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

Artikel: Cumulus from America : back to life = zurück ins Leben

Autor: Subotnick, Ali / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681175

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: 13.12.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Back to Life

ALI SUBOTNICK

Most people never forget the first time they had sex. The smell. The temperature. The touch. The same could be said for one's first significant encounter with an artwork. Unlike losing one's virginity though, that first artistic epiphany can come out of nowhere, without preconceived notions or expectations. We see and we respond. We feel. Yet, as with sex, once our virginity with a particular artwork is gone, we tend to forget, or deny, the emotional connection to it that we once had.

Lately, it seems like our ability to engage with, or find a meaningful experience in front of, an artwork has diminished considerably. More and more, we see works as wares on display in a shop. From biennials to art fairs and densely packed gallery districts, so much art today is presented as something to be seen rather than experienced. We've forgotten about the emotional moment that comes from a work of art or an exhibition; too often, we're distracted by who is standing next to us, what's in the next room, or where we have to be next.

Go back to that unforgettable moment when art made you cry or laugh, made you feel enraged or soothed, gave you hope or desire, or stabbed you in the gut and made you want to vomit. For me, it was the ultimate cliché: I trudged through the pouring rain in Rome determined to

ALI SUBOTNICK is a curator and writer living in Los Angeles. She curated the 4th berlin biennial for contemporary art with Maurizio Cattelan and Massimiliano Gioni, with whom she also runs The Wrong Gallery and the publication series *Charley*.

find Bernini's ECSTACY OF ST. THERESA (1647–52), which once found, was everything I'd hoped for and more. I'm not religious, but seeing the piece in person made me want to get down on my knees and bow to this huge burst of energy and life, chaos, romance, and passion. It was no longer a slide on a screen in the lecture hall: it was the real thing! Even though the church setting certainly influenced my experience, this sculpture would have shined, had it been in a dump. It took my breath away.

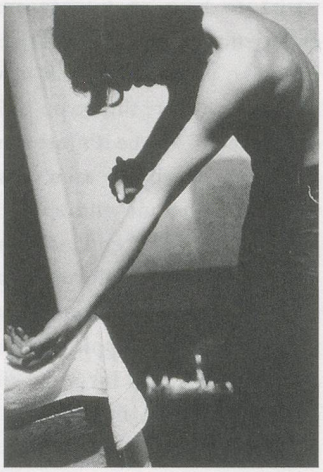
It would be irrational to expect or want to have an intense emotional experience with every artwork, but it feels like today's art world leaves very little room for this type of innate engagement. Maybe it's just a matter of attention—maybe we aren't giving the work enough time and space to connect with us. The endless race to see everything and be informed pushes us further away from an emotional connection. It takes stepping back, maybe even walking away for some time and closing our eyes, in order to refresh them, to teach ourselves how to look again. It's not even so idealistic and romantic to think that we can still have those moments. Recently, as a way to remind myself why I look at art everyday, I've thought back to some of the artworks that stirred an intense, immediate, emotional, gut reaction in me, and continue to do so today.

Larry Clark's survey exhibition "punk Picasso" at Luhring Augustine Gallery in 2003 made me want to simultaneously kill myself and fall in love. I wanted to be like the hardcore boys shooting up, the fallen angel smoking in bed with his baby. For all I knew, I was supposed to be the number one River Phoenix fan. I wanted to be bad. I grew angry and disgusted, sad and confused, appalled at the work's arrogance, jealous of the realness lived by these characters. Every picture and object presented in this exhibition touched a nerve that I never knew existed. Likewise, Bruce Conner's 1976 film *Crossroads* made me nine years old again, trembling with fear, sure that any day, any second, a nuclear bomb would land on my house (in the suburbs no less). No matter how many times I watched this ballet of a perfectly formed mushroom cloud slowly building and raining down like a firecracker, the chills never diminished. As well, Robert Gober's wax leg first repulsed me, but I couldn't tear my eyes away. I can still see it installed at the base of the wall, alone and detached, with a sock and pant leg, a shoe without its pair. The stubble and the pale, waxy flesh of this disembodied limb were eerie and bizarre to me: a simple idea, a leg cut off, amputated,

ROBERT GOBER, UNTITLED, 1989–1990, beeswax and human hair / OHNE TITEL, Bienenwachs und menschliches Haar.
(PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

LARY CLARK, JACK AND LYNN JOHNSON, 1973, photograph / Photographie.
(Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York)

LARY CLARK, photograph from "Tulsa," 1971 / Photographie aus "Tulsa".



but re-attached as an ornament. Life resurrected like Frankenstein, this leg still makes me want to cut my arm off.

I had one of these rare, earth-shattering reactions when I first saw Cindy Sherman's bus stop pictures (*Bus Riders*, 1976–2000). I thought I knew her work, and I was already a huge fan, forever in awe of her wit and agility, but this series was so intuitive, so raw, that I couldn't look at anything else for days. I was immediately transported to a land of make-believe, to a place with no insecurities or inhibitions that stirred long forgotten memories and fantasies. Even today, when I see these images in a magazine, I have to stop looking and pause to absorb the flood of nostalgia. Rachel Harrison's series of photos and sculptures entitled *Perth Amboy* (2001) stabbed me right in the chest. Normally I'd scoff at such an absurd phenomenon—a miraculous sighting of the Virgin Mary on the window of a suburban New Jersey house—yet Harrison's uncensored image of a hand touching a window allowed me to understand and, for a moment, share in the faith of those believers. A hand comes from nowhere, reaching from the sky, covering a girl's face. Is it blessing her or shielding her, shutting her eyes or censoring her? Andro Wekua's tortured girls and boys with discolored, or masked, faces bring to mind a favorite song by the Replacements, one that always makes me cry because it's "Sadly Beautiful."

On a more physical level, Paul McCarthy's BANG-BANG ROOM (1992) conjured paranoia and a nearly traumatic response when I first saw it in action. The walls slowly extend out like a cat stretching its legs after a nap, and the door within each wall opens then quickly slams shut with a huge bang (hence the title). It's a scary beast—exciting and flirtatious, inspiring an adrenaline rush like that felt on a roller coaster. You know the drop is imminent, but it still makes your stomach jump and completely rocks your equilibrium. Listening to Dorothy Iannone moan "Aua Aua" (AUA, AUA BOX, 1972), singing "Berlin, Berlin," and alluringly inviting us to "Follow Me," I was immediately transported to a world of complete abandonment and liberation, a world where there are no rules, no limits, and, most of all, no time. With her quivering voice and delicate line, Iannone grabs your hand and leads you into her utopian Eden.

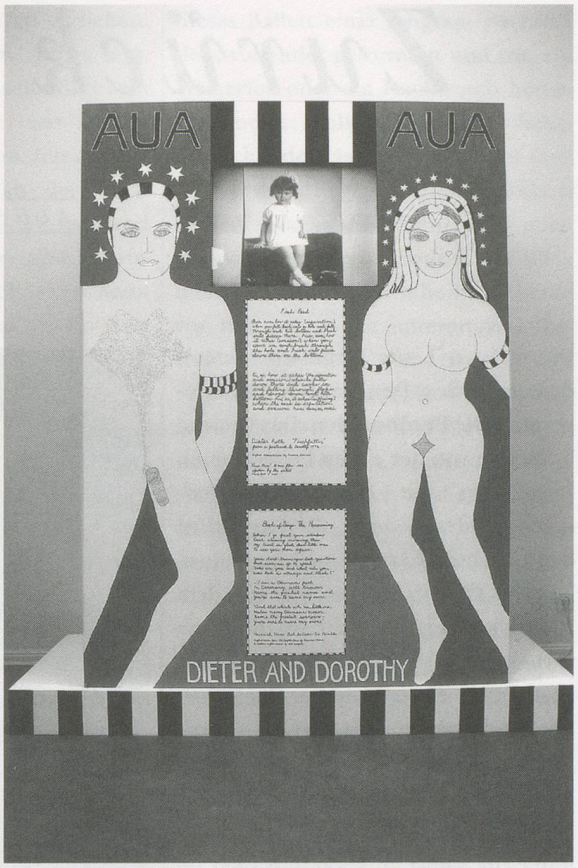
Sometimes a work, or series of works, is so intense, so immediate, that it becomes uncomfortable to watch. Otto Mühl's early performance work is repulsive and disgusting, yet his videos are also mesmerizing. Similarly, Swedish newcomer Nathalie Djurberg's sickly, sweet fairytales—populated with little girls gone bad, nasty daddies, vindictive mommies, prodigal sons, and incredibly humane (and sexual) animals—seem to cross every boundary of respectable behavior. Even though

we're only watching animated clay figures, the absurd, unguarded actions make us blush, as we still feel like we've been caught watching a porn (and we can't turn it off).

Then there are the heartbreakers. Watching Anthony Burdin sing and scuffle around banging his drum sticks, dragging around a boom box, turning his back to the audience, and tossing a beer can at the wall, while wailing like the bastard child of Janis Joplin and Kurt Cobain, always makes me weak in the knees. He is a magician and a rock star telling us to fuck off, which of course only makes us want him more. Trisha Donnelly strides into a gallery atop a white horse, dressed in a silly, Napoleonic messenger's suit, her voice cutting through the room like a knife (Casey Kaplan Gallery, New York, 2000). Merely whispering, she brings a crowd of children to silence. She orates, gracefully turns with her horse, and trots out the door. Donnelly has a magical presence that can't be defined or easily described, but when it's there, you can neither deny nor ignore the power she maintains over your emotions; you are at her mercy. The more I look at the photographs of Francesca Woodman, the more I slip into her world and become one with her disappearing acts: I am the wall, the floor, the leaves, and the faceless ghost. She literally becomes the architecture and closes herself off to any humanness. Her works make me want to be flat, inhuman, unfeeling, and totally invulnerable.

I don't experience such a tremendous intensity of emotion with every show or piece that I like. Sometimes it's the setting that informs my emotional response, other times it's my company or mood. I admire, respect, and enjoy many works that don't make me cry or fall in love. And I wouldn't want to react so dramatically with every piece of art. But in the end, no matter how sentimental and corny it may be, what keeps me engrossed are those highly engaging, personal, and intimate art-inspired moments.

After 9/11, as priorities and outlooks changed, I envisioned that this type of instinctual and psychological presentation/reception would return. No such luck. Good works of art demand attention and concentration; these epiphanies don't come easily and sometimes you have to work for them. With less to look at and fewer obligations and outside influences, we have a better chance of finding the time and space to feel for art (again). And when a work so strongly evokes deep emotion, so much of the background noise slips away and it's just you and the art. The common denominator here—the emotional instigator—lies in the realness and the reliance on, and addiction to, life itself, reflected through another person's eyes. It's as if we've been invited to see through their eyes on top of our own.



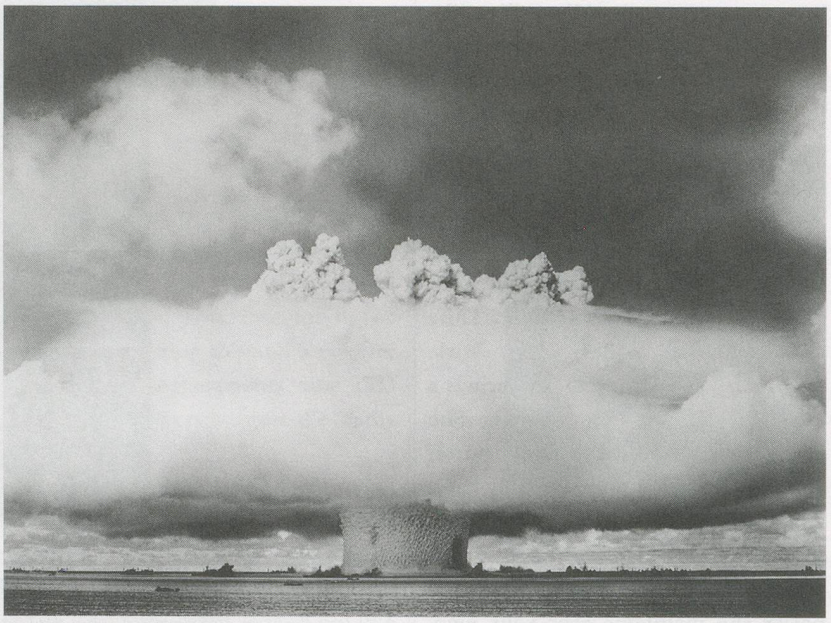
DOROTHY IANNONE, AUA AUA BOX, 1972.

Zurück ins Leben

ALI SUBOTNICK

Die meisten Leute vergessen niemals den ersten Sex. Den Geruch. Die Temperatur. Die Berührungen. Das Gleiche liesse sich von der ersten bedeutsamen Begegnung mit einem Kunstwerk sagen. Anders jedoch als der Verlust der Unschuld kann diese erste künstlerische Offenbarung völlig aus dem Nichts kommen, ohne dass man sich vorher etwas vorgestellt oder etwas Bestimmtes erwartet hätte. Wir sehen hin und fühlen uns angesprochen. Doch wie beim Sex, wenn unsere Unschuld einmal dahin ist, neigen wir dazu, unsere gefühlsmässige Beziehung zur Kunst zu vergessen oder zu leugnen.

Neuerdings hat es den Anschein, als ob die Fähigkeit, uns auf ein Kunstwerk einzulassen oder vor einem Werk ein bedeutsames Erlebnis zu haben, erheblich nachgelassen hat. Immer häufiger nehmen wir Werke wahr wie Waren in einer Auslage: Von Biennalen, Kunstmessen und überfüllten Galerienvierteln wird Kunst heute allzu oft als etwas zum Anschauen statt zum Erleben dargeboten. Wir haben das emotionale Moment, das von einem Kunstwerk oder einer Ausstellung ausgehen kann, vergessen; meist werden wir abgelenkt durch die Person neben uns oder durch das, was im nächsten Raum oder am nächsten Ziel auf uns wartet.



BRUCE CONNER, still from / aus CROSSROADS (Kreuzung), 1976.
(COPYRIGHT: BRUCE CONNER, 1976)

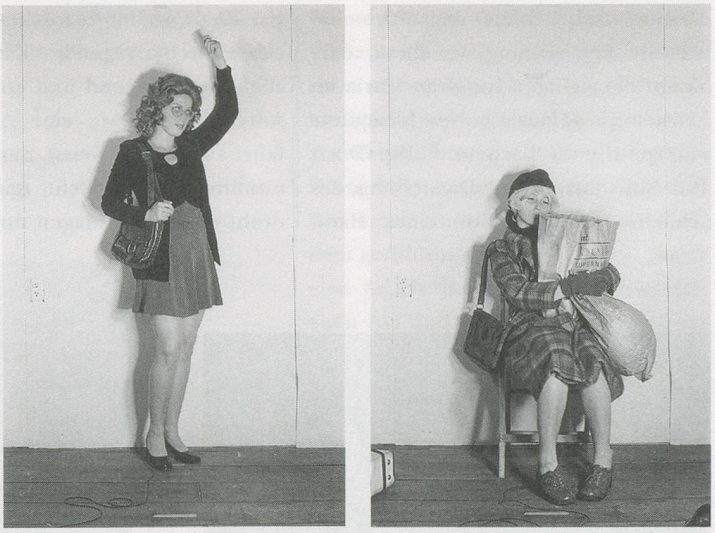
Besinne dich auf jenen unvergesslichen Augenblick, als Kunst dich zum Weinen oder Lachen brachte, dich wütend machte oder besänftigte, in dir Hoffnung oder Verlangen weckte oder dir einen Stoss in die Magengrube versetzte, sodass du das Gefühl hattest, dich übergeben zu müssen. Bei mir war es das Klischee schlechthin: Ich schleppte mich in Rom durch den strömenden Regen, fest entschlossen, Berninis VERZÜCKUNG DER HEILIGEN THERESA (1647–1652) zu finden. Und meine Erwartungen wurden mehr als erfüllt. Ich bin zwar nicht religiös, aber

ALI SUBOTNICK ist Kuratorin und Autorin und lebt in Los Angeles. Sie hat gemeinsam mit Maurizio Cattelan und Massimiliano Gioni die 4. Berlin Biennale organisiert, leitet mit ihnen zudem The Wrong Gallery und ist Mitherausgeberin der Publikation *Checkpoint Charley*.

als ich unmittelbar vor diesem Werk stand, wollte ich nur noch niederknien und dieser gewaltigen Explosion von Energie und Leben, von Chaos und Romantik, von unbändiger Leidenschaft zu Füssen liegen. Dies war kein Dia, das vorne im Hörsaal aufleuchtete: Es war die Sache selbst, «the real thing». Der kirchliche Rahmen trug natürlich das Seine zu meinem Erlebnis bei, doch diese Skulptur würde sogar auf einer Müllhalde strahlen. Es verschlug mir den Atem.

Es wäre unsinnig, bei jeder Begegnung mit einem Kunstwerk ein intensives Gefühlserlebnis zu erwarten, der heutige Kunstbetrieb bietet, so scheint es, nur noch selten Gelegenheit für diese Art von inniger Beschäftigung. Vielleicht ist es nur eine Frage der Aufmerksamkeit, und wir lassen dem Werk nicht genügend Zeit und Raum, um eine Verbindung zu uns herzustellen. Die nicht enden wollende Hetzjagd – weil wir alles gesehen haben und informiert sein wollen – entfernt uns immer weiter von einer emotionalen Beziehung. Wir müssen beiseitetreten, ja vielleicht uns eine Weile entfernen und die Augen schliessen, damit sie sich erholen können, um uns von Neuem das Sehen zu ermöglichen. Es ist nicht einmal besonders idealistisch oder romantisch zu glauben, dass Momente dieser Art weiterhin möglich sind. Kürzlich habe ich mich auf einige der Kunstwerke besonnen, die gleich auf Anhieb eine starke Gefühlsregung – aus dem Bauch heraus – in mir auslösten und dies bis heute tun, um mich selbst daran zu erinnern, warum ich tagtäglich Kunst anschaue.

Larry Clarks Werkschau «punk Picasso» im Jahr 2003 in der Luhring Augustine Gallery in New York weckte in mir gleichzeitig den Wunsch, mich umzubringen und mich zu verlieben. Ich wollte wie die harten Jungs sein, die sich Heroin spritzen, ich wollte sein wie der gefallene Engel mit seinem Baby und im Bett rauchen. Ich war der grösste River-Phoenix-Fan der Welt. Ich wollte schlecht sein. Ich empfand Wut und Abscheu, Trauer und Verwirrung, ich war entsetzt über die Arroganz und eifersüchtig auf die Rohheit und Authentizität des Lebens dieser Figuren. Jedes Bild und jedes Objekt, das in dieser Ausstellung gezeigt wurde, traf einen Nerv, von dessen Existenz ich nicht einmal wusste. Als ich Bruce Conners 1976 gedrehten Film *Crossroads* sah, war ich wieder neun Jahre alt und zitterte vor Angst in der Gewissheit, dass jeden Tag, jeden Augenblick eine Atombombe auf mein Haus (in der Vorstadt wohlgemerkt) fallen würde. Ganz gleich, wie oft ich dieses Ballett einer langsam wachsenden, vollendet geformten und wie ein Wasserfall oder ein Knallfrosch herabregnenden Wolke angeschaut habe, der Schauder lässt nie nach. Bei meiner ersten Begegnung mit Robert Gobers Wachsbein fühlte ich mich angewidert, doch ich konnte den Blick nicht abwenden. Ich sehe noch heute vor mir, wie es im unteren Wandbereich angebracht war, einzeln und abgetrennt, mit Socke, Hosenbein und Schuh. Die behaarte und blasse, wächserne Haut dieser körperlosen Gliedmasse wirkte auf mich total unheimlich und bizarr: eine einfache Idee, ein Bein, das abgeschnitten, amputiert, aber als Ornament wieder angesetzt wurde. Dieses frankensteinartig wieder zum Leben erweckte Bein weckt bis heute in mir den Wunsch, mir den Arm abzuhacken.

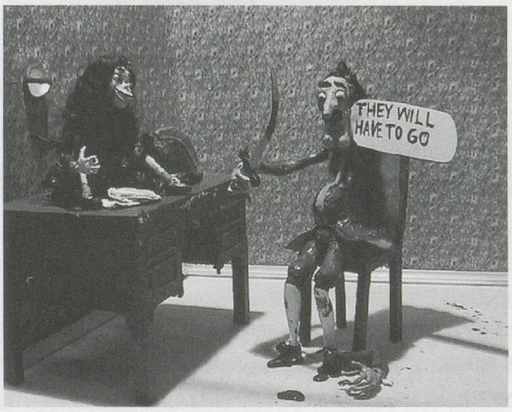


CINDY SHERMAN, UNTITLED, 1976/2005, black and white photograph, 7 3/16 x 5" / OHNE TITEL, schwarz-weiss Photographie, 18,2 x 12,7 cm.
(PHOTO: METRO PICTURES, NEW YORK)

Eine dieser seltenen, erdbebenartigen Empfindungen hatte ich, als ich zum ersten Mal Cindy Shermans Bilder von Wartenden an Bushaltestellen sah (*Bus Riders*, 1976–2000). Ich glaubte ihr Werk zu kennen und war schon vorher ein grosser Fan von ihr – total beeindruckt von ihrem Witz und ihrer Wendigkeit. Diese Serie jedoch war äusserst intuitiv und ging derart unter die Haut, dass ich mir Tage lang nichts anderes anschauen konnte. Ich wurde geradewegs in eine Scheinwelt hineinversetzt, an einen Ort ohne Unsicherheiten oder Hemmungen, der längst vergessene Erinnerungen und Phantasien wachrüttelte. Sogar jetzt noch, wenn ich diese Bilder in einer Zeitschrift sehe, wende ich den Blick ab und halte inne, um den Schwall von Nostalgie auf mich einwirken zu lassen. Rachel Harrisons Photo- und Skulpturenserie mit dem Titel *Perth Amboy* (2001) traf mich mitten in die Brust. Normalerweise hätte ich für eine absurde Erscheinung wie diese, eine Vision der heiligen Jungfrau Maria im Fenster eines Hauses in New Jersey, nur ein spöttisches Lächeln übrig. Doch Harrisons unzensierte Darstellung, das schlichte, ehrliche Bild einer Hand und eines Fensters, erlaubte es mir, den Glauben dieser Leute zu verstehen und ihn einen Moment lang sogar zu teilen. Eine Hand kommt aus dem Nichts, reicht aus dem Himmel herab, legt sich über das Gesicht eines Mädchens, segnet es oder beschützt es, schliesst ihm die Augen und weist es zurecht. Andro Wekuas gequälte Mädchen und Jungs mit verfärbten oder maskierten Gesichtern bringen einen Lieblingssong der *Replacements* in Erinnerung, der mich immer zum Weinen bringt, weil er so *Sadly Beautiful* ist.

Auf einer eher physischen Ebene beschwor Paul McCarthys BANG BANG ROOM (1992) eine Paranoia und eine nachgerade traumatische Reaktion herauf, als ich die Arbeit erstmals in Betrieb sah. Die Wände fahren langsam aus, wie eine Katze, die nach einem Schläfchen die Beine reckt. Und in den Wänden öffnet sich jeweils eine Tür, um gleich darauf mit einem lauten Knall wieder zuzuschlagen. Es ist eine furchterregende Kreatur, die, zugleich aufregend und kokett, einen Adrenalinstoss wie eine Achterbahnfahrt auslöst. Du weisst, dass der Sturz unmittelbar bevorsteht, und dennoch dreht es dir den Magen um und wirft dich völlig aus dem Gleichgewicht. Als ich wiederum Dorothy Iannone zuhörte, wie sie «Aua Aua» (AUA AUA BOX, 1972) stöhnte, «Berlin, Berlin» sang und uns mit einem verführerischen «Follow Me» zum Mitkommen aufforderte, sah ich mich augenblicklich in eine Welt der völligen Enthemmung und Befreiung hineinversetzt, in eine Welt ohne Regeln und ohne alle Schranken und vor allem ohne Zeit. Mit ihrer zitternden Stimme und ihren leisen Worten nimmt dich Iannone an die Hand und führt dich in ihr utopisches Paradies.

Manchmal ist ein Werk oder ein Werkzyklus derart intensiv und direkt, dass das Hinschauen schwer fällt. Die frühen Performancearbeiten von Otto Mühl sind abstossend und ekelerregend und gleichwohl sind seine frühen Videoarbeiten faszinierend. Ebenso scheinen die abstossend-süssen Märchen der jungen Schwedin Nathalie Djurberg in jeder Hinsicht gegen die Regeln des Anstands zu verstossen. In ihnen treiben sich lauter lasterhafte kleine Mädchen, fiese Väter, rachsüchtige Mütter, verlorene Söhne und unerhört menschliche (und sexualisierte) Tiere herum. Die absurden, unbedachten Handlungen treiben uns die Schamröte ins Gesicht; auch wenn wir nur animierten Figuren aus Ton bei ihrem Treiben zuschauen, haben wir trotzdem das Gefühl, beim Zuschauen eines Pornofilms ertappt worden zu sein (und wir können ihn nicht abschalten). Die Videoarbeiten von Paul McCarthy, insbesondere die frühen wie SAILOR'S MEAT (Matrosenfleisch, 1975) oder BOSSY BURGER (1991), haben den gleichen Effekt. Man möchte den Bildschirm verdecken, kann sich aber nicht abwenden. Die Arbeit will gesehen und angeschaut



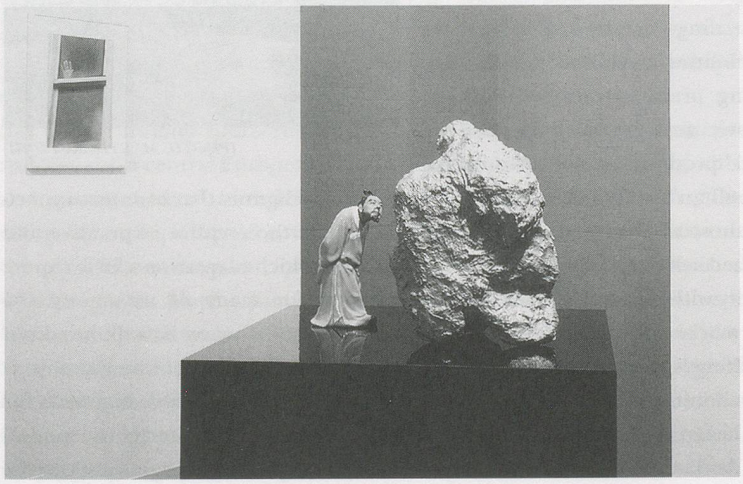
NATHALIE DJURBERG, THE NECESSITY OF LOSS, 2006, still from DVD / DIE NOTWENDIGKEIT DES VERLUSTS, Still aus DVD. (PHOTO: GALLERY ZACH FEUER, NEW YORK)

werden, sie heischt unsere Aufmerksamkeit – eines der wichtigsten Merkmale eines guten Kunstwerks.

Dann sind da noch die Arbeiten, die einem das Herz zerreissen: Wenn ich Anthony Burdin zuschaue, wie er singt, sich herumbalgt, mit seinen Trommelstöcken dröhnt, eine tragbare Stereoanlage mit sich herumschleppt, dem Publikum den Rücken zukehrt, eine Bierdose an die Wand schleudert und dabei wimmert wie das uneheliche Kind von Janis Joplin und Kurt Cobain, bekomme ich jedes Mal weiche Knie. Er ist ein Zauberkünstler und ein Rockstar, der uns auffordert, uns zu verpissen, weshalb wir uns natürlich gerade umso mehr zu ihm hingezogen fühlen. Als Trisha Donnelly im albernen Kostüm eines napoleonischen Boten auf einem Schimmel in die Galerie ritt, drang ihre schneidende Stimme wie ein Messer durch den Raum (Casey Kaplan Gallery, New York, 2000). Sie konnte flüstern und eine Schar Kinder zum Verstummen bringen. Sie hält eine Rede, dreht sich voller Grazie mit ihrem Pferd um und trottet aus der Tür hinaus. Donnelly hat eine magische Präsenz, die jeder Definition oder simplen Beschreibung spottet; wenn sie aber da ist, kannst du weder ihr Vorhandensein leugnen noch dich der Gewalt entziehen, die sie über deine Gefühle hat – du bist ihr auf Gnade und Ungnade ausgeliefert. Je häufiger ich mir die Photos von Francesca Woodman anschaue, um so mehr gleite ich ab in ihre Welt und werde eins mit ihrem Hokuspokus-Verschwindibus: Ich bin die Wand, der Fussboden, die Blätter und der gesichtslose Geist. Sie wird buchstäblich zur Architektur und verschliesst sich vor jedem Menschsein. Ihre Arbeiten wecken in mir den Wunsch, zweidimensional, unmenschlich, gefühllos und vollkommen unverwundbar zu sein.

Eine derart ungeheure Intensität des Gefühls erwarte ich nicht bei jeder Ausstellung oder bei jeder Arbeit, die mir gefällt. Manchmal ist es das Umfeld oder der äussere Rahmen, der meine Gefühlsreaktion beeinflusst, dann wieder ist es eine Person in meiner Begleitung oder meine jeweilige Gemütsverfassung. Ich bewundere, respektiere und habe Freude an vielen Werken, die mich nicht zum Weinen oder Verlieben bringen. Aber ich möchte nicht bei jedem Kunstwerk, das ich sehe, derart drastisch reagieren. Am Ende aber sind es, so sentimental und kitschig es auch klingen mag, ebenjene durch Kunst ausgelösten Augenblicke eines ganz persönlichen und intimen Angesprochenseins, die meine Faszination am Leben halten.

Nach dem 11. September, als sich die Prioritäten und die Sicht auf die Welt wandelten, glaubte ich, dass diese Art von instinktiver und psychologischer Präsentation/Rezeption wiederkehren würde. Schön wär's gewesen. Gute Kunstwerke verlangen Aufmerksamkeit und Konzentration: Deren Offenbarungen stellen sich nicht ohne Weiteres ein, und manchmal muss man eben selbst etwas dafür tun. Wenn es weniger zum Anschauen gibt und weniger Verpflichtungen und äussere Einflüsse da sind, können wir die Zeit und den Raum finden, um auf Kunst (wieder) gefühlsmässig zu reagieren. Wenn eine Arbeit dann in dieser eindringlichen Art und Weise tiefe Empfindungen heraufbeschwört, blendet sich das ganze Hintergrundgeräusch aus und nur Du und die Kunst sind noch da. Der gemeinsame Nenner, das, woran sich die Gefühle entzünden, besteht in diesem Fall in der Authentizität, der Nähe zum und Sucht nach dem Leben, wie es durch die Augen eines anderen reflektiert wird – ein zweites Augenpaar gleichsam, durch das zu sehen uns gegönnt ist.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

RACHEL HARRISON, UNTITLED, 2001, pedestal with scholar rock and scholar / OHNE TITEL, Sockel mit Gelehrtenstein und Gelehrter.
(PHOTO: GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)