Paper moon

Autor(en): **Morgan, Stuart / Brockmann, Elisabeth**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1986)**

Heft 9: **Collaboration Francesco Clemente**

PDF erstellt am: **29.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680766

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



BOYD WEBB IS USUALLY CLASSIFIED AS A SCULPTOR ALTHOUGH HE DOES NOT EXHIBIT THREE-DIMENSIONAL OBJECTS. HIS ART-WORKS ARE EXTREMELY LARGE PHOTOGRAPHS. BOYD WEBB WAS BORN IN 1947 IN NEW ZEALAND AND CURRENTLY LIVES AND WORKS IN LONDON.

BOYD WEBBS ARBEIT WIRD MEIST DEM BEREICH DER SKULPTUR ZUGEORDNET. DOCH STELLT ER NIE DREIDIMENSIONALE OBJEKTE AUS, SONDERN GROSSFORMATIGE PHOTOGRAPHIEN. BOYD WEBB WURDE 1947 IN NEUSEELAND GEBOREN UND LEBT HEUTE IN LONDON.

PAPER MOON

STUART MORGAN

Philip Haas's SCENES AND SONGS FROM BOYD WEBB (1984) begins in an East London street where children are climbing on each others' shoulders to peep through a barred window. As the camera moves behind them another world comes into view. Through the window lies a beach, a wooden pier and three small boys playing. To the children it may look like paradise. But the scene proves as artificial as its frame suggests; the «beach» is folded rubber underlay, the «sky» painted paper and each element is calculated both to deceive and to display the intention to deceive. For Haas the key is the frame. That window prevents our seeing that the whole of Boyd Webb's tiny studio is not like this, that his days are spent with spotlights and pulleys, directing a private theatre of his own devising. Indeed, it functions less like a window than a proscenium arch. Drama and photography have one thing in common; both are arts of framing. Webb is intent on exploring what a frame implies.

New Zealanders still talk about Webb's degree exhibition, which examiners were only allowed to enter together, at once. There was no art to be seen. Instead they were greeted by a secretary at a desk, who asked if they had an appointment. When they said no, she buzzed Webb on an intercom and he grudgingly agree to see them. Discouraging confrontation with his art is characteristic; trained as a sculptor, Webb became a kind of illusionist, producing objects only to make them disappear again. So only close scrutiny of a photograph of a front garden revealed that the fence around a flower bed was not made of curved metal strips but of frozen eels, bent so that their heads and tails were buried. Another photograph of an underground tennis match showed a lawn with the tops of the racquets protruding from it and a ball rising in an arc

STUART MORGAN is an English art critic who works as a consulting editor for Artscribe and writes regularly for Artforum.

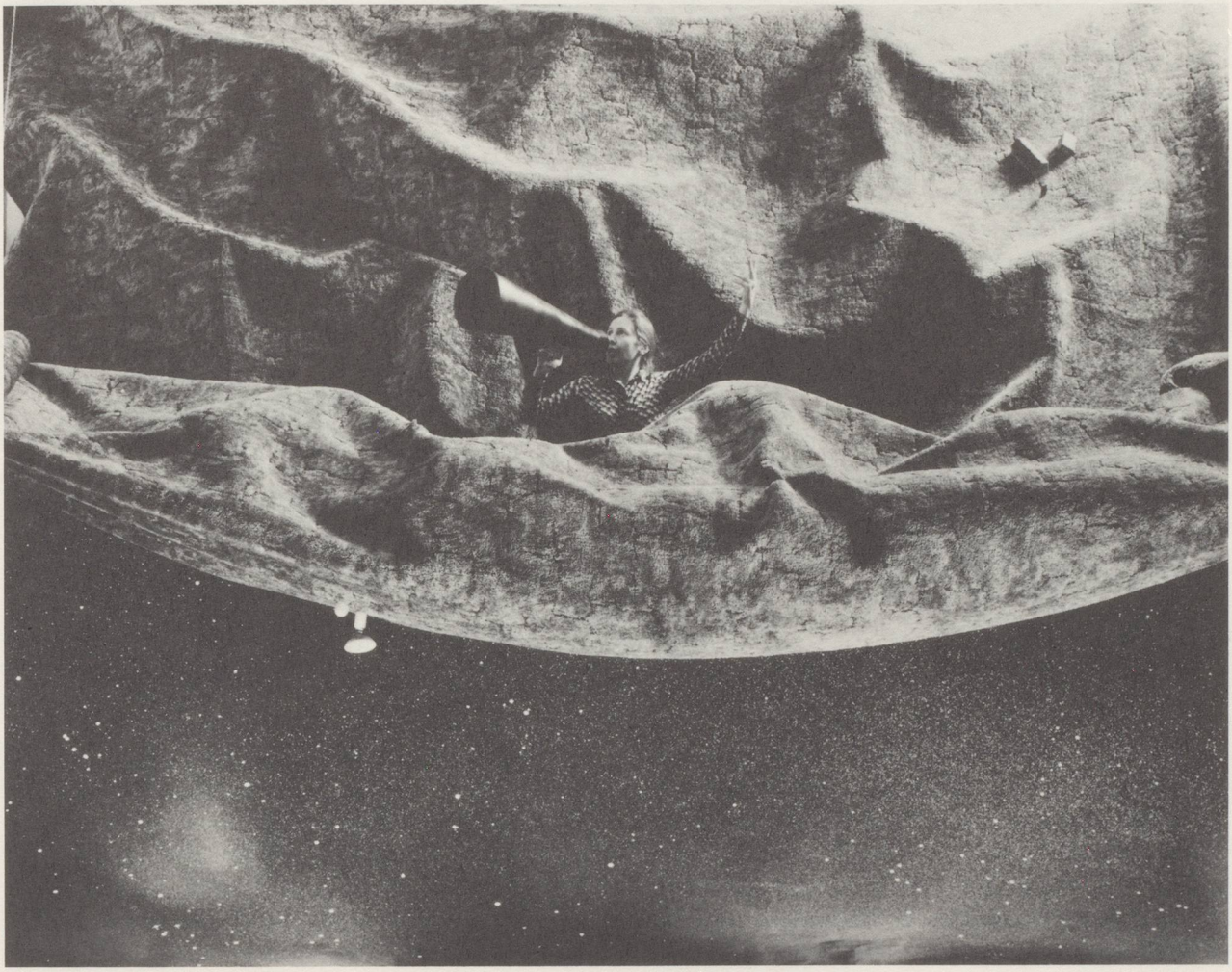
midway between two invisible, sunken opponents. In London Webb began adding texts, apparently allying himself with a conceptualist orthodoxy while simultaneously undermining it by using humour and narrative. The tone of the work was unexpected, the result of a calculated swerve from comedy of manners to a deadpan profundity akin to that of the Sufi stories he has always admired. Up to this point in his career, theatricality had meant change of context. But too often his work could be appreciated only by comparison with daily life. Frame, like solidified parentheses, can surround a single universe which refers only to itself. This was to be Webb's next experiment.

His world is an unfortunate one. A bedraggled figure crawls across a wooden floor, clutching eggs he has gathered from a nest in the shiny metal cliffs. A recumbent man has to put his body in a jackknife position to suck barnacles. If food is difficult to obtain, it is also easy to waste; the last TABLEAU OF SCENES AND SONGS shows a swimmer religiously melting a block of butter with a hair-dryer. In fact, she is crawling across the floor. As usual in Webb's cosmology, the earth is divided into land and sea, yet both are subdivided horizontally, so that human beings, often naked or nearly naked, can move about beneath it.

They are usually alone; communication is a major problem. A woman with a megaphone preaches a message no-one can hear. A supine body lies flat, suffering unnoticed below ground. A drowning swimmer continues to drown; instead of a lifebelt the man in the boat above is dropping him a piano-accordion. The fact is that society has suffered some grave disaster. A violin is renounced by an arm about to drop it out of the porthole of an ark, while a piece of knitting and an electric toaster dangling from a spaceship reveal that there are some things too important to ever give up. Crisis is signalled by the coalescence of images of ark and spaceship, to which a third, the bathysphere, could be added. Webb's genre is a kind of space pastoral, in which antique gadgets like bakelite telephones come into their own. Yet dating is impossible; with their overtones of wartime austerity and age-old feudalism, Webb's photographs are reminiscent of other British post-catastrophe artworks like Russell Hoban's RIDDLEY WALKER or Peter Greenaway's THE FALLS.

If Webb's world-view is painful, his theory of history seems accidental. Undisguised scorn is reserved for those who record or measure, like the Strategist, naked and trapped, with only a pencil, a piece of paper and a bottle to help him. (Since the paper and the bottle are tied up there seems little hope of sending a message.) Another would be the Surveyor, crouching behind a fabric hill in a studio corner, drawing an elephant which already consists of a drawing with two real tusks. But why are these men satirized? Because, perhaps, a complete inability to foresee the consequences of their own actions is a characteristic of Webb's figures. A boy lying below ground manipulating planes on sticks manages to bomb the very earth that protects him. Similarly in SCENES AND SONGS a woman ties up vegetables, kisses them, launches them into space and waves them goodbye as they orbit around her carpet world. Yet in another part of the film a poacher with eggs concealed inside his shirt rolls them off the edge of the «world,» unaware that they will be destroyed immediately. He just cannot see that far. But the ultimate in arbitrariness is reached in TROPHY (1984), where a naked male figure holding toy globes lobs them at a nearby planet where another is balanced on a pedestal like a coconut on a shy. His aim could be better; two previous attempts have failed, leaving globes embedded in the ground. They were lucky misses. The next could be a hit.

In a rare self-portrait Webb pictured himself as Atlas shouldering a globe of green carpet as if responsible for its welfare. The cosmic irony of his recent work, his literal use of globes to be tossed about, is a direct translation of his aesthetic theory: of a «world» held aloft as a self-sufficient construct. And that in turn is a logical extension of the very premise with which he began: or presenting sculpture in all its weight, color and fullness, then qualifying that presentation by framing. All edge, the world is the ultimate framed object. (In his latest photographs, Webb seems to be qualifying even that premise by experimenting with inset spaces, like black holes.) His is a remarkable body of work, relating, in its oblique way, to matters as crucial as nuclear disaster and the world economic crisis, pollution and conservation. Is it possible that Webb's entire output has proceeded from that single initial insight: an equivalence between «sculptural» illusion and photographic «presence»? Is he just an abstractionist with a logical mind? My own guess is that for him the route which connects seeing and believing is so circuitous that he needs to demonstrate that he is a visual convert and an agnostic at every stop along the way. Flaunting his artifice, he convinces us of the natural. Confessing to rhetoric, he persuades us without trying. Framing his world, he only highlights what is excluded. And, like children clambering to reach a window, we know he is fooling us but we want to see his tricks over and over again.





SCENES & SONGS FROM BOYD WEBB

PRODUCER: PHILIP HAAS
DIRECTORS: BOYD WEBB AND PHILIP HAAS
CAMERA: WOLFGANG SUSCHITZKY
SOUND: MARTIN MÜLLER
EDITOR: JULIAN SABATH
MUSIC: MARC WILKINSON
PRODUCTION COMPANY: METHODACT LIMITED
COLOR 16 MM 25 FPS 20 MINS

PAPER MOON

STUART MORGAN

Philip Haas' *SCENES AND SONGS FROM BOYD WEBB* (SZENEN UND LIEDER VON BOYD WEBB), 1984, beginnt in einer Ost-Londoner Strasse, wo Kinder einander auf die Schultern klettern, um einen Blick in ein vergittertes Fenster zu werfen. Dann fährt die Kamera hinter sie, und eine andere Welt tut sich auf. Durch das Fenster fällt der Blick auf einen Strand, einen hölzernen Landungssteg und drei spielende Jungen. Den Kindern mag das als das Paradies erscheinen. Doch erweist sich die Szene als gerade so künstlich, wie der Rahmen vermuten lässt. Der «Strand» ist eine in Falten gelegte Gummi-Unterlage und der «Himmel» bemaltes Papier; alles ist genau so eingerichtet, dass sowohl die Täuschung funktioniert als auch die Täuschungsabsicht erkennbar wird. Für Haas liegt der Schlüssel dazu im Rahmen. Das Fenster verbirgt vor unserem Blick, dass Boyd Webbs kleines Atelier ganz und gar nicht so aussieht, dass er seine Zeit mit Scheinwerfern und Flaschenzügen zubringt und Regie führt in seinem selbsterdachten Privat-Theater. Und der Rahmen funktioniert tatsächlich weniger als Fenster, sondern eher wie ein Proszeniums-Bogen. Drama und Photographie haben eines gemeinsam: beide sind sie eine Kunst, die etwas in einen Rahmen fasst. Webb geht es darum, herauszufinden, was ein solcher Rahmen bewirkt.

In Neuseeland spricht man noch heute von Webbs Examens-Ausstellung, die die Prüfer nur alle gemeinsam zur selben Zeit betreten durften. Kunst war keine zu sehen. Stattdessen wurden sie von einer Sekretärin an einem Tisch begrüsst, die sich erkundigte, ob sie eine Verabredung hätten. Wenn sie mit «Nein» antworteten, rief sie Webb per Gegensprechanlage, und er erklärte sich widerstrebend bereit, die Prüfer zu empfangen. Abschreckende Konfrontation ist typisch für seine Kunst. Ausgebildet als Bildhauer, wurde Webb zum Illusionisten, der Objekte nur herstellte, um sie wieder verschwinden zu lassen. So brachte erst die genaue Betrachtung der Photo eines Vorgartens ans Licht, dass der Zaun um ein Blumenbeet nicht aus gebogenen Metallstangen bestand, sondern aus gefrorenen Aalen, die so gebogen waren, dass ihre Köpfe und Schwänze in der Erde steckten. Ein anderes Photo von einem unterirdischen Tennis-Match zeigte einen Rasen, aus dem die Spitzen der Tennis-Schläger herausragten, und einen Ball, der im hohen Bogen zwischen den beiden unsichtbaren, versunkenen Gegnern flog. In London begann Webb, Texte dazuzusetzen und schien sich so mit dem orthodoxen Konzeptualismus zu verbünden; dabei untergrub er diesen aber gleichzeitig, indem er auch Witz und Erzählendes mit einbrachte. Der Ton der Arbeit war überraschend, Ergebnis eines genau kalkulierten Ausbruchs aus der Sittenkomödie in doofen Tiefsinn, was den von ihm bewunderten Sufi-Geschichten nicht unähnlich ist. Bis zu diesem Punkt in seiner Karriere hatte er Theatralisches immer durch Kontext-Veränderung bewirkt. Doch allzu oft entfaltete seine Arbeit ihre Wirkung nur im Vergleich mit dem täglichen Leben. Ein Rahmen kann – wie erstarrte Klammern – ein ganzes Universum einfassen, das sich nur auf sich selbst bezieht. Das sollte Webbs nächstes Experiment werden.

Seine Welt ist eine unglückliche. Eine dreckige Figur kriecht über einen Holzboden und schnappt nach Eiern, die sie aus einem Nest in den glitzernden Metall-Klippen gesammelt hat. Ein liegender Mann krümmt sich wie ein Klappmesser, um Mu-

STUART MORGAN ist Kunstkritiker und lebt in England. Er ist Redaktor bei Artscribe und schreibt regelmässig für Artforum.

scheln auszusaugen. Wiewohl Nahrung schwierig zu bekommen ist, kann man sie auch leicht beseitigen: Im letzten Bild von *SCENES AND SONGS* sehen wir eine Schwimmerin, die andächtig mit einem Fön ein Stück Butter zum Schmelzen bringt. Tatsächlich kriecht sie auf dem Boden. Wie meist in Webbs Kosmologie ist die Erde aufgeteilt in Land und Wasser, doch sind beide horizontal unterteilt, so dass Menschen, oft nackt oder halbnackt, darunter herumkriechen können.

Meist sind sie allein; Kommunikation ist ein grosses Problem. Eine Frau mit einem Megaphon verkündet eine Botschaft, die niemand hört. Ein Körper liegt flach auf dem Rücken und leidet unbemerkt unter der Erdoberfläche. Ein Ertrinkender wird nicht gerettet: Anstelle eines Rettungsrings wirft ihm der Mann im Boot über ihm eine Ziehharmonika zu. Tatsache ist, dass sich die Gesellschaft in einem ernsten Dilemma befindet. Ein Arm ist im Begriff, durch das Bullauge einer Arche eine Violine fallen zu lassen, während ein Stück Strickerei und ein elektrischer Toaster von einem Raumschiff herabbaumeln und zeigen, dass es Dinge gibt, die zu wichtig sind, als dass man sie aufgeben könnte. Eine Krise kündigt sich an in der Vereinigung von Arche und Raumschiff, wozu man als Drittes auch noch eine Tiefsee-Taucherkugel rechnen könnte. Webb arbeitet mit einer Raum-Szenerie, in der antike Apparaturen wie zum Beispiel Bakelit-Telephone zu ihrem Recht kommen. Datierung ist trotzdem unmöglich; mit ihren Anklängen an die Kargheit der Kriegszeiten und jahrhundertealten Feudalismus erinnern Webbs Photographien an andere britische «post-katastrophale» Werke wie Russel Hobans *RIDDLEY WALKER* oder Peter Greenaways *THE FALLS.*

Ist Webbs Weltsicht schmerzlich, so scheint seine Geschichtstheorie eher beiläufig. Unverhohlener Spott bleibt jenen vorbehalten, die aufzeichnen und vermessen, wie jener Stratege, der nackt und gefangen, nur mit einem Bleistift, einem Stück Papier und einer Flasche ausgestattet ist, um sich zu helfen. (Da das Papier und die Flasche verschnürt sind, scheint kaum Hoffnung zu bestehen, dass er eine Botschaft aussenden kann.) Und dann gibt es da noch den Inspektor, der in einer Ecke des Studios hinter einem Stoffhaufen hockt und einen Elephanten zeichnet, der bereits als Zeichnung mit zwei echten Stosszähnen existiert. Doch warum diese Menschen in einer Satire? Vielleicht, weil die totale Unfähigkeit, die Konsequenzen ihrer eigenen Handlungen vorauszusehen, ein Charakteristikum bei Webbs Figuren ist. Ein Junge liegt unter der Erde und steuert von dort Flugzeuge an Stöckchen; er bringt es fertig, eben die Erde zu bombardieren, die ihn schützt. So bindet in *SCENES AND SONGS* eine Frau Gemüse zusammen, küsst es, entlässt es in den Raum, und wenn es ihre Teppichwelt umkreist, winkt sie ihm zum Abschied hinterher. An anderer Stelle des Films rollt ein Dieb, der Eier in seinem Hemd verbirgt, einige davon vom Rand der «Welt» hinunter und merkt nicht, dass sie sofort zerbrechen. Er kann einfach nicht so weit sehen. Ein äusserstes Mass an Willkür ist jedoch in *TROPHY* (TROPHÄE), 1984, erreicht, wo eine nackte männliche Figur zwei Spielzeuggloben hält und nach einem nahegelegenen Planeten wirft, während ein anderer auf einem Sockel balanciert wie die oberste Dose in einer Wurfbude. Er zielt nicht gerade gut; zwei Versuche waren bereits erfolglos, die Globen blieben im Boden verankert. Glückliches Missgeschick. Der nächste Wurf könnte ein Treffer sein.

In einem seiner seltenen Selbstportraits stellt Webb sich als Atlas dar, der einen Globus aus grünem Teppich auf den Schultern trägt, als sei er für dessen Intaktheit verantwortlich. Die kosmische Ironie seiner neueren Arbeiten, seine buchstäblich hin und her geschleuderten Globen sind unmittelbare Übertragung seiner Ästhetik-Theorie: einer «Welt», die als autonomes Konstrukt aufrecht erhalten ist. Das wiederum ist nun eine logische Fortsetzung jener Prämisse, mit der er begann: Skulptur in all ihrem Gewicht, ihrer Farbigkeit und Fülle zu zeigen und dann diese Präsentation in einen Rahmen zu setzen, der sie qualifizierbar macht. Die Welt schliesslich ist so das letzte gerahmte Objekt. (In seinen neuesten Photographien scheint Webb selbst diese Prämisse einer Überprüfung zu unterwerfen, indem er mit eingeschobenen Räumen – schwarzen Löchern gleich – experimentiert.) Sein erstaunlich umfangreiches Werk beleuchtet in



der Verschobenheit seiner Welt solch entscheidende Probleme wie Nuklearkatastrophe, Weltwirtschaftskrise, Umweltverschmutzung und -erhaltung. Sollte es möglich sein, dass Webbs gesamte Produktion sich entwickelt hat aus diesem einen anfänglichen Gedanken: einem Äquivalent zwischen «skulpturaler» Illusion und photographischer «Präsenz»? Ist er einfach ein logisch denkender Abstrakter? Mir scheint, die Verbindung zwischen Sehen und Glauben ist für ihn eine so weitschweifige, dass er zu jedem Zeitpunkt deutlich machen muss, dass er ein visuell Bekehrter und Agnostiker gleichermassen ist. Er schwelgt im Künstlichen und überzeugt uns von dessen Natürlichkeit. Er bekennt sich zum Rhetorischen und überredet uns ohne dessen Hilfe. Er setzt die Welt in einen Rahmen und rückt so ins Licht, was ausserhalb steht. Und wie Kinder, die ein Fenster erklettern, wissen wir, dass er uns narrt, doch können wir nicht genug bekommen von seiner List.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)