

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Jean-Luc Mylayne : angle of repose = ideale Neigung

Autor: Meade, Fionn / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679918>

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: 15.01.2026

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

Having in his own words “sold everything to begin the project—the house, the car, everything,” French artist Jean-Luc Mylayne and his wife and collaborator, Mylène Mylayne, opted long ago for a path determined by the restless, shifting focus of his photographs, namely birds.²⁾ Embracing a radical turn away from the workaday schedule of commerce and commute to the patient demands of fieldwork, Mylayne’s entire corpus bears the enduring mark of leaving behind the concerns of conventional time. As he himself recounts, “we bought the photographic equipment, and we went to work, and for years we worked together, all alone, without really talking to anyone.” The migratory pull of their setting out on an open-ended journey evokes a lesser definition of “turn,” as “a choice, a talent” was pursued in the decision to uproot everything and follow the subtle dictates of encounter.

From small rural farms in northern France where many of Jean-Luc Mylayne’s first images were taken to repeated sojourns to the American Southwest in recent years, the artist has sought out precise backdrops to rendezvous with such commonplace birds as sparrows, thrushes, bluebirds, and wrens. Eschewing the site-specificity of a naturalist, Mylayne’s overriding interest in location brings to mind the *mise-en-scène* of cinema, scouted and chosen for its framing potential rather than any strict depiction of habitat. Consideration of daylight, camera angle, flora, weather, and even the occasional prop or use of artificial lighting outweighs any fidelity to documenting species or terrain, for Mylayne’s pursuit is, in the end, a register of ontological awareness rather than an index. Indeed, the fixed camera position, pre-determined frame, and simplified action recall nothing so much as structural filmmaking of the late sixties and seventies—including experiments by such divergent artists as Michael Snow, Andy Warhol, and Hollis Frampton—in its attempt to “orchestrate duration as a significant challenge,” to borrow a phrase from film historian P. Adams Sitney.³⁾

Often taking months, sometimes years to accomplish, Mylayne’s images distill a fine tension from the highly constructed process of prefigured composi-

ANGLE OF REPOSE

FIONN MEADE

Wherever anything lives, there is, open somewhere, a register in which time is being inscribed.

—Henri Bergson, *Creative Evolution*¹⁾

tions and the rush and pivot of a perpetually agitated subject. Once allowed into the larger corpus, an image is noted not by location or specific bird trait but according to the time required to exact the contour of its encounter, just as a given number indicates its sequence within the overall project—considered as an ongoing whole. NO. 4, JUNE JULY AUGUST 1979 and NO. 6, JUNE JULY AUGUST 1979, for example, reveal an early interest in doubling the inherent frame of the camera through the gaps, nooks, and slatted views to be discovered around a farmyard. In NO. 4 a roughhewn window cut into a barn wall centers the dip and trace of a swallow in midflight—empty ground, whitewashed walls, and sloping red-tiled roofs rising into focus beyond—while NO. 5, JUNE JULY AUGUST 1979 lowers the pastoral aperture to the bottom left as the bird’s form careens up and into the eaves just before the camera’s flash, thrown into shadowed relief on the middle ground of the wall behind. The agile shift from inside to outside here reveals a signature use of multiple lenses—each specially designed by the artist and layered together in various combinations—that allows both shallow and deep focus to occur in the same static moment, shar-

FIONN MEADE is a writer and curator living in New York.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 381, AVRIL MAI 2006, 228 x 183 cm / 89 3/4 x 72".

ing the stage with the rippled blur and crease that quivers the surface of Mylayne's assiduous tableaux.

The furtive nature of his pursuit has been distinct from ornithology's representative cataloguing from the start as boundary settings predominate, bringing the subject into focus against a rural landscape shaped by man's labor. Largely devoid of people, remnants of agricultural industry crop up repeatedly, making a recurrent theme of the precarious balance of wildness within a built environment. In keeping with the artist's discretion, this longstanding though understated motif finds its partial origin in the cryptic inscription adorning the frontispiece of every publication on Mylayne's work to date, "A Monsieur Eustache Clabaut, pour son éternelle amitié" (To Mr.

Eustache Clabaut, for his eternal friendship). Formally distant, humble, and always vigilant, Mylayne's gesture of gratitude recognizes the importance of an old friend having invited the couple to begin their project three decades ago in and around the confines of his farm. It was here, working at his leisure, that the unmatched grace and variation of a bird in flight became the subject of so many early images, entering into Mylayne's chosen gap and provoking him to devise a system that might capture multiple planes of movement and light while accounting for such a fitful protagonist.⁴⁾

The formal ingenuity of the resulting images plays the inherent plausibility of the photographic medium against the visible limit of the still image (and frame);



appearing to be set in motion and hence destabilized, the surface of Mylayne's photographs pulls the viewer further into questioning the legible measure of time and memory.⁵⁾ As each image is presented as a unique print without edition, scale is largely determined in accordance with the appearance of the bird in the actual encounter. However, in asserting and underscoring his conceptual premise, Mylayne's early images often included an idiosyncratic duplication in miniature to the left of the larger print, both a reminder of the diminished vantage of the view-finder and a nod to the discipline of intervals—the lying in wait. An indication of the artist's mediated intimacy with his restive subject, Mylayne's doubling tactic admits and gives contour to the ineluctable rift between man and bird even as it opens up the narrow margins of his developing project. Resonant with the distance Francis Ponge queries in his poem, "Les Hirondelles" (Swallows, 1951–1956), a displacement of "thereness" in this early structural motif belies Mylayne's unease with depicting the drama of flight: "They put us, they throw us, in the position of spectators... Isn't their remoteness, their difference, from us due to the very/ fact that what resembles them in us is/terribly contradicted,/strained, by their other proximity—to abstract signs: flames or arrows?"⁶⁾

By gradually transitioning away from flight to birds manifestly at rest, Mylayne has distanced himself from the terrible difference that Ponge assigns to the fleeting arrows of abstraction, refining his vision of existential encounter instead around figurative repose. In fact, the only bird to appear frequently in mid-flight in recent years is the hummingbird—including the foregrounding precision of NO. 368, FEBRUARY MARCH 2006, NO. 417, APRIL MAY 2007, and NO. 421, APRIL MAY 2007—whose frenzied wings and febrile disposition give the thrust of its body an unlikely appearance of stillness even against the geographic indifference of desiccated hills.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 30,
JANVIER FÉVRIER 2006,
123 x 153 cm / 48 1/2 x 60 1/4".

The slow moving NO. 91, NOVEMBER DECEMBER 1990 gets further into the shift in Mylayne's work toward time's fractured concurrence with pose. A crucial work in his overall oeuvre, the diptych features the ground-level approach and departure of the appropriately named white wagtail. Taking on the guise of a comic "about face" routine, the hello and goodbye of the disinterested lead character is offset by the red door, parked vehicle, telephone pole, and pruned trees providing atmosphere, except that the puddle in the left image gives pause—for a significant amount of time has clearly lapsed between the two images. As the right image soon reveals two additional birds foraging in the blur across its center, just past the retreating wagtail, all givens suddenly become questions: Is this actually the same bird in each image or is one a stand-in? Which image came first? Is the vehicle parked in the exact same spot? Who left their keys dangling in the door? By employing the before and after effect of a rain shower, Mylayne deftly underscores not only a cinematic predisposition to read images sequentially left to right but also an ingrained impulse on the part of the viewer toward identification with any pictured subject. The nearly farcical set-up is similar in style to Mylayne's ground-level view onto garish cowboy boots and a country bungalow in the rather iconic NO. 186, JANUARY FEBRUARY 2004, where the nearly camouflaged junco in the bottom left hand corner has taken over the role of spectator, surveying the domestic scene. Mistaken identity, trading places, the subtle discrepancies played out in both works accentuate the increased engagement with artifice in Mylayne's practice.⁷⁾

Anachronistic in all the possible inflections of the word, the artist's avian performers appear to act against the rush of time in his later work, holding their pose even as time unfolds convulsively around them. With the birds providing a structural pause, Mylayne is able to smuggle contradictory movements and a contingent perception of time into the still image. In a striking passage that could just as readily describe the effect of viewing a Mylayne photograph, Rosalind Krauss has characterized the phenomenological impact of viewing stereoscopic imagery as producing a situation "not unlike that of looking at cinema." Both, according to Krauss, require similar

kinesthetic operations of the viewer, constantly readjusting and scanning the image in repeated attempts to take it in.

The stereographic image appears multilayered, a steep gradient of different planes stretching away from the nearby space into depth. The operation of viewing this space involves scanning the field of the image, moving from its lower left corner, say, to its upper right. That much is like looking at a painting. But the actual experience of this scan is something wholly different. As one moves, visually, through the stereoscopic tunnel from inspecting the nearest ground to attending to an object in the middle distance, one has the sensation of refocusing one's eyes. And then again, into the farthest plane, another effort is made, and felt, to refocus.⁸⁾

Operating outside of cinema's darkened room and free of the masked constraints of pre-cinematic devices, Mylayne nevertheless manages to attain the

heightened real effect of what Krauss acutely terms the "temporal dilation" of the stereoscopic image; in the shifting planes of focus and middle distance provided by a participatory subject, the artist explores images that sidestep the rationale of photography as time captured for a more open register.⁹⁾ And even though Mylayne continues to acknowledge his own previous statement regarding man's isolation as a paradoxical, ambiguous relationship with time—where "a vertiginous intoxicating acuity is pitted against an insidious otherness,"¹⁰⁾—his work continually revises the gap between.

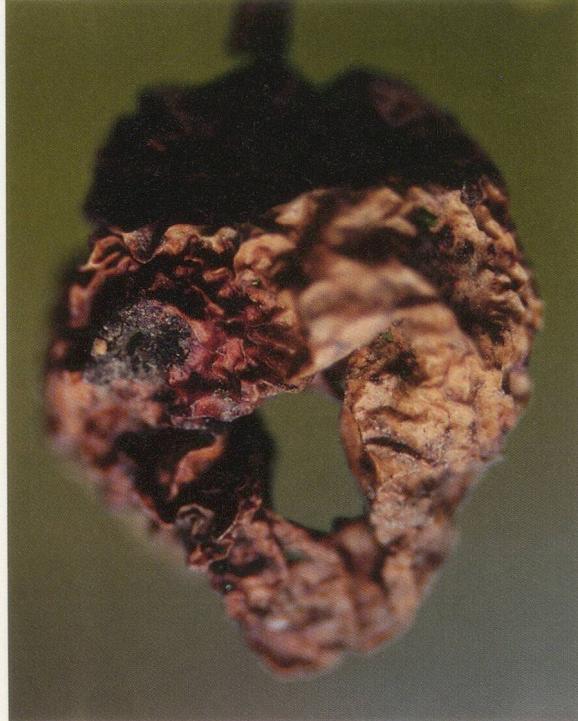
Whether a bluebird, in regal profile, posing on a barbed-wire fencepost in NO. 414, DECEMBER 2006—JANUARY FEBRUARY 2007, its light blue chest and darker crest disappearing perfectly into a gradation of vaulted blue sky¹¹⁾, or the new still-life juxtapositions of cardinals and mésange charbonnières (Great Tit) alongside fallen fruit—including NO. PO 42, MARCH APRIL MAY 2007, NO. PO 30, JANUARY FEBRUARY 2006, and NO. PO 32, MARCH APRIL 2001—Mylayne's images have attained a virtuosity wherein the birds seem to arrive as if for an appointment, their canny presence conveying the event of having been long perceived. Impossible to achieve with either a doubled or elongated exposure, Mylayne coaxes moments of acknowledgment from his accomplice performers that join with the savvy limitations of his technique in seeming to defy the entropy of time. Perhaps no image conveys this more readily than the perched repose of NO. 425, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007. Part of a sequence of images that appeared in his most recent gallery exhibition—the vermillion flycatchers of NO. 424, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007 and NO. 426, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007 complete the trio—NO. 425 features a resplendent being alighted on the tip of a ghosted sapling, the serrated folds of a derelict fence, copse of trees, and scraggly ridge beyond. Turned away from the camera but with a discerning glance back at the man behind, Mylayne and bluebird collaborate across the divide.

1) Henri Bergson, *Creative Evolution*, translated by Arthur Mitchell (New York: H. Holt and Company, 1911), p. 16.

2) Both this quote and the one that directly follows are taken from an interview conducted by Terrie Sultan with Jean-Luc Mylayne and Mylène Mylayne in Fort Davis, Texas, on May 16,

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 44, SEPTEMBRE OCTOBRE

NOVEMBRE 2001, 190 x 153 cm / 74 3/4 x 60 1/4".



2006, and referenced in her essay "A Matter of Place" as it appears in *Jean-Luc Mylayne* (Santa Fe: Twin Palms Publisher, 2007), unpaginated.

3) Michael Snow, perhaps the structural filmmaker who shares the most with Mylayne, wrote of his film *WAVELENGTH* (1967) and its deliberate use of panning and tracking shots: "I was thinking of planning for a time monument in which beauty and sadness of equivalence would be celebrated, thinking of trying to make a definitive statement of pure Film space and time, a balancing of 'illusion' and 'fact', all about seeing." As quoted by P. Adams Sitney in *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, 3rd Edition (New York: Oxford University Press, 2002), p. 352.

4) Since the 19th century animals have been made to perform for the camera, most often in the name of science but also for the sentimental pleasure curator and critic Ralph Rugoff memorably termed "eco-porn" in referring to what Mylayne's work is not. Historically, animals are viewed as objects for measurement of some kind and not creatures capable of subjectivity; Etienne-Jules Marey's chronophotography, and his substantial volume entitled *Le Vol des Oiseaux* (The Flight of Birds), replete with photographs, drawings, and diagrams, offers an important precedent of the bird in service to the objective act of viewing.

5) The conceptual underpinning of Mylayne's approach has always complemented the austere formality of his images, perhaps accounting for the appeal of his work to a wide array of artists, including Vija Celmins, Peter Fischli and David Weiss, and Richard Prince—all collectors of Mylayne's work.

6) Francis Ponge, "Les Hirondelles ou 'Dans le style des hirondelles'" (Randons), translated by Margaret Guiton, *Selected Poems* (North Carolina: Wake Forest University Press, 1994), p. 181.

7) Not to be mistaken for a Kantian "disinterest," Mylayne's focus on the contrast of aesthetic relations—between the "any-instant-whatever" legibility of photography's mechanically determined document and the phenomenological encounter of beings, or, likewise, between the adjacent subjectivities of bird and human—refuses to retreat into an acknowledgment of the sublime as proof of man's superiority to nature.

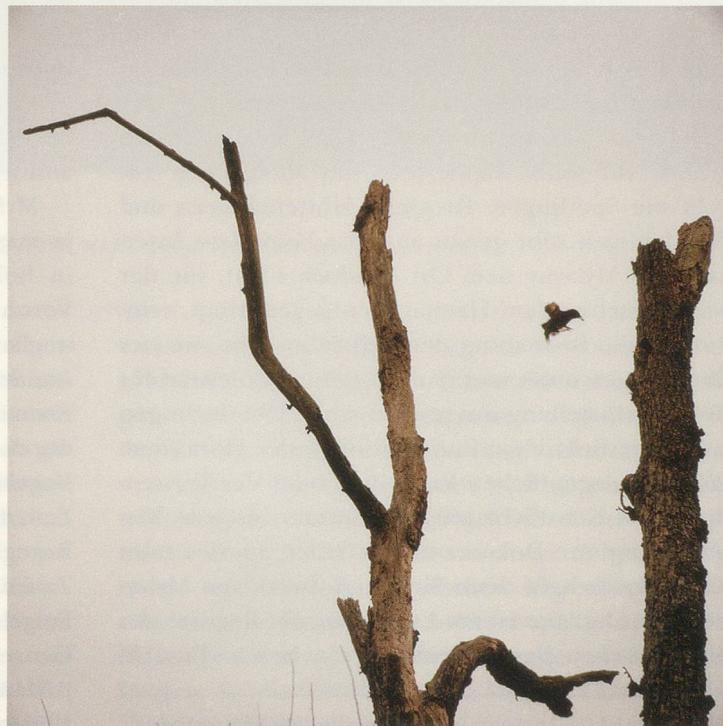
8) Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge and London: MIT Press, 1986), p. 137.

9) Gilles Deleuze writes of cinema's metaphoric potential to upend the set configurations of empirically measured time (after Henri Bergson's *Matter and Memory*) that "there are, finally, time-images, that is, duration-images, change-images, relation-images, volume-images which are beyond movement itself..." in *Cinema 1: The Movement Image* (London: Continuum International Publishing Group, 2001), p. 11.

10) Jean-Luc Mylayne, *Parkett*, no. 50/51 (1997), p. 130.

11) Reversing the hundreds of years old European folktale of "the bluebird of happiness"—memorably told in *L'Oiseau Bleu*, a 1908 play by Nobel-prize winning Belgian poet and playwright Maurice Maeterlinck—Mylayne has found his delight not in his own backyard but rather in a desolate region of west Texas near Fort Davis where all three species of North American bluebird—Eastern, Western, and Mountain—are known to congregate for a short period each winter.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 79, JUIN JUILLET
1987, 183 x 183 cm / 72 x 72".



Nachdem er nach eigenem Bekunden «alles verkauft hatte, um das Projekt in Angriff zu nehmen – das Haus, den Wagen, alles» –, entschieden sich der französische Künstler Jean-Luc Mylayne und seine Frau und Mitarbeiterin, Mylène Mylayne, vor langer Zeit für einen Weg, der durch den rastlosen, unsteten Gegenstand seiner Photographien bestimmt wurde – Vögel.²⁾ Durch die Entscheidung zu einer radikalen Abkehr von der tagtäglichen Hektik, von Geschäftsterminen und Stosszeiten hin zu den geduldigen Anforderungen der Arbeit im Gelände, trägt Mylaynes gesamtes Œuvre den nachhaltigen Stempel eines Ausstiegs aus der Getriebenheit der herkömmlichen Zeit. «Wir kauften», wie er selbst erzählt, «die Ausrüstung und gingen an die Arbeit, und Jahre lang arbeiteten wir zwei ganz alleine zusammen, ohne richtig mit jemandem zu sprechen.» Der Sog ihres nomadischen Aufbruchs zu einer weder zeitlich noch örtlich festgelegten Reise legt trotzdem eine eher moderate Idee des Begriffs «Abkehr» nahe, denn bei der Entscheidung, aus dem Gewohnten auszubrechen und sich nach den subtilen Geboten der Begegnung zu richten, wurde vielmehr eine «Wahl», ein «Talent» verfolgt.

Von kleinen Bauernhöfen in ländlichen Gegen- den in Nordfrankreich, wo zahlreiche frühe Aufnahmen von Jean-Luc Mylayne entstanden, bis hin zu regelmässigen Aufenthalten im Südwesten der USA in jüngerer Zeit sucht sich der Künstler die Hinter- gründe für seine Rendezvous mit alltäglichen Vögeln wie Sperlingen, Drosseln, Hüttenängern und Zaunkönigen sehr genau aus. Das besondere Inter- esse, das Mylayne dem Ort – jedoch nicht, wie der Naturforscher, dem Habitat – entgegenbringt, erin- nert an die Bedeutung der Kulisse im Film, wo der Drehort gescoutet und je nach seinem Potenzial für die Bildeinstellung ausgesucht wird. Überlegungen zum Tageslicht, dem Kamerawinkel, der Flora, dem Wetter, gelegentlichen Requisiten oder der Verwen- dung von Kunstlicht wiegen schwerer als jede Ver- pflichtung zur Dokumentation einer Spezies oder einer Landschaft, denn Sinn und Zweck von Mylaynes Bemühungen ist am Ende eher ein Register des ontologischen Bewusstseins als ein Index. Tatsäch-

IDEALE NEIGUNG

FIONN MEADE

*Wo immer Leben ist, liegt auch ein Buch aus,
dem die Zeit sich einschreibt.*

– Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*¹⁾

lich erinnern der feste Kamerastandpunkt, die von Vornherein festgelegte Bildeinstellung und die auf Elementares reduzierte Handlung an nichts so sehr wie an den strukturellen Film der zweiten Hälfte der 60er- und 70er-Jahre und entsprechende Versuche so unterschiedlicher Künstler wie Michael Snow, Andy Warhol und Hollis Frampton, «Dauer», so der Film- historiker P. Adams Sitney, «als bedeutungsvolle Herausforderung zu inszenieren».³⁾

Mylaynes Bilder, deren Realisierung oft Monate, ja manchmal Jahre erfordert, destillieren aus dem in hohem Masse konstruierten Vorgang, der von Vornherein festgelegten Kompositionen und der Be- weglichkeit eines immerzu aufgeregten Bildgegen- standes eine feine Spannung heraus. Wenn ein Bild einmal Aufnahme in das Œuvre findet, ist es nicht durch einen Ort oder eine bestimmte Eigenschaft des Vogels gekennzeichnet, sondern vielmehr durch die Zeit, die jeweils benötigt wurde, um die Konturen der Begegnung zu extrahieren, während eine bestimmte Zahl andeutet, an welcher Stelle sich das Bild in der Folge des Gesamtprojektes einreihet, das als laufendes Ganzes angelegt ist. So zeugen Bilder wie NO. 4, JUIN JUILLET AOÛT 1979, und NO. 6, JUIN JUILLET AOÛT 1979, von einer frühen Vorliebe für die Verdoppe-

FIONN MEADE ist Autor und Kurator. Er lebt in New York.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 366, FÉVRIER MARS 2006, 123 x 153 cm / 48 1/2 x 60 1/4".

lung des der Kamera inhärenten Bildausschnitts mittels Öffnungen, Winkeln und Durchblicken zwischen Latten oder Lamellen hindurch, wie man sie auf Bauernhöfen findet. Bei NO. 4 rahmt eine grob geschnittene Fensteröffnung in einer Scheunenwand den taumelnden Flug einer Schwalbe ein, während im Hintergrund leeres Gelände, geweisste Mauern und schräge rote Ziegeldächer ins Blickfeld rücken. Das Bild NO. 5, JUIN JUILLET AOÛT 1979, wiederum verlegt den ländlichen Durchblick in den linken unteren Bildbereich, da der Vogel unmittelbar vor dem Aufleuchten des Kamerablitzlichtes ins Dachgesims

emporschiesst und sich schemenhaft vor dem Mittelgrund der Wand dahinter abhebt. In diesem wendigen Wechsel von innen nach aussen zeigt sich die für den Künstler typische Verwendung mehrerer, jeweils von ihm selbst konstruierter und unterschiedlich miteinander kombinierter Objektive, die es möglich macht, oberflächliche und erweiterte Schärfentiefe in ein und demselben statischen Augenblick miteinander zu verbinden, ein weiterer spektakulärer Effekt neben den welligen Verwischungen und Verwuerfungen, die die Oberfläche von Mylaynes akribischen Tableaus vibrieren lassen.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 42 (Diptyque), MARS AVRIL MAI 2007, 123 x 252 cm / 48 1/2 x 99 1/4".

Der heimliche Charakter seiner Bemühungen unterscheidet sich von Anbeginn vom gattungstypischen Katalogisieren des Ornithologen, weil die Schauplätze überwiegend Grenzbereiche sind, in denen sich die dargestellte Kreatur vor einer von der Arbeit des Menschen geprägten ländlichen Landschaft scharf abhebt. Auch wenn weitgehend menschenleer, tauchen in diesen Landschaften immer wieder Überreste landwirtschaftlicher Tätigkeit auf, und so wird das prekäre Gleichgewicht des Wilden innerhalb einer gebauten Umgebung zu einem Leitmotiv. Ganz wie es der diskreten Art des Künstlers entspricht, hat dieses seit Langem bestehende, aber unaufdringliche Motiv seine Wurzeln zum Teil in der geheimnisvollen Zueignung, die bislang das Frontispiz jeder dem Werk Mylays gewidmeten Veröffentlichung schmückt: «A Monsieur Eustache Clabaut, pour son éternelle amitié» (Für Herrn Eustache Clabaut, in Dankbarkeit für seine ewige Freundschaft). Förmlich reserviert, ergeben und stets achtsam, trägt Mylayne mit seiner Geste des Dankes der Bedeutung eines alten Freundes Rechnung, der das Ehepaar vor drei Jahrzehnten eingeladen hatte, sein Projekt auf dessen Gehöft und in dessen näherer Umgebung in Angriff zu nehmen. Es war dies der Ort, wo in ruhi-

ger Arbeit die unübertroffene Grazie und Variation der Vögel im Flug zum Gegenstand zahlreicher früher Bilder wurde, da sie in die von Mylayne gewählte Öffnung hineingeflogen kamen und ihn dazu veranlassten, ein System zu entwickeln, das es ermöglichte, mehrere Ebenen der Bewegung und des Lichtes festzuhalten, um einem derart quirligen Protagonisten gerecht zu werden.⁴⁾

Der formale Einfallsreichtum der resultierenden Bilder spielt die dem Medium Photographie von Natur aus eigene Glaubwürdigkeit gegen die offensichtliche Beschränkung des Standbildes (und des Bildausschnitts) aus. Die scheinbar in Bewegung versetzte und folglich destabilisierte Oberfläche der Photographien Mylays zieht den Betrachter tiefer hinein in die Infragestellung der ermessbaren Zeit und Erinnerung.⁵⁾ Da jedes Bild als Einzelabzug und damit (unter Verzicht auf eine Edition) als Unikat präsentiert wird, richtet sich das Format weitgehend danach, wie der Vogel bei der konkreten Begegnung in Erscheinung tritt. Allerdings wiesen Mylays frühe Bilder häufig zur Bekräftigung und Unterstreichung seiner konzeptuellen Prämisse eigenwilligerweise eine Reproduktion im Kleinformat auf, die, links vom grösseren Abzug angebracht, gleichzeitig

an den verengten Blick des Suchers erinnerte und auf die Disziplin der Zeiträume, des Abwartens und Abpassens, anspielte. Dieses mylaynesche Bildmittel der Verdoppelung, ein Hinweis auf die mittelbare Nähe des Künstlers zu seinem rastlosen Gegenstand, ist gleichzeitig Bekenntnis zu und konkreter Ausdruck des unentrinnbaren Risses zwischen Mensch und Vogel, öffnet dabei aber zugleich die engen Grenzen seines im Werden begriffenen Projektes. Nicht unähnlich der Distanz, die Francis Ponge in seinem Gedicht «Schwalben, oder nach Art der Schwalben» (1951–1956) thematisiert, täuscht die mit diesem frühen strukturellen Motiv verbundene Verschiebung des «Da-seins» über die Unsicherheiten Mylaynes hinsichtlich der Abbildung des Schauspiels des Fluges hinweg: «Sie versetzen uns, werfen uns in die Position von Betrachtern./Röhrt ihre Fremdheit, ihre Verschiedenheit von uns nicht gerade daher,/ dass das, was uns mit ihnen verbindet, furchtbar widersprochen, ja strapaziert/wird durch ihre andere Nähe, nämlich zu abstrakten Zeichen: Flammen oder Pfeilen?»⁶⁾

Durch den allmählichen Wechsel von fliegenden zu offenkundig ruhenden Vögeln hat Mylayne sich von der furchtbaren Andersartigkeit distanziert, die Ponge den flüchtigen Pfeilen der Abstraktion zuschreibt, und seine Sicht der existenziellen Begegnung stattdessen an Hand der figurativen Ruhe weiterentwickelt. Tatsächlich gibt es nur einen Vogel, der in jüngerer Zeit regelmässig im Flug dargestellt ist, nämlich den Kolibri – so etwa mit der präzisen Vordergrundeinstellung wie in NO. 368, FÉVRIER MARS 2006, NO. 417, AVRIL MAI 2007, und NO. 421, AVRIL MAI 2007 –, dessen rasender Flügelschlag und fiebrige Art dem Drängen des Körpers sogar vor dem Hintergrund der geologischen Gleichgültigkeit ausgedörrter Hügel einen merkwürdigen Anstrich der Regungslosigkeit verleiht.

Die langsame Bewegung auf dem Bild NO. 91, NOVEMBRE DÉCEMBRE 1990, führt die Schwerpunktverlagerung in Mylaynes Werk hin zum gebrochenen Zusammenfallen von Zeit und Pose noch einen Schritt weiter. Dieses Diptychon, ein Schlüsselwerk innerhalb seines Œuvres, dreht sich um den bodennahen An- und Abflug einer weissen Bachstelze (im Englischen wird sie, nach ihrem Wippschwanz, «wag-

tail» genannt). Das «Hallo und auf Wiedersehen» der teilnahmslosen Hauptfigur, das hier etwas von der Komik des Kehrtmachens in einer Clownnummer annimmt, findet ein Gegengewicht in der roten Tür, dem geparkten Fahrzeug, dem Telefomast und den beschnittenen Bäumen, die für Atmosphäre sorgen, nur dass die Pfütze auf dem linken Bild zu denken gibt, da zwischen beiden Bildern offensichtlich eine gewisse Zeit verstrichen ist. Wenn dann auf dem rechten Bild auch noch zwei weitere Vögel erkennbar werden, die im verschwommenen Bereich mitten im Bild unmittelbar an der sich zurückziehenden Bachstelze vorbei nach Futter suchen, werden alle Annahmen plötzlich zu Fragen: Ist tatsächlich auf beiden Bildern derselbe Vogel zu sehen oder handelt es sich in einem Fall um ein Double? Welche Aufnahme entstand zuerst? Ist das Fahrzeug genau an derselben Stelle geparkt? Wer hat die Schlüssel im Türschloss stecken lassen? Indem er mit dem Vorher- und Nachher-Effekt eines Regengusses arbeitet, verweist Mylayne geschickt nicht nur auf eine filmische Prädisposition, Bilder von links nach rechts zu lesen, sondern auch auf einen tief eingewurzelten Drang seitens des Betrachters, sich mit jedwedem Bildgegenstand zu identifizieren. In ihrer fast schon posenhaften Art erinnert die Szene an den bodennahen Blick auf knallbunte Cowboystiefel und einen ländlichen Bungalow auf Mylaynes eher ikonischem Bild NO. 186, JANVIER FÉVRIER 2004, auf dem der Junko, der in der linken unteren Ecke beinahe mit seiner Umgebung verschmilzt, die Rolle des die häusliche Szene betrachtenden Zuschauers übernimmt. Rollenwechsel, das Tauschen von Plätzen, die subtilen Ungereimtheiten, die in beiden Werken zum Tragen kommen, unterstreichen Mylaynes zunehmende Beschäftigung mit Kunstgriffen in seiner photographischen Praxis.⁷⁾

In seinem späteren Werk scheinen die gefiederten Protagonisten des Künstlers, anachronistisch in jedem nur denkbaren Wortsinn, sich gegen die Hektik der Zeit zu wenden, wenn sie in ihrer Pose verharren, während gleichzeitig um sie herum die Zeit sich konvulsivisch ausbreitet. Während die Vögel für eine strukturelle Pause sorgen, vermag Mylayne widersprüchliche Bewegungen und ein kontingentes Zeitempfinden in das Standbild einzuschmuggeln.

In einer bemerkenswerten Passage, die genauso gut den Effekt des Betrachtens einer mylayschen Photographie beschreiben könnte, hat Rosalind Krauss die phänomenologische Wirkung der Betrachtung stereoskopischer Bilder dahin gehend charakterisiert, dass sie eine Situation erzeugen, die «der des Betrachtens eines Films nicht unähnlich» sei. Beides erfordert laut Krauss ähnliche kinästhetische Arbeitsgänge seitens des Betrachters, der in mehrfachen Versuchen, das Bild zu erfassen, immer wieder den Blick anpasst und das Bild absucht:

Das stereographische Bild wirkt mehrschichtig, wie eine jähre Staffelung verschiedener Ebenen, die sich vom nahe gelegenen Raum in die Tiefe erstrecken. Der Vorgang des Betrachtens dieses Raumes besteht in einem Absuchen des Bildfeldes, wobei das Auge etwa von der linken unteren zur rechten oberen Ecke wandert. Das alles ist noch ganz ähnlich wie beim Betrachten eines Gemäldes. Das konkrete Erleben dieses Absuchens jedoch ist ein ganz anderes. Während der Blick von der prüfenden Betrachtung des nächst gelegenen Grundes durch den stereoskopischen Tunnel hindurch zur Betrachtung eines Gegenstandes in mittlerer Entfernung schreitet, hat man die Empfindung einer Neukonzentration des Blicks. Und wenn dieser dann in die entfernteste Ebene wandert, gibt es eine weitere fühlbare Anstrengung, den Blick neu zu konzentrieren.⁸⁾

Obwohl er ausserhalb des verdunkelten Raums des Kinos und frei von den verdeckten Zwängen und Vorrichtungen aus der Zeit vor dem Film agiert, gelingt es Mylayne dennoch, die gesteigerte reale Wirkung dessen zu erzielen, was Krauss scharfsinnig die «zeitliche Dehnung» des stereoskopischen Bildes nennt: In den sich verschiebenden Ebenen der Aufmerksamkeit und des Mittelgrundes, für die ein partizipierender Betrachter sorgt, erforscht der Künstler Bilder, die sich der logischen Grundlage der Photographie als festgehaltener Zeit um einer offeneren Ordnung willen entziehen.⁹⁾ Und auch wenn Mylayne nach wie vor zu seiner früheren These steht, wonach die Isoliertheit des Menschen in einer paradoxen, mehrschichtigen Beziehung zur Zeit begründet sei – «schwindelerregend wach und scharfsinnig, und doch unüberbrückbar einer heimtückischen Andersartigkeit entgegengesetzt»¹⁰⁾ –, unterzieht sein Schaffen doch immer wieder die Kluft dazwischen einer Revision.

Mylaynes Bilder haben, ob sie nun wie in NO. 414, DÉCEMBRE 2006–JANVIER FÉVRIER 2007, das majestätische Profil eines auf dem Pfahl eines Stacheldrahtzauns posierenden Hüttensängers zeigen, dessen hellblaue Brust und dunklerer Kopf und Rücken vollkommen in den Blauabstufungen eines gewölbten Himmels aufgehen¹¹⁾, oder, in Werken aus jüngerer Zeit, rote Kardinäle und Kohlmeisen neben Fallobst in Stillleben vereinen – so NO. PO 42, MARS AVRIL MAI 2007, NO. PO 30, JANVIER FÉVRIER 2006, und NO. PO 32, MARS AVRIL 2001 –, eine Virtuosität erreicht, bei der es den Anschein hat, als erschienen die Vögel wie zu einem Termin, erweckt ihre umsichtige Anwesenheit doch den Eindruck, längst erblickt worden zu sein. Mylayne entlockt seinen komplizenhaften Darstellern Augenblicke der Bestätigung, die sich weder mit Doppelbelichtung noch mit einer längeren Belichtungszeit erzielen lassen, und im Verein mit den cleveren Beschränkungen seiner Technik scheinen diese Momente der Entropie der Zeit zu spotten. Kein anderes Motiv dürfte dies so eingängig vermitteln wie die sitzende Ruhehaltung auf NO. 425, JANVIER FÉVRIER MARS 2007. Diese Aufnahme, Teil einer in seiner jüngsten Ausstellung gezeigten Bilderserie – die Rubintyrannen auf NO. 424, JANVIER FÉVRIER MARS 2007, und NO. 426, JANVIER FÉVRIER MARS 2007, vervollständigen das Trio – zeigt ein leuchtendes Geschöpf, das auf dem Wipfel eines jungen Baumes sitzt, mit den dichten Windungen eines baufälligen Zaunes, einem Wäldchen und einem zerklüfteten Bergkamm dahinter. Mit dem Rücken zur Kamera, sich aber erkennend nach dem Mann dahinter umsehend, arbeiten der Hüttensänger und Mylayne über die Kluft hinweg miteinander zusammen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Eugen Diederichs-Verlag, Jena 1912, S. 23.

2) Dieses und das nachfolgende Zitat sind einem Interview entlehnt, das Terrie Sultan am 16. Mai 2006 in Fort Davis (Texas) mit Jean-Luc Mylayne und Mylène Mylayne führte. Sultan bezieht sich auf dieses Interview in ihrem Beitrag «A Matter of Place» in *Jean-Luc Mylayne* (Twin Palms Publisher, Santa Fe, 2007).

3) Michael Snow, der strukturelle Filmemacher, den vielleicht am meisten mit Mylayne verbindet, schrieb über seinen Film *WAVELENGTH* (1967) und dessen gezielten Einsatz von horizontalen Kamerabewegungen und Kamerafahrten: «Was mir vorschwebte,

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 425,
JANVIER FÉVRIER MARS 2007,
183 x 228 cm / 72 x 89 3/4".



war, ein Zeitdenkmal zu konzipieren, welches das Schöne und Traurige des Gleichwertigen feiern würde, zu versuchen, ein massgebliches Statement über puren Raum und pure Zeit im Film abzugeben, einen Ausgleich von ‹Illusion› und ‹Wirklichkeit› zu erzielen, das Sehen selbst als Thema»; zitiert nach P. Adams Sitney, *Visionary Cinema: The American Avant-Garde*, 1923–2000, 3. Aufl., Oxford University Press, Oxford 2002, S. 352.

4) Seit dem 19. Jahrhundert werden Tiere dazu gebracht, vor der Kamera aufzutreten, meistens im Namen der Wissenschaft, aber auch zu jenem sentimentalnen Vergnügen, für das der Kurator und Kritiker Ralph Rugoff den treffenden Begriff «ecoporn», «Öko-Porno», geprägt hat, womit er das meinte, was Mylaynes Werk eben nicht ist. Traditionell als Objekte für Messungszwecke irgendwelcher Art und nicht als der Subjektivität fähige Lebewesen betrachtet, bietet die «Chronophotographie» von Etienne-Jules Marey – und dessen umfangreicher, mit zahllosen Photographien, Zeichnungen und Graphiken bestückter Band mit dem Titel *Le Vol des Oiseaux* («Der Vogelflug») – ein wichtiges frühes Beispiel für den Vogel im Dienste der objektiven Beobachtung.

5) Die konzeptuelle Grundlage von Mylaynes Methode komplementiert seit eh und je die formale Strenge seiner Bilder und mag erklären, weshalb sein Werk verschiedenste Künstler anspricht, wie etwa Vija Celmins, Peter Fischli und David Weiss sowie Richard Prince, die alle Mylaynes Arbeiten sammeln.

6) Francis Ponge, «Les Hirondelles ou Dans Le Style des Hirondelles» («Swallows or In Swallow Style»), in *Selected Poems*, Wake Forest University Press, Winston-Salem (North Carolina) 1994, S. 181.

7) Mylaynes – nicht mit kantischer «Interesselosigkeit» zu wechselnde – Konzentration auf den Kontrast ästhetischer Beziehungen, das heisst den Kontrast zwischen der jederzeitigen Lesbarkeit des mechanisch bestimmten Dokuments der Photographie und der phänomenologischen Begegnung von Lebewesen, oder auch zwischen der nebeneinander liegenden Subjektivität von Vogel beziehungsweise Mensch, verweigert den Rückzug auf ein Bekenntnis zum Erhabenen als Beweis für die Überlegenheit des Menschen gegenüber der Natur.

8) Rosalind Krauss, «Photography's Discursive Spaces», in: *Art Journal* (1982), S. 314.

9) Gilles Deleuze schreibt über das metaphysische Potenzial des Films, die starren Strukturen der empirisch gemessenen Zeit auf den Kopf zu stellen (nach Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis*), «... es gibt schliesslich Zeit-Bilder, das heisst Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung ...»; Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Surhkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 26.

10) Jean Luc Mylayne, in *Parcett*, Nr. 50/51 (1997), S. 130.

11) Entgegen dem jahrhundertealten europäischen Volksmärchen vom «blauen Vogel des Glücks», 1908 vom belgischen Schriftsteller und Nobelpreisträger Maurice Maeterlinck eindrucksvoll nacherzählt in seinem Märchenstück *L'Oiseau Bleu*, hat Mylayne sein «Glück» nicht vor der eigenen Haustür, sondern in einer öden Gegend unweit von Fort Davis im Westen des US-Bundesstaates Texas gefunden, wo, wie man weiss, jeden Winter alle drei Arten des nordamerikanischen «Bluebird» oder Hüttensängers – Rotkehl-, Blaukehl- und Berghüttensänger – für kurze Zeit zusammenkommen.