

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 82: Collaborations Louise Bourgeois, Pawel Althamer, Rachel Harrison

Rubrik: [Collaborations] Pawel Althamer, Louise Bourgeois, Rachel Harrison

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>

PAWEŁ ALTHAMER

BORN 1967 IN WARSAW, WHERE HE LIVES AND WORKS.
GEBOREN 1967 IN WARSCHAU, WO ER LEBT UND ARBEITET.

LOUISE BOURGEOIS

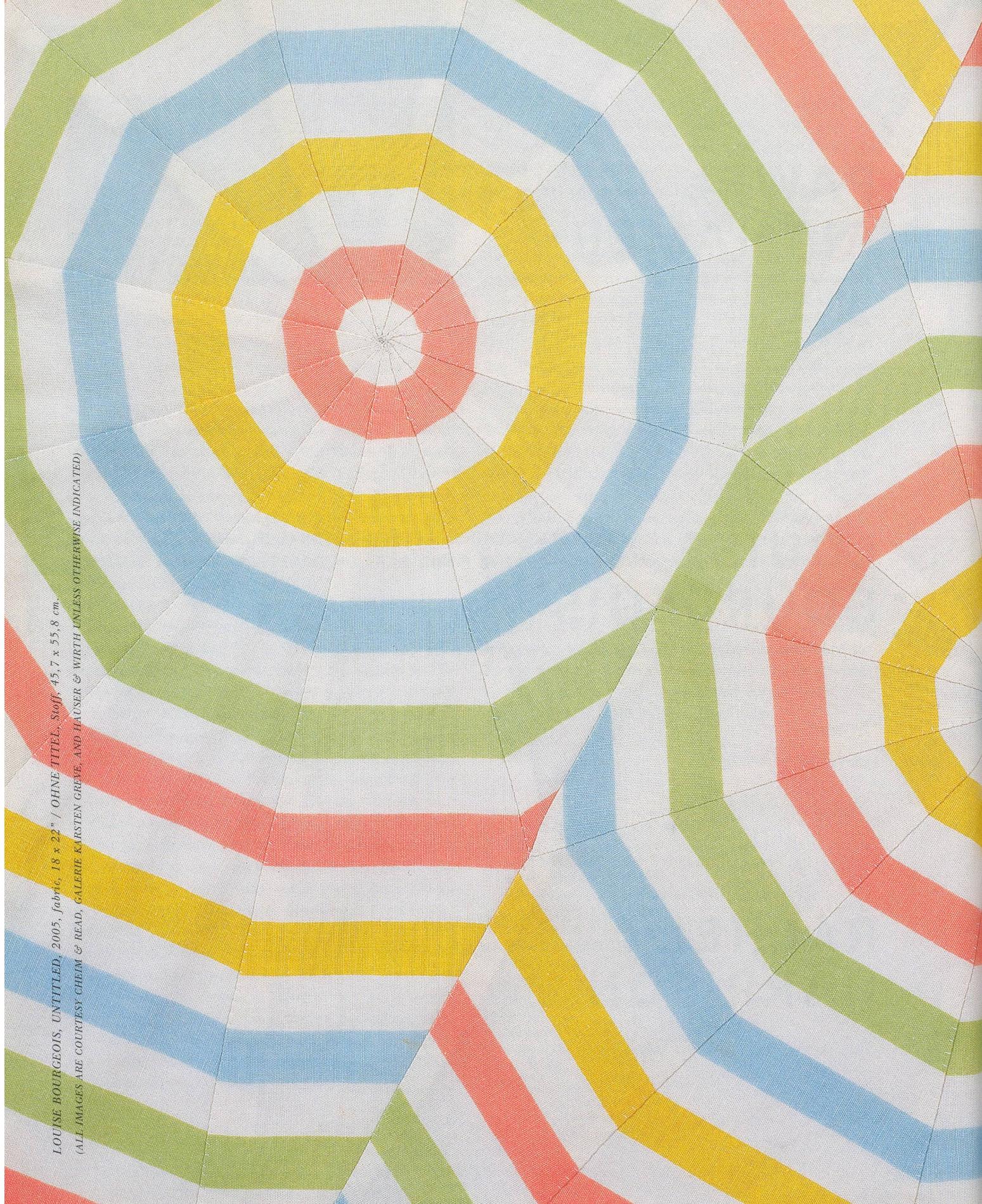
BORN 1911 IN PARIS, LIVES AND WORKS IN NEW YORK.
GEBOREN 1911 IN PARIS, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK.

RACHEL HARRISON

BORN 1976 IN NEW YORK, WHERE SHE LIVES AND WORKS.
GEBOREN 1976 IN NEW YORK, WO SIE LEBT UND ARBEITET.

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2005, fabric, 18 x 22" / OHNE TITEL, Stoff, 45,7 x 55,8 cm.

(ALL IMAGES ARE COURTESY CHEIM & READ, GALERIE KARSTEN GREVE, AND HAUSER & WIRTH UNLESS OTHERWISE INDICATED)





B
O
U
R
G
E
O
I
S
L
O
U
-
S
E

LOUISE, LOUISE, PLEASE, PLEASE ME LOUISE

TRACEY EMIN



The first time I saw her she was screaming, shouting, angry, shaking her fist. The only word I could decipher was a name: "Sadie, Sadie, Sadie." I just remember thinking: this woman's very free. But the irony was that even though this woman was being emotionally free, she was making reference to the emotional entrapment of her life.

Louise Bourgeois returns again and again to everything that is meaningful to her: fear, anxiety, jealousy, and love. Her artwork and her life are a repetition of conviction, an inescapable web of emotion. She's never running away, she's running straight at it head first, screaming like an uncontrollable banshee, rejoicing in the strength of her creativity—a never-stopping endless stream, a constant pouring of marks and molds, the resonance of her life as she lives it. I looked at Louise Bourgeois's work for years trying to work out what I really thought about it. Why is it so good? Because of the honesty. I love her

repetition. The constant spirals, the thumbprint of existence. And then there's the fear. I walk around her sculptures and I feel fear. I think, if I was a child and I woke up in a room with this, with these giant, vulval, organic shapes, I would be so afraid of being taken away and never seen again. Like I would be afraid of going back to where I had come. But this is something Louise isn't afraid of; this is something she masters, like a shaman entering and re-entering the world. She is not afraid to go to the other side.

TRACEY EMIN is an artist. She lives and works with her cat Docket in London.



LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED (*I HAVE BEEN TO HELL AND BACK*), 1996, embroidered handkerchief, 19 1/2 x 18" / OHNE TITEL (*ICH WAR IN DER HÖLLE UND ZURÜCK*), gesticktes Taschentuch, 49,5 x 45,7 cm. (PRIVATE COLLECTION)



SCOTT DOUGLAS, *PORTRAIT OF LOUISE BOURGEOIS*, JANUARY 2008.

As I drove from the airport into New York City the rain lashed aggressively at the windows of the car. I didn't know if I was pleased to be in New York, all I knew was that the rain felt very harmful, not pleasant rain but the kind that could wash away mountain tops and villages, the kind of rain that could take away anything that was vulnerable. I was feeling vulnerable but at the same time excited. I was going to meet Louise Bourgeois. In my mind's eye I had imagined many conversations. I often do that with artists that I respect. The living, the dead, and the totally unavailable, they are there through their work. But now, after countless imaginary conversations, a real one was on the horizon.

I rang the doorbell. As I looked up at the house I was thinking: this can't be right, this looks and feels wrong, but then what is right? The house seemed very dark and even though it was the same height as the other houses on the street, it seemed very tall, like three- or four-hundred feet tall, and the windows seemed very long and spindly and so dusty that they had a soft furry coating of grey. The door was glass with some kind of security like crocheted steel. The rain was behind me in clear sheets and the doorway acted as the eye of a storm. Everything around me including the house was a cyclone of energy that I could feel. As I waited for the door to be answered, I became more and more tense and afraid, as if I was about to meet a person of power, not everyday power but something strange, other worldly: the ability to see, someone who knows so much more than me about the things of which I am afraid.

Jerry, Louise's assistant, answered the door. On his face he carried a big, wide smile and my fears and nervousness immediately drifted away. I had come to the right place. The greyness of the rain-drenched sky was left behind, and I entered into another world, darker and greyer. Jerry and I passed comments on my journey and the rain. He took me through the hallway—the walls, the floor, everything had become greyer and greyer as though the color had begun to disappear, as if the entire world had become black and white, sharp and graphic, mixed with the blurriness of dust and time.

We entered the back parlor. The first thing I saw, on the floor, was a set of bright shocking cerise watercolors, about ten of them—organic, joined figures jumping wildly from their paper, their bright pinkness going insane in the surrounding grey. My eyes popped and the pinkness became an afterglow floating around the room, effervescent dots of cerise traveling through my mind's eye. Then Jerry introduced me to Louise. She sat at a plain wooden table. Even though it was wood, this also seemed grey. She was dressed in a thick, ribbed jumper (grey). Her face looked exactly how I thought it would look, and her breasts seemed exceptionally large, formidable, looming from another era of womanhood. I froze for a second, a second of shyness.

I stared at her hands, and I imagined them chiselling and hammering. I imagined her fighting with lumps of stone, attacking clay, washing and throwing countless objects into vats of plaster. I looked into her eyes and imagined her obsessed, drawing spiral after spiral, the collective mental patterns of our minds. And I imagined her sitting at her table, sheets and sheets of paper, drawing the roads and maps to the inner walkways of our soul. I imagined her saying: "Do we all come from the same place? Do you know your way back?" But she had said nothing.

I said "hello" and she asked whether this was my first time in New York. No, I said, I had been many times. She sort of shook her head and grumbled in French. Behind her was the kitchen and this was really grey, just completely monotone. Pots and pans hung from hooks and bowls, and other kitchen utensils lay on the sideboard. I was staring at the seven-

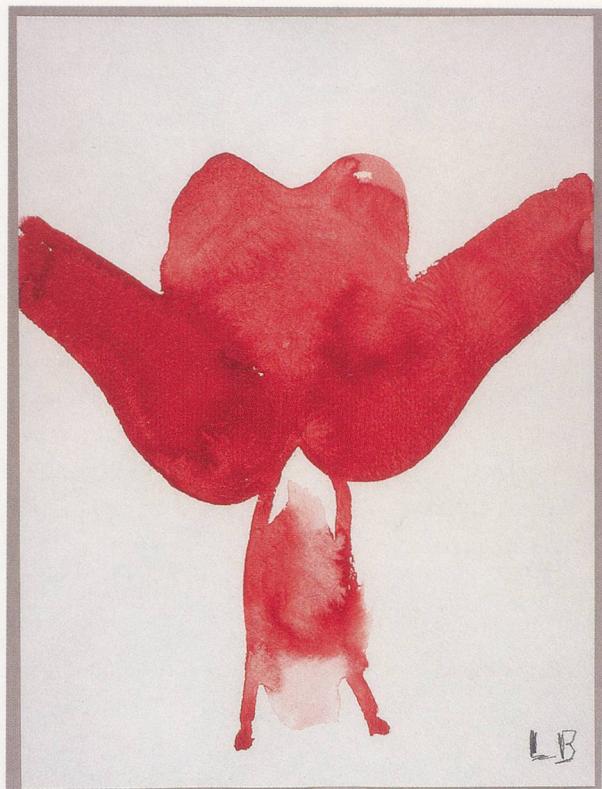
teenth century. Suddenly everything in the room seemed to be from another time. I started to talk to Louise about my cat. My mouth was saying one set of words but my mind was completely thinking another. Jerry tells Louise that I don't speak French. I show her pictures of my cat Docket. I love my cat. He's my soul mate. I explain this to Louise but she appears to get a little bit gruff with me and Jerry has to translate. I know she loves cats. A self-portrait of Louise springs into my mind; Louise clasps her hands at the table and her face morphs into a really big cat, the kind of cat that would drink all the milk, big lion-like paws, purring really deeply, almost mechanical. Louise dismisses the pictures of my cat. I then try to give her a hat. She says loudly, very loudly, "Non." Jerry tells me Louise only wears berets; Jerry fetches Louise's beret and puts it on her. A faint little smile ripples across her lips, and I realize this has got nothing to do with age, or the younger/older artist situation. This woman has always been like this. Jerry then puts on the hat. It looks quite cool with his long hair. She looks at him, her brow knits, and with an almighty force she says: "Non."

Louise was much more interested in the text of my catalogue. She wants to know about Rudi Fuchs, and did I know Nick Serota? There was a brief discussion about male curators, and then the conversation drifted off into quietness and silence. With a lot of force she asked: "Stuart Morgan. You know my friend Stuart Morgan?" I was drinking a glass of wine at the time from a bottle that had been retrieved from the corner of the room, and the strange thing was, I felt the wine was special. Then, when Louise asked me about Stuart Morgan, I said: "Yes, I know him. He's my friend. He's dead." All along during this conversation, Louise's friend and documentary-maker had been filming us. Louise asked: "How do you know Stuart?" I told her that he was one of the first people to write about me seriously. He was also the first person to bring Louise's work to Britain, including her work in the show he curated at the Tate in 1995, "Rites of Passage." She smiled and said: "Would you like to see Stuart?"

I went off into a slight daze and remembered the last time I saw him. We had gone to the Ruskin School of Art, where Stuart taught, and where I was giving a lecture for a day. Stuart, by this time, was virtually blind, but it was a big secret—otherwise he thought he might not be allowed to teach any more. We joked and mucked around as I made Stuart take photos of me so that I could show my Mum that I had been to Oxford. Of course, the joke was that with Stuart's eyesight I probably wouldn't even appear in the photos. I loved Stuart. He was so funny but so fucking serious when it came to art.

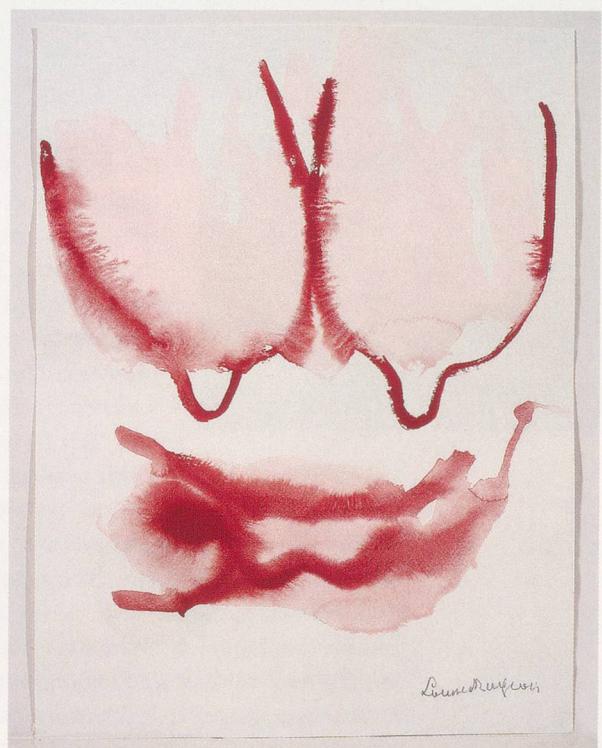
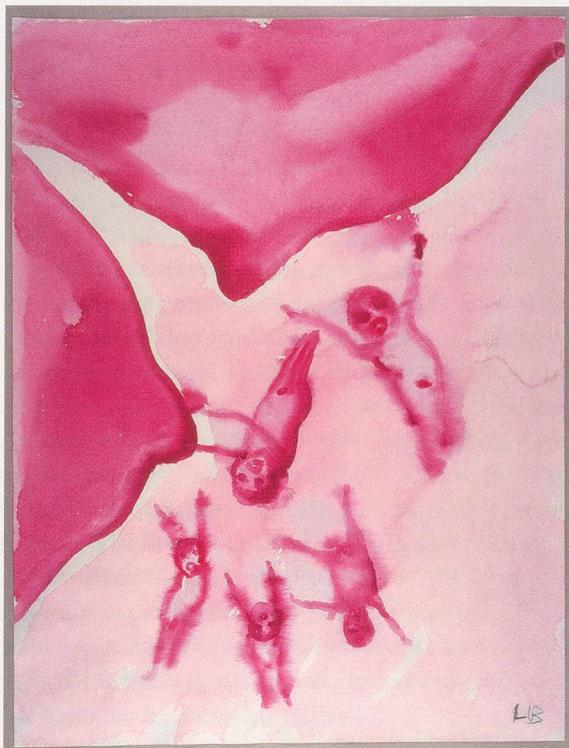
Brigitte Cornand, the filmmaker, said: "We have a film of Stuart from when he came here to visit Louise. Would you like to see it?" Stuart's face then appeared in the room, filling up the entire TV screen. His eyes were very wide and just staring, his face almost blank and expressionless. English subtitles appeared on the bottom of the screen: Louise speaking in French, telling Stuart to smile. She gets quite aggressive, telling him again and again. After a few moments Stuart cracks and starts to laugh. I started to laugh as well. Then I realized that the camera was on me and I realized that I was sitting in the chair that Stuart would have been sitting in. I had gone to visit and pay homage to a woman of ninety-six, but there we both were, enjoying and remembering the wonderful laughter of our friend. As I left Louise's I wondered if one day someone would visit her and would see a film of me, laughing. I left Louise Bourgeois knowing there was so much more to know.

LOUISE BOURGEOIS, THE BIRTH, 2007,
gouache on paper, 14 5/8 x 11" /
DIE GEBURT, Gouache auf Papier,
37,1 x 27,9 cm.



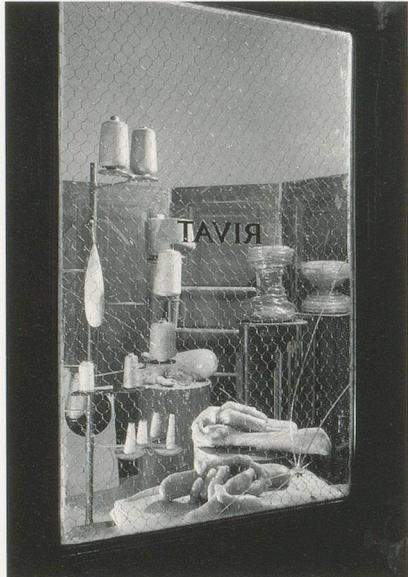
LOUISE BOURGEOIS, THE RIVALS,
2007, gouache on paper, 23 1/2 x 18" /
DIE RIVALEN, Gouache auf Papier,
59,6 x 45,7 cm.

LOUISE BOURGEOIS, THE GOOD
MOTHER, 2007, gouache on paper,
23 1/2 x 18" / DIE GUTE MUTTER,
Gouache auf Papier, 59,6 x 45,7 cm.



LOUISE, LOUISE, BITTE ERFREUE MICH, LOUISE

TRACEY EMIN



Als ich sie zum ersten Mal sah, schrie sie gerade lauthals, brüllte vor Wut, schüttelte die Faust. Das einzige Wort, das ich herauszuhören vermochte, war ein Name: «Sadie, Sadie, Sadie.» Ich weiss nur noch, dass ich dachte: Diese Frau ist frei von Hemmungen. Doch das Ironische daran war, dass diese Frau, trotz ihres emotional ungehemmten Auftritts, von den emotionalen Fallen in ihrem Leben sprach.

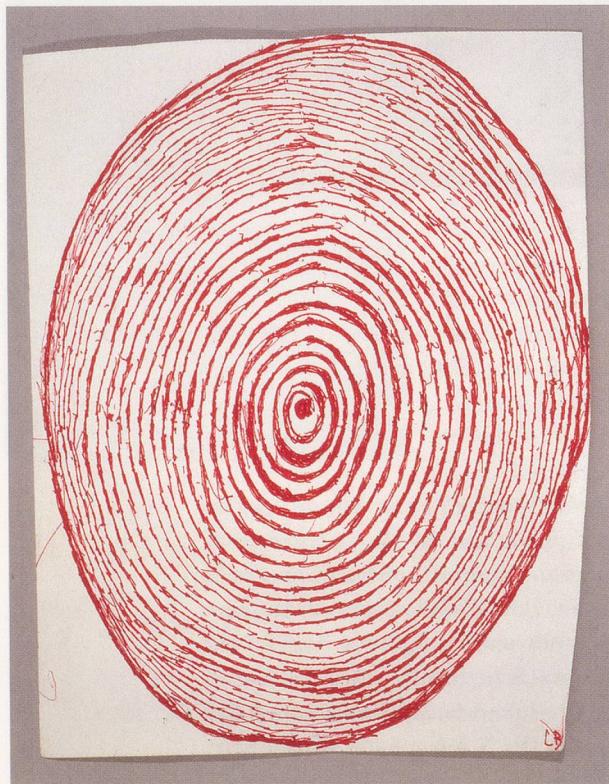
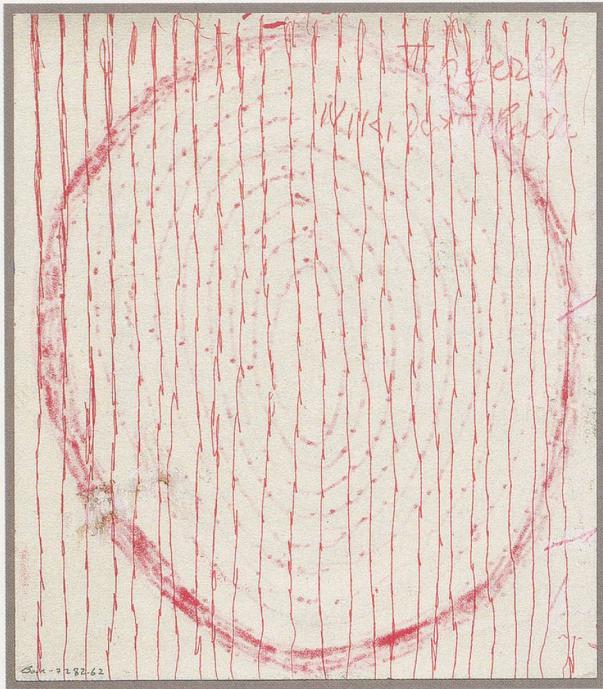
Louise Bourgeois kommt immer wieder und immer wieder auf die für sie bedeutsamen Dinge zurück: Furcht, Angst, Eifersucht und Liebe. Ihre Kunst und ihr Leben sind eine einzige leidenschaftliche Wiederholung, ein emotionales Netz, aus dem es kein Entrinnen gibt. Sie läuft nie weg, sie läuft geradewegs und Kopf voran darauf zu, schreiend wie eine ausser Rand und Band geratene Todesfee, voller Freude über ihre kreative Kraft – einem unerschöpflichen, endlosen Strom, einem andauernden Ausstoss von Zeichen und Formen, einem Echo auf das Leben, das sie lebt. Ich habe mir Louise Bourgeois' Werk über Jahre hinweg angesehen und versucht, mir darüber klar zu werden, was ich wirklich darüber dachte. Warum ist es so gut? Wegen seiner Aufrichtigkeit. Ich liebe ihre Repetitionen. Die allgegenwärtigen Spiralen, den Fingerabdruck der Existenz. Und dann ist da die Furcht. Ich gehe um ihre Skulpturen herum und sie beginnen mir Furcht einzuflössen. Ich glaube, wenn ich ein Kind wäre und in einem Zimmer mit diesen riesigen organischen vulva-ähnlichen Formen aufwachen würde, hätte ich furchtbare Angst, auf Nimmerwiedersehen verschluckt zu werden. Als ob ich Angst davor hätte, dorthin zurückzukehren, woher ich gekommen war. Doch Louise fürchtet sich nicht davor; es ist etwas, was sie beherrscht, wie ein Schamane, der die Welt betritt, verlässt und erneut betritt. Sie fürchtet sich nicht, auf die andere Seite zu gehen.

TRACEY EMIN ist Künstlerin und lebt mit ihrem Kater Docket in London.



LOUISE BOURGEOIS, RED ROOM (PARENTS), 1994, mixed media, 97 1/2 x 168 x 167" / ROTES ZIMMER (ELTERN),
verschiedene Materialien, 247,6 x 426,7 x 424,1 cm. (COLLECTION URSULA HAUSER)

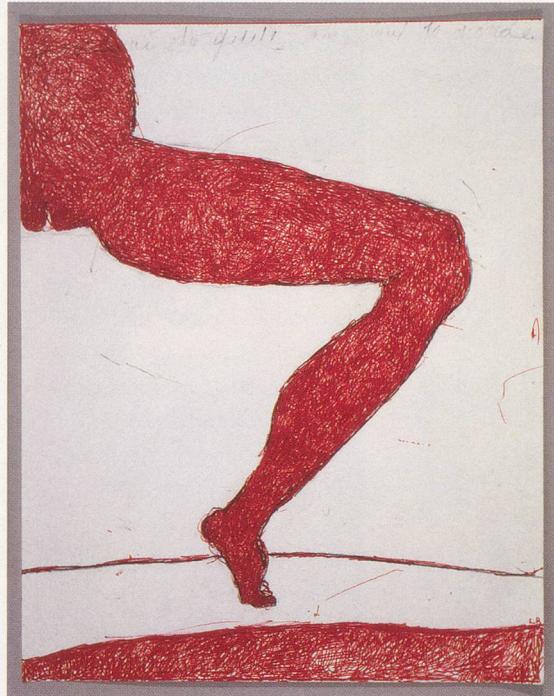
Als ich vom Flughafen in die New Yorker Innenstadt fuhr, peitschte der Regen wütend gegen die Autofenster. Ich wusste nicht, ob ich mich freuen sollte, in New York zu sein, alles was ich wusste, war, dass der Regen bedrohlich wirkte, kein angenehmer Regen, sondern die Sorte Regen, die Berghänge und Dörfer wegschwemmt, ein Regen, der alles wegreißen konnte, was exponiert war. Ich fühlte mich verletzlich, gleichzeitig aber auch aufgeregt. Ich würde Louise Bourgeois treffen. In Gedanken hatte ich mir viele Gespräche mit ihr vorgestellt. Ich mache das oft bei Künstlern, vor denen ich Respekt habe. Die lebenden, die toten und die absolut unerreichbaren: Sie alle sind in ihrem Werk präsent. Doch jetzt, nach unzähligen imaginären Gesprächen, zeichnete sich ein reales am Horizont ab.



LOUISE BOURGEOIS, TOUS LES CINQUE II,
2004, mixed media on paper, suite of 76 drawings
with cover page, $9\frac{1}{2} \times 8"$ each, detail /
ALLE FÜNF II, verschiedene Materialien auf
Papier, Folge von 76 Zeichnungen mit Titelseite, je
 $24,1 \times 20,3$ cm, Ausschnitt. (PRIVATE COLLECTION)

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2002,
red ink on paper, $11\frac{5}{8} \times 9"$ / OHNE TITEL,
rote Tinte auf Papier, $29,5 \times 22,8$ cm.
(PRIVATE COLLECTION)

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2002,
red ink and pencil on paper, 11 1/2 x 9" /
OHNE TITEL, rote Tinte und Bleistift auf
Papier, 29,5 x 22,8 cm.



Ich klingelte an der Tür. Als ich aufschauete und mir das Haus ansah, dachte ich: Das kann nicht stimmen, das sieht falsch aus und fühlt sich falsch an, andererseits, was ist schon richtig? Das Haus wirkte sehr düster, und obwohl es gleich hoch war wie die übrigen Häuser der Strasse, kam es mir extrem hoch vor, etwa 90 oder 120 Meter, und die Fenster wirkten extrem lang, lächerlich schmal und so verstaubt, dass sie von einem weichen, pelzig grauen Belag überzogen zu sein schienen. Die Tür war aus Glas mit einer Sicherheitsverstärkung, einer Art Stahlgeflecht. Hinter mir goss es in Strömen, der Hauseingang bildete sozusagen das Auge des Sturms. Alles um mich herum einschliesslich des Hauses war ein einziger energetischer Wirbelsturm. Während ich an der Tür wartete, wurde ich immer angespannter und ängstlicher, als würde ich gleich einer mächtigen Person gegenüberstehen, jemandem, der nicht im üblichen Sinn mächtig war, sondern über eine seltsame, jenseitige Macht verfügte, eine seherische Begabung, jemandem, der über die Dinge, die mir Angst machen, sehr viel mehr wüsste als ich.

Jerry, der Assistent von Louise, öffnete mir die Tür. Sein unbeschwertes Lächeln vertrieb meine Ängste und meine Nervosität auf der Stelle. Ich war doch am richtigen Ort gelandet. Das Grau des regentriefenden Himmels lag hinter mir und ich betrat eine andere Welt, die noch dunkler und grauer war. Jerry und ich wechselten einige Worte über meine Reise und den Regen. Er führte mich durch den Korridor – die Wände, der Boden, alles war zunehmend grauer geworden, wie wenn die Farbe zu verschwinden begonnen hätte, wie wenn die ganze Welt schwarz-weiss geworden wäre, messerscharf wie eine Graphik, vermischt mit der Unschärfe von Staub und Zeit.

Wir betraten das hintere Wohnzimmer. Das Erste, was ich erblickte, war eine Reihe leuchtender, grell kirschroter Aquarelle auf dem Boden, etwa zehn Stück – organische, miteinander verbundene Figuren, die heftig aus dem Papiergrund hervorsprangen, wobei ihr leuchtendes Rosa im Grau der Umgebung verrückt spielte. Meine Augen begannen zu flimmern und das Rosa wurde zu einem Nachglühen, das durch den Raum schwebte, kirschrote Leuchtpunkte, die vor meinem inneren Auge vorüberzogen. Dann machte mich Jerry mit Louise bekannt. Sie sass an einem schlichten Holztisch. Obwohl er aus Holz war, wirkte er ebenfalls grau. Sie trug einen dicken, gerippten Pullover (grau). Ihr Gesicht sah genauso aus, wie ich es mir vorgestellt hatte, und ihre Brüste erschienen mir ausserordentlich gross, gewaltige Zeugen einer anderen Ära weiblicher Existenz. Ich erstarrte eine Sekunde lang, eine Sekunde der Befangenheit.

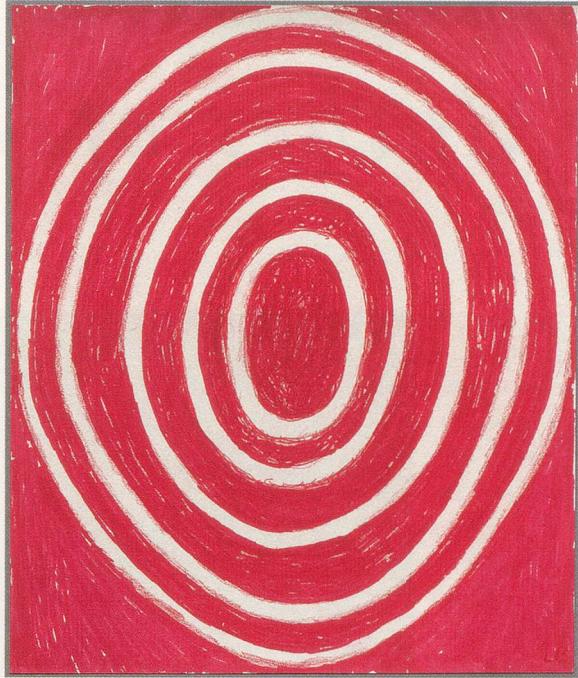
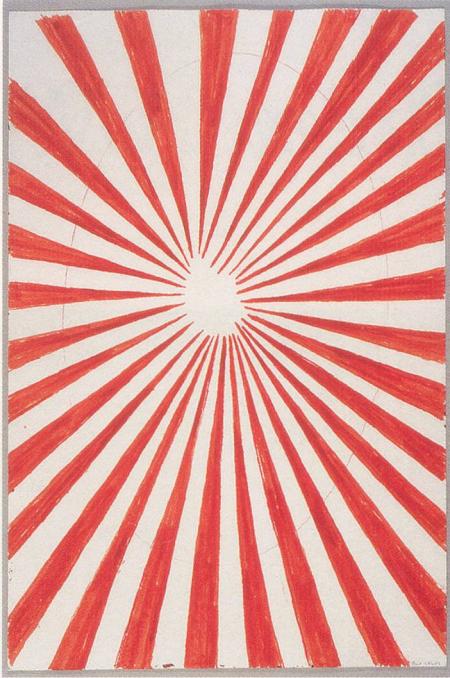
Ich starrte auf ihre Hände und stellte sie mir meisselnd und hämmernd vor. Ich stellte mir vor, wie sie mit Steinbrocken kämpfte, im Ton wühlte und unzählige Objekte mit kübelweise Gips übergoss oder ausschleuderte. Ich sah ihr in die Augen und stellte mir vor, wie sie besessen Spirale über Spirale zeichnete, die kollektiven Denkmuster unseres Geistes. Und ich stellte mir vor, wie sie an ihrem Tisch sass, unzählige Bogen Papier vor sich, um Wege und Karten zu den verborgenen Passagen in unserer Seele aufzuzeichnen. In Gedanken hörte ich sie fragen: «Kommen wir alle vom selben Ort? Kennst du den Weg zurück?» Aber sie hatte nichts gesagt.

Ich begrüßte sie und sie fragte, ob ich zum ersten Mal in New York sei. Nein, sagte ich, ich war schon mehrere Male da. Sie schüttelte irgendwie den Kopf und murmelte etwas auf Französisch. Hinter ihr lag die Küche und die war nun echt grau, total eintönig. Töpfe und Pfannen hingen an Haken, und Schüsseln und weitere Küchenutensilien lagen auf der Ablage. Ich blickte direkt ins 17. Jahrhundert. Plötzlich schien alles im Raum aus einer anderen Zeit zu stammen. Ich begann Louise von meiner Katze zu erzählen. Mein Mund formte bestimmte Worte, aber mein Kopf dachte ganz andere. Jerry sagt Louise, dass ich nicht französisch spreche. Ich zeige ihr Bilder von meinem Kater Docket. Ich liebe meinen Kater. Er ist mein Seelenverwandter. Ich versuche, dies Louise zu erläutern, aber sie scheint darob etwas verdrossen und Jerry muss übersetzen. Ich weiss, dass sie Katzen liebt. Ein Selbstporträt von Louise fällt mir ein; Louise klammert sich mit den Händen an den Tisch und ihr Gesicht verwandelt sich in eine riesige Katze, die Sorte Katze, die von der Milch nichts übrig lässt, mit grossen löwenähnlichen Tatzen und einem richtig tiefen, fast mechanischen Schnurren. Louise legt die Bilder von meiner Katze wortlos weg. Darauf versuche ich ihr einen Hut zu überreichen. Sie sagt laut, sehr laut: «Nein.» Jerry klärt mich darüber auf, dass Louise nur Bérets trägt; Jerry holt Louise' Béret und setzt es ihr auf den Kopf. Ein leichtes Lächeln huscht über ihre Lippen und mir wird klar, dass dies nichts mit dem Alter oder mit der Situation zwischen jüngerer und älterer Künstlerin zu tun hat. Diese Frau war schon immer so. Dann setzt Jerry sich den Hut auf. Mit seinem langen Haar sieht er ziemlich cool aus. Sie schaut ihn an, ihre Brauen ziehen sich zusammen und sie sagt mit unwiderstehlichem Nachdruck: «Nein.»

Der Text meines Katalogs interessierte Louise um einiges mehr. Sie will wissen, was Rudi Fuchs macht und ob ich Nick Serota kenne. Es entspannt sich eine kurze Diskussion über männliche Kuratoren und dann versandete das Gespräch in Stille und Schweigen. Sehr laut und bestimmt fragte sie: «Stuart Morgan. Kennen Sie meinen Freund Stuart Morgan?» Ich trank gerade ein Glas Wein aus einer Flasche, die aus einer Ecke des Raums geholt worden war, und das Seltsame war, dass ich das Gefühl hatte, der Wein wäre etwas Besonderes. Dann, als Louise mich nach Stuart Morgan fragte, sagte ich: «Ja, ich kenne ihn. Er ist ein Freund von mir. Er ist tot.» Während dieses ganzen Gesprächs hatte Louise' Freundin und Dokumentaristin uns gefilmt. Louise fragte: «Wie hast du Stuart kennengelernt?» Ich erzählte ihr, dass er zu den Ersten gehört hätte, die seriös über mich geschrieben hätten. Er war auch der Erste gewesen, der Louise' Werk nach England gebracht hatte, einschliesslich der Arbeiten für die Ausstellung «Rites of Passage», die er 1995 in der Tate organisiert hatte. Sie lächelte und sagte: «Möchten Sie Stuart sehen?»

Ich versank etwas in Gedanken und liess meine letzte Begegnung mit ihm Revue passieren. Wir waren zur Ruskin School of Art gegangen, wo Stuart lehrte und wo ich eine eintägige Vorlesung hielt. Stuart war zu diesem Zeitpunkt praktisch blind, aber das war ein grosses Geheimnis – er glaubte, dass man ihn sonst nicht mehr unterrichten lassen würde. Wir wit-

*LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2006, double sided (verso), watercolor
and colored pencil on paper, 17 3/4 x 12" / OHNE TITEL, zweiseitig
(Rückseite), Wasserfarbe und Farbstift auf Papier, 45 x 30,4 cm.*



Louise Bourgeois

*LOUISE BOURGEOIS, TOUS LES CINQUE II, 2004, mixed media on
paper, suite of 76 drawings with cover page, 9 1/2 x 8" each, detail /
ALLE FÜNF, verschiedene Materialien auf Papier, Werkgruppe von 76
Zeichnungen mit Titelseite, je 24,1 x 20,3 cm, Ausschnitt.*

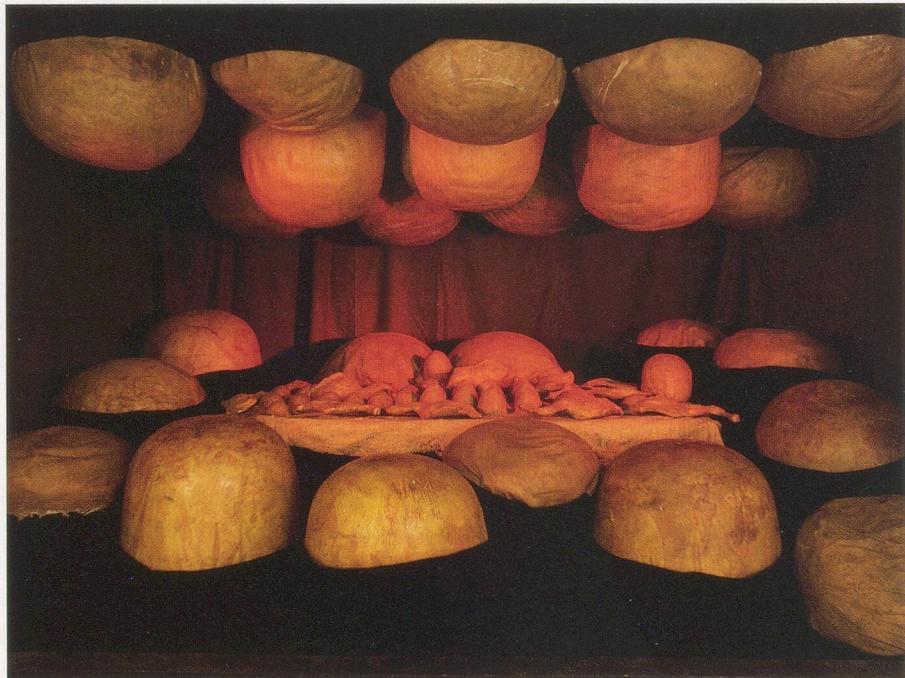
zelten und blödelten herum, während ich Stuart dazu brachte, Photos von mir zu machen, damit ich meiner Mama zeigen könnte, dass ich in Oxford gewesen war. Der Witz dabei war natürlich, dass ich angesichts von Stuarts Sehschwäche auf den Photos wahrscheinlich gar nicht zu sehen sein würde. Ich mochte Stuart. Er war so witzig und so todernst, sobald es um Kunst ging.

Brigitte Cornand, die Filmemacherin, meinte: «Wir haben einen Film von Stuart, als er hierherkam, um Louise zu besuchen. Möchten Sie ihn sehen?» Und schon erschien Stuarts Gesicht im Zimmer und füllte den ganzen Bildschirm aus. Seine Augen waren weit geöffnet und blickten einfach geradeaus, sein Gesicht war fast leer und ausdruckslos. Am unteren Bildrand wurden englische Untertitel eingeblendet: Louise sprach französisch und forderte Stuart auf zu lächeln. Sie wird ziemlich aggressiv, während sie ihre Aufforderung unablässig wiederholt. Nach einiger Zeit gibt Stuart nach und beginnt zu lachen. Ich begann ebenfalls zu lachen. Dann realisierte ich, dass die Kamera auf mich gerichtet war und ich in ebendem Stuhl sass, in dem Stuart wohl gesessen hatte. Ich war aufgebrochen, um eine Frau von 96 Jahren zu besuchen und ihr die Reverenz zu erweisen, und nun sassen wir da und freuten uns über das wunderbare Lachen unseres gemeinsamen Freundes und unsere Erinnerung daran. Als ich Louise wieder verliess, fragte ich mich, ob eines Tages jemand sie aufsuchen und einen Film zu sehen bekommen würde, der mich und mein Lachen zeigte. Ich verliess Louise Bourgeois im Bewusstsein darum, dass es noch viel mehr zu wissen und zu erfahren gäbe.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Bad Mother of Them All /

ROBERT STORR



LOUISE BOURGEOIS, THE DESTRUCTION OF THE FATHER, 1974, plaster, latex, wood, fabric, red light, 93 5/8 x 142 5/8 x 97 7/8" / DIE ZERSTÖRUNG DES VATERS, Gips, Gummi, Holz, Stoff, rotes Licht, 237,8 x 362,2 x 248,6 cm.

When Louise Bourgeois had her retrospective at the Museum of Modern Art in 1982, she was seventy-one years old. By all the usual measures one would have supposed that the major part of her career was behind her, and that her influence would be confined to those pockets of the pluralist art world that had already taken note of her, plus a few new enthusiasts who would discover her and associate her work with the historical parallels that most immediately suggested themselves. Most of them were long gone.

ROBERT STORR is a curator, critic, and artist, and currently serves as the Dean of the Yale School of Art where he also teaches painting and drawing.

Surrealism, with which she had had a complex, antagonistic, and generally unexplored relationship was a thing of the past, as was Abstract Expressionism in whose ranks she appeared as an almost phantom figure despite her actual prominence at the time, a prominence that eclipsed that of her scene-stealing, idea-poaching friend Louise Nevelson—though by the 1960s and 1970s Nevelson had become by far the better known of the two women. But, as what has happened since proves, all reputations undergo correction.

By the 1980s, first-generation New York feminism, in which Bourgeois had played a key role, was over as well, and the more conceptual and media-oriented

Sister of Some

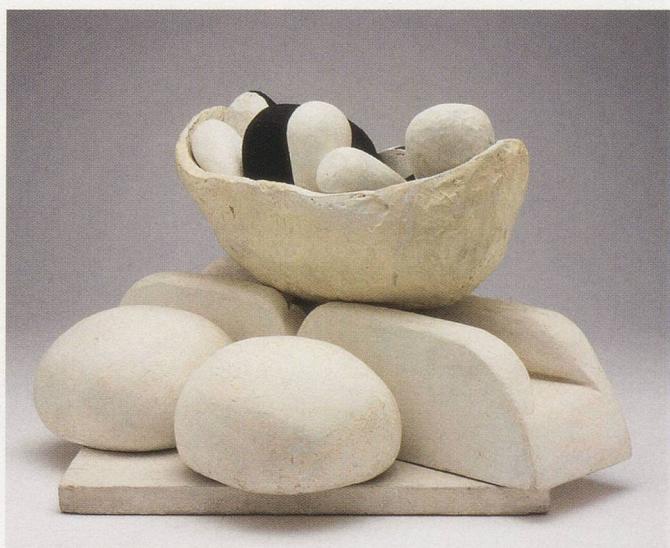
second generation had moved to the fore without paying much attention to her. And finally, it was in 1982 that Bourgeois for the first time described the affective alienation, projections, and displacements, called "the family romance" by Sigmund Freud, which have—initially for better and increasingly for worse—provided so much of the basis for interpreting her work ever since.

By its very nature though, that narrative was retrospective and resulted in a selectively confessional mode that was adopted by some artists. Unable to convincingly align their work with tales of early misfortune, however true, and usually unable to tell them with equal conviction or verve, they reminded observers that, among many other things, Bourgeois is a verbal artist of exceptional, if problematic, talent. In any case, discussion about the things she made with her hands tended to look backward for paradigms and explanations rather than forward

toward new formal and poetic horizons. Positive influence is almost invariably about looking forward—at least in contemporary art—while negative influence is frequently the siren song of lapsed techniques and overused metaphors.

In this domain Bourgeois is again a partial exception to the rule. Under the cover of further developing her perennial themes and methods, she has in fact remade herself as an artist during the last quarter century, which, as things turn out, has been the most productive period of her entire sixty-year career, if you date its maturity to her first suite of engravings "He Disappeared Into Complete Silence" (1947) and her first one-woman show at the Peridot Gallery in New York in 1949. This late, extravagant, and ever-variegated flowering has produced an anomaly of influence that brings in train rare forms of the anxiety of influence. Simple chronology sheds light on their source. Any artist born after 1965 will

LOUISE BOURGEOIS, *STILL LIFE*,
1960–1962, wood, plaster, paint,
11 x 17 x 18" / *STILLLEBEN*, Holz, Gips,
Farbe, 29,9 x 43,1 x 45,7 cm.
(COLLECTION RISD, PROVIDENCE, RI)



Louise Bourgeois



LOUISE BOURGEOIS, CELL XXVI, 2003, steel, fabric, aluminum, stainless steel, wood, 99 1/2 x 171 x 120" / ZELLE XXVI, Stahl, Stoff, Aluminium, rostfreier Stahl, Holz, 252,7 x 434,3 x 304,8 cm. (COURTESY CHEIM & REID, NEW YORK AND XAVIER HUFKENS GALLERY, BRUSSELS)

have had the unpredictable “new” Bourgeois as a competitive contemporary from their first moments of artistic maturity, and those born later may well have found themselves running to catch up with the “old-new” Bourgeois, as an even newer, shape-shifting Bourgeois has been regularly putting fresh work into the world. Actually this has been going on for much, much longer. When Lucy Lippard put together her paradigm-breaking “Eccentric Abstraction” show at the Fischbach Gallery in 1966, Bourgeois was plucked from relative mid-career obscurity and placed alongside the barely known Eva Hesse and Bruce Nauman. Years later, in the 1990s, when Nauman checked out the exhibition space adjacent to his where she was presenting a new piece in a group show, he smiled, shook his head and said, “You’ve got to watch that woman.”¹

And you have to watch your back as well. One of Bourgeois’s favorite stories is about a little pig who finds a glorious truffle only to be shoved aside by a bigger or, at any rate, more aggressive pig who takes it. It is, in a way, a fable of her relation to Nevelson, whose early wooden “totems” borrowed obviously and heavily from Bourgeois’s still earlier *Personages* (1945–55).

Ever since, Bourgeois has been on her guard, and woe to anyone whose ideas overlap with hers either through creative coincidence, natural affinity, or outright borrowing. Some examples of artists about whom Bourgeois is especially prickly are Yayoi Kusama, Dorothea Tanning, Kiki Smith, and to a lesser extent Rona Pondick. The first instances belong to the “old” Bourgeois, but not that of her unhappy childhood in France—a story of merciless paternal teasing and emotional betrayal and of daunting maternal stoicism when confronted with an habitually adulterous mate. Rather, they belong to the rejuvenated Bourgeois of the early 1960s, just before Lippard brought her back into circulation. It was in this period that Bourgeois started casting strange objects with phallic protuberances that were in most cases provided by the fingers of runner gloves plumb with plaster. The resemblance to similar forms in Kusama is striking, and since Kusama started to cover chairs and ladders and coats with stuffed versions of the same forms at roughly the

same time it is hard to be certain who influenced whom. An uncertain edge of “firstness” in that decade probably goes to Kusama, though clear precedents for such clustering can be found in Bourgeois’s drawings of the 1940s and early 1950s, as well as in sculptures such as FOREST (NIGHT GARDEN), 1953, and ONE AND OTHERS (1955). Here, however, the modules are hard rather than literally soft as in the work of the 1960s.

In any event, the equally fitful, equally inexhaustible psychic energy of the two women meant that neither made off with the whole truffle but each took all the lumpy, bumpy nodules they had use for. (At close to the final count for both artists it appears that Kusama has made the most of them though not necessarily the most out of them.) In the meantime Tanning—who is older than Bourgeois by a year and lives nearby her in Lower Manhattan—started making stuffed biomorphic figures in the mid-1970s, something Bourgeois had done once or twice in the late 1940s and resumed on a much larger scale and in greater numbers in the 1990s and then on into the next millennium. Who came first? Bourgeois. Who took it furthest first? Tanning. Who pushed it still further and may yet push it again? Bourgeois.

Among younger women, there are many who have in one way or another tapped into or at least passed through Bourgeois’s world. Of them quite a few have paid a call on her during one of her Sunday afternoon salons only to walk away wounded by a withering remark. Or, worse, no reaction at all except a look of impatience as they present themselves and their work to her under the gaze of the motley of artists that have also made their way there—only then to be dismissed with a peremptory and pitiless “Next.” Lest all who have suffered this conclude that she had utterly rejected them as artists, a few may take comfort in knowing that it was precisely because she recognized their talent and their force of personality that she felt compelled to distance herself from them. Bourgeois has never brooked rivals for very long—either she has retreated from them as with Louise N., or she has cast them out as she is in a position to do now.

Others whose work seems to bear a resemblance to Bourgeois’s are less offspring than communicat-

ing vessels picking up her “vibe” in the adjacent imaginative spaces they inhabit. Such, for example, is the case with Kiki Smith, whose father was Bourgeois’s contemporary in the 1950s—his sculpture being deceptively formal geometric abstractions in which one often discovers heavily sublimated versions of the body *in extremis*. In one of the most vivid examples of the generational lag and leap forward previously described, Smith now finds herself to be one of Bourgeois’s contemporaries, as well. Parts of her work owe an obvious debt to things in Bourgeois’s, for example *STILL LIFE* (1960–62), with the body-in-parts preoccupations of the younger woman just as obviously paralleling but not necessarily issuing from the older woman’s equal obsession with fragmentation and mismatching.

Then there are artists whose output seems at times to strike sympathetic chords with Bourgeois’s without actually showing evidence of her influence. This, generally, is where the boys come in, though plenty have imitated her directly in ways that demonstrate how perilous it is for men to play the gender game with “women’s work,” absent an iconography and methodology that is truly their own, in short truly masculine. After all, in the tension between *animus* and *anima*, to lift C. G. Jung’s formula with a cheerful disregard for his reactionary obscurantism and esoteric humbug, it makes all the “difference” in the world from which side of that duality one pushes off. More, as manifested in Bourgeois’s production and that of most other comparably complex artists negotiating the ever-elusive boundaries of libidinal energies and identities, Jung’s much longed-for unity of opposites is both purely hypothetical and desperately utopian. Meanwhile, not all psychosexual ambiguities or ambivalences are created equal, or at any rate not all are channeled to equally revelatory effect. And, of course, far from the majority of this work takes the heterosexual regime as given. Thus, while it might be instructive to compare Bourgeois’s labile imagery to Matthew Barney’s strenuous discipline for retarding or reversing gender differentiation (Might we not see Barney-the-Adonis rappelling off the walls and the ceiling of a white cubic gymnasium as a cold-sweat version of Bourgeois’s warm and unequivocally male bronze variation on proto-

LOUISE BOURGEOIS, *CELL XVIII (PORTRAIT)*, 2000,
steel, fabric, wood, glass, 81 1/2 x 48 1/2 x 50 1/2", detail /
ZELIE XVIII (PORTRÄT), Stahl, Stoff, Holz, Glas,
207 x 123,1 x 128,2 cm. (PRIVATE COLLECTION)



Freudian Jean-Martin Charcot’s hysterical arc?), a more apt comparison would be to the subtly disturbing ever-metamorphic sculptures and drawings of Robert Gober, with their multiple treatments of the changing states of boyhood and the vulnerabilities of manhood. It is not so much that Barney or Gober or Nayland Blake or a host of other artists owe Bourgeois anything specific, or that they even like her work; it is simply that she is the one who kept the spirit of Surrealism alive during its ostracism by post-war formalists, and she who devastatingly corrected its inherently and overtly misogynist and homophobic biases, thereby making it available again as a tool for probing subconscious awareness and for disputing the hegemony of the Normal.

Finally, there are artists who—despite Bourgeois’s fierce territoriality—have broken free of derivation or simply bypassed it in order to enter into direct dialogue with Bourgeois the good-girl (I use the term in the sense of Simone de Beauvoir’s “*fille rangée*”) gone bad-mother. One is Karen Finley who Bourgeois picked (at my recommendation) as her stand-in for an awards ceremony in Washington D.C. in 1991. Needless to say, in the imagination of the cultural elite who feted the octogenarian, Bourgeois was a variation on a familiar type: the mischievously bohemian but socially manageable *grande dame*. Which

meant that the audience was not quite prepared for my deadpan slide show of her work with its sexual symbolism spelled out in anatomical detail—foreskins, labia—where the titles of work being projected were clearly enunciated: “White Cunt,” “Black Cunt.” (For the past several years, Louise has used the alternate titles WHITE TORSO, 1968, and BLACK TORSO, 1969). Nor were they at all prepared for Finley, who jolted them with a surge of feminine rage the likes of which the well-dressed crowd had obviously never seen, surging closer in its essence to the disruptive charge in Bourgeois’s work but rawer than even the rawest of sculpture can contain. Significantly, for the purposes of this discussion, the vocal onslaught was not simply an example of Finley’s usual performances of that time—there was no nudity, no chocolate, no stylized lunacy—but rather an echo of Bourgeois’s own howl captured by Finley’s persona, reverberating through her voice, and amplified by her youthful fury. In short, it was a ventriloquized duet, a collaboration between two women who respect no limits imposed by others and who have yet to find their own.

Something of Finley’s intensity can be felt in Tracey Emin’s, but Emin is much more self-conscious and plays to her audience by feigning to play against it in calculatedly outrageous ways, thereby observing Jean Cocteau’s worldly concept of avant-garde art as consisting of knowing how far to go too far. And on the whole Emin has judged her public well, with the result that she has become Britain’s all around celebrity bad-girl in much the same way that Damien Hirst has become its dependable bad-boy. But Emin has an engagingly naughty wit where Hirst’s humor is mostly limited to a “watch me do it again” smirk. And just as Finley rose to a minor occasion with a major display of her own intuitive ability to channel another artist’s emotions even as she gave vent to her own, Emin has wryly negotiated her mother/daughter drama with Bourgeois by transposing the relation to her father, who, one guesses from the implicit narrative she emblazoned on a small patch of fabric, was seeing women other than her mother, younger women, perhaps ones his daughter’s age. Thus, in a variant on Bourgeois’s oft-told tale of her philandering father and his mistress Sadie, Emin wrote: “I

THINK MY DAD SHOULD HAVE GONE OUT WITH SOMEONE OLDER LIKE LOUISE LOUISE [sic] BOURGEOIS.”²⁾ It’s a wonderfully funny image, an awkwardly executed but psychologically elegant homage, and, of course, a lid lifted on an almost certainly painful story paralleling that of her distant mentor.

What Finley and Emin demonstrate is that it is possible for a female Oedipus to approach this Sphinx and come away from the encounter with a partial answer to her riddles (and their own) and without forfeiting their artistic soul or incurring crippling wounds. No male artist of consequence has ever made the attempt, or, at any rate, none has survived it. And, even now that she is in her mid-nineties, Bourgeois, long a fan of Symbolist art, must contemplate those who come to visit her at home with a memory of the agonized corpses at the foot of Gustave Moreau’s rendition of that murderously withholding oracle. Maybe that morbid thought explains her smile, for on at least one such afternoon she declared outright, “I am a sadist.” But she is also afraid of those who have reason to fear her more. Correspondingly, to shift the classical frame of reference, those familiar with her early drawings may recall images of a head swallowing the body of a child, Bourgeois’s version of Saturn or Cronus devouring his progeny lest they usurp his power. Comparable threats face anyone who would dare to lay claim to anything she has made hers. However, it is in the nature of the struggle of generations and of the spread of ideas that this will happen, and happen increasingly as her world shrinks and her impact grows.

In the long term the formal innovations and refinements for which she is responsible—her synthesis of Cubism with Surrealism, of classical sculpture materials and techniques with thoroughly modern ones involving modularity and process, and much more—will find their legitimate heirs. But woe betide false pretenders; if she does not simply eat them alive while she is still with us, she will torture them forever after by comparison to her authenticity and insatiability.

1) Nauman to the author in conversation at the Museum of Modern Art, 1991.

2) Text is from Tracey Emin’s THE OLDER WOMAN (2005). www.lehmannmaupin.com/artist/traceyemin

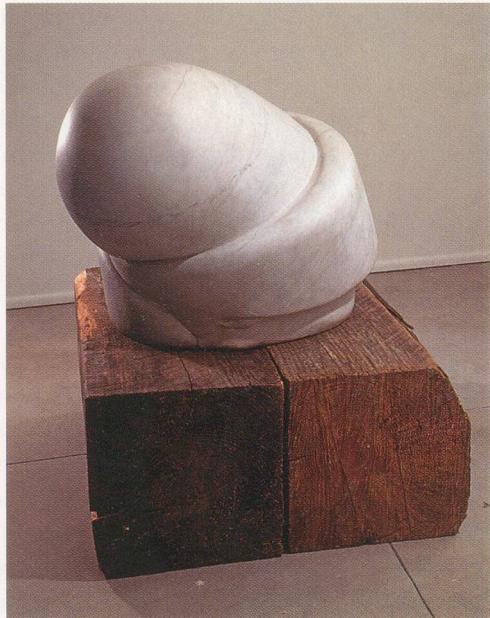
Allen eine böse Mutter –

ROBERT STORR

Als das New Yorker Museum of Modern Art Louise Bourgeois 1982 eine Retrospektive widmete, war sie 71 Jahre alt. Nach allen gängigen Massstäben durfte man annehmen, dass ihre Karriere im Wesentlichen hinter ihr lag und dass ihr Einfluss sich auf jene Nischen der pluralistischen Kunstszenen beschränken würde, in denen man bereits von ihr Notiz genommen hatte, sowie auf vereinzelte neue Kunstfreunde, die sie für sich entdeckten und ihre Arbeit mit den sich am unmittelbarsten aufdrängenden historischen Parallelen in Verbindung bringen würden. Die meisten davon lagen lange zurück. Der Surrealismus, zu dem sie ein komplexes, streitbares und wenig erforschtes Verhältnis hatte, gehörte der Vergangenheit an, genauso wie der Abstrakte Expressionismus, in dessen Reihen sie beinahe wie ein Phantom wirkte, obwohl ihre Bedeutung damals unbestritten war, eine Bedeutung, die jene ihrer Freundin Louise Nevelson, die anderen gern die Ideen klaute und ihnen die Schau stahl, deutlich in den Schatten stellte, obwohl Nevelson dann in den 60er- und 70er-Jahren die weitaus Bekanntere von beiden sein sollte. Doch wie die Ereignisse seither belegen, kann jeder Ruf jederzeit eine Korrektur erfahren.

In den 80er-Jahren war auch die New Yorker Frauenbewegung der ersten Generation vorüber, in der Bourgeois eine entscheidende Rolle gespielt hatte, und es war eine eher medien- und konzeptorientier-

ROBERT STORR ist Kurator, Kritiker und Künstler. Zurzeit ist er Dekan der Yale School of Art, wo er auch Malerei und Zeichnen unterrichtet.



LOUISE BOURGEOIS, SLEEP II, 1967,
marble, $23 \frac{3}{8} \times 30 \frac{1}{4} \times 23 \frac{3}{4}$ " /
SCHLAF II, Marmor, $59,3 \times 76,8 \times 60,3$ cm.

te zweite Generation auf den Plan getreten, die ihr keine besondere Beachtung mehr schenkte. Schliesslich, im Jahr 1982, beschrieb sie zum ersten Mal die von Sigmund Freud unter dem Begriff «Familienroman» zusammengefasste affektive Entfremdung durch Projektion und Verdrängung, welche seither eine entscheidende Grundlage zur Interpretation ihrer Kunst bildet, was sich zunächst fruchtbar, aber zunehmend auch nachteilig auswirkt.

Dieser Erklärungskontext war jedoch per se rückwärtsgewandt und führte zu einer ausschliesslich bekennenden Attitüde bei Künstlern, die nicht in der Lage waren, ihre Arbeiten auf überzeugende

manchen eine Schwester

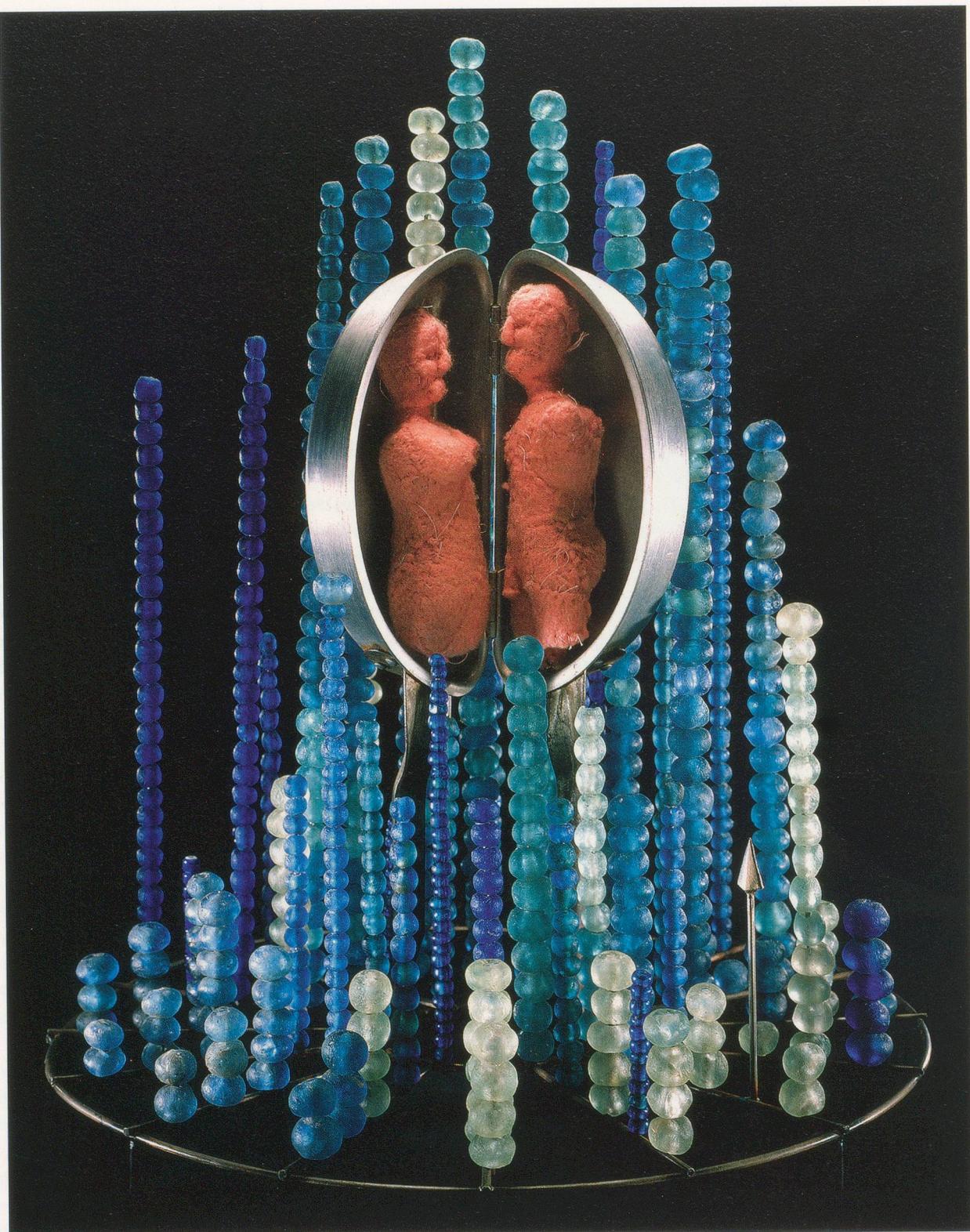
Weise mit ihren Geschichten frühkindlichen Unglücks in Einklang zu bringen, und mochten diese noch so wahr sein. Gewöhnlich waren sie auch nicht in der Lage, sie ähnlich überzeugend und energisch vorzubringen, und machten damit dem Publikum deutlich, dass Bourgeois unter anderem auch eine Wortkünstlerin von aussergewöhnlichem, wenn auch nicht unproblematischem Talent ist. Jedenfalls tendierte die Diskussion über die Dinge, die sie mit ihren Händen schuf, dahin, rückblickend nach möglichen Vorbildern und Erklärungen zu suchen, statt vorausweisend nach neuen formalen und poetischen Horizonten Ausschau zu halten. Eine positive Kraft geht fast immer mit dem Blick nach vorn einher – zumindest in der zeitgenössischen Kunst –, während negative Kräfte sich oft im Sirengesang überholter Techniken und abgenutzter Metaphern erschöpfen.

Doch auch in dieser Hinsicht ist Bourgeois ein Stück weit eine Ausnahme von der Regel. Denn unter dem Deckmantel der Weiterentwicklung ihrer immer gleichen Themen und Methoden hat sie in Tat und Wahrheit sich selbst als Künstlerin im darauf folgenden Vierteljahrhundert neu erfunden. Und wie sich nun herausstellt, waren diese Jahre die produktivste Periode ihrer gesamten 60-jährigen Karriere, sofern man deren Reifepunkt zur Zeit ihrer ersten Radierungsserie – *He Disappeared Into Complete Silence* (Er verschwand in vollständiges Schweigen, 1947) – und ihrer ersten Einzelausstellung in der Peridot Gallery in New York (1949) ansetzt. Dieses späte, extravagante und laufend im Wandel begriffene Aufblühen hat eine Wirkung entfaltet, die eine absolute Ausnahmehrscheinung darstellt und bei anderen Künstlern ausgefallene Formen von Wirkungsangst auslöst. Ein Blick auf den zeitlichen Ablauf erhellt deren Ursprung. Jeder Künstler, der nach 1965 geboren ist, musste von Beginn seiner

künstlerischen Reife an die unberechenbare «neue» Bourgeois als zeitgenössische Konkurrentin in Betracht ziehen. Und jene, die später geboren sind, mussten sich wahrscheinlich sputen, um der «alt-neuen» Bourgeois nicht hoffnungslos hinterherzuhinken, während die noch neuere, laufend ihre Gestalt wechselnde Bourgeois unablässig neue Arbeiten in die Welt setzte. Eigentlich war dies schon seit sehr viel längerer Zeit so. Als Lucy Lippard 1966 ihre die alten Denkmuster aufbrechende Ausstellung «Eccentric Abstraction» in der Fischbach Gallery zusammenstellte, wurde Louise Bourgeois der relativen Unbekanntheit des Mittelstadions ihrer Karriere entrissen und neben damals wenig bekannte Leute wie Eva Hesse und Bruce Nauman gestellt. Viel später, in den 90er-Jahren, als Nauman (im Museum of Modern Art) sich den Ausstellungsraum neben



LOUISE BOURGEOIS, ONE AND OTHERS, 1955, painted and stained wood, $18 \frac{5}{8} \times 20 \times 16 \frac{7}{8}$ " / EINS UND ANDERE, bemaltes und gebeiztes Holz, $47,3 \times 50,8 \times 42,8$ cm.
(COLLECTION WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART)



LOUISE BOURGEOIS, THE COUPLE, 2002, glass beads, fabric, steel, $21\frac{1}{2} \times 17\frac{1}{2} \times 17\frac{1}{2}$ " / DAS PAAR, Glasperlen, Stoff, Stahl, $54,5 \times 44,4 \times 44,4$ cm.
(PRIVATE COLLECTION, COURTESY GALERIE KARSTEN GREVE)

seinem eigenen anschaute, wo Bourgeois in einer Gruppenausstellung eben eine neue Arbeit zeigte, lächelte er und meinte kopfschüttelnd: «Diese Frau musst du im Auge behalten.»¹⁾

Auch den eigenen Rücken sollte man im Auge behalten. Eine von Bourgeois' Lieblingsgeschichten handelt von einem Schweinchen, das eine phantastische Trüffel findet und dann von einem grösseren oder jedenfalls aggressiveren Schwein beiseitegeschoben und um seinen Fund betrogen wird. Das ist gewissermassen eine Fabel über ihr Verhältnis zu Nevelson, deren frühe «Totems» aus Holz offensichtlich schwer an Bourgeois' noch frühere *Personnages* (1945–55) angelehnt waren.

Seither ist Bourgeois auf der Hut, und wehe dem oder der, dessen oder deren Ideen sich mit ihren überschneiden, sei es durch schöpferischen Zufall, natürliche Affinität oder unverblümtes Entlehen. Einige Künstler, auf die Bourgeois besonders gereizt reagiert, sind beispielsweise Yayoi Kusama, Dorothea Tanning, Kiki Smith und in geringerem Mass auch Rona Pondick. Die ersten Beispiele beziehen sich auf die «alte» Bourgeois, aber nicht auf jene der unglücklichen Kindheit in Frankreich – eine Geschichte rücksichtsloser Schäkereien und des fortwährenden emotionalen Verrats vonseiten ihres Vaters sowie einer beängstigend stoischen Haltung der Mutter angesichts ihres chronisch ehebrecherischen Gatten –, sondern vielmehr auf die wieder verjüngte Bourgeois der frühen 60er-Jahre, unmittelbar bevor Lippard sie erneut ins Gespräch brachte. Damals begann Bourgeois seltsame Objekte mit phallischen Ausstülpungen zu giessen, die in den meisten Fällen mittels prall mit Gips gefüllten Fingern von Gummihandschuhen erzeugt wurden. Die Ähnlichkeit mit vergleichbaren Formen bei Kusama ist augenfällig, und da Kusama mehr oder weniger zur gleichen Zeit anfing, Stühle, Leitern und Kleidungsstücke mit ausgestopften Versionen ebensolcher Formen zu überziehen, ist es schwer zu beurteilen, wer wen beeinflusst hat. Ein knapper Vorsprung punktete «Erstmaligkeit» in jener Dekade dürfte wohl an Kusama gehen, auch wenn sich in Bourgeois' Zeichnungen aus den 40er- und frühen 50er-Jahren eindeutige Vorläufer für solche Formansammlungen finden; das gilt auch für Skulpturen wie FOREST

(NIGHT GARDEN) – Wald (Nachtgarten), 1953 – und ONE AND OTHERS (Eine/r und Andere, 1955), obschon die einzelnen Komponenten dort eher hart sind und nicht so betont weich wie in den Arbeiten der 60er-Jahre.

Wie dem auch sei, die gleichermassen launenhafte und unerschöpfliche psychische Energie dieser beiden Frauen führte dazu, dass sich keine mit der ganzen Trüffel aus dem Staub mache, sondern jede sich genau die pummeligen, höckrigen Knöllchen griff, für die sie Verwendung hatte. (Kurz vor der definitiven Auszählung für beide Künstlerinnen scheint es so, dass Kusama zahlenmässig am meisten davon gemacht hat, wenn sie auch nicht unbedingt am meisten daraus mache.) Inzwischen hatte Tanning – ein Jahr älter als Bourgeois und nicht weit von ihr in Lower Manhattan wohnhaft – Mitte der 70er-Jahre begonnen, ausgestopfte biomorphe Figuren zu produzieren, etwas, was Bourgeois in den späten 40er-Jahren ein oder zwei Mal getan hatte und in den 90er-Jahren in wesentlich grösserem Format und Umfang wieder aufnahm und bis ins neue Jahrtausend weiterführte. Wer war zuerst? Bourgeois. Wer hat es zuerst am weitesten getrieben? Tanning. Wer trieb es noch weiter und wird es vielleicht noch einmal tun? Bourgeois. Unter den jüngeren Künstlerinnen gibt es viele, die auf die eine oder andere Weise Bourgeois' Welt angezapft haben oder zumindest durch sie hindurchgegangen sind. Eine beachtliche Zahl dieser Frauen haben sie während eines ihrer Salons am Sonntagnachmittag aufgesucht, um dann durch eine vernichtende Bemerkung verletzt wieder wegzugehen. Oder noch schlimmer: ohne jede Reaktion, ausser einem ungeduldigen Blick, während sie sich und ihre Arbeit – unter den Blicken der bunt zusammengewürfelten Künstlergemeinde, die sich ebenfalls dort eingefunden hatte – vorstellten, um schliesslich mit einem barschen und erbarmungslosen «nächste/r!» abgewiesen zu werden. Auf dass nicht alle, die dies durchgemacht haben, den Schluss ziehen, dass sie sie als Künstler ganz und gar ablehnte, mögen einige im Wissen darum Trost finden, dass sie sich gerade da genötigt fühlte, sich zu distanzieren, wo sie Talent und eine starke Persönlichkeit wahrnahm. Bourgeois hat Rivalinnen nie lange neben sich geduldet – entweder hat sie sich selbst

zurückgezogen, wie im Fall von Louise Nevelson, oder sie hat sie verstossen, wie sie es sich heute erlauben kann.

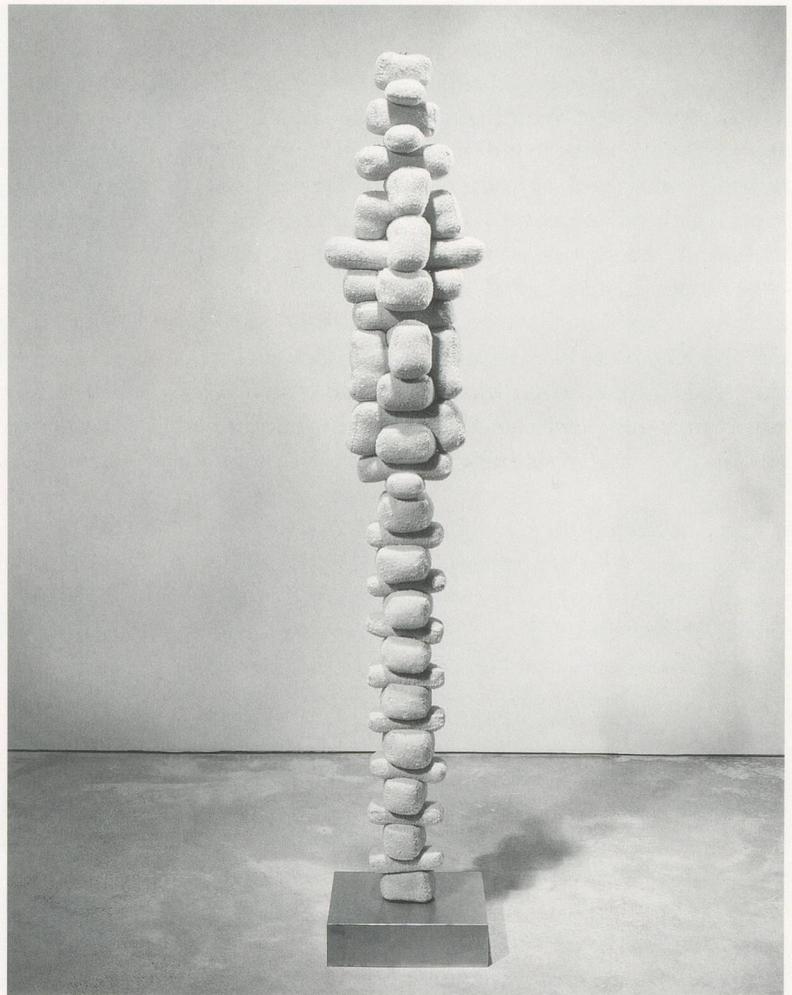
Andere, in deren Arbeiten eine Ähnlichkeit mit Bourgeois' Werk vorhanden zu sein scheint, stehen weniger in ihrer Nachfolge, sondern fungieren vielmehr als Kommunikationsgefässe, die Bourgeois' «atmosphärische Schwingung» in ihren eigenen, angrenzenden imaginären Räumen aufgreifen. Das gilt beispielsweise für Kiki Smith, deren Vater in den 50er-Jahren bereits ein Zeitgenosse von Bourgeois war – seine Skulpturen wirken auf den ersten Blick wie formal-geometrische Abstraktionen, entpuppen sich jedoch häufig als stark sublimierte Variationen des menschlichen Körpers in extremis. Kiki Smith findet sich nun selbst – eines der eindrücklichsten Beispiele des oben beschriebenen generationsbedingten Hinterher- und Vorausseins – ebenfalls als Zeitgenossin von Bourgeois wieder. Teile von Smiths Werk sind offensichtlich Objekten von Bourgeois verpflichtet, zum Beispiel *STILL LIFE* (Stillleben, 1960–62), wobei der zerstückelte Körper als Thema der jüngeren Künstlerin zwar offensichtlich eine Parallel zur Arbeit der älteren Künstlerin darstellt, aber nicht unbedingt aus der obsessiven Beschäftigung der Älteren mit Zerstückelung und falscher Zuordnung zu erklären ist.

Ferner gibt es Künstler, deren Produktion gelegentlich ähnliche Saiten anzuschlagen scheint wie die von Bourgeois, ohne jedoch einen direkten Einfluss erkennen zu lassen. Hier kommen gewöhnlich die Männer ins Spiel, obwohl es auch unter ihnen nur zu viele gab, die Bourgeois direkt und auf eine Art imitiert haben, die zeigt, wie verhängnisvoll es für Männer ist, in das Geschlechterspiel über die «Frauenkunst» einsteigen zu wollen, ohne über eine wirklich eigene, das heißt wirklich männliche Ikonographie und Methodik zu verfügen. Jedenfalls bleibt in der Spannung zwischen Animus und Anima – um Jungs Formel unter lockerer Vernachlässigung seines reaktionären Obskuratorismus und esoterischen Hokuspokus aufzugreifen – der entscheidende «Unterschied» letztlich, von welcher Seite dieser Dualität man ausgeht. Zudem bleibt Jungs heiss ersehnte Einheit der beiden Gegensätze ebenso reine Hypothese wie verzweifelte Utopie, was in

Bourgeois' Schaffen deutlich wird und auch in den Arbeiten der meisten anderen, ähnlich komplexen Künstlerinnen und Künstler, welche die immer schwer fassbar bleibenden Grenzen der Triebenergien und -identitäten ausloten. Indessen sind nicht alle psychosexuellen Mehrdeutigkeiten oder Ambivalenzen von Beginn an gleich stark, oder sie kommen jedenfalls nicht gleich offensichtlich zum Ausdruck. Und selbstverständlich ist die grosse Mehrheit dieser Arbeiten weit davon entfernt, die heterosexuelle Geschlechterbeziehung als gegeben vorauszusetzen. Es mag durchaus aufschlussreich sein, Bourgeois' wechselndes Bildvokabular mit Matthew Barneys harter Disziplin zur Hemmung und Umkehrung der Geschlechterdifferenzierung zu vergleichen, weil der an den Wänden und der Decke seiner White-Cube-Turnhalle abprallende Adonis Barney durchaus als kalte Angstschweiss-Version von Bourgeois' warmer, eindeutig männlicher Bronze-Variation über den hysterischen Bogen des Urfreudianers Jean-Martin Charcot verstanden werden könnte. Aber passender wäre wohl der Vergleich mit den unterschwellig beunruhigenden, ewig-metamorphen Skulpturen und Zeichnungen Robert Gobers und ihrer vielfältigen Thematisierung des Neben-den-Schuhen-Stehens als Junge und der Verletzlichkeit als Mann. Nicht, dass Barney oder Gober oder Noland Blake oder Heerscharen weiterer Künstler Bourgeois irgendetwas schuldig wären oder dass sie gar ihr Werk lieben würden; es geht lediglich darum, dass sie es ist, die den Geist des Surrealismus am Leben erhielt, während er von den Formalisten der Nachkriegszeit geächtet wurde, und dass sie es ist, die resolut gegen seine versteckt und offen frauen- und menschenfeindlichen Tendenzen antrat und ihn dadurch wieder als Messinstrument der unbewussten Wahrnehmung und als Waffe gegen die Herrschaft des Normalen tauglich machte.

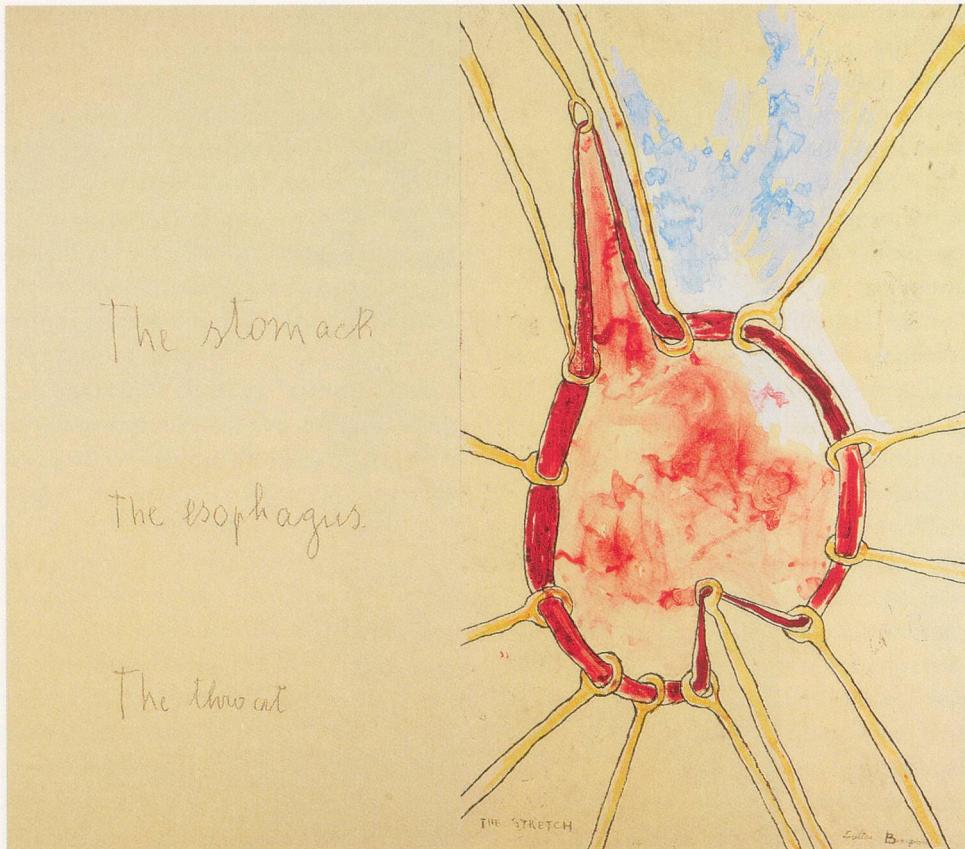
Schliesslich gibt es auch Künstlerinnen, die sich – obwohl Bourgeois eifersüchtig über ihr Territorium wachte – aus diesem Nachfolgeverhältnis lösten oder es einfach umgingen, um das direkte Gespräch mit Bourgeois als dem rechtschaffenen Mädchen (im Sinn von Simone de Beauvoirs «fille rangée / Tochter aus gutem Hause»), das zur bösen Mutter wurde, zu suchen. Eine davon ist Karen Finley, die Bour-

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2001,
fabric, stainless steel, 69 x 12 x 10" /
OHNE TITEL, Stoff, rostfreier Stahl,
175,2 x 30,4 x 25,4 cm.
(PRIVATE COLLECTION, SEOUL)



geois (auf meine Empfehlung hin) auswählte, um sie bei einer Preisverleihung in Washington zu vertreten. Unnötig anzumerken, dass Bourgeois in den Augen der kulturellen Elite, die ihren achtzigsten Geburtstag feierte, die Variation eines vertrauten Typus darstellte: eine boshaft Bohemienne, aber gesellschaftsfähige Grande Dame. Was zur Folge hatte, dass das Publikum nicht wirklich vorbereitet war auf meine trockene Diapräsentation ihres Werkes mit all seinen bis ins letzte anatomische Detail ausformulierten Sexualsymbolen, wie Vorhäuten und Schamlippen. Auch die projizierten Werktitel liessen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: «White Cunt / Weisse Fotze», «Black Cunt / Schwarze Fotze». Auch auf Finley waren sie absolut nicht vorbe-

reitet, sie wurden von ihr mit einem feministisch erbitterten Redeschwall zusammengestaucht, etwas, was diese gut gekleidete Meute offensichtlich noch nie erlebt hatte, was jedoch in seinem Kern der explosiven Ladung von Bourgeois' Werk noch näherkam, obwohl es noch roher war als das Rohest, was eine Skulptur zu fassen vermag. Im Hinblick auf das in diesem Text Gesagte ist es bezeichnend, dass diese Verbalattacke nicht einfach ein Beispiel für Finleys übliche Performances jener Zeit war – keine Nacktheit, keine Schokolade, keine stilisierte Verrücktheit –, sondern ein Echo von Bourgeois' eigenem Geheul, eingefangen in Finleys eigener Person, als Widerhall in ihrer Stimme und zusätzlich intensiviert durch ihren jugendlichen Zorn. Kurz, es war ein bauchred-



LOUISE BOURGEOIS,
EXTREME TENSION, 2007,
11 panels of varied dimensions,
etching and mixed media,
detail / EXTREME SPANNUNG,
11 Tafeln unterschiedlicher
Formate, Radierung, verschiedene Materialien.
(PRIVATE COLLECTION, COURTESY OSIRIS, NEW YORK)

nerisches Duett, eine Zusammenarbeit zweier Frauen, die keine von anderen gezogenen Grenzen anerkennen und ihre eigenen erst noch finden müssen.

Etwas von Finleys Intensität ist auch bei Tracey Emin zu spüren, aber Emin ist sehr viel weniger unbefangen und spielt für ihr Publikum, indem sie vorgibt, gegen es zu spielen, und zwar auf eine wohlkalkuliert empörende Weise; damit folgt sie Jean Cocteaus weltkundiger Devise für avantgardistische Kunst, die da lautet, zu wissen, wie weit man zu weit gehen kann. Im Grossen und Ganzen hat Emin ihr Publikum bisher richtig eingeschätzt, wodurch sie zu Englands rundum berühmtem bösem Mädchen geworden ist, ähnlich wie Damian Hirst zum zuverlässig bösen Buben. Doch Emin verfügt über einen bezaubernd boshaften Witz, während Hirsts Humor sich meist auf ein selbstgefälliges «Schaut her, ich tus wieder»-Grinsen beschränkt. Und genau wie Finley

eine kleine Gelegenheit beim Schopf packte und eine grossartige Vorstellung ihrer eigenen intuitiven Gabe ab lieferte, die Gefühle einer anderen Künstlerin wiedergeben zu können, während sie ihre eigenen zum Ausdruck bringt, hat Emin ihr eigenes Mutter-Tochter-Drama mit Bourgeois abgehandelt, indem sie die Beziehung auf ihren eigenen Vater übertrug, der – wie in einer ein kleines Stück Stoff zierenden Geschichte angedeutet – neben ihrer Mutter andere Frauen hatte, jüngere Frauen, vielleicht solche im Alter seiner Tochter. Und so schrieb Emin, in Abwandlung der von Bourgeois so oft erzählten Geschichte ihres ständig schäkernden Vaters und seiner Mätresse Sadie: «I THINK MY DAD SHOULD HAVE GONE OUT WITH SOMEONE OLDER LIKE LOUISE LOUISE [sic] BOURGEOIS.»²⁾ (Ich glaube, mein Dad hätte mit einer älteren ausgehen sollen, wie Louise Louise Bourgeois.) Das ist ein erfrischend komisches

Bild, eine ungelenk ausgeführte, aber psychologisch elegante Hommage, und natürlich lüftet sich dadurch der Deckel über einer mit grosser Wahrscheinlichkeit schmerzhaften Geschichte, die Parallelen zu jener ihrer fernen Mentorin aufweist.

Damit zeigen Finley und Emin, dass es für einen weiblichen Ödipus möglich ist, sich dieser Sphinx zu nähern und aus der Begegnung mit einer Teilantwort auf deren (und ihre eigenen) Rätsel hervorzugehen, ohne dabei die künstlerische Seele zu verspielen oder unheilbare Wunden davonzutragen. Kein männlicher Künstler von Rang hat je diesen Versuch gewagt, oder zumindest hat es keiner überlebt. Und selbst heute, Mitte neunzig, dürfte Bourgeois, lange eine grosse Verehrerin der Symbolisten, jene, die sie in ihrem Heim aufsuchen, in Erinnerung an jene Körper betrachten, die sich zu Füssen von Gustave Moreaus Darstellung des mörderisch schweigsamen Orakels winden. Vielleicht erklärt dieser morbide Gedanke ihr Lächeln, denn zumindest an einem dieser Nachmittage verkündete sie ganz

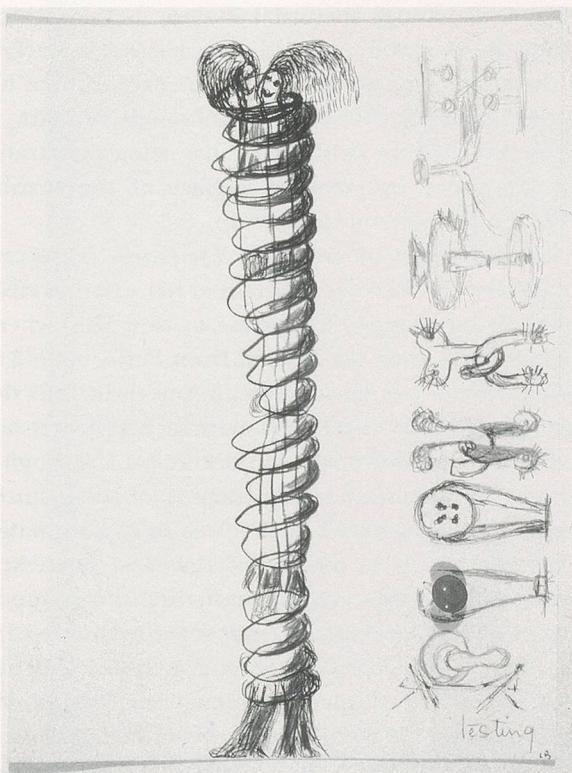
offen: «Ich bin eine Sadistin.» Doch sie hat auch Angst vor denen, die Grund haben sie wirklich zu fürchten: Wechseln wir den klassischen Bezugsrahmen, so dürften sich jene, die ihre frühen Zeichnungen kennen, an die Bilder eines Kopfes erinnern, der einen Kinderkörper verschlingt, Bourgeois' Version von Saturn oder Kronos, der seine eigenen Kinder frisst, damit sie ihn nicht seiner Macht beraubten können. Ähnliches würde jedem drohen, der es wagte, etwas für sich zu beanspruchen, was sie sich zu eigen gemacht hat. Es liegt jedoch in der Natur des Generationenkonfliktes und der Verbreitung von Ideen, dass dies geschehen wird, und zwar desto häufiger, je mehr ihre Welt schrumpft und je mehr ihre Wirkung wächst.

Auf lange Sicht werden die formalen Innovationen und Verfeinerungen, für die sie verantwortlich zeichnet – unter anderem ihre Synthese von Kubismus und Surrealismus und von klassischen Bildhauermaterialien und -techniken mit absolut modernen, modul- und prozessorientierten Verfahren –, ihre legitimen Erben finden. Aber wehe den falschen Heuchlern; sofern sie sie nicht noch zu Lebzeiten kurzerhand bei lebendigem Leibe verspeist, werden sie bis in alle Ewigkeit Folterqualen leiden durch den vernichtenden Vergleich mit Bourgeois' Authentizität und Unersättlichkeit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Nauman im Gespräch mit dem Autor im Museum of Modern Art, New York 1991.

2) Aus Tracey Emin's, THE OLDER WOMAN (2005).



LOUISE BOURGEOIS, THE INSOMNIA DRAWINGS,

1994 – 1995, one of 220 mixed media works on paper of varying dimensions, pencil, colored pencil, ink, button sewn on paper, 12 x 9" / DIE ZEICHNUNGEN DER SCHLAFLOSIGKEIT, eine von 220 Arbeiten auf Papier, verschiedene Materialien, Bleistift, Farbstifte, Tinte, aufgenähter Knopf, 30,4 x 22,8 cm.
(DAROS COLLECTION, SWITZERLAND)

SEEING RED: Drawing Life in Recent Works on Paper by Louise Bourgeois

GRISELDA POLLOCK

Sexual difference is one of the important questions of our age, if not in fact the burning issue. According to Heidegger, each age is preoccupied with one thing, and one alone. Sexual difference is probably that issue in our own age which could be our salvation on an intellectual level. But wherever I turn, whether to philosophy, science or religion, I find this underlying and increasingly insistent question remains silenced.

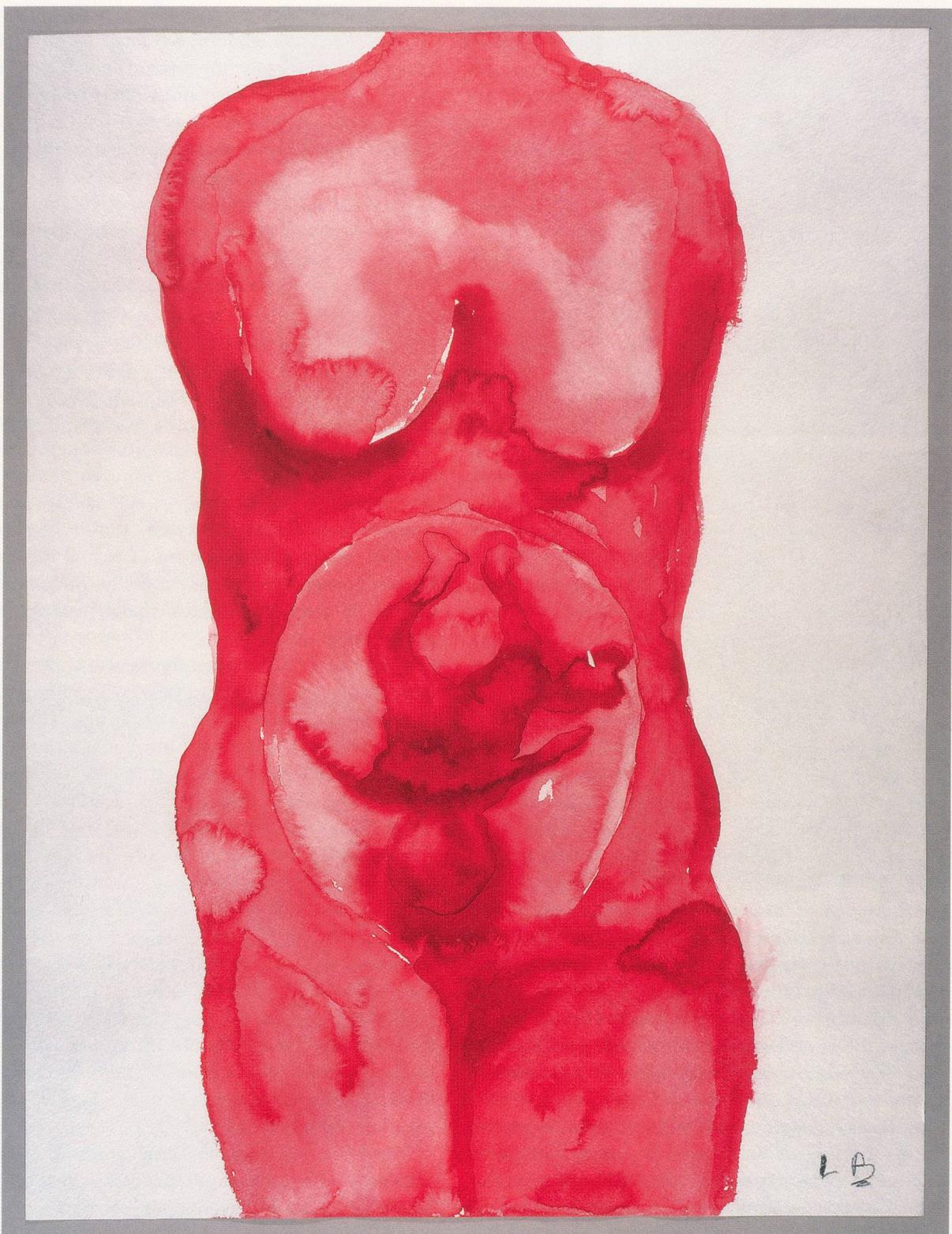
—Luce Irigaray¹

She starts with the head. A shape. It has no face. Then with another large movement, the oval of a gravid body is drawn. Five pendulous ovals are then drawn, creating a five-breasted figure, an extended “woman” with breasts enough for those within her five-person family—including herself. Within the

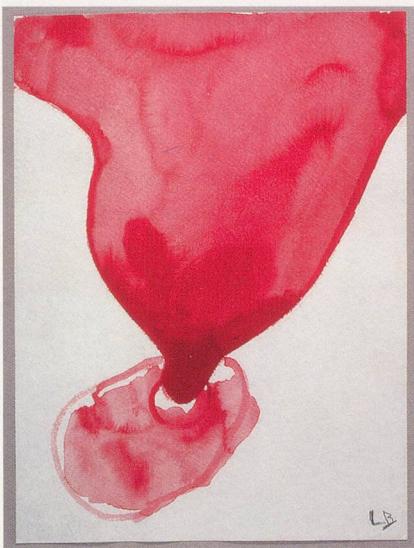
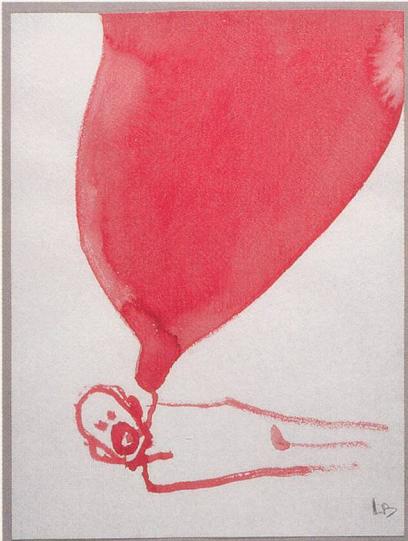
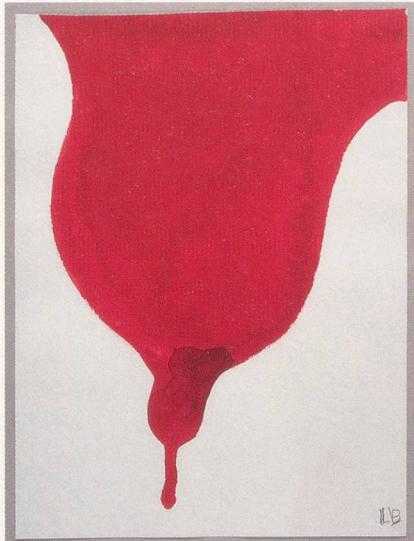
generous space offered by the otherwise empty body, a tiny fetus swims, dives, tumbles, or floats. Thin legs sustain the heavy maternal frame, beside which stands the profile of a naked man. His sex is marked by the absence of breasts and by the extension of his profile outwards. The artist’s final touch, or mark, is the painting of his erect penis that often penetrates but, on paper, overlays the surface of the already pregnant female body at his side.

This sequence of drawings, *The Family I*, was created in late 2007, as the artist sat at her wooden table in the living room of her house in New York where she has lived since she arrived from Paris in 1938, a young woman just married to an American. It is the same desk where the artist—now in her ninety-seventh year—sits and works, wandering back through a lifetime of memories with a lifetime of art gestures preserved in her hands, with a wealth of knowledge from working in so many materials and processes, forms, and practices, and a familiarity with so much European and American art across the twentieth century. All of this forms the locus for these reflective drawings, always painted in gouache in her favorite color: red. Red is blood. Red is living beings. Red is intense. Red is desire. Red is passion. Red is rage.

GRISELDA POLLOCK is Professor of Social and Critical Histories of Art and Director of the Centre for Cultural Analysis at the University of Leeds, UK. Her most recent publications include *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (Routledge, 2007) and edited studies on *Psychoanalysis and the Image* (Blackwell, 2006), *Encountering Eva Hesse* (Prestel, 2006) and *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference* (I.B. Tauris, 2007).



LOUISE BOURGEOIS, MOTHER, 2008, gouache on paper, 23 1/2 x 18" / MUTTER, Gouache auf Papier, 59,6 x 45,7 cm.



LOUISE BOURGEOIS, THE GOOD BREAST, 2007, gouache on paper, suite of 20, 14 5/8 x 11" each, detail / DIE GUTE BRUST, Gouache auf Papier, Serie von 20, je 37,1 x 27,9 cm, Ausschnitt.

a major and always contested, if not resisted, attempt at the modernization of sexual difference, Louise Bourgeois's practice must be understood as one of its most sustained, original, and transgressively honest sites.

A woman's five-breasted figure also appears alone in a series titled *Self Portrait* (2007). The figure in *Self Portrait* has a head, without features to give it personality or identity. It has a rotund body, without arms, and stands on stick-like legs. It has its "necklace" of five breasts, which might bring to mind the multi-breasted classical figure of DIANA OF EPHESUS (1st Century, Selcuk Museum, Turkey), with her serried rows of breasts. Or closer to home, it might remind us of the multiple breasts of Bourgeois's early personage, LISTENING ONE (1947), or even her later sculpture, NATURE STUDY (1984–94), with its associated piece, THE SHE-FOX (1985). In both of these earlier examples, however, the breast motif is neither directly attached to the invocation of the female human body nor to the maternal body that will begin to appear in the cloth-works of the later 1990s and early twenty-first century.

The maternal body in these drawings seems to exist at several levels simultaneously. It is at once the penetrated and fertilized body of sexual congress between a man and a woman, and the self-contained

Red is the opposite of cold: lifeless, abstracted, dispassionate. Red is connection. It is a statement of engagement in life and all its intensities. It is the color through which life encounters meaning in the sense of the sacred—as is articulated by Julia Kristeva when she writes about the struggle in our times to sustain and value the union of meaning and life, body and language, which has traditionally placed life on the side of the woman (as mere generative body) and meaning on the side of the man (as the *logos*).²⁾ If the twentieth century and the history of modernism in art are to be understood as part of

space of its own generative “severality” of the pre-maternal woman and the prenatal child.³⁾ It sprouts its life-sustaining breasts for postnatal maternity, indicating—by replication beyond the anatomically normal pair—the growing family conceived and born in the repeating action of congress, conception, gestation, as well as the maternal sustaining of postnatal life by means of the breast’s milk that will make “the breast” so powerful a psychic *imago* for all of us.

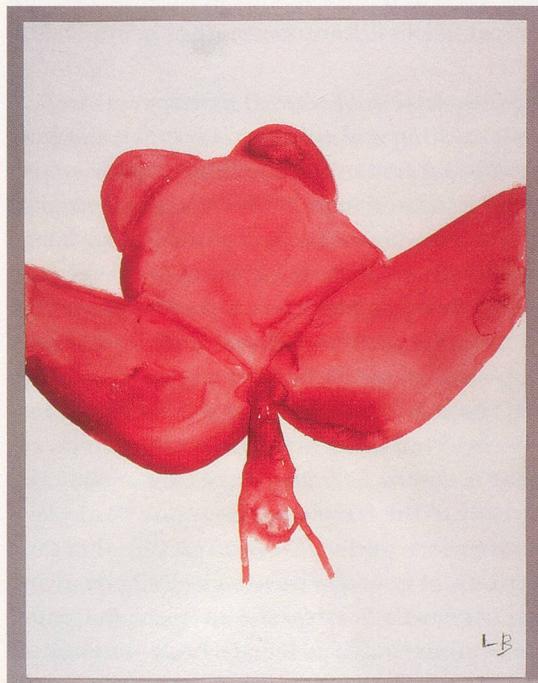
I do not intend to speculate on the whys and wherefores of these drawings in terms of the artist’s psyche or personal history. That interior world must remain unknown to me and is, wisely, I suspect, unknown to the artist herself, who has always placed her creative trust in the unconscious and its own working out (and through) in the art practice. The artist follows its indirectly registered whims with a steadfast fidelity that is, perhaps, the source of the

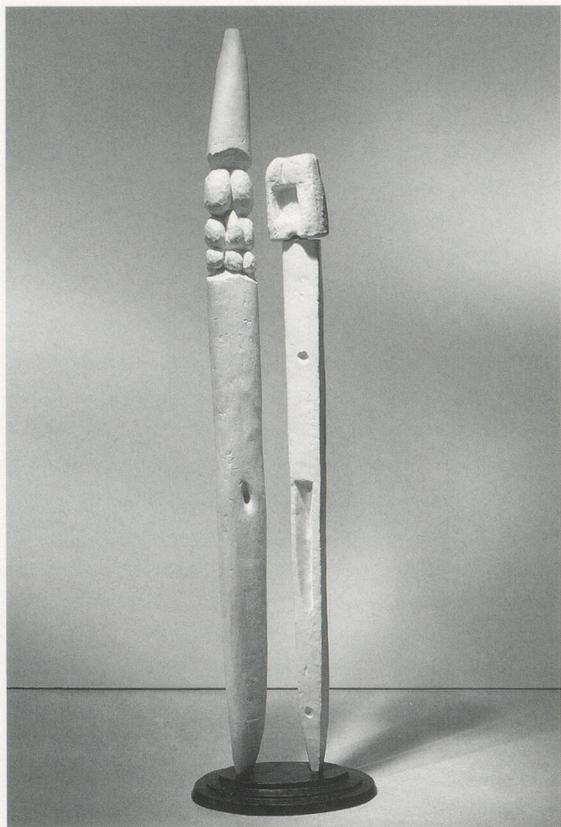
remarkable potency of Louise Bourgeois’s always-surprising and even shocking visual inventiveness. She does not draw the world, but pictures the *imagos* of our psychic life.⁴⁾ What I would like to do, on the other hand, is think about the existence of these drawings in terms of their moment of appearance, now and in relation to the contemporary series on which the artist is currently working.

If the drawings of a woman with five breasts are named “Self Portrait,” it would seem that they signal an active designation of a distinctive and unique, historical and personal sense of being an embodied, sexual, sexed, and gendered subject: a caring woman/mothering—not womanly but a woman subject. The breast functions as a signifier that must be related to gendered experiences, mediated by the differential nature of our singular historical corporealities. It does not concern mere anatomical realism. Phenomenology and psychoanalysis have taught us that the body—as we, its embodied, incarnated subjects, live and experience our embodiment—is imaginary and thus works on the level of fantasy rather than perceptual reality. Hence, in Bourgeois’s drawings in this same campaign of recent works titled *The Feeding* (ca. 2007–2008) and *The Good Breast* (2007), the figuration of the breast posits, for those who look at the drawings, both a psychically-charged relation to a feminine Other, and a psychically-charged memory of that relation in the always-belated enactment by a woman-become-a-mother through the existence of the fetal, and later infant, Other. Thus, the image of the breast is not one woman’s anatomical, gendering marker, but a memory-trace of an immense psychic treasury of particular and overdetermining significance to the feminine position. The position where the girl—later-to-become-a-woman/mother-child—inherits, without losing her own need of the breast, the part-object that is both “the mother” (the actual remembered person who was this woman’s mother) and “the m/Other” (the deeper and more archaic structural Other of the pre-natal/pre-maternal encounter identified and theorized by Bracha Ettinger).

The series titled *The Feeding* positions the viewer in the world of the baby—shown by an open mouth and desperate, unseeing eyes—that waits and wails

LOUISE BOURGEOIS, *THE BIRTH*, 2007,
gouache on paper, 23 5/8 x 18" / DIE GEBURT,
Gouache auf Papier, 60 x 45,7 cm.





LOUISE BOURGEOIS, LISTENING ONE, 1947, bronze,
white paint, 79 x 20 x 12" / ZUHÖRENDE, Bronze,
weisse Farbe, 200,6 x 50,8 x 30,4 cm.

for the huge, solidly painted, full breast to which it is yet to be attached. It is the strangely shaped, nippled promise of food, contact, suckling, nurture, and ultimate sufficiency that will fill the terrible emptiness marked visually by the yawning mouth—the drawn zero on the baby's unformed face. In *The Good Breast*, we might be tempted to think about Melanie Klein, who identified an oscillating fantasy in the neo-natal child between a good, satisfying breast and a bad, poisonous, insufficient or withdrawn breast. In these drawings, the single breast, the breast—with its nippled tip, with its drips or streams of red milk—occupies and almost fills the page. It is only in some drawings that a tiny prostrate figure, or an open-mouthed face is about to receive its liquid product.

Thus, these two series reveal something important. For the child (and the child still in the adult) the breast is singular, monumental, full, and oral. It is the Other, the world, the source of that thin trickle that is our lifeline. It is the fullness for which we hunger and for which, eventually, a symbolic representation of the Mother will come, ambivalently, to stand in the place of the part-object, having satisfied us (the good enough mother) or having failed us with insufficient love. For the woman on the other side of her own sexual maturity and experience, as the woman-become-mother, Louise Bourgeois proposes that the breast is multiple, linking her body and all her resources to her several Others, for whom she—Mother and, indeed, wife—must provide, from her very own material and psychological flesh. In Louise Bourgeois's drawings of *The Family I*, we might be tempted to contrast the pendulous forms of the phallic breasts to the tiny jutting or falling penis of the father-man. In her vision, the woman-body has, in fact, many times over, the organ of life, and she shows this by rendering the man's organ—just that, a penis—precisely by showing it, and showing its function of mere initial insemination, or even the persistence of its perpetual desire for somewhere to put itself. The radical nature of this gesture in the cultural context of phallocentrism cannot be underestimated.

At the intersection of what at first appears to be a kind of astonishing and singular Bourgeois mode of anatomical frankness and her highly symbolic rewriting of certain cultural mythologies and psychological scripts, these drawings cause a profound disturbance to what Jacqueline Rose named “sexuality in the field of vision” in an essay that refers to Leonardo da Vinci’s anatomically confusing drawing of human heterosexual intercourse.⁵⁾ In Leonardo’s vision, the woman is missing, figured only as the interior channel for the inserted penis that touches the cervix and womb that is shown as being linked by an internal vessel directly to the female nipple.

In another series titled *The Birth* (2007), there is a striking group of gouache paintings of a body giving birth. In *The Family I* series, the space of the paper becomes the interior of a female body outlined in red paint. Drawing, in this case, delineates a space,

extracted from the paper support to become the flesh, body, and unseen domain of the adult, gendered, sexually marked woman-body. In *The Good Breast*, the paint does not delineate the body's shape. Red gouache substantiates its solidity and substance, its fullness, and its leaking trace, its life-giving fluid. In *The Birth*, gouache is used both to delineate and to substantiate. But it is most striking when it becomes a near sculptural means to create the monumental forms of the generative woman—her legs spread open, and rising from beyond them the mound of her full belly and the twin swellings of her full breasts. From the vaginal opening, a tiny child dives forth with open arms. In this work, Bourgeois takes her place within a significant genealogy from non-Western art and from twentieth-century moments of engagement with non-Christian sources. In this genealogy I would place Frida Kahlo's painting, *MY BIRTH* (1932)—from her extraordinary series of personal and historical interrogations of "coming into being," undertaken during the 1930s and inspired by sculptures of the Aztec goddess Tlazolteotl, shown giving birth. I would also include the work of Swedish artist Monica Sjöö who, in her feminist manifesto-painting *GOD GIVING BIRTH* (1968), drew stylistically on Diego Rivera's revolutionary social realism for a birth scene similar to Kahlo's intimate painting.

But the reclining figure of the birth-giving woman might also find another resonance in the monumental project by Niki de Saint Phalle, *HON (She)*, 1966, constructed with Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, and Pontus Hultén at the Moderna Museet in 1966 (now destroyed). Built to the scale to house a museum inside the vast reclining pregnant woman, the sculpture could be entered through the vaginal opening to discover a café within, and an exhibition space, a cinema, a bookshop, and so forth. Only the maquette now survives (Moderna Museet) along with a documentary film that shows the process of its being built and then destroyed.

Louise Bourgeois's drawings, however, emerge into their difference precisely as a result of this brief journey through a virtual feminist museum. Here, the point of view of the female body is not that of the woman herself. Nor is the female body made into

fantasmatic space that can, like *HON*, be literally entered. It is solid, painted with firm sweeps of the brush, denser in certain key areas. And it is a body viewed from no perspective: neither of a voyeur peering at a woman's sex (*Courbet's L'ORIGINE DU MONDE*, 1866) nor of the emerging child. It is, instead, a created vision of the duality of this moment and this structure that constitutes the specificity of feminine sexual difference.

In her essay, "Motherhood according to Giovanni Bellini," written in 1975, a year before she herself became a mother—an event on which she theoretically and poetically reflected in her remarkable, double-columned, internally scarred text, "*Hérétique de l'amour*" in 1977 (later printed as "*Stabat Mater*")—Kristeva declared famously that in pregnancy, "no one is present within that simultaneously dual and alien space, to signify what is going on. 'It happens, but I'm not there.'" She then asserts that "becoming-a-mother" is accounted for only by one of two discourses: science, which does not concern the subject at all ("the mother as site of her proceedings") and religion which defines maternity as "an impossible elsewhere, a sacred beyond, a vessel of divinity." Thus she concludes that the "maternal body is the place of a splitting... A thoroughfare, a threshold where 'nature' confronts 'culture.'" The only way to imagine "someone" is as "the source of all religious mystifications": "the fantasy of the so-called 'Phallic' Mother."⁶⁾ Thus, here and in later writings on Willem de Kooning's *Woman* (1950–52), Kristeva argues that women can hardly begin to represent the maternal as either Other or Self, and that the aggressive, cut-up, excessive image of woman produced by artists like de Kooning is an accurate image of artistic creation as man's perverse identification with maternal *jouissance*, not with the mother as a subject: the "site of her proceedings."⁷⁾

Kristeva's dismal vision of maternity under the phallic law has not gone unchallenged. Luce Irigaray has consistently argued: "The substratum [of the culture, imaginary and mythology of what we live at the present] is the woman who reproduces the social order, who is made this order's substructure: the whole of our western culture is based upon the murder of the mother."⁸⁾ The hysterical, she argues,

exhibits “a movement of revolt and refusal, a desire for/of the living mother who would be more than a reproductive body in the pay of the polis, a living, loving woman.” As a result of the silencing and lack of representational support for this “movement,” women do not so much suffer delusions: “They suffer in their bodies. An absolutely immense bodily suffering.”⁹⁾ In another essay, Irigaray furthermore asserts, in terms that strike a chord with the drawings of Bourgeois, but also mark the ways in which her drawings precisely defy the phallic imposition:

“The problem is that, by denying the mother her generative power and by wanting to be the sole creator, the Father, according to our culture, superimposes upon the archaic world of the flesh a universe of language and symbols which cannot take root in it except as in the form of that which makes a hole in the bellies of women and in the site of their identity.... The womb, unthought in its place of the first sojourn in which we become bodies, is fantasized by many men to be a devouring mouth, a cloaca or anal or urethral outfall, a phallic threat, at best reproductive. And in the absence of valid representations of female sexuality, this womb merges with woman’s sex as a whole. There are no words to talk about it, except filthy, mutilating words.”¹⁰⁾

Even though she rightly identifies the *scotomization* (completely wiping from any memory) of the womb by a symbolic murder of the maternal and hence the feminine in phallocentric culture, Irigaray’s writings can mislead people to a rather reductive identification of gender, sex, and bodily organs. Coming from a rigorously Lacanian tradition, but crossed with a deep understanding of the Kleinian revisions to Freud’s theories that restored to psychoanalytical study the primary relation of mother and baby (known as Object Relations Theory, and taken up by Mignon Nixon in her influential reading of Bourgeois’s sculpture)¹¹⁾, painter and analyst Bracha Ettinger proposed a reconceptualization that avoids the non-subjective dimension of Kristeva and the physiological referent in Irigaray to argue that we can understand the sexual specificity of the feminine as the donation to human subjectivity of a subjectivizing passage that begins with “severality”: namely the co-affecting, co-emergence of both pre-natal and

pre-maternal part-subjects in the primary, simultaneously differentiated and shared, encounter of several subjective elements in humanly generated becoming. What Ettinger names the *matrixial* is not about organs or even interior spaces of the woman’s body, but about the primacy in human subjectivity of a psychic relationality which will later, postnatally, give rise to certain dimensions of sexuality and of aesthetics (the two sharing the archaic site of emergence in inter-, and matrixially posited, trans-subjectivity). Matrixial desire expressed in sex or art might be understood as a yearning for a remembered connectivity, a solacing co-emergence with the unknown Other, coming to oneself beside some Other who remains distinct and different, but beside whom—rather than through (re)possession of whom—we might want to go on living. The matrixial is inscribed into and discovered by art through certain processes Ettinger names “metramorphosis” that link profoundly with the anti-visual visualities of modernist and after-modernist painting: veils, screens, dispersions of the controlling gaze, and the revelation on the screen of art not of what we might want to possess, but what we might long to touch or live beside¹²⁾.

I would not want to argue that any of the above reflections on the maternal as site of woman’s own proceedings, on the matricide enacted by phallocentric culture, or on the matrixial dimension understood as a psychic structuring of primordial subjectivity, as encounter and severality (rather than symbiotic fusion from which the individual must be cut away, abjecting the cloying containment by the mother’s body) directly, or even indirectly, refer to or are referenced by Louise Bourgeois’s recent and explicitly figurative drawings of the breast, the breasted woman, gestation, or birth. My invocation of such distinguished theorists of subjectivity, sexual difference, and aesthetics creates a frame in which to situate these drawings as comparably serious researches into, and reflections upon, what has been made invisible, left unrepresented, and yet is vitally important for all subjects “born of woman,” who are humanized in their very earliest becomings by the most intimate of sensuous contacts with that most momentous of events: sexually generated life, that is

nonetheless so difficult to "think" but which is the joining of body and sense, life and meaning "in, of and from the feminine."

What adds intensity to this understanding of a new page of artistic investigations into the profound domains of human experience of life and its embodiedness, of human subjectivity and its web of inter-relations and inter/trans-subjective encounters (their pains and pleasures), is that these confident, specific, and powerful gouache paintings are being made by an artist whom we must, with real respect, understand as an adult woman, an artist for whom being, sensing, thinking, and making art-statements cannot but explore sexual difference and sexual encounter, from its earliest moments of intercourse, impregnation, gestation, birth, lactation, breast-feeding, suckling to the initiation of lack, desire, and deferred fulfilment. Without any disguise or hesitation, these serried artworks, floating up and shaped through red gouache spread on and soaked into dampened paper, plunge us into a space of profound (re)encounter without allowing any one drawing to belong to any one single subject position. That is what makes them hard to look at, difficult to see, and powerfully timely, as a long-awaited statement by an artist who thinks deeply and openly through that most economic and yet trenchant of means: drawing with loaded brush in one color. Red for life, blood, pleasure, sex, and throughout: the uncanny memories of connectivity.

- 1) Luce Irigaray, "Sexual Difference," trans. Seán Hand in *The Irigaray Reader*, ed. Margaret Whitford (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p. 165.
- 2) Catherine Clément and Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, trans. Jane Marie Todd (New York: Columbia University Press, 2001), p. 14.
- 3) The concept of a pre-natal/pre-maternal subjectivizing psychic structure that is always already *several* is elaborated in the theoretical work of Bracha Ettinger, see Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).
- 4) *Imago* is the psychoanalytical term for "the unconscious prototypical figure which orientates the subject's way of apprehending others; it is built up on the basis of the first real and fantasied relationships within the family environment." J. Laplanche and J. B. Pontalis, *The Language of Psycho-analysis* (London: Karnac Books, 1988), p. 211.
- 5) Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision," first written for the exhibition "Difference: On Sexuality and Represen-

Louise Bourgeois

tation," New Museum, New York, 1984; reprinted in *Sexuality in the Field of Vision* (London: Verso, 1986). She makes an important point about repetition and series: "The encounter between psychoanalysis and artistic practice is... staged, but only in so far as that staging has *already taken place*. It is an encounter which draws its strength from that repetition, working like a memory trace of something we have been through before." Ibid., p. 228.

6) Julia Kristeva, "Motherhood according to Giovanni Bellini" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), pp. 237-238.

7) Ibid, p. 237. For her writings on de Kooning see Julia Kristeva, "A New Type of Intellectual: The Dissident" in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Basil Blackwell, 1986), p. 297. For a feminist commentary see Griselda Pollock, "Killing Women and Dying Men" in Fred Orton and Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester University Press, 1996), pp. 219-294.

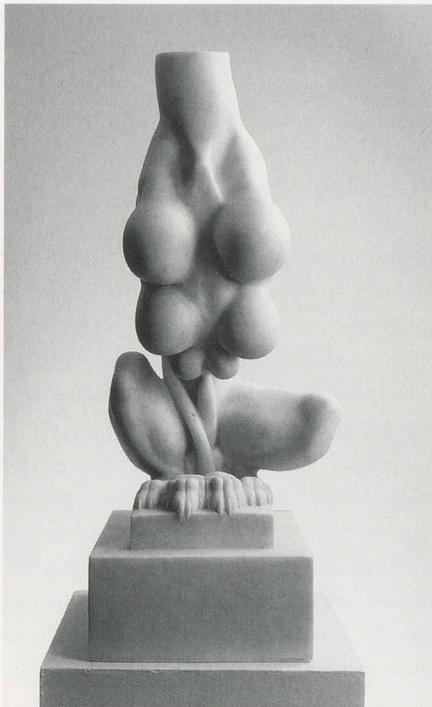
8) Luce Irigaray, "Women-Mothers, the Silent Substratum of the Social Order," *The Irigaray Reader*, ed. Margaret Whitford (Oxford: Basil Blackwell, 1991), p. 47.

9) Ibid, pp. 47-48.

10) Luce Irigaray, "The Bodily Encounter with the Mother" in ibid., p.41.

11) Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 2005).

12) Bracha L. Ettinger "Com-passionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality" in Sofie van Loo, *Gorge(l): Oppression and Relief in Art* (Antwerp: Royal Museum of Fine Arts, 2006), pp. 11-32.



ROT SEHEN ODER DAS LEBEN ZEICHNEN

Neue Arbeiten auf Papier von Louise Bourgeois

GRISELDA POLLOCK

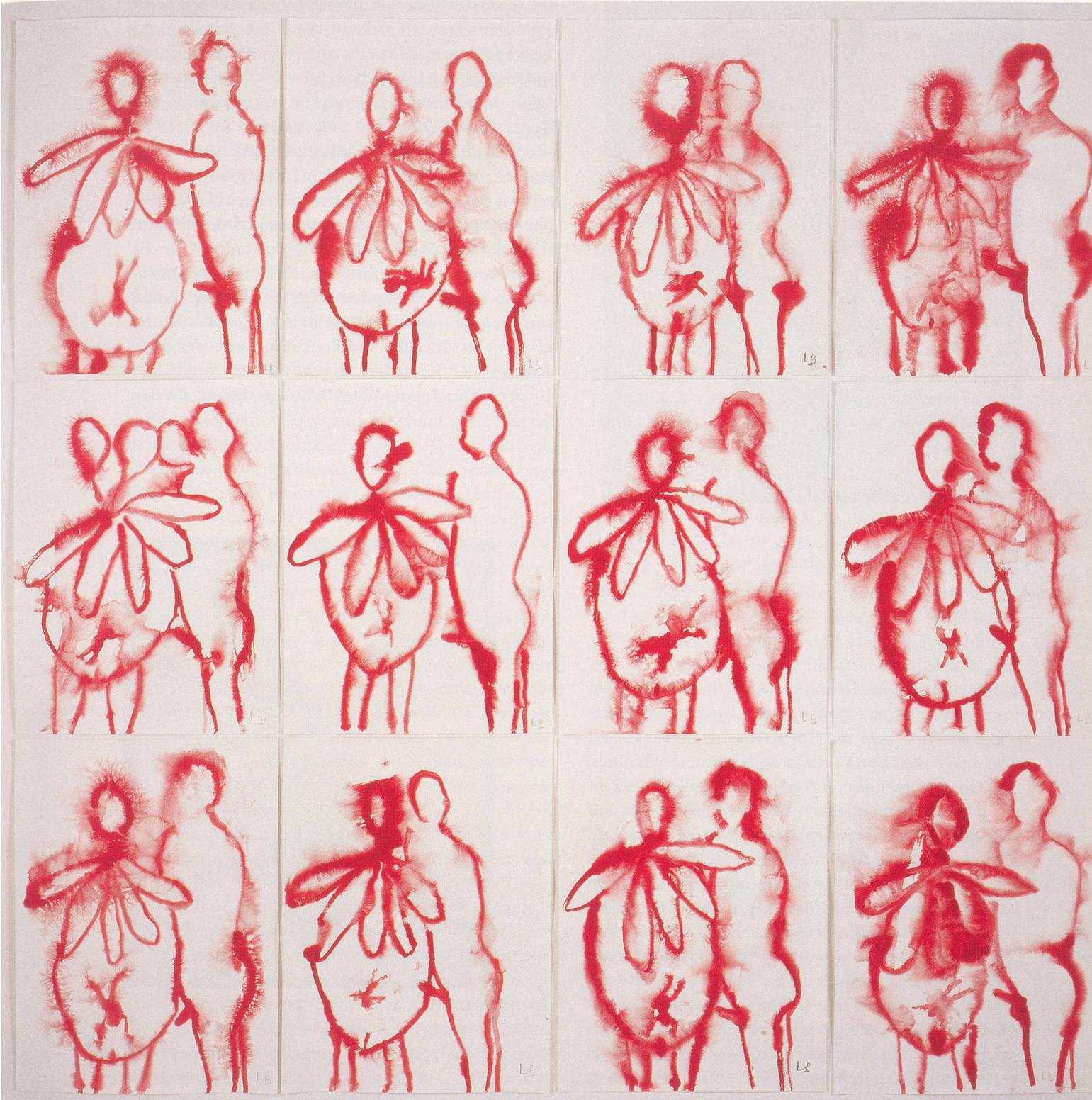
Die sexuelle Differenz stellt eine der Fragen oder die Frage dar, die in unserer Epoche zu denken ist. Jede Epoche hat – Heidegger zufolge – eine Sache zu «bedenken». Nur eine. Die sexuelle Differenz ist wahrscheinlich diejenige unserer Zeit. Diejenige, die uns, wäre sie gedacht, die «Rettung» bringen würde? Aber ob ich mich der Philosophie, der Wissenschaft oder der Religion zuwende, diese Frage wird ständig verdeckt, immer beharrlicher im Verborgenen gehalten.
– Luce Irigaray¹⁾

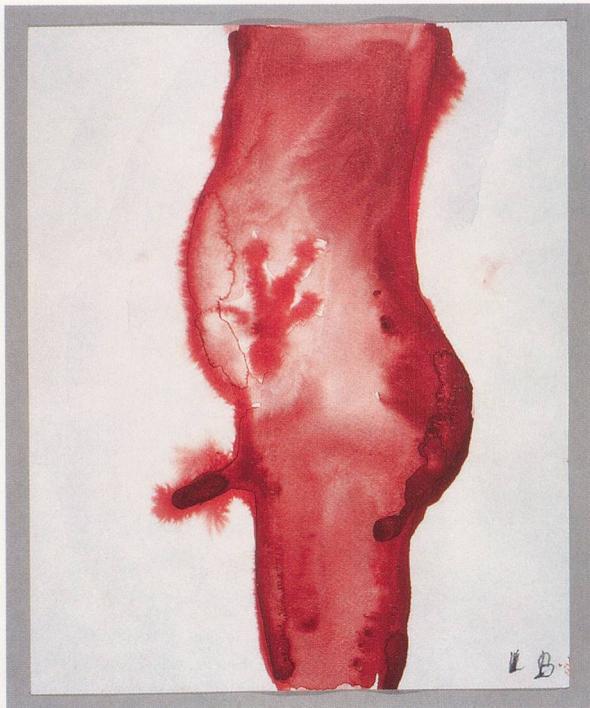
Sie beginnt mit dem Kopf. Eine Form. Ohne Gesicht. Dann folgt eine weitere grosse Bewegung, das Oval eines schwangeren Körpers zeichnet sich ab. Danach

GRISELDA POLLOCK ist Professorin für Soziale und Kritische Kunstgeschichte und Direktorin des Centre for Cultural Analysis an der University of Leeds, Grossbritannien. Zu ihren jüngsten Publikationen gehören *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive* (Routledge, 2007), der von ihr herausgegebene Studienband *Psychoanalysis and the Image* (Blackwell, 2006), *Encountering Eva Hesse* (Prestel, 2006) sowie der zusammen mit Victoria Turvey Sauron herausgegebene Essayband *The Sacred and the Feminine* (IB Tauris, 2007).

folgen fünf hängende Ovale, die eine fünfbrüstige Figur ergeben, eine erweiterte «Frau», die Brüste genug hat für alle Mitglieder ihrer fünfköpfigen Familie – sich selbst mit eingeschlossen. Im grosszügig bemessenen Raum des sonst leeren Körpers schwimmt, taucht, dümpelt oder treibt ein winziger Fötus. Dünne Beine tragen das schwere Muttergehäuse, neben dem ein nackter Mann im Profil steht. Sein Geschlecht wird durch das Fehlen von Brüsten und durch eine Auswärtsdehnung seines Profils angedeutet. In einer letzten Ergänzung, mit dem letzten Strich malt die Künstlerin seinen erigierten Penis, häufig im Zustand der Penetration, auf dem Papier legt er sich jedoch einfach über den bereits schwangeren Frauenkörper an seiner Seite.

Die Zeichnungs-Serie *The Family I* (Die Familie I) entstand Ende 2007 an einem Holztisch im Wohnraum jenes New Yorker Hauses, in dem die Künstlerin seit ihrer Ankunft aus Paris im Jahr 1938 wohnt, damals war sie frisch mit einem Amerikaner verheiratet hierhergezogen. Es ist derselbe Tisch, an dem die Künstlerin – mittlerweile in ihrem 97. Lebensjahr – im Rückblick auf ein erinnerungsreiches Leben sitzt und arbeitet, mit einer lebenslangen





LOUISE BOURGEOIS, THE MATERNAL MAN, 2008,
gouache on paper, 12 1/4 x 10" / DER MUTTER-MANN,
Gouache auf Papier, 31,1 x 25,4 cm.

Erfahrung an künstlerischen Gesten in den Händen, mit einem reichen Wissens- und Erfahrungsschatz, dank ihrer Arbeit mit so vielen Materialien und Techniken, Formen und Methoden und der innigen Vertrautheit mit der europäischen und amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts. All das macht den Ort aus, an dem diese nachdenklichen Zeichnungen entstehen, die immer in Gouache und in der Lieblingsfarbe Rot gemalt sind. Rot ist das Blut. Rot ist ein lebendiges Wesen. Rot ist intensiv. Rot ist das Begehrten. Rot ist die Leidenschaft. Rot ist die Wut. Rot ist das Gegenteil von kalt: leblos, abstrakt, unbeteiligt. Rot bedeutet Kontakt. Es ist Ausdruck der Teilhabe am Leben in all seinen Intensitäten. Es ist die Farbe, durch die das Leben seinen heiligen Sinn erhält – wie Julia Kristeva in Erörterung der Schwierigkeit schreibt, in unserer Zeit die Einheit von Bedeutung und Leben, Körper und Sprache zu

bewahren und zu würdigen, weil das Leben traditionell der Frau (beziehungsweise ihrem aufs Gebären reduzierten Körper) zugeordnet wird und die Bedeutung, der Logos, dem Mann.²⁾ Wenn das zwanzigste Jahrhundert und die Kunstgeschichte der Moderne als Teil eines umfassenden und stetig – wenn auch erfolglos – bekämpften Versuchs einer Modernisierung der sexuellen Differenz verstanden werden soll, dann muss Louise Bourgeois' Kunst als einer der stärksten, originellsten und skrupellos ehrlichsten Schauplätze dieses Kampfes gelten.

Eine einzelne fünfbrüstige Frauengestalt taucht auch in der Serie mit dem Titel *Self Portrait* (Selbstporträt, 2007) auf. Der Kopf dieser Figur hat keinerlei Gesichtszüge, die ihr Persönlichkeit oder Identität verleihen würden. Sie hat einen rundlichen Körper ohne Arme und steht auf staksgigen Beinen.



LOUISE BOURGEOIS, THE UMBILICAL CORD,
2008, gouache on paper, 12 1/4 x 10" / DIE NABEL-
SCHNUR, Gouache on Paper, 31,1 x 25,4 cm.

Sie trägt eine «Halskette» aus fünf Brüsten, die durchaus an die antike Darstellung der ARTEMIS VON EPHESOS (1. Jahrhundert, Ephesos-Museum, Selcuk, Türkei) mit ihren dicht gedrängten Brustreihen erinnern; oder etwas weniger weit hergeholt an die vielen Brüste von Bourgeois' früher Figur LISTENING ONE (Lauschende, 1947) oder auch an ihre spätere Skulptur NATUR STUDY (Naturstudie, 1984–1994) und die damit verwandte Arbeit THE SHE-FOX (Die Füchsin, 1985). In diesen beiden früheren Beispielen ist das Brustummotiv jedoch nicht direkt mit der Beschwörung des weiblichen oder mütterlichen Körpers verknüpft, der in ihren textilen Arbeiten der späten 90er-Jahre und nach der Jahrtausendwende auftauchen sollte.

Der mütterliche Körper scheint in diesen Zeichnungen auf verschiedenen Ebenen präsent. Er ist ebenso der penetrierte und geschwängerte Körper der sexuellen Vereinigung zwischen Mann und Frau wie der in sich geschlossene Raum mit seiner eigenen fruchtbaren Vielheit von werdender Mutter und ungeborenem Kind.³⁾ Für die Mutterschaft nach der Geburt lässt er seine nährenden Brüste spriessen und verweist – durch Multiplikation des anatomisch üblichen Paares – auf die wachsende Familie, die in stetig sich wiederholender Vereinigung, Empfängnis und Schwangerschaft empfangen und geboren wird, aber auch auf die mütterliche Ernährung des Lebens nach der Geburt durch die Muttermilch, welche die Brust für uns alle zu einem so mächtigen psychischen Sinnbild (Imago) macht.

Ich habe nicht im Sinn, Spekulationen über warum und wozu dieser Zeichnungen im Zusammenhang mit der Psyche oder persönlichen Geschichte der Künstlerin anzustellen. Diese Innenwelt muss mir verborgen bleiben und ich denke, es ist gut, dass sie wohl auch der Künstlerin selbst, die dem Unbewussten und seinen eigenen Aus- und Umwegen in ihrer künstlerischen Tätigkeit immer voll und ganz vertraut hat, nicht bewusst ist. Sie folgt den indirekt wahrgenommenen Launen dieses Unbewussten mit einer unerschütterlichen Treue, und vielleicht ist dies die Quelle ihrer beachtlichen Fähigkeit, immer wieder neue, überraschende, ja schockierende visuelle Formen zu finden. Sie macht keine Zeichnungen von der Welt, sondern Bilder unserer seelischen

Imagos.⁴⁾ Andrerseits würde ich gern über die Existenz dieser Zeichnungen im Zusammenhang mit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung nachdenken: jetzt und im Hinblick auf die aktuellen Werkserien, an denen die Künstlerin gerade arbeitet.

Wenn Zeichnungen einer Frau mit fünf Brüsten den Titel «Selbstporträt» tragen, sollte man meinen, dass sie auf eine bestimmte, einmalige, historische und persönliche Bestimmung verweisen, ein körperhaftes, sexuelles, sexuell attraktives und geschlechtlich differenziertes Subjekt zu sein: eine liebende Mutter/ein mütterliches, nicht frauliches, aber weibliches Subjekt. Die Brust fungiert als Symbol, das – durch die unterschiedliche Beschaffenheit unserer singulären historischen Körperwirklichkeit – auf geschlechtsspezifische Erfahrungen verweisen muss. Es geht dabei nicht um eine rein anatomische Realität. Phänomenologie und Psychoanalyse haben uns gelehrt, dass der Körper – so wie wir, seine körperhaften, inkarnierten Subjekte, unsere Körperhaftigkeit erleben und erfahren – etwas Imaginäres ist und daher eher auf der Ebene der vorgestellten als der wahrgenommenen Realität funktioniert. Daher setzt die Abbildung von Brüsten innerhalb dieser jüngsten Werkserien, *The Feeding* (Die Fütterung, ca. 2007–2008) und *The Good Breast* (Die gute Brust, 2007), beim Betrachter sowohl eine psychisch aufgeladene Beziehung zum weiblichen Anderen voraus als auch eine psychisch aufgeladene Erinnerung an diese Beziehung aufgrund der immer verspäteten Inszenierung durch eine Frau, die erst durch die Existenz des fötalen, später kindlichen Anderen Mutter geworden ist. Daher stellt das Bild der Brust kein anatomisches Geschlechtsmerkmal einer einzelnen Frau dar, sondern eine Erinnerungsspur aus einem immensen psychischen Schatz, welche die weibliche Situation exakt und überdeutlich bestimmt: als eine Situation, in der das Mädchen – das später zu Frau/Mutter-und-Kind werden wird –, ohne sein eigenes Angewiesensein auf die Brust zu verlieren, das Teilstück erbt, das zugleich «die Mutter» (die tatsächlich erinnerte Person, welche die Mutter dieser Frau war) und «das (mütterliche) Andere» ist (jenes tiefere und archaischere strukturelle Andere der pränatalen/prämaternalen Begegnung, wie Bracha Ettinger beschreibt).

Die Serie *The Feeding* versetzt den Betrachter in die Welt des Kleinkindes – dargestellt durch einen offenen Mund und verzweifelte Augen, die nichts sehen. Es wartet und schreit nach der riesigen, satt gemalten, vollen Brust, an die es erst noch gelegt werden muss. Die seltsam geformte, mit Nippeln bestückte Verheissung von Nahrung, Nähe, Nuckeln, Aufgehobenheit und letzter Stillung wird die schreckliche Leere ausfüllen, die visuell durch den gähnenden Mund symbolisiert wird – eine gezeichnete Null auf dem noch formlosen Kindergesicht. Bei *The Good Breast* mag man an Melanie Klein denken, die dem Neugeborenen eine oszillierende Vorstellung zuschrieb, die zwischen der guten, befriedigenden und der schlechten, giftigen, ungenügenden oder vorenthaltenen Brust hin und her schwankt. In diesen Zeichnungen beherrscht die eine Brust, die Brust schlechthin – mit ihrer nippelbewehrten Spitze und ihren Tropfen oder Strömen roter Milch das Blatt und füllt es beinahe ganz aus. Nur in vereinzelten Zeichnungen bekommt eine winzige liegende Gestalt oder ein Gesicht mit offenem Mund auch etwas von dem flüssigen Produkt ab.

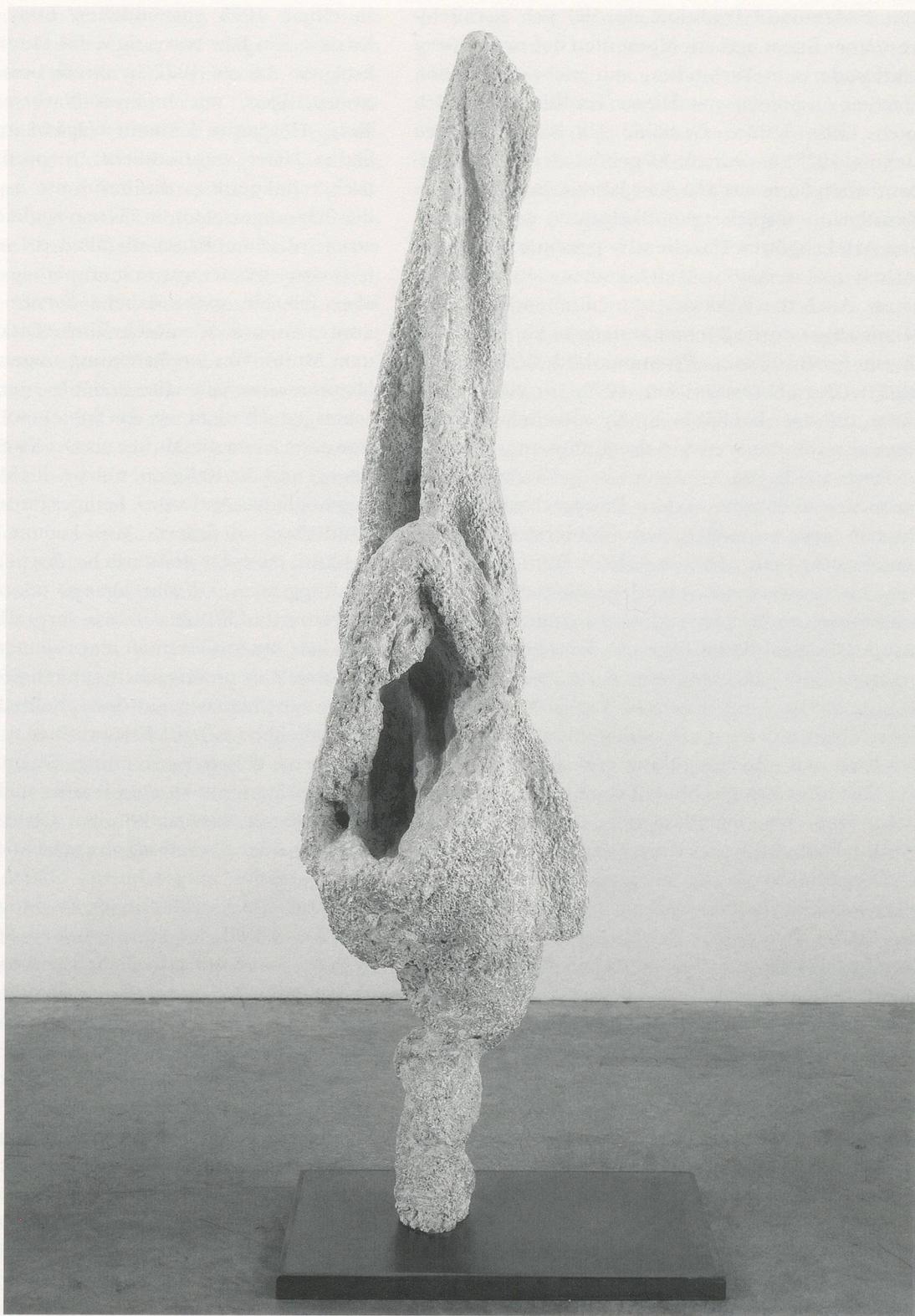
Die beiden Serien machen also etwas Wichtiges deutlich. Für das Kind (und das im Erwachsenen bewahrte Kind) ist die Brust einmalig, monumental, voll und oral. Sie ist das Andere, die Welt, die Quelle des schmalen Rinnals, das unsere Lebensader ist. Sie ist das Volle, nach dem wir dürsten und an dessen Stelle, früher oder später, ein symbolischer, äußerst ambivalenter Mutterersatz treten und das Teilobjekt ersetzen wird, das uns befriedigt hat (die gute Mutter) oder uns zu wenig Liebe gegeben und im Stich gelassen hat. Bei der Frau, die ihre eigene sexuelle Reife und Erfahrung hinter sich hat, der Mutter gewordenen Frau, zeichnet Louise Bourgeois die Brust als vielfache, die ihren Körper und all ihre Ressourcen mit mehreren Anderen verknüpft, für die sie – Mutter und tatsächlich auch Gattin – aus ihrem eigenen leiblichen und psychologischen Körper heraus sorgen muss. Bei Louise Bourgeois' Zeichnungen der Serie *The Family I* könnte man versucht sein, die hängenden Formen der phallischen Brüste dem winzigen vorstehenden oder herabhängenden Penis des Vater-Mannes gegenüberzustellen. Aus ihrer Sicht besitzt der Frauenkörper das Lebensor-

gan, und zwar gleich mehrfach, und sie zeigt dies, indem sie das Organ des Mannes abbildet – nur das, ein Penis –, indem sie es einfach zeigt, samt seiner Funktion der initialen Befruchtung oder auch der Beharrlichkeit seines ewigen Begehrns nach einem Ort, wo es unterkommen kann. Die Radikalität dieser Geste im kulturellen Umfeld des Phallozentrismus ist nicht zu unterschätzen.

Dort, wo das, was zunächst wie eine erstaunliche und einmalig Bourgeois'sche Art anatomischer Freizügigkeit erscheint, mit ihrer hoch symbolischen Neuinterpretation bestimmter kultureller Mythen und psychologischer Schriften zusammentrifft, lösen diese Zeichnungen eine tiefe Verstörung in einem Bereich aus, den Jacqueline Rose «die Sexualität im Feld der Anschauung» nannte (im Titel ihres Essays, der sich mit Leonardo da Vincis anatomisch verwirrender Darstellung des menschlichen Geschlechtsverkehrs befasst).⁵⁾ In Leonards Bild fehlt die Frau, sie wird nur als Hohlraum für den eingeführten Penis dargestellt, der die Gebärmutter im Mutterleib berührt. Dieser wiederum ist direkt über ein inneres Gefäß mit der weiblichen Brustwarze verbunden.

In einer anderen Serie, *The Birth* (2007), findet sich eine eindrückliche Gruppe von Gouachebildern eines gebärenden Körpers. Bei *The Family I* wird der Raum auf dem Papier zum Inneren eines mit roter Farbe umrissenen Frauenkörpers. Die Zeichnung umreißt in diesem Fall einen Raum, einen Ausschnitt des Papiers, der zum Leib und Körper wird und zum unsichtbaren Bezirk des erwachsenen, geschlechtlichen, sexuell gekennzeichneten Frauenkörpers mutiert. In *The Good Breast* ist die Körperform nicht mit Farbe umrissen. Vielmehr untermauert die rote Gouache farbe deren Festigkeit und Dichte, das Volle und das Rinnal der Leben spendenden Flüssigkeit. Bei *The Birth* dient die Gouache farbe sowohl der Abgrenzung wie der Untermalung. Am eindrücklichsten wirkt sie jedoch dort, wo sie fast skulptural zum Herausarbeiten der monumentalen Formen der gebärenden Frau eingesetzt wird – der gespreizten Beine und der sich dahinter erhebenden Rundung ihres vollen Bauches und der Zwillingswölbumen ihrer vollen Brüste. Aus der Scheidenöffnung taucht ein winziges Kind mit ausgebreiteten Armen auf. Mit diesem Werk reiht sich Bourgeois in

LOUISE BOURGEOIS, UNTITLED, 2007, bronze, white paint, steel, $56 \times 12 \times 19"$ / OHNE TITEL, Bronze, weisse Farbe, Stahl, $142,2 \times 30,4 \times 48,2$ cm.



eine bedeutende Tradition ein, die sich aus nicht-westlicher Kunst und aus Momenten des zwanzigsten Jahrhunderts in Verbindung mit nicht-christlichen Quellen zusammensetzt. Dieser Tradition würde ich auch Frida Kahlos Gemälde MY BIRTH (Meine Geburt, 1932) zuordnen. Es gehört zu der außerordentlichen Serie aus den 30er-Jahren, in der sich die Künstlerin – inspiriert von Skulpturen der gebärenden Aztekengöttin Tlazolteotl – persönlich und historisch mit dem «Zur-Welt-kommen» auseinandersetzte. Auch das Werk der schwedischen Künstlerin Monica Sjöö würde ich hier ansiedeln. Sie hat sich in ihrem feministischen Programmbild GOD GIVING BIRTH (Der gebärende Gott, 1969) für eine Gebärsszene, die jener bei Kahlo ähnelt, stilistisch an Diego Riveras revolutionären Sozialrealismus angelehnt.

Doch zur liegenden Figur der gebärenden Frau liesse sich auch eine andere Entsprechung finden, etwa in dem monumentalen (mittlerweile zerstörten) Projekt HON/SHE von Niki de Saint-Phalle, das 1966 in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely und Pontus Hulten im Moderna Museet in Stockholm entstand. Die gigantische liegende Schwangere war so gross, dass ein ganzes Museum darin Platz fand. Man konnte die Skulptur durch die Vagina betreten und stiess darin auf ein Café, einen Ausstellungsraum, ein Kino, eine Buchhandlung und so weiter. Heute existiert nur noch das Modell (im Moderna Museet) nebst einer Filmdokumentation, die zeigt, wie das Werk erbaut und später wieder zerstört wurde.

Gerade dieser kurze Streifzug durch ein virtuelles feministisches Museum lässt das Besondere an Louise Bourgeois' Zeichnungen hervortreten. Der Blickwinkel auf den weiblichen Körper ist hier nicht jener der Frau selbst. Der weibliche Körper wird auch nicht zu einem phantastischen Raum, der, wie im Fall von HON, tatsächlich begehbar ist. Er ist massiv, mit festen Pinselstrichen gemalt, an gewissen Schlüsselstellen etwas dichter. Und es ist ein Körper, der aus keinem bestimmten Blickwinkel betrachtet wird: weder aus jenem des Voyeurs (wie in Courbets L'ORIGINE DU MONDE, 1866), noch aus jenem des Kindes bei der Geburt. Vielmehr ist es eine schöpferische Vision der Dualität eines Moments und einer Struktur, die das Spezifische der weiblichen sexuellen Differenz ausmacht.

In einem 1975 entstandenen Essay machte Julia Kristeva, ein Jahr bevor sie selbst Mutter wurde – ein Ereignis, das sie 1977 in ihrem bemerkenswerten, zweispaltigen, mit inneren Narben durchsetzten Text, «Hérétique d'Amour» (später unter dem Titel *Stabat Mater* veröffentlicht) theoretisch und poetisch reflektierte –, die berühmte Aussage, dass in der Schwangerschaft, in diesem zugleich dualen und außerirdischen Raum niemand da sei, der darauf hinweisen würde, was sich abspielt... «Es geschieht, aber ich bin nicht dabei.» Ferner hält sie fest, dass es nur zwei wissenschaftliche Diskurse gebe, die dem Mutter-Werden Rechnung tragen könnten: die Naturwissenschaft, die sich als objektive Wissenschaft jedoch nicht um das Subjekt kümmert (beziehungsweise um die Mutter als Ort ihrer eigenen Prozesse), und die Religion, welche die Mutterschaft als «unmögliches Anderswo, heiliges Jenseits, Gefäß des Göttlichen» definiert. Also kommt Kristeva zum Schluss, dass der mütterliche Körper ein Ort der Spaltung sei..., ein Durchgangs- oder Schwellenort, wo Natur und Kultur aufeinanderprallen. Wölle man sich hier die Anwesenheit eines «emand» vorstellen, so führe dies unweigerlich zur religiösen Mystifizierung, zur Phantasie von der «phallischen» Mutter.⁶⁾ Entsprechend vertritt Kristeva hier und in späteren Texten zu Willem de Koonings Serie *Woman* (1950–52) den Standpunkt, dass Frauen nicht im Entferntesten daran denken können, das Mütterliche als Anderes oder als Selbst zu repräsentieren, und dass das aggressive, aufgeschlitzte, überzogene Bild der Frau, welches Künstler wie de Kooning zeichnen, ein treffendes Bild des künstlerischen Schaffens abgeben, im Sinne der männlichen perversen Identifikation mit dem Geniessen (jouissance) der Mutter, und gerade nicht mit der Mutter als Subjekt: als «Ort ihrer eigenen Prozesse».⁷⁾

Kristevas beklemmende Sicht der Mutterschaft unter phallischem Recht ist nicht unumstritten. Luce Irigaray hat wiederholt dagegengehalten: «Das Substrat [der Kultur, Imagination und Mythologie unseres heutigen Lebens] ist die Frau, welche die soziale Ordnung reproduziert und zur Grundlage dieser Ordnung gemacht wird: Unsere gesamte westliche Kultur beruht auf dem Muttermord.»⁸⁾ Das Hysterische, sagt sie, ist Ausdruck «einer Bewegung

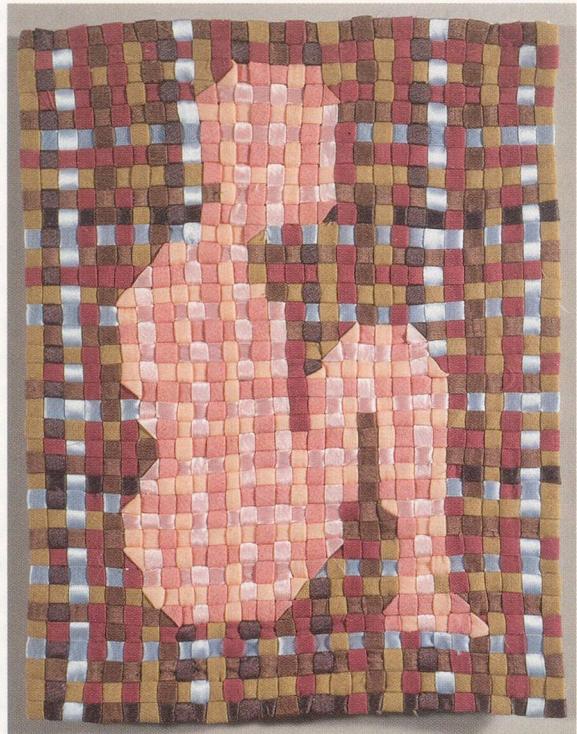
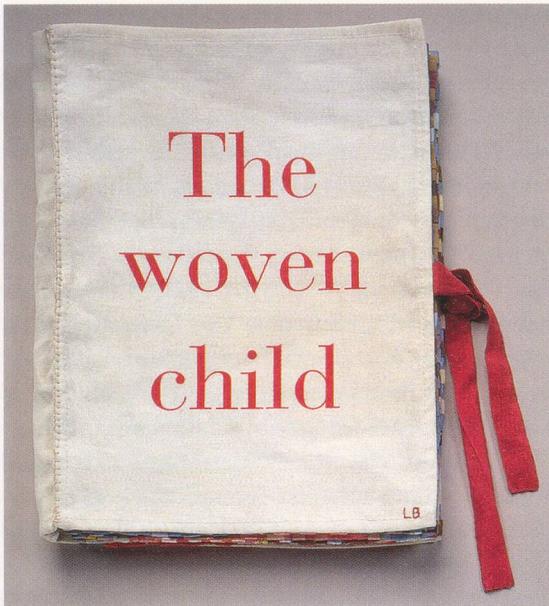
der Rebellion und Verweigerung, eines Begehrrens (nach) einer lebenden Mutter, die mehr wäre als ein sich im Sold der Polis fortpflanzender Körper, nämlich eine lebende, liebende Frau». Aufgrund der Ruhigstellung und der fehlenden in Begriffe gefassten Unterstützung dieser «Bewegung», leiden die Frauen weniger unter Wahnvorstellungen: «Sie leiden in ihren Körpern. Ein absolut unermessliches körperliches Leiden.»⁹⁾ Auf eine Weise, die zwar eine Saite in Bourgeois' Zeichnungen anklingen lässt, aber auch deutlich macht, wie diese Zeichnungen der phallischen Zumutung die Stirn bieten, führt Irigaray in einem anderen Essay aus:

«Das Problem ist, dass der Vater in unserer Kultur, indem er die Zeugungskraft der Mutter leugnet und alleiniger Schöpfer sein will, der archaischen Welt des Leibes ein Universum aus Sprache und Symbolen überstülpt, das darin keine Wurzeln schlagen kann, es sei denn in Gestalt dessen, was in den Bäuchen der Frauen und an der Stelle ihrer Identität ein Loch hinterlässt... Der Mutterleib, noch ungedacht in seiner Stellung als erster Aufenthaltsort, an dem wir zu Körpern werden, wird von den Männern als verzehrender Schlund imaginiert, als Kloake, als analer oder harnleitender Kanal, als Bedrohung des Phallus, im besten Falle der Fortpflanzung dienlich. Und da wohlbegündete Darstellungen der weiblichen Sexualität fehlen, vermischt sich der Mutterleib mit dem Geschlecht der Frau überhaupt. Es gibt nicht einmal Worte dafür, ausser schmutzigen Schandwörtern.»¹⁰⁾

Obwohl sie das Skotomisieren (volumfängliche Leugnen und aus dem Gedächtnis Löschen) des Mutterleibes zu Recht mit der symbolischen Ermordung des Mütterlichen und damit des Weiblichen in der phallozentrischen Gesellschaft gleichsetzt, können Irigarays Schriften zu einer allzu reduktiven Auffassung von Gender, Geschlecht und Körperorganen verleiten. Die Malerin und Psychoanalytikerin Bracha Ettinger entstammt einer streng Lacan'schen Tradition, verfügt jedoch über ein tiefes Verständnis von Melanie Kleins Korrekturen an Freud, welche die primäre Beziehung zwischen Mutter und Klein-kind wieder zum Gegenstand der Psychoanalyse machten (bekannt als Objektrelations-Theorie, die von Mignon Nixon in ihrer bahnbrechenden Inter-

pretation von Bourgeois' plastischem Werk aufgegriffen wurde¹¹⁾); Ettinger schlägt eine begriffliche Neuformulierung vor, welche die nicht-subjektive Dimension Kristevas und den physiologischen Bezug Irigarays vermeidet, um ein Verständnis der sexuellen Besonderheit des Weiblichen als Geschenk an die menschliche Subjektivität zu ermöglichen, als Passage der Subjektwerdung, die als «mehrfacher Zustand» beginnt: den ko-affizierenden, ko-emergierenden, sowohl pränatalen wie prämaternalen Teilsbjekten in der primären, gleichzeitig unterschiedenen und gemeinsamen Begegnung mehrerer subjektiver Elemente im menschlich erzeugten Werden. Was Ettinger das Matrixiale nennt, hat nichts mit Organen oder gar Innenräumen des Frauenkörpers zu tun, sondern mit der vorrangigen Bedeutung einer psychischen Relationalität für die menschliche Subjektivität, aus der später, nach der Geburt, bestimmte Dimensionen der Sexualität und Ästhetik erwachsen. Das matrixiale Begehen, sei es in der sexuellen Beziehung oder in der Kunst, könnte als Sehnsucht nach einer im Gedächtnis verankerten Verbundenheit verstanden werden, einem tröstlich gemeinsamen Hervortreten mit dem unbekannten Anderen, einem Zu-sich-Kommen neben einem Anderen, das verschieden und anders bleibt, neben dem wir aber – statt durch seine (Wieder-) Inbesitznahme – vielleicht weiterleben möchten. Das Matrixiale wohnt der Kunst inne und wird von ihr in gewissen Prozessen aufgedeckt, die Ettinger «Metamorphosen» nennt und die zutiefst mit der anti-visuellen Visualität der modernen und nachmodernen Malerei zusammenhängen: Schleier, Filter, das Zerstreuen des kontrollierenden Blickes und das auf dem Umweg über die Kunst Sichtbar-Machen dessen, was wir vielleicht nicht besitzen, aber gern berühren möchten, oder mit dem wir gern leben würden.¹²⁾

Ich will nicht behaupten, dass irgendeiner der hier angeführten Gedanken über das Mütterliche als Ort der eigenen Prozesse der Frau, über den Muttermord durch die phallozentrische Gesellschaft, oder über die matrixiale Dimension als psychische Strukturierung der ursprünglichen Subjektivität als Begegnung und Mehrfaches (statt der symbiotischen Verschmelzung, aus der das Individuum herausge-



trennt werden muss, voller Abscheu gegen die klebrige Umklammerung durch den mütterlichen Körper) direkt oder auch nur indirekt etwas mit Louise Bourgeois' neuen und explizit figürlichen Zeichnungen der Brust, der mit Brüsten versehenen Frau, der Schwangerschaft oder der Geburt zu tun hat oder in irgendeiner Weise durch sie illustriert wird. Meine Erwähnung dieser hervorragenden Denkerinnen der Subjektivität, der sexuellen Differenz und der Ästhetik dient lediglich dazu, einen Rahmen zu skizzieren, in dem diese Zeichnungen als ähnlich seriöse Untersuchungen und Reflexionen angesiedelt werden können: Untersuchungen darüber, was unsichtbar gemacht wurde, was undargestellt geblieben ist, obwohl es von vitaler Bedeutung für alle «von Frauen» geborenen Subjekte ist, die in ihrem frühesten Entstehen durch den intimsten sinnlichen Kontakt mit diesem folgenschwersten aller Ereignisse zu Menschen werden: dem sexuell gezeugten Leben, das so schwer zu «denken» ist und doch die Verbindung von Körper und Wahrnehmung, Leben und Sinn darstellt, «in, dank und aus dem Weiblichen».

LOUISE BOURGEOIS, THE WOVEN CHILD, 2003, book, fabric and color lithograph, 6 pages, 11 1/4 x 9 x 2" /
DAS GEWOBENE KIND, Buch, Stoff, Farb-Lithographie,
6 Seiten, 28,5 x 22,8 x 5 cm.
(COLLECTION CAROLEE AND NATHAN REIBER)

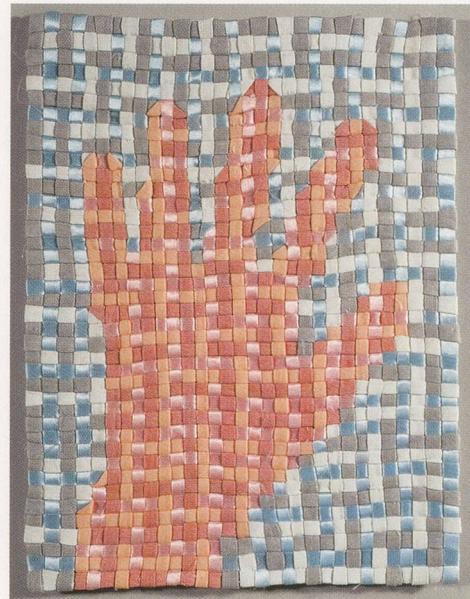
Was diesem Verständnis einer ganz neuen Seite der künstlerischen Erforschung der Tiefenbezirke menschlicher Lebenserfahrung und ihrer Körperllichkeit, der menschlichen Subjektivität und ihres Netzes von Interrelationen und inter- und transsubjektiven Begegnungen (deren Freuden und Leiden) zusätzliche Intensität verleiht, ist, dass diese selbstbewussten, klaren und starken Gouachebilder von einer Künstlerin gemalt werden, die wir mit echtem Respekt als erwachsene Frau betrachten müssen, einer Künstlerin, deren Sein, Fühlen, Denken und künstlerischer Ausdruck gar nicht anders können, als die sexuelle Differenz und die sexuelle Begegnung zu erforschen, von den ersten Momenten des

Geschlechtsverkehrs, über Befruchtung, Schwangerschaft, Geburt, Milchfluss, Stillen, Saugen bis zum Beginn des Mangels, des Begehrens und der aufgeschobenen Erfüllung. Unverhohlen und ungebremst stürzen uns diese dichten, auf das feuchte Papier gebreiteten und getränkten, mit roter Gouache farbe modellierten und auf dieser schwimmenden Kunstwerke in einen Raum tiefer (Wieder-)Begegnungen, ohne dass irgendeine dieser Zeichnungen einer einzigen Subjektposition zugeschrieben werden könnte. Das ist es, was das Anschauen, das Sehen so schwer macht, was diese Bilder so erdrückend zeitgemäß macht, diese lang erwartete Stellungnahme einer Künstlerin, die tief und offen denkt, mit Hilfe des sparsamsten und dennoch schärfsten aller Medien: der Zeichnung mit einem in eine einzige Farbe getauchten Pinsel. Rot für Leben, Blut, Lust, Sex und all die unheimlichen Erinnerungen der Verbundenheit.

Übersetzung: Suzanne Schmidt

- 1) Luce Irigaray, «Die sexuelle Differenz», in: *Ethik der sexuellen Differenz*, übers. v. Xenia Rajewsky, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 11.
- 2) Catherine Clément and Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*, übers. v. Jane Marie Todd, Columbia University Press, New York 2001, S. 14. (Originalausgabe: *Le féminin et le sacré*, Stock, Paris 1998.)
- 3) Der Begriff einer pränatalen/prämaternalen psychischen Subjektstruktur, die von Anfang an eine mehrfache ist, wird im theoretischen Werk von Bracha Ettinger ausgeführt, vgl. Bracha L. Ettinger, *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- 4) Der psychoanalytische Begriff Imago bezeichnet ein «unbewusstes Vorbild von Personen, das elektiv die Art und Weise bestimmt, wie das Subjekt den anderen erfasst; es wird von den ersten intersubjektiven, realen und phantasierten Beziehungen an gebildet, die sich in der familiären Umgebung herstellen.» – J. Laplanche und J. B. Pontalis, *Das psychoanalytische Vokabular*, 2 Bde., übers. v. Emma Moersch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, Bd. I, S. 229.
- 5) Jacqueline Rose, «Sexuality in the Field of Vision», ein ursprünglich 1984 für die Ausstellung «Difference: Sexuality and Representation» im New Yorker New Museum verfasster Essay. Wurde als 10. Kapitel in das gleichnamige, 1986 bei Verso, London, erschienene Buch aufgenommen. Sie macht darin eine wichtige Feststellung zum Thema Wiederholung und Serie: «Die Begegnung zwischen Psychoanalyse und künstlerischer Praxis ist (...) inszeniert, jedoch nur insofern, als diese Inszenierung bereits stattgefunden hat. Es ist eine Begegnung, die ihre Stärke aus jener Wiederholung zieht, die wie eine Erinnerungsspur von etwas, das wir schon einmal durchgemacht haben, funktioniert.» Jacqueline Rose, *Sexualität im Feld der Anschauung*, übers.

- v. Catherine Zakravsky, Turia und Kant, Wien 1996, S. 231.
- 6) Julia Kristeva, «Motherhood according to Giovanni Bellini», in: *Desire in Language*, hrsg. v. Leon Roudiez, Columbia University Press, New York 1980, S. 237–238.
- 7) Julia Kristeva, «A New Type of Intellectual: The Dissidents», in: *The Kristeva Reader*, hrsg. v. Toril Moi, Basil Blackwell, Oxford 1986, S. 297. Ein feministischer Kommentar dazu findet sich bei Griselda Pollock, «Dying Men and Killing Women», in: Fred Orton, Griselda Pollock, *Avant-gardes and Partisans Reviewed*, Manchester University Press, Manchester 1996, S. 219–294.
- 8) Luce Irigaray, «Women-Mothers, the Silent Substratum of the Social Order», in: *The Irigaray Reader*, hrsg. v. Margaret Whitford, Basil Blackwell, Oxford 1991, S. 47. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)
- 9) Ebenda.
- 10) Luce Irigaray, «The Bodily Encounter with the Mother», in: Whitford, op.cit., S. 41. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)
- 11) Mignon Nixon, *Fantastic Reality: Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 2005.
- 12) Bracha L. Ettinger, «Com-passionate Co-response-ability, Initiation in Jointness and the link x of Matrixial Virtuality», in Sofie van Loo, *Gorge(l): Oppression and Relief in Art/Beklemming en Verademing in Kunst* (engl. und niederl.), Koninklijnk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen 2006, S. 11–32.



LOUISE BOURGEOIS, THE WOVEN CHILD,
2003, book, fabric and color lithograph,
6 pages, 11 1/4 x 9 x 2" / DAS GEWOBENE
KIND, Buch, Stoff, Farb-Lithographie, 6 Seiten,
28,5 x 22,8 x 5 cm.

Edition for Parkett 82

LOUISE BOURGEOIS

THE MATERNAL MAN, 2008

Archival dyes printed on cloth, 10^{1/2} x 8"
LB, stitched lower right; numbered lower left.
Edition of 33 / XVII.

Alterungsbeständige Farbstoffe, gedruckt auf Textil, 26,6 x 20,3 cm
Rechts unten: gestickt LB, links unten nummeriert.
Auflage 33 / XVII.



LB

P A W E L A L T H A M E R



PAWEŁ ALTHAMER, BRODNO 2000, 2000. (COURTESY ALL IMAGES FOR SAL GALLERY FOUNDATION, WARŞAWA, AND NEUGERICKE/MASCHNER, BERLIN, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

MAGIC REALISM

CATHERINE WOOD

In my work I'm a down-to-earth realist. [...] what I do is the result of contacts with a very material world.

Pawel Althamer¹⁾

The notion that a certain kind of verisimilitude in painting should be known as “Realism” has been attributed to the nineteenth-century artist Gustave Courbet whose frank depictions of contemporary life were distinct from the Romantic tradition prevalent among his peers. Over a century later, Paweł Althamer’s brand of “realism” is one that pushes the notion to a maximum by making work that allows for no separation between art and life, and yet challenges the separation of those historical genres. Inhabiting everyday life as his raw material, Althamer’s figurative sculpture, performative self-portraits, or collective participatory actions conjure a proliferation of challenges to our habits of perception, injecting fictional episodes that propose alternative, sometimes fantastical, ways of doing things. Rather than standing outside of his work as its director or occupying a critical position, at once removed from the realities with which he engages, the artist choreographs situations that he himself is equally enchanted by and immersed in. The power of

Althamer’s FAIRY TALES (a sculpture of a group of dancing figures fashioned from second hand clothes in 1994 and a political action seeking residency status for a Turkish immigrant in Berlin in 2006) stems from his refusal to fix a boundary between his imagination and the realization of his vision, a refusal that complicates the conventional assignation of roles that typically separate artist, artwork, participant, and viewer. In interviews, Althamer often talks about schizophrenia, and it seems true that there are at least two Althamers present in any project. In his playful assemblage titled SELF PORTRAIT AS A BUSINESSMAN (2002–2004), an empty “skin” comprised of a suit, wallet, passport, and mobile phone in what appears to be a hastily abandoned, crumpled heap on the floor, or his role in FILM (2000), in which the artist appears as a bystander reading a newspaper, Althamer simultaneously inhabits the roles of actor, witness, and director, all the while managing to elude detection.

Whether he is walking around the city observing and recording people in the street, wearing a space suit (COSMONAUT, 1995, and ASTRONAUT, 1997), experimenting with altered states of mind (a body of films including LSD, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, and PEYOTE, made for the Kunstverein in Düsseldorf in 2003), or posing as a tourist to accom-

CATHERINE WOOD is curator of contemporary art and performance at Tate Modern where she recently curated, with Jessica Morgan, the exhibition “The World as a Stage.” She is author of the recent publication *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle* (Afterall/MIT Press, 2007).



PAWEŁ ALTHAMER, BALLOON, 2007, exhibition view, Fondazione Nicola Trussardi, Milan / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: MARCO DE SCALZI)

pany catholic pilgrims on a tour of holy sites in Jerusalem (PILGRIMAGE, 2003, in collaboration with Artur Żmijewski), Althamer becomes a part of his medium, in both a material and spiritual sense. It is as though he invites us to share in a waking experience of lucid dreaming where ordinary rules do not apply and where we may begin to become newly absorbed by our surroundings with an acute, hallucinatory perceptiveness.

Consider DARKROOM, a work made for the Bochum Museum in Germany in 1993. In this piece,

Althamer inverted the “white cube” into a blacked-out, padded space where visitors would find themselves in total darkness, deprived of their familiar senses. While much contemporary art relies upon the frame that the gallery architecture provides, Althamer treats the gallery’s “condensed artificiality”²⁾ as a liminal passage or transition toward a heightened sensitivity of the world as the realm of art. Refuting the notion that one should simply “switch on” that sensitivity³⁾ upon entering the gallery, here he transformed it into a kind of inverse



frame, an immersive blind spot whose temporary obliteration of experience caused everything around and after it to appear all the more magical and dazzling. This negation of the gallery, however, should not be mistaken for a form of institutional critique, since Althamer has been explicit about his support of forums for human communication. Rather than being a showroom for art objects, the gallery situation is treated as an enabling facet of the elaborate ritual of life in which both artist and viewer participate.

"An artist is someone trying to find a place for himself," Althamer has said.⁴⁾ His persistent refusal to accept that which appears as "given," coupled with his drive to communicate and connect, speaks to his often-stated sense of alienation. Althamer's "place" is not so easy to pin down, being intricately threaded in and out of different situations. In many cases, it is

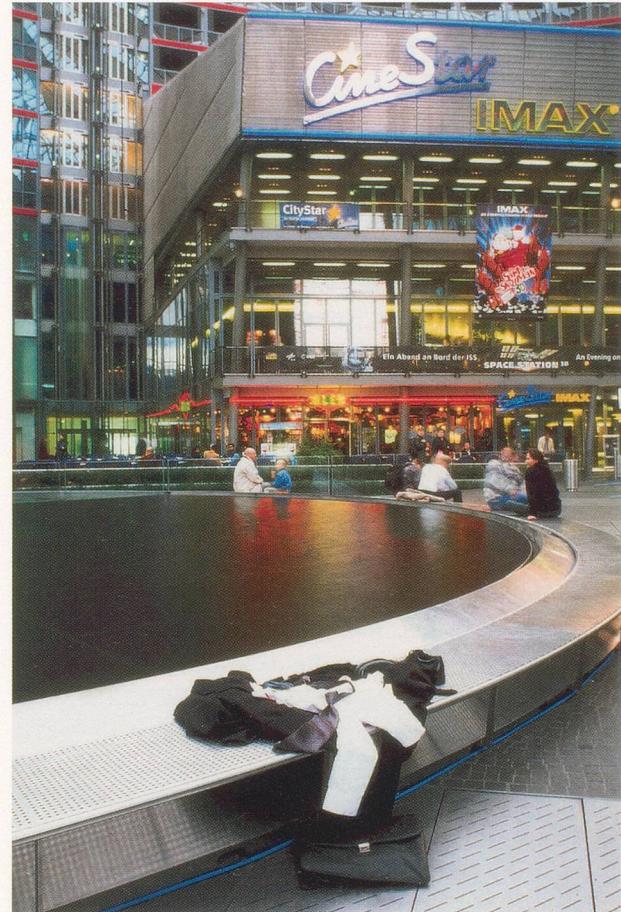
intangibly located in a shared sensibility that he profers via his persuasive ability to insinuate his skewed vision into our own perceptions. The notion of "invisible theater," as it was explored by artists in the 1960s and 70s,⁵⁾ is reinvented by Althamer, who, in his artistic leaps of faith, reimagines the entire visible realm as composed representation. Althamer does this by drawing our attention to what might be seen from off-center points of view, by casting himself as an outsider, as he does in ASTRONAUT, or by giving a role to people on the margins of society—take OBSERVER (1992), for example, where he paid homeless men who sat in various locations in the city, such as the train station, to watch others, labeling them with a badge reading "Obserwator" (observer). In other works, he pulls elements to the foreground that might otherwise fade from recognition. An unrealized project developed for the Venice Bien-

PAWEŁ ALTHAMER, FAIRY TALE, 1994,
metal mesh, second-hand clothes, exhibition view,
National Gallery of Art Zacheta, Warsaw /
MÄRCHEN, Maschendraht, gebrauchte Kleider,
Ausstellungsansicht, 2005.

PAWEŁ ALTHAMER, SELF-PORTRAIT
AS A BUSINESS MAN, 2002, Sony Center, Berlin /
SELBSTPORTRAIT ALS GESCHÄFTSMANN.

nial's UTOPIA STATION in 2003 proposed casting Althamer and his family as tourists in Venice during the exhibition's opening week. The work would have only been visible to those who knew the artist personally, but by simply introducing the concept, Althamer drew attention to the "readymade," Duane Hansen-esque theater of tourism occurring in the historic city throughout the course of each biennial that is generally ignored by those navigating the art pavilions: the taking of photographs, the eating of ice creams, the wearing of novelty T-shirts, the gondola rides, etc.

REAL TIME MOVIE (2004–2007) is a piece of real-time theater occurring in the street that is advertised in advance via an apparently authentic cinema trailer. The piece is anchored in the culture of each city by the presence of a famous local actor—for example, lead roles were played by Peter Fonda in



Pittsburgh and Jude Law in London. The star actor's presence is woven by Althamer into a scene that includes a cast of ten or so extras performing ordinary activities such as shopping, talking on the phone, cycling, or jogging. His conception of the piece also frames those people who have come to see it along with all the oblivious passersby. Rather than delivering its promise of cinema in the conventional sense, Althamer's FILM and REAL TIME MOVIE unfold amid the ordinary activity of the street, and instead of viewing a projected image on a screen, we as viewers are left to project sense or narrative onto the disparate events that we see, as though we were live-editing pedestrian reality to make our own "film" without a beginning or end. Challenging visual hierarchies that have become entrenched in the way we see since the invention of Renaissance single point perspective, Althamer's invisible interventions often

stir up a deliberate and productive confusion of points of view that destabilize our sense of self in relation to others.

Althamer, at the same time, meddles directly in the material and social realm to make art that is manifest in concrete form. After several months of planning and timetabling, in liaison with the inhabitants of his Warsaw housing block, his collective project BRÓDNO emerged in 2000. One dark February evening, in a half-hour time slot, he spelled out the numbers “2000” in lights on the side of a building—by having all of the building’s tenants switch their lights on or off according to his precise instructions. This spectacular arrangement of lit windows in the concrete high-rise looked like a giant digital pixelation, but its underlying power lay in the fact that it had been realized via simple human rather than technological means. PATH (2007), for Münster’s Sculpture Projects, was a trail trodden through a number of meadows and fields into the countryside and away from the city’s public park where other official “sculptures” were installed. Althamer made PATH as a challenge to the authority of other pre-existing trails in the landscape—those made over time by walkers in the course of their regular daily routines (the piece also stands in opposition to the official itineraries featured in maps, such as those for walking or cycling). In so doing, the artist cleverly draws attention to people’s placid trust and willingness to conform to what others have done before them. There was a thrill in discovering the possibility of an individual throwing such habits off course by simply introducing a new way, a potential to shift the collective momentum. Like all of Althamer’s projects, BRÓDNO’s final image necessarily incorporates inconsistencies where people failed to comply, and likewise, built into PATH is the possibility (and maybe even the hope) that some will deviate, elaborate, and create their own divergent routes.

Given the ephemeral and contingent nature of many of his works, it may seem incongruous that Althamer’s art education had a significantly classical basis, and that his practice continues to incorporate the making and teaching of figurative sculpture. Yet his skill at representational sculpting from the live nude, for example, was agitated from the begin-

ning, as seen by his staging of performative actions. One early example is JUNCTION OF TWO POINTS (1989/90), in which Althamer and a fellow student played a game of chess, while in fact sitting with their backs to each other and attempting to communicate telepathically. In another early performative work from 1991, UNTITLED (ACTION), Althamer sat camouflaged in white clothes (as if he were a snowman), in the middle of a snow-covered field and unobtrusively observed passersby. These parallel pursuits are an early indication of his interest in the necessarily social dimension of the art object: the fact that both “art” and non-art exist in the real world. Martin Creed’s WORK NO. 232, THE WHOLE WORLD + THE WORK = THE WHOLE WORLD (2000) comes to mind.

It was during this time, while still a student at the Warsaw Academy of Fine Arts between 1988 and 1993, that Althamer studied under Grzegorz Kowalski, an artist who had been greatly influenced two decades earlier by the architect Oskar Hansen. Hansen’s theory of “Open Form,” in his own words, “put the question of social use at the center of architectural attention”⁶⁾ and stated that “no artistic expression is complete until it has been appropriated by its users or beholders.”⁷⁾ Open Form’s aim was to counter the closed form of modernist city planning which “subordinated subjectivity, reducing it to the level of a passive element in a larger structure, dominant and hierarchical in nature.”⁸⁾ Hansen’s theory operated not only on the level of theoretical debate, but also in terms of the pedagogical structure of his teaching methods, which had a direct affect on Kowalski and subsequently Althamer. Instead of creating a hierarchical relationship between teacher and student (not to mention artist and viewer), Hansen believed in creating a dialogical relationship to initiate participation in game-like collaborations as a way of acknowledging the receiver’s presence.⁹⁾

Althamer furthers Kowalski’s use of irrational, individualistic, open forms by enjoying the mis-use or elaboration of the situations he initiates. But more importantly, rather than assuming the act of seeing to be a purely passive, receptive experience, he returns a sense of agency to the spectator’s role. Althamer recognizes that a simple shift in perception

might be enough to bring about an understanding of the “made-ness” of the world, and it is clear that his ability to perceive this is what enables him also to make art. Althamer’s framing of reality (life as he finds it) as “realism” (a genre of representation) points to the manner in which he conflates his imaginative power as an artist with his real experience, treating the world as a malleable medium. That the world’s apparently predetermined nature might be unmasked to reveal its precarious intentionality is an infectiously seductive perspective that the artist’s work virulently spreads. Althamer’s manifest enchantment with this discovery is breathtakingly uncynical and forms the foundation of his practice—a practice that is built upon a romantic belief that we have a limitless capacity to make and remake reality.

- 1) Interview with Andrzej Przywara and Adam Szymczyk, *Air Conditioning* (Warsaw: Foksal Gallery, 1996), p. 14.
- 2) Ibid., p. 12.
- 3) Ibid., p. 14.
- 4) Ibid., p. 23.
- 5) From Argentinean theater-maker Augusto Boal who advocated the premeditated staging of apparently spontaneous debates as a way to highlight oppression to eastern European artists such as Jiří Kovanda, who performed simple but unusual gestures such as holding a stranger’s gaze in the street.
- 6) Łukasz Ronduda & Florian Zeyfang, *1,2,3... Avant-Gardes, Film/Art between Experiment and Archive* (Berlin: Sternberg Press, 2007), p. 91.
- 7) Ibid., p. 91.
- 8) Ibid.
- 9) For example, Kowalski participated in an important exhibition that invited creative input from visitors who were asked to “freely configure the available space and provoke various kinds of sounds” to complete the project “5 x Audiovisual Shows” at Foksal Gallery 1966. Ibid., p. 102.



PAWEŁ ALTHAMER, ASTRONAUT, 1997, *documenta X*.



MAGISCHER REALISMUS

«In meiner Arbeit bin ich ein nüchterner Realist...
was ich mache, ist das Resultat von Begegnungen mit einer höchst materiellen Welt.»
Paweł Althamer¹⁾

CATHERINE WOOD

Die Idee, eine bestimmte Art der Wirklichkeitsnähe in der Malerei als «Realismus» zu bezeichnen, wird auf Gustave Courbet (1819–1877) zurückgeführt, dessen freimütige Darstellungen des damaligen zeitgenössischen Lebens sich deutlich von der romantischen Tradition abhoben, die in der Kunst seiner Zeit vorherrschend war. Mehr als ein Jahrhundert später praktiziert Paweł Althamer eine Version des «Realismus», die diese Idee auf die Spitze treibt. Sein Werk negiert jegliche Trennung zwischen Leben und Kunst und ist zugleich nicht bereit, die Abgrenzung dieser historischen Kategorien kritiklos hinzunehmen. Mit beiden Beinen im Alltagsleben stehend, das ihm sein Rohmaterial liefert, geht Althamer mit

CATHERINE WOOD ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst & Performance der Tate Modern, wo sie jüngst mit Jessica Morgan die Ausstellung «The World as a Stage» organisiert hat. Ihr neuestes Buch *Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle* erschien 2007 bei Afterall/MIT Press.

figurativen Skulpturen, performativen Selbstporträts und kollektiven partizipatorischen Aktionen von allen Seiten gegen unsere Wahrnehmungsgewohnheiten vor und infiltriert sie mit fiktiven Episoden, die alternative und bisweilen phantastische Vorgehensweisen aufzeigen. Anstatt wie ein Regisseur sein Werk von aussen zu dirigieren oder in die Rolle des Kritikers zu schlüpfen, in sicherer Distanz von der Realität, mit der er sich auseinandersetzt, choreographiert der Künstler Situationen, deren Zauber und Fluss er sich völlig überlassen kann. Das Projekt FAIRY TALES (Märchen, eine Skulptur tanzender Figuren aus Altkleidern, 1994, und eine politische Aktion, um für einen türkischen Einwanderer in Berlin eine Aufenthaltsgenehmigung zu erwirken, 2006) gewinnt seine eminente Kraft aus Althamers Weigerung, eine Trennlinie zwischen seine künstlerische Vorstellung und deren Verwirklichung zu ziehen, eine Weigerung, die die übliche Rollenverteilung zwischen Künstler, Kunstwerk, Teilnehmer und



Betrachter um einiges komplizierter macht. In Interviews kommt er häufig auf die Schizophrenie zu sprechen und es scheint wirklich, als wären in jedem Werk mindestens zwei Althamers anwesend. Von seiner verspielten Assemblage mit dem Titel SELF PORTRAIT AS A BUSINESSMAN (Selbstporträt als Geschäftsmann, 2003), einer leeren «Haut» bestehend aus Anzug, Brieftasche, Reisepass und Mobiltelefon, die offenbar überstürzt als wirrer Haufen auf dem Boden zurückgelassen wurde, bis zu seinem Auftritt in FILM (2000) als Zeitung lesender Passant betätigt sich Althamer in der Mehrfachrolle des Schauspielers, Zeugen und Regisseurs, ohne sich jemals auf frischer Tat ertappen zu lassen.

Ob er im Raumanzug einen Stadtrundgang macht, um sich unter die Menschen zu mischen und ihr Treiben zu dokumentieren, wie in COSMONAUT (1995) und ASTRONAUT (1997), ob er sich bewusst seinerweiternden Experimenten unterzieht, wie in LSD, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, PEYOTE und

PAWEŁ ALTHAMER, PATH /
PFAD, 2007, Skulptur Projekte Münster.

anderen Filmen für den Kunstverein Düsseldorf (2003, mit Artur Żmijewski), oder ob er sich als Tourist ausgibt und mit katholischen Pilgern die heiligen Stätten in Jerusalem besucht, wie in PILGRIMAGE (Pilgerfahrt, 2003, mit Artur Żmijewski) – Althamer bringt sich stets persönlich in die Arbeiten ein, sowohl in materieller als auch in geistiger Hinsicht. Es ist, als wollte er uns im Wachzustand an einem luziden Traum teilhaben lassen, in dem die gewohnten Regeln ungültig sind und wir mit einem geschärften, halluzinatorischen Wahrnehmungsvermögen von Neuem ganz in unserer Umwelt aufgehen können.

Betrachten wir zum Beispiel die Installation DARKROOM (Dunkelkammer, 1993) für das Museum



PAWEŁ ALTHAMER, OBSERVER / BEOBACHTER, 1992, Warsaw.

Bochum. Althamer kehrte den *White Cube* in sein Gegenteil, einen schwarz gestrichenen, gepolsterten Raum, der den Besucher in völlige Dunkelheit hüllte und ihm jede Möglichkeit der Sinneswahrnehmung nahm. Während die Galeriearchitektur der zeitgenössischen Kunst weitgehend als Präsentationsrahmen dient, nutzt Althamer die «verdichtete Künstlichkeit»²⁾ der Galerie als Schwelle oder Übergang zu einer gesteigerten Sensibilität gegenüber der Welt als Sphäre der Kunst. Zur Widerlegung der Ansicht, dass man diese Sensibilität beim Betreten der Galerie einfach «einschalten» könne,³⁾ wurde sie hier in eine Art Umkehrrahmen verwandelt, einen immersiven blinden Fleck, der kurzfristig einen totalen Wahrnehmungskollaps auslöst und alles, was wir draussen und danach empfinden, strahlender und wunderlicher denn je erscheinen lässt. Es wäre jedoch verfehlt, diese Negation der Galerie als Form einer Institutionskritik aufzufassen, denn Althamer bekennt sich ausdrücklich zur Institution Galerie, die seiner Ansicht nach Foren für die zwischenmenschliche Kommunikation schafft. Er versteht die Galerie indessen nicht als Warenhaus für Kunstobjekte, sondern als Ort der Anregung für das manigfaltige Ritual des Lebens, an dem Künstler wie Betrachter aktiv teilnehmen.

«Ein Künstler ist jemand, der einen Platz für sich selbst finden will», hat Althamer einmal gesagt.⁴⁾ Seine standhafte Weigerung, etwas als gegeben hinzun-

nehmen, sowie seine Suche nach Kommunikation und Kontakt bezeugen sein Gefühl der Entfremdung, zu dem er sich oft selbst bekennt. Althamers Platz ist nicht leicht festzumachen, so fein durchlaufen seine Fäden Situationen verschiedenster Art. Vielfach existiert er unterschwellig in einer gemeinsamen Art des Empfindens, die der Künstler mithilfe seiner erstaunlichen Fertigkeit zuwege bringt, seine verschobene Sichtweise in unsere eigenen Betrachtungen einzuschleusen. Das in den 60er- und 70er-Jahren entwickelte Konzept des Unsichtbaren Theaters⁵⁾ erfährt eine Neubewertung durch den Künstler, der sich die Freiheit nimmt, die gesamte sichtbare Welt als arrangierte Repräsentation zu setzen. Dies gelingt Althamer, indem er unsere Aufmerksamkeit auf das lenkt, was sich abseits des gewohnten Gesichtspunkts offenbart, indem er wie in ASTRONAUT den Aussenseiter spielt oder indem er Menschen am Rande der Gesellschaft zu Hauptdarstellern macht. So wies er für OBSERVER (Beobachter, 1993) Obdachlose an, sich Plaketten mit der Aufschrift «Obserwator» (polnisch für Beobachter) anzustecken und auf Bahnhöfen und ähnlichen Plätzen der Stadt sitzend das Geschehen zu beobachten. In anderen Arbeiten rückt der Künstler Aspekte in den Vordergrund, die uns sonst entgehen würden. UTOPIA STATION (2003), ein nicht realisiertes Projekt für die Biennale von Venedig sah vor, dass Althamer mitsamt Familie als Tourist zur Eröffnungswo-

che der Ausstellung anreist. Das Werk wäre nur für jene erfahrbar gewesen, die den Künstler persönlich kennen. Doch allein schon die Ankündigung der Idee zwingt uns, an das «Readymade»-artige Touristen-Theater à la Duane Hansen zu denken, das die historische Stadt während jeder Biennale heimsucht und von den Besuchern der Kunstpavillons nach Möglichkeit ignoriert wird: Kamera in einer Hand, Eiscreme in der anderen, ausgefallene T-Shirts, Gondeltouren und so weiter und so fort.

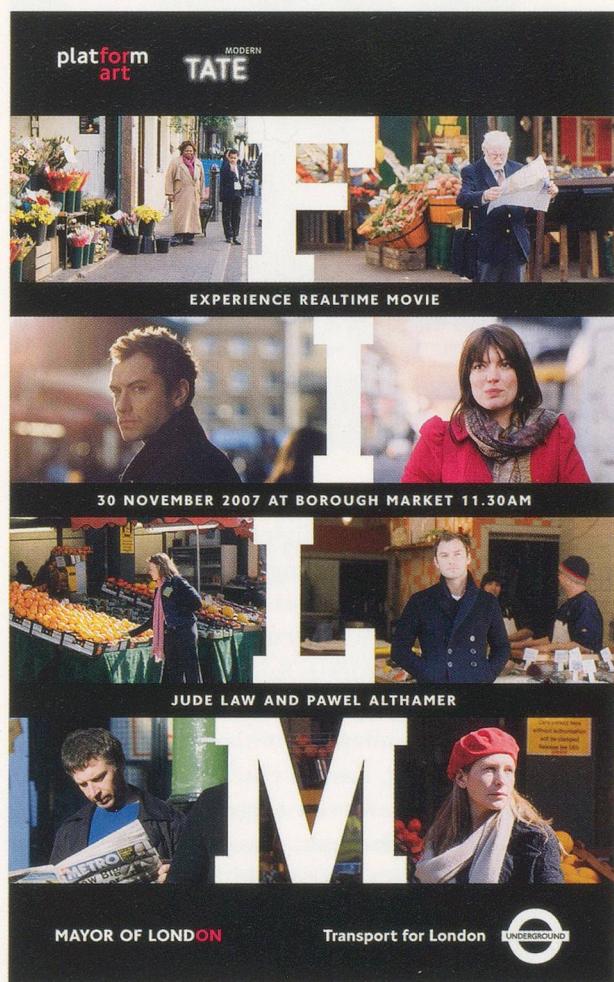
FILM (2000) ist ein Theaterstück, das sich live auf der Strasse abspielt und von einem offenbar echten Kinotrailer angekündigt wird. Um das Werk in die örtliche Kultur einzubinden, übernimmt in jeder Stadt ein dort lebender Filmstar die Hauptrolle – Peter Fonda in Pittsburgh oder Jude Law in London. Der Auftritt des Stars wird von Althamer in eine Szene eingebettet, in der zirka zehn Statisten agieren: Sie kaufen ein, telefonieren, fahren Rad, joggen. In das Konzept mit eingeschlossen sind alle Schau-lustigen ebenso wie die teilnahmslosen Passanten. Anstatt aber das Versprechen eines konventionellen Films einzulösen, rollt Althamers FILM inmitten des normalen Strassenlebens ab. Wir bekommen kein auf die Leinwand projiziertes Bild vorgesetzt und sind stattdessen gezwungen, selbst Sinn und Handlung auf die unzusammenhängenden Ereignisse zu projizieren, die vor unseren Augen ablaufen, als würden wir aus einer Live-Montage des Strassenlebens unseren eigenen Film ohne Anfang und Ende zusammenschneiden. Althamers unsichtbare Interventionen nehmen die visuellen Hierarchien aufs Korn, die sich seit der Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance eingebürgert haben, und führen oft eine bewusste und produktive Verwirrung des Blickpunkts herbei, die unser Selbstgefühl im Verhältnis zu unseren Mitmenschen destabilisiert.

Gleichzeitig engagiert sich Althamer in unserer materiellen und sozialen Welt, um Arbeiten zu schaffen, die sich in konkreter Form manifestieren. Nach mehrmonatiger Vorbereitung und Terminplanung entstand im Jahr 2000 das Kollektivprojekt BRÓDNO in Zusammenarbeit mit den Bewohnern eines Warschauer Wohnblocks. An einem düsteren Februarabend erschienen eine halbe Stunde lang die Ziffern 2000 an einer Gebäudefassade – die Mieter hatten

nach Althamers genauen Anweisungen ihre Fenster beleuchtet und verdunkelt. Diese Lichtshow am Plattenbau hatte den spektakulären Effekt einer riesigen digitalen Pixelgraphik, das eigentlich Besondere lag jedoch in der Tatsache, dass sie nicht mit technologischen, sondern mit einfachen menschlichen Mitteln zustande gekommen war. PATH (Pfad, 2007) für die skulptur projekte münster bestand aus einem Weg, der vom Stadtpark, in dem andere «offizielle» Skulpturen aufgestellt waren, durch Wiesen und Felder hinaus ins Land führte. Althamer forderte mit PATH die Autorität der bereits vorhandenen Wege der

PAWEŁ ALTHAMER, FILM, 2000–2007.

(PHOTO MARY McCARTHY, COURTESY TATE MODERN, LONDON)



PAWEŁ ALTHAMER, JUNCTION OF TWO POINTS / VERBINDUNG ZWEIER PUNKTE, 1989–1990, performance.



Gegend heraus, die Ausflügler über die Jahre auf ihren gewohnten Spaziergängen ausgetreten hatten (das Werk legte sich zusätzlich noch mit den offiziellen, auf Karten verzeichneten Wander- und Radwegen an). Dieser raffinierte Kunstgriff führt uns vor Augen, wie vertrauensselig und bereitwillig wir das nachmachen, was andere vor uns getan haben. Es ist aufregend zu sehen, dass es einem Einzelnen gelingen kann, uns aus unseren eingefahrenen Geleisen zu werfen, einfach dadurch, dass er uns einen neuen Pfad anbietet, eine Chance, die kollektive Marschrichtung zu ändern. BRÓDNO lieferte wie alle Projekte Althamers kein perfektes Endresultat, denn nicht alle Hausbewohner haben seine Anleitungen

befolgt. Und so trägt auch PATH die Möglichkeit (und vielleicht sogar die Hoffnung) in sich, dass manch einer vom Wege abweichen, weitersuchen und eigene, neue Pfade entdecken wird.

Wenn man den unbeständigen, situationsbedingten Charakter vieler seiner Werke bedenkt, mag es überraschen, dass Althamer eine relativ klassisch ausgerichtete Kunstausbildung genoss und dass er bis heute die figurative Bildhauerei praktiziert und unterrichtet. Nichtsdestotrotz mengte sich in sein bildnerisches Talent – etwa für die Aktskulptur – von Beginn an die Lust auf mehr, wie die von ihm veranstalteten Aktionen unmissverständlich zeigen. Ein frühes Beispiel ist JUNCTION OF TWO POINTS (Ver-

bindung zweier Punkte, 1989/1990), ein Schachturnier zwischen Althamer und einem Studienkollegen, die Rücken an Rücken sitzend versuchten, per Telepathie miteinander zu kommunizieren. Für UNTITLED (1991), eine weitere Performance der Anfangszeit, setzte sich der Künstler im weissen Tarnanzug (als wäre er ein Schneemann) in ein verschneites Feld, um unauffällig die Vorübergehenden zu bespitzen. Althamers zweigleisige Vorgehensweise belegt frühzeitig sein Interesse für die notwendig soziale Dimension des Kunstobjekts – für die Tatsache, dass die Realität sowohl Kunst als auch Nichtkunst einschliesst (man denke an Martin Creeds THE WHOLE WORLD + THE WORK = THE WHOLE WORLD, 1996).

Althamer besuchte von 1988 bis 1993 die Warschauer Kunstakademie und studierte dort unter Grzegorz Kowalski, einem Künstler, der zwei Jahrzehnte zuvor vom Architekten Oskar Hansen beeinflusst worden war. Hansen hatte eine Theorie der «offenen Form» entwickelt, die, so schrieb er, «die Frage der gesellschaftlichen Nutzung zum zentralen Anliegen der Architektur macht». ⁶⁾ Er vertrat die Ansicht, dass «ein künstlerischer Ausdruck erst dann vollendet ist, wenn seine Benutzer oder Betrachter ihn sich zu eigen gemacht haben». ⁷⁾ Die offene Form war als Alternative zur Stadtplanung der Moderne gedacht, die «die Subjektivität unterdrückte und sie zu einem passiven Element in einer übergeordneten, dominanten und hierarchischen Struktur degradierte». ⁸⁾ Hansens Ideen flossen nicht nur in die theoretische Diskussion ein, sondern auch in die pädagogische Struktur seiner Lehrmethoden und gingen so direkt auf Kowalski und durch dessen Vermittlung auf Althamer über. Anstatt eine hierarchische Beziehung zwischen Lehrer und Student aufzubauen (von Künstler und Betrachter ganz zu schweigen), versuchte Hansen, durch einen Dialog, der zur Teilnahme an Gemeinschaftsprojekten mit Spielcharakter einlädt, der Gegenwart des Empfängers Rechnung zu tragen. ⁹⁾

Althamer erweitert Kowalskis Verwendung irrationaler, individualistischer offener Formen, indem er den Missbrauch oder das Ausufern der von ihm herbeigeführten Situationen begrüßt. Wichtiger noch, er fasst den Akt des Sehens nicht als rein passive, rezeptive Erfahrung auf, sondern gibt dem

Betrachter seine Handlungsfreiheit zurück. Althamer weiss, dass schon eine geringfügige Verschiebung des Blickwinkels ausreichen kann, uns die «Gemachtheit» der Welt ins Bewusstsein zu rufen. Genau dieses Wissen bringt ihn dazu, Kunst zu machen. Althamers Entscheidung, die Realität (das Leben, wie es sich ihm darbietet) durch das Prisma des «Realismus» (einer Darstellungsmanier) zu erfassen, bedingt die Art, wie er seine Vorstellungskraft als Künstler mit seiner konkreten Erfahrung verschmelzen lässt und dabei die Welt als formbares Medium begreift. Das offenbar vorbestimmte Wesen der Welt zu demaskieren, um seine prekäre Intentionalität zu enthüllen, ist eine verlockend ansteckende Sichtweise, die das Werk des Künstlers virulent verbreitet. Althamers offenkundige Freude über diese Entdeckung ist erstaunlich frei von Zynismus und bildet die Grundlage seiner Praxis – einer Praxis, die der romantischen Überzeugung entspringt, dass wir über die grenzenlose Fähigkeit verfügen, uns eine neue und immer wieder neue Wirklichkeit zu schaffen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Interview mit Andrzej Przywara und Adam Szymczyk, *Air Conditioning*, Foksal Gallery, 1996, S. 14.

2) Ebenda, S. 12.

3) Ebenda, S. 14.

4) Ebenda, S. 23.

5) Vom argentinischen Theaterregisseur Augusto Boal, der die inszenierte Aufführung vorgeblich spontaner Debatten propagierte, um Kritik an der Diktatur zu üben, bis zum osteuropäischen Künstler Jiří Kovanda, dessen Aktionen aus einfachen, aber ungewöhnlichen Gesten bestanden (z. B. Passanten auf der Strasse unverwandt in die Augen zu blicken).

6) Lukasz Ronduda und Florian Zeyfang, Hrsg, *1,2,3... Avant Gardes. Film/Art between Experiment and Archive*, CCA Warsaw/Sternberg Press, 2007, S. 91.

7) Ebenda, S. 91.

8) Ebenda.

9) Kowalski bat die Besucher einer wichtigen Ausstellung, an der er beteiligt war, selbst kreativ zu werden und «den vorhandenen Raum nach Belieben zu gestalten und Töne verschiedenster Art zu erzeugen» (*1,2,3... Avant Gardes*, S. 102), um das Projekt «5 x Audiovisual Shows» (1966) in der Foksal Galerie zu vollenden.

THE HERO *with a* THOUSAND FACES

MASSIMILIANO GIONI

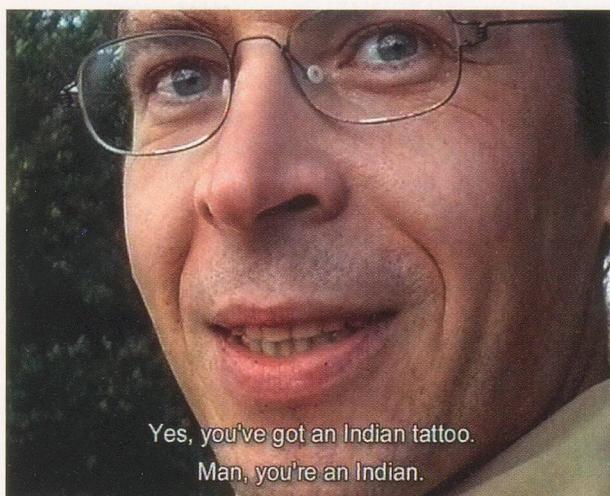
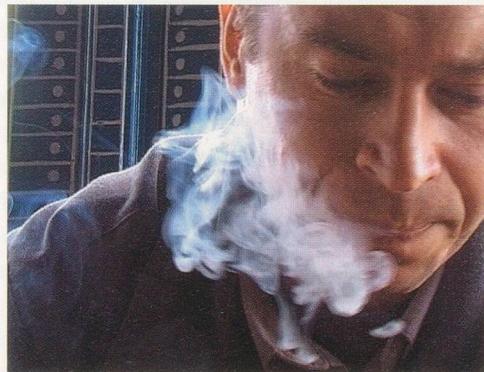
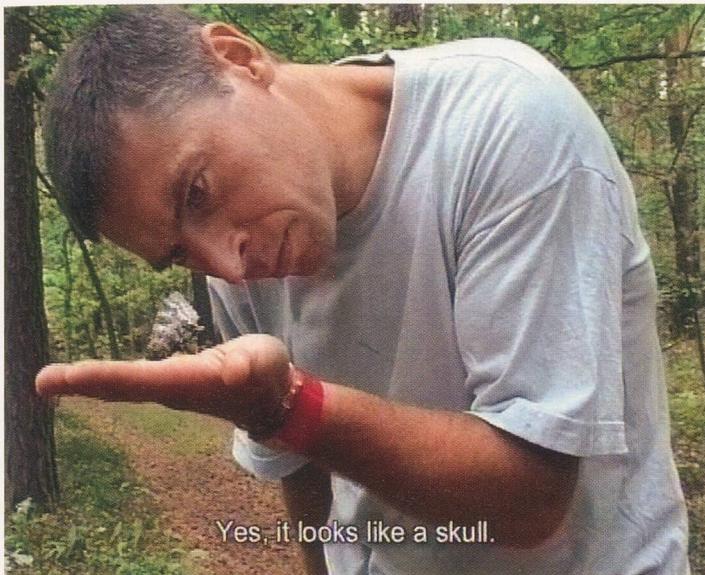
There seems to be no limit to the proliferation of Paweł Althamer. His identity has been endlessly replicated in an army of avatars and masks—an explosion of self-portraits. Some of the multiple selves that populate Althamer's exhibitions include a wooden deity, a Christ-like figure made of wax and grass, an armature of skin that can be worn as an astronaut suit, a small doll trapped in a suitcase, a ceramic fetus with adult features, and even an elderly person chosen as a stand-in living portrait of the artist as an old man.

In spite of their immense variety, Althamer's incarnations have very little in common with the role-playing games that postmodern culture has made us familiar with. Althamer is not interested in the joyful schizophrenia that technology allows us to perform, nor does he care about the masquerade of identity theft. He doesn't wear his personality as a costume and doesn't believe in the shiny spectacle of mass media.

Instead, Althamer is fascinated by a primitive, almost archetypical interpretation of identity. It is surely no coincidence that the artist often represents himself naked, in a sort of Edenic state. All of his figurative works try to reach a primal level, a return to a mythical state of communion with nature, which is also signified by the use of organic materials that preserve a direct link with the animal kingdom. Many of his self-portraits and portraits of his family members, in fact, are realized with animal skin and intestines, hay, and hair; part Golems and part fetishes, they possess something of a totemic power. Arresting in their combination of hyper-realistic precision and grotesque expressionism, Althamer's sculptures stand still and hieratic like idols of a forgotten civilization. His various identities appear to be clearly inspired by centuries of ancient folkloric traditions populated by shape-shifting crea-

MASSIMILIANO GIONI is Director of Special Exhibitions at the New Museum in New York and Artistic Director of the Nicola Trussardi Foundation in Milan where he curated Paweł Althamer's solo exhibition "One of Many" in 2007. A large selection of Althamer's sculptural works will premiere at the New Museum in the summer of 2008 in the exhibition "After Nature."

PAWEŁ ALTHAMER, ARTHUR ŻMIJEWSKI,
SO-CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA OF THE MIND /
SOGENANNTEN WELLEN UND ANDERE PHÄNOMENE
DES GEISTES, 2003–2004, clockwise / im Uhrzeigersinn:
HASHISH, 2004, HYPNOSIS, 2003, TRUTH SERUM, 2004,
MAGIC MUSHROOMS, 2003, LSD, 2003.





PAWEŁ ALTHAMER, ARTHUR ŻMIJEWSKI,
SO-CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA
OF THE MIND / SOGENANNTE WELLEN
UND ANDERE PHÄNOMENE DES GEISTES:
WERONIKA, 2004.

tures and magical beings. It is the role of the shaman that he interprets in his infinite reincarnations of multiple effigies. But Althamer is not naïve: he has read his share of texts on anthropology and cultural studies and performs this role with both absolute devotion and careful detachment, knowing perfectly well that the obscure forces to which he has access are not supernatural powers but social pressures and forms of exclusion and control. Althamer is fully aware that as a shaman, or at least as its contemporary equivalent, he holds a crucial position in his community—for it is through him and his work that society speaks its fears and its desires. He realizes he has the potential to be a vehicle for other people's voices, a conduit for them to channel their dreams and hysterias. And he knows that sometimes he can heal, but only if his tribe agrees to work as one.

From his very early work, Althamer has confronted the theme of religion and collective beliefs. CARDINAL (1991)—one of Althamer's first “finished” pieces—con-

sists of a filmed performance organized as part of an assignment at Warsaw's Academy of Fine Art. Asked to create a portrait of a religious figure, Althamer appeared in front of the class completely naked before immersing himself in a bathtub installed high up on a wooden stage and filled with a dark, muddy substance made of paper and water. Enveloped by Gregorian chants and other religious music played simultaneously, Althamer proceeded to first smoke some hashish and then abandon himself to a rather cryptic ritual, covering his head with the muddy substance that floated in the tub and rocking back and forth as though in a rapture. A comment on religion and its many mystifications, CARDINAL also takes on even more challenging subtexts when viewed in the context of a country like Poland where Catholicism contributed to the overthrow of the communist regime prior to being just as quickly reabsorbed into a new structure of power. On the verge of brutal blasphemy, CARDINAL retains a strange spiritual intensity; it is a secular, hallucinatory reappropriation of the sacred that is not far from Francis Bacon's visceral portraits of religious icons or Pasolini's infatuation with a rural, almost primordial form of Christianity.

The themes of spirituality and mysticism are central to Althamer's work, and it is quite rare to find an artist who can tackle such subjects without falling prey to their trite, even kitsch, associations. Althamer is not afraid of engaging in practices that in the hands of any other artist would easily result in academic exercises. Drug-induced trances, experiments in sensory deprivation, religious ceremonies, and ecstatic visions are some of the extreme experiences he has put himself through. The most notable piece among the works devoted to these altered states of consciousness is a series of videos titled *So Called Waves and Other Phenomena of the Mind* (2003–2004), realized in collaboration with Artur Żmijewski. The nine videos portray Althamer as he systematically tries out the psychological effects of different illicit drugs, prescription medications, and treatments. Shot under the influence of LSD, hashish, mushrooms, peyote, truth serum, and hypnosis, the videos record Althamer's mental journeys with a candor that is frighteningly vivid. Cosmic visions and spiritual hallucinations are coupled with moments of pure verbal nonsense. The dialogues skip from grandiose

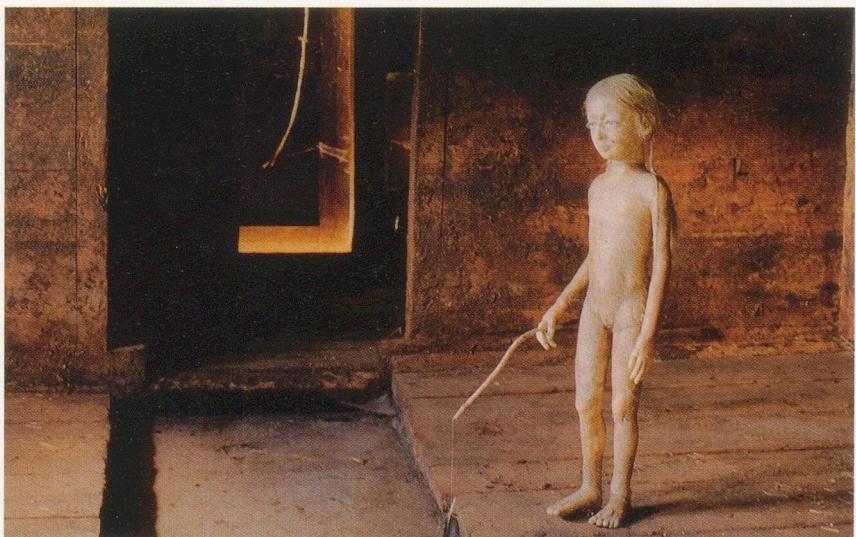
epiphanies to stoned blabbering, in a stream of consciousness that is at once involuntarily comic and revelatory.

It is another gesture of exposure, another form of nudity, that is staged by Althamer in these videos. Just as in his sculptures, where he strips off his clothing, he unveils his unconscious in front of the camera. The confessional tone of these videos culminates in one of the nine episodes titled WERONIKA (2004), in which the birth of Althamer's daughter is filmed head on, capturing the delivery's natural and yet extremely graphic details. Seen together with his drug films, this episode acquires an almost delirious quality: It is an overdose of reality, an excess of life that gives access to a higher form of consciousness—a natural high likely to completely change the way we look at normality.

This continuous shift in perception is one of Althamer's favorite techniques, one that the artist explores not only in his drug films, but also in a series of performances where he orchestrates reality as though he were a theater director. Guiding actors and extras to perform banal gestures and almost invisible moves, he replicates everyday life in all its richness, doing so with extreme simplicity. This paucity of means is absolutely radical in an age of hyper-produced works of art. Thanks to his relative isolation when his practice was born at the beginning of the 1990s, and continued rigor and concentration since then, Althamer's work speaks with a frankness that is rather unique. His subjects and his techniques have a modesty that is uncommon in our times, as he embraces a sense of discipline that one would be tempted to call monastic.

His approach is also a testament to the artists who have influenced him and shows how sensitive he was to the legacy of Joseph Beuys and the teachings of Polish sculptor Grzegorz Kowalski at the Warsaw Academy of Fine Arts. Althamer's work can also be seen in connection with the stripped-down aesthetic of the Arte Povera movement and the heroic gestures of many performance artists of the sixties and seventies. But Althamer has intentionally distanced himself from the overly emphatic tones of many of such models; the way he embraces individual mythologies and collective rituals is far from the glorification of the uniqueness of the artist. In his work, there is, if anything, a cult of weakness and fragility completely foreign to his sixties and seventies precedents. It's as though his practice were more concerned with

PAWEŁ ALTHAMER, WERONIKA, 2001, grass, string,
animal intestines, human skull, Anden, Switzerland /
Gras, Schnur, tierische Gedärme, menschlicher Schädel.



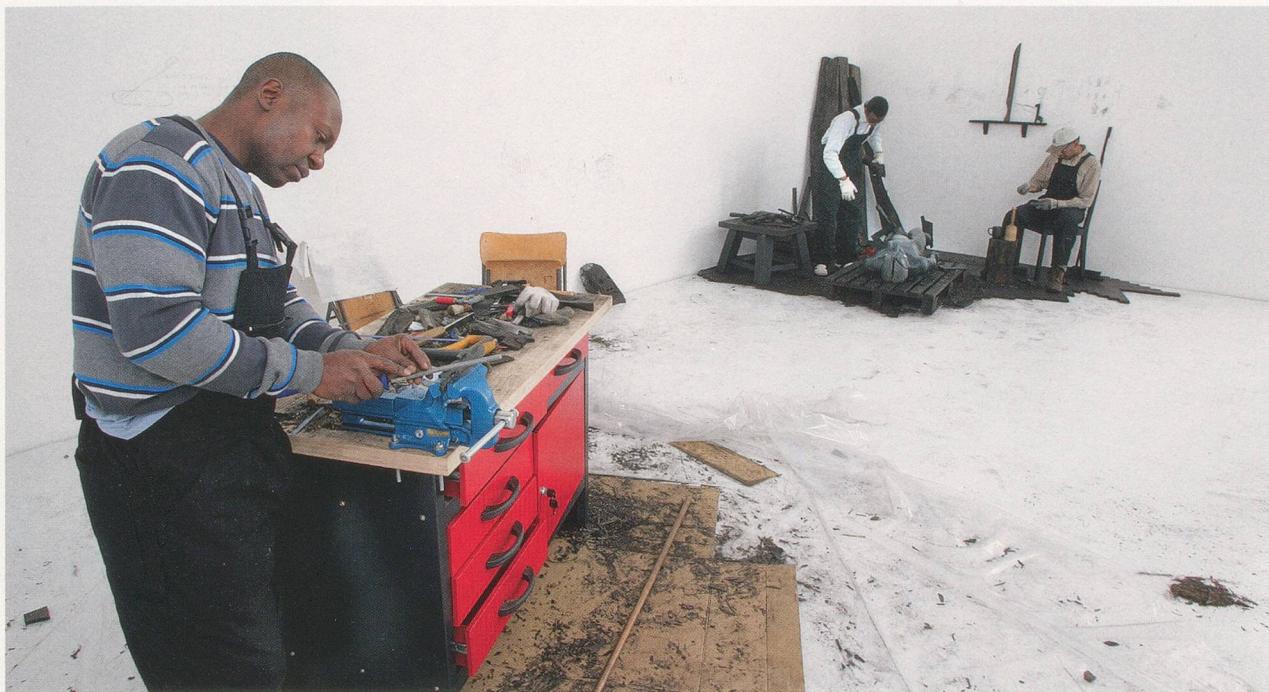
questioning existing heroes than crowning new ones. Because he is so well aware of his position within a system of relationships, and thus distanced from the myth of the isolated artist, even his most mysterious sculptures and self-portraits avoid being seen as the celebration of an obtuse, self-absorbed artist. On the contrary, they are portraits “lodged in society, surrounded by signifiers of acquired skills, influences and aspirations.” They describe an “individual whose boundaries shift between engagement, influence, history, community and constant learning.”¹⁾

The quote is taken from Matt Saunders’ review of Paweł Althamer’s BLACK MARKET (2007), one of the artist’s most intricately beautiful projects. A larger-than-life ebony effigy of the artist was realized with the collaboration of a group of African immigrants whom Althamer had approached in Warsaw and asked to cooperate with him. The immigrants had no previous knowledge of or experience with carving. They were professional educators with no artistic training or expertise in African sculpture whatsoever. This encounter between different competences and languages—all apparently incompatible—turns BLACK MARKET into a particularly complicated semiotic exercise in which cultures and individuals trade signs and signals of authenticity while trying to teach each other who they *really* are. The result is a sculpture that is a receptacle of negotiations, a choral self-portrait that depicts Althamer as much as it captures an image of those who created him. For this is another recurring element of Althamer’s practice: His sculptures are physical objects that, quite naturally, turn into stories; they can even exist purely as urban legends or—as the artist often calls them—“fairy tales.” In this sense, Althamer’s art is truly a form of social sculpture; his objects are fields of tensions where different individuals and communities try to carve their own territory and stake their own ground.

Participation is another of Althamer’s fundamental themes, and he has often collaborated with people situated outside the traditional context of contemporary art. In the last few years, in various exhibitions, he has invited underprivileged people to find refuge inside museums; he used the structure of a biennial to grant permanent residence status to an illegal immigrant; he worked with troubled children to set up educational workshops and to redecorate the interior of a museum with a wild array of graffiti. Althamer also runs a ceramic laboratory for the disabled with whom he works weekly at the creation of sculptures and monuments.

In recent years, we have witnessed an upsurge of community-based works and collective practices of this sort, in which different social groups and individuals collaborate, are utilized, or even taken advantage of, as a means of commenting on the disparities of the capitalist system and on the economy of contemporary art. The balance between exploitation and empowerment is a difficult one to strike and Althamer doesn’t shy away from controversial topics. But whenever he engages in a social project, he does so with a delicacy of touch and integrity that is extraordinarily rare. In all of his collaborative projects, an effort is made to locate each participant in a knot of relationships that is as tight and protective as that of a family. In fact, familial relationships are another of Althamer’s favorite spaces of intervention. Not only has Althamer portrayed his wife, his daughter, and his current partner in a series of iconic sculptures, but he has also invited his son to present one of his own works and to take the place of his father in an exhibition of contemporary Polish art. And he has included his wife’s and his daughter’s drawings in other installations as well.

In these works, as in Althamer’s more ambitious political projects, participation is created through proximity by establishing relationships where he becomes interchangeable with



PAWEŁ ALTHAMER, BLACK MARKET, 2007, project view, Neugerriemenschneider, Berlin / SCHWARZMARKT, Projektansicht.

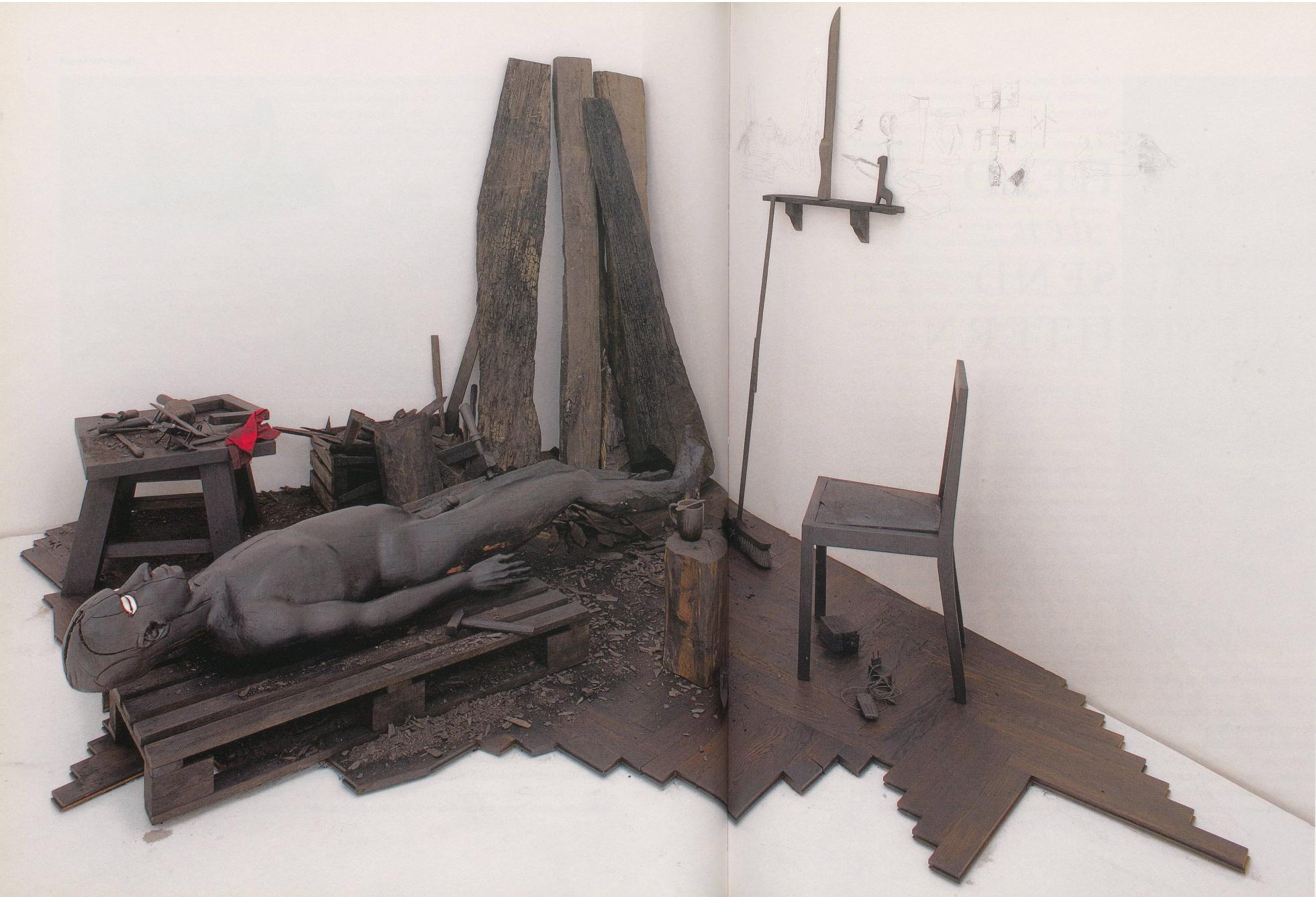
other collaborators and where they all are given the opportunity to act on the same level. This strategy is given a nearly perfect visual allegory in the project BRÓDNO (2000), in which Althamer convinced more than two-hundred households to create a gigantic sculpture by simply switching on or off the lights in their apartments—a collective gesture that stood somewhere between an impromptu street fair and a rite of communion.

Such works, once again, are examples of Althamer's fluid identity: The artist symbolically, or even literally, trades places with his family members, neighbors, strangers, and outsiders, so as to gradually erase his own self. It is almost a reversal of Joseph Beuys's dictate that every man could have been an artist. Althamer seems to tell us that every artist should be just a man.

Seen in this context, Althamer's collaborative projects appear simply as what they are: portraits of social bodies rather than of individuals. It is quite significant that when sculpting his surrogate selves he pays such close attention to the representation of the skin, to the connective tissue that makes us absolutely unique but keeps us constantly connected with each other. The skin is both the ultimate border of our identity and the barricade of our own bodies, but it is also our basic tool of communication. One of Althamer's most ambitious self-portraits is a sculpture made solely of skin: a gigantic helium balloon modeled after the artist and painted with the help of his extended family. As it floats in the sky, the balloon turns portraiture into a form of urban mirage, giving yet another visual manifestation to the paradox that agitates all of his work and that lives within each of us: the paradox of being divided by the particularities of our own body while also participating in a collective organism that we call universality, or, to use the title of one of Althamer's exhibitions, the paradox of being "one of many."

1) Matt Saunders, "Pawel Althamer" in *Frieze* 107 (May 2007), p. 162.

PAWEŁ ALTHAMER, BLACK MARKET, 2007, exhibition view, Neugerrernenschneider, Berlin / SCHWARZMARKT, Ausstellungsansicht.



DER HELD *mit den* TAUSEND GESICHTERN

MASSIMILIANO GIONI

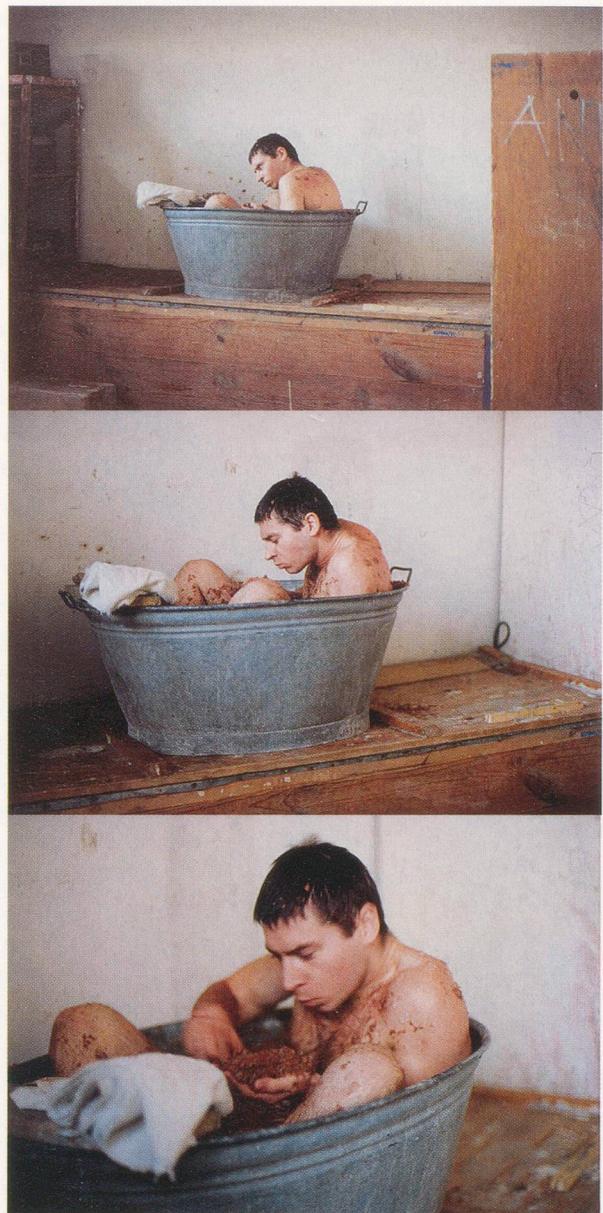
Der Proliferation Paweł Althamers scheint keine Grenze gesetzt zu sein. In einer Heerschar von Avatars und Masken ist seine Identität endlos repliziert worden – eine Explosion an Selbstbildnissen. Unter den zahllosen Ich-Darstellungen, die Althamers Ausstellungen bevölkern, ist eine hölzerne Gottheit ebenso zu finden wie etwa eine christusartige Figur aus Wachs und Gras, ein Hautpanzer, der als Astronautenanzug getragen werden kann, eine in einem Koffer gefangene kleine Puppe, ein Keramikfötus mit den Zügen eines Erwachsenen und sogar ein älterer Herr als stellvertretendes lebendes Porträt des Künstlers als alter Mann. Trotz ihrer immensen Vielfalt haben Althamers Inkarnationen sehr wenig gemein mit den Rollenspielen, mit denen die postmoderne Kultur uns vertraut gemacht hat. Althamer interessiert sich weder für die fröhliche Schizophrenie, die uns die Technologie ermöglicht, noch für die Maskerade des Identitätsdiebstahls. Er trägt seine Persönlichkeit nicht wie ein Kostüm und glaubt nicht an das Hochglanzspektakel der Massenmedien.

Was Althamer fasziniert, ist eine primitive, fast archetypische Interpretation der Identität. Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Künstler sich oft nackt darstellt, in einer Art paradiesischem Zustand. Alle seine figurativen Werke streben eine Urebele an, eine Rückkehr zu einem mythischen Zustand der tiefen Verbundenheit mit der Natur, die auch durch die Verwendung organischer Materialien – eine unmittelbare Anbindung an das Tierreich – ange-

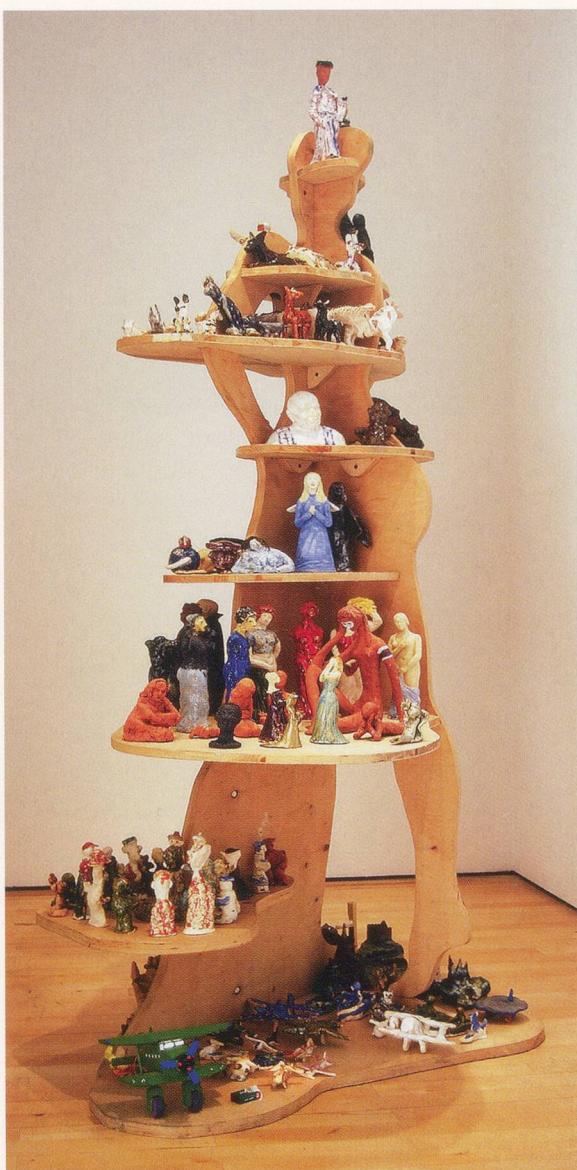
MASSIMILIANO GIONI ist Direktor der Abteilung für Sonderausstellungen im New Museum in New York und künstlerischer Direktor der Fondazione Nicola Trussardi in Mailand, wo er 2007 Paweł Althamers Einzelausstellung «One of Many» kuratierte. Eine grosse Auswahl aus Althamers skulpturalen Werken wird im Sommer 2008 in der Ausstellung «After Nature» im New Museum präsentiert werden.

deutet wird. Tierhäute und Gedärme, Heu und Haar sind Bestandteil vieler seiner Selbstporträts und Porträts der Mitglieder seiner Familie, teils Golems, teils Fetische besitzen sie etwas von der Kraft eines Totems. Althamers Skulpturen stehen still und hieratisch wie Idole einer vergessenen Zivilisation, fesseln den Betrachter mit ihrer Kombination aus hyperrealistischer Präzision und groteskem Expressionismus. Seine verschiedenen Identitäten scheinen von Jahrhunderten alter folkloristischer Traditionen inspiriert zu sein, die von magischen Wesen und Geschöpfen, die ihre Gestalt wechseln, bevölkert sind. In seinen endlosen Reinkarnationen multipler Bildnisse interpretiert er die Rolle des Schamanen. Doch Althamer ist nicht naiv, er hat die anthropologischen Texte und kulturellen Studien gelesen und spielt seine Rolle mit absoluter Hingabe und bedachter Distanz; er weiß genau, dass die dunklen Mächte, zu denen er Zugang hat, keine übernatürlichen Kräfte sind, sondern gesellschaftliche Zwänge und Formen des Ausschlusses und der Kontrolle. Er ist sich dessen völlig bewusst, dass er als Schamane oder zumindest als heutiges Äquivalent des Schamanen eine entscheidende Position in der Gemeinschaft hat, in der er lebt – denn durch ihn und durch sein Werk äußert die Gesellschaft ihre Ängste und Wünsche. Er weiß, er kann ein Vehikel für die Stimmen anderer Menschen sein, ein Gefäß für ihre Träume und Hysterien. Und er weiß, dass er manchmal auch heilen kann, aber nur, wenn sein Stamm sich eint.

Schon in seinen frühesten Arbeiten hat Althamer sich mit Religion und kollektiven Glaubensüberzeugungen auseinandergesetzt. CARDINAL (1991) – eines von Althamers ersten «vollendeten» Werken – besteht aus Filmaufnahmen einer Performance, die an der Akademie der Schönen Künste in Warschau realisiert wurde. Die Aufgabenstellung war, ein Bildnis einer religiösen Figur zu schaffen. Althamer trat völlig nackt vor der Klasse auf, bevor er sich in eine hoch auf einer hölzernen Bühne stehende Badewanne legte, die mit einer aus Papier und Wasser zusammengesetzten dunklen, schlammigen Substanz gefüllt war. Eingehüllt von gregorianischen Gesängen und anderer gleichzeitig gespielter religiöser Musik rauchte Althamer zunächst ein wenig Haschisch, um sich dann einem ziemlich kryptischen Ritual hinzugeben: Er bedeckte seinen Kopf mit der



PAWEŁ ALTHAMER, CARDINAL, 1991, performance view.



PAWEŁ ALTHAMER and NOWOLIPIE GROUP, PERSONA, 2007,
wooden shelf, ceramic sculptures / Holzregal, Keramikfiguren.

matisch im Selbstversuch testet. Die Videos dokumentieren Althamers mentale Reisen unter dem Einfluss von LSD, Haschisch, Rauschpilzen, Peyote, Wahrheitsseren und Hypnose mit einer beängstigend lebhaften Freimütigkeit. Kosmische Visionen und spirituelle Halluzinationen sind mit Momenten rein verbalen Nonsense gekoppelt. In einem zugleich unfreiwillig komischen und enthüllenden Bewusstseinsstrom springen die Dialoge von grandiosen Epiphanien zu bekifftem Geschwätz.

In diesen Videos inszeniert Althamer eine andere Geste der Entblössung, eine andere Form der Nacktheit. So, wie er sich in seinen Skulpturen seiner Kleidung entledigt, so ent-

schlammigen Substanz und schaukelte wie in Verzückung hin und her. Im Kontext eines Landes wie Polen, wo der Katholizismus zum Sturz des kommunistischen Regimes beitrug – bevor das Land genauso schnell in eine neue Machtstruktur eingebunden wurde –, nahm CARDINAL, als Kommentar zur Religion und ihren vielen Mystifikationen, einen noch tieferen Subtext an. Obwohl das Werk an Blasphemie grenzt, bewahrt CARDINAL eine seltsame spirituelle Intensität; es ist eine säkulare, halluzinatorische Wiederaneignung des Sakralen, nicht weit entfernt von Francis Bacons aufwühlenden Porträts religiöser Ikonen oder Pasolinis starker Affinität zu einem ländlichen Urchristentum.

Die Themen Spiritualität und Mystizismus sind von zentraler Bedeutung für Althamers Werk, und nur selten dürfte sich ein Künstler finden, der sich solcher Themen annehmen kann, ohne ihren abgedroschenen, ja kitschigen Assoziationen anheim zu fallen. Althamer kennt keine Angst vor Praktiken, die anderen Künstler leicht zu akademischen Übungen geraten würden. Drogeninduzierte Trancezustände, sensorische Deprivationsexperimente, religiöse Zeremonien und ekstatische Visionen sind nur einige der extremen Erfahrungen, denen er sich ausgesetzt hat. Unter den Werken, die diesen veränderten Bewusstseinszuständen gewidmet sind, ist das bemerkenswerteste eine Folge von Videos mit dem Titel SO CALLED WAVES AND OTHER PHENOMENA OF THE MIND (Sogenannte Wellen und andere Phänomene des Geistes, 2003/04), die in Zusammenarbeit mit Artur Żmijewski realisiert wurden. Die neun Videos zeigen Althamer, wie er die psychologischen Wirkungen illegaler Drogen, rezeptpflichtiger Medikamente und bestimmter Behandlungsmethoden systematisch im Selbstversuch testet. Die Videos dokumentieren Althamers mentale Reisen unter dem Einfluss von LSD, Haschisch, Rauschpilzen, Peyote, Wahrheitsseren und Hypnose mit einer beängstigend lebhaften Freimütigkeit. Kosmische Visionen und spirituelle Halluzinationen sind mit Momenten rein verbalen Nonsense gekoppelt. In einem zugleich unfreiwillig komischen und enthüllenden Bewusstseinsstrom springen die Dialoge von grandiosen Epiphanien zu bekifftem Geschwätz.

hüllt er vor der Videokamera sein Unbewusstes. Der Bekennerton dieser Videos kulminiert in einer der neun Episoden, die den Titel WERONIKA trägt (2004). Darin ist die Geburt von Althamers Tochter in allen drastischen Details der Entbindung festgehalten. Im Kontext seiner Drogenfilme kann diese Episode fast ein Delirium hervorrufen: Eine Überdosis an Realität, ein Übermass an Leben, das den Zugang zu einer höheren Bewusstseinsform gewährt – eine natürliche Euphorie, die unseren Blick auf die Normalität von Grund auf ändern kann.

Dieser ständige Wahrnehmungswechsel gehört zu Althamers Lieblingstechniken. Der Künstler setzt sich damit nicht nur in seinen Drogenfilmen auseinander, sondern auch in einer Reihe von Performances, in denen er die Realität wie ein Regisseur inszeniert. Indem er Schauspieler und Statisten banale Gesten und fast unsichtbare Bewegungen ausführen lässt, bildet er mit äusserst einfachen Mitteln das tägliche Leben in seiner ganzen Reichhaltigkeit nach. In einer Zeit der Hyperproduktion von Kunst ist diese Kargheit der Mittel absolut radikal. Dank der relativen Isolation, in der er Anfang der 90er-Jahre lebte, als diese Praxis entwickelt wurde, und dank der seither durchgehaltenen Strenge und Konzentration spricht Althamers Werk mit einer einzigartigen Offenheit. Seine Themen und seine Techniken sind von einer für unsere Zeit ungewöhnlichen Bescheidenheit; Althamer arbeitet mit einer Disziplin, die man mönchisch nennen möchte.

Sein Ansatz verweist auch auf die Künstler, die ihn beeinflusst haben – insbesondere auf das Vermächtnis von Joseph Beuys und auf den polnischen Bildhauer Grzegorz Kowalski, der sein Lehrer an der Warschauer Akademie der Schönen Künste war. Althamers Werk kann auch im Zusammenhang mit der reduzierten Ästhetik der Arte-Povera-Bewegung und den heroischen Gesten vieler Performancekünstler der 60er- und 70er-Jahre gesehen werden. Althamer hat sich jedoch explizit von den allzu emphatischen Tönen vieler dieser Vorläufer distanziert; sein Umgang mit individuellen Mythologien und kollektiven Ritualen ist von der Glorifizierung der Einzigartigkeit des Künstlers weit entfernt. Schon eher liegt in seinem Werk ein Kult der Schwäche und Fragilität vor, der den Künstlern der 60er- und 70er-Jahre völlig fremd war. Seine Kunst scheint Helden, in Frage zu stellen statt neue zu krönen. Weil er sich seiner Position innerhalb eines Beziehungssystems bewusst ist und deshalb Distanz zum Mythos des isolierten Künstlers hält, verweigern sich selbst seine rätselhaftesten Skulpturen und Selbstbildnisse der Interpretation als Huldigung an einen egozentrischen Künstler. Diese Porträts sind im Gegenteil «in der Gesellschaft angesiedelt, umgeben von Signifikanten erworbener Fähigkeiten, Einflüsse und Ambitionen». Sie beschreiben ein «Individuum mit zwischen Engagement, Einfluss, Geschichte, Gemeinschaft und unablässigen Lernen wechselnden Grenzen».¹⁾

Das Zitat stammt aus Matt Saunders' Besprechung von Paweł Althamers Arbeit BLACK MARKET, einem Projekt von besonders komplexer Schönheit. Zusammen mit einer Gruppe afrikanischer Immigranten, die er in Warschau angesprochen hatte, realisierte Althamer ein überlebensgrosses Selbstbildnis aus Ebenholz, BLACK MARKET (Schwarzmarkt, 2007). Diese Immigranten waren ausgebildete Lehrer ohne jegliche künstlerische Schulung oder Erfahrungen in afrikanischer Schnitzkunst. Dieses Zusammentreffen verschiedener – und augenscheinlich inkompatibler – Kompetenzen und Sprachen macht «Black Market» zu einer besonders vielschichtigen semiotischen Übung, in der Kulturen und Individuen Authentizitätszeichen und -signale austauschen und einander beizubringen versuchen, wer sie wirklich sind. Das Ergebnis ist eine Skulptur, die ein Diskussionsgefäß ist, ein vielstimmiges Selbstporträt, das diejenigen, die es erschaffen haben, ebenso wiedergibt wie Althamer selbst. Denn das ist ein weiteres ständig wiederkehrendes Element seiner Kunst: Seine Skulp-

turen sind physische Objekte, die sich ganz natürlich in Geschichten verwandeln; sie können sogar losgelöst von ihrer materiellen Erscheinungsform als nichts weiter als urbane Legenden oder – wie der Künstler sie oft nennt – «Märchen» existieren. In diesem Sinne ist Althamers Kunst wahrhaftig eine Form der sozialen Plastik; seine Objekte sind Spannungsfelder, in denen verschiedene Individuen und Gemeinschaften ihr eigenes Territorium abzustecken versuchen.

Ein weiteres fundamentales Thema Althamers ist Partizipation; immer wieder hat er mit Menschen zusammen gearbeitet, die ausserhalb des traditionellen Kontexts der zeitgenössischen Kunst stehen. In den letzten Jahren hat er im Rahmen verschiedener Ausstellungen Museen zu Zufluchtsorten für unterprivilegierte Menschen werden lassen; als Teilnehmer an einer Biennale setzte er sich dafür ein, einer illegalen Einwanderin eine Aufenthaltserlaubnis zu erteilen; er hat für Jugendliche aus einem Warschauer Problembezirk einen Workshop eingerichtet und liess sie die Wände eines Museums mit Graffiti besprühen. Ausserdem betreibt Althamer eine Keramikwerkstatt für behinderte Menschen, mit denen er wöchentlich an Skulpturen zusammenarbeitet.

In den letzten Jahren haben wir eine Welle von «Gemeinschaftswerken» und kollektiven Praktiken dieser Art erlebt, in denen Menschen aus verschiedenen sozialen Milieus einzeln oder in Gruppen unter dem Stichwort der Zusammenarbeit eingesetzt oder sogar ausgenutzt werden, um die Disparitäten des kapitalistischen Systems und die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen der zeitgenössischen Kunst zu kommentieren. Immer wieder steht Althamer vor der Herausforderung, die Balance zwischen der Ausnutzung und der Stärkung der Teilnehmer an seinen Projekten zu finden, zumal er vor kontroversen Themen nicht zurück schreckt. Seine Zusammenarbeit mit Angehörigen sozialer Randgruppen zeichnet sich immer durch ein ausserordentliches Taktgefühl und eine Integrität aus, wie sie nur äusserst selten anzutreffen ist. In allen seinen Gemeinschaftsprojekten bemüht Althamer sich, jeden einzelnen Beteiligten in ein enges und fürsorgliches «familiäres» Beziehungsnetz einzubinden. Familiäre Beziehungen sind denn auch tatsächlich ein weiterer Interventionsraum, auf den er besonders gerne zurückgreift. Nicht nur hat er in einer Folge ikonischer Skulpturen seine Frau, seine Tochter und seine gegenwärtige Partnerin porträtiert, er hat auch in einer Ausstellung zeitgenössischer polnischer Kunst seinen Sohn eines seiner eigenen Werke präsentieren und damit die Stelle seines Vaters einnehmen lassen. Und in andere Installationen hat er Zeichnungen seiner Frau und seiner Tochter integriert.

Wie in seinen politisch ambitionierteren Projekten wird Partizipation auch hier durch Nähe hergestellt, indem Althamer Beziehungen aufbaut, in denen er mit den anderen Beteiligten austauschbar wird und in denen alle die Möglichkeit erhalten, auf derselben Ebene zu agieren. Eine fast perfekte visuelle Allegorie dieser Strategie war das Projekt BRÓDNO (2000): Auf Althamers Initiative hin liessen mehr als zweihundert Haushalte eine gigantische Skulptur entstehen, indem sie einfach das Licht in ihren Wohnungen ein und ausschalteten – eine kollektive Geste, irgendwo zwischen einem improvisierten Strassenfest und einem Ritus der Kommunion.

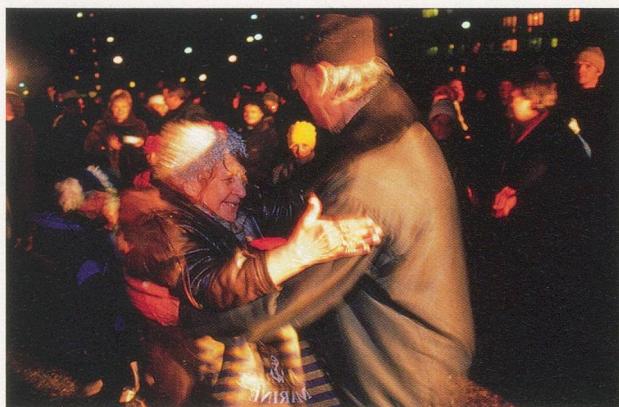
Solche Werke sind wiederum Beispiele für Althamers fliessende Identität: symbolisch oder sogar im wörtlichen Sinne tauscht er mit Angehörigen, Nachbarn, Fremden, Aussen seitern den Platz, um seine Identität als Künstler allmählich verschwinden zu lassen. Fast eine Umkehrung des Diktums von Joseph Beuys, dass jeder Mensch ein Künstler sei. Althamer scheint uns sagen zu wollen, jeder Künstler solle einfach nur ein Künstler sein.

In diesem Kontext zeigen sich Althamers Gemeinschaftsprojekte einfach als das, was sie sind: Porträts gesellschaftlicher Körper statt Porträts von Individuen. Wenn er seine Ersatz-

Ichs fertigt, schenkt er bezeichnenderweise der Wiedergabe der Haut die grösste Aufmerksamkeit, dem Bindegewebe, das uns ganz und gar einzigartig macht und uns gleichzeitig ständig miteinander in Verbindung hält. Die Haut ist sowohl die ultimative Grenze unserer Identität als auch die Barrikade unserer eigenen Körper. Zugleich ist sie aber auch unser elementares Kommunikationsmittel. Eines der ambitioniertesten Selbstbildnisse Althamers ist eine nur aus Haut bestehende Skulptur: ein dem Künstler nachgebildeter und unter Mitarbeit seiner ausgedehnten Familie bemalter gigantischer Heliumballon. Schwebt er am Himmel, verwandelt der Ballon das dreidimensionale Porträtbild in eine Art urbane Fata Morgana – eine weitere visuelle Manifestation des Paradoxes, das sein ganzes Werk aufröhrt und das in jedem von uns lebt: das Paradox, in unseren eigenen separaten und unverwechselbaren Körpern zu existieren und gleichzeitig an einem kollektiven Organismus teilzuhaben, den wir als Universalität bezeichnen, oder, um auf den Titel einer Ausstellung Althamers zurückzugreifen, das Paradox, «einer von vielen» zu sein.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Matt Saunders, *Frieze*, Nr. 107 (Mai 2007), S. 162.



PAWEŁ ALTHAMER, BRÓDNO 2000, 2000.

A Real Allegory and the Origins of the World

ADAM SZYMCZYK

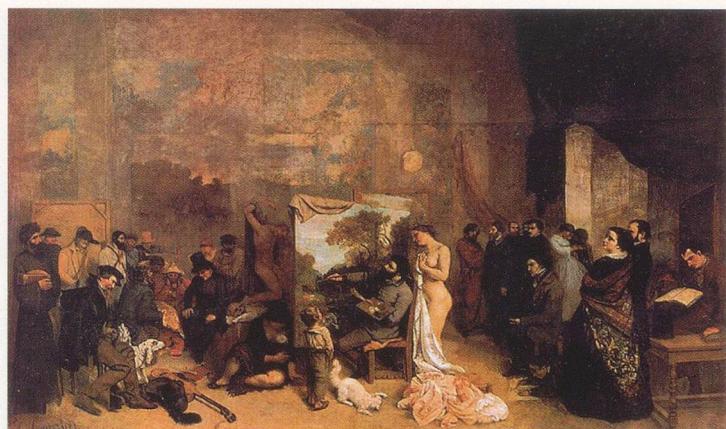
In 1855, at the point in his career when he felt mature and accomplished as an artist, having achieved notoriety for his controversial and “realist” paintings, Gustave Courbet completed his largest and most ambitious work, with a title as equivocal as the painting’s meaning was cryptic: THE PAINTER’S STUDIO: A REAL ALLEGORY SUMMING UP SEVEN YEARS OF MY ARTISTIC AND MORAL LIFE. Courbet places himself in the center of the scene, which, as was often the case in his important works, is composed as a frieze with figures distributed in the foreground, filling up a major part of the picture plane, while some figures recede in the dark, with the background receiving less detailed treatment. The artist portrays himself at the moment of contemplating the finishing touch to a large vertical canvas—a landscape—while an allegorical figure, a muse or simply a nude model, stands behind, pensively looking over his shoulder, and a little boy stares up at the painter in admiration. In addition to this group, which has been interpreted by Linda Nochlin—in one of her groundbreaking, precise and passionate essays on Courbet—as an Oedipal triangle, the cast of characters includes Courbet’s friends, prominent members of his entourage, writers, art patrons, critics, and figures typifying various professions and social roles, to represent the artist’s idea of a postulated, progressive, democratic development of society, already invoked

in some of his previous paintings.¹⁾ THE PAINTER’S STUDIO also contains a collection of accessories that belong to both the real inventory of the studio—and thus to genre painting—and to the symbolic repertory of the history of painting—and thus to allegory: a dagger, a feathered hat, a dog, and a palette in the painter’s hands—all real objects and conventional symbols at the same time. It is not the composition or painterly technique, but the content—the choice of actors and their respective curricula—that gives the painting its scandalizing power and turns it into a realist manifesto, a real allegory, in fact, the quintessential allegory of realism at the time of its making.

As in some of Courbet’s other ambitious and complex compositions, the painting not only contains a self-portrait but is itself an extended portrait of the painter at work with a number of characters embodying the artist’s ideas, interests, and concerns or aspects of his production and life circumstances. The artwork’s subject matter and the proper cause of the improbably trans-historical gathering painted by Courbet is an almost completed landscape in the center of the scene. That painter’s landscape is empty, without people, in stark contrast to the densely populated surface of the painting into which it is inserted. If THE PAINTER’S STUDIO is an interior scene, the painting at its center deals with an imagined exterior. It also offers relief, as it has a depth and atmosphere missing in the dark and crowded studio. The landscape becomes the painter’s escape route from his surroundings, a projection of an idea

ADAM SZYMCZYK is director of the Kunsthalle Basel. Together with Elena Filipovic, he curated the 5th Berlin Biennial for Contemporary Art.

GUSTAVE COURBET, THE PAINTER'S STUDIO, 1855,
oil on canvas, 142 x 235 1/2" /
DAS ATELIER DES MÄLERS, Öl auf Leinwand,
361 x 598 cm.



of poetic reality beyond mundane city life. Perhaps it stands there as the artist's portrait of his real self, as if he were trying to say: "I am nature," rather than "I paint from nature." There seems to be something missing in painter Courbet's deserted forest landscape, as if the nymph, or model behind the artist, had just stepped down from it, while another nude, a male, lingers behind the painting's frame opposite the artist and his muse, ambiguously suspended between the reality of the studio and the reality of another painting in progress. Courbet's painting unveils slowly and offers itself as a layered series of alternately receding and advancing planes and movements that guide our gaze toward the obscure interior, drawing us deeper and deeper into the dark forest of vague signs, dead-end motifs and reflecting surfaces, much in the style of Velázquez's LAS MENINAS (1656).

This suggestion of movement towards the limits of the known world, a journey inward in search of the origins of the real world (but also its spiritual dimensions) can be traced in a number of Courbet's paintings and it is evoked most literally by L'ORIGINE DU MONDE (1866). The painting is based on popular erotic photography of the time, but apart from its scandalizing directness and almost scientific anatomical accuracy, which is unsettling and, in fact, prevents the work from slipping into pornography, it can be seen as the ultimate subject matter, exhausting the possibility of any further representation. The painting produces an effect, as Linda Nochlin has demonstrated in her discussion of the work's existing

reproductions, of blinding rather than of sexual arousal through visual stimuli.²⁾ The female crotch is laid bare before the gaze but at the same time the flesh, almost entirely filling the painting's frame, sets its own limit, like a wall built against the spectator. This is perhaps best expressed by a certain speechlessness or loss of the power of articulation, acknowledged by many descriptions of the painting that are often reduced to testimonies of the viewers' responses to it rather than providing descriptions of the painting proper.

The question of realism, and the latent impact of Courbet's imagery in particular, can be traced in more recent art, even if it largely seems to be more concerned with eradication than with any productive retrieval of the real. An interest in Courbet is acknowledged by artists of different generations, but little is made in readings of contemporary art of the impact of the realist painter on art production today.³⁾ The rich and formally diverse oeuvre of Paweł Althamer can be analyzed in relation to Courbet's interests and individual paintings. Althamer's journey toward the dark beginning has taken shape in various ways over the last fifteen years of his development as an artist, and perhaps it began even earlier. The search for the unnamable, or rather for what is there before words, has been the main driving force in his work, and has given impetus to manifold formats and strategies.

Photographs of Althamer as a child were included in the most comprehensive catalogue of his work to date⁴⁾ and he has been reworking scenes from his

Pawet Althamer



Pawet Althamer playing Indians with
a friend, 1984 / Pawet Althamer spielt
Indianer mit einem Freund.



Pawet Althamer at the age of 14 reading
Karl May's Winnetou, 1981 / Pawet Althamer
im Alter von 14 Jahren, Winnetou lesend.

childhood in a number of his artworks. For instance, the photograph of Althamer at the age of fourteen, wearing a white sleeveless shirt and reading Karl May's *Winnetou* (1981), can be recognized as the source of his sculptural life-size SELF-PORTRAIT AS A CHILD (1993), which is part of the "Kid's Room" installation project. The figure is made of wire mesh, dressed up in a real child's clothes, and complete with a toy dachshund. Significantly, the book Althamer was reading, a novel set in America's Wild

West, is related to another series of photographs from 1984, in which a teenage Althamer and his art school friend impersonate "Indians" or "cavemen" and pose in the landscape—prehistoric human savages, covered with animal hides and hunting for prey. The resistance to an unreflected rendering of the present and the tendency to look back into human history to find meaning, the desire to trace the ineffable origins of the civilized, known world, can be recognized in almost every work by Althamer, and one could risk the assumption that this withdrawal into the pre-civilized, non-human state is one of the artist's main themes, an overarching metaphor of his production.

Several other works by Althamer are devised as constructions of narratives that deal with journeys and enable travelers to become immersed in previously unknown realms, usually found a stone's throw away. In short, these works make productive use of the familiar technique of estrangement, characteristic of shamanistic practice in different cultures and times and rediscovered by the great theater reformers of the 20th century, from Bertolt Brecht to Jerzy Grotowski and Augusto Boal. One example is the MASTER'S PIECE executed by Althamer as a performance and exhibition at the Academy of Fine Arts in Warsaw in 1993. It was comprised of two complementary and opposed parts: SELF-PORTRAIT, a naturalistic sculpture modeled in wax exhibited at the Academy, and a performance, FOREST, recorded on video,

in which the artist left the building of the Academy and traveled to the limits of the city, then took off his clothes and disappeared into the forest. The theme of the artist—often in the role of a guide to a group of viewers/participants—journeying into the landscape and dark, unknown nature, or, conversely, into the city, would be repeated in several later performances. In WALK IN BRÓDNO DISTRICT WITH GERMAN ART COLLECTORS (1999), Althamer showed the collectors the miracles and horrors of Bródno, the housing project where he lives and works; during a night hike in the Kampinos Forest in 2006 with a group of art enthusiasts, Althamer eventually got lost in the depths of the woods;⁵⁾ and most recently, as part of Münster's Sculpture Projects, he repeatedly walked from the public park into the fields surrounding the city, thereby creating PATH (2007).

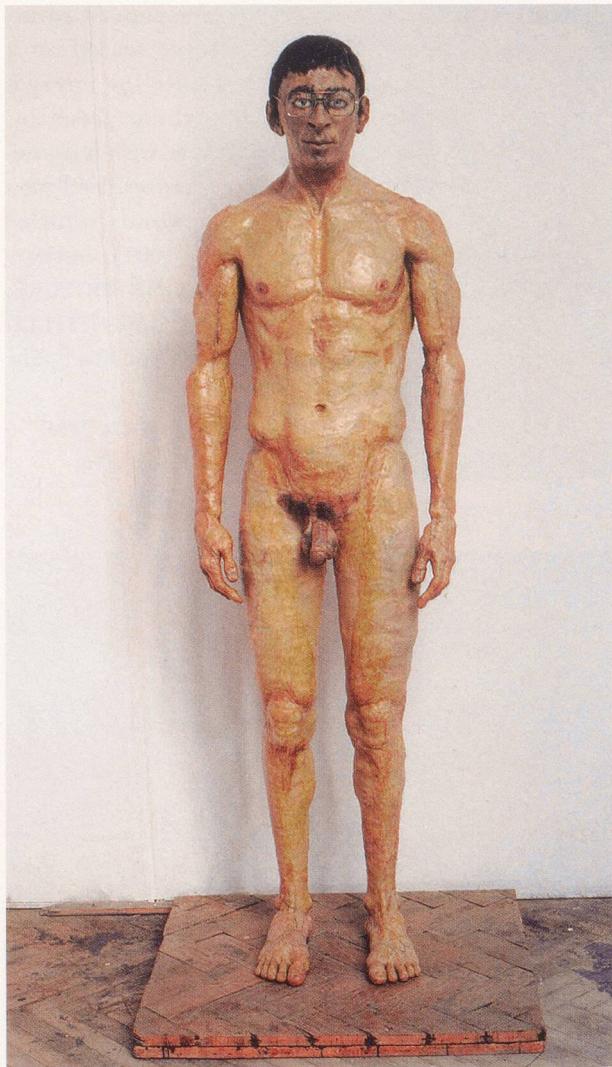
In a number of Althamer's performances, the theme of tracing a spiritual genealogy back to its origins plays a central role. The journey can be physical, as in Althamer's voyage across Africa to the Dogon tribe, completed in 1991. It was taken before graduating from the Warsaw Academy of Fine Arts as a rite of artistic apprenticeship, a perversion of a young artist's Grand Tour. The genre of a journey would also include various performances that took the form of "trips" under the influence of psycho-active substances or factors, usually witnessed by an audience (as in the CARDINAL performance at the Academy of Fine Arts, 1991, with the artist smoking dope in a womb-like bathtub filled with red papier-mâché) or, at times, simply registered on video (LSD, PEYOTE, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, 2003).

Another theme in Althamer's œuvre is reminiscent of what Linda Nochlin—writing about Courbet's THE STONE BREAKERS (1849–50), THE MEETING (1854), and A BEGGAR'S ALMS (1868)—called parts of "an epic of the open road."⁶⁾ The allegorical image of an individual or group displaced in society is developed in a number of Althamer's artworks that deal with or involve the participation of the unemployed (Polish jobless immigrants dressed in chic clothes and invited to be the audience of the "Neue Welt" exhibition at Frankfurter Kunstverein, or invited to stay in the gallery during the "Ausgeträumt..." exhibition at the Secession, Vienna, both 2001); the

homeless (OBSERWATOR—a daily newspaper's advertising campaign with homeless people seated on a busy Warsaw street wearing stickers with the newspaper's title, THE OBSERVER, and watching passersby, 1992, or ASTRONAUT at documenta X, with a homeless man contracted to live for the one hundred days of the exhibition as a guard of a white "vehicle" installed on the exhibition grounds, 1997); buskers (one of the characters in the MOTION PICTURE, Ljubljana, 2000, or the protagonist of the UNTITLED street performance in Prague, Galeria Vaclava Špály,

PAWEŁ ALTHAMER, SELF-PORTRAIT AS A CHILD, 1995,
metal mesh, clothes / SELBSTPORTRAIT ALS KIND,
Maschendraht, Kleider.





2001); prisoners (turned into makers of the works shown in Althamer's exhibition "Prisoners," at Westfälischer Kunstverein, Münster, 2002); children (given the role of exhibition guards in KING MACIUŚ I, as part of "The Collective Unconsciousness" exhibition at the migros museum für gegenwartskunst, Zurich, 2001); troubled youth (BAD KIDS, Bródno district, Warsaw, and Bonnefantenmuseum, Maastricht, both 2004); the ill (for years, Althamer has been running an art workshop and producing collaborative projects with the Nowolipie Group, whose members are suffering from multiple sclerosis); and Jews (a 1989 SELF-PORTRAIT in bas-relief on iron sheet, ABRAM AND BURUŚ, 2007, another self-portrait in bronze of

PAWEŁ ALTHAMER, *SELF-PORTRAIT (MASTER'S PROJECT)*,
1993, *hemp fibers, wax, hair / SELBSTPORTRAIT (DES MEISTERS PROJEKT), Hanf-Fasern, Wachs, Haar.*

the artist as a boy with a dog, looking at the fire of the Warsaw Ghetto in 1944, and several projects related to the work of the pedagogue Janusz Korczak, a Polish Jew who was murdered by the Nazis in 1942, together with the children he was looking after).

In Althamer's work the artist's role is narrated from multiple viewpoints including a dropout, shaman, diviner, healer, wandering Jew, and apostle heralding social transformation. The latter—much in the style of Courbet's Fourierist APOSTLE JEAN JOURNET SETTING OFF FOR THE CONQUEST OF UNIVERSAL HARMONY (1850)—gives aid and direction to the placeless and dispossessed individuals, marginalized and hidden from view by capitalist society. Artists also belong to this cast of suspicious characters, as indicated by Althamer's oft-quoted comment that "...an artist is someone trying to find a place for himself...The [artists are] people without a place. I'm one of them; I don't really know where my place is."⁷

From hyper-realistic sculpted figures of himself and his family to performances in which the artist deploys visitors in search of the miraculous "real" (be it in a trip to "real" nature untouched by culture or society or a trip to the uncontrollable "real" of the self that is revealed when drug-use removes all inhibitions and societal controls) to performances featuring displaced members of society—Althamer's diverse body of work constructs an unfinished image not unlike that of THE PAINTER'S STUDIO by Courbet. A closer look at Althamer's oeuvre reveals a complex but coherent world focused on the landscape and the "real" with the artist surrounded by a host of different figures and signs.

The question of the real can be said to be one of the most insistent issues that Althamer's artworks raise today, but not in the sense of exploring how to make the real part of the work of art. Althamer's aesthetic transactions are diametrically opposed to aesthetic appropriation and the consumption of the

PAWEŁ ALTHAMER, FOREST,
(MASTER'S PROJECT) 1993, video /
WALD (DES MEISTERS PROJEKT).



real in art. His is art that must be consumed by the real. Althamer's work should "find its place"—that is, literally dissolve and germinate in society through the practice of teaching, thinking, and making. By means of individual or collective actions, his art becomes part of a reality that can be defined, following Courbet's understanding of art as a powerful agent of social change and nature as "the *ensemble* of men and things," and not a subject of mystic contemplation.⁸⁾ Only when art effects the transformation of lived experience can the allegory become real and the quest for origin be abandoned.

1) Linda Nochlin, "Courbet's Real Allegory: Rereading The Painter's Studio," *Courbet* (London: Thames & Hudson, 2007), p. 170.

2) Ibid, "Courbet's L'origine du monde: The Origin without an Original," p. 152. Nochlin wrote her essay before the original "Origin" resurfaced, having been hidden from view for years.

3) Alice Creischer's *L'ATELIER DE LA PEINTRICE* (2000), which works through the iconography of Courbet's painting, was realized as part of the exhibition "Dinge, die wir nicht verstehen," curated by Roger M. Buergel and Ruth Noack at Generali Foundation in Vienna. Buergel's catalogue text discusses the work's relationship to Courbet's painting in the context of Courbet's involvement in the Paris Commune. In his recent account of a visit to Courbet's retrospective exhibition at the Grand Palais in Paris, Thomas Bayrle compared Courbet's staging of the nude to that achieved by Photoshop techniques: "Extremely erotic bodies, styled, distorted and staged, are molded and copied into a variety of interiors ... Montage of prefabs into prefabs." Thomas Bayrle, "Von Menschen und Massen," *Texte zur Kunst* 69 (March 2008), p. 44. One of Swiss-born and Paris-based designer Jeanette Laverrière's recent mirror objects, *À GUSTAVE COURBET* (2001), is an abstraction of *L'ORIGINE DU MONDE*.

4) Paweł Althamer, *The Vincent Award* (Bonnefanten Museum/Hatje Cantz, 2004).

5) Courbet's interest in exploring the theme of journeys in search of the cause of natural phenomena inhabits his paintings of the river Loue. Some of them show the river making its way slowly through a bed of rocks and in shadow underneath the dark green canopy of forest, bushes, and moss. The landscape is depicted almost like an interior, a delimited, enclosed space, winding around an absence. The cave in which the river has its source is represented as the groundless, somber void that should not and cannot be penetrated any further (*THE SOURCE OF THE RIVER LOUE* and *THE GROTTO OF THE LOUE*, both 1864).

6) Nochlin, "Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew" (see note 1), p. 43.

7) Interview with Andrzej Przywara and Adam Szymczyk, *Air Conditioning*, Foksal Gallery, Warsaw 1996, p. 23.

8) T.J. Clark quotes this utterance—attributed to Courbet—in his *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Berkeley: University of California Press 1999), p. 155.

Eine reale Allegorie und die Ursprünge der Welt

ADAM SZYMCZYK

Im Jahr 1855 schuf Gustave Courbet, nachdem er mit seinen umstrittenen «realistischen» Gemälden Bekanntheit erlangt hatte und sich als Künstler zum Meister gereift fühlte, sein bis dahin grösstes und ehrgeizigstes Werk, mit einem dem rätselhaften Inhalt des Bildes entsprechend zweideutigen Titel: DAS ATELIER DES MALERS, EINE REALE ALLEGORIE EINER SIEBENJÄHRIGEN PHASE IN MEINEM KÜNSTLERISCHEN UND MORALISCHEN LEBEN. Courbet stellte sich selbst in der Mitte des Bildes dar, das, wie häufig bei seinen Hauptwerken, gleich einem Fries aufgebaut ist: Figuren in jeweils unterschiedlichen Posen sind über die vordere Bildebene verteilt und nehmen den Grossteil der Bildfläche ein, während einige Gestalten im Dunkel verschwinden und der Hintergrund lediglich skizzenhaft angedeutet ist. Der Künstler porträtierte sich selbst im Augenblick, da er letzte Hand an ein grosses querformatiges Gemälde – eine Landschaft – legt. Hinter ihm steht eine allegorische Figur, eine Muse oder einfach ein Aktmodell, die sich mit nachdenklicher Miene über seine Schulter beugt, und neben ihm blickt ein Knabe voller Bewunderung auf den Maler. Ausser dieser Gruppe, die Linda Nochlin in einem ihrer bahnbrechenden, präzisen und leidenschaftlichen Aufsätze über Courbet als ödipales Dreieck gedeutet hat, gehören zum Personal des Gemäldes die Freunde

ADAM SZYMCZYK ist Direktor der Kunsthalle Basel. Zusammen mit Elena Filipovic kuratierte er die 5. Berlin Biennale für Zeitgenössische Kunst.



GUSTAVE COURBET, THE MEETING or GOOD DAY
MR. COURBET, 1854, oil on canvas, 52 x 59 1/4" /
DIE BEGEGNUNG oder GUTEN TAG HERR COURBET,
Öl auf Leinwand, 132 x 150,5 cm.

Courbets, bekannte Persönlichkeiten aus seinem Umkreis, Schriftsteller, Kunstmördner und Kritiker sowie Figuren, die symbolisch verschiedene Berufe und gesellschaftliche Rollen verkörpern, um Courbets Vision einer fortschrittlichen, demokratischen Entwicklung der Gesellschaft zu verbildlichen, die auch in einigen seiner früheren Bilder beschworen wird.¹⁾ Daneben enthält DAS ATELIER DES MALERS allerlei Accessoires, die gleichzeitig dem konkreten

Inventar des Ateliers – und damit der Genremalerei – und dem symbolischen Repertoire der Geschichte der Malerei – und damit der Allegorie – zuzuordnen sind: ein Dolch, ein Federhut, ein Hund und eine Palette in der Hand des Malers, allesamt wirkliche Gegenstände und zugleich konventionelle Symbole. Das skandalöse Moment liegt nicht in der Komposition oder Technik, sondern im Inhalt, in der Wahl der Akteure und ihrer jeweiligen Programmatik, durch die das Gemälde zu einem Manifest des Realismus wird, zu einer realen Allegorie und einer Allegorie des Realismus im Augenblick seiner Entstehung.

Wie bei manchen der ambitionierten und vielschichtigen Gemälden Courbets ist auch hier das Selbstbildnis des Künstlers Teil des Bildes, oder, besser gesagt: das gesamte Bild ist ein erweitertes Selbstbildnis des Malers bei der Arbeit, umgeben von Figuren, die für seine Ideen, Interessen, Anliegen oder bestimmte Aspekte seines Schaffens und seine Lebensumstände stehen. Das Sujet des Werkes und der eigentliche Anlass für die unwahrscheinliche, Zeitgrenzen sprengende Menschenversammlung, die Courbet dargestellt hat, ist ein in Arbeit befindliches Landschaftsgemälde im Zentrum des Bildes. In deutlichem Gegensatz zur Menschenmenge auf dem Gemälde ist diese Landschaft menschenleer. Während DAS ATELIER DES MALERS ein Interieurbild ist, thematisiert das Gemälde in dessen Mitte einen imaginären Außenraum. Die Landschaft sorgt zudem für eine gewisse Auflockerung aufgrund ihrer räumlichen Tiefe und Offenheit, im ansonsten dunklen und überfüllten Atelier. So wird das Landschaftsbild für den Künstler zu einem Fluchtweg aus seiner Umgebung, zur Projektion einer poetischen Realität jenseits des banalen städtischen Alltags. Möglicherweise steht es hier stellvertretend für ein Bildnis des wahren Künstler-Ichs, eines Künstlers, der gleichsam verkündet: «Ich bin die Natur», statt «Ich male nach der Natur». In Courbets menschenleerer Waldlandschaft scheint etwas zu fehlen: Es ist, als sei die Nymphe oder das Modell hinter dem Künstler soeben dem Bild entstiegen, während hinter der bemalten Leinwand gegenüber dem Maler und seiner Muse ein weiterer männlicher Akt in einem Schwebezustand zwischen der Realität des Ateliers und der Realität eines weiteren in Arbeit befindlichen Gemäldes

verharrt. Courbets Gemälde gibt sich nur allmählich preis, indem es uns nach und nach in seine mal zurückweichenden, mal sich nach vorne schiebenden Ebenen und Bewegungen eindringen lässt, die unseren Blick ins dunkle Innere lenken und uns immer tiefer in den finsternen Wald vager Zeichen, vom Weg abbringender Motive und spiegelnder Oberflächen hineinziehen, ganz wie bei Velázquez LAS MENINAS (1656).

Diese angedeutete Bewegung hin zu den Grenzen der bekannten Welt, eine Reise ins Innere auf der Suche nach Ursprüngen (der konkreten Welt, aber auch ihrer geistigen Dimension) begegnet uns in mehreren Gemälden Courbets und wird ganz direkt in L'ORIGINE DU MONDE (1866) beschworen. Dieses Gemälde entstand nach populären erotischen Photographien der Zeit, sieht man aber einmal von der schockierenden Direktheit und der nachgerade wissenschaftlichen anatomischen Genauigkeit ab, die irritiert, weil gerade sie verhindert, dass das Werk ins Pornographische abgleitet, so kann das Bild als das ultimative Sujet gesehen werden, mit dem sich jede weitere Möglichkeit der Repräsentation erschöpft. Wie Linda Nochlin in ihren Ausführungen zu den bestehenden Reproduktionen des Werks dargelegt hat, ist die Wirkung des Gemäldes eher eine der Blendung als der sexuellen Erregung durch optische Reize.²⁾ Die weibliche Scham wird entblößt dem Blick dargeboten, gleichzeitig aber errichtet das Fleisch, das nahezu den gesamten Bildausschnitt ausfüllt, seine eigene Schranke, gleich einer dem Betrachter entgegengesetzten Wand. Wohl nichts verdeutlicht dies so sehr wie die Sprachlosigkeit oder das Unvermögen des Ausdrucks, von dem zahlreiche Beschreibungen des Gemäldes Zeugnis ablegen, die sich vielfach darauf beschränken, Reaktionen von Betrachtern auf das Gemälde wiederzugeben, ohne es wirklich zu beschreiben.

Die Frage des Realismus und besonders der latenten Wirkung der Bilder Courbets lässt sich bis in die jüngere Kunst nachverfolgen, aber insgesamt scheint ihr eher an der Ausmerzung als an einer wie auch immer gearteten produktiven Rückgewinnung des Realen gelegen zu sein. Künstler verschiedener Generationen bekennen sich zur Bedeutung Courbets für ihr Werk wenn auch in aktuellen Texten der

Einfluss des Realisten kaum gewürdigt wird.³⁾ Das reichhaltige und formal vielgestaltige Werk von Pawęt Althamer kann unter Bezugnahme auf die Anliegen und einzelnen Bilder Courbets betrachtet werden. Althamers Reise zu den dunklen Ursprüngen hat über die vergangenen fünfzehn Jahre seiner künstlerischen Entwicklung hinweg (die sich auch noch länger hingezogen haben mag) verschiedene Formen angenommen. Die Suche nach dem Unbenennbaren, oder besser: nach dem, was vor allen Worten angesiedelt ist, war ein Hauptantrieb seines Schaffens und gab den Anstoss für die verschiedenen Formen und Strategien, derer er sich bedient.

Althamer hat Photos, die ihn als Kind zeigen, in den umfassendsten Katalog seines bisherigen Schaffens aufgenommen⁴⁾ und Szenen seiner Kindheit in einigen Arbeiten inszeniert. So diente die 1981 entstandene Aufnahme, die den 14-jährigen Althamer in einem weissen, ärmellosen Unterhemd bei der Lektüre von Karl Mays *Winnetou* zeigt, offensichtlich als Vorlage für seine lebensgrosse Skulptur *SELF-PORTRAIT AS A CHILD* (1993). Diese aus Maschendraht konstruierte Figur, Teil der Installation *KID'S ROOM*, trug echte Kinderkleider und wurde mit einem Spielzeugdackel vervollständigt. Bezeichnen-

derweise lässt sich das Buch, das der junge Althamer liest, mit einer weiteren Photoserie aus dem Jahr 1984 in Verbindung bringen, in der der jugendliche Althamer und ein Freund, den er vom gemeinsamen Kunstunterricht her kannte, als «Indianer» oder «Höhlemenschen» in der Landschaft posieren – die jungen Wilden der prähistorischen menschlichen Spezies, in Tierhäute gehüllt und auf der Jagd nach Beutetieren. Der Widerstand gegen eine unreflektierte Wiedergabe der Gegenwart und die Neigung zur Sinnsuche in der weit zurückliegenden Geschichte der Menschheit, zum Aufspüren des nicht in Worte zu fassenden Ursprungs der bekannten, zivilisierten Welt, ist in nahezu jeder Arbeit Althamers zu erkennen, und man könnte mutmassen, dass dieser Rückzug in einen nichtmenschlichen Zustand vor jeder Zivilisation eines der Hauptthemen des Künstlers, eine übergreifende Metapher seines Schaffens darstellt.



PAWEŁ ALTHAMER, *KING MACIUS I*,
in the exhibition "The Collective Unconsciousness,"
migros museum für gegenwartskunst, Zürich, 2001.



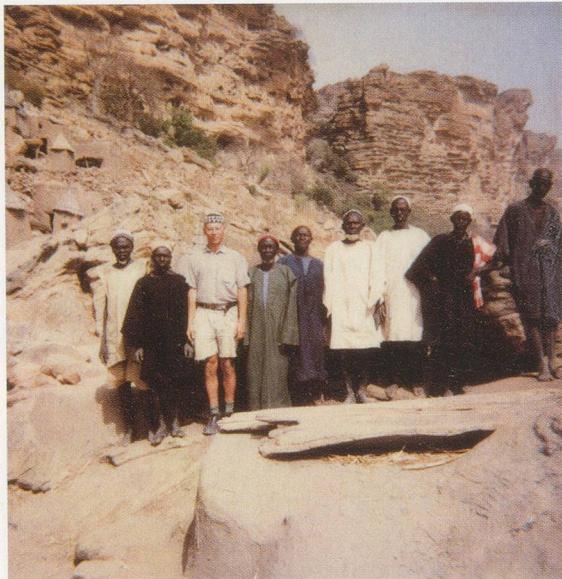
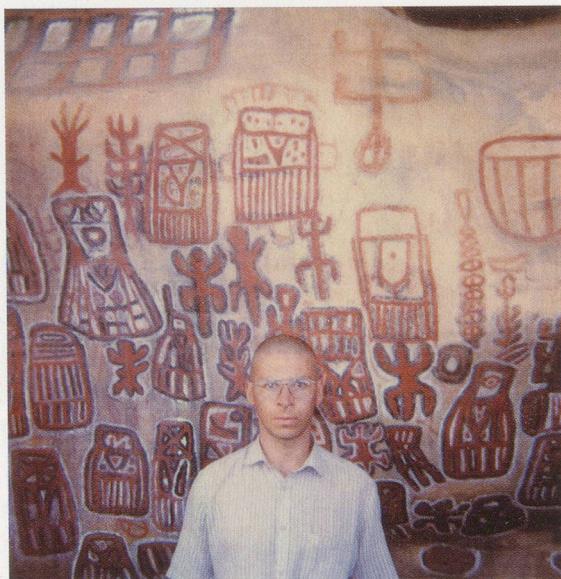
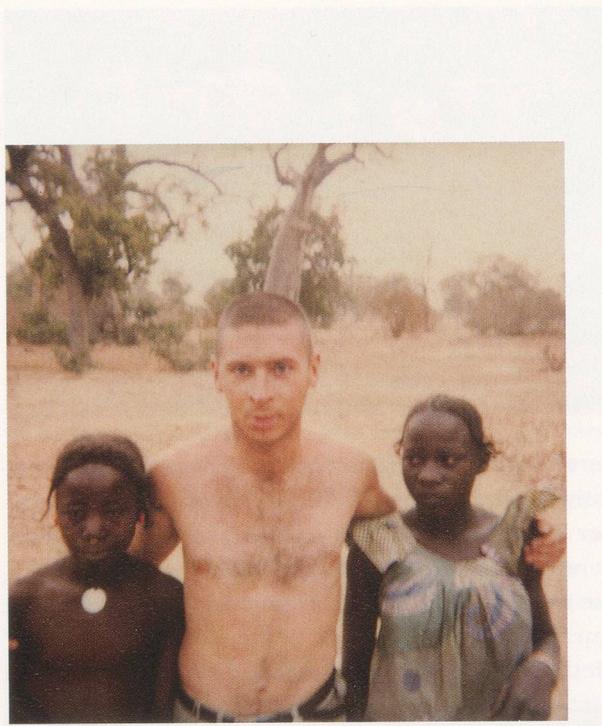
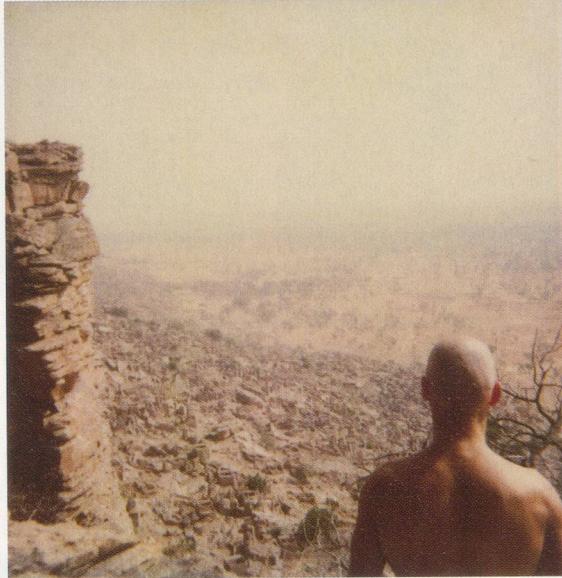


Verschiedene Arbeiten Althamers, angelegt als narrative Konstrukte, beschäftigen sich mit dem Thema der Reise und der Möglichkeit, sich als Reisender in eine bisher unbekannte Sphäre zu versenken, die aber meist nur einen Steinwurf weit entfernt ist. Kurzum, diese Arbeiten bedienen sich typischer Methoden der Verfremdung, wie sie bei schamanistischen Bräuchen in verschiedenen Kulturen und Epochen zum Tragen kamen und von den grossen Theaterreformern des 20. Jahrhunderts von Bertolt Brecht bis Jerzy Grotowski und Augusto Boal wiederentdeckt worden sind. Ein Beispiel ist MASTER'S PIECE, eine Arbeit, die Althamer 1993 in Form einer Performance und Ausstellung an der Warschauer Akademie der Bildenden Künste realisierte. Sie besteht aus zwei Teilen, die sich gleichzeitig komplementieren und Gegenpole bilden, nämlich dem SELF-PORTRAIT, einer in der Akademie ausgestellten naturalistischen Wachskulptur, und der auf Video festgehaltenen Performance FOREST, im Rahmen derer der Künstler das Akademiegebäude verliess und sich auf den Weg an den Rand der Stadt machte, wo er anschliessend die Kleider auszog und im Wald verschwand. Das Thema der Reise des Künstlers (oft in der Rolle des Führers einer Gruppe von teilnehmenden Zuschauern) in eine Landschaft oder das Unbekannte der Natur, oder umgekehrt in die Stadt, wurde in mehreren Performances wiederholt. Wie zum Beispiel beim Spaziergang mit einer Gruppe deutscher Kunstsammler zu den Wundern und Schrecken von Bródno (WALK INTO BRÓDNO DISTRICT WITH GERMAN ART COLLECTORS, 1999), der Wohnsiedlung, wo Althamer lebt und arbeitet, oder

PAWEŁ ALTHAMER, WALK IN BRÓDNO DISTRICT
WITH GERMAN ART COLLECTORS, 1999 /
SPAZIERGANG IN BRÓDNO MIT DEUTSCHEN
KUNSTSAMMLERN.



PAWEŁ ALTHAMER, BAD KIDS, 2004 / PROBLEM KINDER.



Paweł Althamer's journey to the Dogon tribe, 1991, travel photographs / Paweł Althamer's Reise zu den Dogon, Reisebilder.

bei der Wanderung in den Kampinos-Wald mit einer Gruppe von Kunstfreunden, die sich schliesslich im Wald verloren (2006).⁵⁾ Der im Rahmen der Skulptur Projekte Münster realisierte PFAD (2007), der von einem städtischen Naherholungsgebiet in die Getreidefelder um Münster führte, gehört ebenfalls zu dieser Gruppe.

In einigen von Althamers Performances spielt das Thema der Zurückführung geistiger Inhalte auf ihre Anfänge eine zentrale Rolle. Die Reise kann konkret körperlich erfolgen, wie bei der Wanderung quer durch Afrika zum Volk der Dogon, die er 1991, noch vor dem Abschluss seines Studiums an der Warschauer Akademie der Bildenden Künste, als eine Art von rituellem künstlerischem Gesellenstück, eine Pervertierung der «Grand Tour» junger Künstler, unternahm. Eine weitere Spielart der «Reise» sind verschiedene Performances, die unter dem Einfluss psychoaktiver Substanzen oder Faktoren die Form von «Trips» annahmen und meist vor Publikum stattfanden (wie bei CARDINAL (1991) in der Akademie der Bildenden Künste, als er in einer mit rotem Papiermachee gefüllten mutterleibartigen Badewanne Marihuana rauchte) oder manchmal einfach auf Video aufgezeichnet wurden (LSD, PEYOTE, HYPNOSIS, MAGIC MUSHROOMS, 2003).

Ein weiteres Thema in Althamers Œuvre erinnert an Linda Nochlins Wort vom «Epos der freien Strecke», das sie auf die Courbet'schen Gemälde DIE STEINKLOPFER (1849/50), DIE BEGEGNUNG (1854) und ALMOSEN FÜR EINEN BETTLER (1868) bezieht.⁶⁾ Das allegorische Bild des gesellschaftlichen Aussenseiters (als Individuum oder Gruppe) wird in einer Reihe von Arbeiten Althamers entwickelt, die sich um Arbeitslose drehen oder deren Mitwirkung erfordern (arbeitslose polnische Einwanderer wurden schick gekleidet und als Publikum in die Ausstellung «Neue Welt», 2001, im Frankfurter Kunstverein eingeladen oder gebeten, sich für die Dauer der Ausstellung «Ausgeträumt...», 2001, in der Wiener Secession aufzuhalten), beziehungsweise um Obdachlose (OBSERWATOR – die Werbekampagne der Tageszeitung *Obserwator*, im Rahmen derer Obdachlose mit Aufklebern, auf denen der Name der Zeitung steht, an einer belebten Warschauer Straße sassen und Passanten beobachteten, 1992,

oder ASTRONAUT auf der documenta X, 1997, bei der ein Obdachloser engagiert wurde, um für die 100 Tage der Ausstellung als Bewacher eines weissen Fahrzeugs auf dem Ausstellungsgelände zu leben), Strassenmusikanten (eine der Figuren in MOTION PICTURE, Ljubljana 2000, oder die Hauptfigur der unbittelten Strassenperformance in Prag im Jahr 2001, Galeria Vaclava Špály), Gefängnisinsassen (in der Rolle von Künstlern, deren Arbeiten 2002 in der Ausstellung «Prisoners» im Westfälischen Kunstverein in Münster gezeigt wurden), Kinder (in der Rolle von Museumswärtern in KÖNIG MACIUS I, einer

GUSTAVE COURBET, THE APOSTLE JEAN JOURNET
SETTING OUT ON THE CONQUEST OF UNIVERSAL HARMONY,
ca. 1850, lithograph / DER APOSTEL JEAN JOURNET
BRICHT AUF, UM UNIVERSELLE HARMONIE ZU ERLANGEN,
Lithographie.



Arbeit, die 2001 im Rahmen der Ausstellung «Das kollektive Unbewusste» im migros museum für gegenwartskunst in Zürich gezeigt wurde), verhaltensauffällige Jugendliche (BAD KIDS, 2004, im Warschauer Viertel Bródno und, noch im gleichen Jahr, im Bonnefantenmuseum in Maastricht), Kranke (seit Jahren betreibt Althamer eine Kunstwerkstatt und produziert Gemeinschaftsarbeiten zusammen mit einer Gruppe von MS-Patienten, der sogenannten Nowolipie Group) sowie Juden (angefangen mit einem 1989 entstandenen SELF-PORTRAIT, einem Basrelief in Eisenblech, über die Arbeit ABRAM AND BURUŚ, 2007, einem bronzenen Selbstbildnis des Künstlers als Junge mit Hund, der beobachtet, wie das Warschauer Getto im Jahr 1944 den Flammen zum Opfer fällt, bis hin zu verschiedenen Projekten, die mit dem Werk des polnisch-jüdischen Pädagogen Janusz Korczak in Zusammenhang stehen, der 1942 zusammen mit den Kindern in seiner Obhut von den Nazis ermordet wurde).

In Althamers Arbeiten wird aus sehr unterschiedlichen Standpunkten heraus über die Rolle des Künstlers berichtet: als die des Aussteigers, Schamanen, Propheten, Heilers, wandernden Juden, des Apostels, der gesellschaftlichen Wandel verkündet – ganz ähnlich wie in Courbets DER APOSTEL JEAN JOURNET BRICHT AUF, UM UNIVERSELLE HARMONIE ZU ERLANGEN (1850) –, und der den Ortslosen und Vertriebenen, die von der kapitalistischen Gesellschaft an den Rand gedrängt und ausser Sicht geschafft worden sind, Hilfe bietet und den Weg zeigt. Zu diesem Ensemble zwielichtiger Charaktere gehört auch der Künstler, wie aus dem viel zitierten Ausspruch Althamers hervorgeht: «Ein Künstler ist jemand, der auf der Suche nach einem Platz für sich selbst ist ... [Künstler] sind Menschen ohne Platz. Ich bin einer von ihnen: Ich weiss nicht genau, wo mein Platz ist.»⁷⁾

Seine scheinbar so unterschiedlichen Arbeitsweisen – von hyperrealistischen Abbildern seiner selbst oder seiner Familie über Performances, in welchen er Besucher auf die Reise nach dem wunderbaren «Realen» schickt (sei es eine Reise in die «reale», von Kultur und Gesellschaft unberührte Natur oder in das unkontrollierbare «reale» Selbst, das zum Vorschein kommt, wenn der Gebrauch von Drogen alle

Hemmschwellen und gesellschaftlichen Kontrollen beseitigt), bis zu Performances, die Mitglieder dieser Gesellschaft ins Zentrum rücken, die es nicht schaffen, wirklich zu ihr zu gehören – zeigen ein unfertiges Bild, nicht unähnlich Courbets DAS ATELIER DES MALERS. Ein genauer Blick auf Althamers Arbeiten gibt den Blick frei auf eine komplexe und kohärente Welt mit Landschaft und dem «Realen» im Zentrum, während eine Gruppe von Figuren und Zeichen den Künstler umgibt.

Wenn die Frage nach dem Realen eine der dringlichsten ist, die Althamers Werk heute aufwirft, besteht die Problematik nicht darin, das Reale zum Teil des Kunstwerks zu machen. Im Unterschied zur ästhetischen Aneignung und Aufzehrung des Realen in der Kunst, verläuft Althamers ästhetische Transaktion genau in die entgegengesetzte Richtung. Seine Kunst ist eine, die vom Realen verzehrt werden muss. Althamers Arbeiten sollen «ihren Platz finden», das heisst buchstäblich in der Gesellschaft aufgehen und dort aufkeimen durch praktisches Lehren, Denken, Schaffen und mittels individueller oder kollektiver Aktionen, die ihren Platz als Teil einer Realität beanspruchen, die in Anlehnung an Courbets Verständnis von Kunst als wirkungsvoller Vertreter für sozialen Wandel und Natur als «das Ensemble von Menschen und Dingen»⁸⁾ und nicht als Gegenstand mystischer Kontemplation definiert werden kann. Nur wenn die Kunst die Verwandlung gelebter Erfahrungen bewirkt, kann die Allegorie real und die Suche nach den Ursprüngen aufgegeben werden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Linda Nochlin, «Courbet's Real Allegory: Rereading The Painter's Studio», in *Courbet*, Thames & Hudson, London 2007, S. 170.

2) Nochlin, «Courbet's L'Origine du monde: The Origin without an Original, op.cit., S. 152. Nochlin schrieb ihren Essay, bevor das originale Gemälde wieder auftauchte.

3) Alice Creischers L'ATELIER DE LA PEINTRICE (2000), das die Ikonographie und Komposition von Courbets Gemälde hinterfragt, wurde als Teil der Ausstellung Dinge, die wir nicht verstehen, kuratiert von Roger M. Buergel und Ruth Noack in der Generali Foundation Wien, realisiert. Die Beziehung dieser Arbeit zu Courbet und seiner Beteiligung an der Pariser Kommune wird im Katalogtext von Buergel diskutiert. Nach einem Besuch der jüngsten Courbet-Gesamtschau im Pariser Grand Palais verglich Thomas Bayrle Courbets Inszenierung des Aktes

mit dem, was sich durch Photoshop-Verfahren erzielen lässt: «Gestylt, verdreht, gestellt werden hoherotische Körper modelliert und in diverse Interieurs hereinkopiert... Montage von Fertigteilen in Fertigteile.» T. Bayrle, «Von Menschen und Massen», *Texte zur Kunst* 69 (März 2008), S. 44. Auch erst vor Kurzem schuf die in der Schweiz geborene und in Paris lebende Designerin Jeanette Laverrière eines ihrer Spiegelobjekte – À GUSTAVE COURBET (2001) –, welches eine Ableitung von L'ORIGINE DU MONDE ist.

4) Paweł Althamer, *The Vincent Award* (Bonnefanten Museum/Hatje Cantz, 2004).

5) Courbets Interesse an der Erforschung des Themas der Reise auf der Suche nach den Gründen von Naturphänomenen wird deutlich in seinen Bildern des Flusses Loue. Einige zeigen den Fluss, wie er langsam seinen Weg durch das steinige Bett sucht,

unter dem dunkelgrünen Dach von Wald, Büschen und Moos – die Landschaft wird fast als Innenraum dargestellt, ein begrenzter, geschlossener Raum, sich um das Abwesende windend. Die Höhle, in der die Quelle des Flusses liegt, wird eine bodenlose düstere Leerstelle, zu der man nicht mehr vordringen kann und sollte (THE SOURCE OF THE RIVER LOUE und THE GROTTO OF THE LOUE, beide 1864).

6) Nohlin, «Gustave Courbet's Meeting: A Portrait of the Artist as a Wandering Jew», op. cit. S. 43.

7) Gespräch mit Andrzej Przywara und Adam Szymczyk, *Air Conditioning*, Foksal Gallery, Warschau 1996, S. 23.

8) T.J. Clark zitiert diese Äußerung, die Courbet zugeschrieben wird, in seinem Buch *Image of the People, Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, University of California Press, Berkeley 1999, S. 155.



PAWEŁ ALTHAMER and NOWOLIPIE GROUP, WINGED / BEFLÜGELT, 2008.



Edition for Parkett 82

PAWEŁ ALTHAMER

RETROSPECTIVE, 2008

12 tin figures, each approx. $1\frac{1}{8}$ to $3\frac{1}{2}$ " high

Cast by Michał Nowicki, Warsaw, in custom-made cardboard suitcase,
 $6\frac{5}{8} \times 9\frac{1}{2} \times 3\frac{1}{8}$ "

Edition of 38 / XXV, signed and numbered certificate.

12 Zinnfiguren, je 3,5–9 cm hoch

Guss: Michał Nowicki, Warschau, in massgefertigtem Koffer aus Karton,
17,5 x 24 x 8 cm

Auflage 38 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





RACHEL HARRISON, RAUNER WERNER FASSBINDER, 2007, mannequin, latex Dick Cheney mask, cornstarch biodegradable peanuts, Playtex regular and heavy duty briefs, eyeglasses, athletic wear, 67 x 90 x 33" / puppe, Dick Cheney Guanimmask Verpackungschips Sonnenblüte, Spontbeding, 170 x 229 x 384 cm. (ALL PHOTOS: GREENE MARTIAL GALLERY, NEW YORK)

Rachel Harrison

ENIGMARELLE THE STATUESQUE

RICHARD HAWKINS



RACHEL HARRISON, AMERIGO VESPUCCI,
2006, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic,
Leonardo DiCaprio mirror, 3 artificial apples,
 $86\frac{1}{2} \times 31 \times 29"$ / Holz, Polystyrol, Zement,
Parex, Acryl, Leonardo DiCaprio-Spiegel,
3 künstliche Äpfel, 220 x 79 x 74 cm.

Distinctions between the figurative and abstract are never of much use. However, many tend to see Rachel Harrison's sculptures as abstract chunks on which figures appear, as sculpted display racks for varied bric-a-brac treasures. But this seems to largely miss the point. By decoding the brash pop-cultural references in Harrison's work, the tendency is to ignore the dense, equally punning layers of the artist's allusions to sculpture's primarily figurative past, that is statues.

Harrison's work has almost always included an investigation into the conventions of figurative art and of statues in particular, which can be reduced to several genres: upright on a human scale and with some indication of a face located somewhere on its vertical mass. Take for example CINDY (2004). It would be impossible to make an upright sculpture piled up to at least movie-star height, plop a wig on top, call it by a girl's name and not be insisting on some connection to a whole host of historical examples from Ancient Egypt forward.

Harrison's set of fifty-seven inkjet prints, VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), provides a thumb-nailed index to her interest in this history. While many of the images come from non-art "popcult" contexts (mannequins in particular) and Corsican *menhirs*, the inclusion of images of works by Maillol, Brancusi, Dubuffet, Rodin's THE BURGHERS OF CALAIS (1884), in close proximity with a diversity of commemorative statues of Judge Blackstone, Lady Bird Johnson, and the frumpy Bryant Park statue of Gertrude Stein drive the point home: the world is more filled with statues than sculptures.

RICHARD HAWKINS is an artist living in Los Angeles. He is an Associate Professor in the MFA program at Art Center College of Design, Pasadena.

RACHEL HARRISON, MR. GOODNIGHT, 2007, wood, chicken wire, cement, Parex, acrylic, rug, BMX bicycle, pole, dyed sheep skin, Prince, handbag, potato, purple imitation Crocs, 99 x 86 x 54" / HERR GUTENACHT, Holz, Maschendraht, Zement, Parex, Acryl, Teppich, BMX-Fahrrad, Stange, gefärbtes Schaffell, Prince, Handtasche, Kartoffel, violette Imitat-Crocs, 251,5 x 218,4 x 137,2 cm.





RACHEL HARRISON, SPHINX, 2002, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, sheetrock, wheels, C-print, 96 x 48 x 65" / Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Gipsplatten, Räder, C-Print, 243,8 x 50,5 x 165,1 cm.

It seems apparent that figurative statuary breaks neatly into five categories: 1) the standing or sitting single figure, 2) the reclining figure, 3) multiple figures, 4) the equestrian, and 5) the bust—the first being the most commonly invoked in Harrison’s work. CINDY is indeed an obvious example, but pick any of them from JOHNNY DEPP (2007) to AMERIGO VESPUCCI (2006) and you have enough assigned names and indicated faces (an earring, a Leonardo DiCaprio mirror) on human-proportioned vertical masses to award them the classification of being statuesque.

Whether in THE DYING GAUL (c. 230–220 BC), THE BARBERINI FAUN (c. 200 BC) (Winckelmann’s spread-eagle favorite)¹⁾, Bernini’s ECSTASY OF ST. TERESA (1652), the dearth of many a holey Henry Moore, Anthony Caro’s DÉJEUNER SUR L’HERBE II (1989), the reclining figure (which would otherwise be upright) is found in a suspended, relaxed, or prone state. If one considers the set of casters in Harrison’s THE EAGLE HAS LANDED (2006) as an indication of its once-vertical/now horizontalness, then the casters can be seen as feet and the draped flag at the other end becomes something between a wig, a shroud, and a Mask of Horus.

The multiple-figure category is easier to identify in Harrison’s work than one might expect (LAOCOÖN, c. 160–20 BC, and FARNESE BULL, c. 100 BC). If TREES FOR THE FOREST (2007) can be seen as an amassment of uprights, many of which have attending portraits, an equation between forest, trees, and faces in the crowd is not lost. This said, the indexing of THE BURGHERS OF CALAIS in the artist’s VOYAGE OF THE BEAGLE lexicon seems all the more deliberate.

The equestrian statue, however, is a little more difficult to parse out. A form that combines man and animal might cause one to think of any chimerical combination of the two—satyrs, fauns, centaurs, sphinxes, horuses, the Feejee Mermaid, Rauschenberg’s MONOGRAM (1955–59). But it seems to be complicated by the fact that the front of the statue is inevitably the side of that which it portrays: horse and rider. Standing face-to-face with the statue, one may recognize, say, Marcus Aurelius or Ichabod Crane but miss much of the sculpture’s majestic mass, its broader side. And from the rear, though it still may be recognizable as the horseman’s backside, there is... well... always a horse’s ass to contend with.



Disputable fronts, rears, sides, faces, and masses are the norm with equestrian sculptures, which prompts us to see Harrison's sculptures as contemporary examples of this genre. THE HONEY COLLECTOR (2002) and BUSTLE IN YOUR HEDGEROW (1999) are two exemplary equestrian statues but the appropriately titled SPHINX (2002) may be even more pertinent. In it, there is a section of drywall that divides the sculpture into a distinct front and back. The broadside is its face which is actually two faces, Sister Wendy looking at (again, appropriately enough) an historical statue's face. (I'll leave it to the reader to decide whose face is more horsey.) The side of the sculpture is the side of the wall, from which angle faces become obscured. And then there's the rear—the sculpture's primary mass—a big pink pile.

To understand the breadth of Harrison's investigations, it's important to look back at the moment (or rather decades) when sculpture radically broke from the tradition of the statue while still attempting to invoke it. One immediately thinks of the use of tailor's dummies and mannequins among the Dadaists and Surrealists; specifically, "The Boulevard of Mannequins" at the "Exposition Internationale du Surréalisme" in 1938, a hallway of shop-window mannequins gussied up by Sonia Mossé, Masson, Tanguy, Ernst, Dalí, Duchamp, Man Ray, and others. While historians have forged a connection between mannequin, window display, commercialism, and streetwalkers, it seems equally evident that allusions and parodies of sculpture's past—and all the primitivism, paganism, fetishism, totemism, conventionality, academicism, classicism, neoclassicism, colonialism, valorization, and commemoration that might imply—are also at play.

But more to the point is the work of Kurt Schwitters, particularly an installation from 1923 called ZWEITE MERZSÄULE (Second Merz Column) that was destroyed by Allied bombings over Hannover in 1943. In it one can find many of the mainstays of Harrison's practice. Its pedestal, which is plastered with printed material, betrays the history of the pedestal's conventionally intended disappearance.²⁾ Parts of Schwitters's sculpture and pedestal double as an exhibition wall for framed or propped two-dimensional pictures (rife in Harrison's work, but see SPHINX in particular). The abstract, geometric, and planar conglomeration from which or onto which other objects sit or hang is far too close to Harrison's oftentimes very evident understructure to be ignored. Though it would take an historian or archivist to figure out if Schwitters's hanging and sitting objects originate from the dime store, the souvenir shop, the thrift store, or the junk heap, all—either separate or combined—would be enough to draw a connection to Harrison's use of novelties, canned goods, and celebrity photos.

The ultimate point of bringing up Schwitters, though, is that MERZSÄULE is topped off with a face, forcing an accumulation of both found and raw materials to invoke and simultaneously undermine the conventions of the figurative. (The fact that the column's face, by the way, is actually a death mask of the artist's infant son makes it fit into a history of not only figurative but commemorative statuary.) By embellishing relatively abstract chunks with the names and (arguably) faces of Amerigo Vespucci, Alexander the Great, Attila the Hun, Shelley Winters, and others, Harrison refers not only to the dismemberment and adornment of the figure in Dada and Surrealism but to the long history to which those artists in turn refer.

1) Johann Joachim Winckelmann, *History of the Art of Antiquity*, trans. by Harry Francis Mallgrave (Los Angeles: Getty Research Institute, 2006), p. 200.

2) See the priority mail and fax machine boxes at the bottom of Harrison's CLAUDE LÉVI-STRAUSS (2007). Both being instruments of communication technology, they reveal even more strongly Harrison's connection to Schwitters's fetish for the printing press.

ENIGMARELLE¹⁾ DAS STATUENHAFTE

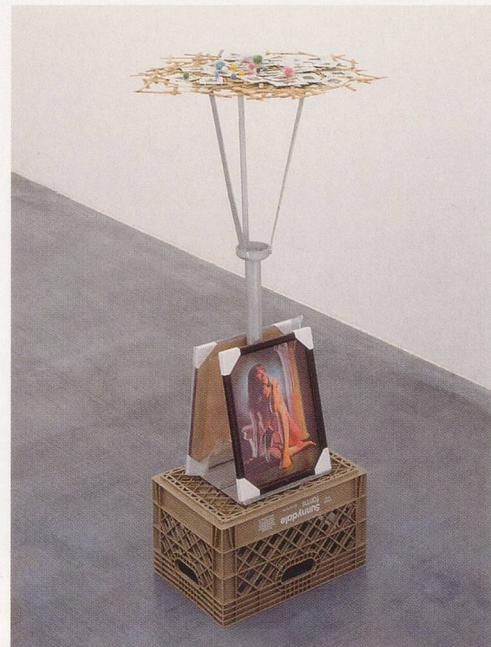
RICHARD HAWKINS

Die Unterscheidung zwischen figürlich und abstrakt hat noch nie viel gebracht. Dennoch neigen Leute gern dazu, Rachel Harrisons Skulpturen als abstrakte Klötze zu verstehen, auf denen Figuren zu sehen sind, als wären es plastisch gestaltete Trägermedien zur Präsentation diverser kurioser Kostbarkeiten. Doch das wird der Sache bei Weitem nicht gerecht. Beim Entschlüsseln von Harrisons rotzfrechen Verweisen auf die Popkultur, übersieht man allzu leicht ihre dicht gestreuten, nicht minder witzigen Anspielungen auf die vorwiegend figürliche Tradition der Bildhauerkunst, nämlich Statue und Denkmal.

Harrisons Arbeit schliesst fast durchwegs eine Auseinandersetzung mit den Konventionen figürlicher Kunst, insbesondere jenen der Statue mit ein, die auf wenige Gattungsmerkmale reduziert werden können: aufrecht stehend, in menschlichem Massstab und mit einem angedeuteten Gesicht irgendwo auf der vertikal ausgedehnten Masse. Nehmen wir beispielsweise CINDY (2004). Es wäre unmöglich, eine aufrecht stehende Skulptur zu machen, mindestens so gross wie eine Schauspielerin, ihr eine Perücke aufzusetzen und einen Mädchenname zu geben, ohne damit zwangsläufig einen Bezug zu einer ganzen Heerschar historischer Vorläufer herzustellen, die bis ins alte Ägypten zurückreichen.

Harrisons VOYAGE OF THE BEAGLE (Die Fahrt der Beagle, 2007), ein Ensemble aus 57 Inkjet-Prints, liefert gleichsam ein Verzeichnis ihrer Beschäftigung mit dieser Geschichte *en minia-*

RICHARD HAWKINS ist Künstler und lebt in Los Angeles. Er ist Associate Professor des MFA-Studiengangs am Art Center College of Design in Pasadena, Kalifornien.



RACHEL HARRISON, NINE OF DIAMONDS, 2004,
metal, wood, hot glue, terrorist playing cards, craft balls,
photographs, 54 x 24 x 24" / KARO NEUN, Metall,
Holz, Schmelz-Klebstoff, Terroristen-Spielkarten,
Bastel-Kugeln, Photographien, 137,2 x 61 x 61 cm.



RACHEL HARRISON, *THE EAGLE HAS LANDED*, 2006, wood, polystyrene, chicken wire, cement, Parex, acrylic, wheels, pillowcase, table, 43 1/4 x 31 3/4 x 48 3/4" /
DER ADLER IST GELANDET, Holz, Polystyrol, Maschendraht, Zement, Parex, Acryl, Räder, Kopfkissenbezug, Tisch, 110 x 81 x 124 cm.

ture. Auch wenn viele dieser Bilder auf nicht künstlerische Kontexte der Popkultur zurückgehen (besonders die Puppen) oder auf korsische Menhire, so bringt doch der Einbezug von Abbildungen der Werke Maillols, Brancusis, Dubuffets und von Rodins DIE BÜRGER VON CALAIS (1884) – auf engstem Raum mit diversen anderen Denkmälern, etwa von Judge Blackstone, Lady Bird Johnson und der altmodisch-schwerfälligen Statue von Gertrude Stein im Bryant Park – die Sache auf den Punkt: Es gibt auf der Welt wesentlich mehr Statuen als Skulpturen.

Das figürliche Standbild lässt sich offensichtlich in fünf klar getrennte Kategorien unterteilen: 1. die stehende oder sitzende Einzelfigur, 2. die liegende Figur, 3. mehrteilige Figuren, 4. das Reiterstandbild, 5. die Büste. Dabei kommt die erste Kategorie in Harrisons Werk

am häufigsten zum Zug. CINDY ist ein besonders deutliches Beispiel dafür, aber egal, welche man herausgreift, von JOHNNY DEPP (2007) bis AMERIGO VESPUCCI (2006), man wird auf genügend Namenszuweisungen und angedeutete Gesichter (ein Ohrring, ein Leo-DiCaprio-Spiegel) auf vertikalen Körpermassen mit menschlichen Proportionen treffen, um sie als Statuen klassifizieren zu können.

Ob beim STERBENDEN GALLIER (um 230–220 v. Chr.), beim BARBERINISCHEN FAUN (um 200 v. Chr.), Winckelmanns erotisch hingesprenztem Favoriten, bei Berninis VERZÜCKUNG DER HEILIGEN THERESA (1652), bei der hungrigen Pose so vieler löcheriger Henry Moores, bei Anthony Caros DÉJEUNER SUR L'HERBE II (1989): Immer nimmt die liegende Figur (die andernfalls aufrecht stünde) eine hängende, entspannte oder hingestreckte Haltung ein. Versteht man die Rollfüsse von Harrisons THE EAGLE HAS LANDED (Der Adler ist gelandet, 2006) als Hinweis auf seine einst vertikale, nun horizontale Lage, werden sie tatsächlich zu Füssen und die am anderen Ende hingebreitete amerikanische Flagge verwandelt sich in etwas zwischen Perücke, Leichtentuch und Horus-Maske.

Die Kategorie der mehrfigurigen Statue (klassische Beispiele: LAOKOON, um 160–120 v. Chr., und FARNESESISCHER STIER, um 100 v. Chr.) ist in Harrisons Werk leichter auszumachen, als zu erwarten wäre. Wenn man TREES FOR THE FOREST (Bäume für den Wald, 2007) als Ansammlung aufrechter Figuren verstehen kann, von denen zudem viele mit einem Porträt versehen sind, so zielt ein Vergleich zwischen Wald, Bäumen und Gesichtern in der Menge nicht ins Leere. Dies vorausgeschickt, dürfte Harrisons Aufnahme der BÜRGER VON CALAIS in ihr lexikalisches Verzeichnis VOYAGE OF THE BEAGLE nicht minder bewusst erfolgt sein.

Das Reiterstandbild ist allerdings etwas schwieriger zu bestimmen. Bei der Kombination von Mensch und Tier könnte man an alle möglichen phantastischen Mischformen denken – an Satyrn, Faune, Zentauren, Sphixe, Horusse, eine Meerjungfrau von den Fidschi-Inseln oder an Rauschenbergs MONOGRAM (1955–59). Erschwerend wirkt anscheinend die Tatsache, dass die Vorderansicht der Reiterstatue unweigerlich eine Nebenansicht dessen ist, was sie eigentlich darstellt, nämlich Ross und Reiter. In der Frontalansicht mag man, sagen wir, Marc Aurel erkennen oder Ichabod Crane, verpasst jedoch einen grossen Teil ihrer majestatischen Masse, ihre umfassendere Ansicht. Und von hinten mag zwar immer noch die Rückseite eines Reiters erkennbar sein, aber man hat es immer ... na ja ... mit einem dominanten Pferdehintern zu tun.

Fragwürdige Vorder-, Rück-, Seitenansichten, Gesichter und Massen sind die Regel bei Reiterstandbildern, für uns Grund genug, Harrisons Skulpturen als zeitgenössische Beispiele dieses Genres zu betrachten. THE HONEY COLLECTOR (Der Honigsammler, 2002) und BUSTLE IN YOUR HEDGEROW (Hektik in der Hecke, 1999) sind zwei typische Reiterstatuen, aber die SPHINX (2002) mit ihrem überaus passenden Titel ist vielleicht ein noch trefflicheres Beispiel. Hier gibt es ein Stück Gipskartonplatte, das die Skulptur ganz klar in Vorder- und Rückseite unterteilt. Die breite Seite ist die Frontansicht, die eigentlich aus zwei Gesichtern besteht: Sister Wendy,²⁾ die (wiederum überaus passend) einer historischen Statue ins Gesicht schaut (ich überlasse es dem Leser/Betrachter, welches der Gesichter mehr einem Pferd ähnelt). Die Seitenansicht der Skulptur entspricht der seitlichen Ansicht der Gipskartonplatte; aus diesem Blickwinkel sind die Gesichter verdeckt. Und dann ist da noch die Rückseite – die Hauptmasse der Skulptur, ein grosser rosa Haufen.

Um den Umfang von Harrisons Untersuchungen zu verstehen, ist es wichtig, auf jenen Moment (oder vielmehr jene Jahrzehnte) zurückzublicken, als die Bildhauerei radikal mit der Tradition des Standbildes brach, obwohl sie sich immer noch darauf zu berufen ver-

suchte. Man denkt dabei unweigerlich an die Verwendung von Schneiderpuppen und Marionetten bei den Dadaisten und Surrealisten; insbesondere an die «Strasse der Puppen» an der Internationalen Surrealismusausstellung in Paris 1938, einem Spalier aus Schaufensterpuppen, die von Sonia Mossé, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Man Ray und anderen ausgestattet und aufgetakelt worden waren. Obwohl die Historiker eine Verbindung zwischen Marionette, Schaufensterauslage, Geschäftstüchtigkeit und Strassenstrich hergestellt haben, scheint es nicht minder einleuchtend, dass hier auch Allusionen und Parodien auf die Vergangenheit der Skulptur mit im Spiel sind – einschliesslich des gesamten Beiwerks an Primitivismus, Paganismus, Fetischismus, Totemismus, Konventionalität, Akademismus, Klassizismus, Neoklassizismus, Kolonialismus, Wertschätzung und ehrendem Andenken, das sich daran knüpfen mag.

Noch präziser bringt dies jedoch das Werk von Kurt Schwitters auf den Punkt, besonders eine Installation aus dem Jahr 1923 mit dem Titel ZWEITE MERZSÄULE, die 1943 während der Bombardierung Hannovers durch die Alliierten zerstört wurde. Hier begegnen wir zahlreichen entscheidenden Punkten, die sich auch in Harrisons Arbeitsweise wiederfinden. Dadurch dass der Sockel über und über mit bedrucktem Material übersät ist, übt Schwitters Verrat an der Tradition des unauffälligen Sockels.³⁾ Teile von Schwitters' Skulptur und Sockel dienen gleichzeitig als Ausstellungswand für gerahmte oder angelehnte zweidimensionale Bilder (die auch in Harrisons Werken häufig zu finden sind, ganz besonders bei SPHINX). Dieses abstrakte, geometrische und plane Materialkonglomerat, das als Träger zum Aufstellen oder Aufhängen anderer Objekte dient, ähnelt unübersehbar der oft betont offen sichtbaren Trägerstruktur bei Harrison. Obwohl man Historiker oder Archivar sein müsste, um festzustellen, ob Schwitters' aufgehängte oder aufgestellte Objekte aus dem Trödler- oder Souvenirladen, von der Abfallhalde oder aus der Brockenstube stammen, sie – jedes einzeln oder alle zusammen – legen es nahe, einen Zusammenhang mit Harrisons Umgang mit dem Kuriosen, dem Trivialen und den Photos berühmter Leute herzustellen.

Der entscheidende Grund, Schwitters hier anzuführen, ist jedoch der, dass MERZSÄULE einerseits von einem Gesicht gekrönt ist und andererseits eine Ansammlung von gefundenen Dingen und Rohmaterialien darstellt, welche die Konventionen des Figürlichen zugleich aufgreifen und unterlaufen. (Da das Gesicht der Säule tatsächlich eine Totenmaske des kleinen Sohnes des Künstlers ist, reiht sich das Werk in eine lange Tradition ein, und zwar nicht nur in jene des figürlichen Standbildes, sondern auch in die des Gedenksteins oder Denkmals.) Wenn Harrison verhältnismässig abstrakte Klötze mit den Namen und (wohl auch) Gesichtern von Amerigo Vespucci, Alexander dem Grossen, dem Hunnenkönig Attila, Shelley Winters und anderen versieht, nimmt sie nicht nur auf die Zerstückelung und Ausschmückung der Figur im Dadaismus und Surrealismus Bezug, sondern auch auf die lange Tradition, auf die sich diese Künstler ihrerseits berufen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Name des fiktiven «historischen» Automaten, dessen Auftritt an der Vernissage der Pariser Surrealismusausstellung 1938 in der Einladungskarte angekündigt war, der jedoch nicht wirklich in Erscheinung trat.

2) Sister Wendy Beckett (geb. 1930), Karmeliternonne und Kunstkommumentatorin, bekannt durch ihre schwärmerisch vorgetragenen Kunstbetrachtungen im britischen und amerikanischen Fernsehen.

3) Vergleiche die entscheidende Bedeutung des Versandkartons und des Faxgerätes als Sockelfuss in Harrisons Installation CLAUDE LÉVI-STRAUSS (2007). Da es sich um Kommunikationsinstrumente handelt, machen sie Harrisons Nähe zu Schwitters' Vergötterung der Druckerresse noch deutlicher sichtbar.



RACHEL HARRISON, *VANITY FAIR*, 2007, film still, video, 17 min. 8 sec.

All Dressed Up

INA BLOM

... The platform shoes and the doing your hair for two hours and that was all! We would maybe be able to make it to Tommy's car and that was about as much of a production that anybody could ... there was nowhere to go after that!

—Dee Dee Ramone¹⁾

Had she only done painting, nobody would have worried so much. Painting protects all kinds of sins. Like the 3:43-minute rock song, painting today—having gotten over its most punitive exercises in self-referentiality—is the officially consecrated space of the *whatever*. It is the space where slackers, visionaries, lunatics, dreamers, cool dudes, sensitive flowers, and bravado narcissists of all kinds, all equipped with impeccable taste, wit, and visual intelligence, find their place without having to make a special plea. It is almost as if the portability of paintings defuses the critical issue of place or space, and the sense of accountability that goes with it.

In three-dimensional space, however, things tend to get more serious. Justifications have to be made, social relations mapped, responsibilities and alliances accounted for. Every articulation demarcates a site and every site opens onto a politics of space and with it an acute sense of the public sphere. And the public sphere is, of course, the place where you cannot just do anything, where you always have to

INA BLOM is an associate professor at the Department of Philosophy, Classics, History of Art and Ideas, University of Oslo, as well as an art critic and curator.

explain: it's a construction, a negation of space, an intervention, a demonstration, a party, an archeology of institutional forms, an exercise in "being me," an approach towards "being you." No wonder the work of Rachel Harrison comes across as a puzzle. For one thing she just seems to revel, unapologetically, in the ugly, the crude, the hilarious, and the truly corny. Next, it is hard to know exactly what kind of spatial game she is playing. Defiantly sculptural and filled with references to various constructive legacies, her three-dimensional work seems to be continually on the verge of collapsing into the sliding surfaces of pure imagery. Color and texture dissolve the solidity of sculpture, cut up the unity of the *Gestalt*, blur efforts in the name of structure or system. Stuck-on photographs, notes, and incongruous objects mobilize vision in ways that contradict the axes and directions of the constructions; complex and delicate painterly effects make the eye zoom in on minute, random-seeming detail. Cheap wordplay and all sorts of cultural allusions bounce off the ensembles like cool teasers, promising deeper meaning mainly to the earnest and the gullible. (Those drawn to titles that reference Claude Lévi-Strauss and Rainer Werner Fassbinder might perhaps consider the precise meaning of the song titled "Jacques Derrida" by the 1980s post-punk band Scritti Politti, a band that named itself after Antonio Gramsci's *Scritti Politici* but changed the lettering so that it would sound more like tutti frutti.)²⁾

At play here is a mixture of blunt stupidity and blasé sophistication that tends to make Harrison's work come across as the ultimate articulation of the *whatever*-principle of rock transferred to three-dimensional space. But this should be qualified in



more precise terms. For what informs this *whatever-mode* is above all an intensive sensation of staging, a keen insistence on dramaturgy, on strategic focusing, and a carefully planned game of dress-up—all put to work for no recognizable reason. Ultimately, what seems to be activated is that essential trope of the mysteriously abject power of “the look”: all dressed up, yet—apparently—nowhere to go.

Two works in particular—installed adjacent to each other during her 2007 exhibition at the migros museum für gegenwartskunst in Zurich—give off this unsettling sensation. Approach TREES FOR THE FOREST (2007) from a certain distance, and what you see is a dense accumulation of what might either be named pedestals or primary structures of different

RACHEL HARRISON, TREES FOR THE FOREST, 2007, detail /
BÄUME FÜR DEN WALD, Ausschnitt.

heights and thicknesses. The ensemble forms the kind of sculptural/spatial extension that might be grasped in a single glance but that might also open onto an infinite meandering trajectory between its column-like shapes.

Or, to be exact, this is what this arrangement might have been like had not the majority of the columns been covered in paint. For most of the



RACHEL HARRISON, TREES FOR THE FOREST, 2007, pedestals, paint, anonymous paintings, blanked, CD-R discs, canned pineapple, plastic wrap, bubble wrap, pink tissue, Pearl River candy, bag, portable radio, poster, magazines, dimensions variable, installation view migros museum für gegenwartskunst, Zürich / BÄUME FÜR DEN WALD, Sockel, Male-rei, Gemälde, Decke, Disketten, Ananas-dose, Plastikkühlle, Blasenfolie, rosa Gewebe, Tasche, Kofferradio, Zeitschriften, Masse variabel, Installationsansicht.

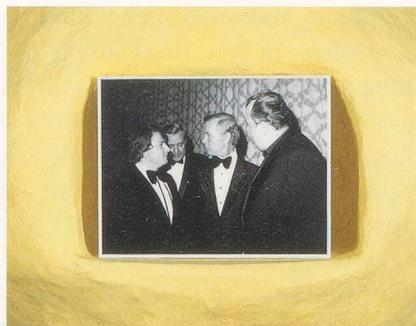
pedestals are painted in a heady color scheme of yellows, oranges, and browns interspersed with pink, green, lime, and purple—a type of combination that comes across as a creative compromise between a colorist painter and a particularly bold interior designer. In addition, the largely monochrome pedestal-forms are broken up by a carefully chosen array of bold brush strokes, paint dribbles, dots, and spray can marks that seem placed with the dedication and precision of a master stylist from either field of competence. In any case, the effect is a complete overturning of whatever might have been “primary” about this accumulation of simple geometrical shapes. Sculptural space is here turned into a complex and ceaselessly shifting painterly surface that indicates a mobilization of the eye above and beyond the idea of the activated body in space generally associated with minimalist sculpture.

But this is just an overture. As you move in between the pedestal-forms, a veritable spectacle starts to unfold. Many of the painted pedestals turn out to function as a wall for a single portrait painting—a painting placed within a larger painting-ground that also provides a kind of vertical body for each portrait-head. Made by anonymous artists of all schools and stylistic persuasions and picked up in flea markets and second-hand stores, the collection features the usual array of women with hats and men with glasses, pipes, and beards. It features melancholic inwardness and inviting forthrightness, coyness, and courage, beauty and ugliness—as well as cats, tigers, monkeys, clowns, E.T., and a Cocteau-ish version of the head of Botticelli’s Venus. Every single one of these neglected portraits, culled from the world’s vast heaps of superfluous art production, looks not just good but fabulous: Having been given a new chance to shine, thanks to painted and textured backgrounds designed to bring out the best features in each, they come alive like the dejected participants in a “total makeover” reality show.

In fact, aliveness seems to be a key issue. Michael Fried may have claimed to feel a certain anthropomorphic presence in the supposedly neutral primary structures of minimal sculpture. But what you are confronted with here is something so explicitly and literally theatrical, it makes Fried’s intuitions seem

like the self-intoxication of an overly busy mind. For these portraits are not only as alive as portraits will ever be; placed on pedestal-bodies, they constitute a field of actors that direct attention, movement, and interest. They draw you into a dense forest of meaningful looks and glances, each one heavy with its own significance, each one implicating the others in its particular “situation.” Wherever you look there is appeal and beckoning, instruction and admonishment, a perpetual “look at me” as well as “walk this way.” It’s a stage-field where things actually seem to happen according to a meticulously planned choreography. Moving between the pedestals you do not follow the continuity of sculptural forms but are subjected to a series of staged visual events. And it is also according to that same logic of staging and “production” that you are quite literally confronted with various choice items: a spring-green baby call apparatus. A stack of CD boxes (light blue, green, black, and yellow). A white and yellow can of tinned pineapple. Some magazines. A white supermarket plastic bag proclaiming “thank you thank you thank you” in delicate red print.

To mobilize the eye of the spectator in response to the movements of a troupe of meticulously dressed image-actors. To stage a production of gestures and glances within the confines of a brilliantly designed image-world. These are actions that evoke themes or modes of thinking that might seem a bit at odds with the set of concepts deemed productive in much contemporary art and art criticism. The question of the theatrical presence or aliveness of images tends to be either evaded or decried, associated—quite correctly—with the archaic practices of animism and fetishism, with the power of images to place spells and to breed unwanted behavior. Both the critique of the commodity and the critique of the society of the spectacle associate the power of images with irrational compulsion or out-of-control desire. Guy Debord in particular seems to imagine the contemporary image-world as a theatrical production so entrancing it manages to conjure away the realm of “actual” social relations. W.J.T. Mitchell is one of the few theorists who have tried to enter this conundrum from a different angle, suggesting that we might perhaps be a bit less interested in what images seem to



RACHEL HARRISON, 2 AM 2ND AVENUE, 1996,
wood, papier-mâché, acrylic, 5 black-and-white
photographs of Carroll O'Connor, who portrayed
Archie Bunker, and late night talk show host Johnny
Carson, 73 x 41 x 29" / Holz, Papiermaché, Acryl,
5 Schwarz-Weiss-Potographien von Carroll O'Connor,
die Archie Bunker porträtierte und den TV-Show-
Moderator Johnny Carson, 185,4 x 104,1 x 73,7 cm.

do to us and instead ask ourselves what it is that images themselves want.³⁾ To place images in the position of want or desire is a way of acknowledging that the mystical power ascribed to them is basically our own doing, part of our systematic construction of prejudices. But, even more importantly, it is a way of imagining the possibility that images may in fact have agendas that are genuinely and positively foreign to whatever desires we project onto them. Running through this line of reasoning is the idea that images constitute independent life-forms, albeit not in the strict biological sense of the word. It is not for nothing that for thousands of years human cultures have associated images with life and aliveness, and not just with a mimetic replication of life.

The question, then, is what Harrison's embodied images really want. It would be foolish to presume to have the answer to this, but at least one can have an inkling, even if it may turn out to be just another projection. As it happens, the question of the mobility as well as the mobilizing force of images takes an even more explicit turn in VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), the work installed adjacent to TREES FOR THE FOREST in the Zurich exhibition. This is a long

series of portrait-like photographs of inanimate objects who present a "face" within the frame of the image, but whose sculptural "bodies" are also clearly articulated, if only as what falls outside of the picture frame. Stuffed animals, mannequins, dolls, prehistoric *menhir* stones, photographic images stuck to objects, trees shaped into figures, masks, toys, objects, figures from amusement parks and museum panoramas and sculptures and figurines from near and far, ancient as well as modern, all face the camera as personalities. And this even goes for those objects that (like stones, weird mood lamps, or abstract sculptures) are most obviously inanimate, referencing neither the human nor the animal. The whole series, mounted in a single sequence like stills in a filmstrip, plays the game of visual analogy. Small formal resemblances between totally disparate objects create a contiguity or line of influence that injects even the most obtuse *thing* with life and expression. The sequence could in fact be seen as an unbroken movement of expression where everything has a distinct "look" and where each "look" announces the next, as if in some runway fashion show.

It is a project where animation and animism cannot be separated from one another. In fact, this take on animation recalls nothing as much as the *mnemosyne* project of art historian Aby Warburg, whose uncanny sensitivity to the life of images was expressed through a research tool where images from numerous sources across cultures and history were juxtaposed in ways that brought out their gestural, pathos-filled, animated qualities. Images here were not, as in the somewhat later iconographic tradition, first and foremost units of signification, but elements in an essentially ritualistic handling of the world, traces or symptoms of the attempt to tame the inexplicable forces of nature and to reconstitute or reconfigure social relations. Images were at once symptoms and independent elements in a project of becoming, not so much forms as forces that implicated even the modern art historian in their centrifugal movement.⁴⁾

Strangely enough, this particular approach to the realm of images seems relevant to Rachel Harrison's project precisely because in her work movement is also, in a certain sense, arrested or suspended. Or, to be more precise, it comes across as arrested or suspended because it is unhinged from the type of narrative structures (associated with film but also with numerous other quasi-cinematic image-sequences) that seem to give animated images a goal and a reason, a sense of progress or direction, a teleology of sorts. The images—individually and as a sequence—are part of a production that is quite simply going nowhere. Animation is on, and in full force, but it does not activate any particular field of forces, such as, for instance, a distinct mythical universe. Despite the fact that each contributes to animating the others, every one of the weird and wonderful portrait-things chosen by Harrison is, in a sense, also returned to its own idiotic singularity, left standing there like a silent *menhir* (a secretive stone column with eyes), mobilizing nothing but the entirely indeterminate force of its own glory.

To ask what these images want, then, is to face the possibility that perhaps they want nothing at all, or nothing in particular. Except, of course, to stun and fascinate: to be allowed to "matter," to be taken into account, to be *seen*. And something in this scenario is of course reminiscent of the highly theatrical pro-

ductions of rock, its quasi-ritualistic deployment of "looks" and "images" that revel in the crude, the incongruous, the over-sophisticated, and the plain stupid—in short, in the big *whatever*. More than anything, rock demonstrates the power of explicitly "social" or public images to mobilize around a core of emptiness or openness—that is, to mobilize beyond signification, in an open-ended project.

Whether embodied images or image-bodies, Rachel Harrison's sculptural work seems to hit a cultural nerve that may have its most explicit expression in the field of rock, but that is actually far more pervasive. Emphatically dressed, staged, and styled, appearing at once as complex artistic constructions and as living personae in public space, her sculptures might suggest a shift in the traditional understanding of "style" or "look" itself. Here, style no longer appears as an attribute to more general or substantial phenomena, but seems to emerge of its own accord, as a form of personhood or being, a "face" you encounter. And this existential approach to style may perhaps have some relation to a specific shift in the field of social and economic production: the fact that today both capital and mechanisms of social control seem to circulate around the so-called production of subjectivity—a production particularly invested in the sheer potentiality of open-ended self-becoming. The mechanisms at work in this form of production are most easily traceable in the realm of images, where ubiquitous practices of self-styling seem to express an infinite faith in the power of visual transformation. Here is, in fact, the point of attack of Harrison's work: to play off the social forces that give a wholly new significance to the old intuition about the independent life of images.

1) Dee Dee Ramone in: Michael Gramaglia and Jim Fields, *End of the Century: The Story of the Ramones* (Rhino, 2003), DVD.

2) A few lines from Scritti Politti's "Jacques Derrida" (1982): "I'm in love with Jacques Derrida / read a page and know what I need to / take apart my baby's heart / I'm in love."

3) W.J.T. Mitchell, *What do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), pp. 28–57.

4) Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2005).

Zurechtgemacht für Nirgendwo

INA BLOM

... Plateauschuhe und zwei Stunden für die Frisur und das war's dann auch! Wir schafften es vielleicht gerade bis zu Tommys Auto, das war Show genug, mehr kann doch keiner ... denn wo hätten wir danach noch hingehen sollen?

—Dee Dee Ramone¹⁾

Wäre sie Malerin geworden, hätte sich niemand gross gekümmert. Die Malerei verdeckt Sünden aller Art. Sie ist heute, nachdem sie die bis zum Extrem getriebene Selbstreferenzialität überstanden hat – wie der 3:43 Minuten lange Rocksong –, ein offiziell sanktionierter Freiraum, wo alles geht. Nichtstuer, Propheten, Verrückte, Träumer, coole Typen, Mauerblümchen und eingebildete Narzissen jeder Schattierung, allesamt mit dem feinsten Geschmack, Geist und visuellen Verstand ausgestattet, tummeln sich dort, ohne sich rechtfertigen zu müssen. Es scheint fast, als würde die Mobilität des Gemäldes die Problematik von Ort und Raum aufheben, mitsamt dem damit verbundenen Verantwortungsgefühl.

INA BLOM ist Associate Professor am Institut für Philosophie, Klassik und Kunst- und Ideengeschichte der Universität Oslo sowie Kunstkritikerin und Kuratorin.

Im dreidimensionalen Raum wird die Sache schon ein bisschen komplizierter. Man muss Erklärungen abgeben, soziale Bande knüpfen, Pflichten wahrnehmen, Vereinbarungen respektieren. Jede Artikulation markiert einen Ort und jeder Ort zwingt zur Auseinandersetzung mit einer Politik des Raums wie auch mit dem spürbaren Einfluss der öffentlichen Sphäre. Letztere ist natürlich kein Ort, wo man tun und lassen kann, was man will, einfach so, ohne Angabe von Gründen: Sie ist eine Konstruktion, eine Negation des Raums, eine Intervention, eine Demonstration, eine Party, eine Archäologie institutioneller Formen, eine Übung im «ich sein» und eine Annäherung an das «du sein». Kein Wunder, dass die Arbeiten von Rachel Harrison so rätselhaft anmuten. Zum einen schwelgt die Künstlerin ungeniert im Hässlichen, Rohen, Komischen und im wahren Kitsch. Zum anderen lässt sich schwer bestimmen, auf welches Spiel mit dem Raum sie es eigentlich anlegt. Ihre dreidimensionalen Arbeiten, fast wie zum Trotz plastisch und voller Hinweise auf Konstruktionsstile aller Art, drohen ständig in eine reine Bildhaftigkeit zu kippen. Farbe und Textur lösen die Festigkeit der Skulptur auf, fragmentieren die Einheit der Gestalt, zerstreuen Ansätze zu Struktur oder System. Aufgeklebte Photographien, Notizen und heterogene Objekte lenken den Blick in Bahnen, die den Achsen und Richtungen der Konstruktion entgegenlaufen. Das Auge wird von komplexen und subtilen Maleffekten auf kleinste,



RACHEL HARRISON, CAR STEREO
PARKWAY, 2005, installation view
Transmission Gallery, Glasgow /
Installationsansicht.

offenbar zufällige Details gelenkt. Die Assemblagen versprühen billige Wortspiele und ein Feuerwerk kultureller Querbezüge wie heisse Teaser, die einen tieferen Sinn versprechen – freilich nur den Ernsthaften und Leichtgläubigen. (Jene, die etwas für Titel übrig haben, die sich auf Claude Lévi-Strauss und Rainer Werner Fassbinder beziehen, sollten vielleicht einmal über die genaue Bedeutung des Songtitels «Jacques Derrida» der 80er-Jahre Post-Punk-Band Scritti Politti nachdenken, die für ihren Namen den italienischen Titel der politischen Schriften Antonio Gramscis, *Scritti Politici*, so verballhornt hat, dass er wie «tutti frutti» klingt.)²⁾

Wir haben es mit einer Mischung aus unverhohlener Dummheit und nonchalanter Raffinesse zu tun, die Harrisons Werke aussehen lässt wie Idealbilder des Alles-geht-Prinzips der Rockmusik, übertragen in den dreidimensionalen Raum. Aber man muss sich da schon präziser fassen. Denn die Alles-geht-Pose lebt in erster Linie vom leidenschaftlichen Hang zur Theatralik, vom sturen Beharren auf Dramaturgie, auf strategische Züge sowie von einer minutiös durchgeplanten Kostümierung – die alle ohne erkennbaren Anlass zum Einsatz kommen. Am Ende wird nichts anderes aktiviert als das Grundmotiv der unerklärlich dürftigen Macht des «Looks»: zurechtgemacht und fertig zum Ausgehen, aber, so scheint es, ohne eine Ahnung wohin.

Besonders stark tritt dieser beunruhigende Effekt bei zwei Werken in Erscheinung, die 2007 in Harrisons Ausstellung im Zürcher migros Museum für Gegenwartskunst nebeneinander installiert waren. Wer sich TREES FOR THE FOREST (Bäume für den Wald, 2007) aus einer bestimmten Entfernung nähert, nimmt eine dichte Ansammlung von Objekten verschiedener Höhe und Breite wahr, bei denen es sich um Podeste oder Elementarformen handeln könnte. Das Werk schafft eine plastisch räumliche Situation, die sich mit einem Blick erfassen lässt, zugleich aber endlos verschlungene Wege zwischen den säulenartigen Blöcken freigibt.

Oder genauer gesagt einen solchen Eindruck würde man gewinnen, wenn die Pfeiler nicht bemalt worden wären. Prangen doch die meisten Podeste in einer gewagten Palette aus Gelb-, Orange- und Brauntönen, aufgelockert mit Rosa, Grün, Lindgrün und Violett – eine Zusammenstellung, die sich anlässt, als wären ein Meister des Kolorismus und ein radikaler Innenarchitekt einen kreativen Kompromiss eingegangen. Die dominierende Monochromie der Sockel wird durchbrochen von einem sorgfältig gewählten Register aus impulsiven Pinselstrichen, Farbtropfen, Punkten und Graffiti-Akzenten, aufgetragen mit der Konzentration und Präzision einer meisterlichen Hand, die der Künstlerin in beiden Disziplinen Ehre machen würde. Wie dem auch sei,

das Resultat ist auf jeden Fall eine völlige Umkehrung von all dem, was an dieser Akkumulation einfacher geometrischer Formen als «elementar» gelten könnte. Der plastische Raum wird in eine reich strukturierte, laufend changierende Maloberfläche verwandelt, die das Auge mit einer Intensität anregt, die weit über die üblicherweise mit der Skulptur des Minimalismus verbundene Idee des bewegten Körpers im Raum hinausgeht.

Doch all das ist nur Ouvertüre. Wer sich zwischen die Podeste begibt, wird Zeuge eines echten Spektakels. Wie sich herausstellt, dienen viele der bemalten Podeste als Wand, an der jeweils ein einziges Porträtbild hängt – ein Gemälde, umgeben von einer bemalten Fläche, die dem Bildniskopf eine Art Körper verleiht. Die Porträtgalerie, gefunden bei Trödlern und auf Flohmärkten, ist das Werk anonymer Künstler verschiedenster Schulen und Stilrichtungen. Versammelt ist das übliche Personal: Frauen mit Hüten und Männer mit Brillen, Pfeifen und Bärten, in deren Zügen sich melancholische Besinnlichkeit, einladende Offenheit, Scheu und Wagemut, Schönheit und Hässlichkeit spiegeln. Hinzu kommen Katzen, Tiger, Affen, Clowns, E. T. und ein Kopfbild der Venus von Botticelli, kopiert à la Cocteau. Jedes einzelne dieser verschmähten Porträts, gerettet aus den Abfallbergen der überproduktiven Kunstindustrie, sieht nicht bloss gut aus, sondern nachgerade bildschön: Harrison gibt ihnen erneut die Chance, sich von ihrer besten Seite zu zeigen, und die nutzen sie auch, nicht zuletzt dank der gemalten und strukturierten Hintergründe, die ihre Vorzüge strahlen lassen. Die Bildnisse erwachen zu neuem Leben wie die farblosen Kandidaten in der Reality-Show «Extreme Makeover».

Diese Lebendigkeit ist, scheint es, der Punkt. Michael Fried meinte, in den angeblich neutralen *Primary Structures* der minimalistischen Skulptur eine anthropomorphe Präsenz entdecken zu können. Harrison konfrontiert uns indessen mit einer Installation, die so ausdrücklich und augenfällig theatralisch ist, dass wir versucht sind, in Frieds Intuitionen die Selbstvergiftung eines überreizten Geistes zu sehen. Denn diese Porträts sind nicht nur so lebendig, wie Porträts überhaupt sein können: Sie bilden auf ihren Podest-Körpern ein Schauspielerensemble,

das unsere Aufmerksamkeit, Bewegung und Neugier fesselt und uns in einen dichten Wald vielsagender Blicke lockt, von denen jeder mit seiner eigenen Bedeutung beladen ist und uns in einer spezifischen «Situation» verfängt. Wohin man blickt, überall ruft und winkt es uns herbei, befehlend und ermahnd, ein ständiges «schau mich an» und «wende dich dorthin». Ein Bühnen-Feld, wo jede Geste einer genau abgezirkelten Choreographie zu gehorchen scheint. Zwischen den Podesten folgt man nicht dem Kontinuum der plastischen Formen, sondern wird vielmehr durch eine Serie inszenierter visueller Ereignisse geleitet. Derselben Logik der Theatralik oder Show ist es auch zuzuschreiben, dass man recht unvermittelt einer Anzahl rarer Requisiten gegenübersteht: ein grünes Babytelefon, ein Stapel CD-Hüllen (hellblau, grün, schwarz und gelb), eine weiss-gelbe Ananasdose, ein paar Zeitschriften, eine weisse Einkaufstüte mit der Aufschrift «thank you thank you thank you» in zarten roten Lettern.

Das Auge des Betrachters als Reaktion auf die Bewegungen einer Truppe kostüierter Bild-Schauspieler aktivieren; eine Dramaturgie von Gesten und Blicken im Mikrokosmos einer virtuos entworfenen Bildwelt inszenieren – Akte wie diese evozieren Themen oder Denkweisen, die nicht so recht harmonieren wollen mit den Konzepten, die vom Gros der zeitgenössischen Kunst und Kunstkritik als produktiv eingeschätzt werden. Die Frage der theatralischen Präsenz oder Vitalität der Bilder wird entweder vermieden oder verschrien, bringt man sie doch – nicht zu Unrecht – mit den archaischen Praktiken des Animismus und Fetischismus in Zusammenhang, mit der Kraft des Bildes, Zauber auszuüben und anstössige Verhaltensweisen zu provozieren. Sowohl die Kritik der Warengesellschaft als auch die Kritik der Gesellschaft des Spektakels assoziieren diese Kraft des Bildes mit irrationalen Zwängen oder zügellosen Leidenschaften. Guy Debord im Besonderen stellt sich die heutige Bild-Welt offenbar als Schauspiel vor, das sein Publikum derart in Bann schlägt, dass die Sphäre der «realen» sozialen Beziehungen ausgebündet wird. W. J. T. Mitchell zählt zu den wenigen Theoretikern, die von einer anderen Seite an dieses Problem herangegangen sind. Vielleicht sollten wir, schlägt er vor, weniger darauf achten, wie Bilder auf

uns wirken, und uns stattdessen die Frage stellen, was Bilder eigentlich wollen.³⁾ Indem wir Wunsch und Verlangen als inhärente Qualitäten des Bildes akzeptieren, tragen wir der Tatsache Rechnung, dass die ihm zugeschriebene mythische Kraft im Grunde aus uns selbst entspringt, als Resultat unseres systematischen Aufbaus von Vorurteilen. Wichtiger noch, wir beginnen dadurch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass Bilder in der Tat eigene Ziele verfolgen, die sich klar und deutlich von den Wünschen unterscheiden, die wir auf sie projizieren. In dieser Argumentation mitgedacht ist die Vorstellung, dass Bilder autonome Lebensformen darstellen, wenn auch nicht im streng biologischen Sinn: Nicht ohne Grund verbindet die menschliche Kultur seit Jahrtausenden das Bild mit den Phänomenen Leben und Lebenskraft, über die mimetische Nachahmung des Lebens hinaus.

Somit stellt sich die Frage, was Harrisons körperhafte Bilder wirklich wollen. Es wäre anmassend, umgehend eine schlüssige Antwort zu erwarten, aber man kann doch zumindest den Versuch einer Annäherung unternehmen, selbst wenn dieser wieder nicht über die Projektion hinauskommt. Zum Glück wird der Topos der Beweglichkeit und Bewegkraft der Bilder in jenem Werk, das in der Zürcher Ausstellung neben TREES FOR THE FOREST zu sehen war, noch stringenter behandelt. VOYAGE OF THE BEAGLE (Die Fahrt der Beagle, 2007) ist eine umfangreiche Serie von Photographien, die Objekte porträtiert festhalten. Sie präsentieren innerhalb des Bildrahmens ein «Gesicht» und beschreiben zugleich plastische «Körper», wenngleich nur mittels dessen, was sich außerhalb des Rahmens befindet. Puppen, Stofftiere, Schaufensterpuppen, prähistorische Menhire, auf andere Dinge geklebte Photographien, Statuen aus gestutzten Bäumen, Masken, Spielzeug, Objekte, Figuren aus Vergnügungsparks und Dio-ramen sowie Skulpturen und Statuetten aus nah und fern, alt und modern – sie alle treten als Charaktere vor die Kamera. Dies gilt sogar für jene Motive, die eindeutig unbelebt sind und weder Mensch noch Tier nachahmen (Steine, seltsame Leuchten oder abstrakte Plastiken). Die Serie, gehängt in einer ungebrochenen Sequenz wie Einzelbilder einer Filmrolle, spielt mit visuellen

Analogien. Formale Ähnlichkeiten zwischen Details von ansonsten völlig verschiedenen Objekten erzeugen eine Kette von Einflüssen, die sogar dem belanglosen Ding Leben und Ausdruck einhaucht. Man könnte die ganze Suite als fortlaufende expressive Bewegung auffassen, in der jedes Element einen markanten «Look» vorführt und jeder «Look» den nächsten ankündigt, wie auf dem Laufsteg einer Modeschau.

Animation und Animismus sind in diesem Werk nicht voneinander zu trennen. Der hier gezeigte Umgang mit der Animation ist wohl am engsten mit dem Bilderatlas *Mnemosyne* des Kunsthistorikers Aby Warburg verwandt, dessen außerordentliches Gespür für das Leben der Bilder in einem Forschungsprojekt kulminierte, das Bilder aus verschiedenen kulturellen und geschichtlichen Quellen so anordnete, dass deren Gestik, Pathos und Animus klar hervortraten. Im Gegensatz zu der etwas später einsetzenden ikonographischen Tradition fasste Warburg Bilder nicht primär als Einheiten der Signifikation auf, sondern als Elemente in einer wesentlich ritualistischen Auseinandersetzung mit der Welt, als Spuren oder Anzeichen des Versuchs, die unergründlichen Naturkräfte zu zähmen und die sozialen Beziehungen wiederherzustellen oder neu zu knüpfen. Bilder waren zugleich Symptome und unabhängige Entitäten in einem Projekt des Werdens, nicht so sehr Formen als Kräfte, die sogar noch den modernen Kunsthistoriker in ihren Sog zogen.⁴⁾

Auffallenderweise ist diese spezifische Sicht der Bilderwelt nicht ohne Parallelen zu Harrisons Projekt, vielleicht gerade deshalb, weil auch dort die Bewegung gleichsam angehalten oder aufgehoben wird. Oder besser gesagt, angehalten oder aufgehoben wirkt, da sie abgekoppelt ist von den narrativen Strukturen jener Art, die bewegten Bildern Ziel und Zweck geben, den Eindruck einer Entwicklung oder Richtung, eine Teleologie (und vor allem im Film anzutreffen sind, aber auch in anderen filmähnlichen Bildserien). Die Bilder – einzeln oder als Sequenz – sind Teil einer Show, die eindeutig keinem roten Faden folgt. Die Animation läuft auf vollen Touren, aber sie aktiviert nicht irgendein konkretes Kraftfeld, wie zum Beispiel den Wirkkreis eines Mythos. Obgleich sich die eigenartigen und



RACHEL HARRISON, *INDIGENOUS PARTS 3*, 2003, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, sheetrock, plexiglass, birthday candles, rubber gloves, video monitors, speakers, ant video, auction video, dimensions variable, installation view Venice Biennial / *EINHEIMISCHE BESTANDTEILE*, Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Spachtelmasse, Plexiglas, Geburtstagskerzen, Gummihandschuhe, Video-Moniore, Lautsprecher, Ameisen-Video, Auctions-Video, Auctions-Video, Masse variable, Installationsansicht Biennale Venedig.

wunderbaren Porträt-Objekte in Harrisons Auswahl gegenseitig animieren, wird jedes für sich wieder in seine eigene idiotische Singularität zurückgeworfen und steht dort wie ein stummer Menhir (eine verschwiegene Steinsäule mit Augen), nichts anderes in Bewegung setzend als die völlig immensurable Kraft seiner eigenen Herrlichkeit.

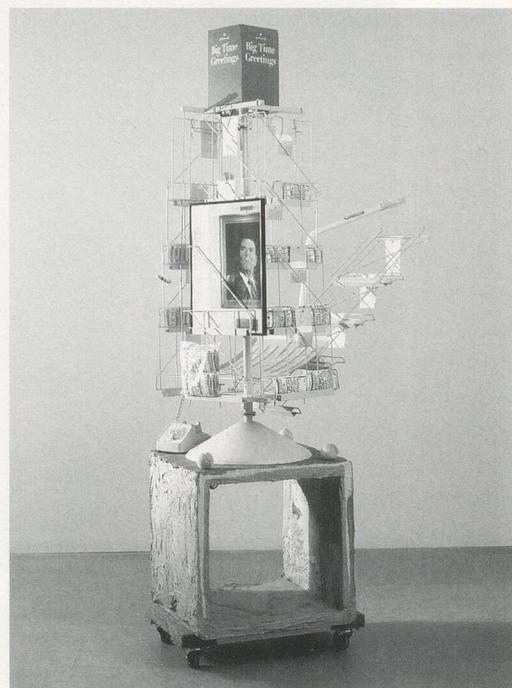
Die Frage nach dem Wollen dieser Bilder konfrontiert uns mit der Möglichkeit, dass sie unter Umständen gar nichts wollen, oder nichts Bestimmtes. Ausser natürlich uns zu verblüffen und zu faszinieren: Sie wollen, dass man ihnen die Chance gibt, etwas zu bedeuten, beachtet und gesehen zu werden. Die ganze Konstellation hat unleugbar etwas, das an die überspitzte Theatralik von Rockshows erinnert, an deren ritualisierten Einsatz von Looks und Bildern, die im Rohen, Ungereimten, Überfeinerten und schlicht Blöden schwelgen – kurz, im grossen «Alles geht». In der Rockmusik zeigt sich deutlicher als anderswo die Fähigkeit explizit «sozialer» oder öffentlicher Bilder, sich um einen Kern der Leere oder Offenheit zu konzentrieren – das heisst jenseits der Signifikation, in einem offenen Projekt.

Sei es als verkörperte Bilder oder als Bildkörper, Harrisons Skulpturen treffen den Nerv unserer Kultur, deren wohl unmittelbarster Ausdruck die Rockmusik ist, obwohl sich ihr Formenreichtum damit bei Weitem nicht erschöpft. Diese Werke, extravagant kostümiert, inszeniert und gestylt in ihrer Doppelrolle als komplexe künstlerische Konstruktionen und lebende Personen im öffentlichen Raum, verlangen womöglich ein neues Verständnis der Begriffe «Stil» und «Look». Anstatt wie bisher eher allgemeine, grundlegende Phänomene zu bezeichnen, scheint «Stil» bei Harrison eine Eigenwertigkeit zu gewinnen, als Form der Personalität oder des Seins, ein «Gesicht», das uns entgegenblickt. Es ist denkbar, dass dieser existentielle Stilansatz mit einer spezifischen Entwicklung im Bereich der sozialen und ökonomischen Produktion korrespondiert: zur Tatsache nämlich, dass sowohl das Kapital als auch die sozialen Kontrollmechanismen heute um die sogenannte Produktion der Subjektivität zirkulieren, die vornehmlich das reine Potenzial einer undeterminierten Selbstverdierung auszuschöpfen sucht. Die im Rahmen dieser Produktionsweise ablaufenden Pro-

zesse lassen sich am besten im Reich der Bilder nachvollziehen, wo allgegenwärtige Praktiken der Selbststilisierung ein anscheinend unerschöpfliches Vertrauen in die Macht der visuellen Transformation bezeugen. Genau hier liegt der Angriffspunkt, den Rachel Harrison für ihre Kunst gewählt hat: ein Spiel zu treiben, das sich jener sozialen Kräfte bedient, die der alten Intuition vom unabhängigen Leben der Bilder eine grundlegend neue Bedeutung verleihen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

- 1) Dee Dee Ramone, in *End of the Century: The Story of the Ramones*, Dokumentarfilm von Michael Gramaglia und Jim Fields, 2003.
- 2) Einige Zeilen aus «Jacques Derrida» (1982) von Scritti Politici: «I'm in love with Jacques Derrida / read a page and know what I need to / take apart my baby's heart / I'm in love».
- 3) W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), S. 28–57.
- 4) Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2005).



RACHEL HARRISON, NICE RACK, 2006, mixed media,
99 x 63 x 28" / HÜBSCHES GESTELL, verschiedene
Materialien, 251,5 x 160 x 71,1 cm.

GEORGE BAKER

MIND THE GAP

That night I was eating chicken out of a bucket that my dad brought home. It wasn't a Kentucky Fried Chicken bucket either. It said "Deli Chicken" on the outside. I was eating it, and I put the mask on and then the bucket on my head. I went to the mirror. I just said "Buckethead. That's Buckethead right there." It was just one of those things. After that, I wanted to be that thing all the time.

Cited as a lonely exergue on the last page of a Rachel Harrison exhibition catalog produced in 2002, the guitarist Buckethead's words seemed to predict the future course of Harrison's art.¹⁾ For her sculpture did not yet then but has since come to consist of a series of sculptural objects masquerading as people and, in the process, wearing sunglasses and wigs and Halloween disguises replete with objects perched atop their heads ranging from Slimfast cans to stuffed chickens (but not, alas, Kentucky Fried).²⁾ It is as if Buckethead's origin story has become Rachel Harrison's sculptural mantra.

What is this Buckethead principle of sculpture? Should we attend to the story's conversion of a person into a thing, of subjectivity attained by assimilating oneself to the status of an object, just as in Harrison's recent sculptures, where objects seem to be treated suddenly as people? Should we focus on

GEORGE BAKER teaches modern and contemporary art at UCLA and is the author of *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris* (The MIT Press, 2007).

the story's fixation on eating and its remainders, on food becoming the launching ground for a kind of excess, a new identity? Is the point of Buckethead's mirror recognition the connection of this new identity not just to objects but to names, a kind of sculptural nominalism? Should we then fixate on the connotation that "Buckethead" calls up in English, a word that seems to be ecstatically chosen by its wearer but which really just means "dumb"? In this vein, is Buckethead with his long curly locks offered up by Harrison not just as an analog for her sculptural objects, but as a stand-in for her authorial persona, an alter-ego *à la* Rrose Sélavy (but in this case evidently an alter-ego squared)? And, with this, given the *Texas Chain Saw Massacre* (1974) or *Friday the 13th* (1980) trappings of Buckethead's garb, have we entered into a self-reflexive acknowledgement by Harrison of the condition of psychosis that Benjamin Buchloh has recently claimed for all sculptural production in the present?

Given, Buchloh writes, the "terror that emerges from both the universal equivalence and exchangeability of all objects and materials and the simultaneous impossibility of imbuing any transgressive definition of sculpture with priorities or criteria of selection," the subject today succumbs to "the totalitarian order of objects" and the sculptor is pushed "to the brink of psychosis." He concludes: "Since total submission to the terror of consumption is indeed the governing stratum of collective object-relations,

RACHEL HARRISON, MARILYN WITH WALL, 2004,
sheetrock, aluminum studs, C-print, 136 x 120 x 50" /
MARILYN MIT WAND, Gipsplatten, Aluminium-Stäbe,
C-Print, 345,4 x 120 x 50 cm.



that psychotic state may well become the only position and practice the sculptor of the future can articulate.”³⁾

Defined as the foreclosure of the paternal function or the withdrawal of all *cathexis* from external objects, psychosis seems both right and wrong as a description of the affect of Harrison’s sculpture (and Buckethead’s mirror stage). No more Daddy, perhaps; but *cathexis* in (and attachment to) objects, consumption (like girls) gone wild, the over-valuation of external reality, and objects used beyond their bounds: this seems closer to the heart of Harrison’s practice than the terror of psychotic negation. John Kelsey has recently called Harrison’s sculptures “complexes,” punning on the familiar term for Robert Rauschenberg’s “Combines.”⁴⁾ Complexes seem to suggest neurosis instead of psychosis. They also suggest, for Freud, relational knots through which we all supposedly pass, the building (or un-building) blocks of subjectivity: Oedipus complex, Electra complex, castration complex.

The most neurotic sculptural project in the history of the medium would have to be Salvador Dalí and Brassai’s photo-essay *Involuntary Sculptures* (1933). Here, a series of found objects that can barely be called objects—detritus such as stale bread, ripped and rolled bus tickets, a used bar of soap, spilled toothpaste—are nominated as sculpture through the newly universal conditions of neurotic manipulation, the compulsive washing of hands, the frenzied brushing of teeth, the nervous twitching, tearing, and jingling of objects in pockets. Dalí is not an artist that we hear much about in histories of sculpture, but since he did like to place food on his head, and on the heads of his sculptures, we will, like Buckethead, consider him here. Think of his deployment of the Surrealist *objet trouvé* in his OBJECT OF SYMBOLIC FUNCTION (1931), a bright red leather woman’s pump, to which Dalí attached a pornographic photograph, a glass of milk, and his collection of decorated sugar cubes, adorned with drawings of more shoes or repulsive tangles of pubic hair. All of Harrison’s sculptural tricks seem predicted here: her coy use of Day-Glo colors, her sly hanging of photographs on objects, her earnest collections of food stuff, her random aesthetic of

attachment and juxtaposition. Indeed, all of the major sculptural innovations of Surrealism are reactivated in Harrison’s work to date: sculpture-as-found-object, sculpture-as-collection, sculpture-as-labyrinth, as in Harrison’s PERTH AMBOY (2001), sculpture-as-mannequin or sculpture-as-mask (the Surrealists’ 1938 International Exhibition, Harrison’s “if i did it,” 2007), sculpture-as-enigma (the wrapped objects of Man Ray, or of Harrison’s PASQUALE PAOLI, 2007), sculpture-as-*informe* (Dalí’s “psycho-atmospheric-an-amorphic objects,” Harrison’s polystyrene, cement, and papier-mâché blobs), sculpture-as-furniture or sculpture-as-design-object, sculpture-as-packing, sculpture-as-photograph, sculpture-as-totem or sculpture-as-fetish, sculpture-as-base.⁵⁾

This sputtering list of sculpture becoming so many other things and activities, of a Surrealist “sculpture-as,” was the very logic of the Dalí and Brassai neurotic objects. For just as important as the automatist mode of production of the *Involuntary Sculptures* was their condition as props for desire, their transformation from one thing into another—from everyday objects into almost living things—their bridging of the gap between object and subject. The *Involuntary Sculptures* were objects kept close to the body, to its maintenance and its sustenance, to its habits and hands. And in the process they were literally “rubbed” by this closeness, to the point that each object almost disappears and yet paradoxically takes on the condition of the body’s “life”: bread becomes a breast, toothpaste imitates a molar, tickets swirl into phallic erections, or tear symmetrically into labial folds, soap floats like a constipated child’s pathetic turd.

Sculpture as a series of props for desire bridges the gap between object and subject. But in bridging this gap, props also move sculpture away from sculpture, one of Dalí’s overriding concerns. Props move sculpture literally away from the traditional model of sculpture as analog for the vertical human body, and instead trace the pathways of so many objects that migrate off from the body, fall from it, lean up against it, or touch it, but also extend that body—and thus extend sculpture—into the world. This seems to be the very point of those experiments that Dalí would perform in the 1930s with what he called

“being-objects,” placing shoes or sticks upon his veiled or draped head, holding fishes while perched upon or lying beneath Louis XIV tables: an exfoliation of objects from the body, and a parallel conversion of the body into an object. Sculpture here, indeed, is no longer an analog for the human body (everything has become bodily, and the body has been evacuated); in Surrealism, sculpture became instead a model of subjectivity.

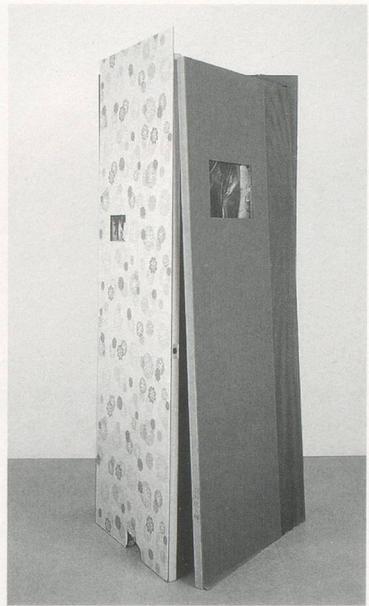
Propping, we could say, is the form that this modeling of subjective construction took within Surrealism; propping, we could also say, is the Buckethead principle of sculpture. It is an additive principle, a form of sculpture’s extension. It is also a form of dialogue, between subject and object, identity and world, each taking on the other’s characteristics in a scene not of mirrored duplication but mutual alteration. We see props everywhere in Rachel Harrison’s sculptural projects. There are prop pieces like MIND THE GAP (1996); propped architectural fragments like SPHINX (2002), CINDY (2004), or MARILYN WITH WALL (2004); propped objects, leaning photographs, an entire sculpture perched upon a base of weight-lifting magazines. And everywhere too in Harrison’s work, sculpture seems contemplated as a model of subjectivity. The exhibition “if i did it” makes this aspect of Harrison’s work increasingly inescapable, with its focus on strangely failed male hero-subjects like Rainer Werner Fassbinder, Amerigo Vespucci, Tiger Woods, and Al Gore, but it was already the province of Harrison’s earlier focus in her works on the subjectivity of “wounded” celebrity—Elizabeth Taylor, Michael Jackson, Marlon Brando. Indeed, long before the “being-objects” of “if i did it” and its mannequins, Harrison’s sculptures always seemed uncannily alive. Salsa cans stared at paintings. Photographs were hung on sculptural surfaces at the level of the human face, like Marlon Brando in THE HONEY COLLECTOR (2002), as if the sculpture were as sentient as the troupe of staring plastic bears—packaging for different brands of honey—grouped on the sculpture’s nether side. And in Harrison’s recent photographic series, VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), all of her collected objects stare back at us, slightly comical, a little abject, like so many faces, like so many living things.⁶⁾ They are gazing enigmas

that also evoke so many returns, in fact, to the auratic space of the mother-child dyad. That moment can be seen as privileged and auratic, of course, for it was the moment when the subject-object split itself and was confronted for the first time, when objects themselves were born—but only at a moment of loss, the separation opened up by the mother’s movement away from the infant, the institution of an unbridgeable gap. In VOYAGE OF THE BEAGLE, Harrison seems to set out in search of something like the origins of sculpture. What she finds as well are the origins of subjectivity.

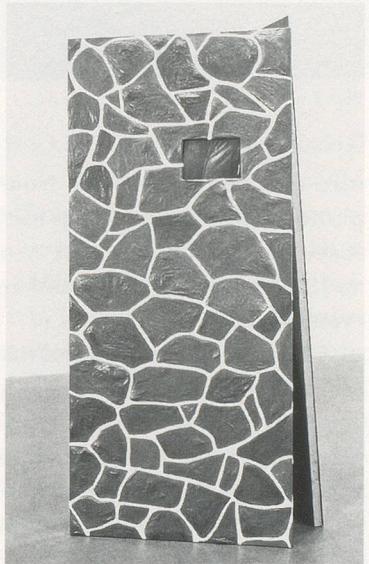
This last point forces us to consider whether there is a deeper understanding of propping as a sculptural principle, a Buckethead principle, operating in Rachel Harrison’s art. Propping may be a structural necessity in certain sculptural objects, but it is also a term of deep importance for Freud and for psychoanalysis. In English translations of Freud, we speak of “propping” as *anaclisis*, a Greek term chosen to translate the German *Anlehnung*, meaning “to rest upon, to lean on.” *Anaclisis* refers to the fact that, for Freud, the sexual instinct had a “tight relationship” to certain bodily functions, or self-preserved drives. Hunger for instance: the baby’s experience at the breast begins out of a drive of self-preservation, but it also involves an excess, a residue, a supplement. It produces not only satisfaction (of hunger), but also pleasure, physical pleasure: the warmth of the milk in the throat, the stimulation of the lips. The mouth now becomes an erogenous zone (to be dedicated later in life variously not just to eating, but to kissing and sucking, perhaps to smoking, drinking, and drugs).

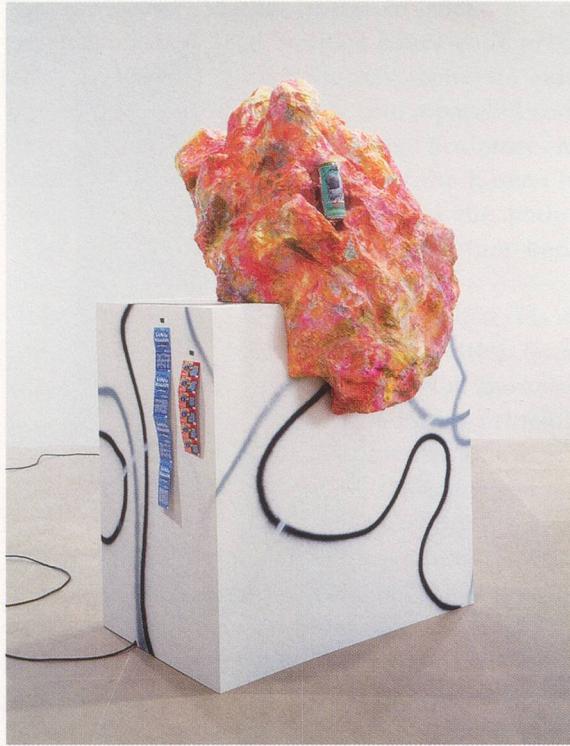
Think, in Harrison’s work, of all the sculptures that begin with the scenario of eating and of food, not just as a reference to a sculpture of consumption, but of the split scenario of sculptural *anaclisis*. Think of the drinking straws piled high in PERTH AMBOY, of the cans of peas, olives, and salsa, of the packaged honey, barbecued beans, and Slimfast, an apple with a bite taken out of it, some plastic grapes, a can of lemonade. Think of Harrison’s concerted mixture of mediums—of sculpture and painting, of sculpture and photography—not as a post-medium assertion announcing a generalized indistinction of form, but

of a propping of one form upon another, one medium locating its possibilities for continuance in another, in excess of the other. Think of all the support structures that Harrison deploys as the armature for a sculpture of propping: stools, tripods, shelves, and tables; niches, grottos, and drawers. Think of the bodily references of Harrison's work, which focus not just on the oral but also on the anal (if not the excremental), like MIND THE GAP with its embedded photographs focusing in progressively on a passerby's posterior. (Just like orality, the "anal zone" was one of the great sites for Freud's theory of anaclisis, a place of endless possibility for the propping of subjectivity and desire upon the foundation of the bodily.) Think of the linked aesthetic experiences of Harrison's sculpture, of its concerted amalgam of abstraction and representation, of image and object. Think, finally, of the possibilities for a sculp-



RACHEL HARRISON, MIND THE GAP, 1996,
wood doors, photographs, decorative veneers,
formica, papier-mâché, acrylic, 82 x 42 x 36" /
VORSICHT SPALT, Holztüren, Furniere, Laminat,
Papiermaché, Acryl, 208,3 x 106,7 x 91,4 cm.





RACHEL HARRISON, *TIGER WOODS*, 2006, wood, chicken wire, polystyrene, cement, Parex, acrylic, spray paint, video monitor, DVD player, NYC marathon video, artificial apple, sewing pins, lottery tickets, Arnold Palmer Arizona Lite Half & Half Green Tea Lemonade can, 79 x 48 x 43" / Holz, Draht, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Sprühfarbe, Videomonitor, DVD-Spieler, Video des New-York-Marathons, künstlicher Apfel, Nähnadeln, Lotterielose, Limonaden-Büchse, 200,7 x 121,9 x 109,2 cm.

ture that extends not just from other mediums, like photography, but can prop itself upon entirely other social spaces, other social systems—the commodity and shopping, costumes and celebrity, even politics, even history.

With this, we understand that sculpture as a Buckethed principle, sculpture as an *anaclitic* object, will be a sculpture of excess. It will be a sculpture not of psychotic negation, but of promiscuous relation, what psychoanalysis might even call “polymorphous perversity.” *Anaclisis* also helps us to characterize other object experiences raised by Harrison’s work:

that such sculpture will be, literally, a “leaning sculpture,” a medium that we might imagine as tired, old, perhaps in need of help, even of rest, like a senior citizen hobbling along with a banged-up walker. But such sculpture will also be, in every sense of the term, a “support structure”—a sculpture holding up other objects, other forms, a sculpture of attachment, of juxtaposition, of connection. Proping, here, can be taken as both confession and as conceit, strength emerging from a condition of utter weakness: infinite construction, infinite excess. Sculpture—in our time, in Rachel Harrison’s work—has become an *anaclitic* form.

- 1) *Rachel Harrison* (Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 2002), p. 64.
- 2) I have written about a similar sculptural masquerade in the recent work of Tom Burr, see “The Other Side of the Wall,” *October* 120 (Spring 2007), pp. 106–137.
- 3) Benjamin H. D. Buchloh, “All Things Being Equal,” *Artforum* (November 2005), p. 224. Buchloh’s essay concerns the recent work of Isa Genzken, who would seem a major precursor of Harrison’s sculptural forms and tactics. I would argue that this morphological similarity, however, masks an immense divide that separates the implications of Genzken’s and Harrison’s bodies of work.
- 4) John Kelsey, “Sculpture in an Abandoned Field,” *Rachel Harrison: if i did it* (Zurich: JRP Ringier, 2007), p. 120.
- 5) One could continue, perhaps, and contemplate the manner in which almost all of the formats and tactics of avant-garde sculpture more generally are reactivated in Harrison’s projects, from the readymade to the Constructivist object, assemblage to Anthony Caro, painted relief to architectural fragment, scatter piece to *scatole personali*, wreaking havoc on any account of these precedents as a form of source-finding. Rather, we deal, I think, with something like what psychoanalysis calls “remembering, repeating, and working-through” less found sources than lost objects. It is interesting however to think of the fact that, for a long time, Surrealism was thought to have contributed absolutely nothing to the history of sculptural form. When it was reclaimed, this occurred first in the context of Minimalism’s literalist sensibility (which revalued Giacometti’s real movements and objects inserted into real spaces), and then more recently, as the origin point for a counter-sculpture of the part object. Neither of these earlier reclamations of Surrealism for sculpture seems any longer to be Harrison’s own.
- 6) Another parallel can be forged here between Harrison’s work and Surrealist concerns, Dalí and Brassai’s illustrations of Art Nouveau architectural details for Dalí’s 1933 *Minotaure* essay, “De la beauté terrifiante et comestible, de l’architecture modern style.” “Have you seen the entrance to the Paris metro before?” Dalí asks. “Eat me!” an architectural detail cries out. “Me too,” another answers.

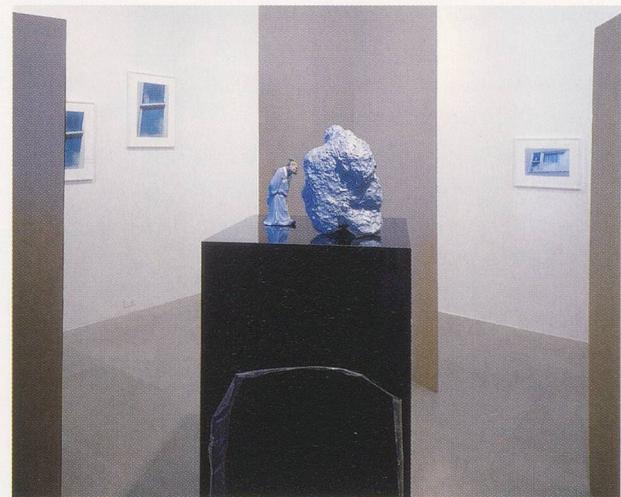
GEORGE BAKER

UNÜBERBRÜCKBARE KLUFT?

An dem Abend ass ich Hähnchen aus einem Pappeimer, den mein Vater mit nach Hause gebracht hatte. Es war kein Bucket von Kentucky Fried Chicken; «Deli Chicken» stand darauf. Ich ass und setzte mir die Maske und anschliessend den KFC-Bucket auf den Kopf. Ich ging zum Spiegel. Ich sagte einfach: «Buckethead. Das da ist Buckethead.» Es war einfach so eine Sache. Danach wollte ich immerzu diese Sache sein.

Diese Worte des Gitarristen Buckethead, die auf der letzten Seite des Kataloges zu einer Ausstellung von Rachel Harrison aus dem Jahr 2002 als einsames Postskriptum angeführt sind, schienen vorherzusagen, in welche Richtung die Kunst Rachel Harrisons in Zukunft gehen sollte.¹⁾ Denn ihr plastisches Werk bestand damals noch nicht aus einer Reihe von plastischen Objekten, die sich als Menschen ausgeben und dabei Sonnenbrillen und Perücken tragen sowie Halloween-Kostüme samt aufgesetzter Objekte, von Slimfast-Dosen bis hin zu ausgestopften Hühnern (nur leider kein Huhn à la Kentucky Fried Chicken).²⁾ Die Ursprungs-Szene von Buckethead ist gleichsam zu Rachel Harrisons plastischem Mantra avanciert.

GEORGE BAKER lehrt moderne und zeitgenössische Kunst an der University of California in Los Angeles und ist Autor des 2007 bei der MIT Press erschienenen Bandes *The Artwork Caught by the Tail: Francis Picabia and Dada in Paris*.



Worin besteht dieses Buckethead-Prinzip der Plastik? Worauf sollen wir bei der Erzählung das Hauptgewicht legen: auf die Umwandlung einer Person in eine Sache, auf die durch Anverwandlung eines Objektstatus erlangte Subjektivität, wie bei den neueren plastischen Arbeiten, wo Gegenstände scheinbar wie Menschen aufgefasst werden? Auf die Fixierung der Erzählung auf Essen und dessen Überreste, darauf, dass Essen zum Ausgangspunkt für eine Art von Exzess, für eine neue Identität wird? Geht es bei Bucketheads Spiegelerkenntnis um die Beziehung dieser neuen Identität nicht nur zu Objekten, sondern zu Namen, also um eine Art von plastischem

Rachel Harrison



Nominalismus? Sollte demnach insbesondere die Konnotation des englischen Wortes «Buckethead» in den Blick genommen werden, eine Bezeichnung, die von ihrem Träger offenbar voller Verzückung gewählt wurde, die aber tatsächlich einfach nur «Hohlkopf» bedeutet? Wird Buckethead mit seinem langen lockigen Haar in diesem Sinn von Harrison nicht nur als Entsprechung zu ihren plastischen Objekten aufgeboten, sondern auch als Double für ihre eigene auktoriale Rolle, als ein Alter Ego à la Rose Sélavy (ein in diesem Fall allerdings offensichtlich eher unzugängliches Alter Ego)? Und sind wir damit – angesichts der an Horrorfilme wie *Texas Chain Saw Massacre* (1974) oder *Friday the 13th* (1980) gemahnenden Insignien von Bucketheads Kostümierung – zu einer reflexiven Anerkennung jenes psychotischen Zustandes gelangt, den Benjamin Buchloh kürzlich für das plastische Schaffen der Gegenwart schlechthin postuliert hat?

Angesichts des Terrors, der laut Buchloh «sowohl der allumfassenden Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit der Objekte und Materialien entspringt als auch der gleichzeitigen Unmöglichkeit, in jeden erweiterten Begriff der Plastik Prioritäten oder Auswahlkriterien hineinzutragen», unterliegt das Subjekt heute «der totalitären Ordnung der Objekte» und der Plastiker wird «an den Rand der Psychose» getrieben. «Da die totale Unterwerfung unter den Terror des Konsums», so Buchlohs Fazit, «tatsächlich die dominierende Ebene der kollektiven Objektbeziehungen ist, kann dieser psychotische Zustand durchaus zur einzigen für den plastischen Künstler in Zukunft artikulierbaren Position und Praxis werden.»³⁾

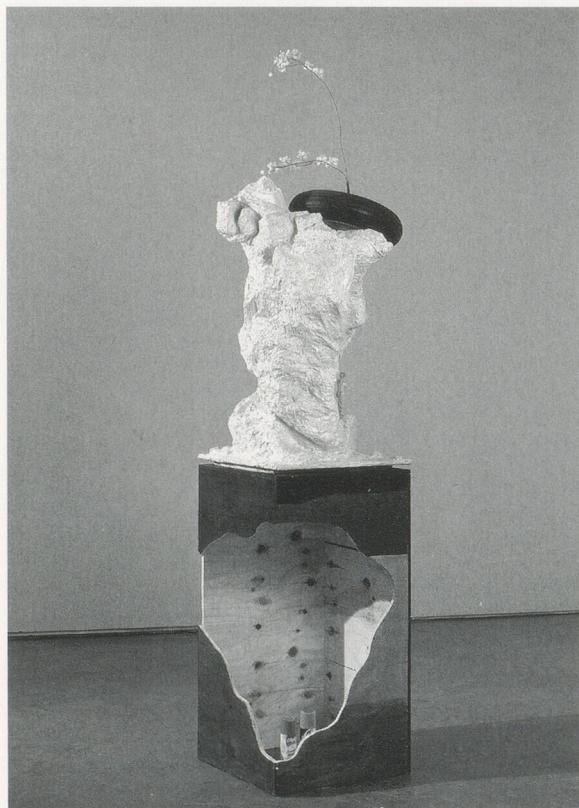
Der Begriff der Psychose, der als Wegfall der väterlichen Funktion oder als Entzug jeglicher Besetzung (Kathexis) von äusserlichen Objekten definiert

wird, erscheint als Beschreibung des Affekts der Plastik Harrisons (und des bucketheadschen Spiegelstadiums) zugleich treffend und verfehlt. Kein Papi mehr, mag sein; aber die Besetzung von Objekten (und unsere Bindung an sie), Konsum, der (wie Mädchen) ausser Rand und Band geraten ist, die Überbewertung der äusseren Wirklichkeit und die Zweckentfremdung von Gegenständen: Dies scheint dem Kern der künstlerischen Praxis Harrisons näherzukommen als der Terror der psychotischen Negation. John Kelsey hat Harrisons Plastiken in Anspielung auf den von Robert Rauschenberg bekanntlich verwendeten Begriff des *Combine* als «Komplexe» bezeichnet.⁴⁾ Der Begriff «Komplex» lässt eher an eine Neurose als an eine Psychose denken. Bei Freud verweist er zudem auf Beziehungsknoten, die wir alle angeblich durchlaufen müssen, die Elemente des Auf- und Abbaus der Subjektivität – Ödipuskomplex, Elektracomplex, Kastrationskomplex.

Das wohl neurotischste Projekt in der Geschichte der Plastik dürfte die Photoserie *Sculptures Involontaires* (Unfreiwillige Skulpturen 1933) von Salvador Dalí und Brassai sein. Eine Reihe von Fundgegenständen, die die Bezeichnung «Gegenstand» kaum verdienen – Überreste wie altes Brot, zerrissene und zusammengerollte Busfahrscheine, ein benutztes Stück Seife, ausgelaufene Zahnpasta – werden kraft der neuerdings universellen Bedingungen der neurotischen Manipulation (das zwanghafte Händewaschen, das fanatische Zähneputzen, das nervöse Zupfen an, Zerreissen von und Klippern mit Objekten in Hosen- oder Manteltaschen) zur Plastik erhoben. Dalí ist kein Künstler, über den wir in der Geschichte der Plastik viel zu hören bekommen, aber da er sich tatsächlich gerne Speisen auf den Kopf und auf die Köpfe seiner Skulpturen legte, werden wir ihn, wie Buckethead, hier berücksichtigen. Man denke daran, wie er das surrealistische *objet trouvé* einsetzte bei seinem **OBJEKT MIT SYMBOLISCHER FUNKTION** (1931), einem Damenschuh aus leuchtend rotem Leder, den Dalí mit einem pornographischen Photo, einem Glas Milch und verzierten Zuckerwürfeln versah, geschmückt mit Zeichnungen weiterer Schuhe oder ekelerregenden Schamhaarbüscheln. Die Kniffe und Kunstgriffe der Plastik Harrisons sind hier, so scheint es, allesamt vorweggenommen: ihr verhal-

RACHEL HARRISON, I'M WITH STUPID, 2007,
mixed media, 65 x 31 x 24" / ICH MIT DUMMKOPF,
verschiedene Materialien, 165,1 x 78,7 x 61 cm.

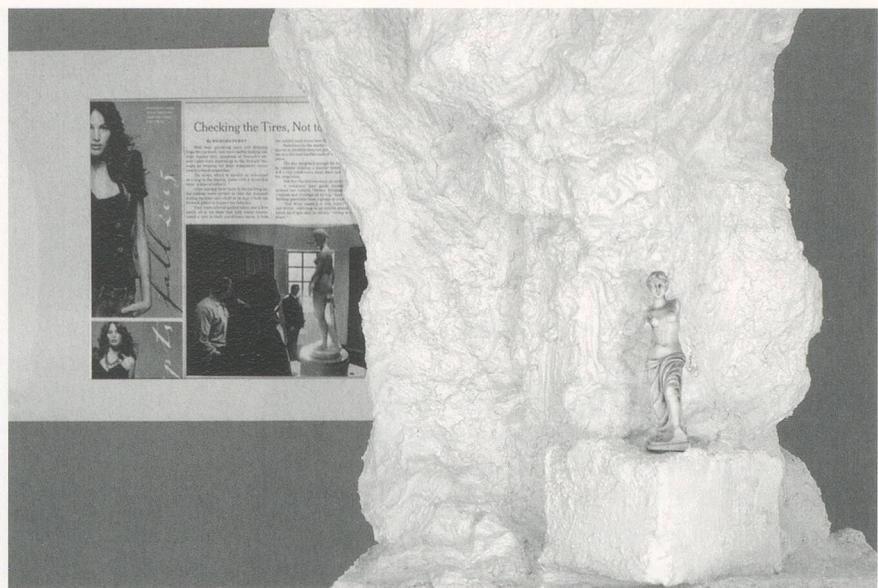
tener Einsatz von fluoreszierenden DayGlo-Farben, die listige Art, wie sie Photos an Gegenstände hängt, ihre ernsten Ansammlungen von Essenssachen, ihre Zufallsästhetik der Aneinanderfügung und Nebeneinanderstellung. Tatsächlich kommen sämtliche wichtigen plastischen Neuerungen des Surrealismus in Harrisons bisherigem Schaffen erneut zum Tragen: die Plastik als Fundgegenstand, als Akkumulation, als Labyrinth (Harrisons PERTH AMBOY, 2001), als Puppe oder auch die Plastik als Maske (die Internationale Surrealistenausstellung von 1938, Harrisons «if i did it», 2007), die als Rätsel (die verpackten oder verhüllten Gegenstände Man Rays beziehungsweise von Harrisons PASQUALE PAOLI, 2007), als «Informe» (Dalí's «psycho-atmosphärisch-anamorphe Gegenstände», Harrisons unformige Gebilde aus Styropor, Zement und Papiermaschee), die Plastik als Möbel oder als Designobjekt, als Verpackung, als Photo, als Totem oder Fetisch und als Sockel.⁵⁾



Diese sprudelnde Aufzählung der zahlreichen Objekt- oder Tätigkeitsformen, die das plastische Werk annehmen kann – eine surrealistische «Plastik als etwas anderes» –, war genau die Logik der von Dalí und Brassai dokumentierten neurotischen Objekte. Denn ebenso wichtig wie die automatistische Entstehungsweise der *Unfreiwilligen Skulpturen* war ihre Beschaffenheit als Träger der Begierde, ihre Verwandlung von einer Sache in eine andere – von Alltagsgegenständen in beinahe lebende Sachen –, diese Überbrückung der Kluft zwischen Objekt und Subjekt. Die *Unfreiwilligen Skulpturen* waren Objekte, die dicht am Körper, für dessen Pflege und Stärkung, und Angewohnheiten, aufbewahrt wurden. Dabei wurden sie durch diese Nähe buchstäblich «zerrieben», so weit sogar, dass die einzelnen Objekte nahezu verschwinden und gleichwohl sich in paradoxer Weise dem «Leben» des Körpers anverwandeln: Aus Brot wird eine Brust, Zahnpasta ähnelt einem Backenzahn, Fahrscheine rollen sich zusammen zu phallischen Erektionen oder bilden durch symmetrische Risse lippenförmige Wülste, Seife treibt im Wasser wie die erbärmliche Kacke eines an Verstopfung leidenden Kindes.

Plastik als eine Reihe von Trägern der Begierde überbrückt die Kluft zwischen Objekt und Subjekt. Dabei entfernen diese Träger die Plastik zugleich von der Skulptur, eines der Hauptanliegen Dalís. Die Träger entfernen die Plastik vom herkömmlichen Modell der Entsprechung des aufgerichteten menschlichen Körpers und zeichnen stattdessen die Wege so vieler Objekte nach, die vom Körper weg wandern, davon abfallen, sich dagegen lehnen, ihn berühren, ihn – und damit zugleich die Plastik – dabei aber auch in die Welt hinein ausgreifen lassen. Genau darum scheint es bei den Experimenten zu gehen, die Dalí in den 30er-Jahren mit von ihm so genannten *être-objets* durchführte, etwa indem er sich Schuhe oder Stöcke auf den mit einem Schleier oder Tuch bedeckten oder verhüllten Kopf legte oder indem er Fische in der Hand hielt, während er auf oder unter einem Louis-XIV-Tisch sass oder lag: eine Abblätterung von Objekten vom Körper und eine gleichzeitige Umwandlung des Körpers in einen Gegenstand. Die Plastik ist hier tatsächlich keine Entsprechung des Körpers mehr (alles ist nunmehr

RACHEL HARRISON, CHECKING THE TIRES, NOT TO MENTION THE MARBLE NUDE, 2006, wood, polystyrene, cement, Parex, acrylic, artificial plant, tire, Venus, tabloid and catalog pages, Glade Lavender Meadow and Air Wick Lavender & Chamomile air fresheners, Quadrille graph paper, restaurant delivery slip, blue masking tape, 79 x 21 x 21" / REIFENKONTROLLE, ABGESEHEN VON DER MARMOR FIGUR, Holz, Polystyrol, Zement, Parex, Acryl, Plastikpflanze, Reifen, Venusfigur, Magazin- und Katalog-Seiten, Glade und Wick Lavendel-Lufterfrischer, Kamille-Lufterfrischer, Quadrille Zeichenpapier, Restaurant-Lieferschein, blaues Abdeckband, 200,7 x 53,3 x 53,3 cm.



körperlich geworden und der Körper ist entleert); im Surrealismus wurde die Plastik stattdessen zu einem Modell der Subjektivität.

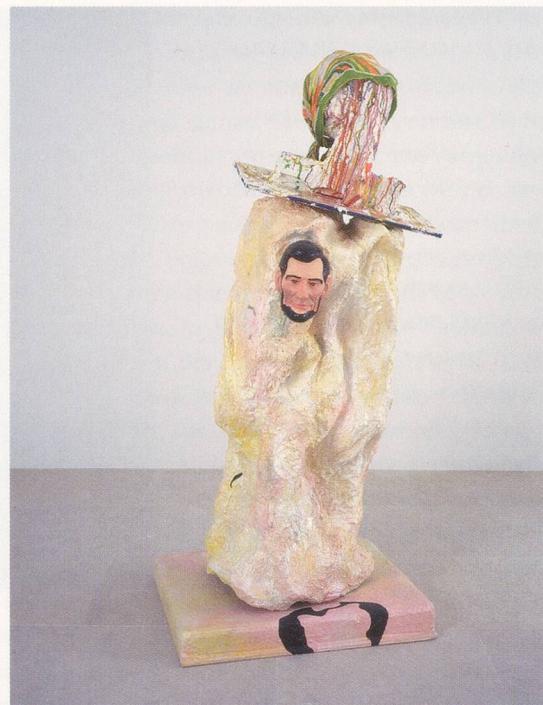
Man könnte sagen, dass das Stützen oder die Anlehnung die Form war, die dieses Modellieren der subjektiven Konstruktion innerhalb des Surrealismus annahm; die Anlehnung ist, wenn man so will, auch das Buckethead-Prinzip der Plastik. Es ist ein additives Prinzip, eine Art Erweiterung der Plastik. Es ist zudem eine Form des Dialogs, eines Dialogs zwischen Subjekt und Objekt, Identität und Welt, wobei beide sich nicht in gespiegelter Verdoppelung, sondern in einem Vorgang der gegenseitigen Beeinflussung Eigenschaften des jeweils anderen anverwandeln. Bei den plastischen Arbeiten Harrisons begegnen uns Stützen allenthalben. Es gibt das Stützen thematisierende Arbeiten wie MIND THE GAP (1996), das Stützen einbeziehende architektonische Fragmente wie SPHINX (2002), CINDY (2004) oder MARILYN WITH WALL (2004), angelehnte Objekte, angelehnte Photos, eine Plastik, die auf einem Sockel aus Bodybuildingzeitschriften ruht. In Harrisons Werk ist die Plastik auch immer wieder, so scheint es, als ein Modell der Subjektivität aufgefasst.

In der Schau «if i did it», in deren Mittelpunkt seltsam gescheiterte männliche Protagonisten wie Rainer Werner Fassbinder, Amerigo Vespucci, Tiger Woods oder Al Gore stehen, wird dieser Aspekt von Harrisons Werk unübersehbar, auch wenn er bereits ein zentrales Anliegen ihrer Arbeiten zur Subjektivität «verletzter» Berühmtheiten wie Elizabeth Taylor, Michael Jackson oder Marlon Brando war. Harrisons Plastiken wirkten tatsächlich bereits lange vor den *être-objets* von «if i did it» und deren Puppen stets unheimlich lebendig. Salsa-Dosen blickten unverwandt auf Gemälde. Photos wurden in Augenhöhe an skulpturalen Flächen aufgehängt wie Marlon Brando in THE HONEY COLLECTOR (2002), so, als wäre die Plastik in gleichem Masse empfindungsfähig wie die Schar vor sich hin starrender Plastikbären – Verpackungen verschiedener Honigmarken –, die im unteren Teil der Skulptur angeordnet sind. In Harrisons jüngster Photoserie, THE VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), starren uns die von ihr zusammengetragenen Objekte an, die vielen Gesichter und ebenso zahlreichen lebenden Sachen, nicht ohne eine gewisse Komik, ja fast ein wenig erbärmlich.⁶⁾ Sie sind starrende Mysterien, die zugleich eine Rück-

RACHEL HARRISON, SCHMATTÉ WITH PRESIDENT,
2006, wood, styrofoam, acrylic, scarf, Lincoln mask,
71 x 21 x 27" / LAPPEN MIT PRÄSIDENT, Holz, Styropor,
Schal, Lincoln-Maske, 180,3 x 53,3 x 68,6 cm.

kehr zum auratischen Raum der Mutter-Kind-Dyade beschwören. Man kann diesen Moment selbstverständlich als privilegiert und auratisch auffassen, war er doch der Zeitpunkt der erstmaligen Konfrontation mit der Subjekt-Objekt-Spaltung, als Objekte an sich geboren wurden, wenn auch nur in einem Augenblick des Verlusts, der Trennung, die sich durch die Entfernung der Mutter vom Kind auftat, der Einrichtung einer unüberbrückbaren Kluft. Harrison scheint sich mit THE VOYAGE OF THE BEAGLE auf die Suche nach so etwas wie dem Ursprung der Plastik zu machen. Dabei findet sie gleichzeitig den Ursprung der Subjektivität.

Dieser letzte Punkt zwingt uns zur Frage, ob in der Kunst Rachel Harrisons ein vertieftes Verständnis der Anlehnung als plastisches Prinzip – ein Bucket-head-Prinzip – zum Tragen kommt? Anlehnung mag bei bestimmten plastischen Objekten eine strukturelle Notwendigkeit sein, ist aber gleichzeitig ein Begriff von besonderer Bedeutung für Freud und für die Psychoanalyse. In englischsprachigen Freud-Übersetzungen wird sein Begriff der «Anlehnung» übersetzt mit dem griechischen Wort *Anaclisis*. Dieser Begriff bezieht sich auf die enge Beziehung, die laut Freud zwischen dem Sexualtrieb und bestimmten Körperfunktionen oder Formen des Selbsterhaltungstriebes besteht. Zum Beispiel Hunger: Die Erfahrung des Säuglings an der Brust entspringt zunächst einem Drang zur Selbsterhaltung, schliesst aber etwas ein, das darüber hinausgeht, einen Rest, etwas, das hinzukommt. Sie bringt nicht nur Befriedigung (des Hungers), sondern auch Wohlbehagen, körperliches Wohlbefinden: die Wärme der Milch in der Kehle, die Stimulierung der Lippen, die nunmehr zu einer erogenen Zone werden (mit einer im



späteren Leben sich jeweils unterschiedlich ausprägenden Ausrichtung nicht nur aufs Essen, sondern aufs Küssen und Saugen, vielleicht aufs Rauchen, Trinken und auf Drogenkonsum).

Man denke an all die Plastiken im Werk Harrisons, die mit dem Szenario des Essens und der Nahrung beginnen, nicht nur als Anspielung auf eine Plastik des Verzehrs, sondern als entzweites Szenario der plastischen Anlehnung. Man denke an den Haufen aufeinander gestapelter Strohhalme der Arbeit PERTH AMBOY, an die Konservendosen mit Erbsen, Oliven und Salsa, an den abgepackten Honig, die Bohnen in Barbecue-Sauce und Slimfast, einen angebissenen Apfel, einige Plastiktrauben, eine Dose Zitronenlimonade. Man denke an das Nebeneinander verschiedener Medien, von Plastik und Malerei, von Plastik und Photographie – nicht als postmediale These, die eine verallgemeinerte Aufhebung des Unterschieds postuliert, sondern als ein Anlehen der einen Form an eine andere, ein Medium, das seine Möglichkeiten der Fortsetzung in einem anderen

Medium, über dieses andere Medium hinausgehend, erkundet. Man denke an all die tragenden Gebilde, die Harrison als Grundgerüst für eine Plastik der Anlehnung einsetzt: Hocker, Dreifüsse, Regale und Tische, Nischen, Grotten und Schubladen. Man denke an die Körperbezüge von Harrisons Werk, die nicht nur das Orale, sondern auch das Anale (wenn nicht gar das Exkrementale) hervorheben, wie die Arbeit MIND THE GAP mit ihren eingelagerten Photos, die den Hinterteil eines Passanten nach und nach näher heranholen. (Ebenso wie das Orale war die anale Zone eine der klassischen Stätten für Freuds Theorie der Anlehnung, ein Ort der unbegrenzten Möglichkeiten, um Subjektivität und Lust auf die Grundlage des Körperlichen zu stellen. Man denke an das zusammenhängende Erleben der plastischen Kunst Harrisons, ihrer konzertierten Verbindung von Abstraktion und Repräsentation, von Abbild und Gegenstand. Man denke schliesslich an die Möglichkeiten einer Plastik, die nicht nur in andere Medien wie etwa die Photographie ausgreift, sondern die sich an ganz andere gesellschaftliche Bereiche oder Systeme anlehnen kann, sei es die Warenwirtschaft, Shopping, Kostüme und Prominenz oder gar die Politik, gar die Geschichte.

So verstehen wir, dass die Plastik als Buckethead-Prinzip, die Plastik als Objekt im Sinne der Anlehnung, eine Plastik des Exzesses sein wird. Sie wird eine Plastik nicht der psychotischen Negation, sondern der promiskuitiven Beziehung sein, das, was die Psychoanalyse gar als «polymorphe Perversität» bezeichnen mag. Die Anlehnung hilft uns auch, andere Objekterfahrungen zu beschreiben, die Harrisons Werk heraufbeschwört, nämlich dass eine solche Plastik buchstäblich eine «sich anlehnende Plastik» sein wird, eine Kunstform, die wir uns als müde, alt, vielleicht als hilfs- oder gar ruhebedürftig vorstellen können, gleich einem Rentner oder einer Rentnerin, die mit der zerbeulten Gehhilfe dahinhumpelt. Eine derartige Plastik wird allerdings gleichzeitig in jedem Wortsinn eine «tragende Konstruktion» sein, eine Plastik, die anderen Objekten, anderen Ausdrucksformen Halt bietet, eine Plastik der Aneinanderfügung, der Nebeneinanderstellung, der Verbindung. Das Anlehnken kann in diesem Fall gleichzeitig als ein Eingeständnis und als Anmassung

aufgefasst werden, Stärke, die aus einem Zustand der äussersten Schwäche erwächst: unendliche Konstruktion, unendlicher Exzess. Die Plastik ist – in unserer Zeit, im Werk Rachel Harrisons – zu etwas sich Anlehnendem geworden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Rachel Harrison, Milwaukee Art Museum, Milwaukee 2002, S. 64.

2) Siehe mein Beitrag «The Other Side of the Wall», in: *October*, Nr. 120 (Frühjahr 2007), S. 106–137, über eine ähnliche plastische Maskerade im neueren Werk Tom Burrs.

3) Benjamin H. D. Buchloh, «All Things Being Equal», in: *Artforum* (November 2005), S. 224. Buchlohs Beitrag ist dem neueren Werk von Isa Genzken gewidmet, einer allem Anschein nach wichtigen Vorläuferin der Formen und Strategien von Harrisons plastischem Schaffen. Diese sich an Formalem festmachende Ähnlichkeit scheint mir jedoch einen denkbar breiten Graben zu verdecken, der sich zwischen dem jeweiligen Werk von Genzken und Harrisons Werk auftut.

4) John Kelsey, «Sculpture in an Abandoned Field», in: *Rachel Harrison: If I Did It*, JRP Ringier, Zürich 2007, S. 120.

5) Man könnte vielleicht noch weitergehen und darüber nachdenken, wie nahezu sämtliche Formen und Strategien avantgardistischer Plastik ganz allgemein in Harrisons Projekten wieder aufgegriffen werden, vom Readymade bis zum konstruktivistischen Objekt, von der Assemblage bis Anthony Caro, vom bemalten Relief bis zum architektonischen Fragment, von der Arbeit aus verstreuten Elementen bis zu den *scatole personali*, womit jeder Darstellung dieser vorausgegangenen Beispiele als einer Art Quellensuche der Boden entzogen wird. Wir haben es meiner Ansicht nach eher mit etwas Ähnlichem zu tun wie dem sogenannten «Erinnern, Wiederholen und Verarbeiten» der Psychoanalyse – eher mit verloren gegangenen Objekten als mit gefundenen Quellen. Es ist allerdings interessant zu bedenken, dass der Surrealismus lange Zeit als eine Kunstrichtung galt, die nicht das Geringste zur Formgeschichte der Plastik beigetragen hat. Eine Neubesinnung auf den Surrealismus setzte zunächst im Kontext des Minimalismus ein, der das Konkrete hervorhob (und die konkreten Bewegungen der in den realen Raum gestellten Objekte Giacomettis neu bewertete), und war dann in jüngerer Zeit Ausgangspunkt für eine Gegenplastik des Teilobjekts. Diese früheren Formen der Wiederaufbereitung des Surrealismus für die Plastik sind inzwischen, so scheint es, nicht mehr etwas Harrison Eigenes.

6) Hier lässt sich eine weitere Parallele zwischen dem Werk Harrisons und surrealistischen Anliegen ziehen, nämlich zu den Illustrationen von Dalí und Brassaï, die die 1933 im *Minotaure* erschienene Abhandlung Dalís, «De la beauté terrifiante et comestible, de l'architecture modern style», begleiteten. Die Bilder zeigen Details von Art-Nouveau-Architektur. «Hast du den Eingang zur Pariser Métro vorher schon mal gesehen?», fragt Dalí. «Iss mich!», schreit ein Architekturdetail hinaus. «Mich auch», antwortet ein anderes.

(*Un*) Natural Selection

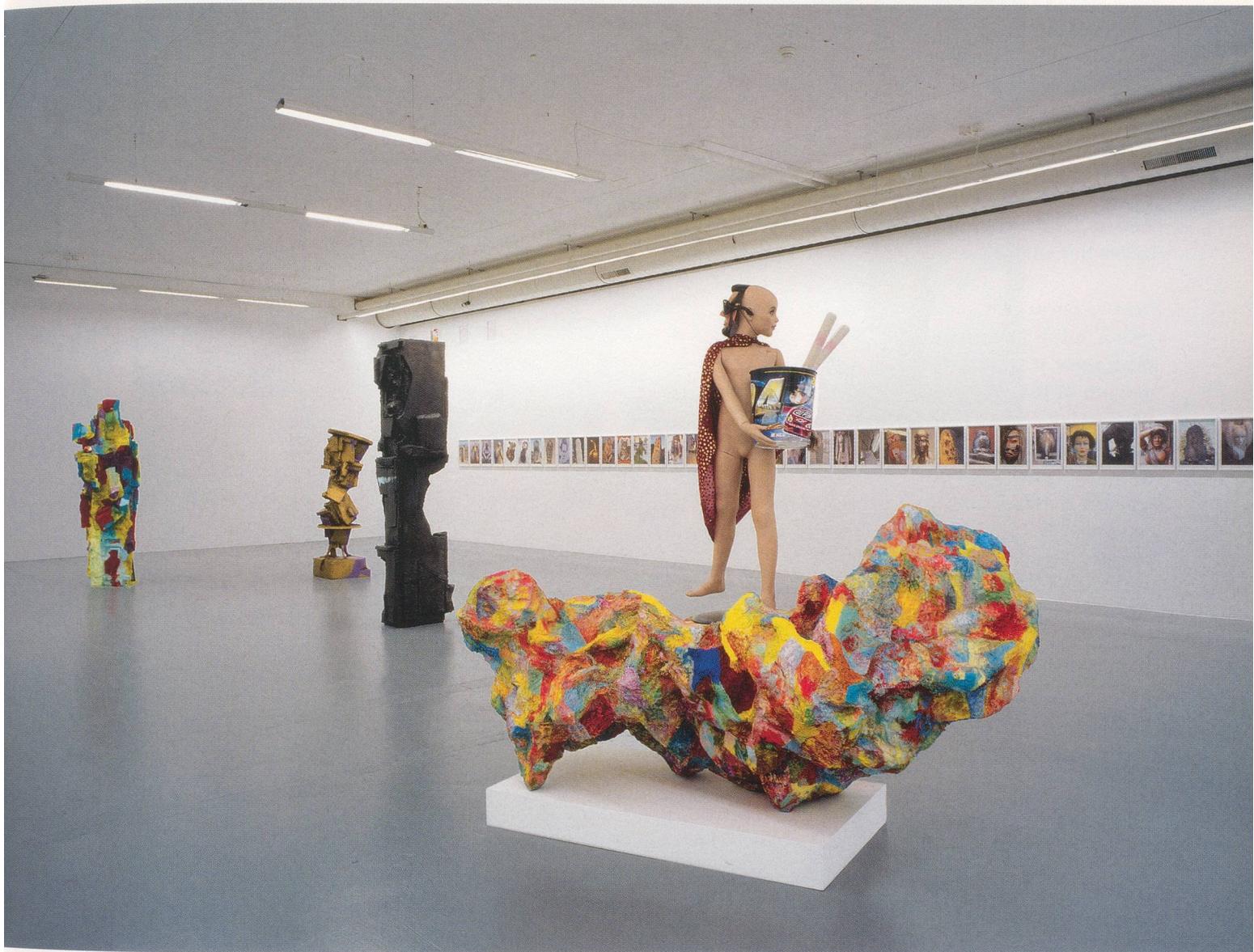
ALISON M. GINGERAS

Can a sculpture be produced with a camera? Rachel Harrison answers with a resounding yes. Most recently, she has pushed her promiscuous use of media to a two-dimensional extreme in a work entitled VOYAGE OF THE BEAGLE (2007), which comprises fifty-seven, Super A3-sized photographs installed in a single line. Named after Charles Darwin's travel and research diaries from the mid-nineteenth century, this twenty-first century *Voyage of the Beagle* (1839) is a record of the "sculptures" Harrison discovered and produced with her camera. Through the act of delineating, demarcating, and framing a series of singular objects, her lens focused almost exclusively on the head and shoulders of a dizzyingly heterogeneous group of cultural artifacts. The subjects of these "headshots" includes prehistoric sculptures, taxidermied animals, store mannequins, a topiary bunny, a cigar Indian, mortuary angels, a civic memorial to Gertrude Stein, an animatronic Lyndon B. Johnson, a wooden Abe Lincoln from a New York steakhouse, pop-cultural images (Kevin Bacon, Beyoncé), kitsch souvenirs, and a preponderance of weird groupings

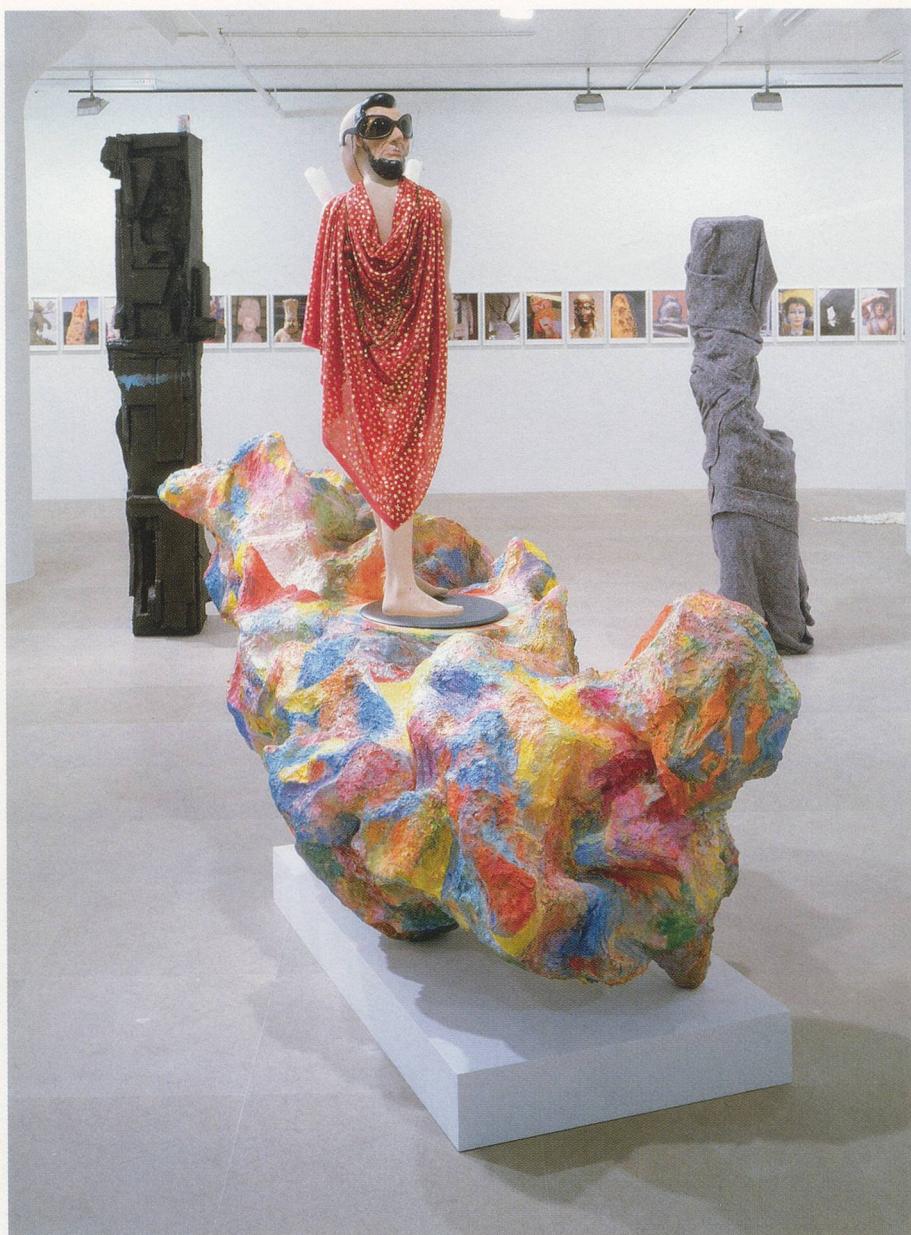
ALISON M. GINGERAS is the Chief Curator of the François Pinault Collection and a writer.

of found objects that Harrison photographed on the street as if they were readymade versions of her own works. The BEAGLE also includes "real" sculptures: There are ancient anonymous works such as a Janus figure from the Victoria and Albert Museum and a twelfth-century *Standing Hanuman* from Tamil Nadu, as well as recognizable modernist icons like Rodin's LES BOURGEOIS DE CALAIS (1884–88), Dubuffet's BRIO DE FLÉTRI (1960), Maillol's LA NUIT (1909), and Brancusi's BIRD IN SPACE (1923).

The catalyst for this work, as Harrison explains in an unpublished statement, was a trip to Corsica in August 2006 where she visited prehistoric *menhirs*—standing monuments dating back to 1500 BC that feature human faces and weaponry carved into monolithic stones. Though their actual social function has never been entirely determined, these Corsican *menhirs* are presumed to be militaristic totems connected to the violent history of this Mediterranean island state. Attracted to their mystery as well as the timeliness that shrouds their connection to wartime, Harrison undertook a pilgrimage to see the *menhirs* that became the embarkation point for her own aesthetic journey. From some of the oldest figurative sculptures on earth, Harrison sets forth for



RACHEL HARRISON, VOYAGE OF THE BEAGLE, 2007, installation view migros museum für gegenwartskunst, Zürich /
REISE DER BEAGLE, Installationsansicht.



RACHEL HARRISON, "if i did it," installation view, 2007, Greene Naftali Gallery, New York /
«Falls ich es getan hätte», Installationsansicht.



RACHEL HARRISON, *VOYAGE OF THE BEAGLE*,
2007, 57 inkjet prints, detail / *REISE DER BEAGLE*,
57 Inkjet Prints, Ausschnitt.

uncharted formal and conceptual territories. With camera in hand, she began to document sculptural objects that caught her eye in her various travels to Texas, Wyoming, London, Los Angeles, Brooklyn, Manhattan, and Cologne. No cultural context was too high (the Rodin Museum in Paris) or too low (a New York Pizza joint, or a Los Angeles drag queen boutique) to provide Harrison with an object of interest. Eschewing chronological order, the resulting linear presentation of images produces a chronicle that is dictated not by historical precision, but by an intuitive, private narrative.

Yet from this boisterous inventory of meanings and forms, the BEAGLE images paradoxically form a cohesive whole. Harrison has described the work as a collection of “generic representations of iconic figures.”¹⁾ She is able to intensify this shared, generic quality through a series of visual strategies taken from the playbook of recent art history. While she has mentioned the archival address of works such as

Michael Schmidt’s *Ein-heit* (U-ni-ty, 1996) or Gerhard Richter’s *Atlas* (1964–present) as specific precedents, the extreme linearity and deadpan tone of Ed Ruscha’s photographic series *Every Building on the Sunset Strip* (1966) or Piotr Uklanski’s *The Nazis* (1998) also are worth noting as part of the BEAGLE’s genetic makeup. Like all these predecessors, the BEAGLE tries to visually equalize the radically different nature of its subjects without passing judgment or prescribing fixed meanings. A deceptively simple formal strategy, this edge-to-edge hanging of images, devoid of any clear explanation, forces the viewer to search for connections from object to object, to analyze the whole without homogenizing the individual specificity of each depicted subject.

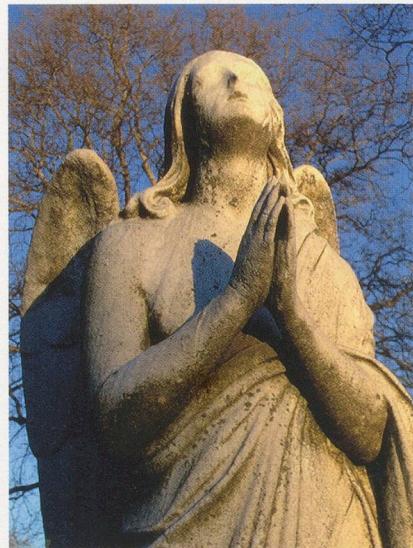
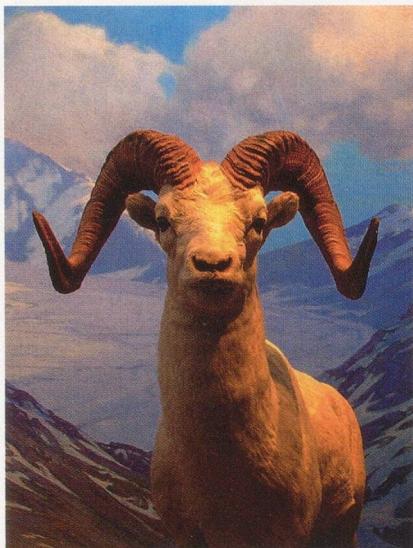
In perhaps the most articulate discussion of Harrison’s work to date, artist and critic John Kelsey observes that, “to produce sculpture is sometimes merely to notice it, to find it, usually not in the museum.”²⁾ This taxonomic impulse, which Harrison deftly pursues in the BEAGLE, has a slightly different character than the eponymous voyage of 1831. Whereas Darwin aimed to draw empirical conclusions from his trip aboard the HMS Beagle—the expedition spawned his opus, *On the Origin of Species* (1859)—Harrison aims to lay out a deliberately subjective thesis. Her fifty-seven photographs-as-sculpture may be understood as a performance of natural selection. To push the Darwinian analogy, Harrison chooses favorable traits from various strands of visual culture, fusing mass media kitsch, commercial display strategies, and readymade set-ups with an eclectic take on autonomous forms of modern sculpture, to create her own breed of art. Her version of *The Voyage of the Beagle* does not make the case for how her work fits within the consensual evolutionary narrative of modern sculpture. Rather she sketches a new, potent branch of art-making that favors instability and volatility—of subject matter, material, and form—the key attributes of her (un)natural selection process.

1) From an unpublished statement by Rachel Harrison on VOYAGE OF THE BEAGLE, 2007.

2) John Kelsey, “Sculpture in an Abandoned Field,” *Rachel Harrison: if i did it* (Zurich: JRP Ringier, 2007), p. 123.

(Un)Natürliche Selektion

ALISON M. GINGERAS



Kann man mit einer Kamera eine Skulptur schaffen? Rachel Harrisons Antwort ist ein schallendes Ja. In jüngster Zeit hat sie in einem Werk mit dem Titel *VOYAGE OF THE BEAGLE* (2007), das 57 in einer durchgehenden Reihe installierte Photographien im Format Super A3 umfasst, ihre promiskuitive Nutzung künstlerischer Ausdrucksmittel in ein zweidimensionales Extrem getrieben. Diese nach Charles

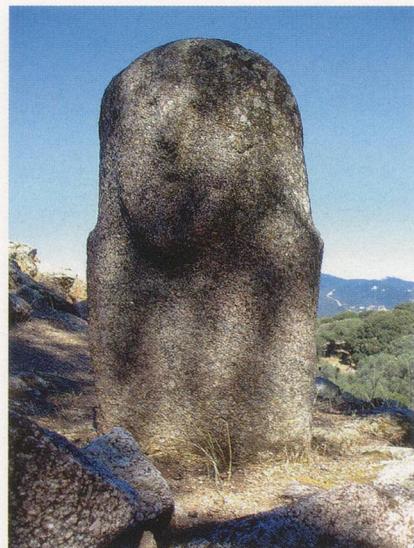
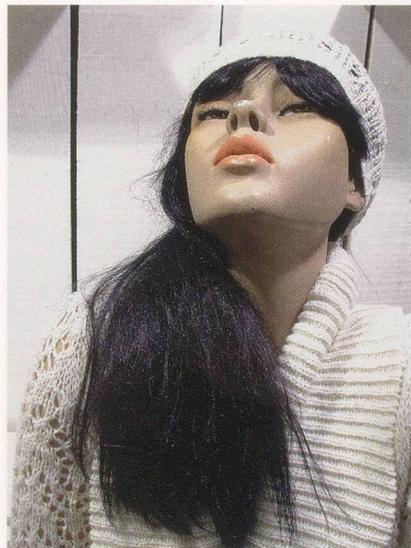
Darwins 1839 veröffentlichten Reise- und Forschungstagebüchern (*Die Fahrt der Beagle*) benannte *Voyage of the Beagle* des 21. Jahrhunderts ist eine Dokumentation der «Skulpturen», die Harrison durch den Akt der Darstellung, Abgrenzung und Einfassung einer Reihe singulärer Objekte mit ihrer Kamera entdeckt und hervorgebracht hat. Ihre Linse war dabei fast ausschliesslich auf den Kopf und die Schultern einer schwindelerregend heterogenen Gruppe kultureller Artefakte konzentriert. Unter den Sujets dieser «headshots» finden sich prähistorische Skulp-

ALISON M. GINGERAS ist Chefkuratorin der Sammlung François Pinault und Autorin.

turen, ausgestopfte Tiere, Schaufensterpuppen, ein Formschnitt-Hase, ein Zigarrenindianer, ein Totenengel, ein Gedenkstein für Gertrude Stein, ein animatronischer Lyndon B. Johnson, ein hölzerner Abraham Lincoln aus einem New Yorker Steakhaus, Ikonen der Film- und Popmusikkultur (Kevin Bacon, Beyoncé), kitschige Souvenirs und eine Fülle an bizarren Gruppierungen gefundener Objekte, die Harrison auf der Strasse photographierte, als wären sie Readymade-Versionen ihrer eigenen Werke. Auch «echte» Skulpturen sind anzutreffen: alte anonyme Werke wie eine Janus-Figur aus dem Victoria and

Albert Museum und ein im 12. Jahrhundert entstandener *Stehender Hanuman* aus Tamil Nadu sowie Ikonen der Moderne wie Rodins LES BOURGEOIS DE CALAIS (1884–88), Dubuffets BRIO DE FLÉTRI (1959/60), Mailolls LA NUIT (1909) und Brancusis OISEAU DANS L'ESPACE (1923).

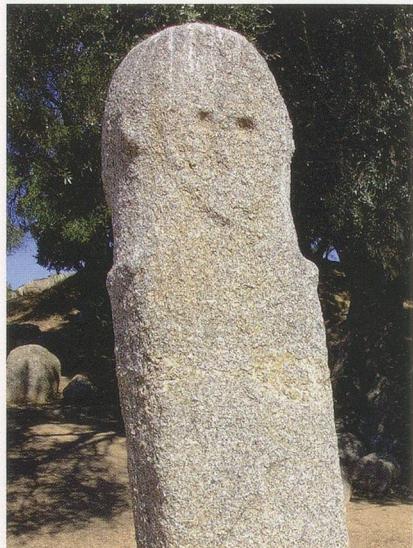
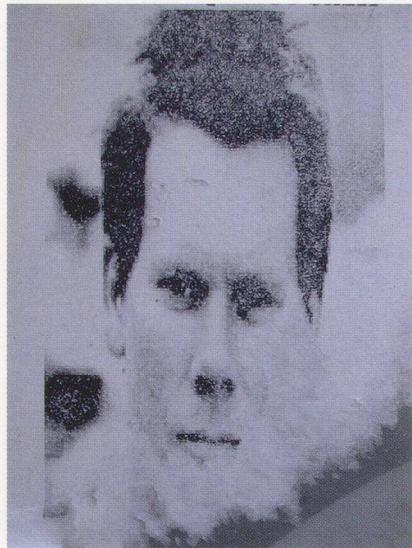
Der Auslöser für dieses Werk war, wie Harrison in einem unveröffentlichten Statement erklärt, eine Reise nach Korsika im August 2006, wo sie prähistorische Menhire aufsuchte – in die Zeit um 1500 v. Chr. zurückreichende stehende Monolithen mit eingemeisselten Gesichtszügen und Waffen. Zwar liegt



RACHEL HARRISON, VOYAGE OF THE BEAGLE, 2007, 57 inkjet prints, 16 x 11 1/2" each, detail /
REISE DER BEAGLE, 57 Inkjet Prints, je 40,6 x 29,2 cm, Ausschnitt.

die eigentliche gesellschaftliche Funktion dieser korischen Steinmonumente im Dunkeln, doch wahrscheinlich werden sie als kriegerische Totems mit der von Gewalt geprägten Frühgeschichte dieser Mittelmeerinsel verbunden gewesen sein. Diese Pilgerreise zu den Menhiren, die zu den ältesten figurativen Skulpturen zählen und deren geheimnisvolle Geschichte sie ebenso anzog wie ihre in Zeitlosigkeit gehüllte Beziehung zum Krieg, wurde für Harrison zum Ausgangspunkt für ihre eigene ästhetische Reise, von hier aus brach sie in unerforschte formale und konzeptuelle Territorien auf. Mit der Kamera in der Hand begann sie skulpturale Objekte zu dokumentieren, die ihr auf ihren Reisen ins Auge

Und doch ergibt sich paradoixerweise aus diesem überbordenden Repertoire an Bedeutungen und Formen ein zusammenhängendes Ganzes. Harrison hat *VOYAGE OF THE BEAGLE* als eine Sammlung «generischer Darstellungen ikonischer Figuren» bezeichnet.¹⁾ Intensivieren kann sie dieses allen Komponenten gemeinsame generische Moment mit Hilfe einer Reihe visueller Strategien, die dem Leitfaden der neueren Kunstgeschichte entnommen sind. Sie selbst hat mit Blick auf den archivarischen Charakter ihres Werks Michael Schmidts EIN-HEIT (1996) oder Gerhard Richters ATLAS (seit 1964) als Präzedenzfälle genannt, doch mit ihrer extremen Linearität und ihrer Ausdruckslosigkeit dürfen auch



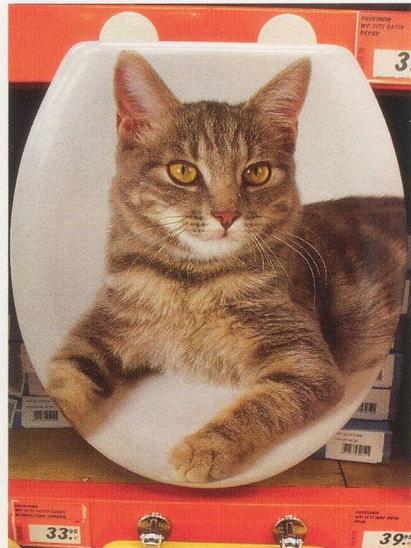
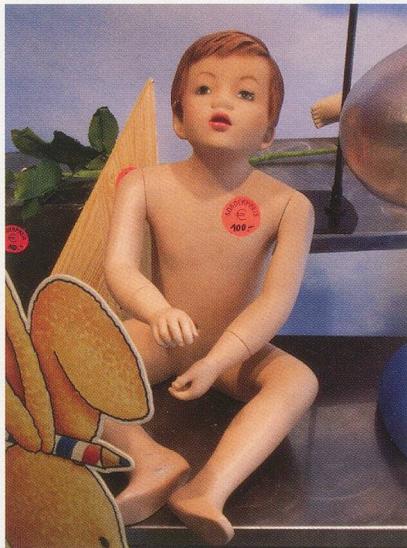
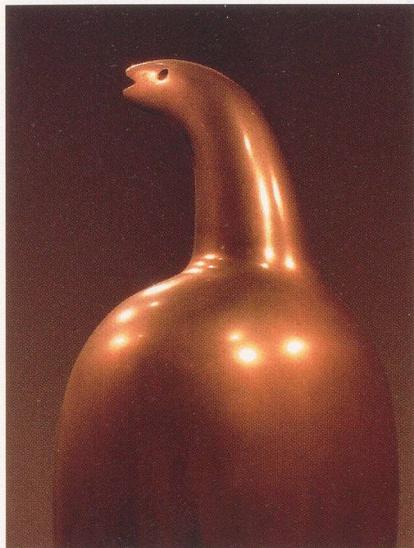
fielen, ob in Texas, Wyoming, London, Los Angeles, Brooklyn, Manhattan oder in Köln. Kein kultureller Kontext war zu hoch (das Rodin-Museum in Paris) oder zu tief (eine New Yorker Pizzabude oder eine Drag-Queen-Boutique in Los Angeles), als dass sie dort nicht ein Objekt ihres Interesses gefunden hätte. Jeder chronologischen Ordnung ging sie aus dem Weg, und das Ergebnis der linearen Präsentation ihrer Bilder ist eine Chronik, die keinem historischen, sondern einem intuitiven, persönlichen Erzählstrang folgt.

Photoserien wie Ed Ruschas *EVERY BUILDING ON THE SUNSET STRIP* oder Piotr Uklanskis *THE NAZIS* (1998) als Erbgutbestandteile angeführt werden. Wie alle diese Vorläufer will auch *VOYAGE OF THE BEAGLE* den radikal unterschiedlichen Charakter der Sujets visuell ausgleichen, ohne ein Urteil abzugeben oder festgelegte Bedeutungen vorzuschreiben. Diese nahtlose Aneinanderreihung von Bildern ohne jegliche klare Erläuterung – eine täuschend einfache formale Strategie – zwingt den Betrachter, von Objekt zu Objekt nach Zusammenhängen zu

suchen, das Ganze zu analysieren, ohne die individuelle Spezifität jedes einzelnen dargestellten Sujets zu homogenisieren.

In der bislang vielleicht erhellendsten Erörterung von Harrisons Werk bemerkt der Künstler und Kritiker John Kelsey: «Eine Skulptur zu produzieren, heisst bisweilen nichts weiter, als sie wahrzunehmen, sie zu entdecken, allerdings meist nicht im Museum.»²⁾ Dieser taxonomische Ansatz, den Harrison in VOYAGE OF THE BEAGLE geschickt verfolgt, hat einen etwas anderen Charakter als der der Reise von 1831, die dem Werk den Namen gegeben hat. Hatte Darwin sich das Ziel gesetzt, aus seiner Reise an Bord der HMS Beagle empirische Schlussfolgerungen zu

ziehen – sein Opus magnum *On the Origin of Species* (Über die Entstehung der Arten; 1859) ging aus dieser Expedition hervor –, will Harrison eine bewusst subjektive These ausbreiten. Ihre «57-Photographien-Skulptur» kann als Darstellung einer natürlichen Auswahl verstanden werden. Harrison trifft, um die Analogie zu Darwin zu forcieren, aus verschiedenen Strängen der visuellen Kultur eine Auswahl vorteilhafter Merkmale; sie vereint den Massenmedien entnommenen Kitsch, kommerzielle Präsentationsstrategien und vorgefertigte Sockelelemente mit einem eklektischen Zugriff auf autonome Formen der modernen Skulptur, um ihre eigene Sorte Kunst zu züchten. Ihre Version der «Fahrt der Beagle» will ihr



RACHEL HARRISON, VOYAGE OF
THE BEAGLE, 2007, 57 inkjet prints,
16 x 11 1/2" each, detail /
REISE DER BEAGLE, 57 Inkjet Prints,
je 40,6 x 29,2 cm, Ausschnitt.

Werk nicht in die evolutionäre Erzählung der modernen Skulptur einfügen. Harrison skizziert vielmehr einen neuen, starken Zweig der Kunstproduktion, der auf Instabilität und Unbeständigkeit – des Themas, des Materials und der Form – als Schlüsselattribute ihres (un)natürlichen Selektionsprozesses setzt.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Aus einem unveröffentlichten Statement von Rachel Harrison über VOYAGE OF THE BEAGLE, 2007.

2) John Kelsey, «Die Skulptur auf einem verlassenen Feld», in: *Rachel Harrison: if i did it* (Zürich: JRP Ringier, 2007), S. 140.

Edition for Parkett 82

RACHEL HARRISON

WARDROBE MALFUNCTION, 2008

10-color lithograph on polypropylene, $26\frac{3}{8} \times 18\frac{3}{8}$ "

Printed by Derrière L'Etoile Studio, New York.

Edition of 48 / XXII, signed and numbered.

10-Farben-Lithographie auf Polypropylen, $67 \times 46,8$ cm

Gedruckt bei Derrière L'Etoile Studio, New York.

Auflage 48 / XXII, signiert und nummeriert.

