

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2007)

**Heft:** 79: Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen

**Rubrik:** [Collaborations] Albert Oehlen, Jon Kessler, Marilyn Minter

#### **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:** 09.01.2026

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

# Albert Oehlen

Geboren 1954 in Krefeld, lebt und  
arbeitet in der Schweiz und Spanien.  
Born 1954 in Krefeld, Germany, lives  
and works in Switzerland and Spain.

# Jon Kessler

Born 1957 in Yonkers, New York,  
lives and works in New York.  
Geboren 1957 in Yonkers, New York,  
lebt und arbeitet in New York.

# Marilyn Minter

Born 1948 in Shreveport, Louisiana,  
lives and works in New York.  
Geboren 1948 in Shreveport, Louisiana,  
lebt und arbeitet in New York.

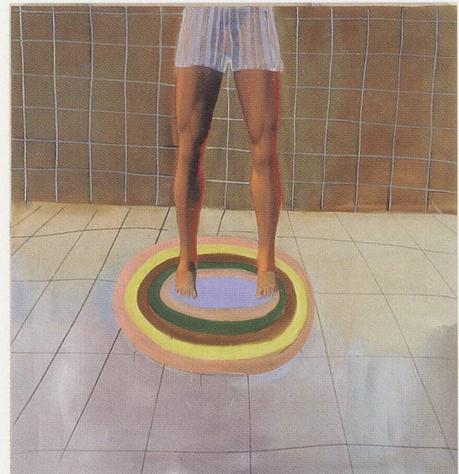
# ALBERT OEHLEN

ALBERT OEHLEN, DRAWN DOGS, 2005, oil on canvas, 82 3/4 x 102 1/4" / GEZEICHNETE HUNDE, Öl auf Leinwand, 210 x 260 cm.  
(ALL PHOTOS COURTESY THE ARTIST AND GALLERIE MAX HEITZLER, BERLIN)



# Indulgences: 95 THESES OR BOTTLES OF BEER ON THE WALL

GLENN O'BRIEN



ALBERT OEHLEN, HALF-NAKED, 2004, oil and paper on canvas, 70 3/4 x 67" / HALBNACKT, Öl und Papier auf Leinwand, 180 x 170 cm.

Reading about it should be as much fun as looking at the pictures, no?

I like the idea that you look at a picture and then when you're finished you know less than you did when you started. That's a great picture.

The moment when ugly turns beautiful, the moment when beautiful turns ugly, that's memorable. That's magic.

"Music and art just crap out when they don't step across into non-polite spaces and outlaw territory. The job of an artist is to discover laws to violate that haven't been made yet."  
—Tony Conrad<sup>1)</sup>

"Any experiment of interest in life will be carried out at your own expense." —John Wilmot, 2<sup>nd</sup> Earl of Rochester<sup>2)</sup>

"If there's one thing you can't lose, it's that feel." —Tom Waits<sup>3)</sup>

What are paintings? Once they were stories, histories, inventories, or sympathetic magic spells to invoke spirits like the vevvers of Voodoo. Today they can be logos or trademarks, signifying the highest degree of luxury goods and conspicuous consumption. Or they can be

---

GLENN O'BRIEN is a writer who lives in New York. He edits the literary magazine *Bald Ego*, writes for many commercial magazines, and has just completed his first novel, due out in the fall of 2007.



ALBERT OEHLEN, *DJ TECHNO*, 2001, oil and acrylic on inkjet print on canvas,  $141 \frac{3}{4} \times 133 \frac{3}{4}$  " /  
Öl und Acryl auf Inkjet-Print auf Leinwand,  $360 \times 340$  cm.



rebuses or puzzles signifying advanced ironies or speculative tastes. Or they can be windows with a view, renditions of attitude, or scenes of inside worlds. Or they can be spells. Sometimes they can be all of the above.

There's no reason Surrealism should be finished any more than realism should be, or romanticism or bagism or fagism. Albert Oehlen is a Surrealist, practicing very much in the *Paranoiac-critical* method as developed by Dalí, with post-cubist spatial displacement.

"[...] to put forward the obsessive idea with the troubling peculiarity of making the reality of

ALBERT OEHLEN, THE CHANGES, 2005, acrylic, oil, and paper on canvas, 118 x 110 1/4" / DIE VERÄNDERUNGEN, Öl und Papier auf Leinwand, 300 x 280 cm.

that idea valid for others. The reality of the external world serves as an illustration and a proof, and is placed in the service of the reality of our mind.” —Salvador Dalí<sup>4)</sup>

“A paranoid is a man with the facts.” —William S. Burroughs<sup>5)</sup>

Fantastic titles. They are real handles: BIG HAIR (1997)

Bite into the houndstooth. Oehlen reveals the birth of digital in the loom, the checkered jacket of the hunter.

Albert Oehlen makes windows, display windows opening on to a mentality, a mood, a complex of emotion with a time and a place.

Eighty-three bottles of beer on the wall, eighty-three bottles of beer. If one of those bottles should happen to fall, eighty-two bottles of beer on the wall.

Mental décollage—not the archeology of eroded snipes and billboards but the beat interference of digital collisions. Feedback. Manipulated expectations. The same process whereby the Virgin Mary appears on a grilled cheese sandwich, Mother Teresa on a cinnamon bun, the Devil in smoke pouring from the World Trade Center. An experiment to determine the minimum required for simulacra.

Digital décollage evolved from film flicker (causing seizures in some) to implosion of image. Brion Gysin’s *Dreamachine*—image not projected in front of but extracted from the viewer.

Three titles for untitled Oehlen paintings: OHNE TITEL (1989) from his show “I Will Always Champion Good Painting,” p. 9: *Root Canal*; OHNE TITEL (1989), IWACGP, p. 11: *Plot Outline vs. Arc of Character*; OHNE TITEL (1994), IWACGP, p. 16: *Fruit Loops in Extremis*.

“I’m not that interested in rock. I’m more interested in roll.” —Keith Richards<sup>6)</sup>

MUSIC TO LOOK AT ALBERT OEHLEN BY: “Punk Rocker” by the Teddy Bears with Iggy Pop (“I’m tired of looking good”); “Queen Jane Approximately” by Bob Dylan; “That’s the Story of My Life” by the Velvet Underground (“Like Billy said ‘Both those words are dead’”); “Lick My Decals Off Baby” by Captain Beefheart (“Prisms that melt flesh ‘n’ bones”); “When Blue Turns to Gray” by the Rolling Stones; “Parker’s Mood” by Charlie Parker; “Fire Music” by Archie Shepp; “I Heard Her Call My Name” by the Velvet Underground; “On the Corner” by Miles Davis; “Stained Sheets” by James White and the Blacks; “Ugly Man Blues” by Robert Pete Williams.

Oehlen is décollage digitized, not the archeology of eroded snipes and posters as in Wolf Vostell or Mimmo Rotella, but the imagistic rendition of electronic phenomena: beat interference of digital collision and magnetic extrusion of image transmission.

Independence: When the Congo became independent of Belgium on June 30, 1960, thousands of people ran through the streets of Léopoldville shouting “Dépendence!”

Appropriate is a verb, but what about inappropriate? Could this be called *inappropriation*?

Abstraction (computer science): a high-level specification as opposed to a low-level implementation, which is concrete.

There is method in his madness, madness in his method. Oehlen employs error as method, but if it is deliberate, is it error? Logic is more inescapable than it looks. It's not enough putting one foot in front of another; maybe you need to put one foot in front of somebody else's or put the foot in the mouth where it belongs.

Imagine that the scenario posited by *The Matrix* (1999) was true, but that instead of Neo using kung fu, the struggle was conducted graphically.

It's all about alchemy. How many planes can you cram into one building? Towers open fire. Towers collapse.

Gothic transfiguration of the contemporary urban grid-hive. This is exactly what William Blake wanted to do about Egypt. This is an abstract graffiti attack on Philip Johnson's Bauhaus monolithism. Boredom is always deliberate.

Muhammad Ali did not invent the rope-a-dope. He named it.

"Change the lock and change the door, smear them out for ever more."  
—William S. Burroughs<sup>7)</sup>

The eye loves obstruction and goes straight to what is painted out. In a way, much of Oehlen's work is about secrecy.

Seventy-seven bottles of beer on the wall, seventy-seven bottles of beer. If one of those bottles should happen to fall, seventy-six bottles of beer on the wall.

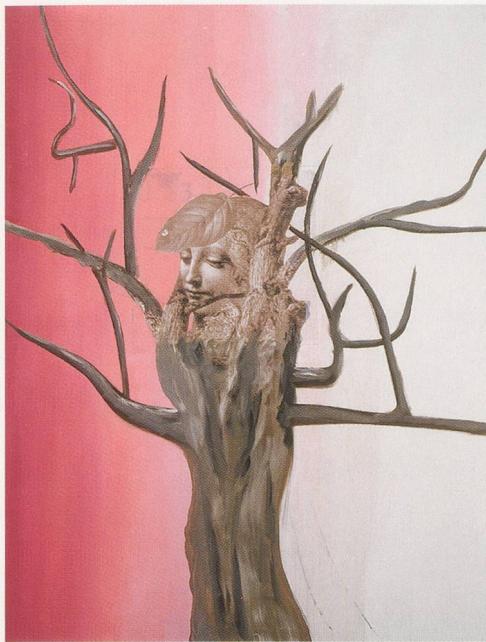
"...Transvestite Airlines ... Lazarus Pharmaceuticals..."

The mind has an eye of its own. With some of these paintings you can't see them the same way twice because the picture actually changes as you look at it. Look at the painting. Does it have a point of view, or various points of view? Oehlen's paintings seem to continue to evolve after he leaves them. Paintings are dated. A good painting's date is not when it was completed but when it begins its work.

"History is like music. Completely in the present." —Tony Conrad<sup>8)</sup>

Miles Davis played on a Public Image Ltd. track which remains unreleased to this day.

The great achievement of Oehlen, Martin Kippenberger, and colleagues is the transformation of the function of taste in painting. It seemed that their concept was to fly in the face of good taste, which was more the strategy of Jeff Koons, but I suspect that the Germans' mis-



ALBERT OEHLEN, WOMAN IN  
A TREE, 2004, oil, and paper on  
canvas, 90 1/2 x 70 3/4" /  
FRAU IM BAUM, Öl und Papier  
auf Leinwand, 230 x 180 cm.

sion was an exploration of the boundaries that constitute taste, and a revelation of the arbitrary, abstract nature of the conventions that constitute the most aggressive form of cultural repression, the most secret and unspoken of agreements. The evidence is everywhere, in the celebration of excess, in the riot of the palette, in the too-muchness that is the spirit of the thing.

"The requirement of conspicuous wastefulness is not commonly present, consciously, in our canons of taste, but it is nonetheless present as a constraining norm, selectively shaping and sustaining our sense of what is beautiful, and guiding our discrimination with respect to what may legitimately be approved as beautiful and what may not." –Thorstein Veblen<sup>9)</sup>

Albert Oehlen is the best gray painter since Georges Braque. His smear makes paintings into motion pictures.

It is not until you have seen Oehlen that you notice the resemblance between Kojak and Picasso. It is, perhaps, something he noticed while living in Spain.

Oehlen understands that Salvador Dalí was blackballed by André Breton for being a bad politician. Dalí kicked visionary ass.

Oehlen is the best thing to come out of Germany since Nina Hagen.

Comedy Central's animated series *South Park* shows Oehlen's influence or resonance. Consider the porpoise mutation of CHUCKY (2005), and the *South Park* concept of "species change operations" and the rights claimed by "trans-specied" individuals on the show.

Oehlen's painting shows that painting can be more conceptual than conceptual art. Albert Oehlen and Brian Eno have revolutionized the aesthetic use of systems.

"Is he bad?"

"He's good bad, but not evil." –"The Leader of the Pack" by The Shangri-Las

*Pussy Cats* by John Lennon and Harry Nilsson is a good album to listen to when looking at Albert Oehlen's paintings, particularly their drunken rendition of "Subterranean Homesick Blues." Oehlen uses those kinds of blues.

"All music is experimental." –Florian Schneider of Kraftwerk<sup>10)</sup>



ALBERT OEHLEN, BORN TO BE LATE, 2001, *inkjet print and mixed media on canvas, 130 x 133 3/4"* /  
GEBOREN UM SPÄT ZU SEIN, *Inkjet-Print und verschiedene Materialien auf Leinwand, 330 x 340 cm.*



ALBERT OEHLEN, MORE FIRE AND ICE, 2001, inkjet print and mixed media on canvas,  $137 \frac{3}{4} \times 133 \frac{3}{4}$ " /  
MEHR FEUER UND EIS, Inkjet-Print und verschiedene Materialien auf Leinwand,  $350 \times 340$  cm.

I really think James McNeill Whistler would have dug Oehlen. Especially the gray paintings. C.C. (2003) is a Whistler and could also be called "Arrangement in Gray and Black: Portrait of the Artist's Mother." Aesthetic Movement furniture is really making a comeback too.

In Oehlen's self-portraits you can always tell that he's thinking. He perfectly captures that transparent, blank moment right before the Eureka of epiphany. It is the expression of the casual medium.

The tone of Oehlen's work is ultimately one of stubborn, determined joy. What did Byron say? "Let joy be unconfined."<sup>11)</sup> Here it runs riot, taking the Blakean path of excess to the palace of wisdom, where, surprisingly, laughter rings out, echoing from the linoleum.

"The Christian resolution to find the world ugly and bad has made the world ugly and bad."  
—Friedrich Nietzsche<sup>12)</sup>

"Ugly Beauty" is the only waltz ever written by Thelonious Monk. It appeared on his 1967 album *Underground*. It is an instrumental and has no lyrics but it stands as a manifesto for what Mallarmé wrote of an age having outlived beauty. I didn't write lyrics for "Ugly Beauty" but I wrote some fake liner notes: "Beauty alone is a perilous thing; to carry off extreme attraction you need some repulsion built in to send the stalkers fleeing. That's what Jesus meant by turning the other cheek. Be prepared to use your bad side. Two faces are always better than one... There's only one right way, and a million brilliant errors. Creation is a mistake God made, to give us something to do. Symmetry is okay, but listen to the way Monk makes that note stick out like a flower in the lawn."

Terrible times call for terrible beauty, a beauty that is not picturesque or comforting but which can be used as a form of identification across battle lines.

It is only by painting oneself into a corner that one learns how to walk through the walls.

Fifty-one bottles of beer on the wall... That's a lot of beer.

1) From an interview with Tony Conrad in EST webzine, conducted by e-mail between Tony Conrad and Brian Duguid in June 1996 (<http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/conrad.html>).

2) Quoted in *The Libertine* starring Johnny Depp (2005).

3) "That Feel," song from the album *Bone Machine*, Island Records, 1992.

4) Brassai, *Conversations with Picasso*, preface by Henry Miller, trans. Jane Marie Todd (Chicago: University of Chicago Press, 1999), p. 41.

5) Quote taken from William S. Burroughs, *Towers Open Fire* (1963), narrated by William S. Burroughs.

6) Remembered from a discussion with Victor Bockris.

7) William S. Burroughs, *Towers Open Fire* (1963).

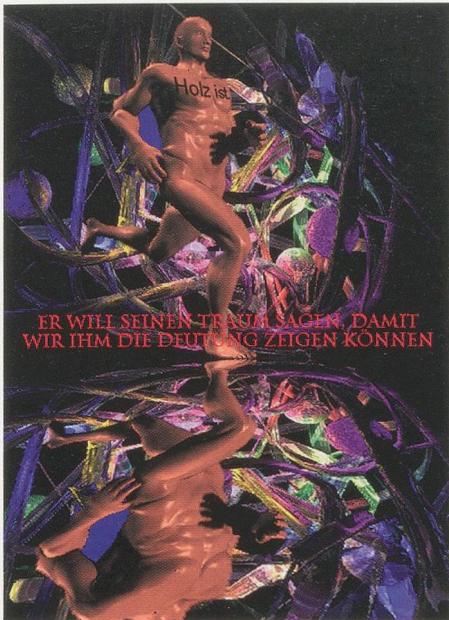
8) Tony Conrad, op. cit.

9) From Thorstein Veblen, "Theory of the Leisure Class," *The Portable Veblen*, ed. Max Lerner (New York: Viking Press, 1961), p. 163 (b).

10) Glenn O'Brien, "Style Makes the Band," *Artforum* XXXVIII, No. 2 (October 1999), p. 132.

11) Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage* (Charlston: BiblioBazaar, 2006), p. 87.

12) Friedrich Nietzsche, *Basic Writings of Nietzsche*, Modern Library Edition, ed. Walter Kaufmann (New York: Random House, 2000), p. 172.



ALBERT OEHLEN, UNTITLED (IN THE MOUNTAIN), 1997, *inkjet print on paper*,  $81 \frac{3}{4} \times 59 \frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL (IM BERG), *Inkjet-Print auf Papier*,  $208 \times 151,3$  cm.

# Ablasshandel: 95 THESEN ODER FLASCHEN BIER AN DER WAND

GLENN O'BRIEN

Das Lesen darüber sollte genauso viel Spass machen wie das Betrachten der Bilder, nicht?

Mir gefällt der Gedanke, dass man ein Bild anschaut und danach weniger weiß als vorher. Das nenne ich ein grossartiges Bild.

Der Moment, wo das Hässliche schön und das Schöne hässlich wird, der ist denkwürdig. Das ist Magie.

«Musik und Kunst haben abgedankt, wenn sie die Grenzen zum Unhöflichen und Verbötenen nicht mehr überschreiten. Es ist die Aufgabe des Künstlers, Regeln zu überschreiten, die es noch gar nicht gibt.»

–Tony Conrad<sup>1)</sup>

«Jedes wesentliche Experiment im Leben macht man auf eigene Gefahr.»  
–John Wilmot, 2<sup>ter</sup> Earl of Rochester<sup>2)</sup>

---

GLENN O'BRIEN ist Schriftsteller und lebt in New York. Er ist Mitherausgeber der Literatur- und Kunstschrift *Bald Ego* und publiziert in zahlreichen Publikumszeitschriften. Sein eben vollendeter erster Roman wird im Herbst 2007 erscheinen.

«Well, there's one thing you can't lose / It's that feel» – Tom Waits<sup>3)</sup>

Was sind Bilder? Einst waren sie Erzählungen, Geschichten, Inventare oder magische Zaubersymbole zur Beschwörung von Geistern, wie den Vevers des Voodoo. Heute können sie Firmenlogos oder Markennamen sein und die höchste Stufe von Luxus- oder Prestigekonsumgütern symbolisieren. Sie können auch Rebusse sein oder Puzzles und ironische Raffinesse oder einen Hang zum Spekulativen signalisieren. Oder sie können Fenster mit Aussicht sein und eine bestimmte Haltung oder Szenen aus einer Innenwelt wiedergeben. Oder sie wirken als Bannzauber. Manchmal sind sie all das zusammen.

Es gibt keinen Grund, warum der Surrealismus vorbei sein sollte, genauso wenig wie der Realismus oder die Romantik oder der Sackismus oder der Schwulismus.<sup>4)</sup> Albert Oehlen ist ein Surrealist und seine Arbeitsweise kommt in ihren postkubistischen Raumverschiebungen der paranoidisch-kritischen Methode, die Dalí entwickelt hat, sehr nahe.

«Die Paranoia bedient sich der Aussenwelt, um der Zwangsvorstellung Geltung zu verschaffen, mit der verwirrenden Besonderheit, dass sie die Wirklichkeit dieser Vorstellung andern einsichtig macht. Die reale Aussenwelt dient als Veranschaulichung und Beweis und wird der Wirklichkeit unseres Geistes dienstbar gemacht.» – Salvador Dalí<sup>5)</sup>

«Ein Paranoiker ist jemand, der alle Fakten kennt.» – William S. Burroughs<sup>6)</sup>

Phantastische Titel. Echte Türöffner: BIG HAIR (1997)

Angefressene Hahnentritt-Muster. Oehlen zeigt die Geburt des Digitalen auf dem Webstuhl, auf der klein karierten Jägerjacke.

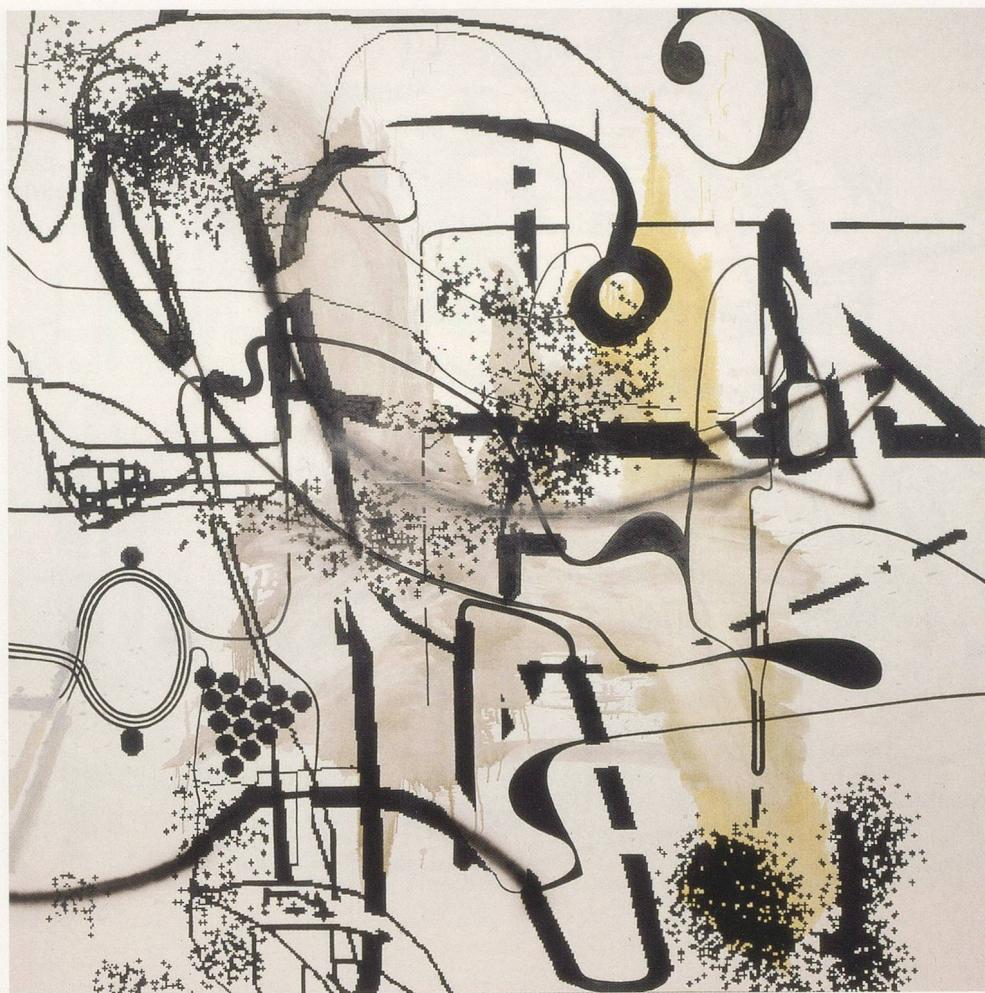
Albert Oehlen schafft Fenster, Schaufenster, die den Blick auf eine Mentalität, eine Stimmung, einen emotionalen Erlebniskomplex freigeben, die jeweils ihre Zeit und ihren Ort haben.

83 Flaschen Bier an der Wand, 83 Flaschen Bier. Fällt eine Flasche herunter, 82 Flaschen Bier an der Wand.

Geistige Decollage – nicht die Archäologie abgewetzter Schnipsel und Reklamewände, sondern die Taktinterferenz digitaler Kollisionen. Feedback. Manipulierte Erwartungen. Der selbe Prozess, der uns die Jungfrau Maria auf einem Käsetoast erblicken lässt, die Mutter Teresa auf einem Zimtbrötchen und den Teufel im Rauch, der aus dem World Trade Center quillt. Ein Experiment zur Bestimmung der Minimalanforderungen an ein Simulakrum.

Die digitale Decollage entwickelte sich vom Flackern des Films (was bei manchen Anfällen auslöste) bis zur Implosion des Bildes durch Brion Gysins *Dreamachine*: Das Bild wird hier nicht mehr vor den Betrachter projiziert, sondern aus diesem selbst herausgefiltert.

Drei Titelvorschläge für Bilder ohne Titel von Oehlen: Für OHNE TITEL (1989) aus der Ausstellung «I Will Always Champion Good Painting» in der Whitechapel Gallery, London, Kata-

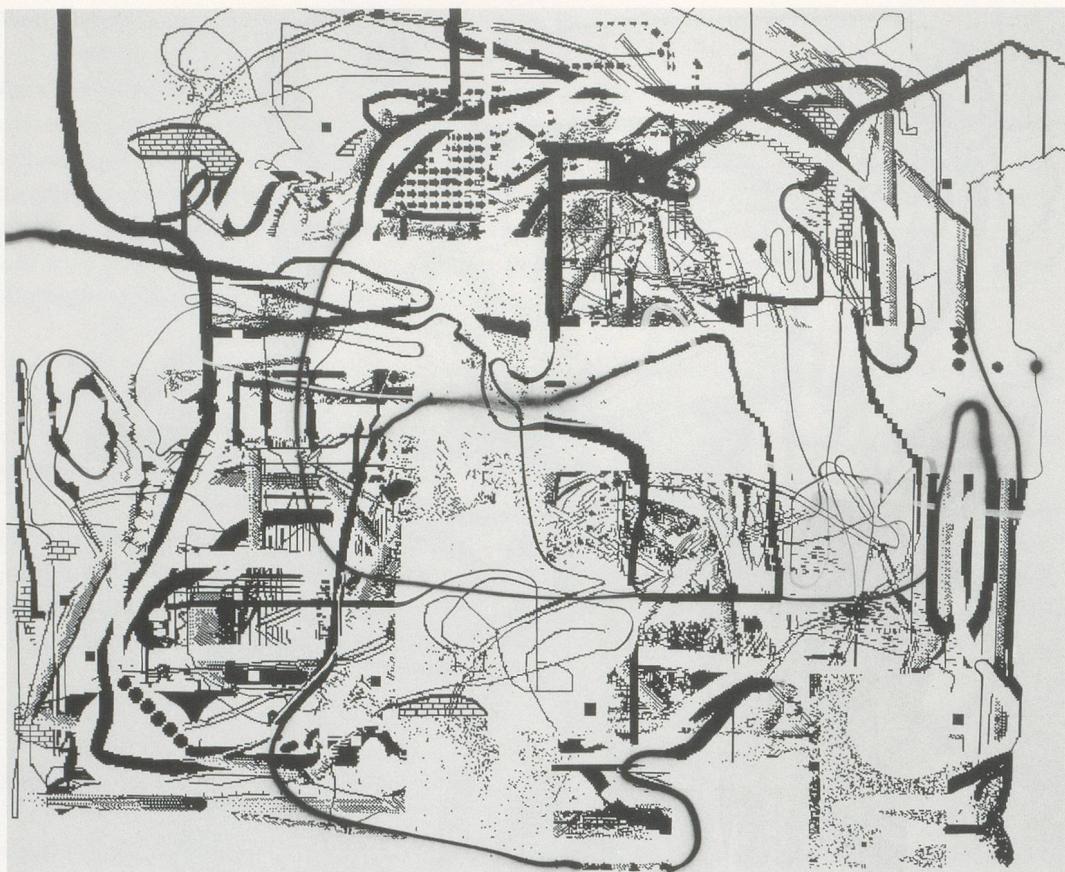


ALBERT OEHLEN, NIGHTLIFE OF A POSTER, 1999, oil on canvas, 88 1/8 x 88 1/8" / NÄCHTLICHES PLAKATLEBEN, Öl auf Leinwand, 224 x 224 cm.

logseite 9: «Wurzelkanal». Für OHNE TITEL (1989), ebenda, S. 11: «Handlungsabriß versus Charakterzeichnung». Für OHNE TITEL (1994), ebenda, S. 16: «Fruchtspiralen in Extremis».

«An Rock bin ich gar nicht mal so interessiert. Ich interessiere mich mehr für Roll.»  
– Keith Richards<sup>7)</sup>

MUSIK ZUM BETRACHTEN VON ALBERT OEHLENS BILDERN: «Punk Rocker» von den Teddy Bears mit Iggy Pop («I'm tired of looking good»); «Queen Jane Approximately» von Bob Dylan; «That's the Story of My Life» von Velvet Underground («Like Billy said, 'Both those words are dead'»); «Lick My Decals Off Baby» von Captain Beefheart («Prisms that melt flesh n' bones»); «When Blue Turns to Gray» von den Rolling Stones; «Parker's Mood» von Charlie Parker; «Fire Music» von Archie Shepp; «I Heard Her Call My Name» von Velvet Underground; «On the Corner» von Miles Davis; «Stained Sheets» von James White & the Blacks; «Ugly Man Blues» von Robert Pete Williams.



ALBERT OEHLEN, UNTITLED, 2005, acrylic and oil on canvas,  $110 \frac{1}{4} \times 133 \frac{3}{4}$  " / OHNE TITEL, Acryl und Öl auf Leinwand,  $280 \times 340$  cm.

Oehlen, das ist digitalisierte Decollage, keine Archäologie abgewetzter Schnipsel und Plakate wie bei Wolf Vostell oder Mimmo Rotella, sondern imagistische Wiedergabe elektronischer Phänomene: Taktinterferenzen digitaler Kollisionen und magnetische Extrusionen der Bildübertragung.

Unabhängigkeit: Als der Kongo am 30. Juni 1960 von Belgien unabhängig wurde, rannten Tausende von Leuten durch die Straßen von Léopoldville und schrien «Dépendence!».

*Appropriate* im Sinn von Aneignen ist ein Verb, aber wie ist es mit *inappropriate*, unaneignen? Könnte man dies eine *Inappropriation* oder Unaneignung nennen?

Abstraktion (Computerwissenschaften): Spezifizierung auf hohem Niveau, im Gegensatz zur konkreten Umsetzung auf tiefem Niveau.

Sein Wahnsinn hat Methode und seine Methode etwas Wahnsinniges. Oehlen verwendet den

Irrtum als Methode, aber ist es noch ein Irrtum, wenn er bewusst geschieht? Die Logik ist unausweichlicher, als es auf den ersten Blick scheint. Es genügt nicht, einen Fuss vor den anderen zu setzen, vielleicht muss man einen Fuss vor den Fuss eines anderen setzen oder den Fuss ins Fettnäpfchen setzen, wo er hingehört.

Man stelle sich vor, das im Film *Matrix* (1999) entworfene Szenario entspräche der Wirklichkeit, doch statt dass Neo Kung-Fu anwendete, würde der Kampf auf graphischer Ebene ausgetragen.

Es ist alles eine Frage der Alchemie. Wie viele Flugzeuge kann man in ein Gebäude hineinpacken? Türme eröffnen das Feuer. Türme stürzen ein.

Gruselige Verwandlung des zeitgenössischen urbanen Wabengefüges. Das ist genau das, was William Blake mit Ägypten tun wollte. Es ist ein abstrakter Graffiti-Anschlag auf Philip Johnsons Bauhaus-Monolithismus. Langeweile ist immer vorsätzlich.

Muhammed Ali hat die *Rope-A-Dope*-Taktik, das in den Seilen hängen, nicht erfunden. Er hat ihr nur den Namen gegeben.

«Change the lock and change the door, smear them out for ever more.»  
– William S. Burroughs<sup>8)</sup>

Das Auge liebt Hindernisse und wendet sich sofort den übermalten Dingen zu. Irgendwie geht es in Oehlens Werk oft um Geheimhaltung.

77 Flaschen Bier an der Wand, 77 Flaschen Bier. Fällt eine Flasche herunter, 76 Flaschen Bier an der Wand.

«... Transvestite Airlines ... Lazarus Pharmazeutika ...»

Das Hirn hat seinen eigenen Blick. Bei einigen dieser Bilder kann man nicht zweimal dasselbe sehen, weil sich das Bild tatsächlich verändert, während man es betrachtet. Schau das Bild an. Hat es einen Standpunkt oder verschiedene Standpunkte? Oehlens Bilder scheinen sich weiterzuentwickeln, nachdem er aufgehört hat, daran zu arbeiten. Bilder sind datiert. Das Datum eines guten Bildes fällt nicht auf den Tag, an dem es vollendet wurde, sondern auf den Tag, an dem es seine Wirkung entfaltet.

«Geschichte ist wie Musik. Ganz und gar in der Gegenwart.»  
– Tony Conrad<sup>9)</sup>

Miles Davies spielte für Public Image Ltd. eine Aufnahme ein, die bis auf den heutigen Tag unveröffentlicht blieb.

Die grosse Errungenschaft von Oehlen, Kippenberger und ihren Kollegen ist die Verwandlung der Funktion des Geschmacks in der Malerei. Zunächst schien es, dass ihr Konzept darin bestand, den guten Geschmack zu brüskieren, was auf Jeff Koons eher zutrifft, aber ich

hege den Verdacht, dass es den Deutschen vielmehr darum ging, die Grenzen des Geschmacks zu erkunden und den arbiträren, abstrakten Charakter von Konventionen offenzulegen, welche die aggressivste Form kultureller Unterdrückung darstellen, all diese insgeheimen und stillschweigenden Übereinkünfte. Beweise dafür finden sich überall, in der Verherrlichung des Exzessiven, in der Zügellosigkeit der Farbpalette, in dem Zuviel, das den Geist des Ganzen ausmacht.

«Die (...) Forderung nach demonstrativer Verschwendug ist uns im Allgemeinen nicht bewusst, doch beherrscht sie nichtsdestoweniger unseren Geschmack, und zwar in Gestalt einer einschränkenden Norm, die unseren Schönheitssinn in selektiver Weise prägt und stützt und unser Unterscheidungsvermögen im Hinblick darauf beeinflusst, was legitimerweise schön und was hässlich genannt werden muss.»

– Thorstein Veblen<sup>10</sup>

Albert Oehlen ist der beste Grisaille-Maler seit Georges Braque. Seine Verwischtechnik macht Gemälde zu bewegten Bildern.

Erst wenn man Oehlen gesehen hat, bemerkt man die Ähnlichkeit zwischen Kojak und Picasso. Vielleicht ist er selbst darauf gekommen, als er in Spanien lebte.

Oehlen versteht, dass Salvador Dalí von André Breton boykottiert wurde, weil er ein schlechter Politiker war. Dalí trat den Visionären in den Hintern.

Oehlen ist das Beste aus Deutschland seit Nina Hagen.

Die Trickfilmserie *South Park* von Comedy Central zeigt Oehlens Einfluss oder Resonanz. Man denke nur an die delfinartige Verwandlung von CHUCKY (2005) und das *South-Park*-Konzept «speziesverändernder Operationen» und die Rechte, welche die «transspezifizierten» Individuen geltend machen.

Oehlens Malerei zeigt, dass Malerei konzeptueller sein kann als Konzeptkunst. Albert Oehlen und Brian Eno haben die ästhetische Anwendung von Systemen revolutioniert.

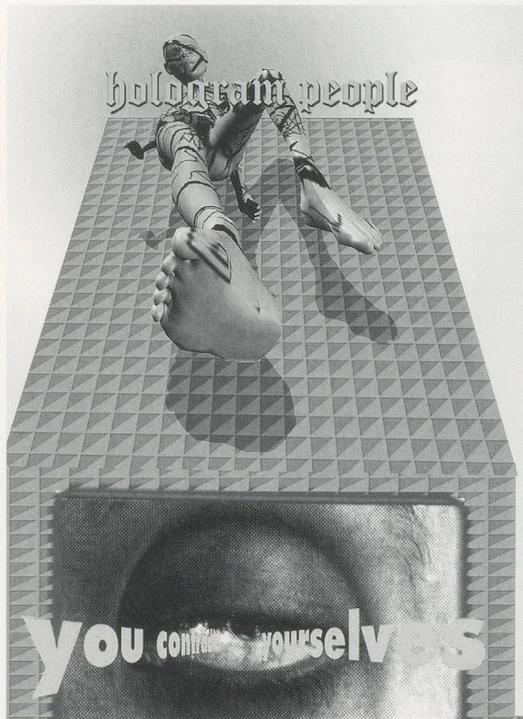
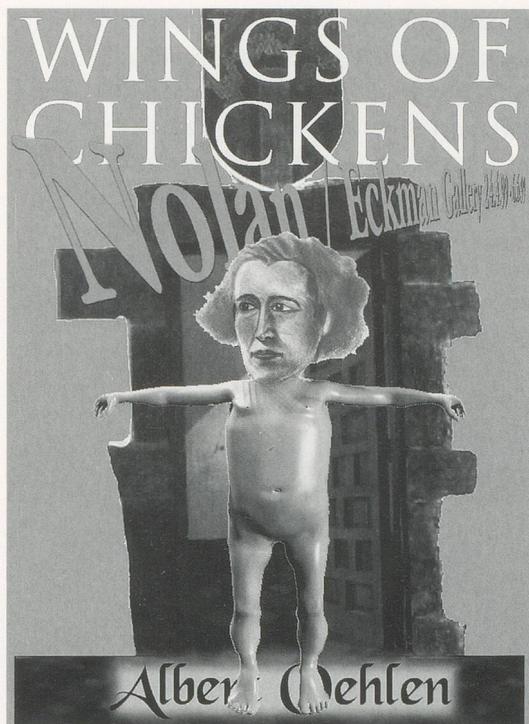
«... he's bad?»

«He is good-bad, but not evil.» – The Shangri Las<sup>11</sup>

*Pussycats* von John Lennon und Harry Nilsson ist ein Album, das man gut hören kann, wenn man Albert Oehlens Bilder anschaut, insbesondere ihre besoffene Version von «Subterranean Homesick Blues». Oehlen arbeitet mit dieser Sorte von Blautönen.

«Jede Musik ist experimentell» – Florian Schneider, Kraftwerk<sup>12</sup>

Ich bin vollkommen überzeugt, dass James McNeill Whistler Oehlens Bilder gemocht hätte. Besonders die grauen Bilder. C.C. (2003) ist ein Whistler und könnte auch «Arrangement in Grau und Schwarz: Porträt der Mutter des Künstlers» heißen. Auch Art-Deco-Möbel feiern jetzt ein Comeback.



*top left*

ALBERT OEHLLEN, UNTITLED (WINGS OF CHICKENS),  
1999, *inkjet print on paper, 86 1/4 x 63 1/2" /*  
OHNE TITEL (HÜHNERFLÜGEL), *Inkjet-Print*  
*auf Papier, 219 x 161 cm.*

*top right*

ALBERT OEHLLEN, UNTITLED (DREAM), 1997,  
*inkjet print on paper, 79 3/4 x 59 1/2" / OHNE TITEL*  
*(TRAUM), Inkjet-Print auf Papier, 202,3 x 151 cm.*

*bottom left*

ALBERT OEHLLEN, UNTITLED (HOLOGRAM PEOPLE),  
1999, *inkjet print on paper, 86 1/4 x 61 1/2" /*  
OHNE TITEL (HOLOGRAMM MENSCHEN),  
*Inkjet-Print auf Papier, 219 x 161 cm.*

Albert Oehlen

In Oehlens Selbstporträts ist immer zu erkennen, dass er denkt. Diese transparente Leere des Augenblicks unmittelbar vor dem Heureka der Erkenntnis versteht er perfekt einzufangen. Sie ist Ausdruck der Zwanglosigkeit des Mediums.

Der Ton von Oehlens Werk ist letztlich von einer grimmigen, wild entschlossenen Freude. Wie sagte Byron? «Stört nicht die Freude!»<sup>13)</sup> Hier spielt sie verrückt, schlägt Blakes mit Exzessen gepflasterten Pfad zum Palast der Weisheit ein, aus dem, man höre und staune, Gelächter erklingt und auf dem Linoleum widerhallt.

«Der christliche Entschluss, die Welt hässlich und schlecht zu finden, hat die Welt hässlich und schlecht gemacht.» – Friedrich Nietzsche<sup>14)</sup>



ALBERT OEHLEN, *CHUCKY*, 2005, acrylic, oil, and paper on canvas, 114 1/4 x 90 1/2" /  
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand, 290 x 230 cm.

«Ugly Beauty» ist der einzige Walzer, den Thelonious Monk je geschrieben hat. Er erschien 1967 auf dem Album *Underground*. Es ist ein Instrumentalstück ohne Text, kann jedoch als Manifest für das gelten, was Mallarmé als «Zeit (...), die das Leben der Schönheit überdauert hat» bezeichnete.<sup>15)</sup> Ich habe keinen Text zu «Ugly Beauty» verfasst, aber ich habe ein paar mögliche Zeilen für das Plattencover erfunden: «Schönheit allein ist eine riskante Sache. Will man eine extreme Anziehungskraft entwickeln, muss etwas Abstossendes eingebaut sein, um die lästigen Verfolger in die Flucht zu schlagen. Das ist es, was Jesus mit dem Hinalten der anderen Wange gemeint hat: Sei bereit, deine schlechte Seite einzusetzen. Zwei Gesichter sind immer besser als eines... Es gibt nur einen richtigen Weg und eine Million brillanter Irrtümer. Die Schöpfung ist ein Fehler, den Gott machte, um uns auf Trab zu halten. Symmetrie ist in Ordnung, aber hör genau hin, wie Monk diese Note aufleuchten lässt wie eine Blume im Rasen.»

Schreckliche Zeiten rufen nach schrecklicher Schönheit, einer Schönheit, die nicht maleatisch oder tröstlich ist, sondern über die Frontlinien hinweg als Erkennungszeichen dienen kann.

Nur indem man sich selbst in die Ecke malt, lernt man durch Wände zu gehen.

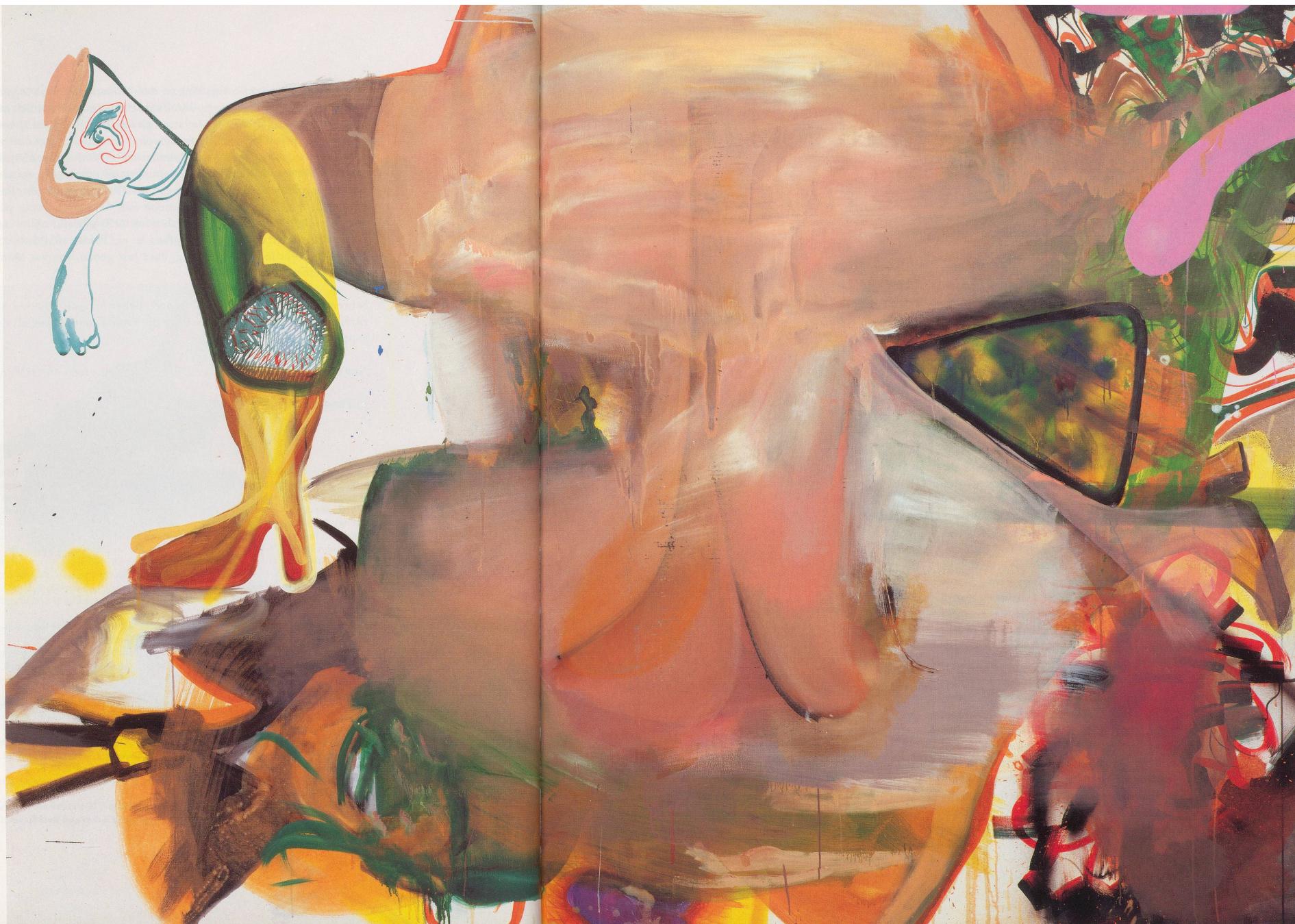
51 Flaschen Bier an der Wand ... das ist eine Menge Bier.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Zitat aus einem E-Mail-Interview, das Brian Duguid im Juni 1996 mit Tony Conrad führte: <http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/conrad.html> (Zitat aus dem Engl. übers.).
- 2) zitiert im Film *The Libertine* (2004) mit Johnny Depp in der Hauptrolle. (Zitat aus dem Engl. übers.).
- 3) Zeile aus dem Song «That Feel» auf dem Album *Bone Machine*, Island Records, 1992.
- 4) Engl. *bagism*: nimmt Bezug auf John Lennon und Yoko Ono bzw. deren Interview in einem Sack (*bag*), 1969, und meint ihre gegen alles Etablierte gerichtete Philosophie; *fagism*: von engl. *fag*, *fagot* für Schwuler.
- 5) Salvador Dalí, «L'Ane pourri», in: ders., *La femme visible*, Paris 1930; dt. «Der Eselskadaver», in: Dalí, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Axel Matthes und Tilbert Diego Stegmann, übers. v. Brigitte Weidmann, Rogner & Bernhard, München 1974, S. 131–135. Hier zitiert nach: Charles Harrison, Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. I, dt. hrsg. und erg. v. Sebastian Zeidler, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 591–592.
- 6) Es sind verschiedene Variationen dieses Zitats im Umlauf. Es ist uns nicht gelungen den exakten Wortlaut zu verifizieren.
- 7) *I'm not that interested in rock. I'm more interested in roll*, Äusserung von Keith Richards gegenüber Victor Bockris; der Autor zitiert hier aus der Erinnerung an ein Gespräch mit Bockris.
- 8) Etwa: «Ersetze das Schloss und ersetze die Tür, bewirf die Brut mit Schlamm hinfür.» Zitat aus dem Experimentalfilm *Towers Open Fire* (1963) von Antony Balch und William Burroughs, siehe <http://videothek.blogspot.de/stories/469783>
- 9) Tony Conrad, Interview, Vgl. Anm. 1.
- 10) Thorstein Veblen, *Theorie der feinen Leute: Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*, Kiepenheuer & Witsch, Berlin 1962, Kapitel 6, S. 130.
- 11) Songzeile aus: The Shangri Las, «Give Him a Great Big Kiss», 1965.
- 12) vgl. Glenn O'Brien, «Style Makes the Band», *Artforum*, vol. XXXVIII, Nr. 2, Oktober 1999, S. 132.
- 13) George Gordon Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, 3. Gesang, Strophe 22, *Sämtliche Werke*, Bd. I, übers. v. Otto Gildemeister und Alexander Neidhardt, Winkler, München 1977, S. 79.
- 14) Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 3. Buch, Abs. 130, hier zit. nach: *Werke in 6 Bänden*, Hanser, München 1980, Bd. III, S. 130.
- 15) *Une époque qui survit à la beauté*, in: Stéphane Mallarmé, «Le Phénomène Futur / Das Wunder der Zukunft», in: *Sämtliche Dichtungen*, zweispr. Ausgabe, übers. v. Carl Fischer und Rolf Stabel, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1995, S. 128/129.

Albert Oehlen

ALBERT OEHLEN, HUMAN PEMMICKAN, 2006, oil on canvas,  $70 \frac{3}{4} \times 98 \frac{1}{2} "$  / MENSCHENPEMMICKAN, Öl auf Leinwand,  $180 \times 250$  cm.



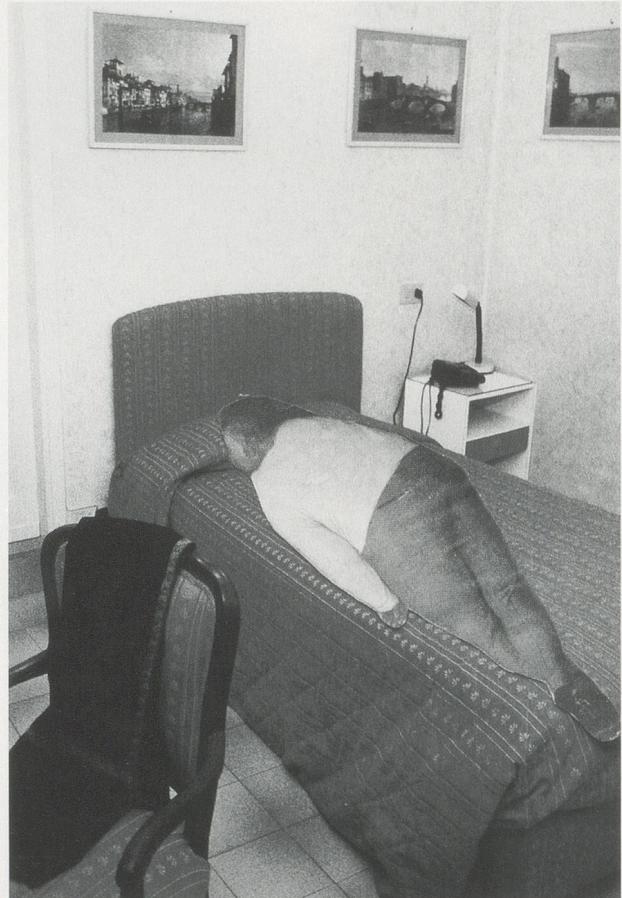
# Collage and Program:

JOHN KELSEY

*The miracle is produced with the same exactitude that is required of banking and commercial operations.<sup>1)</sup>*

As his dealers push Oehlen, the master painter, in a market now ready to receive him as such, we wouldn't want to forget the Oehlen who, before and after picking up his brush, is always busy with other, less grandiose, less noble activities, such as tearing up magazines or spending hours in front of the computer screen. It has already been said that collage plays a primary role in the artist's process—as the starting point or foundation of almost every painted canvas. But what kind of foundation is it: a structural base giving rise to towers of paint, or more like a false bottom, ensuring that the painting will always already be confused with and undermined by something else, and never totally itself? While collage serves the painting's compositional process—if only by providing information to paint against, to graffiti over—it also seems to persist and infect the canvas with a certain indifference to the rising up and to the proper time of painting. The wasteful, constant activity of cutting and pasting, appropriating and recombining readymade images produces moments against and also always within the time of painting,

JOHN KELSEY is an artist and writer who lives in New York. His text "My Other Painting Is a Car" recently accompanied an exhibition by Richard Prince at the Astrup-Fearnley Museet in Oslo. He is currently collaborating with Christopher Williams on Radio Danièle, a program broadcasting daily from Bologna, Italy. Other projects include Reena Spaulings Fine Art and Bernadette Corporation.



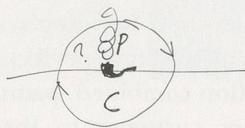
ALBERT OEHLEN, ORIGIN COLLAGE 6, 2003, 7 3/4 x 5 3/4" /  
URSPRUNG COLLAGE 6, 20 x 14,3 cm.

# RISE OF THE READYMETAL MAIDENS

unbalancing it by always getting between the legs of the finished product.

If almost every major Oehlen is to some degree slung over the bones of a collage, it's also true that the painting itself is a collage of different moments and gestures, and that in many cases the moments we would call painterly are often followed and extended by further layers of actual collage. For example, a painted table might be set with appropriated, ink-jetted reproductions of fruit. Or a photographic headshot might be hung on the wall of a painted field of color, decorating and making a canvas room-like. This is all to say that the paintings never seem to depart or finally distinguish themselves from collage, or from the persistence of the readymade image, which has a way of returning as decor or content within an otherwise abstract picture. Meanwhile, in the small collages on paper, painting returns again and again as readymade painting, as art history snipped and sampled from catalogues and magazines, now joining rank with reproductions of nude cyclists, Scandinavian heavy metalists, computer graphics, antique furniture, or tattoos.

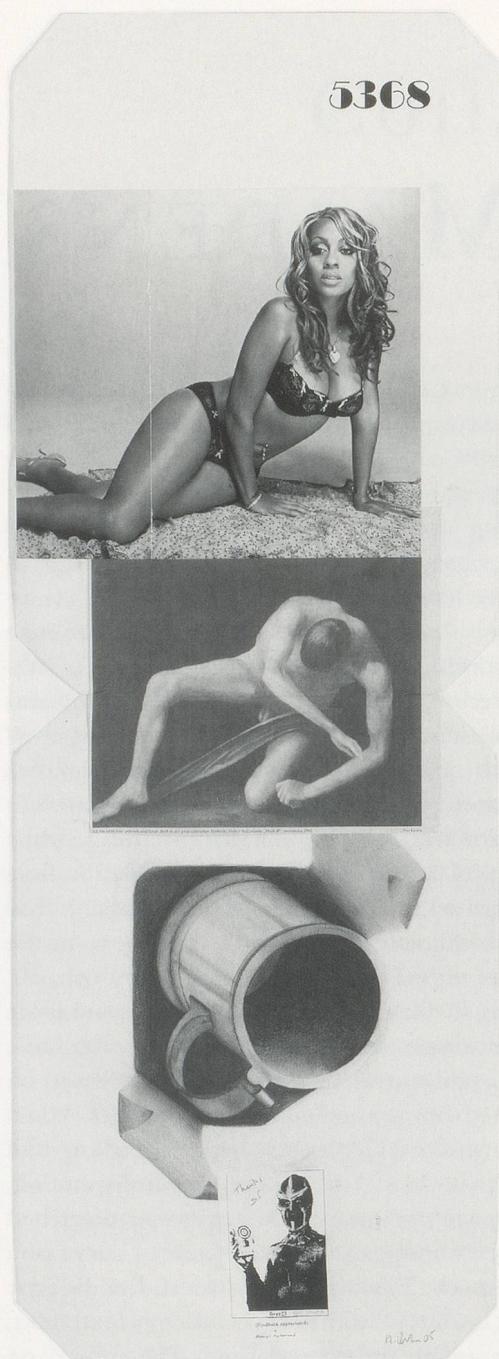
We could visualize this constant exchange between collage and painting as a motor that never stops turning over, with the readymade as a kind of drive-shaft at its center:



Collage (bottom) both founds and undermines painting (top), but both procedures lose their specificity as they orbit around the readymade, which

already contaminates even the most spontaneous-looking painterly gesture. Collage could be defined as the guerilla occupation of a prescribed and ready-made field, where it sets itself up as a machine for reprocessing the idea of painting in terms of so much other programmed information. Our diagram depicts a cycle whereby collage appropriates ready-made images that might serve as the foundation for a coming painting, while painting returns as ready-made material in another collage. What remains unknowable about painting, sometimes calling itself abstract as it arises like a zombie from collage, but entirely unsure of its own status now, is indicated by a question mark. But this simplistic schema, while maybe helpful in its grasp of a dynamic relation linking two activities, will not bring us very close either to the specific character of Oehlen's collages or to the influence of digital programs in his recent work.

Glancing at Oehlen's small-format, cut-and-paste collages on paper, we immediately discern two basic types: grids and rooms. The grids are often based on appropriated newspaper or catalogue pages, taken whole in order to exploit their orderly stacking and sequencing of blocs or columns of information, while the page's squareness is sometimes disturbed by the odd, round eyeball or the snaking curve of a flamingo's neck. These grids also recall the didactic charts and layouts of art history or biology textbooks, and so are asking to be vandalized. The rooms, on the other hand, appropriate the order and contents of designer homes, taking reproductions of these from lifestyle magazines and furniture advertisements, and are usually visited by pasted-in figures and other intruding objects. Oehlen begins with readymade systems of display—the real estate of the



ALBERT OEHLEN, UNTITLED (5368), 2005, collage,  
mixed media mounted on card,  $39\frac{3}{4} \times 14\frac{1}{4}$ " /  
OHNE TITEL (5368), Collage, verschiedene Materialien  
auf Karton,  $101 \times 36,2$  cm.

page and the real estate of real estate—and then pirates their logic. Pages and rooms are structuring devices that permeate daily life and are essential to the distribution of value, property, and meaning within a policed, orderly world. Sometimes the most joyful way of attacking bourgeois order, and the systems that maintain it, is simply by redistributing its properties, putting fine art bronzes next to Spandex thongs, Spanish fascism next to gym equipment, or lip gloss next to corpses. Structures of the grid and the domestic interior remain intact but they no longer inform or comfort us; they terrorize us, both with their sudden uselessness and by faking miracles in the face of everyday life's impoverishment.

In one collage, Oehlen simply pastes a picture of an armchair into an image of a tasteful, designer kitchen. The chair is slightly misaligned with the perspective of the room and floats slightly off the floor. It's more of a living room chair than a kitchen chair, but it's not exactly an umbrella on an operating table. In this collage, nothing collides with nothing. Oehlen prefers to add things to a world of things: collage as inventory or as a simple stocking of images in the place where they already belong. So we are a long way from the surrealist chance encounter here. Or rather, in a world where chance is already included in every communications package, bizarre juxtapositions never stop coming anyway. This is collage with an eye on the redundancy of the present.

Elsewhere, a sort of *automaton* rises up within the pictorial field, haunting the inventoried spaces of metropolitan life.<sup>2)</sup> It rises up as a figure, or as figured information. It might come as a heavy metal ghoul or a clay figurine lifted from some lame arts and crafts manual, but it always returns. Painting, too, returns when a drunken Bruegel peasant crashes out on a yuppie bedspread, or when someone else we know from art history, maybe one of Willem de Kooning's Ab-Ex monsters, stalks and squats a picture-perfect interior. As figure and information combined, painting visits the collage like any other customer in the supermarket, dragging its reproduced, drippy, living-dead paint-flesh into our lifestyle, something obscene and nude hogging the photogenic bathroom and raiding our refrigerator. Hanging out with face-painted guitarists, airbrushed



ALBERT OEHLEN, UNTITLED (RK), 2005, mixed media glued on original watercolor,  $12\frac{1}{2} \times 9\frac{1}{2}$ " /  
OHNE TITEL (RK), verschiedene Materialien, geklebt auf Aquarell,  $32 \times 24$  cm.

Albert Oehlen



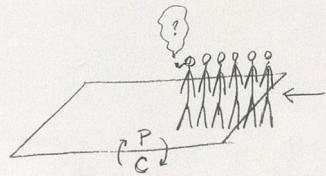
ALBERT OEHLEN, AB, 2005, acrylic and oil on canvas, 133 3/4 x 110 1/4" / Acryl und Öl auf Leinwand, 340 x 280 cm.

"booty" girls and peppy aerobics instructors, these art historical figures are as naked and strange here as the bald cyber-mannequins that populate so many Oehlens. And so painting returns as *automaton* to occupy this void, rising up in the collage like the Commandante's ghost at the end of *Don Giovanni*. A psychoanalyst might have something to say about castration at this point, seeing so many figures detached from their paintings and set adrift among all these other sad and ridiculous objects of desire: claw-footed bathtubs, lamps, asses, cannons, gilded frames, palm trees, naked teenagers from the 1930s. But it is not for us to explain the relation between collage and the phallus, or what paint has to do with shit and punishment. We only see creeps and monsters, the eternal return of these invading, severed bodies.

And then, from the gleaming depths of cyberspace, a third type of image comes to join the grids and rooms: the poster or flyer-like pictures that are designed with computer programs and printed onto large sheets of paper. These, too, exploit and occupy readymade systems of display. In the posters, where collage is assisted by graphic design software, or is already (like chance, like Surrealism) absorbed into the smooth operation of a cybernetic program, Oehlen appropriates all the chaos and flashy juxtapositions of rave flyers, porn sites, and cheap travel brochures. These are organizing devices already infected with psychedelic culture and "bad Surrealism" which, for all their mind-bending ambitions, are no less banal than the rooms and grids. Here we are not only dealing with readymade images but with a readymade program and its built-in palette of effects. And the first impulse is to use too much at once, too many colors and too many tools, and to push the program to a creative and functional limit that never seems to come. The artist makes it work and work, forcing it to simulate inspiration. What better way to announce one's upcoming art exhibition, or nothing in particular, to present announcement as such? From now on, the event is the announcement—its own poster.

When Oehlen uses a program like Illustrator or Paintbox, with its virtual "brushes" and "spray paint" option, he elaborates another kind of relation between the readymade, painting, and collage. As

collage merges with the readymade program, painting is suddenly put into a threatening relationship with the mid-90s cyborg, a digi-graphic automaton at least as terrifying as its old grandmother, the surrealist mannequin. And this might be a good time to show how the introduction of readymade digital collage-effects and painting-effects complicate the matrix of Oehlen's practice:



When the new mannequins begin to march across the twilit field of painting, they not only lay waste to what was once called gesture (ever more integrated into the program, where it is neutralized as information), they attempt to fill the gap that formerly separated painting and the readymade, the artist and his works. It is no longer interesting to copy a mustache and paste it onto a *Mona Lisa*, it is as normal as your average pizza box (which in itself is not uninteresting). Painting in the information age has one task and one task only: to seduce the cyborg. To pretend that no gap could ever keep them apart. To fake its orgasms and dope itself. It must get closer to the programs unleashed by digital cameras and computers, and appropriate the logic of these infernal machines. If painting embraces its loss of distinction with the program, and becomes even more committed in this affair, it might discover ways of making itself as smart and effective as any other contemporary device. But it must not lose its stupidity either. Collage is one way of keeping painting opaque to itself, even as the program attempts to absorb and predict it. Collage is an experienced guerilla: having nothing of its own, it infiltrates readymade territories and makes do with the enemy's readymade power.

Salvador Dalí understood immediately that his own painterly capacities were radically thrown into question by the reproduction of museum masterworks on post cards and tea trays. He invented a method called "paranoiac-critique" to counter the speed and intelligence of these new images, and



ALBERT OEHLEN, CAPTAIN JACK, 1997,  
silkscreen print and oil on canvas,  
90 1/2 x 90 1/2" / Siebdruck und Öl auf  
Leinwand, 230 x 230 cm.

was so successful in his efforts that he was eventually able—through the associative precision of his self-induced delirium—to detect the existence of a painted-over child's corpse at the feet of the farmers in Jean-François Millet's *L'ANGELUS*, 1857–1859 (later verified by an X-ray).<sup>3)</sup> In order to get to the bottom of the Millet and steal back its power, Dalí first had to submit to the experience of its threatening new potency as ready-Millet, and to actively uncover the connection between the readymade and his own sexual impotence, the sound of crickets, sunsets, etc. (later he would himself become one of the most reproduced artists ever). Taking this example as a starting point, we might ready ourselves to meet the new mannequins. And it may be that art's job is no longer to produce more surprising images, but to make itself a means of locating today's corpse within the redundancy (or ecstasy) of communication. Collage, in particular, might be a way of getting to the bottom of impotence, of extracting living-dead gestures from information.

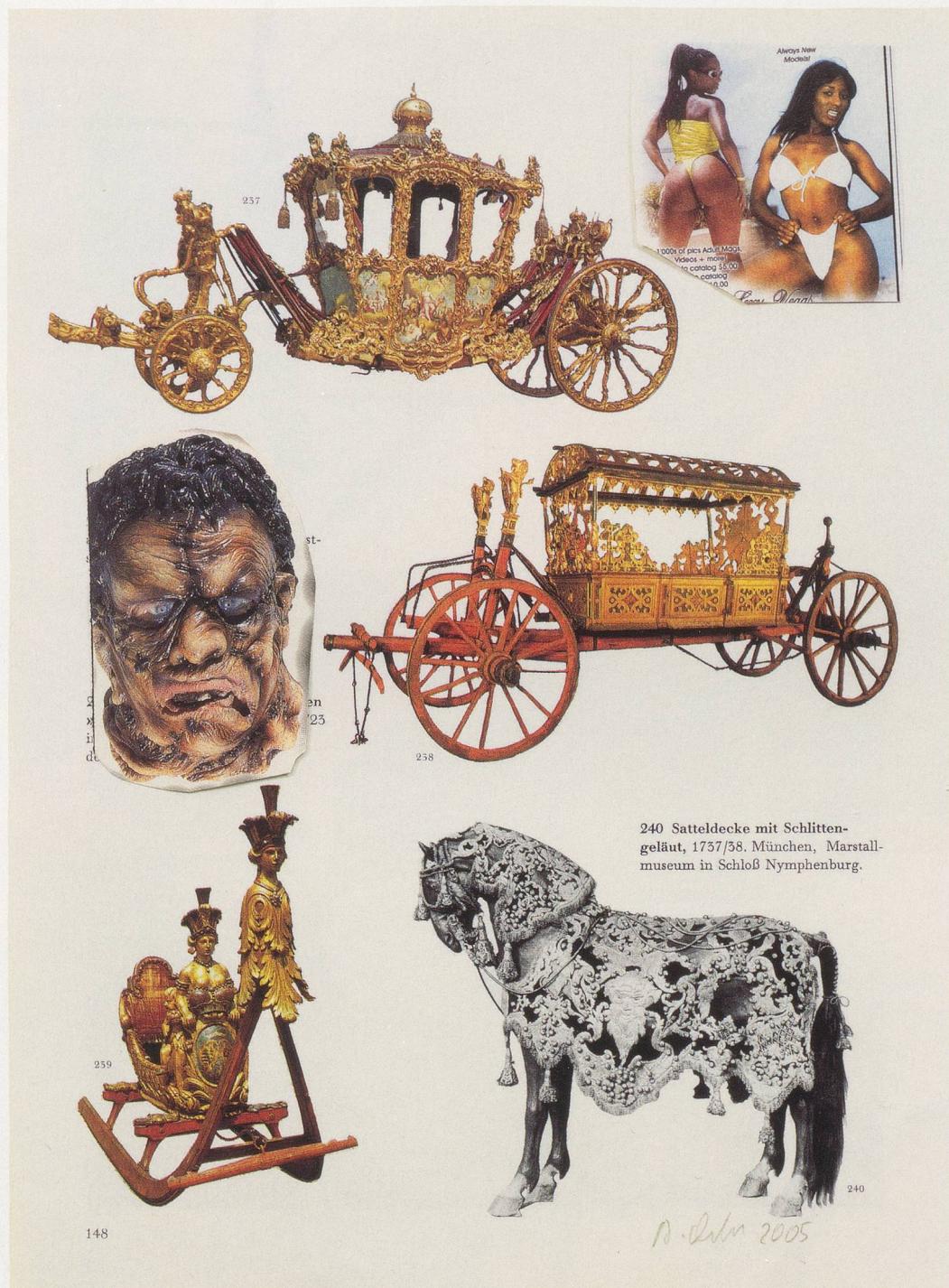
Another thought: collage, especially in the case of Oehlen, is no longer just an aesthetic activity but a potentially endless file, a filing and sorting that takes over where previous notions of artistic agency lose their meaning. What is so non-Ernst-like here is that the images seem almost bored of their own shock-

value. And this file, deviously imitating the expansion and perfection of the digital program, stores and processes images, but it also stores (reserves, withholds) the potential to go on this way forever. This eternal file could even be an endlessly redeeming procedure, as far as images are concerned. What never stops returning is the potential for images to become separated from any informative, revolutionary, or ultimately painterly task. Just images, with no job to do. Collage is a false program that refuses to ever make itself useful.

1) Salvador Dalí, "Photography: Pure Creation of the Mind," in *Oui: The Paranoid-Critical Revolution: Writings 1927–1933* (Cambridge: Exact Change, 2004), p. 12.

2) "To the reservoir or inventory of this series of stand-ins Jacques Lacan gives the name *automaton* to indicate the quality of uncanniness that surrounds the finding of each of these objects, the sense not only of anxiety the encounter produces but also its aura of happenstance, an encounter one was not prepared for, a meeting that always, one insists, takes place by chance. But the term *automaton* also underscores the inexorability and order that rule this series..." Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Mass: MIT Press, 1993), p. 72.

3) Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet* (Paris: Pauvert, 1963). Lacan's first theories on paranoia were developed at the same time that he encountered Surrealism, in particular Dalí. Oehlen appropriates a Millet in one of his collages: the peasant leans on his hoe, staring blankly across his field at a pasted-in nudist, possibly a Hitler youth.



ALBERT OEHLEN, UNTITLED, 2005, collage,  $11\frac{1}{2} \times 8\frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL, Collage,  $29,4 \times 21,7$  cm.

ALBERT OEHLEN, STOLEN THINGS, 2005, acrylic and oil on canvas,  $110\frac{1}{4} \times 133\frac{3}{4}$ " / GESTOHLENES ZEUG, Acryl und Öl auf Leinwand, 280 x 340 cm.



# Collage und Programm:

JOHN KELSEY

*Ein Wunder vollzieht sich mit der gleichen notwendigen Präzision wie ein Bank- oder Handelsgeschäft.<sup>1)</sup>*

Während seine Galeristen sich für Oehlen starkmachen – das heisst für den Meister der Malerei, den der Markt mittlerweile auch aufzunehmen bereit ist –, möchten wir jenen anderen Oehlen nicht vergessen, der vor und nach dem Griff zum Pinsel immer auch andere, weniger grandiose, weniger hehre Dinge treibt, wie das Zerreissen von Zeitschriften oder das stundenlange Arbeiten vor dem Computerbildschirm. Es ist bereits gesagt worden, dass die Collage in seinem Arbeitsprozess eine zentrale Rolle spielt – als Ausgangspunkt oder Grundlage fast jeder bemalten Leinwand. Aber was für eine Grundlage ist dies? Ein Fundament, auf dem Farbtürme errichtet werden, oder eher eine Art falscher Boden, der dafür sorgt, dass das Bild immer schon mit etwas anderem vermischt und von diesem unterlaufen wird und somit nie ganz es selbst ist? Obwohl die Collage dem Kompositionsprozess dient – und sei es nur, indem sie eine Information liefert, gegen die angemalt oder die übersprüht werden kann –, scheint sie auch selbst Bestand zu haben und die Leinwand mit einer

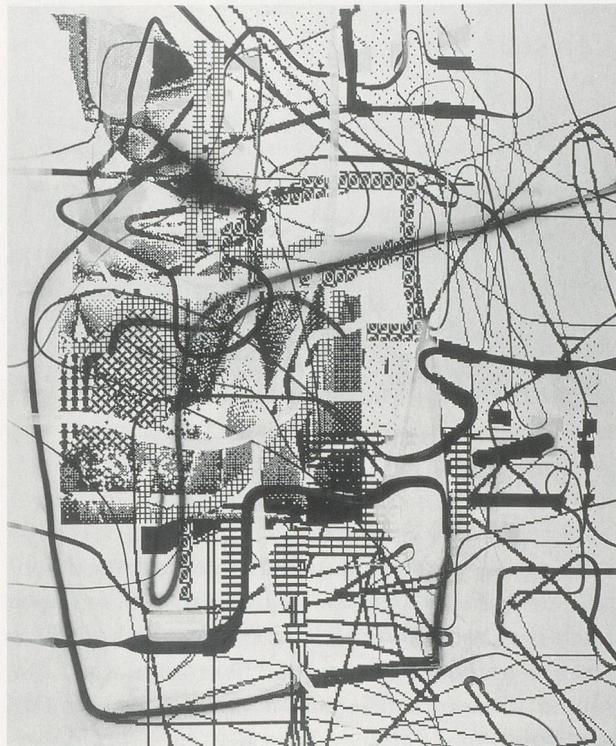
---

JOHN KELSEY ist Künstler und Schriftsteller und lebt in New York. Sein Text «My Other Painting Is a Car» erschien jüngst anlässlich der Ausstellung von Richard Prince im Astrup-Fearnley-Museum in Oslo. Gegenwärtig arbeitet er zusammen mit Christopher Williams am Projekt Radio Daniele, ein Programm, das täglich in Bologna ausgestrahlt wird. Weitere Projekte sind Reena Spaulings Fine Art und Bernadette Corporation.

gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem Aufbau- prozess und der für das Malen angemessenen Zeit zu infizieren. Das verschwenderische unaufhörliche Zerschneiden und Kleben, Aneignen und wieder anders Zusammensetzen bestehender Bilder erzeugt gegen die Zeit des Malens gerichtete Momente, die jedoch immer auch innerhalb dieser Zeit liegen, und bringt diese aus dem Gleichgewicht, indem es dem Endprodukt fortwährend in die Quere kommt.

Wenn fast jeder bedeutendere Oehlen mehr oder weniger auf das Grundgerüst einer Collage geschleudert wurde, so trifft es auch zu, dass das Gemälde selbst eine Collage aus verschiedenen Momenten und Gesten ist und dass jene Momente, die wir malerisch nennen würden, in vielen Fällen wiederum durch weitere Schichten echter Collagen erweitert und ergänzt werden. So könnte ein gemalter Tisch beispielsweise mit übernommenen Ink-Jet-Reproduktionen von Früchten gedeckt sein. Oder das photographische Porträt eines Kopfes könnte an der Wand eines gemalten Farbfeldes hängen wie eine Dekoration, die der Leinwand eine raumartige Wirkung verleiht. Damit will ich sagen, dass die Bilder sich nie endgültig von der Collage verabschieden oder sich von ihr distanzieren, genauso wenig, wie von der beharrlichen Existenz des Readymade-Bildes, das sich irgendwie immer wieder als dekoratives oder inhaltliches Element in ein ansonsten abstraktes Bild zurückschleicht. Indes tritt die Malerei in den kleinen Collagen auf Papier immer und immer wieder als Readymade-Malerei in Erscheinung, als aus Katalogen und Zeitschriften ausgeschnittene und gesammelte Kunstgeschichte, die sich nun in

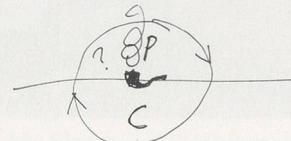
# AUFSTIEG DER READY-METAL-MÄDCHEN.



ALBERT OEHLEN, DISCO 2100, 1996, oil and acrylic on canvas, 91 x 75 1/4" / Öl und Acryl auf Leinwand, 231 x 191 cm.

eine Reihe stellt mit Reproduktionen von nackten Radfahrern, Heavy-Metal-Typen aus Skandinavien, Computergraphik, antiken Möbeln oder Tattoos.

Man könnte sich diesen fortwährenden Austausch zwischen Collage und Malerei als eine Art Motor vorstellen, der läuft und läuft und läuft, und das Ready-made wäre gleichsam die zentrale Antriebswelle:



Die Collage (C, unten) trägt die Malerei (P, oben) und unterläuft sie gleichzeitig, aber beide Vorgänge verlieren ihren spezifischen Charakter, indem sie um das Readymade kreisen, das jede noch so spontan wirkende malerische Geste bereits kontaminiert hat. Die Collage könnte als guerillamässige Besetzung eines vorgegebenen, bereits bestellten (engl.: *ready-made*) Feldes definiert werden, denn sie funktioniert als Maschine zur Wiederaufbereitung der Idee der Malerei angesichts des Übermasses an anderer programmierte Information. Unser Diagramm (1) zeigt eine zyklische Bewegung, in deren Verlauf die Collage sich bestehende Bilder aneignet, die das Fundament eines zukünftigen Gemäldes bilden könnten, während die Malerei als bestehendes Material in eine weitere Collage eingeht. Ein Fragezeichen verweist hier auf das Unergründliche der Malerei, die sich manchmal abstrakt nennt, wenn sie wie ein Zombie aus der Collage auftaucht, ohne sich



ALBERT OEHLEN, ORIGIN COLLAGE 5, 2003, 11 3/4 x 18" / URSPRUNG COLLAGE 5, 30 x 46 cm.

auch nur im Geringsten über ihren eigenen Status im Klaren zu sein. Doch obwohl dieses stark vereinfachende Schema die dynamische Beziehung zwischen den beiden Aktivitäten zum Ausdruck bringt und in dieser Hinsicht hilfreich ist, wird es uns die spezifische Besonderheit von Oehlens Collagen oder die Bedeutung digitaler Programme für seine neuen Arbeiten nicht wirklich näherbringen können.

Betrachten wir Oehlens kleinformative Collagen auf Papier, so lassen sich sofort zwei Grundtypen unterscheiden: Raster und Räume. Die Raster beruhen oft auf übernommenen Zeitungs- oder Katalogseiten und machen sich deren geordnete, senkrechte und waagrechte Aneinanderreihung von Informationsblöcken oder -spalten zunutze; manchmal wird die rechteckige Form der Seite auch von einem seltsamen runden Augapfel oder der schlängelhaften

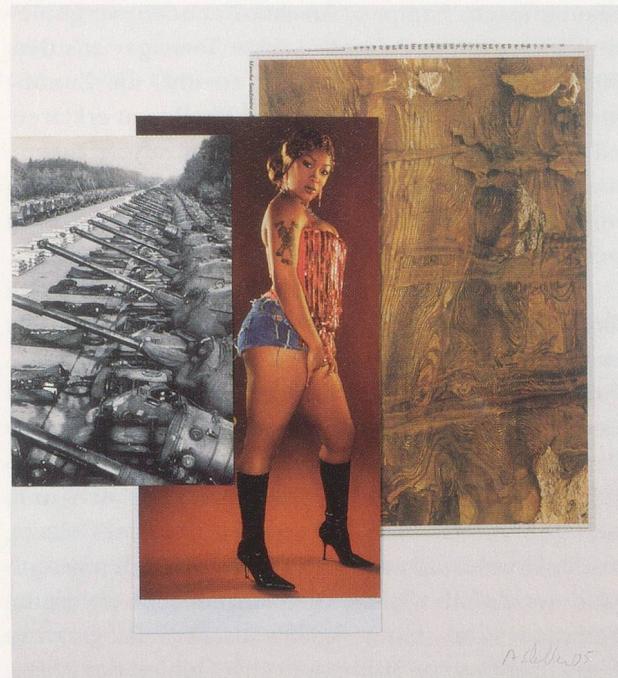
Schwingung eines Flamingohalses gestört. Die Raster erinnern auch an Diagramme und Tabellen in Kunstgeschichts- oder Biologielehrbüchern und schreien deshalb geradezu nach einer Verunstaltung. Die Räume wiederum machen sich mit Hilfe von Abbildungen aus Lifestyle-Zeitschriften und Möbel-Werbeanzeigen die Strukturen und Inhalte von Designerwohnungen zu eigen und sind gewöhnlich mit eingeklebten Figuren und weiteren sich aufdrängenden Objekten bevölkert. Oehlen beginnt mit bestehenden Präsentationsformen – dem Grundstück der Seite und dem Grundstück der Immobilie – und torpediert dann deren Logik. Seiten und Räume sind im täglichen Leben allgegenwärtige Strukturelemente, die eine entscheidende Rolle bei der Verteilung von Wert, Besitz und Bedeutung in einer kontrollierten, geordneten Welt spielen. Manchmal

ALBERT OEHLEN, UNTITLED, 2005, collage,  $17\frac{3}{4} \times 13"$  /  
 OHNE TITEL, Collage,  $45 \times 33$  cm.

besteht die lustvollste Art, die bürgerliche Ordnung und die sie aufrechterhaltenden Kontrollsysteme anzugreifen, darin, einfach ihre Bestandteile neu verteilen und edle Bronzen mit elastischen Tangas zu kombinieren, den spanischen Faschismus mit Gymnastikgeräten oder Lippengloss mit Leichen. Die Grundstrukturen des Rasters und der Wohnräume bleiben intakt, aber sie vermitteln keine Information mehr und spenden nicht länger Trost; stattdessen erschrecken sie uns mit ihrer plötzlichen Nutzlosigkeit und ihrer Vorspiegelung von Wundern inmitten eines zunehmend verkümmerten Alltagslebens.

In einer Collage kleistert Oehlen einfach das Bild eines Lehnssessels in das Bild einer geschmackvollen Designerküche. Der Sessel fügt sich nicht nahtlos in die Raumperspektive ein und schwebt ganz leicht über dem Boden. Es ist eher ein Wohnzimmersessel als ein Küchenstuhl, aber es ist auch kein Regenschirm auf einem Operationstisch. In dieser Collage prallt nichts mit nichts zusammen. Oehlen zieht es vor, einer Welt der Dinge weitere Dinge hinzuzufügen: Collage als Bestandesaufnahme oder als einfaches Lagern von Bildern an einem Ort, an dem sie bereits zu Hause sind. Wir sind hier also weit entfernt von der surrealistischen Zufallsbegegnung. Besser gesagt: In einer Welt, in der der Zufall bereits in jedem Kommunikationspaket mitgeliefert wird, ergeben sich sowieso unentwegt bizarre Kombinationen. Es handelt sich hier um eine Collage, die die Redundanz der Gegenwart im Blick hat.

An anderer Stelle macht sich auf der Bildfläche eine Art *Automat* stark und spukt durch die inventarisierten Räume des Grossstadtlebens.<sup>2)</sup> Er steht aufrecht wie eine Figur oder eine Form gewordene Information. Er kann in Gestalt eines Heavy-Metal-Monsters auftreten oder als Tonfigürchen aus irgendeinem müden kunsthandwerklichen Lehrbuch, doch er taucht immer wieder auf. Auch die Malerei taucht wieder auf, wenn ein betrunkener Bauer von Breughel auf einer Yippie-Bettdecke schlapp macht oder sonst jemand, den wir aus der Kunstgeschichte kennen, vielleicht eines von De



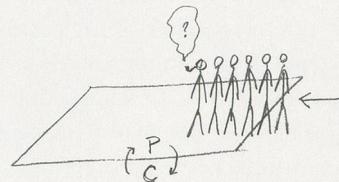
Koonings abstrakt-expressionistischen Monstern, ein rundum perfektes Interieur heimsucht und besetzt. Als Figur und Information in einem betritt die Malerei die Collage wie ein x-beliebiger Kunde den Supermarkt und schleppt in reproduzierter Form ihr tropfendes, lebendig-totes Farbfleisch in unsere Lifestyle-Welt ein wie etwas Obszönes und Nacktes, das sich in unserem photogenen Badezimmer breitmacht und unseren Kühlschrank plündert. Wenn sie mit Gitarristen herumhängen, deren Gesichter bemalt sind, oder mit Airbrush-geschönten Sexbomben und knackigen Aerobic-Trainern, wirken diese Figuren aus dem Kunstbereich genauso nackt und fremd wie die kahlen Cyberspace-Mannequins, die so viele Bilder Oehlens bevölkern. So kehrt die Malerei als Automat zurück, um diese Leere zu besetzen, und steigt in der Collage aus ihrem Grab wie der Geist des Komturs am Ende von *Don Giovanni*. Ein Psychoanalytiker würde an dieser Stelle vielleicht von Kastration reden, angesichts so vieler Figuren, die aus ihren Gemälden herausgelöst und unter all diesen anderen, traurigen und lächerlichen Objekten des Begehrns ausgesetzt wurden: Badewannen mit

Klauenfüssen, Lampen, Ärsche, Kanonen, vergolde- te Bilderrahmen, Palmen, nackte Teenager aus den 30er Jahren. Doch es ist nicht an uns, die Zusammenhänge zwischen Collage und Phallus zu erklären oder was Farbe mit Scheisse und Bestrafung zu tun hat. Wir sehen nur Widerlinge und Monster, die unentwegt wiederkehren um sich zerstückelter Körper zu bemächtigen.

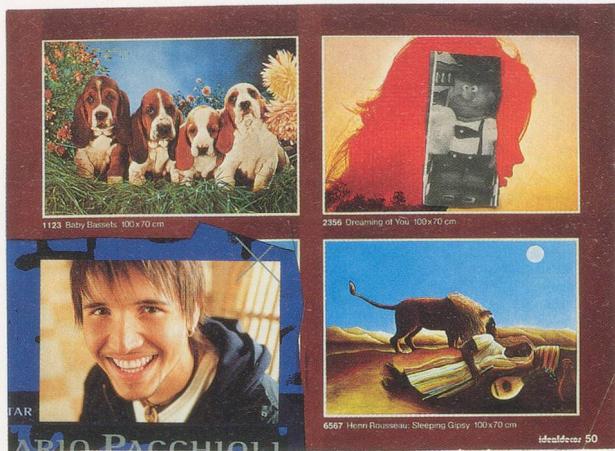
Doch dann taucht aus den glühenden Tiefen des Cyberspace ein dritter Bildtypus auf und gesellt sich zu den Rastern und Räumen: die an Plakate oder Flugblätter erinnernden Bilder, die mit Hilfe von Computerprogrammen gestaltet und auf grosse Papierbahnen gedruckt wurden. Auch sie bedienen sich bereits bestehender Präsentationsformen und besetzen diese. In den Plakaten, wo die Collage durch Graphiksoftware unterstützt wird oder bereits (wie der Zufall, wie der Surrealismus) in die glatte Funktionsweise eines kybernetischen Programms Eingang gefunden hat, macht sich Oehlen das ganze Chaos und die grellen Kontraste von Rave-Flyern, Porno-Websites und Billigreiseprospekten zu eigen. Es sind Organisationsinstrumente – und sie wurden bereits von der psychedelischen Welle und vom «schlechten Surrealismus» infiziert –, die trotz ihrer geistig hochgesteckten Ziele nicht weniger banal sind als die Räume und Raster. Hier haben wir es nicht nur mit Readymade-Bildern zu tun, sondern mit einem Readymade-Programm und seiner eingebauten «Effekte»-Palette. Der erste Impuls ist dabei immer, zu viel auf einmal anzuwenden, zu viele Farben und zu viele Werkzeuge, und das Programm bis an seine kreativen und funktionalen Grenzen auszuschöpfen, was man nie zu schaffen scheint. Welch bessere Möglichkeit gäbe es, um seine bevorstehende Kunstausstellung anzukündigen, oder auch gar nichts Spezifisches, sondern schlicht die Ankündigung als solche zu präsentieren? Ab sofort ist das Ereignis die Ankündigung – sein eigenes Plakat.

Wenn Oehlen ein Programm wie Illustrator oder Paintbox mit seinen virtuellen «Pinsel»- und «Sprüh- dosen»-Optionen anwendet, setzt er Readymade, Malerei und Collage in ein neues Verhältnis zueinander. Während die Collage mit dem Readymade-Programm verschmilzt, gerät die Malerei plötzlich in bedrohliche Nähe zum Cyborg aus der Mitte der

90er Jahre, einem digi-graphischen Automaten, der mindestens so Furcht erregend ist wie die surrealistische Marionette. Und das könnte ein günstiger Zeitpunkt sein, um zu zeigen, wie die Einführung vorgegebener digitaler Collage- und Malerei-Effekte das Grundgerüst von Oehlens Kunst komplizieren:



Wenn die neuen Marionetten durch das zwielichtige Gebiet der Malerei zu marschieren beginnen, zerstören sie nicht nur das, was einst Geste hiess (und heute zunehmend ins Programm integriert und dort zu neutraler Information wird), sie versuchen auch den alten Graben zu schliessen, der früher die Malerei vom Readymade trennte und den Künstler von seinen Werken. Es ist nicht mehr spannend, einen Schnurrbart zu kopieren und ihn der Mona Lisa ins Gesicht zu kleben, denn das ist heute etwa so normal wie eine durchschnittliche Pizzaschachtel (die an sich nicht uninteressant ist). Die Malerei hat im Informationszeitalter einzig und allein die Aufgabe, den Cyborg zu verführen: so zu tun, als ob kein Graben sich je zwischen ihnen auftun könnte; ihre Orgasmen vorzutäuschen und sich selbst aufzuputschen. Sie muss sich den Programmen annähern, die von digitalen Kameras und Computern in die Welt gesetzt wurden, und sie muss sich die Logik dieser Höllenmaschinen zu eigen machen. Wenn die Malerei den Verlust der Differenz zum Programm freudig begrüßt und sich noch stärker auf diese Affäre einlässt, könnte sie Mittel und Wege finden, selbst ebenso gerissen und effektiv zu werden wie jedes andere zeitgenössische Instrument. Dennoch darf sie ihre Dummheit nicht verlieren. Collage ist eine Möglichkeit, damit die Malerei für sich selbst undurchschau- bar bleibt, obschon das Programm sie zu absorbieren beginnt und vorhersagbar werden lässt. Die Collage ist eine erfahrene Guerillakämpferin: Ohne etwas Eigenes zu besitzen, infiltriert sie bestehende Gebiete und begnügt sich mit den bereitgestellten (engl.: *readymade*) Kräften des Feindes.



ALBERT OEHLEN, UNTITLED, 2005,  
collage, 8 1/4 x 11 1/4" / OHNE TITEL,  
Collage, 20,8 x 28,7 cm.

gehen und die lebendig-toten Gesten aus der Information herauszufiltern.

Ein anderer Gedanke: Die Collage ist, besonders im Fall von Oehlen, keine rein ästhetische Technik mehr, sondern eine potenziell unendliche Datei, ein Ablegen und Sortieren, das überall dort greift, wo frühere Begriffe künstlerischen Tuns ihre Bedeutung verlieren. Anders als bei Max Ernst scheinen die Bilder hier von ihrer eigenen Schockwirkung gelangweilt zu sein. Und diese Datei, die auf abwegige Art die Ausbreitung und Vervollkommnung des digitalen Programms imitiert, speichert und bearbeitet Bilder, doch sie speichert (behält sich vor, enthält uns vor) auch die Möglichkeit, immer so weiterzumachen. Was die Bilder angeht, könnte diese ewige Datei ein endloser Tilgungsvorgang sein. Was unaufhörlich wiederkehrt, ist das Potenzial der Bilder, sich von jeder informativen, revolutionären oder am Ende auch malerischen Aufgabe zu verabschieden. Einfach nur Bilder ohne bestimmte Funktion. Die Collage ist ein Scheinprogramm, das sich jeder nützlichen Verwendung dauerhaft entzieht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Salvador Dalí hat sofort gesehen, dass seine eigenen Möglichkeiten als Maler durch die Reproduktion musealer Meisterwerke auf Postkarten und Teetablets radikal in Frage gestellt wurden. Er erfand die sogenannte «paranoisch-kritische» Methode, um der Geschwindigkeit und Intelligenz dieser neuen Bilder etwas entgegenzusetzen, und er war in seinen Bemühungen so erfolgreich, dass er – dank der assoziativen Präzision seines selbstinduzierten Deliriums – schliesslich in der Lage war zu entdecken, dass sich zu Füssen des Bauern in Jean-François Millets *L'ANGELUS* (1857–1859) eine übermalte Kinderleiche befinden musste (was sich später in einer Röntgenuntersuchung bestätigte).<sup>3)</sup> Um Millet auf den Grund zu gehen und ihm seine Kraft wieder zu entreissen, musste Dalí sich zuerst der Erfahrung seiner bedrohlichen neuen Macht als Ready-Millet aussetzen und den Zusammenhang zwischen dem Ready-made und seiner eigenen sexuellen Impotenz, dem Gesang der Grillen, den Sonnenuntergängen usw. aktiv aufdecken. (Später sollte er selbst zu einem der meist reproduzierten Künstler aller Zeiten werden.) Anhand dieses Beispiels könnten wir uns vielleicht für die Begegnung mit den neuen Marionetten rüsten. Und es kann sein, dass die Aufgabe der Kunst nicht mehr darin besteht, immer überraschendere Bilder zu produzieren, sondern sich selbst zu einem Werkzeug zu machen, um die Leiche in der Redundanz (oder Ekstase) der heutigen Kommunikation ausfindig zu machen. Gerade die Collage könnte ein Mittel sein, um der Impotenz auf den Grund zu

1) Salvador Dalí, «Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes», in *Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München S. 26.

2) «Das Reservoir oder Inventar dieser Serie von Stellvertretern nennt Lacan Automat, um die Qualität des Unheimlichen anzudeuten, die mit dem Auffinden jedes einzelnen dieser Objekte verbunden ist, das heisst nicht nur das Gefühl der Angst, das die Begegnung hervorruft, sondern auch die Aura des Zufälligen einer Begegnung, auf die man nicht vorbereitet war, ein Zusammentreffen, das immer, wie ausdrücklich betont wird, per Zufall zustande kommt. Doch der Ausdruck Automat unterstreicht auch die Unerbittlichkeit und Systematik, die in dieser Serie herrschen...» Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, S. 72. (Deutsche Ausgabe noch in Vorbereitung, Zitat hier aus dem Engl. übersetzt.)

3) Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Pauvert, Paris 1963. Lacans Entwicklung seiner ersten Paranoia-Theorien fällt in die Zeit seiner Begegnung mit dem Surrealismus, insbesondere mit Dalí. Oehlen verwendet in einer seiner Collagen einen Millet: Millets Bauer steht auf seine Hacke gestützt und starrt mit leerem Blick über sein Feld auf einen dort aufgeklebten Nudisten, wahrscheinlich ein Hitlerjunge.

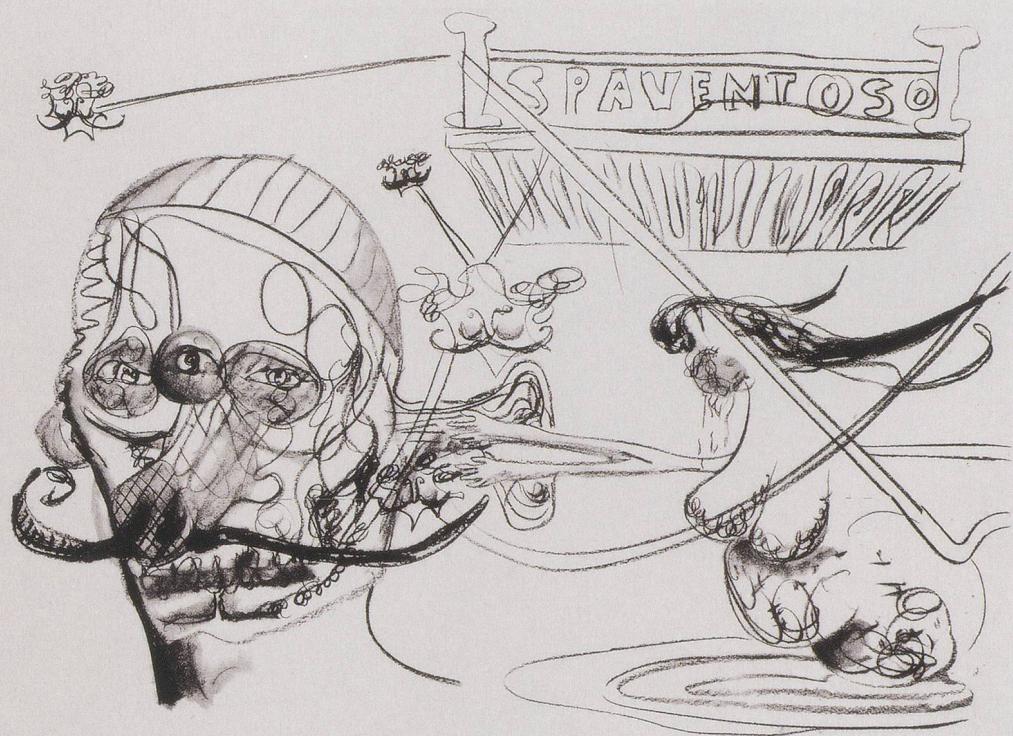
Edition for Parkett 79

ALBERT OEHLEN

L.P.A., 2007

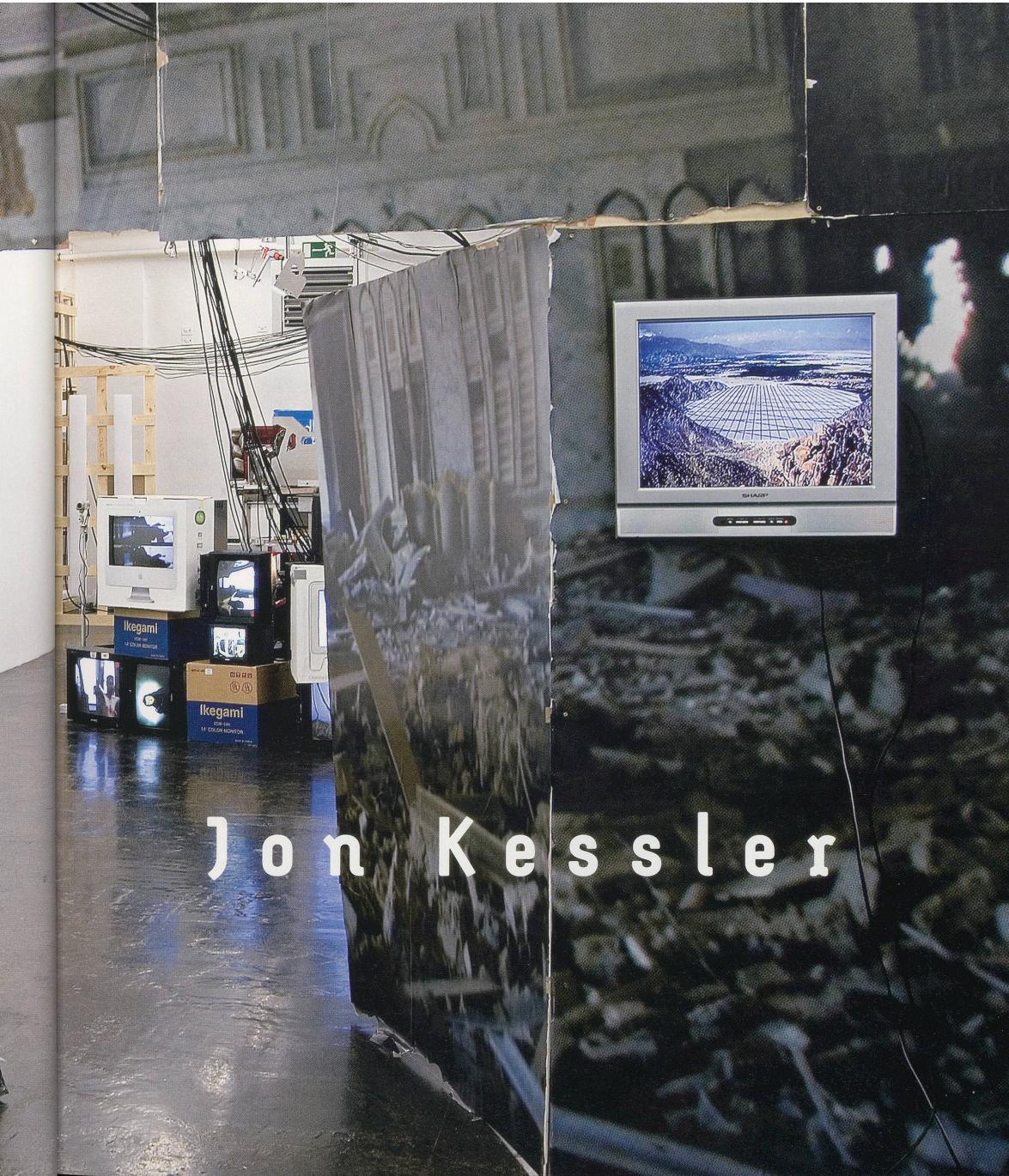
Etching and Charbonnel black ink  
on Hahnemühle Dürer Etching White 300 g/m<sup>2</sup>,  
Paper size 20 3/4" x 26 1/2", image 13 3/4" x 20 1/4".  
Printed by Greg Burnet, Burnet Editions, New York.  
Edition of 60/XX, signed and numbered.

Radierung, schwarze Charbonnel Tusche,  
auf Hahnemühle Dürer Etching White 300 g/m<sup>2</sup>,  
Papierformat 53 x 66,5 cm, Bild 35 x 51,5 cm.  
Gedruckt bei Greg Burnet, Burnet Editions, New York.  
Auflage 60/XX, signiert und nummeriert.



JON KESSLER, THE PALACE AT 4 A.M., 2005, mixed media, monitors, cameras, aluminum, large format ink-jet prints, dimensions variable, installation view Kulturstiftung Phoenix Art, Hamburg DER PALAST UM VIER UHR MORGENS, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Aluminium, grossformatige Inkjet Prints, Maße variabel.

(ALL PHOTOS COURTESY JON KESSLER)



# THE MACHINE MAKER

*LORI WAXMAN*

Jon Kessler used to make machines that made art.

In 1992, one of those machines was called WORD BOX and it made concrete poetry. Picture a tall, nicely finished, off-white rectangular box with an electric cord snaking out from underneath, a contraption that would not have looked out of place in a modernist video arcade, if there were such a thing. Glass panels allowed a series of two-sided black-and-white word paintings to be read from either direction, and revealed the mechanism that raised, shuttled, and lowered them in poetic succession. A different machine, AMERICAN LANDSCAPE #2 (1990), made painterly landscapes behind its glass front. Inside a clean wood console nestled a Technicolor sunset set on a dimmer and a distinctly American vista: a dark, flat plane populated by a little shack, from which emanated the flickering blue glow of a real television set. With an exterior suggestive of TV set cabinetry and an interior that was literally animated, the diorama offered a picturesque scene fit for a television generation.

Various other machines made what might paradoxically be called moving still lifes. CRASHING BY DESIGN (1986) arrayed clusters of fake grapes, a Michelin Man, a Sapporo can, an Italian candy dish, a deco statuette, and a little plastic car on various

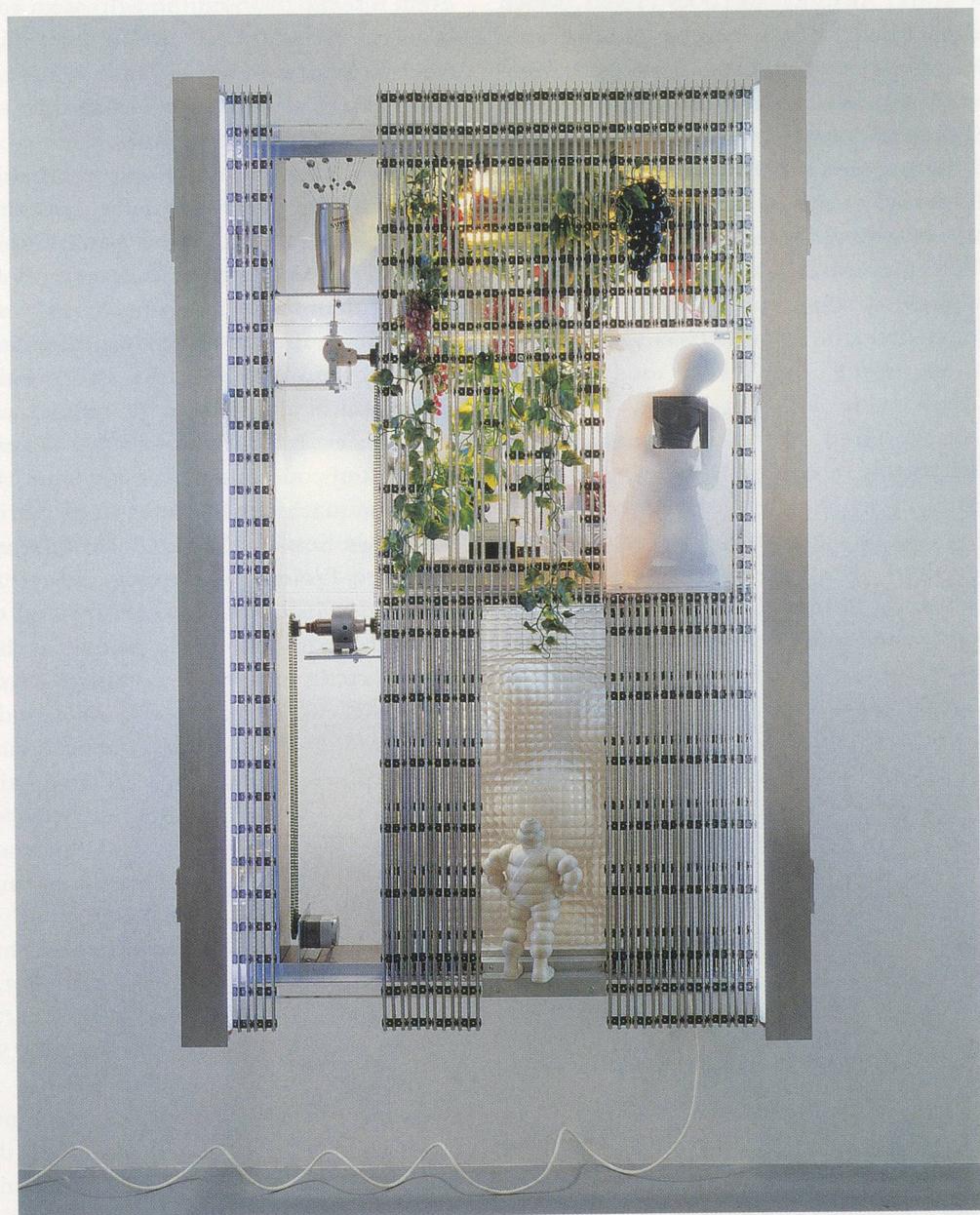
levels of an elaborate metal framework. The whole functioned as a *vanitas* in action, as various objects spun, rotated, and cast shadows, and the automobile sped endlessly back and forth, clocked by a speedometer. The *Ikebana* series from 1994 consisted of aluminum wall-mounted light boxes against which were arrayed color-separated duratrans. The transparencies presented photographs of individual Japanese-style flower arrangements, but motorized gizmos shifted them continuously such that they added up to a single still life for only a moment—then kept on moving.

A large batch of machines from the 1980s made shadow play pieces. Inside wall-mounted structures sat a hodgepodge of mixed media, from twigs and miniature ships to human figurines and a toy dump truck; in front of them hung glass or plastic screens against which a variety of ingenious light systems cast evocative shadows. Motors and gears angled a branch thisaway or moved a plastic soldier thataway, adding to the projection's effect. The kind of secrecy that makes a magic lantern magic wasn't part of the game, however. Seen from the side, works like GARAGE (1987) revealed how their elegant silhouettes derived from setups as basic as a painted-over Fisher Price garage rotating on a bicycle chain, illuminated by a single bulb.

There were other kinds of machines, too. Machines that made music, like the elephantine MUSIC BOX (1992)—a medieval contraption of

---

*LORI WAXMAN* teaches at the School of the Art Institute of Chicago and is a doctoral candidate at the Institute of Fine Arts, New York University.



JON KESSLER, CRASHING BY DESIGN, 1986, mixed media, lights and motors,  $72 \times 47 \times 27"$  /  
ABSICHTLICHER ZUSAMMENSTOSS, verschiedene Materialien, Lampen und Motore,  $183 \times 119,5 \times 183$  cm.

wood, steel, and leather that enlarged the simplest of musical mechanisms to a frightful scale. And the charmingly wonky ARTS ET MÉTIERS (1989), which repurposed an old bellows, telescope, phonograph, and wooden barrel, along with sundry vacuum cleaner hoses, into a concerto of moans, squeals, and squeaks. And there were machines that made theater, like the witty MARCELLO 9000 (1994), in which one colorful upright cabinet rolled toward another, both of them based on sixties IBM mainframe computers. When they meet, the audio reels stored inside their shells sprang anthropomorphically into an impassioned dialogue from *La Dolce Vita*.

So, as I was saying, Jon Kessler used to make machines that made art. Or rather, he made machines that aspired to make something that looked more or less recognizably like a number of different forms of art. Which is a rather convoluted way of saying that he made machines that parodied art, but then there are simpler ways of making concrete poetry than by fashioning a human-size mechanism to display a series of word paintings. It's called pen and paper. No one would accuse Jon Kessler of taking the simple way out.

After a ten-year hiatus, Kessler has since 2004 been making art again. He still makes machines, but the machines that he makes don't themselves make art, or something that intentionally takes the guise of art. Which is not to say that they aren't up to their old parodic tricks. On the contrary, they most certainly are. But along with the times, their subject has basically gone to hell: from the culture shock of automaton art to the shock and awe of smart bombs, from cultural politics to the politics of war.

Take THE CHERYL PICTURES, a machine from 2004 in which a naked child's doll rotates continuously at the end of a wooden arm, atop an ad-hoc metal stand. A small surveillance camera tracks Cheryl's every move, capturing the effect of gravity on her long red hair and her mobile plastic eyelids. An adjacent LCD screen plays the resulting video feed, and there's Cheryl in close-up, smiling like she's having the time of her life, hair blowing in the breeze, eyes closing in delight or some such pleasure—when in reality she's undergoing a mechanical version of sit and spin, baby, sit and spin. A relent-

less, violent situation can appear astonishingly pleasant when translated onto a closed-circuit monitor, even, it seems, without the help of an editor.

Then there's ONE HOUR PHOTO, also 2004, wherein dozens of World Trade Center picture postcards pass by another tiny security camera. Dangling from a contraption that looks like a cross between a chicken rotisserie and a conveyer belt, the images shuttle horizontally toward the camera one by one before lifting up to make way for the next. The resulting live feed produces something far more disturbing than these parts would imply: a highly pixilated image that zooms nauseatingly into the Twin Towers over and over again, as if positioned in the cockpit of a plane about to hit. It's a first-person shooter view, from the perspective of a pilot terrorist, as bereft of consequences as any other video game.

These machines formed two of the independent stations in Kessler's 2004 "Global Village Idiot" show at Deitch Projects. Collapsing the terms global village and village idiot into an apt and timely shorthand, the exhibition's title pointed at the US's presidential cretin and the devastatingly broad effects of his actions, as at a number of other undeniable and undeniably foul situations, among them the beauty system wherein a not-very-Brazilian-looking Brazilian woman named Gisele Bündchen becomes the world standard for all that is female and desirable.

As self-sufficient, closed-circuit machines, the various stations in "Global Village Idiot" aggressively sent up instances of intercontinental horror, all of them functioning on mindless autopilot, all of them hauntingly familiar. But with THE PALACE AT 4 A.M., his gargantuan 2005 installation at P.S. 1, Kessler created a machine that went beyond all previous parodic episodes. He made a machine that apes the machine—the media machine, the political machine, the war machine—in all its manipulative, incessant, interconnected ubiquity.

Titled after Alberto Giacometti's seminal surrealist sculpture of 1932, Kessler's THE PALACE AT 4 A.M. also recalls two present-day citadels, equally populated by bizarre happenings: the bombed-out royal house of Saddam Hussein run amok with U.S. soldiers, and the White House, where who knows what the Bush administration gets up to at odd hours of

the night. In Kessler's PALACE, 300 monitors stream live feeds from some 60 video cameras sited around the exhibition space, while forty-odd kinetic sculptures set various image schemes in motion, generating yet more media for broadcast on those screens. Billboard pix of Bush, his marauding army, Saddam's demolished palace, and a sprawling naked woman loom over everything as central motifs, to be endlessly repeated through video feedback loops. Doorways cut into the billboard panels implicate viewers as they enter and exit, as do cameras that catch viewer and blunt background image juxtaposed. Smaller images proliferate endlessly—luxury automobiles, American soldiers, fiery explosions, dusty bombed-out neighborhoods, applauding politicians, the World Trade Center ruins, dark shirtless men with arms raised in surrender. Torn from glossy magazines, reconfigured, repurposed, recorded, and replayed, some of these pictures are recognizable,

some not, but each is as much a part of the dizzying, deafening image stream as is any other—as is the viewer, too.

Individual machines make their particular parodies, some more pointed than others. SHOCK AND AWE (2005) points a camera out the gallery window onto the Long Island City industrial landscape, capturing it along with the outline of a fiery sky pasted onto the glass windowpane. Fed to a monitor, the two images flatten into one and presto, it's April 2003 all

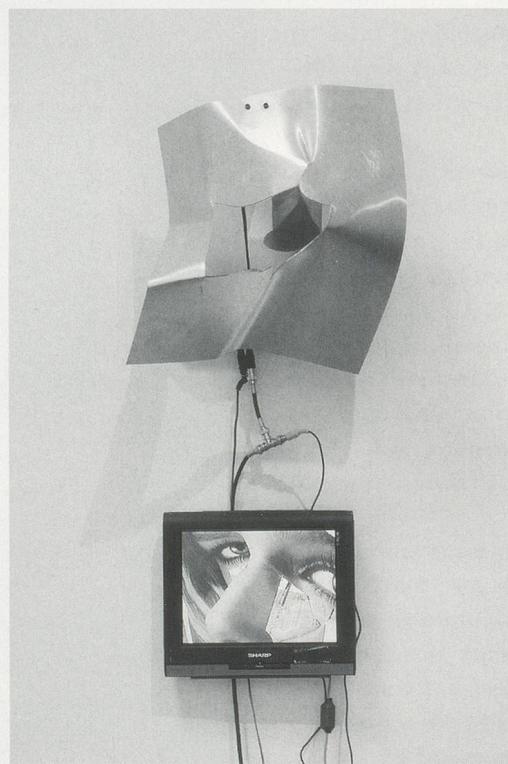
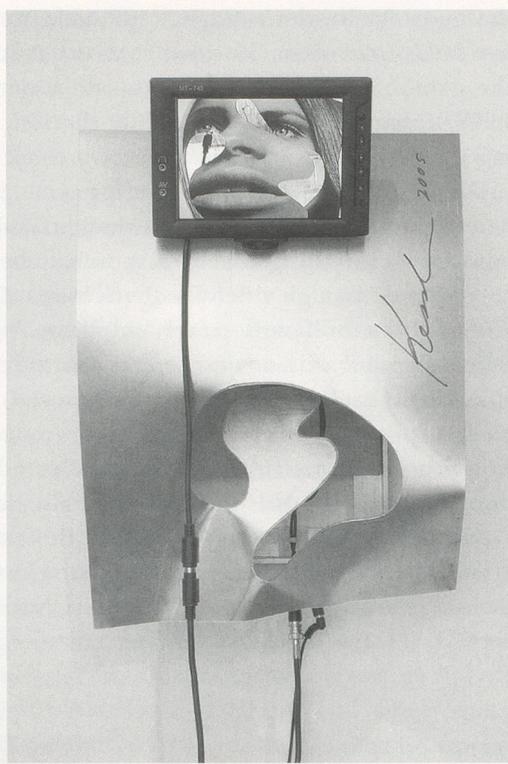
*JON KESSLER, AMERICAN LANDSCAPE, 1989,  
wood, glass, steel, lights, Plexiglas, electronics and  
motor, 49 x 67 x 29" / AMERIKANISCHE LANDSCHAFT,  
Holz, Glas, Stahl, Lampen, Plexiglas, Elektronik und  
Motor, 124,5 x 170 x 73,5 cm.*



over again, only this time the target isn't Baghdad, it's Queens. Elsewhere a flock of machines called SWANS (2005) film the viewer through irregular holes cut into warped sheets of aluminum, the flip-side of which are covered in headshots of glossy models. Small LCD screens spit the double faces back out, collapsed together and looking like animated versions of Hannah Höch's *From an Ethnographic Museum* series from the mid-1920s, but with a devastating twist: amid the distorted noses and slashed cheeks, the viewer's own live face stares helplessly out.

Everything is connected to everything else in THE PALACE AT 4 A.M. Images picked up on this camera or generated via that machine transmit incessantly to any of a dozen banks of monitors. Viewers watch those monitors under the surveillance of other video cameras, themselves hooked up to monitors. Amid it all hang three miles of wiring and cables, visibly tracing the connections along which data and electricity shuttle from one device to another. Everything is exposed: where the images come from, where they're going, and most importantly how they're being manipulated. This is no high-tech operation, leaving viewers helpless in the face of some sophisticated, invisible security system with a brilliant digital brain. It's radically different from the everyday media spectacle, wherein covertly altered facts and figures get directed along lines drawn by political interests and focus groups; soldiers believe they're bombing Baghdad in revenge for 9/11, others think they're chasing down WMDs, and it's the "unknown unknowns" (as opposed to the "known unknowns") we're told to watch out for. Unnervingly low tech and transparent, THE PALACE AT 4 A.M. instead lays everything out in plain sight—and still the viewer is impotent. Exposed or not, the spectacle remains unstoppable and voracious. To hope for a power outage would be as pathetic and hollow a victory as turning off the nightly news.

Even as the mechanism of their participation is made clear, viewers can't escape the machine. It's a devastating demonstration of how we are all implicated, no matter how carefully we may try to keep out of the crosshairs. We're all caught in them—lucky for us they're the crosshairs of a video camera and not a machine gun.



JON KESSLER, SWAN #7, 2005, mixed media, monitor, camera, aluminum, found image, variable dimensions / SCHWAN #7, verschiedene Materialien, Monitor, Kamera, Aluminium, gefundenes Bild, Masse variabel. JON KESSLER, SWAN #1, 2005, mixed media, monitor, camera, aluminum, found image, dimensions variable / SCHWAN #1, verschiedene Materialien, Monitor, Kamera, Aluminium, gefundenes Bild, Masse variabel.

# DER MASCHINENBAUER

LORI WAXMAN

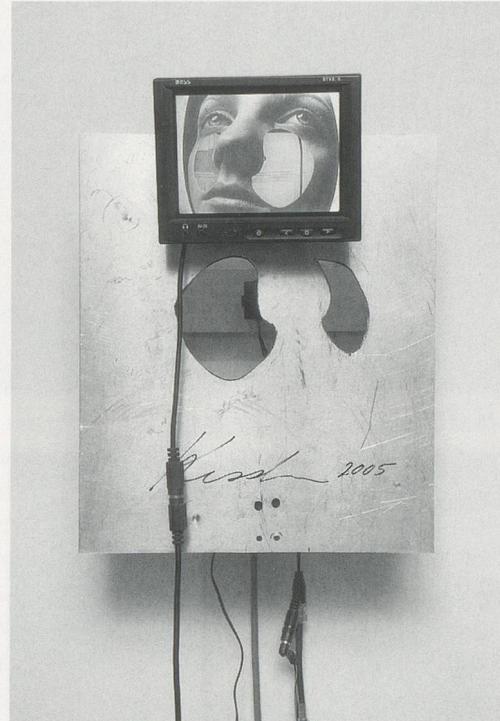
Früher baute Jon Kessler Maschinen, die Kunst machten.

Eine dieser Maschinen aus dem Jahr 1992 hieß WORD BOX und machte konkrete Poesie. Man stelle sich einen hohen, rechteckigen Kasten mit Lackanstrich in gebrochenem Weiss und einem daraus hervorschlängelnden Elektrokabel vor, einen Apparat, der in einer modernistischen Videospielhalle, wenn es denn so etwas gäbe, durchaus am richtigen Ort gewesen wäre. Glasscheiben gaben den Blick frei auf eine Reihe beidseitig bemalter schwarz-weißer Wortbilder, die sich von beiden Seiten lesen ließen, und auf den Mechanismus, der sie in einer poetischen Folge hochzog, hin und her schob und senkte. Eine andere Maschine mit dem Titel AMERICAN LANDSCAPE # 2 (1990) schuf hinter ihrer Glasfront malerische Landschaften. Im Innern eines makellosen Holzkastens breitete sich vor der Kulisse eines durch einen Dimmer geregelten Technicolor-Sonnenuntergangs eine ausgesprochen amerikanische Szenerie aus: eine dunkle, flache Ebene mit einem Schuppen, getaucht in das blaue Flimmern eines echten Fernsehgeräts. Mit seiner äusseren Hülle, die an Fernsehmöbel erinnerte, und seinem buchstäblich animierten Innern bot das Diorama eine pittoreske Szene, wie geschaffen für eine Fernsehgeneration.

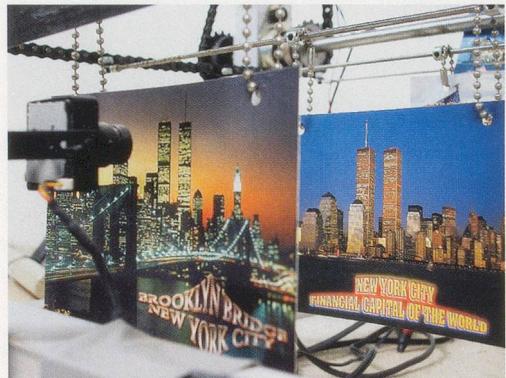
Andere Maschinen erzeugten, auf einen paradoxen Begriff gebracht, bewegte Stillleben. CRASHING BY DESIGN (Absichtlicher Zusammenstoss; 1986) präsentierte ein Arrangement aus künstlichen Trauben, einem Michelin-Männchen, einer Sapporo-Bier-

---

LORI WAXMAN doziert an der School of the Art Institute of Chicago und ist Doktorandin am Institute of Fine Art der New York University.



JON KESSLER, SWAN #4, 2005, mixed media, monitor, camera, aluminum, found image, dimensions variable / SCHWAN #4, verschiedene Materialien, Monitor, Kamera, Aluminium, gefundenes Bild, Masse variabel.



JON KESSLER, ONE HOUR PHOTO, 2004, mixed media, camera, monitor, postcards, lights, motor, 39 x 26 x 74" / verschiedene Materialien, Kamera, Monitor, Postkarten, Lampen, Motor, 99 x 66 x 188 cm.



dose, einer italienischen Süßspeise, einer Deko-Skulptur und einem kleinen Plastikauto auf verschiedenen Ebenen eines aufwändigen Metallgerüstes. Das Ganze funktionierte wie ein bewegtes Vanitas-Stillleben, da verschiedene Objekte sich drehten, wirbelten und Schatten warfen, während das Auto, gemessen von einem Tachometer, endlos hin und her raste. Die *Ikebana*-Serie aus dem Jahr 1994 bestand aus aufgehängten Leuchtkästen aus Aluminium, vor denen farbgetrennte Duratrans-Grossformatdias angebracht waren. Die Dias zeigten Photos eines Blumenarrangements in japanischem Stil, wurden aber durch eine motorisierte Vorrichtung ständig hin- und hergeschoben, sodass sie lediglich einen Augenblick lang ein einheitliches Stillleben bildeten – und sich dann wieder verschoben.

Eine ganze Reihe von Maschinen aus den 80er Jahren produzierten Schattenspiele. In an die Wand gehängten Gebilden war ein Mischmasch von verschiedenen Materialien angebracht, von Zweigen und Miniaturschiffen bis zu kleinen Menschenfigürchen und einem Spielzeugkipper. Vor diesen hing eine Projektionsfläche aus Glas oder Plastik, auf die elaborierte Lichtsysteme beziehungsreiche Schatten warfen. Motoren und Vorrichtungen bogen einen Ast in die eine Richtung und schoben einen Plastiksoldaten in die andere Richtung, was die Wirkung der Projektion noch steigerte. Die Verborgenheit, der die Laterna Magica ihre Magie verdankt, fehlte hier allerdings. Von der Seite gesehen, gaben Arbeiten wie GARAGE (1987) preis, wie ihre eleganten Schattenrisse von ganz elementaren Anordnungen – in diesem Fall einer sich auf einer Fahrradkette dre-

henden, von einer einzigen Glühbirne angestrahlten Fisher-Price-Spielzeuggarage – herrührten.

Es gab auch andere Maschinen, solche, die Musik machten, wie die wuchtige MUSIC BOX (1992), ein mittelalterlich anmutendes Gerät aus Holz, Stahl und Leder, das den schlichten Mechanismus einer Musikdose in beängstigende Dimensionen vergrösserte. Und die reizvoll schräge Arbeit ARTS ET MÉTIERS (1989), bei der ein alter Blasebalg, ein Teleskop, ein Grammophon und ein Holzfass zusammen mit diversen Staubsaugerschläuchen für ein Konzert aus Gestöhne, Gequietsche und Gekreische zweckentfremdet wurden. Und es gab Maschinen, die Theater machten, wie die witzige Arbeit MARCELLO 9000 (1994), bei der ein bunter hoher Schrank auf einen anderen zurollte. Wenn die beiden Schränke, Nachbildungen von IBM-Grossrechnern aus den 60er Jahren, sich schliesslich berührten, stimmten die in ihrem Innern angebrachten Tonbänder anthropomorphisch einen leidenschaftlichen Dialog aus *La Dolce Vita* an.

Jon Kessler baute früher also, wie gesagt, Maschinen, die Kunst machten, oder genauer: Maschinen, die etwas machen wollten, worin man verschiedene Arten von Kunst mehr oder weniger wiedererkennen konnte. Was weniger umständlich ausgedrückt heissen soll, dass er Maschinen baute, die Kunst parodierten. Allerdings gibt es eben auch weniger aufwändige Methoden, konkrete Poesie zu machen, als die, einen Mechanismus in Menschengrösse zu gestalten, um eine Reihe von Wortbildern vorzuführen. Wie wär's mit Kugelschreiber und Papier? Man kann Jon Kessler nicht vorwerfen, dass er sich die Sache leicht macht.

Nach zehnjähriger Unterbrechung macht Kessler seit 2004 wieder Kunst. Er baut nach wie vor Maschinen, nur produzieren die Maschinen, die er baut, selbst keine Kunst oder etwas, das sich bewusst den Anschein von Kunst gibt. Was nicht heissen sollte, dass sie nicht ihre alten parodistischen Tricks auf Lager haben. Ganz im Gegenteil. Nur haben sie thematisch gesehen – wie die Zeiten – eine mörderische Wende genommen: vom Kulturschock der Automatenkunst zum Schock, der den Feind überrumpelnden intelligenten Bomben, von der Kulturpolitik zur Politik des Krieges.

Nehmen wir zum Beispiel THE CHERYL PICTURES, eine Maschine aus dem Jahr 2004, bei der eine nackte Kinderpuppe sich am Ende einer Holzlatte auf einem improvisierten Metallständer ununterbrochen im Kreis dreht. Eine kleine Überwachungskamera verfolgt jede Bewegung Cheryls und verzeichnet die Auswirkungen der Schwerkraft auf ihr langes rotes Haar und ihre beweglichen Augenlider aus Plastik. Auf einem LCD-Bildschirm werden die eingespeisten Videoaufnahmen abgespielt, und dort ist Cheryl in Grossaufnahme zu sehen, lächelnd, als amüsierte sie sich prächtig, während ihr Haar im Luftstrom weht und ihre Augen sich vor Vergnügen oder irgendetwas in der Art schliessen – obwohl sie tatsächlich einer erniedrigenden Situation unterworfen ist: Die Ärmste ist gezwungen, sich endlos im Kreis zu drehen. Eine Situation rücksichtsloser Grausamkeit kann auf dem Monitor einer Überwachungsanlage erstaunlich freundlich wirken.

Dann ist da die ebenfalls 2004 entstandene Arbeit ONE HOUR PHOTO, bei der Dutzende von Ansichtskarten des World Trade Center an einer winzigen Überwachungskamera vorüberziehen. Die Bilder baumeln an einer Vorrichtung, die wie ein Mittelding zwischen einem Brathähnchengrill und einem Fliessband wirkt, und werden jeweils waagerecht vor der Kamera hin- und hergeschoben, bis sie sich nach oben bewegen und dem nächsten Bild Platz machen. Die direkt auf einen Monitor übertragenen Videobilder sind wesentlich beunruhigender, als es die einzelnen Postkarten vermuten lassen: eine stark gepixelte Aufnahme, die immer wieder in einer Bewegung auf die Twin Towers zoomt, so, als zeige es den Blick aus dem Cockpit eines Flugzeuges unmittelbar vor dem Einschlag. Es ist eine Aufnahme aus der Perspektive eines das Flugzeug steuernden Terroristen, nur folgenlos wie ein Videospiel.

Diese Maschinen bildeten zwei der unabhängigen Stationen in Kesslers Ausstellung «Global Village Idiot» 2004 bei Deitch Projects. Der die Begriffe «globales Dorf» und «Dorftrottel» zu einem zeitgemässen Kürzel verknüpfende Titel der Ausstellung verwies auf den Kretin im Amt des US-Präsidenten und die verheerenden, weitreichenden Folgen seines Tuns wie auch auf eine Reihe anderer unbestreitbarer Missstände, darunter das Geschäft mit der Schön-

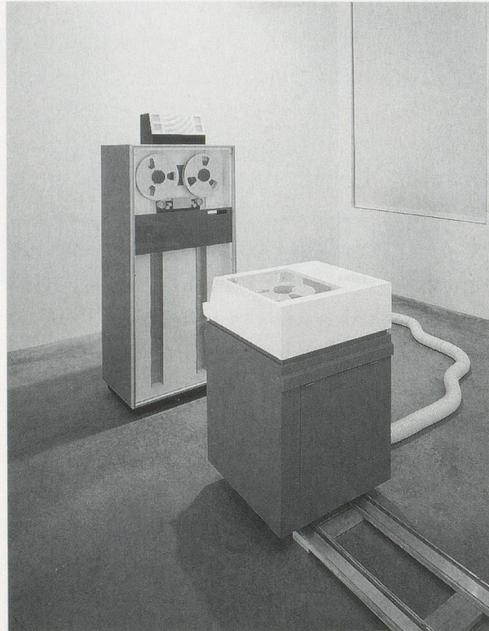
heit, das eine nicht sehr brasilianisch aussehende Brasilianerin namens Gisele Bündchen zum weltweiten Massstab für alles Weibliche und Begehrenswerte erhebt.

Die für sich stehenden Maschinen, die die verschiedenen Stationen in «Global Village Idiot» bildeten, machten Beispiele interkontinentalen Schreckens zum Gegenstand einer aggressiven Parodie – angetrieben von einer geistlosen Automatik, wirkten sie albtraumhaft vertraut. Mit THE PALACE AT 4 A.M., der gigantischen Installation, die er 2005 in P.S. 1 zeigte, schuf Jon Kessler allerdings eine Maschine, die alle vorhergehenden parodistischen Episoden übertraf. Er baute eine Maschine, die den Medienapparat, den politischen Apparat, die Kriegsmaschine – in ihrer ganzen manipulativen, unablässigen, miteinander verquickten Allgegenwart imitierte.

Der Titel von THE PALACE AT 4 A.M. ist der richtungweisenden surrealistischen Skulptur Alberto Giacometti aus dem Jahr 1932 entlehnt und erinnert gleichzeitig an zwei heutige Zitadellen, Schauplätze bizarer Vorgänge: den ausgebombten, von US-Soldaten überrannten Palast Saddam Husseins in Bagdad und das Weisse Haus in Washington, wo die

Regierung Bush zu spätnächtlicher Stunde Gott weiss was treibt. In Kesslers PALACE zeigen 300 Bildschirme direkt eingespeiste Aufnahmen von rund 60 Videokameras, die über die Ausstellungsräume verteilt sind, während mehr als 40 kinetische Plastiken verschiedene Bildarrangements in Bewegung setzen und so weiteres Material zur Übertragung auf den Bildschirmen liefern. Überdimensionale Bilder von Bush, seiner marodierenden Armee, von Saddams zerstörtem Palast und einer liegenden Nackten überragen das Ganze wie zentrale, durch die immer wieder eingespeisten Videoschleifen endlos wiederholte Motive. Durch Durchgänge in den grossen Bildwänden werden Betrachter beim Betreten oder Verlassen der Räume in das Ganze mit einbezogen, und Kameras, die die Betrachter vor schonungslosen Hintergrundbildern einfangen, tun dasselbe. Kleinere Bilder wiederholen sich unendlich – Luxusautos, amerikanische Soldaten, Feuerbälle explodierender Bomben, staubige ausgebombte Stadtviertel, Beifall klatschende Politiker, die Trümmer des World Trade Center, dunkelhäutige, hemdlose Männer mit zum Zeichen der Kapitulation erhobenen Armen. Manche dieser aus Hochglanzmagazinen herausgerissenen Bilder, die umgestaltet, zweckentfremdet, mit der Videokamera aufgenommen und wieder abgespielt wurden, sind wiedererkennbar, andere nicht, alle aber sind gleichermassen Teil der Schwindel erregenden, betäubenden Bilderflut – genauso wie der Betrachter selbst.

Einzelne Maschinen treiben ihre spezifischen Parodien, einige unmissverständlicher als andere. SCHOCK AND AWE (2005) etwa richtet eine Kamera aus dem Fenster eines Ausstellungsraums und fängt die Industrielandschaft von Long Island City zusammen mit einem auf die Glasscheibe des Fensters geklebten Bild eines brennenden Himmels ein. Auf



JON KESSLER, MARCELLO 9000, 1994, *mixed media, lights, motors, audiotape, 60 x 27 x 162" / verschiedene Materialien, Lampen, Motore, Tonband, 152,5 x 68,5 x 411,5 cm.*

*JON KESSLER, WORD BOX, 1992, wood, glass, acrylic and enamel on plywood, gears, chain, lights, motor, 76 x 32 x 33", collaboration with Paul Auster (text) and Christopher Wool (paintings) / WORTKISTE, Holz, Glas, Acryl und Email auf Sperrholz, Getriebe, Kette, Lampen, Motor, 193 x 81 x 83 cm, in Zusammenarbeit mit Paul Auster (Text) und Christopher Wool (Bilder).*



dem Monitor, gehen die beiden Bilder nahtlos ineinander über, und schon schreiben wir wieder April 2003, nur ist das Ziel diesmal nicht Bagdad, sondern Queens. Ein weiteres Beispiel bietet die Schar von Maschinen mit dem Titel SWANS (2005), die aus verbogenen Aluminiumblechplatten bestehen, in die unregelmässige Löcher geschnitten sind. Videokameras hinter den Blechplatten filmen durch die Löcher den Betrachter und mit diesem die Nahaufnahmen der Gesichter glamouröser Models, mit denen die Blechplatten auf der Innenseite überzogen sind. Kleine LCD-Bildschirme spucken die Doppelgesichter wieder aus, die wie bewegte Photomontagen in Anlehnung an Hannah Höchs Collagenserie «Aus einem ethnographischen Museum» aus der zweiten Hälfte der 20er Jahren wirken, allerdings mit einer niederschmetternden Wendung: Inmitten der verzerrten Nasen und aufgeschlitzten Backen starrt hilflos das Live-Gesicht des Betrachters heraus.

In THE PALACE AT 4 A.M. hängt alles miteinander zusammen. Bilder, die von dieser Kamera erfasst oder durch jene Maschine erzeugt werden, werden unablässig auf ein Dutzend Bildschirmaggregate übertragen. Die Betrachter blicken auf diese Bildschirme unter dem wachsamen Auge anderer Videokameras, die ihrerseits wieder an Monitoren geschlossen sind. Inmitten des Ganzen hängen fast fünf Kilometer Leitungen und Kabel, die materiellen Träger der Verbindungen, über die Daten und Elektrizität zwischen den verschiedenen Geräten hin- und hergeschickt werden. Alles ist sichtbar gemacht: woher die Bilder kommen, wohin sie gehen und vor allem, wie sie manipuliert werden. Es ist dies kein Hightech-Vorgang wie irgendein hoch kompliziertes, unsichtbares Sicherheitssystem mit einem brillanten digitalen Gehirn, dem sich der Betrachter machtlos gegenüberstellt. Es unterscheidet sich ganz grundlegend

vom tagtäglichen Medienspektakel, in dem frixierte Fakten und Zahlen je nach politischen Interessen und Vorgaben kanalisiert werden, sodass Soldaten glauben, sie bombardierten Bagdad als Rache für den 11. September oder sie seien auf der Jagd nach Massenvernichtungswaffen, während man uns sagt, wir sollten uns hüten vor den «Dingen, von denen wir nicht wissen, dass wir sie nicht wissen» (im Unterschied zu «den Dingen, von denen wir wissen, dass wir sie nicht wissen»). THE PALACE AT 4 A.M. ist technisch gesehen irritierend unbedarf, transparent und führt alles sichtbar vor Augen – und dennoch ist der Betrachter machtlos. Ob blossgestellt oder nicht, das Spektakel bleibt unersättlich und ist so oder so nicht aufzuhalten. Auf einen Stromausfall zu hoffen wäre ein ebenso erbärmlicher und hohler Sieg wie die Abendnachrichten abzuschalten.

Selbst wenn der Mechanismus die Einbeziehung des Betrachters offenlegt, kann er sich der Maschine nicht entziehen. Es ist eine niederschmetternde Demonstration unser aller Verstrickung, ungeachtet all unserer Bemühungen, ausserhalb des Fadenkreuzes zu bleiben. Wir sind darin gefangen und können von Glück reden, dass es sich um das Fadenkreuz einer Videokamera und nicht eines Maschinengewehrs handelt.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

# *On the Survival of Images: KINETIC IMAGE AND MODERN VISION*

PAMELA LEE

Of the thousands, indeed, countless images that cycle through Jon Kessler's *THE PALACE AT 4 A.M.* (2005), you would be hard pressed to argue that the most powerful appears in a piece entitled *MODERN VISION* (2005). That one can even raise this suggestion flies in the face of Kessler's meditation-cum-nightmare on the world circa 2005. Composed of 40 kinetic sculptures, some 60 surveillance cameras capturing the viewer's interaction with the work, 300 monitors (which spit these feeds back in real time), and approximately 50 aluminum cutouts, *THE PALACE AT 4 A.M.* is a sprawling, global gestalt on the chaos of images that inform our current world picture, with the Iraq catastrophe serving as its *locus mundi*. And like the mirrors that refract such imagery throughout the multiple galleries the work inhabits, *THE PALACE AT 4 A.M.* provides a most pernicious reflection. The hideous, towering mug of George W. Bush and his gang, blown up to the scale of a billboard and scrawled over with the word "WAR," is the least of it. A grid of imposing television sets (*THEATER OF IDEAS*, 2005) betrays the sense that ours is an endlessly mediated world, whereas a figure with

---

*PAMELA M. LEE* is Associate Professor in the Department of Art and Art History at Stanford University.

dunce cap recalls the subhuman iconography of Abu Ghraib. For its part, *SWANS* (2005) features a bevy of models rendered grotesque. All the while, glorious sunsets and falling towers picture a world sublime in its violence. In case anyone missed the point, arcs of red paint, like blood, sign off on the disaster.

How perverse, then, to make claims for the staying power of images in *MODERN VISION!* For rather than depict the geopolitical abattoir that is the "War on Terror"—or the media glut of images that provide easy distraction from it—its imagery strikes much closer to home: the section offers a smart-bomb's vista on the destruction of the Museum of Modern Art. Created specifically for the P.S. 1 iteration of *THE PALACE AT 4 A.M.*, *MODERN VISION* is an eight-second simulation showing a fly-through of a missile penetrating a photograph of Taniguchi's building. In the process the missile destroys a tiny model of the very work the viewer currently engages, and repeats the moment of impact over and over—a visual mantra for our time.

Taking its cue from an essay by Benjamin Buchloh on the new Museum of Modern Art, *MODERN VISION* has all the charm of a spectacularly failed joke. Its absurdity stems in large part from the sense that,

amidst the debris field of images the rest of the work lays bare, Kessler saw fit to stage a mini-drama in which the question of the implicit survival of his work stands cheek-by-jowl with pictures of destruction and torture. Kessler himself has referred to MODERN VISION as “solipsistic” and “narcissistic”: it is a work that offers no glimpse of an outside. But in speaking of this section through the language of the “kinetic image” I want to stress how the question of the persistence of such images and their mechanisms informs our capacity for meaningful responses to them.

MODERN VISION, then, does not simply address the narcissism of the art world, a point that can only border on tautology. Though the work might seem a grossly impolitic footnote to the essay on twenty-first-

century violence that is THE PALACE AT 4 A.M., it also throws into relief the question of the stability, preservation, and transformation of images and their uses in what the collective Retort has referred to as the “Image-Power” of contemporary spectacle.<sup>1)</sup> It does so through the multiple and shifting logics of its many, layered interfaces—both within the work itself and with those who encounter them. This is a question of no small consequence for our current situation, and one that finds precedent with our very recent past.

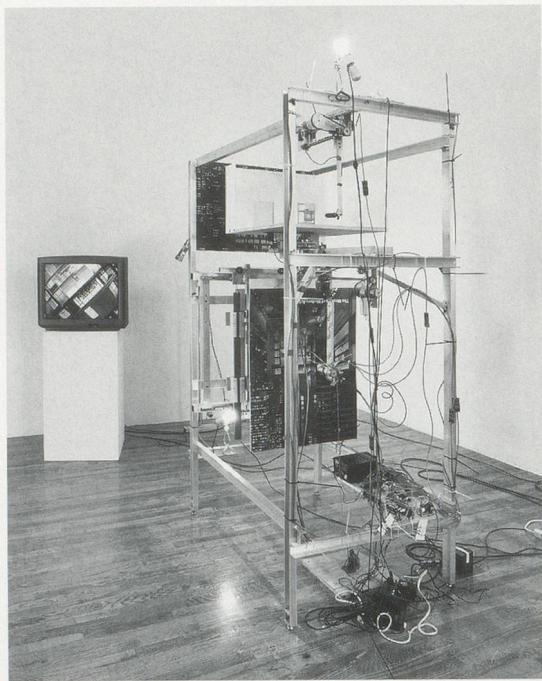
Indeed, the rubric of the “kinetic image” derives from Alvin Toffler’s best-seller of 1970, *Future Shock*, a book I’ve considered relative to the history of kinetic art in the 1960s.<sup>2)</sup> When *Future Shock* first appeared, it enjoyed mass appeal for its shrill prognoses on the

JON KESSLER, THE PALACE AT 4 A.M., 2005, mixed media, monitors, cameras, aluminum, large-format ink-jet prints, dimensions variable /  
DER PALAST UM VIER UHR MORGENS, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Aluminium, grossformatige Inkjet-Prints, Masse variabel.

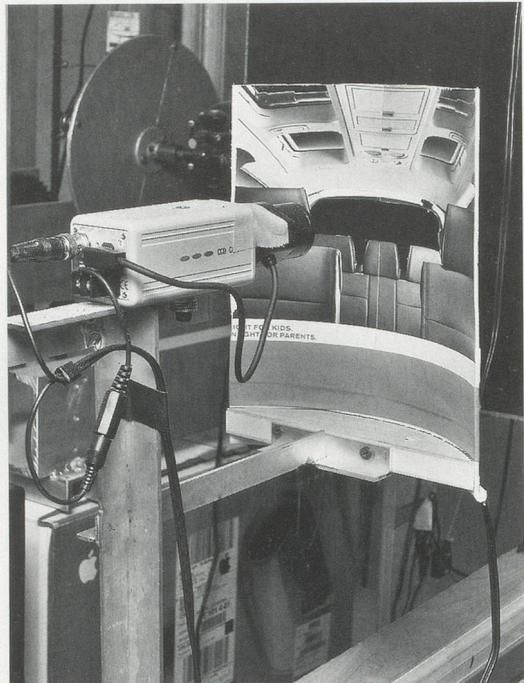


JON KESSLER, THE PALACE AT 4 A.M., 2005, mixed media, monitors, cameras, aluminum, large-format ink-jet prints, dimensions variables, installation view P.S. 1, New York /  
DER PALAST UM VIER UHR MORGENS, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Aluminium, großformatige Inkjet-Prints, Massen variabel.





*JON KESSLER, MAIDEN VOYAGE, 2004, mixed media, video cameras, lights, monitors, motors, 84 x 91 x 123"/ JUNGFERNFAHRT, verschiedene Materialien, Videokamera, Lampen, Monitore, Motore, 213 x 231 x 312,5 cm.*



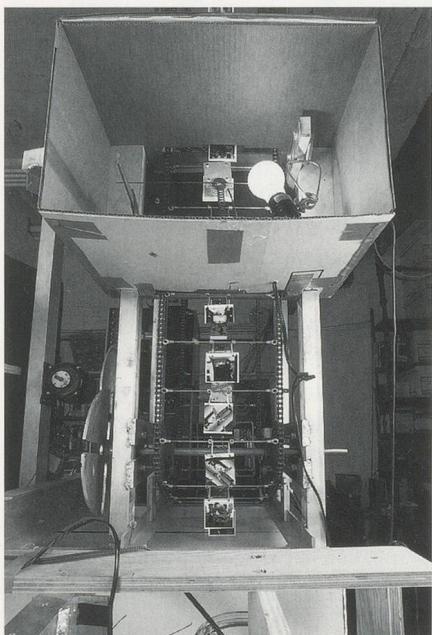
*JON KESSLER, MODERN VISION, 2005, mixed media, poster, aluminum, cameras, monitor, motors, dimensions variable / verschiedene Materialien, Plakat, Aluminium, Kameras, Monitor, Motore, Masse variabel.*

dawning Information Age. Today it reads like a techno-cultural relic—a period piece for the RAND generation. Still it is by dint of the book’s apparent irrelevance that the notion of the “kinetic image” speaks forcefully to the problem of the survival of images. The phrase was meant to diagnose the transient quality of data endlessly streaming from computers, televisions, and all types of media ever subjected to the vertiginous cycles of production and obsolescence. For Toffler, the eruptive force and instantaneity of the image—its rapid-fire appearance and flash-forward disappearance—found cultural expression in the welter of 1960s kinetic art then flooding galleries and museums. This was a moment that saw the renaissance of an art form that explicitly invoked the avant-garde experiments of a Moholy-Nagy or a Duchamp. The proliferation of this machine-driven work and its stress on movement and ephemera

spoke to the mass circulation of information in the 1960s and the struggles over the place of that information within the public sphere.

Where Kessler is concerned, it’s important to note the rhetorical sleight of hand motivating Toffler’s analysis. Toffler’s is a convergence between older forms of media—kinetic art, its Machine Age inheritance, and its putative obsolescence—and the new modes of distribution and reception associated with the information society. It is this logic that structures Kessler’s technical interfaces as well, not to mention the ultimate interface that takes place between viewer and object. For though THE PALACE AT 4 A.M. takes its titular inspiration from Alberto Giacometti’s Surrealist masterpiece of 1932, it is a broader history of kinetic art, and not Surrealism, that captures something of the affective capacity of images in this recent context.

Kessler first began to think of his work in these terms in 1983, when Richard Armstrong referred to his then more discrete sculpture as kinetic.<sup>3)</sup> The artist himself sees his work as inheriting from the events staged at 9 Evenings, the performances of the Judson Group, and artists such as Robert Whitman and Alex Hay. What binds these figures together—and what links them to a longer history of sixties kinetic art—is an understanding of bodily movement relative to its interface with a host of technical apparatus, itself often kinetic. The immersive situations staged by these predecessors called on an active viewer, if not one compelled to push so many buttons like the subject of much interactive art. *THE PALACE AT 4 A.M.* implicitly understands that the image is ultimately indivisible from the mechanism that produces it, whether body or machine, and the viewer who encounters it by extension. Hence the tangle of machines and images that comprise the larger experience of *THE PALACE AT 4 A.M.*: each cutout is accompanied by a surveillance camera, whose images change with each new participant/observer. Computers and analog mechanisms resist parting company; sculpture punctures provide new vistas to ever-changing scenarios.



JON KESSLER, *MAIDEN VOYAGE*, 2004, mixed media, video cameras, lights, monitors, motors, 84 x 91 x 123" /  
JUNGFERNAFAHRT, verschiedene Materialien, Video-Kamera, Lampen, Monitore, Motore, 213 x 231 x 312,5 cm.

Something about this interface and its interference can tell us much about the survival of images in MODERN VISION. Kessler has used computers in his work since 1985 as a means to "drive the analog forward and give it more emotion and personality."<sup>4)</sup> Yet he also notes that "I do not use digital technology unless I absolutely have to... I am much more interested in using analog to make work that has a mimetic relation to digital processes." In the same way that Toffler's kinetic image mimed the movement of the new information technologies, Kessler's crossing of older and newer media produces a kind of historical drag on its imagery, a way of catching the production of images as they flicker, spin, and circulate throughout the galleries. In both the work's multiple forms of mediation and its imagery, the vestiges of a recent past remain. They remain, for one, because of the sheer physical density of *THE PALACE AT 4 A.M.* A virtual bulimia of images and their props, the work tells us that even as its pictures are the garbage of a so-called information economy, the very existence of that garbage gives the lie to information's alleged dematerialization. The ecology of the information society is such that media will always come back to haunt us, even if the mechanisms that spur their production or the data-bank of images insistently claim to carry no physical charge.

But there is another way that these images survive for us, less as a matter of the props that generate them than the strange duration they highlight for the observer. It's a mode of temporality dramatized by the first work in which Kessler used surveillance video, entitled *ONE HOUR PHOTO* (2004). Appearing in "Global Village Idiot," Kessler's solo show at Deitch Project, *ONE HOUR PHOTO* consisted of a tiny camera filming a sequence of postcards of the World Trade Center; as the pictures rotated, the images produced a scene as if witnessed from the cockpit. Like many works in *THE PALACE AT 4 A.M.*, the rotation of postcards created the illusion of a continuous image in the eye of the camera, not unlike the fabled notion of the afterimage used to explain how cinema produces its sense of continuity. For the afterimage was alleged to remain in the eye of its viewer, as if inhabiting—however phantasmatically—the viewer's body.



Like ONE HOUR PHOTO, the images in THE PALACE AT 4 A.M. take on a paradoxically carnal weight—paradoxical because the images themselves are essentially non-repeating. Of course, the reason they don't repeat is due to the constantly renewed presence of a viewer, always implicated by the dozens of surveillance cameras throughout the work. The viewer, in a manner of speaking, becomes the work: the viewer incarnates the image as its one consistent variable. This is not another retread of the bland promises associated with interactive art, mind you, so much as an acknowledgment that each image is singular because each viewer caught up in the dynamic with the surveillance camera is singular. And this observation is rife with both potential and dread, a point which brings me back to MODERN VISION, that section of the work described by Kessler as "solipsistic."

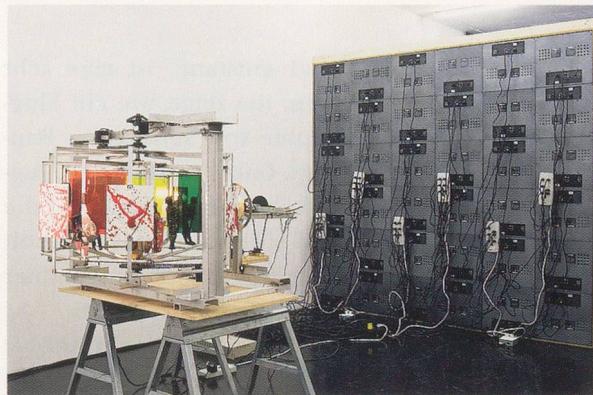
That may well be so, though this endlessly projected vision is equal but opposite to what happens in the rest of THE PALACE AT 4 A.M. Indeed, consider this section through the terms of the kinetic image—of the tension between old and new media that is the

motor of the larger work as well as the shifting modes of reception that accompany each. Notably, this is the only section of the work in which, as Kessler reminds us, "there is no outside." Its optic is tunnel vision. A closed system, it appeals to the sense in which the work's survival depends on its repeated imaging by a camera that records its own destruction and then plays it back, over and over and over again. In a culture where people willingly submit themselves to the camera's all-seeing eye—where the former threat of surveillance has been internalized as the desire to broadcast every last move on YouTube—MODERN VISION incarnates what it means to live and die by the Spectacle. "Its edict," Kessler notes, is "I am filmed... therefore I exist."

- 1) Retort (Iain Bowl, T.J. Clark, Joseph Matthews, Michael Watts) *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (London: Verso, 2005), p. 28.
- 2) Pamela M. Lee, *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge: The MIT Press, 2004).
- 3) This and other information derives from a conversation with the artist, February 16, 2007, New York.
- 4) All of Kessler's quotations are from an email exchange with the artist, February 1, 2007.

# Das Überleben der Bilder: KINETISCHES BILD UND MODERNES SEHEN

PAMELA LEE

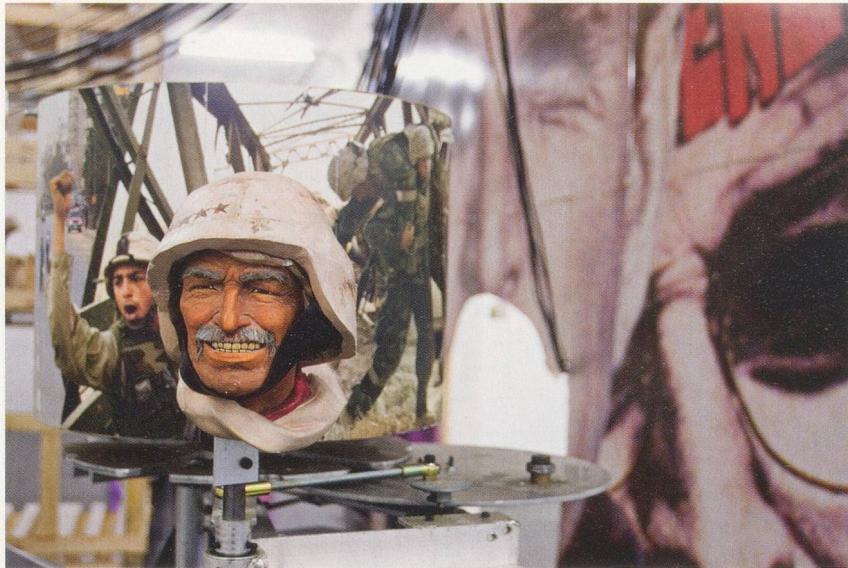


Von den Tausenden, ja unzähligen Bildern, die durch Jon Kesslers THE PALACE AT 4 A.M. (Der Palast um vier Uhr morgens, 2005) kreisen, finden sich, wenn man sich denn entscheiden müsste, die wohl eindringlichsten in dem Teil, der den Titel MODERN VISION (2005) trägt. Jedoch spottet eine solche Behauptung Kesslers albtraumhafter Reflexion über die Welt um das Jahr 2005, denn THE PALACE AT

*PAMELA M. LEE* ist Associate Professor für Kunst und Kunstgeschichte an der Stanford University.

*JON KESSLER, THEATER OF IDEAS, 2005,  
mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum,  
toy soldiers, acrylic, 51 x 68 x 80" /  
THEATER DER IDEEN, verschiedene Materialien,  
Monitore, Kameras, Motoren, Aluminium, Spielzeug-  
Soldaten, Acryl, 129,5 x 173 x 203 cm.*

4 A.M. ist eine aus 40 kinetischen Plastiken, rund 60 Überwachungskameras, die den Betrachter in seiner Interaktion mit dem Werk festhalten, 300 Monitoren (die die Aufnahmen in Echtzeit wieder ausspucken) und annähernd 50 Aluminiumblech-objekten bestehende, ausufernde, globale Gestalt des Chaos der Bilder, die unser aktuelles Weltbild prägen. Als *Locus mundi* dient dabei die Katastrophe im Irak. Und wie die Spiegel, die entsprechendes Bildmaterial quer durch die verschiedenen Ausstellungsräume vervielfältigen, ist das Bild, das THE PALACE AT 4 A.M. zeichnet, ein überaus verheerendes. Die hässliche, überdimensionale Visage von George W. Bush und Konsorten, deren Konterfeis auf Reklametafelformat vergrössert und mit dem Wort «WAR», Krieg, auf der Stirn überschmiert sind, ist dabei noch



*JON KESSLER, EVOLUTION (Sniper Series), 2005, mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum, ink-jet prints, collectibles, dimensions variable / verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Motoren, Aluminium, Inkjet-Prints, Sammlerstücke, Masse variabel.*

das Geringste. Eine Reihe lärmender Fernsehgeräte (THEATER OF IDEAS, 2005) vermittelt das Gefühl, dass unsere Welt eine unendlich vermittelte Welt ist, während eine Gestalt mit einer Kapuze an die unmenschliche Ikonographie von Abu Ghraib erinnert. SWANS (Schwäne, 2005) wiederum zeigt eine Schar von Models, deren Gesichter grotesk verzerrt sind. Unterdessen malen herrliche Sonnenuntergänge und einstürzende Hochhäuser das Bild einer in ihrer Gewalt erhabenen Welt. Und falls jemand den springenden Punkt immer noch nicht mitgekriegt hat, setzen Bogen aus roter Farbe, wie Blut, den Schlusspunkt hinter die Katastrophe.

Wie grotesk ist es also, Behauptungen über das Überdauern der Bilder in MODERN VISION aufzustellen! Denn statt die geopolitische Schlachterei namens Krieg gegen den Terror – oder die mediale Bilderflut, die nur allzu leicht davon ablenkt – darzustellen, nehmen die Bilder wesentlich vertrauteres Terrain aufs Korn: MODERN VISION zeigt nämlich, durch das Videoauge einer intelligenten Bombe gesehen, die Zerstörung des Museum of Modern Art. Die Arbeit, die eigens für die Präsentation von THE

PALACE AT 4 A.M. in P.S. 1 entstand, ist eine acht Sekunden lange Simulation, die zeigt, wie ein Flugkörper auf eine Photographie von Tanaguchis Bauwerk zufliegt und einschlägt. Dabei zerstört der Flugkörper ein winziges Modell ebenjener Arbeit, auf die sich der Betrachter gerade einlässt, und wiederholt den Augenblick des Einschlags immer und immer wieder – ein bildliches Mantra für unsere Zeit.

MODERN VISION, eine Arbeit, für die ein Aufsatz von Benjamin Buchloh über das neue Museum of Modern Art das Stichwort lieferte, hat den Charme eines spektakulär danebengegangenen Scherzes. Die Absurdität röhrt vor allem daher, dass Kessler es inmitten eines Trümmerfeldes der Bilder, das die übrigen Teile des Werkes freilegen, offensichtlich für angebracht hielt, ein Minidrama zu inszenieren, in dem die Frage des impliziten Überdauerns seiner Arbeit unmittelbar mit Bildern der Zerstörung und Folterung verknüpft wird. Kessler selbst hat MODERN VISION als solipsistisch und narzisstisch bezeichnet; es ist eine Arbeit, aus der jede Andeutung einer äusseren Welt verbannt ist. Wenn dieser Teil von THE PALACE AT 4 A.M. hier aber an Hand der

Begrifflichkeit des kinetischen Bildes erörtert wird, so, weil darauf hingewiesen werden soll, wie die Frage des Überdauerns solcher Bilder und ihrer Mechanismen unsere Fähigkeit zu einer sinnvollen Reaktion auf sie beeinflussen.

MODERN VISION zielt also nicht einfach nur auf den Narzissmus des Kunstbetriebes ab, ein Argument, das zwangsläufig an eine Tautologie grenzen würde. Die Arbeit mag zwar wie eine überaus törichte Fussnote zu der durch THE PALACE AT 4 A.M. verkörperten Abhandlung über die Gewalt des 21. Jahrhunderts anmuten, wirft aber gleichzeitig ein Schlaglicht auf die Frage der Stabilität, Erhaltung und Veränderung von Bildern und deren jeweiliger Funktion in dem, was das Kollektiv Retort als die *Image-Power* des zeitgenössischen Spektakels bezeichnet hat.<sup>1)</sup> Sie tut dies durch die variierende Logik ihrer vielschichtigen Schnittstellen – innerhalb der Arbeit selbst, wie auch im Verhältnis zu denen, die ihr gegenüberstehen. Dies ist eine Frage von nicht

geringer Tragweite für unsere heutige Situation und eine, für die es in unserer jüngeren Vergangenheit ein Vorbild gibt.

Der Begriff des kinetischen Bildes geht tatsächlich auf Alvin Tofflers 1970 erschienenen Bestseller *Future Shock* zurück, auf den ich in Zusammenhang mit der Geschichte der kinetischen Kunst der 60er Jahre näher eingegangen bin.<sup>2)</sup> Als das Buch erstmals erschien, sprachen seine schrillen Prognosen zum Anbruch des Informationszeitalters ein Massenpublikum an. Heute liest sich *Future Shock* wie ein techno-kulturelles Relikt – wie ein Zeitroman für die RAND-Generation.<sup>3)</sup> Der Begriff des kinetischen Bildes leistet allerdings gerade aufgrund der scheinbaren Belanglosigkeit des Buches einen stichhaltigen Beitrag zur Frage des Überlebens der Bilder. Der Begriff war im Sinne einer Diagnose der Vergänglichkeit des endlosen Stroms gedacht, der von Computern, Fernsehern und Medien aller Art ausgespuckt wird, den Schwindel erregenden Zyklen der



JON KESSLER, SHOOTER, 2005, mixed media, video mixer, motors, cameras, monitor, found images, 48 x 68 x 35" / SCHÜTZE, verschiedene Materialien, Video-Mischpult, Motore, Kameras, Monitor, gefundene Bilder, 122 x 173 x 89 cm.

Produktion und des Veraltens von Information. Die eruptive Kraft und Augenblicklichkeit der Bilder – ihr Auftauchen und Vorüberhuschen in schneller Folge – fand nach Tofflers Auffassung ihre Entsprechung in der Flut der kinetischen Kunst der 60er Jahre, die damals die Galerien und Museen überschwemmte. In diese Periode fiel die Renaissance einer Kunstform, die sich ausdrücklich auf die avantgardistischen Experimente von László Moholy-Nagy und Marcel Duchamp stützte. Das Überhandnehmen dieser maschinenbetriebenen Arbeiten und deren Betonung von Bewegung und Kurzlebigkeit reflektierte die massenhafte Verbreitung der Information während der 60er Jahre und die Auseinandersetzungen über den Stellenwert dieser Information innerhalb des öffentlichen Raums.

In Bezug auf Kessler ist es wichtig, auf die verbale Taschenspielerei hinzuweisen, die Tofflers Darstellung antreibt. Bei Toffler konvergieren Medien älterer Art – die kinetische Kunst, deren Wurzeln im Maschinenzeitalter und deren vermeintliche Obsoleszenz – mit den neuen Formen der Weitergabe und Rezeption, die wir mit der modernen Informationsgesellschaft assoziieren. Ebendiese Logik strukturiert auch Kesslers technische Interfaces, ganz zu schweigen von jener elementarsten aller Schnittstellen, die sich zwischen Betrachter und Objekt ereignet. Denn auch wenn Giacometti's surrealistisches Meisterwerk 1932 den Titel von THE PALACE AT 4 A.M. nahelegte, ist es nicht der Surrealismus, sondern die allgemeinere Geschichte der kinetischen Kunst, die etwas vom affektiven Potenzial der Bilder in diesem jüngeren Kontext erfasst.

Kessler begann 1983, als Richard Armstrong seine damals noch überschaubareren plastischen Arbeiten mit dem Begriff kinetisch belegte, erstmals sein Schaffen in diesem Sinn zu verstehen.<sup>4)</sup> Der Künstler selbst sieht sein Werk in der Nachfolge der Veranstaltungen der so genannten «9 Evenings», der Performances der Judson Group und von Künstlern wie Robert Whitman und Steve Hay. Was diese Figuren verbindet – und was sie mit einer weiter zurückreichenden, während der 60er Jahre einsetzenden Geschichte der kinetischen Kunst verband –, ist, dass sie die Bewegungen des Körpers in Abhängigkeit von dessen Interaktion mit Apparaten auffassen, die

ihrerseits oft kinetischen Charakter hat. Die vereinnahmenden Inszenierungen dieser Vorgänger appellierte an einen aktiven Betrachter, allerdings einen, der nicht auf so viele Knöpfe zu drücken gezwungen war, wie dies bei interaktiver Kunst vielfach der Fall ist. THE PALACE AT 4 A.M. liegt das unausgesprochene Verständnis zugrunde, dass sich das Bild letzten Endes weder vom Mechanismus, der es produziert, ob dies nun ein Körper oder eine Maschine ist, noch in der Konsequenz vom Betrachter trennen lässt, der ihm gegenübertritt. Daher das Gewirr der Maschinen und Bilder, die die übergreifende Erfahrung von THE PALACE AT 4 A.M. ausmachen; jedes Stück Aluminiumblech mit seinen ausgeschnittenen Teilen enthält eine Überwachungskamera, deren Bilder mit jedem neuen Betrachter wechseln. Computer und analoge Mechanismen wehren sich dagegen, getrennte Wege zu gehen; die skulpturalen Objekte bieten neue Perspektiven auf ständig wechselnde Szenarien.

Diese Schnittstellen und deren Störungen können uns einiges über das Überleben der Bilder in MODERN VISION lehren. Seit 1985 bezieht Kessler Computer in seine Arbeit ein; sie dienen ihm dazu, «das Analoge vorwärtszutreiben und diesem mehr Gefühl und Individualität zu verleihen».<sup>5)</sup> Gleichzeitig sagt er jedoch: «Ich verwende digitale Technik nur, wenn ich unbedingt muss ... Mir liegt wesentlich mehr daran, mit analogen Mitteln Dinge zu machen, die zu digitalen Prozessen in einem mimischen Verhältnis stehen.» So wie das kinetische Bild bei Toffler die Dynamik der neuen Informationstechnologien vorwegnahm, so ergibt bei Kessler die Kreuzung alter und neuer Medien eine Art historisches Kostüm für die Bilder, ein Versuch, die Produktion von Bildern in ihrer flimmernden, wirbelnden Umlaufbewegung durch die Ausstellungsräume zu «erwischen». Bei beiden bleiben die verschiedenen Formen der Vermittlung des Werkes und dessen Bilder, sowie die Überreste einer noch nicht lange zurückliegenden Vergangenheit gegenwärtig. Sie bleiben präsent schon wegen der rein physischen Fülle von THE PALACE AT 4 A.M. Die Arbeit, gleichsam eine Bulimie der Bilder und ihrer Requisiten, lehrt uns, dass, auch wenn ihre Bilder der Müll einer so genannten Informationswirtschaft sind, gerade

das Vorhandensein dieses Mülls die angebliche Entstofflichung der Information Lügen strafft. Die Ökologie der Informationsgesellschaft ist dergestalt, dass die Medien nie aufhören werden, uns zu verfolgen, ganz gleich, ob die Mechanismen, die ihre Produktion befeuern, oder die Datenbank der Bilder nachdrücklich den Anspruch erheben, frei von allen physischen Lasten zu sein.

Diese Bilder überdauern für uns jedoch noch in einer anderen Art und Weise, also nicht nur im Sinne der sie produzierenden Requisiten, sondern auch in Form der merkwürdigen Dauer, die sie für den Betrachter markieren. Diese Form des Verstreichens der Zeit hatte Kessler dramatisch zugespitzt in ONE HOUR PHOTO, dem ersten Werk, bei dem er mit Aufnahmen einer Überwachungskamera arbeitete. Bei der Präsentation von «Global Village Idiot», Kesslers Einzelausstellung bei Deitch Projects in New York, bestand ONE HOUR PHOTO aus einer winzigen Kamera, die eine Folge von Ansichtskarten des World Trade Center filmte; während die Ansichtskarten wechselten, ergaben die Aufnahmen ein Bild, das wie die Sicht aus einem Flugzeugcockpit wirkte. Ähnlich wie zahlreiche Arbeiten in THE PALACE AT 4 A.M. erzeugte der Wechsel der Ansichtskarten im Auge der Kamera die Illusion eines durchgehenden Bildes, nicht unähnlich dem berühmten Prinzip des Nachbildes, das bemüht wurde, um zu erklären, wie beim Film der Eindruck der Übergangslosigkeit erzeugt wird. Denn das Nachbild, so wurde behauptet, blieb im Auge des Betrachters zurück, so, als wäre es – wie illusorisch auch immer – im Körper des Betrachters angesiedelt.

Ebenso wie bei ONE HOUR PHOTO wächst den Bildern in THE PALACE AT 4 A.M. paradoixerweise ein fleischliches Gewicht zu – paradox, weil die Bilder selbst sich im Grunde nicht wiederholen. Der Grund, warum sie sich nicht wiederholen, liegt natürlich in der sich ständig erneuernden Gegenwart des Betrachters, die durch Dutzende über das Werk verteilte Überwachungskameras, laufend hervorgebracht wird. Der Betrachter wird sozusagen zum Werk: Im Betrachter als seiner einzigen Konstanten wird das Bild Fleisch. Dies ist wohlgemerkt keine Aufwärmung der verbindlichen Versprechen, die sich mit der interaktiven Kunst verbanden, son-

dern vielmehr ein Eingeständnis, dass jedes Bild einzigartig ist, weil jeder Betrachter, der in der Dynamik mit den Überwachungskameras aufgeht, einzigartig ist. Diese Beobachtung steckt gleichzeitig voller Potenzial und Schrecken, eine Tatsache, die uns wieder zurückführt zu MODERN VISION, dem Teil seines Werks, den Kessler als solipsistisch bezeichnet.

Mag sein, doch dieses endlos introjizierte Sehen ist die entgegengesetzte Entsprechung zu dem, was in den übrigen Teilen von THE PALACE AT 4 A.M. vor sich geht. Man betrachte diesen Teil unter dem Gesichtspunkt des kinetischen Bildes, also der Spannung zwischen alten und neuen Medien, die der Motor des übergreifenden Werkes ebenso wie der sich verschiebenden Formen der Rezeption ist, die damit einhergehen. Es ist dies wohlgemerkt der einzige Teil der Arbeit, bei dem es, wie Kessler uns erinnert, «kein Draussen gibt». Ihre Sicht ist der Tunnelblick. Als ein geschlossenes System legt es ein Verständnis nahe, nach dem das Überleben des Werkes von dessen wiederholter Bildgebung durch eine Kamera abhängt, die ihre eigene Zerstörung aufzeichnet und anschliessend immer wieder und wieder abspielt. In einer Kultur, in der die Menschen sich freiwillig dem alles sehenden Blick der Kamera unterwerfen – in der das, was früher als die Gefahr der Überwachung angesehen wurde, nunmehr verinnerlicht ist, im Sinne des Bedürfnisses, jede letzte Regung auf YouTube zu verbreiten –, verkörpert MODERN VISION, was ein Leben und Sterben im Zeichen des Spektakels bedeutet. «Dessen Edikt», so Kessler, lautet, «Ich werde gefilmt ... also bin ich.»

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Zu «Image-Power» und deren Ökonomie siehe Retort (Iain Bow, T.J. Clark, Joseph Matthews, Michael Watts), *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War* (London: Verso, 2005), S. 28.

2) Siehe meine Studie *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge: MIT Press, 2004).

3) RAND Corporation (Research AND Development), Denkfabrik in den USA, die nach Ende des Zweiten Weltkriegs gegründet wurde, um die Streitkräfte der USA zu beraten.

4) Ich stütze mich hier und an anderer Stelle auf Angaben des Künstlers in einem Gespräch, das ich am 16. Februar 2007 in New York mit ihm führte.

5) Die zitierten Aussagen Kesslers stammen alle aus einer E-Mail-Korrespondenz mit dem Künstler, 1. Februar 2007.

# Mechanization Spurns Command

---

*BRUCE STERLING*

What would the Dadaists have done with themselves without the monster mechanical meat grinders of the First World War?

André Breton: psychoanalyst and left-wing social worker. Tristan Tzara, Romanian cabaret manager.

Jon Kessler often speaks about the Dadaists, clearly spiritual ancestors of his art practice, though he seems rather less pulverized by trauma than they. Man Ray, the American bubble gum king, is a particularly clear precursor.<sup>1)</sup> This East Coast urbanite was the one member of the Surrealist clique that Breton never purged, likely because Man Ray was indeed American, and therefore too pragmatic to court immolation on ideological principles.

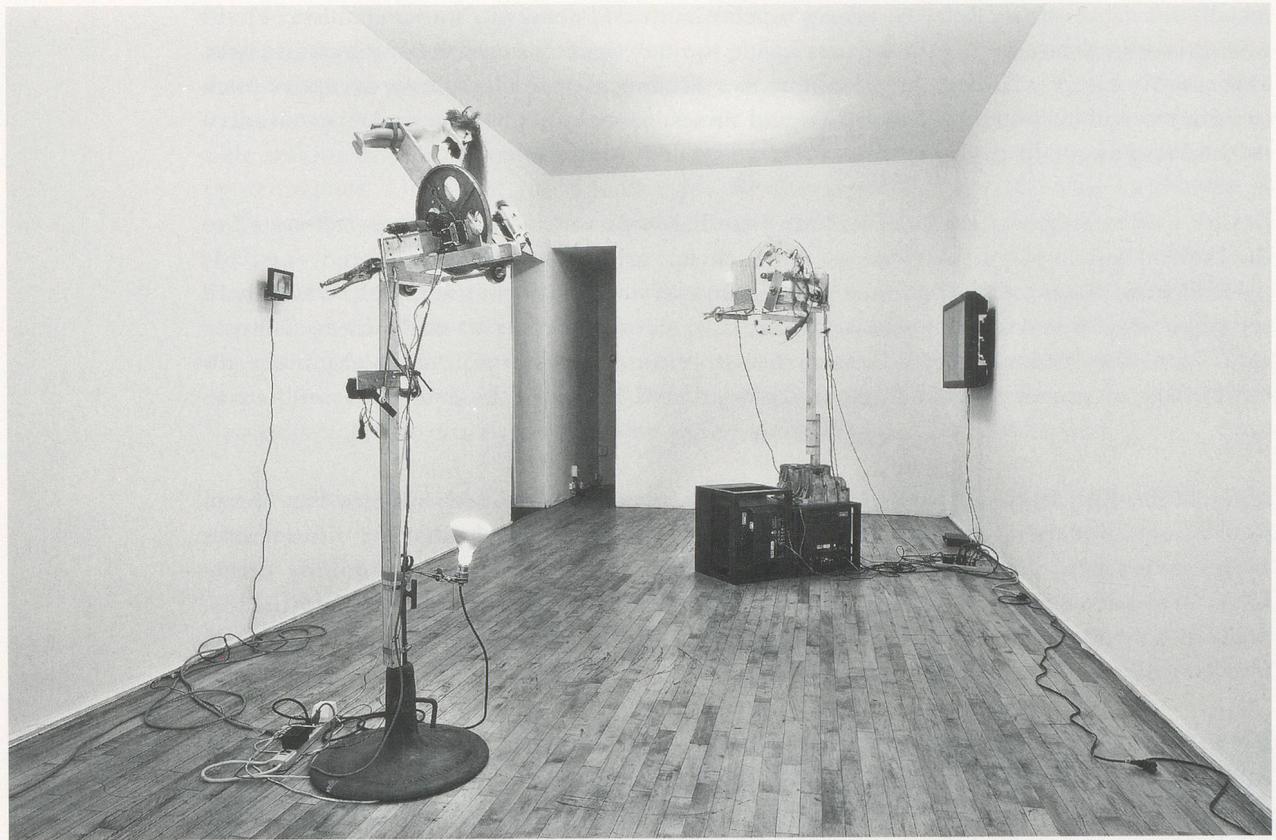
The American among the Surrealists was the ingenious tinkerer of the bunch, the bricoleur, the image-hacker who dismantled cameras, put salt and pepper on wet film, glued tacks to a household iron, took glue and scissors to magazines, and titled his paintings in Yankeeified French... Kessler does quite similar things, only on a broader globalized scale and with more advanced hardware.

Man Ray, being a Surrealist, presented himself as a mystery wrapped in an enigma. Mystery was likely what Man Ray saw in a mirror. Jon Kessler is by no means a Surrealist, and therefore into wonkified, deconstructive explications of intent: "I was always interested in getting people to look behind the curtain. Getting them to become active viewers, to investigate the mechanism, to suspend their disbelief, and, finally, to have an experience with the objects that I was presenting, even if many of those objects originated as kitsch."<sup>2)</sup>

It's unthinkable that Man Ray would spoil the *rayograph* magic of solarization by bluntly solarizing a bunch of wet film-stock right in front of gallery traffic. By contrast, a Kessler video

---

*BRUCE STERLING* is a science fiction writer and design teacher.



JON KESSLER, THE CHERYL PICTURES, 2004, *mixed media, doll, camera, light, LCD monitor, motor, 80 x 24 x 30"* /  
DIE CHERYL BILDER, *verschiedene Materialien, Puppe, Kamera, Lampe, LCD-Monitor, Motor, 203 x 61 x 76 cm.*



installation trots out its Rube Goldberg aspects front and center. It's a mechanism. That's what it is. Why cleanline the works away inside some designer's suave shell? Why waste valuable creative hours polishing the aluminum to a dazzling gleam? That glossy, deceptive pitch is oldfashioned, because it's Modernism, and therefore for rubes and hicks. An open-source method empowers the end-user.

Kessler's video art never exults in its Nam June Paik videoosity. So it's much better suited to the current epoch when the video screen is cheap, grimy, tiny, battery-powered—or flatly colossal, and, in any case, ubiquitous: video as an everyday banality, kitsch, junk. When there are video screens within our pockets, purses, laps, all over airports, at traffic intersections... video in banks, bank machines, convenience stores and the cheapest fast-food joints... it's hard to find an aspect of urban life spared a video installation. So the point is to put them to work.

A model like Kiki de Montparnasse was famous in a Paris neighborhood, but Brazilian bombshell Gisele Bündchen has to tote so much globalized semiotic freight that she disintegrates at Kessler's touch. When it comes to the supermodel racket, a clacking, spinning Gisele Bündchen video installation is raw *cinéma vérité*. Can anyone, even at the remotest video-night in Katmandu, still think that Gisele looks that way without a team of image groomers? Or that gawky heiress Paris Hilton really "looks like" Paris Hilton © ® ™?

What's to become of a creature like Paris Hilton when finished performing her obligatory Edie Sedgwick virgin-sacrifice dance? And Gisele—she's one of the better-behaved among the sorority, but is that at all likely to end well? Perhaps some future Kessler re-integrative machine could tenderly reassemble the scattered fragments of women maimed by the glamour biz. It's hard to imagine anyone else up to the challenge.

What unheard-of, hackerly skills will be required for art in tomorrow's video-broadband Internet: when a so-called web "page" is nothing like a "page." When video compositors and web-design software can mix, match, and *munge* a chunk of text, annotations, hotlinks, static images, video snippets, music tracks? And it all comes gushing straight out of the same pipe, a bubbling slumgully of creolized media.

"Film," in the sense of a long strip of celluloid, will soon be deader than Hammurabi; whole "video" is a formatter's acronymic nightmare of dot-mpg, dot-avi, dot-mp4... "Special" effects become the basic means of production; everything is fixable in post, cinema is a branch of software design, and James Agee, Pauline Kael, we scarcely knew ye...

A chaotically creolized media world lurks just over the horizon, what Lev Manovich calls "hybrid media" or "soft cinema," and this multinational, rhizomatic, kitsch-heavy hacker playground resembles nothing quite so much as a giant Jon Kessler installation.

Nobody ever designed, made, or engineered the Internet for the haywire applications now being foisted upon it... the planet's latest operating system is an awesome mix of appropriated media and colliding cultures, some relatively static and some in frantic motion, some more or less progressive and some the very heart and soul of the Coming Dark Age.

Jon Kessler

If you could somehow physically instantiate this scattered enterprise, well... it wouldn't be surreal, exactly, but you could mock that up, plug it in, spin it up to speed, and insert: video screens, tatami mats, Chinese restaurant figurines, Moroccan brass, the Rosetta Stone, light bulbs, lawn jockeys, counterweights, vinyl toys, magnifying glasses, and pretty much any possible residue of popular culture in some vaguely aestheticized, web-designer's frame of phony democracy. Then, yes, you'd have a Jon Kessler artwork as the objective-correlative of tomorrow's native technosocial condition. Not so much a prank as a prophecy.

The artist best fit to rival Kessler in this regard is likely Mark Pauline, the "robot performance artist" from San Francisco. Pauline, the punk Tinguely, publicly smashes his performance objects in ear-splitting *wunderkammer* orgies of Roman candles, flamethrowers, and Tesla coils. The acid-drenched deserts of Burning Man are thick with Pauline's disciples, while Kessler is a calmer, more contemplative figure, more Europe than Pacific Rim.

Jon Kessler makes toys. They're sweet and life-affirming little things, full of ingratiating Zen whimsy.

The world doesn't lack for high priests of an agglomerative hacker aesthetic. "We make money not art,"<sup>3)</sup> as electronic-arts maven Régine Debatty wryly puts it, and she would know.



Régine thinks that art's relationship to technology is a marginal one, best pursued as an interventionist act of critique and sabotage, carried out by grubby denizens of the atelier against the soulless, shiny creatures of the megacorp. Kessler is not merely grabbing a Phillips head screwdriver to turn it against the practice of engineering; mechanism is his heritage, and he's a thinking man.

"Mechanization takes command," as Sigfried Giedion put it.<sup>4)</sup> But what if mechanization were last century's news and its "commands" were as dead as Napoleon's? What would we think of that? How would we think?

A proper critic in that world would be like the SCHOLAR STABILE of 2003, one of Kessler's simplest, most penetrating works: A small clay mandarin scholar, counterbalanced by a set of coins, weaves a track through space and time. This poised little gentleman is gamely asserting his Confucian proprieties while mounted on an Alexander Calder invention.

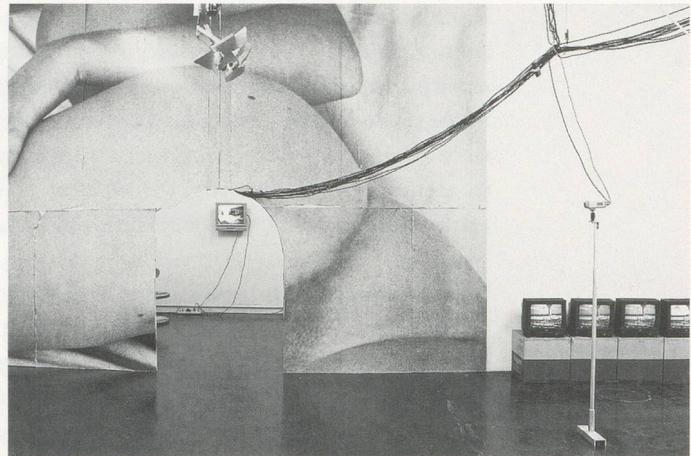
Whither tomorrow will carry us, he knows not, but by golly, he knows what he likes.

1) See also [http://www.bookrags.com/Man\\_Ray](http://www.bookrags.com/Man_Ray)

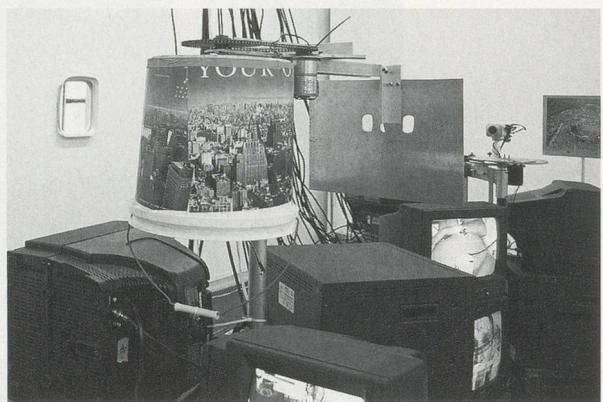
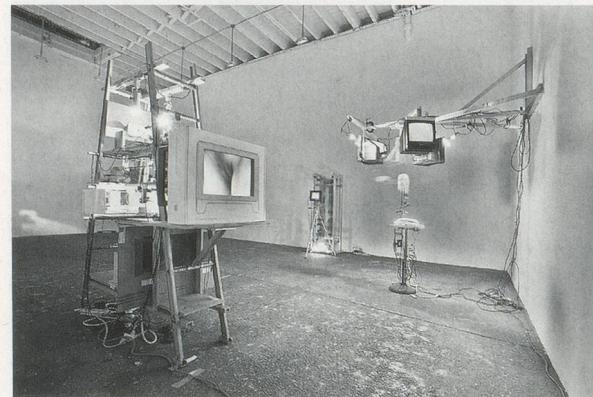
2) Quote taken off Jon Kessler's website, <http://www.jonkessler.com>

3) From the website <http://www.we-make-money-not-art.com>

4) Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command, A Contribution to Anonymous History* (New York: W.W. Norton, 1969).



JON KESSLER, *THE PALACE AT 4 A.M.*, 2005, mixed media, monitors, cameras, aluminum, large-format ink-jet prints, dimensions variable / *DER PALAST UM VIER UHR MORGENS*, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Aluminium, grossformatige Inkjet-Prints, Masse variabel.



# Die Mechanisierung verweigert die Herrschaft

---

BRUCE STERLING

Was wäre aus den Dadaisten geworden ohne die monströsen Menschenmetzelmaschinen des Ersten Weltkrieges?

André Breton: Psychoanalytiker und linksintellektueller Sozialarbeiter. Tristan Tzara, rumänischer Kabarettdirektor.

Jon Kessler spricht oft über die Dadaisten, offensichtlich also geistige Ahnen seiner künstlerischen Praxis, auch wenn er nicht so sehr durch Schock und Trauma zermaltet zu sein scheint wie sie. Man Ray, der amerikanische Kaugummi-König, ist ganz offensichtlich ein Vorläufer.<sup>1)</sup> Dieser Grossstädter von der Ostküste war das einzige Mitglied der surrealistischen Clique, den Breton niemals exkommunizierte, wahrscheinlich weil Man Ray als Amerikaner zu pragmatisch war, um zu riskieren, aus ideologischen Prinzipien geopfert zu werden.

Der Amerikaner in den Reihen der Surrealisten war der geniale Bastler der Bande, der Bilder-Hacker, der Kameras zerlegte, nassen Film mit Salz und Pfeffer bestreute, Nägel an ein Bügeleisen klebte, sich mit Leim und Schere an Zeitschriften und Illustrierten heranmachte und seine Gemälde in einem yankeefizierten Französisch betitelte ... Kessler tut ganz ähnliche Dinge, nur in einem grösseren, globalisierten Massstab und mit neuerer Hardware.

Man Ray, Surrealist, der er war, zeigte sich als ein in ein Enigma verpacktes Rätsel. Ein Rätsel war, was Man Ray sah, wenn er in einen Spiegel blickte. Jon Kessler ist mitnichten ein Surrealist und fährt folglich auf wackelige dekonstruktive Erläuterungen seiner Absichten ab: «Ich wollte die Leute schon immer dazu bringen, hinter den Vorhang zu schauen. Sie zu aktiven Betrachtern zu machen, die dem Mechanismus auf den Grund gehen wollen, ihren

---

*BRUCE STERLING ist ein Science-Fiction-Schriftsteller und unterrichtet Design.*

*Jon Kessler*

Zweifel aufheben und schliesslich ein Erlebnis haben mit den von mir gezeigten Objekten, selbst wenn viele dieser Objekte ursprünglich Kitsch waren.»<sup>2)</sup>

Es wäre undenkbar, dass Man Ray die Solarisationsmagie der *Rayographie* zerstören würde, indem er das nasse Filmmaterial unmittelbar vor den Augen von Galeriebesuchern solarisiert. Demgegenüber kehrt eine Videoinstallation von Jon Kessler ihre ausufernde, Rube-Goldberg-hafte Komplexität geradezu für alle sichtbar hervor. Natürlich ist es eine mechanische Vorrichtung. Warum sollte man die Arbeiten fein säuberlich in irgendeine glatte Designerhülle verpacken? Warum kostbare kreative Stunden damit vergeuden, das Aluminium auf Hochglanz zu polieren? Jener funkelnende, trügerische Verkaufstrick ist altmodisch, weil Sache der Moderne, und also etwas für Bauerntölpel und Hinterwäldler. Eine Open-Source-Methode gibt dem Endverbraucher mehr Macht.

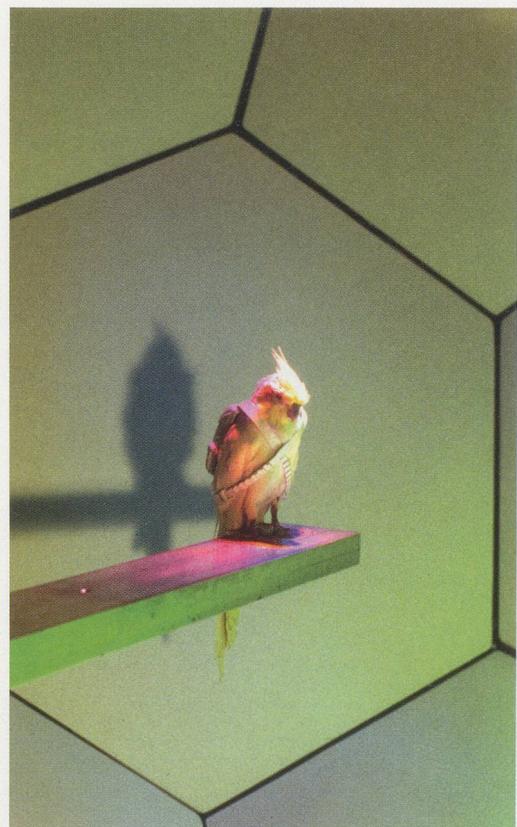
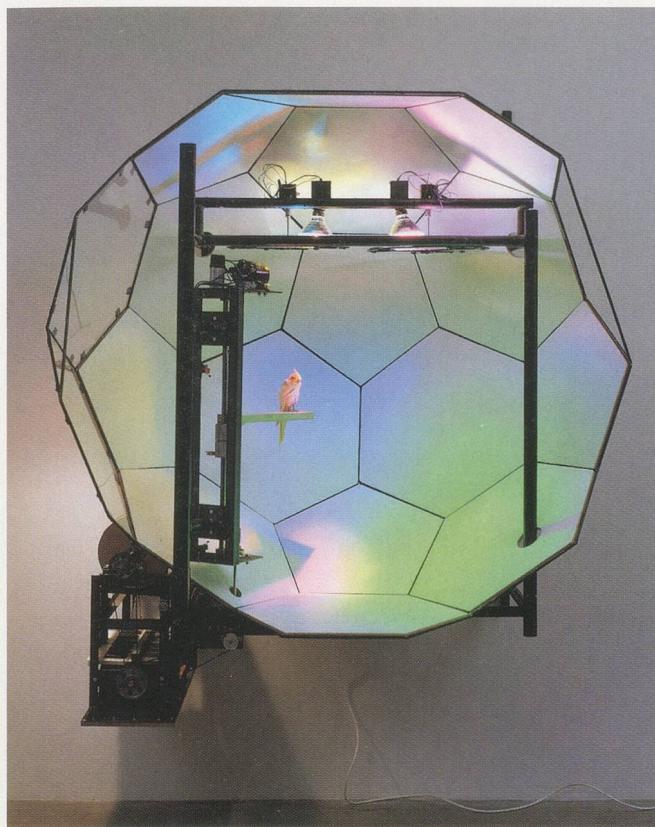
Kesslers Videokunst weidet sich nie an ihrer Nam-June-Paik'schen Videosität. Es ist heute viel zeitgemässer, wenn der Bildschirm billig, schmutzig, winzig, batteriebetrieben oder auch rundweg kolossal und ohnehin allgegenwärtig ist: Video als alltägliche Banalität, Kitsch, Trödel. Wenn Bildschirme sich in unseren Hosentaschen, Handtaschen, auf unseren Schössen, tausendfach an Flughäfen, an jeder Strassenkreuzung finden ... wenn es Videos in Banken, Bankautomaten, im Lebensmittelladen an der Ecke und noch im billigsten Schnellimbiss gibt ... wo ist da noch ein Bereich des städtischen Alltags, der von einer Videoinstallation verschont geblieben ist? Es kommt also darauf an, sie für sich arbeiten zu lassen.

Ein Modell wie Kiki de Montparnasse war berühmt in einem Pariser Viertel, die brasilianische Sexbombe Gisele Bündchen jedoch hat eine derart globalisierte semiotische Fracht zu schultern, dass sie sich unter Kesslers Fingern auflöst. Wenn es um das Geschäft mit den Supermodels geht, ist eine klappernde, rotierende Gisele-Bündchen-Videoinstallation pures Cinéma Vérité. Glaubt denn noch irgendjemand, selbst bei einem Videoabend in Katmandu, dass Gisele ohne ein Team von Imagepflegern so aussehen würde? Oder dass die schlaksige Erbin Paris Hilton wirklich «aussieht wie» Paris Hilton © ® ™?

Was soll aus einem Geschöpf wie Paris Hilton werden, wenn sie ihren obligatorischen Jungfrauenopfertanz à la Edie Sedgwick zu Ende getanzt hat? Und Gisele – sie ist eine der Braven im Mädchenklub, aber wie wahrscheinlich ist es, dass die Sache ein gutes Ende nehmen wird? Vielleicht könnte in Zukunft irgendeine reintegrative Maschine Kesslers die verstreuten Bruchstücke der durch das Glamourbiz verstümmelten Frauen wieder liebevoll zusammenfügen. Wer sonst, so fragt man sich, wäre dieser Aufgabe gewachsen?

Welch nie da gewesene Fähigkeiten werden im Video-Breitband-Internet von morgen für die Kunst erforderlich sein? Wenn eine so genannte Webseite alles andere als eine Seite ist? Wenn Video-Compositors und Webdesign-Software ein Stück Text, Hotlinks, statische Bilder, Videofetzen, Musiktracks miteinander vermischen, verbinden und verfremden können? Und der ganze Brei quillt aus dem gleichen Rohr hervor, ein sprudelnder Slumgully kreolisierter Medien.

Film im Sinne eines langen Zelluloidstreifens wird bald mindestens so tot sein wie Hammurabi. Video im Sinne ganzer Bilder ist für einen Formatierer ein akronymischer Albtraum in

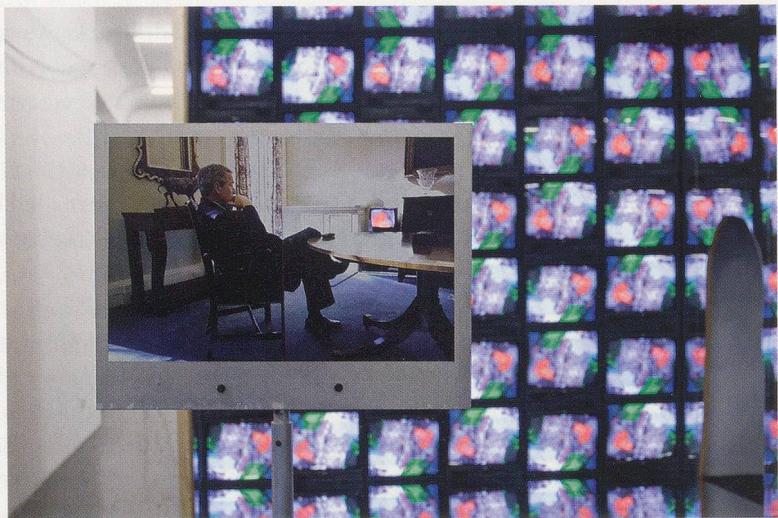
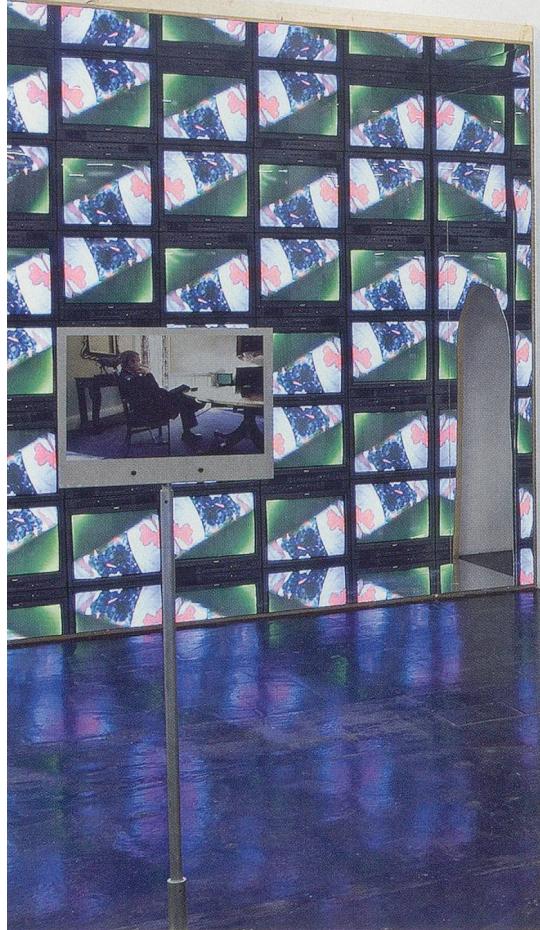


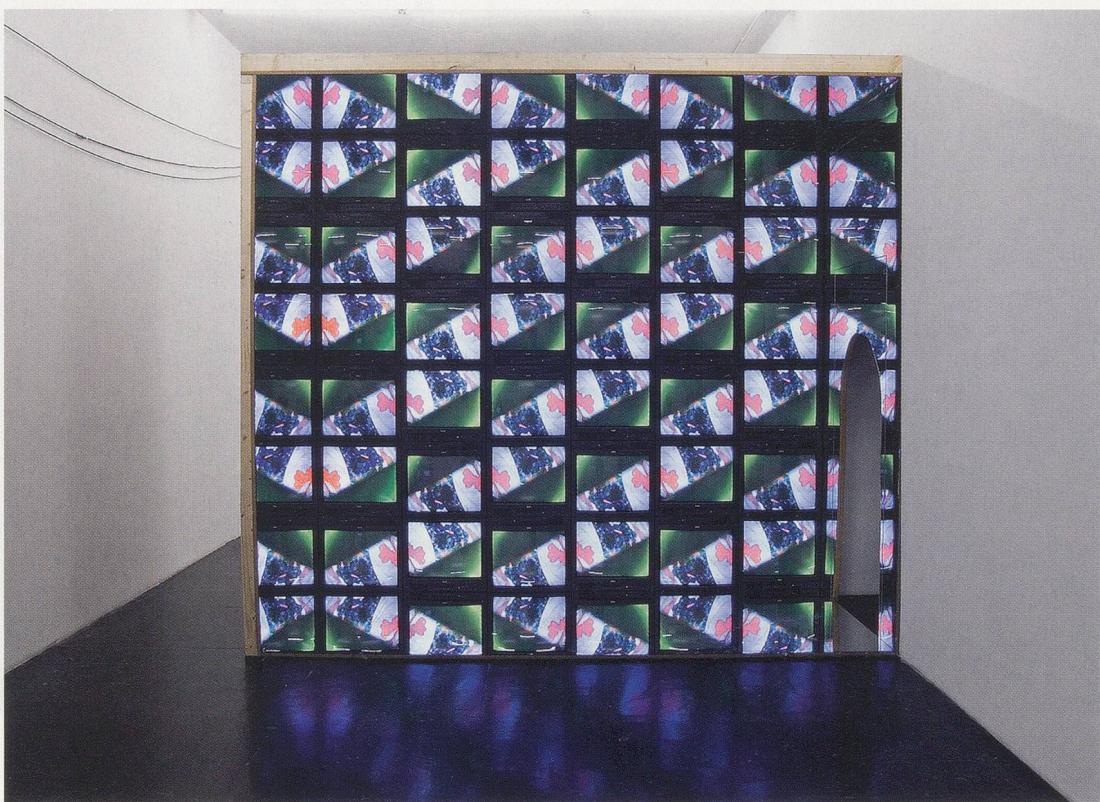
JON KESSLER, *THE LAST BIRDRUNNER*, 1994, wood, steel, toy piano, stuffed bird, lights, motors, 4 x 64 x 49" /  
DER LETZTE LAUFVOGEL, Holz, Stahl, Spielzeug-Klavier, Lampen, Motore, 10 x 162,5 x 124 cm.

dot.mpg, dot-avi, dot-mp4 ... Special Effects werden zu elementaren Produktionsmitteln, in der Post-Produktion lässt sich alles ausbügeln und manipulieren, Kino ist eine Sparte des Softwaredesigns. James Agee, Pauline Kael, wer wart ihr schon wieder?

Eine chaotisch kreolisierte Medienwelt – das, was Lew Manowitsch auf Begriffe wie «Hybrid Media» oder «Soft Cinema» bringt – lauert gleich hinter dem Horizont, und dieser multi-nationale, rhizomatische, kitschlastige Hackertummelplatz gleicht nichts so sehr wie einer gigantischen Jon-Kessler-Installation.

Niemand hat das Internet jemals für die irrwitzigen Anwendungen erfunden, entworfen oder entwickelt, die ihm heute aufgepflanzt werden ... das neueste Betriebssystem des Planeten ist eine abenteuerliche Mischung aus appropriierten Medien und aufeinanderprallenden Kulturen, von denen manche eher statisch und andere hektisch in Bewegung, manche mehr oder weniger progressiv und andere die Quintessenz des kommenden finsternen Mittelalters sind.





*JON KESSLER, THEATER OF IDEAS, 2005, mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum, toy soldiers, acrylic, 51 x 68 x 80" / THEATER DER IDEEN, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Motoren, Aluminium, Spielzeug-Soldaten, Acryl, 129,5 x 173 x 203 cm.*



JON KESSLER, THEATER OF IDEAS, 2005, mixed media, monitors, cameras, motors, aluminum, toy soldiers, acrylic, 51 x 68 x 80" / THEATER DER IDEEN, verschiedene Materialien, Monitore, Kameras, Motoren, Aluminium, Spielzeug-Soldaten, Acryl, 129,5 x 173 x 203 cm.

Wenn man dieses zersplitterte Unterfangen irgendwie hypostasieren könnte, nun ... Es wäre nicht gerade surreal, aber man könnte der Sache diesen Anstrich geben, das Ganze einplügen, auf die richtige Drehgeschwindigkeit bringen und einfügen: Videobildschirme, Tafeln, Figuren der Art, wie man sie in chinesischen Restaurants findet, marokkanische Messingobjekte, den Stein von Rosette, Glühbirnen, Gartenzwerge, Gegengewichte, Spielsachen aus PVC, Vergrößerungsgläser und so ziemlich jeder denkbare Überrest der Trivialkultur im vage ästhetisierten, auf einen falschen Begriff von Demokratie gestützten Bezugsrahmen eines Webdesigners. Dann ja, dann hätte man ein Kunstwerk von Jon Kessler als das objektive Korrelat der tatsächlichen technosozialen Verfasstheit von morgen. Weniger eine Eulenspiegelei als vielmehr eine Prophezeiung.

Der Künstler, der Kessler in dieser Hinsicht noch am ehesten das Wasser reichen könnte, ist wohl Mark Pauline, der Maschinenperformancekünstler aus San Francisco. Pauline, die Punk-Ausgabe von Jean Tinguely, zertrümmert öffentlich seine Performanceobjekte in



ohrenbetäubenden Wunderkammer-Orgien mit Römischen Lichtern, Flammenwerfern und Tesla-Spulen. Die säuregetränkten Wüsteneien von Burning Man wimmeln vor Pauline-Jüngern, während Kessler ein ruhigerer, eher kontemplativer Charakter ist, eher Europa als Pazifikanrainer.<sup>3)</sup>

Jon Kessler macht Spielzeug: süsse, lebensbejahende kleine Sachen voller einnehmender Zen-mässiger Spleenigkeit.

Der Welt mangelt es nicht an Hohepriestern einer agglomerativen Hackerästhetik. «We make money not art»,<sup>4)</sup> wir machen Geld, nicht Kunst, wie es die Koryphäe der elektronischen Kunst, Régine Debatty, ironisch ausdrückt, und sie sollte es wissen. Das Verhältnis der Kunst zur Technik ist nach Régines Ansicht ein marginales, und die beste Methode, sich ihm zu widmen, ist in Form eines interventionistischen Aktes der Kritik und Sabotage, ausgeführt durch schmuddelige Atelierbewohner gegen die seelenlosen, polierten Kreaturen der Grosskonzerne. Kessler greift nicht einfach nur nach einem Kreuzschraubenzieher, um damit gegen die Praxis der Technik anzugehen, die Mechanisierung ist sein Erbe, und er ist ein denkender Mensch.

«Die Herrschaft der Mechanisierung», wie Sigfried Giedion es formulierte, was aber, wenn die Mechanisierung die Neuerrung des vergangenen Jahrhunderts wäre und deren «Herrschaft» so tot wie die Befehle Napoleons?<sup>5)</sup> Was würden wir davon halten? Wie würden wir denken?

Ein wirklicher Kritiker in jener Welt wäre wie das SCHOLAR STABILE aus dem Jahr 2003, eine der schlichtesten und eindringlichsten Arbeiten Kesslers: Die kleine Tonfigur eines gelehrten Mandarins, zu der eine Reihe von Münzen das Gegengewicht bildet, zieht eine Spur durch Raum und Zeit. Auf einer Erfindung Alexander Calders montiert, behauptet dieser ausgeglichene kleine Herr mutig seine konfuzianische Sittlichkeit.

Was der morgige Tag uns bringen wird, weiss er nicht, aber, Donnerwetter, er weiss, was ihm gefällt.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Siehe auch [http://www.bookrags.com/Man\\_Ray](http://www.bookrags.com/Man_Ray)

2) Zitiert nach Jon Kesslers Website: <http://www.jonkessler.com>

3) Burning Man ist ein jährlich stattfindendes Kunstfestival in der Black Rock Desert Wüste Nevadas.

4) Siehe die Website <http://www.we-make-money-not-art.com>

5) Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung, Ein Beitrag zur anonymen Geschichte* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1994).

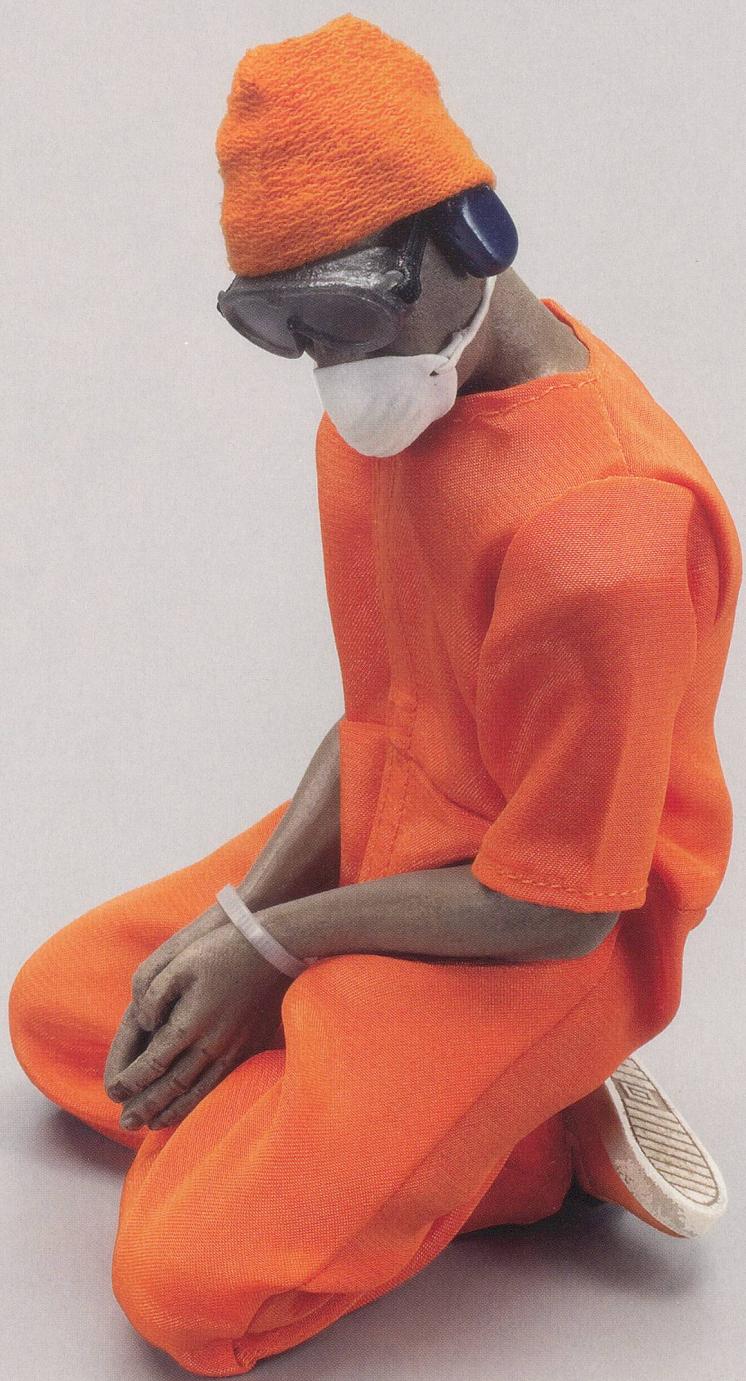
Edition for Parkett 79

JON KESSLER

*Habeas Corpus*, 2007

Sculpture, opaque and transparent non-toxic urethane, instant urethane pigments.  
Orange polyester satin fabric, cap, glasses, mask, ear muffs, sneakers, cable tie.  
6 3/4 x 3 1/2 x 2 3/4", production by Gamla Model Makers, Feasterville, PA.  
Edition of 60/XX, signed and numbered certificate.

Skulptur, opakes und transparentes, nicht-toxisches Urethan, Urethan Farbpigmente.  
Oranger Polyester-Satin Overall, Kappe, Brille, Maske, Ohrschutz, Turnschuhe, Fessel.  
17 x 9 x 7 cm, Produktion: Gamla Model Makers, Feasterville, PA.  
Auflage: 60 / XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

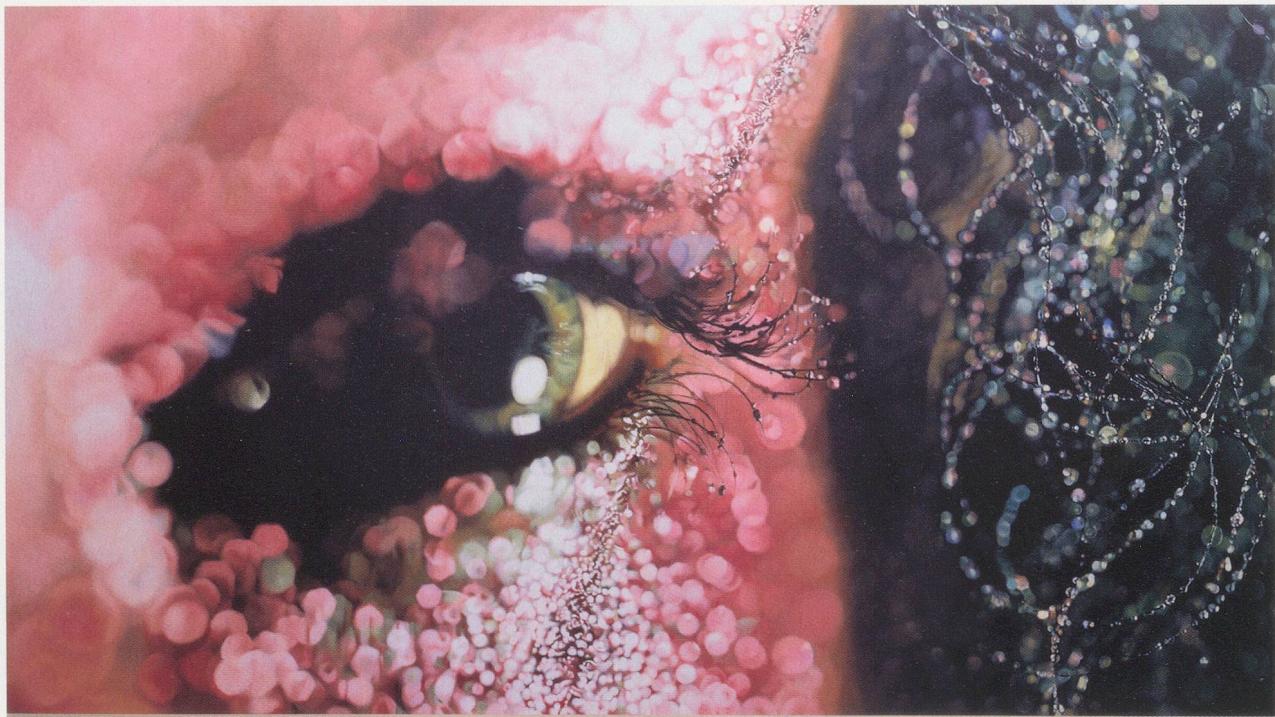




MARILYN MINTER, RUBY SLIPPERS, 2006, enameled on metal, 36 x 48" / Lack auf Metall, 91,5 x 122 cm. (ALL PHOTOS: COURTESY MARILYN MINTER STUDIO)

M  
a  
r  
i  
n  
y  
n  
M  
i  
n  
t  
e  
r

Marilyn Minter



# Soiled Glamour

ANDREA K. SCOTT

*We're all in the gutter,  
but some of us are looking at the stars.<sup>1)</sup>*

Let's start with the story of an eye. Not that story, though Marilyn Minter shares Georges Bataille's flair for transgression and passion for aberrant beauty. This eye is the subject of a perversely seductive enamel-on-aluminum painting, a large-scale portrait of a woman's face, synecdochically reduced to one feature. The high-gloss surface is so slick it looks wet and the image follows suit. Spidery lashes are beaded with rain—or maybe it's sweat. A scar grazes the eye's outer edge, slicing across skin that glistens with the green-tinged pink of rotting meat. The pupil is dilated, though, it is anybody's guess if this is to signal being turned-on, terrified, loaded, or just exposed to light.

---

ANDREA K. SCOTT writes about art and lives in New York City.

MARILYN MINTER, PINK EYE, 2005, enamel on metal, 108 x 60" /  
 ROSA AUGE, Lack auf Metall, 274 x 152,5 cm.

The image is an amalgam of Man Ray's tears, James Rosenquist's billboard fragments, Janet Leigh's eye in the shower in *Psycho* (1960), and a mascara layout in *Vogue*. Yet for all its art-historical and pop-cultural affinities, PINK EYE (2005) is based on a composite of Minter's own photographs. It appeared in the 2006 Whitney Biennial, and was also reproduced on the catalogue's cover, in a detail that pushes the image past the point of abstraction. The distorted double of a book jacket suits an artist whose practice collapses distinctions between photography and painting, part and whole, commercial and fine art, collusion and subversion, masculine and feminine, repulsion and desire.

Look at any of Minter's paintings long enough and representation ruptures. Hyperreal at a distance, the surface dissolves at close range, in part because she works the enamel with her fingers instead of a brush. (Enamel dries in a matter of minutes; her soft-touch approach to hard, fast material is another paradox at the core of Minter's practice.) Often labeled a photorealist, Minter prefers the term "photo replacer." But "photo recombinator" is more like it, as she seamlessly splices together details from related, but separate photographs: a hairy man's nipple, a peek-a-boo piece of lace, the skin tone of a chest. It's a nip-tuck approach, in-keeping with the conventions of contemporary beauty, which the imagery simultaneously loads and disarms. Conversely, the photographs Minter exhibits are printed more or less straight; delivering details in close-up, they may appear cropped, but are in fact framed by the lens, presented as is.

Like many painters schooled in the heyday of Pop (Minter began college in 1966), the artist spent years borrowing imagery from the pages of magazines. But by the late 1990s, her strategies of appropriation were failing to turn up material to match her vision of a flawed beauty captured at close range. So she picked up a camera for the first time in fifteen years and began to cast and style shoots in her studio. Initially the pictures were intended as source material for paintings, but, as is often the case in Minter's world, rules are subject to drift, and hierarchies to flattening.

One of the first photographs deemed strong enough to stand on its own is SOILED (2000), a depiction of two grimy feet—or, to be more precise, one foot and one big toe. The nails are painted a fuck-you-beauty, acid green and the knuckles sprout downy tufts of hair. The picture looks like an upstart descendant of Jacques-André Boiffard's iconic surrealist portrait of a big toe from 1929, which was used to illustrate an essay on the subject by Bataille in the journal *Documents*.

In 2006, Creative Time installed a series of billboards around Chelsea based on Minter's photographic portraits of meticulous pedicures in embellished stilettos stained by puddles of mud. A Brobdingnagian update of Caravaggio's angels with filthy feet, the work also recalls the close-up of Barbara Stanwyck's down-and-dirty ankle bracelet in the film *Double Indemnity* (1944), presenting the seamy underside of glamour. (This was not the first time Minter infiltrated a public arena usually reserved for advertising. In 1990, during her exhibition "100 Food Porn" at Simon Watson Gallery, she aired thirty-second commercials on late-night network television.) Simultaneously enshrining and debasing—what Bataille considers the most human part of our anatomy (though, his case was made for the big toe alone)—the billboards' implication is that no artifice is sufficiently spectacular to indemnify you against the messy consequences of having a body, and the inevitability of its failure.

The soiled glamour that has preoccupied Minter for the past decade—a fleck of red lipstick on perfect white teeth, voluptuous lips vomiting pearls, freckles on perspiring cleavage—has its roots in a series of photos from 1969, a single roll of black-and-white portraits of

her dazzlingly unhinged mother. Picture Blanche DuBois recast in *Valley of the Dolls*. A reclusive drug addict in Ft. Lauderdale, Florida, Honora Elizabeth Laskey Minter was keeping up appearances for an audience of one, when her daughter came home for a visit in 1969. Her signature look was a filmy negligee, false eyelashes, fake fingernails, and a wig to cover the hair she compulsively broke off. In one shot, she floats in the frame like a blurry wraith—a woman so disengaged from the world that she seems to be fading away before our eyes. It's a spirit photograph of delusion, offering material evidence of narcissism instead of ectoplasm. In other images, the artist's mother appears as an imperious Narcissus, gazing into the mirror, and a delirious has-been pin-up, lounging with an arm coyly tossed over her head. At her most heavily made-up, she is a dead ringer for a drag queen.

When the young artist originally showed the results of this photo shoot to her classmates, the negative response was so overwhelming that she didn't print or exhibit them again for twenty-six years—till 1992 to be exact—at which time she was in the wake of another disastrously received project, a series of paintings based on hard-core pornography. The vitriolic reaction she received—including accusations of having an anti-feminist agenda—was surprising, given the enthusiastic reception of her show “100 Food Porn,” which conflated the pleasures of eating and sex. In these paintings, a manicured hand strokes stalks of asparagus as hollandaise drips from the tips; a finger slides into a slit in a viscous and bloody sardine. But when Minter left behind the semiotics of the kitchen to tackle the subject of sex head-on, her open-ended enquiry was perceived as a threat. She began treating her painting surfaces, directly sanding them and etching them with acid to literalize her own feelings of shame about the reception.

One anonymous reviewer, writing in the *New Yorker* in 1992, snidely compared the series with its groundbreaking television ad to “Food Porn” and dismissed the hard-core paintings with the line, “this show could be a great storyboard proposal for an adventurous cosmetics campaign.”<sup>2)</sup> Fifteen years later Minter is doing just that, shooting a 2007 fragrance and cosmetics campaign for a well-known designer. In so doing, Minter is neither subverting the system nor being co-opted by it. As she has said of her billboards, “Some things make you feel transcended, others make you feel slimed. I’m constantly looking for that transcendental moment.”<sup>3)</sup>

1) Oscar Wilde, “Lady Windemere’s Fan,” *Complete Works of Oscar Wilde* (New York: William Collins & Sons, 1966), p. 417.

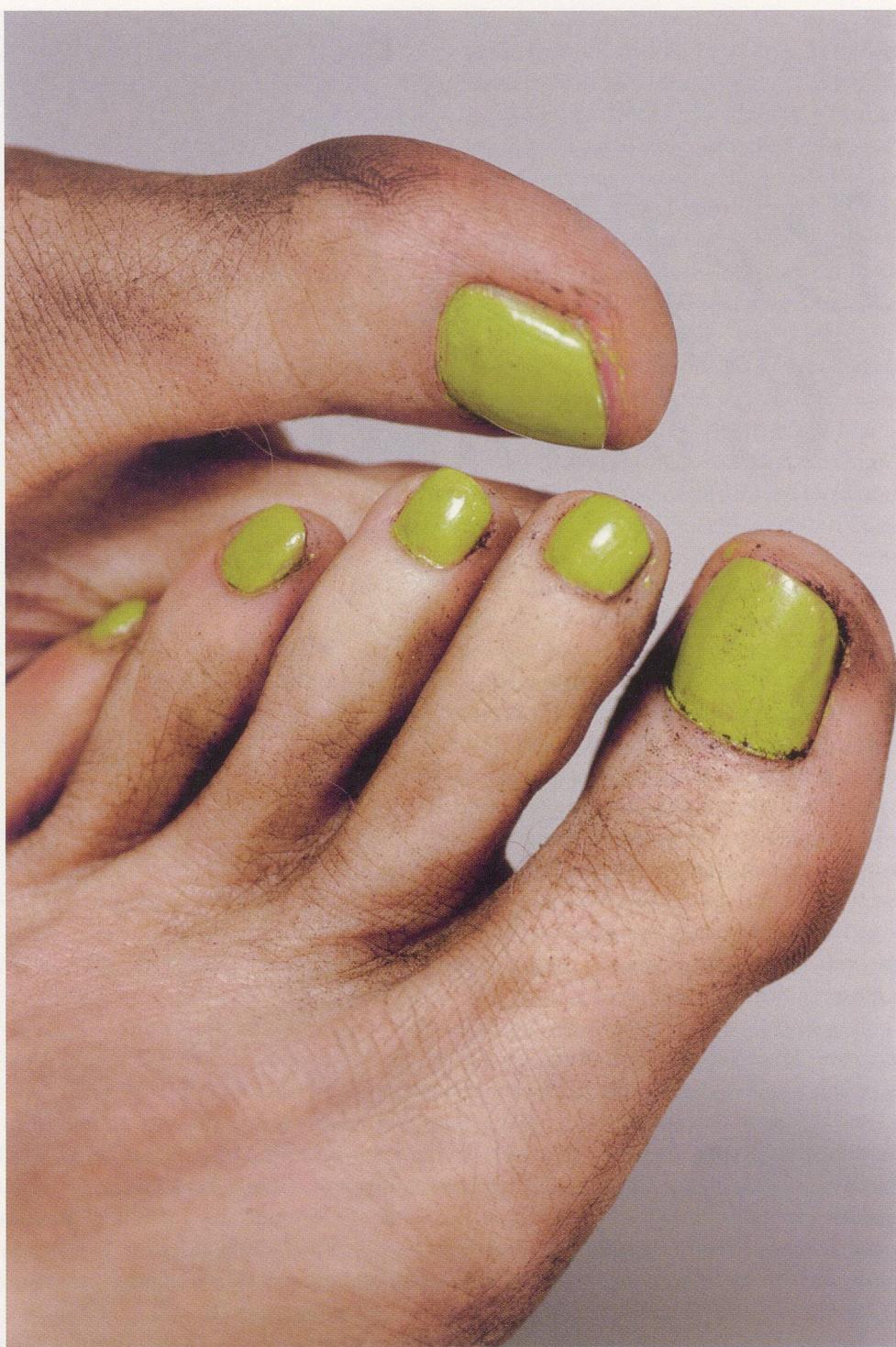
2) *The New Yorker*, LXVIII, May 4, 1992, p. 13.

3) Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter* (New York: Gregory R. Miller & Co., 2007), p. 36.



MARILYN MINTER, 100 FOOD PORN, 1990, video stills / Videostills.

MARILYN MINTER, SOILED, 2000, C-print, 50 x 36" /  
VERSCHMUTZT, C-Print, 127 x 91,5 cm.



*Wir liegen alle in der Gosse,  
aber einige von uns  
blicken zu den Sternen empor.<sup>1)</sup>*

# Befleckter Glamour

---

ANDREA K. SCOTT

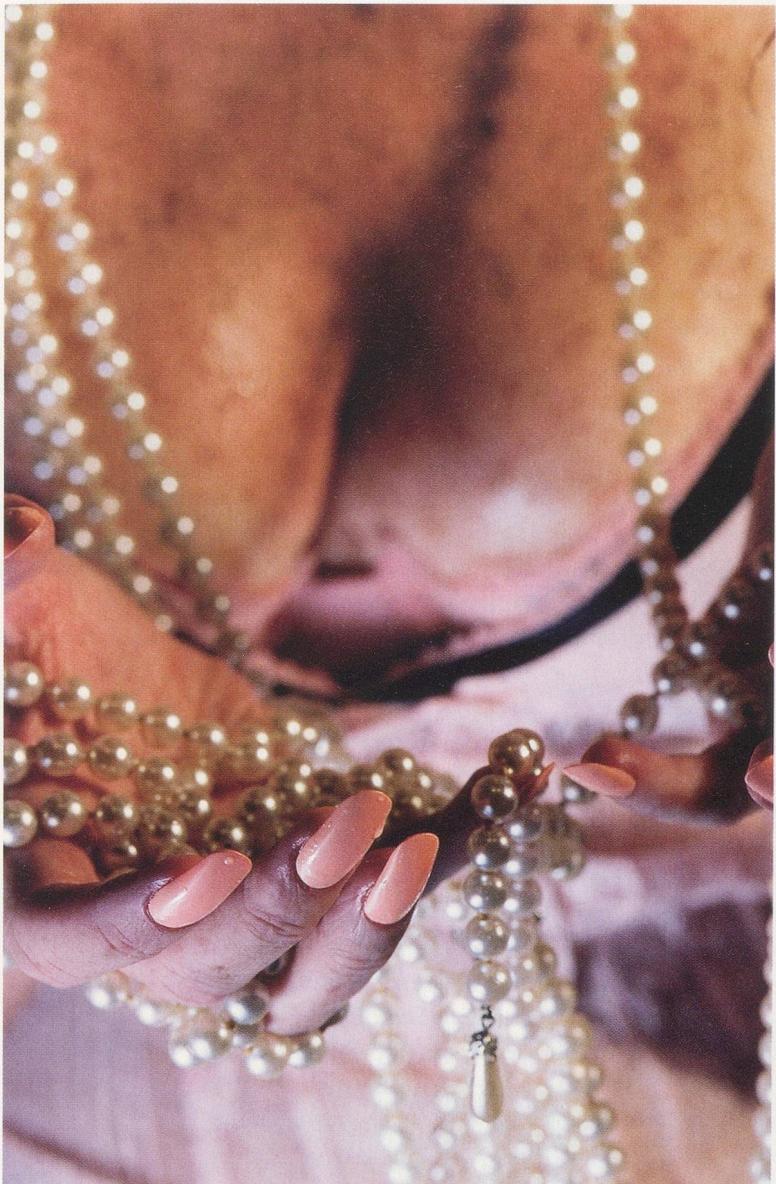
Beginnen wir mit der Geschichte eines Auges. Nein, nicht die Geschichte, obwohl Marilyn Minter Georges Batailles Sinn für Grenzüberschreitungen und seine Passion für anomale Schönheit durchaus teilt. Das Auge, von dem hier die Rede sein soll, ist das Sujet eines geradezu pervers verführerischen Bildes, das Porträt eines Frauengesichtes im Grossformat, synekdochisch auf ein Element reduziert, Lack auf Aluminium. Die Hochglanzoberfläche wirkt so glitschig, als wäre sie nass, und das Bild steht dem um nichts nach: perlende Regentropfen an spinnenbeinartigen Wimpern – vielleicht sind es auch Schweißperlen. Eine Narbe führt knapp am äusseren Augenwinkel vorbei, ein Schnitt durch die – wie fauliges Fleisch – grünlich-rosa schimmernde Haut. Die Pupille ist erweitert und es steht jedem frei, zu mutmassen, ob das auf Erregung, Angst, einen Rauschzustand oder einfach auf entsprechende Lichtverhältnisse hinweist.

Das Bild ist ein Konglomerat aus Man Rays Tränen, James Rosenquists Plakatwandfragmenten, Janet Leigs Auge unter der Dusche im Film *Psycho* (1960) und einer Mascara-Präsentation in der *Vogue*. Aber trotz dieser Anklänge an Kunstgeschichte und Popkultur ist PINK EYE (Rosa Auge, 2005) eine Komposition anhand eigener Photographien Minters. Das Bild tauchte erstmals an der Whitney Biennial 2006 auf und war auch auf dem Umschlag des Katalogs abgebildet, und zwar in einer Detailaufnahme, in der das Bild die Grenze zur Abstraktion weit hinter sich lässt. Eine derart verzerrte Wiedergabe auf einem Buchumschlag passt zu einer Künstlerin, die in ihrer Arbeit die Unterscheidung zwischen Photographie und Malerei, Teil und Ganzem, Werbung und Kunst, geheimem Einverständnis und Subversion, Männlichem und Weiblichem, Abscheu und Begehrten untergräbt.

Schaut man sich irgendein Gemälde von Minter lange genug an, beginnt die Darstellung aufzubrechen. Aus der Entfernung wirkt die Bildfläche hyperrealistisch, löst sich dann aber

---

ANDREA K. SCOTT schreibt über Kunst und lebt in New York.



MARILYN MINTER, CATS CRADLE, C-print, 86 x 60" /  
SCHNURSPIEL, C-Print, 218,5 x 152,5 cm.

nach fünfzehn Jahren erstmals wieder eine Kamera zur Hand und begann in ihrem Atelier Aufnahmen zu inszenieren und zu bearbeiten. Zunächst waren diese Photos als Vorlagen für Bilder gedacht. Doch wie der Lauf der Dinge (laut Minter) nun einmal ist, in einer Welt, wo sich alle Regeln früher oder später aufweichen, wurde diese Hierarchie bald durchlässig.

Eine der ersten Photographien, die für stark genug erachtet wurde, um als eigenständige Arbeit zu bestehen, war SOILED (Verschmutzt, 2000), eine Abbildung zweier schmutziger Füsse – oder, genauer gesagt, eines Fusses und eines grossen Zehs. Die Nägel sind in einem

aus der Nähe betrachtet auf, zum Teil auch, weil Minter die Lackfarbe, statt mit dem Pinsel, mit den Fingern aufträgt. (Lackfarbe trocknet innert weniger Minuten und dieser «weiche» Umgang mit einem harten, schnellen Material ist ein weiteres paradoxes Herzstück von Minters Arbeitsweise.) Ihren Arbeiten wird gern das Etikett «Photorealismus» verpasst, doch die Künstlerin zieht den Ausdruck «Photoersatz» vor. Eigentlich wäre «Photo-Rekombination» noch treffender, da sie Details aus miteinander verwandten, aber voneinander unabhängigen Photographien nahtlos aneinanderfügt: die Brustwarze dieses behaarten Mannes, jenes durchsichtige Stück Spitze, der Hautton der Brust dort drüben. Es ist eine *Nip-Tuck*-Strategie, welche mit den heutigen Schönheitsidealen im Einklang steht, die durch Minters Bildsprache zugleich verstärkt und entschärft werden. Im Gegensatz dazu sind die Photographien, die Minter ausstellt, mehr oder weniger «ehrliche» Abzüge; sie zeigen Details in Nahaufnahme und mögen zwar wirken, als seien sie beschnitten, entsprechen jedoch dem Bildausschnitt der Linse.

Wie zahlreiche Maler, die zur Blütezeit der Pop-Art studiert haben (Minter trat 1966 ins College ein), arbeitete die Künstlerin über Jahre hinweg mit Bildelementen aus Zeitschriften. Doch gegen Ende der 90er Jahre genügte dieses appropriative Vorgehen nicht mehr, um Material zu gewinnen, das ihrer Vision einer fehlerhaften Schönheit in Nahaufnahme entsprach. Also nahm sie

«Schönheit, du kannst mich mal»-Giftgrün lackiert, und auf den Fussknöcheln spriessen flaumige Haarbüsche. Das Bild sieht aus wie ein neureicher Abkömmling von Jacques-André Boiffards surrealistischer Porträt-Ikone eines grossen Zehs aus dem Jahr 1929, eine Illustration zu einem Essay von Georges Bataille für die Zeitschrift *Documents*.

2006 installierte Creative Time in Chelsea eine Serie von Plakattafeln, auf denen Minters Photopräts von schlammbespritzten, extrem gepflegten Füssen in reich verzierten Stilettosandaletten zu sehen waren. Als modernere Variante von Caravagios Ansichten schmutziger Füsse im Brobdingnag-Format, die auch an die Nahaufnahme von Barbara Stanwycks verwegenem Fusskettchen in *Double Indemnity* (1944) erinnern mag, konfrontieren uns diese Plakattafeln mit der dunklen Kehrseite des Glamourösen. (Es war übrigens nicht das erste Mal, dass sich Minter einen öffentlichen Schauplatz, der gewöhnlich der Werbung vorbehalten ist, zunutze machte. 1990 hat sie, während ihrer Ausstellung «100 Food Porn» in der Simon Watson Gallery, mehrere 30-Sekunden-Werbespots im Spätprogramm des lokalen TV-Netzwerks ausgestrahlt.) Durch die gleichzeitige Überhöhung und Erniedrigung dessen, was Bataille als «menschlichsten Teil der menschlichen Anatomie» bezeichnet hat, implizieren diese Plakate, dass das Artificielle nie spektakulär genug sein wird, um uns vor den schmuddligen Konsequenzen unserer Körperlichkeit und vor dem unvermeidlichen Versagen dieses Körpers zu bewahren.

Das Thema des besudelten Glamours, mit dem Minter sich in den letzten zehn Jahren beschäftigt hat – ein Fleckchen roter Lippenstift auf sonst makellos weissen Zähnen, üppige Lippen, die Perlen erbrechen, Sommersprossen auf schweissnassen Dekolletés –, geht ursprünglich auf eine Photoserie aus dem Jahr 1969 zurück, eine einzige Filmrolle mit Schwarzweissporträts ihrer grotesk verwirrten Mutter. Man stelle sich eine Blanche DuBois vor, die es ins *Tal der Puppen* verschlagen hat.<sup>2)</sup> Als ihre Tochter sie 1969 zu Hause besuchte, war Honora Elizabeth Laskey Minter in Fort Lauderdale, Florida, eine isoliert lebende Suchtkranke, die bemüht war, den Schein vor einer Öffentlichkeit zu wahren, die nur noch aus einer einzigen Person bestand. Ihr klassischer Auftritt erfolgte im duftigen Negligé, mit falschen Wimpern, künstlichen Fingernägeln und einer Perücke, die das Haar verbarg, das sie sich zwanghaft auszureissen pflegte. In einer Aufnahme schwebt sie im Bild wie ein verschwommenes Gespenst, eine Frau, die der Welt derart entrückt ist, dass sie langsam dahinschwindet. Es ist eine Geisteraufnahme des Wahns, die jedoch eher ein klares Indiz für das Vorhandensein von Narzissmus als von Ektoplasma ist. Auf anderen Bildern sieht man Nora als herrischen Narziss beim Blick in den Spiegel oder als delirierendes Ex-Pin-up-Girl, das sich mit kokett über den Kopf geworfenem Arm räkelt. In voller Kriegsbemalung sieht Minters Mutter aus wie eine Drag Queen.

Als die junge Künstlerin die Ausbeute ihren Mitstudenten zeigte, war deren negative Reaktion derart heftig, dass sie 26 Jahre lang keine Abzüge mehr machte und sie nicht mehr



MARILYN MINTER, FRECKLES, 2006, enamel on metal, 60 x 86" /  
SOMMERSPROSSEN, Lack auf Metall, 152,5 x 218,5 cm.

MARILYN MINTER, FRECKLES, 2006, enamel on metal, 60 x 86" /  
SOMMERSPROSSEN, Lack auf Metall, 152,5 x 218,5 cm.

MARILYN MINTER, FRECKLES, 2006, enamel on metal, 60 x 86" /  
SOMMERSPROSSEN, Lack auf Metall, 152,5 x 218,5 cm.

ausstellte, nachdem 1992 schon ein anderes Projekt eine ähnlich vernichtende Kritik erfahren hatte, eine Serie von Gemälden, die auf Hardcore-Pornographie Bezug nahmen. Die beissende Kritik – einschliesslich des Vorwurfs einer antifeministischen Haltung – kam etwas überraschend, nach der enthusiastischen Aufnahme der Ausstellung «100 Food Porn», 1990, in der sie die Lust am Essen mit der Lust am Sex verbunden hatte. Eine manikürte Hand mit vor Sauce Hollandaise triefenden Fingerspitzen liebkost Spargelstangen; ein Finger schlüpft in den Bauchschlitz einer klebrig-blutigen Sardine. Als Minter jedoch die Semiotik der Küche hinter sich liess und das Thema Sex direkt anging, wurde ihr Experiment mit unbestimmtem Ausgang als Bedrohung empfunden. Sie begann ihre Bildflächen zu bearbeiten, indem sie sie abschliff und mit Säure hineinzeichnete, um ihren eigenen Schamgefühlen über diese Reaktion Ausdruck zu verleihen.

Ein anonymer Kritiker, der sich 1992 im *New Yorker* äusserte, verglich die Serie abfällig mit der Ausstellung «100 Food Porn» und ihren bahnbrechenden TV-Werbespots und erledigte die Hardcore-Bilder mit der Zeile: «Diese Ausstellung wäre ein grossartiges Storyboard für eine etwas gewagte Kosmetikwerbekampagne.»<sup>3)</sup> Fünfzehn Jahre später macht Minter genau dies, sie photographiert die Parfüm- und Kosmetikkampagne 2007 für einen bekannten Designer. Dabei unterläuft sie weder das System, noch verbündet sie sich mit ihm. Wie Minter über ihre Plakate gesagt hat: «Bei manchen Dingen hat man das Gefühl zu transzendieren, bei anderen fühlt man sich besudelt. Ich bin immer auf der Suche nach diesem transzendenten Moment.»<sup>4)</sup>

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

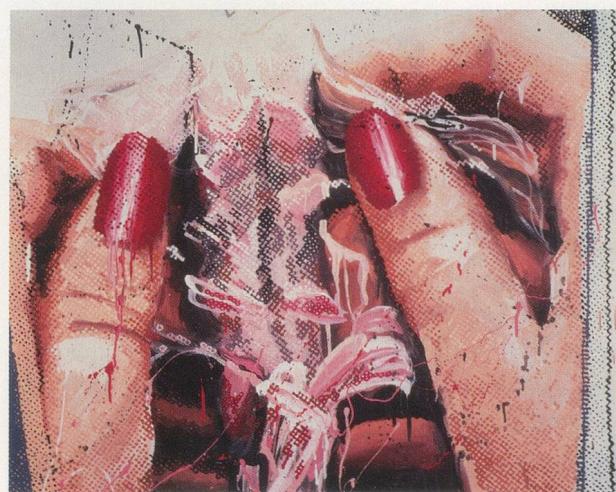
1) Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fächer*, III. Akt, 1. Szene, zit. nach: Wilde, *Sämtliche Theaterstücke*, Winkler, München 1971, S. 196.

2) Blanche DuBois, Figur aus Tennessee Williams' *Endstation Sehnsucht. Das Tal der Puppen*, Roman von Jacqueline Susann.

3) *The New Yorker*, LXVIII, 4. Mai 1992, S. 13.

4) Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter*, Gregory R. Miller, New York 2007, S. 36.

MARILYN MINTER, 100 FOOD PORN, *enamel on metal*, 24 x 30" / Lack auf Metall, 61 x 76 cm.



CAY SOPHIE RABINOWITZ

# “A Pathology of Glamour”

Cay Sophie Rabinowitz: A lot of people are surprised to discover that you shot the portfolio of your mother, *Coral Ridge Towers*, in 1969.

Marilyn Minter: I was about twenty and in art school at the time—a junior photography student. I went home for the weekend, and I just photographed my mother not really thinking anything was out of the ordinary. Not for a second did I think the pictures were startling. But when I showed the other students my proof sheet, their reaction was extreme: “That’s your mother? Oh, my god!” Waves of shame came over me. I kept wondering: what do you see that I don’t see? My mother was definitely not June Cleaver but nobody’s was. June Cleaver was a figment of somebody’s imagination. My mother was a drug addict. She never really left the house and almost always wore a night

---

CAY SOPHIE RABINOWITZ is *Parkett*’s Senior New York Editor.



## An Interview with Marilyn Minter

gown. Once in a while, she’d lunch with friends at the club, but she rarely went out more than once or twice a week. I have high school friends who told me, years later, that they never saw my mother in anything but a night gown.

CR: You photographed her as she was, in a wig and house clothes?

MM: Yeah, she wore night gowns and robes all day long. She watched TV in bed, did her exercises, put makeup on, dyed her eye brows—all in bed. She was a beautiful woman at one time. She was very concerned about her looks, but she was a little off. She used to break off her hair unconsciously. They have a name for it now; it’s a nervous, OCD kind of reaction. That’s why she had to wear wigs. She had acrylic nails, but she never took care of them and funguses would grow underneath. She was never quite right in terms of glamour. I always mention this because people presume that she was this Joan Crawford kind of swanning beauty, like the images that we see in the movies of people who



MARILYN MINTER, MOM IN NEGLIGEE / MOM MAKING UP / UNTITLED / MOM SMOKING / MOM DYEING EYEBROWS,  
*Coral Ridge Towers series, 1969–1995, black-and-white photographs, 30 x 40"* /  
MUTTER IM NEGLIGÉ / MUTTER SICH SCHMINKEND / OHNE TITEL / MUTTER RAUCHEND / MUTTER AUGENBRAUEN FÄRBEND,  
*Schwarz-Weiss-Photographien, je 76 x 101,5 cm.*



*Marilyn Minter*

really did have hair and makeup people around them all the time.

CR: Obviously your mother didn't have hair and makeup people, but she did have you. When you look back at these photographs, do you experience any disbelief, like the reaction that your fellow art students had back when you were in art school? Or do you still feel you're looking at a memory, a direct experience from your past?

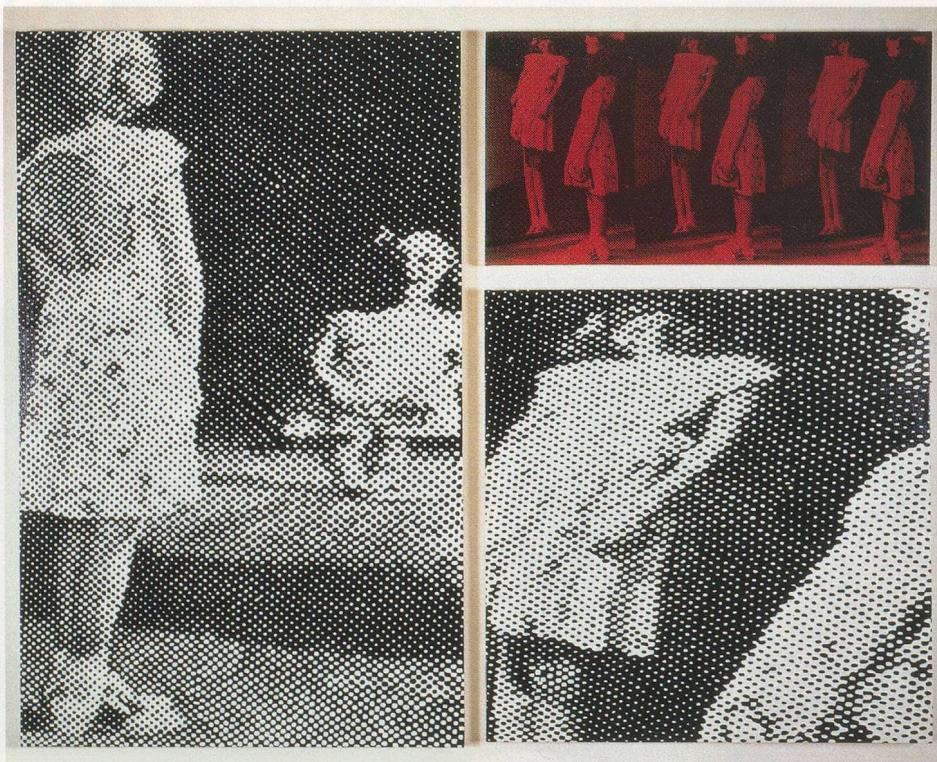
MM: My brothers and I still look at those pictures and ask, "What's the big deal?" Even with the photographs I make now that I think are great, someone will inevitably blurt out, "That's disgusting!" So I realized I have a disconnect from the way others perceive my work, which I've grown used to. Even though I'm always surprised and I often find myself saying, "You really think that's disgusting?" it would be disingenuous for me to say that I don't realize that people see things differently or that I don't see what they're seeing. But I definitely have never seen what people see

in my mother's photos, and neither have my brothers. I've never understood why people like the pictures they like. When I made *STEPPING UP* and *CRYSTAL SWALLOW* in 2005, I would have thought that the mouth with jewelry would be much more popular than the dirty feet. But it was the opposite.

CR: I wouldn't say that it's just something you see which other people do not see. What you experienced at home and later as an artist, what Holland Cotter called a "pathology of glamour," developed into that very particular way you create and compose your pictures. It's what you're attracted to and what you make happen. It's so prominent, even in the new work with Pamela Anderson.

MM: When I was first making art, I learned how to draw from Brenda Starr—her newspaper comic of this girl reporter with a glitter in her eye. My first drawings were glamour girls. So there's a consistent thread that has been running through my work since I began. I always think that

*MARILYN MINTER, LITTLE GIRLS # 1, 1986, enamel on canvas, 3 panels, 68 x 86" /  
KLEINE MÄDCHEN, Lack auf Leinwand, 3 Tafeln, 172,7 x 218,5 cm.*



I've been making the same image all my life. But what you just said, I think about a lot. People are so surprised by the photographs of my mother because they are not used to seeing pictures of high-end addiction. They're more used to seeing somebody crippled by addiction, lying in the street with needles hanging out of their arms. Larry Clark or Jim Goldberg are really sensational but both create an image of addiction that is recognizable to a lot of people.

CR: Are these, again, like June Cleaver or Joan Crawford, another figment of somebody's imagination? When Bruce Hainley wrote about *Coral Ridge Towers* in *Artforum* in 1996, practically thirty years after you made the work, he celebrated an imaginary Joan Crawford figure that he saw in the work. He also introduced this series as your first body of work.

MM: I guess it really was.

CR: Do you think that it was Hainley's re-introduction of this idea in print that prompted you to let photography re-enter your production? I am thinking of works like *SOLO* (1999).

MM: I did work with photography in the seventies. I used to make paintings of black-and-white photographs of things like dust or coffee spills or a few Polaroids just tossed on a linoleum floor. They would be out of focus in one panel and then in focus in the next. There's something about photography that already made sense to me in the seventies. Actually, at that point, I was considered a photo realist, a really boring one, because I would paint dull subjects. Photography and painting have been hand and glove for me from the very beginning, even though I always just assumed my pictures weren't as good as a commercial photographer's.

In the eighties, I worked with Christof Kohlhof on pictures taken from popular culture. By painting on top of one another's work, we were trying to get some distance from the pictures we were using. We made image sandwiches. When that collaboration broke up, I took images I found compelling and turned them into dot matrix screens. So I still was trying to get some distance from photography. I always had this ability to copy anything, but I didn't think this skill was helping me as an artist. I couldn't figure out a way to make it level into something that was a contribution to art history. Artists like Chuck Close, Lisa Yuskavage, and, more recently, John Currin, and of course Phillip Pearlstein, have made significant contributions by working from photographs. I always say, I'm really not a

photo realist because for a traditional photo realist the painting is a replica of the photo. It's tight and clean and the thrill, especially for the viewer, is that both the photograph and the painting look exactly alike. In my case, the painting falls apart if you get up close because I work on little abstract sections. It is very important for the paintings and the photographs, which are more like drawings, to be installed in the same room.

CR: When you say "drawing" are you referring to the process of working from photographs? Or do you mean the way drawings are the preparatory work for painters who may not work from photographs? In your exhibitions there is often a tension between the photograph and the painting, like there is something else going on between them.

MM: My photographs make the paintings look better and I think the opposite is true as well. It's almost like an installation for me. Seeing them together changes the meaning of the work.

CR: I was also thinking about the difference in pace—techniques that are normally done slowly, you do quickly, and visa versa. There's something about pace in the work that I can't quite define. The medium that you use on a metal surface requires working very quickly, yet the way you construct a photograph in your mind, before the shoot, is quite time consuming. Then you go to it in a flash.

MM: Yeah, you have to work fast.

CR: I was trying to figure out this anomalous relationship of medium and time.

MM: That's a real interesting take. In photography I'm real fast. I don't use polaroids. I don't use digital. Sometimes I use digital just to check lighting, but currently a lot of photographers look at a computer screen to see their photos. I move the lights. I work with very conventional thirty-five millimeter film. Nothing's tricky, nothing's special. I move around a lot. My models are not used to anybody this fast. Nowadays photography is really caught up. It's photo-shopped to death.

CR: But you have been working on this image of Pamela Anderson for months. You've been looking at her image in magazines and on DVDs and you have basically gotten to know the image she projects intimately, working out the details. You've been composing it...

MM: ...In my head, yes. I think about how I can take a received idea and make it mine. Actually I've been interested in Pam as long as I can remember. She has a real history

of self-deprecation and humor in her pinups and the photos she does with David LaChapelle. Most people only know Pamela Anderson, the pin-up girl, but I was attracted to her being an animal rights activist and a vegetarian. What we see in the magazines is a mask, a blowup doll, but underneath is a very beautiful, empathetic, mature person.

CR: So building it up before the shoot means everything—the bangs, the nails, the glitter, all of that. It is a process, like the way some people build up a painting.

MM: Yeah. But it'll change when I start shooting.

CR: Sure. I bet you get something you're not even aware of.

MM: That always happens. That's the reason I don't use Polaroids. I want that magic to happen. I want surprise. I want the accident. I trust it. I trust the accident. Sometimes I look at the images when I get them back and I wonder, "Did I take that?" That's what I'm looking for. Like, "Wow, that really works. How did I see that?" Sometimes I think I know when it's clicking. I have this feeling, "Oh, this is it. This is the image I want." But because I don't have a Polaroid, I won't know until the next day. I sort of like that. I trust the muses. It's really where the process of discovery happens.

CR: And what about the viewer?

MM: I'd like the viewer to have a chance for some kind of personal interaction as well, to connect to the work without being blown out. This is why the photographs and paintings should be different sizes.

CR: When you talk about personal interaction, one could think about a whole range of psychological or emotional encounters—what kind of emotion tends to predominate people's experience of your work? Is there something that you're encouraging?

MM: I want the same thing to happen that occurs for me when I look at art. If I'm engaged with the work, it's because the artist has somehow contributed to the context of art history—moved it over a quarter of an inch, or just taken information and changed the meaning, or the mark. One reason I pay so much attention to art history is because I teach. Chuck Close and Gerhard Richter, they invented new processes, combining realism and abstraction, as if they are the same thing. I think they can be thought of as the same thing too. And then there's Cindy Sherman blowing apart every stereotype ever made in popular culture. I love that! Who doesn't? I think art really does speak to other artists or people who are educated about it. Once you're hooked, you're hooked. It is a small

number of people—these people are the only ones I'm making art for.

CR: Do many people pay attention to your painting technique?

MM: What I think they see, on a subconscious level, is that it looks different from oil painting. But so few people ask me what's going on. When they do—once they see the fingerprints—it's all over. Then they want to know how those fingerprints got all over the painting. It is about touch and even though aluminum panels seem cold, the painting technique is extremely human.

CR: Is it acrylic?

MM: It's enamel.

CR: Oh that's why it dries so quickly.

MM: Yes. When you think of enamel paint, you think of Gary Hume or Chris Wool. One hard edge color right next to another, without blended edges.

CR: Nor do you think of really minute gestures.

MM: Something happened in 1994 or 1995, it was one of those serendipitous moments where I started softening the edges with my index finger. I start with a brush in the first layers, but the finishing layer is practically all fingers. I have an assistant now who hardly ever uses a brush. I paint with two fingers. She uses four, sometimes five.

CR: It gets so abstract, but everything is also disclosed, all of those blemishes you're so much in love with.

MM: You just never see anybody making images of those imperfections, but everyone knows they exist. Maybe that's where I hit the zeitgeist, by making a picture of something everybody knows about. Because there's a truth people can relate to. When Sue Williams made an image of a woman as a victim, back in the nineties, no one had ever seen that. It hit the zeitgeist. It was right on. Like Cady Noland doing the exact opposite of Haim Steinbach. She was so raw the way she hung beat up baseball bats next to gloves, next to handcuffs, next to a picture of Patty Hearst, and her silver spray painted cardboard stockades. So different from the Neo-Geo slickness.

CR: You're recording and exposing things that mostly remain behind closed doors or under covers or behind the screen.

MM: The overlooked.

CR: Are you trying to say that it's okay?

MM: What a thought, huh? I'm trying to say that it's time to look at who we really are. The best movie I saw last year was a TV show. "The Wire." Are you a "Wire" person?

CR: Yeah.

MM: Wow, that's really what life is, the good people have a lot of bad in them and the bad people can do a lot of good things. We want to put everything in black and white, but I love the grey areas.

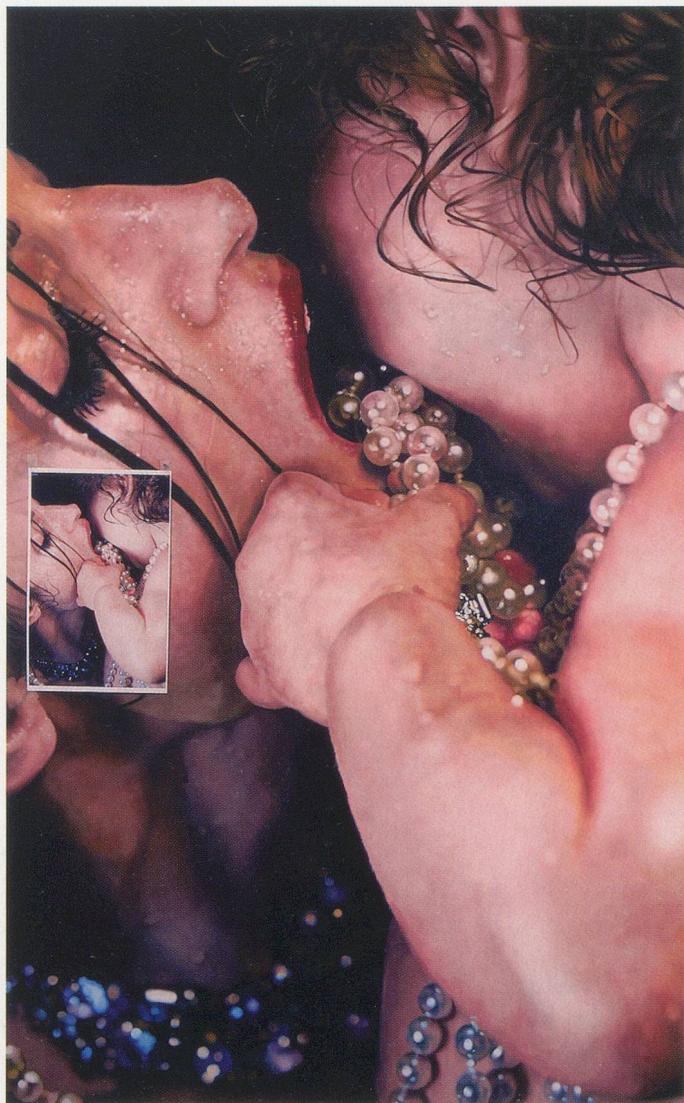
CR: That's what takes me back to the first work with your mother when I look at the new work you have done with Pamela Anderson. Because in both bodies of work you include two things that usually don't go together. An agoraphobe who pulls out her hair isn't quite right, but it's okay. She's still your mother. And the centerfold pin-up

model is not herself in the images we know and unrecognizable as herself in the images you have made of her.

It's as if you are amplifying these realities, because some of what happens in the image is like what happens to sound when you turn it up really loud. You may get feedback, but you still get really pure sound. That's the way I would characterize the image: really pure sound for the sincere and open receivers who might want to tune in.

MM: That's a great analogy.

CR: But only people who really like music can listen to music like that.



MARILYN MINTER, *IT'S MINE* (work in progress), 2007,  
enamel on metal, 52 1/2 x 84" /  
*ES IST MEIN*, Lack auf Metall, 133,3 x 213,4 cm.

MM: Yeah.

CR: As you said, this art, this image is made for the art world. It's not made for the rest of the image-consuming public.

MM: No, they run like hell.

CR: You asked me about a title for that new painting in your studio of Stephanie Seymour and her baby daughter, which you intended to call "Mother and Child." But instead you called it *ITS MINE* (2007). Even though there's so much religious, psychological, and emotional content in the work, it shouldn't become derided or overridden by any canonical system. You're not embracing any of those existing approaches. You're working between things, creating a whole new system.

MM: Isn't that the way we respond to art we like, art that is changing the context of art history—it reads. And it's really compelling if there are multiple reads. Otherwise, its illustration and you're merely telling people what to think.

CR: That's the thing, these images are not an illustration of anything. They are actually like punctuation marks.

MM: What I tell my students is: just work with your truth; tell your truth, no matter if it offends anybody or not, and it will be right. You just have to make an image of your truth. Maybe that's what you mean by the pure sound. The only way I can describe it is that inner voice, and it has to be from that pure place. You've got to leave everything open ended, so that people can bring their own history and tradition to it.

CR: That makes more sense to me. Leaving it open. I almost felt when you were saying that, which is quite beautiful, that I wanted to just stop right there, because I realized that this is what is *so* important to you. You have this personal investment in letting it be.

MM: I'm always trying to remove morals from art. Otherwise it doesn't make sense because over time morality changes.

CR: Well, we talked about that when we were both so frustrated by those so-called feminist art critics who were questioning certain female artists for not doing the right kind of feminism.

MM: Exactly. It makes me crazy. When are we going to stop that? I have so much respect for Pamela Anderson. She's like the anti-Marilyn Monroe. Sure Pam is a product of her culture but she's not a victim. Instead she uses her circumstances to be successful. She lives from the way she looks.

CR: Your work doesn't have an agenda.

MM: I think you close off everything when you do. I don't want to tell people what to think. Come to your own conclusions! Lisa Yuskavage said all she does is load the gun. I love that.

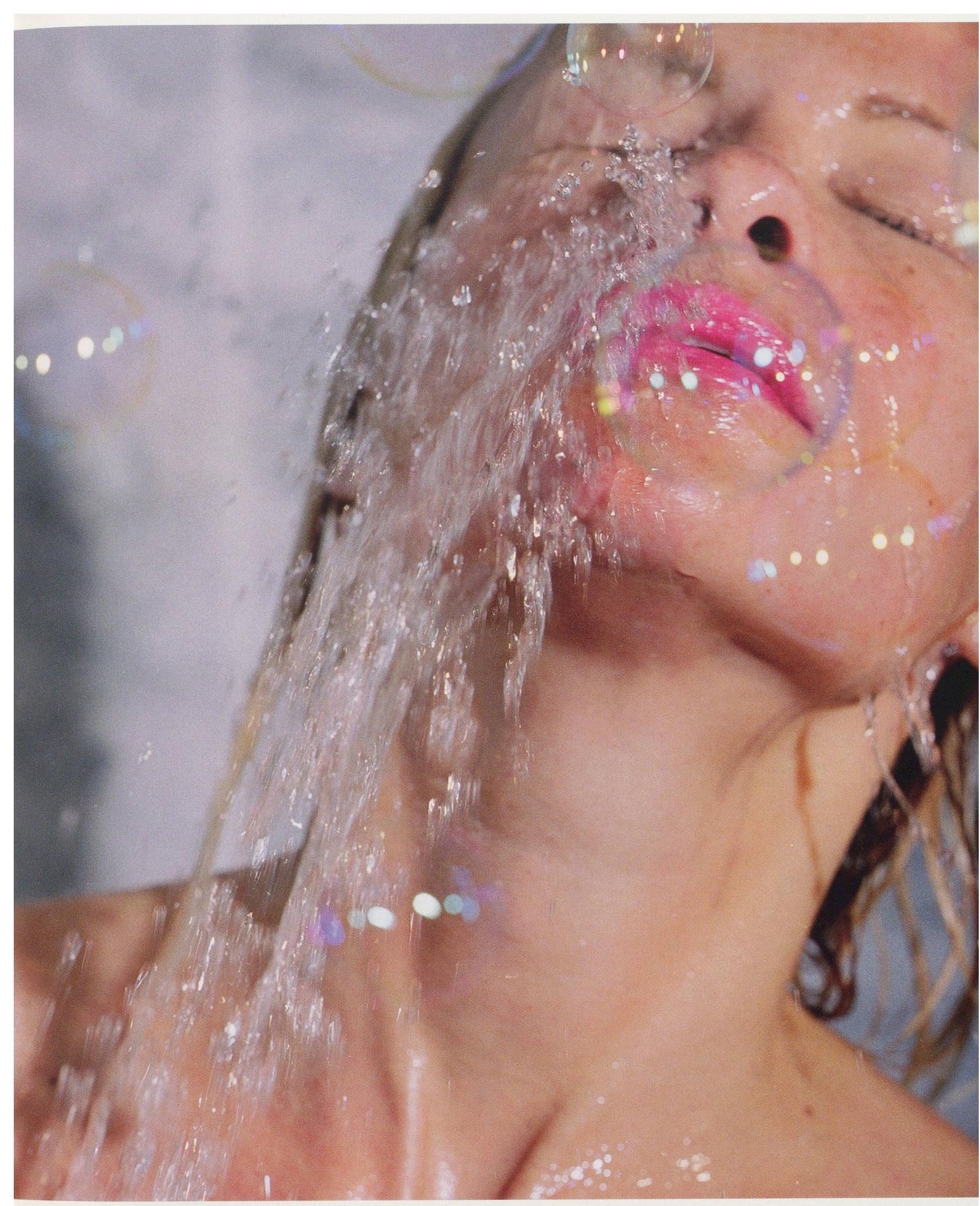
CR: I think there's a tendency to simplify the interpretation of your image and say, "Oh well, she's trying to make us pay attention to the forgotten beauty."

MM: Why would I care if you pay attention to it? There's always been this idea that art is supposed to educate or make you feel good about yourself. I don't even know where that came from. I'm not trying to do anything at all except to not be dishonest. If I just listen to that inner voice, I'm safe. It seems like it would be so much easier to be an artist if you could figure out a formula. That's never going to happen.

CR: You can't put on a different white shirt every day and make a different white painting.

MM: Yeah, exactly, if you could only figure out the formula. But no one ever can. The meaning keeps changing. Truth keeps changing. That's why it's so exciting. And it's also what makes it so hard.

MARILYN MINTER, *RINSE*, 2007, study for painting, Pamela Anderson / *SPÜLUNG*, Studie für Gemälde.





MARILYN MINTER, DOUBLE BUBBLE, 2007, C-print, 50 x 36" / DOPPEL-SEIFENBLASE, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, *PINK BRA*, 2007, C-print, 50 x 36" / ROSA BH, C-Print, 127 x 91,5 cm.







MARILYN MINTER, CENTERFOLD # 2, 2007.



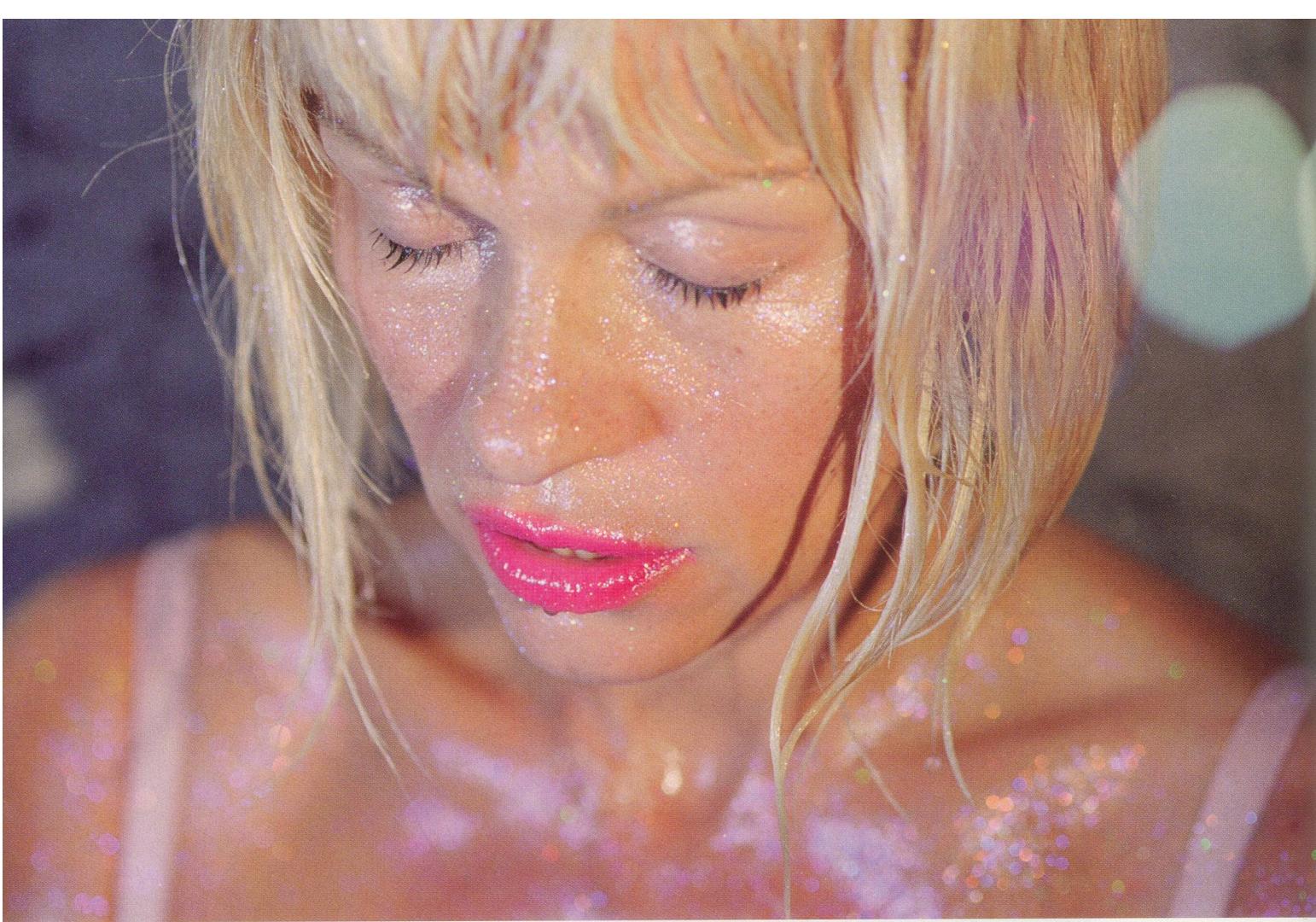
MARILYN MINTER, COOL BLUE, 2007.

*MARILYN MINTER, CENTERFOLD, 2007, C-print, 50 x 36" / C-Print, 127 x 91,5 cm.*



MARILYN MINTER, *Pamela Anderson*, 2007.





MARILYN MINTER, TWO GREEN FLARES, 2007, C-print, 50 x 36" /  
ZWEI GRÜNE REFLEXE, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, JOJOS MOM, 2007, C-print, 50 x 36" /  
JOJOS MUTTER, C-Print, 127 x 91,5 cm.



# «Eine Pathologie des Glamour»

Ein Gespräch  
mit  
Marilyn Minter

Cay Sophie Rabinowitz: Viele Leute sind überrascht, wenn sie feststellen, dass *Coral Ridge Towers*, das Portfolio über deine Mutter, bereits 1969 entstanden ist.

Marilyn Minter: Ich war damals um die zwanzig und besuchte noch die Kunstschule – ich hatte eben erst mit dem Photographiestudium begonnen. Übers Wochenende ging ich nach Hause und photographierte meine Mutter, ohne irgendetwas Ungewöhnliches dabei zu finden. Keine Sekunde dachte ich daran, dass die Bilder erschreckend sein könnten. Doch als ich meinen Probeabzug in der Schule zeigte, war die Reaktion wirklich extrem: «Das ist deine Mutter? Oh, mein Gott!» Ich habe mich ganz furchtbar geschämt und fragte mich unaufhörlich: «Was seht ihr, was ich nicht sehe?» ... Klar, meine Mutter war nicht June Cleaver, aber niemand war das. June Cleaver war eine Phantasiegeburt.<sup>1)</sup> Meine Mutter war suchtkrank. Sie hat das Haus praktisch nie verlassen und lief fast immer im Nachthemd rum. Hin und wieder traf sie sich vielleicht mit Freunden zum Mittagessen im Club, aber sie ging selten mehr als ein oder zwei Mal pro Woche aus dem Haus. Ich

habe Schulfreundinnen, die mir Jahre später erzählten, dass sie meine Mutter nie anders als im Nachthemd gesehen hätten.

CR: Du hast sie so photographiert, wie sie war, mit Perücke und in ihrer normalen Hauskleidung?

MM: Ja, sie lief den ganzen Tag in Nachthemd und Morgenrock rum. Sie schaute im Bett fern, machte ihre Fitnessübungen, legte Make-up auf, färbte die Augenbrauen – alles im Bett. Sie war einmal eine schöne Frau gewesen. Das Aussehen war ihr sehr wichtig, aber es hatte etwas gelitten. Sie riss sich ständig Haare aus, ohne sich dessen bewusst zu sein. Heute würde man das als Zwangsnurose bezeichnen. Es war so schlimm, dass sie Perücken tragen musste. Sie hatte Acrylfingernägel, aber weil sie diese nicht pflegte, breitete sich darunter Nagelpilz aus. Für echten Glamour war alles zu schräg. Ich erwähne das immer, weil die Leute annehmen, dass sie dieser Joan-Crawford-Typ einer schönen Nervensäge war, wie auf den Bildern, die man im Kino zu sehen bekommt, von Leuten, die in Wirklichkeit ständig von Friseuren und Maskenbildnern betreut werden.

CR: Offensichtlich standen deiner Mutter keine Friseure und Maskenbildner zur Seite, aber sie hatte dich. Wenn du auf diese Photos zurückblickst, fühlst du dann so etwas wie

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist *Parkett*-Redaktorin in New York.

einen Vorbehalt, wie seinerzeit deine Mitstudenten an der Kunstschule? Oder ist es immer noch so, als ob du auf eine Erinnerung, eine unmittelbare Erfahrung zurückblicken würdest?

MM: Meine Brüder und ich schauen die Bilder immer noch an und sagen: «Warum diese Aufregung?» Selbst bei den Photos, die ich heute mache und gut finde, wird irgendwer bestimmt aufschreien: «Wie widerwärtig!» So ist mir bewusst geworden, dass ich irgendwo falsch verkabelt bin. Daran habe ich mich mittlerweile gewöhnt, und obwohl ich jedes Mal wieder überrascht bin und mich häufig dabei ertappe, wie ich sage: «Echt, findest du das widerlich?», wäre es doch unredlich, zu behaupten, dass ich mir nicht darüber im Klaren bin, dass die Menschen die Dinge verschieden sehen. Ich sehe nicht das, was du siehst. Ich habe in den Photos von meiner Mutter mit Sicherheit nie das gesehen, was andere Leute darin sehen, genau wie meine Brüder.

Ich habe nie verstanden, warum die Leute ein bestimmtes Bild mögen ... Als ich 2005 STEPPING UP (Hinaufgehen) und CRYSTAL SWALLOW (Kristallener Schluck) machte, nahm ich an, dass der Mund mit den Schmuckstücken sehr viel besser ankommen würde, als die schmutzigen Füße, aber das Gegenteil war der Fall.

CR: Ich würde nicht sagen, dass du etwas siehst, was andere nicht sehen. Denn was du zu Hause erlebt hast und später auch als Künstlerin – was Holland Cotter «eine Pathologie des Glamour» nannte –, hat sich zu dieser ganz spezifi-

schen Art entwickelt, in der du Bilder erzeugst und komponierst; es geht darum, wovon du dich angezogen fühlst und was du auslöst. Das ist wirklich unübersehbar, auch in der neuen Arbeit mit Pamela Anderson.

MM: Als ich anfing Kunst zu machen, habe ich von *Brenda Starr* zeichnen gelernt, dieser Zeitungscomic von der Reporterin mit dem Funkeln im Auge. Meine ersten Zeichnungen waren *Glamour Girls*. Also gibt es einen durchgehenden roten Faden. Ich denke immer, dass ich eigentlich mein Leben lang dasselbe Bild gemacht habe. Darüber, was du gerade gesagt hast, denke ich häufig nach. Die Leute sind nur deshalb überrascht von den Photographien meiner Mutter, weil es ungewöhnlich ist, Sucht im Kontext bürgerlichen Wohlstands zu sehen. Sie sind es gewohnt, Menschen zu sehen, die durch die Sucht zum Krüppel geworden sind und mit Nadeln in den Venen auf der Straße liegen. Larry Clark oder Jim Goldberg sind echt sensationell, diese Bilder können die Leute auch einordnen.

CR: Sind es vielleicht, genau wie June Cleaver oder Joan Crawford, auch nur irgendeinem Kopf entsprungene Phantasiegeburen? Als Bruce Hainley 1996, also fast dreissig Jahre nach Entstehen der Photos, im *Art Forum* über *Coral Ridge Towers* schrieb, war er begeistert von dieser imaginären Joan-Crawford-Figur in deinem Werk. Er bezeichnete die Serie auch als deinen ersten Werkkorpus.

MM: Das war sie wohl auch.

CR: Glaubst du, die Tatsache, dass Hainley diese Bilder erneut publik machte, hat dich dazu gebracht, die Photo-

MARILYN MINTER, *fingerprints / Fingerabdrücke*, detail.





MARILYN MINTER, CRYSTAL SWALLOW, 2006, enamel on metal, 96 x 60" / KRISTALLENER SCHLUCK, Lack auf Metall, 244 x 152,5 cm.

graphie wieder in besonderer Weise in deine Arbeit einfließen zu lassen? Ich denke da an Werke wie SOLO (1999).

MM: Ich habe in den 70er Jahren photographisch gearbeitet. Ich malte Bilder von Schwarzweissphotos, von Dingen wie Staub oder verschüttetem Kaffee, oder von Polaroids, die einfach auf dem Linoleum verstreut lagen. Auf einem Bild waren sie unscharf und auf der nächsten Bildtafel scharf. Die Photographie hat etwas, was mir schon in den 70er Jahren eingeleuchtet hat. Damals galt ich als Photorealistin, als sehr langweilige, weil ich langweilige Motive malte. Photographie und Malerei haben für mich von Anfang an perfekt zusammengepasst, wie ein Handschuh zum anderen, obwohl ich immer dachte, dass ich nicht so gute Bilder machen kann wie die Werbephotoaphen.

In den 80er Jahren habe ich zusammen mit Christof Kohlhofer Bilder aus der Populärkultur bearbeitet. Indem wir unsere Arbeiten gegenseitig übermalten, versuchten wir Distanz zu unseren eigenen Arbeiten zu gewinnen. Wir machten Bildsandwiches. Als diese Zusammenarbeit auseinanderging, nahm ich Bilder, die mich faszinierten oder berührten, und löste sie in Punktraster auf. Ich versuchte also immer noch, etwas Distanz zur Photographie zu gewinnen. Ich hatte schon immer diese Fähigkeit, alles zu kopieren, aber ich dachte nicht, dass mich dies als Künstlerin weiterbringen würde. Ich konnte mir nicht vorstellen, wie ich diese Fähigkeit einsetzen könnte, um einen Beitrag zur Kunstgeschichte zu leisten. Künstler wie Chuck Close, Lisa Yuskavage, in jüngerer Zeit auch John Currin und natürlich Phillip Pearlstein haben von der Photographie ausgehend einen echten Beitrag geleistet. Ich sage immer, ich bin eigentlich keine Photorealistin, denn bei einem traditionellen Photorealisten ist das Gemälde eine treue Wiedergabe des Photos. Es ist dicht und sauber, und der Reiz besteht – besonders für den Betrachter – darin, dass beide exakt gleich aussehen. Bei mir dagegen löst sich das Bild auf, wenn man näher kommt. Im Übrigen ist es mir sehr wichtig, die gemalten Bilder mit den Photographien, die für mich wie Zeichnungen funktionieren, in einem Raum zu zeigen.

CR: Wenn du von «Zeichnungen» sprichst, denkst du da an deinen Arbeitsprozess, oder an Maler, die von Zeichnungen und nicht von Photographien ausgehen? In deinen Ausstellungen besteht oft eine Spannung zwischen der Photographie und dem gemalten Bild, als ob sich noch irgendetwas anderes zwischen ihnen abspielte.

MM: Meine Photographien lassen die gemalten Bilder besser ausschauen und vermutlich gilt das auch umgekehrt. Für mich ist das fast wie eine Installation. Sie zusammen zu sehen, verändert die Bedeutung der Arbeit.

CR: Ich habe auch ans Tempo gedacht, du arbeitest mit Techniken, die normalerweise langsam sind, richtig schnell und umgekehrt. Da ist etwas mit dem Tempo in deinen Werken, was ich nicht wirklich festmachen kann, das Medium, das du verwendest, erfordert ein wirklich schnelles Arbeiten, und die Art, wie du eine Photographie im Kopf erarbeitest, bevor du auf den Auslöser drückst, ist extrem zeitaufwändig, aber dann gehst du ran wie der Blitz...

MM: Ja, dann muss ich rasch arbeiten.

CR: Ich versuche mir vorzustellen, wie hier diese atypische Beziehung zwischen Medium und Zeit aussieht.

MM: Das ist ein interessanter Ansatz. Beim Photographieren bin ich total schnell. Ich verwende keine Polaroids und keine digitalen Bilder. Manchmal nehme ich eine Digitalkamera um die Belichtung zu überprüfen, aber gerade heute sitzen viele Photographen vor dem Computer, um ihr Photo zu sehen. Ich schiebe Lampen umher. Ich arbeite sehr konventionell, mit 35-mm-Film, keine Tricks, keine Spezialeffekte. Ich bewege mich viel. Meine Modelle sind es nicht gewohnt, dass jemand so schnell ist. Heute steckt die Photographie wirklich in einer Sackgasse ... Sie wird mit Photoshop zu Tode bearbeitet.

CR: Aber du hast an diesem Bild von Pamela Anderson monatelang gearbeitet. Du hast dir ihr Bild in Zeitschriften angeschaut und auf DVDs, und du hast dich mit dem Bild, das sie vermittelt, aufs Engste vertraut gemacht und die Details herausgearbeitet. Du hast es komponiert ...

MM: Im Kopf, ja. Ich überlege mir, wie ich eine bestehende Vorstellung nehmen und mir aneignen kann. Tatsächlich habe ich mich für Pam interessiert, so lange ich zurückdenken kann. Sie hat mit ihren Pin-ups, den Photos, die sie mit David LaChapelle macht, eine harte Geschichte der Selbstherabsetzung und Ironie hinter sich. Die meisten Menschen kennen Pamela Anderson nur als Pin-up-Girl, mich hat sie jedoch als Tierschützerin und Vegetarierin, kurz als Mensch interessiert. Was wir in den Zeitschriften von ihr sehen, ist eine Maske, eine aufblasbare Puppe, aber dahinter steckt eine wunderschöne, einfühlsame, reife Person.

CR: Dann gehört zum Aufbau vor der eigentlichen Aufnahme die Art, wie die Fransen fallen, die Nägel, der Glimmer und all das, und das Vorgehen gleicht dem, wie manche Leute ein Gemälde aufbauen.

MM: Ja. Aber es verändert sich wieder, sobald ich mit den Aufnahmen beginne.

CR: Natürlich. Ich wette, du fängst Dinge ein, die dir im Moment gar nicht bewusst sind.

MM: Das passiert immer. Deshalb arbeite ich nicht mit Polaroids. Ich will diese magischen Momente. Ich will überrascht werden. Ich will den Zufall. Ich vertraue ihm. Manchmal schau ich mir die Bilder an, wenn ich sie zurückbekomme, und staune: «Hab ich das aufgenommen?» Genau das suche ich, dieses «Mensch, das haut ja wirklich hin. Wie konnte ich das sehen?» Manchmal glaube ich zu wissen, wann es klick macht. Ich habe dieses Gefühl ... «Ah, das ist es. Das ist das Bild, das ich will.» Ich vertraue den Musen. Nur so kommt etwas Neues zustande.

CR: Und was ist mit dem Betrachter?

MM: Ich möchte, dass der Betrachter auch Gelegenheit zu einer Art persönlichem Austausch erhält ..., dass er sich einklinken kann, ohne selbst dabei unterzugehen. Deshalb sollten Photographien und Gemälde unterschiedlich gross sein.

CR: Wenn du von persönlichem Austausch sprichst, kann man sich ein breites Spektrum an psychologischen oder emotionalen Begegnungen vorstellen. Welche Art von Gefühl bei den Leuten wohl überwiegt, wenn sie deine Arbeiten betrachten? Gibt es etwas, was du bewusst unterstützt?

MM: Ich will, dass das Gleiche geschieht, wie wenn ich mir selbst irgendwo Kunst anschau. Wenn es mich fesselt, so ist es, weil der Künstler etwas zum Kontext der Kunstgeschichte beiträgt, sie um ein paar Millimeter verschiebt oder einfach eine Information nimmt und ihre Bedeutung verändert. Ich schenke der Kunstgeschichte so viel Aufmerksamkeit, weil ich unterrichte. Chuck Close und Gerhard Richter haben neue Prozesse erfunden. Die Tatsache, dass einer Realismus und Abstraktion kombiniert, als wäre es ein und dasselbe. Ich glaube auch, dass es dasselbe ist. Und dann Cindy Sherman, die jedes Stereotyp sprengt, das die Populärkultur je geprägt hat. Ich liebe das! Wer nicht? Ich bin überzeugt, dass Kunst sich im Grunde an andere Künstler wendet oder an Menschen, die etwas von Kunst verstehen. Hat man erst einmal Blut geleckt, bleibt man dabei. Das sind nur wenige Leute, und nur für diese mache ich Kunst.

CR: Gibt es viele Leute, die auf deine malerische Technik achten?

MM: Nein. Ich glaube, sie nehmen unwillkürlich wahr, dass es anders aussieht als ein Ölbild. Aber nur sehr wenige Leu-

te fragen danach, wie es gemacht ist. Und wenn sie es tun, ist es vorbei, sobald sie die Fingerabdrücke gesehen haben. Sie wollen unbedingt wissen, wie diese Fingerabdrücke überall auf das Bild kommen. Es geht um den Tastsinn, und obwohl Aluminiumplatten kalt wirken, ist die Maltechnik zutiefst menschlich.

CR: Ist es Acrylfarbe?

MM: Es ist Lack.

CR: Ah, deshalb trocknet es so schnell.

MM: Ja. Bei Lackfarbe denkt man sofort an Gary Hume oder Christopher Wool. Ein harter Farbkontrast neben dem anderen, keinerlei sanfte Übergänge.

CR: Aber man denkt gewöhnlich nicht an wirklich winzige Gesten.

MM: Aber 1994 oder 1995 ist etwas passiert, das war so ein Zufallsmoment. Ich begann gerade, die Übergänge mit meinem Zeigefinger weicher zu machen; bei den ersten Schichten hatte ich mit dem Pinsel begonnen, aber bei der letzten Schicht machte ich praktisch alles mit den Fingern. Ich habe jetzt eine Assistentin, die kaum je einen Pinsel anrührt. Ich male mit zwei Fingern; sie mit vier, manchmal fünf.

CR: Das Bild wird abstrakt und gleichzeitig offenbart es sich mit all den kleinen Makeln und Flecken, in die du so verliebt bist.

MM: Man sieht nur nie jemanden, der Bilder davon macht, aber alle wissen, dass sie existieren. Vielleicht ist das der Punkt, wo ich den Zeitgeist treffe, weil ich Bilder von etwas mache, was alle kennen. Weil es eine Wahrheit ist, können die Menschen den Bezug zu ihrem Abbild herstellen. Als meine Freundin Sue Williams in den 90er Jahren ein Bild malte, das eine Frau als Opfer zeigte, hatte das noch niemand gesehen. Es traf den Nerv der Zeit. Es kam genau richtig. Wie Cady Noland, die das gerade Gegenteil von dem machte, was Heim Steinbach tat. Es war so rüpelhaft, wie sie zerschlagene Baseballschläger neben Handschuhe, Handschellen, neben ein Bild von Patty Hearst, einen silberfarben gespritzten Pranger aus Karton, hängte. ... So verschieden von der aalglatten Neo-Geo-Attitüde.

CR: Du hältst Dinge fest und stellst Dinge aus, die meist hinter verschlossenen Türen oder im Versteckten oder hinter der Fassade stattfinden.

MM: Es sind einfach Dinge, die man gern übersieht.

CR: Versuchst du zu sagen, dass das in Ordnung ist?

MM: Was für ein Gedanke, he? Ich versuche zu sagen, dass es Zeit ist, zu sehen, wer wir wirklich sind. Der beste Film,

den ich letztes Jahr gesehen habe, war eine Fernsehshow, «The Wire». Schaust du «Wire»?

CR: Ja.

MM: Huch, das ist wirklich wie im Leben, die Guten haben viele schlechte Seiten und die Bösen können eine Menge Gutes tun. Wir wollen immer alles schwarzweiss malen, aber ich mag Grautöne.

CR: Wenn ich mir diese neuen Bilder mit Pamela Anderson anschau, muss ich an die erste Arbeit mit deiner Mutter denken. Denn du hast bei beiden Arbeiten zwei Dinge vereint, die normalerweise nicht zusammenpassen. Einmal eine Suchtkranke, die trotzdem deine Mutter ist. Und dann ein Playmate-Modell, das in den Bildern, die du von ihr gemacht hast, nicht wiederzuerkennen ist, eben weil sie sie selbst ist.

Es ist, als ob du diese realen Dinge verstärkst, denn einiges von dem, was im Bild passiert, gleicht dem, was mit dem

Ton passiert, wenn man die Lautstärke voll aufdreht. Es gibt zwar eine Rückkopplung, aber der Klang bleibt rein. So würde ich das Bild charakterisieren: als vollkommen reinen Sound für allfällige offene und aufrichtige Empfänger, die sich darauf einstellen wollen.

MM: Eine schöne Analogie.

CR: Aber nur Menschen, die Musik wirklich lieben, können so Musik hören.

MM: Ja.

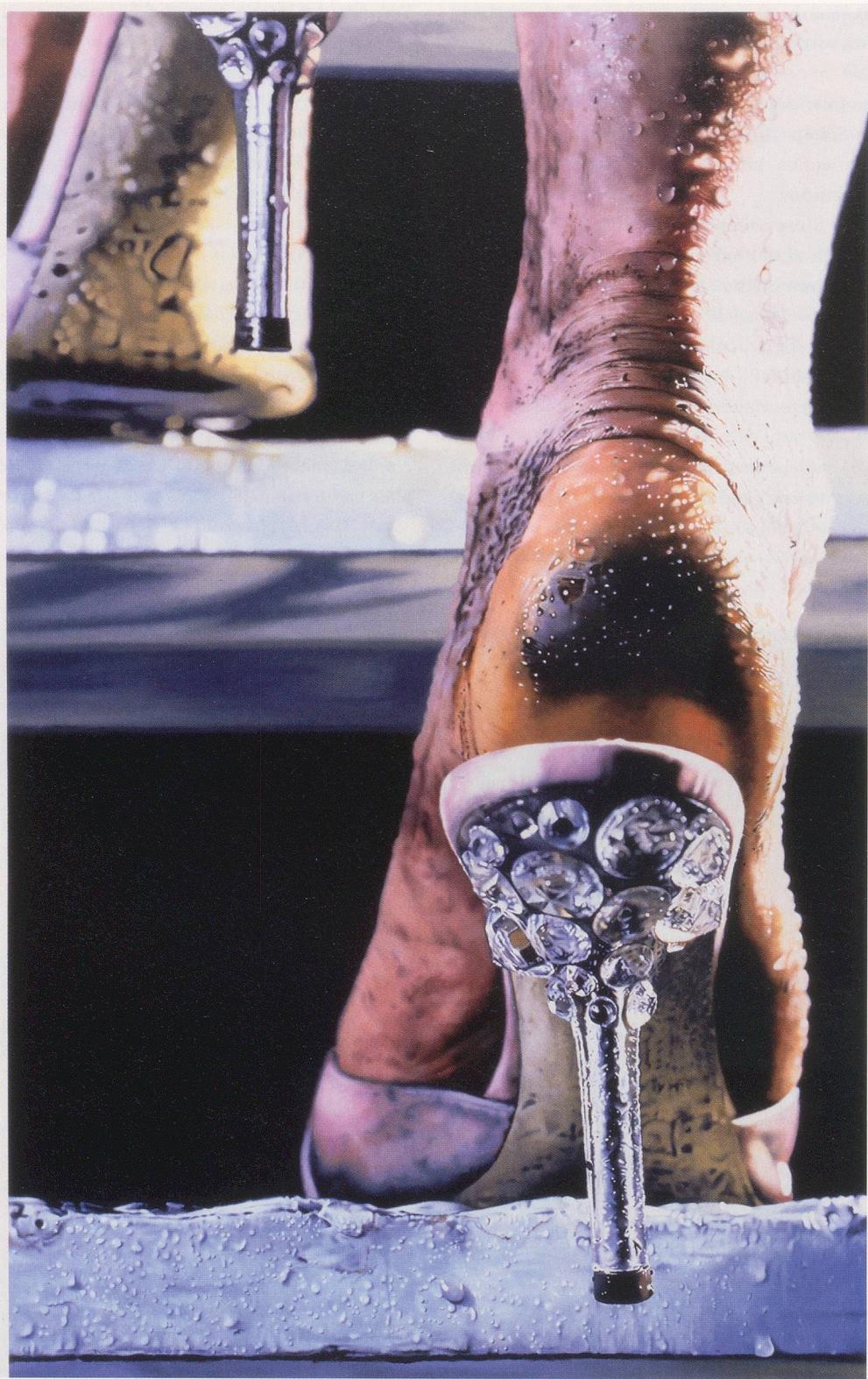
CR: Wie du schon sagtest, ist diese Kunst, dieses Bild für die Kunstszenen gemacht. Es ist nicht für die grosse Masse des Bildkonsumierenden Publikums.

MM: Nein, die machen einen weiten Bogen darum herum.

CR: Du hast mich wegen eines Titels gefragt für das neue Bild von Stephanie Seymour mit ihrem kleinen Töchterchen, das du «Mutter mit Kind» nennen wolltest, dem du aber stattdessen den Titel IT'S MINE (Es ist meins, 2007)

MARILYN MINTER, ARMOROUS, 2000,  
enamel on metal, 3 x 4' /  
Lack auf Metall, 91,5 x 122 cm.





gegeben hast. Obwohl in dem Bild so viele religiöse oder psychologische und emotionale Inhalte mitschwingen, sollte es nicht von irgendeinem kanonischen System vereinnahmt werden. Du übernimmst keinen dieser bestehenden Ansätze. Du arbeitest irgendwie zwischen diesen Dingen und schaffst eine neue Ordnung.

MM: Reagieren wir nicht generell so auf Kunst, die wir mögen, auf Kunst, die den kunstgeschichtlichen Zusammenhang verändert? Sie interpretiert und ist erst wirklich überzeugend, wenn mehrere Lesarten möglich sind. Andernfalls ist es nur eine Illustration und man schreibt den Leuten vor, was sie denken sollen.

CR: Ja, diese Bilder illustrieren nichts. Sie sind eigentlich wie Interpunktionszeichen.

MM: Ich sage meinen Studenten: «Arbeitet einfach mit eurer Wahrheit; sagt eure Wahrheit, egal, ob ihr damit jemanden verletzt oder nicht, und es wird klappen.» Man muss ein Bild für seine Wahrheit finden. Vielleicht ist es das, was du mit dem reinen Klang meinst. Ich kann das nur als innere Stimme beschreiben, es muss diesem reinen Ort entspringen. Man muss alles offenlassen. Die Leute müssen ihre eigenen Geschichten und Traditionen einbringen können.

CR: Das leuchtet mir ein: es offenlassen. Als du das gesagt hast, war das so schön, dass ich fast das Gefühl hatte, hier sollten wir aufhören, denn ich denke, das ist es, worauf es dir vor allem ankommt. Es ist dir ein echtes persönliches Anliegen, die Dinge so sein zu lassen, wie sie sind.

MM: Ich versuche immer die Moral aus der Kunst abzuleiten. Sonst macht es keinen Sinn, denn Moralvorstellungen ändern sich.

CR: Nun, darüber haben wir gesprochen, als wir uns über die sogenannte feministische Kunstkritik ärgerten, die bestimmte Künstlerinnen kritisierte, weil sie nicht die richtige Art von Feminismus betreiben.

MM: Genau, das macht mich ganz krank. Wann hören wir endlich damit auf? Ich habe grosse Hochachtung vor

Pamela Anderson. Sie ist eine Art Anti-Marilyn-Monroe. Natürlich ist Pam ein Produkt ihres kulturellen Umfeldes, aber sie ist kein Opfer. Sie arbeitet mit dem, was ihr gegeben ist, und hat Erfolg damit. Sie lebt von ihrem Aussehen.

CR: Deine Arbeit ist nicht programmatisch.

MM: Ich glaube, wenn sie das wäre, würde sie sich allem verschliessen – ich will den Leuten nicht sagen, was sie denken sollen, man muss seine eigenen Schlüsse ziehen. Lisa Yuskavage hat gesagt, alles was sie tue, sei das Gewehr zu laden. Das gefällt mir.

CR: Ich glaube, es gibt eine Tendenz, die Interpretation deiner Bilder zu vereinfachen und zu sagen: «Na ja, sie versucht uns auf die vergessene Schönheit aufmerksam zu machen.»

MM: Weshalb sollte es mich kümmern, ob sie Beachtung findet? Diese Idee ist schon immer herumgegeistert, dass die Kunst erziehen oder bewirken soll, dass man sich besser fühlt. Ich weiss nicht einmal, woher das kommt. Ich versuche überhaupt nichts zu tun, außer nicht unehrlich zu sein. Solange ich auf diese innere Stimme höre, bin ich davor gefeit. Es scheint, als wäre alles so viel einfacher für einen Künstler, wenn er nur eine Formel fände. Aber das wird nie geschehen.

CR: Man kann nicht jeden Tag ein frisches weisses Hemd anziehen und ein neues weisses Bild malen.

MM: Genau. Selbst wenn man etwas herausfindet, wenn man die Formel findet, obwohl das niemandem gelingt, so verändert sich ihre Bedeutung laufend. Die Wahrheit verändert sich laufend. Deshalb ist es ja so aufregend – und so schwierig.

(Übersetzung Wilma Parker)

1) June Cleaver, weibliche Hauptfigur aus der US-amerikanischen Fernsehserie «Leave it to Beaver» (1957–1963), sie wurde verkörpert von Barbara Billingsley.

MARILYN MINTER, STEPPING UP, 2005, enamel on metal, 96 x 60" /

AUFWÄRTS STEIGEND, Lack auf Metall, 284 x 152,5 cm.

KATY SIEGEL

# SPARKLES AND FRECKLES

My friend Beverly—tall, raw-boned, starkly gorgeous, like a Dust Bowl portrait—was a phone solicitor for the Houston Grand Opera. One evening at work, a fellow operator leaned over to her and intoned helpfully, “Honey, there’s no such thing as natural beauty.”

Or as Baudelaire put it, “Everything beautiful and noble is the result of reason and calculation.”<sup>1)</sup> In his essay, “In Praise of Cosmetics,” the critic argued that makeup was not (merely) a duplicitous attempt to disguise a woman’s truth—her thin lips or uneven complexion—in order to lure the unsuspecting male, nor a tarty signal of sexual availability. Instead, it represented the civilizing force of humanity, the creative ability and will to transcend brute nature and to create something beautiful—oneself.

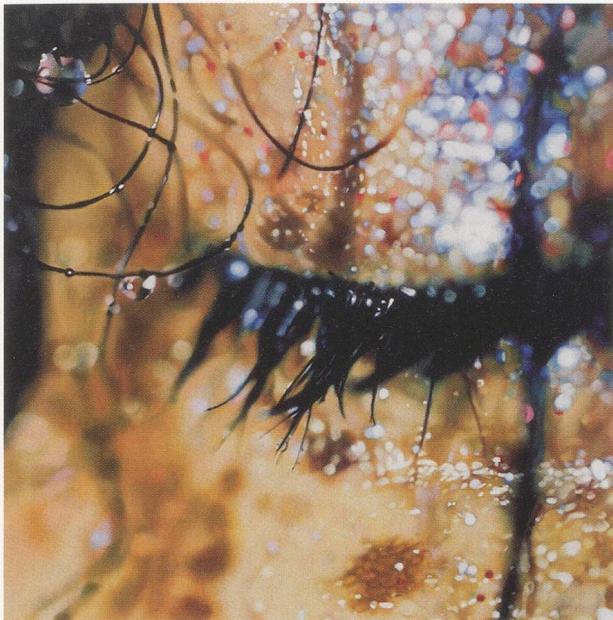
Makeup and self-decoration are Marilyn Minter’s great current subject, covering her faces and surfaces with color and shine. The subject debuted in an early painting, CHERRY BOMB (1989), just preceding the *Porn* paintings of the same year. A diptych that

paired a dripping depiction of a red mouth with a flurry of lipstick kisses, this was the artist’s primer on icon and index, vision and touch. Lipstick then took center stage in two paintings of 1994, ROUGE BAISER and LICKETY SPLIT. The lovely tubes in these works hint at the hearts-and-flowers vanity table in Audrey Flack’s sad homage to Marilyn Monroe, but they also take a look back at the kitchen-sink realism of Minter’s work of the late seventies where sexuality reigns over domesticity. In fact, these works link makeup directly to the sexuality of the *Porn* paintings: ROUGE BAISER gives us the classic “lipstick as phallus,” while LICKETY SPLIT, as the title hints, depicts strange, double-headed, heart-shaped lipsticks that evoke the vulva (those other lips). With these works, Minter began to investigate artifice in earnest (if such a thing is possible). In subsequent paintings she has moved from the tools of beauty to its creation and effect, interestingly, broadening her terrain from oral sex to optical rapture.

Minter is certainly not the first to draw a parallel between makeup and artist’s paint. Baudelaire compared woman, and in particular the prostitute—the painted woman—to an art work. More recently, Willem de Kooning manicured his *Women’s* nails with enamel—real nail polish—and had his wife Elaine,

---

KATY SIEGEL is associate professor of art history at Hunter College and a contributing editor to *Artforum*. Most recently she curated and edited the catalogue for “High Times, Hard Times: New York Painting, 1967–75,” a traveling exhibition.



MARILYN MINTER, SPARKLE FRECKLE, 2007,  
enamel on metal, 24 x 24" /  
GLITZER SOMMERSPROSSEN,  
Lack auf Metall, 61 x 61 cm.

fully lipsticked, actually kiss the paintings. Like de Kooning, a lover of both abstraction and vulgarity, in the early seventies Lynda Benglis also tarted up her twisted, painted reliefs but with candy colors and glitter; around the same time, her video, *FEMALE SENSIBILITY* (1973), featured her in a color-coded liplock with a painter friend. Even though both de Kooning and Benglis had direct, physical relationships to the process of making art, both also had a connection to pop-culture imagery and its sexy delights.

Vulgar colors and materials show up in Minter's paintings and photographs as well. The over-the-top makeup she began to feature in paintings of the mid-nineties is not the natural look of great skin and rosy cheeks, but the extreme artifice of the fashion shoot (she occasionally does commercial fashion work for magazines) and of drag queens, with their delirious combinations of Technicolor eyelids and massive jewelry. Photographing and painting men made up as women—very glamorous women—calls attention to the artifice of the self. All of us are subject to the failure to create and maintain a flawless image, to what Diane Arbus famously called “the gap between intention and effect.”<sup>2)</sup> But only drag queens consciously set up camp, as it were, in that terrain between reality and image, biology and desire. For Minter, glam-

our is, most obviously, about the wish and failure to pass (for both men and women).

This aspiration to a different, more perfect self shades Minter's pleasure in beauty—if she joins de Kooning and Benglis in taking pleasure in vulgarity, she also joins Jeff Koons in seeing the psychologically difficult side of the shiny life. Koons's work, at least until the mid-eighties, turned on “the tragedy of unachievable states of being,”<sup>3)</sup> as represented by the sports star, the supernaturally balanced basketball, the high-living liquor ad, and the desire and longing each inspires. Minter echoes this very American anxiety Koons tapped into:

*Everybody I know gets so much pleasure from looking at glamorous pictures, movies, videos—but at the same time, you are always aware that you are never going to live like that, look like that, or be like that. You can get pleasure out of it, yet it can make you feel very insecure. I think that a lot of my work is trying to articulate what that insecurity combined with pleasure feels like.<sup>4)</sup>*

While her work is ostensibly about gender and its performance, its subtext, like that of Koons, is class; you are aware not only that you are never going to look like that, but also that you are never going to live like that—to wear those jewels, that fabulous makeup, to stagger around Manhattan in those sky-

high shoes, in a swirl of parties and events, never working, but only, in the oddly ambivalent argot of drag and fashion, working it.

The work—the effort—peeks out from beneath the surface of these people (and these paintings) in the beads of sweat that so often cover the models. At the very end of her interview with artist Mary Heilmann, Minter affirms both her pleasure in looking at pictures of other bodies, and the constant failure of her own body to conform to a received image: “armpits with hair growing out of them, sweat running into the eyes, eyelashes that clump together because of too much mascara.” Heilmann replies, “Completely abstract.”<sup>5)</sup> Like the materiality of abstract painting, nature surfaces and interrupts the effort to create a flawless image, like weeds pushing their way through the sidewalk.

Lines—wrinkles, strands of hair, and jewelry—trawl across the paintings. But most of all, there are spots. Of water, sweat, baubles, glitter, and pigment. The freckle and the sparkle are two of her favorite dots, and the focus of her most recent work (she plans to do an all-freckle wall for the Frieze Art Fair this Fall, 2007). They can be seen as each other’s opposites: nature and culture, or nature and second nature. The freckle is natural pigment, melatonin; it signifies youth and freshness, but also, in its guise as the “age spot,” sun exposure and decay. In fashion photographs, freckles are almost always covered up, airbrushed, or photo-shopped. Another of Minter’s favorite current motifs lies at the other end of the spectrum: sparkle—the most artificial, most vulgar, and most glamorous kind of makeup. Paintings like PINK EYE (2005) and GLAZED (2006) feature close-ups of eyes coated with a thick, shimmering layer of glitter eyeshadow. Individual bits reflect and shine like tiny picture planes or photographic grains. The freckle absorbs light, the sparkle reflects it; the freckle seems the extreme of nakedness, the sparkle the extreme of artifice; but both are bits of information. In Minter’s paintings, they seem opposed in content (nature vs. culture), but similar in form—just as the Ben Day dots of her paintings of the eighties.

Last year, Marilyn Minter made several images to be displayed on public billboards in New York City.

All of them featured high-heeled feet tromping up stairs and down streets, splashing through mud with dirty feet—a notable interruption to the designer shine of the model’s outrageously fancy shoes. The pictures went up in Chelsea—home to both art galleries and nightclubs—over existing commercial billboards. One of those billboards covered up by Minter’s giant feet promoted the recently released film, *North Country*, the story of sexual discrimination in the coal mines of Minnesota. The film used its gritty subject matter primarily to showcase the thespian prowess of the starring actress, Charlize Theron, who was streaked with dirt, her hair straggly and her face drawn—made to look as “ordinary” as possible. “Theron shakes off glamour for mine dust,” read one headline. Trading in luxury for work: an amusing reversal of the direction that the “ordinary” woman might be trying to head in, and an unlikely masquerade for a tall, high-cheekboned woman biologically suited for Hollywood burnishing. If you were to want a really ordinary woman, you could make a documentary, or even get an actress who is shorter, heavier, with a less chiseled face. Instead, the actress’s “Hollywood self” peeks through the dull surface, sanctified by the earnest virtue of a reverse drag. We still worship artifice and glamour, but with a bad conscience that Baudelaire lacked.

Marilyn Minter overwhelms these oppositions and objections—between and to artifice and nature. Her gorgeous paintings and photographs give free rein to her and our love for extreme sensuality, for shine and hot color, and for soft, wet skin; what lends her work its electric intensity and emotional depth is her equal affection for the real people, the raw material of these love objects and images. For her, the only thing as sexy as a sparkle is a freckle.

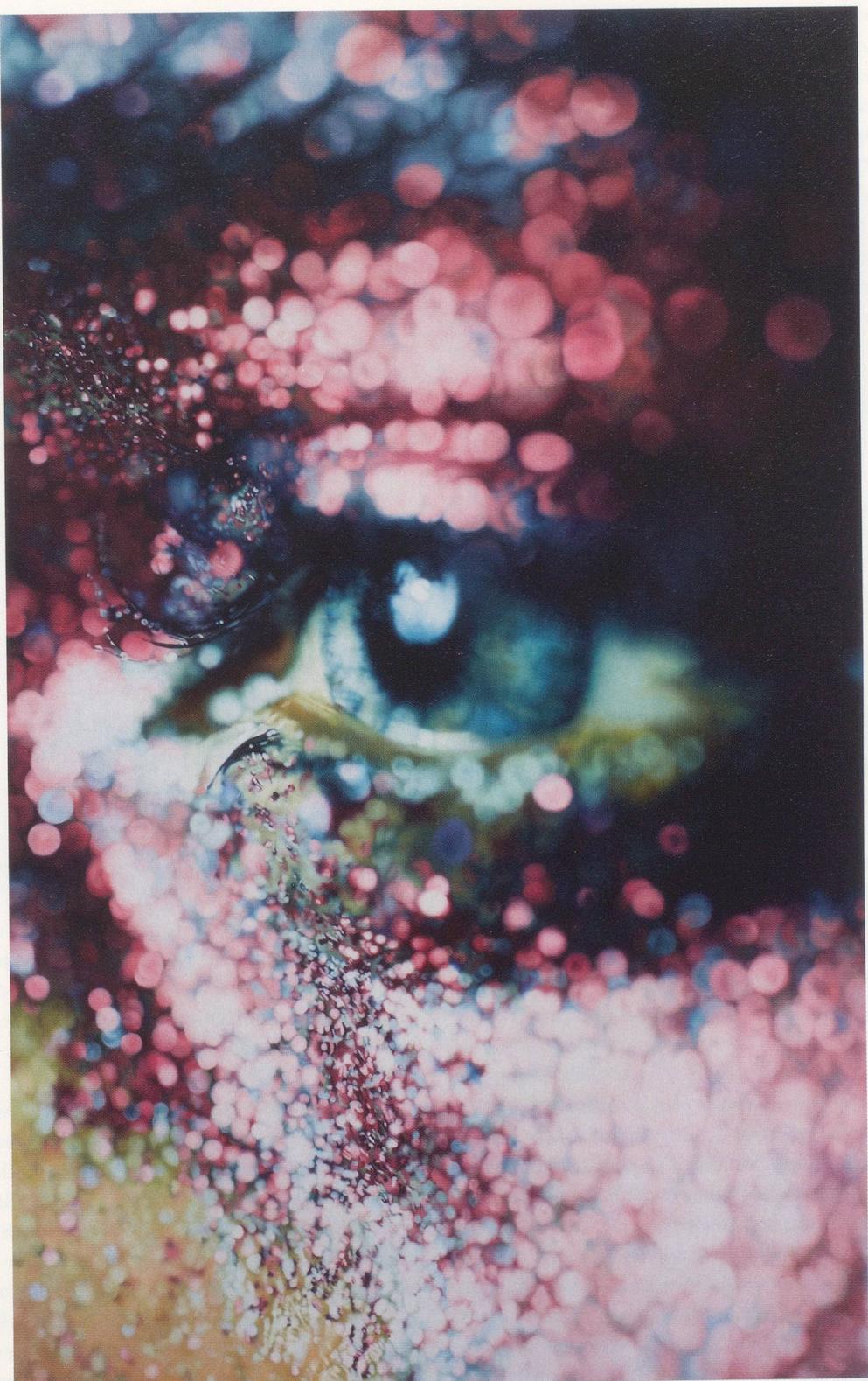
1) Charles Baudelaire, “In Praise of Cosmetics,” in *The Painter of Modern Life and other Essays*, translated and edited by Jonathan Mayne (London, New York: Phaidon, 1970), p. 32.

2) Diane Arbus, *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (New York: Aperture, 1972), p. 2.

3) Giancarlo Politi, “Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons,” *Flash Art* 132 (February–March, 1987), p. 75.

4) Matthew Higgs, “Twenty Questions,” in *Marilyn Minter* (New York: Gregory R. Miller, 2007), p. 62.

5) Ibid. “How Did We Meet?” p. 27.



MARILYN MINTER, GLAZED, 2006, enamel on metal, 96 x 60" / GLASIG, Lack auf Metall, 284 x 152,5 cm.

KATY SIEGEL

# GLIMMER, SPRENKEL, SOMMERSPROSSEN

Meine Freundin Beverly – gross, grobknochig, auf schroffe Art hinreissend wie das Porträt einer *Dust Bowl*<sup>1)</sup> – arbeitete als Telefonverkäuferin für die Grand Opera in Houston. Eines Abends beugte sich ein Arbeitskollege zu ihr hinüber und meinte ermunternd: «Schätzchen, es gibt keine natürliche Schönheit.»

Oder mit Baudelaires Worten: «Alles Schöne und Edle ist ein Ergebnis der Vernunft und der Überlegung.»<sup>2)</sup> In seinem Essay «Lobrede auf das Schminke» vertritt er die Ansicht, dass Schminke weder (nur) ein heuchlerischer Versuch sei, das wahre Aus-

---

KATY SIEGEL unterrichtet Kunstgeschichte am Hunter College in New York und schreibt regelmässig für Artforum. Kürzlich kuratierte sie die Ausstellung «High Times, Hard Times, New York Painting 1967–75». Sie ist auch Herausgeberin des gleichnamigen Katalogs.

sehen einer Frau zu verbergen, ihre schmalen Lippen oder ihren unreinen Teint, um den nichts ahnenden Mann zu betören, noch ein nuttengesetztes Signal sexueller Verfügbarkeit. Vielmehr stehe sie für die zivilisatorische Kraft der Menschheit, ihre schöpferischen Möglichkeiten und den Willen, die rohe Natur zu transzendieren und etwas Schönes zu erschaffen – sich selbst.

Make-up und Selbstverschönerung sind derzeit Marilyn Minters grosses Thema, wenn sie Gesichtern und Oberflächen Farbe und Glanz verleiht. Das Thema tauchte erstmals in einem früheren Bild mit dem Titel CHERRY BOMB (Kirschbombe, 1989) auf, das unmittelbar vor den *Porno*-Bildern aus demselben Jahr entstand: ein Diptychon, in dem das triefende Abbild eines roten Mundes neben dem wirren Durcheinander von Lippenstiftkussspuren steht, ein elementares Lehrstück in Sachen Symbol- und



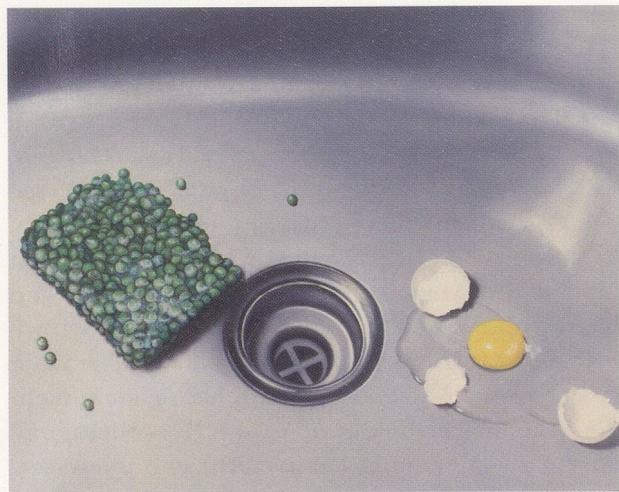
MARILYN MINTER, CHERRIES, 1992,  
enamel on metal, 36 x 14" /  
KIRSCHEN, Lack auf Metall, 91,5 x 35,5 cm.

Indexfunktion, Gesichts- und Tastsinn. Auch in zwei Bildern aus dem Jahr 1994, ROUGE BAISER (Roter Kuss) und LICKETY SPLIT (Wie der Blitz), dreht sich alles um den Lippenstift. Die hübschen Röhrchen sind eine Anspielung auf den mit sinnlichen Accessoires beladenen Schminktisch in Audrey Flacks trauriger Hommage an Marilyn Monroe, MARILYN (VANITAS), 1977, verweisen aber auch zurück auf den Küchenpülen-Realismus von Minters Arbeiten

der späten 70er Jahre; nur dass nun anstelle der Häuslichkeit die Sexualität im Zentrum steht. Tatsächlich wird Make-up hier direkt mit der Sexualität der Porno-Bilder in Verbindung gebracht: ROUGE BAISER liefert uns den klassischen Phallus-Lippenstift, während die Lippenstifte in LICKETY SPLIT, wie der Titel andeutet, ein seltsames, oben gespaltenes, herzförmiges Aussehen haben und an jene anderen Lippen der Vulva erinnern. Mit diesen Arbeiten begann Minter den Schlichen des Schminkens ernsthaft auf den Grund zu gehen (soweit dies überhaupt möglich ist). In späteren Bildern hat sie nicht mehr die Schönheitsmittel, sondern die Herstellung und Wirkung von Schönheit untersucht und interesseranterweise ihr Themenfeld vom oralen Sex auf das optische Lustempfinden ausgedehnt.

Natürlich ist Minter nicht die erste, die eine Parallele zwischen Make-up und Malfarbe des Künstlers sieht. Baudelaire, der in grossen Zusammenhängen dachte, hat die Frau und insbesondere die Prostituierte, die bemalte Frau, mit einem Kunstwerk verglichen. In jüngerer Zeit pflegte Willem de Kooning die Nägel seiner gemalten Frauen zu lackieren – mit echtem Nagellack (vielleicht Dschungelrot, wie die modernen Frauen in George Cukors Film *The Women*) – und die Bilder von seiner Frau Elaine mit üppig geschminkten Lippen küssen zu lassen. Lynda Benglis, die wie de Kooning sowohl der Abstraktion wie dem Vulgären verpflichtet war, motzte in den frühen 70er Jahren ihre abgedrehten, gemalten Reliefs mit nuttigen Bonbonfarben und Glimmer auf; etwa zur selben Zeit sah man sie in ihrem Video FEMALE SENSIBILITY (Weibliche Sensibilität, 1973) beim farbkodierten Knutschen und Küssen mit der Maleerin Marilyn Lenkowski. Zwar hatten de Kooning und Benglis beide ein sehr direktes, physisches Verhältnis zum künstlerischen Prozess, doch sie hatten auch beide Zugang zur Bilderwelt der Popkultur und ihrer Lust am Sexuellen.

Vulgäre Farben und Materialien finden sich sowohl in Minters Gemälden wie in ihren Fotografien. Das extravagante Make-up, das sie ab Mitte der 90er Jahre in ihren Bildern thematisiert, nimmt nicht den natürlichen Look mit tollem Teint und rosigen Wangen auf, sondern die extrem artifizielle Variante der Modephotographie (gelegentlich



MARILYN MINTER, SINK STUDY, 1978,

oil on unstretched canvas, 16 x 19 3/4" /

SPÜLTROG STUDIE, Öl auf nicht aufgezogener Leinwand,

40,5 x 50 cm.

macht Minter auch Werbeaufnahmen für Modezeitschriften) und der Travestie mit ihren Wahnsinnskombinationen von Technicolor-Augenlidern und protzigem Schmuck. Das Photographieren und Malen von Männern, die als Frauen geschminkt sind – als äusserst glamouröse Frauen –, rückt die Künstlichkeit des Selbst an sich in den Blick. Wir alle scheitern daran, ein makelloses Bild unserer selbst zu erschaffen und aufrechtzuerhalten, und wissen, was Diane Arbus mit ihrem berühmten Statement «die Kluft zwischen Absicht und Wirkung»<sup>3)</sup> meinte. Doch nur Transvestiten arbeiten bewusst mit dem Klischee in diesem Bereich zwischen Realität und Image, Biologie und Begehrten. Für Minter geht es beim Glamour (bei Männern wie Frauen) ganz offensichtlich um den Wunsch zu bestehen und das Scheitern daran.

Dieses Streben nach einem anderen, vollkommenen Selbst überschattet Minters Lust an der Schönheit – wenn sie sich mit ihrer Lust am Vulgären de Kooning und Benglis anschliesst, so geht sie mit ihrem Blick für die psychologische Problematik des Glitzerlebens auch mit Jeff Koons einig. Koons' Werk war, zumindest bis Mitte der 80er Jahre, eine Auseinandersetzung mit «der Tragödie unerreichbarer

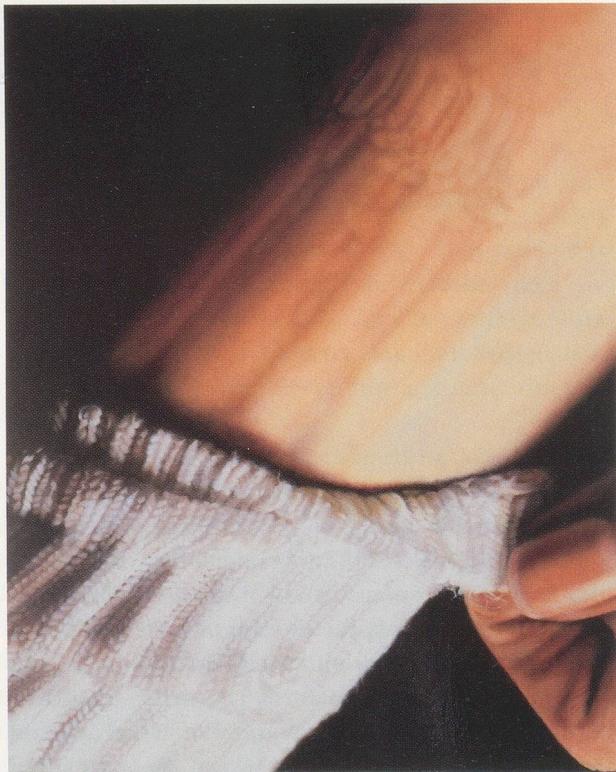
Seinszustände»<sup>4)</sup>, verkörpert durch die Superhelden des Sports, die phantastische Ballbeherrschung der Basketballspieler, die De-luxe-Spirituosen-Reklame und die Wünsche und Sehnsüchte, die sie in uns wachrufen. Minter greift die sehr amerikanische Angst erneut auf, die schon Koons anzapfte:

«Alle, die ich kenne, geniessen es extrem, sich glamouröse Bilder, Filme und Videos anzusehen – aber gleichzeitig ist einem immer bewusst, dass man niemals so leben, so aussehen, so sein wird. Man kann sich damit vergnügen, aber es kann einen auch ganz schön verunsichern. Ich glaube, ein grosser Teil meiner Arbeit besteht im Versuch, zum Ausdruck zu bringen, wie diese Kombination aus Unsicherheit und Genuss sich anfühlt.»<sup>5)</sup>

Auch wenn es in ihrem Werk vordergründig um das soziale Geschlecht und dessen Darstellung geht, wird im Subtext wie bei Koons die Klassenfrage gestellt; wie Minter sagt, wird man «niemals so

MARILYN MINTER, SOCK, 2005, enamel on metal, 30 x 24" /

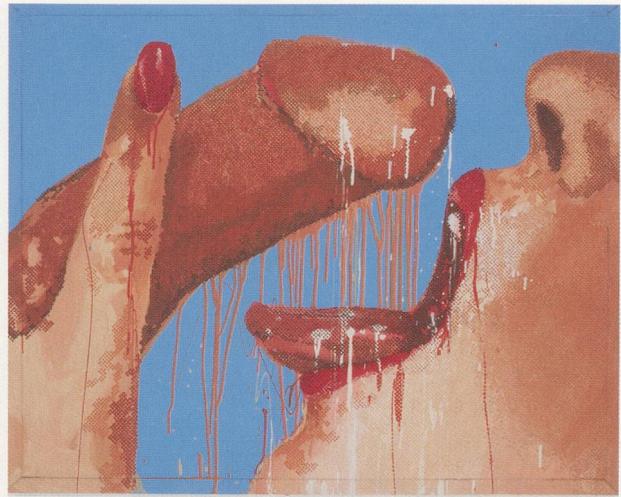
SOCKE, Lack auf Metall, 76 x 61 cm.



leben» – solchen Schmuck tragen, solch ein phantastisches Make-up, mit solch himmelhohen Absätzen in einem einzigen Party- und Veranstaltungsreigen in Manhattan herumstolpern und nie arbeiten, sondern (im seltsam doppeldeutigen Jargon der Transvestiten- und Modeszene) lediglich «gut rüberkommen» müssen.<sup>6)</sup>

Die «Arbeit», die Anstrengung, blitzt bei diesen Menschen – und in diesen Bildern – unter der Oberfläche hervor, und zwar in Gestalt des Schweißes, der so oft auf der Haut der Models perlt (und wenn man der Künstlerin glauben darf, auch auf ihrer Haut, wenn sie unter den Photoleuchten arbeitet und buchstäblich das Endprodukt ausschwitzt). Ganz am Ende ihres Interviews mit der Künstlerin Mary Heilmann bestätigt sie ihre Lust am Betrachten von Bildern anderer Körper und ihr fortwährendes Scheitern beim Versuch den eigenen Körper einem bestehenden Bild anzupassen: «Achsellöhlen, in denen Haare spriessen, Schweiß, der einem in die Augen rinnt, Wimpern, die wegen zu viel Mascara zusammenkleben.» Heilmann antwortet: «Total abstrakt.»<sup>7)</sup> Wie die Materialität in der abstrakten Malerei, macht sich hier die Natur bemerkbar und durchkreuzt die Absicht, ein makelloses Bild zu erzeugen, wie Unkraut, das immer einen Weg durch den Asphalt auf dem Gehsteig findet.

Die Bilder sind von Linien – Fältchen, Haarsträhnen und Schmuck – durchzogen. Aber vor allem sind sie mit Sprenkeln durchsetzt: mit Wasser- und Schweißtropfen, allerlei Tand, Glitzerzeugs und Pigmentflecken. Glimmer und Sommersprossen sind ihre bevorzugten Tupfen und gleichzeitig die grösste Gemeinsamkeit ihrer neueren Arbeiten (sie plant eine vollkommen mit Sommersprossen übersäte Wand für die «Frieze Art» in London im Herbst 2007). Die Sommersprosse ist ein natürliches Pigment, Melatonin, das von Jugend und Frische zeugen kann, aber in Gestalt der «Altersflecken» auch von übermässigem Sonnenbaden und Zerfall. Es kann auch auf die ethnische Zugehörigkeit seiner Trägerin hindeuten, etwa im Fall einer gemischtrassigen Frau (wie Minters Lieblingsmodell), oder auf ihre eigene irische Herkunft. Bei Modeaufnahmen werden Sommersprossen fast immer kaschiert oder mit Airbrush oder Photoshop wegretouchiert. Min-



MARILYN MINTER, PORN GRID # 3, 1989,  
enamel on metal, 24 x 30" /  
PORNO ANGEBOT, Lack auf Metall, 61 x 76 cm.

ters anderes derzeitiges Lieblingsmotiv liegt am anderen Ende des Spektrums: Glimmer – die künstlichste, vulgärste und glamouröseste Make-up-Variante. Bilder wie PINK EYE (Rosa Auge, 2005) und GLAZED (Verglast, 2006) zeigen Nahaufnahmen von Augen, die von einer dicken, funkelnenden Schicht Glimmerlidschatten bedeckt sind. Einzelne Teilchen reflektieren und leuchten wie winzige Bildflächen-Elemente oder Filmkorn. Die Sommersprosse schluckt Licht, der Glimmer reflektiert es, die Sommersprosse wirkt extrem nackt, der Glimmer extrem künstlich, aber beide sind auch kleinste Informationsteilchen oder Bits. In Minters gemalten Bildern erzeugt dies einen inhaltlichen Gegensatz (Natur versus Kultur), aber auch eine formale Ähnlichkeit, genau wie die Druckrasterpunkte ihrer Bilder aus den 80er Jahren im Widerspruch zu den Fingerabdrücken stehen, die sie jeweils abschliessend über ihre neuen Bilder verteilt, und dennoch zutiefst mit ihnen verwandt sind.

Letztes Jahr schuf Marilyn Minter mehrere Bilder, die auf diversen öffentlichen Reklametafeln in New York präsentiert wurden. Alle zeigten Füsse in hochhackigen Schuhen, die Treppen hinauf und Strassen



MARILYN MINTER, MUDBATH, 2006, billboard / DRECKBAD, Reklametafel.

entlang staksten; Schlammspritzer und schmutzige Füsse stehen im Widerspruch zum edlen Design unerhört extravaganter Schuhe. Die Bilder wurden in Chelsea – wo Kunstgalerien und Nachtclubs (die Detaillisten in Sachen Vulgarität und Glamour) gleichermassen zu Hause sind – über bestehende Werbeplakate gehängt. Eines dieser mit Minters Riesenfüßen überklebten Plakate warb für den eben in die Kinos gekommenen Film *North Country*. Der Film, eine Geschichte über die Geschlechterdiskriminierung in den Kohlebergwerken Minnesotas, machte sich den düsteren Stoff in erster Linie zunutze, um die schauspielerische Gewandtheit der Hauptdarstel-

lerin, Charlize Theron, in Szene zu setzen. Sie war mit Schmutz bekleckert, das Haar strähnig und das Gesicht abgespannt – sie sollte so «gewöhnlich» wie möglich aussehen: «Theron schüttelt Glamour ab und ersetzt ihn durch Kohlestaub», lautete die Schlagzeile. Den Luxus gegen Arbeit eintauschen: eine amüsante Umkehrung der Richtung, die wohl jede «gewöhnliche» Frau einzuschlagen versucht, und eine überraschende Maskerade für eine hochgewachsene Frau mit hoch liegenden Wangenknochen und einer biologischen Ausstattung, die sich in Hollywood zu Gold machen lässt. Wenn man eine echte gewöhnliche Frau wollte, könnte man einen Doku-

mentarfilm drehen, oder auch eine Schauspielerin engagieren, die kleiner und dicker wäre und nicht über so fein gemeisselte Gesichtszüge verfügte. Statt dessen blitzt das Hollywood-Ich der Schauspielerin unter der tristen Hülle hervor und wird noch zusätzlich überhöht durch den seriösen Anstrich, den ihr die gegensätzliche Verkleidung verleiht. Wir beten noch immer das Artifizielle und den Glamour an, jedoch mit schlechtem Gewissen, was bei Baudelaire nicht der Fall war.

Marilyn Minter überwindet diese Gegensätze und Einwände – gegenüber und zwischen Künstlichkeit und Natur. Ihre hinreissenden Bilder und Photographien lassen ihrer und unserer Liebe zum extrem Sinnlichen, zum Glanz, zur leuchtenden Farbe und zur weichen, feuchten Haut freien Lauf; was ihrem Werk seine elektrisierende Intensität und emotionale Tiefe verleiht, ist ihre nicht minder starke Zunei-

gung zu den wirklichen Menschen, dem Rohmaterial dieser Objekte und Bilder des Begehrens. So sexy wie Glimmer ist für sie nur noch die Sommersprosse.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) *Dust Bowl*: Sand- oder Staubschüssel, Bezeichnung der in den 30er Jahren von verheerenden Sandstürmen heimgesuchten *Great Plains* im Mittleren Westen der USA.
- 2) Charles Baudelaire, «Lobrede auf das Schminken», in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (Aufsätze zur Literatur und Kunst), Hanser, München 1989, S. 248.
- 3) Diane Arbus, *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (New York: Aperture, 1972), S. 2.
- 4) Giancarlo Politi, «Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons», *Flash Art*, No. 132 (Februar–März), 1987, S. 75.
- 5) Matthew Higgs, «Twenty Questions», in: Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter*, Gregory R. Miller, New York 2007, S. 62.
- 6) Ebenda, S. 59.
- 7) Mary Heilmann, «How Did We Meet?», ebenda, S. 27.

MARILYN MINTER, MARDI GRAS, C-print, 86 x 60" / C-Print, 218,5 x 152,5 cm.



Edition for Parkett 79

MARILYN MINTER

Pamela Anderson, 2007

C-print

Paper size 20 1/2 x 16", image size 19 1/2 x 12 3/4".

Edition of 60/XX, signed and numbered.

C-Print

Papierformat 52 x 40,5 cm, Bild 49,5 x 32,5 cm.

Auflage: 60/XX, signiert und nummeriert.

