

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2010)

**Heft:** 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

**Artikel:** Cerith Wyn Evans : follow this, you bitches = hört zu, ihr Schlampen

**Autor:** Lafuente, Pablo / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679686>

### **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:** 03.04.2026

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

# FOLLOW THIS, YOU BITCHES

1.

“The poor can’t be happy in Paris.”<sup>1)</sup> At least not in the Paris of the 1780s, the one that Louis-Sébastien Mercier portrayed in *Le Tableau de Paris* (1781–88). According to Mercier, they couldn’t be happy in the city because there they were unrelentingly exposed to what they couldn’t have. “We have in the capital passions that don’t exist anywhere else. The sight of enjoyment invites you to enjoy yourself. All the actors who play a role on this great mobile theatre force you to become an actor yourself.” Unhappiness, if shared by enough people at the same time and in the same place, can have very direct effects—as shown by the Revolution that immediately followed. But this unhappiness wouldn’t have been enough were it not for the mimetic impulse that Mercier also identifies: the sight of enjoyment calls for further enjoyment, performance incites new performances... and the public display of sadness or anger commands compassion, active support, or shared rage. A city of Paris without poor inhabitants is unlikely to have been the stage for a revolution: the unhappiness or dissatisfaction created by the fact that the poor didn’t follow Mercier’s advice and leave the city resulted in radical social and political change that still shapes many of today’s key political ideals. Whether this ability to share, or to aspire to share in what we see, is the result of neurological mechanisms, of social structures, or of a mere belief in equality is not the issue here. What is important for the moment is that the impulse seems

---

PABLO LAFUENTE is managing editor of *Afterall* Books, co-editor of *Afterall* journal, and associate curator at the Office for Contemporary Art Norway.

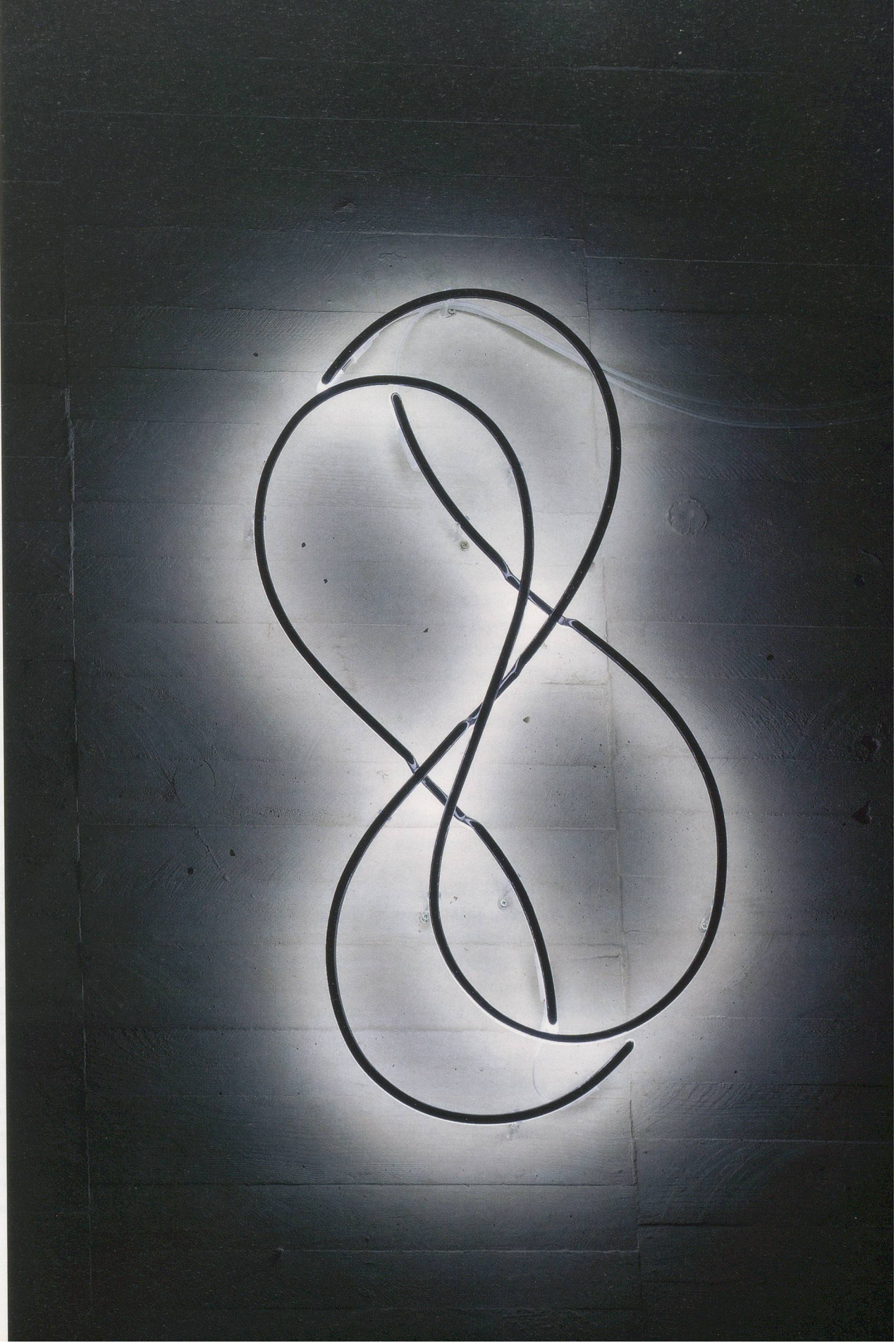
to exist and seems to have effects—and can easily (sometimes too easily) be used to explain people’s individual and collective behavior.

Cerith Wyn Evans’s exhibition “take my eyes and through them see you,” which took place in autumn 2006 at the Institute of Contemporary Arts (ICA) in London, was introduced by the institution in terms of mimetic impulses.<sup>2)</sup> A leaflet published on the occasion of the exhibition, which doubled as a press release and exhibition guide, pointed out that Wyn Evans first visited the ICA as a teenager in 1975, where he saw Broodthaers’s exhibition “Décor: A Conquest by Marcel Broodthaers.” The exhibition included *LA BATAILLE DE WATERLOO* (The Battle of Waterloo, 1975), a work that “had a tremendous effect on the young Wyn Evans”<sup>3)</sup>—which Wyn Evans himself confirms, saying that the piece “was of enormous excitement to me.”<sup>4)</sup> He describes his first professional involvement with the ICA, four years after that first visit: Derek Jarman, whom he met at Patisserie Valerie at Old Compton Street, right behind St. Martins School of Art where he was studying, invited him and his fellow student John Maybury to show their films at the newly inaugurated ICA Cinémathèque. It was Wyn Evans’s first showing of a work in public.

Broodthaers and Jarman, Patisserie Valerie and the ICA, St. Martins and Old Compton... for a young man from Wales, or so the story goes, the city of London in the 1970s must have felt like Paris in the 1780s—a city of passions and enjoyments, maybe also an unhappy city that, as the story goes, worked like a magnetic field on the young artist. This collection of influences, in the form of names, images, and sym-



CERITH WYN EVANS, *MOBIUS STRIP (BLACK NEON)*, 2006, negative neon, 39 1/2 x 19 1/2" /  
*MÖBIUSBAND (SCHWARZES NEON)*, negatives Neon, 100 x 50 cm. (PHOTO: CERITH WYN EVANS)







Hotel rooftop, Kitakyushu, Japan / Hoteldach. (PHOTO: CERITH WYN EVANS)

bols, provides a narrative of Wyn Evans's beginnings, and it allowed for "take my eyes and through them see you" to be presented as the closure of the cycle, a homecoming of sorts.<sup>5)</sup> And in this narrative, the subject Cerith Wyn Evans is the key.

2.

To approach a specific work or exhibition through the subject who authors it is not uncommon—rather, it is probably the unwritten rule in writing about art, especially when the task is to write about an author in general. Whether this is the most productive approach is up for grabs. But in the case of Wyn Evans, some of the tropes at play in his practice seem to demand it. There are the autobiographical references, for example, in *CONFIGURATION I (UNTITLED)* (1996) and *CONFIGURATION II (UNTITLED)* (1996), two groups of portraits of Wyn Evans as a child taken by his father Sulwyn Evans, framed upside down. There are the photographs he prints in some of his books, snapshots that appear as the work of a delicate and curious eye and that construct the image of an individual sensibility at work—an image his own words reinforce, when he admits to be "some-

how bound up in this idea of selection, of sensibility, of the things that I feel speak to me."<sup>6)</sup> There is also the collection of kindred sensibilities such as Broodthaers, Brion Gysin, Guy Debord, Pier Paolo Pasolini, and the many others whose texts he has translated into Morse code for lamps, chandeliers, and even searchlights. In summary, if a constant is to be identified, what immediately comes to mind is the suggestion of a unifying sensibility, one that, wherever it/he is, gathers objects, references, and materials.

So, there is a single creative subject—one that is shaped by attraction to other subjects (and images and things) and who exerts, in turn, an intense attraction for anyone who comes close (to him or to the work; as a spectator or as a writer). The compulsory task of the engaged viewer or commentator seems to be then to earnestly follow that sensibility and to reconstruct those choices, as a trajectory or as a unity on the basis of that individual subject. This is possibly why most of the discussion around Wyn Evans's work adopts, if not the biographical model, a phenomenological one: what is at stake is perception—a discussion of how images and things appear or reappear to a subject (the subject Wyn Evans in the first place



and the viewing subject later), of how they can be felt or sensed by means of a certain degree of abstraction, an economy of means, and a more or less identifiable style that is neither below nor above, but just different from knowledge.

But the moves of that sensibility prove not so easy to follow. Consider INVERSE REVERSE PERVERSE (1996), a concave mirror Wyn Evans made for his first gallery show at White Cube in 1996. Standing in front of it, one's self and the room are seen upside down—which immediately aligns the work with a tradition of institutional critique: the concave mirror both exposes and subverts the system of perception imposed by the art institution, literally turning the white cube upside down with a very simple gesture. Here, the artist Wyn Evans would be a critical subject alerting the viewer to how his or her subject position is constructed by the art institution. But this gets complicated when that viewing subject, looking at him- or herself in the mirror at a certain distance, finds their crotch in front of their face. What type of critical artist makes the viewer look into their crotch? In what kind of place do people do that? And what if you actually enjoy it?

Something similar happens with “take your eyes...” For DÉCOR (2006), and in reference to Broodthaers's 1975 exhibition, the wall separating the lower ICA gallery from the Mall was removed so that the street could be seen through the windows, and the gallery could be seen from the street. As a result, the key sites of Britain's legislative and executive power (Downing Street, the Houses of Parliament, and Buckingham Palace) were made symbolically present inside the now open gallery space. If this, again, sounds like straightforward institutional critique, the upstairs room facing the Mall complicated things: an empty space, the windows covered with Venetian blinds that, opening and closing, sent out a text in Morse code, the room was both a big head with eyes looking out onto the Mall and a stage where viewers were being looked at by two big flickering eyes on the wall. So the institution that is the object of institutional critique becomes a perceiving subject, and the viewing subject becomes an object to be seen—like the viewers looking through the peepholes in ÉTANT DONNÉS (1946–66). The parallels with Marcel Du-

champ's last work don't stop there, for the lower gallery windows opening onto the Mall, like the basement windows of Pedro Almodóvar's *Tacones lejanos* (High Heels, 1991), offered the visitors the chance to become voyeurs, to check out from below who was coming to the gallery and perhaps even enjoy the view.<sup>7)</sup>

These contradictions, inconsistencies, disagreements, variances, or mismatches in the position of the subject and of the modes of subjection are as much of a constant in Wyn Evans's work as the individual, selective sensibility that was identified earlier. But they are so to the extent that it is impossible for this sensibility to aspire to be unifying. That is, unless anything fits within it—but then it would be almost impossible to follow it, even though that is exactly what the convention demands.

3.

*I could tell you that the grass is really greener  
on the other side of the hill.  
But I can't communicate with you  
and I guess I never will.*

—Sandy Denny, “Solo” (1973)

In “Solo,” Sandy Denny offers a subjective position to immediately withdraw it or, rather, make it clear that it is inaccessible. Arguably, it is in this absence of referent where the emotional charge of the song lies—and, this is a subjective statement, it is a very emotional song. Our ability to engage with it emotionally doesn't lie in its power to make us perceive, nor in its ability to invoke specific ideas or things, but in the way that it articulates a series of images behind which there is no ground or truth—neither a unifying subject nor an experience. Despite the fact that Wyn Evans's work has been discussed in terms of perception, as mentioned above, and of its ability to invoke other subjects or zones of experience, it is possibly better understood instead through its lack of grounding.<sup>8)</sup> In fact, its ability to move the viewer (and, again a subjective statement, it can really move) is the effect of this lack.

If that is the case, the question that was left aside at the beginning of this text needs to be addressed. How do images move? How is it possible to participate



affectively in something that is obviously feigned? For example, as feigned and constructed as Sandy Denny's "Solo" or Wyn Evans's CLEAVE 03 (TRANSMISSION: VISIONS OF THE SLEEPING POET) (2003), for which a World War II searchlight projected a Morse translation of a text by Welsh clergyman and writer Ellis Wynne into the Venetian sky? The answer might be, as Rafael Sánchez Ferlosio says in his short essay "El llanto y la ficción" (Crying and Fiction, 1969–70), that what makes us feel is not the actual thing, but a mediated, secondary representation of the event.<sup>9</sup> He argues this with the help of a haiku:

*In the sun the kimonos are drying:  
Oh, the short sleeves  
of the dead child!*

The day after a child's death, the father looks through the window and sees the kimonos, still hanging from the previous day, composing a family portrait. But he suddenly becomes aware that one of the kimonos belongs to the child who just died. The last two verses can't be said aloud, drowned by a cry that is not caused by the body of the dead child, but by his kimono. As Sánchez Ferlosio concludes, every affect has its origin in a representation, and every representation, within art or outside of it, is composed of semantic and expressive elements. If that is the case, then we can understand how the image of the passions and enjoyments of Paris in the 1780s could cause unhappiness in others or how Marcel Broodthaers and Derek Jarman could have had a mimetic pull for a young Wyn Evans. We can also understand how CLEAVE 03, DÉCOR, and INVERSE REVERSE PERVERSE use images, names, and texts in a way that hopefully effects a pull and perhaps also makes you aware of it.

1) Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris* (Paris: La Découverte, 1998), pp. 145–7.

2) 20 September–29 October, 2006.

3) Jens Hoffmann, "Croeso Adref" in "take my eyes and through them see you," exhibition leaflet (London: Institute of Contemporary Art, 2006), n.p.

4) Cerith Wyn Evans, "Bringing the Wounded Back to the Battlefield" in "take my eyes and through them see you." See Note 3.

5) "Croeso Adref," the title of the short text in the exhibition leaflet, means "Welcome Home" in Welsh. Cerith Wyn Evans is Welsh; I don't know if he speaks the language.

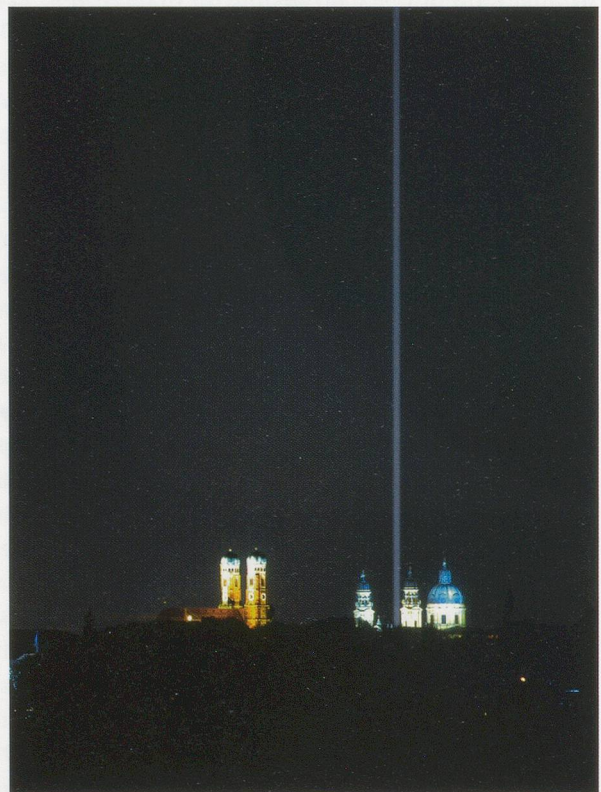
6) Manfred Hermes, "This Double Ground of Space: Text, Translation, and Breathing—Interview with Cerith Wyn Evans" in Daniel Buchholz, Christopher Müller, and Nicolaus Schafhausen (eds.), *Cerith Wyn Evans* (New York: Lukas & Sternberg, 2004), p. 125.

7) And further, in page 108 of the MUSAC catalogue, there is a photograph of a partial nude, crotch exposed, holding a tree instead of a lamp, in what looks like a Japanese garden (with no waterfall).

8) See Daniel Birnbaum, "Late" in Octavio Zaya (ed.), *Cerith Wyn Evans: ...visibleinvisible* (Ostfildern: Hatje Cantz; León: MUSAC, 2008), p. 25.

9) Rafael Sánchez Ferlosio, "El llanto y la ficción," (1969–70), *Ensayos y artículos*, Vol. II (Barcelona: Destino, 1992), pp. 138–41. Haiku translated from Spanish by the author.

CERITH WYN EVANS, CLEAVE 05, 2007, searchlight installation, Kunstverein München / Scheinwerfer, Installationsansicht. (PHOTO: KUNSTVEREIN MÜNCHEN)





PABLO LAFUENTE

# HÖRT ZU, IHR SCHLAMPEN

1.

«Die Armen können in Paris nicht glücklich sein.»<sup>1)</sup> Jedenfalls nicht im Paris der 1780er-Jahre, jenem Paris, das Louis-Sébastien Mercier in *Le Tableau de Paris* (1781–88) schildert. Nach Merciers Darstellung konnten sie in der Stadt nicht glücklich sein, weil sie unerbittlich mit dem konfrontiert waren, was ihnen verwehrt blieb. «Es gibt in der Hauptstadt Leidenschaften, die nirgendwo sonst existieren. Beim Anblick von Vergnügen regt sich in einem der Drang, sich selbst zu amüsieren. All die Schauspieler, die auf dieser grossen fahrbaren Bühne eine Rolle spielen, zwingen einen, selbst Akteur zu werden.» Elend kann, wenn genügend Leute zur gleichen Zeit am gleichen Ort darin leben, ganz direkte Konsequenzen haben – wie die unmittelbar nachfolgende Revolution gezeigt hat. Diese Misere allein hätte allerdings nicht ausgereicht, wenn da nicht noch der ebenfalls von Mercier konstatierte Nachahmungsdrang gewesen wäre: Der Anblick von Vergnügen ruft zu weiterem Vergnügen auf, Schauspiel verlangt nach mehr Schauspiel ... und die öffentliche Zurschaustellung von Traurigkeit oder Wut reizt zu Mitgefühl, tätiger Hilfe oder geteiltem Zorn. Ein Paris ohne Armut wäre wohl kaum zum Schauplatz einer Revolution geworden: Das Elend und die Unzufriedenheit, die daraus erwachsen, dass die Armen Merciers Rat nicht folgten und die Stadt nicht verliessen, führten zu einem radikalen gesellschaftlichen und politischen Wandel, der bis in unsere Zeit hinein zahlreiche massgebliche

politische Ideale prägte. Ob diese Fähigkeit, an Erblicktem Anteil zu nehmen, oder dies anzustreben, die Folge neurologischer Mechanismen, gesellschaftlicher Strukturen oder eines blossen Glaubens an die Gleichheit aller ist, das ist hier nicht die Frage. Wichtig ist an diesem Punkt, dass es besagten Drang offenbar gibt und dass er Konsequenzen hat – und leicht (bisweilen allzu leicht?) dazu dient, das Einzel- und Kollektivverhalten von Menschen zu erklären.

In den einführenden Bemerkungen zu Cerith Wyn Evans' Ausstellung «take my eyes and through them see you», die im Herbst 2006 im Institute of Contemporary Arts in London stattfand, beschrieb das Institut die Ausstellung im Sinne eines Drangs zur Nachahmung.<sup>2)</sup> In einer anlässlich der Ausstellung publizierten Broschüre, die gleichzeitig als Presseinfo und als Ausstellungsführer diente, wurde darauf hingewiesen, dass Wyn Evans im Jahr 1975 als Teenager zum ersten Mal das ICA besucht und bei dieser Gelegenheit Marcel Broodthaers' Ausstellung «Décor. A Conquest by Marcel Broodthaers» gesehen hat. Zu den Arbeiten in der Broodthaers-Ausstellung gehörte auch LA BATAILLE DE WATERLOO (Die Schlacht bei Waterloo, 1975), ein Werk, das «auf den jungen Wyn Evans einen enormen Eindruck machte»<sup>3)</sup>, wie Wyn Evans selbst bestätigt, wenn er erklärt, die Arbeit «hatte für mich etwas unheimlich Aufregendes»<sup>4)</sup>. Er schildert, wie er zum ersten Mal als Künstler mit dem ICA zu tun hatte, vier Jahre nach jenem ersten Besuch: Derek Jarman, den er in der Patisserie Valerie an der Old Compton Street kennengelernt hatte, die direkt hinter der St. Martins School of Art gelegen war, an der Wyn Evans

PABLO LAFUENTE ist leitender Redakteur bei Afterall Books, Mitherausgeber der Zeitschrift *Afterall* und als Kurator für das Office for Contemporary Art Norway tätig.



damals studierte, bot ihm und seinem Kommilitonen John Maybury an, ihre Filme in der neu eingerichteten ICA Cinémathèque zu zeigen – das erste Mal, dass ein Werk von Wyn Evans öffentlich vorgeführt wurde.

Broodthaers und Jarman, die Patisserie Valerie und das ICA, St. Martins und Old Compton ... einem jungen Mann aus Wales muss London in den 70er-Jahren wie das Paris gegen Ende des 18. Jahrhunderts erschienen sein: eine Stadt der Leidenschaften und Vergnügungen, vielleicht auch eine unglückliche Stadt, die auf den jungen Künstler angeblich wie ein Magnetfeld wirkte. Diese Palette von Einflüssen in Form von Namen, Bildern und Symbolen ergibt eine Ursprungserzählung für die künstlerische Arbeit von Wyn Evans und machte es möglich, «take my eyes and through them see you» als das sich Schließen eines Kreises, als eine Art Heimkehr darzustellen.<sup>5)</sup> Und innerhalb dieser Erzählung ist das Subjekt Cerith Wyn Evans der Schlüssel.

## 2.

Sich einem bestimmten Werk oder einer Ausstellung über das Subjekt des Urhebers anzunähern, ist nicht ungewöhnlich. In der kunstkritischen Literatur dürfte dies die ungeschriebene Regel sein, besonders wenn die Aufgabe darin besteht, über einen Urheber im Allgemeinen zu schreiben. Ob dies die fruchtbarste Herangehensweise ist, sei dahingestellt. In Wyn Evans' Fall aber scheinen manche der Tropen, die in seiner künstlerischen Praxis zum Tragen kommen, dieses Vorgehen zwingend nahelegen. Da sind zum Beispiel die autobiographischen Bezüge in CONFIGURATION I (UNTITLED) (1996) und CONFIGURATION II (UNTITLED) (1996), zwei Gruppen von gerahmten, auf dem Kopf stehenden Porträtaufnahmen von Wyn Evans als Kind, die von seinem Vater Sulwyn Evans aufgenommen wurden. Dann sind da die Photos, die er in einigen seiner Bücher veröffentlicht hat, Schnapshots, die wie das Werk eines empfindlichen und neugierigen Blicks anmuten und die das Bild von einem Einzelbewusstsein bei der Arbeit entwerfen – ein Bild, das durch Wyn Evans' eigenes Eingeständnis bestätigt wird, wonach «mich diese Vorstellung des Auswählens, des empfindenden Bewusstseins, der Dinge, die nach meinem

Empfinden zu mir «sprechen», irgendwie nicht loslässt»<sup>6)</sup>. Und es gibt das Aufgebot von Sinnesverwandten wie Broodthaers, Brion Gysin, Guy Debord, Pier Paolo Pasolini und den zahlreichen anderen, deren Texte er für Lampen, Leuchter und gar für Scheinwerfer in Morsecode übertragen hat. Kurzum, wenn es darum geht, eine Konstante zu bestimmen, so kommt einem sofort die Andeutung eines verbindenden Bewusstseins in den Sinn, eines Bewusstseins, das überall dort, wo es (beziehungsweise er) sich aufhält, Objekte, Bezüge und Materialien sammelt.

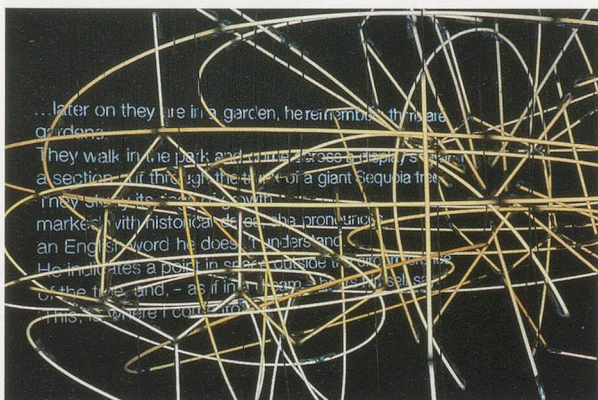
Es gibt also ein einzelnes kreatives Subjekt, eines, das durch die Anziehung zu anderen Subjekten (und Bildern und Sachen) geprägt ist und das seinerseits eine starke Anziehungskraft auf jeden ausübt, der sich ihm nähert, sei es ihm selbst oder dem Werk, als Betrachter oder Kritiker. Die zwingende Aufgabe für den engagierten Betrachter oder Kommentator besteht also offenbar darin, diesem empfindenden Bewusstsein ernsthaft zu folgen und die Entscheidungen zu rekonstruieren, und zwar als eine Bahn oder eine Einheit auf der Grundlage des besagten Einzelsubjektes. Dies mag der Grund sein, weshalb der Grossteil der Diskussion um Wyn Evans' Werk sich, sofern nicht das biographische, dann ein phänomenologisches Modell zu eigen macht, denn das, worum es geht, ist die Empfindung: eine Erörterung der Frage, wie Bilder und Sachen einem Subjekt (wieder) erscheinen (in erster Linie dem Subjekt Wyn Evans und dann dem betrachtenden Subjekt), wie sie empfunden oder wahrgenommen werden kraft eines gewissen Masses an Abstraktion, einer Sparsamkeit der Mittel und eines mehr oder weniger erkennbaren Stils, der der Erkenntnis weder über- noch untergeordnet, sondern einfach von dieser verschieden ist.

Es zeigt sich jedoch, dass es gar nicht so einfach ist, den Schritten dieses empfindenden Bewusstseins zu folgen. Nehmen wir INVERSE REVERSE PERVERSE (Verkehrt, andersrum, pervers, 1996), einen Hohlspiegel, den Wyn Evans für seine erste Galerieausstellung 1996 bei White Cube machte. Wenn man davorsteht, sieht man sich selbst und den Raum auf dem Kopf – womit sich das Werk sogleich in eine Tradition der institutionellen Kritik einreihet: Der Hohlspiegel entlarvt und untergräbt zugleich das auferlegte Sys-





CERITH WYN EVANS, *TALVINDER, YOU'LL NEVER GUESS, IT'S THE PACIFIC OCEAN AGAIN...*, 2007, installation White Cube Gallery, London / *TALVINDER, DU WIRST ES NICHT GLAUBEN, SCHON WIEDER DER PAZIFIK*, Installationsansicht. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



tem der Wahrnehmung, indem er mit einer denkbar einfachen Geste den weissen Kubus buchstäblich auf den Kopf stellt. In diesem Fall wäre der Künstler Wyn Evans ein kritisches Subjekt, das den Betrachter darauf aufmerksam macht, wie sein Subjektstandpunkt durch die Kunstinstitution konstruiert wird. Das Ganze wird allerdings vertrackt, wenn das betrachtende Subjekt, vor dem Spiegel stehend, feststellt, dass es seine Leistenggend unmittelbar vor Augen hat. Was für eine Art von kritischem Künstler zwingt den Betrachter, seine Leistenggend anzusehen? An was für einem Ort machen Leute das? Und was, wenn man tatsächlich Gefallen daran findet?

Etwas Ähnliches geschieht bei «take your eyes ...»: Für die Arbeit *DÉCOR* (2006), und als Anspielung auf die Broodthaers-Ausstellung von 1975, wurde die Wand, die den unteren Ausstellungsraum des ICA von der Mall trennt, entfernt, sodass die Strasse durch das Fenster zu sehen und der Ausstellungsraum wie-



derum von der Strasse her einsehbar war. Dadurch erhielten die zentralen Stätten der gesetzgebenden und exekutiven Macht in Grossbritannien (Downing Street, der Westminster-Palast und der Buckingham-Palast) eine symbolische Gegenwart innerhalb des nunmehr offenen Ausstellungsraums. Wenn sich dies wie direkte institutionelle Kritik anhört, so machte der obere, der Mall zugewandte Raum die Dinge komplizierter: leer und mit Jalousien vor den Fenstern, die durch Öffnen und Schliessen einen Text in Morsecode aussandten, war dieser Raum gleichzeitig ein grosser Kopf mit Augen, die auf die Mall hinausblickten, und eine Bühne, wo Besucher von zwei grossen flackernden Augen an der Wand beäugt wurden. Die Institution, die das Objekt institutioneller Kritik ist, wird somit zu einem wahrnehmenden Subjekt und das betrachtende Subjekt wird zu einem Objekt der Betrachtung – wie die Betrachter, die durch die Gucklöcher von *ÉTANT DONNÉS* (1946–66) spähen. Die Parallelen zu Marcel Duchamps letztem Werk sind damit noch nicht erschöpft, denn ähnlich wie die Kellerfenster in Pedro Almodóvars *Tacones lejanos* (High Heels, 1991) boten die Fenster im unteren Ausstellungsraum, die sich zur Mall hin öffneten, den Besuchern Gelegenheit, zu Voyeuren zu werden und von unten zu verfolgen, wer die Ausstellungsstätte aufsuchte, und diese Aussicht vielleicht sogar zu geniessen.<sup>7)</sup>

Diese Widersprüche, Unstimmigkeiten, Ungeheimheiten, Abweichungen oder Diskrepanzen in der Stellung des Subjektes und den Formen der Subjektion sind ebenso eine Konstante in Cerith Wyn Evans' Werk wie das auswählende Einzelbewusstsein. Sie sind dies allerdings in einem Masse, dass besagtem Bewusstsein jede Möglichkeit versagt wird, verbindend sein zu wollen. Es sei denn, etwas passt ganz hinein – nur dass es in dem Fall nahezu unmöglich wäre, ihm zu folgen, obwohl genau das die Konvention verlangt.

3.

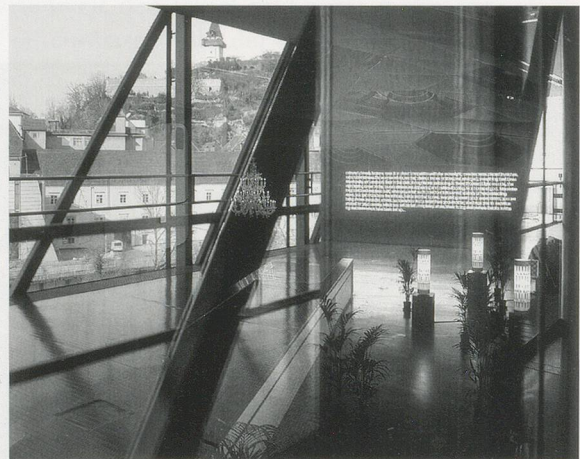
*Ich könnte Dir sagen, dass jenseits des Hügels  
das Gras tatsächlich grüner ist.  
Nur, ich kann mich mit Dir nicht verständigen  
und werde das wohl auch niemals können.*  
– Sandy Denny, «Solo» (1973)

In ihrem Song «Solo» bietet Sandy Denny einen subjektiven Standpunkt an, macht jedoch sofort wieder einen Rückzieher oder, genauer gesagt, macht deutlich, dass ein derartiger Standpunkt verwehrt ist. Die emotionale Spannung des Songs liegt wohl in der Abwesenheit eines Referenten. Und dies ist eine subjektive Aussage: Es ist ein sehr emotionales Lied. Dass wir imstande sind, uns emotional auf den Song einzulassen, hat seinen Grund nicht darin, dass der Song uns etwas erkennen lässt oder dass er bestimmte Vorstellungen oder Dinge zu beschwören vermag, sondern in der Art und Weise, wie er eine Folge von Bildern artikuliert, denen kein Boden, keine Wahrheit zugrunde liegt, das heisst weder ein verbindendes Subjekt noch eine Erfahrung. Auch wenn sich die kritische Auseinandersetzung zu Wyn Evans' Werk auf die Wahrnehmung konzentriert sowie auf dessen Fähigkeit, andere Subjekte oder Bereiche der Erfahrung zu beschwören, ist es für ein besseres Verständnis des Werkes hilfreich zu bedenken, dass es einer Fundierung entbehrt.<sup>8)</sup> Seine Fähigkeit, den Betrachter zu bewegen (und das Werk kann, dies ist erneut eine subjektive Aussage, wirklich bewegen), ergibt sich eben aus diesem Fehlen.

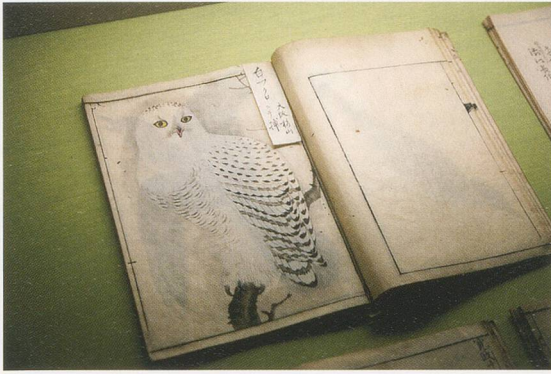
CERITH WYN EVANS, "Bubble Peddler,"

exhibition view, 2007, Kunsthaus Graz / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: CERITH WYN EVANS)







Metropolitan Museum, Tokyo. (PHOTO: CERITH WYN EVANS)

Wenn dies so stimmt, müssen wir uns der Frage zuwenden, die wir eingangs dieses Beitrages beiseite geschoben hatten. Wie bewegen Bilder? Wie ist es möglich, affektiv an etwas einen Anteil zu haben, das offensichtlich fingiert ist? So fingiert und konstruiert etwa wie Sandy Dennys Song «Solo» oder Cerith Wyn Evans' Arbeit CLEAVE 03 (TRANSMISSION: VISIONS OF THE SLEEPING POET) (Übertragung: Visionen eines schlafenden Poeten, 2003), im Rahmen derer ein Scheinwerfer aus dem Zweiten Weltkrieg einen in Morsecode übertragenen Text des walisischen Geistlichen und Schriftstellers Ellis Wyne in den Himmel über Venedig projizierte? Eine mögliche Antwort könnte sein, wie Rafael Sánchez Ferlosio in seinem kurzen Essay «El llanto y la ficción» (Das Weinen und die Fiktion, 1969/70) erklärt, dass es nicht die Sache selbst ist, die unser Gefühl anspricht, sondern vielmehr die vermittelte, sekundäre Darstellung des Geschehens.<sup>9)</sup> Er führt dies anhand eines Haiku näher aus:

*In der Sonne trocknen die Kimonos:  
Ach, die kurzen Ärmel  
des toten Kindes!*

Am Tag nach dem Tod eines Kindes blickt der Vater durchs Fenster und sieht die Kimonos, die noch vom Vortag draussen hängen und die zusammen ein Familienbildnis ergeben. Plötzlich wird ihm jedoch bewusst, dass einer der Kimonos dem Kind gehört, das gerade verstorben ist. Die beiden letzten Zeilen lassen sich nicht laut aussprechen, werden sie doch übertönt von einem Schrei, der nicht durch den

Anblick des Körpers des toten Kindes hervorgerufen wird, sondern durch den Anblick des Kimonos. Sánchez Ferlosio folgert, dass jeder Affekt seinen Ursprung in einer Darstellung hat und dass sich jede Darstellung, sei es in der Kunst oder ausserhalb, aus semantischen und expressiven Elementen zusammensetzt. Wenn das zutrifft, dann wird für uns nachvollziehbar, wie der Anblick der Leidenschaften und Vergnügungen im Paris der 1780er-Jahre andere unglücklich machen oder wie Marcel Broodthaers und Derek Jarman einen mimetischen Sog für den jungen Wyn besitzen konnten. Und es wird für uns ebenso nachvollziehbar, wie Arbeiten wie CLEAVE 03, DÉCOR oder INVERSE REVERSE PERVERSE Bilder, Namen und Texte dergestalt einsetzen, dass sich hoffentlich ein Sog ergibt und uns ebendies womöglich auch bewusst gemacht wird.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Louis-Sébastien Mercier, *Le Tableau de Paris*, La Découverte, Paris 1998, S. 145–147.

2) 20. September – 29. Oktober 2006.

3) Jens Hoffmann, «Croeso Adref», in: «take my eyes and through them see you», Ausstellungsbroschüre, Institute of Contemporary Art, London 2006, o.S.

4) Cerith Wyn Evans, «Bringing the Wounded Back to the Battlefield», in: «take my eyes and through them see you», ebenda.

5) Der Titel des kurzen Textbeitrages in der Ausstellungsbroschüre lautet «Croeso Adref», walisisch für «Willkommen zu Hause»: Cerith Wyn Evans stammt aus Wales; ob er die Sprache spricht, weiss ich nicht.

6) Manfred Hermes, «This Double Ground of Space: Text, Translation, and Breathing – Interview with Cerith Wyn Evans», in: Daniel Buchholz, Christopher Müller und Nicolaus Schafhausen (Hrsg.), *Cerith Wyn Evans*, Lukas & Sternberg, New York 2004, S. 125.

7) Auf S. 108 des MUSAC-Katalogs findet sich zudem ein Photo einer teilweise entkleideten Person mit entblösster Leistengegend, die in einem japanisch anmutenden Garten (ohne Wasserfall) statt einer Lampe einen Baum in den Händen hält.

8) Siehe Daniel Birnbaum, «Late», in Octavio Zaya (Hg.), *Cerith Wyn Evans: ...visibleinvisible*, Hatje Cantz, Ostfildern, und MUSAC, León 2008, S. 25.

9) Rafael Sánchez Ferlosio, «El llanto y la ficción» (1969/70), in *Ensayos y artículos*, Vol. II, Destino, Barcelona 1992, S. 138–141.