sie ordentlich dick auf die Leinwand, lege dann mit der Schere zugeschnittene Gaze darüber und drücke sie mit der Tapezierbürste hinein; darauf wiederum wird mit der Spritzpistole Silberfarbe gesprüht; die Gaze wird wieder entfernt, und fertig ist das Stingel-Bild. Der Künstler verrät das Geheimnis der Produktion malerischen Zaubers und entzaubert es im gleichen Zug zum handwerklichen Maler- und Tapezierertum; und er zeigt die Entzauberung ein zweites Mal im Profanisieren des Schiwa zum Gummigott, wie ihn kalifornische Surfboard- und Customcar-Airbruscher sicherlich nur zu gern vor ihrer Garage aufstellen würden.

Im klassischen Minimalismus ist die Oberfläche, die Haut der Objekte das, was lediglich dezent zu funktionieren hat als opake Verleugnung der Vorstellung von Haut, als *perfect finish*, als schweigende Grenze des Volumens. Die industriell-handwerklich bearbeitete Oberfläche war Polemik gegen das Pathos der Behauptung, dass die Oberfläche der Leinwände und Skulpturen zu zeugen habe vom schöpferischen Gestus als lebhafter Spur. Bei Stingel nun ist die Oberfläche als Haut weder opake Verleugnung noch Spur des Schöpferischen. Nehmen



Top left and right: RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2004, oil and enamel on canvas, $82 \frac{7}{8} \times 67 \frac{1}{8}$ " / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 210,5 x 170,5 cm.

(PHOTO: SADIE COLES GALLERY, LONDON)

RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2004, oil and enamel on canvas, $94 \frac{1}{2} \times 76 \frac{3}{8}$ " / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 240 x 194 cm.

(PHOTO: SADIE COLES GALLERY, LONDON)

wir zwei Beispiele, um das Spektrum dieses Weder-Noch zu beschreiben. Am einen Ende des Spektrums sind die unbetitelt Serie rosafarbener, grossformatiger Wandpaneele aus Styropor (2000/2001), mit nichts als dem in Rot aufgedruckten industriellen Logo – sie sind von der Form her entfernt vergleichbar mit durchlöcherten Gummimatten, wobei die Löcher allerdings nahezu faustdick und auch nicht alle kreisrund sind, sondern von der einen zur anderen Seite des Bildes hin zunehmend elliptisch, als ziehe eine unsichtbare Kraft sie in die Länge. Hier ist die Oberfläche sprichwörtlich durchlöchert, Membran eines in alle Richtungen durchlässigen Verhältnisses von Wand, Bild und Objekt; zugleich bleibt sie aber eindeutig Produkt einer industriellen Bearbeitung, unberührt von Gebrauch. Am anderen Ende des Spektrums findet sich 1000 MATTONI (2000), Lehmziegel, die, auf einer Freifläche ausgelegt wurden, um mehrfach von räudigen Strassenkötern überquert zu werden, so dass deren Pfotenabdrücke

die erst danach gebrannten Ziegel bedeckten. Das eine Beispiel zeigt das Objekt als technologische Membran, das andere als archaisches Aufzeichnungsmedium.

Meist aber sind die Arbeiten Stingels Aufzeichnungsmedium und Membran zugleich. Sie sind Haut. Sie zeichnen Spuren des Gebrauchs, des Abtritts, des Abrisses, des Abblätterns auf. Als durchlässige Membran markieren und regeln sie den Ort der Grenze und des Übergangs: räumlich-physikalisch zwischen Wand und Bild, Boden und Belag, Malerei und Skulptur, architektonischem und institutionellem Raum; zeitlich-ökonomisch zwischen Produzierendem und Konsumierendem.

Zuletzt hat Stingel das noch einmal besonders deutlich gemacht mit einer Ausstellung in der New Yorker Galerie Paula Cooper (2005). Betrat man den Raum, sah man sich einem prototypischen modernistischen *White Cube* gegenüber – oder eben gerade nicht: Denn genau genommen müsste der *White Cube* ja *White-Grey Cube* heissen, denn der Boden ist in der Regel grau und nicht weiss. Hier aber war er unwirklich weiss (schon wieder muss ich an Kubrick denken, an den erwähnten leuchtend weissen Boden), und das Betreten eines weissen Bodens mit Strassenschuhen hinterlässt natürlich unweigerlich Spuren, zumal wenn es wie in diesem Fall eine durchaus nicht unempfindliche Lackoberfläche ist. Noch in einer weiteren Hinsicht schien der Raum eine für eine Galerie zeitgenössischer Kunst absolut prototypische modernistische Situation herzustellen: Denn an seiner Stirnwand war ein photorealistisches Schwarz-Weiss-Gemälde, das Kopfporträt einer Frau, zu sehen. Wer sich das Bild näher ansehen wollte, musste also die weisse Fläche vom Eingang zum Bild hin überqueren. Die Information, dass das Bild von Stingel nach Vorlage eines 1984er Porträtphotos der Galeristin Paula Cooper von Robert Mapplethorpe entstanden ist, funktioniert zusammen mit den Abnutzungsspuren als Hebel der Auflösung der abstrakten Ausblendung sozialer Strukturbedingungen im *White Cube*, die hier mit dem weissen Boden und dem Schwarz-Weiss-Gemälde doch zunächst gerade auf die Spitze getrieben schien. So wie der Besucher am Boden seine Spuren hinterlässt, wird die Galeristin als Persönlichkeit mit einer spezifischen

Geschichte in der Kunst-Community sichtbar. Zugleich ist es aber genauso gut möglich, dass jemand nichts ahnend die Ausstellung betritt und fürderhin Rudolf Stingel für einen photorealistischen Maler hält, der bevorzugt Frauen in Schwarz-Weiss malt. Nur dieses Zulassen der Möglichkeit des Übersehenwerdens, des Missverständnisses, ermöglicht überhaupt das Spiel mit den Grenzen und «Häuten» der Dinge.

Womit wir am Ende wieder in Frankfurt sind: Denn Stingels Zulassen des Übersehenwerdens und des Missverständnisses schliesst in letzter Konsequenz auch das Moment des banalen und dummen Gebrauchs mit ein, bis hin zur Vandalisierung. Nämlich – das wissen wir von religiöser Raserei und *Celebrity Fans* – die Ehrfurcht vor dem Charisma kann natürlich umschlagen in den Übergriff gegen dieses. Die Einbeziehung des Polke-Bildes in das Raumszenario markiert auch die Möglichkeit der Überschreitung dieser Grenze: Denn was wäre, wenn jemand die Möglichkeit der Benutzung des Raums offensiv missverstehen und auch dieses Bild handgreiflich «benutzen» würde, gegen dessen Bestimmung als abgeschlossenes künstlerisches Werk? Oder was, wenn jemand rassistische Hetze in Stingels Damastmuster geritzt hätte? Tatsächlich aber fehlten ideologisch oder politisch aufgeladene Äusserungen ganz. Man kann das pessimistisch deuten und davon ausgehen, dass eine depolitisierte Generation nur noch ihre Liebesbekundungen und die Namen ihrer Lieblingsbands loswerden will; man kann aber auch optimistisch annehmen, dass es einen produktiven Zweifel an der Theatralik anonymer politischer Parolen in geschlossenen Räumen gibt. So oder so schreibt Stingels Arbeit nicht vor, sondern auf. Verstanden als Membranen und Aufzeichnungsmedien, stehen seine Arbeiten genau am Konvergenzpunkt von formal-ästhetischer Abstraktion und sozialer Konkretion.

1) Sigmar Polke, *ROTER FISCH*, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

2) *Felix Gonzalez-Torres, Rudolf Stingel*, Ausstellungskatalog (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1994), S. 32.

Dieser Text wurde im Zusammenhang mit der Ausstellung «Home Depot» verfasst, er wird hier erstmals veröffentlicht. «Home Depot» war im Rahmen der Dornbach Installation Projects® von Februar bis August 2004 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zu sehen.

Medium and Membrane

JÖRG HEISER

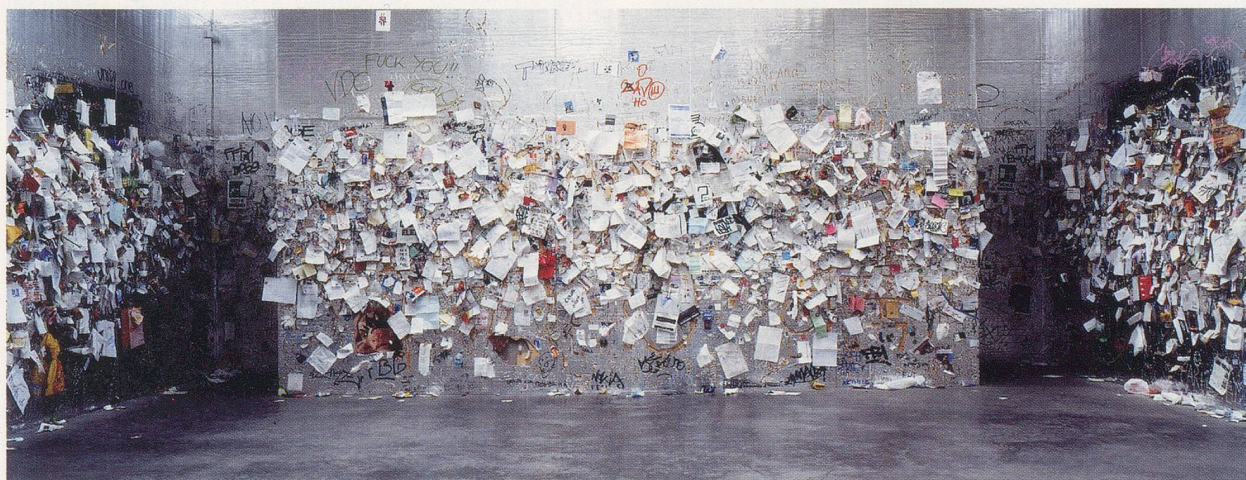
Although we are in a museum, the atmosphere evoked by the damask pattern (a powerful red on silver that completely covers the walls, floor, ceiling, and columns) is more reminiscent of the movies. And very different movies, in fact: the hotel in Stanley Kubrick's *The Shining* (1980): sound-muffling carpets lining long corridors, wallpaper from long-defunct eras, blood cascading in slow motion. But it could equally be the setting for a silly scene from *The Avengers*, where a bad-guy in a Baroque wig and Zorro mask crosses fencing foils with Emma Peel to a soundtrack of rippling *cembalo arpeggios*. This contrast between dumbstruck horror and grotesque humor is reflected in the scenery's individual props: two large pictures facing each other on opposite walls. One is a collage-like composition with Hieronymus Bosch scenes on what appear to be shards of red and blue porcelain, together with white patches (reminiscent of places where wallpaper has been

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

torn off), both scattered over a green-and-black plaid picnic blanket (that also serves as background). The other is an empty echo of this picture with roughly the same monumental dimensions and, at the same time, a monochromatic silver reprise of the red damask pattern filling the room.

Four elements, then, were used by Rudolf Stingel at the MMK Museum of Modern Art, Frankfurt, in 2004: Celotex panels of foil-faced yellow polyurethane (precisely the kind used for insulation in house-building); the damask pattern that is printed on them; an actual Sigmar Polke painting titled *ROTER FISCH* (Red Fish, 1992);¹⁾ and Stingel's canvas of the same dimensions, also printed with a damask pattern. As if they'd been arranged in a test set-up, these four elements not only bring to life the zones of convergence between the genres of architecture, painting, and sculpture; they also cause the icy heights of formal-aesthetic abstraction to confront, head-on, the sultry lowlands of real-world social concretion from which they seem to have just elegantly escaped. The arrangement itself contains the trigger for its own demystification, the wallpaper pattern is a signal that lures the audience towards (and beyond) the line that separates care from destruction (a single thin, vulnerable layer of aluminum facilitates this). The crossing of this line—a kind of chain-reaction on the part of the audience—is the work's fifth and perhaps decisive element.

In Stingel's work, there are two points of departure—formal aesthetic abstraction, on the one hand (in the reduced formal idiom), and on the other, real-world social concretion (the levels of meaning and modes of usage laid down in each specific realization)—that he places in our hands like the two lit ends of a single candle. In the middle, our fingers will get burned, but before this happens, we will pretend, a while longer, to be looking at two separate phenomena: formal abstraction (the wordless triumph of modernism), and social concretion (the battle cry of modernism's critics). Although this criticism is itself part of modernism, and formal abstraction can, in turn, be read as a criticism of concretion, let us, nonetheless, carry on pretending that they are separate phenomena.



RUDOLF STINGEL, *Installation view / Ausstellungsansicht, Venice Biennale, 2003.* (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, *installation view / Ausstellungsansicht*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 2003.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



Looking back at Stingel's work from the last two decades, one of the first things to catch the eye is a marked tension between an extremely economical, almost vanishing use of materials and signs of classical artistic skill, in keeping with the minimalist tradition (without plinths, frames, gestural treatment, collage, bricolage, etc.), and a use of large-scale spaces, rising to the level of the architectural. Instead of operating with the positive physical presence of large, object-like, closed volumes, his use of space mostly functions via the negative physical and indicative marking, or reordering, of visible spatial bound-

aries (walls, floors, passages). We are thus dealing with the "skin" of the space—a boundary that is defined both by the geometrically describable structure of the space, and by light and color.

The large canvas Stingel produced for his show in Frankfurt is infected by the surrounding damask décor, the price paid for doing away with the frame. The damask pattern becomes a fulcrum that twists, rather than simply negating, the high-modernist hierarchy of wall and frameless picture. Can the picture be considered a wall-design accessory or, conversely, has it conquered the wall? Are we in a home

or a public space? The title of Stingel's exhibition, "Home Depot" (2004), emphasizes this conflict: this American retail chain satisfies every desire of the home-improvement enthusiast; in the form of huge warehouses, it is an archive of every conceivable home design. And Polke's substitution of a canvas with an ordinary blanket encourages a similar confusion between the spheres of domestic and public presentation. Stingel himself proposes this genealogy by including the Polke picture, twisting his play on hierarchies even further. Is Polke's picture not turned into a prop within a staged scenario? And conversely, because it appears isolated and repeated *ad infinitum* on a silver background, is the value of the damask pattern not enhanced, as is the cow in Warhol's 1965 wallpaper? However, unlike the cow motif, the damask pattern remains perfectly at home in the realm of interior decoration. After all, the oldest surviving example of European wallpaper (dating from 1509) is printed with a damask pattern. Thus what we are dealing with is not an aesthetic, tautological sleight-of-hand, but a coded form, based on the conditions of social status: Where do recognition, authority, and aura come from? Who decides what is served up to whom, and in what form? All these questions directly concern the relationship between artist and audience, and are encoded not out of secretiveness, but to prevent that relationship from being eclipsed by the hierarchical relationship of teacher and pupil.

There are no explanatory notices in sight, no members of staff encouraging the viewer to leave traces in Stingel's space. But from the moment one sets foot on the Celotex boards, one is involved in the work, as the boards are so sensitive (not designed as a floor covering) that, in this case, "viewing" can clearly be equated with "using" and even "being worn out." One leaves traces involuntarily—from there, it is only a small step to the deliberate act.

It's as if Stingel has created a wormhole in the time-space continuum between the hallowed halls of the museum and the waiting room at a down-at-the-heels suburban railway station where generations of bored commuters and schoolchildren have immortalized themselves with scratched messages: names of bands (the teen goth-metal act, System of a Down),

matchstick men, so-and-so "was here," maybe a declaration of love, obscenities perhaps, or a fit of creativity—a quickly executed portrait, a thoughtful poem. It is an anarcho-democratic, self-regulating semiotic order where the unconscious and the conscious, the crazy and the rational, relate to each other. Stingel imports this sign-language of toilets, underpasses, and bus-stops into the museum, not by quoting and portraying it, but by turning the very act of so-called vandalism into a constitutive element of his art in the museum.

Suddenly the path from formal-aesthetic abstraction to real-world social concretion is very short. But it is not illustrative and instrumental (like the model of interactivity commonly encountered in media art: the visitor as a laboratory mouse), but interpretative and structural (suggesting independent decisions on usage and interpretation). "Minimalist sculptures were never really primary structures," Felix Gonzalez-Torres once said, "but structures that were embedded in a multitude of meanings. For me, they were a coffee table, a laundry bag, a laundry basket, etc. So if each of these objects is nothing but a mass, then it would be like saying that aesthetics has nothing to do with politics."² Gonzalez-Torres reads classical minimal art against its own explicit rhetoric. The artistic consequence he draws from this matches that of Stingel's in two ways. Firstly, if art is "embedded in a multitude of meanings," it must also be linked with a multitude of possible ways for the viewer to use the work. And secondly, the object character must be precarious, associated with the periphery, the trace, or the "skin," taken to the verge of dissolution—dissolved in the space, or in usage.

In 1994, Gonzalez-Torres and Stingel realized a joint project at the Neue Galerie am Johanneum in Graz which sums up this approach in a variety of ways. They limited themselves to one part of Palais Herberstein, the sumptuously stuccoed Rococo home of the Neue Galerie. On each side of their joint intervention, Gonzalez-Torres' 2 PERLEN-VORHÄNGE (Two Bead Curtains, 1994) marked a border by cleanly sealing off the area beyond, from floor to ceiling and from wall to wall. Crossing this border, one felt that beyond was more than just a different room. This sensation of a change of atmo-

sphere was achieved by two simple, effective means: lighting and floor covering. All the windows in the enclosed area were blacked out, with only the light from the grand chandeliers entering the mirrored hall from outside, like a child's darkened bedroom with the door left ajar to let in a modicum of comforting light. As a result, one walked from the light into the dark and back again into the light. This journey was made even more dramatic by Stingel's SPANNTEPPICH (CAPRI), SCHWARZ (Wall-to-Wall Carpeting, Capri, Black, 1994), which covered the entire surface (some 2500 square feet) between the two curtains. It absorbed not only light but also the sound of footsteps.

Gonzalez-Torres and Stingel address the delimitation and separation of a real dream space—the feudalistic dream of power and glory that represents itself in the mirrors and plasterwork—thereby plunging it into the realm of the truly unreal. Walking through the beaded curtain means stepping not only into a room that has been sectioned off but into a different level of consciousness, a different world—like following Lewis Carroll's Alice through the looking glass.

The described otherworldliness of the Graz installation—which is what actually creates the tension—stands in stark contrast to the social connotations attached to the only two materials used: industrial carpet and industrial beads. On one hand, they have the controlled glamour of the well-heeled circles at the center of power, and on the other hand, bead curtains, with their iridescent, glittering glamour, signify the extravagance of camp and the bohemian subcultures of boudoirs and nightclubs with their many contradictions. Also, if one does not identify the carpet as an artistic intervention, it might appear highly inappropriate amongst all the venerable splendor—one might think that an administrative official with no taste had ordered the cheap industrial carpeting to be laid in the palace as a way of cutting costs, as a way of avoiding the massive expense of restoring and maintaining the parquet floor. The only clue that misguided penny-pinching is not at play here is the fact that the carpet is laid in flush with the beaded curtains, so that in the two rooms beyond, the parquet floor is visible. But the associa-

tion with petit-bourgeois floor coverings remains. Worldliness and otherworldliness, conventionality and transgression, are marked by the border between the two floors.

Although Stingel leaves the narrative description of social reality to his audience, he executes his works with the knowledge of this reality. And then, as if wishing to state it explicitly, once and for all, he has cast a Socialist red Shiva out of polyurethane (UNTITLED, 1994). The choice of material and its artificial color recall the souvenirs of tourism, but in each of his six hands, the Indian deity holds the tools of the Stingel school of radically democratized painting: broad paintbrush, scissors, electrical paint mixer, wallpapering brush, tube of paint, and airbrush. These are precisely the utensils Stingel named in his *Instructions* (1989), which he lists in six languages, like the instructions for an international do-it-yourself kit. The artist gives a diagrammatic lesson in "how to paint": mix up some red oil paint and apply it thickly to the canvas; cut out some gauze with the scissors and lay the pieces over the paint; push the pieces in with the wallpapering brush; use the airbrush to apply silver paint; remove the gauze; and, presto, one finished Stingel. The artist gives away the secret of how to produce painterly magic and, in so doing, debunks it as the do-it-yourself territory of painting and wallpapering. Demystification also informs Stingel's profane treatment of Shiva as a rubber god, an object any Californian surfboard and custom car spray-painter would surely love to display in front of his garage.

In classical minimalism, the surface—the skin of the objects—is expected to function discreetly as an opaque denial of the idea of skin, as a "perfect finish," as the silent boundary of the volume. The industrially crafted surface was a polemic against the pathos of the claim that traces on the surface of canvases and sculptures eloquently and vividly testify to the creative gesture. In Stingel's work, the surface as a skin is neither an opaque denial nor a trace of the creative. Let us take two examples to describe the range of this neither-nor. At one end of the spectrum stands the untitled series from 2000 and 2001 of large-format, pink wall panels made of polystyrene, embellished only with an industrial logo printed in



RUDOLF STINGEL, APERTO 93, installation view / Ausstellungsansicht, Venice Biennale, 1993.
(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, *installation view / Ausstellungsansicht*, Museo d'Arte Moderne e Contemporanea, Trento, Italy, 2001.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

red. Their shape remotely resembles perforated rubber mats, except that the holes are nearly fist-sized and morph from circular to increasingly elliptical as the hole passes through the picture, as if drawn out in length by an invisible force. Here, the surface—the membrane of a totally permeable relationship between wall, picture, and object—is proverbially punctured. But at the same time, it remains clearly the product of industrial processing, untouched by usage. At the other end of the spectrum is 1000 MATTONI (2000): 1000 clay bricks were laid out to dry on an open surface where mangy stray dogs ran across them several times, leaving a pattern of paw prints that were then fired into the finished bricks. The first example shows the object as a technological membrane, the second as an archaic recording medium.

In most cases, however, Stingel's works are both medium and membrane in one. They are skin. They record traces of use—of being walked on, of tearing, of flaking. As permeable membranes, they mark and "regulate" the locus of border and transition in spatio-physical terms (between wall and picture, floor and covering, painting and sculpture, architectural and institutional space), and in temporal-economical terms (between that which produces and that which consumes).

Most recently, at his 2005 exhibition at Paula Cooper Gallery in New York, Stingel made this especially clear. On entering the space, one found oneself confronted with a prototypical modernist white cube. But not quite (white cubes should actually be called white-gray cubes since gallery floors are usually gray and not white). Here, on the other hand, the floor was painted an unreal, glossy white, so as to leave traces of anyone walking in off the street. In another way, too, the space created a modernist situation prototypical of a contemporary art gallery: a photorealistic black-and-white painting, the portrait of a woman, was mounted on the far wall. In order to take a closer look at the portrait, viewers had to cross the floor's white surface, from entrance to picture. The resulting traces of "use," and the knowledge that Stingel based his painting on Robert Mapplethorpe's 1984 photograph of gallerist Paula Cooper, deactivate the abstract erasure of social, structural properties in the white cube, successfully undermining the

initial impression made by the impact of the white floor and black-and-white portrait. Just as the viewer's prints become visible on the floor, so does the gallerist, as a personality with a specific history in the art community. However, it is also perfectly possible that an unsuspecting visitor might enter the gallery and go away thinking that Rudolf Stingel is a photorealist painter with a penchant for rendering women in black and white. This acceptance of the possibility of being overlooked or misunderstood is the very thing that allows him to play on borders and "skins."

Which, finally, brings us back to Frankfurt: Stingel accepts viewers' oversights and misunderstandings to the point of banality, stupidity, and even vandalism. As we know from religious frenzy and celebrity worship, awe and adoration can swiftly turn into the reverse. The inclusion of the Polke picture again marks the possibility of crossing this line. What if someone were to misunderstand the possibility of using this space and to offensively "use" the picture in a hands-on way, going against its definition as a finished work of art? Or what if someone were to scratch a racist invective into Stingel's damask pattern? Actually, ideologically and politically loaded statements were completely absent. One could interpret this pessimistically and assume that a depoliticized generation is only interested in communicating declarations of love and the names of its favorite bands. Or one could posit a sense of healthy skepticism concerning the theatricality of anonymous political slogans in closed spaces. Either way, Stingel's piece does not prescribe, it inscribes. Understood as membranes and recording media, his works stand exactly at the point of convergence between formal-aesthetic abstraction and real-world social concretion.

(Translation: Nicholas Grindell)

1) Sigmar Polke, *ROTER FISCH*, on permanent loan from a private collection.

2) *Felix Gonzalez-Torres, Rudolf Stingel*, exh. cat. (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1994), p. 32.

This essay about "Home Depot" is published here for the first time. The "Home Depot" exhibition was on view at the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt from February to August, 2004 as part of the Dornbracht Installation Projects®.

Autobiography of a Painting

FRANCESCO BONAMI

Marcel Duchamp used to say “bête comme un peintre” (stupid like a painter). Literally the translation would read “beast as a painter,” but we know he meant stupid. It’s not hard to believe Duchamp’s self-effacing quote. In fact, to avoid being stupid he stopped painting. In reality he never truly gave up painting, he just didn’t paint, avoiding brushes and canvases. But his *LARGE GLASS* is the ultimate painting, and his last work, *ÉTANT DONNÉS* (1946–1966), at the Philadelphia Museum, is nothing but a painting kept at a distance from the viewer. The three-dimensional aspect of *ÉTANT DONNÉS* may be symbolic, but what we peek at through the barn’s door is a real, if not regressive, painting. The painter’s wet dream is always to be able to quit painting, and yet to remain a painter. Rudolf Stingel is no exception to this nocturnal, onanistic fantasy.

The late eighties were stuck into painting like a body fallen into quicksand. Rudolf Stingel, as many other artists of his generation—entrapped between conceptual art, minimalism, and the overwhelming,

reactionary return to painting—was facing the dilemma: embrace the new wave of appropriationists, neo-geo’s, and photography-based conceptualism, or insist on the by now shrinking path of neoexpressionism, that was receding after the rape of the market. Neither were appealing options to him. In a kind of Albrecht Dürer hubris (in 1525 Dürer published his *Painter’s Manual* or *Underweysung der Messung*), Stingel produced his own *Instructions* (1989), a series of photographs collected into a small manual explaining step-by-step, in several languages, how to make a real “Rudolf Stingel” silver painting. What was interesting and intriguing was the fact that if you had followed the artist’s instructions, you would not have produced or created your own “Rudolf Stingel” but would have made a painting for Rudolf Stingel. The idea of “instructions” was misleading; they were not teaching you how to paint, but were tricking you into learning how to do a painting for someone else. The instructions were so mechanical that they were in no way jeopardizing Stingel’s authorship or the authenticity of his work. Stingel’s feat was to reverse Walter Benjamin’s theory, creating a chance to teach the mechanics of producing the “aura” of his art works. He erased the very idea of the copy because every painting, following his instructions, would

FRANCESCO BONAMI is the Manilow Senior Curator at Large and of the MCA Chicago and the Artistic Director of Centro Arte Contemporanea Villa Manin, Fondazione Pitti Immagine Discovery, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1994–1996. cast bronze, 18 x 19 x 9" / OHNE TITEL, Bronzeguss, 45,7 x 48,3 x 22,9 cm.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

have come out as a true original. It could be said that he challenged Thomas Kinkade, the "Painter of Light," through abstraction rather than figuration. Stingel's ambition was not Kinkade's, selling ten million of his cottage paintings, but was rather to imagine ten million people doing his paintings for him. I like to indulge in the perverse idea that, in fact, the silver paintings that could be created following the small, "stupid" booklet printed by Stingel could, in a likely moment of creative despair, sublimate the very idea of Kinkade's cottage paintings into the purest glimmer of light. Kinkade's megalomaniacal nightmare of being "everybody's painter" was crushed by Stingel's unappealing, orange book of instructions, which provided everybody with the opportunity to create his paintings.

Stingel, not Kinkade, understood the true nature of the idea of a "cottage" painting: the ambush of "aura" over the artificiality of the picturesque. While Kinkade exploits the viewer's frustration, mocking the idea of the "perfect painting," inadvertently, Stingel intersects the viewer's desire, not to be the artist, but to understand the mechanics behind the artist's process and to have the opportunity to experience it directly. Kinkade reduces wonder to taste—bad taste—while Stingel's process manufactures wonder. Stupidity is, after all, the incapacity of resisting wonder. Shrewdness is the obsession of controlling wonder through taste. Painting is the endless struggle between stupidity and shrewdness, between wonder and taste. Kinkade's paintings are the biography of taste; Stingel's are the autobiography of wonder. Painting can either aim at the picturesque, the cottage, the plurality of bad taste, the underdeveloped childhood inside the average viewer, or strive to be a great work of art, hence the triumph of resolution, the monological and mature expression of a single artistic intention. In terms of economics, Thomas Kinkade is definitely not stupid, but that's also why he is not a painter, while Stingel is both stupid and a painter. That's why Kinkade is doomed to the cottage and to the canvas, while Stingel, like Duchamp, can escape both and still be able to create "painting," as he has done with carpet, rubber, tinfoil, and Styrofoam. My insistence to compare these two unlikely figures, Kinkade and Stingel, who belong to com-

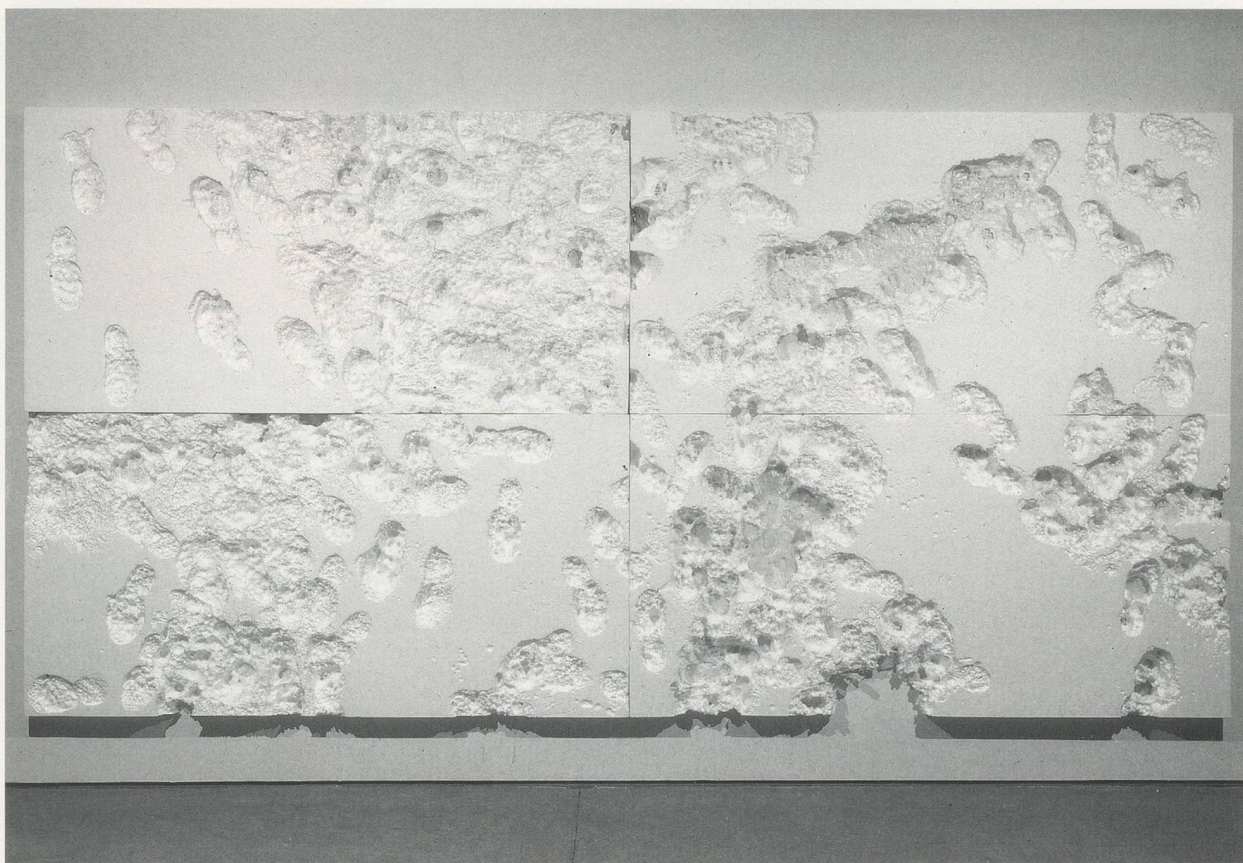
pletely different visual worlds, is an attempt to stress that the mechanics of painting can lead to two different outcomes: one that is defined by the rules of taste and the exploitation of frustration, and the other belonging to the realm of wonder and desire.

Painting is the symbolic battlefield where two ideas of art are continually confronting each other. To deny Thomas Kinkade's vision, and to his ten million collectors the right of an artistic legacy, would be self-defeating arrogance. After all, in a Shanghai Hotel where I was staying, above my bed was hanging a cottage painting signed by Thomas Kinkade, not a Rudolf Stingel silver painting. Yet, the subversion and invention of the mechanics of the aura in Stingel's booklet of instructions inform us that artistic practice and painting are quite a different matter than the simple pleasing of an un-informed or deformed eye, by the tyranny of taste and the addiction to the familiar and picturesque. In his stupidity, Rudolf Stingel has, at the same time, been able to defeat both the retinal experience so much despised by Duchamp and also the physicality of the conventional painting through the use of unstable, not so much unlikely, surfaces, just as Duchamp did with his *LARGE GLASS*. In fact, all of Stingel's work is about "delay," the concept Duchamp professed throughout his career. The "instructions" book is about delaying the act of painting, the manifestation of the aura and the awareness of authorship. His Styrofoam foot-print paintings are also about delay. The footprints descend on the surface like a bird's-eye rotation of the *NUDE DESCENDING THE STAIRCASE* (1912), and at the same time, they transform the heroic frenzy (by foot) of Pollock's dripping into a mundane act.

Like David Cronenberg's *A History of Violence* (2005), Rudolf Stingel's "history of painting" builds up the climax of his work through a series of delayed experiments on various surfaces. While Cronenberg's main character, Vigo Mortens, is delaying the viewer's awareness of his deep and disturbing capacity of mastering violence, Stingel's journey, similarly, delays the viewer's understanding of his amazing control over the traditional language of painting. The climax of Stingel's work is reached with his recent series of self-portraits. The subject is not what

we see—not the artist himself—but the bipolar state of the very subject of painting. We could describe this new series as the history of melancholia or of depression. Not the melancholia or depression of the individual in a narcissistic, existential indulgence, but the indulgence of the western world in celebrating its own decline through the melancholia and the depression of its own modernity. To look at these self-portraits as a departure from Stingel's former work is a mistake. This new work is one of the

many parallel paths of the same autobiography of a painting. The early silver paintings and the self-portraits are the two poles of the bipolar nature of the artist, torn between the limitless sublime and the suffocating boundaries of the mundane. With the self-portrait, Rudolf Stingel strikes the final blow to the impossible argument of Kinkade's art. The dictatorship of mediocrity cannot survive the basic survival instinct of any human being to confront wonder, while abandoning the raft of taste.



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2000, styrofoam, 4 elements, overall 96 x 192 x 4" / OHNE TITEL, Styropor, 4 Elemente, gesamthaft 240 x 480 x 10 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



Autobiographie eines Gemäldes

FRANCESCO BONAMI

Marcel Duchamp pflegte zu sagen: «Dumm wie ein Maler», «Bête comme un peintre». Die wörtliche Übersetzung wäre: «Biest wie ein Maler», aber wir wissen, dass er «dumm» meinte. Es fällt nicht schwer, Duchamps auch auf ihn selbst gemünztes Zitat für authentisch zu halten, gab er doch das Malen auf, um nicht dumm zu sein. Tatsächlich gab er die Malerei nie wirklich auf, er malte nur einfach nicht, hielt sich von Pinseln und Leinwänden fern, doch sein GROSSES GLAS ist das ultimative Gemälde, und sein letztes Werk, ÉTANT DONNÉS (1946–1966) im Philadelphia Museum, ist nichts anderes als ein Gemälde, das den Betrachter auf Distanz hält. Der dreidimensionale Aspekt von ÉTANT DONNÉS ist nur symbolisch, doch was wir durch das Scheunentor hindurch erspähen, ist ein echtes und in der Tat regressives Gemälde. Der feuchte Traum des Malers ist immer derselbe: Die Malerei aufgeben zu können und dennoch Maler zu bleiben. Auch Rudolf Stingel teilt diese nächtliche, onanistische Phantasie.

Die späten 80er Jahre steckten in der Malerei fest wie ein in Treibsand gefallener Körper. Wie viele andere Künstler seiner Generation war Rudolf Stin-

gel zwischen Concept Art, Minimal Art und der überwältigenden, reaktionären Rückkehr zur Malerei gefangen und stand vor dem Dilemma, entweder auf der neuen Welle der Appropriationisten, Neo-Geos und des «photographischen» Konzeptualismus zu reiten oder auf dem, nach der Vereinnahmung durch den Markt, enger werdenden Weg des Neo-expressionismus fortzuschreiten. Keine dieser Optionen war vielversprechend. In einer Art Albrecht Dürer nacheifernden Hybris (Dürer hatte 1525 sein Handbuch der Malerei veröffentlicht, *Underweysung der Messung*) schuf Stingel seine «painting's instructions», eine Folge von zu einem kleinen Handbuch zusammengestellten Photographien. In dieser Anleitung wurde Schritt für Schritt in mehreren Sprachen erklärt, wie ein echtes «Rudolf Stingel»-Silbergemälde gefertigt wird. Das Interessante und Faszinierende war die Tatsache, dass, hätte man die Anweisungen befolgt, das Ergebnis nicht ein «Rudolf Stingel», sondern ein Gemälde für Rudolf Stingel gewesen wäre. Der Begriff «Anleitung» war irreführend; unter dem Vorwand, ihm werde beigebracht, wie man malt, sollte der Leser lernen, wie man ein Gemälde für eine andere Person produziert. Die Anweisungen waren so technisch gehalten, dass Stingels Urhebererschaft oder die Authentizität seines Werks nicht im Geringsten gefährdet waren. Stingels Meisterleistung war es, Walter Benjamins Theorie

FRANCESCO BONAMI ist Manilow-Kurator am MCA Chicago, der künstlerische Direktor des Centro Arte Contemporanea Villa Manin, Fondazione Pitti Immagine Discovery, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

umzukehren und eine Möglichkeit zu schaffen, die Technik der Produktion der «Aura» seiner Kunstwerke zu lehren. Er eliminierte die blosse Idee der Kopie, weil jedes nach seinen Anweisungen gefertigte Gemälde ein echtes Original gewesen wäre. Man könnte sagen, dass er Thomas Kinkade, den figurativen «Maler des Lichts», herausforderte, und zwar mit den Mitteln der Abstraktion.¹⁾ Kinkades Ehrgeiz, zehn Millionen seiner Cottage-Gemälde zu verkaufen, war Stingels Sache nicht, er stellte sich stattdessen vor, wie zehn Millionen Menschen seine Gemälde für ihn produzierten. Ich schwelge gerne in der perversen Vorstellung, die Silbergemälde, die anhand der kleinen, «dummen», von Stingel in einem verzweiferten Moment kreativer Ausweglosigkeit veröffentlichten Broschüre geschaffen werden, könnten die blosse Idee der Kinkadeschen Cottage-Gemälde in den allerreinsten Lichtschimmer sublimieren. Kinkades grössenwahnsinniger Albtraum, jedermanns Maler zu sein, zerstob unter Stingels nicht gerade ansprechendem, orangefarbenem Büchlein, dessen Anweisungen jedermann die Möglichkeit gaben, seine Gemälde zu schaffen.

Stingel, nicht Kinkade, war es, der die wahre Natur der Idee eines «Cottage»-Gemäldes verstanden hatte: der Einsatz einer hinterhältigen «Aura» gegen die Artifizialität des Pittoresken. Während Kinkade die Frustration des Betrachters ausschaltet und die Idee des «perfekten Gemäldes» verhöhnt, geht Stingel beiläufig auf den Wunsch des Betrachters ein, die dem künstlerischen Prozess zugrunde liegenden Mechanismen zu verstehen und, ohne selbst Künstler sein zu wollen, unmittelbar erfahren zu können. Kinkade reduziert das Staunen auf Geschmack, schlechten Geschmack, während Stingels Verfahren Staunen entstehen lässt. Dummheit ist schliesslich nichts anderes als die Unfähigkeit, dem Staunen zu widerstehen. Schlauheit ist die Obsession, Staunen durch Geschmack kontrollieren zu wollen. Malerei ist der endlose Kampf zwischen Dummheit und Schlauheit, zwischen Staunen und Geschmack. Kinkades Gemälde sind die Biographie des Geschmacks; Stingels die Autobiographie des Staunens. Die Malerei kann entweder auf das Pittoreske abzielen, das Cottage, die Pluralität schlechten Geschmacks, die unterentwi-



ckelte Kindheit im Durchschnittsbetrachter, oder aber auf ein grosses Kunstwerk – daher der Triumph der Entschlossenheit, der monologische und reife Ausdruck einer einzelnen künstlerischen Intention. In ökonomischer Hinsicht ist Thomas Kinkade alles andere als dumm, aber darum ist er auch kein Maler; Stingel dagegen ist dumm und ein Maler. Darum ist Kinkade zum Cottage und zur Leinwand verurteilt, während Stingel – wie Duchamp – beidem entfliehen und dennoch Maler bleiben kann, auch wenn er mit Spannteppichen, Gummi, Alufolie und Styropor arbeitet. Warum dieser hartnäckige Vergleich zweier unvereinbarer Figuren, Kinkade und Stingel, die in völlig verschiedenen visuellen Welten leben? Ich möchte deutlich machen, dass die Mechanismen der Malerei zu zwei völlig verschiedenen Ergebnissträngen führen können: Die einen Ergebnisse stehen unter dem Zeichen der Herrschaft des Geschmacks und der Ausnutzung der Frustration, die anderen gehören ins Reich des Staunens und Wünschens.

Die Malerei ist das symbolische Schlachtfeld, auf dem zwei Vorstellungen von Kunst einander gegenüberstehen. Thomas Kinkades Vision nicht gelten zu lassen und seinen zehn Millionen Sammlern das

Recht auf ihre ästhetische Vorlieben abzusprechen, wäre ins Leere führende Arroganz: In einem Hotel in Shanghai, in dem ich abgestiegen war, hing über meinem Bett ein von Thomas Kinkade signiertes Cottage-Gemälde, nicht etwa ein Silbergemälde von Rudolf Stingel. Die subversiven Mechanismen der «Aura» in Stingels Anweisungen zeigen jedoch, dass künstlerische Praxis und Malerei etwas ganz anderes sind als einfach ein ungeschultes oder durch die Tyrannei des Geschmacks und die Sucht nach dem Vertrauten und Pittoresken verzerrtes Auge zu erfreuen. Und gleichzeitig hat seine Dummheit Rudolf Stingel in die Lage versetzt, die von Duchamp so verachtete «retinale» Kunst und die Materialität der konventionellen Malerei mit Hilfe instabiler – gar nicht mal so sehr «merkwürdiger» – Oberflächen zu überwinden, so wie es Duchamp mit DAS GROSSE GLAS getan hatte. Tatsächlich geht es in Stingels ganzem Werk um Verzögerung und damit um das Konzept, das Duchamp sein Leben lang beschäftigte. In der *Anleitung* geht es um die Verzögerung des Akts des Malens, um die Manifestation der Aura und das Bewusstsein für Urheberchaft. Auch in seinen Styropor-Fussabdruckgemälden geht es um Verzögerung.



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1993, oil and enamel on canvas, 99 x 66 1/16" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 252,1 x 167,7 cm.
(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1994, oil and enamel on canvas, 60 x 60" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm.
(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, exhibition view /
Ausstellungsansicht, Galleria Massimo
de Carlo, Milan, 1999.

(PHOTO: GALLERIA MASSIMO DE
CARLO, MILAN)

Wie in einer rotierenden Sicht auf NUDE DESCENDING THE STAIRCASE (Akt, eine Treppe herabsteigend, 1912) gehen die Fussabdrücke auf die Oberfläche nieder, und gleichzeitig transformieren sie die heroische Raserei des nur wenige Schritte entfernten Pollockschen Drippings in einen prosaischen Akt.

Wie David Cronenberg in seinem Film *History of Violence* baut Rudolf Stingel in seiner «History of Painting» die Klimax seines Werks durch eine Folge verzögerter Experimente auf verschiedenen Oberflächen auf. Während Cronenbergs Hauptdarsteller, Viggo Mortensen, mit Hilfe seiner Verzögerungstaktik den Zuschauer über lange Zeit im Ungewissen über die gewalttätige Vorgeschichte der von ihm verkörperten Figur lässt, bedient Stingel sich einer ähnlichen Taktik, um seine erstaunliche Beherrschung der traditionellen Sprache der Malerei erst mit der Zeit zutage treten zu lassen. Die Klimax seines Werks erreicht Stingel mit einer neueren Folge von Selbstporträts. Das Thema ist nicht das, was wir sehen, ist nicht der Künstler selbst, sondern die Bipolarität der Malerei als solcher. Man könnte diese neue Folge als die Geschichte der Melancholie oder der Depression bezeichnen. Nicht die Melancholie oder Depression

in der narzisstischen, existentiellen Hingabe eines Individuums, sondern das hingebungsvolle Schwelgen der westlichen Welt in ihrem eigenen Untergang durch die Melancholie und die Depression ihrer eigenen Modernität. Es wäre ein Fehler, diese Selbstporträts als eine Abkehr von Stingels früherem Werk zu betrachten. Sie stellen einen der vielen parallel verlaufenden Wege derselben Autobiographie eines Gemäldes dar. Die frühen Silbergemälde und die Selbstporträts sind die zwei Pole der bipolaren Natur des Künstlers, hin und her gerissen zwischen dem grenzenlosen Erhabenen und den erstickenden Grenzen des Profanen. Mit dem Selbstporträt läutet Rudolf Stingel die letzte Runde im Kampf gegen die haltlose Argumentation der Kunst Kinkades ein. Die Diktatur des Mittelmaßes hat keine Chance gegen den grundlegenden Überlebensinstinkt eines jeden menschlichen Wesens, sich auf das Staunen einzulassen, sobald es das Floss des Geschmacks verlassen hat.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Thomas Kinkade, amerikanischer Genremaler, seine Gemälde (und vor allem Reproduktionen) von historisierenden Landschaftsidyllen sollen schätzungsweise in jedem zehnten amerikanischen Haushalt hängen.

RUUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2000, styrofoam, 120 x 96 x 2" / OHNE TITEL, Styropor, 304,8 x 243,8 x 5 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



Parkett 77

RUDOLF STINGEL

RS, 2006

Signet Ring, 18 carat gold, approx. $1 \times \frac{3}{4} \times \frac{1}{2}$ ", jewelery box.
Production by Markus Frühauf, Jeweler, Meran, Italy.
Edition of 22 / XVI, initials engraved and numbered.

Siegelring, 18 Karat Gold, ca. $2,5 \times 2 \times 1,5$ cm, Schmuckschachtel.
Produktion: Markus Frühauf, Juwelier, Meran, Italien.
Auflage 22 / XVI, Initialen eingraviert und nummeriert.

