

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

Rubrik: [Collaborations] Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

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>

born 1946 in Paris,
lives and works in
London and Burgundy.
geboren 1946 in Paris,
lebt und arbeitet in London
und im Burgund.

M
A
R
C

P
A
M
E
L
A

born 1946 in
Baltimore, where
he lives and works.
geboren 1946 in
Baltimore, wo er
lebt und arbeitet.

C
A
M
I
L
L
E

R
O
S
E
N
K
R
A
N
Z

J
O
H
N

X
U

C
H
A
I
M
O
W
I
C
Z

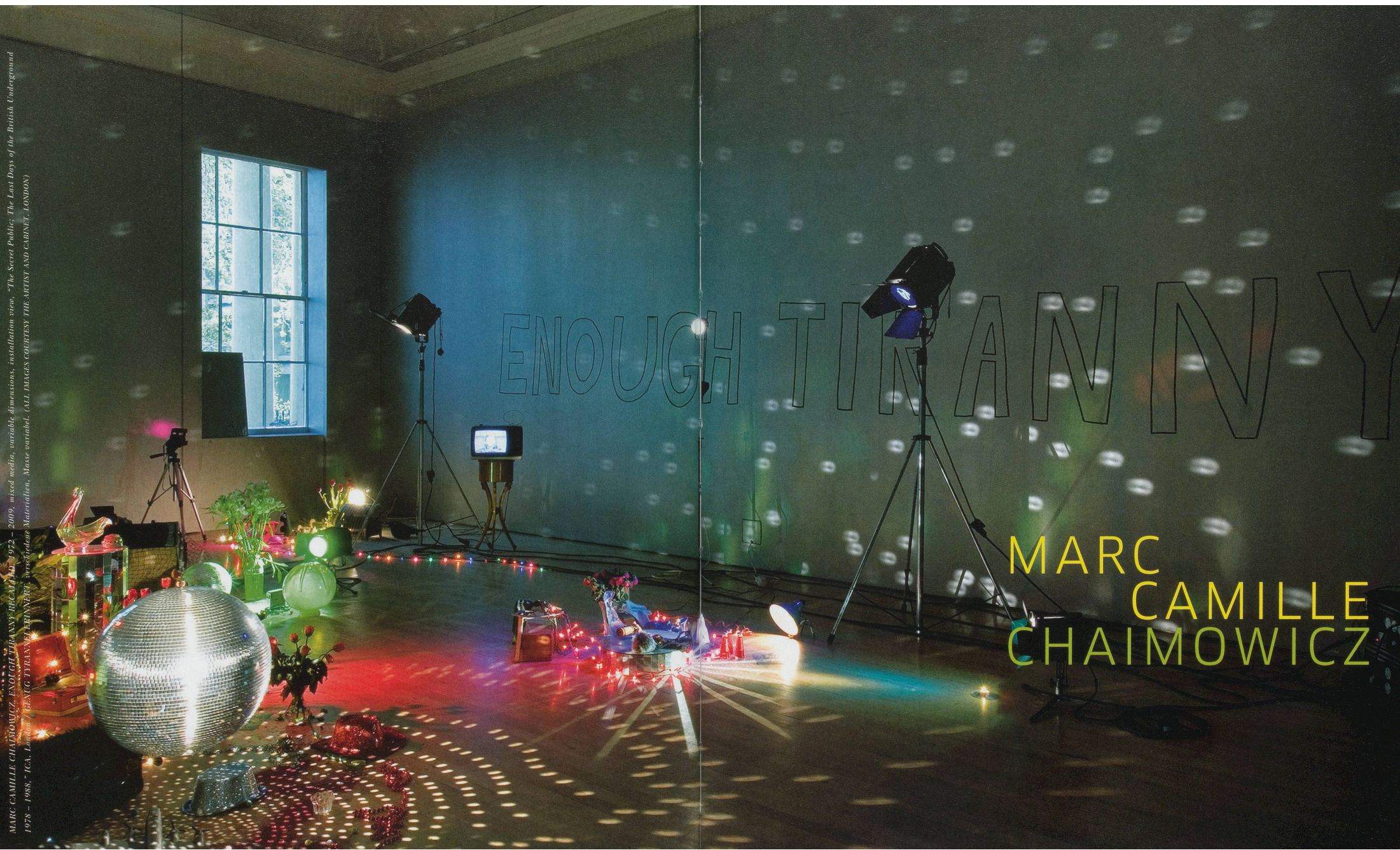
born 1979 in Uri,
Switzerland, lives
and works in Zurich.
geboren 1979 in Uri,
Schweiz, lebt und
arbeitet in Zürich.

W
A
T
E
R
S

Z
H
E
N

born 1977 in
Shanghai, where he
lives and works.
geboren 1977 in
Shanghai, wo er
lebt und arbeitet.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ. ENOUGH TIRANNY. 1972 - 2009, mixed media, variable dimensions, installation view. "The Secret Public: The Last Days of the British Underground 1978 - 1988." ICA, London / ENOUGH TIRANNY / KUNSTHAUS GRAZ / Verso / Galerie Mataractien, Marsee variated. (ALL IMAGES COURTESY THE ARTIST AND CABINET, LONDON)



MARC
CAMILLE
CHAIMOWICZ



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, TABLE TABLEAU, 1974, detail / TISCH TABLEAU, Detail.

Marc Camille Chaimowicz's Provisional Interiors

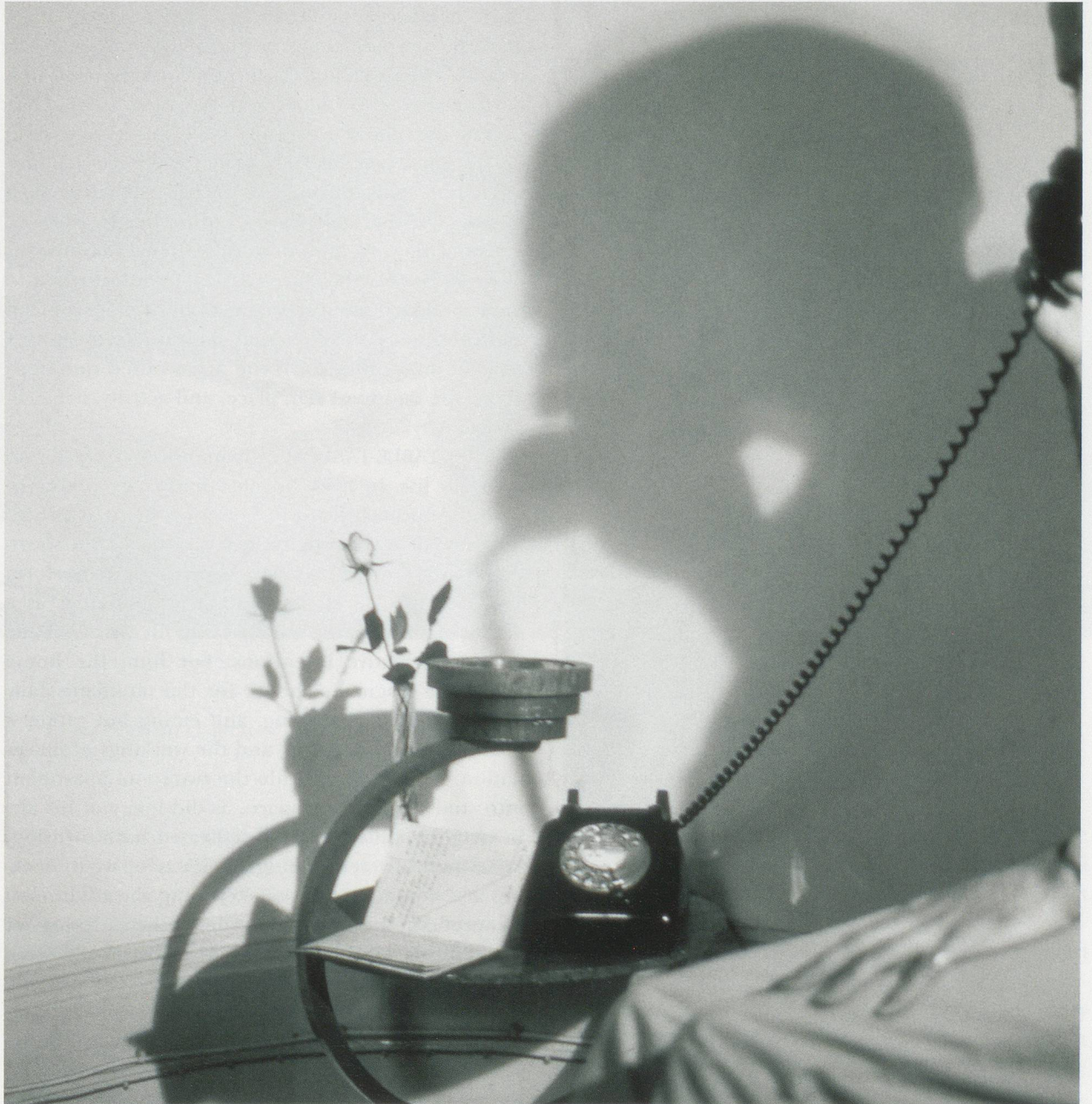
KIRSTY BELL

Domestic accoutrements, elegant décor, and home-bound rituals characterize much of Marc Camille Chaimowicz's work, which is often described as blurring public and private realms. Bringing together the social space of the gallery with the solitude of the home, Chaimowicz consciously contaminates the fine arts of the former with the decorative arts of the latter, until there is no division between the two. One of the first works that the artist made after graduating from London's Slade School of Art implicitly questions such binaries in its very title: *CELEBRATION? REALIFE* (1972) features a floor-based

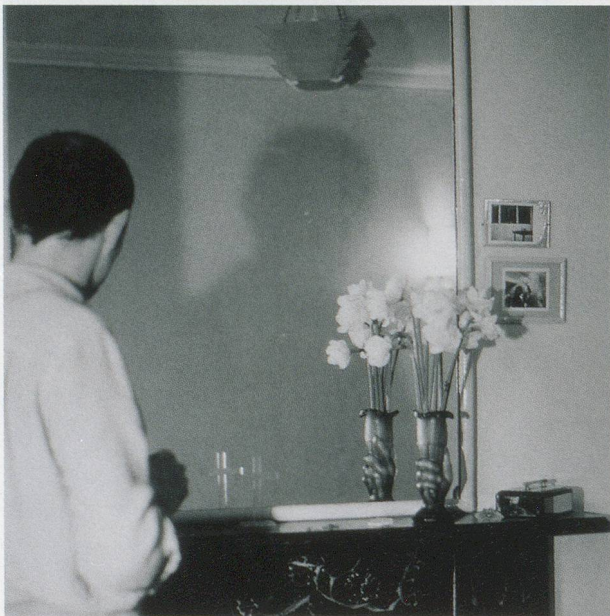
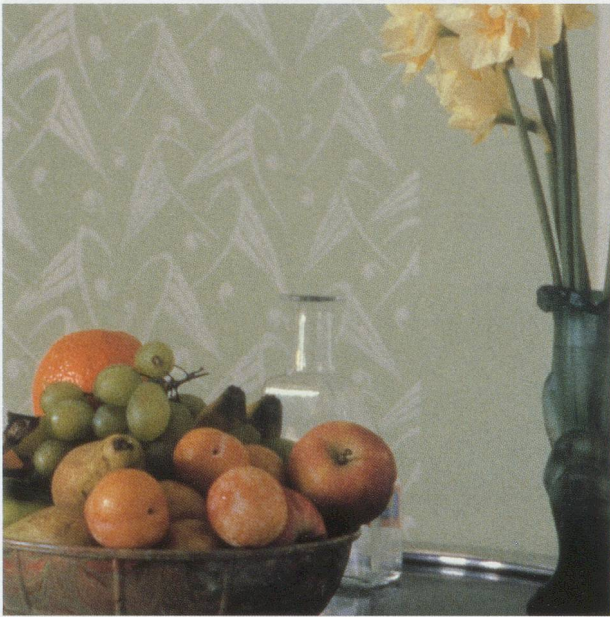
scattering of small-scale bric-a-brac lit by theatrical spotlights, strings of colored fairy lights, and the refracting shimmer of three slowly turning mirror balls. Chaimowicz slept in a room next door to the installation at night and met gallery visitors during the day in a third adjacent space, offering tea and conversation.¹⁾ The gallery proper and its neighboring rooms became an inhabitable pictorial zone, a social environment where the viewer's experience could be augmented through conversation with the artist, an encounter that he hoped might "demystify creativity."²⁾ Nearly three decades later, Chaimowicz remarked, "The piece wasn't evidently about real life, it was a fiction. It just happened that many of the constituent parts were of the everyday . . . so there was a

KIRSTY BELL is a writer based in Berlin. Her book *The Artist's House* was published in 2013 by Sternberg Press.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *PARTIAL ECLIPSE . . .*, 1981 – 2006, detail of projected slide /
PARTIELLE FINSTERNIS . . ., Detail eines projizierten Dias.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *PARTIAL ECLIPSE . . .*,
1981 – 2006, details of projected slides /
PARTIELLE FINSTERNIS . . ., Details projizierter Dias.



transformation. The question mark was a metaphor for that gap between art and life.³⁾

Over the course of his career, Chaimowicz has continuously attempted to narrow this gap. Following *CELEBRATION? REALIFE*, he began to withdraw from public view, deciding instead to put “more effort into domesticity, the quiet life”: “I’m doing less art these days,” he explained in a 1973 interview, “but I’m more committed to what I do—and to living general, to doing things at the right time and with totality.”⁴⁾ This change in attitude was signaled in a performance the following year, *TABLE TABLEAU*. Chaimowicz sat at a dressing table, his head resting on his arms, and his back to the audience; his face was visible only through its partial reflection in a mirror. On the table were candles, beads, ribbons, a vase of flowers, and an ashtray, items reminiscent of those in *CELEBRATION? REALIFE* but returned to their modest domestic origins rather than extracted and spotlighted as part of a gaudy tableau. Performing a state of mute interiority, the artist raised questions about the nature of self, place, and activity, as much as inactivity.

After *TABLE TABLEAU*, Chaimowicz retreated into domestic life. In 1974, he moved into a ground-floor flat on Approach Road in London’s Bethnal Green, in a row of tear-downs rented to artists on a short-term basis. One of his first acts there was to perform *TABLE TABLEAU*; alone, without an audience, as a means of marking the territory with his own aesthetic and performative intentions. For him, the home was not a pragmatic shelter for the mundane daily tasks of sleeping, washing, and eating but rather a host to inaction, reverie, and the workings of imagination. Rather than divide the two-room apartment into studio and living space, as did many of his artist neighbors, Chaimowicz dedicated both to living, while radically reorienting his ideas of what “making art” could encompass. Rejecting the traditional assumption that art should redeem the sufferings of daily life, he decided instead to focus on the basic qualities of life itself: “To try and live well became the priority.”⁵⁾

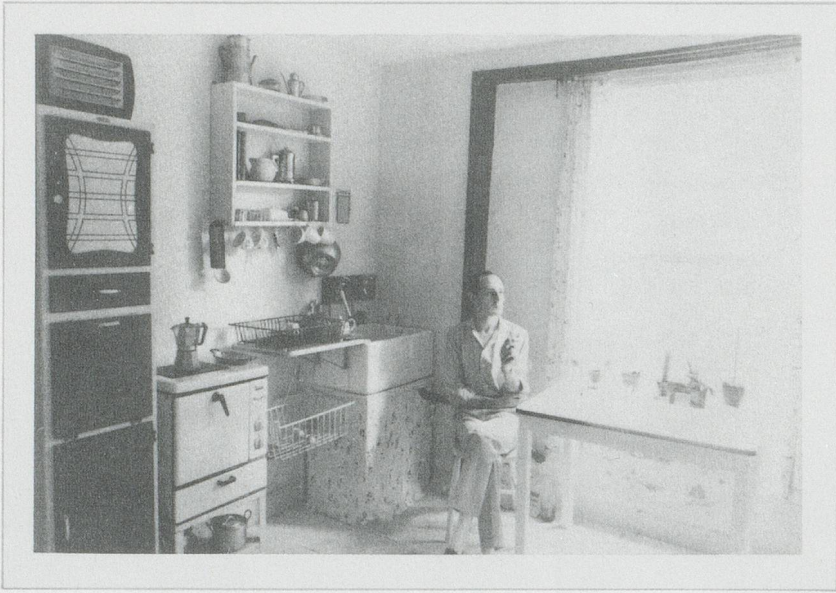
Embracing the techniques and materials of the applied arts, and situating himself unapologetically in the traditionally female domain of domestic produc-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *installation view, "Appartement," 2011, MD72 / Galerie Neu, Berlin / Installationsansicht.*

tion, Chaimowicz made his own wallpaper and curtains in pale shades of gray and green, and arranged furnishings, mementoes, and vases of flowers with as much precision as the floor-bound items in *CELEBRATION? REALIFE*. But the glam ambience of the earlier work mutated here into an aesthetic vaguely associated with pre-war Europe, augmented by a few well-chosen modernist furnishings. The glitter of mirror balls and colored spotlights was replaced by a soft light, diffused by the gauzy curtains; the David

Bowie sound track was traded in for the faint trickle of a fountain in the living room. With its cultivated artifice, the *Approach Road* interior became a potent site of transformation, where Chaimowicz could play out alternative notions of cultural identity, expand ideas of creative activity, and establish an androgynous zone for its production. "I was, in a relatively intuitive way, increasingly drawn to the premise that all cultural constructs are inherently fabricated," he would say later.⁶⁾ Like a low-budget *Des Esseintes*—



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ,
Dream an Anecdote, 1977, book spreads,
Nigel Greenwood Books / Buchseiten.



the antihero of J.-K. Huysmans's *À rebours* (1884)—he self-consciously invented a domestic realm as a stage for a solo, unwitnessed performance of everyday life.⁷⁾

This kind of *Gesamtkunstwerk*, integrating interior architecture and objects, might be seen to have a precursor in Kurt Schwitters's MERZBAU (1923–36), which transformed the artist's bourgeois family home in Hanover. But whereas Schwitters's masterpiece was inextricable from the site in which it was constructed and was never shown publicly, Chaimowicz slowly began to integrate material from his private retreat into public projects. The apartment was the subject of his 1977 artist's book, *Dream, an Anecdote*, which was illustrated with small black-and-white photographs of its interior. The accompanying narrative hints at Chaimowicz's biography—born of Franco-Polish parentage in post-war France, he moved to England as a child—but is written in the third person: "His studio flat was very special to him A home to flirt with, a place to play at domesticity, perhaps reminiscent of his childhood days, playing with his sisters in their Paris apartment" ⁸⁾

Exhibiting in the 1978 Hayward Annual, Chaimowicz—one of the few male artists invited—decorated his allocated space with patterned wallpaper and furnished it with a table, stool, mirror, and vase of flowers, thus inserting a domestic foyer into the stern institutional space of London's Hayward Gallery. In the adjacent room, groups of painted or patterned vertical panels, leaning tentatively against the walls, displayed photographs of scenes set in Approach Road. Titled *HERE AND THERE . . .*, the installation was accompanied by a fragmentary text, written again in the third person, describing indefinite places, moments of inaction, and fleeting recollections. The transition from the furnished foyer to a pictured interior decorated in the same style opens up a refractive space for the viewer, as if integrating him or her as a surrogate protagonist in the open-ended narrative of the images.

This suggestive engagement of the viewer's subjectivity differentiates Chaimowicz from previous artists who introduced domestic arrangements into gallery settings: Lucas Samaras, for instance, who re-created his bedroom in a New York gallery in 1964 as a kind of self-portrait in absentia (*ROOM*); or Vito Acconci,

who boxed up all of the contents of his downtown New York apartment and transferred them, one room at a time, to an uptown gallery (*ROOM PIECE*, 1970). Chaimowicz's installations are not primarily about self-portraiture or the pragmatics of the everyday; rather, they aim to revise the roles of both artist and viewer through an insistence on the personal. The exchange he establishes between private realm and public exhibition space not only includes social encounter as a significant factor (prefiguring by two decades the environments and social experiments of artists whose work became known as "relational") but also proposes art as a compound experience of image, language, sound, and environment, in which objects are just one element among many. Creating a continuity between these two types of spaces, signified by the recurrence of the same objects in both places, he suggests that the gallery is tinged with the intimacy of the private self while the home is inflected by one's public behavior. Private and public exist in a Möbius strip of mutual transformation.

In 1980, Chaimowicz found a cheap flat to buy in Hayes Court, a red-brick mansion block on Camberwell New Road, in southeast London. Here he replicated his Approach Road interior, with the same colors, patterns, and furnishings, even repeating the same arrangements. In the brief period before this re-creation, however, he used it as the stage set for a series of black-and-white photographs. This became the basis of *PARTIAL ECLIPSE . . .*, first staged in 1980. In this work, a chair in front of a projection screen establishes a notional interior setting, while a young man—originally the artist himself but in later versions an actor dressed in the same timelessly casual apparel of slacks and shirt—paces slowly in a loose figure of eight. Passing in front of the screen, his shadow occasionally interrupts the flow of projected images, which show fragmentary glimpses of a man and a woman. The home is the setting for an intimate encounter, one that is now replayed in public before an audience. The looping refrain of Brian Eno's *Discreet Music* draws the whole together, while a recording of a woman's voice, aloof and ambiguous, recites an elliptical monologue that touches on place, feeling, and memory: "He thought of many such false polarities . . . of here and there, of this and that . . ."

Throughout this languid forty-minute performance, conceptions of interior space, both physical and mental—"from decor and elegance . . . to the meta-physical," the woman intones—are refracted through layers of language, sound, image, and live presence. There is no climax or moment of synthesis; instead the work accrues in density, as images and phrases recur and overlap, oscillating between the general and the particular, desire and recollection, solitude and emotional connection. While time and place remain indefinite, the close attention paid to details—of decorative arrangements; surfaces of flowers, fruit, and skin; coffee cups and cigarettes—suggest these to be the source of meaning. Once again, Chaimowicz voices his intentions explicitly through his work, albeit through the proxy of a (female) narrator: "His search for a particular perfection was becoming stifling and constrictive, a feeling deliciously close to a state of entombment. And his foray outside that condition held an immediacy tantamount to that of a reprieve . . ."

The interweaving of exhibition space and domestic realm that occurred in these early, groundbreaking works continued to inflect Chaimowicz's production in the following years. He designed discrete objects that hovered somewhere between semi-functional furniture and decorative sculpture and worked with specialist companies to produce commercially available textiles, carpets, and ceramic vases; he often then integrated these into his exhibitions. The desire for social encounter and intimacy, first seen in *CELEBRATION? REALIFE* and later manifest in *PARTIAL ECLIPSE . . .*, was realized through the process of collaboration. These developments, as well as his interest in the total interior as *Gesamtkunstwerk*, came together in 2003 in *JEAN COCTEAU . . .*, a hybrid installation in the form of a fictional apartment for its namesake. In this densely elaborate interior, initially exhibited at the Norwich Gallery, the carpets, bedspread, wall painting, and furnishings were all made by Chaimowicz while works by a wide range of other artists—including Marie Laurencin, Tom of Finland, Andy Warhol, and Wolfgang Tillmans—hung on the walls. The function of the exhibition space is doubled by inserting a domestic space within it, and so is the self, as Chaimowicz overlays his own

with that of a ghostly, imagined Cocteau, in a gesture of identification. In this solo exhibition, disguised as a group show, masquerading as a stage set for an absent mentor, artistic identity is no longer a singular matter. *JEAN COCTEAU . . .* is as much an oblique portrait of the multitalented, dilettantish, ex-Parisian Chaimowicz himself, surrounded by a coterie of artistic forebears, peers, and collaborators.

Leaning incongruously against the chaise longue in *JEAN COCTEAU . . .* is a tall, slender panel in powder pink, which ends in a curve. This schematic construction has appeared repeatedly in Chaimowicz's work, in varying scales and hues. It is first seen in a 1975 photograph of a man standing at a window in a living room, his face half turned as he looks out. Ostensibly a self-portrait, the image feels at one remove, as if in the third-person singular, like the artist's texts. In the photograph, the almost-arch stands inclined against the window, like a ruin that has lost its function of support, a remnant that hints at a forgotten history, or the loss and rootlessness of the immigrant. The arch fragment moves from home to exhibition and back again, a stand-in for the artist's own presence that marks each interior with a characteristic ambiguity, as "both a dream space, and a physical place."⁹

1) In addition, a small fourth space served as a "reading room." *CELEBRATION? REALIFE* was installed on one floor of Gallery House, London, as part of "3 Life Exhibitions;" the other two floors featured work by Gustav Metzger and Stuart Brisley. Earlier in the year, at Ikon Gallery in Birmingham, Chaimowicz had exhibited *CELEBRATION REALIFE* (note the missing question mark), a one-room installation. In 2000 (and in years following), the artist again presented the work as a one-room installation, titled *CELEBRATION? REALIFE REVISITED*.

2) Chaimowicz, quoted in Jean Fisher, "Introduction and the Following 14 Texts," in Fisher and Stuart Morgan, *Past Imperfect: Marc Camille Chaimowicz, 1972–1982* (Liverpool: Bluecoat Gallery, 1983), 7.

3) Marc Camille Chaimowicz, et al., *Celebration? Realife Revisited* (Dijon and London: FRAC Bourgogne and Koenig Books, 2005), 100.

4) Alastair Mackintosh, "Three Approaches," *Art and Artists*, vol. 8, no. 9 (December 1973), 31.

5) Chaimowicz, in conversation with the author, November 2011.

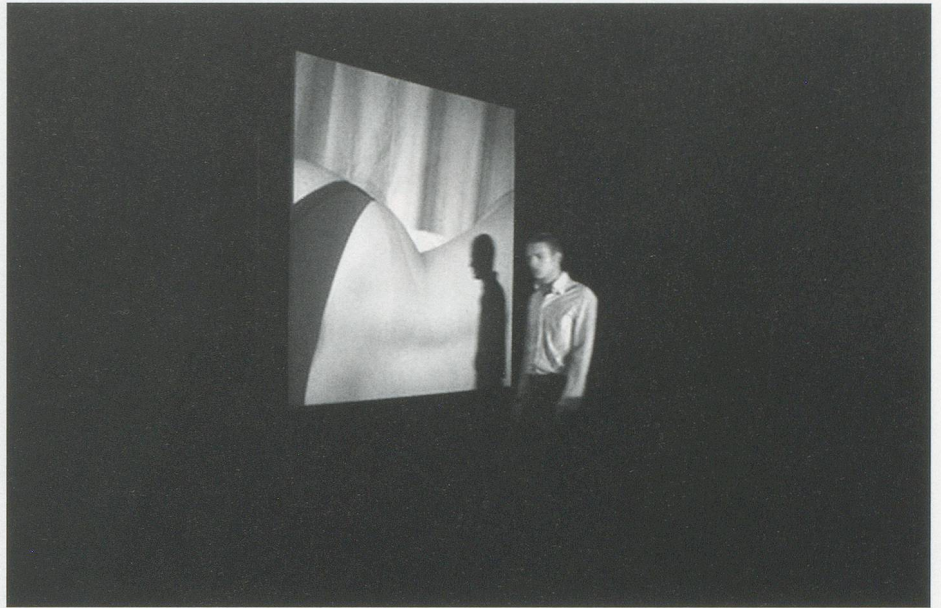
6) *Ibid.*

7) *APPROACH ROAD* (1975–79) denotes not only a period of work but may also be considered an artwork in and of itself.

8) Marc Camille Chaimowicz, *Dream, an Anecdote* (London: Nigel Greenwood, 1977), 3.

9) *Ibid.*, 18.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ,
PARTIAL ECLIPSE . . . , 1981 – 2006,
performance, "Tate Triennial,"
Tate Britain, London, 2006 / PARTIELLE
FINSTERNIS . . . , Performance.



Die transitorischen Innenräume von

Marc Camille
Chaimowicz

KIRSTY BELL

Elegantes Wohndekor und häusliche Rituale sind Grundelemente im Werk von Marc Camille Chaimowicz, dem häufig nachgesagt wird, es verwische die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre. Indem er die Vereinzelung inmitten der eigenen vier Wände in den gemeinschaftlichen Ausstellungsraum einbringt, versetzt Chaimowicz bewusst die «hohe Kunst» mit Requisiten der Innenarchitektur, bis eine schlüssige Unterscheidung beider unmöglich wird. Eines der ersten Werke, die der Künstler

KIRSTY BELL ist Autorin, sie lebt und arbeitet in Berlin. Ihr Buch *The Artist's House* erschien 2013 bei Sternberg Press.

nach Abschluss seines Studiums an der Londoner Slade School of Fine Art realisierte, stellt bereits im Titel eine solche Zweiteilung infrage: CELEBRATION? REALIFE (Feier? Echtleben, 1972) entbreitet auf dem Boden eine Ansammlung von Kleinobjekten, die von Bühnenscheinwerfern, bunten Lichterketten und von den Reflexlichtern dreier langsam rotierender Discokugeln angestrahlt wird. Chaimowicz schlief während der Ausstellung im Zimmer nebenan und empfing die Besucher tagsüber in einem dritten Raum, wo er ihnen Tee und Gespräche anbot¹⁾. Die Galerie und die anliegenden Räume verwandelten sich in eine bewohnbare Bildzone, in ein so-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . , 2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation view, "Portraits d'Intérieurs," NMNM, Villa Sauber, Monaco, 2014 / Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht. (COLLECTION NICOLETTA FIORUCCI, LONDON / PHOTO: NMNM/MAURO MAGLIANI)

ziales Umfeld, wo das Erleben des Besuchers durch Gespräche mit dem Künstler bereichert wurde, der hoffte, solche Begegnungen mögen dazu beitragen, die «Kreativität zu entmystifizieren»³⁾. Fast drei Jahrzehnte später kommentierte Chaimowicz: «In diesem Werk ging es natürlich nicht um das wirkliche Leben, es war eine Fiktion. Rein zufällig waren viele der Elemente dem Alltag entnommen ... es fand also eine Transformation statt. Das Fragezeichen war eine Metapher für die Kluft zwischen Leben und Kunst.»³⁾

Chaimowicz strebte im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung konsequent danach, diese Kluft zu überbrücken. Nach CELEBRATION? REALIFE zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück und beschloss, wie er sagt, «mich mehr um Häuslichkeit zu bemühen, um das stille Leben». «Ich mache dieser Tage nicht so viel Kunst», erklärte er 1973 in einem Interview, «aber ich mache, was ich mache, emphatischer. Auch das Leben allgemein, ich mache Dinge zur rechten Zeit mit Herz und mit Seele.»⁴⁾ Diese Einstellung

in einem grell inszenierten Ensemble zu exponieren. Chaimowicz' Performance einer stummen Innerlichkeit warf Fragen über das Wesen von Ich, Ort, Aktivität und nicht zuletzt auch Inaktivität auf.

Nach TABLE TABLEAU setzte Chaimowicz sein zurückgezogenes Leben fort. 1974 zog er in eine Erdgeschosswohnung an der Approach Road im Londoner Stadtteil Bethnal Green, wo eine Zeile abbruchreifer Häuser kurzfristig an Künstler vermietet wurde. Zur Einweihung wiederholte er TABLE TABLEAU für sich alleine ohne Zuschauer, wie um das neue Territorium mit seinen ästhetischen und performativen Absichten zu markieren. Er sah die Wohnung nicht als Rückzugsort für die alltäglichen Ess-, Wasch- und Schlafrituale, sondern vielmehr als Schauplatz des Nichtstuns, der Träumerei und der Hervorbringungen der Phantasie. Im Gegensatz zu vielen seiner Nachbarn, die ihre Zweizimmerwohnungen in einen Wohn- und einen Arbeitsraum teilten, liess Chaimowicz den Wohnraum intakt und unternahm eine radikale Umwertung dessen, was «Kunst machen» bedeutet. Er lehnte die Idee, dass Kunst einen Ausgleich für die Mühen des Alltags zu schaffen habe, ab und konzentrierte sich direkt auf die Gestaltung des gelebten Lebens: «Ich versuchte vor allem, gut zu leben.»⁵⁾

Chaimowicz besetzte resolut die traditionell weibliche Domäne der häuslichen Produktion und machte sich daran, mit den Methoden und Materialien der angewandten Kunst eigene Tapeten und Vorhänge in Grau- und Grünschattierungen anzufertigen und Möbel, Erinnerungsstücke und Blumenvasen mit derselben Präzision zu arrangieren, mit der er die Objekte für CELEBRATION? REALIFE auf dem Boden gruppiert hatte. Allerdings wich der Glamour früherer Werke einer verhaltenen Ästhetik mit deutlichen Anklängen an die Vorkriegszeit, aufgefrischt durch einzelne gut gewählte Versatzstücke der Moderne. Das Glitzern der Discokugeln und der bunten Scheinwerfer wurde durch eine weiche Beleuchtung ersetzt, deren Licht sich in den luftigen Vorhängen vering. Und anstelle des David-Bowie-Soundtracks plätscherte im Wohnzimmer ein Brunnen. Das kultivierte Ambiente seines Zuhauses an der Approach Road wurde zu einem Zentrum der Transformation, wo der Künstler die Möglichkeit fand, Varianten der

verdeutlichte im folgenden Jahr die Performance TABLE TABLEAU (Tisch Tableau). Der Künstler sass mit dem Rücken zum Publikum an einem Schminktisch, den Kopf auf die Hände gestützt. Nur ein Ausschnitt seines Gesichts war im Spiegel sichtbar. Auf dem Tisch befanden sich Kerzen, Glasperlen, Bänder, eine Blumenvase und ein Aschenbecher. Gebrauchsgegenstände gleich jenen in CELEBRATION? REALIFE, die hier aber zu ihrem bescheidenen häuslichen Ursprung zurückgeführt wurden, anstatt sie



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . ,
2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation
view, "30 Künstler / 30 Räume," Kunstverein Nürnberg, 2012 /
Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.
(PHOTO: MAGDALENA ABELE)

kulturellen Identität durchzuspielen, mit neuen kreativen Ansätzen zu experimentieren und eine androgyne Zone für deren Produktion einzurichten. «Ich gelangte mehr oder weniger intuitiv zu dem Schluss, dass alle kulturellen Konstrukte von inhärent künstlicher Machart sind», resümierte er später.⁶⁾ Wie die Romanfigur Jean Floressas Des Esseintes aus J.-K. Huysmans *À rebours* (1884), wenn auch weniger extravagant, gestaltete er nach eigenen Vorstellungen einen häuslichen Rahmen für die private Solo-Performance des täglichen Lebens⁷⁾.

Als Vorläufer dieser Art des Gesamtkunstwerks, die den gesamten Innenraum mit allem Dekor und Mobiliar einschließt, könnte man den MERZBAU (1923–1937) anführen, der das Wohnhaus von Kurt Schwitters in Hannover von innen her überwucherte. Doch während Schwitters' Meisterwerk untrennbar mit seinem Entstehungsort verbunden blieb und

nie öffentlich zugänglich war, begann Chaimowicz, Teile seiner privaten Zuflucht schrittweise in seine öffentlichen Projekte einzubauen. Das 1977 erschienene Künstlerbuch *Dream, an Anecdote* (Traum, eine Anekdote) ist mit kleinen Schwarz-Weiss-Photographien der Wohnung illustriert. Der Begleittext enthält biographische Splitter: Geboren in Frankreich nach Kriegsende als Sohn französisch-polnischer Eltern, übersiedelte Chaimowicz schon als Kind nach England. In der dritten Person berichtet der Text: «Seine Atelierwohnung war sein Ein und Alles. ... Ein Heim, mit dem sich flirten liess, ein Ort, wo man sich an der Häuslichkeit versuchen konnte, wo Erinnerungen an Kindheitstage anklangen, an Spiele mit den Schwestern im Pariser Appartement.»⁸⁾

Für die Ausstellung «Hayward Annual '78» dekorierte Chaimowicz – einer der wenigen eingeladenen männlichen Künstler – seinen Bereich mit Tisch, Stuhl, Spiegel, Blumenvase und Mustertapeten, sodass er wie ein privates Vorzimmer die Besucher des strengen Ausstellungsraums der Londoner Hayward Gallery empfing. Im Nebenraum lehnten bemalte oder gemusterte Tafeln wie zufällig an der Wand, die Photos von Szenen aus der Approach Road zeigten. Teil der Installation HERE AND THERE ... (Da und dort ...) war ausserdem ein fragmentarischer Text, der wieder in der dritten Person vage Orte, Momente des Nichtstuns und flüchtige Erinnerungen schilderte. Der Übergang vom realen möblierten Zimmer zum abgebildeten, im selben Stil gestalteten Innenraum situierte den Besucher in einem doppelbödigen Raum, in dem er selbst zum Ersatzhelden im freien Handlungsfluss der Bilder wurde.

Die Einbindung der Subjektivität des Betrachters in ein reiches Assoziationsfeld unterscheidet Chaimowicz' Ansatz von früheren künstlerischen Transpositionen häuslicher Arrangements in den Ausstellungsraum: Lucas Samaras schuf mit der Nachbildung seines Schlafzimmers in einer New Yorker Galerie eine Art Selbstporträt in absentia (ROOM, Raum, 1964) und Vito Acconci verpackte den gesamten Inhalt seiner Wohnung in Downtown Manhattan in Schachteln und verfrachtete sie Zimmer für Zimmer in die Galerie (ROOM PIECE, Raumwerk, 1970). In den Installationen von Chaimowicz geht es indessen nicht primär um Selbstdarstellung oder um die Bedürfnisse des Alltags, sondern um den Rollentausch zwischen Künstler und Betrachter, den die Insistenz auf dem Persönlichen in die Wege leitet. Die wechselseitige Durchdringung von Wohn- und Schauraum umfasst als wesentliche Komponente die menschliche Interaktion (zwei Jahrzehnte vor den Environments und Sozialexperimenten der sogenannten relationalen Kunst) und postuliert Kunst als Gesamterfahrung heterogener Phänomene wie Bild, Ton, Sprache und Umwelt, in der das Objekt ein Element unter vielen bleibt. Die Anwesenheit derselben Artefakte in beiden Räumen indiziert eine Kontinuität zwischen der Galerie, die von der Innigkeit des privaten Selbst erfüllt wird, und dem Heim, in das Verhaltensweisen des öffentlichen Lebens eindringen. Das Private und das Öffentliche existieren in einem Möbiusband wechselseitiger Verwandlung.

Im Jahr 1980 erwarb Chaimowicz eine billige Wohnung in Hayes Court, einer Zeile roter Ziegelhäuser an der Camberwell New Road in Südost-London. Hier entstand die Wohnlandschaft der Approach Road von Neuem, mit denselben Farben, Mustern und Möbeln, ja sogar mit denselben Arrangements. In der kurzen Übergangsphase davor diente die Wohnung als Kulisse für eine Serie von Schwarz-Weiss-Photographien, die später in der Performance PARTIAL ECLIPSE ... (Partielle Finsternis ..., 1980 erstmals aufgeführt) Verwendung fanden. Ein Stuhl vor einer Projektionsleinwand demarkierte einen imaginären Innenraum. Darin beschrieb ein junger Mann – ursprünglich der Künstler selbst, später ein Schauspieler im zeitlos-saloppen Hose-Hemd-Kostüm – langsam auf und ab schreitend eine Ach-

terschleife. Wenn er an der Leinwand vorüberging, unterbrach sein Schatten den Fluss der projizierten Bilder, bruchstückhafte Aufnahmen eines Mannes und einer Frau. Die Wohnung war der Ort einer intimen Begegnung, die hier nun in aller Öffentlichkeit aufgerollt wurde. Der Loop von Brian Enos *Discreet Music* hielt das Ganze zusammen, während eine aufgezeichnete Frauenstimme teilnahmslos einen elliptischen Monolog vortrug, der auf Ort, Gefühl und Erinnerung anspielte: «Er dachte an viele solcher falschen Gegensätze ... an hier und dort, an das und jenes.»

Im Verlauf der gelassen dahinfließenden vierzigmütigen Aktion brachen sich Vorstellungen von realen und mentalen Innenräumen – «von Dekor und Eleganz ... bis zum Metaphysischen», intonierte die Frau – an Schichtungen von Sprache, Ton, Bild und physischer Präsenz. Es kam zu keinem Höhepunkt, zu keiner Synthese. Stattdessen gewannen das Werk an Dichte, Bilder und Sprachfetzen wiederholten und überkreuzten sich, hin und her gerissen zwischen dem Allgemeinen und dem Singulären, zwischen Wunsch und Erinnerung, Einsamkeit und Gefühlsnähe. Während Zeit und Ort unbestimmt blieben, liess das Au-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, JEAN COCTEAU . . . ,
2003 – 2014, mixed media, variable dimensions, installation view,
"30 Künstler / 30 Räume," Kunstverein Nürnberg, 2012 /
Verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.
(PHOTO: MAGDALENA ABELE)

genmerk auf kleinste Details – dekorative Tableaus, die Texturen von Blumen, Früchten und Haut, Kaffeetassen und Zigaretten – verborgene Bedeutungen ahnen. Einmal mehr artikulierte Chaimowicz seine Absichten im Medium der Kunst, wenn auch durch die vermittelnde Stimme der Erzählerin: «Seine Suche nach einer bestimmten Perfektion begann ihn zu bedrücken und zu bedrängen. Was er fühlte, kam dem Zustand, im Grab zu liegen, verlockend nahe. Und seine Ausflüchte aus diesem Zustand waren von einer Unmittelbarkeit der Empfindungen begleitet, die einer Erleichterung gleichkam.»

Die Verschmelzung von Ausstellungs- und Wohnraum, die sich in diesen frühen Schlüsselwerken vollzog, prägte auch das Schaffen der folgenden Jahre. Chaimowicz entwarf Objekte, die zwischen halbfunktionellem Möbelstück und dekorativer Skulptur oszillierten. Daneben produzierte er in Zusammenarbeit mit Spezialfirmen im Handel erhältliche Textilien, Teppiche und Vasen, die auch häufig Teil seiner Ausstellungen waren. Das Verlangen nach Innigkeit und nach sozialem Kontakt, das sich erstmals in *CELEBRATION? REALIFE* und später in *PARTIAL ECLIPSE ...* geäußert hatte, konnte sich nun in kollektiven Arbeitsprozessen erfüllen. Diese Aktivitäten wie auch das Interesse an der totalen Raumgestaltung als Gesamtkunstwerk vereinten sich 2003 in der hybriden Installation *JEAN COCTEAU*, einer Phantasiewohnung für den titelgebenden Künstler. Der bis ins kleinste Detail durchgestaltete Raum, zum ersten Mal in der Norwich Gallery gezeigt, enthielt Teppiche, Bettdecken, Wandmalereien und Mobiliar von Chaimowicz. An den Wänden hingen Werke anderer Künstler (unter anderem Marie Laurencin, Tom of Finland, Andy Warhol und Wolfgang Tillmans). Der eingeschleuste Fremdkörper des Privattraums verdoppelte nicht nur die Funktion des Ausstellungsraums, sondern – in einer Geste der Identifikation – zugleich auch das Ich des Künstlers um das eines geisterhaften, traumhaften Cocteau. In dieser sich als Gruppenausstellung ausgebenden Einzelausstellung, als Bühnenkulisse für das abwesende Vorbild inszeniert, wurde die künstlerische Identität nicht länger im Singular geschrieben. Denn schliesslich funktionierte *JEAN COCTEAU* auch als verschlüsseltes Porträt des dilettierenden Alleskönners und Ex-

Parisers Marc Camille Chaimowicz, umgeben von einer Clique künstlerischer Vorläufer, Kollegen und Weggefährten.

Etwas fehl am Platz lehnt an der Chaiselongue in *JEAN COCTEAU* ein langer, oben in einem Schwung endender Balken in Puderrosa – ein schematisches Element, das in wechselnden Grössen und Farben mehrmals in Chaimowicz' Arbeiten erscheint. Frühestes Dokument ist eine Photographie des Jahres 1975, auf der ein Mann halb abgewendet aus dem Fenster eines Wohnzimmers blickt. Obwohl es sich offenbar um ein Selbstporträt handelt, scheint das Bild verschoben in die dritte Person Singular wie die vom Künstler verfassten Texte. Im Photo lehnt der rudimentäre Bogen am Fenster, gleich einer Ruine, die ihre Stützfunktion verloren hat, Relikt einer verlorenen Geschichte, Emblem des Immigranten, der seine Heimat, seine Wurzeln und alles, was ihm etwas bedeutete, zurücklassen musste. Dieses Bruchstück eines Bogens wurde von der Wohnung in die Ausstellung und wieder zurück transportiert, als Double der Präsenz des Künstlers, das jeden Raum mit einer typischen Ambivalenz erfüllt, «sowohl Raum des Traums als auch Raum der Wirklichkeit»⁹⁾.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Ein vierter Raum diente als «Lesezimmer». *CELEBRATION? REALIFE* bespielte im Rahmen der Ausstellung «3 Life Exhibitions» eine Etage des Gallery House, London; auf den beiden anderen Etagen waren Werke von Gustav Metzger und Stuart Brisley zu sehen. Früher im selben Jahr zeigte Chaimowicz *CELEBRATION REALIFE* (ohne Fragezeichen) in einem einzigen Raum der Ikon Gallery, Birmingham. Im Jahr 2000 und danach wurde das Werk unter dem Titel *CELEBRATION? REALIFE REVISITED* als einräumige Installation wiederholt.

2) Marc Camille Chaimowicz zitiert nach Jean Fisher, «Introduction and the Following 14 Texts», in Jean Fisher und Stuart Morgan, *Past Imperfect: Marc Camille Chaimowicz, 1972–1982*, Ausst.-Kat., Liverpool, Bluecoat Gallery, 1983, S. 7.

3) Marc Camille Chaimowicz u. a., *Celebration? Realife Revisited*, Ausst.-Kat., Dijon, FRAC Bourgogne, 2005, S. 100.

4) Alastair Mackintosh, «Three Approaches», in *Art and Artists*, 8, Nr. 9, Dezember 1973, S. 31.

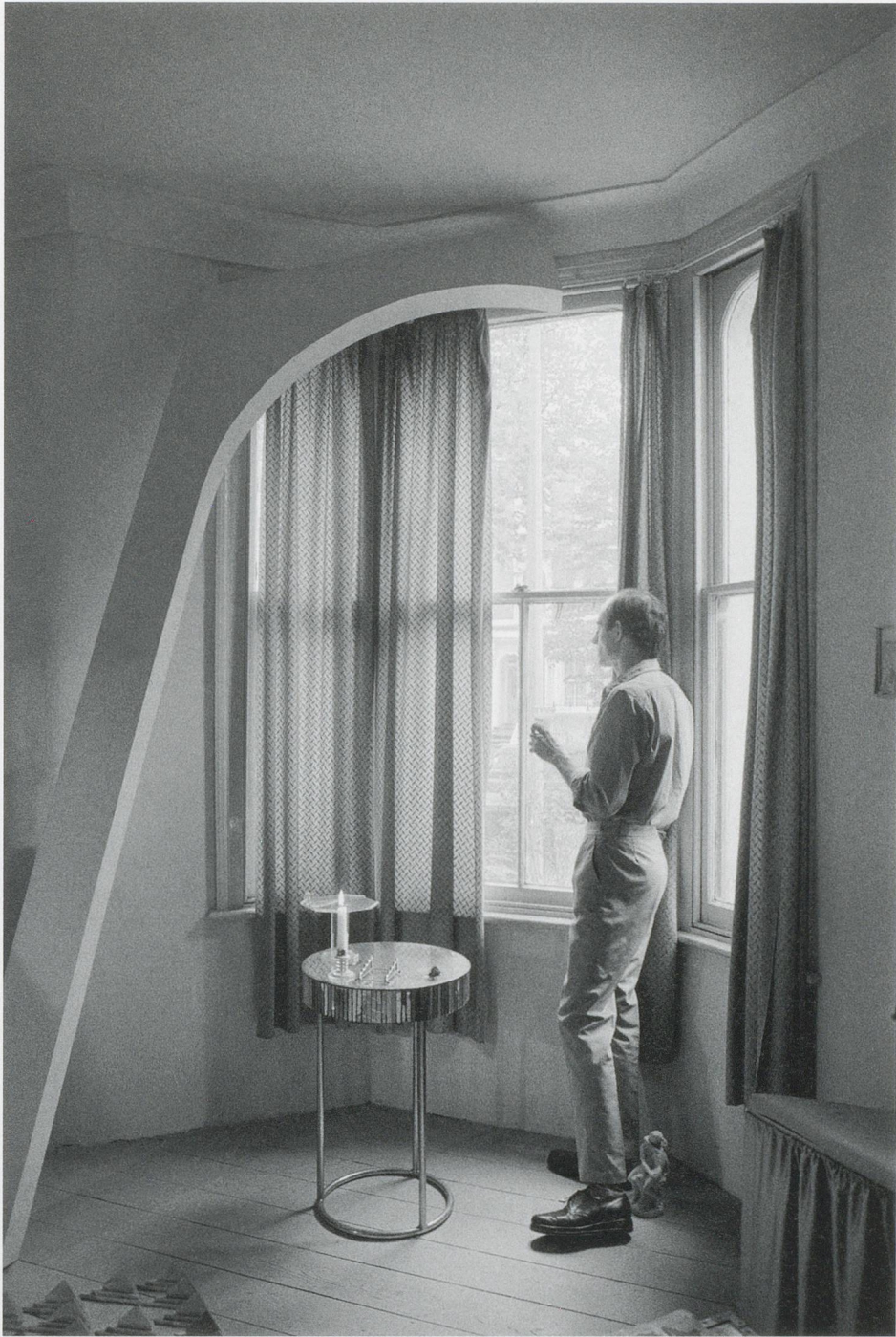
5) Marc Camille Chaimowicz im Gespräch mit der Autorin, November 2011.

6) Ebd.

7) *APPROACH ROAD* (1975–1979) bezeichnet nicht nur eine Werkphase, sondern kann ausserdem auch als eigenständiges Kunstwerk gelten.

8) Marc Camille Chaimowicz, *Dream, an Anecdote*, Nigel Greenwood, London 1977, S. 3.

9) Ebd. S. 18.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, MAN LOOKING OUT OF WINDOW (FOR SM), ca. 1977,
b/w photograph / MANN AUS DEM FENSTER SCHAUEND (FÜR SM), Schwarzweissphotographie.

APPROPRIATION, REPLICATION, IMITATION

LUCY McKENZIE & BECA LIPSCOMBE, various Atelier E.B. designs and vintage garments, 2012 / verschiedene Atelier-E.B.-Entwürfe und Vintage-Kleidungsstücke.

1.

In 2010, my design partner, Beca Lipscombe, spent some time in archives researching Scottish cashmere intarsia for our project *THE INVENTORS OF TRADITION* (2011). We not only presented archival material in an exhibition and publication but tested the current possibilities for this knitting technique in a fashion collection produced under our label, Atelier E.B.

Like its counterpart in woodworking, intarsia for knitwear involves the creation, piece by piece, of complex images and patterns using a detailed chart. The manufacturer, Caerlee Mills, worked from an image that Beca provided: a photo of the corner of a hand-painted wooden sculpture by Marc Camille Chaimowicz, which she had scanned from a catalogue. She wanted to see if something could be made today that was as beautiful as what she had found in the archives; this artwork struck her as an ideal model for exploring intarsia as it appeared itself to be inspired by the kind of anonymous applied pattern found on mass-market jumpers. She did not ask Marc Camille's permission.

When we presented Marc Camille with the first samples, his reaction suggested that he considered

LUCY McKENZIE is an artist based in Brussels.





MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, LAURA STREET, FOR GEORGY (CURVED PARAVENT),
1987, hardwood frame, marquetrie, oil paint on canvas, 79 x 88 1/2 x 6" / LAURA STREET, FÜR GEORGY
(GESCHWUNGENER PARAVENT), Hartholzrahmen, Intarsien, Öl auf Leinwand, 201 x 225 x 15 cm.

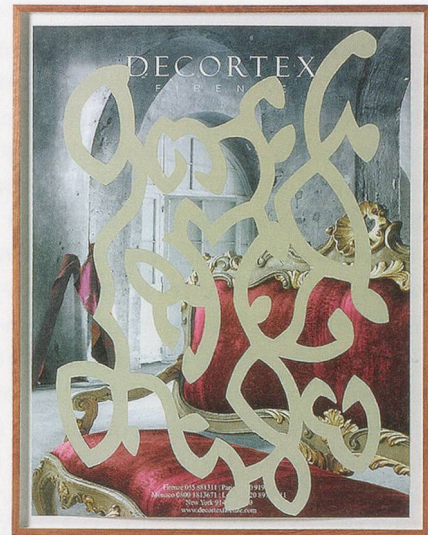


The gilded
in the
porce
The
paper
early 20
doubled
an earlier hanging
in the same vein

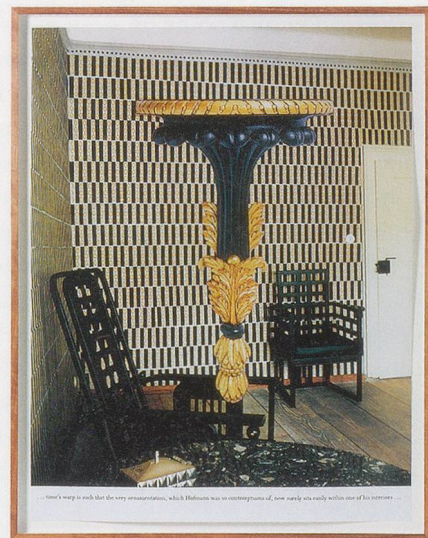
MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, III*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / *WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, III*, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.

this co-option of his work neither outrageous nor obsequious. Like us, he seemed to recognize that the desire to tidily apportion ideas and ascribe ownership between friends and colleagues shuts down possibilities; if you are confident in your project, the ambiguity in appropriation is worth the risk of being misconstrued. The fact that we had a prototype ready to show him underlined that our proposition was serious. Basically, if you are going to appropriate, then do it with conviction, and without feeling constrained by accepted codes of conduct. Our contact with an artist with this kind of sophistication and tolerance encouraged us. Marc Camille's only stipulations for our jumpers were that they be sized to match his own favorites by Marks & Spencer, and that the areas of black be replaced with a shade of brown equivalent to 90 percent dark chocolate.

Marc Camille's own collaborations with commercial manufacturers of wallpaper and ceramics are few and specific. Components of his installations fall into traditional categories of applied art, such as rugs and furniture, but they are fine art first and foremost. It is the analytical way that Marc Camille examines the relationship between art and design that constitutes the radicalism of his practice, not the mere use of design itself. He employs ornament, plays with desirability, and combines the familiar with the novel, but he subverts easy commodification by dictating the strict terms in which those populist techniques of seduction operate. His work is influential among young artists because of its autonomy, and its legibility as an aesthetic totality. Marc Camille does not design interiors for collectors' homes, high-end brand boutiques, or institutions. When he does work within a domestic context, it is only one that he considers stimulating. When, as the result of a legal dispute, Condé Nast ordered the pulping of *The World of Interiors*, his 2006 catalogue, it became clear just how little his work is affiliated with orthodox design culture. The book appropriated an issue of the eponymous magazine that included an article on Marc Camille's flat in Camberwell, South London; a collector complained that his company's advertisement was included. Design, while democratic and functionalist in its own domain, is subversive within art, where it becomes independent.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, I*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, I, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER ONE, VIII*, 2008, handprinted screen print, offset silkscreen, varnish, 35 1/8 x 27 1/8" / WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL EINS, VIII, handgedruckter Siebdruck, Offset-Siebdruck, Lack, 89 x 69 cm.

2.

Two chairs: the Knieschwimmer (c. 1900), frequently attributed to Adolf Loos, and the Ingram (1910), by Charles Rennie Mackintosh. Two chairs: one to recline in at home, the other for socializing, neither allowing anything of the sort. The Ingram could equally be substituted with the Argyle or Willow chairs, which were also designed for tearooms, the Glasgow equivalent of the cafés in Loos's Vienna.

The 1973 Milan Triennale included an exhibition entitled "The Chairs of Charles Rennie Mackintosh," facilitating the first major re-evaluation of the designer. The show featured commercial replicas, newly fabricated by the furniture company Cassina. Concurrent to the Triennale, the company's showroom on the Via Durini had a special installation of the chairs, exhibited below a ten-foot portrait of the designer. It was the first time Mackintosh's image had been elevated to the status of an icon, and the chairs were placed on plinths and lit as if they were minimalist sculpture, or at least, exercises in geometric abstraction—objects to be contemplated rather than simply used. Back in Glasgow, Mackintosh was not yet considered the towering figure of modernism that he is today: The tearooms he designed stood in condemned buildings, and his work was regarded as a burden by the bankrupt City Corporation; in 1971, the Ingram Street Tea Rooms were demolished.

And the Knieschwimmer? Loos's idiosyncratic personal philosophy embraced not just architecture and design but the surgical modification of women's bodies in conformity with his notions of ideal proportion. His domestic architecture created a frame for bourgeois life as if it were a chamber drama enclosed within ordinary walls, with family dysfunction physically embodied in walnut and marble paneling. If you consider interior design as a text to be deciphered, experiencing his work firsthand makes the subcurrents of sexuality perfectly clear. Take, for example, the wife's bedroom in Villa Khuner, built in Kreuzberg, Austria, in 1930, and now a guesthouse. The niche in which the bed is set is painted dark brown and varnished (unlike the other bedrooms, which were either papered or wood-paneled). Lit by the reading light, one's reflection is reduced to an approximation, but is nevertheless perfectly vis-

ible, reflected in the glossy surface. Whomever Mrs. Khuner was sleeping with in her austere bedroom would be able to watch themselves. The Knieschwimmer, found in the salon of Villa Müller, Prague, is good for nothing except discarded clothes. And, it turns out, vigorous sex: Bottom-heavy with well-upholstered bolsters in all the right spots, this use seems to have been knowingly built into the design.

The same preoccupation with status and multiplicity of purpose can be found in Marc Camille's DUAL (2006–7), only in a more literal form. His chair is a reversible sculpture: Upright, it is at home in a smart public space such as a café; in its reclining position, it is a chaise longue. The domestic interiors of Mackintosh and Loos, while decoratively modern, still gratified ingrained nineteenth-century notions of family structure. They both assigned gender to stereotypical areas: The men's rooms were less restricted, and the women's were protected and private. (Mackintosh even color-coded the spaces black and white). Marc Camille's work recognizes the classical division of public and domestic while simultaneously upending the hierarchies on which they were based. It is no great surprise that viewers of his work frequently mistake his gender, sexual orientation, and age.

3.

In 2002, in the middle of a restaging of Marc Camille's PARTIAL ECLIPSE . . . (1980) in Glasgow's Flourish Studios, Robert, at that time yet unreformed and still behaving much like Alex from *A Clockwork Orange*, casually set fire to the newspaper he was pretending to read. The studio was warm and dark. Two vinyl records played, simultaneously, Brian Eno's *Discreet Music* and a quiet, dispassionate reading of a text by Marc Camille. Images on a screen faded in and out while a figure (a local pop star) paced back and forth, as if deep in thought, in the beam of the slide projector. The audience was completely focused on the performance, which might have been what enraged Robert. But it might also have been the sensuality of the work, a kind of conceptual come-on to participation. Robert might have felt that because the setting was a shared studio he had a right to join in, only to be rebuffed by the work's high orchestration. Robert's response was to demand ven-

geance. In my memory, everyone turned and gazed passively as a corner of the studio that was known to be soaked with turpentine and oil caught fire. I also remember how well it went with the performance, and how typical it seemed that Marc Camille might use a natural material like a small glowing fire to complement the artificial elements of the total work. Luckily, someone had the presence of mind to put it out, and the performance continued to the end. The chance intervention by a troublemaker—who would have been greatly admired by Genet, had they ever been incarcerated together—brings to mind the

powerful natural materials that are instrumentalized in Marc Camille's work, like marble and fine cabinetmakers' wood, as well as their metaphorical counterparts, figures such as Genet, Cocteau, and Flaubert. The physical matter, complex and precious in its own right, gets paint rolled onto it and then is stacked, its inherent value overturned. The personalities, too, forces of style and intellect—their failures and successes part of their beauty as fissures are in marble and stray bullets in forest rosewood—are interwoven into Marc Camille's conceptual and sensory narrative.

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *CONSOLE (LONG)*, 1994, birch veneered plywood, formica, 63 x 63 x 11 ³/₄", *WALLPAPER (NOTTINGHAM) CHARTREUSE*, 2011, printed wallpaper, 20 ¹/₂" x 32 ³/₄", ALBERTO GIACOMETTI, *PORTRAIT DE JEAN GENET*, 1954 – 1955, oil on canvas, 28 ³/₄ x 23 ³/₈", installation view, "Jean Genet . . . the Courtesy of Objects, Chapter Two," 2011, Nottingham Contemporary / *KONSOLE (LANG)*, Sperrholz mit Birkenfurnier, Resopal, 160 x 160 x 30cm, *TAPETE (NOTTINGHAM) CHARTREUSE*, gedruckte Tapete, 0,52 x 10 m, *PORTRAIT VON JEAN GENET*, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)



APPROPRIATION, REPLIKATION, IMITATION

1.

Meine Design-Partnerin Beca Lipscombe betrieb 2010 intensive Recherchen für unser Projekt THE INVENTORS OF TRADITION (Die Erfinder der Tradition, 2011). Es ging um schottische Intarsienmuster aus Kaschmir. Was sie in den Archiven fand, stellten wir in einer Ausstellung und in einer Publikation der Öffentlichkeit vor. Darüber hinaus versuchten wir herauszufinden, ob diese Stricktechnik für eine Modekollektion unserer Marke Atelier E.B. geeignet war.

Wie bei ihrem hölzernen Pendant werden bei Strickintarsien Einzelelemente nach einem genauen Plan zu komplexen Motiven und Mustern zusammengefügt. Als Vorlage gab Beca der Textilfabrik Caerlee Mills das Photo eines Details einer handbemalten Holzskulptur von Marc Camille Chaimowicz, das sie aus einem Katalog gescannt hatte. Sie wollte herausfinden, ob man heute noch etwas machen kann, das genauso schön ist wie die Stücke in den Archiven. Die Chaimowicz-Skulptur schien ihr ein idealer Ausgangspunkt für das Intarsienprojekt, da sie ihrerseits von industriellen Pullovermustern inspiriert war. Becas Akt der Appropriation erfolgte ohne Genehmigung des Künstlers.

Als wir Chaimowicz die ersten Proben zeigten, fand er unser kleines Vergehen allem Anschein

LUCY McKENZIE ist Künstlerin, sie lebt und arbeitet in Brüssel.

nach weder besonders unverschämt noch besonders schmeichelhaft. Wahrscheinlich war er wie wir überzeugt, dass es die kreative Freiheit zu sehr einengt, wenn alle darauf bestehen, dass eine Idee oder ein Werk ganz allein ihnen gehört. Wenn man von dem, was man macht, überzeugt ist, nimmt man für die Ambivalenz, die nun mal zur Appropriation gehört, gerne das Risiko, missverstanden zu werden, in Kauf. Daran, dass wir ein Muster bereithatten, sah er, dass wir es ernst meinten. Wenn du dir schon was von anderen Leuten aneignest, dann mach es wenigstens mit ganzem Herzen, ohne dich darum zu kümmern, ob du irgendwelche Benimmregeln verletzt. Unser Kontakt mit einem Künstler, der eine solch tolerante Einstellung hat und unsere Absichten versteht, ermutigte uns. Chaimowicz stellte nur zwei Bedingungen: erstens, dass die Grösse unserer Pullover jener seiner Lieblingspullover von Marks & Spencer entspricht, und zweitens, dass die schwarzen Felder durch den Braunton «90% dunkle Schokolade» ersetzt werden.

Chaimowicz hatte selbst mit Herstellern von Tapeten und Keramiken zusammengearbeitet. Requisiten seiner Installationen wie Teppiche oder Möbel lassen sich als Designobjekte einstufen, sind aber in erster Linie doch eben Kunst. Zugleich funktionieren sie als Bindeglied zwischen verschiedenen Disziplinen. Die Radikalität seiner Praxis leitet sich exakt aus dem analytischen Ansatz her, mit dem Chaimowicz die Beziehung zwischen Kunst und Design hinter-

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PIANO BENCH (BORDEAUX), 2014, walnut, velvet, $12 \frac{5}{8} \times 16 \frac{1}{2} \times 17 \frac{3}{4}$ ", BIBLIOTHÈQUE, 2009, veneered plywood, lacquer, $74 \frac{1}{16} \times 51 \frac{1}{8} \times 19 \frac{5}{8}$ ", STUDY FOR WALLPAPER, SERPENTINE, 2013 - 2014, digital print on vinyl installation view "Gustave 2014 . . .", Andrew Kreps Gallery, New York, 2014 / KLAVIERSTUHL (BORDEAUX), Walnussholz, Samt, $32 \times 42 \times 45$ cm, BÜCHERREGAL, furniertes Sperrholz, Lack, $188 \times 130 \times 50$ cm, TAPETEN-STUDIE, SERPENTINE, digitaler Print auf Vinyl, Installationsansicht.





MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *DUAL*, 2006 – 2007, *finnish birch, ply woven fabric, painted metal*, 63 x 23 ⁵/₈ x 21 ³/₄”;
ALBERTO GIACOMETTI, *HOMME SIGNALANT (POINTING MAN)*, 1947, *installation view “Jean Genet . . . the Courtesy of Objects, Chapter Two,”* 2011,
Nottingham Contemporary / DOPPELT, finnische Birke, gewobener Stoff, bemaltes Metall, 160 x 60 x 55 cm, *ZEIGENDER MANN, Installationsansicht.*
(PHOTO: ANDY KEATE)

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, PARTIAL ECLIPSE . . . ,
1981 – 2006 , performance, "Flourish Nights," Flourish Studios,
Glasgow, 2002 / PARTIELLE FINSTERNIS . . . , Performance.

fragt, und nicht bloss aus seinen Zitaten aus der Welt des Designs. Er lockt mit Ornamenten, spielt mit Reizen und kombiniert Neues mit Bekanntem, erschwert dabei aber die allzu glatte Konsumierbarkeit seines Angebots, indem er die Bedingungen, unter denen sich diese populären Verführungstechniken entfalten, streng definiert. Die Autonomie und die Lesbarkeit der ästhetischen Totalität seiner Kunst inspiriert junge Künstler. Chaimowicz ist kein Innenarchitekt, der Sammlerwohnungen, Luxusboutiquen oder Institutionen dekoriert. Wenn er private Räume bespielt, dann nur, weil er sie anregend findet. Als Condé Nast nach einem Gerichtsstreit den Katalog *The World of Interiors* (2006) einstampfen liess, zeigte sich deutlich, wie wenig Chaimowicz mit der offiziellen Designszene zu tun hat. Der Katalog beruhte auf einem Heft der gleichnamigen Zeitschrift, das einen Artikel über das Haus des Künstlers im Londoner Stadtteil Camberwell brachte. Ein Sammler beschwerte sich, dass die Werbeanzeige seiner Firma im Katalog abgedruckt war. Design, innerhalb der eigenen Domäne demokratisch und funktionell, wird im Freiraum der Kunst subversiv.

2.

Zwei Stühle: der Knieschwimmer (ca. 1900) von Adolf Loos und der Ingram (1910) von Charles Rennie Mackintosh. Zwei Stühle: einer für Ruhestunden im trauten Heim, der andere für das gesellschaftliche Beisammensein. Beide denken nicht daran, den ihnen zugedachten Zweck zu erfüllen. Der Ingram könnte problemlos durch einen Argyle- oder Willow-Stuhl ersetzt werden, die Mackintosh speziell für Tearooms entwarf, das Glasgower Gegenstück zu den Wiener Kaffeehäusern von Loos.

Die Ausstellung «The Chairs of Charles Rennie Mackintosh» auf der Mailänder Triennale 1973 läutete eine Neubewertung des schottischen Gestalters ein. Zu sehen waren käufliche Reeditionen, hergestellt von der Möbelfirma Cassina. In deren Schau-räumen an der Via Durini fand zur selben Zeit eine



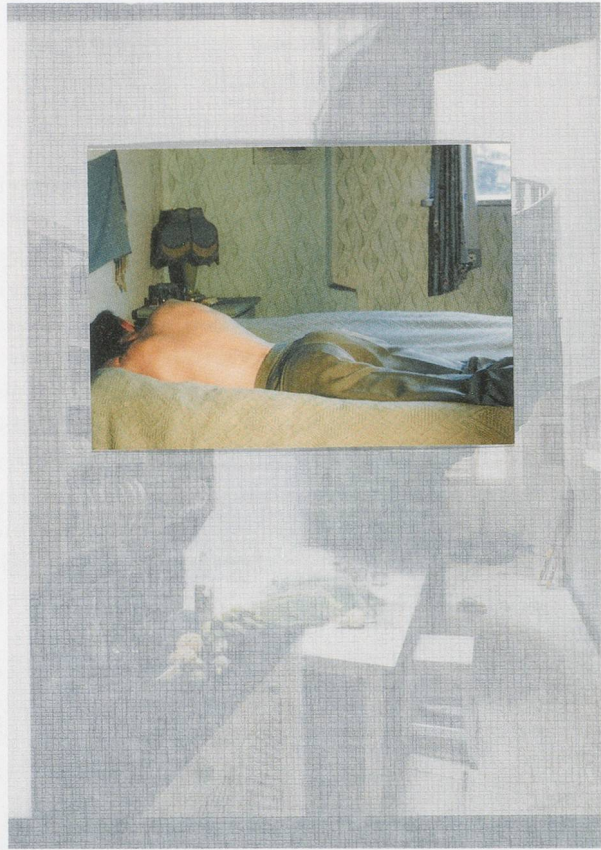
Sonderschau der Stühle statt, die unter einem drei Meter grossen Porträt von Mackintosh aufgestellt waren. Das Bild des Schotten wurde damals zum ersten Mal zur Ikone hochstilisiert. Die Sitzmöbel standen auf Sockeln und wurden wie minimalistische Skulpturen oder zumindest wie abstrakt-geometrische Studien angeleuchtet – als Schau- und nicht als Nutzobjekte. Zu Hause in Glasgow genoss Mackintosh damals noch nicht den Ruf eines Pioniers der Moderne, den er heute hat. Die von ihm entworfenen Tearooms befanden sich in abbruchreifen Gebäuden und die bankrotte Stadtverwaltung empfand sein Erbe als Last. Die Ingram Street Tea Rooms wurden 1971 abgerissen.

Und der Knieschwimmer? Loos hatte sich eine eigenwillige Philosophie zurechtgezimmert, die sich nicht nur mit Fragen der Architektur und des Kunsthandwerks befasste, sondern auch mit der chirurgischen Angleichung des Frauenkörpers an sein Proportionsideal. Seine Wohnarchitektur inszenierte eine Bühne für das Bürgerleben, als handle



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS*,
CHAPTER TWO, IV, 2014, Somerset Radiant Enhanced 330gsm,
35 ³/₈ x 27 ¹/₂" / WELT DER INNENEINRICHTUNG,
KAPITEL ZWEI, IV, Somerset hochweiss, 330g/m², 90 x 70 cm.

es sich um ein Kammerspiel innerhalb der eigenen vier Wände mit Familienproblemen in Walnuss und Marmor. Begreift man Innenarchitektur als lesbaren Text, fällt bei Loos sofort der sexuelle Subtext auf. Man nehme zum Beispiel das Frauenschlafzimmer des Landhauses Khuner in Kreuzberg, Österreich, 1930 errichtet und heute ein Hotel und Restaurant. Der dunkelbraune Anstrich der Bettnische ist mit Transparentlack versiegelt (die anderen Schlafzimmer sind entweder tapeziert oder vertäfelt). Im Licht der Leselampe können wir zwar schemenhaft, aber dennoch deutlich unser Spiegelbild in der glänzenden Oberfläche erkennen. Mit wem Frau Khuner



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS*,
CHAPTER TWO, VIII, 2014, Somerset Radiant Enhanced 330gsm,
35 ³/₈ x 27 ¹/₂" / WELT DER INNENEINRICHTUNG,
KAPITEL ZWEI, VII, Somerset hochweiss, 330g/m², 90 x 70 cm.

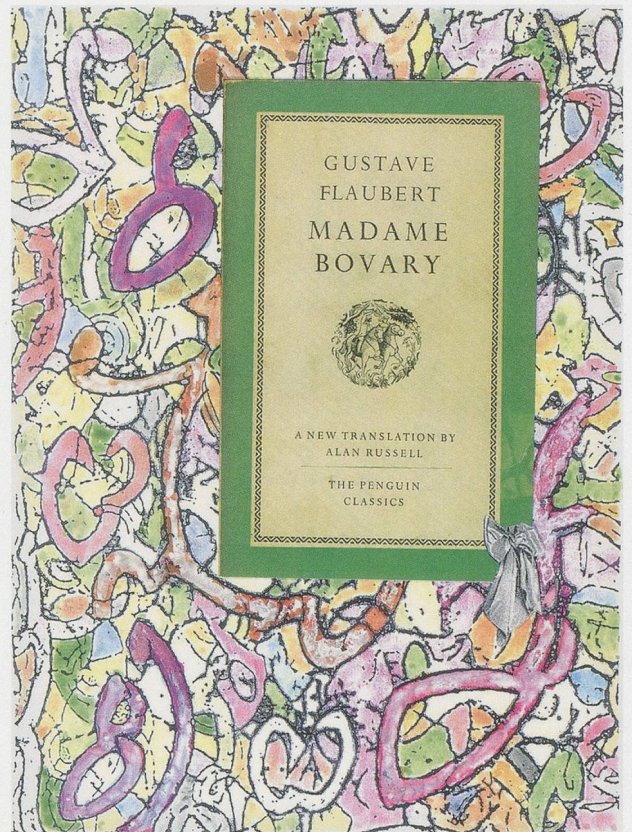
sich auch immer das Bett im kargen Zimmer teilte, beide konnten sich auf jeden Fall schön bei dem zu sehen, was sie miteinander trieben. Der Knieschwimmer im Salon der Villa Müller in Prag ist eigentlich nur als Ablage für abgestreifte Kleider geeignet. Und, wie sich herausstellt, für wilden Sex: stabil mit guter Polsterung an all den richtigen Stellen, scheint diese Zweckbestimmung von Anfang an im Entwurf mitberücksichtigt zu sein.

Chaimowicz befasst sich in *DUAL* (2006–2007) noch unzweideutiger mit Status und Mehrzweckfunktion. Sein Stuhl ist eine Kipp-Skulptur: aufrecht ideal für den schicken öffentlichen Raum wie zum Beispiel

ein Café; liegend als Chaiselongue. Die Innenräume von Mackintosh und Loos, obzwar dekorativ modern, befriedigten unverändert aus dem 19. Jahrhundert übernommene Normen des Familienlebens. Wohnbereiche folgen typischen Geschlechtmustern: Die Räume der Männer sind offen, die der Frauen geschützt und privat (Mackintosh markierte sie sogar schwarz und weiss). Chaimowicz trägt der klassischen Dichotomie öffentlich/privat Rechnung, nicht ohne jedoch die zugrunde liegenden Hierarchien auf den Kopf zu stellen. Kein Wunder, dass viele Betrachter seiner Werke völlig falsche Rückschlüsse auf sein Geschlecht, seine sexuelle Orientierung und sein Alter ziehen.

3.

Im Jahr 2002, mitten in einer Neuauflage von Chaimowicz' *PARTIAL ECLIPSE* (1980) in den Glasgower Flourish Studios, zündete Robert, damals noch immer ein schlimmer Finger à la Alex in *Uhrwerk Orange*, mutwillig die Zeitung an, die er gerade las. Das Atelier war warm und finster. Zwei Schallplatten liefen gleichzeitig, Brian Enos *Discreet Music* und die Aufzeichnung einer ruhigen, nüchternen Stimme, die einen Text von Chaimowicz las. Auf einer Leinwand wurden Bilder ein- und ausgeblendet, während eine Gestalt (ein lokaler Popstar) wie in Gedanken versunken im Strahl des Diaprojektors hin und her wandelte. Das Publikum verfolgte gebannt die Performance und ich glaube, das war der Grund, warum Robert ausrastete. Es könnte auch die emotionale Wirkung der Installation gewesen sein, eine Art konzeptuelle Aufforderung mitzumachen. Vielleicht dachte Robert, er hätte ein Recht dazu, weil es doch ein Gemeinschaftsatelier war, und fühlte sich dann wegen der strengen Inszenierung ausgeschlossen. Robert schwor Rache. Ich erinnere mich noch, wie alle besorgt in die Ecke schauten, die voll Terpentin war. Flammen loderten auf. Das passte echt gut zur Performance – typisch Chaimowicz, die künstlichen Werkelemente mit etwas Natürlichem wie einem Feuer zu kontrastieren. Gott sei Dank hatte jemand die Geistesgegenwart, den Brand zu löschen, und die Performance konnte wie geplant zu Ende geführt werden. Der Akt des Störenfrieds – der Genet wohl gefallen hätte, wenn beide in derselben Gefängnis-



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *WORLD OF INTERIORS, CHAPTER TWO, III, 2014*, Somerset Radiant Enhanced 330gsm, 35 3/8 x 27 1/2" / *WELT DER INNENEINRICHTUNG, KAPITEL ZWEI, III, Somerset hochweiss, 330g/m², 90 x 70 cm.*

zelle gelandet wären – rückte die von Chaimowicz benutzten Naturmaterialien in den Brennpunkt, Marmor etwa oder Edelhölz, sowie deren metaphorische Gegenstücke, Figuren wie Genet, Cocteau oder Flaubert. Der Kunst-Stoff, schon an sich komplex und kostbar, wird mit Farbröllern bewalzt und danach gestapelt, sein innerer Wert diskreditiert. Selbst die historischen Persönlichkeiten, allesamt Geistes- und Stilgrößen – ihre Stärken und Schwächen Teil ihrer Schönheit, wie Risse im Marmor oder verirrte Kugeln im Palisander –, sind in Chaimowicz' konzeptuelle und sinnliche Narrative eingewoben.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

MARC CAMILLE CHANONVICZ. CELEBRATION: REALITE REVISITED, 2008. mixed media,
variable dimensions, installation at FRAC Bordeaux / FEIERT: ECHTLEBEN ÜBERDACHT,
arrichtetele Altertätel, - Masse vorüber, - Installationsansicht.



Forensic Elegance:

*INVESTIGATING
THE ART OF MARC
CAMILLE CHAIMOWICZ*

MICHAEL BRACEWELL

Shadows and light like major and minor chords. Flowers. The refinement of interior space through furnishings, fabrics, ornaments, and design. Aestheticism as an artistic medium in its own right; time travel by the mild light of a spring afternoon; reverie at midnight. Travel as exile; exile as romance. Nostalgia for romance as romance. Solitude. Multi-allusive aura of modernism as art-directed lifestyle; the *mise-en-scène* of art-directed lifestyle as artistic process and artwork. Confluence of above factors to intimate, seemingly open-ended, non-specific narratives, like sets for plays without scripts. All of the above as anonymous memoir.

Since the early 1970s, Marc Camille Chaimowicz has been making largely installation-based art, rich in craft and design, the temper of which, over the ensuing decades, might be seen to have gradually stilled, refined, and achieved a Matisse-like lightness of spirit. One might think of André Gide in this regard: “. . . neither sad nor cheerful; the air here fills

MICHAEL BRACEWELL is a writer based in London.

one with a kind of vague excitement and induces a state as far removed from cheerfulness as it is from sorrow; perhaps it is happiness.”¹⁾

Let us consider the art of Chaimowicz, however, as if we were strangers in a strange land, who know nothing about the artist and have never seen his work before. We might begin with the artist’s early invocations of darkly glittering pop glamour—as though the psychic stain of Ziggy Stardust and Sister Ray were electrifying some freaked-out domestic interior, its occupant (like Gustave Flaubert’s likening of the author to God) never seen, but constantly present.²⁾

The large room before us appears dark and cavernous; and yet, rising from floor level, coolly assertive, are areas of vividly colored light, like alloys or mutant hybrids of hue and shade: cupric, amber, violet, white gold, lime merging into something approaching a sodium streetlight glow. We might think of these patches of luminescence as possessing a chemical intensity, artfully softened, redolent of synthetics, high-fashion eye-shadow shades, and the erotic glamour of a nightclub or dance hall. As they





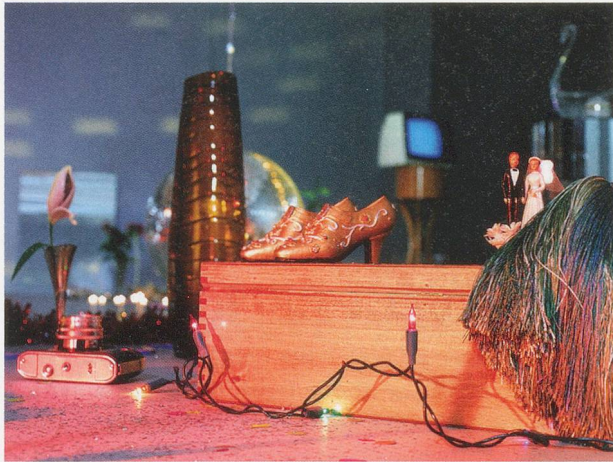
MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *ENOUGH TYRANNY RECALLED*, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation views, Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2007 / *GENUG TYRANNEI ERINNERT*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansichten.

appear to flare outward into stretched ovals or hemispheres, bounded by darkness, we could reflexively think of their sumptuous, theatrical timbre as that of lights on a stage that is currently unoccupied but perhaps watched. This is not merely artificial light, therefore, but the light of artifice itself—an enabler of illusion, a component within the technology of (what seems to be) a meticulously constructed, extravagant retreat from a duller reality.

What else? Mosaic-mirrored glitter balls, hanging or placed on the floor, of the kind usually found rotating above a dance floor, throwing out a snowfall of white lights; a camera on a tripod and a snaking line of fairy lights—tiny pulsars of boiled, sweet-colored radiance. And all around—as the mélange of shadow, crepuscular gloom, and passages of melding illumination recast the scene—what might be the scattered contents of an archive or aesthetic laboratory dedicated (or even consecrated) by its occupant-creator to transcendence through beauty, glamour,



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *ENOUGH TIRANNY RECALLED*, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin, 2007 / *GENUG TYRANNEI ERINNERT*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.



and a hint of the remembrance of things past: cut flowers (pinks, roses, carnations, freesia) in pressed-glass vases, small ornaments, a lit candle in a shallow glass holder, a throw of jewels, glitter, trailing electrical cables to illuminate the whole—just so.

Such might be an initial impression of Chaimowicz's *CELEBRATION? REALIFE*, exhibited in 1972 at Gallery House, London, and subsequently re-created by the artist at several venues as *CELEBRATION? REALIFE REVISITED* (dates various). It is a work that might best be described as a tableau, or even as a tableau vivant, the static posers within either recently departed or yet to arrive. Somehow, the contemporary shorthand of installation feels too coarse to describe such a constellation of elements, at once exuberant and possessed of epic finesse, the simultaneous exercise of aesthetic connoisseurship, curatorial insight, and, one feels, devout personal creed.

By 1972, pop styling and pop iconography had discovered a vivid and knowing inventiveness, in design as much as in music itself. The cultural authenticity asserted (and enshrined) by the blues was challenged by what some commentators likened to a new Decadence—a pop glamour that might be seen as

stylistically bisexual, delighting in games with gender and artifice. Burgeoning acts of re-creation looked to science fiction as much as Art Nouveau or the Golden Age of Hollywood for not merely their visual language and archetypes but their championing of a wholly art-directed lifestyle. To be truly modern, in this sense, was to live remade as an assemblage of cultural references, and then to pose, perfectly lit, within a setting that was an extension in itself of such obsessive dedication to style.

Transposed to the art-making process—as achieved with rare individualism in the art of Chaimowicz—and its conceptual remit deepened, such a form of creativity might envisage an interior as a sculpture or a still life, or as a film set for a film that would never be made; while an exhibition, as a grouping of culturally significant objects, might become likewise an artwork in its own right, part installation, part sculpture, part shrine to some aesthetic icon: the poet as star.

Common to these attainments, in the visual-literary-conceptual art of Chaimowicz, is their creation of a heightened and charged atmosphere—at once expectant and elegiac, as though simultaneously awaiting an event and retaining the imprint of passing. Ultimately, the game being played is with time, anticipation, memory, and existential solitude. We might remember in this the figures frozen on Keats's Grecian urn, or Gatsby's mansion as a shrine to promise: erotic romanticism, therefore, as the ecstatic frustration—the acutely elevated emotional state—of constant focus upon a transcendence that will evaporate at the instant it is attained: “For each man kills the thing he loves”³⁾

In this regard, Chaimowicz has maintained and advanced in his art what might be likened to successive scenes or episodic atmospheres from a deeply subjective literary narrative: a gathering of evidence in pursuit of a feeling; a reprisal of Imagist precision, the insights simultaneously refracted, as though in aquatint and monochrome, through phantasms of European elegance and the cold blue Polaroid dusk of the Pop age.

Intrinsic to an experience of the art of Chaimowicz is the sense of being invited into a new, imaginary world, a place of enchantment—seductive,

enfolding, arresting. On an initial chance meeting, therefore, we might recognize within the allure of Chaimowicz's rose-and-sapphire-tinted palette, and his later modernist-domestic media—haunted by the presences of such spiritual ancestors as Cocteau and Genet—the workings of glamour as a form of live aesthetic force field.

The etymology of *glamour*, aesthetically and psychically, seems particularly pertinent to Chaimowicz's bravura rearrangement of object, process, intention, craft, literature, and cultural cosmography. An eighteenth-century Scottish term for a magic spell or enchantment, *glamour* comes from the English *grammar*, which referred to scholarship, especially occult knowledge. Should we reverse and reboot such an etymology, we might think of glamour in its modern pop-cultural sense as likewise a form and force of operational magic: beauty, poise, style, excitement, eroticism, and stardom conjuring a heightened allure that enchants and bewitches.

In modern glamour, pop entertainment can take on the incantatory role of ritual and ceremony, concentrated in the supreme cool—a jazz term denoting the perfection of a personal stylistic signature—of mass stardom, from Marlene Dietrich to the Rolling Stones, Bob Dylan to Lou Reed, and recasting the star as seemingly otherworldly. The basis of modern glamour's magic—its “spells”—is a heady mix of aura, stardom-as-fetish, and technology; of celebration and real life.

In his novel *Tender Is the Night* (1934), F. Scott Fitzgerald identifies precisely the relationship between glamour and artifice. Describing the visit of a young American starlet to a film studio in the south of France, he writes:

*She rode up the rugged hill to La Turbie, to an old Gaumont lot in process of reconstruction, and as she stood by the grilled entrance waiting for an answer to the message on her card, she might have been looking into Hollywood. The bizarre débris of some recent picture, a decayed street scene in India, a great cardboard whale, a monstrous tree bearing cherries large as basketballs, bloomed there by exotic dispensation, autochthonous as the pale amaranth, mimosa, cork oak or dwarfed pine . . .*⁴⁾

In the same episode, Fitzgerald's character sees actors at work—the grueling creation of a moment's

high romance by any technical and technological means possible:

*Turning the corner made by some flats, they came upon the white crackling glow of a stage, where a French actor—his shirt front, collar, and cuffs tinted a brilliant pink—and an American actress stood motionless face to face. They stared at each other with dogged eyes, as though they had been in the same position for hours; and still for a long time nothing happened, no one moved. A bank of lights went off with a savage hiss, went on again; the plaintive tap of a hammer begged admission to nowhere in the distance; a blue face appeared among the blinding lights above, called something unintelligible into the upper blackness.*⁵⁾

Such too could be the consciousness and temper of heightened romanticism made eloquent through variations of “pose” as a trope in the art of Chaimowicz. For the use of pose—the careful imagistic inculcation of intense aesthetic tension—appears central to both his dreamlike confluence of detail and atmosphere and, in later works (such as his artworks as shrines and homage to Genet and Cocteau), to the intensely poised curatorial assemblage of components, encountered like gatherings of evidence. In leaning, decorated panels, down which photographs, carefully fastened, appear to tumble; in exhibited carpets, fabrics, furniture, and ceramics; in wallpapers and parasols and desks and lamps and shelves, Chaimowicz's more recent tableaux combine airy summer prettiness, nuances of Japonisme, and imagined sites of aesthetic reverie or cultural epiphany. They seem above all to resemble gatherings of like-minded presences, transforming domestic space into a form of aesthetic salon, co-hosted perhaps by the ghosts of Fleur Cowles and Andy Warhol, for the cool consideration of forensic elegance, in which despite all of the evidence, nothing can ever be proved for sure.

1) André Gide, *The Immoralist* (1902), trans. Dorothy Bussy (New York: Alfred A. Knopf, 1949), 4.

2) Gustave Flaubert, letter to Louise Colet (December 9, 1852), included in *The Letters of Gustave Flaubert 1830–1857* (London: Faber & Faber, 1980), 233.

3) Oscar Wilde, “The Ballad of Reading Gaol” (1898), *Collected Poems of Oscar Wilde* (London: Wordsworth Editions, 2000), 136.

4) F. Scott Fitzgerald, *Tender Is the Night* (London: Penguin, 2001), 28.

5) *Ibid.*

Forensische Eleganz:

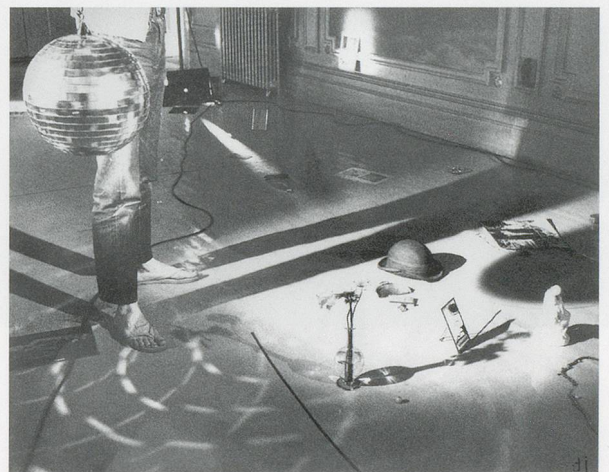
ÜBER DIE ARBEITEN VON MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

MICHAEL BRACEWELL

Schatten und Licht wie Dur- und Mollakkorde. Blumen. Die Veredelung des Innenraums durch Möbel, Stoffe, Verzierungen und Design. Ästhetizismus als eigenständiges künstlerisches Medium; Zeitreisen im milden Licht eines Frühlingsnachmittags; Träumerei um Mitternacht. Reisen als Exil; Exil als Romantik. Sehnsucht nach Romantik als Romantik. Einsamkeit. Anspielungsreiche Aura von Moderne als kunstgeleitetem Lebensstil; die Inszenierung von kunstgeleitetem Lebensstil als künstlerischer Prozess und Kunstwerk. Verbindung der genannten Faktoren, um scheinbar ergebnisoffene, unspezifische Erzählungen anzudeuten, wie Kulissen für Theaterstücke ohne Textbuch. Alles Genannte als anonyme Denkschrift.

Seit Anfang der 1970er-Jahre betätigt sich Marc Camille Chaimowicz als Schöpfer eines handwerklich und gestalterisch reichen und überwiegend installationsgeprägten Œuvres, dessen Temperament

MICHAEL BRACEWELL ist Schriftsteller und lebt in London.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *CELEBRATION?*

REALIFE, 1972, mixed media, variable dimensions, installation view, "Inaugural Show: 3 Life Situations," Gallery House, London, 1972 / *FEIER? ECHTLEBEN*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *ENOUGH TIRANNY*, 1972, mixed media, variable dimensions, installation view, Serpentine Gallery, London, 1972 / *GENUG TYRANNEI*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

sich, wenn man so will, mit den Jahren allmählich beruhigt, verfeinert und eine matisseähnliche Leichtigkeit des Geistes angenommen hat. Man könnte in dieser Hinsicht auf André Gide verfallen: «[...] weder traurig noch heiter; die Luft hier erfüllt dich mit einer schwer zu fassenden Erregung und lehrt dich einen Zustand kennen, der so weit von der Heiterkeit entfernt ist wie vom Schmerz; vielleicht ist das Glück.»¹⁾

Doch lassen Sie uns Chaimowicz' Kunst betrachten, als wären wir Fremde in einem fremden Land,

die nichts über den Künstler wissen und seine Arbeit noch nie zuvor gesehen haben. Wir könnten beginnen mit seinen frühen Anrufungen eines dunkel glitzernden Popglamours – als würde der psychische Makel von Ziggy Stardust und Sister Ray irgendein ausgeflipptes häusliches Interieur unter Strom setzen, dessen Bewohner (wie der von Gustave Flaubert mit Gott verglichene Autor) nirgends sichtbar, doch überall präsent ist²⁾.

Der grosse Raum vor uns erscheint dunkel und höhlenartig; und doch steigen vom Boden in kühlem Selbstbewusstsein strahlend bunte Lichtzonen auf, wie Legierungen oder mutierende Kreuzungen von Färbung und Schatten: Kupfer, Bernstein, Violett, Weissgold und Lindgrün verschmelzen zu einer Annäherung an das Natriumleuchten einer Strassenlaterne. Wir könnten diese leuchtenden Stellen als Horte einer chemischen Intensität betrachten, kunstvoll abgemildert, stark an Kunstfasern erinnernd, an topmodische Lidschattentöne und den erotischen Glamour eines Nachtclubs oder Tanzlokals. So, wie sie sich nach aussen zu gestreckten Ovalen oder Halbkugeln aufweiten, von Dunkelheit umgrenzt, könnten wir ihr üppiges, theatralisches Timbre reflexartig als das der Lichter auf einer Bühne auffassen, die gerade menschenleer ist, aber vielleicht beobachtet wird ... Darum ist dies nicht bloss künstliches Licht, sondern das Licht der Künstlichkeit selbst – ein Wegbereiter der Illusion, ein Baustein im Verfahren einer (scheinbar) minutiös konstruierten, extravagantem Zuflucht aus einer tristeren Wirklichkeit.

Was noch? Discokugeln mit Spiegelmosaik, hängend oder am Boden liegend, von der Art, wie sie normalerweise über Tanzflächen rotieren, versprühen ein Schneegestöber aus weissen Lichtpunkten; eine Kamera auf Stativ und eine Schlangenlinie aus Lichterketten – winzige Pulsare mit siedender, süsslich gefärbter Strahlung. Und rundherum – während die Melange aus Schatten, dämmriger Finsternis und sich überschneidenden Lichtkegeln die Szene neu gestaltet – so etwas wie die verstreuten Bestände eines Archivs oder ästhetischen Labors, das sein Besitzer und Schöpfer der Erhabenheit gewidmet (oder sogar geweiht) hat, der Erhabenheit durch Schönheit, Glanz und eine Spur des Gedenkens an Vergangenes: Schnittblumen (Nelken, Rosen, Freesien)

in Pressglasvasen, kleine Zierelemente, eine brennende Kerze im flachen Glasständer, hingeworfener Schmuck, Glitzer, sich schlängelnde Stromkabel, um das Ganze zu beleuchten, einfach so ...

So könnte ein erster Eindruck von Chaimowicz' *CELEBRATION? REALIFE* (Feier? Realeben) klingen, das 1972 im Gallery House in London gezeigt und anschliessend vom Künstler an verschiedenen Orten als *CELEBRATION? REALIFE REVISITED* (Feier? Wiedersehen mit dem Realeben, Daten variierend) wiedererschaffen wurde. Das Werk lässt sich wohl am besten als *Tableau* bezeichnen, oder sogar als *Tableau vivant*, dessen statische Akteure entweder kurz zuvor gegangen sind oder erst noch eintreffen müssen. Irgendwie fühlt sich das neuzeitliche Kürzel *Installation* zu grob an, um eine solche Konstellation von Elementen zu beschreiben, die gleichzeitig überschwänglich und von epischer Raffinesse ist, eine



MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *ENOUGH TYRANNY RECALLED*, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, "The Secret Public; The Last Days of the British Underground 1978 – 1988," ICA, London, 2007 / *GENUG TYRANNEI ERINNERT*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

Simultanübung in ästhetischer *Connaissance*, kuratorischer Einsicht und, man spürt es, inbrünstiger persönlicher Überzeugung.

Um 1972 entdeckten das Styling und die Ikonographie des Pop sowohl im Design als auch in der Musik selbst einen lebhaften und wissenden Erfindungsreichtum. Die vom Blues geltend gemachte (und als Heiligtum verehrte) kulturelle Authentizität wurde infrage gestellt: von einer neuen Dekadenz, wie es in manchen Kommentaren hiess, einem Popglamour, der sich, stilistisch bisexuell, am Spiel mit Geschlechtern und Künstlichkeit erfreute, und von Akten der Neuschöpfung, die sich am Science-Fiction-Genre ebenso orientierten wie am Jugendstil oder den goldenen Jahren Hollywoods – nicht nur wegen der Bildsprache und der visuellen Vorbilder, die diese lieferten, sondern auch wegen ihres Eintretens für einen ganz und gar kunstgeleiteten Lebensstil. In diesem Sinne wahrhaft modern zu sein hiess, als Assemblage kultureller Bezüge zu leben, neu aufgelegt und dann, perfekt ausgeleuchtet, in eine Kulisse gestellt, die in sich eine Erweiterung dieser derart obsessiven Hingabe an den Stil darstellte.

Übertragen auf den Prozess des Kunstschaffens, der sich in Chaimowicz' Arbeiten mit seltenem Individualismus zeigt – und mit einem erweiterten konzeptuellen Auftrag –, könnte diese Art von Kreativität ein Interieur als Skulptur oder Stillleben ins Auge fassen, oder als Filmkulisse für einen Film, der niemals gedreht wird; unterdessen kann eine Ausstellung, als Arrangement kulturell bedeutender Objekte, in gleicher Weise zu einem eigenständigen Kunstwerk werden, teils Installation, teils Skulptur, teils Schrein für eine beliebige ästhetische Ikone: der Dichter als Star.

Gemeinsam ist diesen Ergebnissen – in der visuell-literarisch-konzeptuellen Kunst eines Chaimowicz –, dass sie eine erhöhte und aufgeladene Atmosphäre erzeugen, erwartungsvoll und elegisch zugleich, so, als würden sie eines kommenden Ereignisses harren und gleichzeitig den Stempel des Vergehens tragen. Letztlich ist das Spiel, das hier gespielt wird, ein Spiel mit der Zeit, der Erwartung, der Erinnerung und der existenziellen Einsamkeit. Es mag uns an die starren Figuren auf Keats' griechischer Urne erinnern, oder an Gatsbys Herrenhaus als Schrein der Verheissung: Erotische Romantik wird hier zum ekstatischen

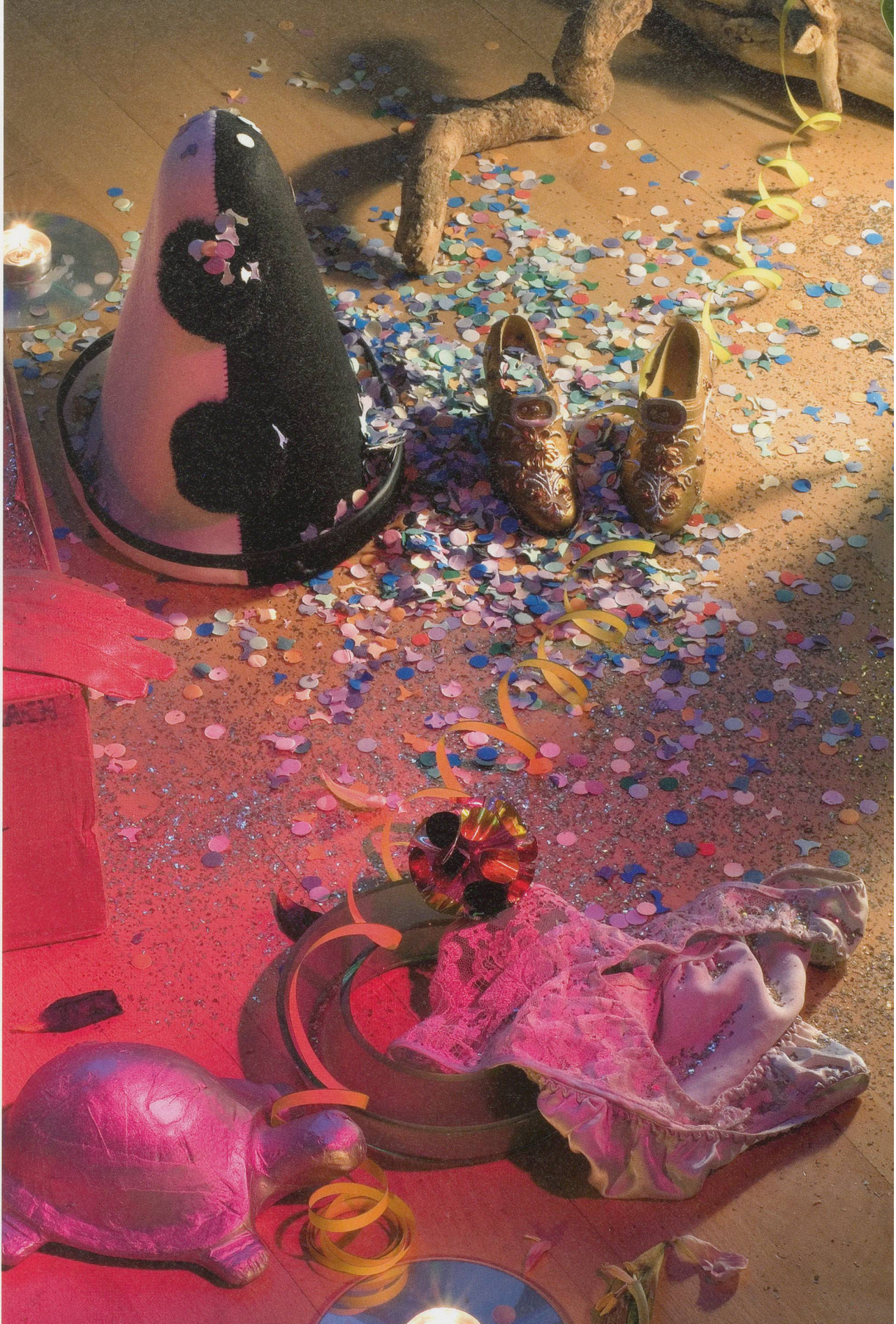
Scheitern, zum akut überhöhten Gefühlszustand einer ständigen Fokussierung auf eine Erhabenheit, die in dem Moment verfliegt, in dem sie erreicht wird: «Denn jeder tötet, was er liebt».³⁾

In dieser Hinsicht hat Chaimowicz in seiner Kunst bewahrt und weiterentwickelt, was wir mit aufeinanderfolgenden Szenen oder episodischen Stimmungen aus einer zutiefst subjektiven literarischen Erzählung vergleichen könnten: eine Ansammlung von Indizien auf der Jagd nach einem Gefühl; eine Vergeltung von imagistischer Präzision – deren Erkenntnisse zugleich gebrochen werden, als wären sie monochrome Aquatinten – mittels Trugbildern von europäischer Eleganz und der kaltblauen Polaroid-dämmerung des Popzeitalters.

Einer Erfahrung der Chaimowicz'schen Kunst immanent ist das Gefühl, in eine neue, imaginäre Welt eingeladen zu werden, eine Stätte der Verzauberung – verführerisch, einhüllend, fesselnd. Daher könnten wir bei einer ersten zufälligen Begegnung mit den Verlockungen der rosa und saphirblau gefärbten Palette des Künstlers und seinen späteren modern-häuslichen Materialien – heimgesucht von der Präsenz solch geistiger Vorfahren wie Cocteau und Genet – die Mechanismen des Glamours als eine Form von lebendigem ästhetischem Kraftfeld erkennen.

Die Herkunft des Wortes *Glamour*, ästhetisch und psychisch, erscheint besonders relevant für Chaimowicz' meisterhafte Neuordnung von Gegenstand, Prozess, Absicht, Handwerk, Literatur und kultureller Kosmographie. Im 18. Jahrhundert ursprünglich ein schottischer Ausdruck für einen Zauber oder Zauberspruch, kommt *Glamour* vom englischen *grammar* (Grammatik, als *gramarye* früher auch Zauberei), das seinerseits auf Gelehrsamkeit verwies und speziell auf Geheimwissen. Wollten wir eine solche Etymologie umkehren und neu starten, dann könnten wir

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *ENOUGH TYRANNY RECALLED*, 1972 – 2009, mixed media, variable dimensions, installation view, "The Secret Public; The Last Days of the British Underground 1978 – 1988," ICA, London, 2007 /
GENUG TYRANNEI ERINNERT, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.





MARC CAMILLE CHAIMOWICZ, *CELEBRATION? REALIFE REVISITED*, 1972 – 2008, mixed media, variable dimensions, installation view, Cabinet, London, 2000 / *FEIER? ECHTLEBEN ÜBERDACHT*, verschiedene Materialien, Masse variabel, Installationsansicht.

Glamour in seiner modernen, popkulturellen Bedeutung gleichermaßen als Form und Triebkraft der operationalen Zauberei verstehen: Schönheit, Haltung, Stil, Erregung, Erotik und Starruhm beschwören eine höhere Verlockung herauf, die bezaubert und betört.

Im modernen Glamour kann das Popentertainment die beschwörende Rolle von Ritualen und Zeremonien einnehmen: Konzentriert im absoluten Cool – einem Jazzbegriff, der die Perfektion einer eigenen stilistischen Signatur bezeichnet – der Massenberühmtheit, von Marlene Dietrich bis zu den Rolling Stones, von Bob Dylan bis Lou Reed, formt es Stars zu Figuren um, die scheinbar nicht von dieser Welt sind. Die Grundlage der Magie – der «Zauberprüche» – des modernen Glamours ist ein berauscher Mix aus Aura, Starruhm-als-Fetisch und Technologie: aus Party und Realleben.

In seinem Roman *Zärtlich ist die Nacht* (1934) identifiziert F. Scott Fitzgerald präzise die Beziehung zwischen Glamour und Künstlichkeit. Über den Besuch eines jungen amerikanischen Starlets in einem Filmstudio in Südfrankreich schreibt er:

Sie fuhr den schroffen Hang hoch nach La Turbine zu einem früheren Gaumont-Studio, das gerade umgebaut wurde, und als sie vor dem Gittertor wartete, bis sich auf die Nachricht etwas tat, die sie auf ihre Visitenkarte geschrieben hatte, war ihr, als sähe sie Hollywood vor sich. Die grotesken Überbleibsel eines jüngst abgedrehten Films, eine verkommene Strassenszene in Indien, ein gewaltiger Wal aus Pappe, ein monströser Baum mit basketballgrossen Kirschen schienen einer bizarren Ordnung folgend hier ebenso heimisch wie der blasse Amaranth, die Mimosen, Korkeichen oder Zwergpinien.⁴⁾

In demselben Kapitel beobachtet Fitzgeralds Romanfigur später Schauspieler bei der Arbeit – der mühevollen Erzeugung eines hochromantischen Augenblicks mit allen nur möglichen Mitteln der Technik und Technologie:

Als sie um die Ecke einer Kulissenzeile bogen, empfing sie das grelle Kunstlicht einer Bühne, auf der ein französischer Schauspieler mit leuchtend rosa Hemdbrust, Kragen und Manschetten und eine amerikanische Schauspielerin sich regungslos gegenüberstanden. Sie blickten sich starr an, als stünden sie seit Stunden so da; und auch jetzt tat sich lange nichts, niemand bewegte sich. Eine Scheinwerferreihe

erlosch zornig zischend und leuchtete wieder auf; in der Ferne erbat das klagende Klopfen eines Hammers Einlass ins Nirgendwo. [Zwischen den blendenden Lichtern tauchte ein blaues Gesicht auf und schrie etwas Unverständliches in die darüberliegende Dunkelheit.]⁵⁾

Von dieser Art könnte auch das gesteigerte romantische Bewusstsein und Temperament sein, das in Variationen der «Pose» als Tropus in Chaimowicz' Kunst zum Ausdruck kommt. Denn der Einsatz der Pose, das sorgfältige imagistische Injizieren von intensiver ästhetischer Spannung, erscheint für seine traumgleiche Vereinigung von Details und Atmosphäre genauso wesentlich wie für die in späteren Arbeiten (wie den als Schreine und Hommagen an Genet und Cocteau konzipierten Kunstwerken) akribisch ausbalancierte kuratorische Assemblage von Einzelteilen, denen wir als Ansammlungen von Indizien begegnen. In geneigten und verzierten Tafeln, an denen sorgsam befestigte Photographien hinabzufallen scheinen, in ausgestellten Teppichen, Stoffen, Möbeln und Keramik, in Tapeten und Sonnenschirmen und Tischen und Lampen und Regalen kombinieren Chaimowicz' neuere Tableaus luftige sommerliche Schönheit, Nuancen von Japonisme und erfundene Orte der ästhetischen Träumerei oder kulturellen Erleuchtung. Vor allem scheinen sie Ansammlungen gleichgesinnter Präsenzen zu sein, die, vielleicht unterstützt von den Geistern Fleur Cowles' und Andy Warhols, den häuslichen Raum in eine Art ästhetischen Salon zur kühlen Betrachtung der forensischen Eleganz verwandeln, in dem sich allen Indizien zum Trotz nichts jemals mit Sicherheit beweisen lässt.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) André Gide, *Der Immoralist* (1902), aus dem Französischen von Gisela Schlienz, in ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 7, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991, S. 367.

2) Gustave Flaubert an Louise Colet, 9. Dezember 1852, in ders., *Die Briefe an Louise Colet*, aus dem Französischen von Cornelia Hasting, Zürich: Haffmans Verlag, 1995, S. 558.

3) Oscar Wilde, *Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading* (1898), aus dem Englischen von Albrecht Schaeffer, Wiesbaden: Insel-Verlag, 1950, S. 9.

4) F. Scott Fitzgerald, *Zärtlich ist die Nacht*, aus dem Amerikanischen von Renate Orth-Guttmann, Zürich: Diogenes, 2006, S. 45.

5) Ebd., S. 46.

EDITION FOR PARKETT 96

MARC CAMILLE CHAIMOWICZ

LOXOS, VASE, 1989/2015

Crystal glass on aluminum base,
6 ³/₄ x 5 ¹/₂ x 3", produced by Kunstbetrieb AG.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Kristallglas in Aluminiumfassung,
17 x 14 x 7,8 cm, produziert von Kunstbetrieb AG.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



PAMELA ROSENKRANZ, OUR PRODUCT (CONSERVATION), 2015, liquid skin color, sound algorithm,
Swiss Pavilion, Venice Biennale / UNSER PRODUKT (KONSERVIERUNG, flüssige Hautfarbe, Klang-Algorithmus,
ALLE IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, KARMA INTERNATIONAL, ZÜRICH, AND MCGUILL ABBEU GALLERY, NEW YORK)

PAMELA
ROSENKRANZ

COLBY CHAMBERLAIN

Salon Painting

The room was filled with bodies. Light from a projector engulfed them in a kaleidoscopic pattern of ocean blue and cirrus white. At eye level stood statues by Edward Onslow Ford, Alfred Gilbert, and Hamo Thornycroft, figures in bronze and marble with arched backs and outstretched limbs. Around their pedestals clustered bottles by Volvic, Fiji, and Evian, plastic containers with ergonomically curved edges and twist-off caps. In the flickering dark, one likely needed a moment to register their presence, and another moment still to remark on their contents—opaque substances in beige, pink, or brown, doubtlessly synthetic yet undeniably possessing the ruddy glow of flesh.

These bottles, from Pamela Rosenkranz's series "FIRM BEING" (2009–), appeared at Tate Britain, London, as part of a one-night event in 2010 called "The Real Thing." Organized by UK-based arts organization Urbanomic, the evening explored contemporary art's relationship to speculative realism, a set of philosophical approaches that seek to think beyond human experience, often by making recourse

COLBY CHAMBERLAIN is a doctoral candidate in art history at Columbia University, New York, and a senior editor of the online magazine *Triple Canopy*.

to mathematics and science.¹⁾ Rosenkranz had first exhibited the bottles and the video projection, LOOP REVOLUTION (2009), at the Istituto Svizzero in Venice. There, the video's warped satellite imagery had played opposite a window overlooking a shimmering expanse of lagoon—a climate-conscious response to the city's aesthetic of light and water. At Tate Britain, LOOP REVOLUTION transformed the sculpture gallery into a spectacle of cloud and current, subsuming the individual figures under a meteorological sublime.

Yet if Rosenkranz's installation was intended to superimpose new discursive possibilities onto the Tate's collection, it also in turn pegged her work to a set of nineteenth-century concerns. Attendees of "The Real Thing" could have gleaned from the museum's wall text that the sculptures abutting the "Firm Being" bottles all hailed from the 1880s and 1890s, when fin-de-siècle aesthetes dispensed with longstanding academic conventions and chose instead to invent allegorical symbols (e.g. Ford's spindly prepubescent FOLLY, 1886) or to render mythical subjects with sensuously expressive surfaces (Gilbert's ICARUS, 1882–84). In the gallery's wall text, curator Robert Upstone characterized the statues' push toward intangible ideas and pure sensation as anticipating



PAMELA ROSENKRANZ, "The Real Thing," 2010, installation view, Tate Britain, London / Installationsansicht.



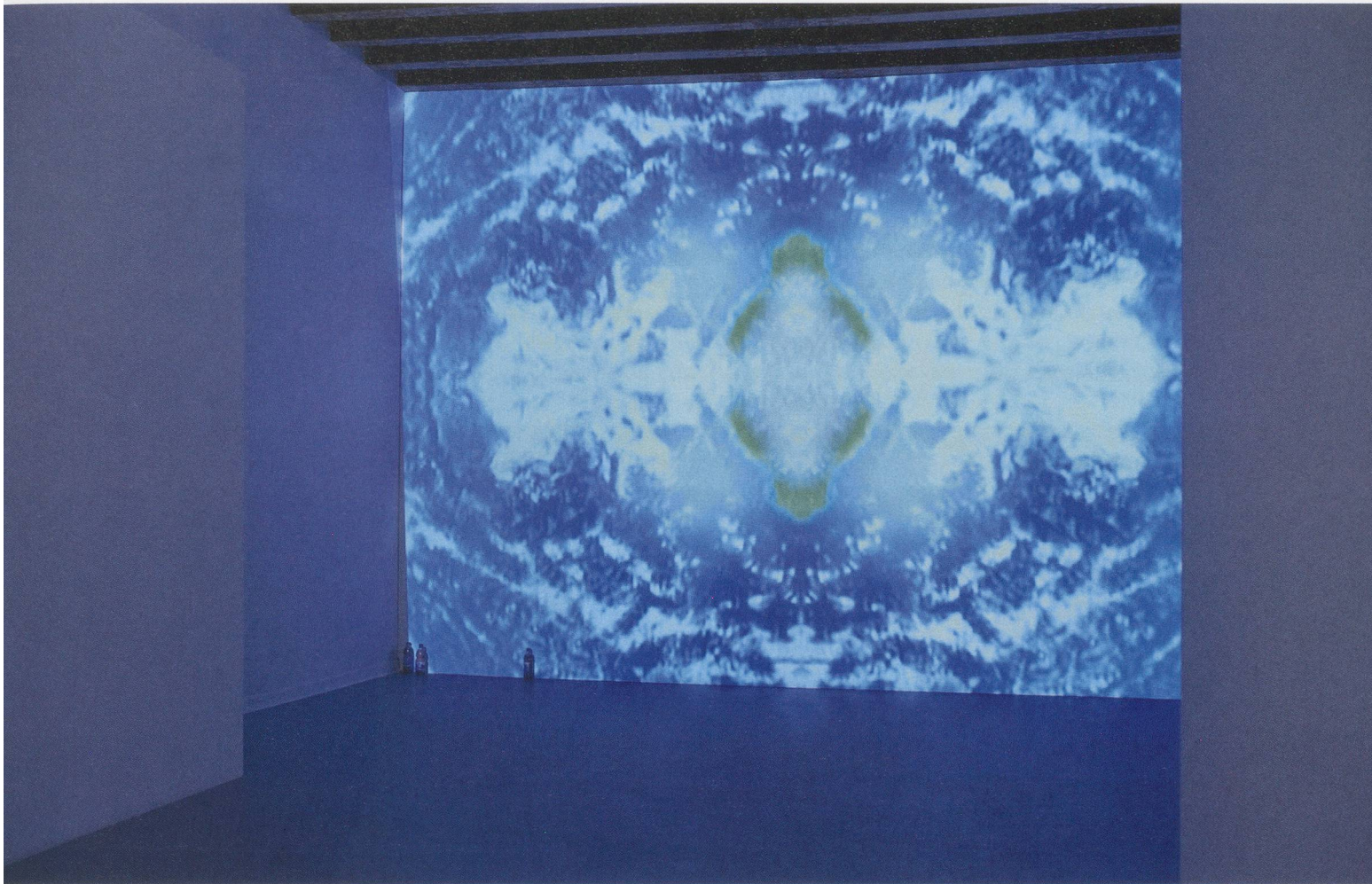
PAMELA ROSENKRANZ, from left to right – von links nach rechts: FIRM BEING (STAY TRUE), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments, 17 x 6 x 6" / FESTES WESEN (BLEIB DIR TREU), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten, 43,2 x 15,2 x 15,2 cm / FIRM BEING (STAY NEUTRAL), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (BLEIB NEUTRAL), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten / FIRM BEING (BLUSH NEUTRAL), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (ERRÖTE NEUTRAL), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten / FIRM BEING (FRESH BROWN), 2009, 500 ml PET bottle, silicon with pigments / FESTES WESEN (FRISCHES BRAUN), 500-ml-PET-Flasche, Silikon mit Pigmenten.

(PHOTOS: GUNNAR MEIER)

twentieth-century abstraction. Their contorted poses and whiplash silhouettes could alternately be seen as figuration's last flailing spasm, before modernism placed new pressures and prohibitions on somatic representation—the residual effects of which are fully on display in "FIRM BEING"'s bulging sides.

Another setting, another room, might have positioned Rosenkranz's work in relation to the ready-

made's traffic in found objects, or Minimalism's penchant for floor-bound serialism. The Tate installation framed "Firm Being" as bodies: squat bodies, diminutive bodies, bodies reduced to the shape of commodities, but bodies nonetheless. However, the gallery could not entirely claim the bottles for the medium of sculpture. Their packaging gave them silhouettes as distinct as Ford's or Gilbert's, but their hues were



PAMELA ROSENKRANZ,
"Our Sun," 2009,
installation view, Istituto Svizzero, Venice /
Installationsansicht.

at odds with the statues' patina and polish. In the eighteenth and nineteenth centuries, sculpture distinguished itself from painting in part through an insistent refusal of color. (Antonio Canova, for instance, was criticized for the mild chromatic effects he achieved with tints and washes.²) "FIRM BEING," by contrast, is *all color*, silicone pigment poured into clear plastic. As a result, Rosenkranz's representa-

tion of the body needs to be seen within the tradition of painting. More specifically, her use of skin tones tether "FIRM BEING" to one of the nineteenth century's most prevalent genres: the nude.

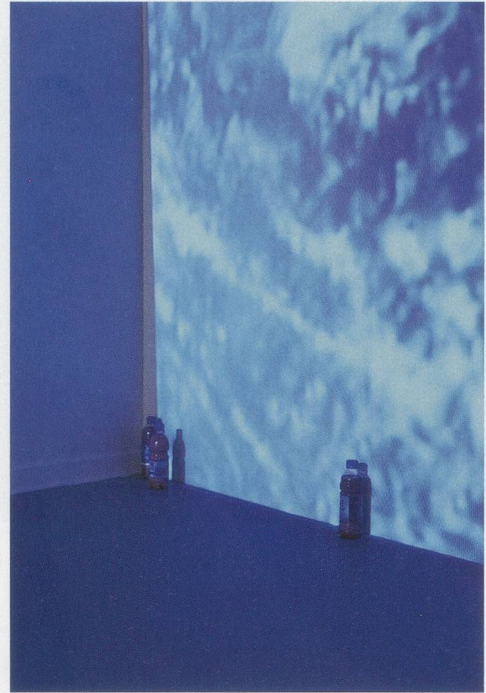
It was Jean-Auguste-Dominique Ingres who brought the female nude to the fore of neoclassical painting. Much has been made of Ingres's willful distortions of human anatomy, like the extra vertebrae in the *GRANDE ODALISQUE* (1814), but his objectification of the body was arguably most evident in his handling of skin. Repeatedly, he made reference in his notebooks to ivory necks or alabaster feet, rhetorical tics that liken body parts to precious materials.³ Ingres's nudes were blank, smooth, immaculate, in need of accessories for context—"expressively empty bodies and expressively loaded ornaments," as Susan Siegfried writes.⁴ A few luxurious fabrics and a pea-

cock feather could affix a rubbery body to an Orientalist fantasy, just as a swarm of fawning putti might fashion it a Venus.

By mid-century, Ingres's tropes had become standard fare at the state-sanctioned Salon. Painters like Alexandre Cabanel and William Bouguereau packed the walls with porcelain-skinned nudes whose sexual entreaties were made socially tolerable by the alibi that these were mythological subjects. (It is difficult,

however, to see all the frothing waves and bucking billy goats as anything other than metonyms of male desire.) At the Salon of 1865, Manet upended this excuse with *OLYMPIA* (1863), for when he flattened his subject's body, he also marked it. Olympia's skin, T. J. Clark has famously observed, possessed blemishes, signs of dirt, even a faint hint of pubic hair. Her nakedness retained signs of her status as a working-class prostitute, her place in the historical present.⁵⁾

PAMELA ROSENKRANZ, "Our Sun," 2009, installation views, Istituto Svizzero, Venice / Installationsansichten.



Remarkably, “FIRM BEING” holds in suspension both sides of this rupture. Traces of Cabanel and Manet are commensurately discernible. Bottled water companies wrap their products in myth. Here I speak of myth less in the sense of Icarus or Venus than as Roland Barthes defines it: myth as language that deprives objects of their history.⁶⁾ From Perrier’s early slogan “Earth’s First Soft Drink” to Fiji’s more recent “Untouched by Man,” the industry markets itself as unsullied access to nature. Stock images of aquifers and snow-crested peaks disavow the oil in PET plastic, the carbon footprint of container shipping, the fallout from privatizing the commons. If a Fiji bottle stands outside capitalist production, then the “FIRM BEING” works are bodies without identity. Their fleshy contents are as smooth and blank as an Ingres nude, and, to borrow a phrase from Clark, “purged of particulars.”⁷⁾ Philosopher Reza Negarestani imagines just such a body when he describes Rosenkranz’s signature operation as “Darwinizing.”⁸⁾ For Negarestani, Rosenkranz’s work locates explanations for human behavior at the time scale of evolution or other domains of modern science: “the galactic, the stellar, the chemical, the planetary, the biological, and the cerebral.”⁹⁾ His analysis pits art’s personal expression against science’s impersonal inquiry, and in so doing, skirts history’s role in determining both. In myth, Barthes writes, “history evaporates.”¹⁰⁾

In reality, bottled water is eminently historical. On the fizzy feel of the 1980s, Homi Bhaba has written, “People didn’t drink water—they drank Perrier. . . . It was the label that signified the sign of the times.”¹¹⁾ Perrier’s late ’70s advertising campaign had transformed a resource for human subsistence into yet another emblem of social distinction. Ironically, the emptiness that initially made bottled water a tough sell has since become an intrinsic part of its appeal to a health-conscious customer base. The incorporation of varying skin tones in the “FIRM BEING” series suggest identities determined by racial difference, but their uniform consistency promise ones constructed by lifestyle choice. The lack of particulars that placed nineteenth-century nudes on a mythical register can now be construed as evidence of intense self-regulation: periodic cleanses, vigorous monitoring of caloric intake, and vigilance against nebulously

defined “toxins.” Arranged on the floor of the Tate and other exhibition spaces, “FIRM BEING” echoes the casual placement of water bottles at sites of personal upkeep like the gym, the yoga studio, and—dare I say it?—the salon.

In Rosenkranz’s video *DEATH OF YVES KLEIN* (2011), a computerized voice intones: “Pigments are dangerous. Painting is dangerous. . . . Pigments enter skin. Avoid contact with skin. Get paint off your skin.” The immediate concern here is paint’s toxicity, but painting’s historicity is also a hazard. To have paint on your skin is to be marked. In 1971, Michel Foucault argued that the body was “imprinted by history”; it was an “inscribed surface of events,” flat like parchment.¹²⁾ Rosenkranz likewise posits a human subject without depth—“no core,” her slogan goes—but she subtly modifies Foucault’s metaphor of the printed page. The body put forth in “FIRM BEING” is primed not for inscription but absorption. Pigments and chemicals seep into its pores. History, her work suggests, can’t be scrubbed off. You have to sweat it out.

1) Works by Florian Hecker, Amanda Beech, and John Gerrard were installed elsewhere in the building, and a concurrent panel discussion put the artists in direct discussion with philosophers Robin Mackay, Iain Hamilton Grant, and Tobias Huber. For information regarding “The Real Thing,” I am grateful to Adrian Shaw, Late at Tate programmer, Young People’s Programmes, Tate Learning. I also thank Stephanie O’Rourke and Sarah Schaefer for their advice on this essay.

2) Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven: Yale University Press, 2000), 42–44.

3) Susan L. Siegfried, *Ingres: Painting Reimagined* (New Haven: Yale University Press, 2009), 102.

4) *Ibid.*, 72.

5) T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (New York: Knopf, 1984), 79–146.

6) Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 151.

7) Clark, *The Painting of Modern Life*, 127.

8) Reza Negarestani, “Darwinizing the Blue,” in *Pamela Rosenkranz: No Core*, ed. Gianni Jetzer et al. (Zurich: JRP/Ringier, 2012), 137.

9) *Ibid.*, 131.

10) Barthes, *Mythologies*, 151.

11) Homi K. Bhaba, “Making Difference,” *Artforum*, April 2003, 73.

12) Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History (1971),” in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. Donald F. Bouchard, trans. Sherry Simon and Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 148.

COLBY CHAMBERLAIN

Salon- malerei

Der Raum war mit Körpern gefüllt. Licht aus einem Projektor tauchte sie in ein kaleidoskopisches Muster aus Ozeanblau und Zirrusweiss. Auf Augenhöhe standen Statuen von Edward Onslow Ford, Alfred Gilbert und Hamo Thornycroft, Bronze- und Marmorfiguren mit nach innen gewölbten Rücken und ausgestreckten Gliedmassen. Um ihre Sockel gruppierten sich Flaschen von Volvic, Fiji und Evian, Plastikbehälter mit ergonomisch gerundeten Rändern und Twist-off-Verschlüssen. Im flimmernden Dunkel brauchte man wahrscheinlich einen Augenblick, um sie überhaupt wahrzunehmen, und einen weiteren Augenblick, um etwas über ihren Inhalt – trübe Substanzen in beigefarbenem, rosa oder braunem Ton, ohne Frage künstlich und dennoch unleugbar den rötlichen Schimmer von Fleisch aufweisend – sagen zu können.

Diese Flaschen aus der Serie «FIRM BEING» (festes Wesen/festes Dasein; seit 2009) von Pamela Rosenkranz tauchten im Jahr 2010 im Rahmen einer einmaligen Abendveranstaltung namens «The Real Thing» in der Tate Britain in London auf. Der von

COLBY CHAMBERLAIN hat im Fach Kunstgeschichte an der Columbia University of London promoviert und ist leitender Redakteur des Online-Magazins *Triple Canopy*.

der britischen Kunstorganisation Urbanomic veranstaltete Abend ging der Frage nach, wie sich die zeitgenössische Kunst zum spekulativen Realismus verhält, einer philosophischen Strömung, die – vielfach im Rekurs auf die Mathematik und die Wissenschaften – über die menschliche Erfahrung hinaus zu denken sucht.¹⁾ Rosenkranz hatte die Flaschen und die Videoprojektion LOOP REVOLUTION (2009) erstmals im Istituto Svizzero in Venedig ausgestellt. Dort spielten die verzerrten Satellitenbilder gegenüber einem Fenster mit Blick auf die schimmernde Weite einer Lagune – eine klimabewusste Antwort auf die für die Stadt charakteristische Ästhetik von Licht und Wasser. In der Tate Britain verwandelte LOOP REVOLUTION die Skulpturengalerie in ein Wolken- und Strömungsspektakel, das die einzelnen Figuren unter einer meteorologischen Erhabenheit zusammenfasste.

Aber auch wenn Rosenkranz' Installation dazu gedacht war, der Sammlung der Tate Britain neue diskursive Möglichkeiten zu eröffnen, so verklammerte sie das Werk der Künstlerin doch zugleich mit einer Reihe von Anliegen des neunzehnten Jahrhunderts. Besucher von «The Real Thing» hätten dem Wandtext des Museums entnehmen können, dass die Skulpturen, um die sich die «FIRM BEING»-Flaschen

drängten, allesamt aus den 1880er- und 1890er-Jahren stammen, als Ästhetiker des Fin de Siècle alteingeführten akademischen Konventionen den Rücken kehrten und es stattdessen vorzogen, allegorische Symbole zu erfinden (zum Beispiel Fords spindeldünne vorpubertäre FOLLY, 1886) oder mythische Sujets mittels sinnlich expressiver Oberflächen wiederzugeben (Gilberts ICARUS, 1882–1884). Im Wandtext des Saals vertrat der Kurator Robert Upstone die Auffassung, der Trend der Statuen hin zu immateriellen Ideen und reiner Empfindung nehme die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts vorweg. Ihre verdrehten Posen und Peitschenhieb-Silhouetten konnten wahlweise als letzte fuchtelnde Zuckung der Figuration gesehen werden, ehe die Moderne der Körperdarstellung neue Zwänge und Verbote auferlegte – deren Restwirkungen in den sich wölbenden Seiten von «FIRM BEING» überdeutlich zur Anschauung kommen.

Ein anderer Schauplatz, ein anderer Saal hätte Rosenkranz' Werk in die Nähe des Readymade-Geschäfts mit Fundobjekten oder der Vorliebe der Minimal Art für bodenverhaftete Serialität rücken können. Die Installation in der Tate formulierte «FIRM BEING» als Körper: gedrungene Körper, zwerghafte Körper, auf die Gestalt von Waren reduzierte Körper, aber trotzdem Körper. Das Museum konnte die Flaschen allerdings nicht ganz für die Gattung der Skulptur beanspruchen. Ihre Verpackung verlieh ihnen zwar Silhouetten, die genauso ausgeprägt waren wie jene Fords oder Gilberts, ihre Farbtöne aber standen im Widerspruch zu Patina und Politur der Statuen. Im 18. und 19. Jahrhundert unterschied sich die Bildhauerei von der Malerei vor allem durch beharrliche Ablehnung der Farbe. (Antonio Canova zum Beispiel wurde kritisiert wegen der leichten Farbwirkungen, die er mit Tönungen und Lasuren erzielte.²⁾) «FIRM BEING» ist im Unterschied dazu ganz Farbe, ein in glasklares Plastik gegossenes Silikonpigment. Deshalb ist Rosenkranz' Darstellung des Körpers innerhalb der Tradition der Malerei zu sehen. Konkret verbindet die Verwendung von Fleischtönen «FIRM BEING» mit einem der am weitesten verbreiteten Genres des 19. Jahrhunderts, dem Akt.

Es war Jean-Auguste-Dominique Ingres, der den weiblichen Akt in den Vordergrund der klassizisti-

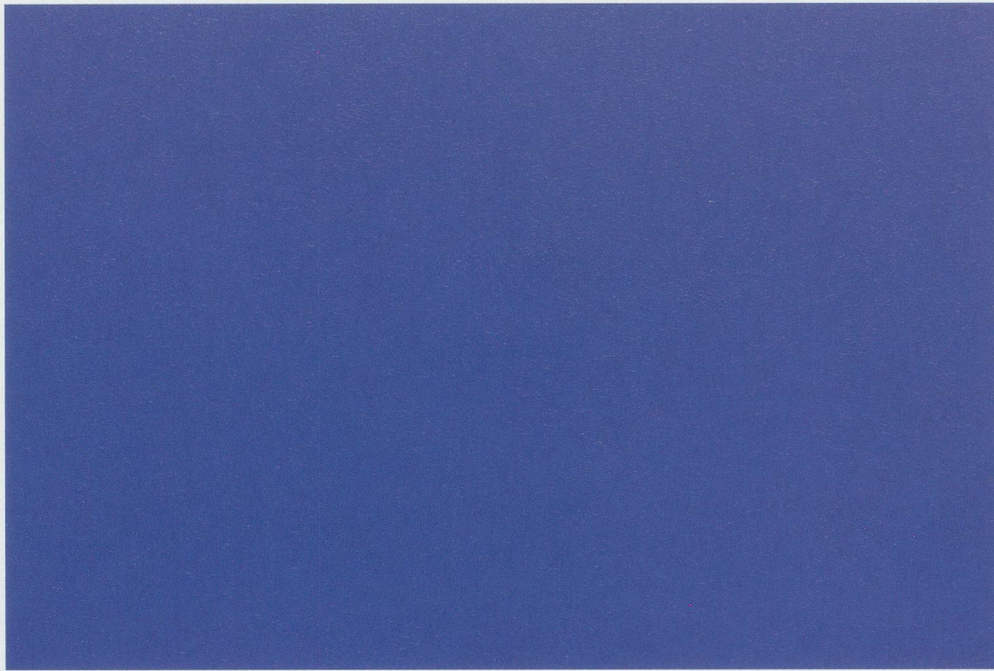
schen Malerei rückte. Ingres' absichtliche Verzeichnungen der menschlichen Anatomie, wie etwa die zusätzlichen Wirbel in der GRANDE ODALISQUE (1814), sind reichlich kommentiert worden, seine Objektivierung des Körpers war aber wohl nirgendwo so offenkundig wie in seiner Behandlung von Haut. In seinen Notizbüchern bezog er sich wiederholt auf elfenbeinerne Hälse und Alabasterfüsse, rhetorische Ticks, wobei Körperteile mit kostbaren Materialien verglichen werden.³⁾ Ingres' Akte waren blass, glatt, unbefleckt und benötigten Accessoires, um einen Kontext herzustellen – «expressiv leere Körper und expressiv reiche Verzierungen», wie Susan Siegfried schreibt.⁴⁾ Einige luxuriöse Stoffe und eine Pfauenfeder können einen gummiartigen Körper in eine orientalistische Phantasie einbinden, so wie ein Schwarm liebedienender Putti sie zur Venus machten.

Gegen Mitte des Jahrhunderts waren Ingres' Tropen bereits Standardkost im staatlich sanktionierten Salon. Maler wie Alexandre Cabanel und William Bouguereau tapezierten die Wände mit porzellanhäutigen Akten, deren sexuelle Beschwörungen durch den Vorwand, es handle sich um mythologische Figuren, gesellschaftlich hoffähig gemacht wurden. (Man täte sich allerdings schwer, in all den schäumenden Wogen und bockenden Ziegenböcken etwas anderes als Metonyme männlicher Begierde zu sehen.) Im Salon des Jahres 1865 kippte Manet mit seiner OLYMPIA (1863) diese Ausrede um, denn indem er den Körper seines Motivs verflächigte, versah er ihn zugleich mit Markierungen. Die Haut der Olympia wies, wie T. J. Clark bekanntlich beobachtet hat, Schönheitsfehler, Andeutungen von Schmutz, ja sogar eine vage Andeutung von Schamhaar auf. Ihre Nacktheit erhielt Zeichen ihres Standes als einer Prostituierten der Arbeiterklasse, ihrer Stellung in der geschichtlichen Gegenwart.⁵⁾

Bemerkenswerterweise hält «FIRM BEING» beide Seiten dieses Bruchs in der Schwebe. Spuren von Cabanel und Manet sind in gleichem Masse auszumachen. Tafelwasserfirmen verpacken ihre Produkte in einen Mythos. Dabei rede ich nicht so sehr vom Mythos im Sinne von Ikarus oder Venus, sondern vom Mythos, wie Roland Barthes ihn definiert: der Mythos als eine Sprache, die Objekte ihrer Geschichte



PAMELA ROSENKRANZ, LOOP REVOLUTION, 2010, video projection, HD video,
loop, dimensions variable / Videoprojektion, HD-Video, Loop, Masse variabel.
(PHOTO: GUNNAR MEIER)



PAMELA ROSENKRANZ, *DEATH OF YVES KLEIN*, 2011, single channel video on monitor, color, sound /
TOD VON YVES KLEIN, Einkanalvideo auf Monitor, Farbe, Klang.

beraubt.⁶⁾ Von Perriers frühem Werbeslogan «Earth's First Soft Drink» (Der Erde erster Softdrink) bis zu Fijis jüngerem «Untouched by Man» (Vom Menschen unberührt) vermarktet die Industrie sich selbst als Zugriff auf die unbefleckte Natur. Archivbilder von Grundwasserhorizonten und schneegeschmückten Gipfeln leugnen das Öl in PET-Plastik, den CO₂-Fussabdruck des Containertransports, die Konsequenzen der Privatisierung des Gemeinguts. Wenn eine Fiji-Flasche ausserhalb der kapitalistischen Produktion steht, dann sind die «FIRM BEING»-Arbeiten Körper ohne Identität. Ihr fleischiger Inhalt ist so glatt und ausdrucksleer wie ein Ingres-Akt und, um einen Ausdruck von Clark zu übernehmen, «von Einzelheiten gesäubert»⁷⁾. Der Philosoph Reza Negarestani stellt sich einen ebensolchen Körper vor, wenn er die für Rosenkranz charakteristische Handlung als «Darwining» beschreibt.⁸⁾ Aus Sicht Negarestanis stellt Rosenkranz' Werk Erklärungen für menschliches Verhalten in den zeitlichen Rahmen der Evolution oder anderer Bereiche der modernen Wissenschaft

(«das Galaktische, das Stellare, das Chemische, das Planetarische, das Biologische und das Zerebrale».)⁹⁾ Seine Analyse führt den persönlichen Ausdruck der Kunst gegen die unpersönliche Untersuchung der Wissenschaft ins Feld und umgeht damit die Rolle, die die Geschichte bei der Bestimmung beider spielt. Im Mythos, so schreibt Barthes, verflüchtigt sich Geschichte.¹⁰⁾

Tatsächlich ist Flaschenwasser in hohem Masse geschichtlich. Über die sprudelnde Stimmung der 1980er-Jahre schrieb Homi Bhaba: «Die Leute tranken kein Wasser: Sie tranken Perrier. ... Die Marke war das Zeichen ihrer Zeit.»¹¹⁾ Perriers Werbekampagne der späten 70er-Jahre hatte eine Ressource für die Existenz des Menschen in ein weiteres Zeichen gesellschaftlicher Unterscheidung verwandelt. Ironischerweise wurde die Leere, aufgrund derer Flaschenwasser sich anfänglich schlecht verkaufen liess, seither zu einem unlösbaren Bestandteil seiner Anziehungskraft für eine gesundheitsbewusste Kundschaft. Die Einbeziehung unterschiedlicher

Fleischtöne in die Serie «FIRM BEING» lässt an durch Rassenunterschiede bestimmte Identitäten denken, ihre einheitliche Konsistenz aber verheisst solche, die durch Lifestyle-Wahl konstruiert sind. Das Fehlen von Details, das die Akte des 19. Jahrhunderts auf eine mythologische Ebene stellte, lässt sich nunmehr als Beweis hochgradiger Selbstkontrolle konstruieren: regelmässige Reinigungen, hartnäckige Überwachung der Kalorieneinnahme und Wachsamkeit gegenüber vage definierten «Giftstoffen». Auf dem Fussboden der Tate und anderer Ausstellungsräume angeordnet, birgt «FIRM BEING» Anklänge an die zufällige Platzierung von Wasserflaschen an Orten persönlicher Pflege wie dem Fitness- und Yogastudio oder auch – ich wage zu sagen – dem Salon.

In Rosenkranz' Video DEATH OF YVES KLEIN (Tod Yves Kleins; 2011) ertönt eine computerisierte Stimme: «Pigmente sind gefährlich. Malerei ist ge-

fährlich ... Pigmente ziehen in die Haut ein. Berührung mit der Haut vermeiden. Farbe von der Haut entfernen.» Die unmittelbare Sorge hier ist die Giftigkeit von Malfarbe, die Geschichtlichkeit der Malerei ist aber ebenso eine Gefahr. Farbe auf der Haut haben bedeutet gezeichnet zu sein. Michel Foucault meinte 1971, der Körper sei «eine Fläche, auf der die Ereignisse sich einprägen», flach wie Pergament.¹²⁾ Auch Rosenkranz postuliert ein menschliches Subjekt ohne Tiefe – «kein Kern», lautet ihr Slogan –, aber sie wandelt Foucaults Metapher der bedruckten Seite subtil ab. Der in «FIRM BEING» vorgelegte Körper ist nicht für Beschriftung, sondern für Absorption präpariert. Pigmente und Chemikalien sickern in seine Poren ein. Geschichte, so gibt ihr Werk zu verstehen, lässt sich nicht abreiben. Sie muss ausgeschwitzt werden.

(Übersetzung: Bram Opstellen)



PAMELA ROSENKRANZ, BECAUSE THEY TRY TO BORE HOLES IN MY GREATEST AND MOST BEAUTIFUL WORK (RELIEF OF AVARICE), 2012, inkjet print on photo paper, mounting glue, plexiglass, framed, 80 1/8 x 56 x 1 1/2" / WEIL SIE VERSUCHEN, LÖCHER IN MEIN GRÖSSTES UND SCHÖNSTES WERK ZU BOHREN (LINDERUNG DURCH HABGIER), Inkjet-Print auf Photopapier, Klebstoff, Plexiglas, gerahmt, 203,5 x 142,2 x 3,8 cm.

1) Werke von Florian Hecker, Amanda Beech und John Gerrard waren andernorts im Gebäude angebracht und eine gleichzeitige Podiumsdiskussion brachte die Künstler unmittelbar ins Gespräch mit den Philosophen Robin Mackay und Iain Hamilton Grant. Für nähere Angaben zu «The Real Thing» danke ich Adrian Shaw, zuständig für das Late-at-Tate-Programm, das Young-People-Programm und Tate Learning. Stephanie O'Rourke und Sarah Schaefer möchte ich für ihre Hinweise zu diesem Beitrag danken.

2) Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven 2000, S. 42–44.

3) Susan L. Siegfried, *Ingres: Painting Reimagined*, New Haven 2009, S. 102.

4) Ebenda, S. 72.

5) T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, New York 1984, S. 79–146.

6) Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 141.

7) Clark, *Painting of Modern Life* (wie Anm. 5), S. 127.

8) Reza Negarestani, «Darwinizing the Blue», in *Pamela Rosenkranz: No Core*, hrsg. v. Gianni Jetzer et al., Zürich 2012, S. 137.

9) Ebenda, S. 131.

10) Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 141.

11) Homi K. Bhaba, «Making Difference», *Artforum* (April 2003), S. 73.

12) Michel Foucault, «Nietzsche, die Genealogie, die Historie», in *Dits et Ecrits, 1970–1975*, Schriften in vier Bänden, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, Bd. II, S. 174.

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host.

—William Burroughs¹⁾

NICOLAS BOURRIAUD

Today, the “posthuman” has invaded aesthetic debate. The emergence of speculative realism and of object-oriented thought, as well as the recent revival of animism, has created an intellectual climate where the object holds our attention. It hardly seems arbitrary that the general emotional shift taking place in the art world indirectly reinforces the market, which needs objects to sell. But to its credit, this new theoretical framework contributes to the uncoupling of the conceptual duo on which all Western aesthetics is based: the link between subject and object, between human consciousness and the exterior world; *aesthesis*, or sensation, would not exist without the participation of a human subject. But the question arises, is it possible to envision an aesthetic (in the wider sense of “style,” perhaps) that does not have the human mind at its center? Due to overemphasis on the subject-object relationship, art has been confined to a binary formula from which a number of artists are currently trying to extract themselves. Thus, when Pierre Huyghe defined the exhibition as a place where “someone is exposed to something,”

NICOLAS BOURRIAUD is a curator, writer, art critic, and author of theoretical essays on contemporary art.

Art as Virus

he was radically undermining the traditional categories of passivity and activity, and especially the idea that the active agent of aesthetics has to be a human individual.

In many works of art today, the human subject is only hinted at, sometimes by means of topic or product. Artists as varied as Alyssa Barenboym, Mark Leckey, Maria Loboda, Marlie Mul, Matheus Rocha Pitta, Sterling Ruby, Haegue Yang, Anicka Yi, and Pamela Rosenkranz are all engaged in this deconstruction of the subject/object binary; beings and objects are no longer two distinct realms. The world is perceived as an alliance, a composite, a huge assembly



PAMELA ROSENKRANZ, *EXPRESS NOTHING (ELIMINATION DUMBLY FEELS)*, 2011, acrylic on emergency blanket foil, framed, 64 ¹/₈ x 83 ³/₈" / *NICHTS AUSDRÜCKEN (DUMPF GEFÜHLTE BESEITIGUNG)*, Acryl auf Notfalldecken, gerahmt, 162,9 x 211,8 cm.

line, and contemporary art encompasses both animism and the process of reification, both subjectivity and product. Human beings now see themselves as radically relativized to such a degree that the word anthropomorphic could be extended to signify anything with DNA.

This is where the most striking feature of Rosenkranz's work lies. Her exhibitions destroy the human subject and engage in a neurological analysis of our behavior; they never seem to fulfill our expectations for a human body or cultural references. What they do, rather, is propose a scientific framework that dissolves their components: Her visual template is the

laboratory, not the museum. Her works seem to be composed of the residues of experiments, the precipitate left by actions or research. At first, the forms look a little like paintings, sculptures, or installations, but their content goes beyond those formats insofar as it is organized solely around physiology. Here, the surfaces are envelopes or skin, and the volumes are recipients or organs. But these visible objects are not the crux of the work: Their role is to enable an intangible action to become tangible, which is the *raison d'être* of art.

"New research," Rosenkranz explains, "hints that certain viruses may actually be keeping us



PAMELA ROSENKRANZ, MORE STREAM, 2012,
Methylene blue, water, sink,
46 ⁷/₁₆ x 29 ¹/₂ x 19 ¹¹/₁₆” /
MEHR STRÖMUNG, Methylenblau,
Wasser, Waschbecken, 118 x 75 x 50 cm.
(PHOTOS: GUNNAR MEIER)



healthy, similar to the microbiotic constellation of bacteria that is so crucial for our immune system—think probiotics. New art comes into art history as a challenge to the immune system of the discourse. That is how, generation after generation, art history continues to alter perception.”²⁾ Art is a viral system, an active agent. The virus also leads Rosenkranz to consider the issue of immunity, explored in the form of skin—the primary boundary that defines a person, marking his or her visible edge. Both protective and porous, open and closed, skin appears in

Rosenkranz’s work as a single surface, unfolded or stretched out, from which something visible is likely to emerge before the human eye. Whether liquid pigment in a vial or applied as color to one of her aluminum panels, skin is both the medium and the content of the work, something from which there is no escaping. As Paul Valéry said, “that which is most profound in the human being is the skin.”³⁾ Rosenkranz, in her work, represents in particular the interior/exterior partnership, the conceptual divide from which most of her art clearly tries to escape:

In MORE STREAM (2012), water runs into a sink to and from a plastic drum filled with methylene blue; it is a closed circuit, like a topological diagram. The central object of Rosenkranz's work—the notion she contests time and again—is the human belief in the existence of the *exterior*. In an apparent paradox, she relentlessly draws attention to the physiological boundary. The series "EXPRESS NOTHING" (2011) makes formal reference to Yves Klein as she uses his fetishistic colors (blue, gold, and pink) in works painted on emergency blankets or insulating covers used to protect the human body.

The recurring motifs of the Möbius strip, of symmetry, and of skin enclosed in a recipient evidence her refusal of the binarism that culminates in the subject/object opposition. Her work shows us that we must now think of ourselves as being inside an extended network of living things rather than as observers looking on from the outside. The work of art can no longer be seen as an autonomous object but as an extract removed from a process, a sort of experimental sample likely to generate its own effects. In this sense, there are parallels between Rosenkranz's work and that of Carsten Höller: Both study biological determinism in human behavior and present their work as the result of experimental research, sometimes even carried out on the artists themselves. But whereas Höller's aesthetic world is resolutely figurative—even baroque—and often involves active viewer participation, Rosenkranz moves between abstract forms and conceptual devices characterized by a visual economy. Indeed, if a visitor to her exhibitions could be seen as "exposed" to a process—ATTRACTION (RED AND BLUE) (2014), for instance, included the circulation of cat pheromones—he or she is nothing more than a passive "carrier" or the "intermediate host" of a parasite.

The choice of pheromones is striking. Rosenkranz links them to toxoplasmosis, deemed by some scientists to affect human sexual behavior—it is thought to act powerfully on the female libido—and a possible cause of schizophrenia or depression. "We tend to see sexuality," says Rosenkranz, "as one of the main markers of our individuality—it helps define us—but not only does our own biological system react to sexual attractions in ways that we can't control,

PAMELA ROSENKRANZ, *PURITY OF VAPORS*, 2012, silicon pigments, SmartWater bottles, refrigerator, 64 3/4 x 25 1/2 x 23 5/8" / *REINHEIT DER DÄMPFE*, Silikonpigmente, SmartWater-Flaschen, Kühlschrank, 164,5 x 64,8 x 60 cm.

(PHOTO: GUNNAR MEIER)



but there are also parasites that can neurologically influence, or possibly even direct, our sense of attraction."⁴) Human sexuality appears to be gender-related. Certain works by Rosenkranz—notably "FIRM BEING" (2009), a series of bottles holding silicone with a flesh-colored pigment—make use of marketing codes and beauty products geared toward female consumers. These objects, whose reference to cosmetics is reinforced by their milky pink color, place the questions of physical limits (and their porosity) on the feminine side.



Incidentally, many of the artists mentioned above who are engaged in an abolition of the subject/object divide are women. Aware of the risk of reducing this question to a gender issue, one might formulate, as Rosenkranz has on many occasions, a possible bio-physical predisposition on the part of women to the deconstruction of the human subject, which males are more likely to perceive as an indivisible entity. Jacques Lacan made a similar, if seemingly diametrical, distinction in the order of desire when he defined woman as tied to symbol and body as totality; men—who are more inclined to understand a part as the whole—tend to engage in a fetishistic “chopping up” of feminine physiology. “My Sexuality”—a stunning exhibition by Pamela Rosenkranz at Karma International, Zurich, in 2014—affirms the central place of sexual energy in the construction of our physical and mental environment. The interior of the gallery was completely covered in plastic sheets to “insulate” it from the exterior, perhaps in an attempt to highlight the laboratory function of the exhibition space. A series of paintings on aluminum, “SEXUAL POWER (VIAGRA PAINTINGS 1–11)” (2014) was simply placed on the floor against the walls of the gallery. The artist had painted the works—after taking Viagra—in the gallery using her hands, leaving wide trails of pigment on the floor and giving the exhibition space the neglected air of a studio.

In a 1973 essay on the libidinal economy of contemporary art, Jean-François Lyotard defines painting as “introduction connections of the libido onto color.”⁵ Rosenkranz takes this formulation literally, producing work in an extreme state of chemically

induced sexual desire. The title of the exhibition is an antiphrasis: Whereas the public expected a personal confession, Rosenkranz offered biological determinisms and chemicals of desire and their manifold links to purely cultural elements. Our skin, our sexual life, and our social behavior are nothing but surfaces sampled from a huge biochemical network, and our way of viewing art is just the inevitable product of a physiological adaptation of the species. In Rosenkranz’s work, sex is not at all natural, and art is even less so. To paint while under the effect of Viagra is to insist on the artificial nature of those two libidinal activities, while underscoring what they have in common: producing a mark on one’s own body, on the body of another, or on another surface. For Rosenkranz, art lies somewhere between virus and placebo, and her work is a magnificent introduction to twenty-first-century artistic bacteriology.

(Translation from the French: Jane Brodie)

- 1) William Burroughs, “Ten Years and a Billion Dollars,” in *The Adding Machine: Selected Essays* (New York: Seaver Books, 1986), 47.
- 2) Pamela Rosenkranz, in conversation with the author, January 2015.
- 3) Paul Valéry, *L’idée fixe ou Deux Hommes à la mer* (1932).
- 4) Pamela Rosenkranz, quoted in Aoife Rosenmeyer, “In the Studio: Pamela Rosenkranz,” *Art in America* (January 2015), 79; online at www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-pamela-rosenkranz.
- 5) Jean-François Lyotard, “Painting as a Libidinal Set-up” (1973), reprinted in Keith Chrome and James Williams, eds., *The Lyotard Reader and Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006), 302–29.

Left page / linke Seite:

PAMELA ROSENKRANZ, *LIVING COLORS*, 2012, video projection in dimmed light, sound, dimensions variable /

LEBENDE FARBEN, Videoprojektion in gedämpftem Licht, Klang, Masse variabel.

(PHOTOS: GUNNAR MEIER)

PAMELA ROSENKRANZ, “Feeding, Fleeing, Fighting, Reproduction,” 2012, installation view, Kunsthalle Basel / Installationsansicht.

(PHOTO: GUNNAR MEIER)



Seit 1971 vertrete ich die Grundtheorie, dass das Wort tatsächlich ein Virus ist und nur nicht als solcher erkannt wurde, weil es eine relativ stabile Symbiose mit seinem menschlichen Wirt eingegangen ist.

– William S. Burroughs ¹⁾



NICOLAS BOURRIAUD

Das Posthumane bemächtigt sich heute zunehmend der ästhetischen Diskussion. Der Aufstieg des spekulativen Realismus und des objektbezogenen Denkens sowie die jüngste Rehabilitation des Animismus haben ein geistiges Klima geschaffen, in dem sich das Objekt ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt sieht. Im Übrigen verschieben sich sämtliche Kategorien des Denkens ganz ungerührt in Richtung Objektsphäre. Es ist kein Zufall, dass die gigantische emotionale Verlagerung, der die Kunstszene heute frönt, indirekt einem Markt in die Hände spielt, der vornehmlich Kunst in Form von Objekten vermarktet. Die neue theoretische Konstellation hat jedoch das Verdienst, zur Auflösung jenes Begriffspaares beizutragen, auf dem die gesamte abendländische Ästhetik beruht, nämlich der Verbindung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen dem menschlichen Bewusstsein und einem «Aussen». *Aisthesis*, das Empfindungsvermögen, ist eine Disziplin, die es ohne Mitwirkung eines menschlichen Subjektes

NICOLAS BOURRIAUD ist Kurator, Kunstkritiker und Autor zahlreicher Publikationen über Gegenwartskunst.

Kunst als Virus

nicht geben kann. Doch die Frage ist gestellt: Ist eine Ästhetik (im weitesten Sinn, also eher eine Stilistik) vorstellbar, deren Zentrum nicht das menschliche Gehirn wäre? Tatsache ist, dass die Überbewertung der Subjekt-Objekt-Beziehung die Kunst schliesslich in eine binäre Formel gesperrt hat, der gerade etliche Künstler zu entrinnen suchen. Wenn also Pierre Huyghe die Ausstellung als einen Ort definiert, wo es darum geht, «jemanden einer Sache auszusetzen», und nicht etwa umgekehrt, so greift er die herkömmlichen Kategorien des Aktiven und Passiven radikal

PAMELA ROSENKRANZ, "My Sexuality," 2014,
 installation view, Karma International, Zürich /
 Installationsansicht.

an und somit auch die Vorstellung, dass der aktive Akteur in der Ästhetik notwendig ein menschliches Individuum sein müsse.

Das menschliche Subjekt tritt in heutigen Kunstwerken als Spur in Erscheinung oder aber vermittelt durch Materialien oder Produkte. Dies trifft auf die Arbeiten so unterschiedlicher Künstler wie Alyssa Barenboym, Mark Leckey, Maria Loboda, Marlie Mul, Matheus Rocha Pitta, Sterling Ruby, Haegue Yang, Annicka Yi oder Pamela Rosenkranz zu. Bei allen oben genannten Kunstschaaffenden bilden Objekte und Lebewesen nicht mehr zwei klar unterschiedene Lager. Die Welt wird jetzt als Legierung oder Verbindung wahrgenommen, als gigantisches Fließband. Und die zeitgenössische Kunst trägt sowohl dem Animismus Rechnung als auch dem Prozess der Verdinglichung, dem Produkt wie dem Subjekt. Das Menschliche sieht sich nun derart relativiert, dass man sagen könnte, der Begriff «anthropomorph» bezeichne infolge dieser extremen Ausweitung nichts anderes mehr als eine DNA.

Genau hier kommt die unmittelbar ins Auge fallende Besonderheit von Rosenkranz' Werk ins Spiel. Ihre Ausstellungen zerstören das menschliche Subjekt und lassen sich auf eine neurologische Analyse unserer Verhaltensweisen ein. Sie erwecken nie den Eindruck, den Erwartungen eines menschlichen Körpers oder irgendwelchen kulturellen Koordinaten zu entsprechen, sondern scheinen einen wissenschaftlichen Rahmen zur Auflösung der Bestandteile derselben anzubieten. Ihr visuelles Leitbild ist eher das Laboratorium als das Museum; ihre Werke scheinen sich aus Erfahrungsrückständen zusammensetzen, aus Ausfällungen, die Handlungen oder Untersuchungen in stofflicher Form sichtbar machen. Gewiss,

auf den ersten Blick kommen ihre Formen dem Tafelbild, der Skulptur oder der Installation sehr nahe. Pamela Rosenkranz nutzt diese Formate zwar, doch ihre Kunst ist ganz und gar an eine Physiologie gekoppelt, in der die Oberflächen Hüllen oder Häute, die Volumen Gefässe oder Organe sind. Doch diese sichtbaren Objekte sind nicht das Wesentliche, sie verkörpern lediglich einen immateriellen Akt, der letztlich der Sinn und Zweck der Kunst ist.

«Neuere Forschungen», erklärt sie, «deuten darauf hin, dass gewisse Viren für unsere Gesundheit von Bedeutung sind, ähnlich wie die mikrobiologische Bakterienzusammensetzung, die für unser Immunsystem so entscheidend ist – man denke etwa an Probiotika. Neue Kunst tritt an die Stelle der Kunstgeschichte, um dem Immunsystem des Diskurses den Kampf anzusagen. So verändert die Kunstgeschichte, Generation für Generation, laufend die Wahrnehmung.»²⁾ Die Kunst ist ein virales System, ein Wirkstoff. Der Virus führt Rosenkranz auch zu Überlegungen über die Immunität, die sich im allgegenwärtigen Thema der Haut äussert, dieser entscheidenden Grenze, die den einzelnen Menschen definiert, seiner sichtbaren Randzone. Zugleich schützend und porös, offen und geschlossen, stellt die Haut in Rosenkranz' Arbeit die einzige – ausgebreitete oder entfaltete – Oberfläche dar, dank der etwas Sichtbares für den menschlichen Blick tatsächlich wahrnehmbar ist. Ob als flüssiges Pigment in einem Flakon eingeschlossen oder als Farbe auf Aluminiumtafeln aufgetragen: Die Haut ist hier zugleich Trägermedium und Inhalt – man entkommt ihr nicht. Wie Paul Valéry es ausdrückte: «Das Tiefste am Menschen ist seine Haut. Soweit er sich kennt.»³⁾ Im Werk von Pamela Rosenkranz verkörpert die Haut vor allem das Binom innen/aussen, eine begriffliche Unterscheidung, der sich die meisten ihrer Werke offensichtlich zu entziehen suchen: MORE STREAM (Mehr Fluss, 2012), in dem das Wasser in einen Ausguss fliesst, der wiederum mit einer methylenblauen Ballonflasche verbunden ist, setzt auf den geschlossenen Kreislauf als topologisches Schema. Zentraler Gegenstand der Arbeit von Rosenkranz ist das, was sie am entschiedensten in Frage stellt: der menschliche Glaube an die Existenz eines *Aussen*. Es mag paradox erscheinen, aber dadurch ist sie gezwungen, unablässig diese physiologische



PAMELA ROSENKRANZ, "My Sexuality," 2014, installation view, Karma International, Zürich / Installationsansicht.

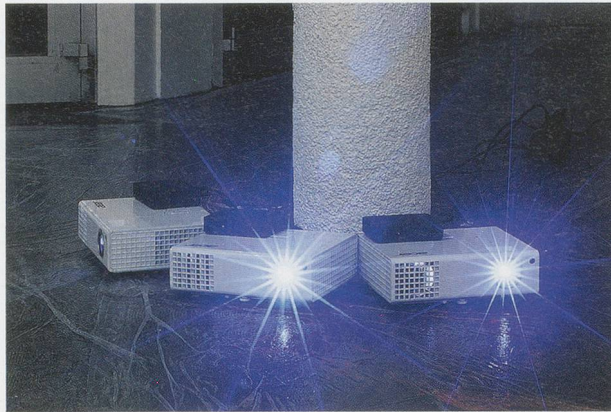
PAMELA ROSENKRANZ,
"My Sexuality," 2014,
installation view,
Karma International, Zürich /
Installationsansicht.



Grenze zu betonen. Die Serie EXPRESS NOTHING (Nichts ausdrücken 2011), die gewisse formale Affinitäten zur Malerei Yves Kleins nicht verleugnet und seine Fetischfarben (Blau, Gold, Rosa) aufgreift, ist auf Rettungsdecken gemalt, das heisst auf Isolationsmaterial, das gewöhnlich zum Schutz des menschlichen Körpers verwendet wird.

Das wiederkehrende Motiv des Möbiusbands, der Symmetrie, der in einem Behälter eingeschlossenen Haut, ist anschaulicher Ausdruck der Ablehnung eines Binarismus, der im Subjekt-Objekt-Gegensatz kulminiert. Ihre Kunst zeigt uns auf, was wir fortan innerhalb erweiterter Bezüge des Lebendigen zu denken haben, statt uns als dessen Beobachter zu betrachten. Das Kunstwerk ist nicht länger als autonomes Objekt zu begreifen, sondern als Extrakt aus Prozessen, gleichsam eine experimentelle Stichprobe, die ihrerseits imstande ist, Wirkungen auszulösen. Unter diesem Blickwinkel liesse sich die Arbeit von Pamela Rosenkranz in die Nähe von Carsten Höllers Kunst rücken: Beide studieren die biologische Determinierung menschlichen Verhaltens und präsentieren ihre Arbeiten als Resultate experimenteller Versuche, die sie manchmal sogar an ihrer eigenen Person durchführen. Das ästhetische Universum Höllers ist jedoch entschieden figurativ, wenn nicht barock, und häufig auf die aktive Beteiligung des

PAMELA ROSENKRANZ,
ATTRACTION (RED AND BLUE), 2014,
6 projectors, 10 1/4 x 8 3/8 x 3 1/8" /
ANZIEHUNG (ROT UND BLAU),
6 Projektoren, 26 x 22 x 8 cm.



Betrachters ausgerichtet, während sich dasjenige von Rosenkranz um abstrakte Formen herum gliedert oder konzeptuellen Vorgaben folgt, die sich durch äusserste visuelle Ökonomie auszeichnen. Und wenn der Besucher ihrer Ausstellungen sich allenfalls einem Prozess «ausgesetzt» sieht, etwa in ATTRACTION (RED AND BLUE) – Anziehung (Rot und Blau) (2004) –, wo sie auch mit dem Versprühen von Katzenpheromonen arbeitet, so bleibt er dennoch lediglich passiver «Träger» oder «vorübergehender Wirt» eines Parasiten.

Die Wahl dieser Pheromone ist bemerkenswert: Rosenkranz bringt sie mit der Katzenkrankheit Toxoplasmose in Verbindung, die manchen Wissenschaftlern zufolge das Sexualverhalten des Menschen in Mitleidenschaft zieht, eine der möglichen Ursachen von schizophrenen oder depressiven Schüben ist und sich stark auf die weibliche Libido auswirkt. «Wir neigen dazu», so Rosenkranz, «die Sexualität als ein Hauptmerkmal unserer Individualität zu betrachten – sie ist hilfreich, um uns selbst zu definieren –, doch unser eigenes biologisches System reagiert auf sexuelle Anziehungskräfte nicht nur auf für uns völlig unkontrollierbare Weisen, nein, es gibt auch noch Parasiten, die unser Attraktivitätsempfinden neurologisch oder vielleicht sogar direkt beeinflussen können.»⁴⁾ Die menschliche Sexualität ist

PAMELA ROSENKRANZ,
"My Sexuality," 2014,
installation view,
Karma International, Zürich /
Installationsansicht.





*PAMELA ROSENKRANZ, EVERYTHING IS ALREADY DEAD (GATORADE PERFORM 02 COOL BLUE AND CAMEO WHITE), 2012,
Ralph Lauren acrylic latex paint, energy drink, inkjet pigment print on Hahnemühle paper, framed, 79 1/2 x 56 5/16" /
ALLES IST SCHON TOT (GATORADE PERFORM 02 KALTES BLAU UND KAMEEN-WEISS, Ralph Lauren Acryl-Latexfarbe,
Energiedrink, Inkjet-Pigmentdruck auf Hahnemühle-Papier, gerahmt, 202 x 143 cm.*

(PHOTO: JEFFREY STURGES)

offensichtlich geschlechtsspezifisch: Gewisse Arbeiten von Rosenkranz, etwa FIRM BEING (2009), eine Reihe von Flaschen, die Silikon und hautfarbene Pigmente enthalten, spielen auf Marketing-Codes und das verführerische Erscheinungsbild von Schönheitsprodukten für die Damenwelt an. Die kosmetische Wirkung dieser Objekte, die durch ihr milchiges Rosa noch verstärkt wird, verankert die Frage nach der Körpergrenze (und ihrer Porosität) auf der weiblichen Seite.

Zufälligerweise sind die grosse Mehrheit der weiter oben als Verfechter der Abschaffung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses genannten Künstler Frauen. Ohne diesen Problemkreis auf eine blosser Geschlechterfrage reduzieren zu wollen, kann man sich doch die Frage stellen (die Rosenkranz wiederholt andeutet), ob es möglicherweise eine biophysische Prädisposition zur Dekonstruktion des menschlichen Subjektes gibt, das von den Männern viel eher als unteilbare Entität wahrgenommen wird als von den Frauen. Jacques Lacan ermittelte einen ähnlichen, aber anscheinend entgegengesetzten Unterschied hinsichtlich des Begehrens, als er das Begehren der Frau als symbolgebunden und den gesamten Körper betreffend definierte, während er die Fähigkeit des Mannes hervorhob, den weiblichen Körper fetischistisch zu «zerlegen», und entsprechend eher dazu zu neigen, den Teil als Ganzes zu sehen. Die verblüffende Ausstellung «My Sexuality», die Pamela Rosenkranz 2014 in Zürich präsentierte, unterstreicht die zentrale Bedeutung der sexuellen Energie für den Aufbau unserer physischen und mentalen Umwelt: Das Innere des Galerieraums war vollkommen mit einer Plastikhülle ausgekleidet und so von der Aussenwelt «isoliert», als ob die Laboratoriumsfunktion des Ausstellungsraums betont werden sollte. Eine Serie von Gemälden auf Aluminium mit dem Titel SEXUAL POWER, VIAGRA PAINTINGS 1–11, (Sexuelle Kraft, Viagra-Gemälde) stand entlang den Wänden der Galerie einfach auf dem Boden aufgereiht. Diese Bilder waren im Lauf einer Sitzung vor Ort entstanden, bei der die Künstlerin unter dem Einfluss von Viagra mit den Händen malte und dabei breite Farbschlieren auf dem Boden hinterliess, was dem Ausstellungsraum das ungepflegte Aussehen eines Ateliers verlieh.

In seinem Essay *Die Malerei als Libido-Dispositiv* (1973) schreibt Jean-François Lyotard über die libidinöse Ökonomie der zeitgenössischen Kunst: «Malen hiesse Libidoauftragungen auf der Farbe durchzuführen ...»⁵⁾ Sie entspricht buchstäblich dem experimentellen Programm, das Pamela Rosenkranz in dieser Ausstellung umsetzte – im Zustand eines extremen, chemisch verstärkten sexuellen Begehrens. Der Ausstellungstitel fungiert dabei als Antiphrase: Wo das Publikum ein persönliches Bekenntnis erwartet, insistiert Rosenkranz auf der biologischen und chemischen Determinierung des Begehrens, und deren Verflechtung mit rein kulturellen Elementen. Unsere Haut, unser Sexualleben oder Sozialverhalten sind nichts anderes als Oberflächen innerhalb eines gigantischen biochemischen Netzwerkes, und die Art und Weise, wie wir Kunst betrachten, ist auch nichts anderes als das unvermeidliche Produkt eines langen physiologischen Anpassungsprozesses unserer Gattung. Wenn schon die Sexualität bei Rosenkranz in keiner Hinsicht natürlich ist, so ist die Kunst dies erst recht nicht. Unter dem Einfluss von Viagra zu malen, heisst doppelt auf dem künstlichen Charakter dieser beiden triebhaften Tätigkeiten zu bestehen und gleichzeitig ihren gemeinsamen Faktor zu betonen: also ein Zeichen auf seinem eigenen Körper oder dem Körper eines anderen oder einer anderen Oberfläche hinterlassen. Zwischen Virus und Placebo ist das Kunstwerk, laut Rosenkranz, eine grossartige Einführung in die künstlerische Bakteriologie des 21. Jahrhunderts.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) William S. Burroughs, in seinem Essay «Ten Years and a Billion Dollars», in *The Adding Machine*, Seaver Books, New York 1985.
- 2) Pamela Rosenkranz, im Gespräch mit dem Autor, Januar 2015.
- 3) Paul Valéry, «Die fixe Idee oder Zwei Männer am Meer», in Paul Valéry, *Werke*, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel, Frankfurt am Main 1990. Bd. 2, *Dialoge und Theater*, hg. v. Karl A. Blüher, S. 178.
- 4) Interview by Aoife Rosenmeyer, «In the Studio: Pamela Rosenkranz», *Art in America*, 5. Januar 2015.
- 5) «Die Malerei als Libido-Dispositiv», in Jean-François Lyotard, *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, Merve Verlag, Berlin 1982, S. 55. (Der Band enthält ausgewählte Essays aus Lyotards *Des dispositifs pulsionnels*, Bourgeois Editeurs, Paris 1980.)

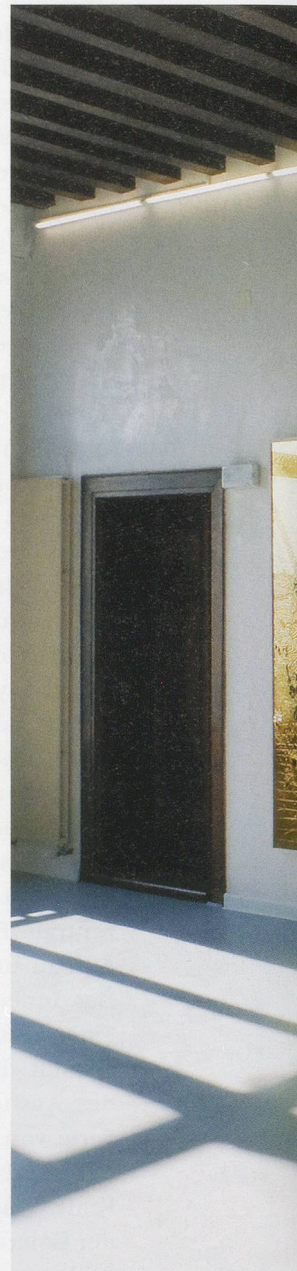
Slippery Skin

RUBA KATRIB

Bodies are messy, without clear boundaries. Host to multiple organisms throughout our lifetimes, we are never alone, nor solely human.¹⁾ We breathe in oxygen and exhale carbon dioxide, transforming our corporeal substances at every moment in a cycle of decay and regeneration. Everywhere we go, we deposit traces on everything we touch, smearing our residue onto beings and things, merging our cells with others. These combinations and contaminations are made conspicuously visible in the work of Pamela Rosenkranz. Bodies rub off on Lycra sheets and leak onto foil blankets (“UNTOUCHED BY MAN,” 2012; “EXPRESS NOTHING,” 2011); they liquefy, filling plastic bottles and sneakers (“FIRM BEING,” 2009–; “ANIMA SANA IN CORPORE SANO,” 2007–). Breaking down completely into formlessness, they pool into a small pond (SKIN POOL, 2014).

The central material Rosenkranz uses in many of these works is a “high performance” silicone rubber, marketed under the name Dragon Skin; it is frequently used in the creation of prostheses and for Hollywood special effects. Silicone rubber is a cousin to the other synthetic polymers the artist favors: plastic, which was originally created to be more malleable than natural substances, and spandex, which is more elastic. Dyed various melanin-tinted hues, Dragon Skin is impossibly smooth and even-toned, without the bumps and blemishes of real skin. Similarly enhanced, Rosenkranz’s sink runs with water that is truly aquamarine (MORE STREAM, 2012)—a more vivid stand-in thanks to the addition of methylene blue, the first wholly synthetic drug to be used in the medical industry.

As humans continue to “improve” upon nature, biological life is increasingly interconnected with inorganic material. Today, sports drinks claim to be more efficient at hydrating bodies than water, and some prosthetics outperform original limbs and organs. In Rosenkranz’s “MORE CORE” (2010) photographs, pairs of pills stare back at us like two eyes: as animate and as closely related to us as family portraits. Pharmaceuticals reappeared in the artist’s 2014 exhibition “My Sexuality,” at Karma International, Zurich, in which she used her own body as a test subject. To create the series “SEXUAL POWER (VIAGRA PAINTINGS, 1–11)” (2014), Rosenkranz ingested the eponymous drug and then used her hands to smear a polyester medium—pigmented to resemble skin, blood, and urine—on human-size aluminum panels. The reference to the macho male painter with a hard-on for self-expression is obvious; yet because Viagra was not invented for Rosenkranz’s sex, her only physical reaction was a feminine blush. The exhibition also featured ATTRACTION (RED AND BLUE) (2014), comprising



RUBA KATRIB is curator at SculptureCenter in Long Island City, Queens, New York.



PAMELA ROSENKRANZ, "Our Sun," 2009, installation view, Istituto Svizzero, Venice / Installationsansicht.

PAMELA ROSENKRANZ, AWESOME POWER
(BLUE AND RED), 2014, seven pairs of sneakers,
plaster, silicon, pigments, dimensions variable /
ÜBERWÄLTIGENDE KRAFT (BLAU UND ROT),
sieben Paar Turnschuhe, Gips, Silikon, Pigmente,
Masse variabel.

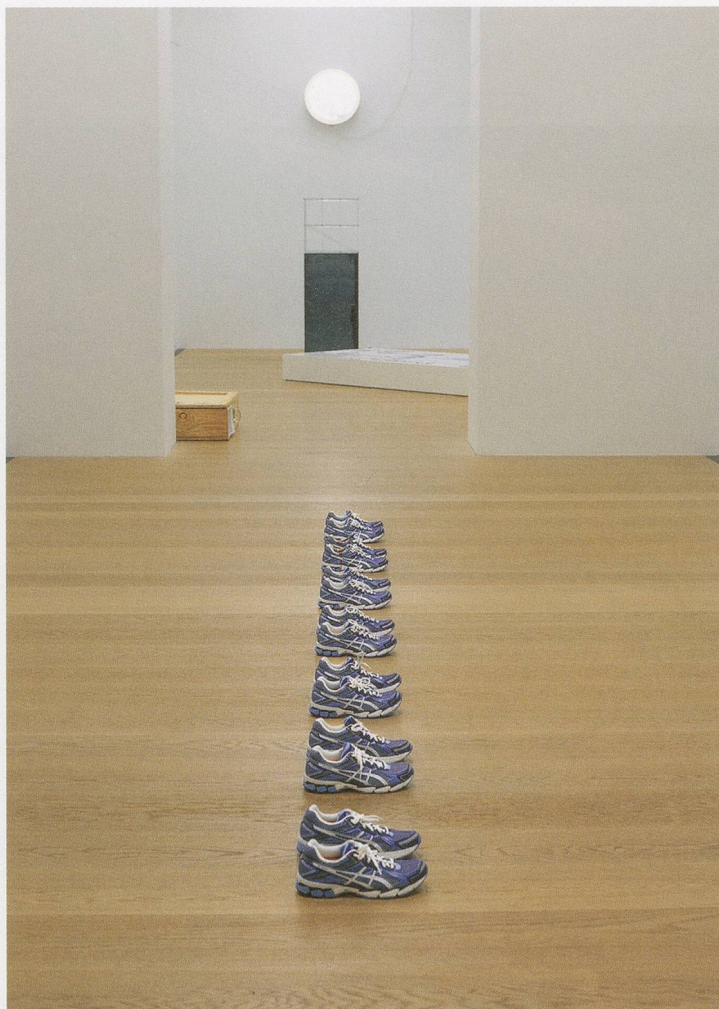
red and blue projected lights as well as synthetic cat pheromone—or civetone, a common ingredient in perfume—released into the air of the gallery. A frequent ingredient in perfume, civetone is rendered even more irresistible by a common parasitic disease, toxoplasmosis. “Apparently,” according to Rosenkranz, “female carriers are more likely to wear designer clothes.”²⁾

Organic entities such as parasites may be hitching an evolutionarily informed ride, but perhaps the new synthetic substances we regularly encounter and incorporate are hijacking us. We have long examined the role certain materials play on our psychological and physical states, but now with each new scientific development we are even less sure that our emotions and decisions are made of our own volition thanks to an ever-increasing heterogeneity of materials that we, at times unwittingly, invite in. Jane Bennett has written about the “vibrant matter” that surrounds us, describing a range of “striving macro- and microactants” that participate in

a larger orchestra of action and inaction, exerting power through a range of performances: “Any science of diet ... would have to take account not only of food acting in confederation with other bodies such as digestive liquids or microorganisms, but also foods coacting with the intensities often described as perception, belief, and memory.”³⁾

Products such as bottled water promise a “return to nature,” claiming to enhance and purify the body. But at a time of environmental catastrophe, what does nature offer us? Plastic seeps into the water it carries, and bodies of water are littered with these vessels. As Rosenkranz states:

*Water, even bottled water, can be contaminated with bacteria or other components, like residues of medication, which threaten our health. And furthermore it can be—and this is very important with bottled water in plastics—contaminated with hormonelike substances in the long run. Even when regulations are in place to exclude certain phthalates like bisphenol A, research shows that particles that have not yet been identified enter this water from the plastics that hold it, and they have made hormone-sensitive snails procreate at accelerated rates. Research links this to the fact that girls now menstruate earlier and sperm cells are becoming slower.*⁴⁾



As Sadie Plant reports, “By the mid-1990s, more than fifty synthetic chemicals which disrupt the endocrine system had been detected in products we use daily.”⁵⁾ This condition has had wide-reaching impacts biologically, radically redefining a “normal” construction of sexual markers. Toxins are even handed down from generation to generation: Breast-feeding mothers pass along many chemicals—including some now banned, such as DDT—to their children.⁶⁾ Such shifts propose that we don’t have a fixed original or final state of being. Today, however, corporations armed with chemicals are the protagonists of many of these changes.

For Rosenkranz, the permeability between ourselves and our surroundings is symbolized by our skin, the visible “interface between the body and its environment.”⁷⁾ At this year’s Venice Biennale, she has returned to the subject, again separating it from the frame of the body. *OUR PRODUCT* (2015) is a skinlike substance that fills the Swiss Pavilion. Freed from containers such as bottles and shoes, this viscous fluid moves in waves, emitting a strangely familiar smell and sound; in fact, both have been created by Rosenkranz as a “synesthetic interpretation” of the material.⁸⁾ The artist claims to have incorporated both natural and man-made compounds—with names like Carneam, Evoin, and Gleen—into this new “product.” She states of one such substance:

*Elemone is our molecule. It emulates the scent of a new beginning, emanating in ever-widening ripples that lap against the limits of the self. Feel its vibration, its corpuscles resonating like wild bells.*⁹⁾

Skin functions as the exteriority of the self, and it is therefore the target of a wide range of treatments and “remedies”—cosmetics and creams, suntans and surgeries. As Rosenkranz has explained, “Scientific knowledge distorts and stretches the ‘artificial’ image of the body, and it undermines the meaning of identity that comes with this image.”¹⁰⁾ Now, in this work, she says, “I want to address questions of identity—dissolving the very concept into its materiality.”¹¹⁾ Faced by this disembodied skin, we feel the composition of our own bodies even more. But this is *our* product—a Blob of our own creation, now set loose upon the world.¹²⁾ And yet, we ourselves have been produced by the same forces. As it ripples through space, we can’t help but wonder: Is this boundless skin our future?

1) As Donna Haraway has written, “We have never been completely human”: “Human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm.” Donna J. Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), 3–4.

2) Pamela Rosenkranz, quoted in Aoife Rosenmeyer, “In the Studio: Pamela Rosenkranz,” *Art in America* (January 2015), 79; online at www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-pamela-rosenkranz

3) Jane Bennett, *Vibrant Matter: An Ecology of Things* (Durham, NC, and London: Duke University Press, 2010), 23, 45.

4) Rosenkranz, quoted in Rosenmeyer, 82.

5) Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture* (New York: Doubleday, 1997), 215–16.

6) Florence Williams, “Toxic Breast Milk?,” *New York Times Magazine*, January 9, 2005; online at www.nytimes.com/2005/01/09/magazine/09TOXIC.html

7) Rosenkranz, quoted in “Hyper-Materiality: Interview by Ruba Katrib,” *Kaleidoscope* 18 (Summer 2013), 59.

8) Rosenkranz, e-mail to the author, March 29, 2015.

9) This text is from a booklet handed out at the Swiss Pavilion.

10) Rosenkranz, quoted in “Hyper-Materiality,” 59.

11) Rosenkranz, quoted in Rosenmeyer, 82.

12) In the 1988 remake of the 1958 sci-fi classic *The Blob*, the title subject is changed from an alien life form to a manmade biological weapon.

Pamela Rosenkranz

PAMELA ROSENKRANZ,
"Our Sun," 2009,
installation view,
Istituto Svizzero, Venice /
Installationsansicht.



Glitschige Haut

RUBA KATRIB

Körper sind schmutzdelig, ohne klare Begrenzung. Als Wirte zahlloser Organismen sind wir unser Leben lang nie allein oder ausschliesslich menschlich.¹⁾ Wir atmen Sauerstoff ein und Kohlendioxyd aus und wandeln unsere Körpersubstanzen in einem steten Kreislauf von Verfall und Erneuerung um. Überall, wo wir hingehen, hinterlassen wir Spuren auf allem, womit wir in Berührung kommen, wir besudeln Lebewesen und Dinge mit unseren Rückständen und mischen unsere Zellen mit anderen. Diese Vermischungen und Übertragungen führt uns das Werk von Pamela Rosenkranz mit seinen biologischen Flüssigkeiten und Fliessvorgängen deutlich vor Augen. Körper färben auf Kunstfaserlaken ab und lassen Flüssigkeit auf Foliendecken rieseln (UNTOUCHED BY MAN / Von Menschen unberührt, 2012; EXPRESS NOTHING / Drück nichts aus, 2011), sie verflüssigen sich, füllen Plastikflaschen und

RUBA KATRIB ist Kuratorin am SculptureCenter in Long Island City, Queens, New York.

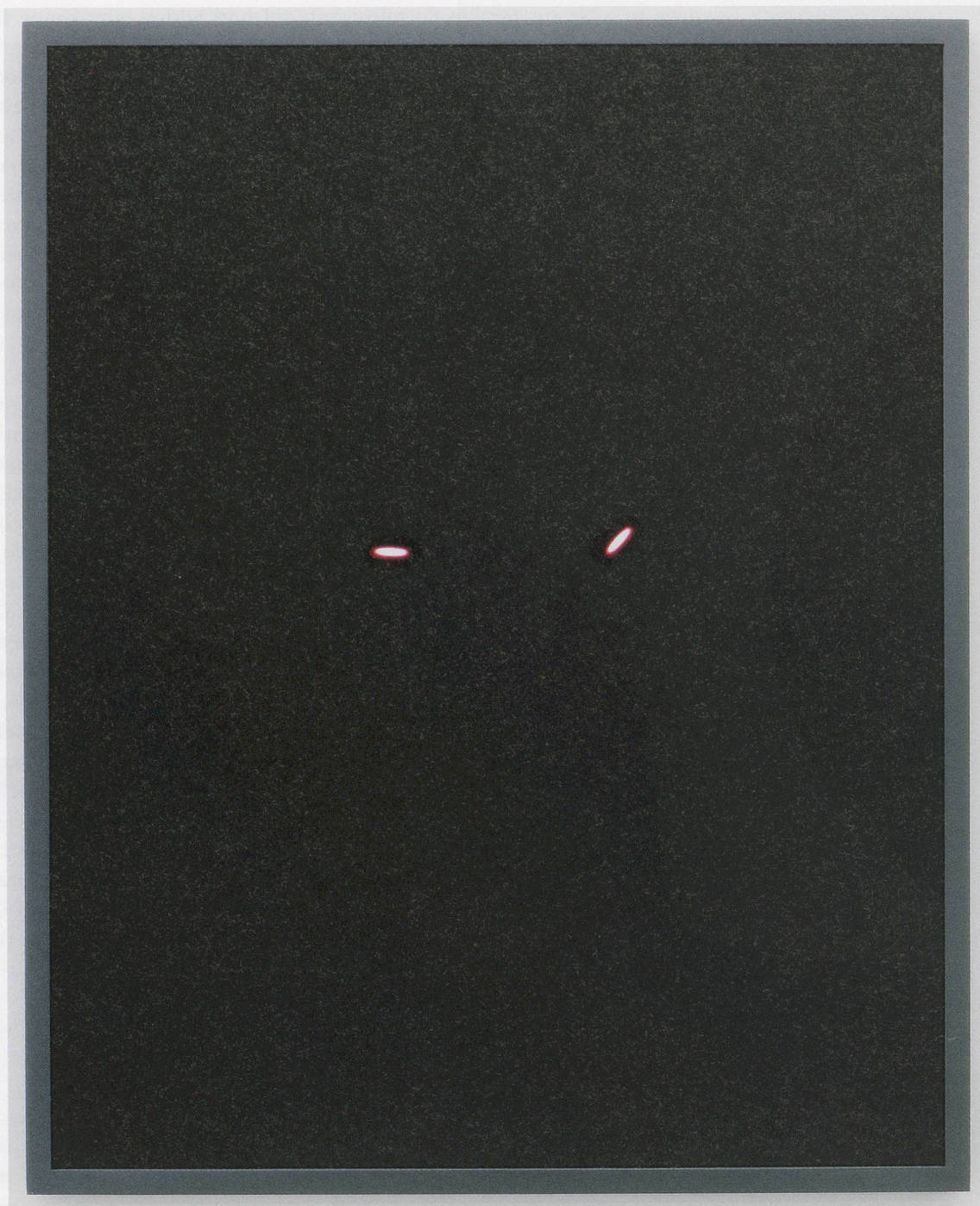
Turnschuhe (FIRM BEING / Festes Wesen, 2009–; ANIMA SANA IN CORPORE SANO, 2007–). Schliesslich lösen sie sich bis zur totalen Formlosigkeit auf und bilden eine kleine Pfütze. (SKIN POOL / Haut-Tümpel, 2014).

Das wichtigste Material, das Rosenkranz in ihren Werken verwendet, ist ein Hochleistungs-Silikonkautschuk, der unter dem Namen Dragon Skin (Drachenhaut) gehandelt wird; dieser kommt häufig bei der Herstellung von Prothesen und für Spezialeffekte in Hollywoodfilmen zum Einsatz. Silikonkautschuk ist mit anderen synthetischen Polymeren verwandt, welche die Künstlerin gerne verwendet: Plastik, das ursprünglich so hergestellt wurde, dass es sich geschmeidiger formen liess als natürliche Substanzen, oder das elastischere Spandex oder Elastan.

In verschiedenen Melanintönen gefärbt, ist Dragon Skin unglaublich glatt und farblich ebenmässig, ohne die Höcker und Unreinheiten echter Haut. In ähnlich gesteigerter Qualität, läuft das Wasser in Rosenkranz' Waschbecken, es ist tatsächlich aquamarinblau (MORE STREAM / Mehr Strömung, 2012) – ein lebhafteres Double der Realität dank Beifügung von Methylenblau, der ersten rein synthetischen Droge, die in der Medizin zur Anwendung kam. Da die Menschen laufend an der Natur «herumbessern», wird das biologische Leben immer stärker mit anorganischen Materialien durchsetzt. Gewisse Sportlergetränke behaupten heute, Körper effizienter mit Feuchtigkeit zu versorgen als Wasser, und manche Prothesen sind den Originalkörperteilen und -organen überlegen.



PAMELA ROSENKRANZ,
"Our Sun," 2009,
installation view,
Istituto Svizzero, Venice /
Installationsansicht.



PAMELA ROSENKRANZ, MORE CORE (SOUND HEAD, SOUND MIND), 2010, photogram, $19\frac{11}{16} \times 15\frac{3}{4}$ " /
MEHR KERN (KLANG KOPF, KLANG GEIST), Photogramm, 50 x 40 cm. (PHOTO: GUNNAR MEIER)

Aus Rosenkranz' MORE CORE-Photogrammen (2010) starren uns Pillenpaare entgegen, als wären es Augen – so beseelt und eng mit uns verwandt wie Familienporträts. Pharmazeutika kamen auch in der Ausstellung «My Sexuality» (2014 bei Karma International in Zürich) zum Einsatz, wo ihr der eigene Körper als Testperson diene. Für die Serie SEXUAL POWER (VIAGRA PAINTINGS, 1–11) (2014) schluckte Rosenkranz das gleichnamige Medikament und trug dann mit den Händen eine Polyestermasse – in Farbtönen, die an Haut, Blut und Urin erinnern – auf Aluminiumplatten in Menschengrösse auf. Die Anspielung auf den Typus des ausdrucksgeilen Macho-Malers ist unverkennbar; doch weil Viagra nicht für Rosenkranz' Geschlecht gedacht ist, war ihre einzige körperliche Reaktion ein feminines Erröten. In derselben Ausstellung war auch ATTRACTION (RED AND BLUE) (Attraktion – rot und blau, 2014) zu sehen, bestehend aus roten und blauen Lichtprojektionen und einem in der Galerie versprühten, synthetischen Katzenpheromon – Zibeton. Das häufig in Parfüms enthaltene Zibeton wirkt auf Organismen, die von Toxoplasmose, einer verbreiteten Parasitenkrankheit, befallen sind, noch unwiderstehlicher. «Es macht den Anschein», so Rosenkranz, «dass weibliche Träger dieser Erreger häufiger Designerklamotten tragen.»²⁾

Organische Lebewesen wie Parasiten mögen lediglich einen evolutionär vorgezeichneten Weg begehen, doch die neuen synthetischen Substanzen, die wir regelmässig antreffen und in uns aufnehmen, kapern uns möglicherweise. Lange wurde untersucht, welchen Einfluss gewisse Stoffe auf unsere psychische und physische Befindlichkeit haben, aber heute werden wir mit jeder neuen wissenschaftlichen Entwicklung noch unsicherer, ob unsere Gefühle und Entscheidungen unserem eigenen Willen entspringen, aufgrund der stetig wachsenden Vielfalt an Stoffen, die wir, manchmal unabsichtlich, zu Gast laden. Jane Bennett hat über die uns umgebende «pulsierende Materie» geschrieben und hat ein Spektrum «zielstrebigiger Makro- und Mikroagenzien» aufgezeigt, die in einem grösseren Orchester der Aktivität und Inaktivität mitspielen und bei einer Reihe von Gelegenheiten ihre Macht ausüben: «Jede Ernährungswissenschaft ... müsste nicht nur der Tatsache Rechnung tragen, dass Nahrungsmittel im Verbund mit anderen Körpern, wie Verdauungssäften oder Mikroorganismen, wirken, sondern auch der Tatsache, dass sie mit Intensitätsfunktionen zusammenwirken, die häufig als Wahrnehmung, Glaube oder Gedächtnis umschrieben werden.»³⁾

Produkte wie in Flaschen abgefülltes Wasser versprechen eine «Rückkehr zur Natur», indem sie versprechen, den Körper zu verschönern und zu reinigen. Aber was bietet uns die Natur in einer Zeit der Umweltverschmutzung? Plastik sickert ins Wasser, in dem es schwimmt, und die Wasserkörperchen sind verschmutzt mit diesen Schwebestoffen. Wie Rosenkranz feststellt:

*Wasser kann, selbst wenn es in Flaschen abgefüllt ist, mit Bakterien oder anderen Komponenten verschmutzt sein, etwa mit Medikamentenrückständen, die unsere Gesundheit gefährden. Ausserdem – und das ist sehr wichtig bei Wasser in Plastikflaschen – kann es langfristig mit hormonartigen Substanzen verseucht sein. Obwohl Gesetze in Kraft sind, die gewisse Phtalate wie Bisphenol A ausschliessen, zeigt die Forschung, dass noch nicht identifizierte Partikel aus den Plastikflaschen in das darin aufbewahrte Wasser übergehen und dass diese die Fortpflanzungsrate hormonempfindlicher Schnecken beschleunigen. Die Wissenschaft stellt eine Verbindung zu der Tatsache her, dass Mädchen heute früher menstruieren und Spermatozoen träger werden.*⁴⁾

Sadie Plant berichtet: «Bis Mitte der 1990er-Jahre wurden in Produkten des täglichen Bedarfs über 50 synthetische Chemikalien mit endokriner Wirkung nachgewiesen.»⁵⁾ Dieser Umstand ist von grosser biologischer Tragweite, da er zu einer radikalen Neudefinition des «normalen» Gefüges sexueller Marker geführt hat. Toxine werden sogar von Generation zu



PAMELA ROSENKRANZ, "The Most important Body of Water is Yours," 2010,
installation view, Karma International, Zürich / Installationsansicht.

Generation weitergereicht: Stillende Mütter geben zahlreiche Chemikalien an ihre Kinder weiter – selbst solche, die inzwischen verboten sind, wie DDT.⁶⁾ Diese Veränderungen legen nahe, dass wir nie über einen festen Urzustand oder einen definitiv abgeschlossenen Seinszustand verfügt haben. Heute sind jedoch mit Chemikalien bewaffnete Unternehmen die Akteure dieser Veränderungen.

Das Symbol für die Durchlässigkeit zwischen uns und unserer Umgebung ist für Rosenkranz die menschliche Haut, diese sichtbare «Grenzfläche zwischen dem Körper und seiner Umgebung».⁷⁾ An der diesjährigen Biennale in Venedig kommt sie auf dieses Thema zurück und trennt es erneut vom Gerüst des Körpers. OUR PRODUCT (Unser Produkt, 2015) ist eine hautähnliche Substanz, die den Schweizer Pavillon ausfüllt. Von Behältern wie Flaschen oder Schuhen befreit, bewegt sich diese zähe Flüssigkeit in Wellen und sendet einen seltsam vertrauten Geruch und ein ebensolches Geräusch aus; tatsächlich hat Rosenkranz beides im Sinne einer «synästhetischen Interpretation» des Materials erschaffen.⁸⁾ Die Künstlerin behauptet, in diesem neuen «Produkt» sowohl natürliche wie von Menschen hergestellte Stoffe – mit Namen wie Carneam, Evoïn und Gleen – verarbeitet zu haben. Über eine dieser Substanzen sagt sie:

*Elemone ist unser Molekül. Es ahmt den Duft eines neuen Anfangs nach und strömt in sich stetig erweiternden Wellen aus, die gegen die Grenzen des Ich schwappen. Spüren Sie seine Schwingung, seine Körperchen, die wie wilde Glocken mitklingen.*⁹⁾

Die Haut fungiert als Äusseres des Ich und ist daher Ziel eines breiten Spektrums von Behandlungen und «Arzneien» – Kosmetika und Crèmes, Sonnenbräunung und Operationen. Wie Rosenkranz aufzeigt: «Das naturwissenschaftliche Wissen verzerrt und strapaziert das <künstliche> Körperbild und untergräbt das Identitätsverständnis, das mit diesem Bild einhergeht.»¹⁰⁾ Zu diesem aktuellen Werk sagt sie: «Ich möchte Fragen der Identität ansprechen – indem ich den Begriff selbst in seine Materialität auflöse.»¹¹⁾ Angesichts dieser körperlosen Haut spüren wir die Zusammensetzung unseres eigenen Körpers noch stärker. Aber dies ist *unser* Produkt – ein von uns selbst erschaffenes Klümpchen, das nun auf die Welt losgelassen wird.¹²⁾ Und doch wurden wir von denselben Kräften hervorgebracht. Während sie leise durch den Raum schwappt, können wir gar nicht anders, als uns zu fragen: Ist diese grenzenlose Haut unsere Zukunft?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



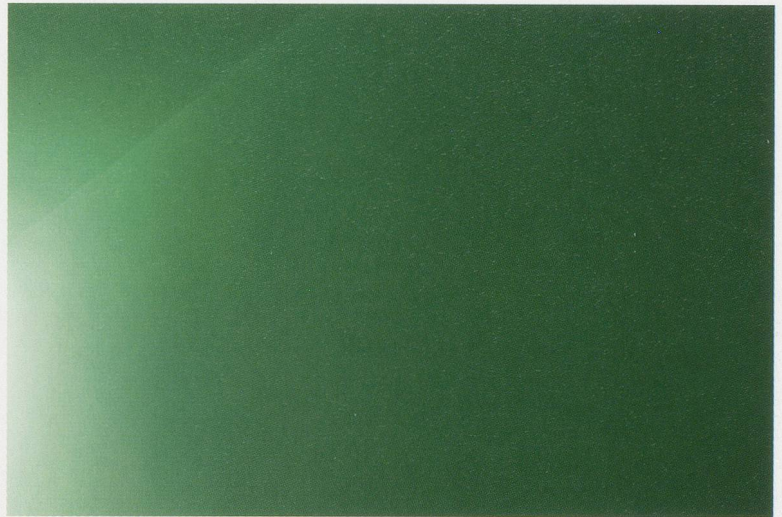
PAMELA ROSENKRANZ, "Bow Human," 2012, installation view, Liverpool Biennial / Installationsansicht.



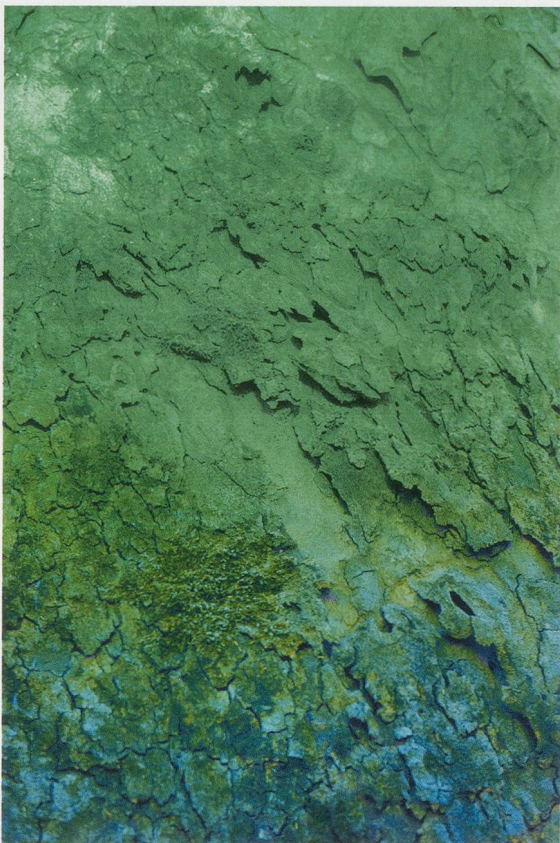
PAMELA ROSENKRANZ, *OUR PRODUCT (NAMING)*, 2015, sketch, Swiss Pavilion, Venice /
UNSER PRODUKT (NENNUNG), Skizze. (PHOTO: MARK ASEKHAME)

- 1) Wie Donna Haraway schrieb, «Wir sind nie durch und durch menschlich gewesen»: «Menschliche Gene finden sich nur in rund 10 Prozent aller Zellen in dem weltlichen Raum, den ich als meinen Körper bezeichne; die übrigen 90 Prozent der Zellen enthalten Gene von Bakterien, Pilzen, Protisten und ähnlichen Wesen, von denen einige in einer Symphonie mitwirken, die für mein Leben unabdingbar ist, während andere einfach mit aufgesprungen sind und dem Rest von mir, von uns, nicht schaden.» Donna J. Haraway, *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008, S. 3–4.
- 2) Pamela Rosenkranz, zit. in Aofie Rosenmeyer, «In the Studio: Pamela Rosenkranz», *Art in America* Nr. 79 (Januar 2015); online unter www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-pamela-rosenkranz.
- 3) Jane Bennett, *Vibrant Matter: An Ecology of Things*, Duke University Press, Durham, NC / London 2010, S. 23, 45.
- 4) Rosenkranz, zit. in Rosenmeyer (vgl. Anm. 2), S. 82.
- 5) Sadie Plant, *Zeros and Ones: Digital Women and the New Technoculture*, Doubleday, New York 1997, S. 215–216.
- 6) Florence Williams, «Toxic Breast Milk?», *New York Times Magazine*, 9. Januar 2005; online unter www.nytimes.com/2005/01/09/magazine/09TOXIC.html
- 7) Rosenkranz, zit. in «Hyper-Materiality: Interview by Ruba Katrib», *Kaleidoscope* 18 (Sommer 2013), S. 59.
- 8) Rosenkranz, E-Mail an die Autorin, 29. März 2015.
- 9) Der Text stammt aus einer Broschüre, die im Schweizer Pavillon an der Biennale Venedig 2015 aufliegt.
- 10) Rosenkranz, zit. in «Hyper-Materiality...» (vgl. Anm. 7), S. 59.
- 11) Rosenkranz, zit. in Rosenmeyer (vgl. Anm. 2), S. 82.
- 12) Im Remake des Science-Fiction-Filmklassikers *The Blob* (1958) aus dem Jahr 1988 ist das im Titel genannte Subjekt keine ausserirdische Lebensform mehr, sondern eine von Menschen erschaffene biologische Waffe.

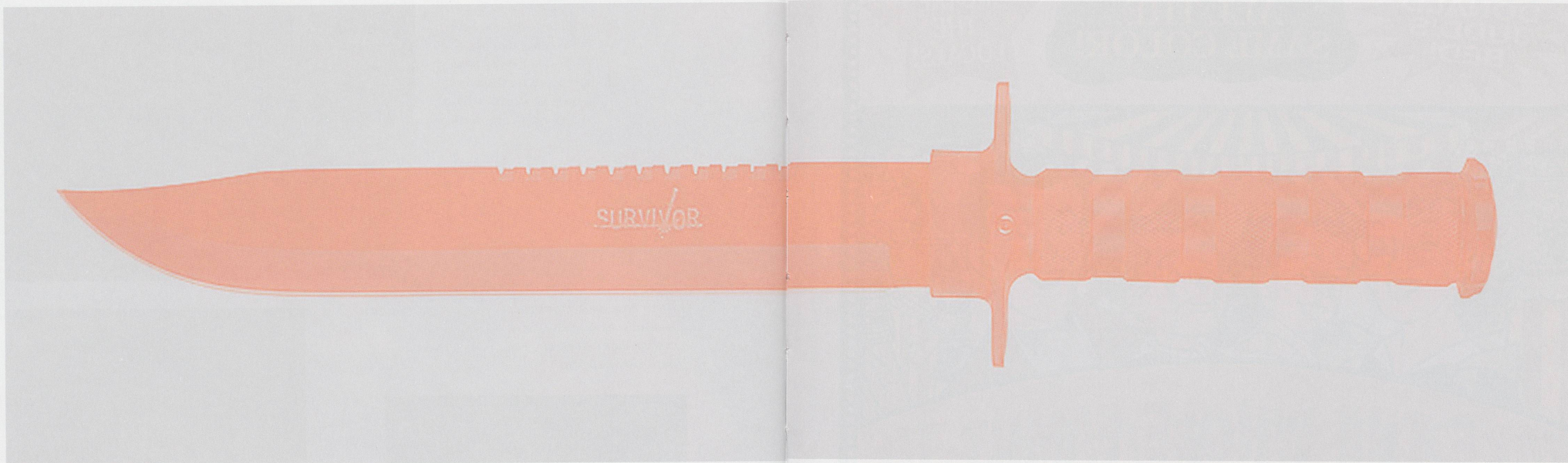
PAMELA ROSENKRANZ,
OUR PRODUCT (CREATION), 2015,
green paint, musk fragrance,
Swiss Pavilion, Venice /
UNSER PRODUKT (SCHÖPFUNG),
grüne Farbe, Moschus-Duftstoff.
(PHOTO: MARC ASEKHAME)



PAMELA ROSENKRANZ, OUR PRODUCT (DETERIORATION), 2015,
green light, pollution, Swiss Pavilion, Venice /
UNSER PRODUKT (VERFALL), grünes Licht, Verunreinigung.
(PHOTO: MARC ASEKHAME)



PAMELA ROSENKRANZ, OUR PRODUCT (CREATION), 2015,
green paint, musk fragrance, Swiss Pavilion, Venice /
UNSER PRODUKT (SCHÖPFUNG), grüne Farbe, Moschus-Duftstoff.
(PHOTO: MARC ASEKHAME)



EDITION FOR PARKETT 96

PAMELA ROSENKRANZ

SURVIVOR SERIES, 2015

Polyurethane resin, tinted, 15 3/4 x 3 x 1 1/2",
produced by Kunstbetrieb AG.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Polyurethan-Gießharz, gefärbt, 40,2 x 7,8 x 3,7 cm,
produziert von Kunstbetrieb AG.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

SEE
DONALD
JUDD'S
BED!

EAT FOOD
ALL THE
SAME COLOR!

SCARE
THE
LOCALS!



TAKE THE WHOLE FAMILY TO
MARFA,
TEXAS

"THE
JONESTOWN
OF
MINIMALISM"

YOU CAN'T
FLY THERE!

IT'S A
L-O-O-O-O-N-G
DRIVE!

CARL
ANDRE
LOOK-A-LIKE
CONTEST!

RIGOROUS
BONFIRES!

Pretend to See
"The MARFA
LIGHTS"

WIN A DATE WITH
JOHN
CHAMBERLAIN

JOHN
WATERS

JOHN WATERS

An Alphabet Book

ABC

John Waters loves lists. So rather than write a simple text, I decided to dedicate a hornbook or alphabet book to him. Naturally, it has some gaps.

A is for Accidents

If John Waters is passionate about accidents and snippets from the newspapers, and if Andy Warhol's "CAR CRASHES" is one of his favorite series of paintings, it is because he—like the rest of us, let's admit it—is fascinated by horror. Since he was a child, he has fantasized about dreadful accidents: "My parents suspected something was wrong with me from the beginning, and my childhood obsession with car accidents seemed to confirm their worst fears." As he reveals in his book *Role Models* (2010), he himself has experienced accident-related trauma: In 1970, he ran over an elderly man with his car; although initially charged, Waters was quickly found not at fault. Accidents don't only happen to others.

CHRISTINE MACEL is chief curator at Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

A is for Adore

John Waters, appropriately known as the "Pope of Trash," adores bad taste and things despicable, negative, and disgusting. He adores damage, scandal, danger, strangeness, eccentricity, horror, crime, and perversion. He does not adore closed minds with preconceived ideas about morality, family, sexuality, or dietary habits—that is, everything that contemporary society considers the norm. He loves difference and paradox.

A is for Art

It all began for John Waters with movies by Kenneth Anger and Jack Smith as well as Warhol's *Blow Job* (1964), *Empire* (1964), and *Chelsea Girls* (1966). Equally important to his formative years—that is, before he made his first short, *Eat Your Makeup* (1968), and his first feature film, *Mondo Trasho* (1969)—was the New York art scene of the '60s. When, in the early '90s, he started making art, it seemed as if he had launched a second career. Actually, though, it was just the next stage: Art had been part of his life since the beginning.

lown & Country

ESTABLISHED IN 1846

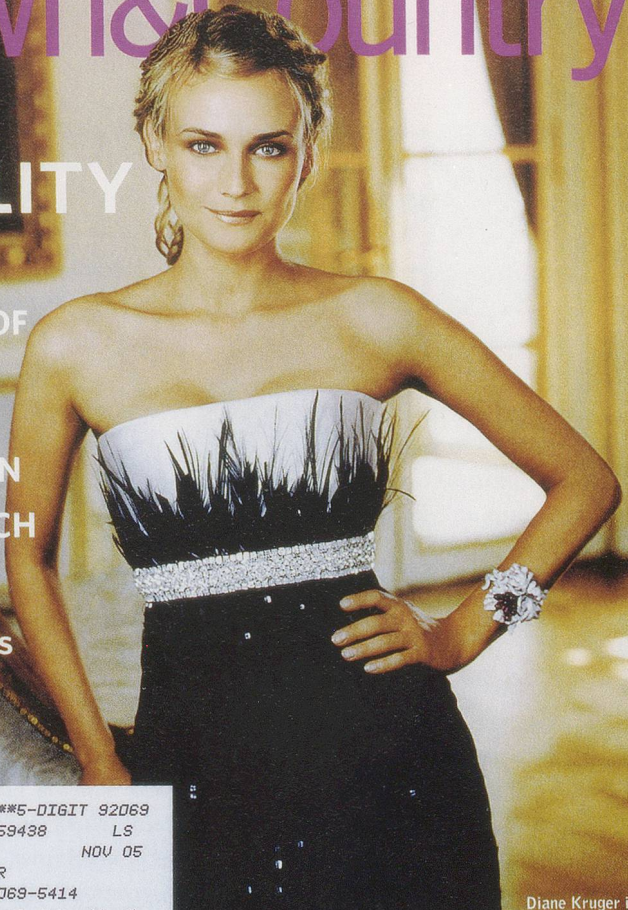
THE QUALITY ISSUE

THE BEST OF COUTURE

CAROLINE KENNEDY CARRIES ON

PALM BEACH BOOMS (AGAIN!)

PLUS: T&C's MOST WANTED LUXURIES



Diane Kruger in Chanel Haute Couture

#SKDIBLD *****5-DIGIT 92069
 #WKF0548H089 1#459438 LS
 IKE TURNER NOV 05
 1905 VIEWPOINT DR
 SAN MARCOS CA 92069-5414

BOY OFFICE

CINEMA TECH SOLUTIONS

THE BUSINESS MAGAZINE 'STRY OCTOBER 2005, \$3

A "WORLD" AWAY

Colin Farrell Stars in Terrence Malick's 17th-Century Adventure "The New World" — Coming From New Line at Christmas

GO TO WWW.BOXOFFICE.COM FOR BOXOFFICE ONLINE'S EXPANDED OFFERING

#BXOFF 124422 *****SCH 3-DIGIT 212 JUN 06
 LARS VON TRIEBER
 ZINTROPA FILMS
 POST BOX 508
 DV 2450 HYLDROUVE
 DENMARK

O

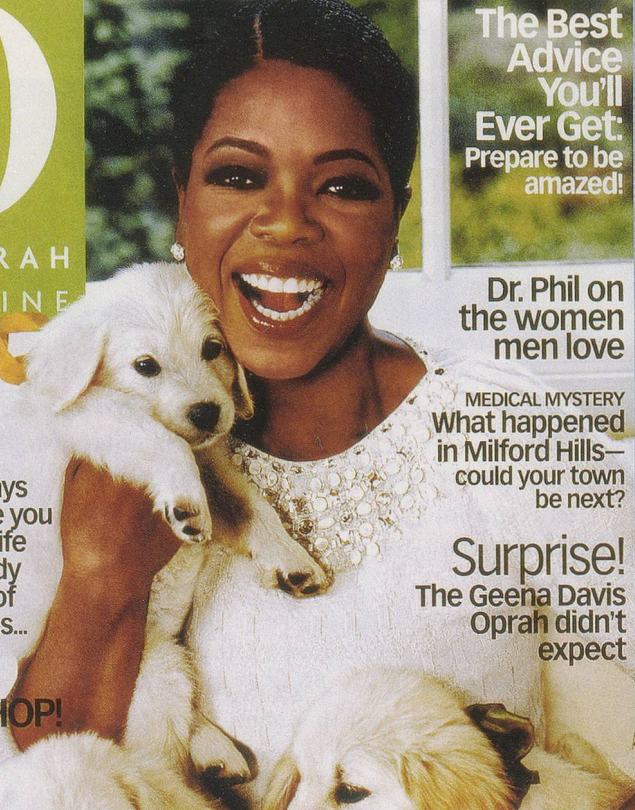
THE OPRAH MAGAZINE

Start Here!

Give us 30 days and we'll give you

- a healthier life
- a better body
- the career of your dreams...

Long hair—CHOP! CHOP!
 Taking years off your looks



The Best Advice You'll Ever Get: Prepare to be amazed!

Dr. Phil on the women men love

MEDICAL MYSTERY
 What happened in Milford Hills—could your town be next?

Surprise!
 The Geena Davis Oprah didn't expect

#KSJENG ***** CIR-RT LOT *** C-16
 2475827# JAN 2006 CCT#001 P0048
 RAMONA AFRICA
 MOUE
 P.O. BOX 505
 PHILADELPHIA PA 19148

budget living

spend smart. live rich.

Holiday Chic Made Easy

From Dresses to Decor

142 Great Gifts Starting at \$5

Best Bargain Hotels

Relax! At-Home Spa Treats

Is It Time to Buy a Flat-Screen TV? PAGE 74

Anna Wintour
 261 Sullivan Street



Waters is something like the anti-Jeff Koons: He takes nothing seriously. While Waters makes use of humor, Koons will always win the kitsch competition. But Waters's art, compared to Koons's, has an almost conceptual feel. And in turning toward conceptualism, Waters made a good move. I discovered him by chance in the '90s at American Fine Arts, in New York, thanks to dealer Colin de Land's good instinct regarding Waters's "little movies"—actually photographs, film stills that he re-sequences to create his own story lines. I next came into contact with his work in Paris, when he was exhibiting at Galerie Emmanuel Perrotin. By that point, he had already been working as an artist for some twenty years.

B is for Books

John Waters's first job was at a Baltimore bookshop. His passion for books has since become an obsession, as evidenced not only by his library but also by the care he takes with his own published works, includ-

ing now-classic paperbacks such as *Crackpot* (1986), which has been republished many times in thirty years. His books are artworks in and of themselves. Consider the gorgeous cover of *Shock Value* (1981), with its animal-print background and pink flamingo. Or the black cover of the catalogue *Unwatchable* (2006), whose golden letters play with our eyes. Or the rich iconography that he and Bruce Hainley devised for *Art—A Sex Book* (2003). That cover features a work by Mike Kelley in which the Empire State Building is embellished with two hand-drawn testicles (THE EMPIRE STATE BUILDING, 1990). Kelley figures prominently in Waters's own collection. And that is undeniable proof of good taste.

E is for Ethics

John Waters's perception of the world is above all aesthetic. It is in no way morally righteous. Yet despite his obsession with violence and taboo, his viewpoint is ethical, if not humanist. A guy doesn't go to

JOHN WATERS, *PLAYDATE*, 2006, silicone, human and synthetic hair, cotton flannel, polar fleece, Manson: 19 x 14 x 11", Jackson: 15 x 13 x 27" / *SPIELTREFF*, Silikon, menschliches und künstliches Haar, Baumwollflanell, Faserpelz, Manson: 48,5 x 33 x 68,6 cm, Jackson: 38,1 x 83,8 x 68,6 cm.

work in prisoner rehabilitation after the success of his first films unless he has some glimmer of belief in humanity. He wouldn't visit Leslie Van Houten, one of Charles Manson's brainwashed "family" members, in prison if he didn't. In fact, Waters's work questions guilt. It's as if he were bringing the viewer face to face with dreadful fantasies and taboos. Take, for instance, the famous scene in *Pink Flamingos* (1972) where Divine eats dog shit. If I can conceive of such horrors, am I guilty of them? If you rush to the movies to see them, and laugh and enjoy yourself while doing so, are you guilty of them? Waters's writings and works tirelessly raise questions of justice and the law, which, concealed under a veneer of satire, are actually interrogations of morality, innocence, and

guilt. In *Female Trouble* (1974), Waters even sends a wigless Divine to the electric chair. One of his recent installations, *PLAYDATE* (2006), makes use of two dwarf dolls of deeply troubled celebrities: on one side, Michael Jackson, swathed in an adorable pink onesie, a man who had run-ins with the law for his questionable relationships with children; on the other, in a black onesie and with an "X" on his forehead, is Manson, murderer of Sharon Tate and others. We are reminded of Giorgio Agamben's reflections: While the aesthetic does not necessarily mean the end of ethics, aestheticism threatens to gain the upper hand.

G is for Gentleman

John Waters is a gentleman, in the literal sense of the term. He is noble of heart and spirit. You have to be, if you want to delve into evil and come back relatively unscathed!

H is for Humor

"I like to think I make American comedies," says John Waters in *Shock Value*. A master of the black humor



JOHN WATERS, . . . AND YOUR FAMILY TOO, 2009,
4 C-prints, each 11 x 14" / ... UND DEINE
FAMILIE AUCH, 4 C-Prints, je 28 x 35,5 cm.

of the anti-Woodstock generation, Waters has the talent of a comedian. To be so funny, you have to be remarkably quick—which he is—and have a head full of facts—which he does. When he visits an exhibition, he makes hilarious comments, striding through the gallery before most people have even made it past the door. Humor is related to speed. A clash of neurons and synapses. Because he is profoundly empathetic, Waters is more funny than ironic. And that is why he is so loved.

Let us not forget, though, humor's destructive drive, of which Baudelaire spoke. With Waters, even art runs the risk of destructiveness. Self-mockery is a cornerstone and highlight of his work. Take, for instance, *FLOP* (2003), an embroidered cushion bearing that word; *ARTISTICALLY INCORRECT* (2006), in which *YOUR CHILD PROBABLY COULD DO THIS* is written on an abstract sunset background; or the title *ALL PHOTOGRAPHS FADE* (2006), written on a poor-quality photo of an abstract background. Regular visitors to Chelsea galleries will find *ART MARKET RESEARCH* (2006) particularly funny. Here fictitious collectors answer a questionnaire on renowned artists such as Robert Gober, Nan Goldin, and Andreas Gursky. Speaking of Goldin's photographs, for instance, one collector describes her subjects as "sad lost creatures you wouldn't let past your doorman."

According to Waters, the difference between art and cinema is that movies are "dumbed down," so that a maximum number of people will make the

modest investment of purchasing a ticket, whereas artwork must be "smarted up," so that a very small number of people will pay a great deal to acquire it.

K is for Kitsch

In the '60s, while John Waters and the Dreamland Studios team in Baltimore were working on his first movies of somewhat poor taste, Italian art historian Gillo Dorfles was writing about kitsch. His seminal study, *Kitsch: The World of Bad Taste*, was published in Italian in 1968; an English translation was published a year later. I cannot imagine that this book is not in Waters's library. If today, at age 105, Dorfles is still interrogating art from the past and the present, I like

JOHN WATERS, *FLOP*, custom-made needlepoint pillow, 16 x 26" /
Massgefertigte Gobelinstickerei, 40,6 x 66 cm.



to think it is because he has never tired of shaking up accepted ideas with intelligent humor. He explains the absence of modern kitsch artists from his book thus: "To tell the truth, the category is thick with names and individual works. We are, however, influenced by an innate generosity towards these representatives."¹⁾

Dorfles identifies categories in which kitsch has tended to flourish—such as advertising, cinema, pornography, and horror—many of which have attracted Waters. As the critic puts it, "Eroticism and horror are often wed in kitsch."²⁾ But what is striking about the book's illustrations is the gentleness and harmlessness of its kitsch as opposed to Waters's. When it comes to kitsch, Waters wins a *Palme d'Or*.

M is for Media

John Waters stuffs himself with media and tabloids of all kinds. During the '80s, he subscribed to 118 magazines and read seven newspapers every day. In the mind-blowing series "TIME TO RENEW" (2006), he uses address labels to associate celebrities with publications that would not appear to suit them: Britney Spears never misses the *New York Review of Books* and Anna Wintour subscribes to *Budget Living*. The fact that the tabloids are such a huge success means that no one ever really admits what they read.

R is for Re-look

John Waters looks at the world with passion. We could even say that he devours it visually, combing newspapers, movies, fashion, the hairstyles of the women of Baltimore—in short, everything. His vision is guided not only by excess and humor but also by detail and anecdote. His eye is a magnifying glass. He returns to the image and holds it in his gaze. When he photographs cinema, he notices details that are invisible to viewers watching the film, and he invents new narratives. Since he was a child, he has had a gift: the ability to envision drama with unbridled imagination.

Appropriation, so popular in the '80s, is by no means irrelevant to his photography. He grew up with the Pictures generation and was familiar with the work of Sherrie Levine, famous for having re-photographed works by Walker Evans; and Richard Prince, who re-photographed advertisements. Waters

knows Robert Heinecken's photograms of the '80s as well, which he created by placing photographic paper directly on a TV screen.

Waters is part of a second generation that flourished starting in the '90s. He began exhibiting his work in 1992 and working as a solo artist in 1995. The eloquent name for his show at New York's New Museum in 2004 was "Change of Life." Many of his strategies—citation, parody, and reflection on art—were used by his predecessors. In his early pieces, Waters attempted to re-photograph screens showing both his own films and those of others, among them *Boom* (Joseph Losey, 1968), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957), and *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956). His task consisted of photographing, but mostly—like a good movie director—of "assembling" photographs to create a new narrative. Although he was not particularly concerned with the quality of the photographs, his deep interest in culture was evident in his use of the medium. His primary focus, though, was on the story created. In the last decade, he began making sculptures and installations, among them *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006)—a chair with short phrases printed on it that speak, with great self-mockery, of the movie director and his worst fears. A more recent sculpture, *CONTROL* (2009), couldn't be more biting. It shows abuser Ike Turner pulling the strings of a marionette of Tina Turner.

R is for Risk

John Waters likes to take risks. Just when everything seemed to be going so smoothly—he had stopped smoking, was drinking plenty of Evian water, and had built a solid reputation—he decided to set out on a hitchhiking adventure with no backup plan. In May 2012, he decided to hitchhike across the USA, from Baltimore to San Francisco, with no support except telephone calls to his assistants. With great excitement, he told me about his plans—in complete confidentiality, as per his book contract, proving that he can, in fact, obey *certain* rules. Before the trip, Waters imagined the best possible scenarios as well as his worst nightmares; these form the first two chapters of his book. In the third part, he retells his actual experiences while carrying a sign that read "the end of 70 West." What will he come up with after *Carsick?*

T is for Taste, Good and Bad

"To understand bad taste, one must have very good taste," writes John Waters in his first book, *Shock Value*. His idols are Russ Meyer, the master of sexploitation, and Herschell Gordon Lewis, the master of gore. Very few filmmakers or artists have explored bad taste as deeply as they have.

According to Giorgio Agamben, the "man of taste" first appeared in the mid-seventeenth century: "The figure, that is, of the man who is endowed with a particular faculty, almost with a sixth sense . . . , which allows him to grasp the *point de perfection* that is characteristic of every work of art."³) What we call aesthetic judgment, then, is a historical phenomenon. Along with the "man of taste," his antithesis appeared: the man of bad taste, incarnated by the infamous "bourgeois gentleman" whom Molière describes. Over time, artists appropriated the notion of bad taste, and the possibility of cultural "perversion" developed. We have always been caught in the middle. Agamben's book *The Man Without Content* sent me into throes of melancholy when I read it. He writes that aesthetics has replaced tradition, making transmission and access to truth impossible. I do believe, though, that Waters would be pleased to know that he is working toward art's fateful demise.

W is for Writer

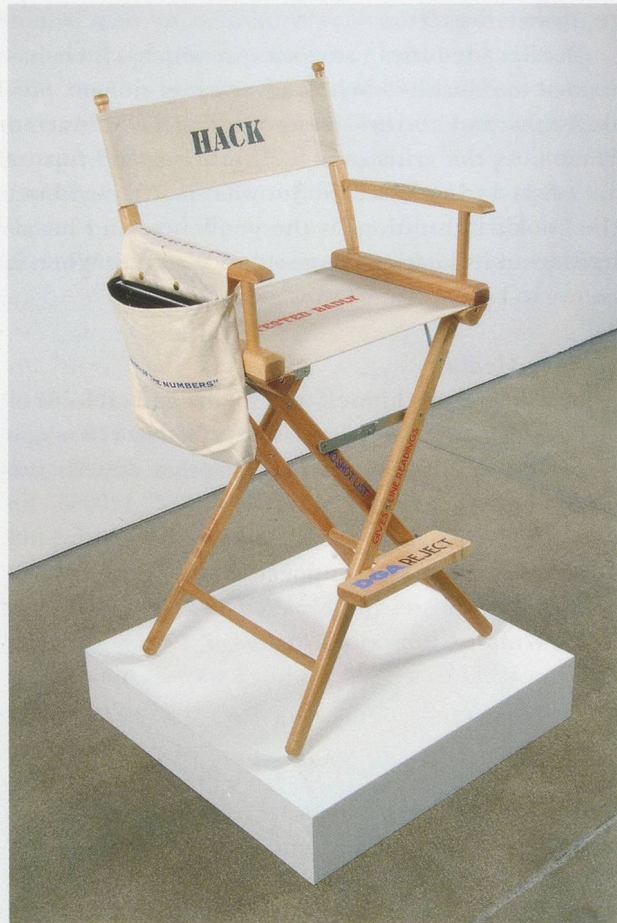
When he speaks, John Waters also writes. His thoughts and humor are so precise that you can already imagine them transcribed. That is what struck me when I spent several days walking around the Venice Biennale with him. *Artforum* should have hired Waters for its "Scene & Herd" section. He is, above all, a writer. In addition to his screenplays, he has written numerous books and scripted interventions, in which he acts as well. But beware: Waters takes many, many notes. He makes lists of things to be done, accumulates archives, and classifies information. Behind his enviable talent is a vast amount of work.

(Translation: Jane Brodie)

1) Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Bell Publishing Company, 1969), 12.

2) *Ibid.*, 247.

3) Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999)



JOHN WATERS, *BAD DIRECTOR'S CHAIR*, 2006, canvas, wood, steel, paint, leather bound script, 46 x 24 1/2 x 22" / *STUHL EINES SCHLECHTEN REGISSEURS*, Leinwand, Stahl, Farbe, ledergebundenes Drehbuch, 116,8 x 62,2 x 55,6 cm.

CHRISTINE MACEL

JOHN WATERS

Die ABC-Fibel

ABC-Fibel

John Waters liebt Auflistungen. Statt eines Textes habe ich beschlossen, ihm ein kleines Lehrbuch oder ABC zu widmen, lediglich ein lückenhaftes, versteht sich.

B wie Bücher

John Waters' erste Anstellung war bei einem Buchhändler in Baltimore. Seine Leidenschaft für Bücher hat sich seither zur Obsession gesteigert. Neben seiner Privatbibliothek braucht man sich nur anzuschauen, wie viel Sorgfalt er auf seine Publikationen verwendet, ganz zu schweigen von seinen Klassikern, die mittlerweile als Taschenbücher greifbar sind, wie das seit dreissig Jahren immer wieder neu aufgelegte *Crackpot*. Waters' Bücher sind eigenständige Kunstwerke. Man braucht sich nur den deftigen Umschlag von *Shock Value* anzuschauen – dieses Medaillon mit dem rosa Flamingo, dessen Kopf über die Kreisform hinausragt und sich vor der Pantherfellzeichnung des Umschlags abhebt; oder den schwarzen Einband des Katalogs *Unwatchable* (Unbetrachtbar), dessen Goldlettern eine optische Täuschung erzeugen. Oder auch die reichhaltige Ikonographie, die Waters und Bruce Hainley für ihr gemeinsames Buch *Art – A Sex Book* zusammengestellt haben. Als Umschlag

CHRISTINE MACEL ist Chefkuratorin des Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

wählten sie ein Werk von Mike Kelley, auf dem das Empire State Building mit zwei von Hand hinzugekritzelten «Eiern» ausgestattet ist (THE EMPIRE STATE BUILDING, 1990). John Waters betätigt sich quasi als Sammler und Mike Kelley kommt in seiner Sammlung ein bedeutender Platz zu. Wenn das kein Beweis für Geschmackssicherheit ist!

E wie Ethik

John Waters' Blick auf die Welt ist in erster Linie ästhetisch und keinesfalls moralisch. Trotz aller Gewalt- und Tabubesessenheit bleibt sein Blick ethisch, wenn nicht gar humanistisch. Einer, der trotz des Erfolgs seiner ersten Filme eine Arbeit sucht, wird kaum als Bewährungshelfer in einem Gefängnis arbeiten, es sei denn, in ihm glimmt noch ein Funken Hoffnung für die menschliche Natur. Und er wird nicht unbedingt Leslie van Houten, ein Mitglied von Charles Mansons gehirngewaschener «Familie», hinter Gittern aufsuchen. Tatsächlich werden in Waters' Werk Fragen zu Schuld und Schuldhaftigkeit gestellt, als wolle es den Betrachter mit seinen letzten Phantasmen und Tabus konfrontieren, etwa in der berühmten Szene in *Pink Flamingos* (1972), wo Divine einen Hundedreck isst. Bin ich schuldig, wenn ich mir solche Grauslichkeiten vorstellen kann? Seid ihr schuldig, wenn ihr in die Säle strömt, um darüber zu lachen und euch zu amüsieren? Müsste ein Mörder wie Charles Manson nicht eher für verrückt er-



klärt werden? John Waters' Werke und Schriften sind randvoll mit solchen Rechts- und Gerechtigkeitsfragen und befassen sich selbst unter der Oberfläche grellster Satire ernsthaft mit Moralgesetzen und Begriffen wie Schuld und Unschuld. In *Female Trouble* (1974) schickt John Waters Divine sogar ohne Perücke auf den elektrischen Stuhl. In einer seiner neueren Installationen führt er die Begegnung zweier ernsthaft gestörter Berühmtheiten in Zwergpuppengestalt herbei (PLAYDATE, 2006): auf der einen Seite der in einen reizenden rosa Pyjama gehüllte Michael Jackson, der wegen seiner zweifelhaften Vorliebe für Kinder mit der Justiz in Konflikt geriet, und auf der anderen Charles Manson, der Mörder von Sharon Tate, in einem schwarzen Pyjama, mit einem roten X auf der Stirn. Das alles führt uns am Ende wieder zu den Überlegungen von Giorgio Agamben zurück. Die Ästhetik führt nicht zur Auflösung der Ethik, allein der Ästhetizismus würde dies schaffen.

G wie Gentleman

John Waters ist ein Gentleman im wahrsten Sinne des Wortes: ein Edelmann, von ebenso edlem Sinn wie Gemüt. Das muss einer sein, wenn er dem Bösen so rückhaltlos auf den Grund gehen und praktisch unbeschadet daraus hervorgehen will.

G wie guter Geschmack / schlechter Geschmack

«Um den schlechten Geschmack zu verstehen, braucht es einen sehr guten Geschmack», schreibt John Waters 1981 in seinem ersten Buch *Shock Values*. Damals waren seine Idole Russ Meyer, der Meister des Pornos, und Herschell Gordon Lewis, der Meister des blutigen Filmmassakers. Wenige Regisseure und Künstler haben ähnliche Extreme des schlechten Geschmacks ausgelotet.

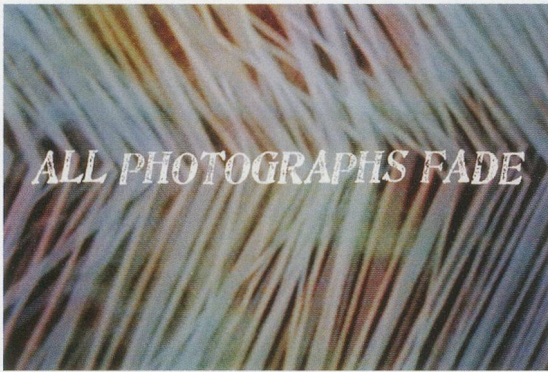
JOHN WATERS, CONTROL, 2009, fiberglass, silicone, urethane, acrylic, human and synthetic hair, fabric, wood, 48 x 30 x 30" / KONTROLLE, Fiberglas, Silikon, Urethan, menschliches und künstliches Haar, Stoff, Holz, 122 x 76 x 76 cm.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, so Giorgio Agamben, betritt die Figur des Menschen von Geschmack die gesellschaftliche Bühne, mit anderen Worten «ein Mensch, der mit einer bestimmten Fähigkeit ausgestattet ist – einem *sechsten Sinn* (...) –, kraft derer er jenen *point de perfection* finden kann, der das Charakteristikum jedes Kunstwerks bildet». ¹⁾ Tatsächlich ist das, was man gemeinhin als ästhetisches Urteil bezeichnet, ein historisch datierbares Phänomen, das erst im 17. Jahrhundert allmählich aufkommt. Im gleichen Moment, wo die Figur des Menschen von Geschmack auftritt, betritt auch sein Gegenspieler, der Mensch von schlechtem Geschmack, die Bühne, verkörpert durch Molières berühmten Monsieur Jourdain. ²⁾ Der Künstler hat sich nach und nach den schlechten Geschmack zu eigen gemacht und damit eine «Perversion» der Kultur erschaffen. Wir stehen von jeher zwischen den Fronten. Laut Agamben, dessen *Mensch ohne Inhalt* mich beim Wiederlesen in Melancholie versinken liess, ist die Situation ausweglos, weil die Ästhetik an die Stelle der Tradition getreten ist und den Weg zur Weitergabe und zur Wahrheit versperert. Dennoch glaube ich, dass es John Waters gefallen würde, zu wissen, dass er am schicksalhaften Ende der Kunst selbst mitwirkt.

H wie Humor

«Mir gefällt der Gedanke, amerikanische Komödien zu machen», erklärt John Waters in *Shock Values*. Als Meister des schwarzen Humors der Anti-Woodstock-Generation besitzt er ein unverwechselbar komisches Talent. Um einen derartigen Humor zu entwickeln, braucht es einen Kopf voller Ideen und ausserordentliche Schlagfertigkeit. John Waters hat beides. Besucht er eine Ausstellung, betrachtet er die Dinge und stellt amüsante Überlegungen an, die er einem mit grossen Schritten voraneilend mitteilt, während die meisten Leute noch nicht einmal daran denken, einen weiteren Schritt zu tun. Humor hat etwas mit Tempo zu tun. Ein Rattern der Neuronen und Synapsen. John Waters ist eher witzig als ironisch, denn er ist zutiefst empathisch. Deshalb ist er auch beliebt.

Vergessen wir aber nicht die destruktive Aufgabe des Humors, von der Baudelaire sprach. Bei Waters kommt selbst die Kunst dran. Er treibt die Selbstironie auf die Spitze und stellt selbst seinen eigenen



FLOP (2003) zur Schau, ein mit Kreuzstichen besticktes Kissen. Auch ARTISTICALLY INCORRECT (Künstlerisch unkorrekt, 2006) bringt uns zum Lachen: «Your child probably could do this» («Ihr Kind könnte das wahrscheinlich auch») steht auf einem abstrakten Hintergrund im Stil eines Sonnenuntergangs. Und eine schlechte Photographie bunter Fäden überschreibt er ironisch mit ALL PHOTOGRAPHS FADE (Alle Photographien verblassen, 2006). ART MARKET RESEARCH (Kunstmarktforschung, 2006) ist eine seiner amüsantesten Serien, jedenfalls für alle, die regelmässig die Strassen in Chelsea im Zickzack von einer Galerie zur nächsten abschreiten. Er liess fiktive Sammler einen Fragebogen zu bekannten Künstlern wie Robert Gober, Nan Goldin oder Andreas Gursky beantworten. Die Schilderung der Welt von Nan Goldin lautet: «traurige verlorene Kreaturen, die man nicht an seinem Pförtner vorbeiliesse».

Laut Waters besteht der Unterschied zwischen Kunst und Kino darin, dass man für einen Film das Niveau seiner Arbeit herunterschrauben muss, damit möglichst viele Leute eine letztlich billige Eintrittskarte kaufen, während man ein Kunstwerk geistig «aufmotzen» muss, damit eine sehr geringe Anzahl Leute bereit ist, es für sehr viel Geld zu erwerben!

K wie Kitsch

In den 1960er-Jahren, als John Waters und das Team der Dreamland Studios sich in Baltimore an seine ersten Filme mit stilsicher schlechtem Geschmack heranwagten, äusserte sich der italienische Kunsthistoriker Gillo Dorfles zum Thema Kitsch. Sein massgebliches Werk *Der Kitsch* wurde 1969 ins Deutsche und

JOHN WATERS, ARTISTICALLY INCORRECT # 8, 2006,
14 C-prints, each 4 x 6" / KÜNSTLERISCH UNKORREKT # 8,
14 C-Prints, je 10,1 x 15,2 cm.

ins Englische übersetzt und erschien in New York zu einem Zeitpunkt, als Studien über den Geschmack gerade «neuen Aufschwung» nahmen.³⁾ Undenkbar, dass dieser Band nicht in der Bibliothek von John Waters steht. Ich stelle mir gerne vor, dass der heute 105 Jahre alte Kunsthistoriker sich weiterhin über die Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart auslässt, weil er nie aufgehört hat, überkommene Vorstellungen mit seinem unerschütterlichen Humor ins Wanken zu bringen. In seinem Buch erklärte er das Fehlen von Beispielen für Kitsch moderner Künstler, obschon gerade diese Kategorie reicher als andere an Namen und Werken sei, wie folgt: «Dennoch fühlen wir uns von einem angeborenen Gefühl der Grosszügigkeit diesen, wenn auch unwürdigen Repräsentanten der heutigen Kunst gegenüber erfüllt.»⁴⁾

Dorfles unterscheidet eine Reihe von Kategorien, in denen der Kitsch Blüten treibt, Bereiche, die eine grosse Anziehungskraft auf John Waters ausübten. Zum Beispiel die Werbung, der Film, die Pornographie und der Horror. Wie Dorfles bemerkt: «Erotik und Horror verbinden sich häufig im Kitsch.»⁵⁾ Was einem jedoch angesichts der Buchillustrationen auffällt, ist das Gemässigte und Unverfängliche dieses Kitsches im Vergleich zu dem von John Waters. John Waters bleibt der unangefochtene Inhaber der Goldenen Palme.

K wie Kunst

Für John Waters begann alles mit Filmen von Kenneth Anger, wie *Scorpio Rising* (1963), Jack Smith oder Andy Warhol – *Blowjob* (1964), *Empire* (1964), *The Chelsea Girls* (1966). Mit anderen Worten, es begann mit der New Yorker Kunstszene der 60er-Jahre, unmittelbar bevor er seinen ersten Kurzfilm *Eat your Make-up* (1968) und seinen ersten Spielfilm *Mondo Trasho* (1969) drehte. Als er Anfang der 90er-Jahre Kunst zu machen begann, hätte man meinen kön-

nen, er starte eine zweite Karriere. Aber es war nur eine Fortsetzung. Die Kunst war von Anfang an da.

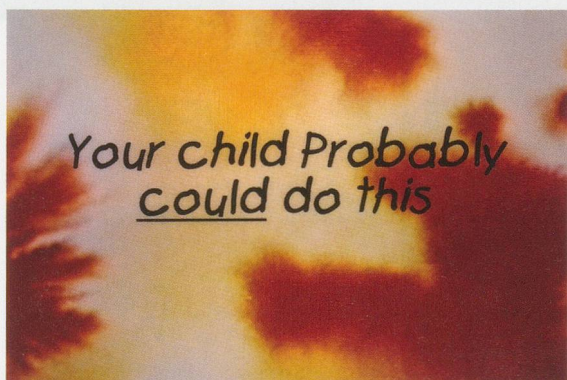
John Waters ist so etwas wie der Anti-Jeff-Koons. Er nimmt die Dinge nicht ernst. Seine Werke enthalten all den Humor, der dem teuersten Künstler der Welt abgeht, der ihm seinerseits jedoch in Sachen Kitsch um Längen voraus ist. In dieser Hinsicht wirkt John Waters' Kunst geradezu konzeptuell im Vergleich zu den Werken von Koons. Er hat im rechten Moment die Kurve gekriegt. Ich bin in den 90er-Jahren bei American Fine Arts zufällig auf ihn gestossen, dank dem Flair des Galeristen Colin de Land für Waters' *Little Movies*, Filmstills, mit denen er seine eigenen Geschichten schuf. Und später in Paris, wo er bei Emmanuel Perrotin ausstellte – nach einer bereits 20jährigen Künstlerlaufbahn.

L wie Lieben

John Waters, der mit Fug und Recht als Trash-Papst gilt, liebt den schlechten Geschmack, das schlecht Gemachte, die abscheulichen Dinge, den Skandal, die Gefahr, das Abstossende, das Scheussliche, das Bizarre, das Exzentrische, den Horror, Verbrechen und Perversionen. Enge Geister mag er nicht, jene, die von vornherein wissen, wie Moral, Familie, Sexualität, Ernährungsgewohnheiten beschaffen sein sollten, kurz: all das, was in der heutigen Gesellschaft als Norm gilt. Er liebt die Differenz und das Paradoxe.

M wie Medien

John Waters verschlingt alle Medien, auch Boulevardblätter aller Art. In den 80er-Jahren bezog er 118 Zeitschriften per Post und las täglich sieben Zeitun-



gen. Und er ist nicht der Einzige, wie er in seiner Superserie *Time to Renew* (2006) zu verstehen gibt, wo er diverse Berühmtheiten mit Zeitschriften in Verbindung bringt, die nicht a priori für sie bestimmt zu sein scheinen. Die Adressetikette scheint jedoch die Zustellung zu belegen. So versäumt Britney Spears keine *New York Review of Books*, während Anna Wintour auf *Budget Living* abonniert ist. Angesichts des Erfolgs der Boulevardpresse gibt wohl keiner zu, was er wirklich liest.

N wie Noch-einmal-Betrachten

John Waters betrachtet die Welt leidenschaftlich gern. Man könnte sogar sagen, er verschlingt sie mit den Augen, indem er Zeitungen, Filme, Kleidungsstile, Frisuren der Frauen in Baltimore, kurz: alles unter die Lupe nimmt. Seine Betrachtungskriterien sind Übertreibung, Humor, aber auch Detail und Anekdote. Sein Auge ist eine Lupe. Er kommt auf das Bild zurück und betrachtet es noch einmal. Wenn er Filme fotografiert, bemerkt er Details, die bei der Projektion unsichtbar bleiben, und erfindet neue Geschichten. Seit seiner Kindheit besitzt er die Gabe, seiner Phantasie die Zügel schiessen zu lassen und sich Dramen auszudenken.

Die Appropriationskunst der 80er-Jahre ist nicht unwichtig für seine Photographie. Er ist mit der «Picture Generation» gross geworden und hat das Werk von Sherrie Levine gesehen, die mit ihren Photos der Photographien von Walker Evans berühmt wurde, aber auch das von Richard Prince, der Reklamen ablichtete. Nicht zu vergessen die Photogramme, die Robert Heinecken in den 80er-Jahren dem Fernseher entlockte, indem er das Photopapier direkt auf den Fernsehbildschirm legte.

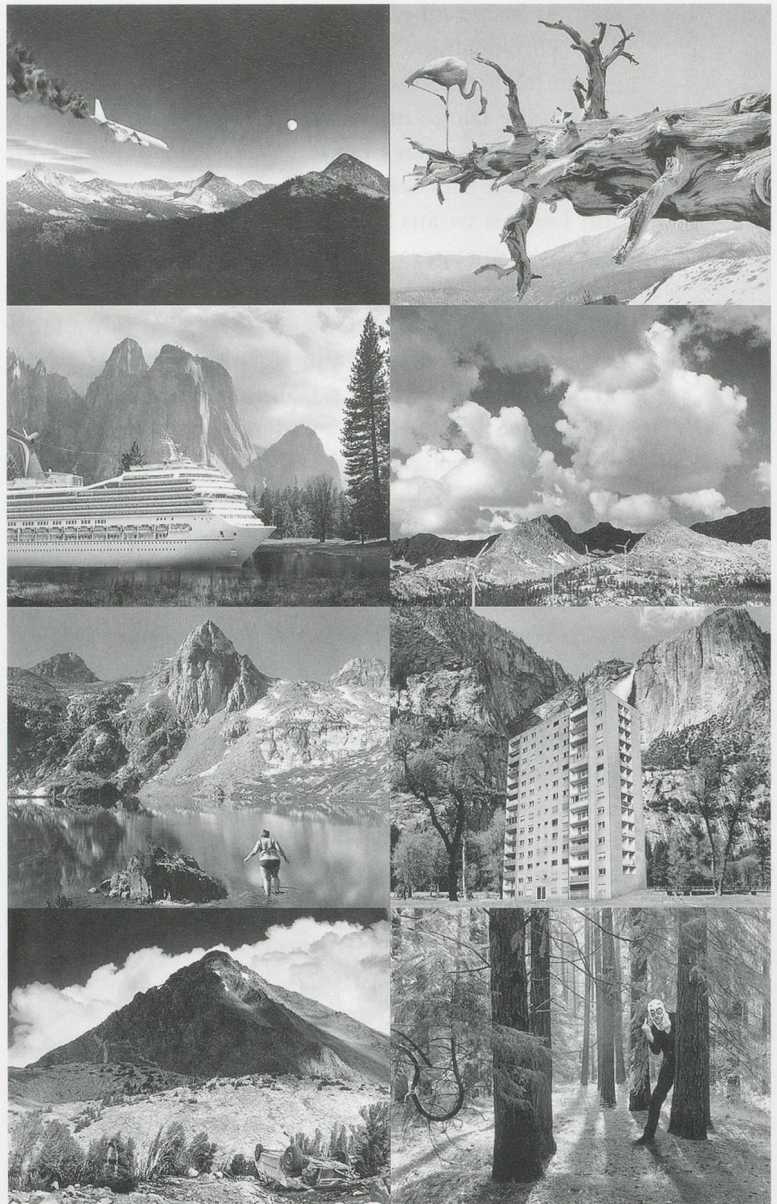
John Waters gehört zur zweiten Generation, die in den 90er-Jahren und später aktiv wurde. Tatsächlich stellte er ab 1992 aus, mit Einzelausstellungen ab 1995. Das New Museum widmete ihm 2004 eine

JOHN WATERS, *ARTISTICALLY INCORRECT* # 5, 2006,
14 C-prints, each 4 x 6" / KÜNSTLERISCH UNKORREKT # 5,
14 C-Prints, je 10,1 x 15,2 cm.

Ausstellung mit dem vielsagenden Titel «Change of Life». Die Strategien, die er verwendet, Zitat, Parodie und Reflexion über die Kunst an sich, sind dieselben wie die seiner Vorgänger. Zunächst hat er sich jedoch vor allem damit befasst, Monitore zu photographieren, auf denen seine eigenen Filme liefen oder auch andere, wie *Boom!* (Tennessee Williams, 1968), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957) oder *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956). Seine Arbeit besteht im Photographieren, aber als guter Cineast auch darin, die Photos so zu montieren, dass sie zu neuem narrativem Leben erwachen. Die Qualität der Photographien ist nicht sein zentrales Anliegen, obwohl er offensichtlich über den entsprechenden Hintergrund verfügt, es geht ihm vielmehr um die Geschichte, die dabei entsteht. In den Jahren nach 2000 ging er zu Skulpturen und Installationen über, beispielsweise mit *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006), einem mit prägnanten Ausdrücken beschrifteten Regisseurstuhl, eine Art selbstironischer Kommentar über Filmemacher und ihre schlimmsten Ängste. In neuerer Zeit entstand die Skulptur *CONTROL* (2009) – noch bissiger geht es nicht: Sie zeigt Ike Turner, der die Fäden an einer Marionette von Tina Turner zieht.

R wie Risiko

John Waters liebt es, Risiken einzugehen. Als gerade alles zu brummen schien in der besten aller Welten, nachdem er aufgehört hatte zu rauchen und Evian trank, als sein Ruf fest etabliert war, beschloss er wegzugehen und zu trampeln, ohne Sicherheitsnetz. Im Mai 2012 beschloss er die Durchquerung der Vereinigten Staaten von Baltimore bis San Francisco per Autostopp, lediglich per Telefon sollte er mit seinen Assistenten verbunden bleiben. In grosser Aufregung erzählte er mir von seinen Plänen und verlangte absolute Verschwiegenheit, um die Klauseln seines Vertrags zu respektieren, womit er bewies, dass er sich durchaus an gewisse Regeln hält. Vor der Reise setzte sich John Waters seinen schlimmsten Albträumen und verrücktesten Wunschträumen aus; diese gehen übrigens in seinem Buch der banaleren Realität voraus, sind jedoch genauso amüsant wie seine wahren Abenteuer als Autostopper, bewehrt mit einem «End of the West»-Schild! Aber ist nach *Carsick*⁶⁾ überhaupt ein noch verrückterer Einfall möglich?



JOHN WATERS, *CANCEL ANSEL*, 2014, 8 C-prints, 44 x 28" /
VERGESST ANSEL, 8 C-Prints, 111,7 x 71,1 cm.

S wie Schriftsteller

John Waters schreibt, wenn er spricht. Sein Denken und sein Humor sind so präzise, dass man sofort alles schriftlich vor sich sieht. Das sagte ich mir, als ich ein paar Tage damit zubachte, mit ihm die Biennale Venedig zu durchforsten. *Artforum* sollte ihn für seine Rubrik «Scene & Heard» engagieren. Denn er ist vor allem ein Schriftsteller. Tatsächlich hat er neben seinen Drehbüchern zahlreiche Bücher⁷⁾ veröffentlicht, gar nicht zu reden von seinen Bühneninterventionen, in denen er sich auch noch als Schauspieler entpuppt. Aber Achtung, John Waters macht viele, sehr viele Notizen. Er stellt Listen von Dingen auf, die zu tun sind, er trägt Archive zusammen und klassifiziert sie. Hinter seiner beneidenswerten Leichtigkeit steckt viel, sehr viel Arbeit.

U wie Unfälle

Wenn John Waters sich für Unfälle und Dinge in der Zeitungsrubrik Vermischtes begeistert und verkündet, Andy Warhols *Car Crashes* (1962–63) sei eine seiner liebsten Gemäldeserien, dann auch deshalb, weil er wie wir alle – geben wir es doch zu – von diesem Horror fasziniert ist. Seit zartester Jugend hat er sich die schlimmsten Unfälle ausgemalt: «Meine

Eltern behaupten, sie hätten von Anfang an den Verdacht gehabt, dass mit mir etwas nicht stimmte, und mein Autounfall-Spleen schien ihre schlimmsten Befürchtungen zu bestätigen.» Wie er in *Role Models*⁸⁾ enthüllt, hatte er selbst ein traumatisches Erlebnis, er hat nämlich einen alten Mann mit dem Auto überfahren, doch er war unschuldig, und es kam zu keinem Strafverfahren. Unfälle passieren nicht nur den anderen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, edition suhrkamp, Berlin 2012, S. 22.

2) Ebenda, S. 25.

3) Gillo Dorfles, *Il Kitsch: analogia del cattivo gusto*, Editions Gabriele Mazzota, Mailand 1968; deutsche Ausgabe *Der Kitsch*, übers. v. Birgid Mayr, Ernst Wasmuth, Tübingen 1969, S. 14.

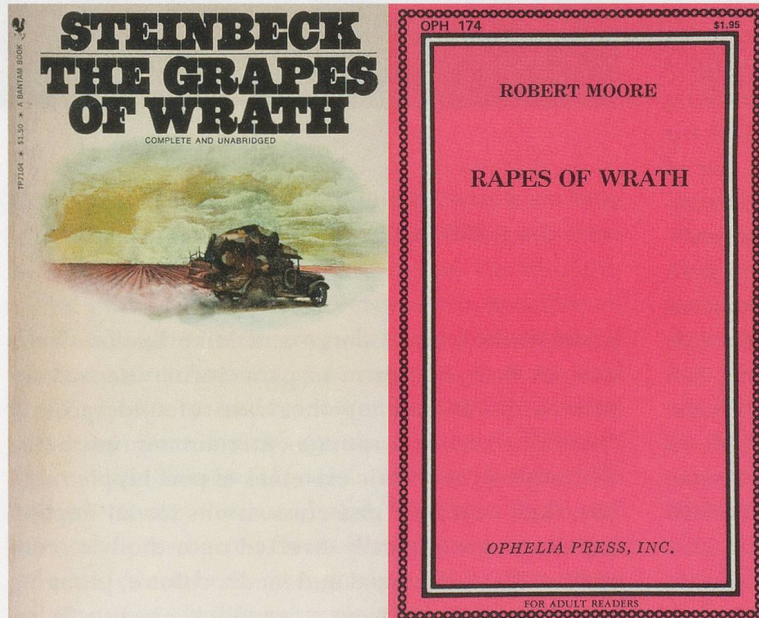
4) Ebenda, S. 12.

5) Ebenda, S. 247.

6) John Waters, Carsick, *John Waters hitchhikes across America*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2014.

7) *Role Models* (2011), *Shock Value, A Tasteful Book About Bad Taste* (2005), *Pink Flamingos and Other Filth* (2005), *Hairspray, Female Trouble und Multiple Maniacs* (2004), *Crackpot, The Obsession of John Waters* (2003), *Art—A Sex Book* (mit Bruce Hainley, 2003).

8) John Waters, *Role Models*, Farrar Straus & Giroux New York, 2011.



JOHN WATERS, *LIBRARY SCIENCE*, # 1, 2014,
2 C-prints, 6 x 7 1/2" / *BIBLIOTHEKSWISSEN-*
SCHAFT # 1, 2 C-Prints, 15,2 x 19 cm.



JW 101

JAY SANDERS

What can I say that hasn't been said about John Waters? One thing's certain, it's generally more rewarding to read John Waters than to read *about* John Waters. And beginning with his early-career memoir *Shock Value*, in 1981, we often get both in one—as Waters acerbically recounts the trials and tribulations of his then scandalous and vile moviemaking and, along the way, lays forth a paradigm-shifting template for American cultural criticism. Speaking as both one of “you” (in private, taking the winds of contemporary culture in your face) and one of “them” (those privileged few who actually produce culture and work from within its industry), his patented fulminations serve to lampoon media moralism, traffic through the fears and fantasies of contemporary culture, and peddle an altogether unique pantheon of both the abhorrent and the refined. Offering value judgments for a valueless time, Waters is both a businessman—a “carny,” as he would say—distributing himself

JAY SANDERS is curator and curator of performance at the Whitney Museum of American Art, New York.

through nearly every available entertainment and art form, and an erudite, nostalgia-free dandy.

Waters's now fifty-year career as a filmmaker, satirist, artist, and entertainer bridges and laces through myriad cultural, social, and artistic moments. The decadent sensibility that emerged from what the infamous critic Stefan Brecht called “Queer Theatre”—epitomized by the New York underground camp theater spectacles of Charles Ludlam and Jack Smith—would impact the foundation of Waters's vision as it migrated onto 16mm celluloid via Smith,



JOHN WATERS, *ANDY AND JACKIE*, 1998, 8 C-prints, each 5 x 7" / *ANDY UND JACKIE*, 8 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.

Andy Warhol, and George and Mike Kuchar. Each erected their own form of para-cinema industry replete with cobbled together casts of underground “stars” and a mock corporate-entertainment aesthetic. Embodying the artistic extremes of post-hippie nihilism, their eccentric and crass visions for an imploding utopia are radically directed onto the base core of late '60s commercial and media culture, plunging into its morass to invent a ramshackle beauty by re-

ordering its meanings. Tellingly, in the book *Midnight Movies* (1983), film critic J. Hoberman declares that the ultimate midnight movie of the era was Jack Smith lighting and arranging piles of urban trash at 2 AM in his SoHo loft. As both a haven and the basis of a philosophy, this deep navigation within media culture itself became an artistic ethos that would be brilliantly absorbed, extended, and disseminated by Waters far beyond its localized origins.

Fast forward. By the mid-'80s, *Shock Value* and Waters's collection of far-flung essays, *Crackpot* (1986), were in every public library across America. Typically worn from heavy use, they became indispens-

JOHN WATERS, *HAIR IN THE GATE*, 2003, 7 color photographs, each 8 1/2 x 12" / *HAAR IM AUSCHNITT*, 7 Farbphotographien, je 22 x 30,5 cm.

tainly a gateway: among those key cultural artifacts that offer the initial thaw in melting the mirror of what defines taste, comportment, decency, art, and expression in their normally received forms. Directing his readers to perceive the good, bad, and ugly with equal aplomb, Waters's outlook, forged early

able as precious “how to” guides for the promiscuous, disenfranchised, and troubled. Their sardonic reads of contemporary culture spread Waters's aesthetic values far beyond the cartoonish amorality of his hard-to-see underground movies, caricaturing contemporary America by delving into its deep (and shallow) essences and reaching those of us in need of a message from somewhere else. *Crackpot*'s “Hatchet Piece (101 Things I Hate),” “How to Become Famous,” “Guilty Pleasure,” and “Celebrity Burnout” are acutely funny and flaunt Waters's arcane mastery of artistic, celebrity, and gossip culture. For those coming of age in '80s suburbia, these books were cer-

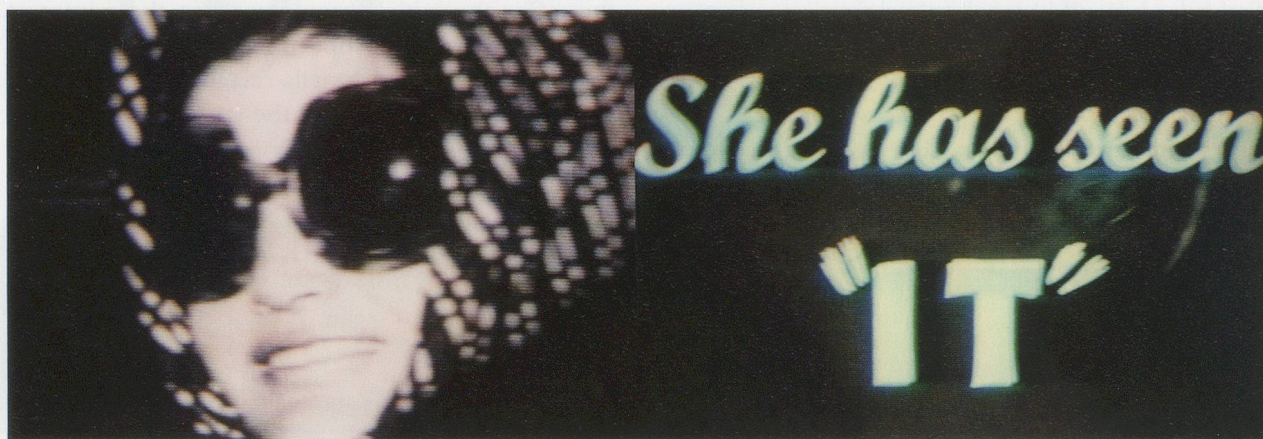
tainly a gateway: among those key cultural artifacts that offer the initial thaw in melting the mirror of what defines taste, comportment, decency, art, and expression in their normally received forms. Directing his readers to perceive the good, bad, and ugly with equal aplomb, Waters's outlook, forged early

our common ground throughout the '80s to include more of its bumps.

At the same time, Waters inspired a new generation in '80s underground art. He features prominently in *RE/Search* magazine's famous "Pranks!" issue (1987), a handbook and bible of emerging renegade artistic interventions that directed their wit and scorn at mass media, advertising, and commercial culture. "Pranks!" features extensive career-defining interviews with professional hoaxer Alan Abel, radical activists Earth First!, performance artist Karen Finley, Survival Research Lab's Mark Pauline, various Neoists and culture jammers, punk musician Jello Biafra (of the Dead Kennedys), and many others, convening a mélange of both artists and genuine weirdoes and offering invaluable access to their anti-authoritarian endeavors. Waters looms as a god-

growing less confrontational in his own output, Waters more recently laments that "art can't be drearily political because then it does nothing and changes nothing. Scary is good too. I miss the Yippies. I miss Abbie Hoffman. Where is that kind of thing today? Where is the public embarrassing of officials?"³⁾

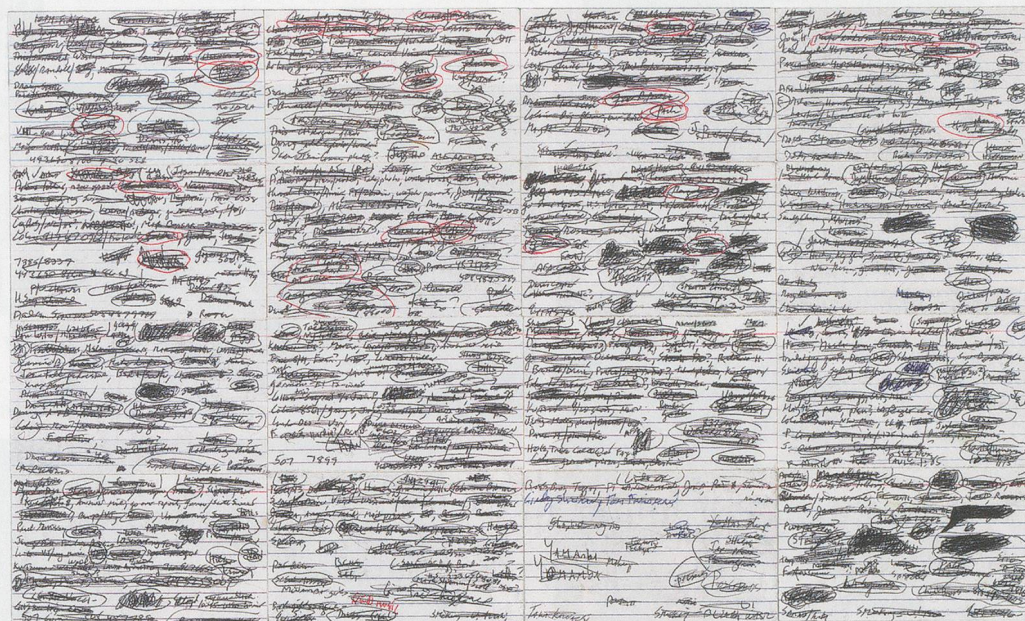
Beginning in the early '90s, Waters began making his work within another context, creating photographic sequences and sculptures that he exhibited in art galleries. If his films can be seen as self-enclosed fictions, dirty comic strips writ large, and his books of cultural criticism—from *Shock Value* and *Crackpot*, through the recent *Role Models* (2010) and *Carsick* (2014)—each uniquely confront the reality of the world outside and how we collectively receive it (often morally imbued and highly mediated), then his visual art explores how fantasy, morality, and merchan-



JOHN WATERS, *IT*, 2000, 2 C-prints, 9 1/2 x 28" /
ES, 2 C-Prints, 24,1 x 71,1 cm.

father-like figure within this bizarre history of street art, outsider ideologies, and extreme satire, which, as with his own iconic early work, favored pure "shock value" above all other measures of aesthetic merit. Often aimed not at a knowing art audience but at the general public, these isolated expressions contribute to an ongoing American folk art tradition of forcing a two-way communication with one-way media. While

dising triangulate our culture into packaged ideas. His photographs celebrate and contend with the inevitably subjective history of the cinematic image, the countless movie moments that pass in and out of our eyes. Waters brings these fluttering moments to a deadened halt, bluntly snapping photographs off his home TV screen, redefining the "frame" not as the celluloid building block of another artist's vision but as hijacked or stolen publicity stills that can then be subjected to Waters's own mischievous capering. In a deflating work like *HAIR IN THE GATE* (2003), the culminating moments in seven Hollywood blockbusters are each dressed down as the shadow of a human

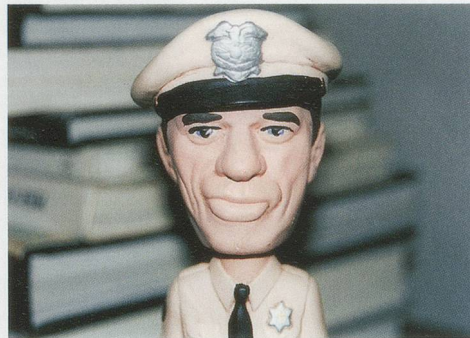


hair is artificially inserted into the images—violating the primary rule of any movie projectionist, the mistake to avoid at all cost. EPIC (2003) literally capsizes the title sequence of *The Poseidon Adventure*, flipping the frame upside down and displaying this “epic” as a 3 ½-x-5-inch photo. These one-liner, prank-like works have high anecdotal quality as they both imagine and satirize the vulnerabilities of the film industry. The photo series “MARKS” (1998) peers under the hood of a real movie production; in the final work, HIT YOUR MARK, Waters snaps spooky-looking, candid photos of his actors’ feet and legs poised at their gaffer-tape marks during the shooting of his 1998 movie *Pecker*.

Waters’s sculptures exaggerate lifestyle products or dream up collectibles for imaginary subjects, often insinuating how the objects we choose to have around us might actually hate us. Failures in cinematic ambition are commemorated in BAD DIRECTOR’S CHAIR (2006), printed with a litany of insults borrowed from film production lingo (“hack,” “tested badly”). A puke-green needlepoint throw pillow is emblazoned with shit-shaped brown letters spelling FLOP (2003). Other objects include commercial product blow-ups: LA MER (2009) skin cream, RUSH (2009) poppers,

and a giant roach trap, DECORATIVE (2009). Waters also conjures parodic works exposing the fears and clichés of today’s art collector through gag shop-style, bad-joke art displays in FAUX VIDEO ROOM (2006), a black curtain hung against a wall with sound emanating from behind it; the self-explanatory BADLY FRAMED (2006); HARDY HAR (2006), a photo of a flower that squirts water if the viewer crosses a security line; the mock travel poster VISIT MARFA (2003); and the photo series “ARTISTICALLY INCORRECT” (2006), each image carrying menacing “industry secret” phrases such as ALL PHOTOGRAPHS FADE AND IF YOU SELL AT AUCTION, WE’LL HAVE YOU KILLED.

The carefully constructed character of “John Waters,” while implicit in every work he makes, is most tenderly revealed in the weirdly forensic quality of his own self-portrait depictions. Foremost among these is the 1998 series “IN MY HOUSE,” which consists of clinical, slightly set-up photos of empty moments within his domestic space, whose titles say it all: AT HOME, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY PRIVATE FILES, UNDER MY SINK, UNDER MY BED, IN MY CAR, IN MY VIDEO CLOSET, UNDER MY COVERS WITH ME, IN MY MIND. From the press release for his 2003 exhibition “Hair in the Gate”: “By



JOHN WATERS, "IN MY HOUSE," series (1998), color photographs, each 13 3/8 x 19 1/2", AT HOME, IN MY CAR, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY MIND, UNDER MY SINK / IN MEINEM HAUS, Serie, Farbphotographien, je 33,6 x 49,5 cm, ZU HAUSE, IN MEINEM GESCHIRRSPÜLER, IN MEINEM KOPF, UNTER MEINEM SPÜHLBECKEN, IN MEINEM TIEFKÜHLER.

disfiguring his own celebrity, Waters hopes to elevate the secret shame and low self-esteem that drive all entertainers to a new kind of astonishment at celluloid glamour removed from its usual setting.⁴⁾ The "file card" works—16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (all 2003)—reveal genuine evidence of the maniacal organization directing Waters's daily course, a systematic, handwritten "to do" list.

In both its disposition and declaration, Waters's art manifests itself across a wide spectrum of culture—as art exhibitions, literature and memoirs, cameos, talks and public appearances. In a contemporary moment when context is often either highly

exaggerated and built from within, or completely abandoned in celebration of its crippled impossibility, Waters exhibits both wills at the same time—his visual-art photo arrays presaging a mash-up "everything is available" sensibility, but his ongoing public persona carrying everything along. His close friend, the writer Dennis Cooper, astutely comments, "You see personality as an art form. Warhol was interested in personality and depicted it in his work, but while he would erase himself, your personality is the fabric of your art. Your art is your personality, and within that personality there are layers of other personalities. It's quite complex."⁵⁾

The beauty is that Waters is never exemplary or indicative of anything beyond himself. Responding to Cooper's question in their interview, he says: "I can't say my fame happened without my participation. It happened with my participation from the very beginning because I'm a carny, and publicity is free advertising. When we started, I didn't have any money for ads. So the only way we could get people to know our work was to make up some kind of persona to sell it. It wasn't a lie, the persona, but, yes, I get dressed as John Waters some days. I admit that."⁶) There is more to say about his artwork, but thinking about John Waters in 2015, the attraction in ruminating on his cultural importance is not necessarily *Carsick* (his latest book) or even "Beverly Hills John" (his latest exhibition) but the incitement to persistently rethink ideas of taste, cultural appropriation, and audience—from within the forms of artistic work itself. Theorizing always at the level of the consumable, working squarely

within the rubrics, realities, and fictions of the industries in which he performs—movie-making and contemporary art, most extensively—Waters's brilliance and longevity see him articulating and echoing within them as business, comedy, and character, licensing him to subtly wink from both sides of the proverbial fence.

1) J. Hoberman and Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Harper & Row, 1983).

2) John Waters, quoted in interview with V. Vale, in Andrea Juno and V. Vale, eds., *RE/Search #11: Pranks!* (San Francisco: RE/Search Publications, 1987).

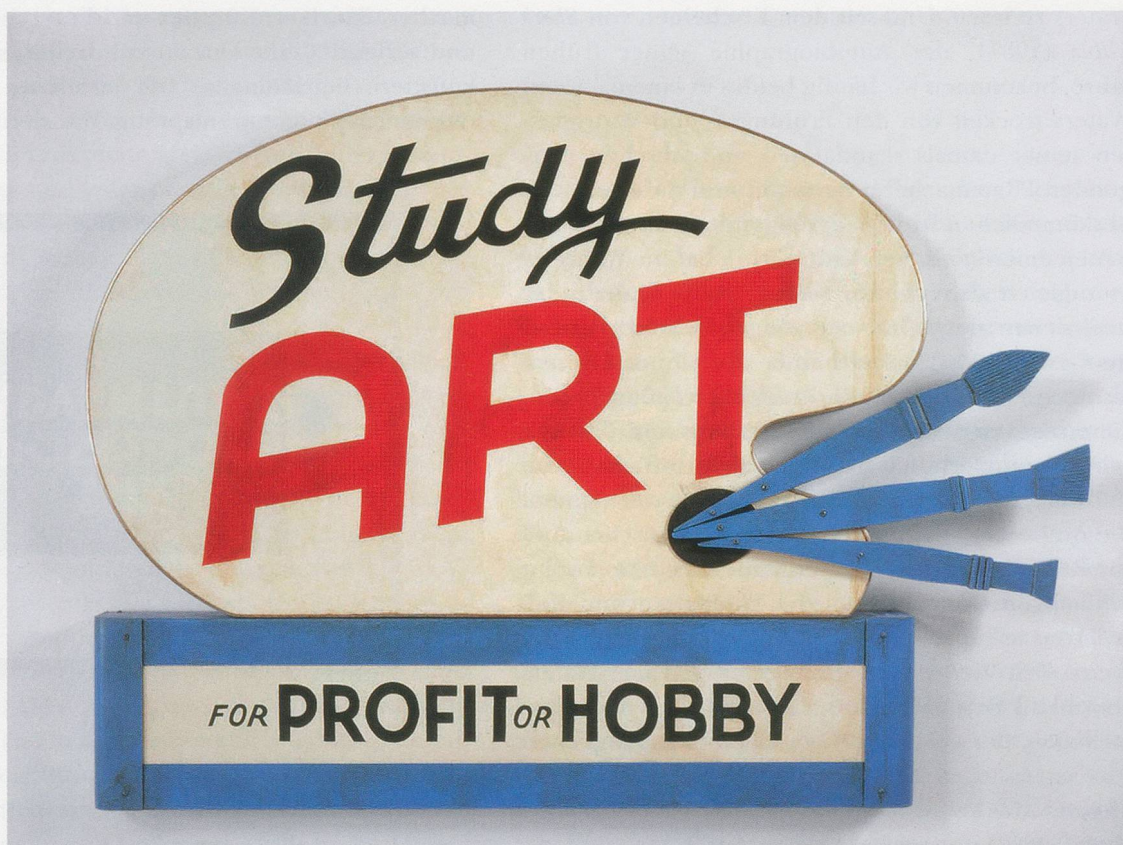
3) John Waters, quoted in Ana Finel Honigman, "The Art Showman," *Artnet.com*, January 12, 2004; online at www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp

4) Press release for "Hair in the Gate" (2003), American Fine Arts, New York.

5) Dennis Cooper, interview with John Waters, *BOMB 87* (Spring 2004); online at <http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters>.

6) John Waters, quoted in *ibid.*

JOHN WATERS, *STUDY ART SIGN (FOR PROFIT OR HOBBY)*, 2007, acrylic urethane on wood and aluminum, 56 x 42 x 4 1/2" / LERNE KUNST SCHILD (ALS BERUF ODER VERGNÜGEN), acrylisches Urethan auf Holz und Aluminium, 142,2 x 106,7 x 11,4 cm.



JAY SANDERS

VORKURS JW

Was kann ich über John Waters sagen, was nicht schon gesagt wurde? Eines steht fest, es ist mit Sicherheit lohnender, John Waters zu lesen, als über John Waters zu lesen. Und seit dem Erscheinen von *Shock Value* (1981), der Autobiographie seiner frühen Jahre, bekommen wir häufig beides in einem – wenn Waters trocken von den Prüfungen und Widrigkeiten seiner damals skandalösen und Abscheu erregenden Filmemacherei berichtet und dabei ein alle herkömmlichen Muster sprengendes Beispiel einer neuen amerikanischen Kulturkritik liefert. Während er zugleich als einer von «euch» redet (ganz unter uns, denen der Wind der zeitgenössischen Kultur ins Gesicht bläst) und als einer von «ihnen» (jenen wenigen Privilegierten, die tatsächlich Kultur produzieren und in der Kulturindustrie tätig sind), dienen seine patentrechtlich geschützten Ausbrüche dazu, die konservative Moral der Medien zu verhöhnen, die Ängste und Phantasien der zeitgenössischen Kultur Revue passieren zu lassen und uns einen absolut einmaligen Götterhimmel des Ekelhaften und Kultivierten anzupreisen. Indem er uns in einer wertefreien Zeit Werturteile anbietet, erweist sich Waters sowohl als Geschäftsmann – er würde sagen «Schausteller» –, der sich selbst über alle ihm zugänglichen

JAY SANDERS ist Kurator und Kurator für Performancekunst im Whitney Museum of American Art, New York.



Formen der Unterhaltung und Kunst vermarktet, als auch gebildeter Dandy ohne jedwelche Nostalgie.

Waters mittlerweile 50-jährige Karriere als Filmmacher, Satiriker, Künstler und Entertainer umfasst und verbindet eine Unzahl kultureller, sozialer und künstlerischer Momente. Die dekadente Sensibilität, die dem Phänomen entsprang, das der berühmte



JOHN WATERS, EPIC, C-print, 3 1/2 x 5" / EPOS, C-Print, 8,9 x 12,7 cm.

*I Think
I'm In Love*



Kritiker Stefan Brecht als «Queer Theatre» bezeichnete – verkörpert durch die affektierten New Yorker Underground-Bühnen-Spektakel eines Charles Ludlam und Jack Smith –, prägte Waters' Vision von Grund auf, während sie sich via Smith, Andy Warhol und George und Mike Kuchar auf den 16-mm-Film verlagerte. Jeder erfand seine eigene Para-Film-Industrie mit wild zusammengewürfelter Underground-Starbesetzung und jeder persiflierte die Ästhetik der Unterhaltungsindustrie auf seine Weise. Die exzentrisch krassen Visionen einer implodierenden Utopie verkörperten die künstlerischen Extreme des Post-Hippie-Nihilismus und zielten radikal auf das Herz der Konsum- und Medienkultur der späten 1960er-Jahre, indem sie tief in deren Morast abtauchten, ihre Bedeutungen durcheinanderwirbelten, neu ordneten und so eine neuartige Allerleirauh-Schönheit erschufen. Bezeichnenderweise erklärt der Filmkritiker J. Hoberman in seinem Buch *Midnight Movies* (1983), dass der ultimative Mitternachtsfilm jener Zeit um 2 Uhr nachts im SoHo-Loft von Jack Smith stattfand, wo Smith gestapelten urbanen Müll anleuchtete und verschob. Als Hafen und Fundament einer eigentlichen Philosophie wurde dieses Abtauchen in die Tiefen der Medienkultur selbst zu einem künstlerischen Ethos, das von Waters auf brillante Art aufgegriffen, erweitert und weit über seine lokalen Ursprünge hinaus verbreitet wurde.

JOHN WATERS, LOVESICK, 2014, 3 C-prints, 4 x 18" / LIEBESKRANK, 3 C-Prints, 10,1 x 45,7 cm.

Machen wir einen Sprung. Mitte der 80er-Jahre waren *Shock Value* und Waters' Essaysammlung *Crackpot* (1986) in jeder öffentlichen Bibliothek der USA zu finden. Gewöhnlich durch häufigen Gebrauch zerfleddert, wurden sie zu unverzichtbaren wertvollen «Leitfäden» für alle Promisken, Entrechteten und Unangepassten. Die hämische Sicht der zeitgenössischen Kultur in diesen Büchern erweiterte Waters' ästhetische Werte weit über die cartoonhafte Amoralität seiner schwierigen Underground-Filme hinaus, denn sie karikierten das heutige Amerika, indem sie in die tiefen (und seichten) Elemente seines Wesens eintauchten und jene erreichten, die eine Botschaft aus einer anderen Welt brauchen. Die Texte «Hatchet Piece (101 Things I Hate)», «How to Become Famous», «Guilty Pleasure» und «Celebrity Burnout» aus *Crackpot* sind ausgesprochen witzig und demonstrieren zugleich Waters' mysteriöse Meisterschaft in Sachen Künstler-, Prominenten- und Klatschkultur. Für viele, die in den Vorstädten der 80er-Jahre

aufwachsen, eröffneten diese Bücher neue Wege und zählten zu den wichtigen Kulturereignissen, welche die Aufweichung des Bildes einleiteten, das uns normalerweise von der Kultur, von Geschmack, Betragen, Anstand, Kunst und Ausdruck vermittelt wurde. Indem Waters seine Leser gleichermaßen souverän auf das Gute, das Böse und das Hässliche aufmerksam macht, erweist sich sein Blickwinkel, auch wenn er ursprünglich im Kontext von schwulen visionären Aussenseitern wie dem hermetischen Jack Smith entstand, als ausgesprochen zugänglich, selbst für Jugendliche aus dem Mittleren Westen der USA. Wie Hoberman und Jonathan Rosenbaum darlegen: «Im Gegensatz zu Warhol wendet sich Waters ebenso an reaktionäre weisse Hinterwäldler und gebildete Mittelklasseangehörige aus den Südstaaten

Zeitschrift, die den damals in der Kunstszene in Erscheinung tretenden Meuterern, welche Massenmedien, Werbung und Kulturindustrie mit Hohn und Spott überzogen, als Bibel und Leitfaden für ihre Interventionen diente. «Pranks!» brachte ausführliche und bahnbrechende Interviews mit Leuten wie dem professionellen Witzbold Alan Abel, mit radikalen Aktivisten der «Earth First!»-Bewegung, der Performancekünstlerin Karen Finley, dem Künstler und Gründer von Survival Research Lab's, Mark

JOHN WATERS, HIT YOUR MARK, 1998, 6 color photographs, each 9 x 13 1/2" / TRIFF DIE MARKIERUNG, 6 Farbphotographien, je 22,8 x 34,9 cm.



wie an alle anderen – vielleicht sogar in erster Linie an diese.»¹⁾ Ein Teil von Waters' besonderer Begabung besteht darin, dass es ihm gelingt, dieses Publikum zu erreichen, ohne seine künstlerische Vision zu kompromittieren. In einem Interview mit V. Vale aus dem Jahr 1987 hält Waters fest: «Letztlich geht es mir darum, meine gefährlichsten Ideen in ein absolut gängiges Mainstream-Produkt einfließen zu lassen – ich denke, genau das macht die 80er-Jahre aus.»²⁾ Indem uns seine Filme und Bücher mit wohlwollendem Charme unter Beschuss nahmen, haben sie unsere gemeinsame Ausgangslage in den 80ern neu definiert und auch gröbere Unebenheiten weitgehend integriert.

Gleichzeitig hat Waters eine neue Generation von Underground-Künstlern der 80er-Jahre inspiriert. So figuriert er auch an prominenter Stelle der berühmten Ausgabe «Pranks!» (1987) von *RE/Search*, einer

Pauline, mit diversen Neoisten und Vertretern des *Culture-Jamming*, mit Punkmusiker Jello Biafra (von den Dead Kennedys) und vielen anderen, kurz: Sie versammelte eine Mischung aus Künstlern und wirklichen Spinnern und eröffnete einen Zugang zu deren antiautoritären Unterfangen, der von unschätzbarem Wert war. Waters überragt alle wie eine Art Gottvater in dieser bizarren Geschichte aus Street art, Aussenseiterideologien und extremer Satire, die, wie seine eigenen frühen, Kult gewordenen Werke, den puren «Schockwert» über jeden anderen ästhetischen Leistungsmaßstab stellen. Diese vereinzelt Äusserungen waren häufig nicht an ein informiertes Kunstpublikum, sondern an ein allgemeines Publikum gerichtet und trugen bei zu einer andauernden Tradition der amerikanischen Volkskunst, Einwegmedien eine Zweiwegkommunikation abzutrotzen. Obwohl Waters sich in seiner eigenen Produktion

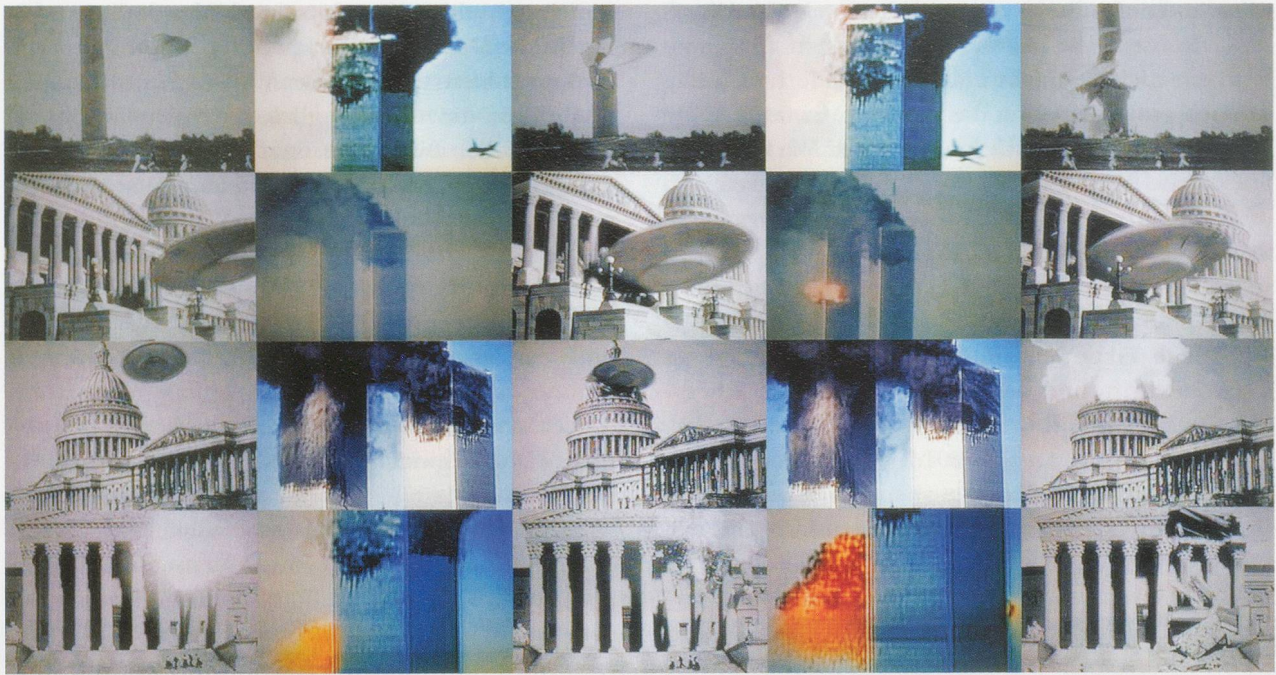
weniger konfrontativ zeigt, beklagt er neuerdings, dass «Kunst nicht trostlos politisch sein darf, weil sie dann nichts bewirkt und nichts ändert. Gruselig ist auch gut. Mir fehlen die Yuppies. Mir fehlt Abbie Hoffman. Wo findet sich heute so was? Wo bleibt die öffentliche Blamage der offiziellen Staatsvertreter?»³⁾

In den frühen 90er-Jahren begann Waters erstmals in einem anderen Kontext zu arbeiten und schuf Photoserien und Skulpturen, die er in Kunstgalerien ausstellte. Während seine Filme in sich geschlossene Fiktionen sind, schmutzige Comicstrips in Grossschrift, und seine kulturkritischen Bücher – von *Shock Value* und *Crackpot* bis zu den neueren *Role Models* (2010) und *Carsick* (2014) – ausschliesslich die Realität der Welt da draussen ansprechen und wie wir sie kollektiv erleben (häufig moralgetränkt und ext-

rem vermittelt), erforscht seine bildende Kunst, wie Phantasie, Moral und Markt unsere Kultur zu verpackten Ideen triangulieren. Seine Photographien zelebrieren die unumgänglich subjektive Geschichte des filmischen Bildes, diese zahllosen Filmmomente, die unser Auge erreichen und wieder entschwinden, und treten zugleich dagegen an. Waters bringt diese flackernden Momente zum Stillstand, indem er direkt Photos von seinem Fernschirmschirm schießt und das Bildfeld nicht als Zelluloidbaustein einer umfassenderen künstlerischen Sichtweise definiert, sondern als entführte oder gestohlene Werbestills, die er dann seinen eigenen boshaften Kapriolen unterwirft. In einem ernüchternden Werk wie *HAIR IN THE GATE* (2003) raubt er den Höhepunkten aus sieben Hollywood-Blockbustern jeden Chic, indem er einfach den Schatten eines menschlichen Haars künstlich ins Bild einfügt – eine Verletzung der obersten Regel jedes Filmvorführers, exakt der Fehler, den es um jeden Preis zu vermeiden gilt. *EPIC* (2003) bringt die Titelsequenz des Films *The Poseidon Adventure* buchstäblich zum Kentern, indem es das Bild auf den Kopf stellt und diese epische Szene als 3½-x-5-Zoll-Bild präsentiert. Diese einzeiligen, possenhaften Arbeiten sind äusserst anekdotisch, da sie einerseits ein feines Auge für die Schwächen der Filmindustrie haben und sich zugleich über sie lustig machen. Die Photoserie «MARKS» (1998) späht hinter die Kulissen einer Filmproduktion: Für die Arbeit *HIT YOUR MARK* machte Waters, während des Drehs seines 1998 entstandenen Films *Pecker*, gespenstisch wirkende, unverstellte Aufnahmen von den Füßen und Beinen seiner Schauspieler vor Klebeband-Markierungen.



JOHN WATERS, STUNT LIPS, 2003, C-print, 4 x 6" / STUNT-LIPPEN, C-Print, 10,1 x 15,2 cm.



JOHN WATERS, CUT / UNCUT, 2006, 20 C-prints, each 9 1/4 x 14" / GESCHNITTEN / UNGESCHNITTEN, 20 C-Prints, je 23,5 x 35,5 cm.

Waters' Skulpturen sind übertriebene Vergrößerungen von Lifestyle-Produkten oder erdachte Sammlerstücke für imaginäre Subjekte und spielen häufig darauf an, dass die Objekte, mit denen wir uns gerne umgeben, uns möglicherweise nicht ausstehen können. In *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006) verweist ein mit einer ganzen Litanei von Beleidigungen aus dem Filmproduzentenjargon (wie «hack», Niete, oder «tested badly», schlecht angekommen) bedruckter Regiestuhl auf das Scheitern filmischer Ambitionen. *FLOP* (2003) besteht aus einem kottgrünen Goblin-Zierkissen, verziert mit kackeförmigen braunen Buchstaben, die das Wort «FLOP» bilden. Weitere Objekte sind Produkt-Vergrößerungen, wie sie in der Werbung gebräuchlich sind: *LA MER* (Das Meer 2009), Hautcrème, *RUSH* (Andrang, 2009), flüssiger Schnüffelstoff, und eine riesige Kakerlakenfalle, *DECORATIVE* (Dekoratив, 2009). Waters zaubert auch parodistische Werke hervor, etwa *FAUX VIDEO ROOM* (Falscher Videoraum, 2006), das durch die Präsentation scherzartikelhafter Kunst, die wie ein

schlechter Witz wirkt, die Ängste und Clichés des heutigen Kunstsammlers aufs Korn nimmt, während Geräusche durch den schwarzen Vorhang an der Wand dahinter dringen; das selbsterklärende *BADLY FRAMED* (Schlecht gerahmt, 2006); *HARDY HAR* (Hahaha, 2006), das Bild einer Blume, die Wasser spritzt, wenn der Betrachter die Sicherheitslinie übertritt; die Reiseplakat-Persiflage *VISIT MARFA* (Besuchen Sie Marfa, 2003); und die Photoserie «*ARTISTICALLY INCORRECT*» (Künstlerisch unkorrekt, 2006), in der jedes Bild bedrohliche «Branchengeheimnisse» verrät, wie *ALL PHOTOGRAPHS FADE* oder *IF YOU SELL AT AUCTION, WE'LL HAVE YOU KILLED* («Alle Photographien verblassen» oder «Wenn Sie das Bild versteigern, lassen wir Sie umbringen»).

Die sorgfältig konstruierte Person «John Waters» ist zwar in jedem seiner Werke implizit präsent, doch ihren sensibelsten Ausdruck findet sie in seinen eigenen Selbstporträts und ihrer seltsam forensischen Qualität. An erster Stelle ist hier die Serie «*IN MY HOUSE*» (In meinem Haus) aus dem Jahr 1998 zu

nennen, die aus klinischen, leicht gekünstelten Photos unbedeutender Momente in Waters' Wohnräumen besteht. Die Titel sagen schon alles:

AT HOME (Zu Hause), IN MY DISHWASHER (In meinem Geschirrspüler), IN MY FREEZER (In meinem Tiefkühlschrank), IN MY PRIVATE FILES (In meinen persönlichen Unterlagen), UNDER MY SINK (Unter dem Spülbecken), UNDER MY BED (Unter meinem Bett), IN MY CAR (In meinem Auto), IN MY VIDEO CLOSET (In meinem Videoschrank), UNDER MY COVERS WITH ME (Mit mir unter meiner Bettdecke), IN MY MIND (In meinen Gedanken). Im Presstext zur Ausstellung «Hair in the Gate», 2003, heisst es: «Indem er seine eigene prominente Figur verzerrt, hofft Waters, die heimliche Scham und mangelnde Selbstachtung, die alle Entertainer antreibt, zu einer neuen Art von Staunen angesichts des aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissenen Film-Glammers zu erheben.»⁴⁾ Die Karteikarten-Arbeiten – 16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (16 Tage, 35 Tage, 45 Tage, 180 Tage, alle 2003) – liefern einen echten Beweis für die Wahnsinnsorganisation, die Waters' Tagesablauf bestimmt, eine systematische, handschriftliche Liste der «zu erledigenden» Dinge.

Sowohl ihrer Anlage wie ihrer Ansage entsprechend, umfasst Waters' Kunst ein breites kulturelles Spektrum – Kunstaustellungen, Literatur und Memoiren, Cameo-Auftritte im Film, Diskussionen und öffentliche Auftritte. Zu einer Zeit, in welcher der Kontext entweder völlig überbewertet und von innen her aufgebaut wird, oder aber völlig aufgegeben wird, um seine verkümmerte Unmöglichkeit zu zelebrieren, hält Waters beide Vermächtnisse zugleich hoch – seine künstlerischen Photoarrangements kündigen eine «Alles ist verfügbar»-Sensibilität des Vermischten an, doch seine fortlebende öffentliche Figur trägt alles stetig mit sich weiter. Sein enger Freund, der Schriftsteller Dennis Cooper, bemerkt dazu sehr treffend: «Du verstehst Persönlichkeit als Kunstform. Warhol war an der Persönlichkeit interessiert und hat sie in seinem Werk abgebildet, doch während er sich selbst auslöschte, ist deine Persönlichkeit der Stoff deiner Kunst. Deine Kunst ist deine Persönlichkeit und innerhalb dieser Persönlichkeit gibt es Schichten weiterer Persönlichkeiten. Sie ist ziemlich komplex.»⁵⁾

Das Schöne ist, dass Waters niemals für etwas jenseits seiner selbst steht oder auf etwas anderes verweist. Als Antwort auf Coopers Frage im bereits zitierten Interview meint er: «Ich kann nicht behaupten, mein Ruhm habe mich ohne eigenes Mitwirken ereilt. Er stellte sich von Anfang an unter meiner Mitwirkung ein, denn ich bin Schausteller und Publicity ist Gratiswerbung. Als wir anfangen, hatte ich kein Geld für Anzeigen. Die einzige Möglichkeit, die Leute auf unsere Arbeit aufmerksam zu machen, bestand darin, uns eine Person auszudenken, mit der wir sie verkaufen konnten. Die Person war keine Lüge, aber ja, es gibt Tage, an denen ich mich als John Waters verkleide. Das muss ich zugeben.»⁶⁾ Es gäbe noch viel mehr zu sagen über seine Kunst, aber wenn man 2015 über John Waters nachdenkt, ist der Anreiz zum Sinnieren über seine kulturelle Bedeutung nicht unbedingt *Carsick* (sein neustes Buch) oder gar «Beverly Hills John» (seine letzte Ausstellung), sondern vielmehr der seiner künstlerischen Arbeit entspringende Ansporn, bestehende Ideen über Geschmack, kulturelle Aneignung und das Publikum laufend neu zu überdenken. Waters bleibt mit seinem Denken immer auf der Ebene des Konsumierbaren und bewegt sich klar innerhalb der Rubriken, Realitäten und Fiktionen der Branchen, in denen er tätig ist – vor allem Film und zeitgenössische Kunst. Seine Brillanz und Langlebigkeit sorgen dafür, dass er in diesen Bereichen geschäftlich, komödiantisch und als Figur funktioniert und Anklang findet, und erlauben es ihm, uns von beiden Seiten des sprichwörtlichen Zauns mit leiser Ironie zuzuzwinkern.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) J. Hoberman und Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Harper & Row, New York 1983.

2) John Waters, zit. im Interview mit V. Vale, *RE/Search Nr. 11: Pranks!*, hrsg. von Andrea Juno und V. Vale, RE/Search Publications, San Francisco 1987.

3) John Waters, zitiert in: Ana Finel Honigman, «The Art Showman», *artnet.com*, 12. Januar 2004, siehe www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp

4) Presstext zur Ausstellung «Hair in the Gate» (2003), *American Fine Arts*, New York.

5) Dennis Cooper, Interview mit John Waters, *BOMB 87* (Frühjahr 2004), siehe auch <http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters>

6) John Waters, ebenda.

Preliminary Scripts to Be Read by Marianne Faithfull

BRUCE HAINLEY

Justin's Had Work

I hit the irrepressible hummingbird of the art world with a hammer.

"I'd hit that," says someone standing next to me, and he takes the hammer and hits it, too. Wouldn't you? Wouldn't you like to hit it?

Do.

Sparkling dust floats everywhere once the hummingbird's been hammered, dust and a hiss that takes forever to expire, like some memes. *Kunst* can no longer be translated as *art*, the foreign cutie yammered, but no one listens, or cares to.

Busy with creams, they haven't got a clue what a face looks like anymore or how many orgasms a healthy six-year-old is supposed to have. Did I say six? I meant sex. I mean 89. The spasms, they now help with adaptive eating aids. As if on cue, a frisky nurse pulls the plug, dumps the bedpan, and sighs, "Eaten up by AIDS isn't the way I want to go, unless they're hot enough, and then it's manageable and why not." The board of trustees goes goo.

Embalming fluid with a Botox chaser is the cocktail of choice chez them, and you're expected to know who they are and care. Everything in their house is something: A chair has never been just a chair, even if they don't know or can't remember by who.

By whom?

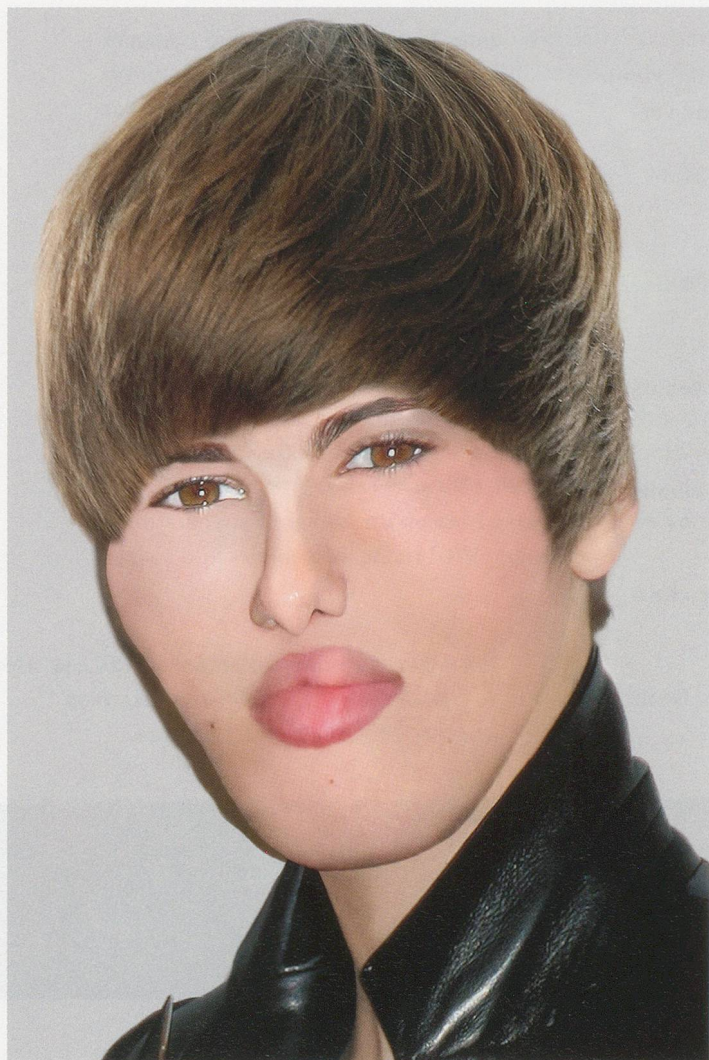
Someone will clean up after them and be paid a small fee but given no credit. They've never known what debt is or had an idea worth having or style and yet there they are, rancid lard doused in fancy perfume, rank served *au jus*.

BRUCE HAINLEY lives and works in Los Angeles. A contributing editor of *Artforum*, he is the author of, most recently, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face and Art & Culture*, both published by Semiotext(e), and teaches in the Graduate Art Program at Art Center College of Design.

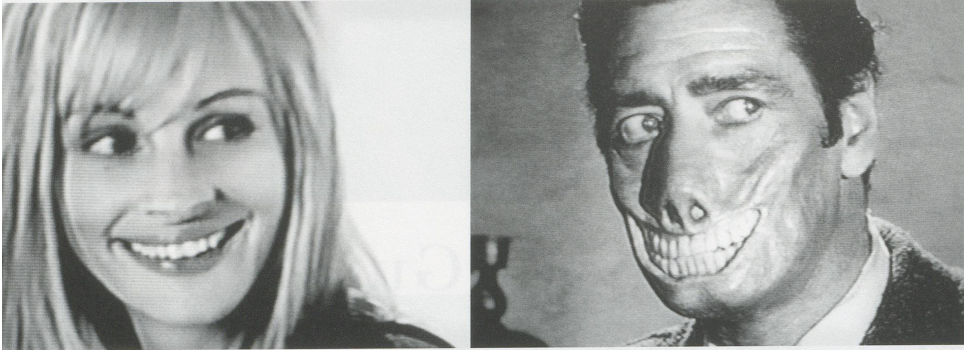
JOHN WATERS, *DOUBLES*, 1995,
2 C-Prints, each 3 1/2 x 5" / 2 C-Prints,
je 8,9 x 12,7 cm.



for the Audio Guide to a
Few Works in John
Waters's
Next
Exhibition



JOHN WATERS, *JUSTIN'S HARD WORK*, 2014,
C-print, 30 x 20" / JUSTIN HATTE ZU TUN,
C-Print, 76,2 x 50,8 cm.



Poultry

Charles Nelson Reilly versus Paul Lynde is not Nathan Lane versus Andy Cohen.

Chicken versus twink is not trucker versus bear.

Nadine Nortier versus Anne Wiazemsky and that donkey is not Drew Barrymore versus E.T.

Jeff Stryker versus Joey Stefano isn't Topher Dimaggio versus Marc Dylan.

Renata Adler versus Joan Didion isn't Jonathan Lethem versus Jonathan Franzen.

Pleasant Gehman versus Cookie Mueller might be pretty close to Eve Babitz versus Brigid Berlin.

Sturtevant versus Sherrie Levine could be the same as Sean Landers versus John Currin.

JOHN WATERS, JULIA, 2000, 2 C-prints, 5 x 14" / 2 C-Prints, 12,7 x 35,5 cm.

JOHN WATERS, DOROTHY MALONE'S COLLAR, 1996, 10 C-prints, each 5 x 7" / DOROTHY MALONES KRAGEN, 10 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.



Elena Ferrante versus J. T. Leroy is no contest.

Siouxsie Sioux versus Exene Cervenka is similar to Kate Bush versus Stevie Nicks.

Teorema versus My Own Private Idaho might be pretty close to Le Diable probablement versus Elephant.

Ivy Compton-Burnett versus Mary Butts chimes with Jane Bowles versus Elizabeth Hardwick.

Candy Darling versus Divine equals Helmut Berger versus Joe Dallesandro.

Matt Dillon in Over the Edge versus Matt Dillon in Little Darlings equals Matt Dillon in Drugstore Cowboy versus Matt Dillon in To Die For.

Werner Schroeter versus Rainer Werner Fassbinder equals James Purdy versus Tennessee Williams equals Chantal Akerman versus Ulrike Ottinger.

Comme des Garçons versus Boyd McDonald isn't Marc Jacobs versus Dan Savage.

Larry Johnson versus Stephen Prina is no contest, like Peter Hugar versus Robert Mapplethorpe.

Diane Arbus versus Elizabeth Taylor versus Jacques Nolot versus Russ Meyer versus Tenderloin versus Presidio versus RuPaul versus Mink Stole versus Gstaad versus garrote versus fake vomit versus Lionel Shriver versus Old Reliable versus PussyboiCumdump versus today versus yesterday versus Boom! versus Killer Joe versus b.o. versus that scent by Versace.



JOHN WATERS, POULTRY, 2014, C-print, 40 1/2 x 21 1/4" / FEDERVIEH, C-Print, 102,9 x 54 cm.

JOHN WATERS, HAIRBALL, 2014, C-print, 18 x 18" / GEWÖLLE, C-Print, 45,7 x 45,7 cm.



H a i r b a l l

God's logorrhea, god's caterwaul, god's rim job, god's toothache, god's burp, god's mealy-mouthedness, god's bleb, god's halitosis, god's dental spinach, god's lisp, god's chapping, god's embouchure, god's swollen tongue, god's whisper, god's smirk, god's girlish shriek, god's phlegmy chortle, god's nicotine-stained grin, god's milk moustache, god's drool, god's fat yap, god's cum-facialed jowls, god's temper tantrum, god's botched grammar, god's hiss, god's cavities, god's *chant de nuit*, god's lip-synching, god's ullage, god's sob.

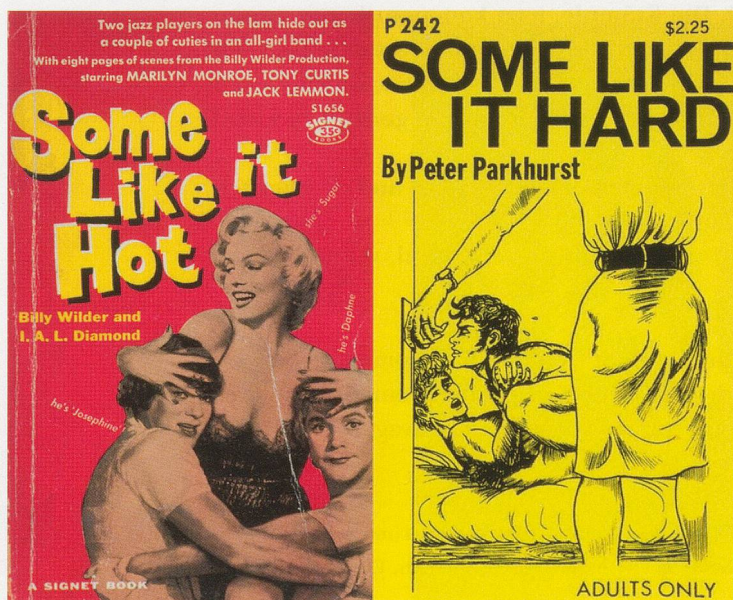
You know, he's just like you, only prettier, especially when performing on his knees, looking up. He's just a man with a tan, a plan, and an expensive pancontinental accent, a full head of hair-like hair, which his mother pays for on layaway.

Library Science #6

"I noticed her because it was such a queer-looking thing," Timothy, a souvenir-booth counter attendant, announces to Beryl and Harriet, near the ominous end of Jane Bowles's strange story, "Camp Cataract." The two women are looking for Sadie, who has disappeared. While *it's* antecedent could be the amount of time ("an hour or more") that Timothy noticed a "dark middle-aged woman" waiting by his souvenir booth, the pronoun would have to reach around, gropingly, to another sentence altogether to locate it. The progression of pronouns in the sentence hopscotches swiftly—*I, her, it*—from first to third person, to arrive at a destination—*thing*—so matter-of-factly that it's easy to overlook the queer-looking striptease that grammatically undresses the body into its always lingering potential as brute stuff. (In the film adaptation, never green-lit, Timothy was to have been played by Marilyn Monroe, Beryl by Mercedes McCambridge, and Harriet by John Hurt.)

Then there's the moment when "Allen," after sucking "Sinclair's" soft dick hard and prepping his asshole with his tongue, some spit-on digits, and a few minutes of sliding his cock slowly deep inside him, then more rapidly, thrusting, sighs, kind of excitedly, and asks, "My dick's in your tight ass right now?" Somehow unsure, Sinclair replies, "Uh-huh?" Allen continues his pursuit, coaching, coaxes him, "Yeah," to which Sinclair mumbles, "Mmm-hmm," his agreement a key suddenly finding a lock to a door for an accommodation he never knew possible within a place he's lived all his life. "There we go . . ." Allen approves, as he senses the guy figuring something out he never knew he would know. "Just felt a change there. Now you're taking it."

Although it's easy to miss, what the camera records is Sinclair discovering personhood and thingness as only gears of what most days he's stoked to call himself, although, dude, he would never put it that way.



JOHN WATERS, LIBRARY SCIENCE # 6, 2014,
2 C-Prints, 6 x 7 1/2" / BIBLIOTHEKSWISSEN-
SCHAFT, 2 C-Prints, 15,2 x 19 cm.

Vorläufige Notizen zu einigen Werken John Waters' für den

BRUCE HAINLEY

Justin hatte zu tun

Ich schlug den unbändigen Kolibri des Kunstbetriebs mit einem Hammer.

«Ich würde ihn jederzeit schlagen», sagt jemand neben mir, nimmt den Hammer und schlägt ebenfalls zu.

Würden Sie es nicht tun? Möchten Sie ihn nicht schlagen?

Tun Sie's!

Glitzernder Staub fliegt überall herum, nachdem der Kolibri vom Hammer getroffen wurde, Staub und ein Zischen, das – wie manche Meme – nicht enden will.

Kunst lässt sich nicht mehr mit *art* übersetzen, jammerte die charmante Ausländerin, aber keiner hört zu oder mag zuhören.

Vor lauter Lotionen haben sie keinen blassen Schimmer mehr, wie ein Gesicht aussieht oder wie viele Orgasmen ein gesunder Sechsjähriger haben soll.

Sagte ich sechs? Ich meinte Sex. Ich meine 89. Die Krämpfe, jetzt kommen sie mit anpassbaren Eshilfen. Wie gerufen zieht eine muntere Pflegerin den Stecker, leert den Topf und seufzt, «Von AIDS(-Hilfen) möchte ich nicht aufgefressen werden, es sei denn, sie wären echt scharf, dann wäre es zum Aushalten, warum auch nicht.» Das Kuratorium gerinnt zu klebriger Sülze.

Hautbalsam mit einem Schuss Botox ist der bevorzugte Cocktail *chez eux*, und sie erwarten, dass du weisst, wer sie sind, und dass es dich nicht kaltlässt.

Alles in ihrem Haus ist etwas: Ein Stuhl ist und war niemals nur ein Stuhl, selbst wenn sie nicht wissen oder nicht mehr wissen, wer.

Von wem?

Jemand wird hinter ihnen her putzen und ein bisschen Geld dafür bekommen, aber keinen Kredit. Sie wissen weder, was Schulden sind, noch hatten sie je eine nennenswerte Idee, geschweige denn Stil, und doch gibt es sie, ranziger Schmalz mit extravagantem Parfüm übergossen, gesellschaftlicher Status serviert *au jus*.

BRUCE HAINLEY lebt und arbeitet in Los Angeles. Er ist freier Redakteur bei *Artforum* und Autor von *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face und Art & Culture*, beide bei Semiotext(e) erschienen. Er unterrichtet am Graduate Art Program des Art Center College of Design.

John Waters



*JOHN WATERS, RECONSTRUCTED LASSIE, 2012, C-print, 30 x 20" /
WIEDERHERGESTELLTER LASSIE, C-Print, 76,2 x 50,8 cm.*

Audioguide seiner nächsten Ausstellung – gelesen von Marianne Faithfull

*JOHN WATERS, HAUNTED, 2006,
C-print, 9 1/4 x 14" / VERFOLGT,
C-Print, 23,5 x 35,5 cm.*



John Waters

*JOHN WATERS, GRACE KELLY'S ELBOW, 1998,
8 C-Prints, each 5 x 7" / GRACE KELLY ELLBOGEN,
8 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.*



Federvieh

Charles Nelson Reilly versus Paul Lynde ist nicht Nathan Lane versus Andy Cohen.

Chickens versus Twink ist nicht Trucker versus Bär.

Nadine Nortier versus Anne Wiazemsky und diesen Esel ist nicht Drew Barrymore versus E.T.

Jeff Stryker versus Joey Stefano ist nicht Topher DeMaggio versus Marc Dylan.

Renata Adler versus Joan Didion ist nicht Jonathan Lethem versus Jonathan Franzen.

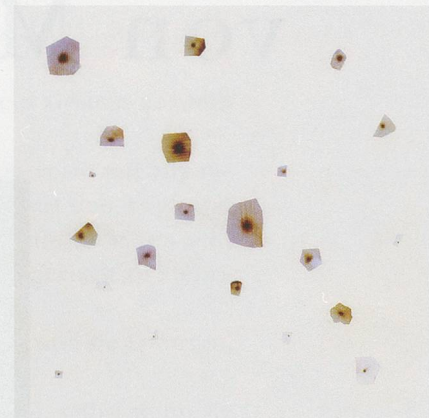
Pleasant Gehman versus Cookie Mueller dürfte Eve Babitz versus Brigid Berlin ziemlich nahekommen.

Sturtevant versus Sherrie Levine könnte dasselbe sein wie Sean Landers versus John Currin.

Elena Ferrante versus J. T. Leroy ist kein Wettstreit.

Siouxsie Sioux versus Exene Cervenka ist ähnlich wie Kate Bush versus Stevie Nicks.

*JOHN WATERS, PASOLINI'S PIMPLES, 2006,
21 uniquely cut C-prints, 35 1/2 x 35 1/2" /
PASOLINI'S PICKEL, 21 einzeln ausgeschnittene
C-Prints, 90,1 x 90,1 cm.*



JOHN WATERS, SOPHIA LOREN DECAPITATED, 1998, 6 torn C-prints, 8 x 60" / SOPHIA LOREN GEKÖPFT, 6 ausgerissene C-Prints, 20,3 x 152,4 cm.



JOHN WATERS, *BILL'S STROLLER*, 2014,
umbrella lightweight stroller, silkscreened linen, spiked,
leather belt, 39 x 14 x 26" / *BILLS KINDERWAGEN*,
überdachter, leichter Kinderwagen, siebgedrucktes
Leinen, Nietengürtel, 99,1 x 35,6 x 66 cm.

Teorema versus *My Own Private Idaho* dürfte *Le Diable probablement*
versus *Elephant* ziemlich nahekommen.

Ivy Compton-Burnett versus Mary Butts harmoniert mit Jane
Bowles versus Elizabeth Hardwick.

Candy Darling versus Divine ist gleich Helmut Berger versus Joe
Dallesandro.

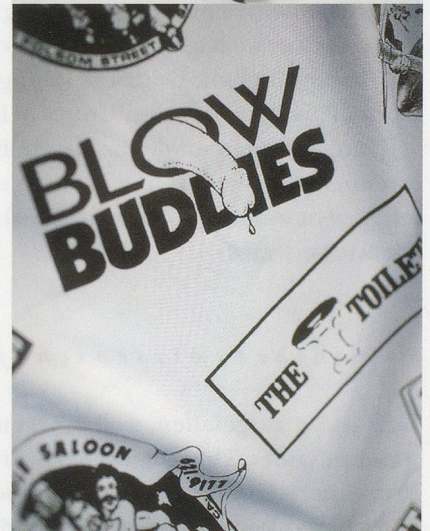
Matt Dillon in *Over the Edge* versus Matt Dillon in *Little Darlings*
ist gleich Matt Dillon in *Drugstore Cowboy* versus Matt Dillon in
To Die For.

Werner Schroeter versus Rainer Werner Fassbinder ist gleich
James Purdy versus Tennessee Williams ist gleich Chantal Aker-
man versus Ulrike Ottinger.

Comme des Garçons versus Boyd McDonald ist nicht Marc Jacobs
versus Dan Savage.

Larry Johnson versus Stephen Prina ist kein Wettstreit, genau
wie Peter Hujar versus Robert Mapplethorpe.

Diane Arbus versus Elizabeth Taylor versus Jacques Nolot ver-
sus Russ Meyer versus Tenderloin versus Presidio versus RuPaul
versus Mink Stole versus Gstaad versus Garrotte versus Juxkotze
versus Lionel Shriver versus Old Reliable versus PussyboiCum-
dump versus Heute versus Gestern versus *Boom!* versus *Killer Joe*
versus Körpergeruch versus diesen Duft von Versace.





JOHN WATERS, *LIZ TAYLOR'S HAIR AND FEET*, 1996, 33 C-prints, each 5 x 7" /
LIZ TAYLORS HAARE UND FÜSSE,
 33 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.

Gewölle

Gottes Logorrhoe, Gottes Gejaule, Gottes Arschlecken, Gottes Zahnschmerzen, Gottes Rülpsen, Gottes Um-den-Brei-herum-Reden, Gottes Blase, Gottes Mundgeruch, Gottes Zahnspinnat, Gottes Lispeln, Gottes Schrunden, Gottes Mundstück, Gottes geschwollene Zunge, Gottes Flüstern, Gottes süffisantes Grinsen, Gottes mädchenhaftes Kreischen, Gottes schleimiges Gekicher, Gottes nikotingelbes Gegrinse, Gottes Milchschnauz, Gottes Sabber, Gottes Fettmaul, Gottes wichsgesichtige Hängebacken, Gottes Wutanfall, Gottes vermurkste Grammatik, Gottes Zischen, Gottes Höhlungen, Gottes *chant de nuit*, Gottes Lippensynchronisation, Gottes Flüssigkeitsverlust, Gottes Schluchzen.

Nun, er ist genau wie ihr, nur hübscher, besonders, wenn er kniend aufschaut. Er ist auch nur ein sonnengebräunter Mensch mit einem Plan, einem teuer klingenden pankontinentalen Akzent und einem täuschend echt wirkenden Haarschopf, der von seiner Mutter in Raten abgestottert wird.

Bibliothekswissenschaft Nr. 6

«Mir ist sie aufgefallen, weil es irgendwie eine komische Sache war», bemerkt der Souvenirstandverkäufer Timothy zu Beryl und Harriet gegen Ende von Jane Bowles' merkwürdiger Erzählung «Camp Cataract». Die beiden Frauen suchen nach der verschwundenen Sadie. Obwohl das Bezugsselement von Es der Zeitraum («länger als eine Stunde») sein könnte, seit

Timothy «eine Dunkelhaarige mittleren Alters» neben seinem Souvenirstand warten sah, muss das Pronomen geradezu tastend nach einem anderen Satz um sich greifen, um dieses auszumachen. Die Abfolge der Pronomen im Satz – *mir, sie, es* – hüpfert derart flink von der ersten zur dritten Person, um am Ende ganz selbstverständlich an ihr Ziel – zur *Sache* – zu gelangen, dass man den verdächtig wirkenden Striptease leicht übersieht, der den Körper grammatisch bis auf das stets lauende Potenzial seiner animalischen Stofflichkeit entkleidet.

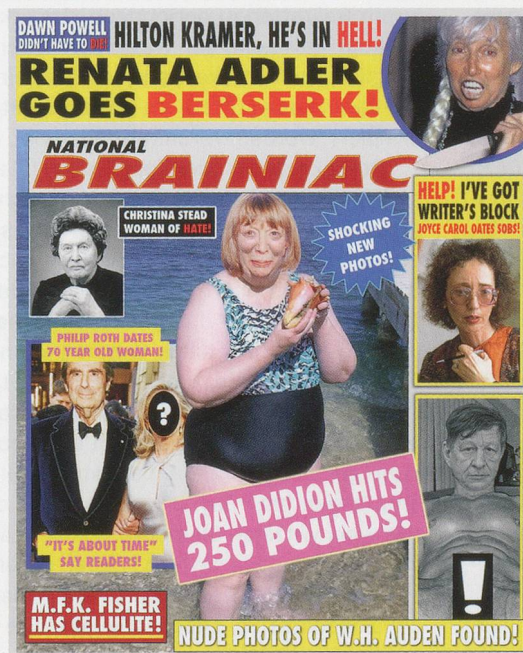
(In der Verfilmung, für die nie grünes Licht gegeben wurde, hätte Timothy von Marilyn Monroe gespielt werden müssen, Beryl von Mercedes McCambridge und Harriet von John Hurt.)

Dann wäre da noch der Moment, wo «Allen», nachdem er «Sinclairs» schlaffen Schwanz hartgelutscht und seinen After mit der Zunge vorbereitet hat, ein paar mit Spucke befeuchtete Finger und einige Minuten lang seinen Schwanz langsam tief in ihn hineingleiten lässt, dann schneller, stossend, mit ziemlich erregtem Gestöhn, und fragt: «Mein Schwanz steckt jetzt in deinem verklemmten Arsch?» Irgendwie unsicher erwidert Sinclair: «Äh-hää?» Allen verfolgt sein Ziel weiter, sanft drängend, schmeichelnd, «Jaaa», worauf Sinclair «Mmm-hmm» murmelt, zustimmend, als ob ein Schlüssel plötzlich ins Schloss einer Tür gefunden hätte, die zu Räumlichkeiten führt, die er nie vermutet hätte an dem Ort, wo er sein ganzes bisheriges Leben verbracht hat.

«Genau so, geht doch ...», lobt Allen, während er spürt, dass der Kerl gerade etwas kapiert, mit dem er nie gerechnet hätte. «Das ist was anderes, jetzt spielst du mit.»

Es mag einem leicht entgehen, aber die Kamera hält im Grunde fest, wie Sinclair Personhaftigkeit und Dinglichkeit als einzige Antriebe dessen erkennt, was er fast täglich geschürt hat, um sich selbst zu definieren, auch wenn er das natürlich nie so formulieren würde, Alter.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



JOHN WATERS, BRAINIAC, 2014,

C-Print, 36 x 29" / C-Print, 91,4 x 73,6 cm.

“TRAGEDY” BY JOHN WATERS

I love Jayne Mansfield way more than Marilyn Monroe. Not because she was somehow amusingly second-rate, but because her lifestyle was so beyond the limits of what could be called “bad” that she ended up defining for me what was “good” about show business. I’m not alone. From Frank Tashlin (The Girl Can’t Help It) to Diane Arbus (Jayne Mansfield Cimber-Ottaviano, Actress, With Her Daughter, Jayne Marie, 1965) to David Cronenberg (Crash), Jayne Mansfield has inspired artists to throw down the gauntlet and have the courage to battle the tyranny known as “good taste.”

Jayne’s death still overshadows her career today. Despite appearing in major Hollywood hit movies and Broadway musicals, she is most remembered for being killed instantly in that awful car accident in 1967 while being driven from a successful engagement at Gus Stevens’s supper club in Biloxi, Mississippi, to New Orleans, where she was to appear on a local morning talk show. Legend has it that she was decapitated. It wasn’t until twenty

years later that the New York Times attempted to set the record straight by interviewing her undertaker who explained it wasn’t her head that came off but her wig. Then another report came in confusing the issue by stating that part of her scalp was separated from her skull. Which was it, goddammit?

Wig, scalp, or head? Is it wrong to ask this question by creating a Parkett edition depicting her grisly demise, or fair game remembering Jayne’s unquenchable lust for any form of publicity while she was alive? After all, one of her biographers wrote that Jayne’s funeral plans might have included “Chubby Checker doing the Twist on top of her pink coffin.” Wouldn’t Jayne appreciate the irony of my appalling taste inside a tony Swiss art magazine with highbrow credentials? Jayne remains the high priestess of lunatic glamour so it’s hard to imagine her ever wanting to rest in peace. I hope she can join me from beyond the grave in guiltily celebrating her everlasting, beautiful notoriety.

«TRAGÖDIE» VON JOHN WATERS

Mir ist Jayne Mansfield viel lieber als Marilyn Monroe. Nicht weil sie auf irgendwie amüsante Art zweitklassig war, sondern weil ihr Lebensstil die Grenzen dessen, was als «böse» galt, so weit überschritt, dass sie für mich schliesslich für das «Gute» am Showbusiness stand. Damit bin ich nicht allein. Von Frank Tashlin (The Girl Can’t Help It) über Diane Arbus (Jayne Mansfield Cimber-Ottaviano, Actress, With Her Daughter, Jayne Marie, 1965) bis zu David Cronenberg (Crash) hat Jayne Mansfield Künstler dazu inspiriert, den Fehdehandschuh zu werfen und mutig den Kampf gegen die Tyrannei aufzunehmen, die als «guter Geschmack» bekannt ist.

Jaynes Tod überschattet ihre Karriere bis heute. Obwohl sie in grossen Hollywood-Erfolgsfilmen und Broadway-Musicals auftrat, ist sie hauptsächlich wegen ihres schrecklichen Autounfalls im Jahr 1967 in Erinnerung geblieben, als sie – auf der Fahrt von einem erfolgreichen Auftritt in Gus Stevens’ Luxusnachtclub in Biloxi, Mississippi, zu einer lokalen Vormittags-Talkshow in New Orleans – tödlich verunglückte. Der Legende nach soll dabei ihr Kopf abgetrennt worden sein. Erst zwanzig Jahre später versuchte die «New York Times» dies durch ein Interview mit

ihrer Bestatter zu berichtigen, der erklärte, es sei nicht ihr Kopf gewesen, der weggeschleudert wurde, sondern lediglich ihre Perücke. Dann erschien ein weiterer Bericht, der Verwirrung stiftete, da er behauptete, sie sei teilweise skalpiert worden. Verdammt nochmal, was denn jetzt?

Perücke, Skalp oder Kopf? Ist es falsch, diese Frage zu stellen und eine Parkett-Edition zu schaffen, die Jaynes grausigen Abgang darstellt, oder ist es nicht nur fair, an ihre lebenslänglich unstillbare Gier nach jeder Form von Publicity zu erinnern? Immerhin schrieb einer ihrer Biographen, dass es durchaus zu Jaynes Plänen für ihr eigenes Begräbnis hätte gehören können, «Chubby Checker auf ihrem rosa Sarg (The Twist) tanzen zu lassen». Würde Jayne die Ironie meines miserablen Geschmacks nicht zu schätzen, im Rahmen einer schicken Schweizer Kunstzeitschrift, die die höchsten intellektuellen Weihen empfangen hat? Jayne ist und bleibt die Hohepriesterin des wahnwitzigen Glamours, deshalb fällt es schwer, sich vorzustellen, dass sie je in Frieden ruhen möchte. Ich hoffe, sie kann von jenseits des Grabes einstimmen in meinen schuldbewussten Lobgesang auf ihre immerwährende, schöne Verruchtheit.



EDITION FOR PARKETT 96

JOHN WATERS

“TRAGEDY”, 2015

Acrylic, synthetic hair, painted silicone, urethane,
approx. 18 x 18 x 5”, produced by Alterian Inc.
Ed. 25/XX, signed and numbered certificate.

Acryl, künstliches Haar, bemaltes Silikon, Urethan,
ca. 46 x 46 x 12,5 cm, produziert von Alterian Inc.
Auflage 25/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

XU ZHEN



XU ZHEN, ETERNITY – SUI DYNASTY GOLD GILDED AND PAINTED STANDING
BODHISATTVA, VENUS DE VIENNE, 2014, glass fiber reinforced concrete, marble grains,
sandstone grains, mineral pigments, marble, metal, each $43 \frac{1}{4} \times 33 \frac{1}{2} \times 140 \frac{1}{2}$ ”
produced by MadIn Company / EWIGKEIT – VERGOLDETER UND BEMALTER
STEHENDER BODHISATTVA, SUI DYNASTIE, VENUS DE VIENNE, glasfaserverstärkter
Beton, Marmorkörner, mineralische Pigmente, Marmor, Metall, je $110 \times 85 \times 357$ cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST)

MOVING IN A BIGGER DIRECTION

XU ZHEN & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: You launched MadeIn Company in 2009, and four years later, the company (re-) released “Xu Zhen” as a brand. To use your own formulation, if the studio is a company and your works are various product lines, how do you judge the company’s returns?

XU ZHEN: An art company is not a regular company, but it’s also not an artist’s studio, so results are hard to measure. It’s like Apple, which announces its earnings every quarter but is not only interested in how much money it makes—Apple wants to have a cultural impact, for people to not only pay attention to its products but adopt its style. Our returns are still very small, and will probably remain so for some time. We have always sought to do things methodically, with a management system, a performance-assessment system, and a financial calculus that takes

into account how much cash we have and how many projects we hope to undertake. The biggest problem is that art constantly changes the models by which it operates. So even if you prepare everything systematically, it is possible that a creative idea might change, and then you need to alter the entire system. For this reason, it is still difficult to find metrics, financial or otherwise, for anything other than specific aspects of our work. Overall, we are still in an exploratory phase.

PT: In the past, you and MadeIn Company have opened a gallery, operated a website, organized exhibitions of other artists, and made publications. Is MadeIn now more focused on producing art?

XZ: Actually, we are in the process of moving in a bigger direction. In the next few years, we might establish a MadeIn Museum of Art. But that would first require there to be a MadeIn Foundation. For that, we need a strong financial footing. I think it is still a matter of time, as the conditions do not yet seem ripe.

PHILIP TINARI is director of the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

PT: Many new, mostly private museums have recently opened in China, and in particular, in Shanghai—and still more are planned. You have worked with many of these new institutions. How do you see the development of art institutions here in Shanghai, and in China more generally?

XZ: In the process of working with them, you encounter all sorts of new money and new people, and these people bring their own new values. In the best scenario, people like us might be able to turn this novelty into something progressive. The contemporary art scene in China is in the midst of a transition from an extremely small, underground circle to a larger audience. Art is gradually becoming integrated into society. This is normal and even necessary; only in this way can art's market and viewership grow, and artists become strangely important.

Those who have been in the scene since the 1980s and '90s complain or struggle with the notion that everyone wasn't so pragmatic before, that these new players have created this situation, that society has changed fast and now people only care about their interests. But I have always believed that art should keep moving forward. If getting something done today requires drastic costs, perhaps that's just a characteristic of our moment. It's a simple matter of investment and returns, and if you think the outlays are too high, then go and do what Gu Dexin did a few years ago and stop making work—there's no other way.

I'm not overly nostalgic. In ten years' time, we will be sitting here discussing 2015. Yesterday I was reading an article about Beijing in the early '90s, when there was the artist village in Yuanmingyuan. It was quite moving. The writer said, "I don't envy the people of that time, but I envy that time." And from where we sit now, how relaxed that moment looks! A bunch of people getting together to make art, and nothing else—how wonderful! But this is just like how love is represented in pop songs, when the reality of marriage is altogether different. I think contemporary art today is more like a marriage.

PT: You caught the tail end of the underground era of contemporary Chinese art. At that time, there was definitely a sense that art could challenge, could rebel against the mainstream values of Chinese

society, against the official cultural system, and indeed against one-party rule. Do you feel that spirit still exists?

XZ: I do. Because when I ask myself why I do what I do, it's still about the same thing, some sort of romantic notion. It's just that the means of expression have changed, and most important, the costs. Today an artist needs to make huge outlays to have the same impact he could have twenty years ago with just a small office. Why? Because the circumstances of production have changed. So we look busier today, but in essence, we are the same as ever.

PT: What is that "romantic notion"?

XZ: The expression of individual values. The individual's demand to be heard and respected. The joy that accrues from seeking it.

PT: A theme that I note throughout your work is the unlikely juxtaposition of contradictory symbols or states, and the sense of displacement thus formed. For example, I'm thinking of the routine of calisthenics you launched under the title *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS* (2013), in which gestures of devotion and cultivation from a wide range of cultures and civilizations are put together into a single routine. It seems like a kind of creed, an ambiguous manifesto.

XZ: Yes, and it comes from personal experience. In my own house, we are Buddhist; other friends are Christian or Daoist. The more religions I come into contact with, the more I feel they are all correct. Yet I still feel empty, that life is ultimately meaningless. So I started thinking about whether there might be a way of putting all these things together, even if they would individually never want this to happen. That was the impetus for this work. The idea was to put things together on the level of physical activity. You could say this work is deeply religious, or deeply political, but you can also choose not to discuss those aspects and instead see it as an act of intellectual, anthropological classification. I am not the sort of artist who knows any one field intimately; I think mostly in terms of overall directions, and so I am well suited to make these sorts of comparative propositions. I am comfortable with innovating in terms of the larger structure, and not thinking too much about the finer details. That is my creative method. I feel that a work like this is a product of this contemporary moment,



XU ZHEN, *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM*, 2014, Sapele wood, C-print, acrylic glass, glass, dimensions variable, produced by MadeIn Company, exhibition view, "Xu Zhen – A MadeIn Company Production," Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, 2014 / *MUSEUM DER KONSTITUTION DES BEWUSSTSEINS*, Sapelli-Holz, C-Print, Acrylglas, Glas, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

but it will not go out of fashion. And you will find that many of our works are moving in this same direction—contemporary creation, but hopefully of the sort that will not be filtered out by history, that can remain. Last year, I had a conversation with art historian Lu Mingjun about this shift from making particular works of art to something more akin to articulating a cultural sensibility.

PT: There is a lot of talk about “post-Internet art” right now. Do you feel the concept has any connection to what you do?

XZ: Everyone around me seems to have spent much of last year discussing two concepts—post-Internet and postproduction. Post-Internet finds easy acceptance among young artists because it looks so easy to replicate. Take something and break it down, spray

on it, paste something on the wall, draw a line—it's as if the term has given everyone the key to a new way of art-making. But as I said to my colleagues, we've been doing this stuff for years, even if we never codified it as a particular artistic movement. We are always working toward finished products, thinking little about the processes leading up to them. But if you look at our "TRUE IMAGE" (2010–) series, or the *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM* (2013–)—a set of images mounted on acrylic boards and displayed in museum cases—they all seem quite post-Internet. I'm sure that this year there will be many more post-Internet works. I know young Chinese artists who have pivoted completely in that direction.

PT: And what about postproduction?

XZ: The concept comes from a book by Nicolas Bourriaud, who writes about how artists today use readymades in their creations. He sees the postproduction notion of the readymade as different from Duchamp's more absolute understanding, instead looking at combinations of different objects. This

notion perhaps already seems dated—the book was written in 2002—but it was just translated into Chinese this year, so everyone read it, and perhaps we have all processed it already. Post-Internet still needs to be digested, because its most important element is that it becomes so difficult to distinguish who made which work, or for that matter, if a work was made by a Chinese or a foreign artist. And this is very important for a new generation of artists here, who don't see a huge difference between themselves and artists from outside China.

PT: That's interesting, if only because contemporary art from China has historically relied on symbols and narratives that have some sort of direct connection to Chinese reality, Chinese traditions, Chinese politics. And it seems that this becomes less and less relevant as artists in China become more knowledgeable about dynamics beyond China and more incorporated into global networks.

XZ: Yes, and this page will definitely be turned. The generation of Huang Yong Ping, which came of age

XU ZHEN, *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM – EPISTOMIA*, 2014, Sapele wood, C-print, acrylic glass, glass, 67 x 39 1/2 x 67", produced by MadeIn Company / *PHYSIK DES BEWUSSTSEINSMUSEUMS – EPISTOMIA*, Sapelli-Holz, C-Print, Acrylglas, Glas, 170 x 100 x 170 cm.



in the '80s and then moved to the West after 1989, firmly believes that we are Chinese, you are European, those others are American. But perhaps our generation is saying, sorry, we are all the same, and we're interested in completely different questions. This is a big shift.

You can see this in MadeIn's work. Previously, we made quite a number of works in different forms. You couldn't call them experimental, but they were less material. And perhaps now we are more interested in materiality, in rendering a logical verdict on the existence of the object. In obvious ways, we have upped our technical requirements for fabrication. Many people think this has to do with commercial pressures, but I consider it more a matter of requirements for the ontological presence of the artwork.

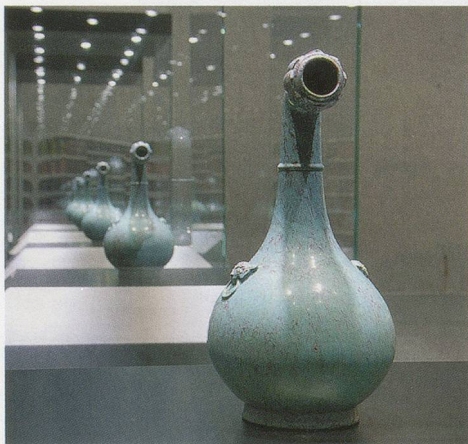
PT: That idea makes me think of Jeff Koons: The main argument advanced in his favor is that he turns material requirements into a kind of experimental practice, seeks perfection with a religious fervor, uses production as a way of refining and elaborating his concepts.

XZ: I feel like Koons's importance has not yet been truly felt. I have always believed that in a pragmatic art world, he is at the top. Others find him commercial, and their understanding stops on this level. The explanations you just mentioned are great, but many people don't bother to consider them. I think much of what he does is philosophical. If you polish something to that degree, if your requirements are that high, this is no longer a simple commercial question but an ontological one. I thought his retrospective

in New York last year, at the Whitney Museum, was an amazing exhibition. The Whitney looked a bit sad—it seems so gray inside—but this did not have any influence on the logic of the exhibition. The other day, the director of the Pompidou came by and asked me directly, "What is the difference between you and Koons?" I replied that Koons is an artist with a studio while we are a company; this is still different. And then he asked whether I thought Koons or Hirst was the greater artist. We spent much of last year researching these people, and I think Koons is the greater artist by far. Of course, Hirst made his shark, his cows, and with them brought up an entire generation of British art and that is amazing, but I still think more of Koons. His philosophy is incredibly consistent, and it's frightening the extent to which there are no superfluous works in his oeuvre. He's like a small child with a scarily high IQ. From those vacuum cleaners in his series "THE NEW" (1980–87) onward, everything is so complete. That's how I see it, but many people in China don't agree.

PT: Another artist I thought it might be interesting to talk about with you is Sigmar Polke.

XZ: Polke started from the perspective of "I," wanting to express something through art, whereas for Koons, the self seems to become unimportant. That is the direction I hope to move in. If you look at Polke's styles, they changed a great deal over the years; I used to find that incredibly impressive, but from a perspective of cultural strength and absoluteness, that diversity becomes a kind of flatness. Many people love his work, but perhaps no one loves it abso-



XU ZHEN, MADEIN CURVED VASE – BLUE AND JUN YAO GLAZED LOTUS SEEDPOD VASE, QIANLONG PERIOD, QING DYNASTY, 2014, porcelain, $6\frac{3}{4} \times 6\frac{3}{4} \times 12\frac{1}{4}$ ", produced by MadeIn Company, exhibition view, Long Museum, Shanghai, 2014 / MADEIN GEBOGENE VASE – LOTOSSAMEN-HÜLSEN-VASE, BLAU UND JUN-YAO-GLASIERT, QIANLONG-PERIODE, QING-DYNASTIE, Porzellan, 17 x 17 x 31 cm, Ausstellungsansicht.



XU ZHEN, *ETERNITY – NORTHERN QI STANDING BUDDHA, AMAZON AND BARBARIAN*, 2014, glass fiber reinforced concrete, marble grains, metal, gold foil, each $119 \frac{3}{4} \times 39 \frac{3}{8} \times 133 \frac{3}{4}$ ”, produced by MadeIn Company, exhibition view, Long Museum, Shanghai, 2014 / *EWIGKEIT – STEHENDER BUDDHA, NÖRDLICHE QI, AMAZONE UND BARBAR*, glasfaserverstärkter Beton, Marmorkörner, Metall, Goldfolie, je $304 \times 100 \times 340$ cm, Ausstellungsansicht.

lutely. Whereas with Koons, those who like the work, love it; and those who dislike it, hate it. So I consider him and Polke two different cultural forms.

PT: This desire to avoid self-expression seems like the impetus behind the “UNDER HEAVEN” (2012–) series, for which you apply pigment to the support with a cake decorator’s bag and nozzle, to create paintings that look like gaudy birthday cakes.

XZ: Yes, and that’s why I’ve become so interested in this idea of artworks as product lines. We are working on catalogues now to introduce our different series

of works, our product lines. They look and feel like automobile sales brochures.

PT: This drive toward outright corporatization is also a stylistic and aesthetic question. If you really want to achieve the look and texture of advertising, then the quality of the paper, the character of the layout, the feel of the texts all need to be considered.

XZ: We will gradually start to outsource this work to advertising companies. We just began a month ago, establishing an advertising division inside our own company, and changing our graphic design and

XU ZHEN, EUROPEAN
THOUSAND-ARMS CLASSICAL
SCULPTURE, 2014, glass fiber
reinforced concrete, marble grains,
mineral pigments, marble, metal,
53 1/2 x 14 1/2 x 5 1/2'; produced by
MadeIn Company, exhibition view,
Long Museum, Shanghai, 2014 /
EUROPÄISCHE KLASSISCHE
TAUSEND-HAND-SKULPTUR,
glasfaserverstärkter Beton,
Marmorkörner, Mineral-Pigmente,
Marmor, Metall, 16,43 x 4,5 x 1,7 m,
Ausstellungsansicht.



writing style accordingly. I find this a lot of fun. We tried to work with advertising companies from the beginning, but it has been difficult. They don't know what we want to do. Lately, we have been working on an advertisement for the "UNDER HEAVEN" paintings, but this also becomes a work of video art. And the posters we make might be photographic works in their own right. This is interesting—the many possibilities of so many different styles and ways of thinking.

154

PT: What does classical civilization, Western or Chinese, mean to you? It appears as a straw man in so many of your recent works, most recently the "ETERNITY" (2013–) series, where you juxtapose replicas of famous examples of Greek and Northern Wei sculptures—literally neck to neck—and yet I get the sense from our conversations that it's not something you feel particularly burdened by, or acutely compelled to overthrow.

XZ: I don't think it needs to be overthrown. Like we were saying before, my overwhelming impression of

our current moment is that there are no clear national boundaries, and that perhaps my own values and those of my collaborators are not particularly Chinese. I don't really even think about these questions anymore, but when curators and museum people come to the studio, they often remark how what we are doing is unlike what they see elsewhere in China. I think that's great, because the way I work isn't very Chinese. People all over the world eat and drink and use more or less the same things, and many Chinese

traditions are long gone from our lives. Some people find this sad, but it's reality. And perhaps that's the biggest problem for our generation—we don't really even know what culture is. We are not infatuated with anything. I could never say that I love Chinese painting. I might like it, but not with any overwhelming passion. I believe that our generation is tasked with doing things, with making things, with creating. That is our special characteristic. As for what we specifically go about making—that seems less important.

155

GROSSE VORHABEN

XU ZHEN & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: Du hast 2009 die MadeIn Company gegründet und vier Jahre später «Xu Zhen» (erneut) als Marke lanciert. Wenn, wie du selbst sagst, das Atelier zum Unternehmen wird und Kunstwerke zu Produktreihen, wie kalkuliert sich dann der Unternehmensgewinn?

XU ZHEN: Ein Kunstunternehmen ist kein gewöhnliches Unternehmen und schon gar nicht eine gewöhnliche Künstlerwerkstatt. Daher lässt sich schwer sagen, was so etwas einbringt. Das ist so ähnlich wie bei Apple, die geben jedes Quartal ihre Gewinne bekannt, aber es geht um weitaus mehr als Geld. Apple will unseren Lebensstil beeinflussen. Wir sollen Apple-Produkte kaufen und den Apple-Stil leben. Die Erträge von MadeIn sind noch immer sehr gering, und das wird wohl einige Zeit so bleiben. Wir haben von Anfang an versucht, systematisch vorzugehen, mit einem Managementsystem, einem Leistungsbewertungssystem und einem Buchhaltungssystem, das uns sagt, wie viel Geld wir haben und für wie viele Projekte das reicht. Das Hauptproblem sind die plötzlichen Richtungswechsel, die eben zur Kunst

gehören. Du hast dir einen schönen Plan zurechtgelegt und dann kommt eine gute Idee, die alles umwirft, und du brauchst einen neuen Plan. Aus diesem Grund ist es fast unmöglich, alles, was nicht direkt mit der Arbeit zu tun hat, mit finanziellen oder anderen Massstäben zu messen. Wir befinden uns noch immer in der Experimentierphase.

PT: Du hast mit MadeIn eine Galerie eröffnet, eine Website gestartet, Ausstellungen für andere Künstler organisiert und Publikationen veröffentlicht. Konzentriert sich MadeIn jetzt stärker auf die Produktion von Kunst?

XZ: Ehrlich gesagt, wir haben noch viel Grösseres vor. Vielleicht werden wir in den kommenden Jahren ein MadeIn Museum of Art eröffnen, aber da brauchen wir zuerst eine MadeIn Foundation dafür, und für die brauchen wir wiederum ein ausreichendes Budget. Das muss noch ein Weilchen warten, denke ich, die Zeit ist noch nicht reif.

PT: Es gibt viele neue Museen in China und vor allem in Shanghai, die meisten davon privat. Weitere sind geplant. Wie beurteilst du die Entwicklung der Kunstinstitutionen hier in Shanghai und in ganz China?

XZ: Wenn man mit Institutionen arbeitet, kommt man in Kontakt mit neuen Geldquellen und neuen Men-

PHILIP TINARI ist Direktor des Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.

schen, und diese Menschen bringen ihre eigenen Wertvorstellungen mit. Im besten Fall werden Künstler wie wir die neuen Möglichkeiten für progressive Ziele nutzen. Der zeitgenössische Kunstbetrieb in China, vormals nur eine kleine Underground-Szene, gewinnt heute mehr und mehr Breitenwirkung. Kunst wird immer stärker in die Gesellschaft integriert. Das ist normal und sogar notwendig. Nur dadurch können der Kunstmarkt und das Kunstpublikum wachsen. Künstler haben ein stärkeres öffentliches Profil.

Diejenigen, die seit den 1980er- und 1990er-Jahren dabei sind, können sich nicht damit abfinden und klagen, dass es heute nicht so idealistisch zugeht wie früher, dass die neuen Player schuld sind an der jetzigen Situation, dass sich die Gesellschaft zu schnell verändert hat und dass sich alle nur mehr um sich selbst kümmern. Kunst muss sich ständig erneuern, das ist für mich ein unumstössliches Grundprinzip. Wenn etwas, was du machen willst, viel Geld kostet, ist das womöglich bloss ein Zeichen der Zeit. Du stellst eine Gewinnrechnung auf und wenn du das Gefühl hast, dass die Investitionen zu hoch sind, musst du aufhören, Kunst zu machen, wie es Gu Dexin vor ein paar Jahren getan hat. Das ist dann die einzig gangbare Lösung.

Ich bin nicht besonders nostalgisch. In zehn Jahren werden wir hier sitzen und über 2015 reden. Erst gestern habe ich einen Artikel über Peking Anfang der 1990er-Jahre gelesen. Damals gab es das Künstlerdorf im Yuanming Yuan. Einfach rührend. Der Autor schrieb: «Die Menschen, die in dieser Zeit gelebt haben, beneide ich nicht, aber die Zeit, die beneide ich.» Wie idyllisch das aussieht aus heutiger Sicht! Ein paar Leute kommen zusammen, um Kunst zu machen. Punkt, fertig, das ist alles. Ist das nicht wunderbar? Wie die Liebe, die in Pop-Songs besungen wird. Aber der Alltag nach den Flitterwochen sieht anders aus. Ich glaube, die heutige Kunst ist mehr wie eine Ehe.

PT: Du hast gerade noch das Ende der Underground-Ära der zeitgenössischen chinesischen Kunst miterlebt. Man verstand Kunst damals ganz klar als Form des Widerstands, der Rebellion gegen die Konventionen der chinesischen Gesellschaft, gegen das offizielle Kultursystem und sogar gegen die Einparteiherrschaft. Glaubst du, dass das heute noch immer so ist?

XZ: Auf jeden Fall. Wenn ich mich frage, warum ich mache, was ich mache, dann hat sich das nicht geändert, das ist so eine romantische Idee. Nur die Ausdrucksmittel haben sich geändert und am allermeisten die Kosten. Ein Künstler muss heute eine Menge Geld investieren, um dieselbe Wirkung zu erzielen, für die du vor zwanzig Jahren nur ein kleines Büro gebraucht hast. Warum? Weil heute ganz andere Produktionsbedingungen herrschen. Unsere Arbeit sieht hektischer und stressiger aus, aber im Prinzip ist alles wie früher.

PT: Was ist diese «romantische Idee», von der du sprichst?

XZ: Der Ausdruck individueller Werte. Die Forderung des Individuums, gehört und respektiert zu werden. Die Freude, die man empfindet, wenn es dann tatsächlich passiert.

PT: Eine Strategie, die mir in vielen deiner Arbeiten auffällt, ist das Aufeinanderprallen widersprüchlicher Symbole oder Zustände, das ein Gefühl der Entfremdung erzeugt. Zum Beispiel dein Programm von Körperübungen, das du unter dem Titel *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS* (Konstitution des Bewusstseins, 2013) herausgebracht hast. Religiöse, zeremonielle, folkloristische Gesten aus verschiedensten Kulturen und Zivilisationen, zu einem kontinuierlichen Bewegungsablauf kombiniert. Das Ganze wirkt wie ein Glaubensbekenntnis, ein vages Manifest.

XZ: Das kommt aus ganz persönlichen Erfahrungen. Bei mir zu Hause gibt es Buddhisten und ich habe Freunde, die sind Christen oder Taoisten. Mit je mehr Religionen ich in Kontakt komme, desto mehr scheint mir, dass sie alle recht haben. Trotzdem fühle ich mich leer. Am Ende ergibt das Leben keinen Sinn. Daher habe ich mir überlegt, wie ich all diese Traditionen zusammenbringen könnte, auch wenn die das von sich aus nie im Leben gewollt hätten. Das war der Anstoss zu diesem Projekt. Es sollte die Form einer Körperübung haben. Man könnte sagen, es sei religiös oder zutiefst politisch, aber es gäbe noch ganz andere Möglichkeiten, es einzuschätzen, zum Beispiel als intellektuelle anthropologische Klassifikation. Ich bin nicht der Typ, der sich auf ein Gebiet spezialisiert und dort dann total auskennt. Ich behalte die Gesamtrichtung im Auge und fühle mich daher prädestiniert für solch breit angelegte Synthe-



XU ZHEN, ETERNITY – NORTHERN QI GOLDEN AND PAINTED BUDDHA, TANG DYNASTY TORSO OF STANDING BUDDHA FROM QUYANG CITY, NORTHERN QI PAINTED BODHISATTVA, TANG DYNASTY SEATED BUDDHA FROM TIANLONGSHAN, NORTHERN QI PAINTED BUDDHA, TANG DYNASTY TORSO OF A SEATED BUDDHA FROM TIANLONGSHAN GROTTO NO. 4, PARTHENON EAST PEDIMENT, 2013–2014, glass fiber-reinforced concrete, marble grains, sandstone grains, limestone grains, chalk, steel, mineral pigments, 50 x 3 x 15' (including pedestal), produced by MadeIn Company, exhibition view, Art Basel Unlimited, 2014 / EWIGKEIT (Buddhaskulpturen und Parthenon-Ostgiebel), glasfaser-verstärkter Beton, Marmorkörner, Sandsteinkörner, Kalksteinkörner, Kalk, Stahl, mineralische Pigmente, 15,22 x 0,93 x 4,60 m (mit Sockel).

(PHOTO: DAWN BLACKMAN)

sen. Zur Erneuerung der Gesamtstruktur beizutragen, ohne viel über Einzelheiten und Kleinigkeiten nachzudenken, das liegt mir, das entspricht meinem Talent. Ein Werk wie *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS* ist ein Produkt der heutigen Zeit, das trotzdem nicht altmodisch wird. Du wirst sehen, viele unserer Projekte gehen in diese Richtung – Gegenwartskunst, die bleibenden Wert hat und hoffentlich nicht gleich auf dem Schrotthaufen der Geschichte landet. Im vergangenen Jahr habe ich mit dem Kunsthistoriker Lu Mingjun über dieses Thema gesprochen, über den Zug der Zeit, der nicht vereinzelte künstlerische Statements von uns verlangt, sondern die Artikulation einer kulturellen Sensibilität.

PT: Das Schlagwort, das derzeit in aller Munde ist, lautet «Post-Internet-Art». Kannst du damit etwas anfangen?

XZ: Die Leute um mich haben im letzten Jahr über nichts anderes geredet als über diese beiden Schlagworte: Post-Internet und Postproduktion. Post-Internet ist bei jungen Künstlern sehr beliebt, weil es sich anscheinend leicht nachmachen lässt. Nimm etwas, zerleg es in seine Teile, sprüh etwas drauf, kleb etwas an die Wand, zieh eine Linie – als hättest du ein Zauberwort, das Sesam-öffne-dich zu neuen Kunstpraktiken. Aber wie ich meinen Künstlerfreunden ständig sage, wir machen das seit Jahren. Schau dir unsere Methoden, unsere Ästhetik, unsere Formen an und du wirst genau diese Merkmale finden, auch wenn wir das nicht sofort als eigenen Kunststil verpackt haben. Wir arbeiten immer auf das Endprodukt hin, ohne viel über den Prozess nachzudenken, der uns ans Ziel führt. Serien wie *TRUE IMAGE* (Wahres Bild, seit 2010) oder *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS MUSEUM* (Museum der Konstitution des Bewusstseins, seit 2013) – auf Acrylplatten aufgezeichnete Bilder in Vitrinen – sind ziemlich postinternet, denkst du nicht? Ich kenne junge chinesische Künstler, die voll diese Kehrtwendung gemacht haben.

PT: Und was ist mit Postproduktion?

XZ: Der Begriff stammt aus einem Buch von Nicolas Bourriaud, das untersucht, wie heutige Künstler mit Readymades umgehen. Im Gegensatz zur allgemeiner gefassten Idee Duchamps ist die Postproduktion laut Bourriaud vor allem an der Kombination unterschiedlicher Objekte interessiert. Diese Erkenntnis

ist vielleicht schon etwas veraltet. Das Buch erschien 2002, aber es wurde erst dieses Jahr ins Chinesische übersetzt. Alle haben es gelesen und wohl auch schon verarbeitet. Das muss bei Post-Internet erst noch geschehen. Das Schwierigste daran ist, herauszufinden, welcher Künstler das gemacht hat. Und woher er kommt, aus China oder von woandersher? Das sind entscheidende Fragen für die jungen chinesischen Künstler, die keinen grossen Unterschied zwischen sich und ihren Kollegen im Ausland sehen.

PT: Interessant, was du da sagst. Vor allem weil die zeitgenössische Kunst Chinas bisher stets mit Symbolen und Narrativen gearbeitet hat, die eine direkte Verbindung zur chinesischen Realität, zur chinesischen Tradition und zur chinesischen Politik hatten. Das scheint immer weniger relevant zu werden. Chinesische Künstler sind besser darüber informiert, was jenseits ihrer Grenzen geschieht, und stärker in globale Netze eingebunden.

XZ: Wir erleben eindeutig eine Zeitenwende. Die Generation von Huang Yong Ping, die sich in den 1980er-Jahren etablierte und nach 1989 in den Westen ging, glaubt fest daran, dass wir Chinesen, ihr Europäer und die anderen Amerikaner sind. Unsere Generation sieht das anders. Wir sagen, wir sind alle gleich und das, was euch beschäftigt, beschäftigt uns nicht mehr. Da findet ein fundamentales Umdenken statt.

Die Produktion von *MadeIn* reflektiert das. Früher hatten wir eine ziemlich breite Palette verschiedener Formlösungen, nicht unbedingt experimentell, aber der materielle Aspekt spielte eine geringere Rolle. Heute legen wir mehr Gewicht auf die Materialität, wir fällen ein logisches Urteil über die Existenz des Objekts. Wie man sieht, stellen wir weitaus höhere Anforderungen an die Produktionstechnik. Viele glauben, das hat geschäftliche Gründe, aber für mich sind das Erfordernisse, die sich zwingend aus der ontologischen Präsenz des Kunstwerks ergeben.

PT: Die Situation, die du beschreibst, erinnert mich an Jeff Koons. Das Hauptargument seiner Anhänger lautet, dass er materielle Anforderungen in eine Art experimentelle Praxis umwandelt, dass er mit fast religiösem Fanatismus nach Perfektion strebt und dass er den Produktionsprozess als Mittel zur Verfeinerung und Vervollkommnung seiner Ideen benutzt.



XU ZHEN, UNDER HEAVEN-3208NH1409, 2014, oil on canvas, aluminum, $55 \frac{1}{8} \times 37 \frac{3}{8} \times 5 \frac{3}{8}$,"
 produced by MadeIn Company / UNTER DEM HIMMEL-3208NH1409,
 Öl auf Leinwand, Aluminium, 140 x 95 x 13,5 cm.

XZ: Ich glaube, dass die Bedeutung von Koons noch immer nicht voll erkannt wird. In unserer pragmatischen Kunstwelt steht er für mich seit Langem an der Spitze. Andere finden ihn kommerziell und ihr Verständnis geht nicht über diese Ebene hinaus. Es lohnt sich, über das, was du eben gesagt hast, nachzudenken, aber nicht alle sind dazu bereit. Ich finde vieles, was Koons macht, philosophisch. Wenn du etwas derart aufpolierst, dass es weit über das erforderliche Mass hinausgeht, ist das nicht mehr eine Frage des Geschäfts, sondern eine Frage der Ontologie. Ich habe vergangenes Jahr seine Retrospektive in New Yorker Whitney Museum gesehen. Eine phantastische Ausstellung! Das Whitney sah ein bisschen traurig aus, innen so grau, aber das hat die Logik der

Ausstellung nicht gestört. Unlängst kam der Direktor des Pompidou bei mir vorbei und fragte mich rundheraus: «Was ist der Unterschied zwischen dir und Koons?» Ich antwortete, Koons ist ein Künstler mit einem Atelier, wir sind ein Unternehmen – das ist nicht dasselbe. Daraufhin wollte er wissen, wer denn der grössere Künstler sei, Koons oder Hirst. Wir haben uns im vergangenen Jahr intensiv mit den beiden beschäftigt und ich würde sagen, Koons ist Längen voraus. Klar, Hirst hat den Hai gemacht und die Kühe, die haben einer ganzen Generation britischer Künstler Akzeptanz verschafft. Das ist eine bewundernswerte Leistung, aber trotzdem beschäftigt mich Koons mehr. Seine Philosophie ist unglaublich stringent, es ist fast erschreckend, wie wenig an



seinem Œuvre nebensächlich ist. Er ist wie ein kleines Kind mit einem beängstigend hohen IQ. Die Staubsauger der Serie THE NEW (Das Neue, 1980–1987) und alle Werke danach sind einfach so komplett. Das ist meine persönliche Meinung, nicht alle in China denken so.

PT: Ein anderer Künstler, über den ich gerne mit dir sprechen würde, ist Sigmar Polke.

XZ: Polke begann alles aus der Perspektive des Ich, er wollte etwas mit seiner Kunst ausdrücken. Bei Koons spielt das Ich offenbar überhaupt keine Rolle mehr. Das ist die Richtung, in die ich mich entwickeln möchte. Wenn du dir Polkes Stilwandlungen durch die Jahre ansiehst, das hat mich früher schwer beeindruckt. Aber wenn man sie unter dem Aspekt der kulturellen Stärke und Absolutheit betrachtet, fühlt sich seine Vielseitigkeit platt an. Polkes Werke werden geschätzt, aber niemand ist verrückt nach ihnen. Nicht so bei Koons: Die einen lieben ihn, die anderen hassen ihn. Koons und Polke verkörpern für mich zwei verschiedene kulturelle Formen.

PT: Die Abwendung vom individuellen Ausdruck bestimmt anscheinend schon die Serie UNDER HEAVEN (Unter dem Himmel, seit 2012), bei der du die Farbe aus dem Spritzbeutel direkt auf den Malgrund setzt. Die Malereien sehen aus wie leckere Geburtstagstorten.

XZ: Das hat mich auf die Idee gebracht, Kunstwerke als Produktsortiment zu präsentieren. Wir machen gerade Kataloge von unserer MadeIn-Palette, die sich anfühlen sollen wie Verkaufsbroschüren von Autohändlern.

PT: So eine Corporate-Identity-Kampagne hat eine stilistische und ästhetische Seite. Wenn du wirklich das Look and Feel von Hochglanzbroschüren erreichen willst, musst du aufpassen, welches Papier, welches Layout, welche Schriftart du wählst.

XZ: Wir werden diese Aufgaben Schritt für Schritt an Werbeagenturen abgeben. Unsere interne Wer-

beabteilung, die es erst seit einem Monat gibt, hat das Graphikdesign und die Textgestaltung seither entsprechend angepasst. Mir macht das unheimlich Spass. Eigentlich wollten wir von Anfang an mit Werbeagenturen arbeiten, aber das hat nicht geklappt. Die verstanden nicht, was wir wollen. Neulich haben wir einen Werbespot für die UNDER-HEAVEN-Bilder gedreht, aber der wurde selbst wieder zu Videokunst – und die Plakate zu eigenständigen Photoarbeiten. Faszinierend, wie viele Stil- und Denkrichtungen es gibt.

PT: Welche Bedeutung hat die klassische Zivilisation, sei es die abendländische oder die chinesische, für dich? Sie erscheint als Strohmann in vielen deiner neueren Werke, zuletzt in der Serie ETERNITY (Ewigkeit, seit 2013), Kopien berühmter Plastiken der griechischen Antike und der Nördlichen Wei-Dynastie, die sprichwörtlich Schulter an Schulter stehen. In unseren Gesprächen hatte ich nie den Eindruck, dass dich dieses Thema sonderlich belastet oder dass du darauf aus bist, Denkmäler umzustürzen.

XZ: Nein, das ist für mich kein Anlass, umstürzlerisch zu werden. Wie gesagt, meine Einschätzung der aktuellen Situation läuft darauf hinaus, dass es keine klaren nationalen Grenzen gibt und dass weder meine Werte noch die meiner Künstlerkollegen unbedingt besonders chinesisch sind. Ich denke über solche Sachen gar nicht mehr nach, aber wenn Kuratoren und Museumsleute ins Atelier kommen, sagen sie oft, was wir hier machen, sei anders als das, was anderswo in China geschieht. Das freut mich, denn wir arbeiten tatsächlich anders, als es in China üblich ist. Menschen auf der ganzen Welt essen und trinken und benutzen mehr oder weniger dieselben Dinge. Viele chinesischen Traditionen sind völlig aus unserem Leben verschwunden. Manche finden das traurig, aber es lässt sich nicht ändern. Das ist wahrscheinlich das Hauptproblem unserer Generation: Wir wissen gar nicht, was Kultur ist. Es gibt nichts, was uns wirklich berührt. Ich würde nie sagen, dass ich die chinesische Malerei liebe. Gut, sie gefällt mir, aber sie löst jetzt keine rasende Leidenschaft aus. Ich glaube, unsere Generation hat einfach die Aufgabe, Dinge zu machen. Das ist unser Los. Was wir machen, ist im Moment nicht so wichtig.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

XU ZHEN, ETERNITY – YAMANTAKA, PSYCHE, 2014, bronze, marble, 23.98K gold leaf, 91 x 59 x 30" (without plinth), produced by MadeIn Company, exhibition view "Blissful As Gods," Xu Zhen Produced by MadeIn Company, ShanghART Gallery, Shanghai, 2014 / Ewigkeit – YAMANTAKA, PSYCHE, Bronze, Marmor, 23.98K Blattgold, 150 x 77 x 230 cm (ohne Sockel), Ausstellungsansicht.

MadeIn Heaven

— *Corporations are people, my friend.*¹⁾

Is the creation of MadeIn Company, by the artist Xu Zhen, a rational expression of an era marked by the erasure of distinctions between corporations and people? To be sure, Xu Zhen is not the first artist to transform himself into a company, and countless others incorporate more quietly to maximize their income and maneuverability. But MadeIn may be special in at least one respect: The company's production could be understood increasingly to contemplate the notion of heaven—not offering up a clear picture the way religious authorities might, yet keeping this abstraction in focus as a question.

•

My first real glimpse of MadeIn dates back to 2009, the year of the company's formation, and the year I visited China for the first time. The group show "Seeing One's Own Eyes: Contemporary Art from the Middle East" was on view at Shanghai's ShanghART Gallery. (I had not traveled to Shanghai expecting to learn first about that proverbial "nearer" East, but confronting my own surprise at finding such a show in China did somehow make me reflect, or see in-

MONIKA SZEWCZYK currently lives in Athens, where she is a curator for Documenta 14 (2017).

MONIKA SZEWCZYK

side my own eyes, as it were.) If the system of the exhibition neatly bypassed the centrality of the West, the strange recognition elicited by the ensemble of works could not be said to entirely reform the gaze that has been formulated there.²⁾ On display were various sculptures, collages, and reliefs that drew on an iconography as familiar to the visitor of Art Basel as it would be to the readers of the *New York Times* or *Artforum*. Everything looked, well, just like contemporary art for the global market should: generically evocative forms spiced with enough ethnic detail to make their consumption feel like a border crossing,



XU ZHEN, *CALM*, 2009, water mattress, motor, brick, earth, dust, 275 1/2 x 197 x 8",

produced by MadeIn Company, installation view /

RUHE, Wasserbett, Motor, Ziegelsteine, Erde, Staub, 700 x 500 x 20 cm.

albeit a very smooth one, producing minimal difference and minimal threat.

Still, long after getting the jokes, one work from the exhibition stood out: a pile of rubble covering a large waterbed, thereby undulating ever so slowly, almost imperceptibly, and simply entitled *CALM* (2009). Although, in the context of the Middle Eastern exhibition, this strangely moving form could be seen to evoke the aftermath of destruction one associates with the world's most telegenically troubled region, its name and actual behavior (i.e. its horizontality and serene animation) paradoxically promised

something that only seems possible in another life: namely, peace in the Middle East.

I took note and resolved to show *CALM* in "Nether Land," an exhibition I was planning with Nicolaus Schafhausen at the Dutch Culture Center (a temporary venue built for Shanghai's World Expo in 2010). "Nether Land" intersected several cross-cultural projections or artists' views onto cultures that were not their own,³⁾ in an attempt to strike a somewhat dissonant note among the kind of production of national essences for mass consumption that occur at world's fairs, including biennials and other perennial

and “global” exhibitions of contemporary art. In MadeIn’s first exhibition, and perhaps particularly in CALM, I recognized a wry wisdom about the traps of this kind of exposure. This year, reading the catalogue of MadeIn’s latest exhibition, I was intrigued to find Huang Zhuan, an eminent critic and curator who has helped to shape the terms that define Chinese contemporary art for close to thirty years, mention CALM as a standout work:

I have a soft spot for the work that used bricks (CALM). It’s not like all the other works, it really is “good.” The ones with the boat or the trapeze, for instance, they still rely on symbols. You can see that it’s still a game, you can see how it’s played. But CALM would still be a “good” work no matter what context in which you place it.⁴

What makes CALM special? Is it that in slipping outside popular symbolism one finds on Google, it achieves a kind of autonomy—a sense that the imagination at work in making it is free of clichés and thereby capable of producing a new image or better still of quieting down visual noise?

I’ll go a little further. I think the particular pleasure of CALM stems from its ability to “play the game,” and play it quite shrewdly but also to offer something extra. This element exceeds the rational calculation, the head-spinning, circular logic and the delirious volley of references that can be said to characterize most works by MadeIn. Perhaps, like MadeIn’s best products, it opens up to something that is missing in so much (art) production within what is now called the “new spirit of capitalism.” That something carries another kind of “spirit.” Somehow the subtle animation of CALM suggests an anima, and a peaceful one at that. And although it can be difficult to find a name for that part of existence, which tends to be drained by human functioning inside a capitalist system, one should not be embarrassed to try. For now, I will simply call it heaven. What makes MadeIn interesting is that—rather than resisting capitalism overtly—its questioning of the heavenly realm, which might just undo or otherwise transform capitalism’s soul-draining spirit, seems to come from *inside* the corporate frame.

When MadeIn Company recently produced its maker—Xu Zhen—for the exhibition “Movement Field” (2014), the gesture somehow confirmed that the artist who founded the company in the first place was becoming a special kind of product. But was he or is he still human? Is the person born of the corporation somehow distinct from the mortal whose only mother is a woman, whose only father is a man? In “Movement Field” (as in other exhibitions produced by MadeIn), there was little to be gleaned in terms of Xu Zhen’s biography, personhood, or personality. As the artist works collaboratively with his studio employees and less formal advisors and producers (all of whom are very rarely profiled or named), this deflection from individual biography could somehow be seen as a new kind of autobiography. What we get is a counter-image of the psychological subject; a strange entity asserts itself whose complex, communal makeup mirrors that of the corporation. Is it not, after all, the uncertain subjectivity of the corpora-

tion—the fact that it is driven by people yet able to act as a kind of super-subjectivity, at times strategically depersonalized, at times all too human—that lends it so much power in today’s transforming environment, where market forces are often spoken about as if they had feelings of distrust or confidence?

“Movement Field” concentrated on abstractions, or the abstraction of human beings to be precise: lines describing the movements of multitudes in protests (often against the rise of corporate power) and marches across the world. The exhibition title echoed the name of an ongoing (one could even say living) work, which first manifested as a series of “horizontal monuments” inscribed in the landscape—paths matching the trajectories traveled by protesters and other mass movers in the streets of cities as diverse as Cairo, London, Santiago, and Ottawa. Again, the individual is nowhere to be seen or felt, but the viewer experiences MOVEMENT FIELD by walking along these paths, joining the protests in an abstract



XU ZHEN, *MOVEMENT FIELD*, 2013, grass, earth, stone, trees, dimensions variable,
produced by MadeIn Company, exhibition view, "The Garden of Diversion," Sifang Art Museum, Nanjing, 2013 /
BEWEGUNGSFELD, Gras, Erde, Stein, Bäume, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

way. And here a question arises: If the corporation is the corporeality (the incorporation) of the "spirit of capitalism," might the only way to transform, reform, or downright oppose this increasingly powerful entity lie precisely in a different kind of incorporation, understood as embodiment? The lack of corporeality—the dehumanizing abstraction of the human makeup of companies, which is the great threat of corporations to human value—is here asserted by the

ultra-abstraction of the work, and then (potentially) subverted by the mindful, embodied engagement by human individuals.

MadeIn Company's oeuvre can also be characterized as moves within a playing field. And the artist's work might attract scorn precisely for being "just a game"—as does so much art made in China. Yet MadeIn somehow takes this scorn—or what Xu Zhen associates with the "Western gaze" (something he has



XU ZHEN, *CURRENCY'S IDEAL*, 2014, limited edition toy, fabric, mixed media,
18 1/8 x 6 3/4 x 19 3/4", produced by MadeIn Company / WÄHRUNGSIDEAL, Spielzeug, limitierte Auflage,
Stoff, verschiedene Materialien, 46 x 17 x 50 cm.

felt since he entered the picture)⁵⁾—and absorbs it into the DNA of its works. Now critics in both the East and the West agree that MadeIn is clever. Some will venture to say that, of all the artists in China trying to be clever, “it’s only MadeIn that’s really solved the system’s riddle.”⁶⁾

Consider what another corporation, the publication giant Phaidon, had to say about the phenomenon, on the occasion of Xu Zhen’s invitation to be the featured artist at last year’s Armory Show in New York:⁷⁾

Finally, those after a \$10,000 souvenir of the 2014 fairs should register their interest in Xu’s special Benefit edition, produced exclusively for the fair, CURRENCY’S IDEAL, 2014. This soft sculpture of a ponderous figure atop of a wringer churning out bank notes reinterprets Rodin’s THE

*THINKER in the style of Claes Oldenburg, with a touch of Cattelan perhaps. Proof that, when it comes to art fairs, East Asian artists are now thinking along the same lines as the rest of us.*⁸⁾

Please reread that last sentence. Let the sense of relief sink in: *Finally, a Chinese artist who thinks just like “us”—let’s welcome him to the US!*

Is this heaven? Surely, the company is basking in a halo of praise, critical acclaim, and some financial success. But I think MadeIn matters not only because the enterprise is clever enough to match the expectations of its Western audience or because it confirms the image the West has of itself as exporter of culture. MadeIn does all this while, with its very name, it rubs in the indisputable reality of China’s extraordinary productivity and enormous trade surplus. The

company's name is like an empire that wants to go on, to extend—seemingly prophesying a whole world made in China. Still, if the project playfully nods toward China's imperial self-image—positioning itself on the productive side of 天下 (pronounced *tien-hsia*, meaning “under heaven”⁹)—it also complicates the very idea of a nation.

MadeIn Company points to the notion of the nation as a corporation and leaves the position of art or culture ambiguous. On the one hand, art might simply be a tool for the successful commodification of a national brand. As such, art is perhaps not entirely *under heaven* (within the nation, the world) but hovering in the heavens so that it can perceive and produce an image of what lies underneath. At these times, art must take up what, from my current domicile in Athens, I might call the “Olympic viewpoint”: a kind of removed, universal, even heavenly stance, which remains at a critical distance from the action. The elevated view of protest routes is perhaps only possible from this vantage point. But it is available to anyone who looks at Google Maps. And yet, art's heavenly dimension is not always and not entirely the production of critical distance—and this is crucial.

What lies beyond or deeper within (art in the service of) the corporation-nation? And how can this alterity be rendered corporeal? MadeIn's research into what it calls PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS (2011–)—an exhaustive collection of data on and re-enactment of religious, political, and otherwise socially potent rituals, exercises, gestures, and forms aimed at the transformation of spirit or ideology—may be interpreted wryly as new age pabulum for the soul-starved, dehumanized masses.¹⁰ But watching the video of the PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS EXERCISE 1 (which is available on YouTube as a kind of promotional tool, in good corporate fashion), it is also possible to follow the slow movement of the monk-like demonstrator (cast against a celestial background, submerged in synthetic massage-parlor sounds, and guided by soothing, English-accented female instruction) and come to other conclusions. For those inclined to understand contemporary art as false consciousness alone, this can prove an awkward image due to its unwinking aspirations toward holistic healing and cultural fitness through exercise.

The consciousness at stake here is not true or correct (the opposite of false). It is physical; thus, the old division between physical and mental processes dissolves slowly, and something that has not been part of art for centuries comes back from a repressed state.

I will conclude provisionally with a proposal that this is a kind of heaven in the making. Certainly, the mission is far from accomplished. As Guo Juan writes of the MOVEMENT FIELD project:

The decision to undertake this work carries with it certain risks. It means the forced, rushed release of a road map that one has publicly acknowledged can never be successfully completed; it means making one's future suppositions the fixed prerequisites for further discussion. And yet the artist's goal remains: changing the world in which we live. This means more than mocking modern life, or offering a purely intellectual challenge. It goes beyond establishing a complete symbolic system—even if the system established is in balance with the real world, and can both generate and deconstruct itself. Symbols cannot ever really truly replace the world, and life is more than the rules of some game. Perception remains, for us, a basic ability worth cherishing.¹¹

Much practice, exercise, and repetition is needed to reshape perception. And perhaps exercise must come ahead of spiritual awakening.¹² The eureka impulse of the Enlightenment is there to confuse things. For centuries, art has tended to serve this impulse through the production of consumable symbols. As a result, we have too few tools for embodying, let alone persisting in any consciousness for longer than an “aha” moment. Some weird idea of pure spirit haunts us. Meanwhile, the body cannot be imagined. To add to the problem, many corporations want to render human bodies robotic, working away to produce even themselves as consumables that will be cannibalized and sometimes shared by other starving souls. The deceptively simple question of what happens when art incorporates needs to be asked again (and again). Does the artist, who has partly given up on the classical notion of an individual human subjectivity and begins to experiment with corporate personhood, have a special opportunity to imagine another kind of existence? It seems that MadeIn has begun to address these questions, but much work remains. To persevere in this quest, to preserve the necessary *chi*, one must relax and stay calm.

- 1) Mitt Romney, then Republican candidate for president of the United States, speaking to a heckler at the Iowa State Fair, August 11, 2011; see <https://www.youtube.com/watch?v=E2h8u-jX6T0A> (accessed March 17, 2015).
- 2) I am deliberately keeping the geography of the West vague here, and I call it up somewhat uncomfortably, but nevertheless, it signals a space that largely invented the persisting notions and geographies of China and the Middle East, supplanting designations such as the Middle Kingdom and the empires of Persia and the Ottomans.
- 3) The exhibition departed in large part from Allan Sekula's *This Ain't China: A Photonovel* (1974), and that work's astute questioning of cross-cultural perceptions at a time when the fledgling Left in the West sought solace in Maoism. Apart from MadeIn and Sekula, the show came to include works by Meschac Gaba, Jacques de Koning, Erik van Lieshout, Ken Lum, Sarah Morris, Jennifer Tee, Liedwien van de Ven, and Zheng Guogu—artists holding Chinese, Dutch, American, Canadian, and Cameroonian passports, each representing distinct conceptual continents.
- 4) Huang Zhuan, quoted in "Creating Spectacle, Subverting Spectacle: A conversation between Wu Hung, Huang Zhuan and Xu Zhen" in *Movement Field: Xu Zhen—Produced by MadeIn Company* (Shanghai: MadeIn Company, 2013), 199.
- 5) Xu Zhen, in *ibid.*
- 6) Huang Zhuan, in *ibid.*, 3.
- 7) It is interesting to note that the market is somewhat confused by this new type of corporation and prefers to profile the individual.
- 8) "The Armory Show Looks to the East," *phaidon.com*, March 4, 2014; <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/04/the-armory-show-looks-to-the-east> (accessed March 17, 2015).
- 9) 天下 is a term used to designate the realm of mortals but also a way in which Chinese emperors designated their domains. It also happens to be the title of a series of paintings, begun in 2012, produced by Xu Zhen as a product of MadeIn. The paintings are made using candy-colored oil paint squeezed straight onto canvas, in a manner resembling cake frosting—if the paintings are not in fact edible, they are eminently consumable. Given MadeIn's penchant for cannibalizing American Pop-art

enterprises, there is surely also a nod here to Jeff Koons's 1989 sculptures entitled "Made in Heaven," featuring the artist and his then wife, Italian porn star Cicciolina, in the midst of various sex acts. While this series of paintings partly clued me into the question of heaven in the MadeIn enterprise, I will not analyze them further here. Suffice it to say that they function well as a kind of currency, which (in their lush abstraction) allows for meaning to remain open and for cash to flow.

10) As Colin Chinnery has pointed out, the title is a play on the Chinese term for "ideology," which literally translates into English as "form of consciousness." See Colin Chinnery, "Mergers & Acquisitions," *Frieze* 163 (May 2014); <http://www.frieze.com/issue/article/mergers-acquisitions> (accessed March 17, 2015). It is interesting to note that of all the different movements profiled by the project, the Falun Gong, or Falun Dafa, is missing. The group's inclusion might upset Chinese censors, and like all rational enterprises, MadeIn is not in the business of inviting restrictions. Yet one wonders if the silent, peaceful, although highly physical resistance of this group, which has been persecuted in China for many years, has not lodged itself in the consciousness of MadeIn's physical exercises.

11) Guo Juan, "Movement Field: Measuring and Mapping" in *Movement Field: Xu Zhen—Produced by MadeIn Company* (Shanghai: MadeIn Company, 2013), 166–67. All texts in the catalogue are translated from the Chinese by Matt Schrader.

12) In his 2009 book *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik* (translated into English in 2013 as *You Must Change Your Life: On Anthropotechnics*), Peter Sloterdijk unfolds a varied study of what he terms the "practicing life," in part to address the challenge that the "specter of religion" poses to the Western world as a repressed force within the Enlightenment. But rather than defend either religion or the Enlightenment (underscoring their opposition), Sloterdijk performs a diagonal cut that aims to combine lessons from Enlightenment philosophy, new age religions, literature, acrobatics, and non-Western wisdoms. His twin epigraphs are telling: "Forge ahead in vigilance!" from the *Mahāparinibbana Sutta*; and "Works, first and foremost! / That is to say, doing, doing, doing! / The 'faith' that goes with it will soon put in an appearance / —you can be sure of that!" from Friedrich Nietzsche's *Daybreak*.



XU ZHEN, IN MASS EXERCISE, THE GREATER THE CONFLICT BETWEEN THEORY AND REALITY, THE STRONGER ITS EAGERNESS TO IMPOSE BELIEFS ON OTHERS, 2010, wax, military caps, variable dimensions / MASSEN-ÜBUNG, JE STÄRKER DER KONFLIKT ZWISCHEN THEORIE UND REALITÄT, DESTO GRÖßER DIE BEGIERDE, DEN ANDEREN VORSTELLUNGEN AUFZUZWINGEN, Wachs, Militärhüte, Masse variabel.

– Unternehmen sind Menschen, mein Freund.¹⁾

Himmliches Unternehmen

Ist die Gründung der MadeIn Company durch den Künstler Xu Zhen als rationaler Akt zu verstehen in einer Ära, in der es immer schwieriger wird, zwischen Mensch und Unternehmen zu unterscheiden? Er ist sicherlich nicht der erste Künstler, der einen solchen Schritt macht. Andere haben Ähnliches in aller Stille vollzogen, um ihre Flexibilität und ihr Einkommen zu erhöhen. Doch zumindest in einer Hinsicht scheint mir die MadeIn Company einzigartig, nämlich darin, dass sich ihre Produktion in steigendem Mass mit der Idee des Himmels befasst – nicht so eindeutig, wie das vielleicht eine Religion tun würde, sondern eher als zur Diskussion gestellte Abstraktion.

•

Bekannt wurde ich mit MadeIn während meiner ersten China-Reise im Jahr 2009, dem Gründungsjahr des Unternehmens. In der ShanghART Gallery in Shanghai lief die Gruppenausstellung «Seeing One's Own Eyes: Contemporary Art from the Middle East». (Ich war nicht mit der Erwartung nach Shanghai gereist, dort mehr über den sogenannten «Nahen» Osten

MONIKA SZEWCZYK lebt zurzeit in Athen, sie ist dort Kuratorin für die Documenta 14 (2017).

MONIKA SZEWCZYK

zu erfahren, aber als ich anfang, darüber nachzudenken, warum mich eine Schau dieses Themas in China derart überraschte, begann ich wirklich, in meine eigenen Augen zu sehen.) Während das Ausstellungskonzept die zentrale Bedeutung des Abendlands nonchalant überspielte, ging von der merkwürdigen Vertrautheit der Exponate nichts aus, das den im Westen geschulten Blick zu neuen Selbsteinsichten hätte bewegen können.²⁾ Die versammelten Skulpturen, Collagen und Reliefs schöpften aus einer

Ikonographie, die kaum einem Besucher der Art Basel und kaum einem Leser von *Artforum* und der *New York Times* wildfremd vorgekommen wäre. Alles sah aus wie ... na, wie Kunst für den globalen Kunstmarkt eben aussehen soll: erwartbar evokative Formen mit gerade genug ethnischen Ingredienzen, dass ihr Verzehr nach Grenzüberschreitung schmeckt, aber bitte ohne böse Überraschungen. Minimale Differenz, von der minimale Gefahr ausgeht.

Noch lange nachdem die Pointen eingesunken waren, blieb mir ein Stück der Ausstellung in Erinnerung: ein Schutthaufen auf einem grossen Wasserbett, der leise, fast unmerkbar schwabbelt. Der Titel lautete kurz CALM (Ruhe, 2009). Im Kontext einer Nahost-Ausstellung lag es nahe, die merkwürdig zitternde Form als Bombenschutt zu interpretieren, den man nun mal reflexhaft mit der telegensten aller Krisenregionen assoziiert. Doch der Name und das Verhalten (ihre gelassene horizontale Tektonik) versprachen paradoxerweise etwas, was wohl erst im nächsten Leben Realität werden wird: Frieden im Nahen Osten.

Aufmerksam geworden, beschloss ich, CALM in die Ausstellung «Nether Land» einzuschliessen, die ich mit Nicolaus Schafhausen für das Dutch Culture Center (einem Pavillon für die Expo 2010 in Shanghai) organisierte. «Nether Land» vereinte transkulturelle Projektionen oder Perspektiven individueller Praktiken auf fremde Kulturen,³⁾ um innerhalb der Aufbereitung nationaler Identitäten für den Massenkonsum, die auf Weltausstellungen, Biennalen und anderen «globalen» Expositionen zeitgenössischer Kunst nun einmal zum guten Ton gehört, eine dissonante Note anzuschlagen. Bei meiner ersten Begegnung mit MadeIn und besonders mit CALM meinte ich, ein ironisches Bewusstsein der Risiken einer solchen Zurschaustellung herauszuhören. Als ich dieses Jahr den Katalog der neuesten MadeIn-Ausstellung las, war ich erfreut, zu sehen, dass auch der angesehenste Kritiker und Kurator Huang Zhuan, der seit fast dreissig Jahren die Entwicklung der chinesischen Kunstszene prägt, CALM ausdrücklich hervorhebt:

Die Installation mit Ziegeln (CALM) hat mich besonders beeindruckt. Sie ist anders als die anderen Werke, sie ist wirklich «gut». Die mit dem Boot oder dem Trapez zum Beispiel, die arbeiten noch immer mit Symbolen. Du siehst, dass es noch immer ein Spiel ist, und du siehst, wie es gespielt wird. Aber CALM ist und bleibt «gut», ganz egal, in welchem Zusammenhang du es stellst.⁴⁾

Was ist an CALM so besonders? Gewinnt das Werk dadurch, dass es ohne populären, geogogelten Symbolismus auskommt, eine Art Autonomie? Spürt man, dass die Phantasie, die da am Werk ist, nicht in Klischees denkt und dadurch tatsächlich imstande sein könnte, ein neues Bild zu schaffen, oder besser eine Beruhigung des visuellen Lärms?

Ich möchte noch etwas weiter gehen und behaupten, dass der Genuss, den CALM bereitet, sich exakt aus seiner Fähigkeit erklärt, «das Spiel zu spielen», es geschickt zu spielen, und zusätzlich dazu noch etwas zu bieten, was darüber hinausreicht. Das fragliche zusätzliche Element entzieht sich der rationalen Kalkulation, der schwindelerregenden zirkulären Logik und der deliriösen Assoziationsfreude, die einen Grossteil des MadeIn-Outputs auszeichnen. Offenbar besitzt CALM wie die besten Kreationen von MadeIn ebendas, was so viele der zeitgenössischen, dem «neuen Geist des Kapitalismus» entsprungenen (Kunst-)Erzeugnisse vermissen lassen – ein Etwas, das von einem anderen «Geist» durchdrungen ist. Die subtile Schwingung von CALM evoziert eine Anima der friedlichen Art. Auch wenn es schwerfällt, einen Namen für dieses Lebensphänomen zu finden, das innerhalb des kapitalistischen Systems vom menschlichen Funktionswillen überdröhnt wird, soll es keine Schande sein, es zu versuchen. Ich werde es vorläufig «Himmel» nennen. Was die Exploration der Himmelsphäre durch MadeIn – der es gelingen könnte, die vom Kapitalismus hinterlassene Seelenleere aufzuheben oder in neue Bahnen zu lenken – so spannend macht, ist die Tatsache, dass sie *innerhalb* der Unternehmenskultur ansetzt, anstatt sich offen dem Kapitalismus zu widersetzen.



XU ZHEN, MOVEMENT FIELD, 2013,
grass, earth, stone, trees, dimensions
variable, produced by MadeIn Company,
exhibition view, "The Garden of Diversion,"
Sifang Art Museum, Nanjing, 2013 /
BEWEGUNGSFELD, Gras, Erde, Stein,
Bäume, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

Als die MadeIn Company jüngst die Ausstellung MOVEMENT FIELD (Bewegungsfeld, 2014) ihres Gründers Xu Zhen produzierte, bestätigte sie damit seinen Status als Verkaufsschlager. War er noch ein Mensch? Unterscheidet sich der Abkömmling eines Unternehmens von einem Sterblichen, der eine leibliche Mutter und einen leiblichen Vater besitzt? MOVEMENT FIELD bot (wie üblich produziert von MadeIn) wenig Anhaltspunkte zu Xu Zhens Leben, Person und Persönlichkeit. Im Fall eines Künstlers, der im Atelier mit Assistenten, Beratern und Produzenten zusammenarbeitet (die selten namentlich genannt oder näher bezeichnet werden), könnte dieses Ausblenden der biographischen Information als neue Form der Autobiographie gewertet werden. Wir erhalten ein Gegen-Bild des psychologischen Subjekts, ein seltsames Mischwesen nimmt Gestalt an, dessen komplexe, kollektive Zusammensetzung die der Kapitalgesellschaft widerspiegelt. Erwächst nicht gerade aus der schemenhaften Subjektivität des Unternehmens – das aus Menschen besteht und dennoch imstande ist, als eine Art Super-Subjektivität aufzutreten, einmal strategisch entpersönlicht, dann wieder allzu menschlich – dessen enormer Machtzuwachs in unserer unsteten Zeit, die Marktkräften Gefühle wie Vertrauen oder Misstrauen zuspricht?

Im Mittelpunkt von MOVEMENT FIELD stand eine komplexe Form der Gemeinschaft: der Massenpro-

test. Im Titel klingt der Name eines laufenden (man könnte sogar sagen lebenden) Projekts an, das eine Reihe «horizontaler Monumente» in die Landschaft einschreibt – Wege kartographieren die Marschrouten von Demonstranten in den Strassen so unterschiedlicher Städte wie Kairo, London, Santiago und Ottawa. Wieder ist vom Individuum keine Spur zu sehen und zu spüren. Die fehlende Körperlichkeit reflektiert die entmenschlichte Abstraktion der kommerziellen Körperschaft. Dessen ungeachtet wird jeder, der die Pfade von MOVEMENT FIELD abschreitet, zur Verkörperung der Demonstranten, zum Teilnehmer ihrer Aktion am entfernten Ort.

Das Werk der MadeIn Company lässt sich als Spielzüge innerhalb eines umrissenen Felds begreifen. Sie setzen sich dadurch dem Vorwurf aus – der so häufig Kunst aus China trifft –, «nur ein Spiel» zu sein. MadeIn akzeptiert diesen Vorwurf – oder das, was laut Xu Zhen zum «Blick des Westens» gehört (den er seit Anfang seiner Laufbahn thematisiert)⁵⁾ – und absorbiert ihn in die DNS seiner Werke. Darüber, dass MadeIn ein gerissenes Spiel spielt, herrscht sowohl im Westen als auch im Osten Übereinstimmung. Manche gehen sogar so weit, zu behaupten, dass von allen Künstlern Chinas, die es versuchten, «nur MadeIn schlau genug war, das System zu überlisten».⁶⁾

Sehen wir uns an, was ein anderes Unternehmen, der Verlagsriese Phaidon, zu diesem Phänomen zu



XU ZHEN, ETERNITY – "ARROGANCE" SET, 2015, set of artworks,
114 1/8 x 59 x 127 1/2", produced by MadeIn Company /
"ARROGANZ" SATZ, Satz von Kunstwerken, 290 x 150 x 324 cm.



XU ZHEN, *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS*, 2011, performance, video, dimensions variable,
produced by MadeIn Company, exhibition view, Long March Space, Beijing, 2011 /
KONSTITUTION DES BEWUSSTSEINS, Performance, Video, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

sagen hat. Hier sein Statement zur Wahl Xu Zhens als Gastkünstler der letztjährigen Armory Show in New York:⁷⁾

Für diejenigen, die ein 10 000-Dollar-Souvenir mit nach Hause nehmen möchten, hat Xu exklusiv für die Show die Benefit Edition 2014 geschaffen, CURRENCY'S IDEAL, 2014. Die weiche, in Gedanken versunkene Figur auf einer Wäschemangel, aus der Banknoten hervorquellen, reproduziert den DENKER von Rodin im Stil von Claes Oldenburg, vielleicht mit einer Spur Cattelan. Ein handfester Beweis dafür, dass Künstler aus dem Fernen Osten heute genauso denken wie wir alle.⁸⁾

Bitte lesen Sie den letzten Satz noch einmal. Man spürt die Erleichterung: *Endlich ein chinesischer Künstler, der wie wir denkt. Welcome to the U.S.A.!*

Ist damit der Himmel erreicht? MadeIn wird mit Lob überschüttet, die Kritiker klatschen Applaus und auch ein gewisser finanzieller Erfolg stellt sich ein. Doch meiner Ansicht nach ist die chinesische Kunstfirma nicht allein deshalb so relevant, weil sie versteht, die Erwartungen des westlichen Publikums zu erfüllen, oder weil sie das Selbstbild des Westens als Kulturexporteur bestätigt. MadeIn gesteht all dies zu und kontert im Gegenzug allein schon durch seinen Namen mit harten Fakten – die Produktivität und die Handelsbilanz der chinesischen Wirtschaft bieten ein schwer widerlegbares Argument. Der Name MadeIn drückt Weltmachtallüren aus. Die Expansion, das Wachstum sollen so lange weitergehen, bis die ganze Welt «Made in China» ist. Trotz der humoristischen

Anspielung auf das imperialistische Selbstimage des Reichs der Mitte kompliziert das Projekt – das sich selbst auf die produktive Seite von 天下 (tien-hsia, «unter dem Himmel»)⁹⁾ stellt – die Grundbedeutung des Begriffs «Nation».

MadeIn entwirft die Möglichkeit einer Nation als Kapitalgesellschaft, ohne die Position von Kultur und Kunst näher zu bestimmen. Kunst könnte als Medium zur wirksamen Kommodifizierung eines nationalen Brands dienen. Sie wäre dann nicht gänzlich *unter* dem Himmel (in der Nation, in der Welt) angesiedelt, sondern müsste *im* Himmel schweben, um imstande zu sein, ein Bild dessen, was unter ihr liegt, wahrzunehmen und aufzuzeichnen. In Zeiten wie diesen muss Kunst das einnehmen, was ich an meinem gegenwärtigen Wohnort Athen als «olympische Sicht» bezeichne: einen distanzierten, universalen, ja himmlischen Blickpunkt, der ausreichenden Abstand vom Ort der Handlung bewahrt. Der Blick auf Demonstrationswege ist wohl nur aus der Vogelperspektive möglich. Das geht heute problemlos mit Google Maps. Im Auge zu behalten bleibt jedoch der Umstand, dass die himmlische Dimension nicht immer und nicht völlig aus der kritischen Distanz entsteht.

Was liegt jenseits oder tiefer in der Nation-als-Unternehmen (und der Rolle der Kunst als Dienstleisterin)? Und wie lässt sich diese Alterität körperhaft fassen? Man könnte die Recherche, die MadeIn unter dem Namen PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS (Konstitution des Bewusstseins, 2011–) betreibt – eine erschöpfende Materialsammlung zu religiösen, politischen und sonst wie sozial wirksamen Ritualen, Übungen und Gesten, die auf eine geistige oder ideologische Transformation abzielen –, als New-Age-Hokuspokus für die entseelten, entmenschten Massen abtun.¹⁰⁾ Wer das Video PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS EXERCISE 1 (Konstitution des Bewusstseins 1. Übung; auf YouTube als eine Art Werbespot abrufbar, wie es sich für einen echten Player gehört) betrachtet und die Zeitlupen-Pantomimik des mönchischen Meisters verfolgt (mit einer Himmelskulisse hinterlegt, in Massagesalon-Musikberiesung getaucht und von Anleitungen einer sanften weiblichen Stimme mit britischem Akzent begleitet), kommt vielleicht zu einem anderen Schluss.

All jenen, die in zeitgenössischer Kunst nichts als Verirrungen des Geistes sehen, wird die visuelle Verheissung holistischer Heilung und kultureller Fitness durch Körpertraining ein unangenehmes Seherlebnis bereiten. Das Bewusstsein, das hier angesprochen wird, ist nicht wahr oder richtig, sondern physisch. Die Trennung in körperliche und geistige Prozesse löst sich auf in etwas, das seit Jahrhunderten keinen Platz in der Kunst hatte, kehrt aus der Verdrängung zurück.

Ich möchte als abschliessenden Denkanstoss vorschlagen, den MadeIn-Himmel als noch unfertiges, im *Entstehen begriffenes* Produkt zu sehen. Es bleibt noch viel zu tun. Guo Juan verfasste den folgenden Kommentar zu MOVEMENT FIELD:

Die Entscheidung, dieses Werk zu realisieren, birgt gewisse Risiken. Sie erzwingt die übereilte Veröffentlichung eines Plans, dessen Fertigstellung, wie man selbst angekündigt hat, unmöglich ist. Sie macht später gewonnene Erkenntnisse zur Voraussetzung weiterer Diskussionen. Dessen ungeachtet bleibt das Ziel des Künstlers aufrecht: die Welt, in der wir leben, zu verändern. Das verlangt mehr, als sich über das moderne Leben lustig zu machen oder rein intellektuelle Anreize anzubieten. Und es verlangt mehr als ein komplettes symbolisches System, auch wenn dieses System im Gleichgewicht mit der Realität steht und sich selbst konstruieren und dekonstruieren kann. Symbole werden nie und nimmer imstande sein, die Welt wirklich zu ersetzen. Leben bedeutet mehr als die Regeln irgendeines Spiels. Die Wahrnehmung bleibt eine grundlegende Fähigkeit, deren Wert geschätzt werden muss.¹¹⁾

Die Transformation von Wahrnehmungen verlangt viel Praxis, Übung und Wiederholung. Wahrscheinlich geht Übung dem spirituellen Erwachen voraus.¹²⁾ Der Heureka-Impuls der Aufklärung ist da, um Verwirrung zu stiften. Jahrhundertlang bediente die Kunst diesen Impuls durch die Erzeugung konsumierbarer Symbole. Dies hat zur Folge, dass uns kein ausreichendes Instrumentarium für die Verkörperung zur Verfügung steht, nicht zu reden von der Ausdauer, um länger als ein Aha-Erlebnis in einem Bewusstseinszustand zu verbleiben. Die Idee des reinen Geists spukt durch unsere Köpfe. Dabei gelingt uns keine rechte Vorstellung des Körpers. Was die Sache noch schlimmer macht, ist der Versuch der Unternehmen, den menschlichen Körper

in einen Roboter zu verwandeln, der vor sich hin rackert, um zuletzt noch sich selbst zum Verbrauchsartikel zu machen, der von anderen ausgehungerten Seelen kannibalisiert und weitergereicht wird. Die täuschend simple Frage, was passiert, wenn Kunst sich als Körperschaft formiert, muss neu (und immer wieder neu) gestellt werden. Gewinnt ein Künstler, der die klassische Auffassung von der individuellen menschlichen Subjektivität so gut wie aufgegeben hat und mit körperschaftlichen Persönlichkeitsstrukturen zu experimentieren beginnt, die Möglichkeit, sich neuartige Lebensformen vorzustellen? Wie mir scheint, stellt sich MadeIn diesen Problemen, die weit von ihrer Lösung entfernt sind. Wer durchhalten will, muss sparsam umgehen mit seinem Qi. Also, tief entspannen. Ruhe bewahren.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

- 1) Antwort von Mitt Romney, Kandidat der Republikanischen Partei für die US-Präsidentschaftswahlen 2012, auf einen Zwischenruf, Iowa State Fair, 11. August 2011; vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=E2h8ujX6T0A> (Zugriff: 17. März 2015).
- 2) Ich lasse bewusst unbestimmt, wo die Grenzen des «Westens» liegen, und verwende den Begriff mit Vorbehalt. Aber man kommt nicht um die Tatsache herum, dass ebendieser kulturelle Raum die Namen China und Naher Osten erfand (anstelle von Bezeichnungen wie Reich der Mitte, Persisches Reich oder Osmanisches Reich) und deren geographische Lage definierte.
- 3) Der konzeptuelle Angelpunkt der Ausstellung war Allan Sekulas Photoserie *This Ain't China: A Photonovel* (1974) und dessen kritische Hinterfragung interkultureller Wahrnehmungen zu einer Zeit, als die junge Linke im Westen Halt im Maoismus suchte. Neben MadeIn und Sekula waren Werke von Meschac Gaba, Jacques de Koning, Erik van Lieshout, Ken Lum, Sarah Morris, Jennifer Tee, Liedwien van de Ven und Zheng Guogu zu sehen – Künstler mit niederländischer, chinesischer, US-amerikanischer, kanadischer und kamerunischer Staatsbürgerschaft, die verschiedene konzeptuelle Kontinente repräsentierten.
- 4) Huang Zhuan, zitiert nach «Creating Spectacle, Subverting Spectacle: A conversation between Wu Hung, Huang Zhuan and Xu Zhen», in *Movement Field: Xu Zhen – Produced by MadeIn Company*, Ausst.-Kat., Shanghai, MadeIn Company, 2013, S. 199.

5) Ebd. S. 199.

6) Ebd. S. 3.

7) Es ist interessant, zu sehen, wie verwirrt der Markt auf solche neuen Formen der Körperschaft reagiert und wie er fortfährt, sie als Individuen zu behandeln.

8) «The Armory Show Looks to the East», phaidon.com, 4. März 2014; <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/04/the-armory-show-looks-to-the-east> (Zugriff: 17. März 2015).

9) Der Begriff 天下 steht für das Reich der Sterblichen, wurde von den chinesischen Kaisern aber auch zur Bezeichnung ihres Herrschaftsgebiets herangezogen. Zugleich dient er als Titel einer 2012 begonnenen Gemäldeserie, die Xu Zhen für MadeIn produziert. Bonbonfarbene Ölfarbe, wie Zuckerguss auf die Leinwand gedrückt, liefert zwar nicht essbare, dafür aber höchst konsumierbare Kunstgenüsse. Da MadeIn sich mit Vorliebe bei amerikanischen Pop-Art-Marken bedient, sind die Konfekt-Bilder unzweifelhaft auch als Hommage an die Serie MADE IN HEAVEN (1989) von Jeff Koons gedacht, Statuen des Künstlers und seiner damaligen Frau, der italienischen Pornodarstellerin Cicciolina, in verschiedenen Sexpositionen. Obwohl meine Beschäftigung mit dem Phänomen des Himmels im MadeIn-Universum teils von dieser Gemäldeserie angeregt wurde, gehe ich hier nicht näher auf sie ein. Es sei nur angemerkt, dass sie geeignet ist, als eine Art Währung zu dienen, die (in ihrer delikatsten Abstraktion) dafür sorgt, dass die Bedeutung offenbleibt und dass der Cashflow stimmt.

10) Colin Chinnery hat darauf hingewiesen, dass der Titel ein Spiel mit dem chinesischen Wort für Ideologie ist, das in etwa «Form des Bewusstseins» bedeutet. Vgl. Colin Chinnery, «Mergers & Acquisitions», in *Frieze*, 163, Mai 2014; <http://www.frieze.com/issue/article/mergers-acquisitions> (Zugriff: 17. März 2015). Es fällt auf, dass von allen im Rahmen des Projekts katalogisierten Bewegungen die der Falun Gong fehlen. Die Berücksichtigung der Gruppe könnte die Aufmerksamkeit der chinesischen Zensur erregen und MadeIn ist wie alle rationalen Geschäftsunternehmungen nicht daran interessiert, Restriktionen zu riskieren. Dennoch muss man sich fragen, ob der stille, friedliche und dabei höchst physische Widerstand der Gruppe, die seit vielen Jahren Repressalien des chinesischen Regimes ausgesetzt ist, nicht doch auf irgendeine Weise die Körperübungen made by MadeIn beeinflusst hat.

11) Guo Juan, «Movement Field: Measuring and Mapping», in *Movement Field*, S. 166–167.

12) Peter Sloterdijk unternimmt in seinem Buch *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik* (2009) eine eingehende Studie dessen, was er das «übende Leben» nennt, zum Teil um der Herausforderung zu begegnen, die das «Gespenst der Religion» als unterdrückte Kraft innerhalb der Aufklärung an die westliche Welt stellt. Anstatt entweder die Religion oder die Aufklärung zu verteidigen (und dadurch ihre Polarität zu zementieren), nimmt Sloterdijk einen diagonalen Schnitt vor, der Erfahrungen aus der aufklärerischen Philosophie, aus New-Age-Religionen, aus Literatur, Akrobatik und nicht-westlicher Weisheit kombiniert. Vielsagend sind die beiden Mottos des Buchs: «In Wachsamkeit strebt voran!» aus der *Mahāparinibbana Sutta*; und «Vor Allem und zuerst die Werke! / Das heisst Übung, Übung, Übung! / Der dazugehörige «Glaube» wird sich schon einstellen, / – dessen seid versichert!» aus Friedrich Nietzsches *Morgenröthe*.



XU ZHEN, *PHYSIQUE OF CONSCIOUSNESS*, 2011,
performance, video, photographs,
dimensions variable /
KONSTITUTION DES BEWUSSTSEINS, *Performance,*
Video, Photographien,
Masse variab

Indecent

PHILIPPE PIROTTE

Proposals

More than ever, images pretend to give us direct access to reality itself. The ever-expanding media act as our “eyes on the world,” providing us with information about what happens across the globe. But there are too many events to capture, and too many images to digest, day in and day out. Critics have often argued that Xu Zhen’s work questions the media and official narratives, revealing how we are too easily manipulated and fooled by our eyes. This comment is certainly not an incorrect description, but the artist pushes beyond this evident fact to a harder truth: our own complicity in what we choose to see and what we ignore.

Many visitors to Xu Zhen’s exhibition “Impossible Is Nothing” (2008) at Long March Space, Beijing, were disturbed when they entered a hot, brightly lit room containing an artificial Sahel landscape. An African toddler crawled around in the dirt as a mechanical stuffed vulture fixed its gaze upon her.¹⁾ Some people immediately walked out of the installation and exited the gallery while others engaged in heated debate. *THE STARVING OF SUDAN* (2008), as this work is called, had such an impact on most viewers that they forgot it was only one of two installations in Xu Zhen’s solo exhibition, which borrowed its title from an Adidas advertisement. In the first gallery space, visitors encountered *DECORATION* (2000), featuring a large spaceship and a video that appears to show astronauts working inside. This room was deliberately left unheated, in the middle of winter, to provide a palpable sense of the extreme cold of outer space. The contrast between the two works was enormous, and the slogany title of the exhibition amplified its uncertainty, ironic questioning, and cynicism as well as the queasy feeling it gave visitors.

The tableau of *THE STARVING OF SUDAN* was a faithful re-creation of a famous photograph by South African photographer Kevin Carter, for which he won a Pulitzer Prize in 1993. Carter’s photograph shows a vulture eyeing a girl as she lies on the ground, exhausted and near starvation. The vulture appears menacing, and the photo provoked a flurry of

PHILIPPE PIROTTE is director of the Städelschule and Portikus in Frankfurt.



XU ZHEN, *THE STARVING OF SUDAN*, 2008, performance, video, photographs, dimensions variable, exhibition view, "Impossible Is Nothing," Long March Space, Beijing, 2008 /

DAS HUNGERN DES SUDAN, Performance, Video, Photographien, Masse variabel, Ausstellungsansicht.

commentary on the ethics of photojournalism.²⁾ Critics stated that Carter should have helped the child, instead of taking a picture. Even though the impression created by the photo was not entirely true to life,³⁾ Carter had violated a taboo by showing us something we did not wish to see. Shortly after the opening of his exhibition, I asked Xu Zhen what he hoped to achieve by staging this provocative scene; his contentious answer was “没有意思” (méi yǒu yìsi), which roughly translates as: “It has no meaning.”

In her book *Regarding the Pain of Others* (2003), Susan Sontag writes that “the frustration of not being able to do anything about what the images show may be translated into an accusation of the indecency of regarding such images.”⁴⁾ We reject the image as if in self-defense when someone attempts to insinuate such horror into our “reality.” The effect, however, is to isolate the object of horror, to quarantine it outside “reality,” and to neutralize it, at the risk of completely and irreversibly depriving it of meaning.

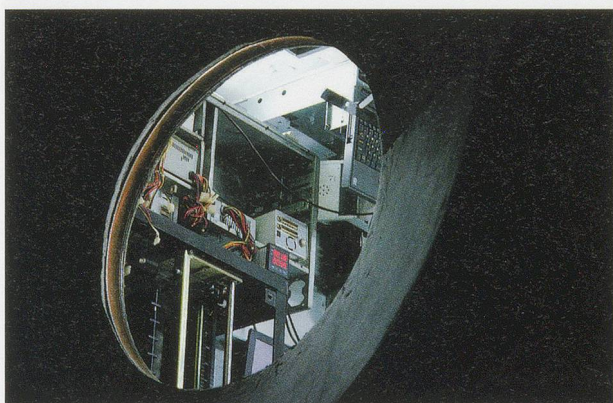
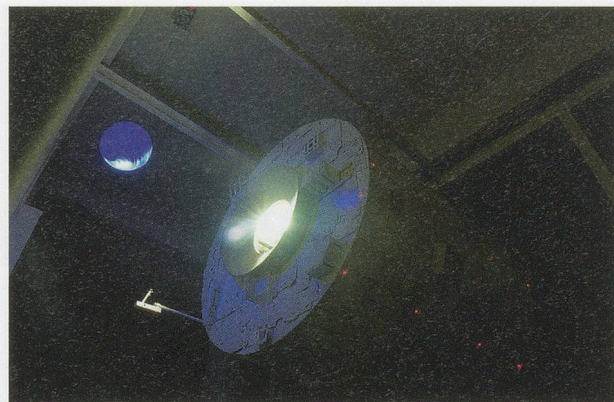
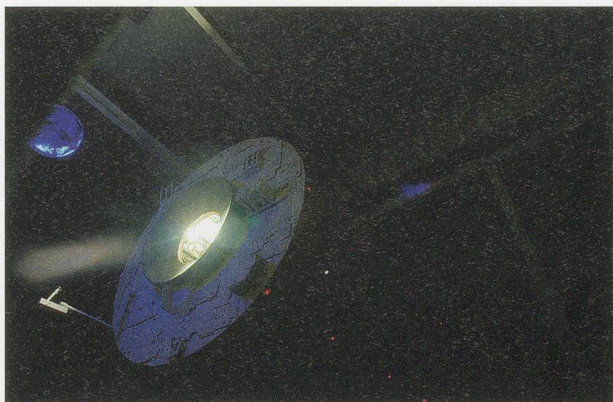
Viewers of *THE STARVING OF SUDAN* could only enter the space from the one corner that placed them at the same point from which the photograph was taken. At first, many of them unwittingly re-enacted the shooting of the photograph with their own digital cameras and cell phones.⁵⁾ These amateur photographers were manipulated into capturing a staged situation exactly as Carter himself had framed his own tableau.



XU ZHEN, *DECORATION*, 2008, mixed media, exhibition view,
"Impossible is Nothing," Long March Space, Beijing, 2008 /
DEKORATION, verschiedene Materialien, Ausstellungsansicht.

We have all become inured to the inflationary, and often spectacular, production and consumption of images of human suffering in the media. Nevertheless, many gallery visitors felt uncomfortable with this emotionally charged scene, which raised questions of exploitation; Western viewers in particular were troubled by the racial dimensions of the work. Chinese viewers, however, saw another possible meaning: Was Xu Zhen pointing out the link between China's global—and even cosmic—ambitions and its dependence on oil from Darfur?⁶⁾

Xu Zhen had previously explored the optics of photography in the performance installation *IN JUST A BLINK OF AN EYE* (2005). In this work, a performer seems to defy gravity as he or she tilts backward, as if ready to topple—and yet remains frozen in place. Of course, this is an illusion, achieved via a metal armature on which the performer lies. But as in *THE STARVING OF SUDAN*, the viewers' freedom to frame reality in time and space to their choosing with their cameras is reversed as they are faced by a kind of three-dimensional photograph. Although first shown in Beijing, *IN JUST A BLINK OF AN EYE* was later presented in New York and Europe, each time performed by a local Chinese migrant laborer: In place of the usual image of China as superpower, we encounter the fragile image of a citizen who has left home to enter the global workforce. The proximity of performer to viewer only accentuates the differences between their positions. We might be awestruck by the virtuosity of the performer, upset by the global economic structures and racism the performance references, or, again, indignant at the work's obscene exploitation of the performer, but this spectacle is only a snapshot of a reality that we usually avoid confronting.



XU ZHEN, DECORATION, 2008, exhibition view,
 "Impossible is Nothing," Long March Space, Beijing, 2008 /
 DEKORATION, Ausstellungsansicht.

In 2009, Xu Zhen rebranded himself as MadeIn Company, but his provocation persists. Take, for example, the series "PLAY" (2011–12), in which silicone sculptures of naked women with beaded necklaces, feathered headdresses, and some even with lip plates are suspended from the ceiling and tied in hemp rope, in a manner reminiscent of *Kinbaku*, a Japanese form of sexual bondage. The women depicted in the sculptures were widely perceived to be African tribeswomen, which the artist denies; rather, he hints at the eagerness of audiences to read artworks as problematic. Yet the underlying message is no less polemical, as the tight bindings around the artwork in the gallery space point to the hierarchies and power dynamics present throughout the art world. On a more "playful" level, however, Xu Zhen has created a reflection of the captivated viewer, both troubled and excited. The art of *Kinbaku* lies in the rigger's skill at constraining his partner while providing pleasure, turning immobilization into liberation. For Xu Zhen, this is a metaphor for spectatorship.

- 1) The three-year-old child, born to Guinean immigrants, performed for five hours a day for three weeks, under the supervision of her mother, who was paid by the artist for the project.
- 2) In fact, the moral reproach heaped on Carter was so overwhelming that the photographer took his own life some months later.
- 3) Vultures often waited in that area because food was delivered there.
- 4) Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin, 2003), 105.
- 5) Colin Chinnery, "MadeIn by MadeIn" in *MadeIn Company*, no. 6 in the series "Inside the White Cube" (London: White Cube, 2012).
- 6) Katherine Don, "Xu Zhen at Long March Space," *Art in America* (May 2009), 167.

Unanständige

Angebote

PHILIPPE PIROTTE

Mehr denn je geben Bilder vor, uns einen unmittelbaren Zugang zur Realität zu verschaffen. Die stetig expandierenden Medien fungieren als unsere «Augen zur Welt», liefern uns Informationen darüber, was rund um den Globus passiert. Doch es werden zu viele Ereignisse erfasst, tagein, tagaus gibt es zu viele Bilder, die zu verdauen sind. Kritiker haben oft vorgebracht, dass Xu Zhens Werk die Medien und offiziellen Narrative hinterfragt, enthüllt, wie leicht wir zu manipulieren sind und uns von unseren Augen täuschen lassen. Diese Darstellung ist sicherlich nicht falsch, doch der Künstler dringt über diese offensichtliche Tatsache hinaus zu einer härteren Wahrheit vor: unserem eigenen Anteil daran, was wir uns ansehen und was nicht.

Viele Besucher der Ausstellung «Impossible is Nothing», die Xu Zhen 2008 im Long March Space in Beijing zeigte, waren verstört, als sie einen heissen, hell beleuchteten Raum mit einer künstlichen Sahellandschaft betraten. Unter den Augen eines mechanischen ausgestopften Geiers kroch ein kleines afrikanisches Mädchen im Staub umher.¹⁾ Einige Leute liefen sofort aus der Installation heraus und verliessen die Galerie, andere beteiligten sich an einer heftigen Diskussion. THE STARVING OF SUDAN (Das Verhungern des Sudan, 2008), so der Titel des Werks, machte auf die meisten Besucher einen derartigen Eindruck, dass sie darüber vergassen, dass sie nur eine von zwei Installationen in Xu Zhens Einzelausstellung war, deren Titel er einer Adidas-Werbekampagne entnommen hatte. Im ersten Galerieraum trafen die Besucher auf DECORATION (2000), ein gewaltiges Raumschiff und ein Video, das die darin arbeitenden Astronauten zu zeigen scheint. Dieser Raum war – mitten im Winter – absichtlich unbeheizt belassen worden, um die extreme Kälte des Weltalls spürbar werden

PHILIPPE PIROTTE ist Direktor der Städelschule und des Portikus in Frankfurt am Main.

XU ZHEN, *IN JUST A BLINK OF AN EYE*, 2005,
performance, 14 Rooms, Art Basel, 2014 /
IN NUR EINEM AUGENZWINKERN, Performance,
(PHOTO: ANDRI POLI),
Image below / Bild unten: (PHOTO: MARK NIEDERMANN)





XU ZHEN, *IN JUST A BLINK OF AN EYE*, 2005,
performance, Long March Space, Beijing, 2005 /
IN NUR EINEM AUGENZWINKERN, Performance,

zu lassen. Der Kontrast zwischen den beiden Werken war enorm, und der sloganartige Titel steigerte die Unsicherheit der Besucher, die ironische Hinterfragung, den Zynismus, das mulmige Gefühl, womit sie zurückgelassen wurden.

THE STARVING OF SUDAN war ein Tableau [vivant], eine getreue Nachinszenierung einer berühmten Photographie des südafrikanischen Photographen Kevin Carter, für die er 1993 mit einem Pulitzer-Preis ausgezeichnet wurde. Carters Aufnahme zeigt einen Geier, der einem erschöpft und ausgehungert auf dem Boden liegenden Mädchen auflauert. Der Geier macht einen bedrohlichen Eindruck, und das Photo löste eine Welle von Kommentaren über die Ethik des Photojournalismus aus.²⁾ Die Kritiker sagten, Carter hätte dem Kind helfen müssen, statt es zu photographieren. Wenngleich der Eindruck, den das Photo hervorrief, der Wirklichkeit nicht ganz entsprach,³⁾ hatte Carter ein Tabu gebrochen: Er hatte uns etwas gezeigt, das wir nicht sehen wollten. Kurz nach der Eröffnung seiner Ausstellung fragte ich Xu Zhen, was er mit dieser provokanten Inszenierung zu erreichen hoffte; seine barsche Antwort war “没有意思” (méi yǒu yìsī), was so viel bedeutet wie: «Es hat keine Bedeutung.»

In ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* (2003) schreibt Susan Sontag: «Die Enttäuschung darüber, dass man gegen das, was die Bilder zeigen, nichts zu unternehmen vermag,

kann sich in den Vorwurf verwandeln, es sei anstössig, solche Bilder zu betrachten.»⁴⁾ Wie in einem Akt der Notwehr weisen wir das Bild von uns, als würde jemand versuchen, etwas derart Schreckliches in unsere «Realität» einzuschleusen. Dieses Schreckliche wird dadurch jedoch isoliert, ausserhalb der «Realität» in Quarantäne gestellt und neutralisiert, sodass ein völliger und irreparabler Bedeutungsverlust droht.

Die Besucher konnten den Raum, in dem THE STARVING OF SUDAN gezeigt wurde, nur von der Ecke aus betreten, in der sie genau den Punkt einnahmen, von dem aus das Photo aufgenommen worden war. Zunächst griffen viele zu ihrer digitalen Kamera oder ihrem Handy und wiederholten damit unbewusst den Moment der Aufnahme der Photographie.⁵⁾ Diese Amateurphotographen wurden manipulativ dazu gebracht, eine inszenierte Situation aufzunehmen, die genau der entsprach, die Carter für sein Tableau eingerichtet hatte.

Wir alle haben uns an die inflationäre Produktion und den Konsum oft spektakulärer Bilder menschlichen Leids in den Medien gewöhnt. Dennoch fühlten sich viele Besucher der Galerie unbehaglich angesichts dieser emotional aufgeladenen Szene, die Fragen der Ausbeutung aufwarf; insbesondere westliche Besucher waren von den rassistischen Dimensionen des Werks verstört. Die chinesischen Besucher nahmen dagegen eine andere mögliche

XU ZHEN, CORPORATE (4 KNIVES GROUP), 2014, C-print on Dibond, metal, 10 x 36 x 5 1/2',
 produced by MadeIn company, exhibition view, "Blissful As Gods," ShanghART Gallery, Shanghai, 2014 /
 KÖRPERSCHAFTLICH (GRUPPE VON 4 MESSERN), C-Print auf Dibond, Metall, 3 x 11, 1,7 m, Ausstellungsansicht.



Bedeutung wahr: Verwies Xu Zhen hier auf die Verbindung zwischen Chinas globalen – und sogar kosmischen – Ambitionen und der Abhängigkeit des Landes vom Öl aus Darfur?⁶⁾

Schon vorher, in der Performance/Installation IN JUST A BLINK OF AN EYE (2005), hatte Xu Zhen die Optik der Photographie erkundet. In diesem Werk scheint ein/e Performer/in der Schwerkraft zu trotzen: Er oder sie neigt sich nach hinten, droht zu kippen – und bleibt starr in seiner/ihrer Lage. Das ist natürlich eine Illusion, erreicht mit Hilfe eines Metallgestells, auf dem der Performer/die Performerin liegt. Doch wie in THE STARVING OF SUDAN wird dem Betrachter auch hier die Freiheit genommen, die Realität in Zeit und Raum aus einem Blickwinkel seiner Wahl mit seiner Kamera festzuhalten, indem er mit einer Art dreidimensionaler Photographie konfrontiert wird. IN JUST A BLINK OF AN EYE wurde zuerst in Beijing und später in New York und Europa präsentiert, jeweils mit einem vor Ort lebenden chinesischen Wanderarbeiter: Statt des üblichen Bildes von China als einer Supermacht begegnen wir dem fragilen Bild eines Menschen, der seine Heimat verlassen hat, um sich auf dem globalen Arbeitsmarkt anzubieten. Die Nähe zwischen Performer und Betrachter hebt ihre unterschiedlichen Positionen nur noch hervor. Vielleicht sind wir tief beeindruckt von der Virtuosität des Performers, bestürzt über die globalen ökonomischen Strukturen und rassistischen Vorstellungen, auf die die Performance verweist, oder wiederum empört über die obszöne Ausbeutung des Performers, doch dieses Spektakel ist nur ein Schnappschuss einer Realität, der wir für gewöhnlich aus dem Wege gehen.

Seit 2009 firmiert Xu Zhen als «MadeIn Company», doch das bedeutete keineswegs das Ende seiner Provokationen. So zeigt zum Beispiel die Serie PLAY (2011/12) Silikonplastiken nackter Frauen mit Perlenketten, Federkopfschmuck und in einigen Fällen sogar Lippentellern, die im Stil des *Kinbaku*, einer japanischen Form des Bondage, mit Hanfseilen gefesselt von der Decke herabhängen. Die Frauen, die die Plastiken vor Augen führen, wurden weithin als afrikanische Stammesfrauen wahrgenommen, was der Künstler bestreitet; er verweist stattdessen auf den Eifer des Publikums, Kunstwerke als problematisch zu interpretieren. Doch die tieferliegende Botschaft ist nicht weniger polemisch – die engen Fesseln, die das Kunstwerk im Galerieraum umschlingen, verweisen auf die Hierarchien und Machtdynamiken, die überall in der Kunstwelt präsent sind. Auf einer «spielerischen» Ebene jedoch hat Xu Zhen eine Reflexion über den «gefesselten», sowohl aufgewühlten als auch aufgeregten Betrachter geschaffen. Die Kunst des *Kinbaku* liegt in der Fertigkeit des Riggers [Fesselkünstlers], seinen Partner/seine Partnerin einzuschnüren und ihm/ihr dabei Lust zu verschaffen – die Fixierung wird zur Befreiung. Für Xu Zhen ist das eine Metapher für die Zuschauerschaft.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Drei Wochen lang, fünf Stunden täglich, trat ein dreijähriges, in Guangzhou geborenes Mädchen, dessen Eltern aus Guinea eingewandert waren, unter der Aufsicht seiner Mutter, die vom Künstler für das Projekt bezahlt wurde, in der Installation auf.

2) Carter wurde derart mit moralischen Vorhaltungen überhäuft, dass er sich einige Monate später das Leben nahm.

3) Weil hier Nahrungsmittel angeliefert wurden, hielten sich an diesem Ort häufig Geier auf.

4) Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten (Regarding the Pain of Others)*, 2003), aus dem Englischen von Reinhard Kaiser, München/Wien: Carl Hanser-Verlag, 2003, S. 136.

5) Siehe Colin Chinnery, «MadeIn by MadeIn», in *MadeIn Company*, «Inside the White Cube», Nr. 6, London: White Cube, 2012.

6) Katherine Don, «Xu Zhen at Long March Space», in *Art in America* (Mai 2009), S. 167.

XU ZHEN, PLAY-4, 2012, silicon, iron, hemp cordage, feathers, shells, cow leather, 55 1/8 x 70 3/4 x 27 1/2",
produced by MadeIn Company, exhibition view "Inside the White Cube," White Cube Bermondsey, London /
SPIEL - 4, Silikon, Eisen, Hanfseil, Federn, Muscheln, Kuhleder, 140 x 180 x 70 cm, Ausstellungsansicht.
(PHOTO: BEN WESTOBY)





EDITION FOR PARKETT 96

XU ZHEN

THE TRIBAL CHIEF'S NEW CLOTHES, 2015

Various fabrics, 14 ¹/₈ x 7 ⁷/₈ x 7 ¹/₂",

produced by MadeIn Company.

Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Verschiedene Textilien, 36 x 20 x 19 cm,

produziert von MadeIn Company.

Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

