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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Artikel: Wade Guyton : pictures eating pictures : notes for Wade Guyton = Bilder fressen Bilder : Anmerkungen zu Wade Guyton

Autor: Birnbaum, Daniel / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680649

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: 12.12.2025

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

WADE GUYTON, Group show / Gruppenausstellung, Kunsthalle Zürich, 2006.

PICTURES EATING PICTURES:

DANIEL BIRNBAUM

NOTES FOR WADE GUYTON[1)]

It is late. When everything has been said and done, one can still say it again. If nothing else remains, then repeat the repetition itself. It is late, but granted that the end of History has already been reached—as has been claimed repeatedly—then, still, the question of the epilogue remains. The question of how to determine the nature of a possible PS, coda, or addendum…

What are the distinctive features of life after History, and who are we, late arrivals, breathing this posthistorical air, taking advantage of the lightness, and writing the postscript to historical Man? In a footnote to his lectures on Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Phenomenology of Spirit*, held in Paris in 1938–39, Alexandre Kojève elaborates on this theme, and draws a few remarkable conclusions. The historical process of work and negation as analyzed by Hegel,

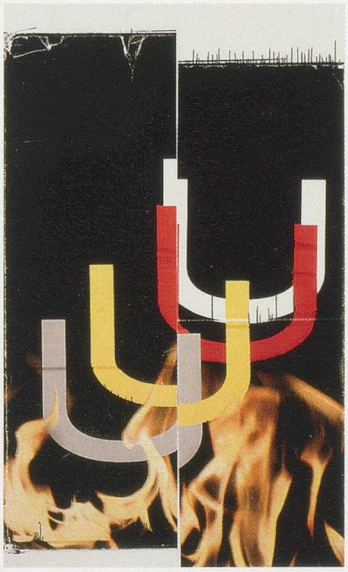
DANIEL BIRNBAUM is Rector of the Städelschule and Director of Portikus, both in Frankfurt am Main. He is the Director of the 53rd Venice Biennale in 2009.

and then, in a different fashion, by Karl Marx, is what turned the animals of the species Homo Sapiens into humans, but this process has come to a close. We have reached the end of History but, it seems, we are still around. An intriguing dialogue between Kojève and his disciple, Georges Bataille, developed this very issue. Kojève notes:

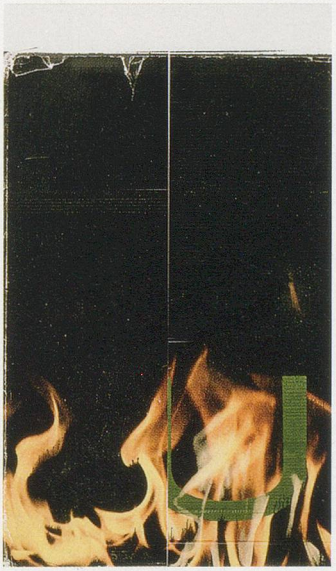
The disappearance of Man at the end of History is not a cosmic catastrophe: the natural World remains what it has been from all eternity. And it is not a biological catastrophe either: Man remains alive as animal in harmony with Nature or given Being. What disappears is Man properly so called—that is, Action negating the given, and Error, or, in general, the Subject...[2)]

So who are we, if—following this thought—Man has actually disappeared? Another question: Is there art after History? Which leads me to wonder: Are the imaginative activities after Man still to be considered artistic, or are they rather comparable to the elaborate activities of certain animals who also build complicated edifices, like bee hives? Wars and bloody revolutions are over, says Kojève, but the PS which is the era in which we live still allows for art: "[A]ll the rest can be preserved indefinitely; art, love, play, etc., etc.; in short, everything that makes Man *happy*."[3)] After History there are post-historical creations or forms of life allowing for the most elaborate, formalistic and ritualized kinds of cultural activity, such as the fascinating "snobbery" found in Japan: "the Noh theatre, the ceremony of tea, and the art of bouquets of flowers." And there are even more extreme forms: "Thus, in the extreme, every Japanese is in principle capable of committing, out of pure snobbery, a perfectly 'gratuitous' *suicide*."[4)]

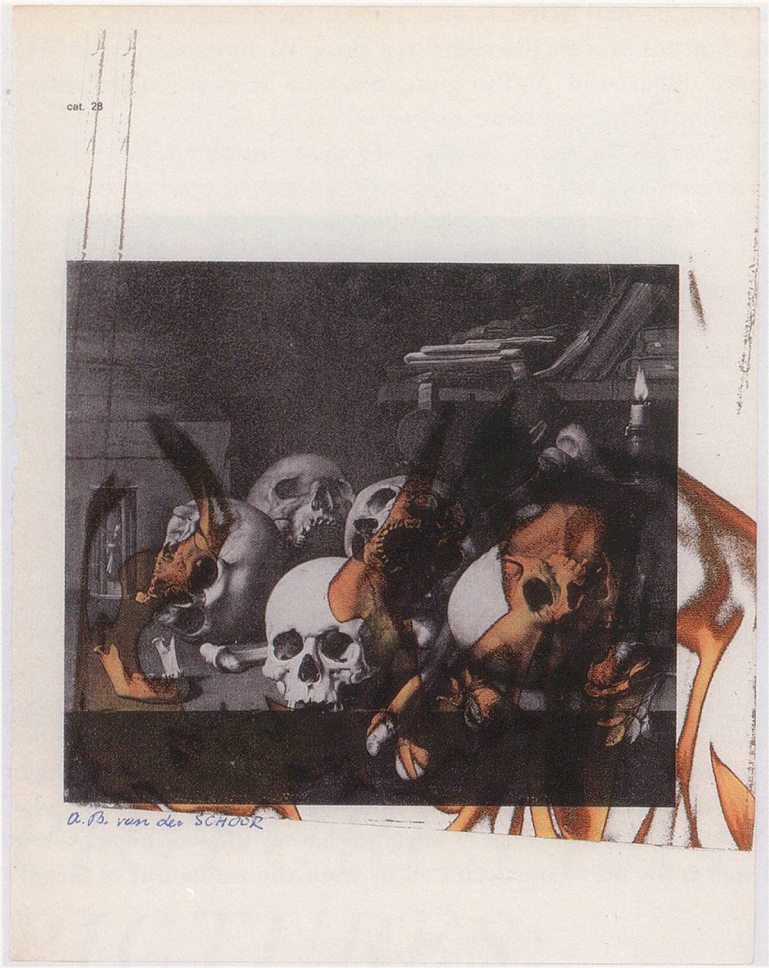
Perhaps Wade Guyton's art can be read in these post-historical terms. But to be a late arrival is not only joy. Bataille, in a critical letter to his teacher, accepts the fundamental assumptions of our post-historical condition. But eroticism and art, if these are still the right terms, which for Bataille were central to everything, are not only joyous. It's not only play. Also after History one can be consumed by flames: "I imagine that my life—or better yet, its aborting, the open wound that is my life—constitutes all by itself the refutation of Hegel's closed system."[5)]



WADE GUYTON, UNTITLED, 2006, Epson UltraChrome inkjet on linen, 89 x 54" / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, 226 x 137,2 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2006, Epson UltraChrome inkjet on linen, 90 x 53" / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, 228,5 x 134,6 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED (cat. 28 A.B. van der Schoor), 2007, Epson DURABrite inkjet on book page, 7 1/2 x 9 5/8" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 19 x 24,4 cm.

What more is there to say? What more is there to take in, or to pass on to the world? Everything or nothing, bulimia or anorexia, would appear to be the answer of the melancholic—either a manic abundance or an incantation on the outer edge of language. Pictures eating other pictures, or pictures starving to death. Wade Guyton knows both. That an entire generation of artists in Europe as well as the U.S. seems to share the same strategies of appropriation should perhaps make us look closer at the works themselves, rather than go on about strategies of citation. As Scott Rothkopf writes, "We're late not just to modernism's party but to postmodernism's, too."[6] Arriving late can create a great sense of freedom, but the real problem, says Rothkopf, "is not so much saying there's no such thing as an original image, but knowing full well that it's not a very original thing to say."[7] The real issue then is what images you decide to eat, and how the remains appear once you are done.

One can see how melancholia tends to transcend itself as soon as it becomes language. The inner suffering is projected out onto the world and finds a foothold in the sign, which no longer belongs to the I. Since melancholia then, in all its wordlessness, is a genuine creation of symbols, one can say that it is self-transcending as a phenomenon. The melancholic invents the means by which he can continue on in his plight. And not just that: the opposing,

conservative tendency possessed by the melancholic makes him not simply transcend his suffering by means of his newly formed language, but also, in a second phase, use repetitions and infinite variations to preserve his mysterious object—melancholia. This preservation by means of neologisms is a part of the melancholic's style.

One can speak of various strategies for expressing melancholia. First, we have the traditional symbolization of dejection, which makes use of handed-down formulas and signs. We encounter this from Albrecht Dürer all the way up to Gérard de Nerval. That first strategy often becomes a hyperbolic strengthening of the symbolization, where melancholia is transferred from the individual to a broader drama on the world's stage. It can acquire cosmic proportions and become apocalyptic. But melancholia can also turn into manic triumph or obsession, where the I, more obviously than in the previous solutions, transcends itself in an anonymous, self-creating linguistic process that resembles a litany or mechanical representation. This is the world of Samuel Beckett and Thomas Bernhard, who indulge in the manic repetitions language makes possible. A further strategy, the most radical perhaps, is to quite simply starve the melancholia out, withhold from it its nourishment, as in Franz Kafka or Alberto Giacometti. In this case, one can perhaps not speak of melancholia at all. The one who is practiced in hunger art is at the boundary of melancholia. How should this boundary be described? Can it be grasped simply in terms of starvation, of not eating?

Let us look at two extreme opposites, both seemingly light years from melancholia: the sanguine Italo Calvino and the prophetic Antonin Artaud. Translation is a form of assimilation. Let's stop the metabolism for a second and listen to the original languages.

Calvino's story, "Sotto il sole giaguaro," concludes as follows:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...[8)]

Only someone possessed of sanguine humor can compare love-making to a cannibalistic repast in such an unproblematic way and, what's more, have the lovers devour each other's devouring of the Mexican dishes, as indicated in the final lines. The limits of melancholia are obviously a shared cannibalism, a sacrifice shared in togetherness or love by going beyond our bodies' conventional boundaries and thus becoming one. According to Bataille, this cannibalism is not a malignant, archaic remnant living on in the human psyche: it is the foundation without which no love affair is complete. To love is to eat—but for fun: a difference between metaphoric and real eating that the melancholic doesn't feel. Wade Guyton sure eats visual imagery and the meal makes all symbols appear real like flesh.

Antonin Artaud's solution (which is close to the Mexican culture of sacrifice in the same way that Calvino's fantasy would appear to be the opposite): the revolt against eating and the body driven to an extreme. The I sacrifices itself and its word for the sake of a different, immaculate order. Artaud defends himself with instinctual power against the representation of the symbolic food—"spiritual nourishment"—of the word qua body, and man as his own sustenance. The word is the cadaver of psychic life, a barbaric overhang from a past epoch, the food and the word that, in Artaud, constantly tempts towards a criminal, incestuous act, which points to the possibility of returning to oneself and the world in natural circulation.

Il y a dans les formes du Verbe humain je ne sais quelle opération de rapace, quelle autodévoration de rapace où le poète, se bornant à l'objet, se voit mangé par cet objet. ... Un crime pèse sur le Verbe fait chair, mais le crime est de l'avoir admis. ... L'inverti est celui qui mange son moi et veut que son soi le nourrisse, cherche dans son soi sa mère et veut la posséder pour lui. Le crime primitif de l'inceste est l'ennemi du poète et le tueur de son immaculée poésie. ... Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon cœur à mon poème. Mon cœur est ce qui n'est pas moi. ... Je suis ce poète oublié, qui s'est vu tomber da la matière un jour, et la matière ne me mangera pas, moi.[9)]

Artaud is searching for a virgin state beyond Calvino's universal cannibalism, or beyond the "carno-centrism," which Jacques Derrida viewed as typical for Western thought.[10)] To place oneself beyond humanity's "desire for the cadaver" in this way naturally involvos great risk[11)]—above all, the risk of going insane, a risk we know Artaud himself was willing to take. But there are also other ways of creating something from contradiction, from a lack or abundance, without yielding to melancholia. There is a hunger for a food that never is led back to the same, the known, or to a natural circulation. That hunger for something more can be Kafka's hunger for a colossal food. This "more" can be prophetic and can be intimately connected to writing as such, given that the word in itself bears with it a coming time, a time that has yet to be realized. And this "more" can be a flaming canvas that seems to burn itself so as to delete the traces of its own destruction. Wade Guyton knows this too.

We encounter a paradoxical form of this kind of "more" when it manages to encompass reality in its most tangible form, and when this appetite turns out towards things instead of, satiated by normal food, being stilled before them. In this state, the world becomes open to intensified senses as if it had been liberated from its coded covering. Thought and the senses turn outward and become productive, something Novalis was perhaps the first to give a philosophical meaning to. The world exists for my sake, it is my mission.

In the case of the obsessed Arthur Rimbaud, this inversion of appetite is so strong that the senses get confused in an almost shocking encounter with things. These are not simply tasted as comparative impressions, but rather they are wolfed down in their entirety. Poisonous stems are bitten off, church towers are suckled. Normal food is uninteresting. The world is my appetite, a single imperative: there to be eaten!

Rimbaud ("Faim," 1872):

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

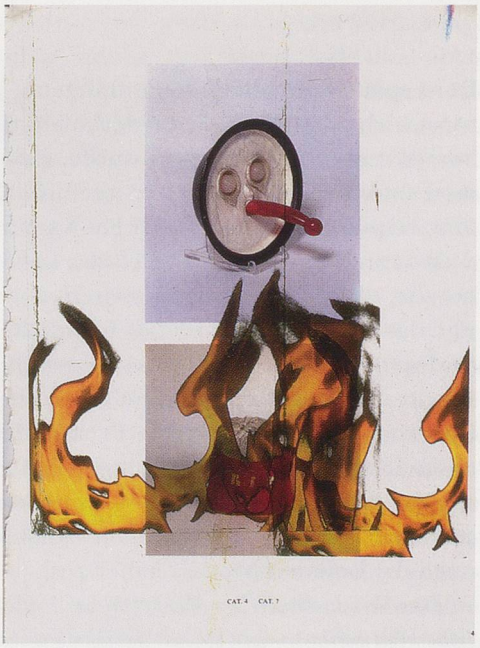
Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.[12)]

1) These notes are part of a larger exploration of the connection between cannibalism and melancholia, a collaboration with poet and critic Anders Olsson, which will be published by Sternberg Press in November 2008.
2) For an analysis of this Kojève–Bataille correspondence, see Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal* (Stanford: Stanford University Press, 2004); for this quote, see p. 6.
3) Ibid.
4) Ibid., p. 11.
5) Ibid., p. 7.
6) Scott Rothkopf, "Modern Pictures" in Wade Guyton, *Color, Power & Style* (Cologne: Walther Koenig, 2007), p. 74.
7) Ibid.
8) Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro* (Milan: Garzanti, 1986), pp. 56–57. "Under the thatched arbor of a restaurant on a riverbank, where Olivia had waited for me, our teeth began to move slowly, with equal rhythm, and our eyes stared into each other's with the intensity of serpents'—serpents concentrated in the ecstasy of swallowing each other in turn, as we were aware, in our turn, of being swallowed by the serpent that disgusts us all, assimilated ceaselessly in the process of ingestion and digestion, in the universal cannibalism that leaves its imprint on every amorous relationship and erases the lines between our bodies and *sopa de frijoles, huachinango a la vera cruzana*, and *enchiladas*." Italo Calvino, *Under the Jaguar Sun*, trans. William Weaver (Vintage, 1993), p. 29.
9) Antonin Artaud, "Révolte contre la Poésie" in *Œuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Gallimard, 1971), pp. 144–45. "There is in the form of the human Word I don't know what operation of rapaciousness, what self-devouring greed going on; whereby the poet, binding himself to the object, sees himself eaten by it. That is a crime weighing heavy on the idea of the Word-made-flesh, but the real crime is in having allowed the idea in the first place. The inverse is he who eats his self, and desires and desires that his self nourish him, seeking his mother in it and wanting to possess her for himself. The primitive crime of incest is the enemy of poetry and the killer of poetry's immaculacy. I don't want to eat my poem but I want to give my heart to my poem. My heart is what isn't my ego. I am that forgotten poet who one day saw himself hurtle to matter, and matter never will devour me, my ego." See *Manifesto: A Century of Isms*, ed. Mary Ann Caws (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001), pp. 463–464.
10) It is no accident that Derrida returned on a number of occasions to Artaud's encounter with the constraints placed on Western theater by the Word. See the essays "La parole soufflée" and "The Theater of Cruelty and The Closure of Representation" in *Writing and Difference* (Chicago, The University of Chicago Press, 1978).
11) Artaud's position is aggressively anti-Freudian, and he sees the libido itself as "the definition of this desire for the cadaver." See note 9, p. 229.
12)
If I've a taste, it's not alone
For the earth and stones,
Rocks, coal, iron, air,
That's my daily fare.

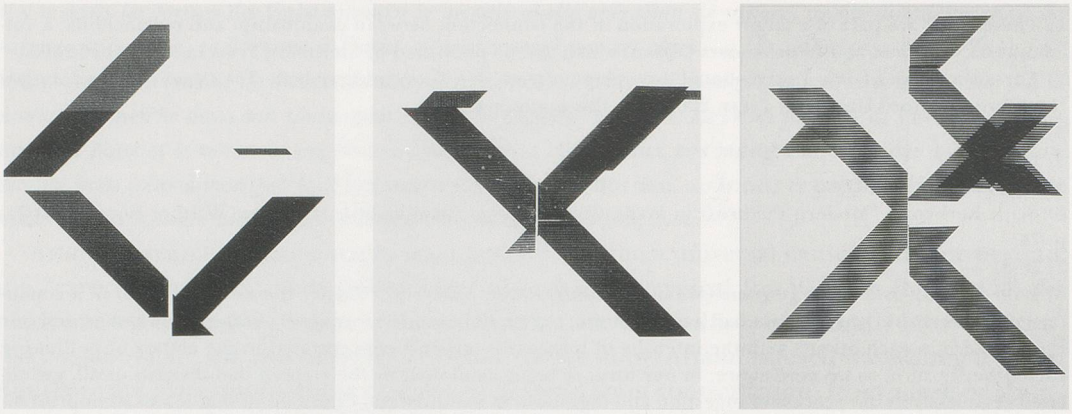
Roam my hungers, hunger browse
In the field on sound,
Suck up bindweed's gay venom
Along the ground.

Eat the pebbles that one breaks,
Churches' old stones;
Gravel of ancient deluge taste,
And loaves scattered in grey brakes.

Arthur Rimbaud, "Hunger" in *Collected Poems*, trans. Oliver Bernard (London, Penguin Classics, 1986), p. 332.



WADE GUYTON, UNTITLED (CAT. 4 CAT. 7 43), 2006, Epson DURABrite inkjet on book page, 8 7/8 x 12 1/8" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 22,5 x 30,8 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2007, Epson UltraChrome inkjet on linen, 84 x 69" each / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, je 213,4 x 175,3 cm.

BILDER FRESSEN BILDER

DANIEL BIRNBAUM

ANMERKUNGEN ZU WADE GUYTON[1)]

Es ist spät. Wenn alles gesagt und getan worden ist, kann man es noch einmal sagen. Wenn sonst nichts bleibt, dann wiederhole die Wiederholung. Es ist spät, und angenommen, was bereits mehrmals behauptet wurde, dass wir tatsächlich am Ende der Geschichte angekommen sind, dann bleibt immer noch die Frage nach dem Epilog, danach, wie ein mögliches Postskriptum, eine Koda oder ein Nachtrag lauten könnte.

Wodurch unterscheidet sich das Leben n a c h der Geschichte, und wer sind wir, Spätgeborene, die wir diese posthistorische Luft einatmen, die wir von der Leichtigkeit profitieren und das Postskriptum zum geschichtlichen Menschen schreiben? In einer Fussnote zu seinen Vorlesungen über Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die er 1938–39 in Paris hielt, geht Alexandre Kojève näher auf diese Frage ein und gelangt zu einigen bemerkenswerten Schlussfolgerungen. Der historische Prozess der Arbeit und der Negation, wie er von Hegel und anschliessend mit anderen Schwerpunkten von Marx analysiert worden ist, habe aus den Tieren der Spezies Homo Sapiens Menschen gemacht, doch dieser Prozess sei nunmehr abgeschlossen. Wir sind am Ende der Geschichte angelangt, aber es scheint, als sind wir immer noch da. Kojève führt dies näher aus:

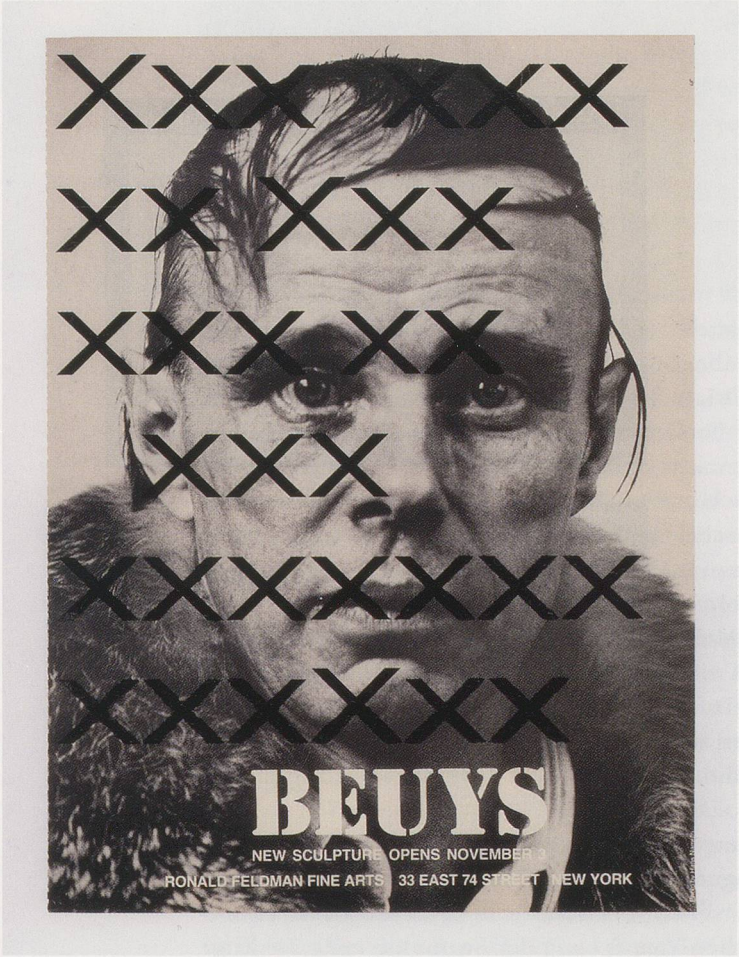
Das Verschwinden des Menschen am Ende der Geschichte ist keine kosmische Katastrophe: Die natürliche Welt bleibt so, wie sie seit Ewigkeiten war. Es ist auch keine biologische Katastrophe: Der Mensch bleibt am Leben als Tier, das im Einklang mit der Natur oder dem gegebenen Sein ist. Was verschwindet,

---

DANIEL BIRNBAUM ist Rektor der Städelschule und Direktor des Portikus, beide in Frankfurt am Main. Er ist der künstlerische Leiter der 53sten Biennale in Venedig 2009.

ist der Mensch im eigentlichen Wortsinn, das heisst die negierende Tätigkeit des Gegebenen und der Fehler oder, im Allgemeinen, das dem Objekt entgegengesetzte Subjekt.[2)]

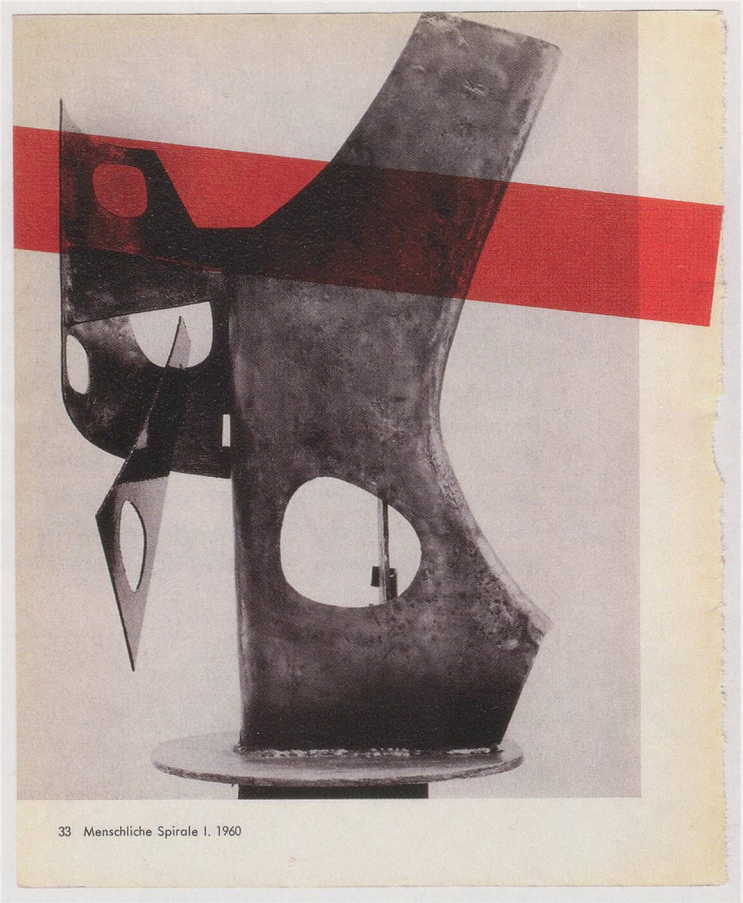
Wer sind wir also, wenn der Mensch tatsächlich verschwunden ist? Um ebendiese Frage kreist ein faszinierender Dialog zwischen Kojève und seinem Schüler Georges Bataille. Eine Frage: Gibt es Kunst nach der Geschichte? Woraus sich die Frage ergibt: Ist das imaginative, von der Einbildungskraft befeuerte Tun nach dem Menschen weiterhin als künstlerisch anzusehen oder ist es vielmehr vergleichbar mit dem kunstvoll umständlichen Treiben bestimmter Tiere, die ebenfalls komplizierte Gebilde wie Bienenwaben schaffen? Kriege und blutige Revolutionen sind, so Kojève, vorbei, die Kunst aber hat im Postskriptum, also dem Zeitalter, in dem wir leben, weiterhin ihren Platz: «... der ganze Rest kann sich undefiniert erhalten: die Kunst, die Liebe, das Spiel und so weiter, kurz alles, was den Menschen glücklich macht.»[3)] Nach der Geschichte gibt es posthistorische Schöpfungen oder Lebensformen, die Raum für denkbar umständliche formalistische und ritualisierte Formen der kulturellen Tätigkeit lassen wie etwa den faszinierenden «Snobismus», dem wir in Japan begegnen: «das Nô-Theater, die Tee-Zeremonie und die Kunst des Blumensteckens.» Und es gibt sogar noch extremere Formen: «So ist im Grenzfall jeder Japaner prinzipiell fähig, aus purem Snobismus völlig ‹umsonst› zu einem Selbstmord zu schreiten ...»[4)]



WADE GUYTON, UNTITLED (BEUYS), 2003, Epson DURABrite inkjet on book page, 8 3/4 x 11 7/8" / OHNE TITEL (BEUYS), Inkjet auf Buchseite, 22,2 x 28,8 cm.

Die Kunst Wade Guytons lässt sich vielleicht in diesem posthistorischen Sinn deuten. Ein Spätgeborener zu sein ist allerdings nicht nur eitel Freude. In einem kritischen Brief an seinen Lehrer akzeptiert Bataille die Grundbedingungen unserer posthistorischen Verfassung. Doch Erotik und Kunst, falls dies noch die richtigen Begriffe sind, denen Bataille eine zentrale Bedeutung zuwies, sind nicht nur freudvoll – nicht nur Spiel. Auch nach der Geschichte kann man von Feuer verzehrt werden: «Ich stelle mir vor, dass mein Leben – oder dessen Abtreibung, die offene Wunde, die mein Leben ist – von sich aus die Widerlegung des geschlossenen Systems Hegels darstellt.»[5)]

Was gibt es noch zu sagen? Was ist noch aufzunehmen oder an die Welt weiterzugeben? Alles oder nichts, Bulimie oder Anorexie, so würde wohl die Antwort des Melancholikers lauten: entweder ein manischer Überfluss oder eine Beschwörung am Rande der Sprache. Bilder, die andere Bilder fressen, oder Bilder, die sich zu Tode hungern. Wade Guyton kennt beide. Dass eine ganze Generation von Künstlern in Europa und


33 Menschliche Spirale I. 1960

WADE GUYTON, UNTITLED NO. 1, 2006, 11 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/4 x 118 1/8 x 3 1/2", detail / OHNE TITEL NR. 1, 11 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 239,4 x 300 x 8,9 cm, Ausschnitt.

den USA sich der gleichen Strategien der Aneignung oder Appropriation bedient, sollte uns vielleicht veranlassen, die Werke einer näheren Betrachtung zu unterziehen, anstatt auf Strategien des Zitierens herumzureiten. «Wir sind», wie Scott Rothkopf schreibt, «nicht nur zu spät gekommen zur Party der Moderne, sondern auch zur Party der Postmoderne.»[6] Das kann sehr befreiend sein, das eigentliche Problem aber, wie Rothkopf sagt, «ist nicht sosehr, dass es so etwas wie ein ursprüngliches Bild, ein ‹Original›, nicht gibt, sondern genau zu wissen, dass es nicht sehr originell ist, das zu sagen».[7] Tatsächlich also geht es um die Frage, welche Bilder man zu fressen beschliesst und wie das, was man nachher zurücklässt, aussieht.

Die Melancholie neigt erkennbar dazu, sich aufzuheben, sobald sie Sprache wird. Das innere Leiden wird nach aussen getragen, macht die Welt zu seiner Projektionsfläche und findet einen Halt im Zeichen, das nicht mehr zum Ich gehört. Und da also die Melancholie in all ihrer Weltlichkeit eine Form der Symbolproduktion ist, kann man sagen, dass sie als Phänomen über sich selbst hinausweist. Der Melancholiker findet Mittel und Wege, um in seiner Misere weiterzuleben. Mehr noch: Die entgegengesetzte, verharrende Tendenz, die ihm eigen ist, lässt ihn dank der Sprache sein Leiden transzendieren und macht es ihm in einer zweiten Phase mittels Wiederholungen und unendlichen Variationen möglich, sich sein geheimnisvolles Objekt – die Melancholie – zu bewahren. Diese Bewahrung mittels Neologismen gehört zur Manier des Melancholikers.

Es gibt verschiedene Strategien der Darstellung von Melancholie. Zunächst ist da die herkömmliche Symbolisierung der Niedergeschlagenheit, die von überkommenen Formeln und Zeichen Gebrauch macht. Ihr begegnen wir bereits bei Albrecht Dürer bis hin zu Gérard Nerval. Sie gerät oft zu einer hyperbolischen Verstärkung der Symbolisierung, im Zuge

derer die Melancholie vom Einzelnen auf ein Drama auf der Bühne der Welt übertragen wird. Sie kann kosmische Dimensionen annehmen und sich ins Apokalyptische steigern. Die Melancholie kann aber auch zu manischem Triumph oder wahnhafter Besessenheit geraten, wobei das Ich deutlicher als bei den vorhergehenden Formen über sich selbst hinausweist in einem anonymen, sich selbst generierenden Sprachvorgang, der einer Litanei oder einer mechanischen Repräsentation gleicht. Dies ist die Welt von Samuel Beckett und Thomas Bernhard, die der manischen Wiederholung frönen, die die Sprache ermöglicht. Eine weitere Strategie, und zwar die vielleicht radikalste, besteht darin, die Melancholie auszuhungern, ihr ihre Nahrung zu entziehen, wie bei Franz Kafka oder Alberto Giacometti. In diesem Fall kann man vielleicht gar nicht von Melancholie sprechen. Der geübte Hungerkünstler bewegt sich an der Grenze der Melancholie. Wie soll man diese Grenze beschreiben? Kann man sie einfach im Sinne des Hungerns, des nicht Essens begreifen?

Betrachten wir zwei Gegenpole, beide allem Anschein nach Lichtjahre von der Melancholie entfernt: den heiteren Italo Calvino und den prophetischen Antonin Artaud. Übersetzung ist eine Form der Einverleibung. Halten wir den Metabolismus für einen Moment an und lauschen den Originalsprachen. Calvinos Erzählung «Sotto il sole giaguaro» endet wie folgt:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...[8)]

Nur ein Sanguiniker kann mit derartiger Leichtigkeit die körperliche Liebe mit einem kannibalistischen Mahl vergleichen – das gegenseitige Verschlingen beim Verschlingen der mexikanischen Speisen. Offensichtlich hat die Melancholie ihre Grenzen in einem gemeinsamen Kannibalismus, einem Opfer, das im Zusammensein oder in der Liebe gebracht wird, indem man über die Grenzen der einzelnen Körper hinausgeht und eins wird. Nach Bataille ist dieser Kannibalismus kein bösartiges, archaisches Überbleibsel, das in der menschlichen Psyche fortlebt, sondern er ist der Grund, ohne den keine Liebesbeziehung vollkommen ist. Lieben heisst essen – aber aus Sinnesfreude: ein Unterschied zwischen metaphorischem und richtigem Essen, den der Melancholiker nicht empfindet. Wade Guyton isst ganz klar Bildmotive und das Mahl lässt alle Symbole wirklich erscheinen wie Fleisch.

Antonin Artauds Lösung, die der mexikanischen Opferkultur in ähnlicher Weise nahe steht wie Calvinos Phantasievorstellung, mutet wie das genaue Gegenteil an: ein sich Sträuben gegen das Essen und ein bis zum Äussersten getriebener Körper. Das Ich opfert sich und sein Wort um einer anderen, reinen Ordnung willen. Artaud wehrt sich mit instinktiver Kraft gegen die Darstellung des symbolischen Verzehrs, der «geistigen Ernährung», des Wortes als Körper und des Menschen als seines eigenen Nahrungsmittels. Das Wort ist der Kadaver des Seelenlebens, ein barbarisches Relikt einer vergangenen Epoche, die Nahrung und das Wort, welches bei Artaud ständig zu einem verbrecherischen, inzestuösen Akt verführt, in dem sich die Möglichkeit andeutet, in einem natürlichen Kreislauf zu sich selbst und zur Welt zurückzukehren.

Il y a dans les formes du Verbe humain je ne sais quelle opération de rapace, quelle autodévoration de rapace où le poète, se bornant à l'objet, se voit mangé par cet objet. [...] Un crime pèse sur le Verbe fait chair, mais le crime est de l'avoir admis. [...]est celui qui mange son moi et veut que son soi le nourrisse, cherche dans son soi sa mère et veut la posséder pour lui. Le crime primitif de l'inceste est l'ennemi de

la poète et le tueur de son immaculée poésie.[...] Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon cœur à mon poème. Mon cœur est ce qui n'est pas moi.[...] Je suis ce poète oublié, qui s'est vu tomber da la matière un jour, et la matière ne me mangera pas, moi.[9)]

Artaud sucht nach einem reinen, unberührten Zustand jenseits von Calvinos universalem Kannibalismus oder jenseits des «Karno-Zentrismus», den Jacques Derrida als charakteristisch für das okzidentale Denken betrachtete.[10)] Sich auf diese Weise jenseits des menschlichen «Verlangens nach dem Kadaver» zu stellen ist natürlich mit hohem Risiko verbunden, bis hin zu der Gefahr, dem Wahnsinn zu verfallen, einem Risiko, das Artaud bekanntlich bereit war einzugehen.[11)] Es gibt aber noch andere Möglichkeiten, aus dem Widerspruch, von Mangel oder Überfluss etwas zu schaffen, ohne sich der Melancholie hinzugeben. Es gibt den Hunger nach einer Nahrung, die niemals zum Gleichen, zum Bekannten oder zu einem natürlichen Kreislauf zurückführt. Dieses Verlangen nach mehr kann Kafkas Hunger nach einem gewaltigen Essen sein. Er kann prophetisch und aufs Engste mit dem Schreiben an sich verbunden sein, birgt doch das Wort als solches eine zukünftige, der Verwirklichung harrende Zeit in sich. Und dieses Weitere kann eine flammende Leinwand sein, die sich selbst zu verbrennen scheint, um die Spuren ihrer eigenen Zerstörung zu tilgen. Auch das weiss Wade Guyton.

In einer paradoxen Form begegnen wir diesem «Mehr», wenn der Appetit sich um die Wirklichkeit in ihrer greifbarsten Form legt und sich nach aussen den Dingen zuwendet, anstatt durch normales Essen von ihnen gesättigt zu sein. In diesem Zustand erschliesst sich die Welt den gesteigerten Sinnen, so, als wäre sie von ihrer verschlüsselten Verkleidung befreit worden. Das Denken und die Sinne wenden sich nach aussen und werden produktiv, ein Vorgang, den Novalis möglicherweise als Erster mit philosophischem Sinn aufgeladen hat. Die Welt existiert um meinetwillen, sie ist meine Aufgabe.

Im Fall des besessenen Rimbaud geht diese Umkehrung des Appetits so weit, dass die Sinne in einer schockierenden Begegnung mit den Dingen verwirrt werden. Diese werden nicht als relative Eindrücke gekostet, sondern gänzlich vergeschlungen. Giftige Stengel werden abgebissen, Kirchtürme vertilgt. Normales Essen ist uninteressant. Die Welt ist mein Appetit, ein einziger Imperativ: da, um gegessen zu werden!

(Übersetzung: Bram Opstelten)

Arthur Rimbaud («Faim», 1872)

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.[12)]

WADE GUYTON, U-STENCIL, 2006, spray paint, Tbilisi / U-SCHABLONE, Sprühfarbe.

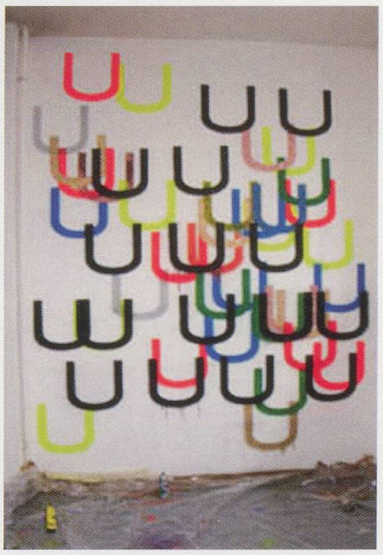
1) Diese Ausführungen sind Teil einer umfassenderen Untersuchung zur Beziehung zwischen Kannibalismus und Melancholie, einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Dichter und Kritiker Anders Olsson, die im November 2008 bei der Sternberg Press erscheinen wird.
2) Siehe Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2003, für eine eingehendere Betrachtung dieser Korrespondenz zwischen Kojève und Bataille; dieses Zitat S. 16.
3) Ebenda, S. 15.
4) Ebenda, S. 20.
5) Ebenda, S. 17.
6) Scott Rothkopf, «Modern Pictures», in Wade Guyton, *Color, Power & Style*, Walter König, Köln 2007, S. 74.
7) Ebenda.
8) Italo Calvino, aus *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Mailand 1986, S. 56f. «Unter der Stroh-Pergola eines Restaurants am Ufer eines Flusses, wo mich Olivia erwartet hatte, begannen unsere Zähne langsam im gleichen Rhythmus zu mahlen, und unsere Blicke hefteten sich aufeinander mit der Intensität von Schlangen. Schlangen, als die wir einander im Zucken des gegenseitigen Uns-Verschlingens erkannten, wohl wissend, dass wir unsererseits verschlungen wurden von jener Schlange, die unaufhörlich uns alle verschlingt und assimiliert in jenem Einverleibungs- und Verdauungsprozess des universalen Kannibalismus, der jede Liebesbeziehung prägt und alle Grenzen auslöscht zwischen unseren Körpern und der *sopa de frijoles*, dem *huacinango a la veracruzana*, den *enchiladas*.» Italo Calvino, *Unter der Jaguar-Sonne*, Carl-Hanser-Verlag, München 1987, S. 62.
9) Antonin Artaud, «Revolte gegen die Poesie», in *Briefe aus Rodez, Postsurrealistische Schriften*, Matthes & Seitz, München, 1979, S. 72f. «Es gibt in den Formen des menschlichen Wortes irgendeine räuberische Operation, irgendeine räuberische Selbstverzehrung, wo der Dicher sich auf den Gegenstand beschränkend, erlebt, wie er von dem Gegenstand aufgezehrt wird. Ein Verbrechen lastet auf dem. Das Wort wird Fleisch, aber das Versprechen besteht darin, es erlaubt zu haben.(...) Ich will mein Gedicht nicht aufzehren, sondern ich will meinem Gedicht mein Herz geben, und was ist mein Gedicht für mein Herz. Mein Herz ist, was nicht Ich ist. (...) Ich bin dieser vergessene Dichter, der erlebte wie er eines Tages in die Materie stürzte, und die Materie verzehrte nicht mich.»
10) Es ist kein Zufall, dass Derrida des Öfteren auf Artauds Auseinandersetzung mit den durch das Wort dem abendländischen Theater auferlegten Zwängen zurückkommt. Siehe die Aufsätze «Die soufflierte Rede» und «Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation», in *Die Schrift und die Differenz*, dt. von Rodolphe Gasché, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1972.
11) Artaud nimmt einen Freud vehement entgegengesetzten Standpunkt ein und möchte die Libido schlechthin «als die Definition dieses Verlangens nach dem Kadaver» begreifen. Siehe Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Bd. 9, Gallimard, Paris 1971, S. 229.
12) Arthur Rimbaud, «Hunger»

Mein Geschmack geht ganz alleine
Nach der Erde und dem Steine.
Ich will immer Luft nur speisen,
Felsenbrocken, Kohle, Eisen.

Dreh dich, Hunger. Hunger, lauf
Zu der Töne Trift.
Aus der Winde saug zuhauf
Dir ein frohes Gift.

Iss die Kiesel, die man bricht,
Alter Kirchen Steineschicht;
Und Geröll, der Sintflut Beute,
Brote, grau ins Tal gestreute.

Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*,
dt. von Thomas Eichhorn,
DTV, München 2002, S. 245f.



WADE GUYTON, U-STENCIL, 2006, spray paint, Hard Hat, Geneva / U-SCHABLONE, Sprühfarbe.