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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Rubrik: Collaboration artists : Marlene Dumas, Jordan Wolfson, Katharina Fritsch, Maurizio Cattelan, Nairy Baghramian, Pipilotti Rist, Marilyn Minter, Nicolas Party, Katharina Grosse, Jean-Luc Mylayne

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

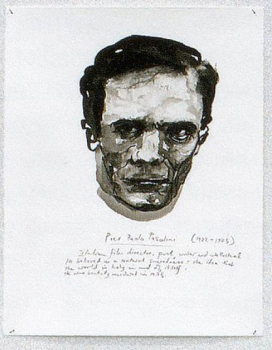
Download PDF: 28.11.2025

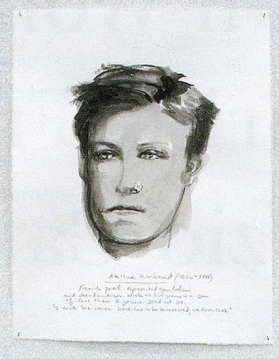
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

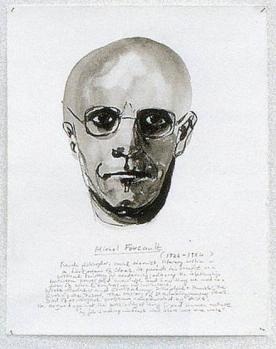
Collaboration Artists

Marlene Dumas
Jordan Wolfson
Katharina Fritsch
Maurizio Cattelan
Nairy Baghramian
Pipilotti Rist
Marilyn Minter
Nicolas Party
Katharina Grosse
Jean-Luc Mylayne

Marlene Dumas







MARLENE DUMAS, GREAT MEN, (Pasolini, Rimbaud, Foucault), 2014 – ongoing, ink, graphite, acrylic on paper, 17 1/4 x 13 3/4" each / GROSSE MÄNNER, Tusche, Graphit, Acryl auf Papier, je 44 x 35 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST)

TAMAR GARB

The Saturated Image

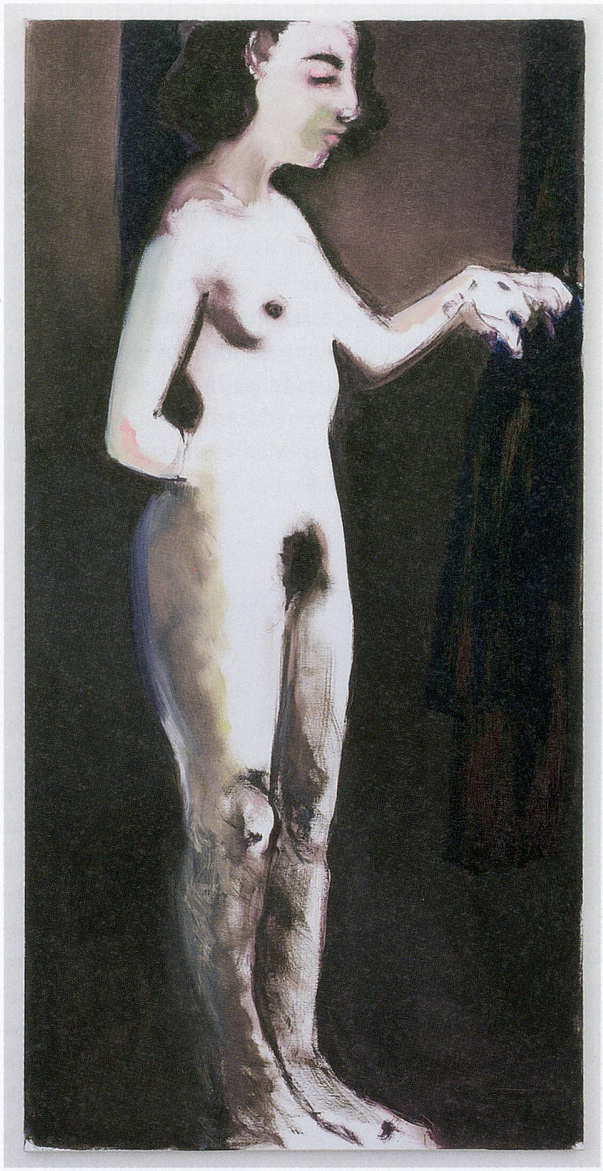
In 1993, *Parkett* solicited statements from a number of artists, critics, curators, and dealers on the topic of women painters. Even at that late date, after Frida Kahlo and Helen Frankenthaler, Agnes Martin and Bridget Riley, Faith Ringgold and Nancy Spero—to mention only a few of the twentieth-century painters who had interrupted the masculinist tradition—the conjunction of *woman* and *painter* still necessitated an inquiry. A decade after the "New Spirit in Painting" had announced a new boys' club, the side-lining and exclusion of women artists from major institutions remained endemic, following the assumption that great painting must be penile and "seminal."[1)]

Among those who submitted responses was Marlene Dumas, who declared herself a messy, vulgar, and irreverent material girl, disobedient to the rules that circumscribed women's creative and sexual energies. Her text for *Parkett* is really a poem, titled "Woman and Painting," in which she unpicks the normative gendering of artistic agency, the reductive essentialisms of binary thinking, and the crude conflation of painting and imagery that bedevils much moralizing art criticism.[2)] Playing with preconceptions of female insanity and fecundity, authenticity and artifice, traced from the figure of the ditzy blonde to the broom-wielding housewife or witch, Dumas overturns the assumption that painting should be progressive or pure, that artists should be male or metropolitan, and that success means being first or phallic. Instead, she constructs a (self-)portrait of the artist as a woman: a country bumpkin from the colonial margins, a supplicant to art and magic, a feisty, fleshy protagonist for the "second sex" (why be first

TAMAR GARB is Durning Lawrence Professor in the History of Art at University College London. She has published widely on questions of gender and sexuality in modern and contemporary art. Her most recent curatorial project is "William Kentridge and Vivienne Koorland: Conversations in Letters and Lines," Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 2016–2017.



MARLENE DUMAS, DORA MAAR (THE WOMAN WHO SAW PICASSO CRY), 2009, oil on canvas, 31 $^{1}/_{2}$ x 23 $^{5}/_{8}$" / DORA MAAR (DIE FRAU, DIE PICASSO WEINEN SAH), Öl auf Leinwand, 80 x 60 cm.



MARLENE DUMAS, MISSING PICASSO, 2013,
oil on canvas, 68 $^{7}/_{8}$ x 34 $^{1}/_{4}$" / PICASSO VERMISSEND,
Öl auf Leinwand, 175 x 87 cm.

if there's no such thing?), a desublimated manual worker who is both commodity and commentator at once.

Woven into her polemic on painting is some biographical information: Dumas, a mother, lives in Amsterdam but hails from the winelands of South Africa, raised among farm folk and old-fashioned role models and myths. She is no more reverent toward these than she is to the mythologies of European modernism. Rather, they form an indispensable resource from which she both builds and rebels. Unashamedly, the artist declares her (unfashionable) admiration for the standard "grand master" trio of Cézanne, Picasso, and Matisse, in order to insist on the materiality and opacity of her craft, its irreducibility to content and unmediated messaging. Above everything, "painting is about the trace of the human touch." Its content reaches beyond iconography, signification, or symbolism; thus, "in spite of everything, Cézanne is more than vegetation and Picasso is more than an anus and Matisse is not a pimp." Above all, they are painters, and the "skin of a surface," the "feel of its surface," complicates our understanding of what and who they portray.

Such an assertion flies in the face of philistine anti-modernism as well as hard-won feminist orthodoxy. That Cézanne feminized the fertile ground of his landscapes, Picasso literalized sex in body parts, and Matisse traded in female flesh had become, by the mid-'90s, a *cri de cœur* of Western feminist art criticism. It provided a necessary corrective to the mainstream perpetuation of gendered assumptions of authorship and the institutionalization of power-based relations that conceived of men as the producers of culture and women as metaphorized or materialized substance. Of course, Dumas was no champion of the concept of male genius or the ongoing objectification of women. At the time that she wrote "Woman and Painting," she was immersed in an interrogation in paint of dominant gendered (and racialized) figurative forms and photographic ciphers from allegory to mug shot, porno pinup to sex toy or prop. A classic example is PORNO BLUES (1993), an inky compendium of spread-legged female figures drawn from the Western lexicon, encompassing Courbet's ORIGIN OF THE WORLD (1866), nineteenth-century beaver shots, and contemporary porn magazines and



MARLENE DUMAS, MISS POMPADOUR, 1999,
oil on canvas, 18 1/8 x 19 3/4" / FRÄULEIN POMPADOUR,
Öl auf Leinwand, 46 x 50 cm.

websites. Venturing into a representational minefield, monopolized by machismo and the market, Dumas doubled the visibility of the genre through the inclusion of mirrors that reflect the women's exposed ia back to them, in a witty conflation of erotic game-playing and '70s feminist self-awareness rituals, thereby dissolving the burdensome images even as she reproduced and restyled them.

Dumas has always refused to be tamed or contained by either dogma or decorum; she has never been obedient or docile. She started out, she writes in *Parkett*, drawing "bikini girls for male guests on the back of their cigarette packs." In 1993, she was still "busy with those types of images and imagination." In this, she was both brave and contentious, taking on the sexualization of girls, the power of photographic clichés, and the pervasiveness of image-based violence, through pastiche, reenactment, and a virtuoso painterly performance that risked dangerously replaying the pleasures (and pain) her work was meant to unseat. Dumas has never been a detached observer, a commentator or critic who protects herself from the fray. To be "dirty" is to be implicated in the messy business of paint, its sticky moral and material compromises that may fly in the face of both sexist assumptions and feminist orthodoxies at once.

Dumas's position dramatizes the historical conundrum of women and painting. As is by now widely acknowledged, oil painting (in particular) comes freighted with a history in which women's roles and representations have been circumscribed. That women have negotiated this for hundreds of years is well known. From Artemisia Gentileschi (1593–c. 1653) harnessing her own self-image as the embodiment of painting, painter, and painted to Berthe Morisot (1841–1895) exploiting the assumption of Impressionist facture as suitably superficial and feminine, women painters have had to manage the macho discourse of painting in relation to embodied and acculturated notions of gender. By the '90s, this was beginning to unravel. Feminist artists and art historians had uncovered women painters' past (and present) resourcefulness and critiqued long-held sexist assumptions of gesture, medium, and scale. Figures such as Paula Modersohn-Becker, Alice Neel, and Charlotte Salomon had begun to find their well-earned places in the new panoplies and curricula of painting. But the most successful feminist artists of the time had largely rejected oil painting, preferring performance, printing, photography, installation, textiles, and video as vehicles for the construction of new forms, stories, and subjects. Oil painting, as

Spero asserted in the late '80s, remained too heavy and oppressive to bear.[3)]

Much (if not enough) has changed since Spero denounced painting's complicity with patriarchy and Dumas proclaimed her right to its dirty and domestic potential. In "Woman and Painting," Dumas describes the paintbrush as more like a broom than a phallus, evoking both housewife and witch in her subversive invocation of female creativity and wit. Claiming a woman's right to sweep clean and to fly, she opened the way to reclaiming the painted past, or bypassing it. Whereas women painters once had to plead against the barriers of mainstream institutions and narratives as well as the suspicion of feminist critics who had condemned the old masters to death, in the last two decades, it has become easier for women to embrace the technologies and histories of painting without feeling tainted or torn. Dumas is not alone in having blazed this trail. All along, there have been women who have continued to work with paint—more recently, negotiating its newfound significance in the face of the digital and disembodied turn. Paint's tactility and opacity, its haptic and expressive potential, have found new advocates in the face of the corporeal drainage that the crassly colored virtual and Web-based world have unleashed. The work of artists like American painter Amy Sillman or British painters Cecily Brown and Lynette Yiadom-Boakye (alongside Chantal Joffe) comes to mind, as well as the brilliant newcomer Portia Zvavahera,



MARLENE DUMAS, HIROSHIMA MON AMOUR, 2008, oil on canvas, 43 $^{1}/_{4}$ x 51 $^{1}/_{8}$" / Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm.



MARLENE DUMAS & TON VAN SUMMEREN, SUPERNOVAE (NASTASSJA KINSKI), 1979, acrylic on canvas, 78 3/4 x 118 1/8" / Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm / ANDY WARHOL, 1980, acrylic on canvas, 67 x 67" / Acryl auf Leinwand, 170 x 170 cm.

a Zimbabwean painter and printmaker. Some, like Dumas, have long rethought the question of flatness, seizing it from dead-end modernist tautologies to explore the mediation and manipulation of sources: archival, photographic, and textual. I am thinking for example, of New York-based Vivienne Koorland—a fellow South African and, like Dumas, a graduate from the Michaelis School of Fine Art in Cape Town—who has spent the last three decades examining painting's relationship to history as mediated via maps, icons, and words.

For a younger generation of artists, the painted gesture itself, once regarded as too overdetermined to touch, has become a focus of newfound attention and is revivified via an unapologetically figurative focus. These artists are not afraid of expressive intensity or of employing the figurative traditions of modernism, which are themselves built on the appropriations and borrowings of others. They have gained this right through their own efforts and talents and tenacity, but also through the struggles of those who paved the way.

Among these is Dumas, still struggling with her demons, still returning to the figurative fulcrum of

her formation in order to question what it means to paint as a woman. In her 1993 text for *Parkett*, Dumas claimed that painting "cannot ever be a pure conceptual medium," although she was herself always conceptually driven—an artist for whom thinking and writing and making were always intertwined. From an early age, she took the saturated image—full of other images, never empty or new—as a prompt for surface reworking: In the adolescent drawing MISS WORLD (1963), Dumas reimagines a standard lineup of beauty contestants (those bikini girls again!); or take, for example, THE TEACHER (SUB A), her 1987 chromatic variation on an old black-and-white photo of her segregated school class, exploding the homogeneity and ideology of whiteness. More recently, Dumas explored the topos of the crying heroine in a group of paintings based on cinematic scenes of gendered grief. The duplication of tear-filled eyes and water-spoiled oil paint in HIROSHIMA MON AMOUR (2008) simultaneously sullies the surface perfection of the actress, the extracted sheen of the film still, and the pock-marked paintwork, so that a simulated ruin remains, calling into question the artifice of Emanuelle Riva's repose, the filmic caress of her luminous skin, and the battleground of oil, water, and makeup that is the painting itself.

Once before, as a young artist, Dumas had turned to Alain Resnais's 1959 meditation on love and repressed memory (with a screenplay by Marguerite Duras), in a cryptic collage entitled TENDERNESS AND THE THIRD PERSON (1979–81). Here she placed three cuttings showing scenes from films about im-

MARLENE DUMAS, BOSIE, 2016, oil on canvas, 19 5/8 x 15 3/4" / Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm / OSCAR WILDE, 2016, oil on canvas, 39 3/8 x 27 1/2" / Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm. (PHOTO: MARCUS LEITH)



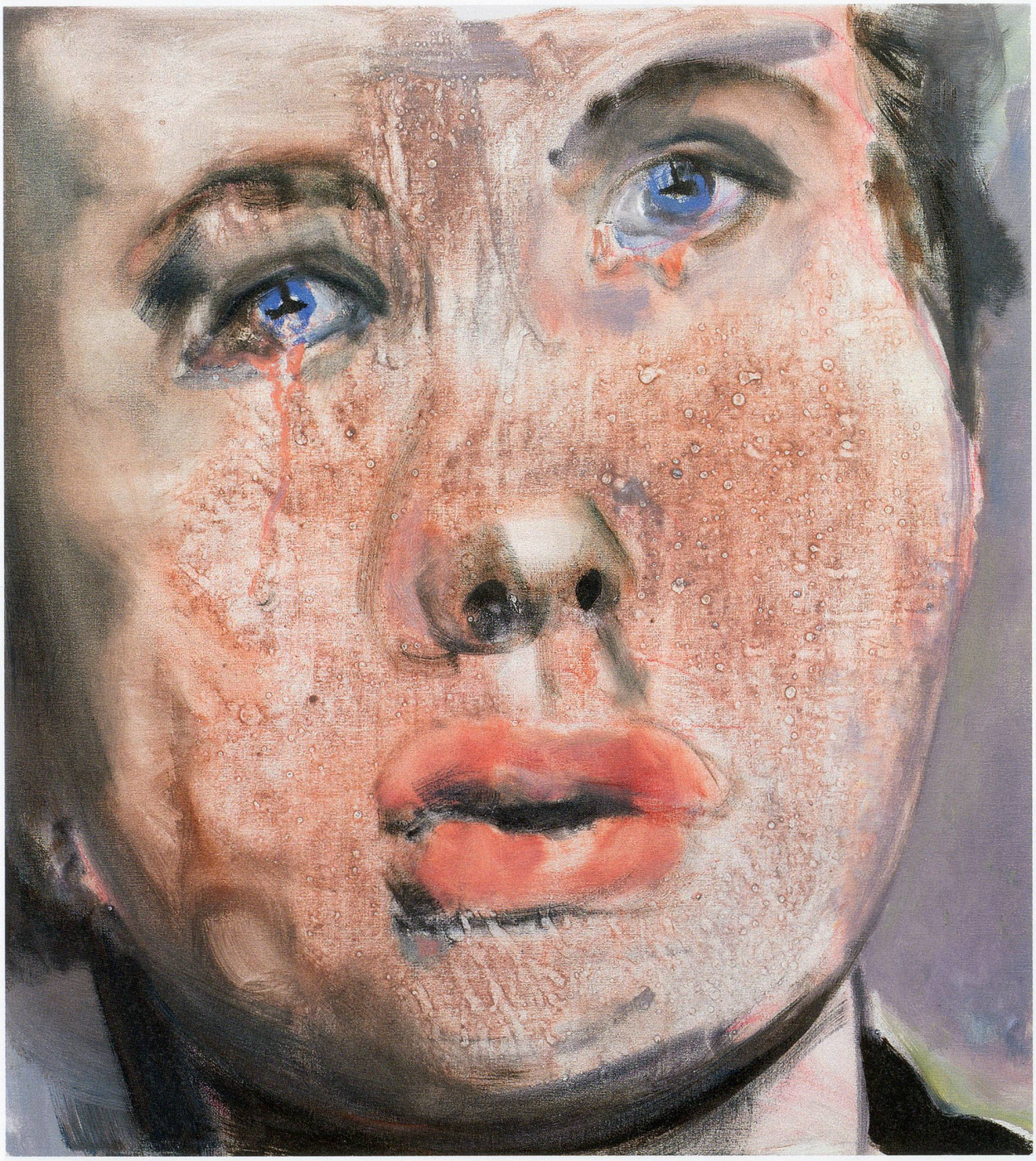
possible love stories above a large skin-like rubbing that seems to monumentalize the lover's touch as much as the artist's hand. Nearly forty years later, she fills the frame with Riva's besmirched and magnified face, stretching it to the edges of the canvas so that it lies like a corpse in a coffin. It's as if the aging artist has subjected the once youthful actress to the ravages of time, invoking, inadvertently, the mature face of Riva as she would appear in Michel Haneke's *Amour* (2012), a valedictory performance that was itself about love and life's ebbing and ending. Dumas's HIROSHIMA MON AMOUR refuses the glamour and patina of the screen—the conflation of skin and surface that centers on feminine display—to suggest the putrefaction that haunts perfection and the gendering of paint and pain.

Engaged equally with painting's history as with the image world that surrounds and informs us, Dumas's painting practice is always mediated and self-reflexive. It emerges—tenderly, knowingly, tentatively—as an engagement and encounter with a world already mired in multiple mediations and reflections. At the same time, it invites us to construct a history that is cognizant of painting's complicity with patriarchy while operating as the ground of its messy, material undoing.

1) "A New Spirit in Painting" was the title of an influential exhibition at London's Royal Academy in 1981, which showcased the work of an exclusively male coterie of neo-expressionist painters.
2) Marlene Dumas, "Woman and Painting," included in "Cherchez la femme peintre!," *Parkett* 37 (1993), 140.
3) See "Nancy Spero Interviewed by Tamar Garb," *Artscribe* (summer 1987), 58.

MARLENE DUMAS, GREAT MEN, 2014 – ongoing, "The Absent Museum," exhibition view, Wiels, Brussels, 2017 / GROSSE MÄNNER, Ausstellungsansicht.





MARLENE DUMAS, FOR WHOM THE BELL TOLLS, 2008, oil on canvas, 39 3/8 x 35 1/2" /
WEM DIE STUNDE SCHLÄGT, Öl auf Leinwand, 100 x 90 cm.

TAMAR GARB

Das gesättigte Bild

Parkett bat im Jahr 1993 eine Reihe von KünstlerInnen, KritikerInnen, KuratorInnen und GaleristInnen, eine Erklärung zur Stellung der Malerin abzugeben. Selbst zu diesem fortgeschrittenen Zeitpunkt – nach Frida Kahlo und Helen Frankenthaler, nach Agnes Martin und Bridget Riley, nach Faith Ringgold und Nancy Spero, um nur einige der Saboteurinnen der männlichen Maltradition im 20. Jahrhundert zu nennen – war die Verbindung des Wortes «Maler» mit der Nachsilbe «-in» noch immer derart bedenklich, dass sie der Begleitung einer eingehenden Diskussion bedurfte. Ein Jahrzehnt nachdem die Londoner Ausstellung «A New Spirit in Painting» die Ankunft einer neuen Männerriege angekündigt hatte, wurden Künstlerinnen weiterhin von den wichtigen Kunstinstitutionen systematisch vernachlässigt oder ausgeschlossen. Ganz nach der Devise, dass grosse Malerei sich als «Farberguss» zu ereignen hat.[1)]

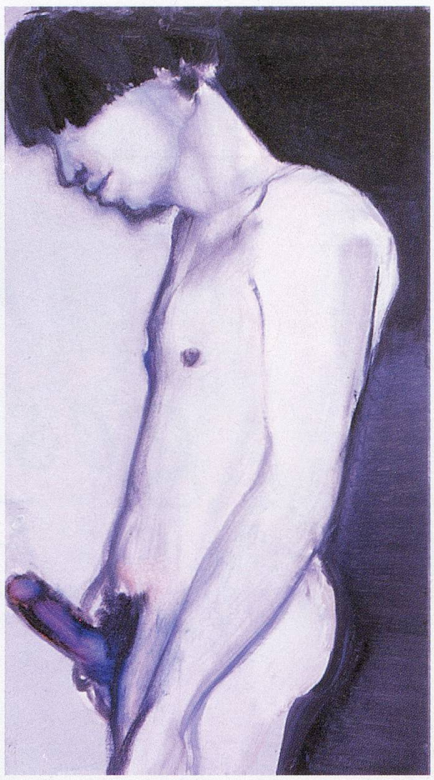
Eine der Künstlerinnen, die dem Aufruf folgten, war Marlene Dumas, die sich selbst als chaotisches, vulgäres und respektloses Material Girl hinstellte, das sich über all die Regeln hinwegsetzt, die gemacht sind, die kreativen und sexuellen Energien der Frau zu drosseln. Ihr *Parkett*-Text «Frau und Malerei», eigentlich ein Gedicht, richtete sich gegen die ungleiche Behandlung der Geschlechter in Bezug auf die künstlerische Entscheidungsfreiheit, gegen die reduktiven Essentialismen des binären Denkens und gegen die haltlose Gleichsetzung von Malerei und Bildlichkeit, deren sich ein Gutteil der moralisierenden Kunstkritik schuldig machte.[2)] Stereotype Vorstellungen von weiblicher Fruchtbarkeit und Unvernunft, Aufrichtigkeit und Verstellung, abgeleitet von einem Figurenspektrum, das von der dummen Blondine bis zur besenschwingenden Hexe und Xanthippe reicht, auf den Kopf stellend, unterlief Dumas die Dogmen, dass Malerei notwendig eine

TAMAR GARB ist During-Lawrence-Professorin für Kunstgeschichte am University College in London. Zahlreich sind ihre Publikationen über Geschlecht und Sexualität in der Gegenwartskunst. Zuletzt kuratierte sie für die Fruitmarket Gallery, Edinburgh (2016–2017), die Ausstellung «William Kentridge and Vivienne Koorland: Conversations in Letters and Lines».

progressive und puristische Praxis ist, dass Künstler männlich und weltmännisch zu sein haben und dass Erfolg das exklusive Revier der Platzhirsche und Penisträger bleiben muss. Als Gegenbild konstruierte sie ein (Selbst-)Porträt des Künstlers als Frau: eine Provinzlerin aus der kolonialen Peripherie, eine Anbeterin von Kunst und Magie, eine energische, körperbetonte Wortführerin des «zweiten Geschlechts» (warum dem ersten angehören, wenn es so etwas gar nicht gibt?), eine entsublimierte Arbeiterin, Ware und Berichterstatterin in einer Person.

Hineinverwoben in die Polemik der Malerei sind biographische Informationen: Dumas ist Mutter und lebt in Amsterdam, stammt jedoch ursprünglich aus der Weinregion Südafrikas, wo sie unter Landleuten aufwuchs und Geschichten von längst vergangenen Helden und Ereignissen hörte. Obwohl sie für Letztere nicht mehr übrig hat als für die Mythologien der europäischen Moderne, nutzt Dumas diese Geschichten als unerschöpfliche Inspirationsquelle und als Kontrastfolie, gegen die sie rebelliert. Freimütig bekennt sie sich zu ihrer (altmodischen) Verehrung der Trinität der «grossen Meister» Cézanne, Picasso und Matisse, um damit den Beweis für die Materialität und Opazität ihres Handwerks zu erbringen, seine Irreduzibilität auf Inhalte und eindeutige Botschaften. Schliesslich gilt das Grundprinzip: «Malerei handelt von der Spur der menschlichen Hand.» Ihr Inhalt weist über Ikonographie, Signifikation oder Symbolismus hinaus. «Deshalb ist allen anderslautenden Gerüchten zum Trotz Cézanne mehr als Vegetation, Picasso mehr als ein Anus und Matisse ist auch kein Zuhälter.» Letztendlich haben wir es mit Malern zu tun und die «Beschaffenheit der Oberfläche», das «Gefühl der Oberfläche» kompliziert unser Verständnis dessen, was sie darstellen und wie sie es darstellen.

Derartige Aussagen düpieren die antimoderne Haltung des Spiessbürgertums ebenso wie die hart erkämpften Glaubensgrundsätze des Feminismus. Dass Cézanne den fruchtbaren Boden seiner Landschaften verweiblichte, dass Picasso Sex in Körperteile einschrieb und dass Matisse mit weiblichem Fleisch handelte, wurde Mitte der 1990er-Jahre zur Zielscheibe der feministischen Kunstkritik. Letztere formulierte dringend benötigte Gegenpositionen zur



MARLENE DUMAS, D-RECTION, 1999,
oil on canvas, 39 3/8 x 22" /
Öl auf Leinwand, 100 x 56 cm.

Geschlechterdifferenzierung der Autorschaft, wie sie von der Leitkultur aufrechterhalten wurde, sowie zur Institutionalisierung von Machtverhältnissen, die Männer als Kulturproduzenten und Frauen als materialisierten und metaphorisierten Rohstoff hinstellten. Dumas betätigte sich natürlich keineswegs als Fürsprecherin des männlichen Künstlergenies oder der grassierenden Objektivierung der Frau. Zur Zeit, als sie «Frau und Malerei» verfasste, hinterfragte sie mit malerischen Mitteln die figurativen Formen und photographischen Kürzel, die geschlechtlich (und rassisch) besetzt im Mainstream zirkulierten – seien es Allegorien oder Fahndungsphotos, Pin-ups oder Sexspielzeug. Ein klassisches Beispiel ist PORNO BLUES (1993), ein in Tusche gemaltes Kompendium weiblicher Figuren mit gespreizten Beinen aus dem



MARLENE DUMAS, DUCT TAPE, 2002 – 2005, oil on canvas, 51 1/8 x 43 1/4" / KLEBEBAND, Öl auf Leinwand, 130 x 110 cm.



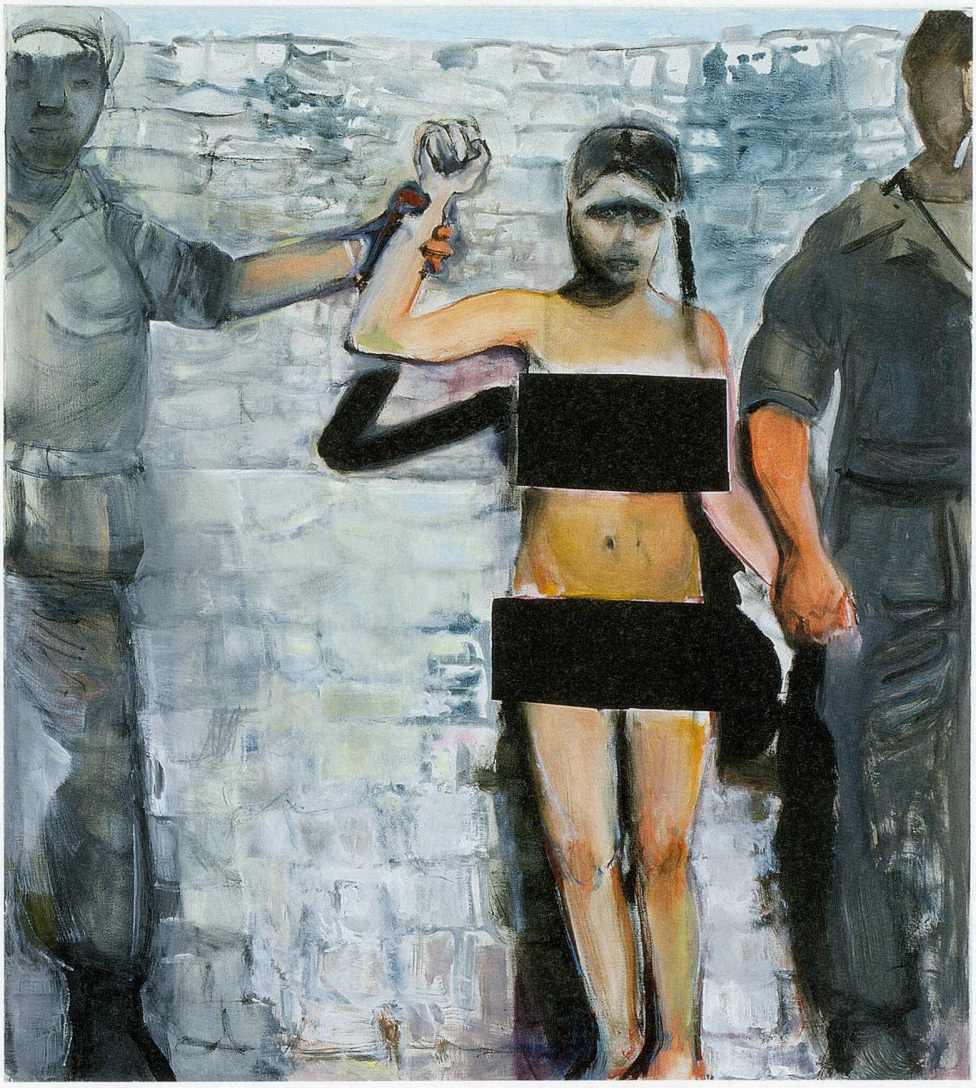
MARLENE DUMAS, THE TEACHER (SUB A), 1987, oil on canvas, 63 x 78 3/4" /
DIE LEHRERIN, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm.

Lexikon der abendländischen Kultur, von Courbets L'ORIGINE DU MONDE (Der Ursprung der Welt, 1866) über erotische Photographien des 19. Jahrhunderts bis zu zeitgenössischen Pornoheften und -websites. Die Künstlerin wagte sich auf Minenfelder der Repräsentation, die beherrscht waren von Markt und Männerwahn. Indem sie die Sichtbarkeit des Genres durch das Requisit des Spiegels verdoppelte, das den Frauen ein Bild ihrer entblössten Genitalien zurückwirft, verschmolz sie pointiert ein erotisches Spiel mit einem feministischen Selbsterfahrungsritual der 1970er-Jahre und entledigte dadurch das transformierte Bildmaterial von seiner fragwürdigen Last.

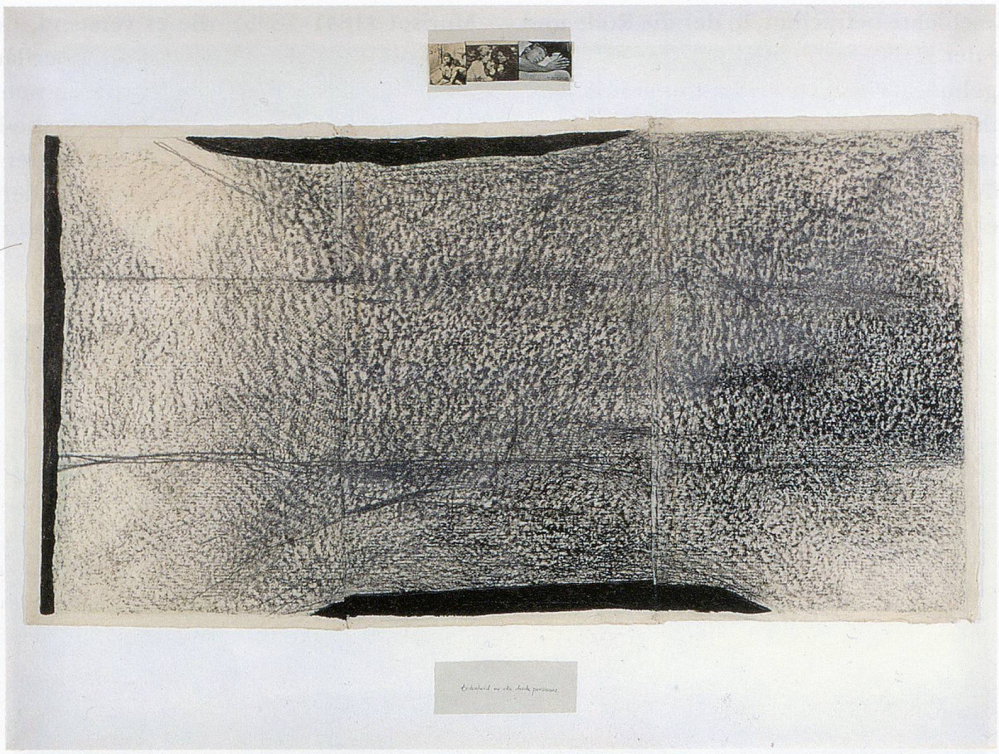
Dumas liess sich nie durch Glaubenssätze oder Anstandsregeln binden oder einengen. Gehorsamkeit und Gefügigkeit sind nicht ihre Sache. Anfangs zeichnete sie, wie sie in *Parkett* erzählt, männlichen Gästen «Bikinimädchen auf die Rückseite ihrer Zigarettenschachteln». Im Jahr 1993 war sie «immer noch mit diesen Bildern und Phantasien beschäftigt». Couragiert und provokant thematisierte sie die Sexualisierung junger Mädchen, die Macht photographischer Klischees und die Allgegenwart bildlicher Gewalt in Pastiches, Reenactments und virtuosen Malperformances, die mit dem Risiko spielten, ebenjene Lüste (und Schmerzen) erneut einzuschleusen, die ihr Werk eigentlich hätten stilllegen sollen. Dumas bezog nie die Position der distanzierten Beobachterin, der Berichterstatterin oder Kritikerin, die sich selbst aus dem Getümmel heraushält. «Schlampe» sein heisst, sich auf das dreckige Geschäft der Malerei einzulassen, auf seine zwielichtige Moral und seine materiellen Kompromisse, die sich um sexistische Vorurteile ebenso wenig kümmern wie um feministische Doktrinen.

Dumas' Position dramatisiert das historische Dilemma der Frau in der Malerei. Wie heute kaum jemand bestreiten wird, ist (besonders) die Ölmalerei

mit einer Geschichte befrachtet, in der die Rolle und Darstellung der Frau genau vorgeschriebenen Konventionen gehorcht. Dass Künstlerinnen seit Jahrhunderten ihren eigenen Weg durch dieses Labyrinth der Zwänge suchten, ist bekannt. Von Artemisia Gentileschi (1593–ca. 1653), die Malerei, Malerin und Modell im eigenen Ebenbild vereinte, bis zu Berthe Morisot (1841–1895), die es verstand, den Ruf der impressionistischen Technik als oberflächlich und feminin zu ihrem eigenen Vorteil zu wenden, sahen Malerinnen sich gezwungen, den Macho-Diskurs der Malkunst unter dem Aspekt verkörperter und akkulturierter Geschlechtsnormen zu navigieren. In den 1990er-Jahren begannen diese Strukturen aufzu-



MARLENE DUMAS, THE TROPHY, 2013, oil on canvas, 78 $^{3}/_{4}$ x 70 $^{7}/_{8}$" /
DIE TROPHÄE, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm.



MARLENE DUMAS, TEDERHEID EN DIE DERDE PERSOON / TENDERNESS AND THE THIRD PERSON, collage, 50 x 68 $^{7}/_{8}$" / ZÄRTLICHKEIT UND DIE DRITTE PERSON, Collage, 127 x 175 cm.

brechen. Feministische Künstlerinnen und Kunsthistorikerinnen würdigten den Erfindungsreichtum historischer (und zeitgenössischer) Malerinnen und bekämpften alteingesessene Geschlechtsstereotype in Bezug auf Gestik, Medium und Format. Figuren wie Paula Modersohn-Becker, Alice Neel oder Charlotte Salomon erhielten ihren angestammten Platz in den aktualisierten Kanons und Lehrplänen der Malerei. Doch die erfolgreichsten feministischen Künstlerinnen jener Zeit wandten sich von der Ölmalerei ab und wählten stattdessen andere Ausdrucksformen wie Performance, Druckgraphik, Photographie, Installation, Textilkunst und Video als Vehikel zur Konstruktion neuer Formen, Narrative und Inhalte. Die Ölmalerei blieb, wie Spero Ende der 1980er-Jahre konstatierte, unerträglich schwer und bedrückend.[3)]

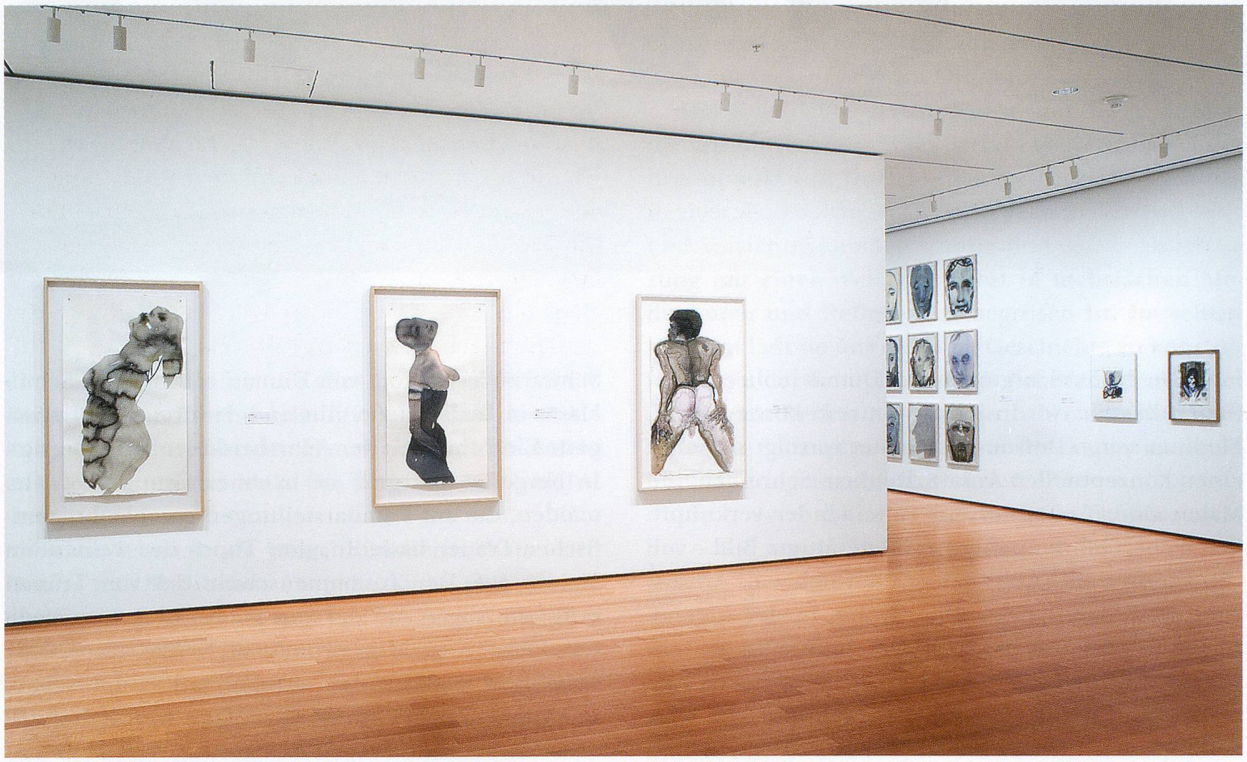
Viel (wenn auch nicht genug) hat sich geändert, seit Spero die Rolle der Malerei im Patriarchat verurteilte und seit Dumas ihren Anspruch auf deren dreckiges und häusliches Potenzial anmeldete. Der Pinsel erinnere sie mehr an einen Besen denn an einen Phallus, schreibt Dumas in «Frau und Malerei», wo sie Hausfrau und Hexe in ihre subversive Anrufung der weiblichen Geistes- und Schöpferkraft einschliesst. Ihr Bestehen auf dem Recht der Frau, reines Haus zu machen und davonzufliegen, öffnet den Zugang zur gemalten Vergangenheit, um diese zurückzugewinnen oder zurückzulassen. Während Malerinnen früher vergeblich um Einlass in die Institutionen und Diskurse des Kunstbetriebs baten und andererseits von den feministischen Theoretikerinnen, die den Tod der alten Meister herbeiprophezeiten, mit Misstrauen betrachtet wurden, ist es ihnen in den letzten beiden Jahrzehnten möglich geworden, sich die Techniken und Traditionen der Malerei frei von äusserem Druck und inneren Widersprüchen anzueignen. Dumas war nicht die Einzige, die geholfen hat, diese Entspannung herbeizuführen. Frauen haben durch die Zeit mit Farbe gearbeitet – und ihre akute Bedeutung in der digitalen und entkörperten Wende

erkannt. Die Taktilität und Opazität der Farbe, ihre haptischen und expressiven Qualitäten fanden neue Anhänger im Lichte der materiellen Entleerung, die das im Netz und in der virtuellen Realität inszenierte Spiel des grellen Scheins ausgelöst hat. Man denkt an die Bilder der US-amerikanischen Malerin Amy Sillman, der britischen Malerinnen Cecily Brown und Lynette Yiadom-Boakye (neben Chantal Joffe) und der jungen, hochinteressanten Malerin und Grafikerin Portia Zvavahera aus Simbabwe. Manche haben wie Dumas neue Antworten auf die alte Frage der Flatness parat, die sie aus der Sackgasse modernistischer Tautologien retten, um die Mediation und Manipulation ihrer Quellen abzuprüfen: archivarisch, photographisch und textuell. In diese Kategorie fällt die in New York lebende Künstlerin Vivienne Koorland – wie ich Südafrikanerin und wie Dumas Absolventin der Michaelis School of Fine Art in Kapstadt –, die in den vergangenen drei Jahrzehnten die Beziehung der Malerei zur in Karten, Zeichen und Wörtern chiffrierten Geschichte untersuchte.

Die noch jüngere Generation richtete ihr Augenmerk auf die gemalte Geste, die zuvor aufgrund ihres überdeterminierten Status als tabu galt und nun auf offen gegenständliche Art und Weise wiederbelebt wurde. Diese KünstlerInnen haben keine Angst vor starker Expressivität und vor den figurativen Traditionen der Moderne, die ihrerseits auf Aneignungen und Inspirationen von anderswo beruhen. Dass sie sich heute in dieser glücklichen Lage befinden, verdanken sie nicht nur ihren eigenen beharrlichen Anstrengungen und Talenten, sondern auch den Bemühungen jener, die vor ihnen kamen.

Zum Kreis der Pioniere zählt auch Marlene Dumas, die noch heute mit ihren inneren Zerwürfnissen ringt und die nie aufgehört hat, zum figurativen Angelpunkt ihrer Jugend zurückzukehren, um zu hinterfragen, was es zu bedeuten hat, wenn eine Frau

MARLENE DUMAS, "Measuring Your Own Grave," 2008,
exhibition view, Museum of Contemporary Art, Los Angeles / Ausstellungsansicht.





MARLENE DUMAS, "Models," 2014, exhibition view, Stedelijk Museum / Ausstellungsansicht.

malt. Die Malerei, argumentiert Dumas in ihrem Text für *Parkett* 37, «wird niemals ein rein konzeptuelles Medium sein». Dessen ungeachtet verfolgt sie selbst einen konzeptuellen Ansatz. Denken, Schreiben und Malen sind für Dumas eng miteinander verknüpft. Seit frühen Jahren nahm sie das gesättigte Bild – voll von anderen Bildern, nie leer oder neu – als Anstoss zur Überarbeitung der Oberfläche: In der Jugendzeichnung MISS WORLD (1963) entbreitet sie das bekannte Spalier der Schönheitskönigin nen (da sind sie wieder, die Bikinimädchen!), während THE TEACHER (SUB A) (Die Lehrerin [Sub A], 1987) ein altes Schwarz-Weiss-Photo von Dumas' rein weisser Schulklasse in Farbe wiedergibt und dadurch die erzwungene Einförmigkeit der Apartheid-Ideologie sprengt. In jüngerer Zeit griff sie in einer Gruppe von Gemälden, die auf Filmdarstellungen geschlechtsspezifischer Trauer basieren, den Topos der weinenden Heldin auf. Der Zusammenschnitt der von Tränen erfüllten Augen mit der von Wasserflecken entstellten Ölfarbe in HIROSHIMA MON AMOUR (2008) verschliert zugleich das perfekte Antlitz der Schauspielerin, den hochpolierten Glanz des Standbilds und den pockennarbigen Farbauftrag. Was bleibt, ist eine simulierte Ruine, die alles in Zweifel zieht: die Ruhepose von Emmanuelle Riva, die filmische Liebkosung ihrer strahlenden Haut und das Schlachtfeld aus Öl, Wasser und Make-up, auf dem das Gemälde stattfindet.

Schon einmal, als junge Künstlerin, hatte sich Dumas der Meditation über die Liebe und die unterdrückte Erinnerung zugewandt, die Alain Resnais 1959 (nach einem Drehbuch von Marguerite Duras) auf Zelluloid bannte. Die geheimnisvolle Collage TENDERNESS AND THE THIRD PERSON (Zärtlichkeit und die dritte Person, 1979–1981) platziert drei Ausschnitte, die Szenen aus tragischen Liebesfilmen zeigen, auf einen grossen hautähnlichen Reiberdruck, der den Berührungen des Liebhabers anscheinend ebenso ein Denkmal setzen möchte wie der Hand der Künstlerin. Beinahe vierzig Jahre später füllt Dumas den Rahmen mit Rivas besudeltem Gesicht, das so vergrössert und bis an die Ränder der Leinwand gestreckt wird, dass es wie ein Leichnam im Sarg liegt. Als wollte die alternde Künstlerin das Jugendbild der Schauspielerin der Wirkung der Zeit aussetzen. Ungewollt nahm Dumas damit das Altersgesicht Rivas vorweg, wie es in Michael Hanekes Film *Liebe* (2012) erscheint, wo die Schauspielerin eine Abschiedsvorstellung über den letzten Akt von Liebe und Leben gibt. Dumas verweigert sich in HIROSHIMA MON AMOUR dem Glanz und der Patina der Filmleinwand – die Haut und Oberfläche zum Zweck der Zurschaustellung der Frau überblendet –, um auf die Verwesung hinzudeuten, der die Perfektion und die Vergeschlechtlichung von Farbe und Schmerz über kurz oder lang zum Opfer fallen werden.

Die Geschichte der Malkunst und die Bilderflut, die uns umgibt und prägt, stehen gleichermassen im Brennpunkt von Dumas' stets mediatisierter und reflexiver Praxis. Diese entwickelte sich wissend, zart und vorsichtig zur Begegnung und Auseinandersetzung mit einer Welt, die selbst in mehrfachen Mediationen und Reflexionen begriffen ist. Im selben Moment lädt sie uns ein, eine Geschichte zu konstruieren, die der Komplizenschaft der Malerei mit dem Patriarchat Rechnung trägt, jedoch nicht ohne sich selbst als Schauplatz von deren dreckiger, materieller Auflösung anzubieten.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Die bahnbrechende Ausstellung «A New Spirit in Painting» fand 1981 in der Royal Academy of Arts, London, statt. Zu sehen war eine Gruppe ausschliesslich männlicher neoexpressionistischer Maler.
2) Marlene Dumas, «Frau und Malerei», in «Cherchez la femme peintre!», *Parkett* 37, 1993, S. 129–130.
3) Vgl. «Nancy Spero Interviewed by Tamar Garb», in *Artscribe*, Sommer 1987, S. 58.

A letter to Parkett from Marlene Dumas


Selfportrait at Noon, 2008

ART is
ALWAYS
having to say
Goodbye.

How many fears, how many years
have passed since 1984 and now?
Sometimes I think my whole oeuvre,
is set, or is it just my 'object matter?'
between Hallo and Goodbye
How to mourn gracefully and how to love
shamelessly. All those portraits that
aren't really portraits, but rather signs of
our time. To name a few - The sadness
of one's own color. The face as the place where
the evil takes place. Acknowledging that
WHITE is not being NORM-aL(L)


The White Disease, 1985


Waterproof Mascara, 2008

NEW MODELS. All those naked strong
WOMEN. Confrontational and artificial
MEMBERS of a new race,
Myths and catwalks meet.
Mobile models not passive sitters
MAKE up keeps emotions
at a dISTance

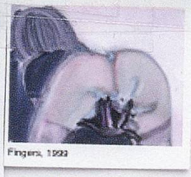

Magdalena (A Painting needs a Wall to Object to), 1995


Magdalena (Out of Eggs, Out of Business), 1995


Leather Boots, 2000

A celebration of
Female sexuality
and the wonders of the male sexual organs.
Mature women, other women
younger boys.
Intimacy meets pornography
Paintings dancing with their frames
The seduced gaze belongs to
everybody


Direction, 1999


Fingers, 1999


Dead Marilyn, 2008

Back to mourning
The end of the American Dream.
I am slow, didn't know
till much too late, who was
where ~~and~~ when what
happened


The Woman of Algiers, 2001


Dead Girl, 2002


Missing Picasso, 2013

TRYing to say hallo again
Missing the humour in the
dark times. Erotic inspiration.
Missing the artwork when
it leaves, changes hands.
The painting lives its own
life, without the painter.


The Death of the Author, 2003


The Kiss, 2003

Vanity and Violence

The violence are not to be painted.
The violence happened before.
All paintings become
Still Lifes in the end


The Swan, 2005


Skull (of a Woman), 2005

the Loss of Love versus
the magic of the imagination
and the 'almost' touch...
All paintings become like
Land-Scapes in the end,
taking the eyes on a trip
to the edges.


Immaculate, 2003

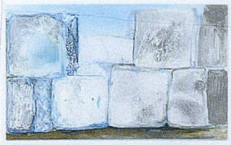

Magnetic Fields (for Margaux Hemmingway), 2008

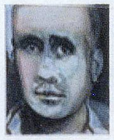
Different MODELS
All dressed-up
Never thought that at the end
of the 20 th C, everyone
would start to look as if
they've just walked out of
the Bible
MAN MEN and Most Wanted men
And a God either forced to
Bless America all the time
or under another name,
kill cartoonists, or in His
former name approves of
occupied territories
and you name them!
Oh the sins of the fathers.


The Prophet, 2004


Figure in a Landscape, 2010


Free Jesus, 2013


Mindblocks, 2009


Jean Genet, 2016


Mohammed El-Katrani

Let's not end here but rather
with a love story like Genet and his last lover.
Or with
Venus and Adonis. She wanted to teach him about love
but he went off to war (to hunt the wild boar) instead.

Ein Brief an Parkett von Marlene Dumas

KUNST heisst IMMER Abschied nehmen

Wie viele Ängste, wie viele Jahre
sind vergangen zwischen 1984 und heute?
Manchmal denke ich, mein ganzes Werk – oder vielleicht nur mein Thema? –
ist zwischen Hallo und Adieu angesiedelt.
Wie man anmutig trauert und wie man schamlos liebt. All die Porträts,
die keine wirklichen Porträts sind, sondern eher Zeichen unserer Zeit. Um einige zu nennen –
Die Tristheit der eigenen Hautfarbe. Das Gesicht als der Ort, wo sich das Böse abspielt.
Zugestehen, dass WEISS nicht NORM-AL(L) ist

Neue Modelle. All die nackten starken Frauen.
Streitlustige und affektierte Angehörige einer neuen Rasse.
Mythos und Laufsteg im Wettstreit.
Agile Modelle, keine passiv Sitzenden
Das Make-up hält die Gefühle
auf Distanz

Eine einzige Feier
der weiblichen Sexualität
und der Wunder der männlichen Sexualorgane.
Reife Frauen. Andere Frauen
Jüngere Knaben.
Intimität stösst auf Pornographie
Gemälde tanzen mit ihren Rahmen
Der verführte Blick ist
allen eigen

Zurück zur Trauer
Zum Ende des amerikanischen Traums.
Ich bin langsam, wusste nicht,
bis es viel zu spät war, wer
wo war, wann was
geschah

Erneut versuchen Hallo zu sagen
Mit fehlt der Humor in dunklen Zeiten.
Die erotische Inspiration. Mir fehlt das Kunstwerk, wenn
es weggeht, die Hand wechselt.
Das Bild lebt sein eigenes Leben ohne die Malerin.

Eitelkeit und Gewalt
Die Gewalt soll nicht gemalt werden.
Die Gewalt geschah vorher.
Alle Gemälde werden
am Ende zu Stillleben.

Das Verlorengehen der Liebe versus
den Zauber der Vorstellungskraft
und der «Beinahe»-Berührung …
Alle Gemälde werden
am Ende zu Linienlandschaften,
die das Auge auf eine Reise
an die Ränder mitnehmen.

Andere MODELLE
Alle verkleidet
Nie hätte ich vermutet, dass am Ende
des 20. Jahrhunderts alle
plötzlich aussehen würden, als wären
sie just der Bibel entsprungen.
Mannsbilder und meistgesuchte Männer
Und ein Gott, der laufend gezwungen wird,
Amerika zu segnen,
oder unter anderem Namen
Cartoonisten zu töten, oder unter seinem
alten Namen besetzte Gebiete anzuerkennen,
egal welche!
Ach, die Sünden der Väter.

Hören wir nicht damit auf, sondern besser
mit einer Liebesgeschichte, etwa von Genet und seinem letzten Geliebten.
Oder mit
Venus und Adonis. Sie wollte ihn in der Liebe unterrichten,
doch er zog lieber in den Krieg (um Wildschweine zu jagen).

EDITION FOR PARKETT 100 / 101

MARLENE DUMAS

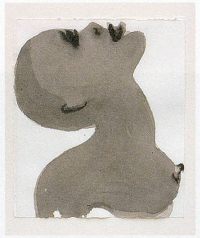
ART IS / ALWAYS / HAVING TO SAY / GOODBYE, 2017

Work on paper, black Indian ink on Arches 250 gm², each unique,
approx. 19 1/2 x 8 1/4", mounted and matted on archival cardboard, 18 x 14 1/2".
Group of 35 unique works, signed, titled and numbered on hand torn paper strip.

Arbeit auf Papier, schwarze indische Tinte, Arches 250 gm², Unikate,
ca. 24 x 21 cm, Passepartout, aufgezogen auf Museumskarton 48 x 37 cm.
Serie von 35 Unikaten, signiert, betitelt und nummeriert auf handgerissenem Papierstreifen.


1/35 ART IS / ALWAYS / HAVING TO SAY / GOODBYE . MDumas 2017


1


2


3


4


5

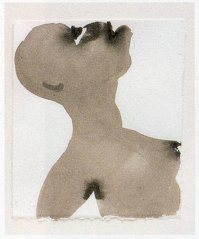

6


7


8


9


10


11


12


13


14


15


16


17


18


19


20


21


22


23


24


25

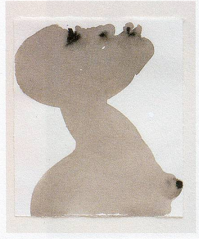

26


27

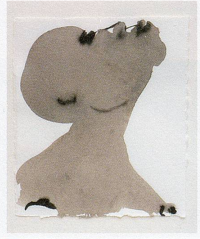

28


29


30

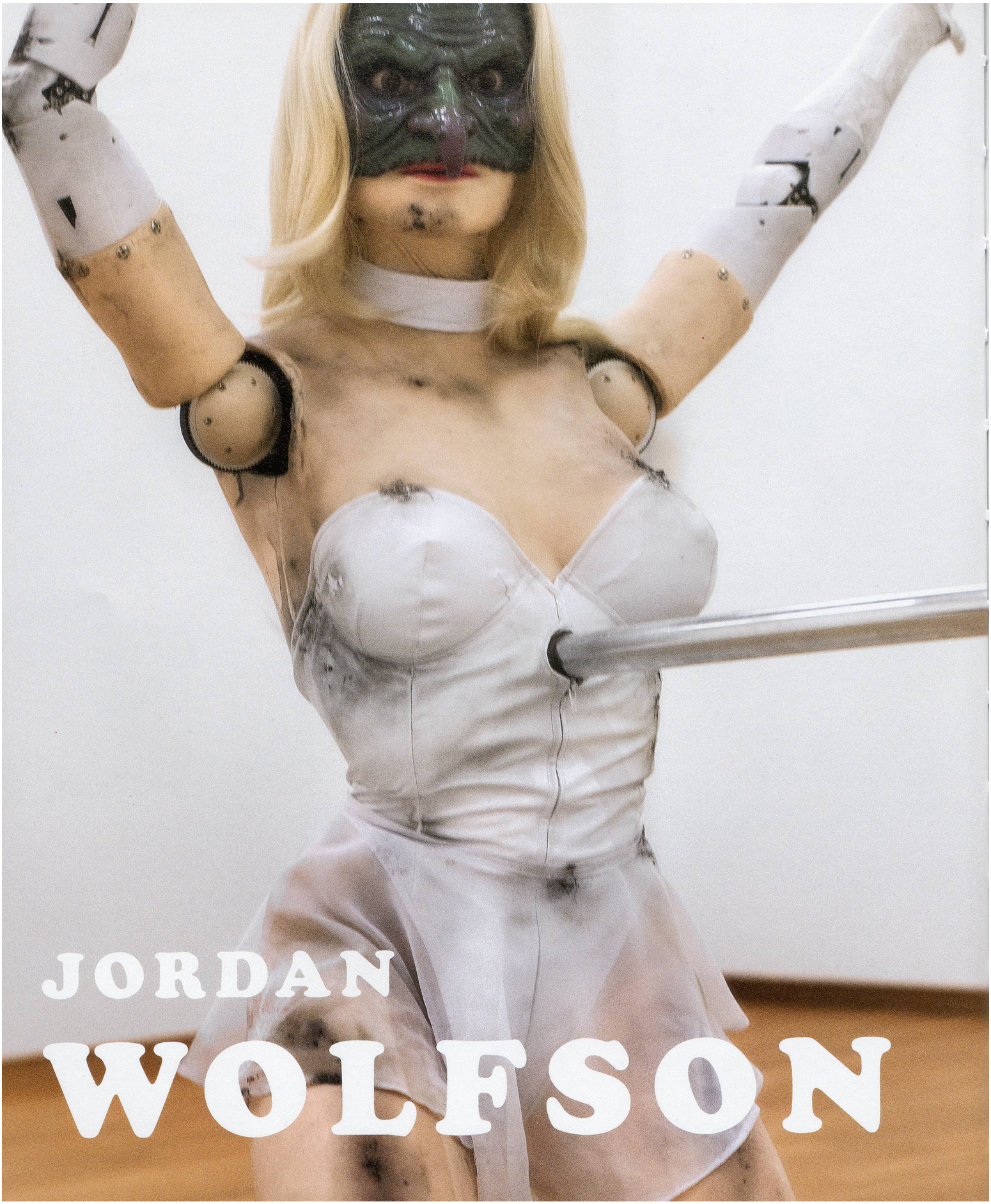

31


32


33


34


35


JORDAN
WOLFSON

JORDAN WOLFSON, FEMALE FIGURE, 2014, animatronic sculpture, overall 90 1/2 x 72 x 29" / WEIBLICHE FIGUR, animatronische Skulptur, insgesamt 229,9 x 182,9 x 73,7 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, DAVID ZWIRNER, NEW YORK, AND SADIE COLES HQ, LONDON)

The Bully Pulpit

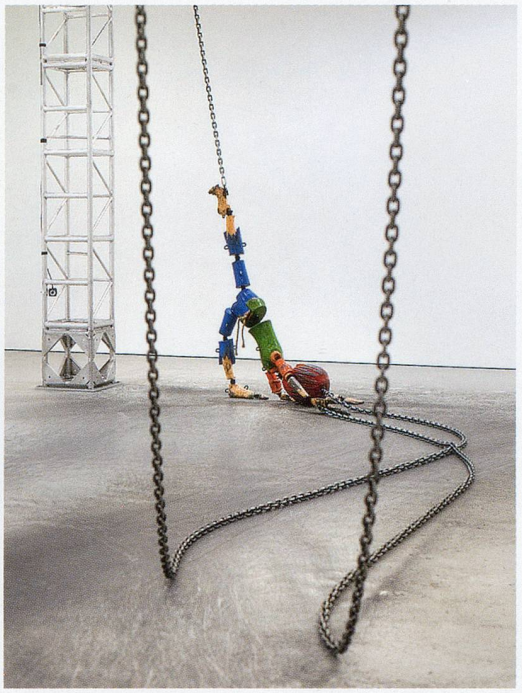
ANDREW RUSSETH

The scuffed-up dancer gazes at you in the mirror. The chained boy stares you down. Others in videos look at you directly as they disembowel themselves or dance lasciviously or whisper secrets. They are always watching. They want to establish a certain intimacy before breaking you down.

In REAL VIOLENCE (2017), Jordan Wolfson's virtual-reality work included in this year's Whitney Biennial, the artist himself is present to make eye contact with the viewer. He palms a baseball bat as another man kneels in front of him with his head to the ground. He looks at us, then proceeds to smash the man's head to a pulp.

This is an art of absolute domination. It brooks no dissent and no compromise. It is purposely, determinedly provocative, and yet it always pulls back from the edge. It seems to be cognizant of exactly how far it can push things.

Seduction is one of the most potent means of control, as Wolfson knows, and songs by Beyoncé, Leonard Cohen, and Bob Dylan appear on his sound tracks. The video RIVERBOAT SONG (2017) opens with Iggy Azalea's song "Work": "I've been up all night, tryna get that rich," she raps in her charismatic growl. "I've been work, work, work, work, working on my shit"—a line that equally suggests an obsessive pride in an art practice and some solid breakthroughs in therapy.



JORDAN WOLFSON, COLORED SCULPTURE, 2016, mixed media, variable dimensions / FARBIGE SKULPTUR, verschiedene Materialien, Masse variabel.

ANDREW RUSSETH is an art critic based in New York and co-executive editor of *ARTnews*.



JORDAN WOLFSON, COLORED SCULPTURE, 2016, mixed media, variable dimensions / FARBIGE SKULPTUR, verschiedene Materialien, Masse variabel.

A Huckleberry Finn type is dancing in an empty white space, dressed in Louboutin pumps. You've seen him before—trussed up, under extreme abuse—but here he is more androgynous, more sassy than sinister. Huck is fresh-faced, with no freckles, and he suddenly sprouts breasts and a huge ass, which almost immediately fall from his body. The next moment his face is on the floor, too, and a cartoon witch is stabbing the hell out of it, annihilating whoever that was.

There are a few facts that all of these people need to make clear. They have commands for you. "When you look at yourself, you're ugly, when you touch yourself, you're hot," the stripper of FEMALE FIGURE (2014) says. Huck explains, "I'd like you to understand that I'm not responsible for my rage, but it's instead a response to your correctable defects." Rats—oddly personable but still vile—mouth punishing words as they recline and smoke cigarettes, perhaps serving as various manifestations of a very dark ego. All of these characters are voiced by Wolfson himself.

Before long, Huck is back, showing us his penis (again), urinating all over the place, going wild, shooting a stream of the yellow stuff into the air and scooping it into his mouth. Exposing himself, he makes himself ridiculous at the same time that he takes control. He is a bully lording himself over his victims or an animal marking its territory.

Christ exposes himself in many Renaissance paintings, Leo Steinberg noted, theorizing an "*ostentatio genitalium* comparable to the canonic *ostentatio vulnerum*, the showing forth of the wounds."[1] His mother, Mary, and grandmother, Saint Anne, often inspect and toy with his genitals. These displays humanize the god and place him on our level. Huck is,



JORDAN WOLFSON, RASPBERRY POSER, 2012, projected video animation, color, sound, 13 min. 54 sec., sound, variable dimensions / HIMBEER-ANGEBER, projizierte Videoanimation, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

of course, no Jesus, but he is an ur-American figure, with a psychology and worldview riven by all of the racism and violence that is bound up in the foundational myths of the nation. It is only natural that he fondles himself, this digital being creeping toward the human.

Semi-permeable membranes surround the digital vacuums of Wolfson's art, and he allows bits of culture to seep inside just a bit recklessly, conducting them toward delirious, disorienting ends. In a recent metal wall-hung construction, UNTITLED (2017), he has blown up a right-wing cartoonist's depiction of Huma Abedin and Hillary Clinton as wicked witches swirling the former Secretary of State's e-mails in a steaming cauldron; in the original cartoon, Abedin's soon-to-be-ex-husband, former congressman Anthony Weiner, stands off to the side, a centaur snapping a selfie. It is an image giddily swirling away from reality, sucking in misogyny and persecution complexes, a product of a subculture just as insular as the one behind the hardcore bands scrawled on leather jackets that hang on poles jutting from the work.

"We're the minority, got something to say," announces a song from one of these groups, the Subhumans. "Yeah, we're the minority, the ones with the brains."[2] Which could just as well be a statement from InfoWars's conspiracy theorist–in-chief Alex Jones during one of his unhinged broadcasts. Wolfson's work examines what happens when ideas or forms that have festered or metastasized in their own dank environments rub up against one another. It is about signs that circulate without consequences.

As RIVERBOAT SONG concludes, it cuts to found footage from YouTube, that supreme aggregator of niche, isolated worlds. A thickset white man is astride a darker-skinned man, trying his best to beat him up; clips from a list of the ten most violent video games play, interrupted by an ad of young girls aboard a train; and white milk pours vigorously across a hand, as if a forced cleansing or healing is taking place. Disparate pleasures, variously sadistic, ludic, and soothing, are being spliced together, intermingling uncomfortably.

And yet, one senses not only a desire to provoke and to punish in Wolfson's work but also, finally, to connect. "Rauschenberg," Walter Hopps once said,

"is one of two men I know who got so ecstatic at one time or another, he just pulled down his pants, got down on soft soil and fucked the dirt." He added: "It was a moment of real ecstasy. He had a physical, engaged, intimate relationship with all things and beings."[3] At one point in the video RASPBERRY POSER (2012), Wolfson appears as a sort of romantic punk, pants down, humping the ground. This is not self-portraiture exactly—there are layers of irony and melancholy, as always, and also a little knowing smirk.

Huck gives his own curious look at the end of RIVERBOAT SONG, as he is submerged in a teacup, surrounded by the rats, an alligator, and an equine gay couple, who have all spoken his words. "I will eventually change and find my peace as a disturbingly different person," Huck says. Maybe. The work does suggest a denouement to the artist's multipronged probing of the ruthless male id across numerous pieces, but it's not entirely clear if this is an end or just a caesura. In the final lines of Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Huck declares his intention to venture out West because his friend Tom Sawyer's "Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me, and I can't stand it." Wolfson's Huck also looks about ready to disappear, eager to sneak off and stir up trouble elsewhere.

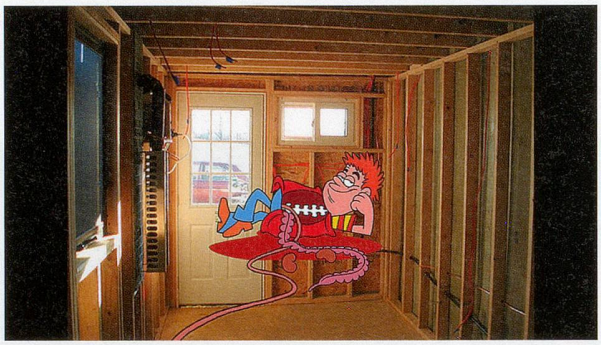
1) Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 3.
2) Subhumans, "Minority," from the album *The Day the Country Died* (Spiderleg Records, 1983).
3) Walter Hopps with Deborah Treisman and Anne Doran, *The Dream Colony* (New York: Bloomsbury, 2017), 247.

JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions / FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.



ANDREW RUSSETH

Ein Podium für Tyrannen



JORDAN WOLFSON, RASPBERRY POSER, 2012, projected video animation, color, sound, 13 min. 54 sec., sound, variable dimensions / HIMBEER-ANGEBER, projizierte Videoanimation, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

Ein geschundener Tänzer blickt dich aus dem Spiegel an. Der gefesselte Bursche starrt dich nieder. Andere schauen dir in Videos direkt in die Augen, während sie sich selbst ausweiden, lasziv tanzen oder verstohlen flüstern. Sie schauen dich unverwandt an. Sie wollen eine gewisse Vertrautheit herstellen, bevor sie dir den Rest geben.

In REAL VIOLENCE (Echte Gewalt, 2017), Jordan Wolfsons Virtual-Reality-Arbeit für die diesjährige Whitney-Biennale, ist es der Künstler selbst, der mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt. Mit der Hand umfasst er einen Baseballschläger, vor ihm kniet ein Mann mit dem Kopf auf dem Boden. Der Künstler schaut uns an, dann schlägt er den Kopf des Mannes zu Brei.

Es ist eine Form von totaler Dominanz. Sie duldet keinen Widerspruch und ist kompromisslos. Sie ist gezielt, eindeutig provokativ und macht doch stets am äussersten Rand des Abgrunds halt. Sie scheint exakt zu wissen, wie weit sie es treiben kann.

Verführung ist eines der wirksamsten Herrschaftsinstrumente und Wolfson, auf dessen Soundtracks Lieder von Beyoncé, Leonard Cohen und Bob Dylan zu hören sind, weiss das. Das Video RIVERBOAT SONG (Flusskahn-Lied, 2017) beginnt mit Iggy Azalea: «I've

ANDREW RUSSETH ist Kunstkritiker und leitender Co-Rekakteur von *ARTnews*. Er lebt in New York.



JORDAN WOLFSON, COLORED SCULPTURE, 2016, mixed media, variable dimensions / FARBIGE SKULPTUR, verschiedene Materialien, Masse variabel.

been up all night, tryna get that rich», rappt sie in ihrer charismatisch fauchenden Art. «I've been work, work, work, work, working on my shit» – eine Zeile, die zugleich auf einen geradezu zwanghaften Stolz auf ihre Kunst und auf bahnbrechende Therapieerfolge hindeutet.

Ein Huckleberry-Finn-Typ tanzt in einem leeren weissen Raum in Pumps von Christian Louboutin. Wir sind ihm schon früher begegnet – verschnürt und misshandelt –, hier wirkt er jedoch androgyner und eher unverschämt als unheimlich. Huck sieht jung und unverbraucht aus, er hat keine Sommersprossen, aber plötzlich wachsen ihm Brüste und ein gigantischer Arsch, die beide fast sofort von seinem Körper abfallen. Gleich darauf liegt auch sein Gesicht am Boden und eine Trickfilm-Hexe sticht wie verrückt darauf herum und löscht vollkommen aus, wer immer dies gewesen sein mag.

Es gibt ein paar Dinge, die all diese Leute klarstellen müssen. Sie haben Befehle für dich. «When you look at yourself, you're ugly, when you touch yourself, you're hot (Wenn du dich anschaust, bist du hässlich, wenn du dich anfasst, bist du heiss)», sagt die Stripperin in FEMALE FIGURE (Weibliche Figur, 2014). Huck erklärt, «I'd like you to understand that I'm not responsible for my rage, but it's instead a response to your correctable defects (Ich möchte, dass du verstehst, dass ich für meine Wut nicht verantwortlich bin, sie ist vielmehr eine Reaktion auf deine korrigierbaren Mängel).» Ratten – seltsam sympathisch,

JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions / FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.





JORDAN WOLFSON, FEMALE FIGURE, 2014, animatronic sculpture, overall 90 $^{1}/_{2}$ x 72 x 29" / WEIBLICHE FIGUR, animatronische Skulptur, insgesamt 229,9 x 182,9 x 73,7 cm.

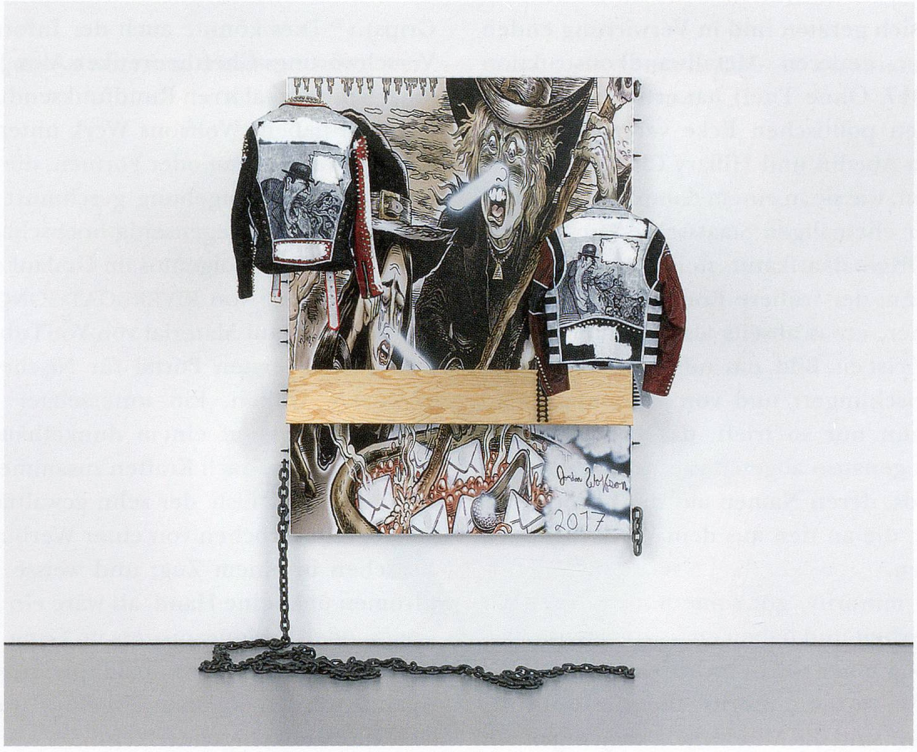
aber dennoch abscheulich – geben strafende Worte von sich, während sie sich zigarettenrauchend zurücklehnen, Verkörperungen eines rabenschwarzen Ichs, vielleicht. All diesen Charakteren leiht Wolfson seine eigene Stimme.

Bald ist Huck wieder zurück, zeigt uns (einmal mehr) seinen Penis und pisst wahllos herum, schliesslich dreht er durch und schiesst einen Strahl der gelben Flüssigkeit in die Luft und fängt sie mit dem Mund auf. Er exponiert sich, gibt sich der Lächerlichkeit preis und hat gleichzeitig alles unter Kontrolle. Er ist wie ein Tyrann, der sich zum Gebieter über seine Opfer aufschwingt, oder ein Tier, das sein Territorium markiert.

Christus exponiere sich in vielen Gemälden der Renaissance, meint Leo Steinberg und spricht von einer eigentlichen «*ostentatio genitalium* entsprechend der kanonischen *ostentatio vulnerum* (dem Vorzeigen des Genitals analog dem Vorzeigen der Seitenwunde).»[1] Seine Mutter Maria und seine Grossmutter, die heilige Anna, betrachten häufig seine Geschlechtsteile und spielen mit ihnen. Diese Darstellungen lassen Gott menschlich erscheinen und stellen ihn auf eine Stufe mit uns. Huck ist natürlich kein Jesus, aber er ist eine uramerikanische Figur und seine Psychologie und seine Weltanschauung sind gezeichnet und zerrissen durch den Rassismus und die Gewalt, die untrennbar mit den Gründungsmythen der USA verknüpft sind. Es ist nur natürlich, dass er sich selbst liebkost, eine digitale Kreatur, die sich kriechend dem Menschlichen annähert.

Die digitalen Vakuen in Wolfsons Kunst sind von semipermeablen Membranen umgeben, und er lässt leicht verwegen häppchenweise Kultur einsickern,

JORDAN WOLFSON, UNTITLED, 2017, spray paint, marker on inkjet print, mounted on dibond, aluminum frame, 99 x 80 x 44 3/4" / OHNE TITEL, Sprühfarbe, Filzstift auf Inkjetprint, aufgezogen auf Dibond, Aluminiumrahmen, 251,5 x 203,2 x 113,7 cm.





JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions / FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

was sie ausser sich geraten und in Verwirrung enden lässt. In einer neueren Metallwandkonstruktion UNTITLED (2017, Ohne Titel) hat er eine Karikatur aus der rechten politischen Ecke vergrössert; darauf sind Huma Abedin und Hillary Clinton als böse Hexen zu sehen, wie sie in einem dampfenden Kessel die E-Mails der ehemaligen Staatssekretärin umrühren. In der Originalkarikatur steht Abedins baldiger Ex-Ehemann, der frühere Kongressabgeordnete Anthony Weiner, etwas abseits als Zentaur, der ein Selfie knipst. Es ist ein Bild, das aufs Albernste an der Realität vorbeischlingert und von Frauenhass und Verfolgungswahn nur so trieft, das Produkt einer Subkultur, die genauso abgeschottet ist wie jene der Hardcore-Bands, deren Namen auf die Lederjacken gekrakelt sind, die an den aus dem Werk ragenden Stangen hängen.

«We're the minority, got something to say (Wir sind die Minderheit und haben etwas zu sagen)», verkündet der Song einer solchen Gruppe, The Subhumans. «Yeah, we're the minority, the ones with the brains (Yeah, wir sind die Minderheit, diejenigen mit Grips).»[2] Dies könnte auch der Informationskriegs-Verschwörungs-Cheftheoretiker Alex Jones während einer seiner total irren Rundfunksendungen von sich gegeben haben. Wolfsons Werk untersucht, was geschieht, wenn Ideen oder Formen, die länger im Saft ihrer engeren Umgebung geschmort oder metastasiert haben, sich gegenseitig hochschaukeln. Es geht um Zeichen, die folgenlos im Umlauf sind.

Gegen Ende von RIVERBOAT SONG bricht dieser ab und greift auf Material von YouTube zurück, dem unbestritten ersten Portal für Nischenthemen und entrückte Welten. Ein untersetzter weisser Mann hockt rittlings auf einem dunkelhäutigeren Mann und schlägt ihn nach Kräften zusammen; dazu laufen Clips aus einer Liste der zehn gewalttätigsten Videospiele, unterbrochen von einer Werbung mit jungen Mädchen in einem Zug; und weisse Milch läuft in Strömen über eine Hand, als wäre ein heftiger Reinigungs- oder Heilungsprozess im Gang. Unvereinbare Freuden, bald sadistisch, bald spielerisch und besänftigend, werden aneinandergefügt und vermischen sich auf beunruhigende Weise.

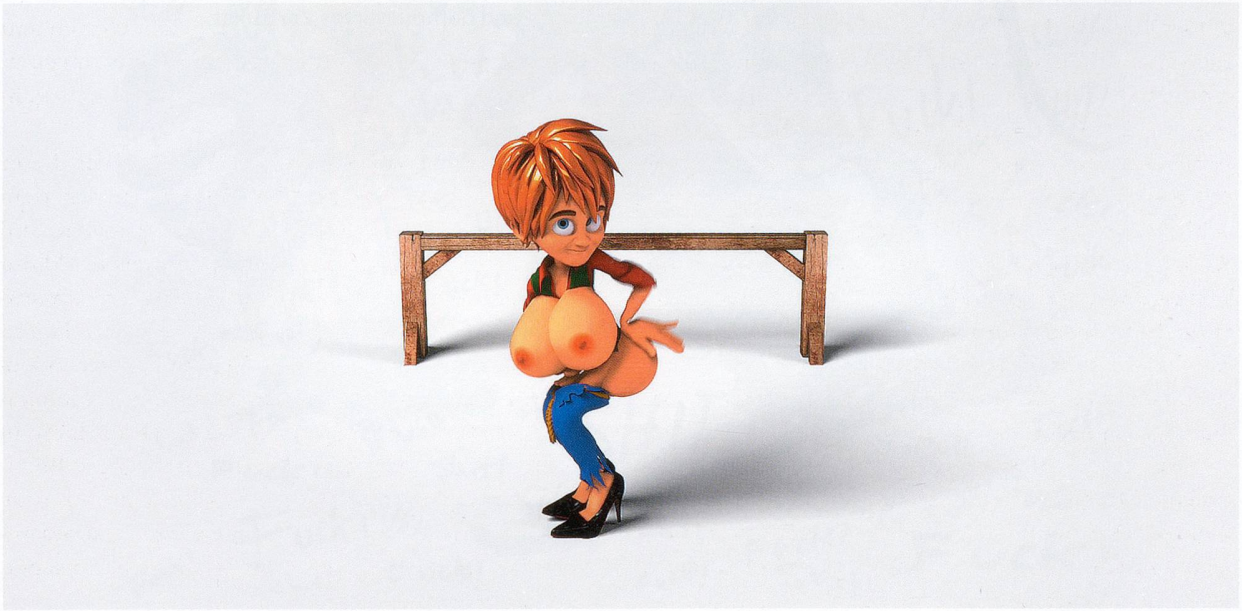
Dennoch ist in Wolfsons Werk nicht nur der Wunsch nach Provokation und Bestrafung spürbar, sondern letztlich auch ein Wunsch, zu vermitteln. «Rauschenberg», meinte Walter Hopps einmal, «ist einer von zwei Männern, die ich kenne, die manchmal derart aus dem Häuschen geraten konnten, dass er einfach die Hosen runterliess, sich auf den weichen Boden legte und den Dreck fickte.» Er fügte hinzu: «Es war ein Moment echter Ekstase. Er hatte ein körperliches, inniges, intimes Verhältnis zu allen Dingen und Kreaturen.»[3] An einem Punkt im Video RASPBERRY POSER (Himbeer-Angeber, 2012) tritt Wolfson als eine Art romantischer Punk auf, der mit heruntergelassener Hose den Boden bumst. Es ist kein Selbstporträt – wie immer sind mehrere ironische und melancholische Schichten auszumachen, aber auch ein leises Grinsen.

Huck offenbart seinen eigenen sonderbaren Blick am Ende von RIVERBOAT SONG, als er in eine Kaffeetasse getunkt wird, umgeben von Ratten, einem Alligator und einem pferdeähnlichen Schwulenpaar, die alle seine Worte gesprochen haben. «I will eventually change and find my peace as a disturbingly different person (Ich werde mich irgendwann ändern und als verstörend anderer Mensch Frieden finden)», sagt Huck. Mag sein. Das Werk wirkt wie ein Abschluss von Wolfsons weitverzweigter Ergründung der skrupellosen männlichen Identität in zahlreichen Werken, aber es ist nicht ganz klar, ob es tatsächlich ein Ende ist oder nur eine Zäsur. In den letzten Zeilen von Mark Twains *Die Abenteuer von Huckleberry Finn* (1884) erklärt Huck den Grund für seine Reise westwärts, denn Tom Sawyers Tante «will mich adoptieren und zivilisieren, das halte ich nicht aus». Wolfsons Huck scheint auch bereit zu verschwinden, begierig davonzuschleichen und anderswo Ärger zu machen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press, Chicago 1996, S. 3
2) Subhumans, «Minority», aus dem Album *The Day the Country. Died*, Spiderleg Records, 1983.
3) Walter Hopps mit Deborah Treisman und Anne Doran, *The Dream Colony*, Bloomsbury, New York 2017, S. 247.

JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions / FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.



EDITION FOR PARKETT 100 / 101

JORDAN WOLFSON

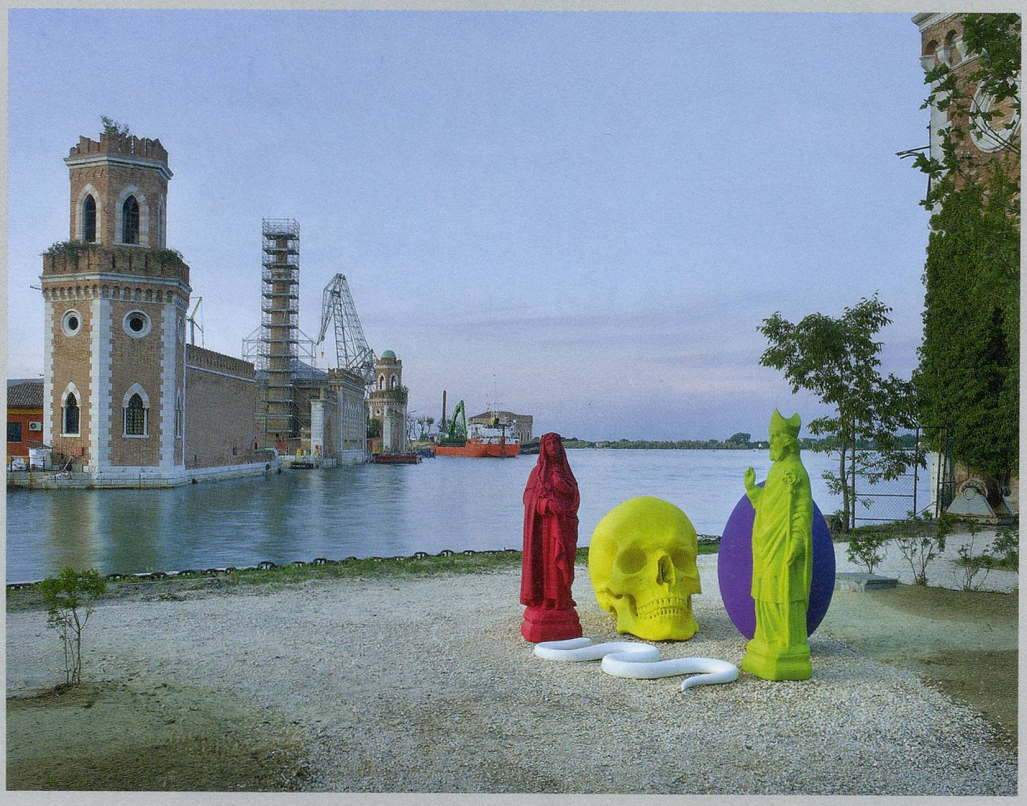
UNTITLED, 2017

9-color silkscreen print, 27 1/4 x 19 1/4", on Yupo 158 gm^2,
Printed by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli.
Ed. 35/XV/15 AP, signed and numbered certificate.

9-Farben-Siebdruck, 69 x 49 cm, auf Yupo 158 gm^2,
Gedruckt bei Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli.
Auflage 35/XV/15 AP, signiertes und nummeriertes Zertifikat.


Fuck!
Shit!
SHIT!

Katharina Fritsch



Die Welt als Figur

KATHARINA FRITSCH & JACQUELINE BURCKHARDT

JACQUELINE BURCKHARDT: Schon ein Schnelldurchlauf durch die dreiunddreissig Jahre von *Parkett* zeigt, wie lange Bice und ich beruflich wie freundschaftlich mit dir verbunden sind. Unsere Zusammenarbeit führte zu drei *Parkett*-Collaborations und vier Auftritten von dir in Ausstellungen, die Bice kuratiert hat, darunter eine grosse monographische Show, und ich konnte dich für Auftragsarbeiten gewinnen.

Damit unser Gespräch nicht Gefahr läuft auszuufern, möchte ich einige zentrale Elemente deiner Kunst umkreisen. Dazu habe ich mir ein paar Begriffe notiert, die mir deine Kunst zu charakterisieren scheinen: Bild, Farbe, Zahl und Mehrzahl, Präsentation, Stimmung.

Unsere erste Begegnung fällt ins Jahr 1984, das Jahr der *Parkett*-Gründung. Kasper König lud dich zur imposanten Düsseldorfer Ausstellung mit dem Titel «Von hier aus» ein. Du warst die Jüngste von ungefähr achtzig Künstlern, darunter Beuys, Polke, Richter, Warhol, und zeigtest die Arbeit ACHT TISCHE MIT ACHT GEGENSTÄNDEN (1984), den grossen oktogonalen Tisch aus acht Elementen mit der oktogonalen Öffnung im Zentrum und acht von dir verfertigten Alltagsobjekten, wie eine Vase und zwei Töpfe, darauf. Wir waren fasziniert von der ikonischen Bildhaftigkeit dieses Ensembles und von der Achtsamkeit, die du dem minutiösen Zusammenspiel von Formen, Farben, Oberflächenbeschaffenheit und Massstäblichkeit schenkst, und wie du allen Objekten jegliche Banalität entziehst. Sie wirken enthoben, in eine entrückte Realität versetzt.

Drei Jahre später, in Kasper Königs Ausstellung Skulptur Projekte Münster, stand deine strahlend gelbe MADONNENFIGUR (1987) direkt auf der Strasse zwischen dem Münster und einem Warenhaus, als hätte sie sich aus der Kirche davongeschlichen, um die Leute im Alltag auf Augenhöhe herauszufordern. Gleichzeitig kuratierte Julian Heynen deine erste Museumsausstellung im Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum, wo wir auf deinen lebensgrossen, grünen ELEFANT (1987) auf dem ovalen Sockel stiessen. In jenem Jahr lief die documenta in Kassel, das internationale Publikum war unterwegs und deine beiden Skulpturen wurden viel diskutiert. Uns bestach die fein dosierte Abstraktion der Figuren und ihre

KATHARINA FRITSCH, STILL LIFE, 2011, installation view, ILLUMInazioni, Venice Biennale, 2011 / STILLLEBEN, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, VG BILDKUNST/ PHOTO: IVO FABER)



KATHARINA FRITSCH, EIGHT TABLES WITH EIGHT OBJECTS, 1984 (detail), MDF board, steel, objects dating from 1981–4, 8 assembled tables, diameter 189", height 61" / ACHT TISCHE MIT ACHT GEGENSTÄNDEN, Detail, MDP-Platte, Stahl, Objekte von 1981–4, arrangierte Tische, Durchmesser 480 cm, Höhe 155 cm. (PHOTO: JÖRG SASSE)

monochrome energiegeladene Farbigkeit. Zwei Elemente, die ihnen betörende Klarheit verleihen, sie im Nu erfassbar machen, aber auf eine irritierende Weise sowohl physisch wie immateriell, vertraut wie unwirklich erscheinen lassen. Wir beauftragten sofort in *Parkett* 13 die Künstlerin Jutta Koether, einen kurzen Text über den Elefanten zu schreiben.

KATHARINA FRITSCH: Erst von da an habe ich *Parkett* wahrgenommen, denn ihr habt es mir danach regelmässig zugeschickt.

JB: Auch das MUSEUM, MODELL 1:10, (1995), das du 1995 für den deutschen Pavillon in der Biennale Venedig gestaltet hast, hat, wie die ACHT TISCHE MIT ACHT GEGENSTÄNDEN, einen oktogonalen Grundriss und – natürlich – einen oktogonalen Innenhof. Dieses ideale Gebäude für Kunst erinnert an die mittelalterlichen, achteckigen Baptisterien oder an das Jagdschloss Kaiser Friedrichs II., Castel del Monte. Es steht mitten auf einem achteckigen Sockel in der achtstrahlig sternförmigen Lichtung eines Parks aus 200 streng geometrisch angeordneten Bäumen. *Artforum* bildete die Arbeit auf dem Cover der Septembernummer ab und Jean-Pierre Criqui schrieb darin die Superkritik «Best of Show».

KF: Die Kritik in der deutschen Presse war hingegen vernichtend. Aus lauter Missverständnissen wurden mir Nazi-Denken und totalitäre Ästhetik vorgeworfen.

JB: Die Zentralität und das ästhetisch Erhabene der Anlage, ihr Gesamtkunstwerk-Charakter, hinter dem man übertriebenes Pathos wähnte, verunsicherte die deutsche Kritik. Wir haben daher in *Parkett* 53 eine Gegendarstellung von Valeria Liebermann publiziert.

Offensichtlich magst du die Zahl Acht. Sie taucht auch in deinem albtraumhaften RATTENKÖNIG (1991–93) mit den sechzehn identischen, am Schwanz verknoteten Ratten auf oder in der TISCHGESELLSCHAFT (1988), wo zweiunddreissig Mal die-



KATHARINA FRITSCH, RAT-KING, 1991–3, polyester, paint, diameter 511 $^{12}/_{16}$", height 110 $^{1}/_{2}$" /
RATTENKÖNIG, Polyester, Farbe, Durchmesser 1300 cm, Höhe 280 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

selbe Männerfigur in 1:1-Grösse am sechzehn Meter langen Tisch sitzt und autistisch vor sich hin brütet.

KF: Ich mag die Zahl Acht, weil sie etwas Feminines hat, symmetrisch ist und weil sie liegend zum Symbol für unendlich wird. Die TISCHGESELLSCHAFT ist eine Art Drogenvision, ein Psychobild aus der Angst vor der Auflösung der Identität und aus der Vorstellung, viele Wiedergänger zu haben oder sich aufzugeben. Sie ist wie ein grosses Welträtsel.

JB: Wie kamst du auf dieses Bild?

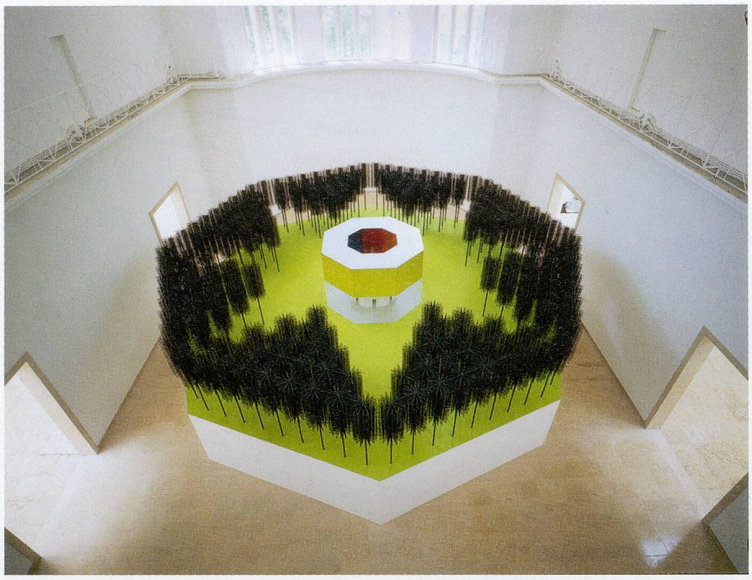
KF: Jean-Christophe Ammann lud mich 1988 zu einer Ausstellung in der Kunsthalle Basel ein, die er damals leitete. Als ich mir vorgängig in diesem Altbau den langen, für mich bestimmten Raum mit dem Parkettboden anschaute, kam mir die Vorstellung von einem traditionellen Kramermahl in Münster, das sich wohl ähnlich abspielt wie ein Zunftessen in Basel, wo all die bürgerlichen Männer an einem Tisch sitzen. Solche Visionen und Eingebungen spielen für mich eine essenzielle Rolle. Doch letztlich kommt es zur Gestaltwerdung von vielen Eindrücken, die irgendwo im Hirn abgespeichert sind und die ich lange mit mir rumtrage.

JB: Entstand so nicht auch das dominante, sich endlos fortsetzende rote Mäandermuster auf dem weissen Tischtuch, in das der geklonte Mann der TISCHGESELLSCHAFT in sich gefangen seinen Blick bohrt?

KF: Ich sah es um 1980 in der Schweiz im Wirtshaus auf dem Flüelapass, in einer melancholisch dämmrigen Herbststimmung. Das Tischtuch mit diesem Muster, das nirgendwo anfängt oder aufhört, fiel mir wieder ein, als ich an der TISCHGESELLSCHAFT arbeitete.

JB: Du sprichst oft von Stimmungen und Atmosphären und sagtest mal, der RATTENKÖNIG habe viel mit New York zu tun. Kannst du das erläutern?

KF: Der RATTENKÖNIG hat mit dem «schwarzen» New York der 80er-Jahre zu tun. Ich besuchte die Stadt



KATHARINA FRITSCH, MUSEUM, MODEL 1:10, 1995, wood, aluminum, Plexiglass, foil, paint, 409 7/16 x 409 7/16 x 129 15/16" / MUSEUM, MODELL 1:10, Holz, Aluminium, Plexiglas, Folie, Farbe, 1040 x 1040 x 330 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

erstmals 1989, als mir die Räume des Dia Center for the Arts vorgestellt wurden, weil ich dort eine Ausstellung in Aussicht hatte. An einem Tag führte mich eure amerikanische Redakteurin Karen Marta, eine typische New Yorkerin, durch den Meatpacking District. Durch jene Strassen flanierend, wo all die Metzger das Fleisch zu den Verladestationen brachten, zeigte sie mir mit einer gewissen Angstlust die wegen AIDS geschlossenen Darkrooms der Schwulenszene. Das Strassenbild war zudem von all den schwarzen Klamotten geprägt, die man damals trug. Bei diesem New Yorker Aufenthalt ging ich mal ins Kino, schaute mir Tim Burtons *Batman* an, der eben herausgekommen war. Danach kam mir New York wie Gotham City vor. Ich spürte also die dunkle Stimmung in dieser gigantischen Stadt, und auf einmal war in meiner Vorstellung der schwarze RATTENKÖNIG für das Dia Center geboren, der jetzt im Schaulager in Basel steht. Überhaupt empfand ich die 80er-Jahre auch in Deutschland als düster. Aber sie waren auf eine positive Art intensiv, die Mentalität war offen, in Deutschland wie in New York. Es ragte nicht ständig dieser moralische Zeigefinger in die Luft, wo vieles scheinheilig unter den Teppich gefegt wird.

JB: Du hast dich stimmungsmässig auch in historische Zeiten gewaltiger Epochenbrüche versetzt, zum Beispiel 2016 in der Ausstellung «Zita – Шapa», die du mit deinem engsten Künstlerfreund Alexej Koschkarow im Pas de deux für das Schaulager in Basel gestaltet hast. Wie kamt ihr darauf?

KF: 2014 wurde vielerorts der Beginn des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren reflektiert. Alexej und ich wollten Arbeiten entwickeln, die sich darauf beziehen. Davon hörte Maja Oeri, worauf sie uns vorschlug, im Schaulager eine kleine dichte Ausstellung zu realisieren. Wir taten dies auf nur 140 m^2, entwarfen die Ausstellungsarchitektur selbst und erzeugten mit unseren Bildmitteln diese bedrückende Gewitterstimmung, die auch die heutige Zeit kennzeichnet.

JB: Bereits 1991 in der Metropolis-Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin, kuratiert von Christos Joachimides und Norman Rosenthal, nahmst du mit deiner Arbeit ROTER RAUM MIT KAMINGERÄUSCH (1991) Bezug auf die traumatische Geschichte der Örtlichkeit rund um den Gropius-Bau.

KF: Wochenlang hatte ich mit Restauratoren in einem Raum in diesem Bau die Wände geschliffen und sie dann mit purpurroter Farbe gespritzt, bis wir diese samtene Oberfläche hinkriegten, die ich gesucht hatte. Der Raum blieb sonst leer. Ich wollte ihn mit minimalen Eingriffen belassen, weil der Blick aus dem Fenster von Geschichte nur so geschwängert ist. Zur Linken Hermann Görings Reichsluftfahrt-Ministerium, unten das Dokumentationszentrum Topo-



KATHARINA FRITSCH, DOLLS, 2016, epoxy resin, polyurethane, acrylic / PUPPEN, Epoxidharz, Polyurethan, Acryl, installation view, Schaulager Basel / ALEXEJ KOSCHKAROW, COLD OVEN, 2016, ceramics, metal, electric light, motor / KALTER OFEN, Keramik, Metall, elektrisches Licht, Motor. (PHOTO: TOM BISIG)



KATHARINA FRITSCH, GIANT, 2008, polyester, paint, 76 3/4 x 37 4/8 x 27 1/2"; POSTCARD 4 (FRANCONIA), 2008, silkscreen, plastic, paint, 110 1/4 x 159 1/2" / RIESE, Polyester, Farbe, 195 x 95 x 70 cm; 4. POSTKARTE (FRANKEN), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 405 cm. (PHOTO: IVO FABER)



KATHARINA FRITSCH, COOK, 2008, polyester, color, 79 $^{1}/_{2}$ x 30 x 40 $^{1}/_{8}$"; PHOTOGRAPH 6 (BLACK FOREST HOUSE), 2006/2008, silkscreen, plastic, paint, 110 $^{1}/_{4}$ x 147 $^{3}/_{4}$" / KOCH, Polyester, Farbe, 202 x 76 x 102 cm; 6. FOTO (SCHWARZWALDHAUS), Siebdruck, Kunststoff, Farbe, 280 x 375 cm. (PHOTO: IVO FABER)

graphie des Terrors mit den ehemaligen Gestapogefängnissen, in der Ferne das Axel-Springer-Haus. Der Gropius-Bau hat allein schon etwas Düsteres.

JB: Im Raum war nur noch das KAMINGERÄUSCH zu hören. Was war das eigentlich?

KF: Windgeheul. Ich hatte es als Kind in der alten Villa gehört, wohin meine Grosseltern nach dem Krieg evakuiert worden waren. Die reichen Besitzer hatten die Villa räumen müssen für diese ganzen Leute, die keine Wohnung mehr hatten. In unseren abgetrennten Räumen gab es ein Kamin, aus dem dieses Geräusch dröhnte. Vor Ort habe ich es für den ROTEN RAUM aufgenommen, wie übrigens im Park der Villa auch die Unken während der Brunftzeit, jenen Sound, der zu meiner ersten *Parkett*-Edition gehört.

JB: UNKEN (1991) ist Teil des Sets von drei Singles, deiner Edition zur Collaboration in *Parkett* 25. Du gabst jedem Plattencover eine andere Farbe: Grün dem Ruf der UNKEN, Grau den Geräuschen der MÜHLE und Weiss den Sirenen der KRANKENWAGEN in der Nacht. Diese Sounds und Geräusche sind akustische Stimmungsbilder, evozieren Erinnerungen und Emotionen und mir scheint, die farbigen Covers der Singles entsprächen im Kleinen den roten Wänden, die das KAMINGERÄUSCH umfingen.

KF: Das stimmt. Eigentlich wollte ich noch eine vierte Single mit dem Kamingeräusch in einem roten Cover produzieren, doch es kam nicht dazu.

JB: Du sagtest mal, grundsätzlich seist du eine Malerin, wie meinst du das? Man hält dich doch vorwiegend für eine Bildhauerin, natürlich nicht mit Betonung auf den Kraftakt des Hauens, sondern auf die Bildfindung von höchster Einprägsamkeit.

KF: Ich habe als Malerin angefangen. Heute bin ich beides gleichermassen, Malerin wie Bildhauerin. Die dritte Dimension war für mich immer wichtig. Ich will, dass man in das Bild eintreten kann, um diese Spannung zwischen dem Objekt und dem Raum darum herum, zwischen dem Positiv und dem Negativ, zu empfinden. Die Farbe verleiht bei mir den Objekten das Leben und die Emotionalität. Das ist ein ganz wichtiges Zusammenspiel in meiner Arbeit.

JB: 2009 kuratierte Bice deine grosse Überblicksausstellung im Kunsthaus Zürich.

KF: Da haben wir uns ganz besonders intensiv in die Arbeit reingekniet. Acht Räume gab es einzurichten, und jeder Raum sollte atmosphärisch anders wirken, von heiter bis melancholisch. Das war aber keine Retrospektive, die hatte ich ja bereits im MoMA San Francisco, im Museum für Gegenwartskunst in Basel, in der Tate Modern und im K21 in Düsseldorf gehabt. Wichtiger Grund für die Zürcher Ausstellung waren die Siebdrucke, diese lapidaren, leichten Bilder, die als ein neues Element in meine Arbeit gekommen sind und die Bice gut gefallen haben. Es gab die «Ganz Paris träumt von der Liebe»-Thematik im Raum mit FRAU MIT HUND (2004), der rosa Muschelfrau mit dem weissen Muschelpudel, mit den Parapluies an der Decke und den grossen Siebdrucken mit typischen Pariser Motiven, Croissant, Place de l'Etoile etc. an den Wänden. Besonders wichtig waren mir auch die neun Figuren unten im kleinen Hof des Museums. Ich stellte sie dort erstmals als Gruppe aus.

JB: Von der FIGURENGRUPPE (2006–08) waren uns aus deinem Werk die meisten längst bekannt, die gelbe Madonna, die schwarze Schlange oder der grüne Erzengel Michael. Neu war aber, dass du sie so dicht zu einem Tableau gruppiert hast. Wie kamst du auf die Idee dieser Gruppierung?

KF: So etwas kann man in jedem Bildhaueratelier oder Lager sehen, wo die Figuren einfach abgestellt stehen. Dieses zufällige Bild wollte ich zu einer präzisen Komposition ordnen. Es geschah aber ganz intuitiv, auch wenn im Nachhinein die Gruppe allegorisch interpretiert werden kann. Im New Yorker MoMA, wo die FIGURENGRUPPE jetzt zur Sammlung gehört und im Skulpturengarten ausgestellt ist, wirkt sie wie eine Gruppe Besucher der besonderen Art, die einen auf Augenhöhe mustern.

JB: Einen zweiten Abguss vom grauen RIESEN (2008) mit der Keule platziertest du im Kunsthaus oben im Ausstellungsraum vor einen grossen Siebdruck.

KF: Ich stellte ihn vor die Neandertal-Landschaft und wollte damit ein ganzes Szenarium kreieren. Mit den Siebdrucken kann ich ein spezielles Licht im Raum erzeugen, atmosphärisch etwas Zwielichtiges. Beim KOCH (2008) interessiert mich sein helles Gelb vor dem schwarzweissen Bild des Schwarzwaldhauses, das an einem Regentag aufgenommen worden war. Der KOCH soll einladend wirken, aber Gasthof-Figuren

finden sich allgemein immer vor schlechten Lokalen und wollen einen in die Falle locken. Übrigens steht ein Schwarzwaldhaus im Neandertal ja an einem falschen Ort. Das Ganze kommt bei mir auch aus Eindrücken von bestimmten Filmen aus den 50er- und 60er-Jahren, die mich interessieren.

JB: 2010, zum 25-jährigen Bestehen von *Parkett*, haben wir mit dir die zweite Collaboration gemacht. Dazu produziertest du zwei Editionen: den hellblauen überdimensionierten APFEL (2009/10) und das 2. STILLLEBEN (2009/2010) mit den fünf kleinformatigen Figuren.

KF: Die grossformatigen Figuren entstanden zwischen 2006 und 2009.

JB: Du sagst, die kleinformatigen Figuren hätten die falschen Farben. Warum? Einmal erklärtest du, die Farbe finde bei dir selbst ihre Gestalt, das Gelb wird zur Madonna oder das Hellblau zum Apfel. Im 2. STILLLEBEN ist jedoch der Apfel rosa und die Madonna grün.

KF: Jede meiner Skulpturen hat eine eigene festgesetzte monochrome Farbe. Das ist mein Markenzeichen. Doch dann hat es mich gereizt, dieses System durcheinanderzubringen, eine Art psychedelisches Stillleben mit falschen Farben zu machen, als wäre der Künstler wahnsinnig geworden. Dazu haben mich auch die wunderlichen Stillleben von James Ensor inspiriert. Die FIGURENGRUPPE in der Züricher Ausstellung hatte die richtigen Farben. In der Edition 2. STILLLEBEN sind sie falsch, ebenso wie in jenem Werk, das ich in der Biennale Venedig 2011, in der von Bice kuratierten internationalen Ausstellung, zeigte.

JB: Wenn ich an deinen riesigen, magistralen HAHN/COCK (2013) auf der Fourth Plinth auf dem Trafalgar Square denke, verstehe ich sein Blau als richtige Farbe. Das königsblaue gallische Symboltier stand nicht ohne deinen subtilen Humor höchst selbstbewusst hinter der Säule des Admirals Nelson, des gefeierten britischen Helden, Sieger über die Franzosen in der grossen Seeschlacht bei Trafalgar 1805.

Nach dem blauen HAHN entstand 2015 deine gigantische MUSCHEL (HELLGRÜN), ein von mir kuratierter Auftrag für eine Aussenskulptur am Herzog & de Meuron-Gebäude direkt am Rhein auf dem Novartis Campus in Basel. Wie eine mittelalterliche Schutzmantelmadonna an einer Kathedrale steht die Figur in ihrer Ecknische, für die du in der Planungsphase den Architekten die genauen Massangaben geliefert hattest.

KF: Die Muschel sollte eigentlich rosa sein. Das wurde von der Novartis-Leitung jedoch als zu erotisch konnotierbar empfunden, so entschied ich mich für ein Giftgrün. Das sieht auch gut aus, und es war für mich ein zweites schönes Zusammenspiel mit Herzog & de Meuron, nachdem sie für meinen RATTENKÖNIG in ihrer Architektur des Schaulagers einen Raum gestaltet hatten.

JB: Für unser allerletztes *Parkett* 100/101 bist du nun zum drittem Mal eine der Collaborationkünstler und hast uns acht Siebdrucke als Edition gegeben.

KF: 1.-4. POSTER (IBIZA) und 5.–8. POSTER (IBIZA), zwei Portfolios, die ich 2006 gemacht habe. Die Bilder sind Details aus den Postkarten, die als grosse Siebdrucke 2009 in der Zürcher Ausstellung hingen. Ich hatte 2002 einen Freund gebeten, mir Postkarten aus Ibiza mitzubringen, weil mir der suggestive Name Ibiza so gut gefällt und sich im kollektiven Bewusstsein mit diesem archaischen Ferienort viele sinnliche Vorstellungen und Sehnsüchte verbinden. Unter den Postkarten waren diese komischen Softporno-Bilder, männliche und weibliche Pin-ups, aus denen ich sechs Ausschnitte für die Edition ausgewählt habe. Mond und Blitz sind anderen Postkarten entnommen. Zum Abschied von *Parkett* dachte ich mir, sei ein bisschen pralle Erotik aus dem Ende der 70er- und den frühen 80er-Jahren geeignet. Es war eine Zeit, wo vieles möglich schien für Leute unserer Generation, die Zeit von Blondie und Richard Gere in *American Gigolo*, eine Zeit der Übererotik. Aber schnell war das dann wie ein Feuerwerk vorbei; mit dem Trauma AIDS verblasste alles leise.

JB: Du gehst also mit dieser Edition ein bisschen in unsere Gründerzeit zurück.

KF: Ja, in die Gründerzeit, als die Energie herrschte, «Was kost' die Welt und was morgen ist, ist mir egal». Aber ein bisschen Wehmut steckt auch in diesen Bildern.



KATHARINA FRITSCH, COCK, 2010, glass fiber, reinforced polyester resin, stainless steel structure, Fourth Plinth, Trafalgar Square, London, hight 185 3/4" / HAHN, Fiberglas, verstärktes Polyesterkunstharz, Stahlstruktur, Höhe 472 cm.
(PHOTO: IVO FABER)



KATHARINA FRITSCH, MADONNA FIGURE, 1987, epoxy resin, paint, 13 3/8 x 15 3/4 x 66 15/16" / MADONNENFIGUR, Epoxidharx, Farbe, 40 x 34 x 170 cm. (PHOTO: RUDOLPH WACKONIGG)

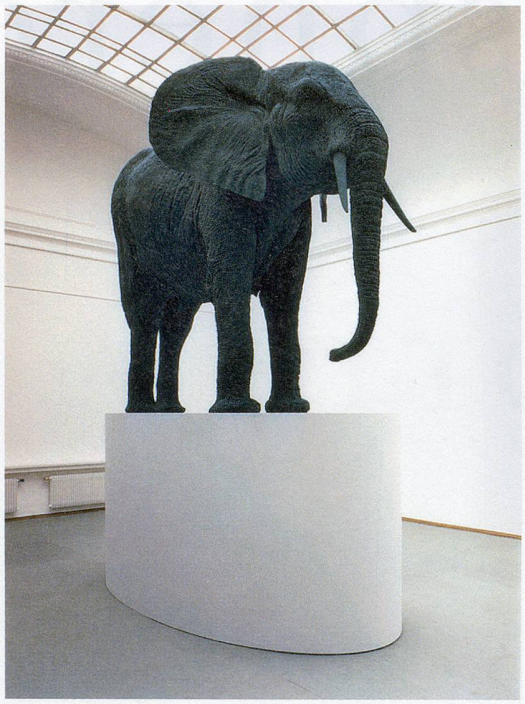
Atmosphere becomes Form

KATHARINA FRITSCH & JACQUELINE BURCKHARDT

JACQUELINE BURCKHARDT: Just leafing through thirty-three years of *Parkett* shows how long you, Bice, and I have worked together and enjoyed a wonderful friendship. This has led to three collaborations with Parkett, representation in four exhibitions that Bice curated, including one major monographic show, and commissioned works for which I was responsible. To keep our conversation within reasonable bounds, let me concentrate on a few key elements in your art. I've jotted down a few terms that characterize your practice: image, color, one and many, presentation, and atmosphere.

We first met in 1984, the year that *Parkett* was founded. Kasper König had invited you to be part of the impressive Düsseldorf exhibition, "Von hier aus" (From Here). You were the youngest of about eighty artists, including Beuys, Polke, Richter, and Warhol, and you contributed ACHT TISCHE MIT ACHT GEGENSTÄNDEN (Eight Tables with Eight Objects, 1984). The eight tables were shaped to form one large octagonal table with an octagonal opening in the middle, and you made eight everyday objects, like a bowl and two sauce pans, that you placed on top. Bice and I were fascinated by the iconic imagery of the ensemble and the great care with which you orchestrated the interplay of shape, color, texture, and scale. And we were struck by how you managed to make the most ordinary objects look so extraordinarily unordinary. They looked totally removed, transported into another reality.

Three years later at Kasper's exhibition Skulptur Projekte Münster, your radiant yellow MADONNENFIGUR (Madonna Figure, 1987) was placed in the middle of the street between the cathedral and a department store. She looked as if she had snuck out of church to become part of daily life and face people at eye level. At the same time, Julian Heynen curated his first museum exhibition at the Krefelder Kaiser-Wilhelm-Museum, and there we saw your life-size, green ELEFANT (Elephant, 1987) mounted on an oval plinth. That was also the year of Documenta 8 in Kassel, which naturally attracts an international audience, and those two sculptures of yours became the subject of lively debate. We were impressed by how skillfully you apply subtle doses of abstraction to your figures and by the energy of your monochrome



KATHARINA FRITSCH, ELEPHANT, 1987, polyester, wood, paint, 63 x 165 3/8 x 149 1/2 / ELEFANT, Polyester, Holz, Farbe, 160 x 420 x 380 cm. (PHOTO: THOMAS RUFF)

colors. It gives everything you do an intoxicating clarity. Your works are instantly recognizable—and disconcerting; they look perfectly familiar and totally unreal at the same time. We were so taken with your sculptures that we immediately commissioned the artist Jutta Koether to write a short text about ELEFANT for *Parkett* 13.

KATHARINA FRITSCH: That was my first acquaintance with *Parkett*, and from then on, you regularly sent me the new issues.

JB: MUSEUM, MODELL 1:10 (Museum, 1:10 Model, 1995), which you designed for the German Pavilion at the 1995 Venice Biennale, is also octagonal, like ACHT TISCHE MIT ACHT GEGENSTÄNDEN. This ideal building for art recalls the medieval architecture of octagonal baptisteries or the Citadel built by Emperor Frederick the Second. You have centered it on a plinth, also octagonal, where it is surrounded by a strictly geometrical park of 200 trees cut out in the middle to form an eight-point star. *Artforum* pictured the work on the cover of their September issue that year, and Jean-Pierre Criqui wrote a glowing review, "Best of Show."

KF: In contrast to Germany, where the reviews were devastating. They accused me of having a Nazi mentality and touting totalitarian aesthetics.

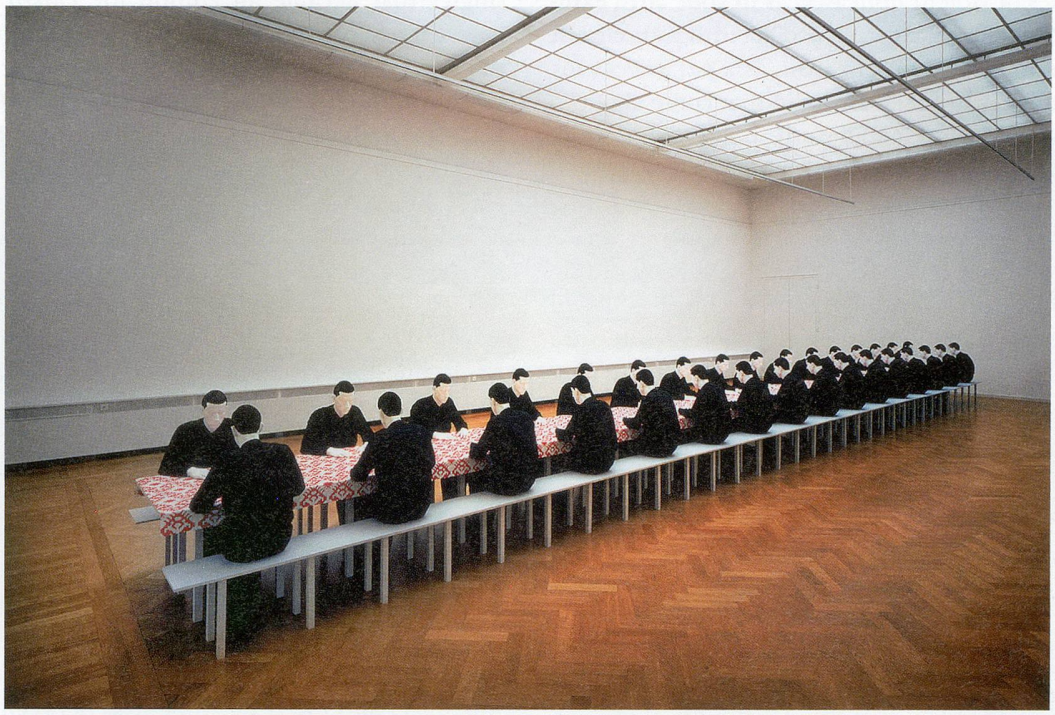
JB: The centralized orientation of the work and its aesthetically sublime character as a Gesamtkunstwerk disturbed certain critics in Germany; they felt it showed too much pathos. To counteract that, we published another opinion by Valeria Liebermann in *Parkett* 53. I've noticed that you seem to have a preference for factors of eight. It also crops up in your nightmarish RATTENKÖNIG (Rat King, 1991–93), where sixteen identical rats are tied together by their tails. And in TISCHGESELLSCHAFT (Company at Table, 1988), thirty-two life-size, male figures, again completely identical, are seated brooding at a table that is sixteen meters long.

KF: I like the figure 8 because there's something feminine about it, it's symmetrical, and if you tip it over, it's the symbol for infinity. TISCHGESELLSCHAFT is a kind of drug-induced vision, a psycho image of the fear of losing your identity or of having many revenants or of giving up. It's like a huge riddle of the world.

JB: How did you arrive at the imagery?

KF: In 1988, Jean-Christophe Ammann invited me to contribute to an exhibition at Kunsthalle Basel. He was the director at the time. I went there to see the space he had chosen for me in this old building; it was the long gallery with parquetry flooring and it reminded me of an annual dinner, the Kramermahl, that takes place in Münster. It's probably similar to your guilds in Basel, where all the bourgeois men of well-to-do society sit at table. Visions and ideas like that play an essential role for me. Ultimately, it's a matter of giving shape to a lot of impressions that are somehow stored in my mind and that I keep thinking about for a long time.

JB: Isn't that how you came up with the dominant, meandering red pattern on the white tablecloth that



KATHARINA FRITSCH, COMPANY AT TABLE, 1988, polyester, wood, cotton, paint, 629 $^{15}/_{16}$ x 68 $^{7}/_{8}$ x 59" / TISCHGESELLSCHAFT, Polyester, Holz, Baumwolle, Farbe, 1600 x 175 x 150 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

the cloned man in TISCHGESELLSCHAFT is staring at in total obliviousness.

KF: Yes, when I was in Switzerland in 1980, we went to a restaurant on Flüelapass on a melancholy, gloomy autumn day. They had tablecloths with this geometric pattern, which doesn't begin anywhere or end anywhere. I remembered it when I was working on the TISCHGESELLSCHAFT.

JB: You often speak of moods and atmospheres and you once said that RATTENKÖNIG has a lot to do with the atmosphere in New York. Could you elaborate on that?

KF: RATTENKÖNIG is related to what I think of as "black" New York in the 1980s. The first time I went there was in 1989, to take a look at the Dia Center for the Arts because they were thinking of doing a show of my work. Your US editor at the time, Karen Marta, a typical New Yorker, showed me around and took me to the Meatpacking District. We were walking around on the streets where all the butchers load and unload their meat, and she showed me, with a kind of frisson of fear, all of the darkrooms of the gay scene that had been closed down because of AIDS. The streets also looked black in a way because everybody was wearing black in those days. And during that stay in New York, I saw Tim Burton's *Batman*, which had just been released. After that, New York seemed to me like Gotham City. I sensed the dark mood of this gigantic city, and all of a sudden, I had the idea of the black RATTENKÖNIG for Dia, which is now permanently installed at the Schaulager in Basel. Actually, the 1980s in Germany seemed gloomy to me, too. But it was a positive kind of intensity, the mentality was very open. In New York, too. There wasn't this moralizing index finger waving around all the time, with everything being hypocritically swept under the rug.

JB: You have also immersed yourself in moods of the past, times of violent upheaval, as in your 2016 exhibition "Zita—Щapa." It was a project with your closest artist friend, Alexej Koschkarow, as a *pas de deux* for the Schaulager in Basel. How did that come about?

KF: We started thinking about it in 2014, the centenary of the start of World War I, when there was much talk of it. Alexej and I wanted to work out something in reference to that. Maja Oeri heard about it and suggested that we design a small, compact exhibition at the Schaulager. We confined ourselves to 140 square meters, designing the exhibition architecture ourselves and creating works that were meant to generate this oppressive sense of an imminent storm, which characterizes the mood nowadays as well.

JB: Back in 1991, at the "Metropolis" exhibition curated by Christos Joachimides and Norman Rosenthal, at Martin-Gropius-Bau in Berlin, you contributed a work that referred to the traumatic history of the area around that building, ROTER RAUM MIT KAMINGERÄUSCH (Red Room with Chimney Noise, 1991).

KF: I spent weeks with restorers sanding down the walls of one of the rooms in the building and then spray-painted it a purplish red until we got the velvety surface that I wanted. I didn't do anything else to the room. I wanted to leave it at that because the view from the window is so pregnant with history. To the left, Hermann Göring's Reich Ministry of Aviation; down below, the Topography of Terror museum with the former Gestapo prisons, in the distance the Axel-Springer-Haus. There's also something gloomy about Martin-Gropius-Bau itself.

JB: The installation included a sound component. What was it exactly?

KF: It was the wind howling through the chimney. I had heard that sound as a child in the old villa where my grandparents lived after they were evacuated at the end of the war. The wealthy owners had had to move out to make room for all the people who no longer had any place to live. In our separate rooms, there was a chimney that made this noise. I went there and recorded the sound in situ for ROTER RAUM. I also recorded the toads croaking in the park of the villa during the mating season, which became part of my first *Parkett* edition.

JB: UNKEN (Toads, 1991) is one of a set of three vinyl singles that became an edition for *Parkett* 25. You gave each record cover a different color: green for the croaking UNKEN, gray for the churning MÜHLE (Watermill), and white for the wailing KRANKENWAGEN (Ambulance) at night. These sounds generate acoustic moods, evoking specific memories and emotions, and it seems to me that the colors of the covers correspond in miniature to the red walls that surround your KAMINGERÄUSCH.

KF: That's true. I had initially wanted to make a fourth single of the wind in the chimney with a red cover, but it never happened.

JB: You once said that you are basically a painter. What do you mean by that? You are known as a sculptor though not primarily because of the hard work involved in sculpting but rather for the creation of these abstract iconic images.

KF: I started out as a painter. Today, I'm both painter and sculptor in equal parts. The third dimension has always been important to me. I want people to walk into a picture in order to feel the tension between the object and the space around it, between positive and negative. The colors I use invest the objects with life and emotion. That interaction is extremely important in my work.

JB: In 2009, Bice curated a major survey of your work at Kunsthaus Zürich.

KF: That was an especially intense and exciting project. There were eight rooms, and we wanted each of them to have a different atmosphere, from cheerful to melancholic. But it wasn't a retrospective. I had already had retrospectives at the San Francisco Museum of Modern Art, Museum für Gegenwartskunst in Basel, Tate Modern in London, and K21 in Düsseldorf. The Zurich exhibition was motivated primarily by the silk screens. I had begun making these simple, straightforward works, and Bice took a liking to them. One of the rooms had the feel of Cole Porter's song "I Love Paris." It included FRAU MIT HUND (Woman with Dog, 2004), a woman made out of pink seashells with a white-seashell poodle; there were umbrellas on the ceiling and large silk screens of typical Parisian subjects on the walls, like a croissant and the Place de l'Étoile. The nine figures in the small courtyard of the museum were particularly important to me, too.

KATHARINA FRITSCH, GROUP OF FIGURES, 2006–08 (fabricated 2010–11), bronze, copper, stainless steel, lacquer, dimensions variable exhibition view, Sculpture Garden, MoMA, New York / FIGURENGRUPPE, Bronze, Kupfer, Stahl, Lack, Ausstellungsansicht. (PHOTO: KATHARINA FRITSCH)



It was the first time that I presented them as a group.

JB: Most of the individual sculptures in the FIGURENGRUPPE (Group of Figures, 2006–8) were already well known from your work, such as the yellow Madonna, the black snake, and the green archangel Michael. But you had never arranged them as a tableau before. What made you think of doing that?

KF: You see random groupings of that kind in any sculptor's studio or storage space. I wanted to make a precise composition out of this accidental combination. It was a very intuitive thing, although in retrospect, you can interpret the group allegorically. At the Museum of Modern Art in New York, the FIGURENGRUPPE is now part of the permanent collection and installed in the sculpture garden. When you see them there, they feel like visitors of a special order who seem to be checking you out at eye level.

JB: At the Kunsthaus, you placed a second cast of RIESE (Giant, 2008), your gray colossus holding a club, in front of a large silk screen in the second-floor gallery.



KATHARINA FRITSCH, CONCH (LIGHT GREEN), lacquered bronze casting, 111 1/2 x 68 7/8 x 70", building: Asklepios by Herzog & de Meuron / MUSCHEL (HELLGRÜN), 2015, lackierter Bronzeguss, 283 x 175 x 178 cm. (PHOTO: JACQUELINE BURCKHARDT)

KF: I put him in front of a Neandertal landscape and wanted to create a whole scenario that way. With silk screens, I can generate special lighting in the space, and make the atmosphere a little shady. In the case of KOCH (Cook, 2008), I was interested in the combination of the light-yellow figure against the black-and-white picture of the Schwarzwaldhaus (Black Forest House), which had been taken on a rainy day. He is supposed to look inviting, but usually you see figures like that in front of bad restaurants that are trying to lure you in. Incidentally, you would never see a real Black Forest house in Neandertal anyway. The whole thing is based on impressions from certain films of the '50s and '60s that interest me.

JB: You were a collaboration artist again in 2010 on the occasion of *Parkett*'s twenty-fifth anniversary. You created two editions: APFEL (Apple, 2009–10) is an oversize light-blue apple, and 2ND STILL LIFE (2009–10), a group of five small figures.

KF: They were produced in large format between 2006 and 2009.

JB: You say these small figures have the "wrong" colors. What do you mean by that? In the past, you've also said that your colors "find" a shape: yellow chose a Madonna, and light blue an apple. But in 2ND STILL LIFE, the apple has become pink, and the Madonna green.

KF: All of my sculptures have their own permanent, monochromatic color. That's my trademark. But for this edition, I had the urge to mix the system up, to make a kind of psychedelic still life with the wrong colors, as if the artist had gone mad. James Ensor's curious still lifes were also an inspiration. The FIGURENGRUPPE, first shown in the Zurich exhibition, has the right colors. In the still life for *Parkett*, they are wrong, and also in the work that I showed at the Venice Biennale that Bice curated in 2011.

JB: The blue of your gigantic, magisterial HAHN/COCK (2013) on Trafalgar Square's fourth plinth looks to me as if it clearly has the right color. You can't miss the humor of that royal blue Gallic symbol, standing quite literally cocksure behind the column of Admiral Nelson, Britain's celebrated hero, who vanquished the French at the great Battle of Trafalgar in 1805.

After that, you made MUSCHEL (HELLGRÜN) (Shell [Light Green], 2015), a commissioned work that I curated for the outside of the Herzog & de Meuron building, located directly on the Rhein in Basel and part of the Novartis Campus.

The huge cowrie shell is placed upright in a corner niche like a Virgin of Mercy in a medieval cathedral. You had given the architects precise measurements for the project during the planning phase.

KF: The shell was supposed to be pink, but the management at Novartis thought the connotation was too erotic, so I decided on a poisonous green. It looks good that way, too, and it was the second time I had the chance to work with Herzog & de Meuron, who also incorporated a space specifically for my RATTENKÖNIG in their design for the Schaulager.

JB: For *Parkett* 100/101, the final volume, you are a collaboration artist for the third time. Your edition consists of eight silk-screen prints.

KF: 1ST–4TH POSTER (IBIZA) and 5TH–8TH POSTER (IBIZA) are two portfolios that I made in 2006. They are details of postcards that were presented as large-format silk-screen prints at the exhibition in Zurich in 2009. In 2002, I had asked a friend to bring home some postcards of Ibiza, because the name is so suggestive and appealing; there are so many voluptuous ideas and yearnings associated in our collective consciousness with this holiday destination. My friend brought back some amusing soft-porn images, male and female pinups; for the edition, I cropped six sections out of them. The moon and lightning are taken from other postcards. It seemed to me that a bit of bloomy eroticism from the end of the '70s and early '80s would be an appropriate way of saying good-bye to *Parkett*. In those days, so much seemed possible for people of our generation—the days of Blondie, and Richard Gere in *American Gigolo*, when eroticism was in full flower. But the trauma of AIDS put an end to the fireworks.

JB: So, in a way, your edition goes back to our pioneering days.

KF: Yes, with the energy of a laid-back, happy-go-lucky attitude. But there's also a bit of melancholy in these images.

(Translation: Catherine Schelbert)

EDITION FOR PARKETT 100/101

KATHARINA FRITSCH

1ST–4TH POSTER (Ibiza), 2006
5TH–8TH POSTER (Ibiza), 2006

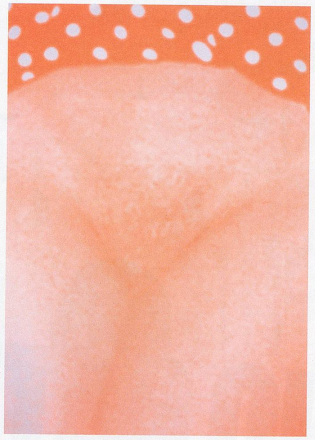
Two series of four silkscreen prints each,
33 1/2 x 23 3/5", each print,
printed by Karl-Heinz Neumann, Cologne.
Ed. 40 each, signed and numbered.
(Parkett: 11/40–20/40)

1.–4. POSTER (Ibiza), 2006
5.–8. POSTER (Ibiza), 2006

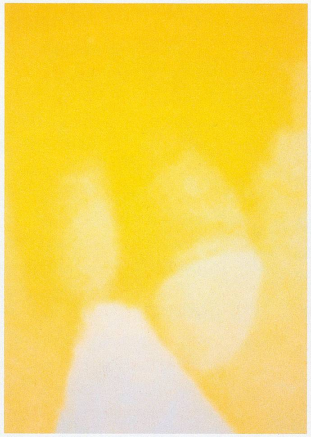
Zwei Serien mit je vier Siebdrucken,
je 85x60cm,
gedruckt bei Karl-Heinz Neumann, Köln.
Auflage je 40, signiert und nummeriert.
(Parkett: 11/40–20/40)

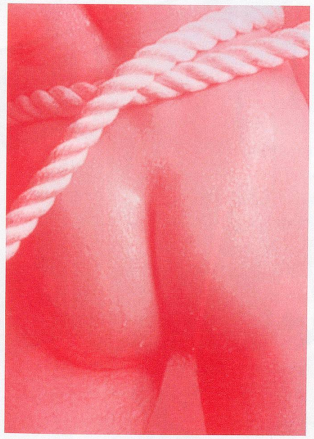

1


2

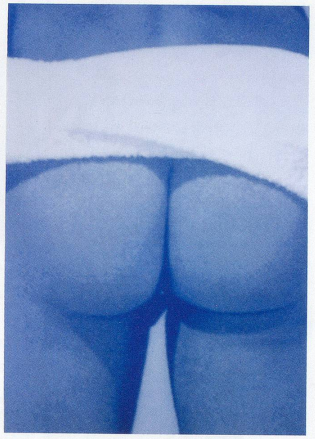

3


4


5


6


7


8


MAURIZIO CATTELAN
sarà la prossima donna?"

MAURIZIO CATTELAN, ALL, 2011, installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / ALLES, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF MAURIZIO CATTELAN'S ARCHIVE / PHOTO: ZENO ZOTTI)

Years Without Art: Maurizio Cattelan and the End of Labor

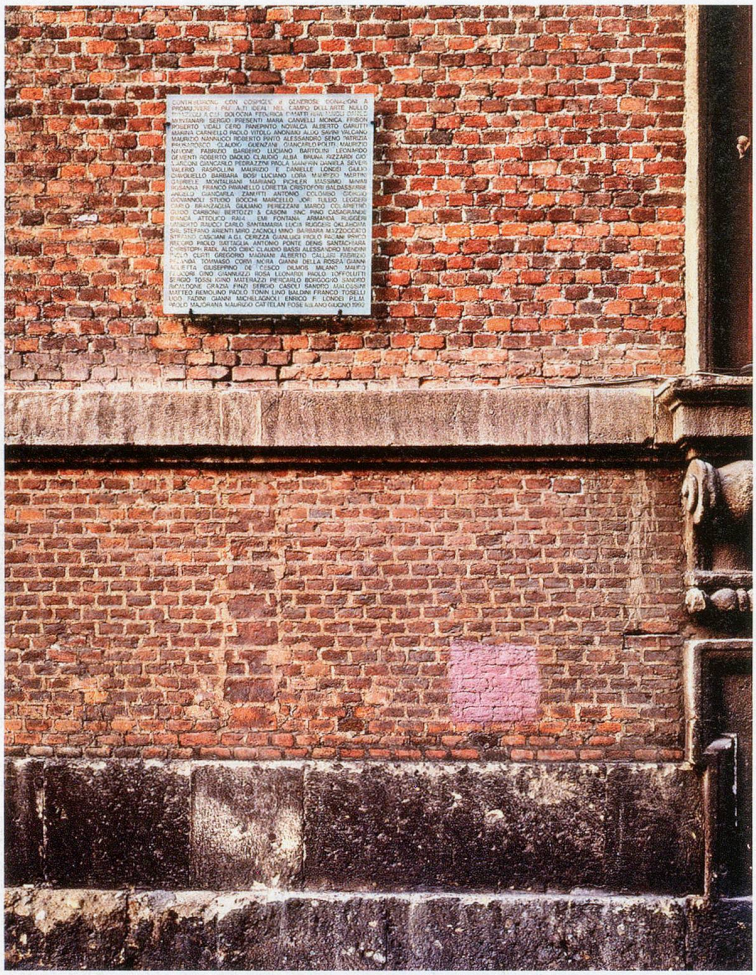
MASSIMILIANO GIONI

It is fitting that, to celebrate its closing issue, *Parkett* has chosen to work with Maurizio Cattelan, who announced six years ago that he would stop being an artist and go into early retirement. Cattelan went public with this decision just a few days before the opening of his retrospective at the Guggenheim Museum, New York, where he hung all of his works from the ceiling of the rotunda, in a bonfire of the vanities that drew more visitors than any contemporary art show in the museum's history.

Some greeted the news of his retirement as just one more example of Cattelan's talent as a spin doctor, reaffirming the artist's long-term wielding of slogans and publicity tools as a form of semiotic warfare aimed at laying bare—and exploiting—the mechanisms of communication and consumption employed by the society of the spectacle. Others saw it as an epitaph with which Cattelan put the finishing touch to his career, infusing his retrospective with new meaning and giving it almost mythic scope. But few people—maybe not even the artist himself—could have imagined that his choice to withdraw from the art scene would have serious repercussions on the price of his work, which moved from staggering figures into a series of unpredictable swings and depreciations, as if Cattelan had basically sabotaged his own market value.

The decision to retire also created a neat parallel with the beginning of Cattelan's career, when the artist came to New York on a fellowship he had awarded to himself. Through his Oblomov Foundation—named after the hero of Ivan Goncharov's 1859 novel, who spends his days lolling around in

MASSIMILIANO GIONI is artistic director at the New Museum, New York.



MAURIZIO CATTELAN, OBLOMOV FOUNDATION, 1992, engraved glass, 39 3/8 x 39 3/8", installation view, Accademia di belle arti di Brera, Milano, 1992–1993 / OBLOMOW-STIFTUNG, graviertes Glas, 100 cm x 100 cm. (PHOTO: SANTI CALECA)

bed—Cattelan had raised money for an award meant to go to a young artist who agreed not to work for a year. According to the legend that built up around these early projects, it seems no artist in Milan was willing to accept such a dangerous gift, so Cattelan pocketed the prize money to fund his own move to New York in 1992. In light of this, Cattelan's career appears grounded from the outset in a complex relationship between laziness and labor. A push-and-pull between idleness and hyperactivity, stealth and visibility, disappearance and revelation, runs through all of Cattelan's work, beginning with his famous debut exhibition in Bologna, in 1989. In perfect institutional-critique style, Cattelan closed the gallery, for the duration of exhibtion, affixing to the door the kind of sign still occasionally seen at the dwindling family-run shops in Italy: TORNO SUBITO—"I'll be right back." LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (Working Is a Bad Job) was the title of another early Cattelan installation, for which the artist sublet his allotted area at the 1993 Venice Biennale (the first time he was invited to this major exhibition) to an ad agency that used it for a perfume billboard—exchanging prestige for anonymity (and a tidy rental sum).



MAURIZIO CATTELAN, WORKING IS A BAD JOB, 1993, inkjet print on plastic,
97 1/4 x 228 1/4", installation view, Aperto 93, Emergency/Emergenza, Venice Biennale, 1993 /
ARBEIT IST EIN SCHLECHTER JOB, Inkjetprint auf Kunststoff, 247 cm x 580 cm, Installationsansicht.
(PHOTO: ROBERTO MAROSSI)

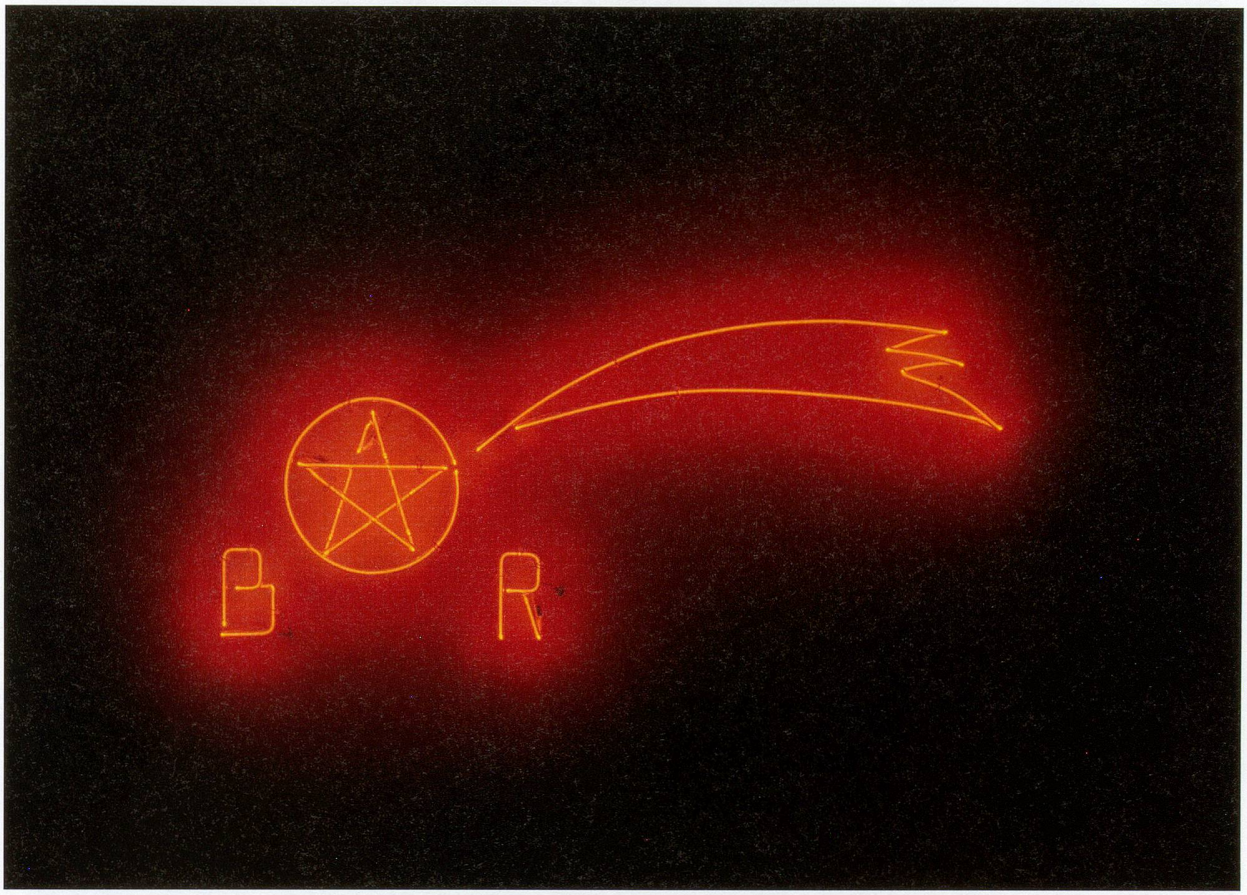


MAURIZIO CATTELAN, UNTITLED, 1994, photocopy and spray paint,
177 1/8 x 236 1/4" / OHNE TITEL, Photokopie und Sprühfarbe, 450 cm x 600 cm.
(PHOTO: ZENO ZOTTI)

From these earliest exploits all the way through to his announced retirement, Cattelan's entire oeuvre could be seen as an attempt to buck the rules of the market and the yoke of labor. These concerns perhaps reflect the guilt, conflict, and anxiety of a young Italian from a troubled working-class household—from the *lumpenproletariat*, as they called it back then—for whom art entailed extraordinary social mobility and freedom but also a sense of having betrayed his family and friends, and more abstractly, the values that made many other Italian youths of the 1960s and '70s turn to politics, rebellion, or even armed struggle. It's no coincidence that one of Cattelan's first works transformed the logo of a terrorist group, the Red Brigades, into a Christmas decoration, suggesting that all dreams of revolution will inevitably succumb to the unrestrained greed of holiday shopping.

Cattelan's announcement of his retirement falls into a long artistic tradition of refusal to work. In 1974, Gustav Metzger authored a manifesto that invited artists to stop making art for at least three years in a "total withdrawal of labor." Metzger's own "years without art" were supposed to last from 1977 to 1980, but the artist extended this stubborn vow of abstinence for a much longer period, in which he would "not produce work, sell work, permit work to go on

MAURIZIO CATTELAN, CHRISTMAS 95, 1995,
neon, 15 x 32 1/4 x 1 1/2" / WEIHNACHTEN 95, Neon, 38 x 82 x 4 cm.
(PHOTO: STUDIO BLU-GIULIO BUONO)



exhibitions, and refuse collaboration with any part of the publicity machinery of the art world." Around the same time, Piero Gilardi abandoned art for political activism and promoted other people's work. Earlier, in 1969, Lee Lozano began her GENERAL STRIKE PIECE (in which she would "gradually but determinedly avoid being present at official or public 'uptown' functions or gatherings of the 'art world' in order to pursue investigation of total personal & public revolution"); she would go still further a year later with DROPOUT PIECE, consigning herself and all her work to oblivion. Other examples of voluntary withdrawal from artistic labor include the "non-productive attitude" that Josef Strau associated with the scene in Cologne in the late '80s; the annual Day Without Art organized by Visual AIDS since 1989 to raise public awareness of the AIDS crisis; and Mladen Stilinović's manifesto *The Praise of Laziness* (1993), a follow-up to his sleeping self-portraits, titled ARTIST AT WORK (1978).

Many of these episodes had obvious political motivations, whereas Cattelan's attitude is not as assertive or clear-cut: His refusal to work takes the form of early retirement rather than a strike. This choice evokes very Italian associations and attitudes regarding an easily manipulated and defrauded welfare state, as one can see from the long history of disability cheats and "baby" pensioners, which has crippled the country's economy—not in protest against the establishment but out of chronic, widespread laziness, a non-ideological rebellion exacerbated by total intolerance toward any established order, hence an outlook that may be even more transgressive in nature.

Because of this ambiguity, Cattelan may be closer at heart to the first refusal of labor in twentieth-century art history: the long period in which Marcel Duchamp claimed he had stopped being an artist to become just a *respirateur*, although he devoted himself to a spectrum of "apparently marginal activities"—to quote the title of a recent book by Elena Filipovic—which as a whole may be even more complex, inspiring, and influential than his strictly artistic oeuvre. As Henri-Pierre Roché astutely observed, Duchamp's masterpiece was his use of time, characterized by a blatant blend of efficiency and laziness. Despite the legendary aura of his supposed silence—so overrated, according to Joseph Beuys—Duchamp's seclusion was of a very noisy nature, an asceticism full of bustle and business, an otium that was really a feverish, fertile *negotium*. The artist found the time and means to simultaneously be an idler and underground artist, hard at work on the masterpiece ÉTANT DONNÉS . . . (1946–66), as well as a curator, a supporter of young and not-so-young artists, a magazine editor, publisher, exhibition designer, collection consultant, a collector himself, even a dealer, in a hat-switching game that was both a parody and faithful reconstruction of the art world, itself laid bare by Duchamp's various performances of the self.

In a similar way, Cattelan's work stages what Alison Gingeras—seventeen years ago in these very pages, back when Cattelan was still an artist—aptly described as "sociology-sans-truth," a costume ball where the roles and characters of the art circus are perennially masked and unmasked. Not coincidentally, when he stopped making art, Cattelan threw himself—with an almost suspicious degree of zeal—into a series of "marginal activities" that had always popped up in his work but have now come center stage: magazine editor, consumer and fabricator of images, curator and talent scout, even collector, producer, and editor of other people's work. Looking at this flurry of activity, one might do well to remember that Duchamp's *respirateur* doesn't mean just "breather" in French but also—more prosaically—"vacuum cleaner": a modern-day bachelor machine that sees all, consumes all, sucks it all in. Like the post-artist Duchamp before him, the retired Cattelan has also become a voracious appliance that chews up and spits out images: It's no accident that his magazines—from *Permanent Food* to the recent *Toilet Paper*—often play with body and food metaphors, blending scopophilia with scatology, insatiable appetites with an equally excessive overfeeding of the eye, in what seems like a send-up of today's oversaturated image culture.

In another echo of Duchamp, Cattelan too knows that "the only works of art America has given are her plumbing and her bridges," so in 2016, when he came out of his early retirement, it was to create a solid gold commode for that other giant toilet bowl, the Guggenheim Museum. Titled AMERICA, Cattelan's Trumpian throne is a Rabelaisan subversion of high and low, a carnivalesque reversal of roles and hierarchies that draws endless lines of viewers who are squirming for a selfie as desperately as for a dump or a leak—yet another parallel between base urges and image consumption, in one of Cattelan's most disturbing comments on the state of democracy today. His toilet naturally summons up echoes of Piero Manzoni and his artist's shit, worth its weight in gold, or Chris Ofili's elephant dung, or before that, dreams and myths of alchemy and transmutation—

MAURIZIO CATTELAN, ALL, 2011, installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / ALLES, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)


Flash Art
Flash Art
Flash Art
Flash Art
Flash Art
Flash Art



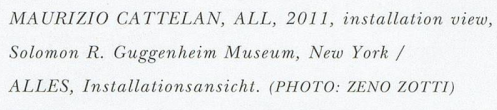
MAURIZIO CATTELAN, *ALL*, 2011, installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / *ALLES*, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)

transubstantiation, even?—ranging from King Midas to Duchamp's FOUNTAIN of 1917, opportunely redubbed *Madonna of the Bathroom* by Alfred Stieglitz. *Merdelamerdelamerdelamerdelamerdelamer . . . de l'amerique* was the mantra acted out by another—more luckless—turn-of-the-century slacker, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven, an eminent, tragic example of the refusal of work and flouting of convention, also fascinated by plumbing metaphors—even comparing a sewer pipe to God—and who according to some, inspired Duchamp's urinal.

Like the story of Lee Lozano, the sad fate of the baroness, who died in abject poverty, reminds us that some refusals of labor are more radical and profound than others, casting a shadow of cynical opportunism over the supposed integrity of Cattelan and Duchamp. Indeed, the nonchalant way that Cattelan went back to work with AMERICA—interrupting his hiatus without any explanation or justification—drew its fair share of criticism and doubt, and some judged his time off to be just a publicity stunt leading up to a carefully staged comeback. The artist, though, seems to suggest that extreme times call for extreme measures: In AMERICA, Cattelan takes a clear stance against the country's drift toward authoritarianism, unwilling to be accused of silence in the face of emergency.

Today, the lines between labor and leisure have vanished, in an affective capitalism where fears and desires themselves are mined and harnessed as labor, and communication has become the driving economic sector of the century. Perhaps the bitterest realization pointed out by Cattelan, maybe in spite of himself, is that we can no longer refuse to work, or unplug ourselves from the machine of spectacle. Despite all the messages of rebellion that Cattelan's most recent work may inspire in the privacy of a restroom—with Instagram posts of floating feces as the clearest proof of such barbaric behavior—AMERICA shows the ties that now bind together bodies, images, spectacle, and the economy, in an indissoluble knot where even the most secluded and literally obscene (i.e., offstage) space of a toilet is caught up in the hypervisibility and omni-pervasiveness of capital. Labor is at an end, insofar as it's all become labor.





MAURIZIO CATTELAN, ALL, 2011, installation view, Solomon R. Guggenheim Museum, New York / ALLES, Installationsansicht. (PHOTO: ZENO ZOTTI)

Jahre ohne Kunst: Maurizio Cattelan und das Ende der Arbeit

MASSIMILIANO GIONI

Es passt, dass *Parkett* zur Feier seiner letzten Ausgabe beschlossen hat, mit Maurizio Cattelan zusammenzuarbeiten, der vor sechs Jahren erklärte, er wäre nun kein Künstler mehr, sondern ginge in den Vorruhestand. Cattelan verkündete seine Entscheidung nur wenige Tage vor der Eröffnung seiner Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum, wo er in einem Fegefeuer der Eitelkeiten, das mehr Besucher anzog als jede andere Ausstellung zeitgenössischer Kunst in der Geschichte des Museums, sämtliche Arbeiten von der Decke der Rotunde hängen liess.

Manche sahen in der Nachricht von Cattelans Rückzug lediglich ein weiteres Beispiel für sein Talent als Strippenzieher; schliesslich hatte der Künstler seit Jahren mit Parolen und anderen Werbemethoden als Form der semiotischen Kriegsführung hantiert, um die Kommunikations- und Konsummechanismen dieser Gesellschaft des Spektakels blosszulegen – und auszuschlachten. Andere nahmen die Neuigkeit als Nachruf auf, den Cattelan nutzte, um seine Karriere zu vollenden und seiner Retrospektive nicht nur eine neue Bedeutung, sondern auch ein fast mystisches Ausmass zu verleihen. Doch nur wenige – vielleicht nicht einmal der Künstler selbst – hätten ahnen können, dass sein Entschluss, sich aus der Kunstszene zurückzuziehen, ernsthafte Auswirkungen auf den Preis seiner Werke haben würde, der aus gigantischen Höhen kommend zu einer Serie von unkalkulierbaren Abschlägen und Schwankungen ansetzte, so als hätte Cattelan letztlich seinen eigenen Marktwert sabotiert.

MASSIMILIANO GIONI ist der künstlerische Leiter des New Museum in New York.

Die Entscheidung Cattelans, sich zur Ruhe zu setzen, bildete auch eine schöne Parallele zum Anfang seiner Karriere, als der Künstler mit einem selbst verliehenen Stipendium nach New York kam. Über seine Oblomow-Stiftung – benannt nach dem Helden des 1859 erschienenen Romans von Iwan Gontscharow, der seine Tage träge auf dem Sofa verbringt – hatte er Geld gesammelt, das derjenige junge Künstler bekommen sollte, der sich bereit erklärte, ein Jahr lang nicht zu arbeiten. Der Legende zufolge, die sich um seine frühen Projekte entspann, schien kein Künstler in Mailand ein so gefährliches Geschenk annehmen zu wollen, sodass Cattelan das Preisgeld schliesslich selbst einsteckte, um 1992 seinen Umzug nach New York zu finanzieren. Vor diesem Hintergrund scheint seine Laufbahn von Beginn an auf eine komplizierte Beziehung zwischen Faulheit und Arbeit gegründet zu sein. Ein Hin und Her zwischen Untätigkeit und Überaktivität, Verstohlenheit und Sichtbarkeit, Verschwinden und Offenbarung zieht sich durch Cattelans Gesamtwerk, beginnend mit seinem berühmten Ausstellungsdebüt in Bologna 1989. In vollendet institutionskritischer Manier blieb die Galerie geschlossen; nur ein Schild hing in der Tür, wie man es in Italien von aussterbenden Familienbetrieben kannte: TORNO SUBITO – «Bin gleich zurück». LAVORARE È UN BRUTTO MESTIERE (Arbeit ist ein schlechtes Handwerk) hiess der Titel einer anderen frühen Installation Cattelans, für die der Künstler seine Ausstellungsfläche auf der Biennale von Venedig 1993 (das erste Mal, dass er zu dieser bedeutenden Ausstellung eingeladen war) an eine Werbeagentur vermietete, die dort ein Parfümplakat aufstellte – während er selbst Ansehen gegen Anonymität (und eine stattliche Miete) eintauschte.

Von diesen frühen Heldentaten bis zur Verkündung seines Ruhestands könnte Cattelans gesamtes Œuvre als Versuch gedeutet werden, sich den Regeln des Marktes und dem Joch der Arbeit zu widersetzen. Diese Themen spiegeln vielleicht die Schuld, den Konflikt und die innere Unruhe eines jungen Italieners aus einer Not leidenden Arbeiterfamilie wider – aus dem Lumpenproletariat, wie es damals hiess –, für den die Kunst aussergewöhnliche soziale Mobilität und Freiheit mit sich brachte, aber auch das Gefühl, Familie und Freunde und, abstrakter formuliert, die Werte verraten zu haben, für die viele andere italienische Jugendliche der 1960er- und 1970er-Jahre in die Politik, in die Auflehnung oder sogar in den bewaffneten Kampf gingen. Es ist kein Zufall, dass Cattelan für eine seiner ersten Arbeiten das Emblem der Terroristengruppe Rote Brigaden



MAURIZIO CATTELAN, OBLOMOV FOUNDATION, 1992, engraved glass, 39 3/8 x 39 3/8" / OBLOMOW-STIFTUNG, graviertes Glas, 100 cm x 100 cm. (PHOTO: SANTI CALECA)



MAURIZIO CATTELAN, TORNO SUBITO, 1989, engraved Plexiglas, 1 $^{1}/_{2}$ x 4 $^{3}/_{4}$" /
BIN GLEICH ZURÜCK, graviertes Plexiglas, 4 x 12 cm.
(PHOTO: FAUSTO FABBRI)

in eine Weihnachtsdekoration verwandelte – als Hinweis darauf, dass alle Revolutionsträume eines Tages zwangsläufig der unbändigen Gier des Weihnachtsshoppings erliegen würden.

So gesehen fügt sich Cattelans angekündigter Ruhestand in eine lange künstlerische Tradition der Arbeitsverweigerung ein. In einem Manifest von 1974 hatte Gustav Metzger die Künstler aufgefordert, in einem Akt der «vollständigen Niederlegung der Arbeit» mindestens drei Jahre lang keine Kunst zu produzieren. Seine eigenen «Jahre ohne Kunst» sollten von 1977 bis 1980 dauern. In diesem Zeitraum, so Metzgers Vorstellung, «produzieren und verkaufen Künstler keine Werke, bestücken keine Ausstellungen und verweigern die Zusammenarbeit mit jeglichem Teil der Medienmaschinerie des Kunstbetriebs». Doch dann verlängerte er sein eigensinniges Abstinenzgelübde um etliche weitere Jahre. Um die gleiche Zeit tauschte Piero Gilardi die Kunst gegen den politischen Aktivismus ein und förderte die Arbeiten anderer. Noch davor begann Lee Lozano 1969 ihr GENERAL STRIKE PIECE (Allgemeines Streik-«Piece», in dem sie dazu aufrief, «sich Schritt für Schritt, aber entschlossen aus offiziellen respektive öffentlichen ‹Uptown›-Empfängen oder Zusammenkünften der ‹Kunstwelt› zurückzuziehen, um die Möglichkeit einer totalen persönlichen & öffentlichen Revolution zu erforschen»); im Jahr darauf ging sie mit

auf ging sie mit DROPOUT PIECE (Aussteiger-«Piece», 1970) noch weiter und vertraute sich und ihr gesamtes Werk dem Vergessen an. Zu weiteren Beispielen des freiwilligen Rückzugs von der künstlerischen Arbeit zählen die «nichtproduktive Haltung», die Josef Strau mit der Kölner Kunstszene der 1980er-Jahre assoziierte; der Day Without Art, den die Kunstorganisation Visual AIDS seit 1989 veranstaltet, um die öffentliche Aufmerksamkeit für die AIDS-Krise zu erhöhen; und das von Mladen Stilinović verfasste Manifest *The Praise of Laziness* (1993), eine Fortsetzung seiner Selbstporträts als Schlafender mit dem Titel ARTIST AT WORK (Künstler bei der Arbeit, 1978).

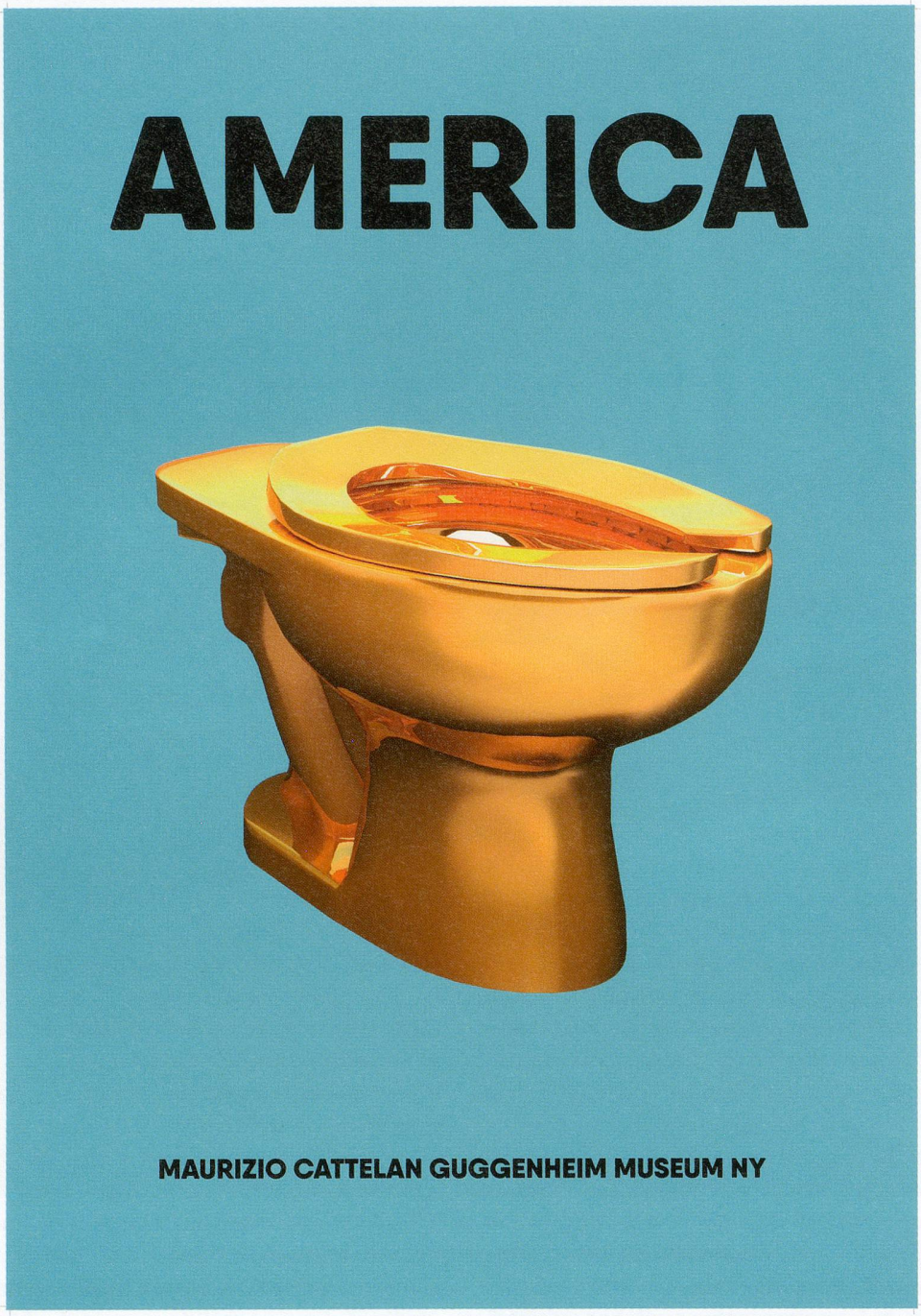
Während viele dieser Episoden offensichtlich politisch motiviert waren, ist Cattelans Haltung nicht ganz so bestimmt oder eindeutig: Seine Weigerung zu arbeiten mündet nicht in einen Streik, sondern in die Frührente. Diese Wahl deutet auf sehr italienische Assoziationen und Einstellungen hinsichtlich eines leicht manipulier- und hintergehbaren Sozialstaats hin, wie sie an der langen Geschichte der Erwerbsunfähigkeitsbetrüger und «Baby-Pensionäre» abzulesen sind, die die Wirtschaft des Landes zugrunde gerichtet haben – nicht aus Protest gegen die Obrigkeit, sondern aufgrund einer weitverbreiteten, chronischen Faulheit, einer ideologiefreien Rebellion, die zur vollkommenen Intoleranz gegenüber jeder etablierten Ordnung und damit zu einer Haltung führt, die ihrem Wesen nach womöglich noch mehr Sprengstoff enthält.

Infolge dieser Uneindeutigkeit mag Cattelan im tiefsten Inneren sogar der ersten Arbeitsverweigerung in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts näher sein: der langen Phase, in der Marcel Duchamp behauptete, er habe das Künstlerdasein aufgegeben, um ein einfacher *respirateur* zu werden, obwohl er sich – um den Titel eines neuen Buchs von Elena Filipovic zu zitieren – unzähligen «scheinbar marginalen Tätigkeiten» hingab, die insgesamt eventuell noch vielschichtiger, anregender und wirkungsmächtiger sind als sein rein künstlerisches Werk. Wie Henri-Pierre Roché scharfsichtig feststellte, bestand Duchamps Meisterstück in seiner Verwendung von Zeit, dieser Mischung aus Effizienz und Faulheit, die sein gesamtes Leben kennzeichnete. Trotz der legendären Aura seines angeblichen – und Joseph Beuys zufolge so überbewerteten – Schweigens war Duchamps Zurückgezogenheit sehr geräuschvoller Natur: eine Askese voller Geschäftigkeit und Geschäfte, eine Ruhe, die in Wirklichkeit einer fieberhaften, fruchtbaren Unruhe glich. Der Künstler fand die Zeit und die Mittel, gleichzeitig Faulenzer und Untergrundkünstler zu sein, emsig mit ÉTANT DONNÉS ... (Gegeben sei ..., 1946–1966) beschäftigt und parallel dazu Kurator, Förderer von jungen und nicht so jungen Künstlern, Zeitschriftenredakteur und -herausgeber, Ausstellungsgestalter, Sammlungsberater, selbst Kunstsammler, sogar -händler – und dies alles in einem multiplen Rollenspiel, das die Kunstwelt sowohl parodierte als auch wahrheitsgetreu nachstellte und das seinerseits von Duchamps verschiedenen Ich-Performances offengelegt wurde.

Auf ganz ähnliche Weise setzt Cattelans Werk in Szene, was Alison Gingeras – genau an dieser Stelle vor 17 Jahren, als Cattelan noch Künstler war – treffend als «Soziologie ohne Wahrheit» beschrieb, als einen Kostümball, auf dem die Rollen und Figuren des Kunstzirkus fortwährend hinter Masken verschwinden und wieder enttarnt werden. Nicht zufällig stürzte sich Cattelan, nachdem er die Kunstproduktion aufgegeben hatte, mit fast verdächtigem Eifer in eine Reihe von «marginalen Tätigkeiten», die in seinem Werk immer wieder aufgetaucht waren, aber erst jetzt ins Rampenlicht rückten: als Magazinredakteur, Bilderfabrikant und -konsument, Kurator und Talentsucher, sogar als Sammler, Produzent und Herausgeber fremder Arbeiten. Betrachtet man dieses Gewirr von Aktivitäten, so täte man wohl gut daran, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass Duchamps *respirateur* auf Französisch nicht nur den «Atmenden» bezeichnet, sondern – wesentlich prosaischer – auch den «Staubsauger»: eine moderne Junggesellenmaschine, die alles sieht, alles aufnimmt, alles einsaugt. Wie der postkünstlerische Duchamp vor ihm ist auch der pensionierte Cattelan zu einer gefrässigen Vorrichtung geworden, die Bilder zerkaut und ausspuckt: Es kommt nicht von ungefähr, dass seine Zeitschriften – von *Permanent Food* bis *Toilet Paper*, seinem jüngsten Projekt – oft mit Körper- und Fussmetaphern spielen und wie eine Parodie auf die übersättigte Bilderkultur unserer Zeit Schaulust mit Fäkalsprache und unstillbare Ge-



MAURIZIO CATTELAN, ANOTHER FUCKING READYMADE, 1996,
crated works from a stolen exhibition, variable dimensions, installation view, Crap Shoot, de Appel, Amsterdam, 1996 /
NOCH EIN VERDAMMTES READYMADE, verpackte Arbeiten einer gestohlenen Ausstellung,
Masse variabel, Installationsansicht.


AMERICA
MAURIZIO CATTELAN GUGGENHEIM MUSEUM NY

lüste mit einer ebenso exzessiven Überfütterung des Auges vermengen.

Im Anklang an Duchamp weiss zudem auch Cattelan: «Die einzigen Kunstwerke, die Amerika hervorgebracht hat, sind seine sanitären Anlagen und seine Brücken.» Als er daher 2016 aus dem Vorruhestand zurückkehrte, schuf er ein Massivgold-WC für eine weitere gigantische Toilettenschüssel Amerikas, das Guggenheim Museum. Cattelans trumpistisches Klosett namens AMERICA (Amerika) ist eine Unterwanderung des Oben und Unten auf rabelaisische Art: In seiner karnevalesken Umkehrung von Rollen und Hierarchien zieht es endlose Schlangen von Besuchern an, die sich verzweifelt winden, um ein Selfie zu machen, so als müssten sie dringend ihren Darm oder ihre Blase entleeren – noch eine Parallele zwischen Grundbedürfnissen und Bilderkonsum, die sich hier in einem der verstörendsten Kommentare Cattelans zum aktuellen Zustand der Demokratie Bahn bricht. Seine Toilette ruft natürlich Erinnerungen an Piero Manzoni und dessen Künstlerscheisse wach, deren Wert nach dem Goldpreis bemessen wurde, an Chris Ofilis Elefantendung oder, noch davor, an alchemistische Mythen und Träume von Transmutation – oder gar Transsubstantiation? –, die von König Midas bis zu Duchamps FOUNTAIN (Fontäne) von 1917 reichen, von Alfred Stieglitz passenderweise in *Madonna des Badezimmers* umbenannt.

Merdelamerdelamerdelamerdelamerdelamer... de l'amerique lautete das Mantra, das eine andere – glücklosere – Müssiggängerin der Jahrhundertwende auslebte, Baronin Elsa von Freytag-Loringhoven. Als so berühmtes wie tragisches Beispiel für die Weigerung zu arbeiten und die Missachtung von Konventionen war auch sie von Klempnereimetaphern fasziniert – verglich sogar ein Siphonrohr mit Gott – und soll, so sagen manche, Duchamp zu seinem Pissoir inspiriert haben.

Wie auch die Geschichte von Lee Lozano erinnert uns das traurige Schicksal der Baronin, die in bitterer Armut starb, daran, dass manche Arbeitsverweigerungen radikaler und tiefschürfender sind als andere und einen Schatten des zynischen Opportunismus auf die vermeintliche Integrität von Cattelan und Duchamp werfen. Tatsächlich zog die nonchalante Art, auf die Cattelan mit AMERICA die Arbeit wieder aufnahm – und seine Auszeit ohne jede Erklärung oder Rechtfertigung unterbrach –, eine gehörige Portion Kritik und Zweifel nach sich, und manch einer bewertete seine Schaffenspause schlicht als Werbegag auf dem Weg zu einem sorgfältig inszenierten Comeback. Der Künstler jedoch scheint zu suggerieren, dass extreme Zeiten extreme Massnahmen erfordern: In AMERICA bezieht Cattelan eindeutig Stellung gegen das Abdriften des Landes in den Autoritarismus – nicht gewillt, sich im Angesicht des Notfalls Schweigen vorwerfen zu lassen.

Heute, in einem affektiven Kapitalismus, in dem selbst Ängste und Wünsche als Arbeit nutzbar gemacht und ausgebeutet werden und die Kommunikation zum treibenden Wirtschaftszweig des Jahrhunderts geworden ist, sind die Grenzen zwischen Arbeit und Musse verschwunden. Die vielleicht bitterste Erkenntnis, auf die Cattelan – womöglich unwillkürlich – hinweist, besteht darin, dass wir uns der Arbeit nicht mehr verweigern oder uns selbst von der Maschine des Spektakels lösen können. Trotz aller rebellischen Botschaften, die Cattelans jüngstes Werk in der Privatheit einer Toilette befeuern mag – mit Postings von schwimmenden Fäkalien auf Instagram als deutlichstem Beweis für ein solch barbarisches Verhalten –, zeigt AMERICA, wie heutzutage Körper, Bilder, das Spektakel und die Wirtschaft zu einem unauflösbaren Knoten verschnürt werden, in dem selbst der abgeschiedenste und buchstäblich obszöne (sprich: dem Blick entzogene) Raum einer Toilette sich in der Hypersichtbarkeit und der alles durchdringenden Qualität des Kapitals verfängt. Die Arbeit ist insofern am Ende, als alles zu Arbeit geworden ist.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

MAURIZIO CATTELAN, AMERICA, 2016, bowl: 18K Gold, pipes and flushometer: gold plated, 28 $^{1}/_{2}$ x 14 x 27" / Schüssel: 18 K Gold, Röhren und Toilettenspülung: blattvergoldet, 72,4 cm x 35,6 cm x 68,6 cm. (IMAGE: MENOMENOPIU ARCHITECS)

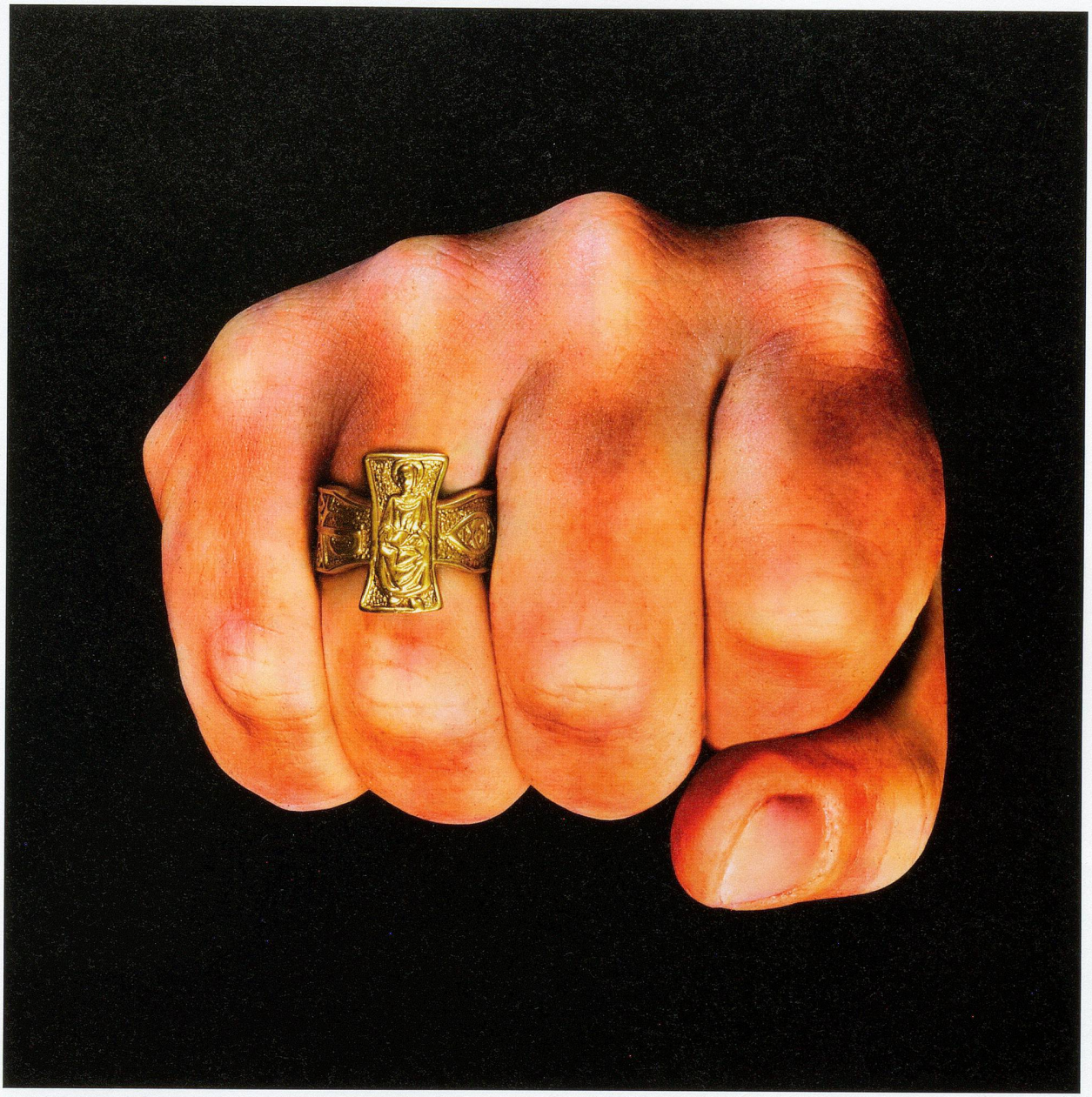
EDITION FOR PARKETT 100 / 101

MAURIZIO CATTELAN

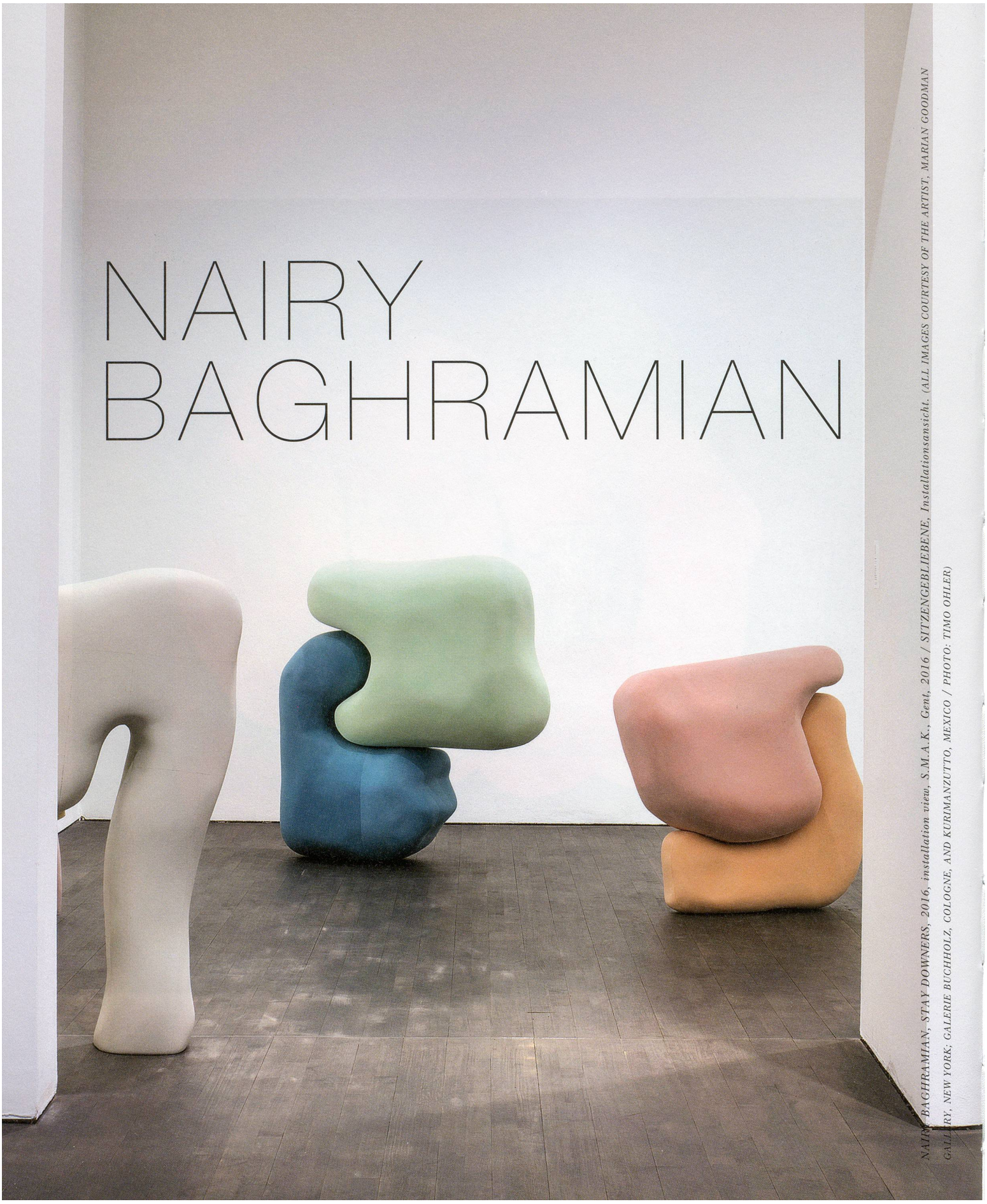
UNTITLED, 2017

10-color silkscreen print,
$19\,^{11}/_{16}$ x $19\,^{11}/_{16}$" on Velin d'Arches noir 250 gm^2,
printed by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli.
Ed. 35/XX/10 AP, signed and numbered certificate.

10-Farben-Siebdruck,
50 x 50 cm, auf Velin d'Arches noir 250 gm^2,
gedruckt bei Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli.
Auflage 35/XX/10 AP, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



NAIRY BAGHRAMIAN



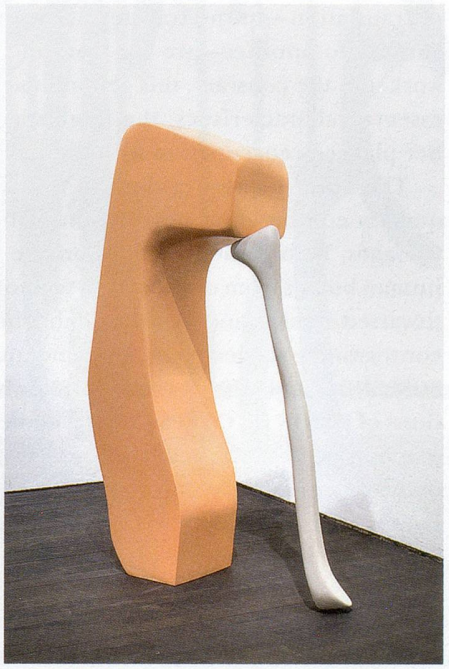
NAIRY BAGHRAMIAN, STAY DOWNERS, 2016, installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / SITZENGEBLIEBENE, Installationsansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK; GALERIE BUCHHOLZ, COLOGNE, AND KURIMANZUTTO, MEXICO / PHOTO: TIMO OHLER)

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH

Occupational Hazard

A few years ago, Nairy Baghramian was offered the chance to mount retrospectives of her work at SMAK, Ghent, and the Walker Art Center, Minneapolis—invitations she declined. Instead, the artist opted for an elaborate orchestration of brand new sculpture and photography, each example inspired by an earlier work or series. Contrary to convention, but in keeping with Baghramian's disruptive attitude toward received models of exhibition-making, the show surveyed the evolution of her art by indirection, via the rehearsal of an alternative history, or histories. Encompassing more than sixty individual pieces, all dated 2016, the result was an expansive presentation of roads not taken, ideas discarded, variations unrealized, and preparatory material ultimately superseded.[1] Given that each new work was an indication of how a past work might easily have turned out otherwise, common assumptions about growth and development over the course of an art career were mischievously undermined.

The exhibition's title, "Déformation Professionnelle," reflects Baghramian's fondness for multilingual wordplay. A French phrase that resists easy trans-



NAIRY BAGHRAMIAN, STAY DOWNERS (TRUANT), 2016, polyurethane, 56 3/4 x 33 7/8 x 12 1/4", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / SITZENGEBLIEBENE (SCHWÄNZER), Polyurethan, 144 x 86 x 31 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH is a critic and curator; he teaches at University College Dublin, Ireland

lation, it is a provocative choice for a Berlin-based artist born in Isfahan, Iran, especially for an exhibition that premiered in a Flemish city in Belgium and will be presented again this fall at the Walker (in a country whose historically vaunted accommodation of cultural difference has been sorely tested of late). As the title of a survey show, albeit an eccentrically conceived one, it also reverses any expectation of tracing the gradual development of a mature body of work—the most obviously implied other of *déformation professionnelle* is, after all, *formation personnelle*. A quick Internet search reveals a long-running thread discussing the ideal rendition of *déformation professionnelle* in English.[2] Initiated over ten years ago, this online debate remains inconclusive; its proliferating suggestions include "occupational hazard," "professional bias," "job conditioning," and "vocational idiosyncrasy," variously indicating a distortion of one's view of the world due to one's designated role within it. Baghramian's teasing challenges to the process of translation—to the transfer of meaning from one context to another—are far from incidental to her work. On the contrary, this general tactic is one of its essential characteristics, the linguistic correlative of her plastic preoccupation with liminal spaces.

The latter is most evident in her sculpture's frequently confounding negotiation of thresholds and passages, its obstructive effect on the translation of human bodies from one location to another. At SMAK, thwarted transits and uncontrollable incursions were contrastingly suggested by the pendant works JUPON SUSPENDU and JUPON RÉASSEMBLÉ, both modifications of JUPON DE CORPS (2015). While the former—a group of cast-wax mallets hung from the ceiling by metal hooks, evoking the cramped interior of a butcher's shop—blocked a narrow doorway, the latter spread out across several galleries like an invasive spidery weed. Baghramian's interest in borders, including national and institutional ones, was also signaled by the first work to greet visitors at SMAK: a third flag fluttering above the museum's entrance, alongside those of Belgium and the institution itself, bearing an image of Baghramian's WALKER.[3] Baghramian has often argued against both didactic art, on the one hand, and the adoption of social or political activity as a *substitute* for "art in pictorial or sculptural form," on the other.[4] Yet she has also scrupulously avoided the facile mapping of aesthetic form onto social context for which earlier avant-gardes can all too easily be chided in hindsight. Even so, it is tempting to view the signature stratagem just outlined, her sculptures' proclivity for boundaries, as emblematic of so many regulatory interventions or blockages in the flow of people, resources, ideas, capital across the world's borders, many of which are currently being refortified and increasingly policed after a sustained period of relative relaxation.

The Ghent exhibition was designed to uncoil centrifugally from an empty core. Physical access to the otherwise empty large gallery at the heart of the museum, the central showcase of many previous presentations, was barred by PEEPER. This newborn avatar of the earlier SPANNER (STRETCHER LOITERER) (2008) is, like its antecedent, an elongated sculpture made up of varying lengths of disparate materials—steel cable, lacquered aluminum, and concrete—stretched taut over forty-six feet from wall to wall, in an off-kilter line across the entrance to the room. Elsewhere among the galleries, strategically located (with calculated awkwardness) in prominent transitional spaces, stood five members of a family of sculptures in galvanized steel and polycarbonate. Their collective title, BIG VALVES, which simultaneously invokes the domains of anatomy and engineering, underscores the enduring significance to Baghramian's work of the relationship between the organic and the machinic, *viscera* and *architectura*, the embodied individual and the constructed environment designed to envelop it. To the anthropomorphizing gaze, these sculptures also suggest a corps of diminutive, alien aircraft marshalers with amorphous bodies, spindly metal arms, and transparent riot shields for hands, seemingly tasked with hugging corners and directing the circulation of viewers around the gallery spaces.

A second group of sculptures, the series "SITZENGEBLIEBENE" (STAY DOWNERS), also spread over several exhibition spaces. Generally bulbous in form, and mostly made of polyurethane foam in a range of candy colors, their comical demeanor is amplified by their infantilizing monikers: BABBLER, DRIPPER, SHILLY-SHALLY, FIDGETY PHILIP, GRUBBY URCHIN, CLASS CLOWN. These descendants of a more darkly

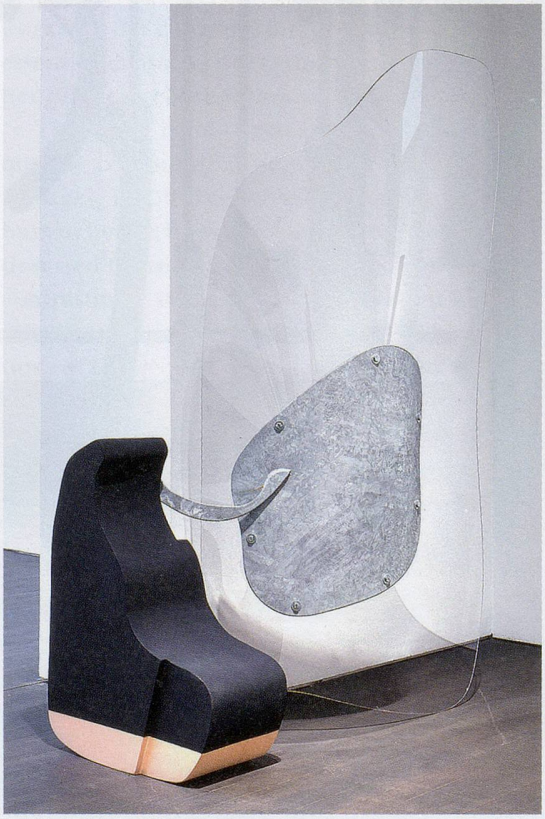
NAIRY BAGHRAMIAN, JUPON SUSPENDU, 2017, wax, steel, lacquered aluminum, installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2017 / Wachs, Stahl, lackiertes Aluminium, Installationsansicht. (PHOTO: GENE PITTMAN)



austere ensemble of gangly biomorphic sculptures, "KLASSENTREFFEN" (CLASS REUNION) (2008), share their ancestors' sense of barely maintained balance, exuding the air of precariousness and instability, of actual or potential displacement, common to many of Baghramian's works. The series of cast-aluminum sculptures called "MOORINGS" speaks again to questions of traffic and transport, of being tied to a location or free to move about at will. Three of these pseudo-industrial fixtures were hung high on each of the outside walls of the almost vacant central gallery, in one of several subtle mirrorings and inversions that punctuated the exhibition layout, while a floor-bound example sat in a nearby gallery.

This space was shared with two more sizable, although fragmentary, works, PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS RAUCHT, EINSTEHER (THE CONCEPT-ARTIST'S SMOKING HEAD, STAND-IN) and FLAT SPINE. Punning on the German expression *Mir raucht der Kopf*, which translates literally as "my head is smoking" but, more idiomatically, means something akin to "my brain is fried" or "spinning," PORTRAIT is a group of ten photographs, taken from various distances and perspectives, showing smoke billowing from the top of a twin chimney stack. The images come from the same photo shoot as their 2008 predecessor, a single image with the same title, minus the adjunct *Einsteher*, or "Stand-In." Corporeal rather than mental disintegration is evoked in FLAT SPINE, a fifteen-part orange-and-cream sculpture made of lacquered wood and resin, which looks something like an attempt to reassemble the disarticulated vertebrae of a monstrous cyborg. The photographs might be taken to offer a wry comment on the receding pipe dream of a radically dematerialized art via an image suggesting a cartoon-like physicalization of abstract mental turmoil. FLAT SPINE, on the other hand, which is a machinic mutation of the more organic FRENCH CURVE (2014), obliquely indicates Baghramian's debt to assorted theorizations of the body over the past century, from modernism's "body in fragments" through the posthuman or techno-human hybrids posited by various thinkers since the 1980s, not to mention the more devolved thingly speculations rife in recent years.

This idea of forceful damage on a larger-than-life-size scale is also reflected in various sculptures redolent of medical prostheses or remedial dentistry, including the multi-part works CHIN-UP (FIRST FITTING) and SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP). While these works' equally oversize predecessors, such as RETAINER (2014), were already disconcerting, these latest, scaled-up mutations amplify further the conflicting associations of curative attention and sadistic torture that attend the disquieting sight of an array of needle-pointed devices in a dentist's office. At SMAK, the most physically commanding of these



NAIRY BAGHRAMIAN, BIG VALVE, 2016, zinked metal, painted polyurethane, polycarbonate, 65 $^{3}/_{4}$ x 54 $^{1}/_{2}$ x 13 $^{3}/_{8}$", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / GROSSES VENTIL, verzinktes Metall, bemaltes Polyurethan, Polycarbonat, 167 x 138 x 34 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)



NAIRY BAGHRAMIAN, JUPON RÉASSEMBLÉ, 2016, epoxy resin, steel, wax, 39 3/8 x 363 x 187 3/4", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / Epoxidharz, Stahl, Wachs, 100 x 922 x 477 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

pseudo-orthodontic sculptures was HEADGEAR. This Brobdingnagian brace, assembled from lengths of polished metals, fabric, rubber, and sundry synthetic materials, was prominently installed on a double-height wall that loomed above the museum's reception desk. Its menacing echo of a giant maw confirmed the suggestion in many of the other galleries that the entire exhibition be perceived as a corpus in both senses of the word: as a somehow definitive collection of artworks, however perversely constituted, as well as an aggregation of body parts, however loosely articulated, with a definite overall shape.

Of course, the very notion of "the definitive" is precisely what Baghramian opted to avoid by refusing the offer of a conventional survey show in the first place (much as she has also confounded the model of the solo exhibition on various occasions in the past by generously incorporating the work of other artists). Her contributions to this summer's Skulptur Projekte Münster and documenta 14 are similar in temper. In Münster, she presented giant versions of her previously modest hybrids of drawing, sculpture, and painting, "BELIEBTE STELLEN" (PRIVILEGED POINTS, 2011–), one commandingly positioned—although seemingly not quite conclusively assembled—in the courtyard of the city's imposing Erbdrostenhof, and the other in disassembled pieces in the rear yard; for documenta's exhibition



NAIRY BAGHRAMIAN, PRIVILEGED POINTS, 2017, 2 parts, bronze, lacquer, zinked steel, rubber, front yard: approx. 78 $^{3}/_{4}$ x 275 $^{1}/_{2}$ x 197", installation view, Skulptur Projekte Münster, 2017 / BEVORZUGTE STELLEN, 2 Teile, Bronze, Lack, verzinkter Stahl, Gummi, Vorplatz: ca. 200 x 700 x 500 cm, Installationsansicht. (PHOTO: BENJAMIN WESTOBY)

in Athens, she installed DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (2017), a sculpture that revisited a work made fifteen years before, IRON TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (2002), before traveling on to Kassel to install the earlier work there.

Tempting though it is to examine the relationship between the individual works in "Déformation Professionnelle" and their avowed antecedents for evidence of formal development, refinement, breaks, or even reversals, this ambition is hampered by the sheer variety of those relationships, some of which are quite oblique. For example, the substantial blocks of marble plaster titled PRIVILEGED POINTS (FELLOW) seem nothing like the thin hoops of metal, coated with resin and paint, to which they are ostensibly related—that is, until one notices the negative forms of those "BELIEBTE STELLEN" indented in their surfaces, suggesting, however impossibly, that these new works are the molds from which the earlier works were generated. Clearly, one of Baghramian's principal concerns is to highlight an ongoing commitment to a ludic strain of institutional critique, in which the framing conditions of the artwork are often playfully perverted. This gambit of "surveying the survey,"[5] as the artist herself puts it, thus arguably offered more insight into her oeuvre than the mid-career retrospective originally requested.

1) To quote SMAK's exhibition pamphlet: "Some [of the new] works incorporate rejected ideas and other working material. Other works show potential variations in form." See https://smak.be/en/exhibition/9114.

2) See https://forum.wordreference.com/threads/déformation-professionnelle. 174172.

3) This flag marks the third iteration in an ongoing series begun in 2008, which employs different acquired images of the same young man. The term walker refers to the kind of generically attractive male who can be acquired as company for an evening's socializing. This photogenic cipher can also be classed among the proxies, placeholders, and "stand-ins"—a favorite term of the artist's—that abound in Baghramian's work.

4) Baghramian, quoted in Jörg Heiser, "Room to Live," *Frieze* (May 2010), 109.

5) SMAK exhibition pamphlet.

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH

Berufsrisiko

Nairy Baghramian erhielt vor einigen Jahren das Angebot, im Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gent, und im Walker Art Center, Minneapolis, eine Retrospektive ihrer Werke zu veranstalten. Sie lehnte ab und entschied sich stattdessen für eine orchestrierte Präsentation brandneuer Skulpturen und Photographien, wobei jedes Beispiel von einer früheren Arbeit oder Serie inspiriert ist. Ihre Schau, die der üblichen Praxis widerspricht, dafür aber voll und ganz Baghramians subversiver Einstellung zur konventionellen Ausstellungsmacherei entspricht, protokolliert die Entwicklung ihrer Kunst über Umwege und eine oder mehrere alternative Geschichten. Über 60 Exponate (alle 2016 entstanden) fügen sich zu einer ausgedehnten Tour durch nie beschrittene Wege, verworfene Ideen, nicht verwirklichte Varianten und übergangene Vorstudien.[1)] Jedes neue Werk bezeugt, dass ein älteres Werk auch ganz anders hätte ausfallen können – eine Strategie, die gängige Erwartungen, wie eine Künstlerlaufbahn sich zu entfalten und zu entwickeln habe, raffiniert unterläuft.

Der Ausstellungstitel «Déformation Professionnelle» spiegelt Baghramians Vorliebe für Wortspiele in mehreren Sprachen. Die Verwendung einer schwer übersetzbaren französischen Redewendung ist ein provokanter Akt für eine in Isfahan, Iran, ge-

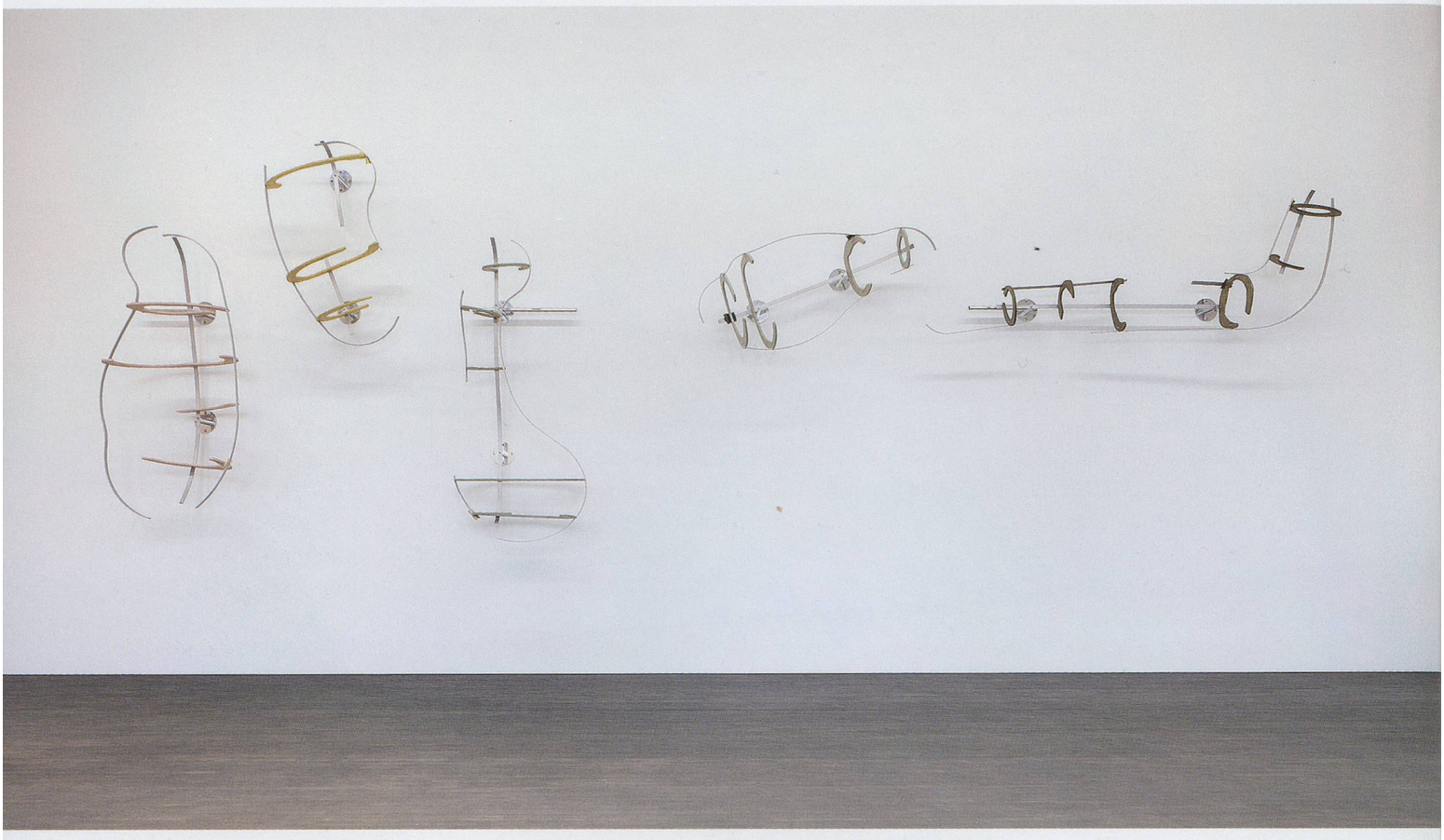


NAIRY BAGHRAMIAN, PRIVILEGED POINTS, 2017, 2 parts, bronze, lacquer, zinked steel, rubber, back yard: approx. 59 x 236 $^{1}/_{4}$ x 157 $^{1}/_{2}$", installation view, Skulptur Projekte Münster, 2017 / BEVORZUGTE STELLEN, 2 Teile, Bronze, Lack, verzinkter Stahl, Gummi, Hinterhof: ca. 150 x 600 x 400 cm, Installationsansicht. (PHOTO: BENJAMIN WESTOBY)

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH ist Kritiker und Kurator. Er unterichtet am University College Dublin, Irland.



NAIRY BAGHRAMIAN, FLAT SPINE, 2016, 15 parts, lacquered wood, resin, 29 1/2 x 637 3/4 x 228 1/8", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / FLACHES RÜCKGRAT, 15 Teile, lackiertes Holz, Kunstharz, 75 x 1620 x 580 cm, Installationsansicht / on wall: PORTRAIT (THE CONCEPT-ARTIST'S SMOKING HEAD, STAND-IN), 2016, c-print, framed, 42 3/8 x 56 1/4 x 2 1/8" / an der Wand: PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS RAUCHT, EINSTEHER), C-Print, gerahmt, 107,5 x 143 x 5,5 cm. (PHOTO: TIMO OHLER)



NAIRY BAGHRAMIAN, CHIN UP (FIRST FITTING), 2016, 5 parts, waxed wood, polished and lacquered aluminum, 176 x 535 $^{7}/_{16}$ x 43 $^{1}/_{4}$", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / KOPF HOCH (ERSTE ANPROBE), 5 Teile, gewachstes Holz, poliertes und lackiertes Aluminium, 447 x 1,360 x 110 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

borene und in Berlin lebende Künstlerin, speziell im Fall einer Ausstellung, die zuerst in einer flämischen Stadt Belgiens und später im Walker Art Center (in einem Land also, dessen stolze Tradition der kulturellen Toleranz in jüngerer Zeit aufs Schwerste geprüft wird) stattfinden soll. Als Titel einer – wenn auch exzentrisch konzipierten – Werkschau stellt die Wendung in Abrede, dass hier das schrittweise Heranreifen eines Œuvres dokumentiert werden soll. Das mitgemeinte Pendant zu *déformation professionnelle* wäre *formation personnelle*. Laut Wikipedia bezeichnet *déformation professionnelle* «die Neigung, eine berufs- oder fachbedingte Methode oder Perspektive unbewusst über ihren Geltungsbereich hinaus auf andere Themen und Situationen anzuwenden, in denen sie zu eingeengter Sichtweise, Fehlurteilen oder sozial unangemessenem Verhalten führen kann».[2)] Baghramians satirische Infragestellung des Prozesses der Übersetzung – der nahtlosen Bedeutungsübertragung von einem Kontext zum anderen – spielt keineswegs eine Nebenrolle in ihrer Arbeit. Ganz im Gegenteil liefert sie auf fundamentaler Ebene die sprachliche Entsprechung zur plastischen Auseinandersetzung mit Übergangsräumen.

Letzteres zeigt sich mit besonderer Prägnanz in der oft verwirrenden Postierung der Skulpturen an Schwellen und Gängen wie auch in dem Widerstand, den sie dem Transfer menschlicher Körper von einem Ort zum anderen entgegensetzen. Blockierte Zugänge und unvermeidliche Zutritte wurden im SMAK durch das Werkpaar JUPON SUSPENDU und JUPON RÉASSEMBLÉ visualisiert, beide Modifikationen von JUPON DE CORPS (2015). Die eine Komponente – eine Ansammlung von in Wachs gegossenen Schlägeln, an Haken von der Decke hängend wie Fleischerwerkzeug – versperrte einen engen Durchgang, während die andere wie ein rankenartiges Unkraut durch mehrere Ausstellungsräume wucherte. Schon das erste Werk, das die Ausstellungsbesucher begrüsste, signalisierte Baghramians Interesse an Grenzen (einschliesslich Landes- und Institutionsgrenzen): Neben der Flagge Belgiens und des Museums flatterte über dem Haupteingang eine dritte, die ein Abbild von Baghramians WALKER (Geher) trug.[3] Die Künstlerin bekräftigte wiederholt ihre Abneigung gegen didaktische Kunst einerseits und gegen die Verwendung politischer oder sozialer Aktivitäten als Ersatz von «Kunst in bildlicher oder plastischer Form» andererseits.[4] Zugleich vermeidet sie strikt die allzu willkürliche Projektion der ästhetischen Form auf den sozialen Kontext, wie man es rückblickend den Avantgarden früherer Zeiten vorwerfen könnte. Dessen ungeachtet fühlt man sich versucht, die erwähnte Schlüsselstrategie – das Spiel der Skulpturen mit dem Phänomen Grenze – als emblematisch für die Unzahl der regulatorischen Eingriffe aufzufassen, die den Fluss von Menschen, Ressourcen, Ideen und Kapitalwerten über alle globalen Grenzen hinweg steuern oder unterbinden sollen und die nach einer Ära relativer Laxheit gegenwärtig wieder strenger kontrolliert und überwacht werden.

Das Ausstellungskonzept für Gent sollte sich zentrifugal aus einem leeren Kern entfalten. Der Zugang zum grossen Hauptsaal des Museums, dem Herzstück vieler Ausstellungen, wurde von PEEPER (Spanner) versperrt. Diese Plastik, wie ihr Vorläufer SPANNER (STRETCHER LOITERER) (Spanner [Dehner Penner], 2008) aus mehreren Materialien (Stahlseil, lackiertes Aluminium, Beton) unterschiedlicher Länge zusammengesetzt, streckte sich straff gespannt über eine Entfernung von 14 Metern von einer Wand zur anderen und zog dabei eine auffällige Linie quer durch den Raumeingang. Strategisch (als kalkulierte Störfaktoren) über wichtige Durchgangszonen anderer Räume verteilt, standen fünf Mitglieder einer Skulpturenfamilie aus verzinktem Stahl und Polycarbonat. Ihr gemeinsamer Titel BIG VALVES (Grosse Ventile), der sowohl anatomische als auch technische Assoziationen hervorrief, unterstrich die anhaltende Bedeutung des Organischen und Mechanischen in Baghramians Schaffen – *viscera* und *architectura*, das verkörperte Individuum und die ihm auf den Leib geschnittene Umwelt. Dem anthropomorphisierenden Blick mussten die grazilen Skulpturen als Marshaller-Team für ausserirdische Raumschiffe erscheinen. Mit ihren formlosen Körpern, dünnen Metallarmen und durchsichtigen Schutzschilden waren sie augenscheinlich mit der Aufgabe betraut, die Ecken abzuriegeln und die Besucherströme durch die Ausstellungsräume zu dirigieren.

Eine zweite Skulpturengruppe, die Serie SITZENGEBLIEBENE, besetzte gleichfalls mehrere Museumshallen. Von allgemein bauchig gewölbter Form und grösstenteils aus Polyurethanschaum in einer Palette von Bonbontönen gefertigt, wurde ihr grotesk anmutendes Äusseres noch zusätzlich durch kindische Titulierungen unterstrichen: BABBLER, DRIPPER, SHILLY-SHALLY, FIDGETY PHILIP, GRUBBY URCHIN, CLASS CLOWN. Diese Nachfahren der schlaksigen, biomorphen Skulpturen des ernsteren, kargeren Ensembles KLASSENTREFFEN (2008) erbten von ihren Vorfahren die aus dem Gleichgewicht zu fallen drohende Positur. Sie verströmten ein Gefühl der Unsicherheit und Instabilität, einer potenziellen oder realen Entfremdung, wie wir es von vielen anderen Werken Baghramians her kennen. Die Serie aus Gussaluminium-Plastiken mit dem Titel MOORINGS griff erneut Fragen des Verkehrs und Transports, der Ortsbindung und der Bewegungsfreiheit auf. Drei dieser pseudoindustriellen Armaturen hingen hoch über dem Boden an jeder Aussenwand der praktisch leeren Haupthalle, in einer von mehreren subtilen Spiegelungen und Umkehrungen, die sich im gesamten Ausstellungsbereich ereigneten. Die zugehörige Bodenskulptur war in einem nahe gelegenen Raum untergebracht.



NAIRY BAGHRAMIAN, HEADGEAR, 2016, polished stainless steel, polished aluminum, fabric, silicone, rubber, polyurethane foam, polycarbonate, approx. 275 $^{1}/_{2}$ x 196 $^{7}/_{8}$ x 59", installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2017 / KOPFGESTELL, polierter rostfreier Stahl, poliertes Aluminium, Textil, Gummi, Polyurethan-Schaum, Polycarbonat, ca. 700 x 500 x 150 cm.
(PHOTO: GENE PITTMAN)

Dieser Raum beherbergte zudem zwei grössere, wenn auch fragmentarische Werke: PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS RAUCHT, EINSTEHER) und FLAT SPINE (Flaches Rückgrat). Als Pointe auf die deutsche Redensart «Mir raucht der Kopf» versammelte PORTRAIT eine Suite von zehn Photographien, die aus verschiedenen Blickwinkeln und Distanzen Rauchschwaden aus zwei Fabrikschornsteinen festhielten. Die Bilder waren Teil einer Aufnahmeserie des Jahres 2008, der auch ihr Präzedenzfall angehörte, eine einzelne Photographie mit demselben Titel ohne den Zusatz «Einsteher». Nicht geistige, sondern körperliche Auflösung evozierte FLAT SPINE, eine 15-teilige, orange und cremefarbene Skulptur aus lackiertem Holz und Kunstharz, die aussah wie der Versuch, die zerlegten Rückenwirbel eines monströsen Cyborg wieder zusammenzufügen.

Die Photographien von PORTRAIT konnten als trockener Kommentar auf den sich in Luft auflösenden Wunschtraum einer radikal entmaterialisierten Kunst gelesen werden, vermittels eines Bildes, das sich als karikaturhafte Dingwerdung einer abstrakten geistigen Turbulenz inszenierte. FLAT SPINE, eine mechanistische Mutation der mehr dem Organischen zugeneigten Skulptur FRENCH CURVE (Französische Kurve, 2014), machte deutlich, wie sehr Baghramian diversen, in den vergangenen 100 Jahren formulierten Theorien des Körpers verpflichtet ist – vom «zerstückelten Körper» der Moderne bis zu den posthumanen oder technohumanen Hybridwesen, die der Vorstellung zahlreicher Visionäre seit 1980 entsprangen, ganz zu schweigen von den stärker regressiven Spekulationen über die Natur des Dings jüngerer Jahre.

Die Idee der überlebensgrossen Darstellung von Spuren der Gewalt kennzeichnete eine Reihe von Skulpturen, die an Körper- oder Zahnprothesen erinnerten, darunter die mehrteiligen Werke CHIN-UP (FIRST FITTING) (Kopf hoch [Erste Anprobe]) und SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP) (Genick [Lückenbüsser]). Schon ähnlich voluminöse Vorgänger wie RETAINER (Anker, 2014) hatten eine verstörende Wirkung ausgestrahlt. Die neuesten, noch grösser gezüchteten Varianten erhärteten den Eindruck, hier wären simultan kuratorische Akribie und sadistische Folter am Werk gewesen. Ähnliches verspürt der Betrachter nadelspitzer Instrumente in der Zahnarztpraxis. Die rein durch ihre physische Präsenz am stärksten beeindruckende pseudo-orthodontische Skulptur in der SMAK-Ausstellung war indessen HEADGEAR (Kopfbedeckung). Die gigantische Spange aus polierten Metallen, Textilien, Gummi und einer Melange von Kunststoffen hing weithin

sichtbar an der hoch aufragenden Wand hinter dem Empfangsschalter des Museums. Ihr ominöses Echo eines Riesenschlunds bestätigte, was man bereits in den anderen Ausstellungsräumen geahnt hatte, nämlich dass die gesamte Ausstellung einen Korpus im doppelten Sinne des Worts ergab: einerseits eine definitive Sammlung von Kunstwerken, auf welch perversem Weg sie auch immer zustande gekommen sein mag, und andererseits eine Anhäufung von oft nur ansatzweise entwickelten Körperteilen, die sich dennoch zu einer erkennbaren Gesamtform fügen.

«Definitiv» war natürlich genau das Wort, das Baghramian vermeiden wollte, als sie die angebotene Retrospektive ablehnte (wie sie ja auch das Modell der Einzelausstellung mehrfach durch die Integration von Werken anderer Künstler ad absurdum geführt hat). Ihre Beiträge zu Skulptur Projekte Münster und zur documenta 14 im Sommer dieses Jahres waren ähnlich disponiert. In Münster zeigte sie monumentale Versionen älterer, bescheidener bemessener Kreuzungen aus Malerei, Zeichnung und Skulptur, die unter dem Titel BELIEBTE STELLEN (2011–) zusammengefasst sind. Eine besetzte stolz – wenn auch anscheinend nicht ganz fertig montiert – den Innenhof des prunkvollen Erbdrostenhofs, während eine andere zerlegt im Hinterhof lag. Für die documenta-Ausstellung in Athen wählte Baghramian die Skulptur DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (Zeichentisch [Hommage an Jane Bowles], 2017), die auf dem 15 Jahre zuvor entstandenen Werk

NAIRY BAGHRAMIAN, PEEPER, 2016, tensioning devices, steel cable, lacquered aluminum, concrete, 15 $^{3}/_{4}$ x 551 $^{1}/_{8}$ x 11 $^{7}/_{8}$", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / SPANNER, Spannvorrichtung, Stahlkabel, lackiertes Aluminium, Beton, 40 x 1,400 x 30 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

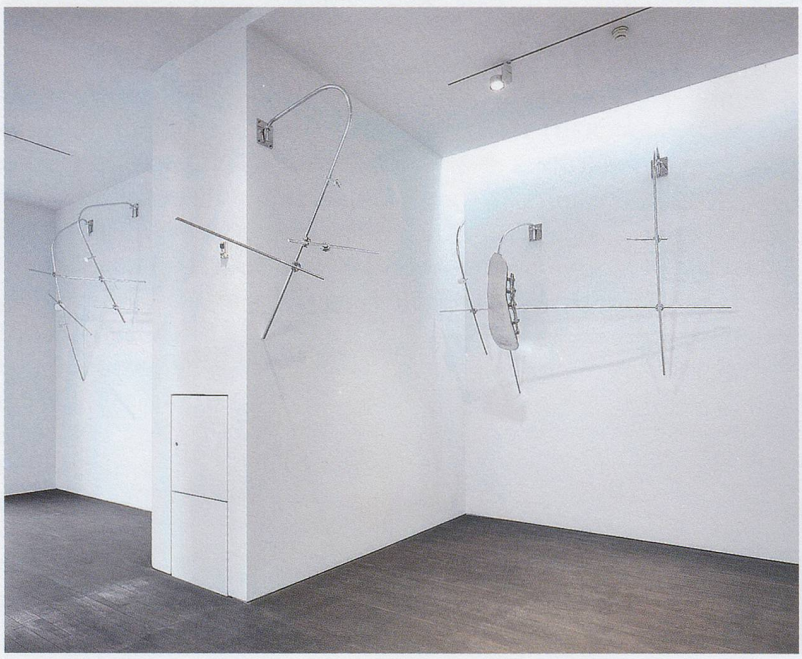


IRON TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (Eisentisch [Hommage an Jane Bowles], 2002) basierte, das sie unmittelbar danach in Kassel installierte.

Wie verlockend es auch sein mag, die Beziehung zwischen den Einzelstücken von «Déformation Professionnelle» mitsamt ihrer nachweisbaren Genealogie zu untersuchen, um Indizien für formale Entwicklungen, Verfeinerungen, Brüche oder sogar Rückgriffe aufzuspüren, wird dieses Verlangen von der unüberschaubaren Vielfalt der Beziehungen durchkreuzt, die zum Teil nur schwer nachvollziehbar sind. So scheinen die massiven Blöcke aus Marmorgips von PRIVILEGED POINTS (FELLOW) (Beliebte Stellen [Gegenstück]) wenig gemein zu haben mit den dünnen Metallreifen, beschichtet mit Farbe und Harz, die angeblich zu ihren Ahnen zählen sollen. Diese Einschätzung ändert sich jedoch schnell, wenn man bemerkt, dass die Formen von BELIEBTE STELLEN negativ in die Oberflächen von PRIVILEGED POINTS eingedrückt sind. Folglich könnte es sich bei Letzteren um Gussformen für die älteren Werke handeln, selbst wenn das rational schwer vorstellbar scheint. Offensichtlich ist es eines von Baghramians Hauptanliegen, ihr kontinuierliches Engagement, einen feinsinnigen Ansatz von Institutionskritik unter Beweis zu stellen, der die Rahmenbedingungen der Kunstpräsentation spielerisch pervertiert. Dieses Kalkül der «Bestandesaufnahme der Bestandesaufnahme»,[5] wie die Künstlerin sich ausdrückt, eröffnet mit Sicherheit tiefere Einblicke in ihr Œuvre, als es die geplante rückwärtsgewandte Werkschau jemals hätte tun können.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Die SMAK-Ausstellungsbroschüre erläutert: «Manche [der neuen] Werke verarbeiten verworfene Ideen und andere Ausgangsmaterialien. Andere Werke führen potenzielle Formvariationen vor.»
2) Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Déformation_professionnelle.
3) Diese Flagge ist die dritte in einer laufenden, 2008 begonnenen Serie, die verschiedene Bilder desselben jungen Manns verwertet. Der Begriff «walker» bezieht sich auf einen zumeist attraktiven Mann, den man als Abendbegleitung mieten kann. Die photogene Chiffre zählt zu den Stellvertretern, Platzhaltern und «Einstehern» (ein Lieblingsausdruck der Künstlerin), die Baghramians Kunst bevölkern.
4) Nairy Baghramian zitiert nach Jörg Heiser, «Room to Live», in *Frieze*, Mai 2010, S. 109.
5) SMAK-Ausstellungsbroschüre.



NAIRY BAGHRAMIAN, SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP), 2016, cast and polished aluminum, polished aluminum rods, polished aluminum components, 86 5/8 x 110 1/4 x 42 1/8", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / GENICK (LÜCKENBÜSSER), gegossenes und poliertes Aluminium, polierte Aluminiumstäbe, polierte Aluminiumbestandteile, 220 x 280 x 107 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

NAIRY BAGHRAMIAN, DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES), 2017, waxed wood, lacquered aluminum, rope, painted canvas, mouth-blown glass, polyurethane, marble plaster, steel, stainless steel, wax, 114 1/8 x 240 1/8 x 51 1/8", installation view, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athens, documenta 14, 2017 / ZEICHENTISCH (HOMMAGE AN JANE BOWLES), gewachstes Holz, lackiertes Aluminium, Seil, bemalte Leinwand, mundgeblasenes Glas, Polyurethan, Marmorgips, Stahl, Marmorputz, Stahl, rostfreier Stahl, Wachs, 290 x 610 x 130 cm. (PHOTO: MATHIAS VÖLZKE)



EDITION FOR PARKETT 100 / 101

NAIRY BAGHRAMIAN

MAINTAINERS, 2017 (FOR PARKETT 100 / 101)

2 parts, cast aluminum and cast polishing wax
cast aluminum: $4^{1}/_{2}$ x $2^{3}/_{4}$ x $1^{7}/_{8}$", polishing wax: $1^{7}/_{8}$ x $4^{1}/_{2}$ x $2^{3}/_{4}$".
Ed. 28 / XII / 10 AP, signed and numbered certificate

Nairy Baghramian's two-part sculpture "Maintainers" consists of a cast of wax used for polishing aluminum and a seemingly identical aluminum cast. The two objects appear in close relationship and interact throughout the artist's serial casting process, as the wax cast is potentially consumed during the polishing act. The work playfully explores Nairy Baghramian's conceptual interests in "... thingly speculations, ... the organic and the machinic, ... and the corporeal and the mental".

(Caoimhín Mac Giola Léith in Parkett 100/101)

Zwei Teile, Aluminium und Polierwachs-Guss
Aluminium Guss: ca. 11,5 x 7 x 4,8 cm, Polierwachs-Guss: ca. 4,8 x 11,5 x 7 cm.
Auflage, 28 / XII / 10 AP, signiertes und nummeriertes Zertifikat

Nairy Baghramians zweiteilige Skulptur «Maintainers» besteht aus einem Polierwachs- und einem scheinbar gleich grossen Aluminiumguss. Die beiden Objekte stehen in engem Bezug und interagieren miteinander während des gesamten seriellen Giessverfahrens, indem der Wachsguss jeweils als Vorlage für den Alu-Guss dient und im Polierprozess fortlaufend aufgebraucht wird. Die Arbeit untersucht auf spielerische Weise das konzeptuelle Interesse der Künstlerin an «Spekulationen über die Natur des Dings», «Organischem und Mechanischem, ... sowie Körperhaftem und Gedanklichem ...»

(Caoimhín Mac Giola Léith in Parkett 100/101)

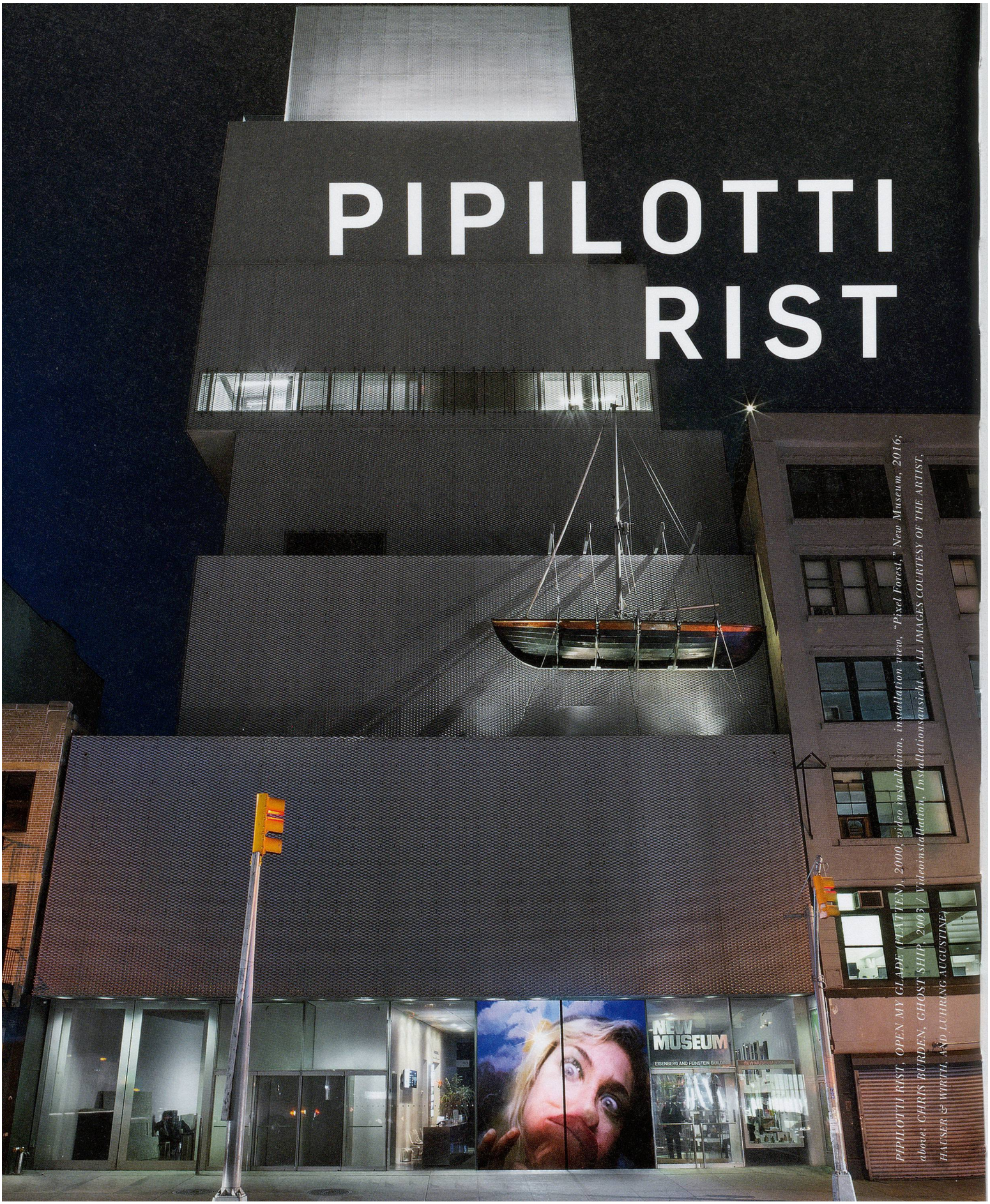








PIPILOTTI RIST



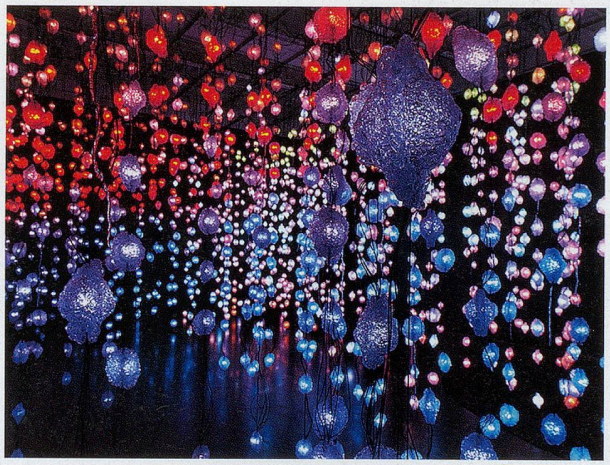
PIPILOTTI RIST, OPEN MY GLADE (PLAY TEN), 2000, video installation, installation view, "Pixel Forest," New Museum, 2016; above: CHRIS BURDEN, GHOST SHIP, 2003, Videoinstallation, Installationsansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, HAUSER & WIRTH, AND LUHRING AUGUSTINE)

JULIANA ENGBERG

Thoughts Grow in Me Like a Forest

PIXELWALD (Pixel Forest, 2016) is made up of thousands of electric-powered baubles, like small meteor rocks dispersed in a cosmic shower. Emanating light and color—pinks, blues, reds, orange, green, as well as darker shades of brown, magenta, and crimson—they fragment and disorient experience, exploding an image that can only be comprehended from a great distance. Their tantalizing, crystalline festooning invites you to enter into a magical fairy-tale forest, but for all their festivity, they seem jaggedly dangerous. As in most fairy tales, the journey into the forest must be taken with care, for once in its midst, you might lose your way. This could be Dante's dark wood of chaotic matter, where the self is obscured and the right path out must be negotiated.

The immersive environment of PIXEL FOREST is a more melancholic place than Pipilotti Rist's usual pastoral, and it strikes a Jungian tone. As Jung observed, "Thoughts grow in me like a forest, populated by many different animals. But man is domineering in his thinking, and therefore he kills the



PIPILOTTI RIST, PIXELWALD MOTHERBOARD (PIXELFOREST MUTTERPLATTE), 2016, multi-channel video installation with sound, forest of hanging, custom-made and programmed LED lights, pixel patch, routers, transformers, player, 35 min., installation view, New Museum, New York, 2016 / Mehrkanal-Videoinstallation mit Ton, Wald hängender, massgefertigter und programmierter LED-Lichter, Router, Transformatoren, Abspielgerät, Installationsansicht.

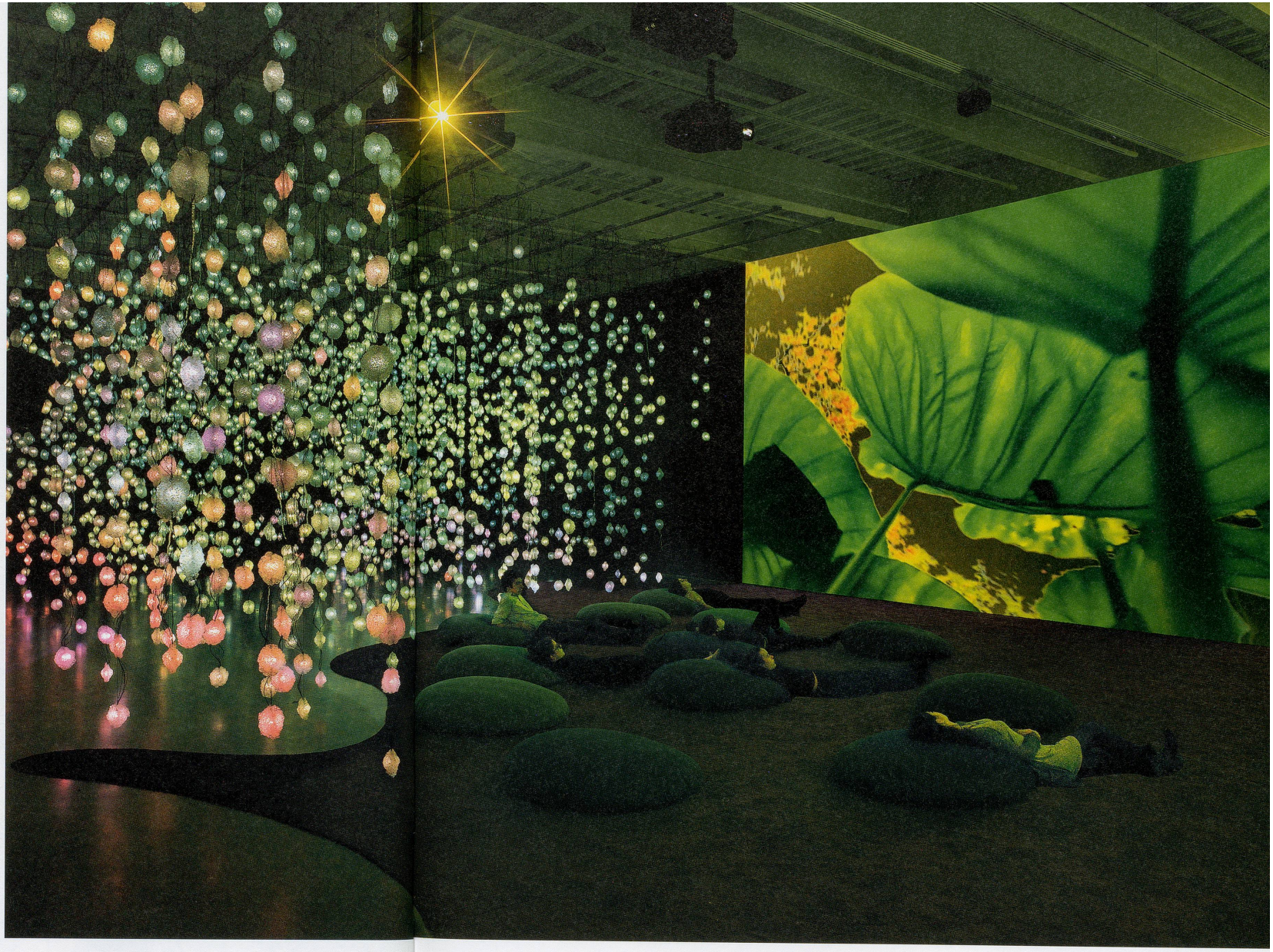
JULIANA ENGBERG is Programme Director for European Capital of Culture Aarhus 2017.

PIPILOTTI RIST, PIXELWALD MOTHERBOARD (PIXELFOREST MUTTERPLATTE), 2016, multi-channel video installation with sound, forest of hanging, custom-made and programmed LED lights, pixel patch, routers, transformers, player, 35 min., installation view, New Museum, New York, 2016 / Mehrkanal-Videoinstallation mit Ton, Wald hängender, massgefertigter und programmierter LED-Lichter, Router, Transformatoren, Abspielgerät, Installationsansicht.

pleasure of the forest and that of the wild animals. Man is violent in his desire, and he himself becomes a forest and a forest animal. Just as I have freedom in the world, I also have freedom in my thoughts. Freedom is conditional."[1] Rist's work always has an ethical twist: There are choices to be made and a balance to be maintained, here viewed via the metaphor of a spectacular forest.

The expansive survey "Pipilotti Rist: Pixel Forest" opened at the New Museum, New York, in fall 2016, in the final days before the US presidential election. At the time, a nervous foreboding had entered into the psyche of the world; we were disoriented, and our ethical and moral compasses were tested. Rist's forest, in sympathy with these darkening political days, seemed less a therapeutic elixir than a symbol of a potential, dangerous turn of events. Whether it was the national circumstances or the claustrophobia of the museum spaces, her work struck a more disquieting tone than usual.

Where Rist once offered a sinless, light-filled Eden—as seen in the playground of frolicking nymphs and fecund fruits captured in her 2005 video installation HOMO SAPIENS SAPIENS—her newest works show paradise submerged in a swamp of hazardous, dangerous tangles and breathless depths. Although viewers lie on beds and cushions to gaze upward at the biomorphically shaped screens of 4TH FLOOR TO MILDNESS (2016), the images evoke liquid heavy with organic matter, only allowing glimpses of the sky and land beyond. Visitors to the New Museum's fourth floor first passed a neon sign that read PLEASE HELP ME (2017) before stretching out at the bottom of this pond. A song by the Austrian musician Anja Plaschg (aka Soap & Skin), "Spiracle," gives 4TH FLOOR TO MILDNESS a desperate, suffocating edge:



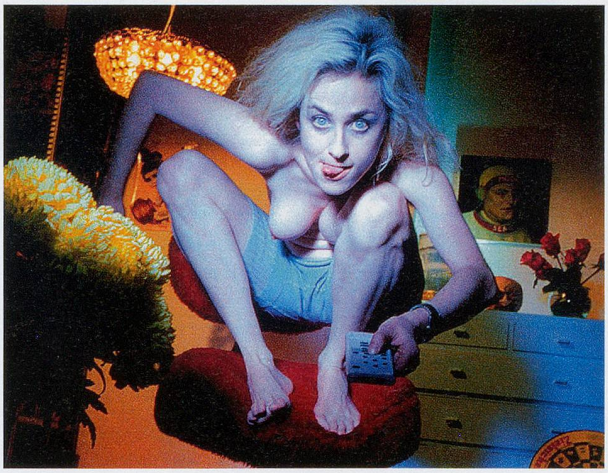


PIPILOTTI RIST, 4TH FLOOR TO MILDNESS, 2016, 4-channel video installation with sound, projectors, players, 2 amorphous panels suspended horizontally from the ceiling, single and double beds, pillows and covers, 6 min. 20 sec., 7 min. 3 sec., 8 min. 11 sec., 8 min. 11 sec., installation view, New Museum, 2016 / 4-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Projektoren, Abspielgeräte, 2 horizontal montierte amorphe Paneele, Einfach- und Doppelbetten, Kissen und Deckbetten, Installationsansicht.

When I was a child
Fears pushed me hard in my head
In my neck
In my chest
In my waist
I never loved
I still beg
Please help me

This plea for help from a child, emerging from the deep darkness, was incredibly disturbing. From time to time, a fragmented body came into view above, through reeds and leaves, but this is not the water naiad of previous works such as TYNGDKRAFT, VAR MIN VÄN (Gravity, Be My Friend, 2007), who impishly attends the viewer, providing proof of a viable life-aquatic. The body in the New Museum installation was instead at the mercy of the pond's own life force—cold, agitated, capricious, and perilous. We could see her goose bumps and feel the chill, worrying how she would escape up to the water's continually obscured surface.

Exhibitions have memories embedded in them. Some visitors to the New Museum would have remembered Rist's extravagant and bountiful projection that washed across the Atrium of New York's Museum of Modern Art several years ago. In POUR YOUR BODY OUT (7354 CUBIC METERS) (2008), Rist provided a spectacle of blooming pink tulips and trippy psychedelic abstractions, the harvests of fruits and the antics of gleeful gluttony. Despite this optimistic, colorful vision, a trickle of blood appears momentarily amid the fantasia, an almost subliminal appearance. Rist's work has always contained an element of pain alongside pleasure, and blood is a reminder of the life force. In her life-size, cutout self-portrait THE HELP (2004), a limited edition for *Parkett* 71, a streak of blood runs from underneath her red polka-dot dress all the way down one leg into her red shoe—matching the red knee-high sock on her other leg. In this defiant, provocative work, Rist becomes Our Lady of Red, a self-anointed patron saint of the female flow.



PIPILOTTI RIST, I'VE ONLY GOT EYES FOR YOU—(PIN DOWN JUMP UP GIRL), 1996, 3-D image, color photograph under lenticulated film, mounted on flexible plastic, 4 suction cups, 8 $^{1}/_{4}$ x 11", Edition for Parkett / 3-D-Bild, Farbphotographie unter Lenticularrasterfolie, aufgezogen auf flexiblem Kunststoff, 4 Saugnäpfe, 20,8 x 27,8 cm.

In contrast to previous presentations of Rist's work, the New Museum survey permitted a more mature encounter, demonstrating her technological trajectories and presenting her more anarchistic and melancholic registers. While 4TH FLOOR TO MILDNESS was the undertow and underbelly of the retrospective, OPEN MY GLADE (FLATTEN) (2000), shown on the glass storefront facade of the New Museum, indicates another sort of brutality that often goes unrecognized or unmentioned in discussions of the artist's imagery. Here Rist's face appears larger than life-size, like Alice in Wonderland, her face pressed against the window of the screen, peering out at passers-by on the Bowery. It is hard to escape the corporeal crush of this work—the disturbing torture of flesh and cartilage being smushed and smeared across the glass membrane, in a kind of self-humiliation and punishment. This is not a cute work: It destroys the possibility of a simple, objectifying gaze and indicates a kind of hyper-confinement, placing it in the company of endurance works by Abramović and Nauman.

Confinement or entrapment has always preoccupied Rist. One of her most powerfully melancholic pieces is VORSTADTHIRN (SUBURB BRAIN) (1999), a miniature model of a house with garage and patio, on which three small-scale videos are projected. Bathed in nocturnal light, this diorama of domesticity suggests childhood, vulnerability, and doubt. The scene is mundane yet uncannily, horrifically aflame, and it provides the mise en scène for a ruminative monologue that meanders through topics such as aesthetics, love, poetics, nature, cars, and loss—loss of the other as well as oneself: "I am a birch tree"; "redirect poetry back to metaphysics, physics, and ethics"; "only you in love, glancing in slow motion, seem like a trap to me." In the videos, Rist drives a car through the landscape, inventing a manifesto of survival and defiance—"my blood is boiling."

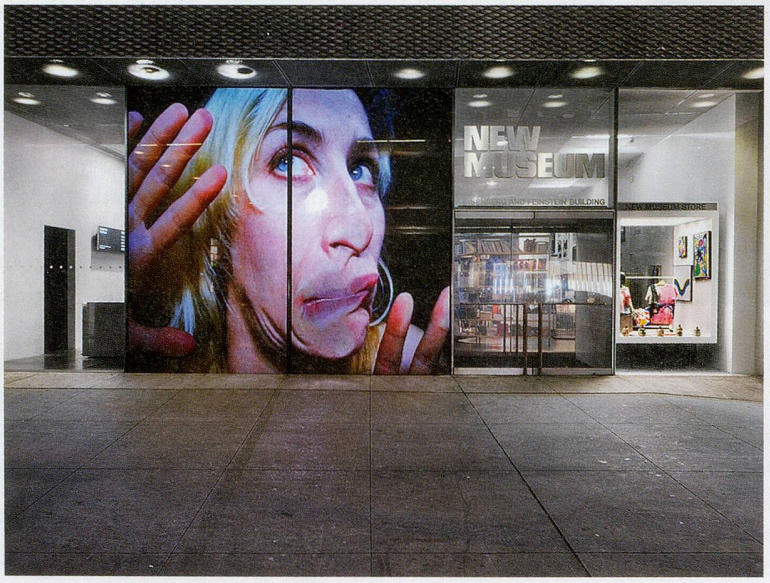
The television is a cage for Rist's wilder side in I'VE ONLY GOT EYES FOR YOU (PIN DOWN JUMP UP GIRL), a 1996 edition for *Parkett* 48. In this color lenticular, to be attached to a TV screen via four suction cups, the artist is a feral imp who has stolen the remote control from the fathers of video art, waking up the couch potato lazily vegging out in front of the TV.

Indeed, watching older monitor works such as the iconic I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986) or (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER ([Absolutions] Pipilotti's Mistakes, 1988), we sense that even in her early, experimental phase, Rist already wanted to break free of the frame of the TV set or screen. She makes use of its containment to explore limits, to explode the image from within, to rupture and disrupt it, to play with video anarchy and static. The images bloop and scratch, rewind, and whirl in pixel disruption; they disappear from the frame, un-synch, and overlay. At the New Museum, however, viewers were required to place their heads within cones that protruded from the wall, restricting their movement and demanding their concentration on these relics of video rebellion—a museological approach to historical work.

Yet Rist's philosophy has always been to activate the viewer. In "Pixel Forest," museum visitors rarely had a passive role or encountered a work that did not shift their body in some way—physically, perceptually, or phenomenologically. The body, for instance, was caressed and ventilated in the gossamer labyrinth of ADMINISTRATING ETERNITY (2011), wandering through gently moving curtains projected with video of Swiss hills, domestic scenes, and abstract patterns. The body was invited to snuggle and stretch on thick carpet to absorb the earthly travels and watery twinning of <MERCY GARDEN> FROM THE MERCY WORK FAMILY and <WORRY WILL VANISH HORIZON> FROM THE WORRY WORK FAMILY (both 2014). Standing beneath CAPE COD CHANDELIER (2011), the body was displaced as the viewer contemplated tiers of underwear filled with light, splendidly hovering like an alien spaceship.

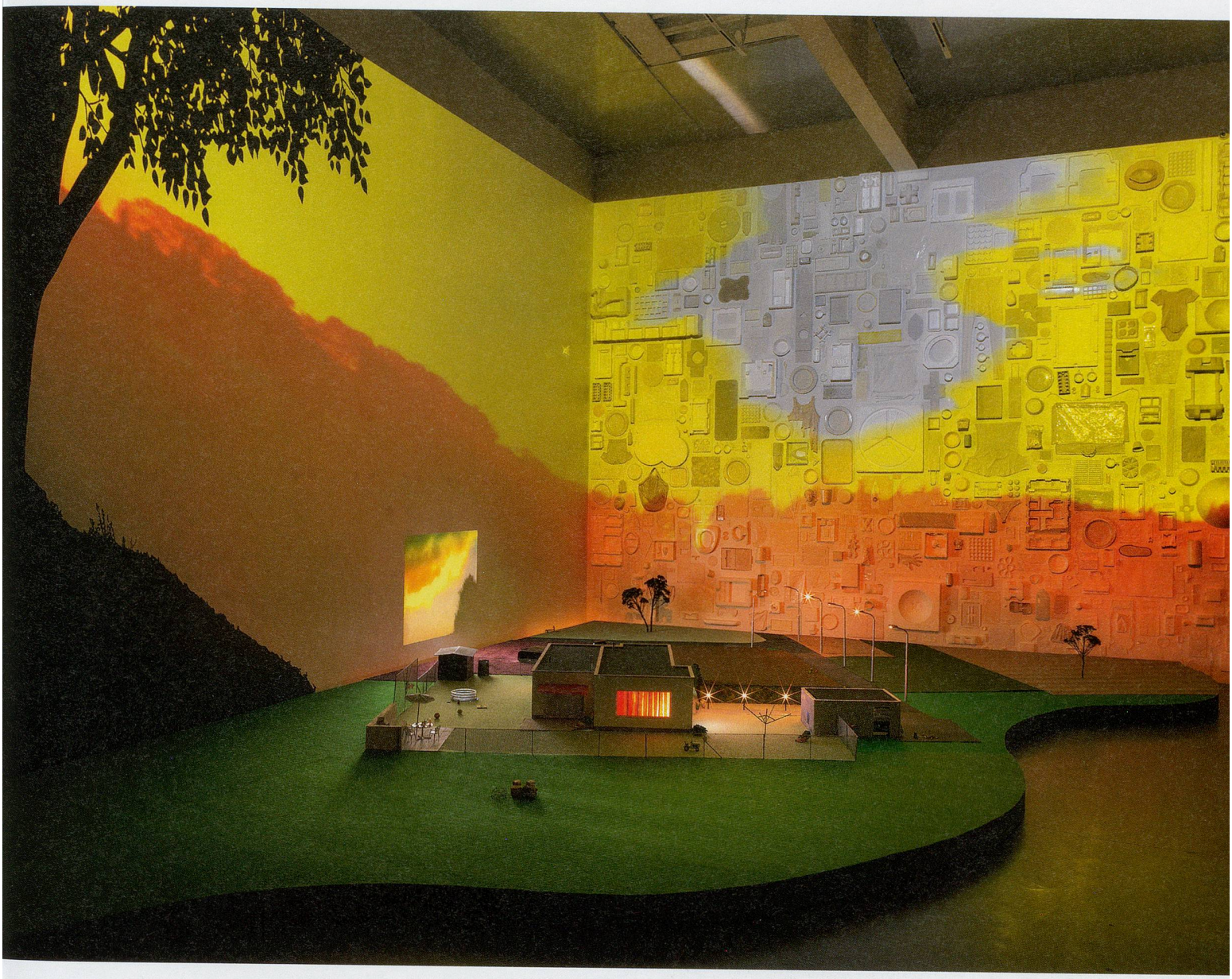
Viewers might have remained motionless while watching EVER IS OVER ALL (1999), riveted by the brazen escapade of a maiden smashing car windows. But inside, they could feel the ecstatic release of its mischievous feminist humor, this joyful victory over law, patriarchy, and passivity.[2] A triumphant, blissful bubble of civil disobedience, EVER IS OVER ALL reads as a fearless salvo against the turning of the tide, one that would pull us under and drag us down into its muddy, murky depths—unless we stand defiant.

1) C. G. Jung, *The Red Book: A Reader's Edition* (New York: W. W. Norton and Company, 2012), 192.
2) As I have previously written, this feminist smashing recalls the writing of Hélène Cixous. See "The Laugh of the Medusa," trans. Keith and Paula Cohen, *Signs* 1, no. 4 (Summer 1976): 875–93.



PIPILOTTI RIST, OPEN MY GLADE (FLATTEN), 2000, video installation, installation view, New Museum, 2016 / Videoinstallation, Installationsansicht.

PIPILOTTI RIST, VORSTADTHIRN (SUBURB BRAIN), 1999, projections onto a model of a suburban residential area, various objects, sound, installation view, New Museum, 2016 / Projektionen auf das Modell eines städtischen Wohngebiets, verschiedene Gegenstände, Ton, Installationsansicht.





PIPILOTTI RIST, WORRY WILL VANISH RELIEF (FROM THE WORRY WORK FAMILY), 2014, multi-channel video installation with sound, projectors, players, carpet, white duvets, sound by Anders Guggisberg, installation view "London," Hauser & Wirth, London, 2005 / Mehrkanal-Videoinstallation mit Klang, Projektoren, Abspielgeräte, Teppich, weisse Deckbetten, Klang von Anders Guggisberg, Installationsansicht.

Gedanken wachsen in mir wie ein Wald

JULIANA ENGBERG

PIXELWALD (2016) besteht aus Tausenden von LED-Leuchtkörpern, die kleinen, in einem kosmischen Schauer verstreuten Meteorsteinchen gleichen. Sie leuchten in verschiedenen Farben – Rosa-, Blau-, Rot-, Orange- und Grüntönen sowie in dunkleren Braun-, Magenta- und Karminschattierungen – und erzeugen ein zersplittertes, desorientiertes Seherlebnis, da sie ein Bild in seine Einzelteile zerlegen, das nur aus grosser Entfernung erkennbar ist. Ihr verlockender, kristalliner Zierrat lädt den Besucher ein, sich in einen magischen Märchenwald zu begeben, doch bei aller Festlichkeit erscheinen sie scharfkantig gefährlich. Wie in den meisten Märchen gilt es beim Ausflug in einen Wald behutsam zu sein, denn ist man mittendrin, so kann man sich leicht verirren. Womöglich handelt es sich hier um Dantes dunklen Wald aus chaotischer Materie, wo das Ich verwirrt wird und der richtige Weg hinaus verhandelt werden muss.

Das immersive Environment von PIXELWALD ist ein Ort, der melancholischer ist als Pipilotti Rists



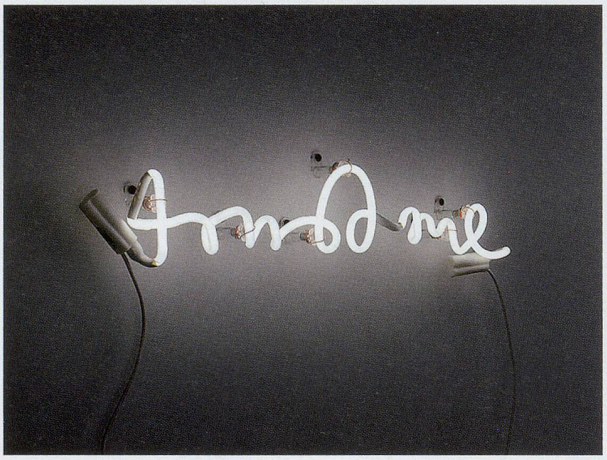
PIPILOTTI RIST, HOMO SAPIENS SAPIENS, 2005, 4-channel video, sound installation, color, foam, snake, carpet, 20 min. 52 sec., dimensions variable, sound by Anders Guggisberg and Pipilotti Rist / 4-Kanal-Video, Klanginstallation, Farbe, Schaum, Schlange, Teppich, Masse variabel, Klang von Anders Guggisberg und Piplotti Rist.

JULIANA ENGBERG ist Programmleiterin der Europäischen Kulturhauptstadt 2017 Aarhus.

PIPILOTTI RIST, HOMO SAPIENS SAPIENS, 2005, single-channel video with sound by Anders Guggisberg and Pipilotti Rist / 1-Kanal-Video mit Ton, Klang von Anders Guggisberg und Pipilotti Rist.







PIPILOTTI RIST, HELP ME, 2016, neon, 120V supply / Neon, 120-V-Versorgung. TRUST ME, 2016, neon, 120V supply / Neon, 120-V-Versorgung.

übliche Pastorale und etwas Jungianisches an sich hat. «Die Gedanken wachsen in mir wie ein Wald, vielerlei Tiere bevölkern ihn,» bemerkte Jung, «aber der Mensch ist herrisch in seinem Denken, dadurch tötet er die Lust des Waldes und der wilden Tiere. Der Mensch ist gewalttätig in seinem Begehren, und er wird selber zum Walde und zum Wildgetier. So wie ich die Freiheit in der Welt habe, habe ich auch die Freiheit in meinem Gedanken. Die Freiheit ist bedingt.»[1] Rists Werk hatte schon immer eine moralische Seite: Entscheidungen müssen getroffen werden und ein Gleichgewicht soll erhalten bleiben, hier dargelegt anhand der Metapher eines spektakulären Waldes.

Die umfassende monographische Ausstellung «Pipilotti Rist: Pixel Forest» wurde im Herbst 2016, in den letzten Tagen vor der US-Präsidentschaftswahl, im New Museum in New York eröffnet. Damals hatte sich eine beunruhigende Vorahnung in die Psyche der Welt eingeschlichen; wir waren desorientiert und unser ethischer und moralischer Kompass wurde auf die Probe gestellt. Im Einklang mit dieser sich verdunkelnden politischen Zeit wirkte Rists Wald weniger wie ein therapeutisches Elixier, sondern eher wie das Symbol einer möglichen, gefährlichen Wendung des Schicksals. Ob es nun die Situation im Land war oder das Klaustrophobische der Museumsräume, ihr Werk schlug einen beunruhigenderen Ton an als sonst.

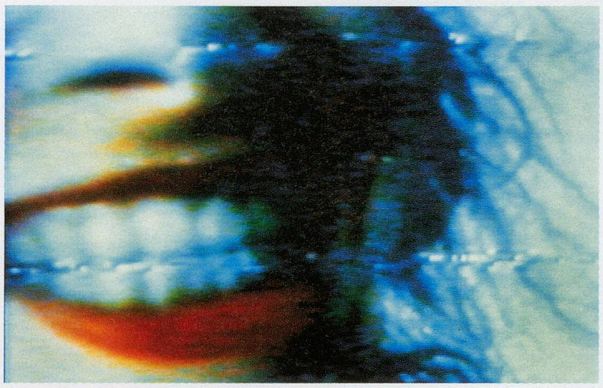
Wo Rist früher ein sündenfreies, lichterfülltes Paradies präsentierte – man denke nur an die Spielwiese mit herumtollenden Nymphen und den überreifen Früchten in ihrer 2005 entstandenen Videoinstallation HOMO SAPIENS SAPIENS –, zeigten ihre neuesten Arbeiten ein in einen Sumpf aus gefährlichem Dickicht und atemloser Tiefe versunkenes Paradies. Obwohl die Betrachter auf Betten und Kissen liegen, um zu den biomorph geformten Projektionsflächen von 4TH FLOOR TO MILDNESS (4. Etage zur Milde, 2016) emporzublicken, beschwören die Bilder eine aquatische Welt voller organischer Substanzen und bieten nur flüchtige Ausblicke auf den Himmel und das Land jenseits dieser Wildnis. Im dritten Stock des New Museum kamen die Besucher an einer Leuchtschrift mit den Worten PLEASE HELP ME (2017) vorbei, ehe sie sich auf dem Boden dieses Teichs hinstreckten. Der Song «Spiracle» der österreichischen Sängerin Anja Plaschg (Soap & Skin) gibt 4TH FLOOR TO MILDNESS einen verzweifelten, erstickenden Rahmen:

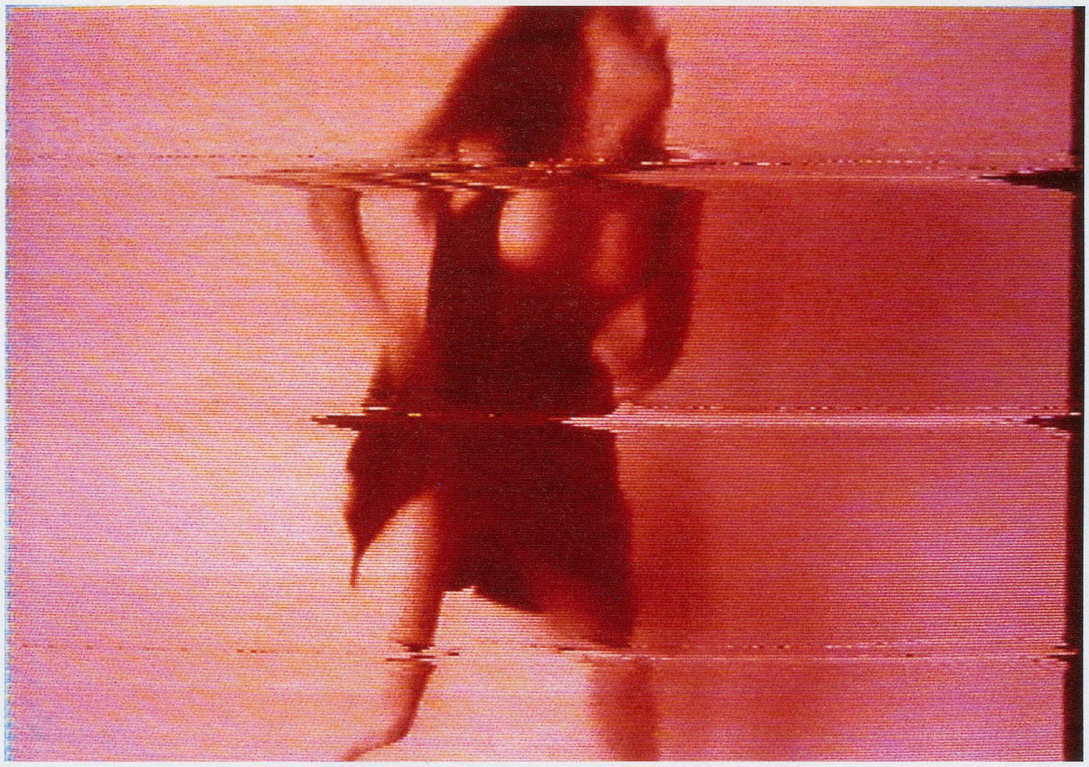
Als ich ein Kind war
bedrängten mich Ängste im Kopf
Im Nacken
In der Brust
Ich habe nie geliebt
Ich bettle immer noch
Bitte helft mir

Dieser Appell eines Kindes, das aus tiefem Dunkel hervortritt, war ungemein verstörend. Hin und wieder kam oben durch Schilf und Blätter hindurch ein Körper ins Blickfeld. Dabei handelt es sich aber nicht um die Najade früherer Arbeiten wie in TYNGDKRAFT, VAR MIN VÄN (Schwerkraft sei mein Freund, 2007), die schelmisch den Betrachter begleitet und dabei den Nachweis eines möglichen aquatischen Lebens erbringt. Der Körper in der Installation im New Museum war stattdessen von der Lebenskraft des Tümpels selbst abhängig – kalt, aufgewühlt, unberechenbar und gefahrvoll. Wir sahen seine Gänsehaut und spürten sein Frösteln, und wir machten uns Sorgen, wie er wohl hinauf zur stets verdunkelten Wasseroberfläche fliehen würde.

Ausstellungen setzen ihnen innewohnende Erinnerungen frei. Manche Besucher des New Museum dachten vermutlich an Rists aufwendige und reiche Projektion, die vor einigen Jahren das Marron Atrium des New Yorker Museum of Modern Art durchspülte. Mit POUR YOUR BODY OUT (7354 CUBIC

PIPILOTTI RIST, I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH, 1986, single-channel video with sound, color, sound by Pipilotti Rist after "Happiness is a Warm Gun" (1968) by John Lennon and Paul McCartney / 1-Kanal-Video mit Ton, Farbe, Klang von Pipilotti Rist nach "Happiness is a Warm Gun" von John Lennon and Paul McCartney.







METERS) (Schütte deinen Körper aus, 2008) bot Rist ein Schauspiel blühender rosafarbener Tulpen und trippiger psychedelischer Abstraktionen – Obst-Ernten und Possen vergnügter Völlerei. Trotz dieser optimistischen, bunten Vision erscheint inmitten der Phantasie für einen Moment tröpfelndes Blut, eine fast unterschwellige Erscheinung. Dem Werk Rists war neben der Wonne schon immer auch ein Element des Schmerzes eigen, und Blut erinnert an die Lebenskraft. In ihrem lebensgrossen, ausgeschnittenen Selbstporträt THE HELP (2004), einer limitierten Edition für *Parkett* 71, verläuft eine Blutspur unter ihrem roten Pünktchenkleid hervor ein Bein runter in ihren roten Schuh, passend zum roten Kniestrumpf am anderen Bein. In diesem trotzigen, provokativen Werk wird Rist zu «Unserer Lieben Frau des Rots», einer selbst ernannten Schutzheiligen der monatlichen Blutung.

Im Unterschied zu früheren Präsentationen von Rists Arbeiten erlaubte die Ausstellung des New Museum eine reifere Begegnung, da sie deren technologische Entwicklungslinien hervorhob und auch ihre eher anarchistischen und melancholischen Stimmlagen zeigte. Während 4TH FLOOR TO MILDNESS gleichsam Unterstrom und Unterseite der Retrospektive war, verwies die an der gläsernen Schaufensterfront des New Museum gezeigte Arbeit OPEN MY GLADE (FLATTEN) (Öffne meine Lichtung, glätten, 2000) auf eine andere Art von Brutalität, die häufig unerkannt oder in Besprechungen ihrer Bildersprache unerwähnt bleibt. Rists Gesicht erscheint hier, wie Alice im Wunderland, in Überlebensgrösse gegen die Scheibe gepresst und blickt auf Passanten draussen auf der Bowery. Der Körperlichkeit dieser Arbeit, der verstörenden Folterung von Fleisch und Knorpelgewebe, das in einer Art von Selbsterniedrigung und -bestrafung quer über die Glasmembran gequetscht und geschmiert wird, entkommt man nur schwerlich. Dies ist keine niedliche Arbeit: Sie zerstört die Möglichkeit eines schlichten, objektivierenden Blicks und deutet auf eine Art von Über-Einsperrung, die sie in das Genre der Ausdauer-Arbeiten von Abramović und Nauman einreiht.

Einsperrung oder Gefangenheit haben Rist schon immer beschäftigt. Eine ihrer eindringlichsten melancholischen Arbeiten ist VORSTADTHIRN (1999), das Miniaturmodell eines Hauses mit Garage und Terrasse, auf das drei kleinformatige Videos projiziert werden. Dieses in nächtliches Licht getauchte Diorama der Häuslichkeit beschwört Kindheit, Verletzlichkeit und Zweifel. Die Szene ist banal und wirkt doch unheimlich, erschreckend; sie dient als Kulisse für einen nachdenklichen Monolog, der verschiedenste Themen wie Ästhetik, Liebe, Poetik, Natur, Autos und Verlust streift – Verlust des anderen wie des Selbst: «Ich bin eine Birke»; «die Dichtung wieder zur Metaphysik, Physik und Ethik zurückführen»; «nur du verliebt, in Zeitlupe blickend, kommt mir wie eine Falle vor». In den Videoaufnahmen fährt Rist in einem Auto durch die Landschaft und erfindet ein Manifest des Überlebens und des Trotzes – «mein Blut kocht».

Der Fernseher ist ein Käfig für Rists wildere Seite in I'VE ONLY GOT EYES FOR YOU (PIN DOWN JUMP UP GIRL), einer 1996 entstandenen Edition für *Parkett* 48. Auf diesem farbigen, mithilfe von vier Saugnäpfen an einem Fernsehbildschirm zu befestigenden Linsenrasterbild ist die Künstlerin ein wilder Kobold, der den Vätern der Videokunst die Fernbedienung entwendet hat und die vor dem Fernseher faul dahinvegetierende Couch-Kartoffel aufweckt. Wenn wir uns ältere Bildschirmarbeiten Rists ansehen wie das Kultvideo I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986) oder (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER (1988), so verstehen wir, dass sie sich bereits in ihrer frühen, experimentellen Phase vom Bildrechteck des Fernsehers oder Bildschirms lösen wollte. Sie nutzt dessen Einengung, um Grenzen zu erkunden, um das Bild von inner her zu sprengen, aufzureissen und auseinanderzubrechen, um mit Video-Anarchie und Bild-

PIPILOTTI RIST, MASSACHUSETTS CHANDELIER, 2010, video installation, 2 projections on chandelier made of previously worn and cleaned underpants, 2 players, 1 translucent central light bulb, installation view, New Museum, 2016 / Videoinstallation, 2 Projektionen auf Leuchter aus getragenen und gereinigten Unterhosen, 2 Abspielgeräte, 1 durchscheinende Glühbirne, Installationsansicht.



PIPILOTTI RIST, VORSTADTHIRN (SUBURB BRAIN), 1999, projections onto a model of a suburban residential area, various objects, sound, installation view, New Museum, 2016 / Projektionen auf das Modell eines städtischen Wohngebiets, verschiedene Gegenstände, Ton, Installationsansicht.

rauschen zu spielen. Die Bilder piepsen und kratzen, bewegen sich rückwärts und strudeln in einer Pixelstörung; sie verschwinden aus dem Bildrechteck und entsynchronisieren und überlagern sich. Doch im New Museum hielten die Betracher ihre Köpfe in aus der Wand ragende Kegel, die ihre Bewegungsfreiheit einschränkten und sie zwangen, sich auf diese Relikte einer Videorebellion zu konzentrieren – eine museale Herangehensweise an historische Arbeiten.

Allerdings war es schon immer Rists Philosophie, den Betrachter zu aktivieren. In der Ausstellung «Pixelwald» hatten Museumsbesucher selten eine passive Rolle und sie begegneten kaum einem Werk, das nicht irgendwie ihren Körper verrückte, sei es physisch, perzeptuell oder phänomenologisch. So wurde im Stofflabyrinth von ADMINISTRATING ETERNITY (Die Ewigkeit verwalten, 2011) der Körper getätschelt und belüftet, während er sich durch die sich sanft bewegenden Stoffbahnen mit darauf projizierten Videobildern von Schweizer Hügellandschaften, häuslichen Szenen und abstrakten Mustern bewegte. Der Körper wurde eingeladen, sich auf dickem Teppich zu kuscheln und zu strecken, um die irdischen Reisen und wässrigen Verzwillungen von <MERCY GARDEN> FROM THE MERCY WORK FAMILY und <WORRY WILL VANISH HORIZON> FROM THE

WORRY WORK FAMILY (beide von 2014) aufzunehmen. Der unter dem CAPE COD CHANDELIER (Cape-Cod-Kronleuchter, 2011) stehende Körper wurde ver-rückt, während der Betrachter in Reihen angeordnete, lichtgefüllte, wunderbar wie ein ausserirdisches Raumschiff schwebende Unterhosen in Augenschein nahm.

Die Besucher blieben vielleicht regungslos, während sie sich EVER IS OVER ALL (Immer ist überall, 1999) ansahen, gefesselt von dem dreisten Streich eines Mädchens, das Autofenster zerschmettert. Doch im Innern fühlten sie die ekstatische Erlösung des schelmischen feministischen Humors, dieses freudvollen Sieges über Gesetz, Patriarchat und Passivität.[2] EVER IS OVER ALL ist eine triumphale, beseligende Blase des zivilen Ungehorsams und kann als eine furchtlose Salve gegen einen Gezeitenwechsel verstanden werden, der uns nach unten ziehen und uns in seine trüben, dunklen Tiefen reissen würde, wenn wir uns nicht widersetzen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) C. G. Jung, *Das Rote Buch. Liber Novus*, Patmos, Düsseldorf 2009, S. 250.
2) Wie schon früher von mir angemerkt, erinnert dieses feministische Zerschmettern an die Schriften von Hélène Cixous. Siehe Cixous, *Das Lachen der Medusa*, Passagen Verlag, Wien 2013.



PIPILOTTI RIST, EVER IS OVER ALL, 1997, 2-channel video installation with sound, color, projectors, players, sound system, sound by Anders Guggisberg and Pipilotti Rist / 2-Kanal-Videoinstallation mit Ton, Farbe, Projektoren, Abspielgeräte, Tonsystem, Klang von Anders Guggisberg und Pipilotti Rist.



EDITION FOR PARKETT 100 / 101

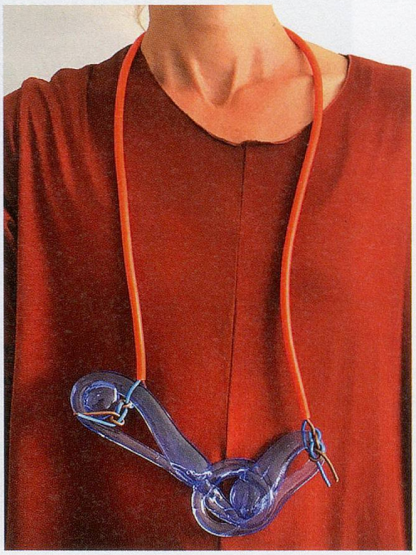
PIPILOTTI RIST

DRY WATER, 2016 / 2017

Necklace for a window or around the neck, each unique,
mixed media (Alamar Ice [synthetic material], rubber, copper wire et al.),
ca. 16 x 10 x 1", handcrafted by E. Goldschmidt, Cristallux Germany.
Ed. 25/XV/10 AP, signed and numbered certificate.

Halsband für ein Fenster oder um den Hals, Unikat
Diverse Materialien (Alamar Ice [synthetisches Material], Gummi,
Kupferdraht u. a.), ca. 40 x 25 x 3 cm, handgefertigt von E. Goldschmidt,
Cristallux, Deutschland.
Auflage 25/XV/10 AP, signiertes und nummeriertes Zertifikat.







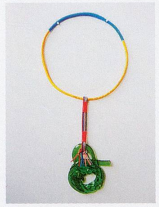

1


2


3


4


5


11


12


13


14


15

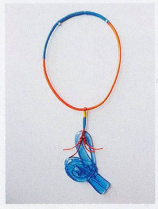

21


22


23


24


25


VI


VII


VIII


IX


X


AP 1


AP 2


AP 3


AP 4


AP 5


6


7


8


9


10


16


17


18


19


20


I


II


III


IV


V

XI

XII

XIII

XIV

XV

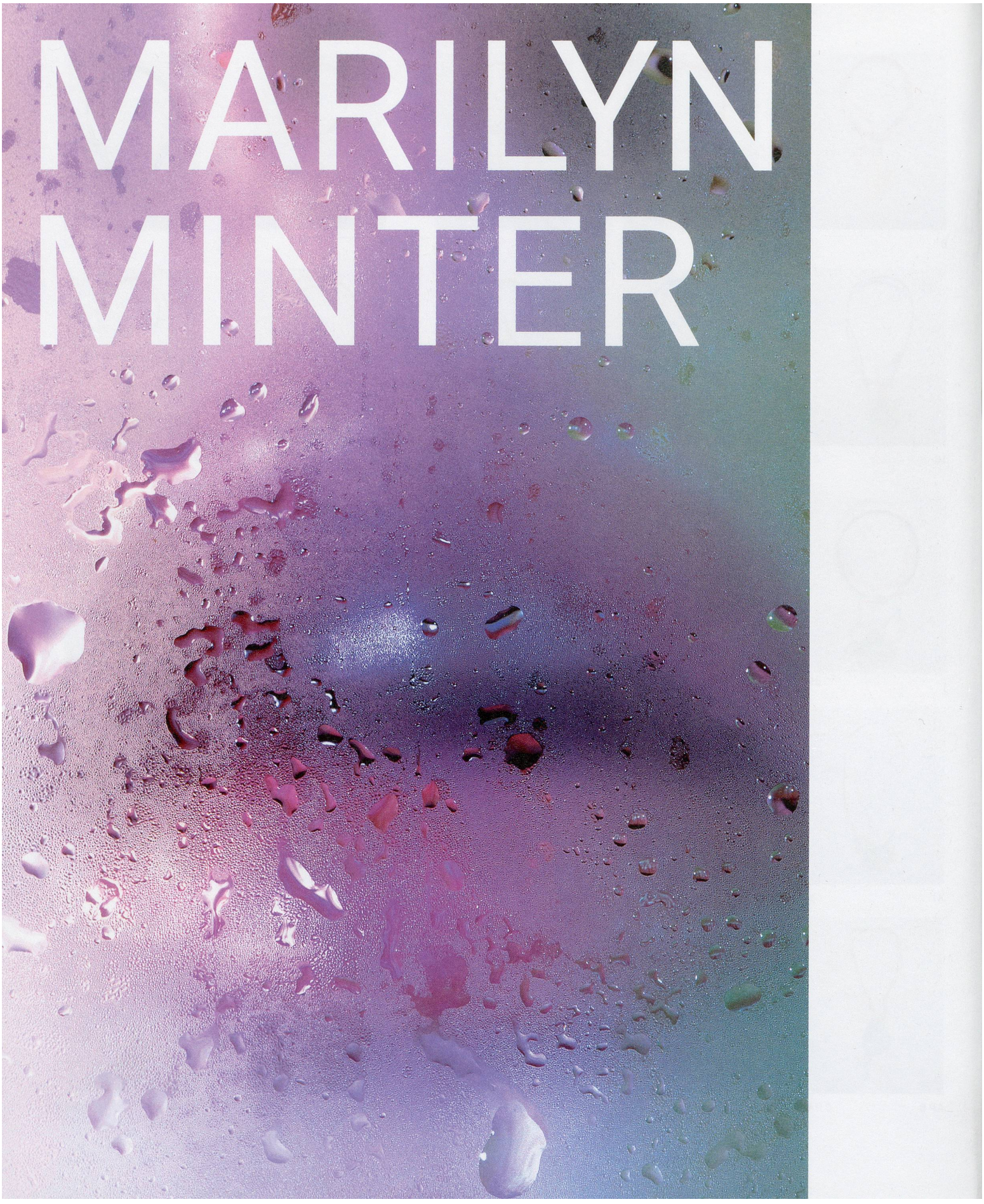
AP 6

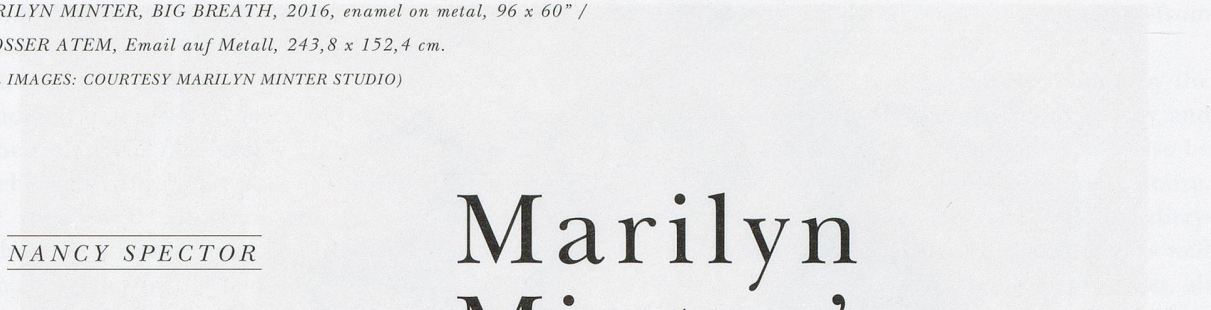
AP 7

AP 8

AP 9

AP 10


MARILYN
MINTER



MARILYN MINTER, BIG BREATH, 2016, enamel on metal, 96 x 60" / GROSSER ATEM, Email auf Metall, 243,8 x 152,4 cm.
(ALL IMAGES: COURTESY MARILYN MINTER STUDIO)

NANCY SPECTOR

Marilyn Minter's Bad Bitch Feminism

Marilyn Minter hosts "Bad Bitch" parties for young women—fledging third-wave feminists, who are reinvigorating the struggle for gender equity today as part of a broader cultural battle for human rights. I only know about this because Minter invited my sixteen-year-old daughter, who blogs at teenfeminist.com; I am too old to attend. Part discussion group, part free-for-all, these events are meant to bring like-minded young women together in a social setting. What inspires Minter about this particular peer group is its inclusiveness, a tolerance for difference that eluded previous generations. For my daughter's contemporaries, identity is fluid, requiring a host of new descriptors that can account for non-gender-binary positions and a variety of racial amalgams, as well as diverse modes of desire, including queer, bi-, pan-, and demisexuality. Minter, a deeply committed, life-long feminist, recognizes and celebrates this generation's potential to rewrite the rules of patriarchy, which posit the white heterosexual male as the principal entity from which all else is measured, seen, heard, and understood. Male authority has no place in Minter's ideal universe, where empathetic identification supplants definition and domination.

From an early age, Minter could draw or paint anything with virtuosic exactitude. She likes to recount, for instance, the story that she was arrested as a teen for forging ID cards for her friends since she was able to copy the numbers so convincingly. So when this talent-in-search-of-a-subject landed on the idea of pornography in the late 1980s, she brought with it her extraordinary capacity for mimesis. While she wasn't the first woman artist to tackle this hot-button topic—Joan Semmel had crafted singular, perspectival views of post-coital couples, and Betty Tompkins painted large-scale, black-and-white studies of the act itself—Minter gave us photorealist, full-color cum shots and intimate images of female masturbation. The idea was to investigate visual material that any male artist could deploy without com-

NANCY SPECTOR is the Artistic Director and Jennifer and David Stockman Chief Curator at the Guggenheim Museum, New York.



MARILYN MINTER, PORN GRID (DETAIL #2), 1989, enamel on metal, 24 x 30", detail /
PORNO-ANGEBOT, Email auf Metall, 61 x 76,2 cm.

ment an inverse to Mike Kelley's absorption of a vocabulary that Minter has associated with tween girls that included tattered rag dolls, stuffed animals, and crocheted blankets.

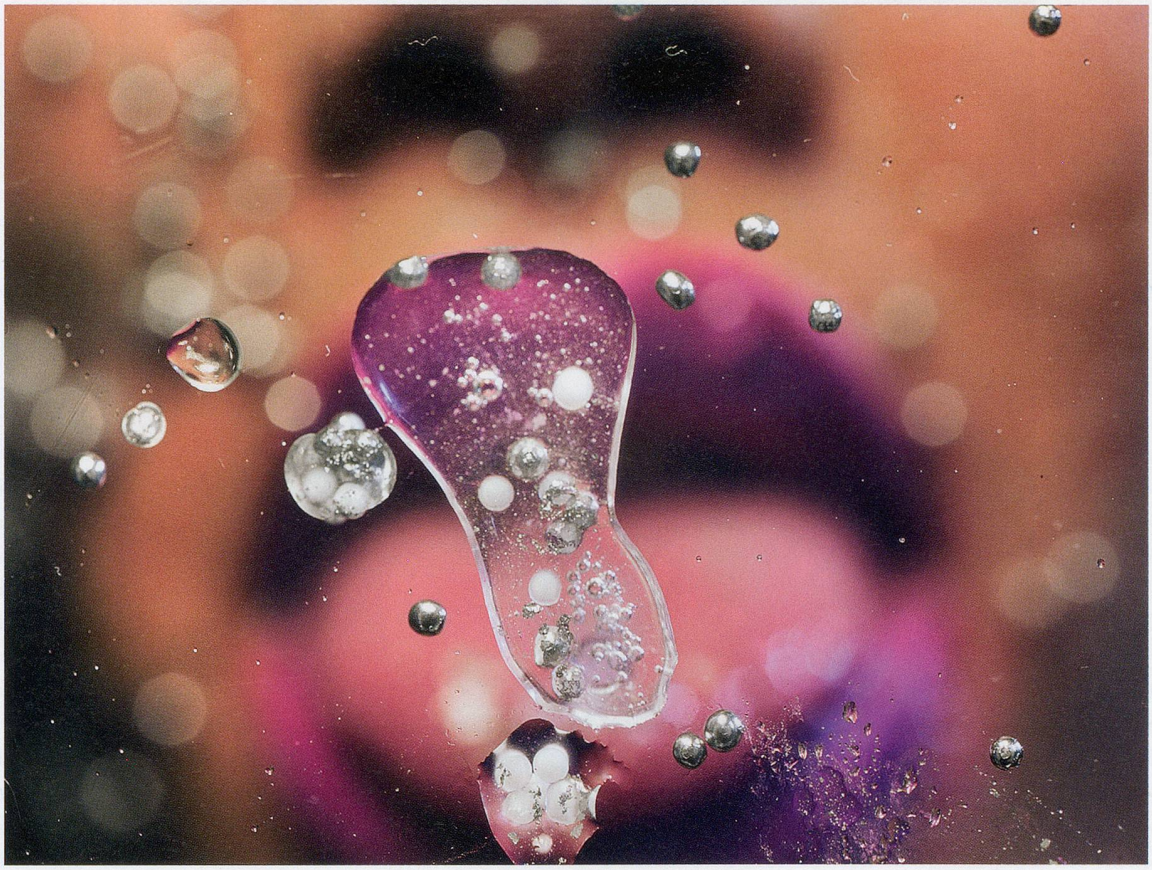
Schooled in the Picture Generation's critical engagement with representation—in particular, the mass-media imagery of advertising and Hollywood—Minter saw this appropriation of pornography as theoretically in lockstep with accepted practice. However, the content was deemed taboo by the art world's reigning feminist critics, who believed that pornography exploited women and that there was no place for it in visual culture. A review by Elizabeth Hess in the *Village Voice* dismissed her 1992 exhibition at Max Protetch Gallery in SoHo as complicit with the misogynistic male gaze, rather than dissecting it as Cindy Sherman did in "SEX PICTURES," her series from the same year.[1)]

Minter's vilification came at a time when the art world, and feminist thinking in general, was polarized by the question of politically correct sex. The anti-pornography movement, the most vocal cham-

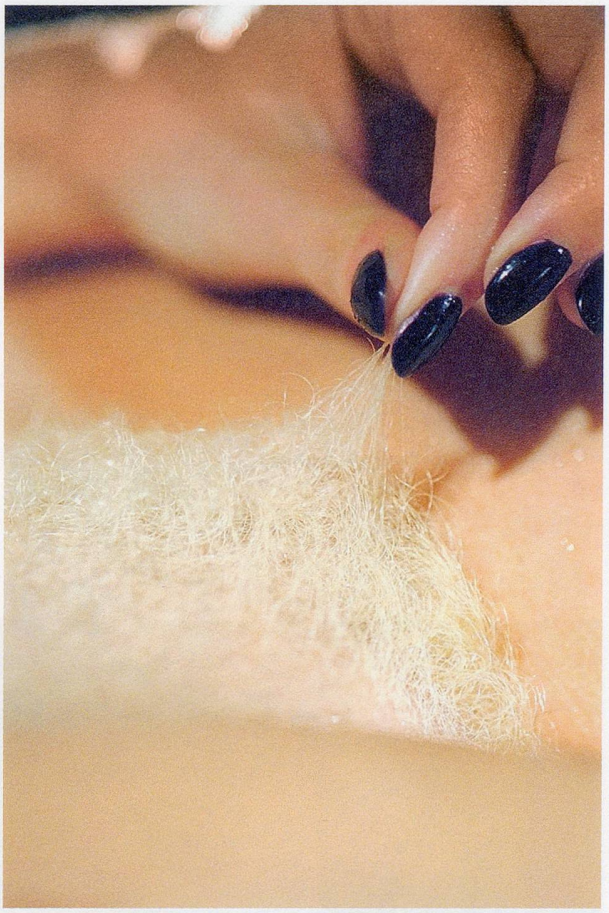
pions of which included Andrea Dworkin and Catharine MacKinnon, equated sexually explicit material with male domination. Some activists went so far as to condemn heterosexual intercourse as abusive, since penetration was deemed as yet another instance of unchecked patriarchal power. On the other side of the theoretical spectrum, sex-positive feminism—with which Minter has always aligned—advocated for female agency in the bedroom without demonizing the porn industry. Stridently anti-censorship, pro-sex supporters opposed what they believed was a puritanical war on a woman's right to her own sexuality. What was really on trial here in an early example of the culture wars was female pleasure and the imagined dangers that it could potentially unleash—from disobedience to total anarchy.

Minter's work since then, usually framed by the dialectic between cultural constructs of beauty and the gritty, gorgeous reality of our bodies, can also be seen as visual analogues to explosive female desire. The deliberate unruliness of her imagery, the dizzying, amorphous quality of her compositions, as well as the lurid colors and glossy, almost wet finishes, all play with clichés of orgasmic experience. I would go so far as to say that female sexuality is the subtext of every image Minter paints—and this does not mean allusions to routine sex but rather the rendering of total, unadulterated satiation. It is as if she shattered

MARILYN MINTER, AMOEBA, 2008, C-print, variable dimensions / AMÖBE, C-Print, Masse variabel.







Left / Links:
MARILYN MINTER, BLUER TEARS, 2004,
C-print, variable dimensions / BLAUERE TRÄNEN,
C-Print, Masse variabel.

MARILYN MINTER, PLUSH #7, 2014,
archival inkjet print, variable dimensions /
PLÜSCH, alterungsbeständiger Inkjetprint,
Masse variabel.

the hard-core porn imagery of her early work into an abstracted matrix of oozing color, condensation, and what appear to be slick surfaces representing sheets of translucent glass. Through this, we glimpse bodily orifices and crevices, all decidedly feminine. In works from the mid-to-late aughts, precious gemstones and pearls spill from open mouths in cascades that speak of abundance and abandon.

So what can a young Bad Bitch learn from Marilyn Minter? I ponder this question as I try to reconcile the artist's raucous portrayals of the female body over the last four decades with my daughter's decidedly queer, intersectional feminism. I believe it is in these unabashed portrayals of pure, embodied pleasure that the lessons of Minter's art most need to resonate with the feminists of today. While these young women intrinsically understand and celebrate equality and diversity, there is still an unease in this country around female desire. Peggy Orenstein, author of the important book *Girls and Sex: Navigating the Complicated New Landscape* (2016), reveals how today's teenage girls and young women believe they have access to equity on all fronts yet routinely engage in non-reciprocal sex and feel ashamed of their bodies. How is it that a fifteen-year-old girl can claim empowerment by providing blow jobs as a first step toward intimacy? What skewed set of values is in place? Orenstein points to both the overwhelming number of girls who are permanently removing their pubic hair and the alarming rise of genital "cosmetic" surgery used to reduce and reshape the inner labia—the desired end result resembling the pretend vulva of a

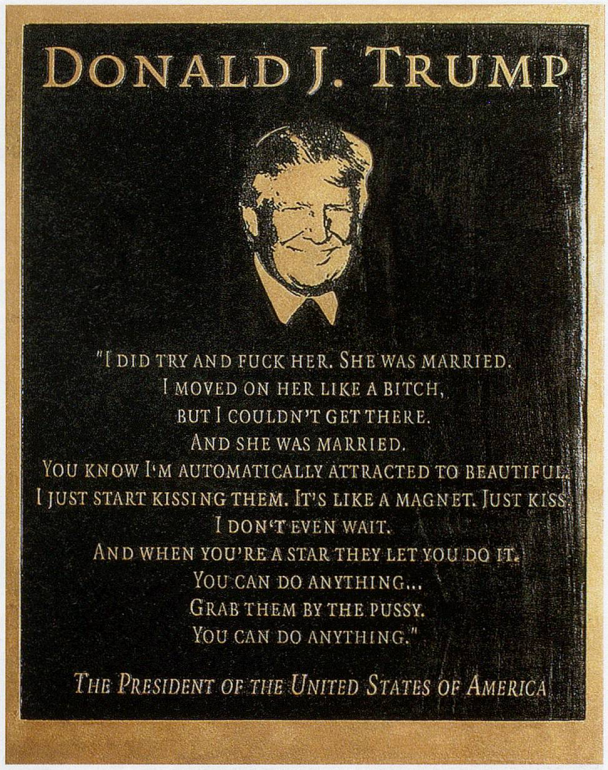
plastic Barbie doll. The prevalence of sexual servicing and vagina-shaming in Generation Z (and among millennials) does point to sources in porn, which is now ubiquitous on the Web, with its unrealistic choreography and excruciatingly manicured bodies.

The answer, however, is not to legislate porn out of existence (which is systematically impossible) but, rather, to educate all individuals about mutual respect and mutual pleasure.[2)] Minter's advocacy for young women starts with the acceptance of their bodies, blemishes and all. "PLUSH," her 2014 photographic series, is devoted to the beauty of pubic hair, with closely cropped views of different female models and their untrimmed bushes. Originally commissioned but then rejected by *Playboy*, the photographs were published as a limited edition, as an exquisite reminder that fashion may be fleeting, but, as the artist likes to say, "lasering is forever."

Minter understands the correlation between self-acceptance, self-empowerment, and true social agency. This is why her art and her activism are so inextricably bound. Always a supporter of reproductive freedom, she has been a loud and visible advocate for Planned Parenthood, adopting the powerful adage "Don't Fuck With Us, Don't Fuck Without Us," which you can wear on a button to support the cause. In 2016, Minter teamed up with pop heroine Miley Cyrus to create a steamy photographic portrait and a T-shirt (with Marc Jacobs) to benefit the women's health organization, which has come under increasing siege this year. The election of Donald Trump and, with it, the unleashing of a far-right agenda



MARILYN MINTER, Resist Flag, 2017, commissioned by Creative Time, New York, for "Pledges of Allegiance" / Widerstandsfahne.



MARILYN MINTER, Protest Poster for International Women's Day, 2017, HALT Action Group / Protestplakat, Internationaler Frauentag.

have galvanized Minter to fight back verbally and visually. Along with other artists, critics, and curators, she is involved with the psychologically charged Instagram feed "Dear Ivanka" and has staged a number of recent street protests; she also designed a chiseled plaque, reproduced in a poster campaign, commemorating the president's infamous hot-mic boast about pussy-grabbing.

A fierce defender of women's rights at age sixty-eight, Minter pays it forward; she is consciously laying the groundwork for the next generation of activists, for this is their battle to fight. The last presidential election, no matter how compromised or illegitimate it was, proved the depths of misogyny infecting our country, despite the progress that has been made through successive waves of feminist struggle. Minter's Bad Bitch feminists have a hard act to follow, but with their gift for wide-ranging tolerance, and an inherited irreverence, perhaps they can one day own both their pleasure and a truly generative and generous sense of power.

MARILYN MINTER, TRUMP PLAQUE, 2017, painted hydrocal, 11 x 14 x 3/4" / TRUMP-PLAKETTE, bemaltes Hydrocal, 28 x 35,5 x 1,9 cm.



1) For a detailed account of the reception of Minter's porn-based work, see Elissa Auther, "Marilyn Minter's Politically Incorrect Pleasures," *Marilyn Minter: Pretty/Dirty* (New York: Gregory R. Miller & Co., 2015), 22–33.

2) See, for instance, MakeLoveNotPorn.com, a website started by pro-sex advocate Cindy Gallop to revolutionize the ways in which we encounter sex digitally and in real life.



MARILYN MINTER, CHESHIRE (WANGECHI MUTU), 2011,
enamel on metal, 60 x 96" / Email auf Metall, 152,4 x 243,8 cm.

Marilyn Minters «Zimtzicken»-Feminismus

NANCY SPECTOR

Marilyn Minter schmeisst «Zimtzicken»-Partys für junge Frauen – flügge werdende Feministinnen der dritten Generation, die den Kampf um die Gleichberechtigung der Geschlechter im Rahmen eines umfassenderen Kulturstreits um die Menschenrechte von Neuem anheizen. Ich weiss dies lediglich, weil Minter auch meine auf teenfeminist.com bloggende 16-jährige Tochter eingeladen hat; ich bin zu alt, um selbst daran teilzunehmen. Halb geschlossene Gesprächsgruppe, halb offen für alle, sollen diese Veranstaltungen gleichgesinnte junge Frauen in einem geselligen Rahmen zusammenbringen. Was Minter an dieser besonderen Gruppe Gleichaltriger inspiriert, ist ihre Offenheit und eine Toleranz gegenüber allem Andersartigen, die früheren Generationen fehlte. Für Menschen im Alter meiner Tochter ist Identität etwas Fliessendes und schreit nach einer Menge neuer Prädikate, die den verschiedensten geschlechtsspezifischen Ausrichtungen jenseits des klassischen Entweder-oder sowie einer breiten Rassenvielfalt gerecht zu werden vermögen, aber auch den vielfältigen Arten sexuellen Begehrens, wie schwul, bi-, pan- oder demisexuell. Minter, von jeher eine äusserst engagierte Feministin, erkennt und begrüsst das Potenzial dieser Generation, die Regeln neu zu formulieren und die patriarchalische Ordnung, die den weissen heterosexuellen Mann in visueller, akustischer wie begrifflicher Hinsicht zum Mass aller Dinge erklärt hat, definitiv umzustossen. Männliche Autorität hat keinen Platz in Minters idealer Welt, in der empathische Identifikation an die Stelle von Abgrenzung und Herrschaft tritt.

Schon in sehr jungen Jahren war Minter in der Lage, einfach alles mit virtuoser Genauigkeit zu zeichnen oder zu malen. Sie erzählt beispielsweise gern die Geschichte, wie sie als Teenager verhaftet wurde, nachdem sie für ihre Freunde Personalausweise gefälscht hatte, weil sie die Zahlen so überzeugend hinbekam. Als dieses «Talent auf der Suche nach seinem Thema» in den späten 1980er-Jahren schliesslich auf die Pornographie traf, brachte es diese ausserordentliche mimetische Begabung also bereits mit. Zwar war Minter nicht die erste Frau, die sich an dieses heisse Thema wagte – Joan Semmel hatte bereits einzigartige perspektivische Ansichten postkoitaler Paare angefertigt und Betty Tompkins grossformatige Schwarz-Weiss-Studien des Geschlechtsaktes selbst gemalt –, aber sie bescherte

NANCY SPECTOR ist künstlerische Direktorin sowie Jennifer-and-David-Stockman-Chefkuratorin des Guggenheim Museum in New York.



MARILYN MINTER, PLUSH #22, 2014, archival inkjet print, variable dimensions / PLÜSCH, alterungsbeständiger Pigmentprint, Masse variabel.

uns die photorealistischen vierfarbigen Bilder, die den Moment der Ejakulation oder masturbierende Frauen zeigen. Die Idee dahinter war, mit visuellem Material zu experimentieren, das jeder männliche Künstler kommentarlos einsetzen konnte, in Entsprechung zu Mike Kelleys Aneignung eines Vokabulars, das Minter mit vorpubertären Mädchen und ihren zerfledderten Stoffpuppen, Stofftieren und Häkeldecken assoziierte.

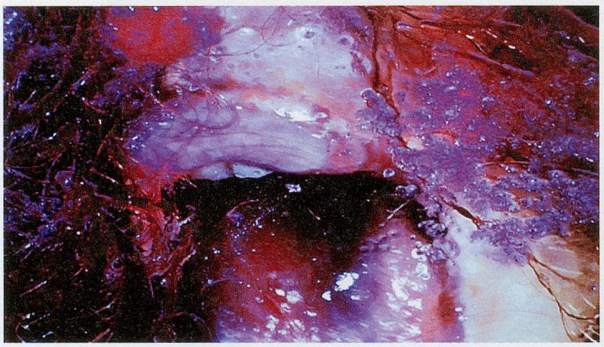
Bestens geschult und vertraut mit der kritischen Reflexion von Darstellungsformen der «Picture Generation» – insbesondere mit derjenigen des Bildvokabulars der Werbung in Massenmedien und Hollywoodfilmen –, verstand Minter ihre Appropriation der Pornographie als theoretisches Pendant zu einer allgemein akzeptierten Praxis. Die massgeblichen feministischen Kritikerinnen der Kunstszene erachteten diese Thematik jedoch als tabu und waren der Ansicht, für Pornographie gebe es in der bildenden Kunst keinen Platz, weil sie eine pure Ausbeutung der Frau sei. Eine Rezension von Elizabeth Hess in *Village Voice* lehnte Minters Ausstellung in der Max Protetch Gallery in SoHo 1992 rundweg ab, da sie den misogynen männlichen Blick übernehme, statt ihn zu sezieren, wie es Cindy Sherman in ihrer Serie SEX PICTURES im selben Jahr getan hatte.[1)]

Diese Diffamierung Minters erfolgte zu einer Zeit, als die Frage des politisch korrekten Sexualverhaltens die Kunstszene und das feministische Denken überhaupt polarisierte. Die Anti-Pornographie-Front, zu deren wortgewaltigsten Vorkämpferinnen Andrea Dworkin und Catharine MacKinnon gehörten, setzte sexuell explizites Material prinzipiell mit männlicher Dominanz gleich. Einige Aktivistinnen gingen so weit, den heterosexuellen Geschlechtsverkehr als solchen als missbräuchlich zu verurteilen, da sie die Penetration lediglich als weiteres Beispiel unkontrollierter patriarchaler Machtausübung verstanden. Am anderen Ende des Meinungsspektrums sprach sich ein sexfreundlicher Feminismus – dem Minter stets anhing – für die weibliche Initiative im Schlafzimmer aus, ohne deshalb die Pornoindustrie zu verteufeln. Lautstarke Zensurgegnerinnen und Sexbefürworterinnen wehrten sich gegen das, was ihnen als puritanischer Kampf gegen das Recht der Frau auf ihren eigenen Körper erschien. In Wirklichkeit ging es im Frühstadium dieses Kulturstreits um die weibliche Lust und die Angst vor den Desastern, die diese auslösen könnte – vom blossen Ungehorsam bis zur totalen Anarchie.

MARILYN MINTER, PLUSH #27, 2014, archival inkjet print, variable dimensions / alterungsbeständiger Pigmentprint, Masse variabel.







MARILYN MINTER, GREEN PINK CAVIAR, 2009, stills, HD digital video, 7 min. 45 sec. / GRÜN-ROSA KAVIAR, digitales HD-Video.

Inzwischen können Minters Werke, die sich gewöhnlich in der Dialektik zwischen kulturellen Schönheitsbegriffen und der elementaren, unwiderstehlichen Realität unserer Körper bewegen, auch als visuelle Verkörperungen eines explosiven weiblichen Begehrens gesehen werden. Die bewusste Widerspenstigkeit ihrer Bildsprache, die Schwindel erregende, amorphe Beschaffenheit ihrer Kompositionen, die schreienden Farben und die glänzenden, fast nass wirkenden Oberflächen: Alles spielt mit den Klischees rund um den Orgasmus. Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass die weibliche Sexualität der Subtext jedes Bildes ist, das Minter malt – und dabei rede ich nicht von Anspielungen auf alltäglichen Sex, sondern von der Darstellung der totalen ungetrübten Sättigung. Es ist, als hätte Minter die Hardcore-Porno-Bildsprache ihres Frühwerkes zerschmettert und in ein wildes Raster verwandelt, das aus triefenden Farben, Kondensflüssigkeit und etwas besteht, das aussieht wie glatte Flächen – transparente Glasplatten oder Folien, durch welche wir ausschliesslich und eindeutig weibliche Körperöffnungen und -spalten erspähen. In Werken aus den mittleren und späten 2000er-Jahren ergiessen sich aus offenen Mündern wasserfallartig wertvolle Edelsteine und Perlen, die von Überfluss und Hingabe zeugen.

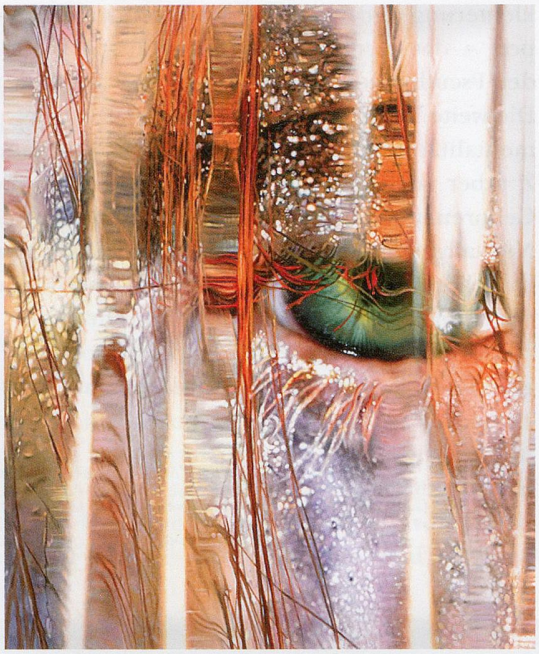
Was also kann eine junge Zimtzicke von Marilyn Minter lernen? Ich stelle mir diese Frage, während ich versuche, ihre deftigen Porträts des weiblichen Körpers der letzten vier Jahrzehnte mit dem eindeutig lesbischen intersektionellen Feminismus meiner Tochter in Einklang zu bringen. Ich glaube, dass die Lehren aus Minters Kunst wohl gerade in diesen unerschrockenen Darstellungen reiner körperlich gelebter Lust bei den Feministinnen von heute am meisten Anklang finden. Obschon diese jungen Frauen Gleichheit und Vielfalt durch und durch verstehen und begrüssen, besteht in diesem Land noch immer ein Unbehagen rund um das weibliche Begehren. Peggy Orenstein, die Autorin der wichtigen Publikation *Girls and Sex: Navigating the Complicated New Landscape* (2016), zeigt auf, dass weibliche Teenager und junge Frauen heute zwar glauben, sie seien rundum gleichberechtigt, sich aber dennoch regelmässig auf einseitigen Sex einlassen und sich für ihren Körper schämen. Wie kommt es, dass ein 15-jähriges Mädchen sich allen Ernstes gleichwertig fühlt, wenn sie zu Beginn einer Beziehung ihrem Partner zunächst einmal einen blasen muss? Welch verzerrte Wertvorstellungen sind da am Werk? Orenstein weist sowohl auf die überwältigende Anzahl von Mädchen hin, die sich dauerhaft die Schamhaare entfernen lassen, als auch auf die alarmierende Zunahme «kosmetischer» chirurgischer Eingriffe an den Genitalien zwecks Ver-

kleinerung und Veränderung der inneren Schamlippen – das ersehnte Wunschresultat gleicht dabei der Pseudovulva einer Barbiepuppe aus Kunststoff. Die weite Verbreitung von sexueller Dienstleistungsmentalität und Vaginaverachtung in der Generation Z (aber auch unter den um die Jahrtausendwende Geborenen) ist unverkennbar auf die mittlerweile im Netz allgegenwärtige Pornographie mit ihrer unrealistischen Choreographie und ihren unerträglich zurechtgemachten Körpern zurückzuführen.

Die Lösung liegt jedoch nicht im totalen Pornographie-Verbot (ein per se unrealistisches Ziel), sondern vielmehr in der Erziehung jedes Einzelnen zum gegenseitigen Respekt und zur Freude und Lust aneinander.[2)] Minters Engagement für die jungen Frauen beginnt mit der uneingeschränkten Akzeptanz ihrer Körper samt ihren Makeln. Ihre Photoserie PLUSH (2014) ist ganz der Schönheit der Schamhaare gewidmet und zeigt enge Bildausschnitte diverser weiblicher Modelle und ihrer ungetrimmten buschigen Schamhaarpracht. Ursprünglich im Auftrag von *Playboy* entstanden, der die Bilder dann aber zurückwies, kamen die Photographien als Edition mit begrenzter Auflage heraus, ein erlesener Hinweis auf die Tat-

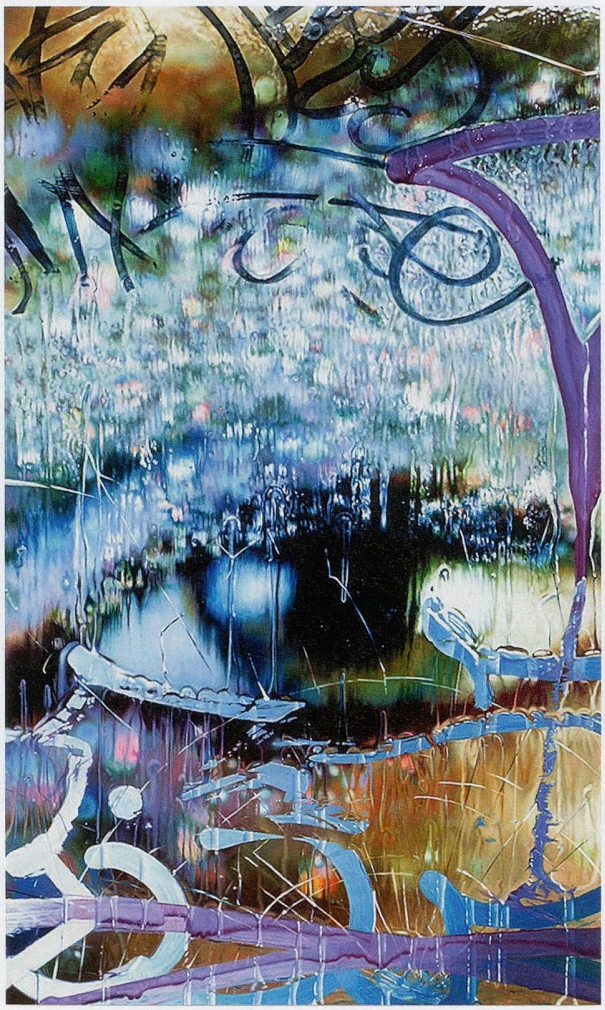
MARILYN MINTER, "Marilyn Minter: Pretty/Dirty," exhibition view, Brooklyn Museum, New York, 2016, left: GLAZED, 2006, enamel on metal, 96 x 60"; right: POP ROCKS, 2009, enamel on metal, 108 x 180" / Ausstellungsansicht, links: GLASIERT, Email auf Metall, 243,8 x 152,4 cm; rechts: POP ROCKS, Email auf Metall, 274,3 x 457,2 cm.





Right / Rechts:
REDHEAD, 2015, enamel on metal, 72 x 60" /
ROTSCHOPF, Email auf Metall, 182,9 x 152,4 cm.

MARILYN MINTER, PRIVATE EYE, 2013,
enamel on metal, 20 x 72" / PRIVATDETEKTIV,
Email auf Metall, 50,8 x 182,9 cm.



sache, dass die Mode zwar flüchtig sein mag, doch wie die Künstlerin gern betont: «Mit Laser sind die Haare für immer weg.»

Minter versteht den Zusammenhang zwischen Selbstakzeptanz, Selbstermächtigung und echter sozialer Handlungsfähigkeit. Deshalb sind bei ihr Kunst und gesellschaftliches Engagement so untrennbar miteinander verknüpft. Sie trat stets für die selbstbestimmte Fortpflanzung ein, war eine unüberhörbare, stets präsente Streiterin für die geplante Elternschaft und übernahm den starken Slogan «Don't Fuck With Us, Don't Fuck Without Us» (in etwa: «Haut uns nicht in die Pfanne, steigt nicht ohne uns in die Pfanne»), den man als Ansteckknopf tragen kann, um die Sache zu unterstützen. 2016 tat sich Minter mit Pop-Ikone Miley Cyrus zusammen, um ein heisses Photoporträt und ein T-Shirt (mit Marc Jacobs) zu gestalten, deren Erlös der Women's Health Organization zufloss, die gerade zunehmend unter Druck gerät. Die Wahl von Donald Trump und damit die Entfesselung rechtsextremer Kräfte haben Minter zu einer aktiven Gegenreaktion in Worten und Bildern veranlasst. Gemeinsam mit anderen Kunstschaffenden, Kritikerinnen und Kuratoren wirkt sie an der

psychologisch brisanten Instagram-Rubrik «Dear Ivanka» mit und hat jüngst eine Reihe von Strassendemos organisiert; ausserdem hat sie eine Gedenktafel für eine Plakatkampagne entworfen, welche die auf Tonband festgehaltene Prahlerei des Präsidenten mit seiner Pussy-Grabscherei festhält.

Heute reicht die 68-jährige Marilyn Minter, eine vehemente Frauenrechtlerin, den Stab uneigennützig weiter; ganz bewusst bereitet sie das Fundament für die nächste Generation engagierter Frauen, denn diesen Kampf werden sie austragen müssen. Die letzte Präsidentenwahl, wie fragwürdig oder rechtswidrig sie auch sein mochte, hat aufgezeigt, welch frauenfeindliche Abgründe sich in unserem Land auftun, trotz all den Fortschritten, die mehreren aufeinanderfolgenden Wellen feministischen Engagements zu verdanken sind. Minters «Zimtzicken»-Feministinnen haben eine schwierige Aufgabe vor sich, doch mit ihrer Begabung zu breitgefächerter Toleranz und dank ihrer ererbten Respektlosigkeit schaffen sie es vielleicht, eines Tages beides ihr Eigen zu nennen: ihre Lust und ein fruchtbares, grosszügiges Machtgefühl.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Einen ausführlichen Bericht zur Rezeption von Minters pornographiebezogenen Werken liefert Elissa Auther, «Marilyn Minter's Politically Incorrect Pleasures», in *Marilyn Minter: Pretty/Dirty*, Gregory R. Miller & Co., New York 2015, S. 22–33.
2) Siehe etwa MakeLoveNotPorn.com, eine Website der engagierten Sexbefürworterin Cindy Gallop, die dazu beitragen soll, unseren Umgang mit digitalem und realem Sex zu revolutionieren.

MARILYN MINTER, NOT IN THESE SHOES, 2013, enamel on metal, 108 x 162" /
NICHT IN DIESEN SCHUHEN, Email auf Metall, 274,3 x 411,5 cm.



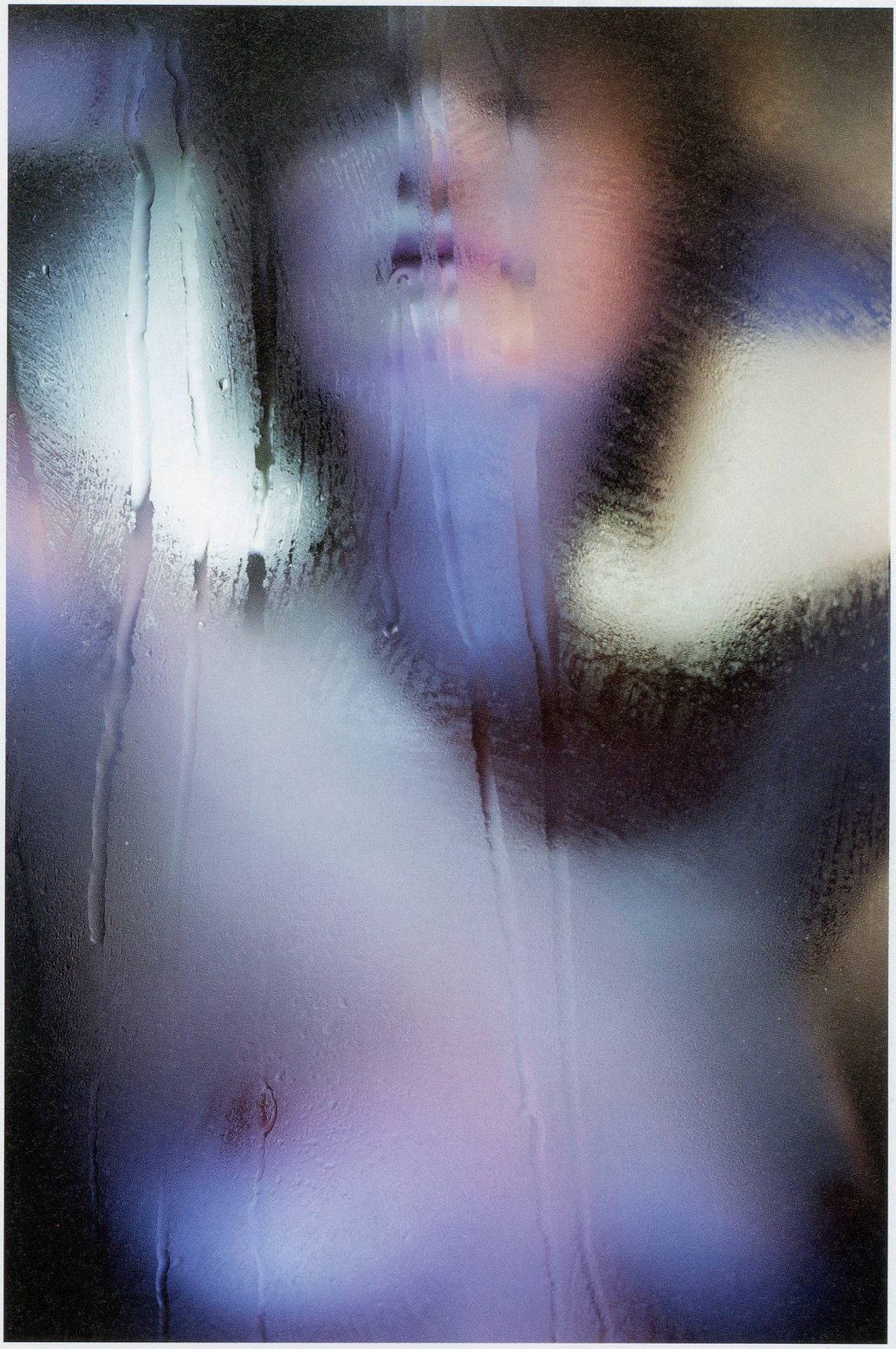
EDITION FOR PARKETT 100/101

MARILYN MINTER

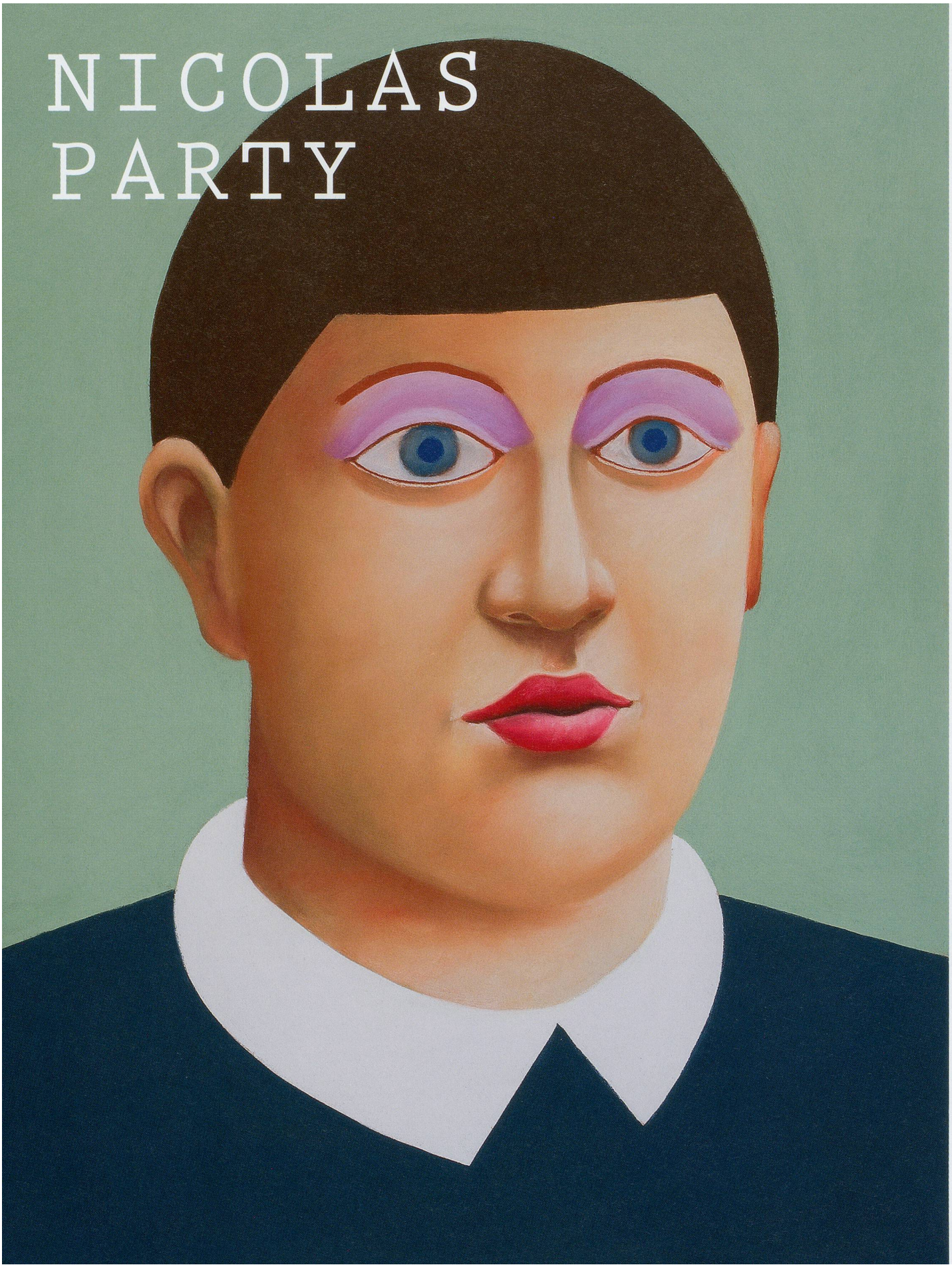
ABSINTHE, 2017

C-print, 24x16", printed by Griffins Studio.
Ed. 35/XV/15 AP, signed and numbered certificate.

C-Print, 60x49 cm, gedruckt bei Griffins Studio.
Auflage 35/XV/15 AP, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



NICOLAS PARTY



NICOLAS PARTY, PORTRAIT, 2016, pastel on cardboard, 31 1/2 x 23 5/8" / Pastell auf Karton, 80 x 60 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND XAVIER HUFKENS, BRUSSELS; THE MODERN INSTITUTE/ TOBY WEBSTER LTD, GLASGOW; KAUFMANN REPETTO, MILAN; GALERIE GREGOR STAIGER, ZURICH / PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)

The First Form of Art

NICOLAS PARTY & ALI SUBOTNICK

ALI SUBOTNICK: At first glance, your work may not come across as political, but I know that you think about your responsibility as an artist and a citizen to be engaged politically. How, then, would you say your work is political?

NICOLAS PARTY: I make a lot of decisions that are political in my work. One is the idea of making something that is accessible. I think about how to reach, and not judge, certain types of audiences. I was taught in art school that the audience that goes to a museum to look at pretty pictures is an uneducated audience that doesn't have the knowledge to engage with your work. And then there is a sense of egoism or pride when your own parents don't "get" your work. Before art school, when I was doing traditional landscapes, they loved my work. And then I started to make more conceptual work, and they came to one of my shows, and they were not disappointed, but they were like, "I don't get it." They felt judged by the work, and by me.

ALI SUBOTNICK is curator at the Hammer Museum, Los Angeles.

AS: Yeah, it's intimidating and isolating. It's an insider language.

NP: I try to be conscious of how I can reach people like my parents and to think of an audience in a broader way. I'm trying to reach people who aren't necessarily part of the small contemporary art circle—which I'm not saying is a good or bad circle, but it has specific codes and languages that not everyone can understand.

AS: So you adopted a kind of universal language: landscapes, still lifes, portraiture.

NP: Exactly.

AS: To pull them in with something that's familiar.

NP: Exactly. The murals I make are also part of that effort. They come out of my background in graffiti and street art, which engage with a more general crowd because they're public. The visual attraction or seductive aspect of an artwork is important. We still approach art with our eyes.

AS: How did graffiti lead you to where you are today? Do you consider it a political act?

NP: Deeply. When you're thirteen or fourteen years old, you want to rebel against society, your parents,

and authority. And to make yourself visible in that manner is a very political act. It's like an individual trying to prove your existence in society: "I'm here. I exist." And at that age, it usually comes out in very primary experiences with skateboards, music, sports, and graffiti. For young people, skateboarding is a way of taking over your city. You're trying to claim it for yourself. Graffiti was a very important culture for me.

AS: What did you paint back then?

NP: I was doing more or less the same thing as now. I was making a lot of picturesque oil paintings of the mountains where I grew up in Switzerland, as well as doing characters, and graffiti monsters and cartoonish things, and tags on trains. A lot of contemporary artists started with graffiti. Graffiti artists can recognize who used to do graffiti in one second. In my work, it's easy to recognize it. I still use spray paint. I still use tricks to create the illusion of volume and depth that I learned from graffiti.

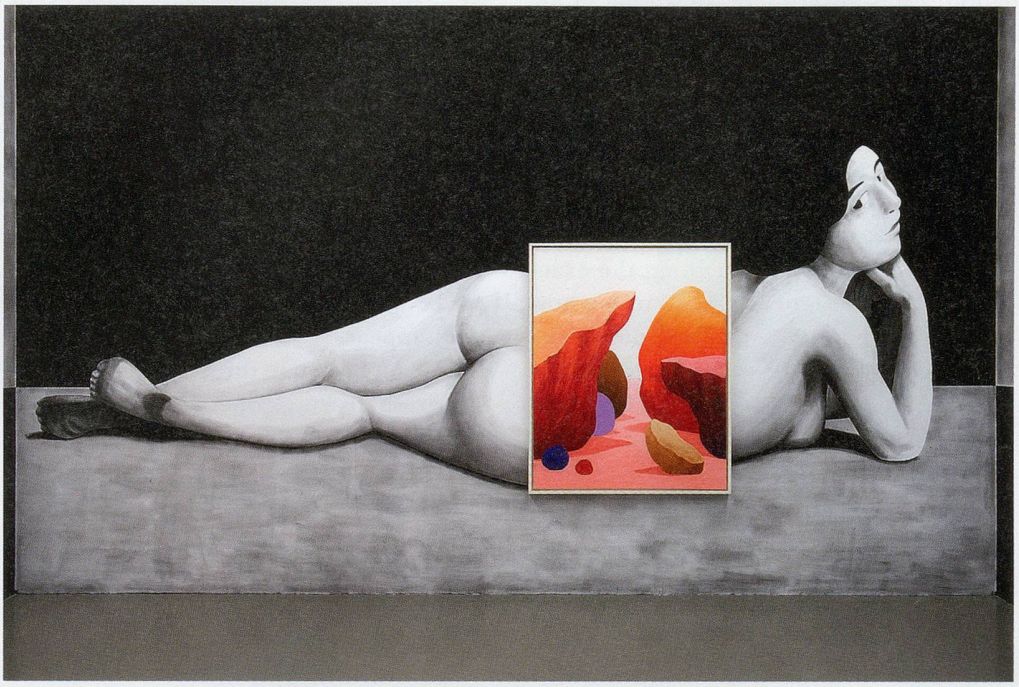
AS: How did you move from graffiti to more classical wall murals?

NP: When I started art school, one of my first projects was a very large Abstract Expressionist-style drawing. Maybe I wanted to show that I could do more than cartoons on the wall, so I decided to try out big abstraction. But I was not very good at it. So, I made icebergs. I painted three big icebergs.

AS: Those were your first murals?



NICOLAS PARTY, UNTITLED, 2016, oil paint and pastel on wall, dimensions variable, installation view "Hammer Projects: Nicolas Party," Hammer Museum, Los Angeles / OHNE TITEL, Ölfarbe und Pastell auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: BRIAN FORREST)



NICOLAS PARTY, "Pastel et nu," 2015, installtion view, Centre Culturel Suisse, Paris / Installationsansicht. (PHOTO: MARC DOMAGE)

NP: Yeah, they were big icebergs in spray paint. I was fascinated by the idea of transformation—I also explored melting objects in 3D animations.

AS: How was that work received?

NP: When I was an undergraduate at the Lausanne School of Art, students were typically not allowed to work with patterns—if you wanted to do that, you needed to go to design school; it was a very strong distinction. But John Armleder was a teacher there at the time, and he took from Warhol's practice—trying to bridge decoration and art, objects of design and painting, which was something I found very liberating. Armleder encouraged us to make patterns and choose colors for their attractive character, as you would in graffiti, without fear of judgment. And then in grad school, at the Glasgow School of Art, I discovered the work of Marc Camille Chaimowicz.

In grad school, I started to make murals with friends. We had an artist-run space, where we hung people's work on top of our own murals. We did a lot of set design. Basically, we allowed ourselves to create something purely formal and fun, but then we added an extra layer, like music or painting, so it was no longer just a set. When we curated a show, it was like making a layer cake. Basically, every two months or so, I would empty my studio and redecorate the entire space. I would invite an artist, and I would make my own vodka, and make a label for the bottle each time, and create a little event around this.

AS: What was the gallery that you ran?

NP: After school, about fifteen of us moved to an industrial space and built walls—the typical post-art school situation. I was living there for a time in my studio, and I opened a gallery with two friends, where we ran a program for two or three years. We invited people to do shows, and we also did shows of our own work. Maybe forty percent of the program was our stuff. We also created sets for concerts. Sometimes we invited a musician friend to perform, for instance, John Cage's *Child of Tree* (1975) or *Branches* (1976), and then we would pair it with something the exact opposite—super decorative, or big faces, to see how they worked together. It was fun for the audience because they would come for a concert or musical event, and would have the surprise of an environment that was painted only for that event, for one night.

AS: You were creating ephemeral events, yet you also have an interest in timeless subjects.

NP: I think time and its consequences, or mortality, are the main subjects in art in general, but I also think these concerns are why people are willing to look at art so much. It's a more complex, more elastic, bigger time than the time we live in. I think culture is very often here to remind us of that. You interact with this thing that was made before you existed and that will remain after you're gone, but that somehow makes you feel alive while you're looking at it.

AS: People find comfort knowing that it's not going to disappear.

NP: When I listen to the music of Serge Gainsbourg, a singer who is long gone, I feel extremely alive, which is a very difficult thing to describe. If you ask anyone



NICOLAS PARTY, THREE CATS, 2016, pastel on canvas, 53 1/8 x 59 1/8 x 2 3/4" / DREI KATZEN, Pastell auf Leinwand, 135 x 150 x 7 cm. (PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)



NICOLAS PARTY, "Cimaise," 2014, installation view, CAN: Centre d'art Neuchâtel, Neuchâtel / Installationsansicht. (PHOTO: ANTON SATUS)

what they would think of life without music, without images, without movies, without books, without any stories . . . it's impossible; they're all part of the same package.

AS: Like you said, time is an eternal subject in art. Who are some of the artists you appreciate for the way they addressed time in their work? You mention Monet often.

NP: I think that Monet was really fascinated by signs of time in all its forms. I think his choices of subjects were crucial—he painted a cathedral, a haystack, water. I think water was so fascinating to him because through water you can directly witness transformation—water is ice, snow, fog . . .

AS: All the different phases of matter.

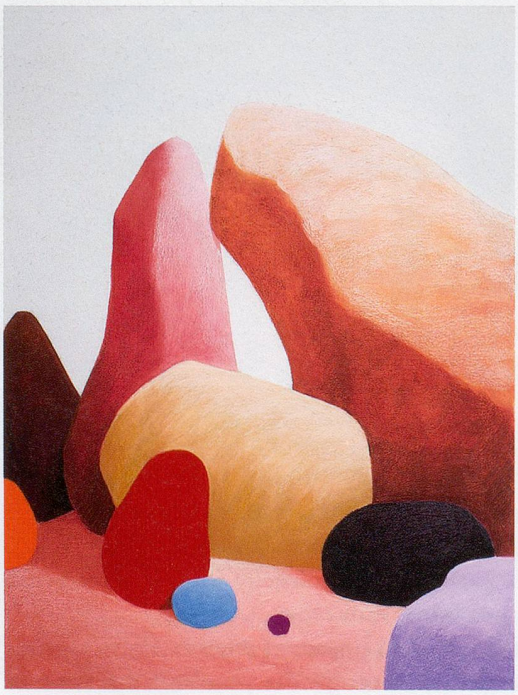
NP: Yes, and all through the year and the seasons.

Nothing disappears; everything transforms. The haystack is obviously a sign of the harvest season, and the cathedral is one of the main symbols of human strength in the face of time. In most cities, the biggest and most interesting buildings are the cathedrals.

AS: How does that play into the fact that most of your murals aren't permanent? They have an expiration date.

NP: That's one reason that I like wall paintings—they're ephemeral. The work almost contradicts this idea of making something that will survive to outlast your existence. And yet, most murals don't ever totally disappear; they're covered up with paint, so the mural is still there underneath, just no longer visible. Mark Bradford's 2015 mural on the lobby wall of the Hammer Museum in Los Angeles revealed the layers of past wall murals through sanding—you wouldn't normally see those old murals, but they're all there, on top of each other, like this big layer cake. I go to my galleries, and I know my old work is still there; I can even see little patches here and there. I also like that the mural is the first form of art.

AS: Like cave painting, and painted rocks.



NP: The rock is one of my favorite objects in art. You can hold in your hand something that took millennia to form into that shape. I think there's something quite magical about the idea that, with just a thin layer of acrylic, suddenly that little object becomes an apple. And it looks like it's rotting, which evokes mortality. Also, the painting on the stone will last for only a hundred years, at the most. The stone will lose layer after layer; it might be a stone with a very long life, which at some point, was an apple for a few years.

AS: Time truly is a thread connecting all of your work. Tell me about your project at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, in Washington, DC.

NP: The exhibition is called "Sunrise, Sunset." It's in a curved space, and there will be twenty little wall paintings depicting the sunrise and sunset.

AS: They show the progression from sunrise to sunset?

NP: No—you never know which is a sunrise and which is a sunset. I was asked to do this show was right after the US presidential election. Having a show in such a specific place and context, I felt compelled to address what had happened in some way. I remembered what Obama said on election night: "No matter what happens, the sun will rise in the morning." And I found that to be very beautiful. I think history has shown that when you see time in a little box, you tend to make very bad decisions. I'm talking about society as a whole. If you have the awareness of a much longer time line, you would likely never make those decisions. The Obama quote seems to express the idea that we can only witness the size of the world, and where we are, and in which type of universe, when the sun sets and when it rises. That's the only actual time that you can perceive that the earth is rotating. I think that's why this subject is such a powerful one. Apparently, monkeys climb up to the tops of trees to watch the sunset. They, too, want to witness something bigger than themselves, this huge rotating ball, this sun, that is making everything happen on the earth.

NICOLAS PARTY, ROCKS, 2016, pastel on canvas, 41 $^{1}/_{4}$ x 31 $^{1}/_{2}$" / FELSEN, Pastell auf Leinwand, 105 x 80 cm. (PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)



NICOLAS PARTY, LANDSCAPE, 2013, spray paint on wall, approx. 19,7 x 98,4 ft, installation view "157 Days of Sunshine," The Bothy Project at the Walled Garden, Glasgow / LANDSCHAFT, Sprühfarbe auf Wand, 6 x 30 m, Installationsansicht. (PHOTO: PATRICK JAMESON)



NICOLAS PARTY, installation view Independent Art Fair, 2015, New York / Installationsansicht (PHOTO: DAWN BLACKMAN)

Die älteste Kunstform

NICOLAS PARTY & ALI SUBOTNICK

ALI SUBOTNICK: Auf den ersten Blick wirkt deine Arbeit vielleicht nicht unmittelbar politisch, aber ich weiss, dass du dir deiner künstlerischen und staatsbürgerlichen Verantwortung, politisch engagiert zu bleiben, sehr wohl bewusst bist und dich damit auseinandersetzt. Inwiefern ist deine Kunst politisch?

NICOLAS PARTY: Ich treffe eine Menge politischer Entscheidungen bei meiner Arbeit. Eine davon ist der Gedanke, ein Werk zu schaffen, das auch zugänglich ist. Ich denke darüber nach, wie ich gewisse Publikumskreise erreichen kann, ohne Urteile zu fällen. In der Kunstschule hat man mir beigebracht, dass das Publikum, das ins Museum geht, um hübsche Bilder anszuschauen, ungebildet sei und nicht über das nötige Wissen verfüge, um sich mit unserer Arbeit auseinanderzusetzen. Und dann ist da auch ein Gefühl von Egoismus und Stolz, wenn deine eigenen Eltern deine Arbeit nicht «raffen». Vor der Kunstschule, als ich noch traditionelle Landschaften malte, liebten sie meine Bilder. Aber dann begann ich, vermehrt konzeptuell zu arbeiten, und sie kamen zu einer meiner Ausstellungen und waren zwar nicht enttäuscht, wirkten aber irgendwie «ratlos». Es kam ihnen vor, als würden meine Arbeit und ich ein Urteil über sie fällen.

AS: Ja, Kunst ist einschüchternd und schafft Distanz. Es ist eine Insider-Sprache.

NP: Ich versuche im Auge zu behalten, wie ich Menschen wie meine Eltern erreichen kann, und denke an ein Publikum im weiteren Sinn. Ich möchte Leute erreichen, die nicht unbedingt Teil eines kleinen zeitgenössischen Kunstzirkels sind, wobei ich nicht behaupten will, dass dies ein guter oder schlechter Zirkel sei, aber er hat spezifische Codes und spricht eine Sprache, die nicht jede(r) versteht.

AS: Also hast du dir eine Art Universalsprache angeeignet – Landschaften, Stillleben, Porträts.

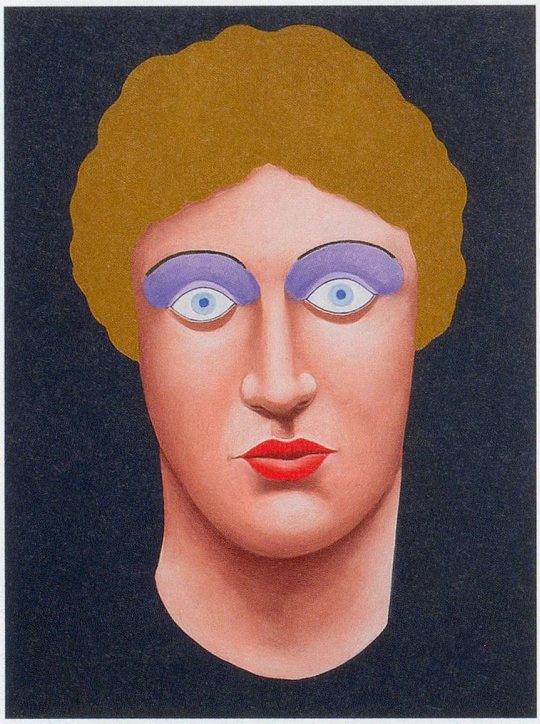
NP: Genau.

AS: Um sie quasi mit etwas abzuholen, was ihnen vertraut ist.

NP: Genau. Die Wandbilder gehören ebenfalls mit dazu. Sie sind aus meinem Graffiti- und Strassenkunst-Background hervorgegangen und wenden sich ohnehin an ein breiteres Publikum, weil es sich dabei stets um öffentliche Kunst handelt. Die visuelle Anziehungskraft oder der verführerische Aspekt eines Kunstwerks ist wichtig. Es ist immer noch das Auge, das uns zur Kunst hinführt.

AS: Wie brachten dich die Graffiti dahin, wo du heute

ALI SUBOTNICK ist Kuratorin am Hammer Museum, Los Angeles.



NICOLAS PARTY, PATHWAY, 2016, acrylic on wall, dimensions variable, installation view Dallas Museum of Art / PFAD, Acryl auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: CHAD REDMON)

stehst? Verstehst du das Schaffen von Graffiti als politischen Akt?

NP: Zutiefst, ja. Denn mit 13 oder 14 Jahren willst du gegen die Gesellschaft, deine Eltern und jede Autorität rebellieren. Sich selbst auf diese Weise sichtbar in Szene zu setzen, ist ein äusserst politischer Akt. Es ist, als würde ein Individuum seine Existenz in der Gesellschaft zu beweisen versuchen und quasi sagen: «Ich bin hier, ich existiere.» In diesem Alter äussert sich das gewöhnlich in elementaren Erfahrungen mit Skateboards, Musik, Sport und Graffiti. Mit dem Skateboard zu fahren, ist für junge Leute eine Möglichkeit, die Stadt zu erobern. Man versucht, die Stadt für sich zu beanspruchen. Graffiti war für mich eine extrem wichtige Form der kulturellen Betätigung.

AS: Hast du vor allem Texte gesprayt oder …?

NP: Ich habe mehr oder weniger dasselbe gemacht wie heute. Ich machte eine Menge malerischer Ölbilder von Bergen in der Schweiz, wo ich aufgewachsen bin, nebst Schriftzeichen und den üblichen Graffiti-Monstern und cartoonartigen Sachen und Tags auf Zügen. Viele zeitgenössische Künstler haben mit Graffiti begonnen. Graffitikünstler erkennen auf den ersten Blick, ob jemand aus der Graffitiszene kommt. An meinen Arbeiten ist leicht zu sehen, dass ich Graffiti gemacht habe. Ich verwende Sprayfarbe. Ich arbeite immer noch mit raumplastischen Tricks, die aus der Graffitikunst stammen.

AS: Ist es das, was dich dazu brachte, statt Graffiti diese eher klassischen Wandbilder zu machen?

NP: Als ich an der Kunstschule anfing, war eines meiner ersten Projekte eine riesige Zeichnung im Stil des abstrakten Expressionismus, wahrscheinlich wollte ich beweisen, dass ich mehr konnte als Cartoons an die Wand malen, und beschloss folglich, mich an der grossen Abstraktion zu versuchen. Aber ich war nicht sehr gut darin. Also machte ich Eisberge. Ich schuf drei grosse Eisberge.

AS: Das waren deine ersten Wandmalereien?

NP: Ja, drei grosse Eisberge in Sprayfarbe. Ich war fasziniert vom Verwandlungsgedanken. Von Objekten, die mit einer Menge 3D-Animationen dahinschmolzen.

AS: Wie kam diese Arbeit an?

NP: In der Kunstschule in Lausanne war es in der Regel nicht erlaubt, mit Mustern zu arbeiten – wenn man das tun wollte, musste man Design studieren, da herrschte eine strikte Trennung. Aber damals war John Armleder Lehrer an der Schule und er übernahm von Warhol den Versuch, Dekoration, Kunst, Designobjekte und Malerei miteinander zu verbinden, was ich als extrem befreiend erlebte. Armleder ermutigte uns, Muster zu verwenden und Farben aufgrund ihrer Attraktivität auszuwählen, wie für Graffitis, ohne Angst, dafür verurteilt zu werden. Und später, in der Kunstschule in Glasgow, entdeckte ich die Arbeiten Marc Camille Chaimowicz.

Damals begann ich diese Wandbilder gemeinsam mit Freunden zu produzieren. Wir hatten diese Gruppe und einen von Kunstschaffenden betriebenen Ausstellungsraum, den wir mit Wandbildern

ausstatteten, um darauf andere Werke zu präsentieren. Wir machten eine Menge Bühnenbildnerei. Im Prinzip erlaubten wir uns, etwas rein Formales und Unterhaltsames zu schaffen, fügten dann aber eine zusätzliche Schicht hinzu, wie Musik oder Malerei, sodass es nicht mehr bloss eine Bühne war. Wenn wir eine Ausstellung kuratierten, war das wie Schichtkuchen-Backen. Im Prinzip räumte ich alle zwei Monate mein Atelier leer und gestaltete den ganzen Raum neu. Ich lud jeweils einen Künstler ein, brannte meinen eigenen Wodka, gestaltete jedes Mal eine Etikette für die entsprechende Flasche und organisierte eine kleine Feier zu diesem Anlass.

AS: Was war das für eine Galerie, die du betrieben hast?

NP: Nach der Ausbildung mieteten etwa 15 von uns einen Fabrikraum und wir bauten Wände, die typische Situation halt, unmittelbar nach Abschluss der Schule. Ich wohnte da eine Zeit lang in meinem Atelier und eröffnete mit zwei Freunden eine Galerie, für die wir zwei oder drei Jahre lang ein Ausstellungsprogramm organisierten. Wir luden Leute ein, ihre eigenen Ausstellungen zu organisieren, präsentierten aber auch unsere Arbeiten. Vielleicht 40 Prozent des Programms waren unserer Eigenproduktion gewidmet.

Manchmal luden wir einen befreundeten Musiker ein, etwas zu spielen, etwa John Cages *Child of Trees* (1975) und *Branches* (1976), und auf die Umgebungsgeräusche zu achten, und dann kombinierten



NICOLAS PARTY, PATHWAY, 2016, acrylic on wall, dimensions variable, installation view Dallas Museum of Art / PFAD, Acryl auf Wand, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: CHAD REDMON)



NICOLAS PARTY, STILL LIFE, 2016, pastel on canvas, 55 1/8 x 63" / STILLLEBEN, Pastell auf Leinwand, 140 x 160 cm. (PHOTO: ISABELLE ARTHUIS)

wir das mit etwas komplett Gegensätzlichem, etwas Superdekorativem, wie jenen grossen Gesichtern, um zu sehen, wie beides zusammenwirkte. Für das Publikum war das ziemlich unterhaltsam, denn die Leute kamen zu einem Konzert oder einer Musikveranstaltung und wurden mit einer Raumdekoration überrascht, die speziell für diesen Anlass, nur für eine Nacht, entstanden war.

AS: Das waren also flüchtige Ereignisse. Hat dies vielleicht deine Verwendung zeitloser Sujets beeinflusst, die nie in einer spezifischen Zeit angesiedelt werden können?

NP: Ich glaube, die Zeit und ihre Folgen oder unsere Sterblichkeit sind die wichtigsten Gegenstände der Kunst, aber ich glaube auch, dass das der Grund ist, warum die Menschen überhaupt bereit sind, sich so viel Kunst anzuschauen. Es ist eine komplexere, elastischere, grössere Zeit als die Zeit, in der wir leben. Ich denke, die Kultur ist sehr häufig dazu da, uns diese Tatsache in Erinnerung zu rufen. Wir interagieren mit diesem Etwas, das geschaffen wurde, bevor wir auf der Welt waren, und das noch hier sein wird, wenn wir längst nicht mehr da sind, aber eben bewirkt, dass wir uns lebendig fühlen, wenn wir es betrachten.

AS: Die Leute finden Trost im Wissen, dass es nicht verschwinden wird.

NP: Wie wenn ich die Musik von Serge Gainsbourg höre, der Sänger selbst ist schon lange tot, aber wenn ich diesen Song jetzt höre, fühle ich mich extrem lebendig, was nur sehr schwer zu erklären ist. Wenn man jemanden fragt, ob er sich ein Leben ohne Musik, ohne Bilder, ohne Filme, ohne Bücher, überhaupt ohne Geschichten vorstellen könnte … es ist alles Teil des Gesamtpakets.

AS: Wie du bereits gesagt hast, Zeit ist ein konstantes Thema der Kunst. Kannst du einige Künstler nennen, die du besonders dafür schätzt, wie sie in ihrem Werk mit der Zeit umgehen? Du erwähnst häufig Monet.

NP: Ich glaube, Monet war wirklich fasziniert von Zeitsymbolen jeglicher Art. Ich denke, die Wahl seiner Sujets war entscheidend – er malte eine Kathedrale, einen Heuhaufen, Wasser. Letzteres war wohl so faszinierend für ihn, weil man den Verwandlungsprozess im Wasser direkt beobachten kann – Wasser ist Eis, Schnee, Nebel …

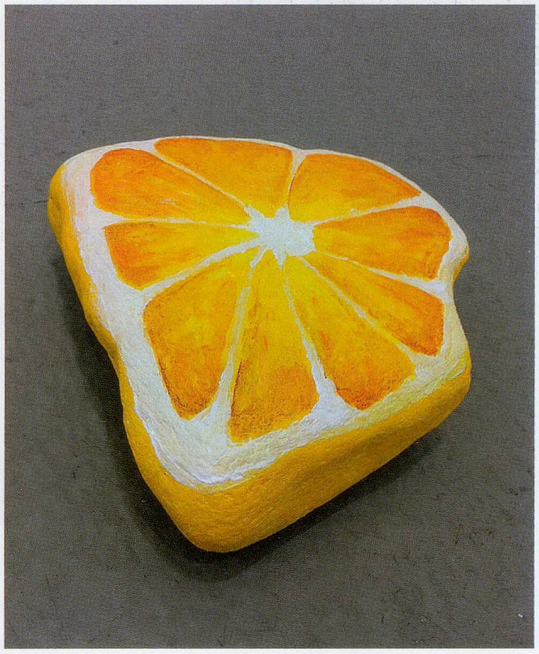
AS: All die verschiedenen Aggregatszustände der Materie.

NP: Ja, und über das ganze Jahr und alle Jahreszeiten hinweg. Nichts verschwindet, alles verwandelt sich. Der Heuhaufen ist offensichtlich ein Symbol für eine bestimmte Jahreszeit und die Kathedrale ist eines der wichtigsten Symbole für die Stärke des Menschen angesichts der Zeit. In den meisten Städten sind die grössten und interessantesten Bauwerke Kathedralen.

AS: Wie hängt das mit der Tatsache zusammen, dass die meisten deiner Wandbilder nicht von Dauer sind? Sie haben ein Verfalldatum.

NP: Das ist einer der Gründe, warum ich Wandmalereien mag, weil sie ausgesprochen flüchtig sind. Ein solches Werk ist an sich schon fast ein Widerspruch zu der Vorstellung, etwas zu schaffen, das überleben

NICOLAS PARTY, BLAKAM'S STONE (LEMON), 2012, acrylic on stone, 1 $^{3}/_{4}$ x 6 x 6" / BLAKAMS STEIN (ZITRONE), Acryl auf Stein, 4,5 x 15 x 15 cm. (PHOTO: SIMON GOWING)



und deine Existenz oder was auch immer überdauern wird. Aber die meisten Orte, an denen Wandbilder entstehen, verschwinden gar nicht wirklich, sie werden nur mit Farbe überstrichen, sodass das Wandbild darunter immer noch da ist, man sieht es bloss nicht mehr. Wie bei dem Projekt 2015 von Mark Bradford an der Wand der Eingangshalle des Hammer Museum, wo mittels Sandstrahlen die Schichten früherer Wandbilder freigelegt wurden – eine grossartige Demonstration: Weisst du, man sieht die Wandbilder nicht, aber sie sind alle da, eines über dem anderen wie ein einziger grosser Schichtkuchen. Ich suche meine Galerien auf und weiss, die Bilder sind immer noch da, hie und da sind sogar noch kleine Teile davon zu sehen. Aber das Wandbild als Kunstform ist auch die älteste Kunstform.

AS: Wie Höhlenmalerei. Und damals malte man auf Felsen, genau wie du.

NP: Nun ja, Stein ist eines der bevorzugten Objekte der zeitgenössischen Kunst. Man kann etwas in der Hand halten, das Jahrtausende gebraucht hat, um seine heutige Form anzunehmen. Ich glaube, es hat einfach etwas Magisches, dass solch ein kleines Objekt durch eine feine Schicht Acryl plötzlich zu einem Apfel wird. Und es sieht aus, als ob es fault, was auf seine Sterblichkeit verweist. Ausserdem wird das Bild auf dem Stein mindestens 100 Jahre lang halten. Der Stein wird diese Schicht zuerst loslassen und dann



NICOLAS PARTY, "Landscape," 2014, installation view, Kunsthall Stavanger, Norway / Installationsansicht.
(PHOTO: CHRISTOPHER JONASSEN)



NICOLAS PARTY, ELEPHANT, 2016, pastel on canvas, 57 1/8 x 65 x 2 5/8", installation view "Three Cats," The Modern Institute, Aird's Lane, Glasgow, 2016 / ELEFANT, Pastell auf Leinwand, 145 x 165 x 7 cm, Installationsansicht. (PHOTO: MAX SLAVEN)

weiter Schicht um Schicht verlieren. Er wird einfach ein Stein mit einem sehr langen Leben sein, aber einmal war dieser Stein ein paar Jahre lang ein Apfel.

AS: Die Zeit zieht sich wirklich wie ein Faden durch dein gesamtes Werk. Kannst du etwas über dein bevorstehendes Projekt am Hirshhorn Museum in Washington DC erzählen?

NP: Sein Titel lautet Sunset / Sunrise (Sonnenuntergang / Sonnenaufgang). Es befindet sich in einem gekrümmten Raum, es wird 20 kleine Wandbilder umfassen, die den Sonnenaufgang und Sonnenuntergang zeigen.

AS: Wird der Verlauf von Sonnenauf- bis Sonnenuntergang zu sehen sein?

NP: Nein. Man weiss nie, ob man einen Sonnenaufgang oder einen Sonnenuntergang vor sich hat. Ich denke, es ist ziemlich offensichtlich, worauf es anspielt ... Ich wurde unmittelbar nach den Wahlen zu dieser Ausstellung eingeladen und angesichts einer Ausstellung in diesem spezifischen Haus und Umfeld fühlte ich mich verpflichtet, in irgendeiner Form darauf Bezug zu nehmen. Ich erinnerte mich an die Worte Obamas in der Wahlnacht: «Egal, was geschieht, am Morgen wird die Sonne wieder aufgehen.» Und ich fand das sehr schön. Die Geschichte hat doch gezeigt, dass man dazu neigt, schlechte Entscheidungen zu treffen, wenn man sich die Zeit als kleines Kästchen vorstellt – ich rede hier von der Gesellschaft als Ganzes. Wäre man in der Lage, in einem sehr viel breiteren Spektrum zu denken, würde man diese Entscheidung wohl niemals treffen. Obamas Worte scheinen Ausdruck des Gedankens zu sein, dass wir die Grösse der Welt, wo wir darin stehen und in welcher Art Universum, nur erkennen können, wenn die Sonne untergeht und wenn sie aufgeht. Das ist der einzige Zeitpunkt, an dem wir wirklich sehen können, dass die Erde sich dreht. Ich glaube, das erklärt auch die Macht dieses Sujets. Anscheinend klettern auch die Affen in die Wipfel der Bäume, um sich den Sonnenuntergang anzuschauen. Auch sie wollen etwas sehen, das grösser ist als sie selbst, diesen riesigen sich drehenden Ball, diese Sonne, die alles Geschehen auf der Erde bestimmt.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

EDITION FOR PARKETT 100/101

NICOLAS PARTY

CAT'S HEAD, 2017

Bronze, $2\,^{3}/_{8}$ x 2 x $1\,^{1}/_{2}$",
cast by Fonderie d'Art Luc Harzé.
Ed. 25/XII/12 AP, signed and numbered.

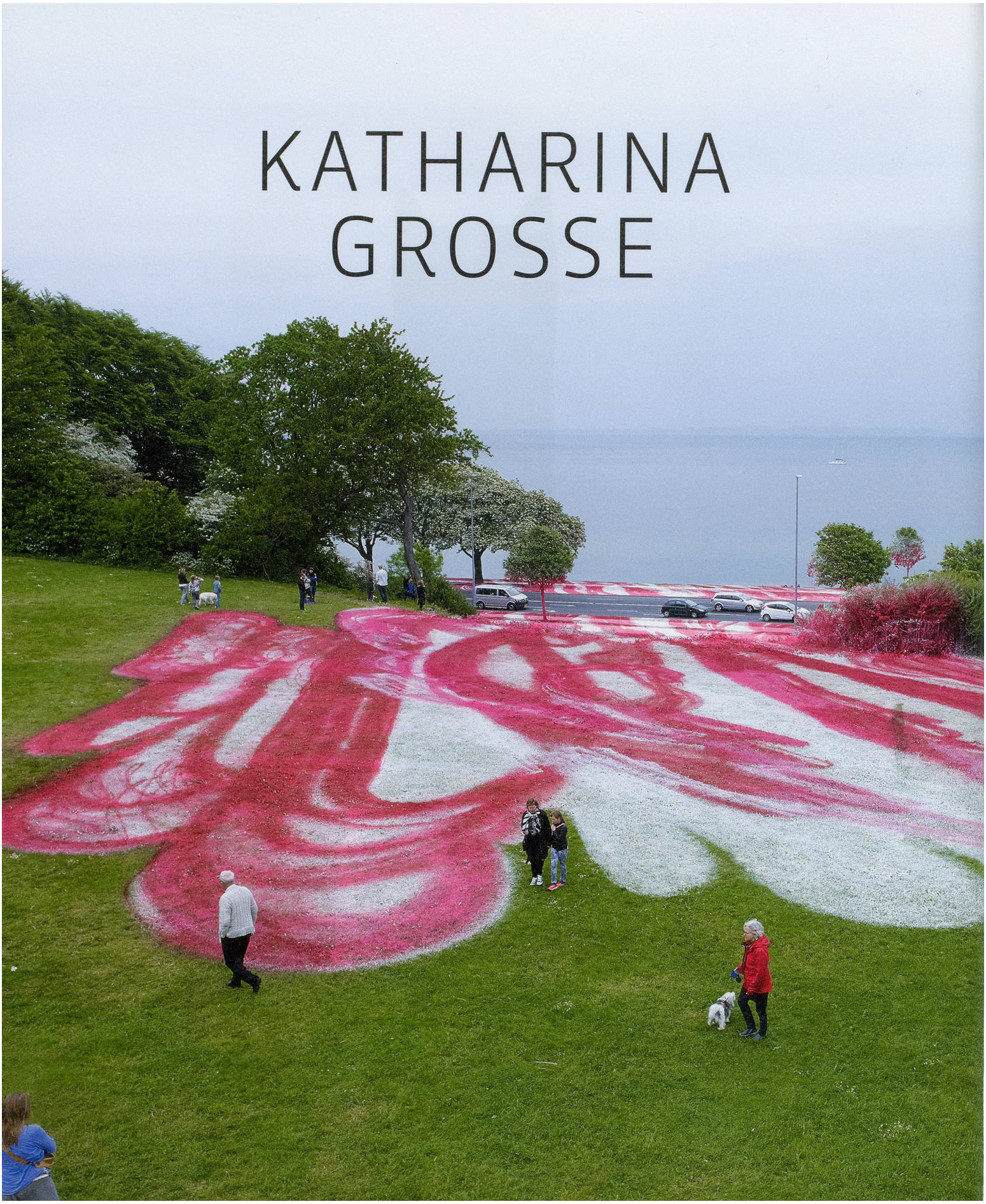
Bronze, 6 x 5 x 4 cm,
gegossen bei Fonderie d'Art Luc Harzé.
Auflage 25/XII/12 AP, signiert und nummeriert.

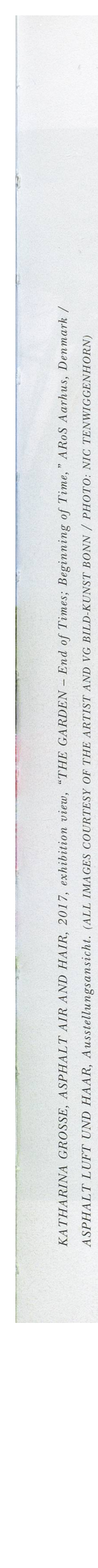






KATHARINA GROSSE





KATHARINA GROSSE, ASPHALT AIR AND HAIR, 2017, exhibition view, "THE GARDEN – End of Times; Beginning of Time," ARoS Aarhus, Denmark / ASPHALT LUFT UND HAAR, Ausstellungsansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND VG BILD-KUNST BONN / PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

BARRY SCHWABSKY

Post-Essential Abstraction

Today, while many interesting painters are exploring the cusp between abstraction and the image, Katharina Grosse is holding the line for abstraction. But unlike so much contemporary abstraction, hers is untouched by nostalgia for the utopian certainties that motivated the pioneers. Her works are meant to be neither first paintings (Newman) nor last ones (Reinhardt); their goal is not purity or the essence of the medium. Her art looks forward, but unlike that of the great modernists, it doesn't define the end toward which it aims—which is neither the social utopia of the Europeans nor the individual self-realization of the Americans.

Formally, modernist abstraction was often seen as a search for purity, for the essential in painting—from its roots in Maurice Denis's famous dictum that a painting is "essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order" to Clement Greenberg's pronouncement that "the irreducible essence of pictorial art consists in . . . flatness and the delimitation of flatness," such that "a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture."[1] Far from seeking to concentrate and delimit itself, Grosse's art of painting—embodying a desire whose goal is unknown—is concerned with overcoming its boundaries, none of which she conceives as essential. And yet it doesn't thereby become anything other than painting; hers is not an art of mixed media. Not surprisingly, she has spoken of an "understanding of the painting as not being an object separate from its context." If her art needs a label, you might as well call it "post-essential abstraction."

This expansion is obvious in Grosse's large-scale site-specific works, sometimes called painting installations—for instance ONE FLOOR UP MORE HIGHLY (2010), exhibited at Mass MoCA in North Adams, Massachusetts. Such works not only take entire architectural spaces as their support but add to the space other materials such as soil, carved Styrofoam, and glass-reinforced plastic. These elements may, from a certain perspective, be sculptural, but Grosse does not treat them as such. Instead, she uses them as sur-

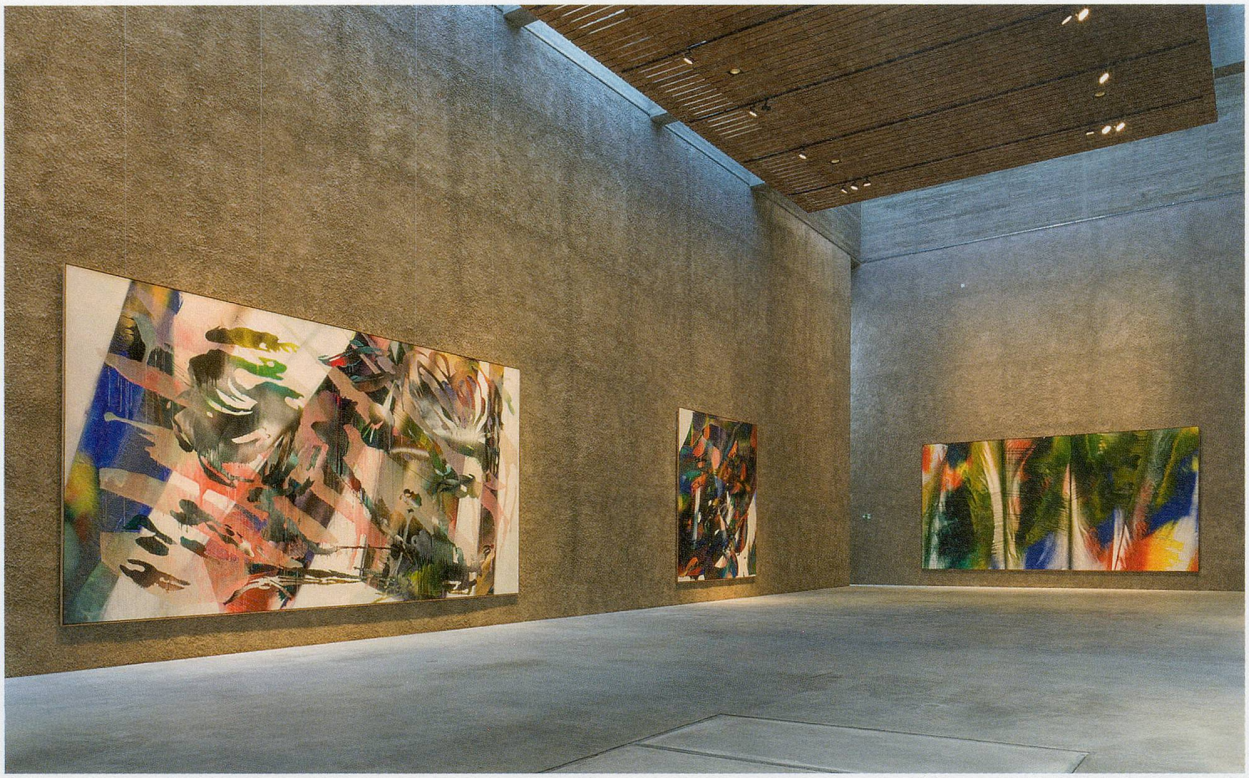
BARRY SCHWABSKY is art critic for *The Nation* and author, most recently, of *The Perpetual Guest: Art in the Unfinished Present* (Verso, 2016).

faces for painting—surfaces that are anything but flat. Conjuring a total environment in which visible edges demarcate various internal components rather than boundaries between the work and its surroundings, a piece like ONE FLOOR UP MORE HIGHLY also abrogates the Greenbergian criterion of delimitation. Not that the piece has no inside or outside—but rather, it does not stand out as a figure against a ground. And where does the viewer or spectator stand within this unbounded space of painterly illusion? Nowhere. The viewer is the mobile but invisible blind spot within the field. "Nothing in the visual field allows you to infer that it is seen by an eye," as Wittgenstein pointed out nearly a century ago.[2] Or maybe we should amend that: The movement of the visual field allows us to infer that there is something unseen that sees it; "eye" is merely a name for this factor X.

If it's true that Grosse's painting installations are made with the understanding that what is visible is without boundaries, then what is the place of the portable, rectangular canvas in her art? Wouldn't it implicitly return painting to the bounded space, and therefore the figure/ground dichotomy, that her installations deny? On the face of it, yes. Although many of Grosse's paintings are on a huge scale that hardly accords with any conventional notion of "easel painting"—I am thinking in particular of those in her 2015 exhibition "The Smoking Kid" at König Galerie, Berlin, some as large as twenty-six feet wide—they never substitute for the wall; they are not what Greenberg called "portable murals." But I think that Grosse would argue that her installations, having demonstrated the possibility of an art of unbounded painting and without a figure/ground dichotomy, should have taught us that we can always perceive things as boundless—and that this is a truer form of perception. "All visual elements fuse," I once heard her explain in a lecture, so "I cannot see the



KATHARINA GROSSE, UNTITLED TRUMPET, 2015, exhibition view, Venice Biennale, 2015 / TROMPETE OHNE TITEL, Ausstellungsansicht. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



KATHARINA GROSSE, "The Smoking Kid," 2015, exhibition view König Galerie, Berlin / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)

vase of flowers as separate from the table and its background. . . . The behind and the in front of are only separable because I am used to describing them analytically via language."

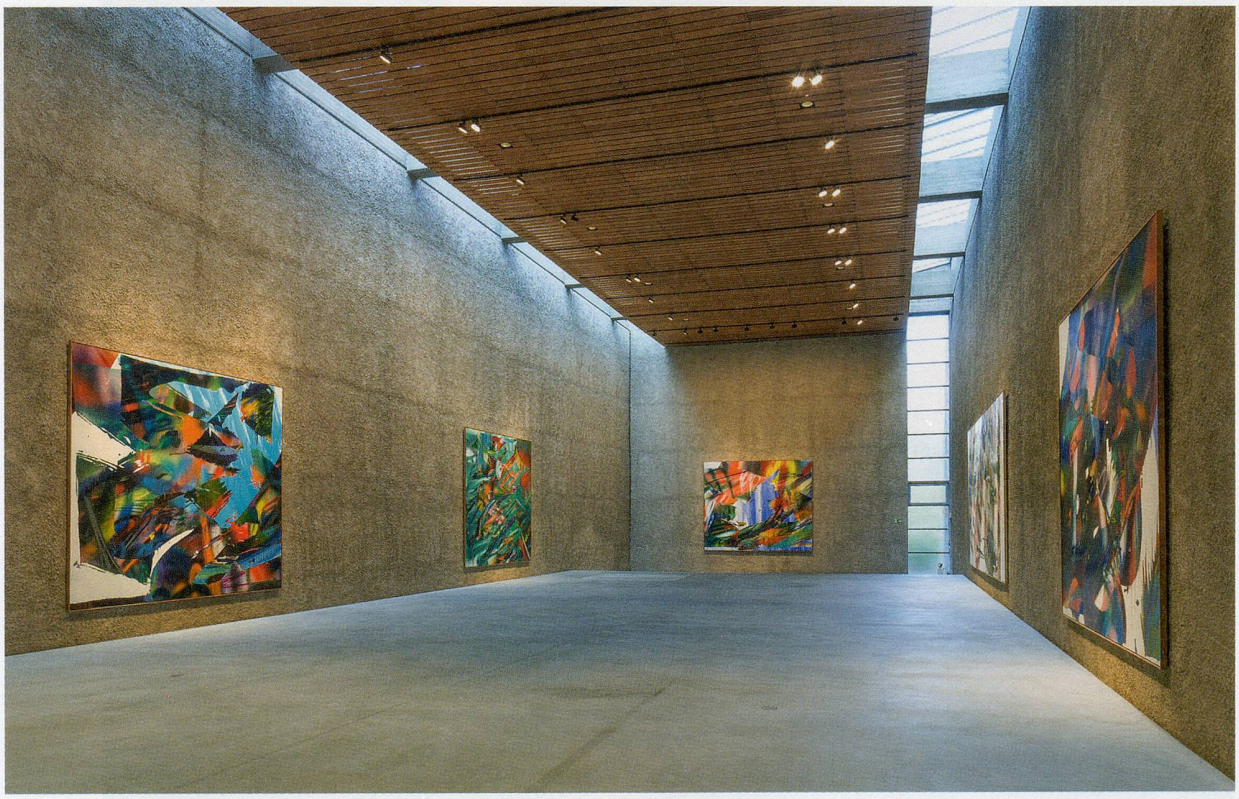
One might or might not find this idea convincing; binocular vision seems purpose-built to enable us to discern discrete objects in three-dimensional space, even without its further analytical differentiation supported by language. What's inarguable is that, within each of Grosse's paintings, this collapsing of spatial distinctions is constantly taking place. It's not that, as in monochrome and other forms of allover painting, the space tends toward unity; her paintings are complex and multilayered. But when we gaze at one, the distinctions between the layers appear to be obliterated as quickly and as powerfully as they are established, obdurately declaring their presence and consuming themselves in turn. We feel her aggressive colors, lavish and harsh, as we look at them, as if seeing something were the same as having it scrape across your skin. To borrow Grosse's own language, one could say that the elements fuse while, paradoxically, remaining elements. Made of a multiplicity of masked-out layers, they invite the viewer to look as though through one aperture after another into successive planes—and yet each plane, often somehow at once vaporous and implacable, appears to be no deeper, no more or less distant than the others. Writing recently about Grosse's 2017 exhibition at New York's Gagosian Gallery, Johanna Fateman spoke of the paintings as "portals to a garish and bewildering world of pigment that continued on beyond the walls."[3] What makes this an apt description is that while Fateman understands the paintings as portals, she knows that what they open onto is a "world of pigment"—that is, nothing but the matter of painting it-

self; and yet the paintings are illusionistic, since they project painting beyond or behind itself into the unseen world somewhere past the surface of the painted canvas. The apparently hard edges of the rectangular canvas may be more porous than you think.

This brings me back to the question of why it's more than a stylistic option for Grosse that her paintings should be abstract—why they can't depict, say, a still life like that vase of flowers that she mentioned. To do that would be to betray her intuition that space—the real space in which we live and breathe, struggle and love—is the boundless realm in which elements fuse, a context from which we are not detached. That the form of the visual is without limit and without any place for the eye was, for Wittgenstein, "connected with the fact that no part of our experience is at the same time *a priori*," that is, logically necessary. And this is why an art of painting that understands visual experience in this way, although it cannot provide the emblems of a desired future, assures us that another life is possible—because it understands, too, with the philosopher, that "Whatever we see could be other than it is. Whatever we can describe at all could be other than it is. There is no *a priori* order of things."[4] Our path through time is an improvisation.

1) Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism" (1962), in *Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: University of Chicago, 1993), 131.
2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London and New York: Routledge, 2002), 69.
3) Johanna Fateman, "Katharina Grosse," *Artforum* (March 2017), 264.
4) Wittgenstein, 69.

KATHARINA GROSSE, "The Smoking Kid," 2015, exhibition view König Galerie, Berlin / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)





KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on canvas, 117 $^{3}/_{4}$ x 79 $^{1}/_{2}$" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 299 x 202 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

BARRY SCHWABSKY

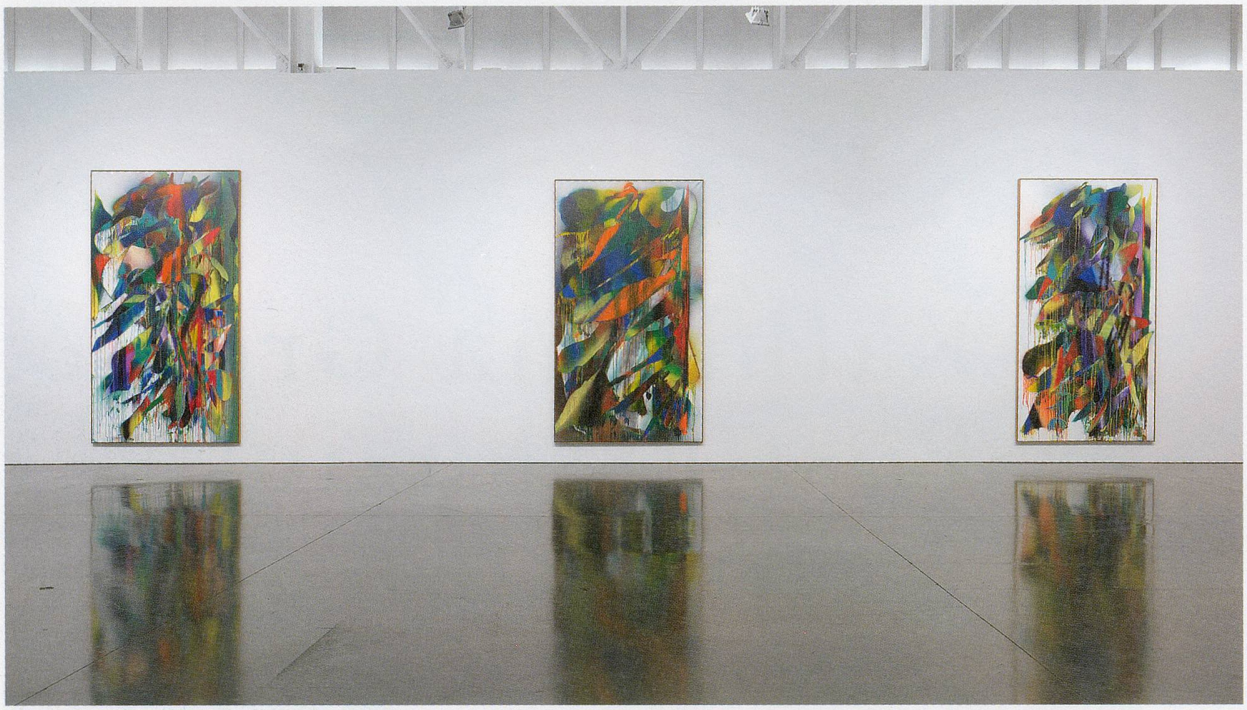
Katharina Grosse: Post-Essenzielle Abstraktion

Während viele interessante MalerInnen heutzutage die Grenze zwischen Abstraktion und Bild abfragen, hält Katharina Grosse die Stellung der Abstraktion. Im Gegensatz zum Gros der zeitgenössischen Abstrakten fehlt ihr jedoch die nostalgische Sehnsucht nach utopischen Gewissheiten, die noch die Wegbereiter der Moderne antrieb. Grosses Werke dramatisieren weder den Anfang der Malerei (Newman) noch deren Ende (Reinhardt). Die Reinheit oder Essenz des Mediums zu ergründen, zählt nicht zu ihren Anliegen. Sie blicken in die Zukunft und unterlassen es dabei, im Stil der modernen Meister eine klare Definition ihrer Zielsetzungen mitzuliefern. Die Sozialutopie der Europäer ist ebenso wenig ihre Sache wie die individuelle Selbstverwirklichung der Amerikaner.

Formal wurde die modernistische Abstraktion häufig als Suche nach Reinheit, nach der Essenz der Malerei interpretiert. Dies artikulierte sich früh im berühmten Spruch von Maurice Denis, ein Gemälde sei «vor allen Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist», sowie später in Clement Greenbergs Erklärung, «dass die irreduzible Essenz der Malerei in nur zwei konstitutiven Konventionen oder Normen besteht: Flächigkeit und deren Begrenzung». Denn: «Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als ein Bild ...»[1] Weit davon entfernt, sich komprimieren oder abgrenzen zu wollen, möchte Grosses Malerei – ungewissen Zielen zustrebend – ihre Grenzen sprengen, die sie in keinem Fall als notwendig hinnimmt. Dennoch wird sie im Verlauf dieses Prozesses nie etwas anderes als eben Malerei. Multimedia ist nicht Grosses Metier. Folgerichtig fasst die Künstlerin «das Gemälde als ein Objekt, das nicht von seinem Kontext getrennt ist». Wenn ihre Kunst wirklich ein Etikett benötigt, könnte man eigens für sie den Stilbegriff der «post-essenziellen Abstraktion» prägen.

Grosses Wille zur Ausdehnung manifestiert sich in raumfüllenden ortsspezifischen «Malerei-Installationen» wie ONE FLOOR UP MORE HIGHLY (Eine Etage hoch höher, 2010) im Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams. Projekte dieses Massstabs eignen sich ganze architektonische Räume

BARRY SCHWABSKY ist Kunstkritiker der Zeitschrift *The Nation* und Autor des 2016 erschienenen Buchs *The Perpetual Guest: Art in the Unfinished Present* (Verso).

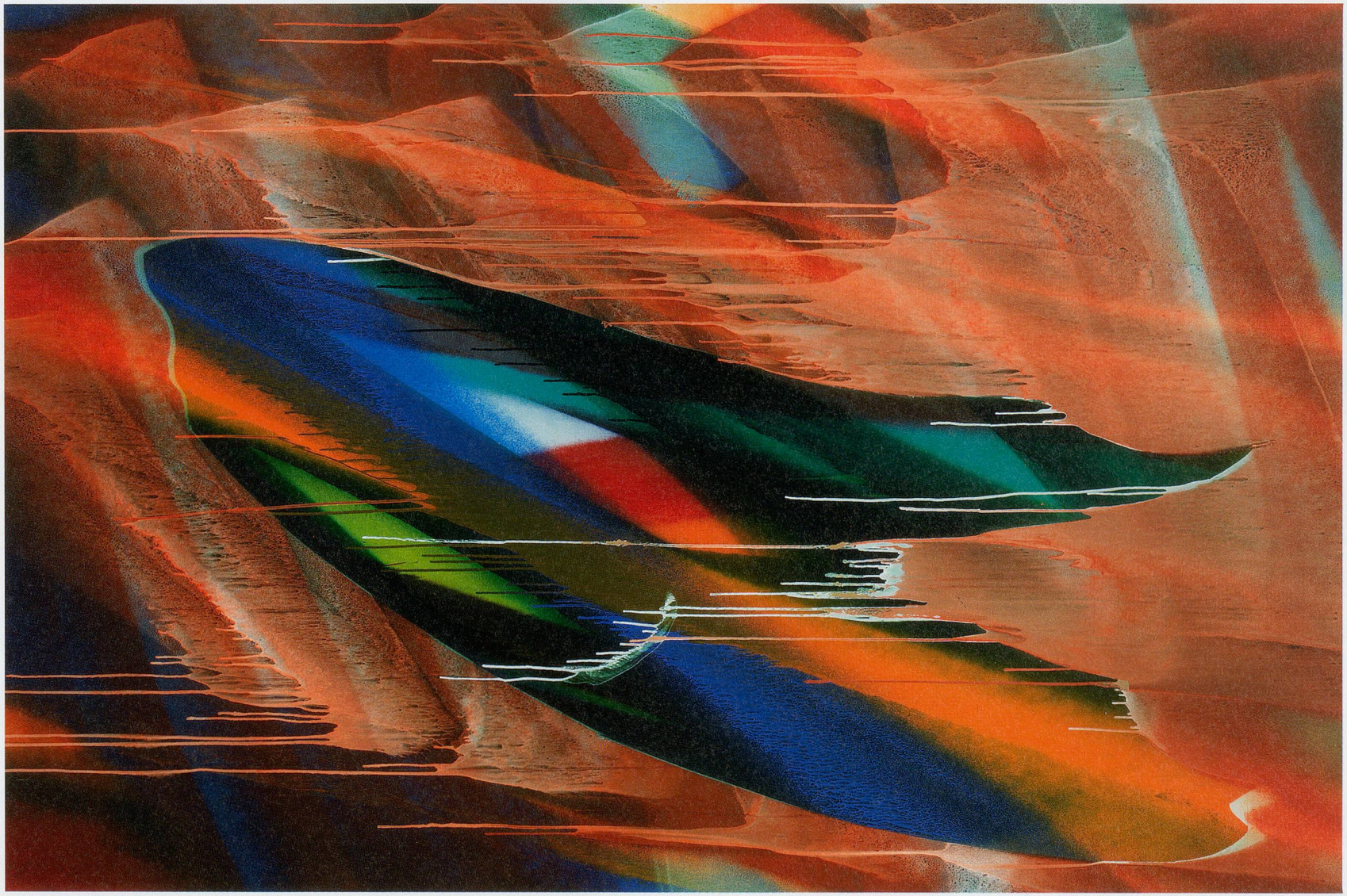


KATHARINA GROSSE, exhibition view, Gagosian Gallery, New York, 2017 / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROBERT MCKEEVER)

als Malträger an und schleusen ungewohnte Materialien wie Erde, modelliertes Styropor und glasfaserverstärkten Kunststoff in sie ein. Obwohl es möglich wäre, solche Versatzstücke als Erweiterungen ins Plastische aufzufassen, werden sie von Grosse nie als solche behandelt. Sie erfüllen stets die Funktion von Malflächen – die alles andere als flach sind. Darüber hinaus unterläuft die Konstruktion eines kompletten Environments, dessen sichtbare Kanten innere Komponenten konturieren, anstatt das Werk aus seiner Umgebung herauszutrennen, in Projekten wie ONE FLOOR UP MORE HIGHLY das Greenberg'sche Prinzip der Begrenzung. Es ist nicht so, dass das Stück kein Aussen und Innen hat, sondern vielmehr so, dass es sich nicht als Figur vom Hintergrund abhebt. Und wo steht der Betrachter in Grosses grenzenlosem Raum der malerischen Illusion? Nirgendwo. Er ist in diesem Feld der bewegliche, aber unsichtbare blinde Fleck. «Und nichts am Gesichtsfeld lässt darauf schliessen, dass es von einem Auge gesehen wird», bemerkte Wittgenstein vor fast hundert Jahren.[2)] Vielleicht sollte man ergänzen: Die Bewegung des Gesichtsfelds lässt den Schluss zu, dass etwas Ungesehenes existiert, von dem es wahrgenommen wird; «Auge» ist nur ein Name für diese Grösse X.

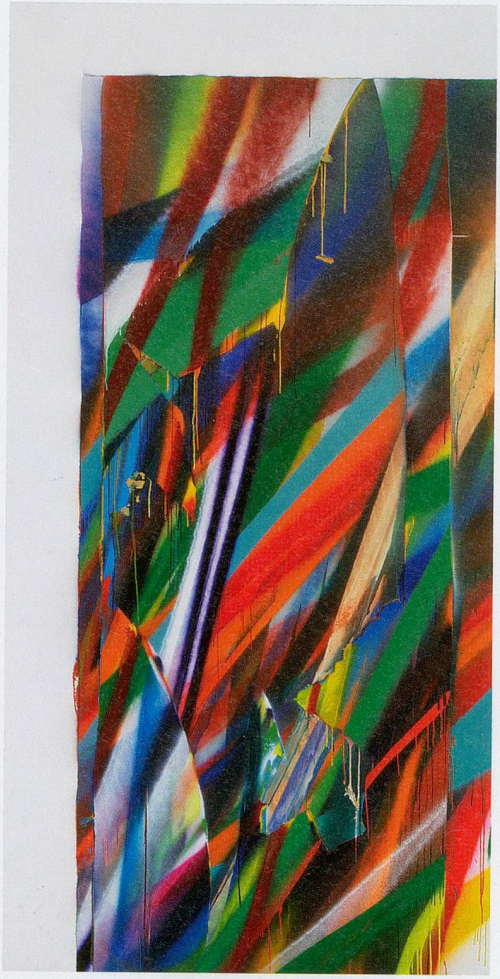
Wenn es stimmt, dass Grosses Malerei-Installationen auf der Voraussetzung aufbauen, dass das Sichtbare keine Grenzen kennt, welche Stellung nimmt dann die tragbare rechteckige Leinwand innerhalb ihres Œuvres ein? Führt sie die Malerei nicht wieder zurück in den begrenzten Raum und somit in die Unterscheidung von Figur und Hintergrund, die Grosses Installationen negieren? Auf den ersten Blick, ja. Allerdings erreichen viele der Gemälde derartige Ausmasse, dass sie kaum noch als «Staffeleibilder» gelten können. Ich denke da zum Beispiel

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on canvas, 114 $^{3}/_{16}$ × 76 " / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 290 x 193 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)





KATHARINA GROSSE, "One Floor Up More Highly," 2010, exhibition view, Mass MoCA, North Adam, MA / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ART EVANS)



KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2017, acrylic on canvas, 157 1/2 x 78 3/4" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 400 x 200 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

an die bis zu 8 Meter breiten Exponate ihrer Ausstellung «The Smoking Kid» in der König Galerie, Berlin (2015). Andererseits ersetzen ihre Gemälde nie die Wand und können nicht als «tragbare Wandbilder» im Sinne Greenbergs gelten. Dennoch bin ich mir sicher, dass Grosse für sich in Anspruch nehmen würde, mit ihren Bildern die Möglichkeit einer grenzenlosen Malerei ohne Figur-Hintergrund-Dichotomie aufgezeigt zu haben. Daraus können wir wiederum folgern, dass das Sichtbare in jedem Fall als unbegrenzt wahrnehmbar sein muss – und dass dieses Wahrnehmungsmodell der Wahrheit näherkommt. «Alle visuellen Elemente verschmelzen miteinander», sagte sie einmal in einem von mir besuchten Vortrag. «Ich kann eine Blumenvase nicht als getrennt vom Tisch oder von ihrem Hintergrund sehen ... Das Dahinter und das Davor sind nur deshalb unterscheidbar, weil ich sie mit sprachlichen Mitteln analytisch beschreibe.»

Man kann sich dieser Argumentation anschliessen oder auch nicht. Offenbar aber besitzt das binokulare Sehen die inhärente Fähigkeit, diskrete Objekte im dreidimensionalen Raum wahrzunehmen – auch ohne Mithilfe sprachgestützter Analysen. Exakt diese räumliche Differenzierung wird in jedem Gemälde Grosses konsequent demontiert. Dabei ist es nicht so, dass der Bildraum wie in der Monochromie oder in anderen Formen der flächendeckenden Malerei zur Vereinheitlichung tendiert. Grosses Bilder sind komplex und vielschichtig strukturiert. Doch die kennzeichnenden Merkmale der einzelnen Schichten scheinen im Auge des Betrachters ebenso schnell, wie sie sich herausgebildet haben, wieder zu verschwinden. Sie bekräftigen nachdrücklich ihre Präsenz, nur um sich wieder selbst zu verschlingen. Wir spüren die Aggression der Farben, beissend und rau, als würde uns das, was wir sehen, die Haut abschürfen. Alle visuellen Elemente verschmelzen miteinander, könnte man mit den Worten der Künstlerin sagen, bewahren paradoxerweise aber trotzdem ihren Status als Elemente. Die aus einer Polyphonie schablonierter Schichten komponierten Gemälde laden den Betrachter ein, wie durch eine Reihe von Öffnungen tiefer in die gestaffelten Flächen vorzudringen – wobei sich jede Fläche als gleichermassen durchlässig und undurchlässig erweist. Keine liegt tiefer oder ist weiter entfernt als die andere. In ihrer Rezension von Grosses diesjähriger Ausstellung in der Gagosian Gallery, New York, bezeichnete Johanna Fateman die Gemälde als «Tore zu einer bizarren und pittoresken Pigmentwelt, die sich jenseits der Wand fortsetzt».[3] Diese Charakterisierung ist deshalb so treffend, weil Fateman in ihrer Gleichsetzung der Gemälde mit Portalen erkennt, dass diese

den Zugang zu einer «Pigmentwelt» eröffnen – also zum eigentlichen Kern der Malerei. Dessen ungeachtet bleiben die Gemälde illusionistisch, da sie die Malerei über sich selbst hinaus in eine ungesehene, irgendwo hinter der bemalten Oberfläche liegende Welt projizieren. Die so klar und dezidiert wirkenden Kanten der rechteckigen Leinwand sind also womöglich poröser, als man annehmen sollte.

Dies führt uns zurück zu der Feststellung, dass Abstraktion für Grosse mehr ist als eine blosse Stilfrage. Warum kann sie nicht einfach ein Stillleben malen, wie zum Beispiel die von ihr erwähnte Blumenvase? Weil sie dadurch ihre Intuition verraten würde, dass Raum – der reale Raum, in dem wir leben und atmen, leiden und lieben – als endloses Kontinuum begriffen werden muss, dessen Elemente miteinander verschmelzen, als Bezugsfeld, in das wir fest eingebunden sind. Den Umstand, dass die Form des Sichtbaren weder Grenzen besitzt noch einen Ort, der dem Auge zuweisbar wäre, führte Wittgenstein darauf zurück, «dass kein Teil unserer Erfahrung auch *a priori* [das heisst logisch notwendig] ist». Daraus folgert, dass eine Malkunst, die das Seherlebnis nach den hier umrissenen Prinzipien fasst, uns die Möglichkeit einer anderen Welt sichern kann – selbst wenn sie selbst ausserstande ist, die Embleme der ersehnten Zukunft zu liefern. Teilt sie doch das Urteil des Philosophen: «Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge *a priori*.»[4] Unser Weg durch die Zeit ist eine Improvisation.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Maurice Denis, «Definition des Neo-Traditionalismus» (1890), in *Die Nabis. Propheten der Moderne*, Ausst.-Kat., hrsg. von Claire Fréches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1993, S. 19. Clement Greenberg, «Nach dem Abstrakten Expressionismus», in *Die Essenz der Moderne*. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 331.

2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918 verfasst, 1921 veröffentlicht), Routledge & Kegan Paul, London 1963, S. 116.

3) Johanna Fateman, «Katharina Grosse», in *Artforum*, März 2017, S. 264.

4) Wittgenstein 1963, S. 116.



KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on aluminum, 29 3/8 x 67 3/8 x 161" / OHNE TITEL, Acryl auf Aluminium, 74,5 x 171 x 409 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

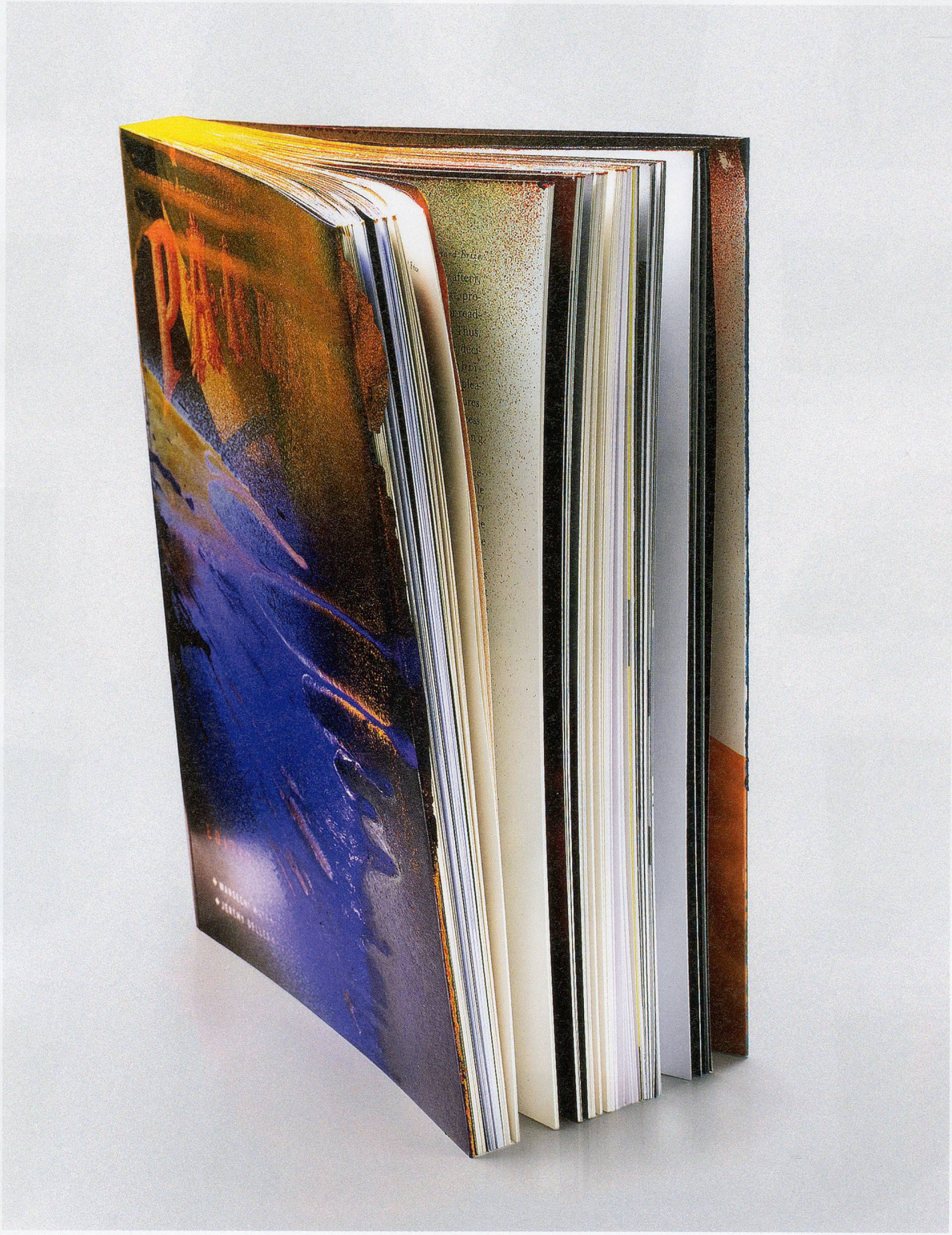
EDITION FOR PARKETT 100/101

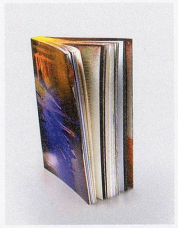
KATHARINA GROSSE

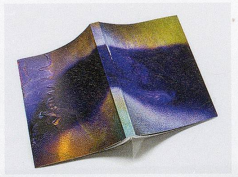
UNTITLED (PAINTED PARKETT VOLUME), 2017

Acrylic on Parkett volume, each object unique,
8 3/4 x 10 x 3/4",
Ed. 25/12 AP, signed and numbered.

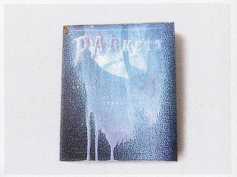
Acrylfarbe auf Parkett-Band, Unikat,
25 x 20,5 x 2 cm.
Auflage 25/12 AP, signiert und nummeriert.

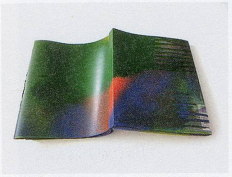


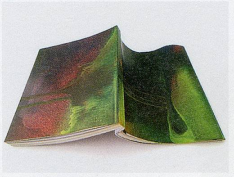

1


2

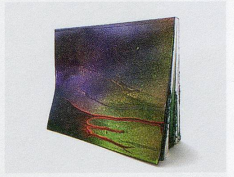

3

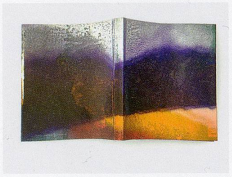

4


5


6


7


8

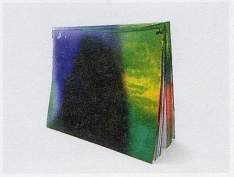

9

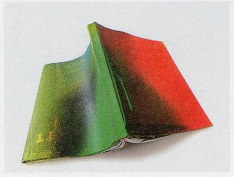

10

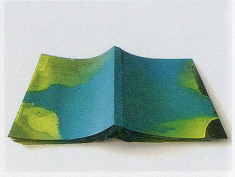

11

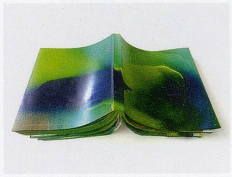

12

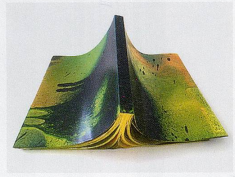

13


14

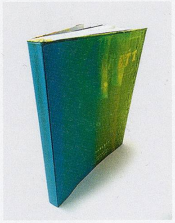

15


16


17

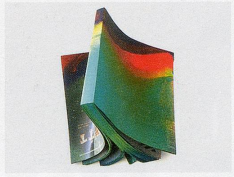

18

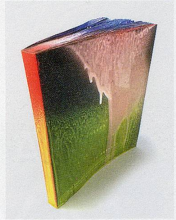

19


20


21


22


23


24

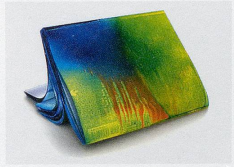

25


I


II

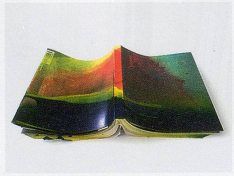

III


IV

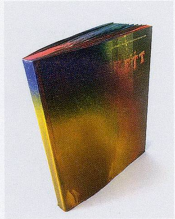

V


VI


VII

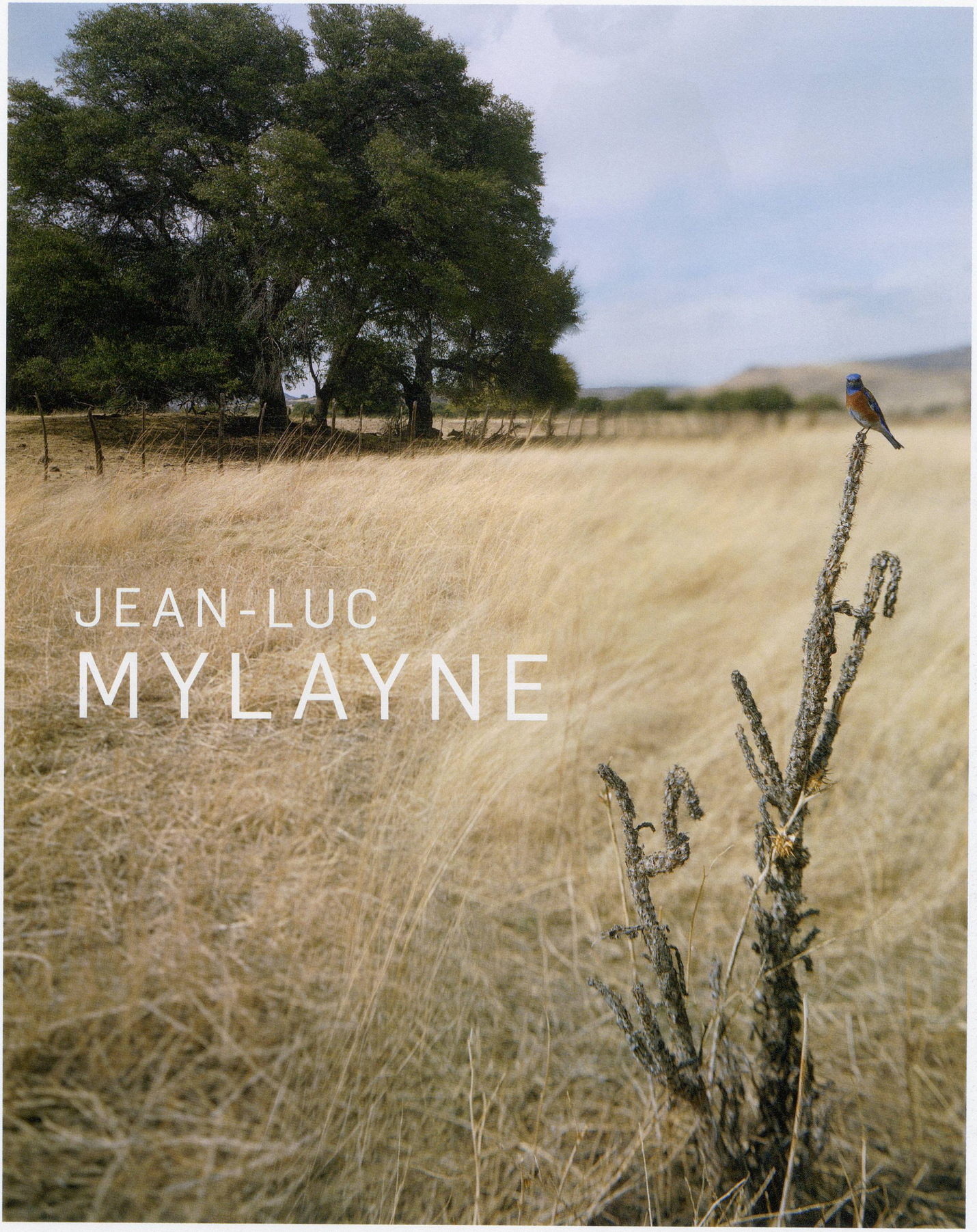

VIII


IX


X


XI


XII


JEAN-LUC
MYLAYNE

MATTHEW S. WITKOVSKY

Exchanging Views

A current feature of Preview, the rudimentary image editing program for Macintosh, allows one to pass from picture to picture in a manner reminiscent of a slide carousel. Sweeping downward across the surface of the touch pad with two fingers causes the picture one is looking at to spring upward, like a printed window blind or a theater curtain, revealing the next as if it had been hidden immediately behind. Reversing the motion reintroduces the previous picture. (One can also produce the motion sideways.)

No doubt Preview has had this feature for some time; I am slow to notice such things. I discovered it by accident when looking at the pair of photographs chosen by Jean-Luc Mylayne for this final issue of *Parkett*, as they had been forwarded to me by e-mail and Preview opened the files by default. There is an uncanny result, difficult to realize by observing the original works on the wall and shifting one's gaze between them, or even by comparing the two images in the pages of this magazine. Mylayne has obtained a pair of pictures, manifestly taken at different times but in exactly the same location and under identical conditions, in which two birds appear to have traded places.

Preview makes palpable the precision of the switch. The two birds have perched in the same spot—doubtless they are mates, and the stalks to which they lightly cling have risen from a single plant. I should not say that Mylayne "obtained" the pictures but rather that he composed them, drawing (as always) on his knowledge of the habits of these particular mated birds and the topography of the southwest Texas landscape through which their species likes to pass. Mylayne, himself mated in name, and in fact, with his life partner, Mylène Mylayne, quite likely returned to the spot over a lengthy period of time, spending hours waiting, on some or many visits, to frame and anticipate the twinned moments.[1)] Jean-Luc and Mylène (who provides technical assistance and handles production logistics) doubtless patiently set up the cumbersome equipment on each visit, ensuring that the camera stood always at the same height and on the same spot, so that the two pictures would appear identical in every respect, save the position of what Mylayne calls his "actors." Without losing sight of their roles, the artist and his partner stood at times in the place of the other. In this, of

MATTHEW S. WITKOVSKY is curator and chair, department of photography, at The Art Institute of Chicago

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 477, DÉCEMBRE 2006 – JANVIER FÉVRIER 2007, 190 x 153 cm / 74 3/4 x 60 1/4".
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GLADSTONE GALLERY, NEW YORK, BRUSSELS AND SPRÜTH MAGERS)



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 342, AVRIL MAI 2005,
228 x 183 cm / 89 3/4 x 72".

course, they embodied one metaphorical theme of this diptych—wordless trust and the ability to "put oneself in another's shoes"—as well as mirroring the reversible positions of its avian subjects.

It is wonderful to be led to such insights by the swipe of a pair of fingers on a laptop computer. The undertaking benefits from an extreme mobility of bodies and information exchange. I have all the published articles on Mylayne, as well as notes from nearly seven years of discussions and pictures from his exhibitions, stored on this very laptop. The portable setup allows me, for example, to write my thoughts while on an airplane, that grotesque yet remarkably efficient human imitation of birds. Not only is a print magazine, what we call hard copy, unable to allow the slide-like superimposition of images that a digital device can easily create, but it cannot interact with the modes of knowledge circulation that predominate in a mobile e-world. *Parkett* and all print magazines seem like a sediment, a precipitate from the digital swirl.

Yet I hate the word "swipe," a verb that I cannot dissociate from its previous connection to rapid theft or minor car accidents. I am put off by the distractedness of reading online, even as I acknowledge that, in theory, the increase in nonlinear modes of communication, the decentralization of knowledge production, and the potential diversification of speakers and receivers can all act greatly to our common benefit. Like other writers who need solitude, concentration, revision, and reflection to do their work, I cannot get used to the addictive "sharing" that the Internet encourages, which has produced a jumpy citizenry seemingly less interested in being conversant on a topic than in joining endlessly proliferating conversation threads. More generally, I am suspicious of a



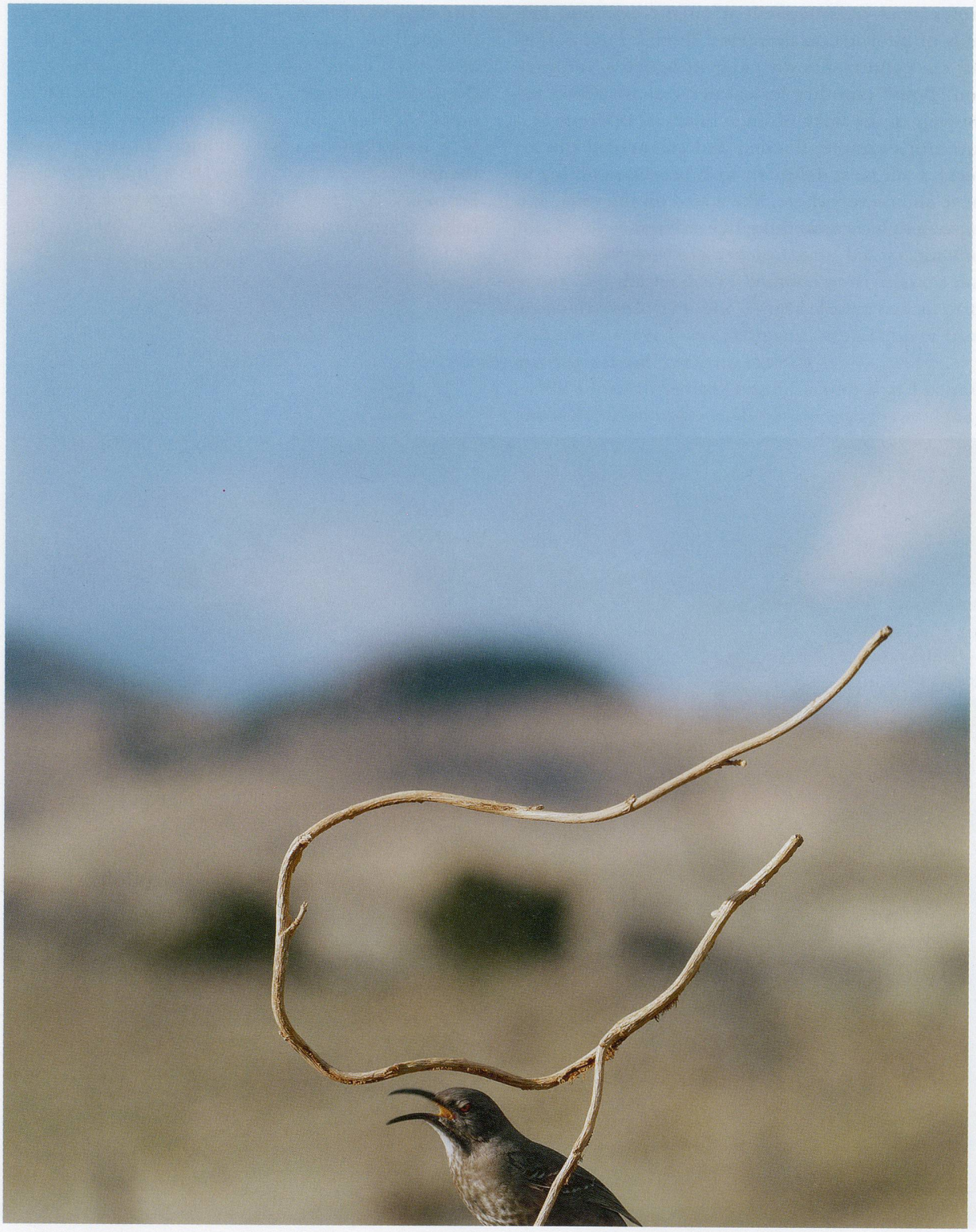
JEAN-LUC MYLAYNE,
NO. 434, DÉCEMBRE 2007 – JANVIER 2008,
123 x 153 cm / 48 1/2 x 60 1/4".

professional class dependent on the ease and mobility of information flow, even though I am part of this class and manifestly enjoy its benefits. Information "flows" (another lexical perversion) almost exclusively in the wake of huge financial interests that have, for example, flooded and submerged the art world. I am most definitely torn between wanting to move about everywhere, like a bird on the wing, and wanting to have something like stillness.

The Mylaynes found their idiosyncratic way through the conventionally connected world. Decidedly mobile—they "opted long ago for a path determined by the restless, shifting focus of his photographs, namely birds," as Fionn Meade put it in an essay published here in 2009—the couple bought a camper van in the late 1970s and succumbed to a "migratory pull." For years, they had no fixed address and, save for a radio, never owned any transmission devices. They

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 190, JANVIER FÉVRIER 2004, 185 x 230 cm / 72 $^{7}/_{8}$ x 90 $^{1}/_{2}$".





would write letters or call from pay phones to keep in touch. (To be nomadic, even in a culture perpetually on the move, still means dropping out. Having multiple residences is a source of admiration or envy; having none is puzzling or pitiable.) These decisions were necessary for the art, which required lengthy periods of absolute concentration on participants predisposed to moving about.

Actually, Mylayne never wanted to be a bird watcher. He abhors the search for rare or exotic animal life and the presumption that a human observer can "spot," fleetingly, the activities of any living creature while remaining undetected. And significantly, Mylayne and Mylène make themselves immediately known to the birds with whom the artist wishes to work. Two-way communication is essential to his task, which consists in imagining a complete composition and then establishing the conditions for one or more birds voluntarily to occupy their poses within it. This conceptual grounding comes through in the manifest exactitude of framing for each work and, above all, in the play of focus and blur (achieved through specially ground sets of lenses) that is a hallmark of his pictures.

Notice, for example, that the pair of birds in each photograph of this diptych, and the stalks on which they perch, are in extreme, sunlit focus, as is a portion of middle ground, while the earth and scrub immediately beyond the birds and at left is curiously blurred. Such sudden shifts in clarity suggest the mechanism of peripheral vision, but the artist is playing with rather than accentuating that phenomenon. The tranche of clear focus at center winds sideways to the left and out toward the peak of the hills beyond, taking our attention with it and causing (if only momentarily) the birds to shift to our periphery, even though they give the picture its *raison d'être*. Instead of looking first at the birds, we see as they see, and it takes a second to find the subject. This is not (yet) trading places, for the birds cannot occupy our position, but it is we, not they, who need enlightenment. To see, even for a fraction of a second, as the birds see, is to invite visceral awareness of a distinctly other point of view, and such awareness is also, in its way, a form of dialogue.

For nearly the same span of years as Mylayne's career, *Parkett* has likewise traced a singular and influential path through the art world, refusing the typical pace of a periodical along with expected kinds of commentary—reviews, professional news—in favor of collaborations with artists on books and editions. (Mylayne created editions for two issues of *Parkett*, in 1982 and 2001.) Such collectible activities could easily continue, but they will cease along with the print periodical, which the editors are now renouncing, in a moment where most writers and artists generally communicate online. Appearing just twice yearly does seem unthinkable to "keep current" today. But ceasing to look for ways of fostering dialogue is also out of the question. Any community whose participants cannot push themselves to understand new and other points of view is doomed. At a more abstract level, the apparatus and structures of communication need to be made visible if we are to understand their workings. Fundamental tensions and inconsistencies of the portable electronic culture need to be mined for communicative potential, just as the Mylaynes have made art from contradictions inherent in the age of globalization. They chose mobility without transmission; solitude for the sake of communion; camera technology deployed for and contrary to its planned functions (for example, in the use of selective focus, or the declaration that each print is unique). Makers and commentators alike must take up contradictions of our time to tackle central questions that, by contrast, barely change from one epoch of human civilization to the next: How do we communicate, or exchange views, with each other?

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 524, FÉVRIER MARS AVRIL 2007, 228 x 183 cm / 89 3/4 x 72".

1) The artist changed his last name to be closer to the given name of his companion, who then in turn adopted the new name Mylayne as well. See Matthew S. Witkovsky, "Slow Dance," in Lynne Cooke, ed., *Into the Hands of Time: Jean-Luc Mylayne* (Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 22.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 498 – NO. 499, JANVIER FÉVRIER MARS 2007, diptych, 180 x 225 cm / 70 $^{7}/_{8}$ x 88 $^{5}/_{8}$" each.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 520, FÉVRIER MARS AVRIL 2007, 183 x 228 cm / 72 x 89 3/4".



MATTHEW S. WITKOVSKY

Blickwechsel

In der aktuellen Version von Vorschau, dem Bildbearbeitungsprogramm von Mac OS, kann man wie bei einem alten Diaprojektor mit Rundmagazin die Bilder auf dem Bildschirm vorbeiwandern lassen. Wischt man auf dem Touchpad mit zwei Fingern nach unten, schwebt das angezeigte Bild wie ein Bühnenvorhang oder eine bedruckte Jalousie nach oben und das nächste Bild erscheint, als hätte es sich darunter verborgen. Die umgekehrte Geste bringt das vorherige Bild wieder zurück. (Man kann auch zur Seite wischen.)

Diese Vorschau-Funktion gibt es sicher schon lange. Ich habe bei solchen Sachen eine lange Leitung. Die Entdeckung kam rein zufällig, als ich mir die beiden Photos ansah, die Jean-Luc Mylayne für die letzte *Parkett*-Ausgabe eingereicht hat. Sie kamen als E-Mail-Anhang und gingen automatisch in Vorschau auf. Dabei ereignete sich der beschriebene Effekt, der andernfalls wohl nie zustande gekommen wäre – nicht bei Originalen an der Wand, zwischen denen der Blick hin und her wandert, und nicht einmal bei Reproduktionen in der vorliegenden Zeitschrift. Mylayne photographierte das Bildpaar offenbar zu verschiedenen Zeitpunkten, aber exakt am selben Ort unter denselben Bedingungen. Nur die beiden abgebildeten Vögel scheinen den Platz getauscht zu haben.

Erst in Vorschau merkt man, mit welcher Präzision der Platztausch inszeniert wurde. Die beiden Vögel sitzen an exakt denselben Stellen. Zweifellos handelt es sich um ein Pärchen und die Stängel, die sie als Ausguck benutzen, gehören zur selben Pflanze. Übrigens wäre es falsch, zu sagen, Mylayne hätte die Bilder photographiert – er hat sie komponiert. Dabei schöpft er (wie immer) aus seiner eingehenden Kenntnis der Verhaltensweisen dieser paarbildenden Tiere und seiner Vertrautheit mit der Landschaft von Südwest-Texas, die diese Vogelart auf ihren Wanderzügen durchquert. Mylayne, der mit seiner Lebenspartnerin Mylène selbst in Namen und Arbeit ein Pärchen bildet, kehrte vermutlich über einen längeren Zeitraum mehrmals zu demselben Ort zurück, um in stundenlanger Wartezeit das Eintreten

MATTHEW S. WITKOVSKY ist Kurator und Leiter der Photographie-Abteilung am Art Institute of Chicago.



JEAN-LUC MYLAYNE,
NO. 284, FÉVRIER MARS 2004, 183 x 183 cm / 72 x 72".

der Spiegelmomente vorzubereiten und vorwegzunehmen.[1)] Jean-Luc und Mylène (die für technische Assistenz und Produktionslogistik verantwortlich ist) mussten dann wohl bei jedem Besuch die aufwendige Apparatur aufbauen und dabei sicherstellen, dass sich die Kamera am selben Punkt in derselben Höhe befindet. Denn nur dann würden sich die Bilder vollständig entsprechen, mit Ausnahme der Position der «Schauspieler», wie Mylayne seine gefiederten Modelle nennt. Ohne ihre Rollen aus den Augen zu verlieren, nahmen der Künstler und seine Partnerin wiederholt den Platz des anderen ein. Ihr Wechselspiel verkörpert den metaphorischen Gegenstand des Diptychons – wortloses Vertrauen und die Fähigkeit, sich in das Gegenüber hineinzuversetzen – und spiegelt die austauschbare Position der Bildsubjekte.

Es ist ein wunderbares Erlebnis, durch einen Wischer auf dem Laptop mit zwei Fingern zu solchen Einsichten zu gelangen. Die extreme Mobilität der Körper und des Wissens hilft mir bei meinen Recherchen. Ich habe alle veröffentlichten Artikel über Mylayne mitsamt Notizen zu Gesprächen und zu Bildern aus seinen Ausstellungen auf dem Laptop. Meine tragbare Datenbank gibt mir zum Beispiel die Möglichkeit, im Flugzeug – jener grotesken und dennoch ungemein effizienten Nachahmung des Vogelflugs – spontan Ideen festzuhalten. Digitale Bilder lassen sich wie Dias überblenden, nicht jedoch die Reproduktionen einer Druckzeitschrift. Letztere bleibt darüber hinaus von den Informationskanälen ausgeschlossen, die in unserer mobilen E-Welt so unverzichtbar geworden sind. Publikationen wie *Parkett* sind, scheint mir, ein Sediment, eine Ablagerung der digitalen Wirbelströmung.

Nichtsdestotrotz missfällt mir das Wort *wischen*, ein Zeitwort, das eine nur vorübergehende Beschäftigung andeutet. Schliesslich hat man bei der Online-Lektüre mit ständigen Ablenkungen zu kämpfen. Zugleich ist mir natürlich klar, dass die Zunahme nichtlinearer Kommunikationsformen, die Dezentralisierung der Wissensproduktion und die potenzielle Pluralisierung von Stimmen und Zuhörern zumindest theoretisch der Menschheit grosse Vorteile bringen kann. Wie andere Autoren, die für ihre Arbeit Einsamkeit, Konzentration, Reflexion und Zeit für Korrekturen benötigen, kann ich mich nicht an das vom Internet aufgenötigte «Sharing» gewöhnen. Das Resultat sind Nutzer mit kurzen Aufmerksamkeitsspannen, die meist nicht darauf aus sind, sich gründlich mit einem Thema zu befassen, und sich lieber in endlosen Diskussionsthreads verlieren. Aus noch allgemeinerer Sicht stehe ich einer Berufsschicht misstrauisch gegenüber, die von einem reibungslosen, mobilen Informationsfluss abhängig ist, obwohl ich selbst dieser Schicht angehöre und zweifellos ihre Privilegien geniesse. Information «fliesst» (noch so eine lexikalische Perversion) fast immer nur auf Anstoss massiver finanzieller Interessen, die unter anderem die Kunstwelt überflutet und ertränkt haben. Summa summarum kann ich nicht leugnen, dass ich hin und her gerissen bin zwischen meinem Wunsch, überall hinzuflattern wie ein Vöglein auf seinen Fittichen, und meinem Wunsch, so etwas wie Ruhe zu erleben.

Die Mylaynes ziehen seit Jahren auf eigenen Routen durch die konventionell verknüpfte Welt. Der Künstler und seine Partnerin «... entschieden sich ... vor langer Zeit für einen Weg, der durch den rastlo-

sen, unsteten Gegenstand seiner Photographien bestimmt wurde – Vögel», wie Fionn Meade 2009 zu Beginn seines *Parkett*-Aufsatzes schrieb. Das Paar kaufte sich Ende der 1970er-Jahre ein Wohnmobil und liess hiernach seiner Wanderlust freien Lauf. Jahrelang blieb es ohne feste Anschrift und ein Radio war der einzige Draht zur restlichen Welt. Jede Kontaktnahme hatte über Briefe oder Anrufe per Münztelefon zu erfolgen. (Das nomadische Dasein gilt sogar in einer mobilen Gesellschaft als Form des Ausstiegs. Mehrere Wohnsitze zu haben, wird bewundert und beneidet; wer keinen hat, stösst auf Unverständnis oder Bedauern.) Die Kunst forderte eine solche Lebensweise, denn wie sonst wäre die langfristige Konzentration auf derart flatterhafte Darsteller möglich gewesen?

Mylayne zählte sich nie zur Schar der Vogelfreunde. Für die Suche nach raren oder exotischen Tierexemplaren hat er ebenso wenig übrig wie für die Annahme, ein menschlicher Beobachter könne die flüchtigen Aktivitäten eines Lebewesens erhaschen, ohne selbst entdeckt zu werden. Mylayne und Mylène halten es genau umgekehrt: Sie machen den Vögeln, mit denen sie arbeiten wollen, offen ihre Anwesenheit bekannt. Die wechselseitige Kommunikation ist ein unverzichtbarer Teil des Prozesses, der mit einem kompletten Kompositionsentwurf beginnt. Danach werden die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass ein oder mehrere Vögel freiwillig ihren Platz innerhalb der Komposition einnehmen. Die konzeptuelle Grundstruktur bleibt lesbar in der strikten Präzision des Bildausschnitts und mehr noch im Spiel von Schärfe und Unschärfe (realisiert mit-

JEAN-LUC MYLAYNE, B1 – B2,
NOVEMBRE DÉCEMBRE 2000 – JANVIER 2001,
diptych, 153 x 123 cm, 60 $^{1}/_{4}$ x 48 $^{1}/_{2}$" each.





hilfe speziell geschliffener Linsen), das Mylaynes Photowerke so unverwechselbar macht.

Man betrachte das Vogelpaar in den Einzelbildern des Diptychons und die Stängel, auf denen es sitzt. Beide sind scharf mit Schlaglichtern gezeichnet. Dasselbe gilt für Partien des Mittelgrunds, während der Boden und das Buschwerk direkt hinter den Tieren und am linken Bildrand merkwürdig verschwimmen. Derartige Modulationen des Fokus erinnern an das Phänomen des peripheren Sehens, mit dem der Künstler spielt, anstatt es zu illustrieren. Die im Brennpunkt stehende Mittelzone verliert sich nach links und nach hinten in Richtung der Berge. Unsere Aufmerksamkeit wird durch diese Bildstrategie (wenn auch nur kurzzeitig) von den Vögeln abgelenkt, die doch der eigentliche Daseinsgrund der Bilder sind. Der erste Blick konzentriert sich nicht auf das Vogelpaar. Stattdessen sehen wir, *wie* die Vögel sehen, und müssen uns einen Moment lang orientieren, ehe wir das Hauptmotiv ausmachen. Hierbei vollzieht sich (noch) kein Wechsel des Blickpunkts, denn photographierte Vögel können natürlich nicht mit dem Betrachter Platz tauschen. Aber es sind ja unsere Augen, die geöffnet werden sollen, und nicht die der Vögel. Einen Sekundenbruchteil ihre Perspektive einzunehmen, ruft uns ins Bewusstsein, dass noch ganz andere Sichtweisen existieren, und die Akzeptanz einer solchen Möglichkeit ist an sich schon eine Art Dialog.

Beinahe ebenso lange, wie Mylayne seine photographischen Wanderzüge unternahm, beschritt *Parkett* eigenständige und einflussreiche Wege durch die Welt der Kunst. Abseits des ausgetretenen, von fast allen anderen Zeitschriften benutzten Pfads – Rezensionen, Neuigkeiten aus der Szene – pflegte man die Zusammenarbeit mit Künstlern an Büchern und Editionen, die den Charakter der Publikation ganz wesentlich bestimmte. (Mylayne steuerte zwei *Parkett*-Editionen für die Ausgaben von 1982 und 2001 bei.) Diese für Sammler interessanten Aktivitäten liessen sich ohne Weiteres fortsetzen, werden nun aber zusammen mit dem gedruckten Heft eingestellt. Die

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 407, AVRIL MAI 2006, 153 x 303 cm / 60 $^{1}/_{4}$ x 119 $^{1}/_{4}$".





JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 560, JANVIER FÉVRIER 2008, 185 x 230 cm / 72 $^{7}/_{8}$ x 90 $^{1}/_{2}$".



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 354, NOVEMBRE DÉCEMBRE 2005, 123 x 153 cm / 48 $^{1}/_{2}$ x 60 $^{1}/_{4}$".

Redaktion entschloss sich zu diesem Schritt in einer Zeit, in der die meisten Künstler und Autoren per Internet kommunizieren. Der Takt von nur zwei Ausgaben jährlich scheint heutzutage nicht mehr auszureichen, um am «Puls der Zeit» zu bleiben. Wir dürfen indessen nie aufhören, nach neuen Wegen des Dialogs zu suchen. Eine Gemeinschaft, die sich nicht bemüht, fremde Sichtweisen zu verstehen, ist dem Untergang geweiht. Auf abstrakter Ebene wird es notwendig sein, die Mechanismen und Strukturen der Kommunikation sichtbar zu machen, um deren Funktionsweise besser zu verstehen. Wir müssen die elementaren Spannungen und Widersprüche innerhalb der mobilen elektronischen Kultur nutzen, um ihr kommunikatives Potenzial freizusetzen, wie ja auch die Kunst der Mylaynes ihren Stoff aus den inneren Gegensätzen schöpft, die das Zeitalter der Globalisierung prägen. Das Künstlerpaar entschied sich für Mobilität ohne Telekommunikation, für Einsamkeit als Mittel zur Gemeinschaftsbildung und für eine Kameratechnik, die ihrem eigentlichen Verwendungsmodus simultan entspricht und widerspricht (siehe etwa den selektiven Umgang mit der Bildschärfe oder die Wertung jedes Abzugs als Unikat). Produzenten und Kritiker müssen sich den Konflikten unserer Zeit stellen, um jene Grundfragen zu lösen, die von einer Epoche der menschlichen Zivilisation zur nächsten im Prinzip unverändert bleiben: Wie kommunizieren wir miteinander oder, anders ausgedrückt, wie tauschen wir Blicke und Blickwinkel aus?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Der Künstler änderte seinen Nachnamen, um ihn dem Vornamen seiner Partnerin anzupassen, die ihrerseits seinen Familiennamen annahm. Vgl. Matthew S. Witkovsky, «Slow Dance», in *Into the Hands of Time: Jean-Luc Mylayne,* Ausst.-Kat., hrsg. von Lynne Cooke, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, S. 22.

Au fond de la forêt
deux arbres enlacés
semblent vouloir s'aimer.
Sottise me direz-vous !
Mais quand la foudre une nuit
sur l'un des deux fondit,
toutes les feuilles de l'autre
tombèrent soudain en pluie ?

Toi qui ne crois qu'en l'homme,
que tu es seul ici.

Jean-Luc Mylayne

In the depths of the woods two trees stand entwined for all the world like lovers. Nonsense, you will say!
But one night when lightning struck one of the two, the foliage of the other all came raining down in a flash?
You, who place your trust alone in humankind, so lonely are you here.

In der Tiefe des Waldes stehen zwei Bäume umschlungen, als wollten sie einander lieben. Blödsinn, werdet ihr sagen!
Doch als der Blitz eines Nachts auf einen der beiden niederfuhr, regneten alle Blätter des anderen auf einen Schlag herab?
Du, der du einzig auf den Menschen vertraust, wie einsam bist du hier.

EDITION FOR PARKETT 100 / 101

JEAN-LUC MYLAYNE

«TOGETHER» A17, JANUARY, FEBRUARY, MARCH, 2007

C-print, mounted and matted on archival cardboard,
$14\,^{3}/_{8}$ x $14\,^{3}/_{8}$" ($9\,^{1}/_{2}$ x $9\,^{1}/_{2}$").
Ed. 30/XV/PP15, signed and numbered certificate.

C-Print, Passepartout auf Museumskarton,
36,5 x 36,5 cm (24 x 24 cm).
Auflage 30/XV/PP15, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

