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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 81: Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski

Artikel: Christian Jankowski : bis in alle Ewigkeit = from there to eternity

Autor: Heiser, Jörg / Elliott, Fiona

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681075

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: 16.12.2025

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

Bis in alle Ewigkeit

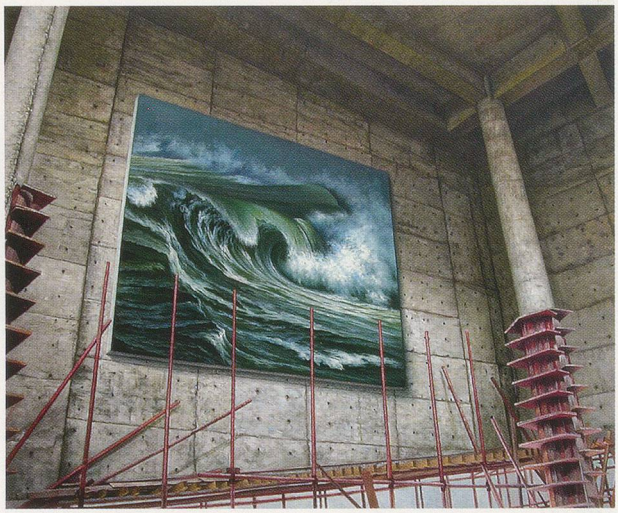
JÖRG HEISER

CHINA PAINTERS

Shenzhen, Megametropole der südchinesischen Sonderwirtschaftszone: Wohnblocks und Bürotürme, soweit das Auge reicht. Erst nach knapp einstündiger Fahrt, von Hongkong kommend, taucht auf dem Strassenschild «Dafen Oil Painting Hamlet» auf. Das vermeintliche «Dorf» entpuppt sich als geplantes Kleinstadt-Idyll mit Fussgängerzonen und mehrstöckigen Häuserblocks, angeordnet um einen Platz mit einer Büste Da Vincis. An die zehntausend Kopistenmaler sollen hier arbeiten und etwa fünf Millionen Ölbilder pro Jahr produzieren, für Hotellobbies, Büros und Privatwohnungen in aller Welt.

In täglicher Routine werden Klassiker der Malereigeschichte, chinesische Landschaften oder Familien- und Politiker-Porträts nach Photovorlage seriell gemalt und konkurrenzlos billig verkauft. Viele der Kopisten haben direkt nach der Schule begonnen, andere haben an der Akademie studiert (in der chinesischen Tradition hat die Kunst der pefekten Kopie einen sehr hohen Stellenwert).

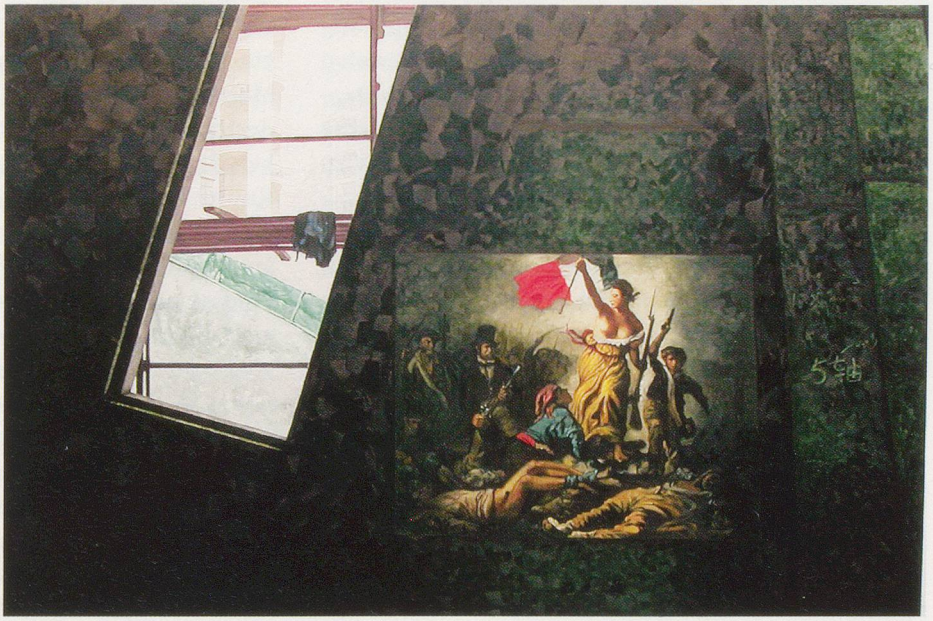
Direkt neben dem «Ölmalerdorf» taucht ein futuristischer Fremdkörper auf – wie ein schwarzer Stealthbomber. Der kantige, flachgestreckte Bau – konzipiert vom hiesigen Architektenbüro Urbanus – ist im Inneren durchbrochen von vertikalen Bauele-



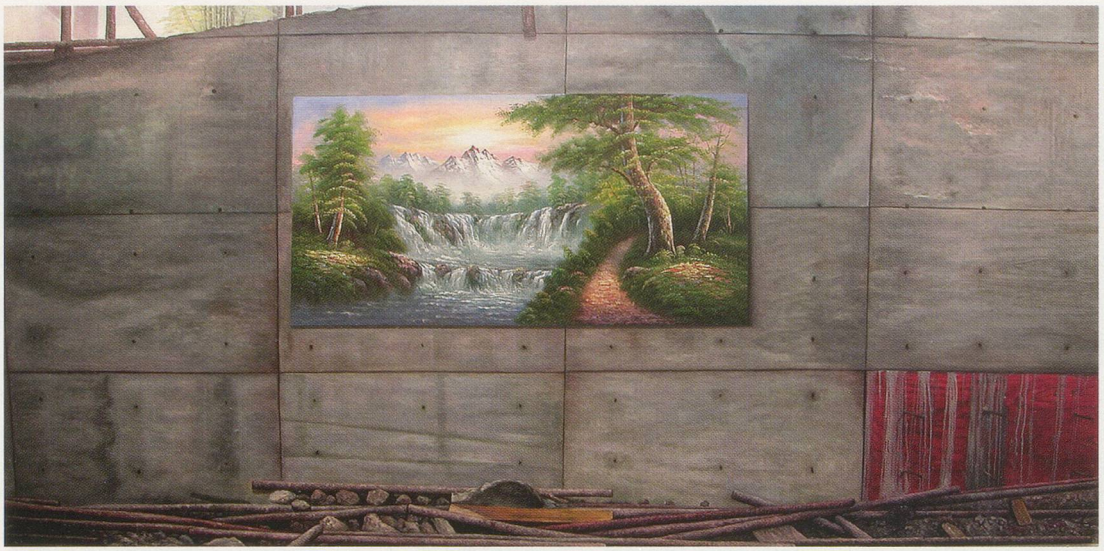
CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, THE WAVE, 2007, oil and acrylic on canvas, 70 x 57" / DIE WELLE, Öl und Acryl auf Leinwand, 178 x 145 cm.

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

CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, FAMILY, 2007, oil and acrylic on canvas, 105 x 87" / FAMILIE, Öl und Acryl auf Leinwand, 267 x 221 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, LIBERTY, 2007, oil and acrylic on canvas, 78 x 51 1/2" / FREIHEIT, Öl und Acryl auf Leinwand, 198 x 131 cm.



CHRISTIAN JANKOWSKI, CHINA PAINTERS, CADENCE - RHYTHM, 2007, oil and acrylic on canvas, 195 x 96" / KADENZ - RHYTHMUS, Öl und Acryl auf Leinwand, 495 x 244 cm.

menten, die als hoher Raum oder Lichtschacht die umgebenden Wohnblocks noch einmal zitieren. Es handelt sich um das Dafen Art Museum. Sollen hier neben den Kopien aus den angrenzenden Galerien die Originale gezeigt werden? Oder sollen die Kopisten selbst aussen vor bleiben? Im Inneren ist bis auf eine Putzkolonne nichts zu sehen, das kürzlich eröffnete Museum mit seinen dramatisch schrägen Wänden und desorientierenden Raumfolgen ist leer, es ist keine Sammlung und keine Ankündigung kommender Ausstellungen in Sicht. So ist es mit vielen der zahlreichen neuen Museumsbauten in China – sie sind leere Platzhalter der Demonstration des Machbaren im Zuge des beispiellosen Bau-, Wirtschafts- und Kunstbooms in China.

Christian Jankowski kam im Winter 2006/2007 mit der Absicht nach Hongkong und Shenzhen, ein Projekt mit Kopistenmalern zu realisieren. Er hatte etwa zwei Jahre vorher in der *South China Morning Post* über das Phänomen gelesen. Nun hörte er vom gerade entstehenden Dafen Art Museum. Das Architekturbüro ermöglichte ihm eine Begehung der Baustelle. Es entstanden Hunderte von Photos der unfertigen Räume mitsamt der noch sichtbaren Gerüste, Geräte und Baustoffe. Von Bildausschnitten, in denen man sich bereits die Hängung eines Bildes vorstellen konnte, machte Jankowski Abzüge, die er einer Reihe von Kopistenmalern vorlegte, nachdem er vorbereitende Gespräche mit ihnen geführt hatte, um sie mit der für die allermeisten ungewohnten Aufgabe vertraut zu machen, selbst ein Bild zu erfinden. «Mein Auftrag an sie lautete: Wenn ihr die Macht hättet, ein Bild in das neue Museum von Dafen zu hängen, welches würde es sein?»[1)]

Darin bestand Jankowskis entscheidende Verknüpfung: Was, wenn die Kopistenmaler selbst in die Lage kämen, und sei es nur malerisch-imaginativ, ein Bild in dieser noch im Entstehen befindlichen Museumsarchitektur zu platzieren? Woraus sich wiederum die Frage ergibt: Wie verhält sich die Tätigkeit der Dafen-Maler eigentlich zur zeitgenössischen Kunst? Jankowski lässt – im Gegensatz zu manchem künstlerischen Zeitgenossen – das «Anzapfen» billiger kunsthandwerklicher Herstellung nicht im vagen Hintergrund einer resultierenden Arbeit, die zu allererst auf spektakuläre visuelle und physische Präsenz abzielt (wenn's sein muss noch geadelt durch einen «letzten Strich» des Künstlers). Er belässt es auch nicht bei der konzeptuellen Zurückweisung malerischer Handschrift, fussend auf einer Tradition, zu der John Baldessaris von Sonntagsmalern gefertigte «Commissioned Paintings» (1969) ebenso gehören wie Martin Kippenbergers Serie «Lieber Maler, male mir» (1981), für die er mit einem Pla-

katmaler zusammenarbeitete. Und er will auch nicht wie beispielsweise Daniel Richter (der im Sommer 2007 vor dem Centre Pompidou für einen Tag als Strassenmaler Porträts anfertigte) für einen kurzen Moment die Rolle des Gebrauchskünstlers einnehmen, um der eigenen spezialisierten Produktion einen ironischen Schuss *street credibility* zu verleihen.

Bei CHINA PAINTERS werden die Gebrauchskünstler nicht bloss eingesetzt (oder ersetzt), sondern sie werden selbst – und sei es ihnen unbehaglich – zu einem Teil in die Rolle des zeitgenössischen, konzeptuell, kuratorisch denkenden Künstlers versetzt. Neben den darstellungstechnischen Problemen – sei es zum Beispiel, dass der Spezialist für Blumenbilder es nicht gewohnt ist, seine Motive raumperspektivisch verzerrt darzustellen – zwingt das die Kopistenmaler zur Demonstration ihres Selbstverständnisses: zwischen handwerklich und künstlerisch, kommerziell und idealistisch. Man spürt es in den Antworten auf Fragen, die Jankowski ihnen gestellt hat (warum sie das betreffende Gemälde für das Museum auswählten und warum es wichtig für sie sei), ebenso wie in den resultierenden Bildern. Der Maler einer idyllischen Landschaftsszene (CADENCE /RHYTHM, 2007) sagt, es gehe um die Schönheit der Natur und darum, dass er dieses Landschaftsmotiv bereits tausendmal gemalt habe und seine Platzierung im Museum seinem Meister huldige – er vertraut auf das Gewohnte. Der Maler einer formal konservativen Kopie von Eugène Delacroix' LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (1830) platziert diese in einer düsteren Ansicht des Museumrohbaus, was natürlich als Kommentar zur bislang ausgebliebenen demokratischen Öffnung Chinas zu verstehen ist; entsprechend sagt er, es gehe bei Kunst nicht um ästhetisches Wohlgefallen, sondern um den Ausdruck des Denkens, und er habe schon immer die westlichen alten Meister dafür bewundert, wie sie zur Gesellschaft Stellung genommen hätten. Ein ideologisch entgegengesetzt motivierter Kollege zieht es vor, drei Grössen chinesischer Politik – Deng Xiao Ping, Hu Jintao und Jiang Zemin – in altbewährter Verklärungsmanier darzustellen (THREE LEADERS, 2007), doch die chaotisch herumliegenden Gerüststangen am Boden unterminieren die geordnete Vision des Triumvirats. Wieder ein anderer spielt auf den Malauftrag selbst an: eine absurd-kitschige SEXY PAINTING MACHINE (2007) mit frivolem Frauenbein, die ein groteskes Porträt Salvador Dalís ausspuckt; vielleicht der deutlichste Versuch, der Vorstellung einer zeitgenössischen künstlerischen Geste zu entsprechen (die Bilder sind im Übrigen mit den Signaturen der Maler versehen, nicht mit Jankowskis – nur ein Zertifikat belegt gleichzeitig deren Zugehörigkeit zu seinem Werk).

LIVING SCULPTURES

Etwa im gleichen Zeitraum wie das Projekt CHINA PAINTERS entstanden auch drei Bronzeskulpturen, LIVING SCULPTURES, die unmittelbar auf Strassenkünstler zurückgehen, die in Fussgängerzonen – in diesem Fall der Hauptflaniermeile von Barcelona, La Rambla – unbeweglich als lebende Statuen für Passanten verharren: einer als Che Guevara, einer als römischer Legionär (er bezeichnet sich selbst als Cäsar), sowie einer als Salvador Dalís surreale Frau-als-Kommode. Diese Darsteller wurden mitsamt ihrem Kostüm in Gips abgenommen und in Bronze gegossen; das Ergebnis wurde an verschiedenen Orten im Verlauf des Jahres 2007 aufgestellt.

Die Subkultur der «lebenden Statuen» geht auf den alten Pygmalion-Mythos der zum Leben erwachenden Statue zurück, auf die alttestamentarische Geschichte von Lots zur Salzsäule erstarrten Frau, auf die alten Traditionen des Strassengauklertums und des höfischen *Tablaux Vivants* (das allerdings mehr mit Malerei als mit Skulptur zu tun hat), aber auch auf die jüngere Geschichte der Performance (besonders Gilbert & Georges LIVING SCULPTURE von 1971). Zugleich geht es aber einfach um den schlichten Täuschungseffekt zur milden Belustigung, um dafür ein paar Münzen als Belohnung einzustreichen.

Bei den Bildern der CHINA-PAINTERS-Serie wird die Frage des Display – die imaginäre Platzierung im Museum – schon im Bild beantwortet, so dass ich auf die Frage nach der Produktionsweise stosse: Wie sind die kreativen Entscheidungen bei der Herstellung zwischen Jankowski und den Malern wohl verteilt? Bei den LIVING SCULPTURES ist es genau umgekehrt: Hier wird die Frage der Produktion – ist es ein still verharrender Mensch oder eine Bronzeskulptur?

– schon in der physischen Beschaffenheit beantwortet. Stattdessen die Frage des Displays: Welche Unterschiede ergeben sich, wenn die drei Statuen auf der belebten Flaniermeile vor dem Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona aufgestellt sind; in der Galerie Maccarone in New York; vor der Neuen Nationalgalerie in Berlin; inmitten eines Aussenskulptur-Ensembles während einer Blockbusterausstellung; oder im Regent's Park in London im Rahmen der Aussenskulpturpräsentation der Frieze Art Fair? Diese vier Varianten ergeben eine Dramaturgie: Bei La Rambla steht noch am stärksten die Frage im Raum, ob es sich um die «echten» Living Sculptures handelt oder um Bronzekopien. In der Galerie dagegen scheint am klarsten, dass es sich um Statuen handeln muss, und so verschiebt sich der Akzent auf die Frage nach ihrem kulturellen Stellenwert zwischen *High* und *Low*; und auch vor dem Museum in Berlin mag der kurze Anflug der Möglichkeit, es könne sich um Gaukler handeln, die die Schlangestehenden unterhalten, schnell verfliegen angesichts der Tatsache, dass neben ihnen modernistische Skulpturen platziert sind, wie Barnett Newmans BROKEN OBELISK (1963). Im Park treten die LIVING SCULPTURES wiederum in einen anderen Aggregatzustand über: Man erblickt sie plötzlich, wie ein scheues Tier – der Römer hinter einem Baum, Che und die Dalí-Frau jeweils zwischen Büschen. Wie bei klassischen Park-Statuen erzeugt das den eigenartigen Effekt der Belebung. Der Römer ist plötzlich wie ein Don Quichotte, der sich nicht in die Ritterzeit, sondern eine imaginäre Antike hineingesteigert hat und nun tatsächlich wie vom Blitz getroffen hier verharrt. Zugleich weiss man, dass es sich um eine Skulpturenpräsentation im Rahmen einer Kunstmesse handelt, allerdings in einem Bereich, der auch für alle anderen Parkbesucher zugänglich ist. Im Betrachten der Arbeiten vermengen sich also vollends ihre möglichen Aggregatzustände als einerseits metallharte, objekthafte Kunstware, den hochkulturellen Werten von Exklusivität und Kritik verpflichtet, und andererseits performativ-flüchtige Unterhaltungsform, Ausdruck der populärkulturellen Werte von Zugänglichkeit und Empathie: Und so klettern Kinder, während Sammler noch die Materialbeschaffenheit taxieren, auf ihnen herum.

WAS FÜR WEN UND WIE

Die beiden Serien Jankowskis liessen sich oberflächlich einordnen als künstlerische Appropriationen in der Nachfolge Duchamps, Warhols und Koons', verwirklicht in den ausgeleierten Ästhetiken längst millionenfach reproduzierter «klassischer» Motive. Bleibt angeeigneter Kitsch nicht dennoch einfach Kitsch? Es gibt zwei entscheidende Kriterien für Kitsch: Es handelt sich erstens um einen eindimensionalen Ausdruck, der – etwa durch Verniedlichung oder Überhöhung – einen eindimensionalen Affekt (milde Belustigung, Rührung, Pathos) erzeugen soll; und es handelt sich zweitens – daran verrät sich das Berechnende – um eine massenhafte, oft verfälschende Ausschlachtung früherer Kulturleistungen (Mona Lisa als T-Shirt, Van Goghs Sonnenblumen auf der Kaffeetasse).

Kein Zweifel also, Jankowski begibt sich mit LIVING SCULPTURES und CHINA PAINTERS wissentlich auf das Terrain des Kitsch – ohne es sich dort mit den Signalen des ironischen Zelebrierens oder des Zynismus bequem zu machen. Denn es geht nicht darum, die aus der Kunstgeschichte in die Populärkultur entlehnten Motive lediglich zurück in die Kunst zu transferieren. Entscheidend ist vielmehr, dass die Bedingungen des Machens, Zeigens und Betrachtens von zeitgenössischer Kunst einerseits und Gebrauchs- und Strassenkunst andererseits zueinander in Beziehung gesetzt werden, um die Transformationsspuren sichtbar zu machen – was zugleich einen «Entkitschungseffekt» hat. Dies kann Jankowski nur gelingen, indem er eine Zusammenarbeit in Gang setzt, im Verlauf derer er einen Teil seiner künstlerischen Kontrolle den involvierten Strassen- und Gebrauchskünstlern überträgt.

Dieses Überlassen kreativer Entscheidungen – und nicht nur die «blosse» Zusammenarbeit – ist eine vielfach beschriebene, durchgängige Methodik in Jankowskis Werk. Bei KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (1997) wandte sich Jankowski wegen einer kreativen Blockade an einen Psychologen, der ihm durch eine Therapie – deren Verlauf wesentlich von diesem bestimmt wurde – zu einem Kunstwerk verhalf, das die Therapie selbst zur Grundlage einer Videoarbeit machte. Bei TELEMISTICA (1999) wurde ebenfalls ein Dialog – dieses Mal mit italienischen

CHRISTIAN JANKOWSKI, photos from Dafen, January 2007 / Photos aus Dafen.

Fernseh-Hellsehern – verarbeitet. Auch hier bestand die Pointe darin, eine Art *self-fulfilling Prophecy* in Gang zu setzen, im Verlauf derer die involvierten Akteure durch ihre gewohnte Tätigkeit das dokumentierende Video mitproduzierten – in diesem Fall durch hellseherische Antworten auf Fragen nach der Realisierung eben dieser Arbeit und der künstlerischen Zukunft Jankowskis. THE HOLY ARTWORK (2001) treibt das Abtreten der «kreativen Leistung» auf die Spitze, da Jankowski sich hier selbst zum «Spielball» des texanischen TV-Predigers Peter Spencer macht, indem er sich während der Live-Übertragung eines Gottesdienstes mit seiner Videokamera nach vorne bitten lässt, damit die Gemeinde das «Wunder der Kunst» besser verstehe. Er bricht zu Füssen Spencers wie in Trance zusammen, während der Prediger fortfährt, die Kunst, personifiziert in Jankowski, vollkommen zum Teil seiner religiösen Botschaft zu machen. Für ANGELS OF REVENGE (Racheengel, 2006) – um ein Beispiel aus jüngerer Zeit zu nennen – bat Jankowski Teilnehmer eines Kostümwettbewerbs, der im Rahmen einer Horror-Messe in Chicago stattfand, in ein improvisiertes Filmstudio, um – verkleidet als grünes Monster oder blutdürstiger Metzger – ihre Rachephantasie in Bezug auf jene Person zu schildern, die ihnen in ihrem Leben am meisten unrecht getan habe. (Das grüne Monster will komischerweise ein kleines Messerchen zur Anwendung bringen; der Metzger, menschliche Körperteile unter dem Arm tragend, will sein Opfer mit Photos anschwärzen.)

All diese Arbeiten haben gemeinsam, dass Christian Jankowski als eine Art *Agent Provocateur* in einen kunstfremden Bereich, eine Subkultur oder einen institutionellen Zusammenhang eintritt – sei es Psychotherapie, Hellseherei, Fernsehpredigertum, Horror-Fankultur – und die jeweiligen Szenerien mit seinem konzeptuell-performativen «Auftrag» konfrontiert, um dann das Ergebnis als Video (oder auch Film, Buch, Installation, Photographie und so weiter) zu zeigen. Sie leben nicht zuletzt davon, dass eine produktive «Verwechslung» entsteht zwischen Werten und Parametern dieser jeweiligen Kontexte – vermittelt durch die aktive Teilnahme der anderen Akteure – und denen der zeitgenössischen Kunst.

Bei den CHINA PAINTERS und den LIVING SCULPTURES kann man zwar deutlich sehen, dass sie sich auf andere Kontexte als die der zeitgenössischen Kunst beziehen. Sie stehen aber dennoch in einer spezifischen, engen Beziehung zu ihr, sei es, weil die chinesischen Kopistenmaler (oder Auftragsbildhauer) längst zum «geheimen» Zulieferer vieler zeitgenössischer Kunstproduktionen in China und über die Grenzen des Landes hinaus geworden sind, oder weil die Strassendarsteller von LIVING SCULPTURES sich bewusst oder unbewusst auf die Performancekunst der letzten vierzig Jahre beziehen (auch wenn

sie in erster Linie auf «alte Kunst» rekurrieren). Hinzu kommt, dass Jankowski diesmal nicht mit Video arbeitet,[2] sondern zum ersten Mal mit den traditionellen Formen der figurativen Malerei und der figurativen Skulptur. Treffenderweise hiess die Präsentation der beiden Werkgruppen in der New Yorker Galerie auch «Superclassical»: die Kunst kann sich hier nicht mehr missverstehen lassen als ironische Aneignung vermeintlich so fremder Felder wie Fernsehreligion oder Horror-Fankultur, sondern muss in die «Niederungen» ihrer eigenen superklassischen Geschichte vordringen.

Sosehr die Arbeiten den Reflex des Verdachts provozieren (und dieser «Verdacht» wird meist nur bei Künstlern geäussert, die sowieso mit performativ-konzeptueller Praxis bekannt wurden), ein Zugeständnis an den Kunstmarkt und sein Verlangen nach den «superclassical» Medien zu sein, so sehr zwingen sie einen auf so drollige wie dringliche Weise, ständig nach den Bedingungen zu fragen – den Bedingungen des Machens, Zeigens, Betrachtens und Besitzens. Ein weiterer durch die Vorgehensweise unweigerlich provozierter «Verdacht» zeigt sich darin, dass man Jankowski fragt, was er den Kopistenmalern gezahlt habe (deutlich mehr als die China-üblichen Preise, zwischen einigen Hundert und deutlich mehr als tausend Euro), aber die gleiche Frage würde man bei berühmten zeitgenössischen Malern höchstwahrscheinlich nicht stellen (wenn diese überhaupt zugeben, dass sie mit Assistenten arbeiten, die tatkräftig an der Ausführung ihrer Werke beteiligt sind). Jankowski weist letztlich auf diese Doppelbödigkeit hin: Während wir es gewohnt sind, bei konzeptuellen, performativen und filmischen Werken die Entstehungsbedingungen auch dann mitzudiskutieren, wenn die Arbeiten selbst sie nicht thematisieren, bleiben wir oft genug bei Malerei und Skulptur an deren Materialität hängen und diskutieren nur das, was zu sehen ist, nicht das, was dahin geführt hat.

IN EWIGKEIT, AMEN

In einem früheren Text über Jankowski[3] hatte ich die These vertreten, dass viele seiner Arbeiten vier Merkmale erfüllen, die alle auch auf den neoliberal flexibilisierten Arbeitsbegriff zutreffen: dass erstens kein lineares, sondern ein *gebrochen-zirkuläres Zeitmodell* zugrunde liegt, die Struktur einer *self-fulfilling prophecy*; dass zweitens das projektbezogene *Delegieren* als Abgeben von Verantwortung zum Tragen kommt; dass drittens eine fortwährende *Transformation* nicht nur des Gegenstands der Arbeit, sondern auch der Mitwirkenden stattfindet (wer hat die kreative Verantwortung, wer ist «nur» Erfüllungsgehilfe); und viertens eine ständige *Revision* zugrunde liegt, der zufolge jedes neue Projekt auch völlig neuer Überlegungen, Fertigkeiten und Mitwirkender bedarf.

Die Pointe bei diesem Vergleich zwischen seiner künstlerischer Praxis und der allgemeinen Veränderung der Arbeitswelt bestand nicht darin, ihm – und einer ganzen Reihe anderer Künstler – nachzuweisen, sie bildeten unfreiwillig die Avantgarde für neue Arbeitsformen, die über die Unsicherheit flexibilisierter Bedingungen damit hinweg trösten, dass sie kreative Selbstverwirklichung versprechen. Die Pointe war vielmehr aufzuzeigen, dass Künstler wie Jankowski nicht bloss die «Manager» ihrer Projekte sind und diese je nach Bedarf flexibel hinter sich lassen können, sondern dass sie – und da kommt ein «konservatives», erinnerndes, aufbewahrendes Element der Kunst allgemein ins Spiel – im Gegensatz zu Managern auf lange Sicht immer für ihr Œuvre verantwortlich bleiben, für die «Hits» wie die «Flops». Jankowski implantiert in die Flexibilisierung das langfristige Gedächtnis der Kunst und seines seit den frühen 90er-Jahren sich entwickelnden Werks. Bei den CHINA PAINTERS und den LIVING SCULPTURES tritt nun – und das erscheint nur konsequent als konzeptuelle Zuspitzung – das Langfristige auf humorvolle Weise in der physischen Qualität der Arbeiten selbst auf: Öl und Bronze, gemacht für die superklassische Ewigkeit.

Dank an Christina Li, Tobias Berger und Fei Teng für wertvolle Hilfe in Hongkong und Shenzhen.

1) Aus Gesprächen des Autors mit dem Künstler.
2) Im Fall von LIVING SCULPTURES war das zunächst geplant: Eine frühe Idee sah vor, dass sich die LIVING SCULPTURES über Probleme zeitgenössischer Bildhauerei unterhalten sollten.
3) Jörg Heiser, «Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work», in Edna van Duyn (Hrsg.), *Christian Jankowski. Play*, Amsterdam: De Appel Foundation, 2001.

From There to Eternity

JÖRG HEISER

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, CAESAR, 2006 - 2007, bronze, installation view at La Rambla, Barcelona, May 2007, 112 x 62 1/2 x 52" / LEBENDE SKULPTUREN, Bronze, Installationsansicht, 284 x 159 x 132 cm.

CHINA SCULPTURES

Shenzhen, megametropolis and southern Chinese Special Economic Zone: apartment blocks and office towers as far as the eye can see. After just under an hour's drive from Hong Kong, we see the first sign for the Dafen Oil Painting Hamlet. The would-be "hamlet" is an urban planner's small-town dream with pedestrian zones and multi-story apartment blocks arranged around a square with a bust of Leonardo da Vinci. It's said that a good ten thousand copyists work here, producing around five million oil paintings per year for hotel lobbies, offices, and private homes all over the world. Day after day, classic paintings, Chinese landscapes, and portraits of family members and politicians made from photographs are turned out by the series and sold at knock-down prices. Many of the copyists start work straight after leaving high school, others study at art academies (in China the art of producing a perfect copy is very highly regarded).

Next to the Oil Painting Hamlet, a futurist foreign body looms into sight like a black stealth bomber. An angular, flatly elongated structure—designed by Urbanus—with its interior perforated by tall vertical spaces and light shafts that echo the surrounding apartment blocks. It's the Dafen Art Museum. Will the originals be shown here alongside the copies from the neighboring galleries? Or are the copyists supposed to stay away? Inside the building, with

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

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, CAESAR, DALÍ WOMAN, EL CHE, bronze sculptures, installation view Maccarrone, Inc. New York, February 2007 / LEBENDE SKULPTUREN, Bronzeskulpturen, Ausstellungsansicht.

its dramatically sloping walls and disorienting sequences of rooms, there's nothing to be seen apart from the cleaning crew: no collection, no announcements for upcoming exhibitions. The same could be said of many of the numerous new museum buildings in China—empty markers demonstrating what is now possible under the sway of the matchless building, economic, and art boom now gripping the Chinese Republic.

In the winter of 2006–07 Christian Jankowski went to Hong Kong and Shenzhen to work on a project with copy painters. He had learnt of their existence about two years previously from an article in the *South China Morning Post.* And later he also heard about the Dafen Art Museum, still under construction. The architects gave him permission to visit the building site. There he took hundreds of photographs of the as yet unfinished rooms, still cluttered with scaffolding, tools, and building materials. Jankowski made prints of shots where you could already imagine hanging a picture within the picture and showed these to some of the copy painters, but only after preliminary conversations where he put to them the idea—a novel idea for most copyists—of inventing a painting of their own. "My challenge to them was: if you had the authority to hang a painting in the new museum in Dafen, what would it be?"[1)]

Jankowski's crucial point was: what if the copyists were in the position—even only in their painterly imaginations—to place a picture in the unfinished museum building? Which leads to another question: how does the work of the Dafen painters actually relate to contemporary art? As a concept, this approach has much to be said for it. Unlike some of his fellow artists, Jankowski doesn't "tap into" cheap craft production only to leave it in the vague background of a finished piece which is primarily aimed at making a spectacular visual and physical impact (if necessary, ennobled by the artist's "finishing touch"). He is not satisfied with the conceptual suppression of a painterly signature, as in a tradition that includes John Baldessari's *Commissioned Paintings* (1969), painted by amateurs, and Martin Kippenberger's series *Lieber Maler, male mir* (Dear Painter, Paint for Me, 1981) that he worked on with a poster artist. Nor does he wish, like Daniel Richter, for instance (who spent a day as a street artist in the summer of 2007 painting portraits outside the Centre Pompidou), to slip fleetingly into the role of the commercial artist in order to give his own specialized work an ironic dash of street cred.

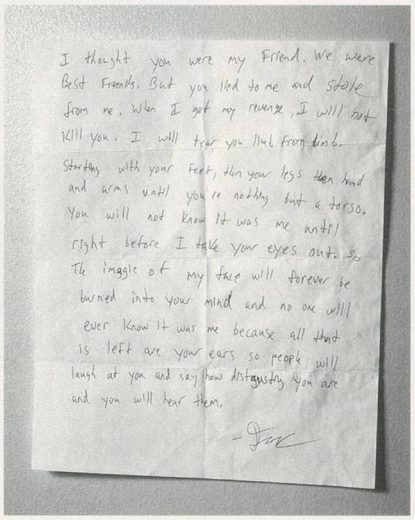
In CHINA PAINTERS (2007) the commercial artists are not just imposed upon (or deposed) but are also transposed, to a certain extent, into the role of

CHRISTIAN JANKOWSKI, LIVING SCULPTURES, EL CHE, 2006 - 2007, bronze, installation view La Rambla, Barcelona, 112 x 62 1/2 x 52" /LEBENDE SKULPTUREN, Installationsansicht, 284 x 159 x 132 cm.

the contemporary, conceptual, "curatorially" minded artist. Besides dealing with issues arising from questions of painterly technique—for instance when the specialist in flower paintings is not accustomed to distorting his motifs for the sake of perspective—the copyists are compelled to reveal how they see themselves: whether their tendency is more towards craft skills or artistic expression, commercial or idealistic. One senses this in the answers to Jankowski's questions (why they chose a particular painting for the museum, and why it was important to them) and in the paintings they themselves produced. The painter of an idyllic landscape (CADENCE / RHYTHM, 2007) says it is about the beauty of nature, that he has already painted this landscape motif a thousand times, and placing it in the museum does honor to his master; he has thus put his trust in the familiar. The painter of a formally conservative copy of Eugène Delacroix's LA LIBERTÉ GUIDANT LE PEUPLE (1830) places his painting in a dark corner of the unfinished museum, which can of course be read as a commentary on the still distant democratic opening of China. Accordingly, he adds that art is not about generating aesthetic pleasure but about expressing a thought, and that he always admired the Old Masters in the West for the way that they took a stand with regard to society. Meanwhile, a fellow copyist with a diametrically opposed ideology prefers to cast the three giants of Chinese politics—Deng Xiao Ping, Hu Jintao, and Jiang Zemin—in the time-honored light of transfigurement (THREE LEADERS, 2007), although the chaotic mess of scaffolding poles on the floor undermines the ordered vision of the triumvirate. Yet another copyist plays on the task at hand: an absurdly kitschy SEXY PAINTING MACHINE (2007), with a frivolous woman's leg, spitting out a grotesque portrait of Salvador Dalí: perhaps the clearest attempt to match up to the notion of a contemporary artistic gesture. (The paintings, it should be said, are signed by the artists, not by Jankowski—an additional certificate authenticates them as belonging to his oeuvre.)

LIVING SCULPTURES

At around the same time as the CHINA PAINTERS (2007) project was under way, Jankowski also produced his LIVING SCULPTURES, directly derived from street artists working in La Rambla, the main pedestrian thoroughfare in Barcelona, who stand stock still, like living statues, for the entertainment of the passersby: one as Che Guevara, another as a Roman legionnaire (who calls himself Caesar), and one as Salvador Dalí's surreal woman-as-chest-of-drawers. Plaster molds were made of these perform-



CHRISTIAN JANKOWSKI, ANGELS OF REVENGE, CLOWN, 2006, C-prints, 30 x 34" each / RACHE-ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
(PHOTO: STEPHANIE FOYER)

ers, in costume, and cast in bronze. The finished pieces were shown in various locations during the course of 2007.

The subculture of the "living statue" goes back not only to the ancient Pygmalion myth of the statue come to life, the Old Testament story of Lot's wife turned into a pillar of salt, or a long tradition of street performers and courtly *tableaux vivants* (although these had more to do with painting than with sculpture), but also to the more recent history of performance art (in particular Gilbert & George's *Living Sculpture* of 1971). But it is also about a simple, mildly amusing illusion that will earn the perpetrator a few coins.

In the case of the pictures in the CHINA PAINTERS series, the question of display—their imaginary placement in a museum—is already answered in the painting, where the question of the production method is: how were creative decisions shared between Jankowski and the painters during the production process? But in the case of the LIVING SCULPTURES, exactly the opposite applies: here the question of production—is it a perfectly still person or a bronze sculpture?—has already been answered by the physical make-up of the pieces. Instead we are faced with the question of display: what difference does it make when the three statues are presented either in the busy pedestrian zone outside the Centre d'Art Santa Mònica in Barcelona, in the Maccarone Gallery in New York, outside the Neue Nationalgalerie in Berlin in the midst of a sculpture ensemble during a blockbuster exhibition, or in Regent's Park in London as part of the Frieze Art Fair? Each of these four possibilities has its own story. But it is at

La Rambla that the question as to whether these are "real" living sculptures or bronze copies, seems to be the most urgent. By contrast, it is very obvious in the gallery that these are statues, so the main interest shifts to the matter of their cultural status on the high-to-low scale; and outside the museum in Berlin the fleeting suggestion that these could be live performers out to entertain the visitors standing in line is quickly dispelled by the fact that they are located next to a number of modern sculptures, including Barnett Newman's BROKEN OBELISK (1963). In the park, the LIVING SCULPTURES enter yet another state: they suddenly come into view like shy wild animals—the Roman behind a tree, Che and the Dalí-woman between shrubs. As it is with classic parkland statues, this location strangely seems to make them come alive. All at once the Roman has the air of a Don Quixote, not enacting a role in the age of chivalry, but as an occupant of his own imaginary Age of Antiquity who has stopped dead here for a moment, as though struck by lightning. At the same time we know that this is a sculptural exhibit presented in conjunction with an art fair, albeit in a park that is open to the public at large. Gazing at the pieces, it is as though we see their possible states converging. We see hard, metal art products that subscribe to high-brow values of exclusivity and critique become one with an ephemerally performative form of entertainment, reflecting the pop-cultural values of accessibility and empathy; and while collectors appraise the material used in the production process, children clamber all over the figures.

WHAT FOR WHOM AND HOW

These two series by Jankowski can loosely be classed with the various forms of artistic appropriation that followed in the wake of Duchamp, Warhol, and Koons, realized in the sagging aesthetics of "classical" motifs reproduced millions of times. Isn't appropriated kitsch still just kitsch? The two main criteria that apply to kitsch are, firstly, it has to be simplistic in its expression which—either by prettification or exaggeration—will induce a one-dimensional effect (mild amusement, false emotions, distorted pathos, sentimentality) and, secondly—revealing the level of calculation that is also intrinsic to kitsch—it has to involve the often corrupting exploitation of cultural icons from the past (Mona Lisa T-shirts, Van Gogh sun flowers on coffee cups).

So there is no doubt that with his LIVING SCULPTURES and CHINA PAINTERS Jankowski is knowingly venturing into the realm of kitsch—without making things easier for himself by signaling either ironic celebration or cynicism—for these series are not about reinstating motifs that have been borrowed from art history by the makers of pop culture. They have much more to do with creating a connection between the conditions surrounding the making, exhibiting, and viewing of contemporary art, on the one hand, and commercial and street art on the other, in order to reveal traces of the process of transformation—which also has a "de-kitschifying" effect. But Jankowski can only achieve this aim if he sets up a form of collaboration that involves handing over a degree of artistic control to the street artists and commercial artists he is working with.

The delegation of creative decision-making—rather than engagement in "mere" collaboration—is a much-described strategy that permeates Jankowski's work. In the case of KUNSTWERK VERZWEIFELT GESUCHT (Desperately Seeking an Artwork, 1997) Jankowski, faced with a creative block, turned to a psychologist who put him through a course of therapy—largely determined by the latter—that helped him back on the road to making a work of art, specifically a video piece based on the therapy he was undergoing. For TELEMISTICA (1999) Jankowski again took a dialogue between himself and others as his material—in this instance the dialogue was with mediums working for Italian television. Once more, the point was to set in motion a kind of self-fulfilling prophecy during the course of which the other participants, engaging in their usual work, co-created a documentary video—in this case by answering questions about the making of this video and Jankowski's future as an artist. THE HOLY ARTWORK (2001) takes the abdication of "creative input" to the limit: Jankowski turns himself into the "plaything" of the Texan televangelist Peter Spencer by coming forward with his video camera during a live broadcast of a religious service, so that the congregation can better understand the "miracle of art." He falls to the

ground at Spencer's feet, as though in a trance; meanwhile, the preacher incorporates the subject of art, personified in the figure of Jankowski, into his own religious message. For ANGELS OF REVENGE (2006)—to take a more recent example—Jankowski invited two participants in a costume contest at the Horror Fair in Chicago to come to an improvised film studio. Dressed as a green monster and a bloodthirsty butcher they were then encouraged to act out revenge fantasies on whoever had done them the greatest injustice during the course of their lives. (Oddly enough, the green monster wants to make play with a small knife, while the butcher, carrying human body parts under his arm wants photographs, to blacken his victim's name.)

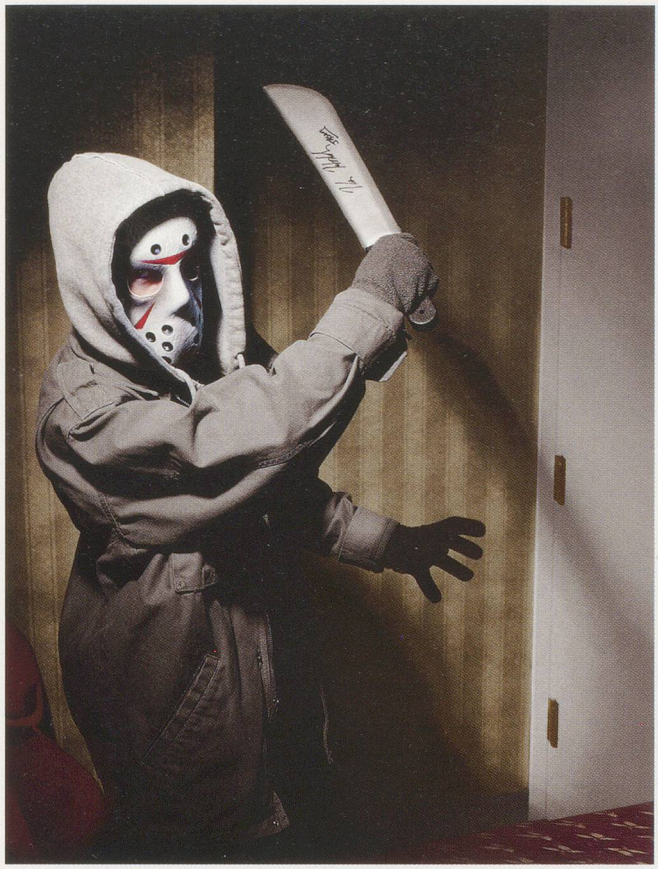
In each of these works Jankowski appears as something of an agent provocateur in a non-art environment, in a subculture or a non-institutional context—be it in the realms of psychotherapy, second sight, televangelism, the cult of horror movies—and confronts the different scenarios with his conceptual-performative "task," which he records and exhibits as a video (or as a film, a book, an installation, a photograph, and so on). These end-products thrive not least on the fruitful "confusion" that arises from the juxtaposition of the values and parameters of any one of these contexts—established by the active involvement of the other participants—and those of contemporary art.

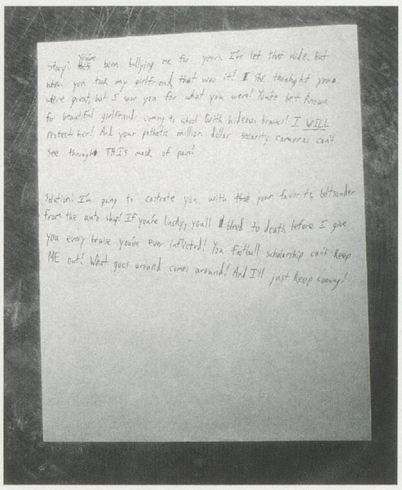
Although it is clear that CHINA PAINTERS and LIVING SCULPTURES relate to contexts other than that of contemporary art, there is still a specific, close relationship to it, either because the Chinese copy painters (or sculptors) have long since been active as the "secret" suppliers of a wide range of contemporary art in China and beyond, or because the street artists on whom the LIVING SCULPTURES are based consciously or unconsciously relate to the performance art of the last forty years (even if they primarily refer to "old art"). Additionally, there is the fact that in these two instances Jankowski does not use video,[2] but turns for the first time to the traditional forms of figurative painting and figurative sculpture. When these two ensembles were presented in the New York gallery, the presentation was aptly titled "Superclassical": in these circumstances art can no longer allow itself to be misunderstood as an ironic appropriation of such supposedly alien realms as televangelism or the cult of horror movies, but instead has to advance into the "depths" of its own "superclassical" history.

However much these works provoke the suspicion that they are making some kind of a concession to the art market and its demand for "superclassical" media (a "suspicion" that is generally only aroused by artists who have made a name for themselves as performative-conceptual practitioners) they, nevertheless, drolly yet urgently, compel the viewer to constantly consider the circumstances surrounding the work—the circumstances of their production, presentation, viewing, and ownership. And another "suspicion" that is inevitably provoked by this mode of art production is that people ask Jankowski what he paid the copy painters (much more than the usual fee in China, ranging from several hundred to well over a thousand euros), although no-one would put the same question to famous contemporary painters (assuming that they would admit they have assistants who actively have a hand in the execution of their work). Jankowski ultimately points to the double standards that apply here: Although we are in the habit of discussing the conditions surrounding the production of conceptual, performative, and filmed works even if these are not highlighted within the work itself, when it comes to painting and sculpture we often stop short at the material appearance of the piece and only discuss what we can see and not how the work has arrived at this point.

IN ETERNITY, AMEN

In an earlier text on Jankowski[3] I suggested that many of his works fulfill four conditions, all of which comply with a neo-liberal concept of flexible working practices: firstly, that they are not linear but based on a "fragmentary-circular time" model, the structure of a "self-fulfilling prophecy"; secondly, that the necessary "delegation" of decision-making during the course of the project looks like an abdication of responsibility; thirdly, that there is an ongoing process of "transformation" not only of the object of the work, but also of the participants (who has creative responsibility? who is "only" assisting in the





CHRISTIAN JANKOWSKI, ANGELS OF REVENGE, JASON 1, 2006, C-prints, 30 x 34" each / RACHE-ENGEL, C-Prints, je 76,2 x 86,4 cm.
(PHOTO: STEPHANIE FOYER)

piece's execution? etc.); and, fourthly, that there is constant "revision," which means that each new project also requires a completely new approach, new skills, and participants.

The point of this comparison between Jankowski's artistic praxis and wider changes in the world of work was not to prove to him—and a number of other artists—that they were involuntarily forming the avant-garde of new modes of work that make up for the uncertainty of "flexibilized" conditions by promising creative self-fulfillment. The point was rather to show that artists such as Jankowski do not merely "manage" their projects and can easily move on from them, as the need arises, but that they—and here a "conservative," remembering and preserving aspect of art comes into play—unlike managers, will in the long run always remain responsible for their oeuvre, for the "hits" and for the "flops." Jankowski implants into these flexible conditions the long-term memory of art and of the work he has been developing since the early 1990s. In CHINA PAINTERS and LIVING SCULPTURES—with perfect conceptual logic—the long term makes a witty appearance in the physical makeup of the works: oils and bronzes, made for superclassical eternity.

(Translation: Fiona Elliott)

With thanks to Christina Li, Tobias Berger and Fei Teng for their generous help in Hong Kong and Shenzhen.

1) From conversations between the author and the artist.
2) This was part of the original plan for the LIVING SCULPTURES: at an earlier stage in the work, the idea was that the LIVING SCULPTURES should address certain issues pertaining to contemporary sculpture.
3) Jörg Heiser, "Looking Back at the Future Perfect: On Christian Jankowski's Work as Work" in Edna van Duyn (ed.), *Christian Jankowski. Play* (Amsterdam: De Appel Foundation, 2001).