

Collaboration Bruce Nauman

Objektyp: **Group**

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

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

Heft 10: **Collaboration Bruce Nauman**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

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.

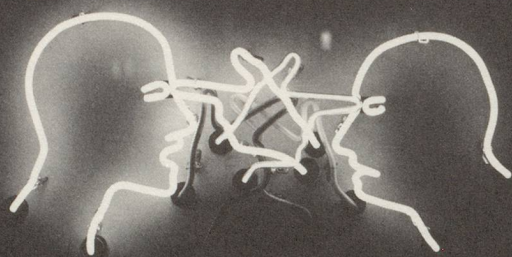
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen 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.

Bruce

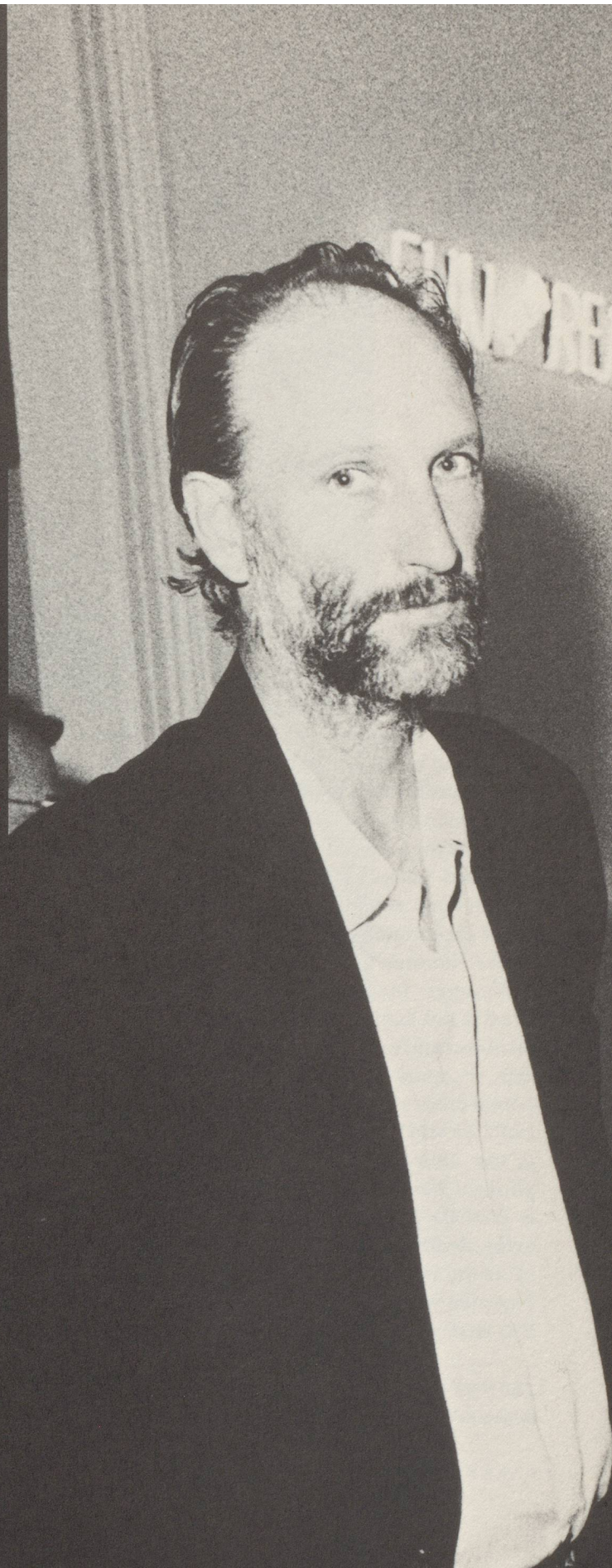


Nauman

Collaboration

*LEFT/LINKS: BRUCE NAUMAN, DOUBLE POKE IN THE EYE II /
DOPPELTER STOSS IN DIE AUGEN II, 1985,
NEONLIGHT ON ALUMINIUM / NEON AUF ALUMINIUM,
14 x 28 x 6" / 35,5 x 71 x 15 CM. (Photo: Dorothy Zeidman)*

RIGHT/RECHTS: BRUCE NAUMAN IN BASEL, 1986. (Photo: Toni Geirlandt)



To Live

JEANNE SILVERTHORNE

Bruce Nauman's body of work is fragmented: *KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS* is a Nauman «lie» that turned out to be true – the knees cast were all his, but he is often discussed as at least five different kinds of artist (sculptor, conceptualist, film maker, performer, poet). The widest gap seems to be between his hyperphysical objects and perceptual psychology investigations on the one hand and his word pieces on the other. Yet his linguistic productions are just as tied to the body as these other explorations. In fact, the body perishable is Bruce Nauman's great unifier.

Nauman incarnates the word. Whenever the word is not actually made flesh, that is, made into an object and touchable through the medium of our skin, it refers to the body. Titles identify as corporeal otherwise unnameable forms – *DEVICE FOR LEFT ARMPIT*, for example. Puns travel from head to toe: after the dinner of *EATING MY WORDS* (a photo of Nauman with knife, fork, plate, words), he is *BOUND TO FAIL* (a rearview wax relief of tied arms, dedicated to Henry Moore), since what goes in at the top must come out the bottom, leaving Nauman with *FEET OF CLAY*. One can go on *WAXING HOT* as compulsively as Nauman, in the photo

of the same name, rubs this dimensionalized phrase till it shines, an essentially masturbatory activity. Indeed, touch is primary in all these works. The rope in *BOUND TO FAIL* proclaims how completely we are bodyguarded, that is, trussed up in our carcasses. This is also true for the rope in *UNTITLED*, whose knot puns on the body language of the arms crossed below it, which signal «thou shalt not.»

To touch is to imprint, impress, sink down into. Nauman's movement is downward in the early works. April Kingsley has remarked on the «tall and thin» morphology, like Nauman's own physique, of his sculpture of this period. The shape reads as phallic, but the verticality is downward, towards the grave. The associations of «six feet under» inform *SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET*. The subtle riddle – how does a knee become feet? – is answered by moving one's gaze *down* the body from the former anatomical part to the latter. At least two of Nauman's performance videos involved performer's attempts to sink into the floor through mental concentration alone. To leave one's mark, a pressing down, is to mark one's grave.

The recent *VIRTUES AND VICES* series of granite slabs resemble headstones, and their overlapping words are en-graved. The word is seal, both an impression on a receptive surface and an enclosing, as in sealing up, which is what works like *DARK* and

JEANNE SILVERTHORNE is a sculptor who lives in Philadelphia and New York.

and to Die



BRUCE NAUMAN, *FROM HAND TO MOUTH / VON DER HAND IN DEN MUND*, 1967,
WAX OVER CLOTH / WACHS AUF STOFF, 30 x 10 x 4" / 76 x 25,5 x 10 CM.

LEAD TREE PLAQUE enact. Nauman wrote the word «dark» on the bottom of a steel plate, which he then placed face down so that the word is never visible. On another plaque he inscribed the legend A ROSE HAS NO TEETH, and installed it in a tree in such a way that it would eventually be grown over. Since a seal is also the sign of authenticity, the body (the skin, touch) and its mortality become for Nauman a verification of existence.

Many of Nauman's anagrams are sexual. M. AMPERE becomes «Rape Mme.»; STEEL CHANNEL contorts itself into «Lean Snatch,» «Lean Channel,» «Steel Snatch.» PLACATE MY ART ends up as «My

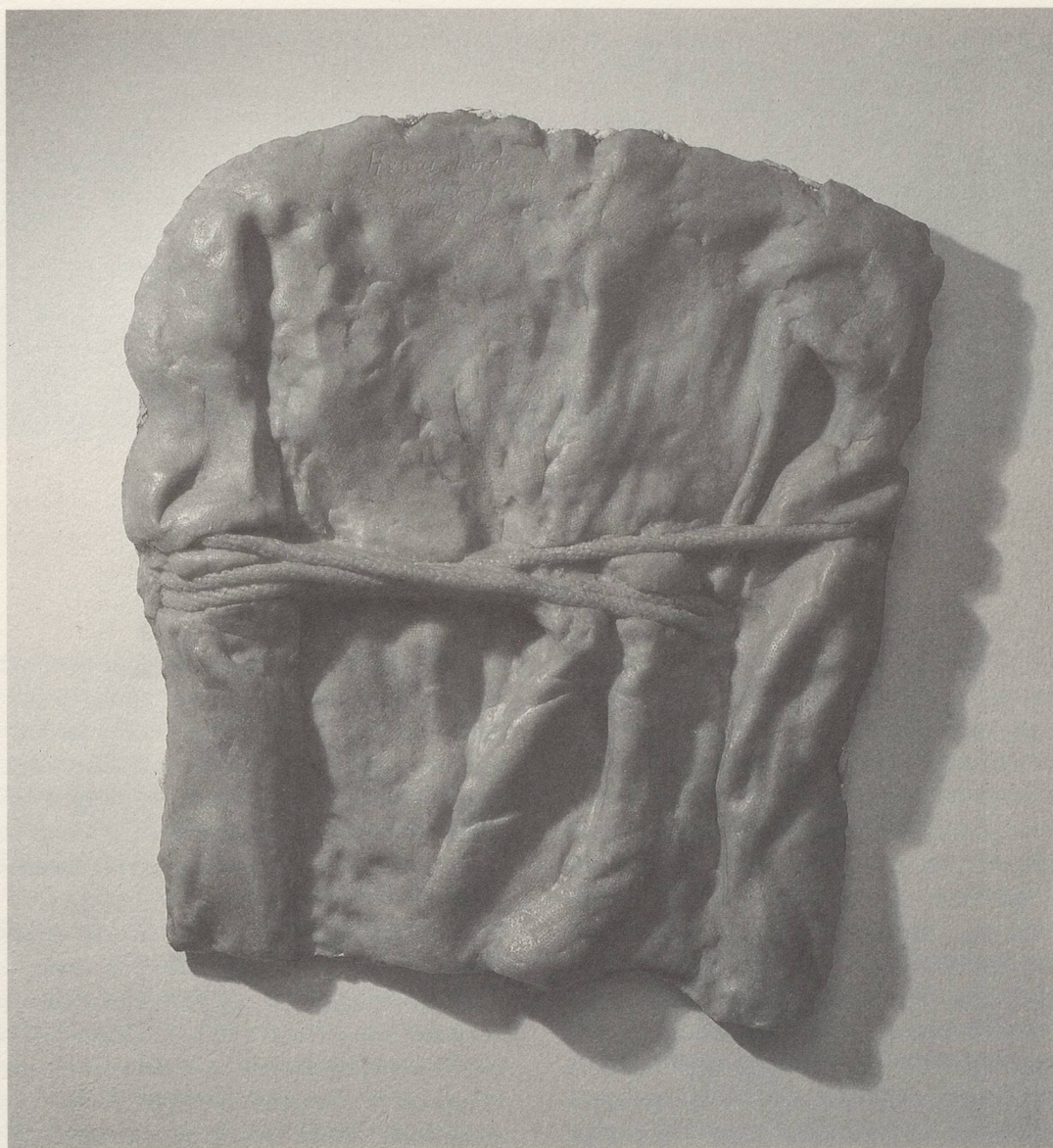
BRUCE NAUMAN, DEVICE FOR LEFT ARMPIT /
VORRICHTUNG FÜR LINKE ACHSELHÖHLE, 1967,
COPPER PAINTED PLASTER / MIT KUPFERFARBE BEMALTER GIPS,
14 x 7 x 10" / 35,5 x 17,8 x 25,4 CM



Rat Ate Clap.» The most intriguing of these rearrangements is WEDGE PIECE, two steel wedges with a channel running down each, one pairing «like» and «keil,» the other «wedge» and «keil.» Through anagrammatization, «like» is coupled with «wedge,» which is the English translation for the German «keil.» There is a sexual polarity set up between wedge and channel suggesting a lock and key (or «keil») relationship but not representing it. In this case a wedge or chisel has actually created the channel. A certain violence is inherent in this process, as it is implied in the other anagrams. And the shape of this violent tool recurs throughout Nauman's work. It relates to his self-professed attraction to skew lines – lines slightly off parallel that would intersect but are stopped before that can occur.

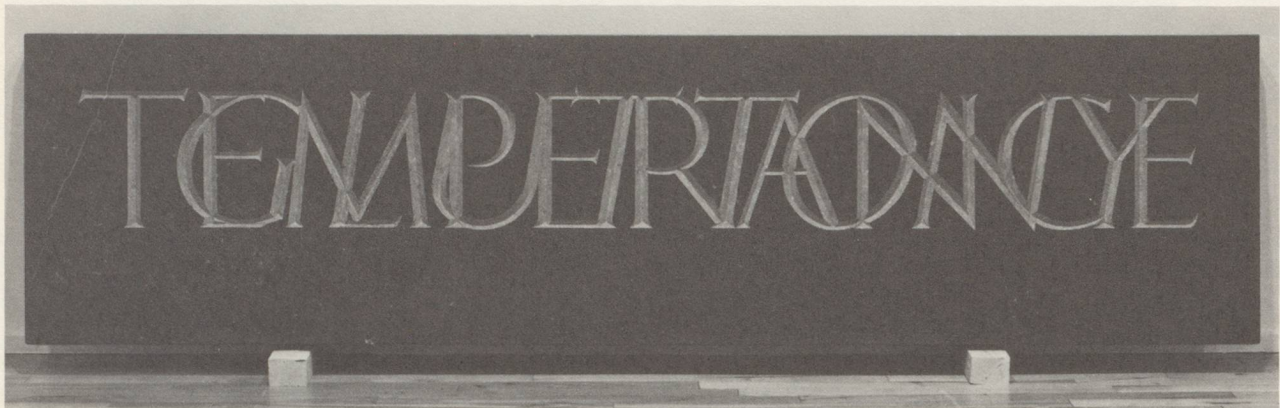
The solipsism of the early works and the endurance required to «perform» some of them express an awareness of a capacity for violence and pain. In a movement that copied but inverted Descartes', Nauman seems to have made the intuitive leap, «I hurt therefore you hurt,» which allowed him to move on to his later political sculptures, born out of an awareness of pain, the torture of prisoners in third world countries. It is interesting that at the same time Nauman showed these morally certain political works he also showed the VIRTUES AND VICES, works ambiguous about morality. The overlapping of a virtue word with a vice word can be read as confessional, a self-revelation that clears the way for the political positivism.

But how ambiguous, after all, are the virtues and vices? On the one hand, Nauman can be seen to concede Nietzsche's proposition that good and evil are not realities that contradict each other but complementary concepts that do not exist except in relationship to each other. They are a «continuous sign-chain of ever new interpretations and makeshift excuses.» And Nietzsche, too, locates «morality» in the body, but as the «unconscious disguise of physiological needs under the cloaks of the objective ideal, purely spiritual.» Whereas the physiological basis of virtue makes it worthless for Nietzsche, the opposite is true for Nauman. His political works define virtue as the need to acknowledge the pain of others, based on the remembrance of one's own



BRUCE NAUMAN, HENRY MOORE BOUND TO FAIL / HENRY MOORE ZUM SCHEITERN VERURTEILT, 1967,
WAX OVER PLASTER / WACHS AUF GIPS, 26 x 24 x 3½" / 66 x 61 x 9 CM.

(Photo: Eric Pollitzer)



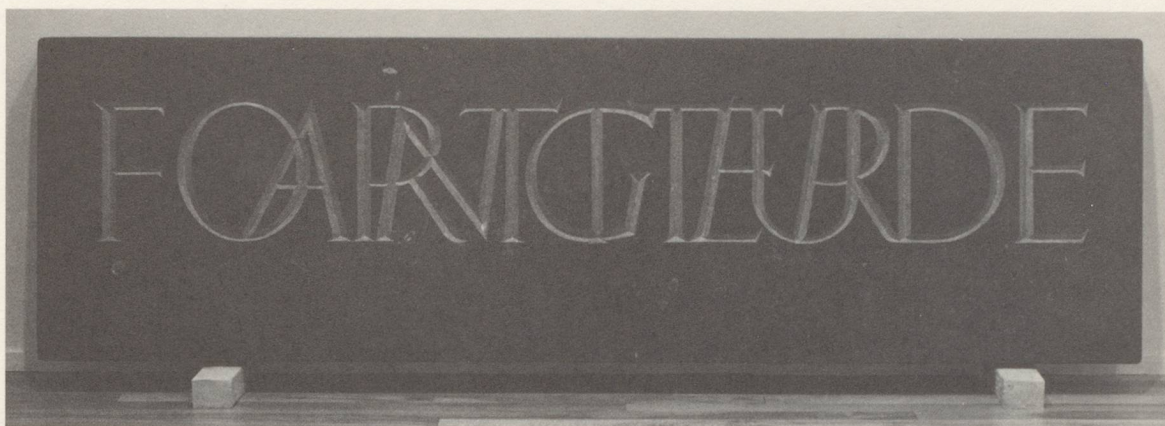
pain. This is why memory is inherent in the title of one protest work, VIOLINS, VIOLENCE, SILENCE. Each word is an echo or memory of the preceding and in that sense a mnemonic device. And Nauman specifically calls on the memory of his own earlier performance during which he played a violin tuned to the notes D,E,A,D.

In the VIRTUES AND VICES series, as «envy» overlays «hope,» «anger» «fortitude,» «avarice» «justice,» «lust» «faith,» and «sloth» «charity,» each individual term turns difficult to read. Yet decipherment is eventually possible because one word is presented in slanted type, the other in straight. The vertical lines of the two words never match up, another version of Nauman's skew lines; virtue and vice thus overlap but never coincide. Is it important that the upright lines of type belong to the virtue words? The tangle of typefaces imitates the look of an ancient language and perhaps the ambiguity of this series lies not in morality itself but in the sense that it is a «lost» language for which we have no rosetta stone. Or it may be a delusion; what

we perceive as lost we may never have possessed. But Nauman pays special attention to the sense of loss, a form of pain, whose reality he has demonstrated. Again, it is the recognition of pain that keeps Nauman from a mere nostalgia for distinctions between virtue and vice, and, at the same time, prevents his simply collapsing them into each other.

Although Nauman has consistently sought to establish the incontrovertibility of the body, he has also sought to negate the self, the «I,» at first, perhaps, because it interfered with perception, later because selfishness prevented the exercise of «virtue.» As language is where the concept of self resides, and since both would balkanize the world if left unchecked, language must be emptied out. The nonsense triptych - PERFECT ODOR/PERFECT DOOR/PERFECT RODO - is, like his literalizing of clichés, a way of robbing common phrases of their proper interpretation. The self-consuming word chains Nauman makes mirror the fact that the fundamental loss in language arises out of its ongoing regres-

BRUCE NAUMAN, SEVEN VIRTUES / SEVEN VICES / SIEBEN TUGENDEN / SIEBEN LASTER, 1984,
 ONE OF SEVEN GRANITE SLABS / EINE VON SIEBEN GRANITPLATTEN: FORTITUDE AND ANGER / FASSUNG UND WUT,
 23¾ x 30¾ x 2½" / 60,3 x 78 x 6,3 CM. (Photo: Dorothy Zeidman)



sion, one word being indicated by the next and so on, *ad infinitum*. Also, meaning is always accompanied, ghost-like, by its opposite. In the course of this, definition of an «I» forever recedes.

Writing is deathly because it signifies the absence of the speaker, as Derrida has pointed out. Feeling this lack intolerable, we reverse the situation so that writing becomes *t h e* presence, the voice of authority, of divine law. Nauman acknowledges this in the way his VICES AND VIRTUES resemble conventional representations of the ten commandments, carved in stone. But memory, the memory of the future, of a mutual fate – the demise of the body – is how Nauman attempts to exorcise the ghosts of definition and selfhood from language.

In ONE HUNDRED LIVE AND DIE, Nauman couples flashing neon words and phrases until it becomes clear that the overwhelming partner is «die» – «play and die,» «eat and die,» «live and die.» But «die» is no partner; with whatever it is linked it makes no pair. Although it may and does, especially for Nauman, define the term «live,» and therefore

define all other terms, it unbalances linguistic equations. Something about the repetition of «die» on the signboard is like a curse, like a child's wish, with the child's belief in wishes' omnipotence. By its recurrence Nauman seems to suggest that «die» has no equal in language, that it either leaps out of language or commandeers it. At the very least, it slows language's functioning, the gum in the machinery.

Formerly, Nauman used the skewed near misses of his anagrams as wedges to split language apart, to get to the «negative space between» where language is neither arbitrary convention nor kabbal, in a desire to drive a stake into language's heart to stop its proliferation of meaning. One suspects that Nauman would agree with Wittgenstein that language has meaning only in *u s e*, and its users are bodies. In the recent work, he seems to want to metaphorically slow language down (perhaps now recognizing that it cannot be really stopped) to show that, although language may live on, bodies do not.



*BRUCE NAUMAN, HOLOGRAMS (MAKING FACES) / HOLOGRAMME (GRIMASSEN SCHNEIDEN), 1968,
PHOTOGRAPHIC IMAGE ON GLASS / PHOTOGRAPHISCHES BILD AUF GLAS, 8 x 10" / 20,3 x 25,4 CM.*

Leben und Sterben

JEANNE SILVERTHORNE

Bruce Naumans Werk ist fragmentiert: *KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS* (Die Knie von fünf berühmten Künstlern) ist nur eine jener Naumanschen «Lügen», die sich schliesslich als Wahrheiten herausstellen. Die Knieabdrucke in diesem Werk waren allesamt die seinen – aber schliesslich redet man von ihm auch oft wie von fünf verschiedenen Künstlern (einem Bildhauer, einem Konzept-Künstler, einem Filmer, einem Performer, einem Dichter). Die grösste Kluft scheint sich zwischen seinen hyperkörperlichen Objekten und wahrnehmungspsychologischen Ermittlungen auf der einen und seinen Wortkonstruktionen auf der anderen Seite aufzutun. Naumans linguistische Schöpfungen sind allerdings ebenso körperbezogen wie die anderen Untersuchungen, die er anstellt. Tatsächlich ist für Bruce Nauman der Körper und seine Vergänglichkeit das alles Verbindende.

Bruce Nauman sorgt für die Inkarnation des Wortes. Und wenn immer das Wort selbst einmal nicht Fleisch geworden ist, das heisst zu einem berührbaren Objekt, das wir über das Medium der Haut erfahren können, dann bezieht es sich auf den Körper. Die Werktitel Naumans erweisen sich stets als physisch, greifbar und anders nicht

JEANNE SILVERTHORNE ist Bildhauerin und lebt in Philadelphia und New York.

beschreibbar – ein Beispiel: *DEVICE FOR LEFT ARM-PIT* (Vorrichtung für linke Achselhöhle). Seine Wortspiele wandern vom Scheitel bis zur Sohle. Nach dem «Essen seiner Worte», *EATING MY WORDS*, (eine Fotografie Naumans mit Messer, Gabel, Teller, Worten) ist er «zum Versagen verdammt» – *BOUND TO FAIL* (ein Henry Moore gewidmetes Wachsrelief einer Ansicht auf dem Rücken zusammengebundener Arme). Was oben reingeht, muss unten rauskommen – also schafft Nauman *FEET OF CLAY* (Füsse aus Lehm). Man kann zwanghaft fortfahren, etwas «heiss zu wachsen», (*WAXING HOT*) wie Nauman auf dem Foto desselben Namens diese verräumlichte Formulierung reibt, bis sie glänzt – eine ausgesprochen masturbatorische Handlung also. In all diesen Werken ist es die Berührung, die im Vordergrund steht. Der Strick in *BOUND TO FAIL* lässt uns spüren, wie sehr wir unter der Kontrolle einer unsichtbaren Leibwache stehen – gleichsam an unser eigenes Skelett festgeschnürt. Denselben Eindruck vermittelt auch das Seil in einem Werk (Ohne Titel), wo dessen Knoten anspielt auf die Körpersprache der darunter verschränkten Arme, die ein «Du darfst nicht» signalisieren.

Berühren bedeutet immer auch aufdrücken, einprägen, in etwas hineinsinken, und in Naumans früheren Werken ist die Bewegung jeweils nach unten gerichtet. April



BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1967, ROPE AND WAX OVER PLASTER /
SEIL UND WACHS ÜBER GIPS, 17 x 26 x 4 1/2" / 43,2 x 66 x 11,4 CM.

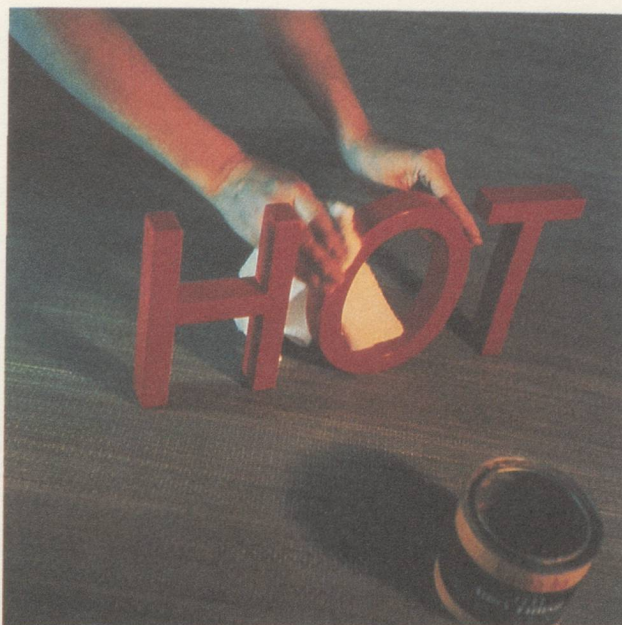
(Photo: Rudolph Burckhardt)

Kingsley hat im Zusammenhang mit Naumans Skulpturen dieser Periode auf die Morphologie von «lang und schmal» hingewiesen, welche im übrigen auch Naumans eigener Physis entspricht. Die Formen lassen sich zwar als phallisch deuten, ihre Vertikalität ist jedoch nach unten – zum Grab hin – gerichtet. Die Assoziation zu SIX FEET UNDER – «Tot und begraben» – ist ein wichtiger Bezug in SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET «Sechs Inches meines Knies verlängert auf sechs Fuss». Dieses subtile Rätsel – wie wird ein Knie zu mehreren Füßen? – löst sich, indem der Blick n a c h u n t e n wandert, vom erstgenannten Körperteil zum letztgenannten. Zumindest in zwei seiner Performance-Videos versucht Nauman als Performer, allein mit Hilfe geistiger Konzentration in den Boden hineinzuersinken. Das Hinterlassen von Spuren, von Eindruckstellen, wird gleichbedeutend mit der Markierung des eigenen Grabes.

Die neue Granitplatten-Serie der VIRTUES AND VICES (Tugenden und Laster) erinnert an Grabsteine mit eingravierten, sich überlappenden Wörtern. Das Wort erhält die Funktion eines Siegels, d. h. es wird zu einer Einprägung auf einer rezeptiven Oberfläche, zugleich jedoch auch zu einem Verschluss – einer hermetischen Versiege-

lung gleich. Genau dies vermitteln Werke wie DARK (Dunkel) und LEAD TREE PLAQUE (Baum-Platte aus Blei). Nauman schrieb das Wort «dark» auf die Unterseite einer Stahlplatte, die er dann mit der beschriebenen Seite nach unten hinlegte, so dass die Schrift nie sichtbar wird. In eine andere Platte ritzte er den Spruch A ROSE HAS NO TEETH (Eine Rose hat keine Zähne) und befestigte die Platte so in einem Baum, dass sie im Verlaufe der Zeit zuwachsen würde. Wie das Siegel als Beweis der Authentizität gilt, wird für Nauman der Körper (die Haut, die Berührung) und dessen Sterblichkeit zum Beweis der Existenz.

Viele Anagramme haben einen Bezug zur Sexualität. M. AMPERE (Mister Ampère) wird zu RAPE MME. (etwa: Vergewaltige Madame), STEEL CHANNEL (Stahlkanal) wird zu LEAN SNATCH (etwa: Trockene Vagina), LEAN CHANNEL (etwa: Trockener Kanal) oder STEEL SNATCH (etwa: Stahlvagina) verdreht. PLACATE MY ART (Beschwichtige meine Kunst) endet als MY RATATE CLAP (Meine Ratte hat den Tripper gefressen). Die verblüffendste dieser Verdrehungen ist WEDGE PIECE (Keil-Stück). Hier sehen wir zwei Stahlkeile mit je einer Furche, die nach unten verläuft.



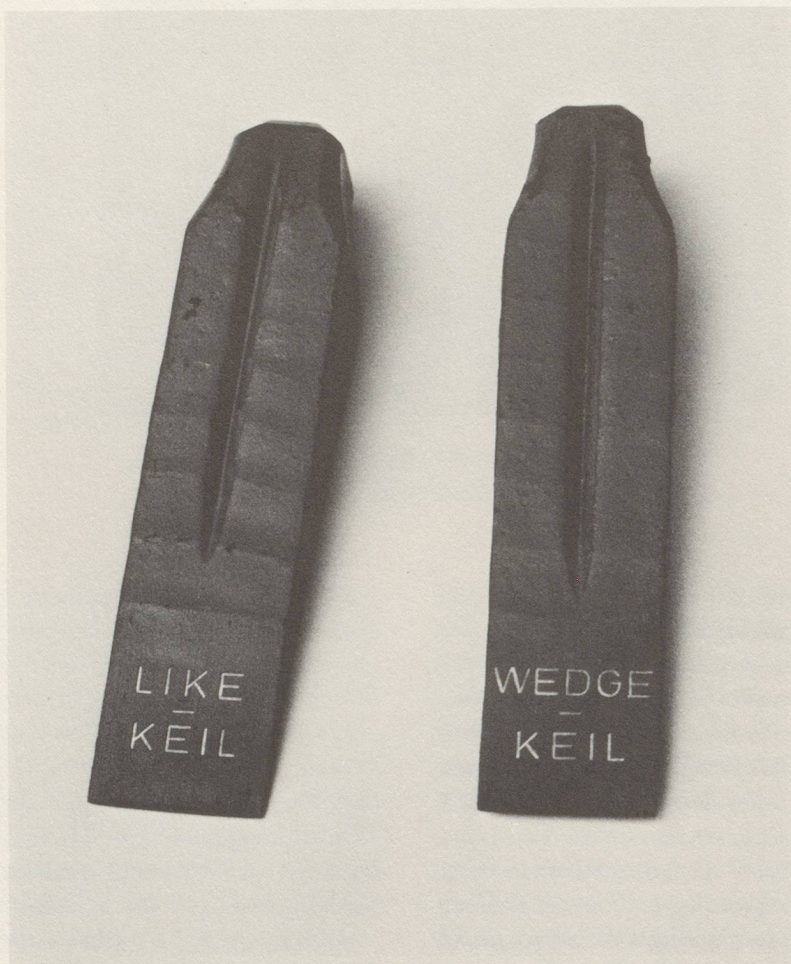
BRUCE NAUMAN, WAXING HOT / HEISS (HOT) WACHSEN, 1966-70,
 COLOR PHOTOGRAPH / FARBPHTO, 19¼ x 20" / 50,2 x 50,8 CM.

Auf dem einen wird «like» mit «keil» gepaart, auf dem anderen «wedge» mit «keil». Mittels Anagrammatisation wird nun «like» mit «wedge», dem englischen Wort für «Keil», gepaart. Eine sexuelle Polarität entsteht zwischen WEDGE und CHANNEL, die eine Schlüsselloch- und Schlüssel- oder Verschluss-Keil-Verbindung vermuten lässt, diese jedoch nicht offen darstellt. In diesem Falle hat tatsächlich ein Keil bzw. ein Meissel die Furche geschaffen. Dem Prozess wohnt eine gewisse Gewalt inne, wie dies auch bei den übrigen Anagrammen der Fall ist. Die Form dieses Gewalt ausübenden Werkzeuges findet sich in Naumans Werk immer wieder. Sie entspringt seiner eingestandenem Vorliebe für schiefe Linien – Linien, die von der Parallelität leicht abweichen, sich schneiden würden, sich jedoch auflösen, bevor dies eintreten könnte.

Der Solipsismus der frühen Werke und die Ausdauer, die für die Realisierung manchmal notwendig war, zeugen von einem Bewusstsein für die menschliche Fähigkeit zu Gewalt und Schmerz. In einer Bewegung, die Descartes kopiert, ihn aber zugleich umkehrt – I HURT, THEREFORE YOU HURT («Ich verletze, also verletzest du») –, scheint Nauman einen intuitiven Sprung gemacht zu haben, der es ihm ermöglichte, weiter bis zu seinen

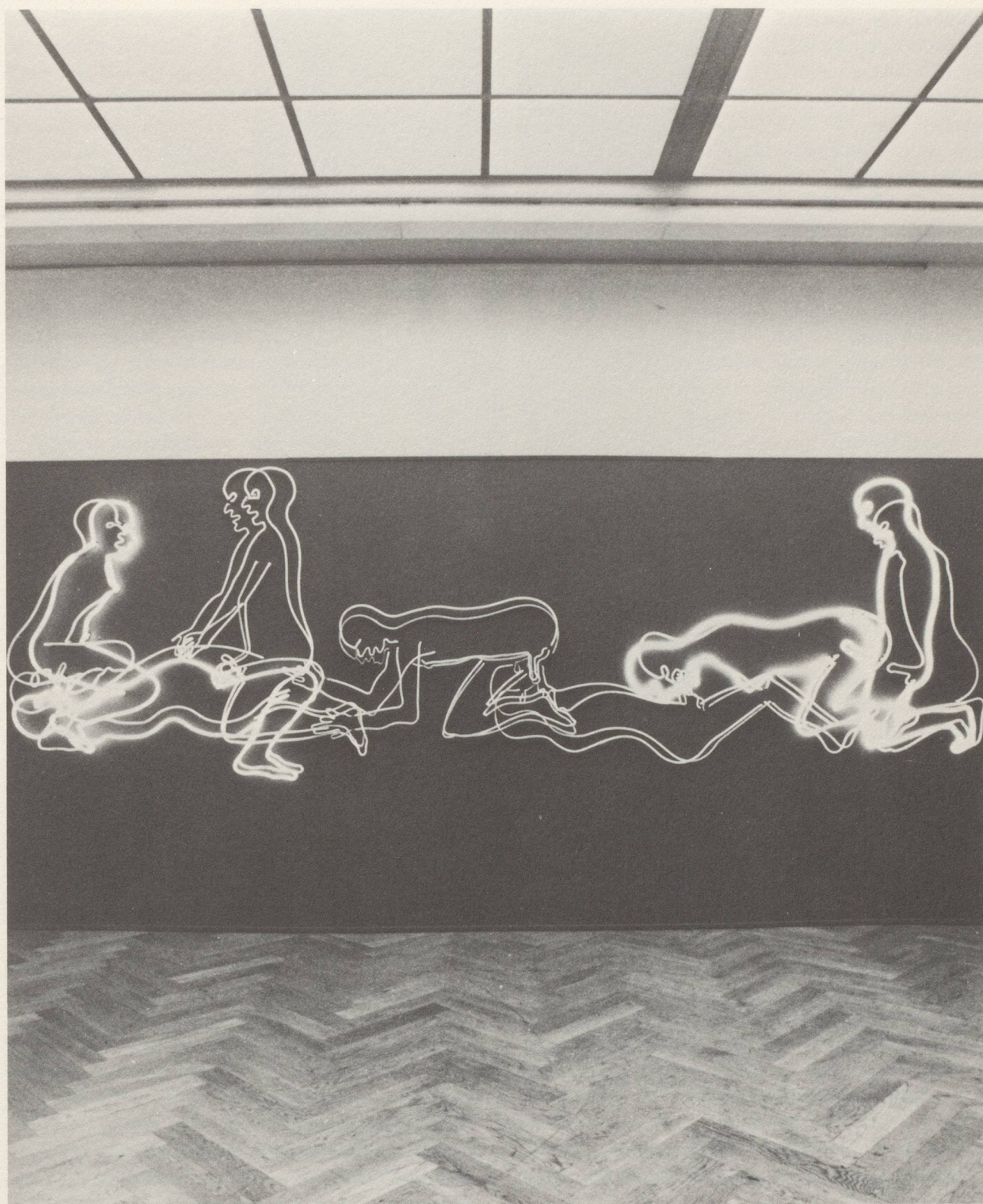
späteren, politischen Skulpturen zu gehen, die aus dem Sinn für Schmerz, für die Folterung Gefangener in Drittweltländern heraus geschaffen wurden. Interessant ist, dass Nauman zu derselben Zeit, als er diese moralisch un-zweideutigen, politischen Arbeiten vorstellte, gleichzeitig auch die VIRTUES AND VICES zeigte – Werke also, die doch von der Doppeldeutigkeit der Moral handeln. Die Überlappung der «Tugend-Wörter» und «Laster-Wörter» lässt sich als Bekenntnis, als Selbstenthüllung deuten – eine Wegebahn für den politischen Positivismus.

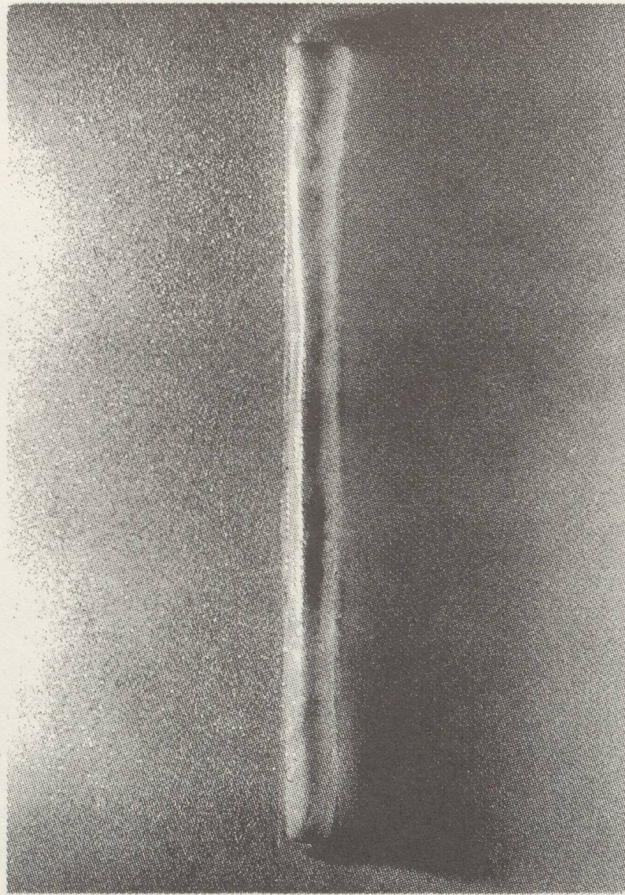
Wie doppeldeutig sind nun aber diese Tugenden und Laster wirklich? Einerseits lässt sich Nauman so verstehen, dass er im Sinne Nietzsches die Haltung unterstützt, dass Gut und Böse nicht sich widersprechende Realitäten sind, sondern Begriffe, die sich gegenseitig ergänzen und die nur im Verhältnis zueinander überhaupt existent sein können: eine sich fortsetzende Zeichenkette stets neuer Interpretationen und behelfsmässiger Entschuldigungen. Auch Nietzsche lokalisiert die Moral im Körper, jedoch in Form einer unbewussten Verhüllung physiologischer Bedürfnisse, unter dem Deckmantel des objektiven, rein geistigen Ideals. Bei Nietzsche nun macht der physiologische Hintergrund die Tugend wertlos, während sich bei



BRUCE NAUMAN, WEDGE PIECE / KEILSTÜCK, 1968,
ENGRAVED PAINTED STEEL / STAHL BEMALT UND GRAVIERT.

BRUCE NAUMAN, SEVEN FIGURES / SIEBEN FIGUREN, 1985,
NEON TUBING / NEONRÖHREN, 86½ x 185" / 220 x 470 CM.
(Photo: Jean-Michel Neukom)





BRUCE NAUMAN, SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET /
SECHS INCHES MEINES KNIES VERLÄNGERT AUF SECHS FUSS, 1967,
FIBREGLASS, 70 x 6 x 4" / 177,8 x 15,2 x 10,1 CM.

Nauman genau das Gegenteil abspielt. Denn Naumans politische Werke definieren Tugend als das Bedürfnis, im Erinnern des eigenen Schmerzes des Schmerzes anderer gewahr zu sein. Dies ist auch der Grund, weshalb das Sich-Erinnern im Titel eines der Protestwerke entscheidend wird: VIOLINS, VIOLENCE, SILENCE (Violinen, Gewalt, Ruhe). Jedes der Wörter erzeugt ein Echo, eine Erinnerung an das vorangegangene Wort, wird also zu einem mnemonischen Instrument. Auch weckt Nauman speziell die Erinnerung an eine seiner eigenen, früheren Performances, wo er auf einer Violine spielte, die in D,E,A,D (Töt) gestimmt war.

In der Serie VIRTUES AND VICIES überlappen ENVY (Neid) HOPE (Hoffnung), ANGER (Wut) FORTITUDE (Kraft, Mut), AVARICE (Geiz) JUSTICE (Gerechtigkeit), LUST (Begierde) FAITH (Vertrauen) und SLOTH (Faulheit) CHARITY (Wohltätigkeit). Die einzelnen Wörter sind schwer lesbar. Allmählich wird die Entzifferung jedoch möglich, denn ein Wort erscheint jeweils kursiv, das andere in normalen Lettern. Die vertikalen Linien der beiden Wörter treffen sich nie – eine weitere Version Naumanscher, schiefer Linien! Tugend und Laster überlappen sich also immer, fallen jedoch nie zusammen. Ist es von Bedeutung, dass die Wörter, die in ge-

rader Schrift erscheinen, die «Tugend-Wörter» sind? Das Schriftbilder-Wirrwarr ist eine Wiederaufnahme des Eindrucks, den die Sprachen des Altertums auf uns ausüben, und möglicherweise liegt die Ambiguität dieser Serie nicht in der Moral an sich, sondern im Gedanken, dass die Moral sozusagen eine verlorene Sprache sei, für die uns der Rosettastein fehlt.

Oder handelt es sich um eine Täuschung? Haben wir vielleicht das, was wir als verloren wännen, gar nie besessen? Nauman aber schenkt den Gefühlen des Verlustes besondere Aufmerksamkeit, als eine Form von Schmerz, dessen Wirklichkeit er demonstriert. Auch hier ist es das Wiedererkennen des Schmerzes, das für Nauman die reine Nostalgie der Unterscheidung zwischen Tugend und Laster ausschliesst, zugleich jedoch auch verhindert, dass diese beiden einfach ineinander zusammenbrechen.

Nauman versucht zwar konsequent, die Unanfechtbarkeit des Körpers hervorzuheben, gleichzeitig trachtet er jedoch nach der Negierung des Ich – vorerst vermutlich, weil das Ich die Wahrnehmung stört, und dann, weil die Selbstbezogenheit das Üben der «Tugend» hindert. Da die Sprache dort zu finden ist, wo die Vorstellung vom Ich ist, und da beide, falls man sie frei walten liesse, die Welt balkanisieren würden, ist es notwendig, die Sprache zu entleeren. Der Nonsense-Triptychon PERFECT ORDER / PERFECT DOOR / PERFECT RODO ist ebenso wie der Literalsinn der Klischees eine Methode, um allgemein benutzte Wendungen ihrer üblichen Interpretation zu berauben. Die selbstverzehrenden Wortketten Naumans widerspiegeln die Tatsache, dass der fundamentale Verlust innerhalb der Sprache ein Ergebnis der Regression ist, die sich in ihr abspielt: Jedes nächstfolgende Wort ist im vorhergehenden schon angekündigt und so weiter und so fort, ad infinitum! Ausserdem wird der Sinn in gespenstischer Weise immer von seinem Gegenteil begleitet. Die Vorstellung vom Ich rückt während dieses Prozesses immer weiter abseits.

Schreiben ist tödlich, denn es weist, wie Derrida hervorgehoben hat, auf die Abwesenheit des Sprechenden hin. Da wir nun diese Abwesenheit als unerträglich empfinden, kehren wir die Situation um, so dass das Schreiben zur *A n w e s e n h e i t*, zur Stimme der Autorität, zum göttlichen Gesetz wird. Nauman bekennt sich dazu, seine VIRTUES AND VICIES lassen sich mit in Stein gemeisselten, konventionellen Darstellungen der Zehn Gebote vergleichen. Die Erinnerung jedoch, die Erinnerung der

Zukunft, eines gemeinsamen Schicksals – des Todes des Körpers –, das ist die Art, wie Nauman die Geister der Definition und des Ichs aus der Sprache heraus zu beschwören sucht.

Bei ONE HUNDRED LIVE AND DIE paart Nauman blinkende Neon-Wörter so, dass offensichtlich wird, dass der vorherrschende Wort-Partner DIE (Sterben) ist: PLAY AND DIE (Spielen und sterben), EAT AND DIE (Essen und sterben), LIVE AND DIE (Leben und sterben). DIE kann jedoch kein wirklicher Partner sein, denn womit es auch immer kombiniert wird, es entsteht kein eigentliches Paar. Obschon es so sein mag, und insbesondere für Nauman so ist, dass durch dieses Wort der Begriff LIVE und aus diesem Grunde auch alle übrigen Begriffe definiert werden, so versetzt dies doch die linguistischen Gleichungen in ein Ungleichgewicht. Irgendwie vermittelt diese Wiederholung des Wortes «die» den Eindruck einer Verwünschung, dem Wunsche eines Kindes und dem Glauben des Kindes an die Allmacht der Wünsche gleich. Mit der Wiederholung scheint Nauman zu suggerieren, dass es dem Wort «sterben» in der Sprache an einer Entsprechung fehlt, dass das «sterben» der Sprache entweder entwischt oder diese kommandiert. Zumindest wird die Funktionstätigkeit der Sprache verlangsamt, ihr Sand ins Getriebe gestreut.

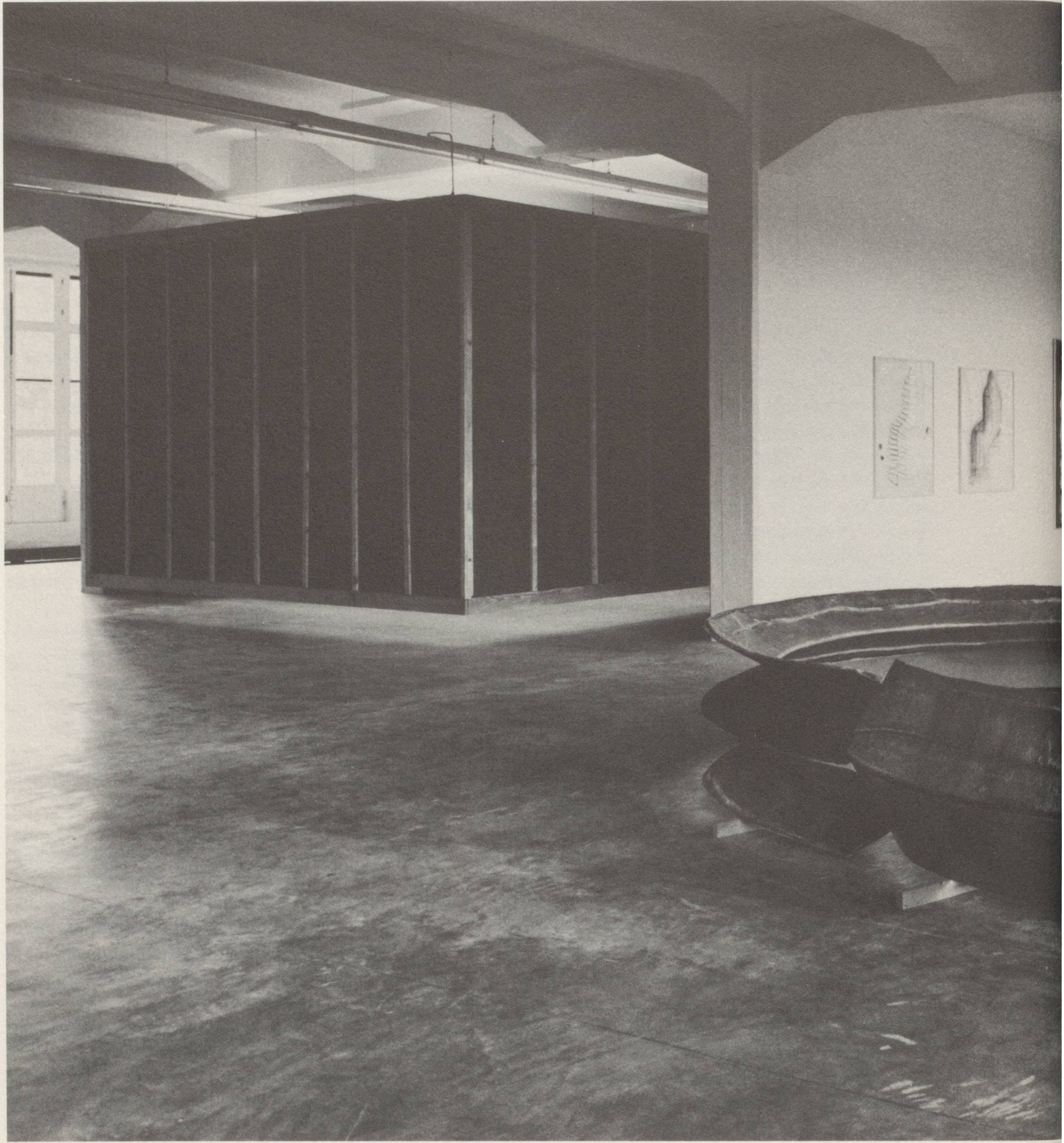
Früher dienten Nauman die schiefen «Beinahe-Verfehlungen» seiner Anagramme als Keile, mit denen er die Sprache zu spalten suchte. Er tat dies, um zum «negativen Raum dazwischen» zu gelangen, in welchem die Sprache weder arbiträre Konvention noch Kabbala ist. Und er tat dies mit dem Wunsch, der Sprache einen Pfeil ins Herz zu jagen, um das Wuchern ihrer Bedeutungen auszurotten. Hier drängt sich die Vermutung auf, dass Nauman sich Wittgenstein in dem Sinne anschliessen würde, dass die Sprache nur dann eine Bedeutung hat, wenn sie *b e n u t z t* wird und ihre Benutzer Körper sind. In seinen neuesten Arbeiten scheint Bruce Nauman die Sprache metaphorisch bremsen zu wollen (vielleicht weil er einsieht, dass sie sich nicht völlig zum Stillstand bringen lässt), um zu zeigen, dass, obschon die Sprache fortleben mag, die Körper dies nicht tun.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

NEXT PAGE / NÄCHSTE SEITE:

BRUCE NAUMAN, INSTALLATION IN / AT HALLEN FÜR NEUE KUNST, SCHAFFHAUSEN, SWITZERLAND. (Photo: Paolo Mussat Sartor)

Bruce Nauman





DER
SINN
DES
GANZEN

ANMERKUNGEN ZUR
WAHRNEHMUNG
VON ZWEI
NEONARBEITEN
AUS DEM JAHRE 1967

PATRICK FREY

Der Trieb zum Mystischen kommt von der Unbefriedigtheit unserer Wünsche durch die Wissenschaft.

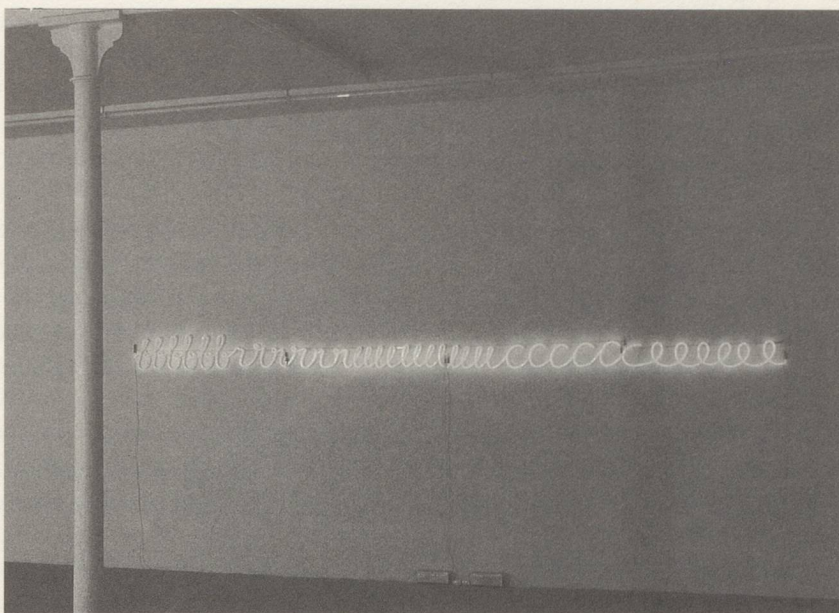
Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unser Problem noch gar nicht berührt ist. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.

(WITTGENSTEIN, TAGEBÜCHER, EINTRAG VOM 25.5.1915;
VGL. DAMIT DIE SPÄTERE FORMULIERUNG
DESSELBEN GEDANKENS IN SATZ 6.52 DES TRACTATUS
LOGICO-PHILOSOPHICUS.)

BRUCE NAUMAN, MY NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON THE SURFACE OF THE MOON /
MEIN NAME ALS OB ER AUF DIE MONDOBERFLÄCHE GESCHRIEBEN WÄRE, 1968,
NEON TUBING / NEONSCHRIFT, 11 x 204 x 20" / 27,9 x 518 x 51 CM.

1. FRAGE UND ANTWORT

1967 entsteht MEIN NAME, ALS WÄRE ER AUF DIE OBERFLÄCHE DES MONDES GESCHRIEBEN, zuerst als Zeichnung, dann als Objekt, eine dreieinhalb Meter lange Neon-Handschriftlinie, bei der der Künstler nichts anderes getan hat, als die Buchstaben seines Vornamens je zehnmal hintereinander zu setzen.



Diese Information muss allerdings überprüft werden: Das Auge des Betrachters ahnt nur, was Nauman «geschrieben» hat, und verspürt sofort ein fast zwanghaftes Bedürfnis, den ineinander verhängten, einzelnen Phasen der überlangen Gestalt im einzelnen zu folgen. Mit anderen Worten, der Betrachter versucht, er muss versuchen, zu lesen, was er vor sich sieht. Und er wird dabei eine seltsame Erfahrung machen: Er wird langsam lesen, Buchstabe für Buchstabe, und wie damals, als er gerade lesen lernte, wird er das (wiederum zwanghafte) Bedürfnis verspüren, die Buchstaben gleichsam physisch nachzuformen, ja schliesslich wie kindliche Urlaute stammelnd und brabbelnd vor sich hin zu sprechen, um am Ende der Zeile einen langgezogenen, fast klagenden eee-Laut auszustossen und zugleich zu realisieren, dass das ganze Wort in der Tat nichts anderes als 'Bruce' sagen will.

Doch diese «Bedeutung» des Werks hat sich bereits während der erwähnten Erfahrung in Frage gestellt, ja aufgelöst, denn, was man eben 'gelesen' hat, ist nicht das, was das verstandesmäßige Bewusstsein über das von ihm gelenkte Auge zu registrieren glaubte, nämlich die durch zehnfache Wiederholung ihrer Teile intensivierte Information 'Bruce', sondern etwas ganz anderes, ein beunruhigend fremdes Gebilde aus Linienschlaufen und/oder Phonemen, in dem 'Bruce' paradoxerweise wie unsichtbar geworden, nur noch als schemenhaftes gedankliches Konstrukt im Tiefenraum des Bewusstseins herumgeistert, oder eben – mit Blick auf den Titel der Arbeit – in eine virtuelle Mond-Ferne des Gesichtsfeldes entrückt wird. Was man 'gelesen' hat, ist in der Tat ein *N a m e*, «als wäre er auf die Oberfläche des Mondes geschrieben», doch das *W i e* der Lesung verkehrt die ursprünglich im Zusammenhang mit dem Titel auf-

PATRICK FREY ist Kunstkritiker in Zürich und seit 1984 Mitinhaber des Verlages «Nachbar der Welt».

getauchten assoziativen Bedeutungsreihen in ihr Gegenteil. Diese Wandlung impliziert so etwas wie eine radikale Umkehrung der raumzeitlichen Perspektive: Nauman macht mit dem ominösen Satz dem Betrachter keineswegs – auch nicht ironisch – den leicht narzisstisch bis megalomanen Vorschlag, sich seinen Vornamen 'Bruce' als gigantische Projektion auf der Mondoberfläche vorzustellen. Dazu wäre ein metaphysischer Standpunkt erforderlich. Naumans Denkmethode ist nicht metaphysisch, sondern spekulativ, wobei der Ausgangspunkt der Spekulation sich immer in der physisch erlebbaren Wirklichkeit findet. Nauman formuliert/suggeriert also hier vielmehr eine spekulative Antwort auf die Frage, was er in Wirklichkeit wahrnehme, wenn er versuchte, 'Bruce' als einen rund um die – um sich selbst und um die Erde kreisende – Kugel des Mondes herum geschriebenen Schriftzug zu lesen – und zwar von seinem Standpunkt aus. Nauman formuliert diese Antwort sozusagen gleichnishaft in moderner Form; er simuliert den Erfahrungsprozess anhand eines Modells in Gestalt des Neon-Objektes.

Die Antwort ist von geradezu unheimlicher existentieller Selbstverständlichkeit. Unheimlich deshalb, weil sie nicht nur keine Antwort oder Erklärung zum eigentlichen Bild-Gegenstand selbst gibt, sondern weil sie auch diese Frage selbst zum Verstummen bringt – irgendwo auf der sich verschlaufenden Reise durch die verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung, auf der rational erkennende Gedankenspiele und kindliches Gestammel nahtlos ineinander übergehen.

Es ist eine bedeutungslose Antwort, die nichts weniger als den Sinn des Ganzen in sich verbirgt und alle diesem Anspruch nicht genügenden Frage-Antwort-Spiele zur Banalität verurteilt, etwa so, wie wenn einer nach der Bedeutung einer Kaffeetasse fragt, w ä h r e n d er daraus trinkt.

2. FOLTER UND ERLEUCHTUNG

Der Mystiker Meister Eckehart (geb. ca. 1260) sagt: «In der Verborgenheit liegt das Bild.» Bruce Nauman führt 1967 sein erstes Lichtobjekt aus: WINDOW OR WALL SIGN, eine Spirale aus einer dünnen, rötlich leuchtenden Neonröhre. In den Leerraum der Spirale schreibt er in blau-weisser, fein stilisierter Neonhandschrift: «*The true Artist helps the world by revealing mystic truths.*» («Der wahre Künstler hilft der Welt, mystische Wahrheiten zu enthüllen.»)

Die Schrift verläuft in der Leserichtung, eine an sich selbstverständliche Sache, die der visuellen Freiheit des Betrachters jedoch bereits eine erste, noch kaum spürbare Grenze setzt: Die der Gestalt innewohnende Bewegung wird beschleunigt. Während eine rechtsdrehende Schneckenlinie sonst gleichmässig von innen nach aussen dreht, erhält diese Spirale einen leichten zentrifugalen Kick, sobald man beginnt, die ersten Buchstaben («the true artist...») zu lesen. Dann allerdings geschieht gerade das Umgekehrte: Der weitere Lesevorgang bremst die Spiralbewegung ab; die beiden Seh-Handlungen beginnen sich genau hier zu konkurrenzieren.

Da der rationale, der lesende Blick stärker ist als die anschauliche Betrachtung, beginnt er die rote Linie und mit ihr das dekorative Ensemble des Gegenstandes zu durchdringen und gleichsam aus dem aktiven Gesichtsfeld zu verdrängen. Dieser Verdrängungsprozess dauert bis zum Ende des Satzes und ruht dann, bis sich der ganze Vorgang wiederholt. Und obwohl die *Wiederholung* hier dem Betrachter nicht *vorgeführt* wird, wie in den frühen Performances oder jetzt wieder in den neuesten Neon-Arbeiten und Videos, so erfährt er sie doch genauso zwangsläufig. Denn: Wenn er den Satz zu Ende gelesen hat, *w e i s s* er zwar, was da steht, ist aber unbefriedigt, weil er das Satz-Bild nie an-

schaulich vor Augen hat. Er sieht wieder nur Schnörkel und eben nicht das, was da wirklich gezeigt, das heisst eben, gesagt wird. Das kann der Betrachter nur immer wieder lesen. Was man zu Beginn als eine harmonische Grundgestalt ansah, zerfällt in zwei disparate, irgendwie an ihren Enden verbundene Gestalten, die gleichzeitig wahrzunehmen unmöglich erscheint: in eine mit dekorativen Schnörkeln besetzte Spiralebahn und in einen englischen Satz, den man lesen will.

Dieser Lesevorgang ist eher mühsam – die Dimension des Werkes ist hier von ausschlaggebender Bedeutung –, er erfordert mehr als nur eine Bewegung der Augäpfel oder eine leichte Drehung des Kopfes; dieser muss zur Seite gekippt werden, nach rechts zur Schulter hin, bis es wehtut, dann ruckartig in dieselbe Stellung nach links, und zurück in die Normallage. Bei diesen Verrenkungen kippt natürlich auch die sogenannte Augenlinie; der immer noch sehr rätselhafte Satz über «die Enthüllung mystischer Wahrheiten» enthüllt sich erst, wenn der Betrachter vorübergehend seinen festen Blickpunkt und damit auch den Überblick verliert. Mehr noch, er muss gleichsam blind werden für die angenehme anschauliche Wahrnehmung, für das integrale Bild. Nur wenn er diese sensorische Folter auf sich nimmt, wird ihm Erleuchtung zuteil. Denn er wird keineswegs nur den Satz lesen können, sondern zugleich das 'schöne Bild' wiederfinden, allerdings auf ungewohnte Weise: Er wird die Spirale nicht mehr sehen, sondern lesend ihre Bahn befahren, genauer, ihre Grenzen abtasten, einem Scanner gleich. Er wird also den ganzen Gegenstand als buchstäbliche Grenz-Erfahrung eines ineinander verhängten Gestaltpaars wahrnehmen, dem man an sich bekannte Begriffspaare zuordnen könnte, wie Innen/Aussen, Bedeutungsträger/Bedeutung oder ganz einfach Form/Inhalt, wenn man damit nicht vergeblich versuchte, eine rationale Trennlinie zu ziehen, wo die Grenzen längst wie trickreiche Varianten einer Möbiusschleife ineinander übergehen.

Das Auge, das diese Erfahrung im Stadium einer virtuellen «Erblindung» macht, funktioniert nicht mehr wie eine festsitzende Linse, sondern eher wie ein autonomer, intelligenter Teil-Körper, der sich in den Gegenstand der Betrachtung 'hineinbegibt'. Dieser von Nauman beabsichtigte Augenblick zieht den Körper des Betrachters nach sich, transportiert ihn an einen anderen Ort, weg von einem Bewusstsein, das bei sich bleiben will, weg von einem Bewusstsein, das sich mit aller Kraft dagegen sträubt, «erzwungene Perspektiven» wahrzunehmen. Je näher einem der Gegenstand der Betrachtung kommt, je vertrauter einem die Naumanschen Wahrnehmungs-Anlagen sind, desto fremder wird einem der eigene Körper; dies ist eine Beobachtung, die für alle Arbeiten des Künstlers gilt.

Ist dieser Vorgang mit mystischer Wahrheit in Verbindung zu bringen? Das nicht, aber vielleicht doch mit dem Prozess der « E n t h ü l l u n g » mystischer Wahrheiten.

Noch einmal Meister Eckehart im Gleichnis von Auge und Holz:

«Wenn mein Auge aufgetan wird, so ist es mein Auge. Ist es zu, so ist es dasselbe Auge. Und durch das Sehen geht dem Holze weder etwas ab noch etwas zu. Nun merket recht auf. Geschieht aber das, dass mein Auge an sich selbst eins und einheitlich ist und aufgetan und auf das Holz geworfen wird mit einem Ansehen, so bleibt ein jegliches, was es ist, und doch werden sie in der Wirksamkeit des Ansehens wie eines, so dass man sagen kann: Auge-Holz und das Holz ist mein Auge.»

T H E
S E N S E
O F T H E
W H O L E

EYEING
TWO
NEONS OF
1967

PATRICK FREY

The drive towards mysticism comes from the inability of science to satisfy our wishes.

We feel that even when all possible scientific questions have been answered, our problem has not even been touched upon. But of course, then there are no questions left; and just this is the answer.

(WITTGENSTEIN, DIARIES, ENTRY OF MAY 5, 1950;
CF. THE LATER WORDING OF THE SAME THOUGHT IN:
TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, 6.52)

1. QUESTION AND ANSWER

In 1967 Nauman created *MY NAME AS THOUGH IT WERE WRITTEN ON THE SURFACE OF THE MOON*, first as a drawing, later as an object, a handwritten line of neon tubing three and a half meters long that repeats each letter of the artist's first name ten times in a row.

However, this information demands verification: the eye of the beholder can only guess at what Nauman 'wrote' and is overcome by a compelling need to decipher every single phase of the convoluted, extra-long neon sign. In other words, the beholder tries – in fact has to try – to read what he sees in front of him. And in the process, he will make a startling discovery: he will read slowly, letter by letter, and harking back to his earliest childhood attempts to read, he will again feel the compelling need to physically trace the letters and mouth them to himself, stammering like a child and burbling the primeval sounds of infancy down to that last, drawn out, lamenting eee-sound at the end of the line – all the while fully aware that the whole long line of letters is nothing but the word 'BRUCE'.

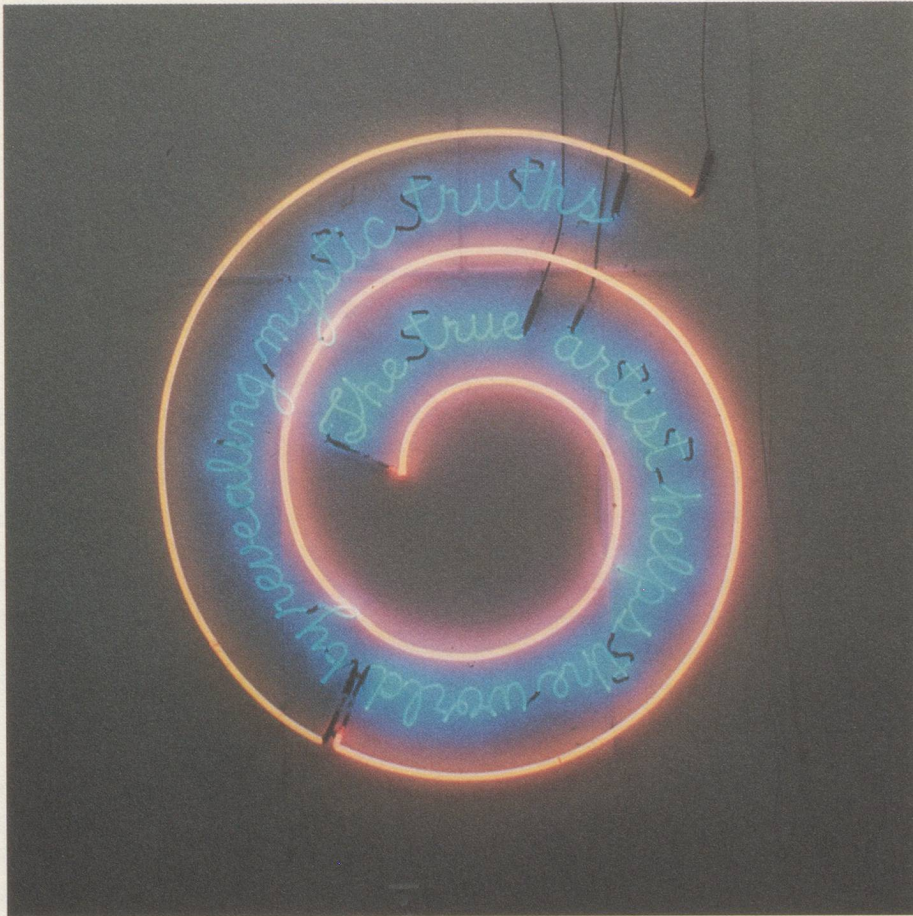
Yet even while this is happening, the 'meaning' of the work is already beginning to disintegrate because what we have just 'read' is not what our reasoning consciousness thinks it has registered through the medium of the eyes, namely the information 'Bruce' intensified by the ten-fold repetition of its parts, but something quite different, a disturbingly eerie formation of linear loops and/or phonemes, in which 'Bruce' has paradoxically become invisible, so to speak, only to haunt the depths of consciousness as a diagrammatic mental construct that is virtually removed an entire moon-distance away – as the title implies – from our field of vision. What we read is actually a *n a m e*, «as though it were written on the surface of the moon» but the *h o w* of reading it results in an inversion of the associative sequences of meaning that originally cropped up in connection with the title. The transformation implies something akin to a radical inversion of temporal and spatial perspective: there is in Nauman's ominous statement not the slightest hint – not even ironically speaking – of the vaguely narcissistic or megalomaniac suggestion that the viewer imagine his first name 'Bruce' as a gigantic projection on the surface of the moon. That would presume a metaphysical outlook. Nauman's thinking is not metaphysical; it is speculative, and the point of departure in his speculations is always rooted in a physically palpable reality. In this case, Nauman formulates/suggests a speculative answer to the question of what he would perceive in reality if he tried – from his actual standpoint – to read 'Bruce' as if it were written around the sphere of the moon, rotating around itself and the earth. Nauman's answer reads like a modern parable; he simulates the experience on the basis of a model in the shape of a neon object.

The answer is of positively eerie, existential transparency. Eerie, not merely because it is, in fact, neither an answer nor an explanation of the pictorial subject but because it silences the very question itself – somewhere along the convoluted journey through the many levels of perception where rational, cognitive mental games seamlessly overlap with childish babble. It is a meaningless answer that conceals nothing less than the sense of the whole and condemns to banality all the question-and-answer games that do not meet this requirement, as when someone asks what 'coffee cup' means while in the act of drinking out of one.

2. TORTURE AND ENLIGHTENMENT

The mystic Meister Eckehart (born c. 1260) says, «In concealment lies the image.» Bruce Nauman made his first light piece in 1967: *WINDOW OR WALL SIGN*, a spiral of glowing, reddish neon tubing. Finely stylized bluish-white neon handwriting, following the space of the spiral, reads: «The true artist helps the world by revealing mystic truths.» The writing runs in a perfectly natural direction for us from left to right but even so there is already a barely noticeable hitch to the viewer's visual freedom: the movement inherent in the object begins to accelerate. Ordinarily a clockwise spiral rotates evenly from the inside out but Nauman's spiral gets a slightly centrifugal kick as soon as we start

PATRICK FREY is a Zurich art critic and since 1984 co-partner of the publishers «Nachbar der Welt».



BRUCE NAUMAN, WINDOW OR WALL SIGN /

FENSTER- ODER WAND-EMBLEM (DER WAHRE KÜNSTLER HILFT DER WELT, MYSTISCHE WAHRHEITEN ZU ENTHÜLLEN), 1967,

NEON TUBING / NEONRÖHREN, 57 x 55" / 149,8 x 139,7 CM.

reading the first letters («The true artist. . .»). And then the exact opposite happens: as we continue reading, the spiral motion begins to slow down; the tension between the two acts of seeing is perfectly balanced.

Since rational, reading vision is stronger than visual observation, the former gradually penetrates the red line and thus the decorative ensemble of the object until it finally fades out of our active field of vision. This process of repression continues until the end of the sentence where it rests for a moment before the whole procedure repeats itself. And although the *r e p e t i t i o n* is not physically shown to the viewer as in the earlier performances and again recently in the latest neon pieces and videotapes, he experiences it anyway, he has to. He may *k n o w* what the sentence says when he has finished reading it but he is still dissatisfied because he never really sees the sentence-image before his eyes. He sees only curlicues and not what is, in fact, really being shown or rather said. All the viewer can do is read the words over and over again. What started out as a harmonious whole has fallen apart, leaving behind two disparate gestalts that are somehow connected at the ends but seem impossible to perceive simultaneously: one, a spiral path strewn with decorative curlicues; the other, an English sentence that wants to be read.

The reading process does not come easy, largely because of the size of the work. A movement of the eyes or a slight turn of the head is not enough; the head has to be tilted down to the right shoulder until it hurts, then switched abruptly to the same position over the left shoulder and finally returned to normal. Naturally these contortions also tilt the visual horizon; the still very mysterious sentence about the «revelation of mystic truths» does not reveal itself until the beholder has temporarily lost his fixed viewpoint and thus his overview as well. In fact, he must become blind to agreeable, vivid perception, to the integrated image. Only by succumbing to this sensorial torture will he be able to enjoy enlightenment. Not only will he be able to read the sentence, he will also rediscover the «beautiful picture,» albeit in an unusual way: he will no longer see the spiral, but instead, while reading, will follow its path, feeling his way along its edges, like a scanner. Thus he will perceive the whole object literally as a border experience of two inseparably linked gestalts which could easily be defined by familiar conceptual dualities such as inner/outer, signifier/signified, or simply form/content – all vain attempts to draw a rational dividing line between borders that have long lost their edge like the spell-binding variations of the Möbius strip.

The eye, going through this process in a state of virtual «blindness,» no longer functions as a fixed lens, but rather as if it were an intelligent, autonomous part of the body that 'enters into' the object of perception. This visual moment intended by Nauman draws the body along with it, transports it to another place far away from a consciousness that is fighting tooth and nail against perceiving «forced perspectives.» The closer we get to the object of perception and to Nauman's perceptual precepts, the more estranged we are from our own bodies, an effect which can be observed in all of Nauman's work.

Can this effect be linked with mystic truth? I wouldn't say so, but it is certainly linked with the process of the *r e v e l a t i o n* of mystic truths.

Let Meister Eckehart speak again in his parable of the eye and the wood:

«When my eye is open, then it is my eye. When it is closed, it is the same eye. And through seeing, there is nothing added to nor subtracted from the wood. Now take special note. For when it happens that my eye is in itself a one and a oneness and open and cast upon the wood with one regard, then each remains what it is, and yet in the efficacy of the regard, they become as one, so that it may be said: Eye-wood and the wood is my eye.»

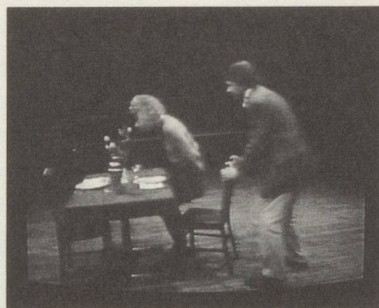
(Translation: Catherine Schelbert)



Bruce Nauman als Regisseur gewalttätiger Vorfälle

REIN WOLFS

ZU BRUCE NAUMANS VIDEO-ARBEIT
«VIOLENT INCIDENT» VON 1986



BRUCE NAUMAN, STANDPHOTO AUS DEM VIDEO TAPE FÜR PARKETT,
GEWALTÄTIGER ZWISCHENFALL - MANN/FRAU-SEGMENT, 1986,
30 MIN. (DAUER EINER SEQUENZ: 28 SEK.), FARBE, TON,
AUFLAGE 200, NUMERIERT, SIGNIERT. (VORZUGSAUSGABE PARKETT NR. 10)

(Photo: André Giese)

BRUCE NAUMAN, HANGED MAN / ERHÄNGTER, 1985,
NEON TUBING / NEONRÖHREN, 86 2/3 x 55" / 220 x 140 CM.

Wenn zwei Leute auf gewalttätige Weise aufeinanderstossen, kann es am nächsten Tag in der Zeitung heissen: VIOLENT INCIDENT. Bruce Nauman ist jedoch kein Journalist, sondern Künstler; auch handelt es sich in seiner letzten Video-Arbeit mit dem Titel VIOLENT INCIDENT um mehr als nur Gewalt. Die Abfolge ist folgendermassen: romantische Szene (Tisch für zwei, an den sich ein Mann und eine Frau setzen wollen), Spiel (Wegziehen des Stuhles statt Unterschieben), Streit (Ohrfeige, Beschimpfen, Tritte in die Lenden, Messerstich).

Gewalt und Aggression sind ständig wiederkehrende Motive in der Kunst Naumans; als Motive erweisen sie sich einem umfassenderen Thema untergeordnet, von dem das ganze Oeuvre geprägt ist. Ich möchte das Thema mit dem Begriff 'Beziehung zu...' bezeichnen, damit die Vielfalt von Naumans Ideen nicht in eine zu enge Definition gezwungen wird. An Stelle der Punkte lässt sich Verschiedenes ausdrücken: Raum, Umwelt und Menschen können als Prädikat der Beziehung gedacht werden, die sich durch eine Menge von Adjektiven weiter definieren lässt wie: sympathisch, emotionell, kritisch, aber auch gewalttätig, aggressiv oder bedrohend.

Naumans zwölf-monitorige Installation erhebt einen Streit, der auf einer persönlichen, privaten Ebene stattfindet, zu etwas Objektivem und Öffentlichem. Rollen werden ausgetauscht, damit die Personen ihre Stabilität verlieren und auswechselbar werden. Es gelingt Nauman jedoch, die existentielle Dimension zu bewahren - einerseits durch die Beschränkung auf einen Vorgang zwischen nur zwei Personen, andererseits durch die Ausdehnung eines kleinen Vorfalles zu einem Streit auf Leben und Tod. VIOLENT INCIDENT in-

senziert ein klassisches Drama, in dem alle dazugehörigen Stufen durchlaufen werden, um schliesslich mittels des Aktes des Messerstichs eine Art Läuterung hervorzubringen: Ein Zustand der Ruhe ist eingetreten, und das Ganze kann wieder von vorne beginnen. Leider ist es nur eine kurze Ruhe, die ihre Wirksamkeit in dem kontinuierlichen Streit sogar verliert, den die anderen Bildschirme zeigen; der Prozess der Läuterung kann sich nicht durchsetzen und fällt einer ständigen Relativierung zum Opfer.

In vielen seiner letzten, figurativen Neon-Stücke beschäftigt sich Nauman mit Gewalt und Aggression, vor allem im Bereich des Sexuellen (vergleiche HANGED MAN und die Zeichnung für CRIME AND PUNISHMENT; übrigens ist auch VIOLENT INCIDENT in sexueller Hinsicht lesbar). Zentral ist in diesen Arbeiten die Betonung der Bewegung, die sich, den Möglichkeiten des Mediums entsprechend, rein mechanisch vollzieht. Das Medium hat seine Beschränkungen in dem Sinne, dass es nur heftige Abwechslungen verschiedener Positionen zeigen kann; es ist zwar imstande, mehrere Positionen zu zeigen, aber bereits das Vorhandensein von Bewegung hat zur Folge, dass die Anfangsposition wieder ins Spiel kommt, wenn die ganze Aktion durchlaufen ist. Es gibt weder einen Ruhepunkt noch einen bestimmten Anfang und ein bestimmtes Ende.

Die Präsenz der Bewegung in den Neon-Stücken und auch im Videotape VIOLENT INCIDENT erweist sich als Zeichen einer anderen, eher konzeptuellen Bewegung: der des Kausalzusammenhanges. Das Konzept des Kausalzusammenhanges gehört einer bestimmten, linearen Auffassung von Wissenschaft an, einem positivistischen Wissenschaftsbegriff, der sich vor allem seit dem 19. Jahrhundert als Norm abendländischen Denkens durchsetzte. Ein Streben nach möglichst objektiver

REIN WOLFS ist Redakteur der niederländischen Kunstzeitschrift 'Beeld'.

Weltanschauung, das sich schon in Flauberts Ideal der 'impassibilité' als unerreichbar erwiesen hat, scheint von einer Welt zu abstrahieren, in der es zum Glück auch rational nicht zu fassende Vorgänge gibt. «Kunst ist für ihn gleichbedeutend mit Methodenunabhängigkeit», hat Christel Sauer einmal geschrieben (Ink Dokumentation 8, S. 4), und die Äusserungen Naumans sollten aus dieser Perspektive verstanden werden: «Kunst ist ein Mittel, um zu einer Aktivität des Erforschens zu gelangen. (...) Aber meine Haltung ergibt sich daraus, dass ich nicht Wissenschaftler, sondern Künstler bin – was gleichbedeutend ist mit einer anderen Art des Forschens.» (In einem Gespräch mit Russell Keziere und Ian Wallace, Vanguard, Febr. 1979, S. 16.)

Gewalt aufzufassen als etwas, das sich in Kausalzusammenhängen unterbringen lässt, diese Ansicht ignoriert Nauman. Seine Relativierung der wissenschaftlichen Methode kennzeichnet sich nicht nur durch blosses Zerstören, sondern wird erweitert durch eine alternative Annäherung an Phänomene wie Gewalt und Aggression. In SOUND PIECE (1972), bei dem ein Endlos-Tonband die Imperative «Get out of my mind; get out of this room» wiederholt, spielt der Künstler selber die Rolle des Gewalttäters. Der Betrachter weiss nicht genau, was er tun soll, und hat Schwierigkeiten, die Bedeutung des ersten Imperatives zu verstehen, ist aber imstande, an einem Vorgang teilzunehmen, der sich als aggressiv begreifen lässt. Obwohl er sich nicht einig ist, welche Strategie er wählen soll, wird er bestimmt etwas tun. Er kann es sich nochmals überlegen, er kann den Raum (und vielleicht den Geist) verlassen, und er kann natürlich auch alle seine Kräfte zusammennehmen und dem Gebot trotzen – zumindest wird dieser Akt schon eine intuitive Erfassung des Phänomens ergeben. Der

Künstler Nauman ist weder Soziologe noch Psychologe und möchte nicht die Rolle eines Wissenschaftlers spielen, sondern er kreiert eine Situation, die es ermöglicht, ein bestimmtes Vorgehen in einem physischen Erlebnis nachzuvollziehen. Immer wieder schafft er es, die Bedingungen für so ein Erlebnis zu inszenieren – in seinen Räumen, Gängen, Tonband-Stücken, in einem Video-Tape wie VIOLENT INCIDENT: Die physische Präsenz dieser Installation ist so stark, dass ein Betrachter die Folge einer Ohrfeige bei sich selbst spüren kann.

Politische Bedeutung bekommt das Motiv Gewalt in einer Reihe von Arbeiten, die sich mit dem Gesamttitel MUSICAL CHAIRS bezeichnen lässt. Die Installationen sind geprägt von einer aggressiven und bedrohenden Präsenz, vor allem wegen der Beherrschung des Raumes – die scharfen Ecken des Dreiecks in SOUTH AMERICA TRIANGLE befinden sich sogar auf Augenhöhe und zwingen einen, sich beim Bewegen der Stahlkonstruktion bis auf eine ungefährliche Distanz zu entfernen – und wegen gewisser Formen, Swastikas ähnlich. Stühle schweben einfach in nicht begehbaren, isolierten Räumen und erinnern in ihrem nackten, schmucklosen Aussehen an Foltergeräte. Beim Einander-Berühren von Stühlen und Umbau wird dazu noch ein aggressiver, bedrohender Lärm produziert, der im Fall des DIAMOND AFRICA-Stückes wie die Noten D,E,A,D klingt, damit die Anklage Naumans noch verstärkend.

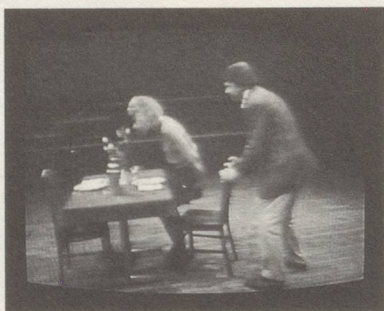
Nauman schafft wie gesagt Möglichkeiten, sich intuitiv mit dem Phänomen Gewalt auseinanderzusetzen. Indem er dies tut, weist er auf ein besseres Verständnis des Phänomens hin; seine Anklage ist dann Ausgangspunkt und Angriffspunkt für einen Heilungsprozess. Gewalt ist für Bruce Nauman eine Realität, und viele seiner Arbeiten vermitteln dies in dem Sinne, dass sie reale Gewalt darstellen.

Bruce Nauman

Bruce Nauman: Director of Violent Incidents

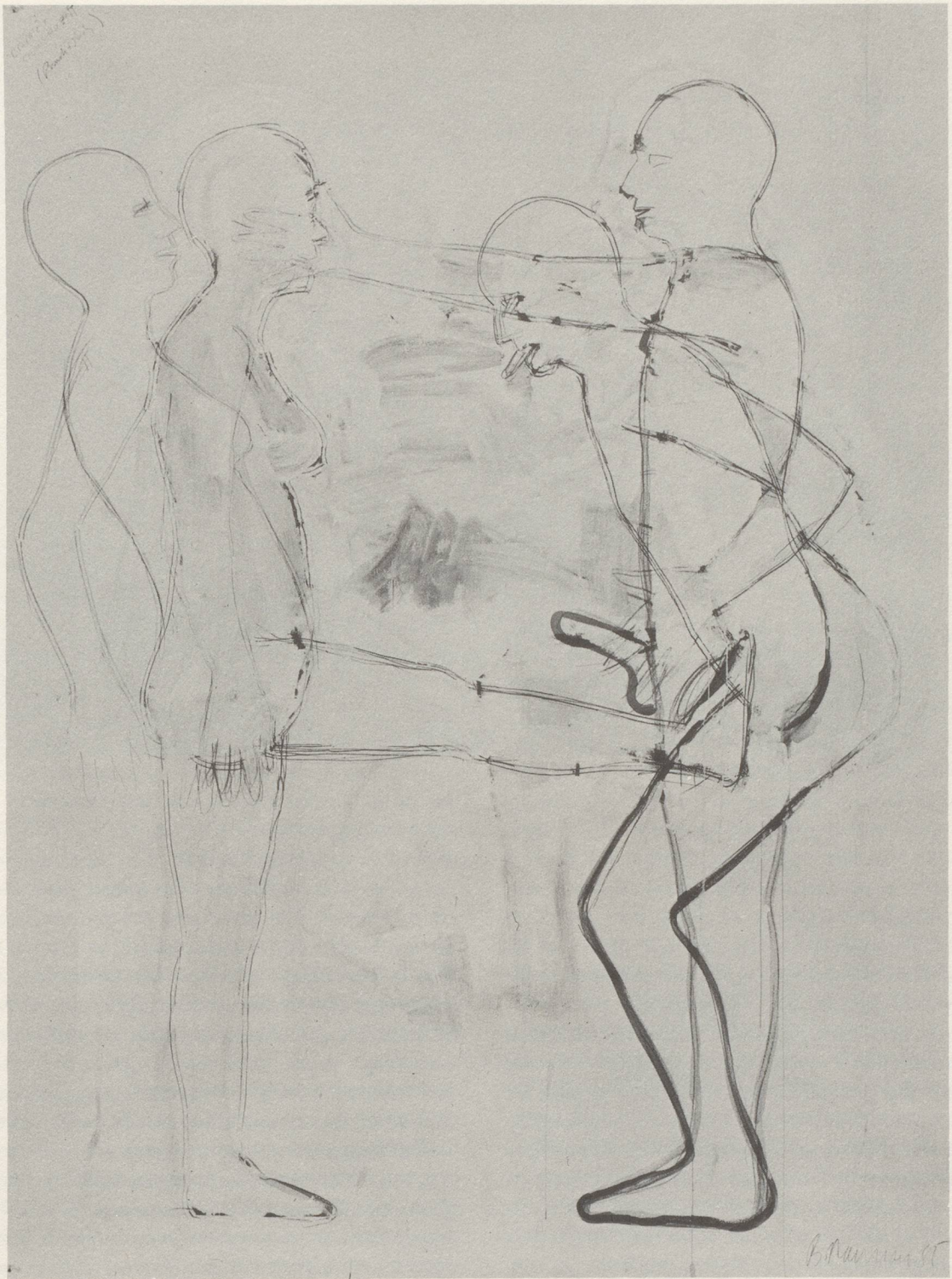
REIN WOLFS

ON BRUCE NAUMAN'S VIDEO-WORK
«VIOLENT INCIDENT» OF 1986



BRUCE NAUMAN, STILL FROM THE VIDEO TAPE FOR PARKETT,
VIOLENT INCIDENT - MAN/WOMAN SEGMENT, 1986,
30 MIN. (TIME OF ONE SEQUENCE: 28 SEC.), COLOR, SOUND,
EDITION OF 200, NUMBERED, SIGNED. (PARKETT DELUXE EDITION NO. 10)

BRUCE NAUMAN, CRIME +/PUNISHMENT / (PUNCH + JUDY) /
SCHULD +/SÜHNE / (KASPERLEFIGUREN), 1985, PENCIL,
CHARCOAL AND WATERCOLOR / BLEISTIFT, KOHLE UND
AQUARELL, 77 x 60^{1/8} / 195,6 x 154 CM.



When there is a serious conflict between two people, the newspaper headline the next day might read: *VIOLENT INCIDENT*. But Bruce Nauman is not a journalist, he is an artist and there is a great deal more to his latest video titled *Violent Incident* than mere violence. The sequence is as follows: romantic scene (table for two, at which a man and a woman are about to sit down), game (pulling the chair away instead of sliding it in), fight (slapping, shouting, kicking in the groin, stabbing with a knife).

The constantly recurring motifs of violence and aggression in Nauman's work are aspects of a larger theme that runs through his entire oeuvre. In order to avoid squeezing the multiplicity of Nauman's ideas into a narrow definition, I would like to circumscribe this theme as «relationship to...» The dots stand for a variety of possible predicates to the relationship: room, environment or people, which can in turn be further defined by any number of adjectives like sympathetic, emotional, critical, but also violent, aggressive or threatening.

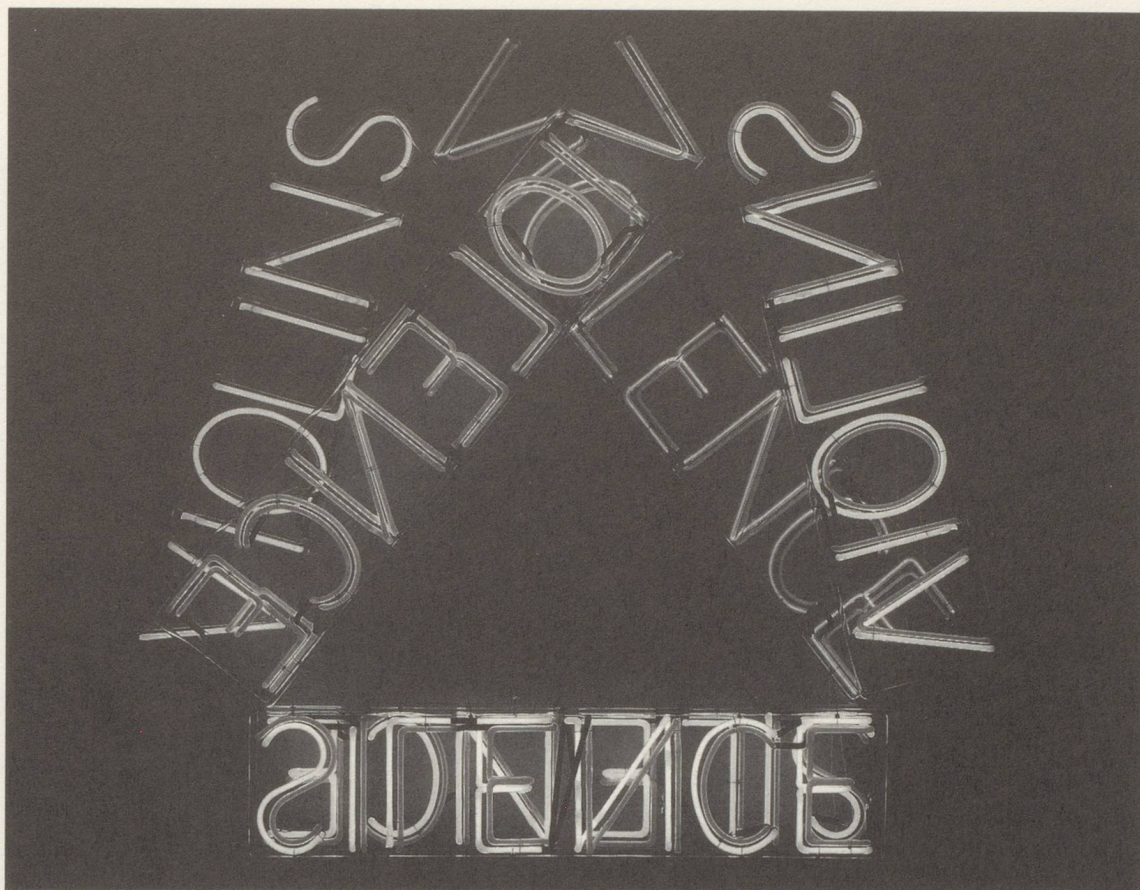
Nauman's installation of twelve monitors turns a fight that takes place on a personal, private level into an objective and public event. Roles are exchanged so that the two people lose their stability, and their insignificance as individuals is underscored. And yet, Nauman successfully retains the existential dimension – on the one hand, by restricting himself to a situation that involves only two people; on the other hand, by blowing up a minor incident into a struggle between life and death. In *Violent Incident*, we see a classical drama that goes through the usual stages until the final catharsis with the act of stabbing. There is a moment's rest and then everything starts all over again. Unfortunately the moment of rest is very brief and its effect is minimized by the continuous fight shown on the other monitors; the process of catharsis is nipped in the bud, the victim of relentless relativization.

In many of his recent, figurative neon pieces, Nauman is concerned with the sexual implications of violence and aggression (e.g. *HANGED MAN* and the drawing for *CRIME AND PUNISHMENT*; *Violent Incident* can, by the way, also be interpreted in sexual terms). The decisive factor in these works is the emphasis on movement which is purely mechanical as dictated by the possibilities of the medium. The medium is limited inasmuch as it can only show abrupt alternations of various positions; and al-

though it is capable of showing several positions, the very existence of movement means that the first position automatically comes up again at the end of each replay. There are no moments of rest, nor is there a definite beginning or end.

The presence of movement in both the neon pieces and the videotape *Violent Incident* signals another, more conceptual movement as well: causation. The concept of causation is characteristic of a specific, linear approach to science, a positivist view of science that has gained considerable acceptance, especially since the 19th century, as a norm in Western thought. Objectivity as an ideal, which had already proved to be unattainable in Flaubert's ideal of *impassibilité*, seems to neglect a world fortunately crowded with processes that cannot be rationally elucidated. Christel Sauer once wrote, «For him, art is equivalent to freedom from method.» (*Ink Dokumentation*, 8, p.4). Nauman's statements must be seen in this light: «Art is a means to acquiring an investigative activity. (...) But my attitude comes from being an artist and not a scientist, which is another way of investigating.» (In a conversation with Russell Keziere and Ian Wallace, *Vanguard*, Feb. 1979, p.16)

Nauman ignores a view of violence in terms of causation – which is still the target of psychoanalytical interpretation or sociological statistics. He relativizes this scientific method not merely by crushing it but by advancing an alternative approach to such phenomena as violence and aggression. In *SOUND PIECE* (1972), a taped voice endlessly repeats the order «Get out of my mind; get out of this room,» while the artist himself plays the role of the perpetrator. The viewer does not quite know what to do; it is hard for him to understand the meaning of the first imperative, but he is nevertheless capable of participating in a process that can be considered aggressive. Although he is not sure which strategy to pursue, he will certainly do something – he can think about it again, he can leave the room (and perhaps his mind), and he can, of course, summon all his courage and ignore the command – an act that will at least yield an intuitive grasp of the phenomenon. The artist Nauman is neither a sociologist nor a psychologist and he does not want to play the part of a scientist. Instead, he creates a situation which makes it possible to trace a certain procedure in a physical experience. Each time he does so, he succeeds in creating the conditions required for such an experience – in his rooms, corridors,



BRUCE NAUMAN, *VIOLINS VIOLENCE SILENCE / VIOLINEN GEWALT STILLE*, 1981-82,
NEON TUBING / NEONRÖHREN, 62 $\frac{1}{8}$ x 65 $\frac{1}{8}$ x 6" / 158 x 166 x 15,2 CM.

taped pieces and in a videotape like *Violent Incident*. The physical presence of this video installation is so powerful that the viewer literally feels the sting of having been slapped.

The motif of violence acquires political significance in a series of works that can be summed up by the title *MUSICAL CHAIRS*. The installations have an aggressive and threatening presence due to their dominating occupancy of space (the three sharp corners of the *SOUTH AMERICA TRIANGLE* are at eye level and force us to retreat to a safe distance when the steel construction moves) and due also to their resemblance to swastikas. Chairs are suspended above the earth in isolated spaces and their naked, sober

lines recall instruments of torture. The aggressive and threatening effect is heightened by the noise made when chairs and framework bump into each other. Nauman's accusation reaches an acoustical climax in *DIAMOND AFRICA* where the legs of the chair are tuned to the notes D, E, A, D.

To repeat, Nauman creates opportunities for an intuitive confrontation with violence. By doing so, he points to a better understanding of the phenomenon: his accusation then becomes the first step and the key to the healing process. Violence, a reality for Bruce Nauman, is conveyed by many of his works inasmuch as they depict real violence.

(Translation: Catherine Schelbert)

VIOLENT INCIDENT, 1986

The scene includes a table set for two with chairs in place and cocktails on the table.

The scene is shot in one take starting with a tightly framed low angle shot that will spiral up and away and clockwise until the finish of the action with the camera at a fairly high angle (looking down on the scene from above head level) and having made one revolution of the scene.

Both part one and part two are shot with the same directions. I would see the action taking place on the left side of the table. Shot in accurate color.

I

1. The man holds a chair for the woman as she starts to sit down. The man pulls the chair out from under her and she falls to the floor. Man is amused but woman is angry.

2. Man turns and bends over to retrieve the chair

and as she gets up she gooses him.

3. Man stands up and turns and faces her now very angry also and calls her a name (shit-asshole-bitch-slut-whatever).

4. The woman reaches back to the table and takes a cocktail and throws it in the man's face.

5. Man slaps woman in the face.

6. Woman knees or kicks man in the groin.

7. Man is hurt and bends over, takes knife from table, they struggle and she stabs.

8. He is stabbed.

II

All instructions are the same except the roles are reversed. Woman holds chair for man, pulls it away, man falls, gooses woman; she calls him a name, he throws drink, she slaps, he kicks, she stabs and he stabs her.

Bruce Nauman

VIOLENT INCIDENT
(GEWALT TÄTIGER ZWISCHENFALL), 1986

Die Szenerie enthält einen Tisch mit Cocktails und Stühlen für zwei Personen.

Die ohne Unterbruch aufgenommene Szene beginnt mit einem begrenzten Bildausschnitt. Der Blickwinkel liegt eher tief und steigt bis zum Ende der Handlung, im Uhrzeigersinn spiralförmig sich ausdehnend, nach oben. Der Blickpunkt befindet sich dann ziemlich hoch, über Kopfhöhe, nachdem die Kamera einmal um die Szene gekreist ist.

Beide Teile (I und II) sind vom gleichen Blickpunkt aus aufgenommen. Ich meine, dass die Handlung auf der linken Seite des Tisches beginnen sollte. Die Farben der Aufnahmen müssen präzise sein.

I

1. Der Mann hält einen Stuhl bereit für die Frau, die sich an den Tisch setzen will. Der Mann zieht den Stuhl unter ihr zurück, und sie fällt zu Boden. Der Mann findet das lustig; die Frau jedoch ist erzürnt.

2. Der Mann dreht sich um, beugt sich nach vorn, um den Stuhl zurückzuholen. Als die Frau sich erhebt, zwickt sie ihn in den Hintern.

3. Der Mann steht auf, dreht sich zu ihr, stellt sich vor sie hin, zornig auch er, und beschimpft sie (Scheisse-Arschloch-Hure-Schlampe... was auch immer).

4. Die Frau kehrt zum Tisch zurück, ergreift einen Drink und schüttet ihn dem Mann ins Gesicht.

5. Der Mann schlägt die Frau ins Gesicht.

6. Die Frau rammt ihm das Knie oder gibt ihm einen Fusstritt in die Eier.

7. Der Mann krümmt sich vor Schmerzen, nimmt ein Messer vom Tisch. Sie kämpfen miteinander, sie sticht zu.

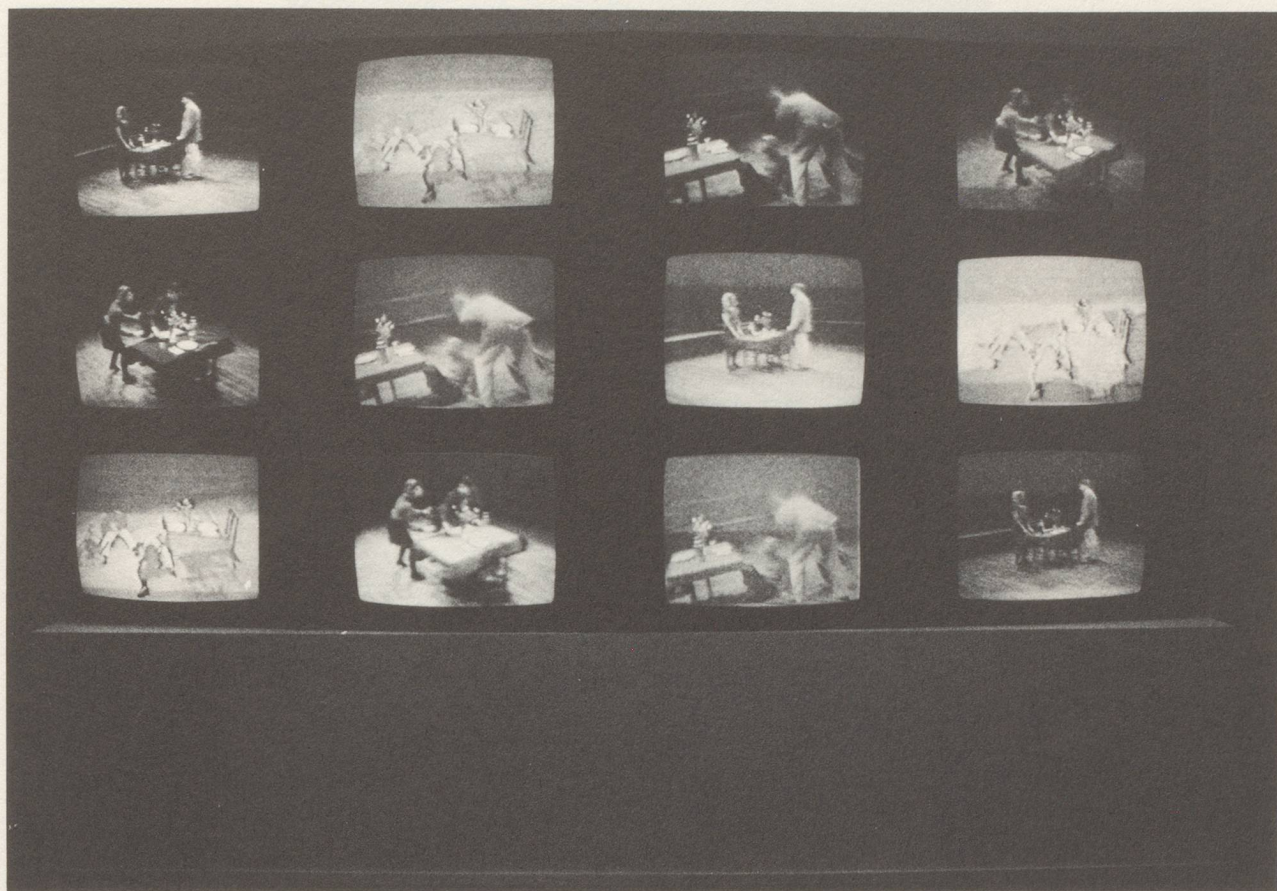
8. Er hat einen Messerstich erhalten.

II

Alle Anordnungen sind die gleichen, nur die Rollen sind vertauscht. Die Frau hält den Stuhl bereit für den Mann, zieht ihn zurück; der Mann fällt hin und zwickt sie in den Hintern.

Sie beschimpft ihn; er schüttet ihr ein Getränk ins Gesicht. Sie schlägt zu; er gibt ihr einen Fusstritt. Sie sticht zu, und er sticht zurück.

Bruce Nauman

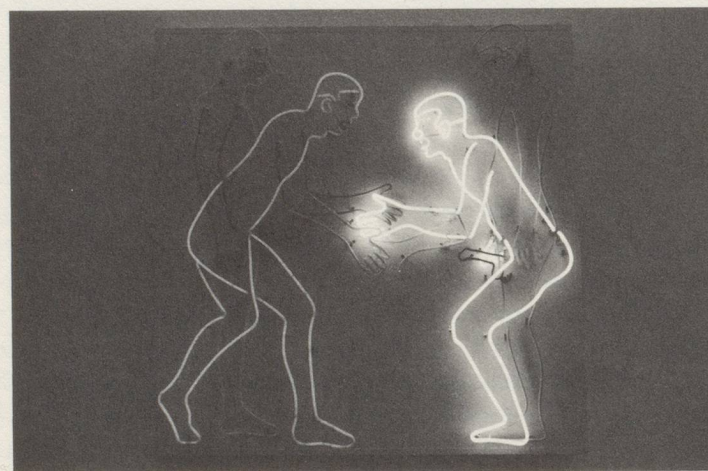
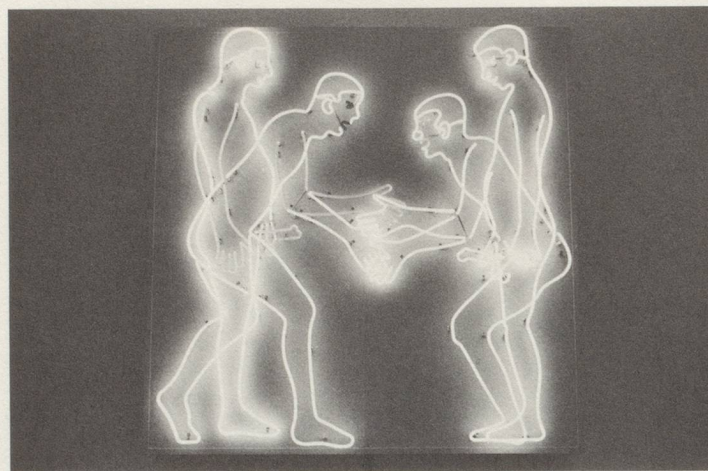
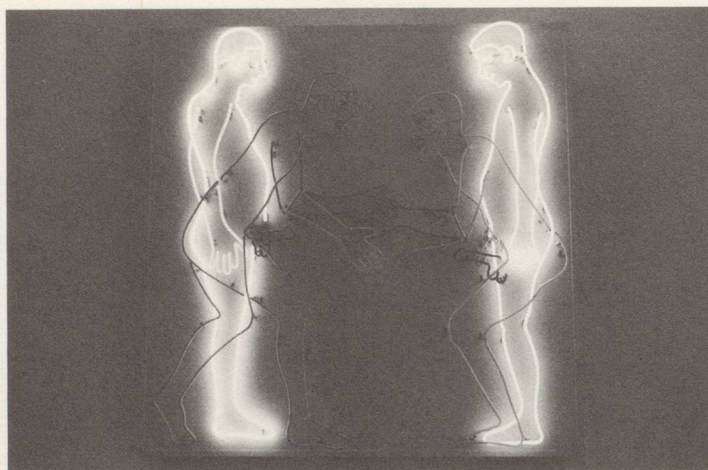


BRUCE NAUMAN, *VIOLENT INCIDENT/GEWALTTÄTIGER ZWISCHENFALL*,
VIDEO INSTALLATION 1986. (Photo: Omi Scheiderbauer)

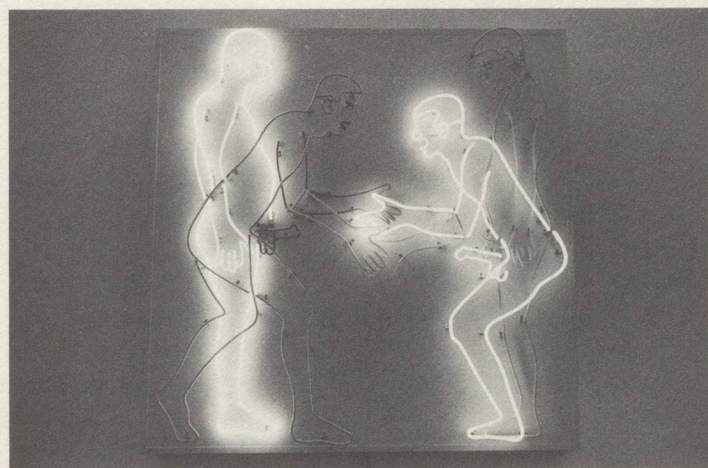
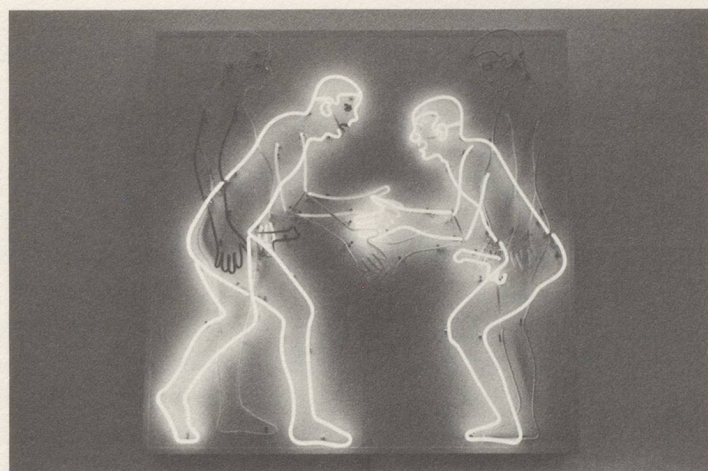
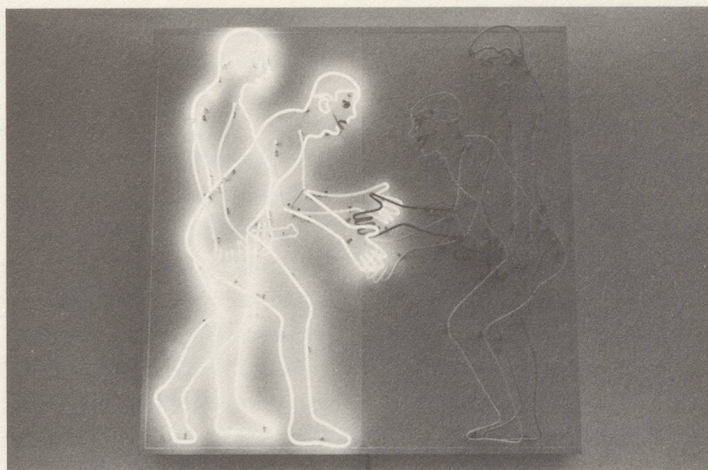
FÜR DIE WANDERAUSSTELLUNG IN EUROPA 1986/87
(KUNSTHALLE BASEL, ARC, PARIS, WHITECHAPEL ART GALLERY, LONDON)
HAT BRUCE NAUMAN EINE AUS 12 MONITOREN BESTEHENDE INSTALLATION GESCHAFFEN,
FÜR DIE ER VIER VERSCHIEDENE VIDEOBÄNDER VERWENDETE - MIT VARIATIONEN
DER BEGEBENHEIT, WIE ETWA UNTERSCHIEDLICHE FARBEINSÄTZE UND SLOW MOTION.

FOR THE EXHIBITION WHICH IS TOURING EUROPE IN 1986/87
(KUNSTHALLE BASEL, ARC, PARIS, WHITECHAPEL ART GALLERY, LONDON),
BRUCE NAUMAN HAS CREATED AN INSTALLATION OF 12 MONITORS SHOWING
FOUR DIFFERENT VIDEOTAPES OF THE SAME INCIDENT,
WITH TECHNICAL VARIATIONS SUCH AS CHANGES OF COLOR OR SLOW MOTION.

Bruce Nauman



BRUCE NAUMAN, WELCOME SHAKING HANDS, 1985



NEON TUBING / NEONRÖHREN, 72 x 72 x 10" / 182,8 x 182,8 x 25,4 CM.

KEEP
TAKING IT
APART
A Conversation with
Bruce Nauman

THE FOLLOWING INTERVIEW IS AN EXCERPT FROM A ONE-HOUR CONVERSATION RECORDED BY RENÉ PULFER ON JULY 12TH AT THE «VIDEOWOCHEN IM WENKENPARK» IN RIEHEN NEAR BASEL, WHERE BRUCE NAUMAN'S VIDEO INSTALLATION «GOOD BOY / BAD BOY» (1986) WAS SHOWN.

CHRIS DERCON

CD I have the impression that VIOLENT INCIDENT¹ is much like the Punch and Judy-pieces. There is also that kind of distant look, like in the neon-sculptures.

BN In GOOD BOY / BAD BOY¹ the two people are looking directly at you, so you have contact. It is much more personal. In «Violent Incident,» the image, the activity is something you're looking at from a distance, it's been recorded, the camera is moving, it's further away.

CD What does it mean for you «looking at a distance»?

BN The space, the psychological and physical distance between the activity going on and the eye of the viewer. In «Good Boy / Bad

Boy» the eye-contact is always there, we're looking straight. They are looking straight in the camera, or straight out of the television. So when you pay attention, you have this very immediate contact.

CD It strikes me that in «Good Boy / Bad Boy» the frontal look is completely different from the contact in the neon pieces and «Violent Incident.»

BN «Violent Incident» is observing, so that the distance is like an activity where you're a voyeur somehow, only connected because you happened to pass it. «Good Boy / Bad Boy» is addressed to you. Also the idea with the television, the image being almost life-size, with only the head, makes a much more

- immediate, direct connection. And the idea that the words were spoken information was important.
- CD Is it direct speech? Does it say «you»?
- BN Well, it does sometimes. It says «I, we, you...» It involves you by talking to you. «I was a good boy – you were a good boy.» It is not a conversation, you are not allowed to talk, but you are involved because someone uses that form of address. In all of these neon pieces and in «Violent Incident» as well, you're not asked to participate, you're involved only through the intensity of the light or the sound or whatever...
- CD It is «he, she, and it»?
- BN Right, it's the third person.
- CD Were you thinking about the video monitor as a piece of furniture?
- BN In a sense, yes, as something that was just there. From the earliest tapes that I did, coming in a certain sense from some of Andy Warhol's films. They just go on and on and on, you can watch them or you can not watch them. Maybe one's showing already and you come in and watch for a while and you can leave and come back and eight hours later it's still going on. I liked that idea very much, it also comes from some of the music that I was interested in at that time. The early Phil Glass pieces and La Monte Young, whose idea was that music was something that was there. I liked that very much, that kind of way of structuring time. So part of it is not just an interest in the content, the image, but the way of filling a space and taking up time.
- CD Something I was wondering about in «Good Boy / Bad Boy» was that the black man takes only about 15 minutes, while the white woman takes 16 minutes, and then the image of the man turns to black, while she talks one more minute.
- BN They go through the sequence five times,
- and the first time is supposed to be completely flat, a neutral delivery. Then it's supposed to become more animated and by the fifth recitation, they were very angry and very intense, so it took her a little bit longer to do it than it took him. If you let the tapes play, they become out of sequence, which I like; they're together but not really. After a while she's at the end and he's at the beginning or vice-versa. It goes through these different possibilities of how they can relate to each other, which I like.
- CD The words they are using – are they found words?
- BN I made a list and there are more things that could have been added. But I just picked a hundred phrases. It's an arbitrary number. Stop with a hundred and start over.
- CD Why are you making lists? Can you make a narrative based upon information?
- BN Yeah, I mean «can.» It's making lists, I do it a lot, a lot of artists do, for example Carl Andre. A lot of poems are really lists, lists of possibilities.
- CD The British filmmaker Peter Greenaway stated in *Artforum*²: «Why shouldn't you make a narrative based upon information.» This also struck me in your work. The narrative in «Good Boy / Bad Boy» and in «Violent Incident» actually comes out of information. But it's also a kind of breaking up: a sabotage of the hegemony of information.
- BN Yes. When I first did performances a long time ago, they were about a list of the possibilities of making some kind of movements: standing, leaning, sitting, lying... and making a list of what appeared to be discrete movements. When I did the performances, I found that certain positions seemed to have powerful emotional connections and others were just changes and didn't make any sense. So it was interesting to me to take these lists and then see which ones seemed to have some resonance and which didn't. The lists start out being arbitrary and then they begin to organize themselves or I can organize them

CHRIS DERCON lives and works in Belgium where he free-lances exhibitions. He is also a regular contributor to *Artefactum*, *Cahiers du Cinéma* and *Beaux-Arts Magazine*.

into what then really becomes a narrative structure. But it was initially a way of finding a beginning and an ending to an activity, to a film, a tape, a performance.

CD I would say even the neon pieces work that way, the flashing-up, flashing-out also seems like a list.

BN Yes, of possibilities. It becomes a way of covering all the possibilities without really having to make a list. For instance, it would be really complicated in the case of a neon piece like WELCOME SHAKING HANDS because it takes 10 or 15 minutes to run through the whole thing. The programming would be very complicated if I said «I want to see all the possibilities of these two figures.» But by making this very simple program of one being slightly faster than the other, there is a randomness that covers all the possibilities.

CD In the winter of 1968-1969, your biography in the catalogue of the Kunstmuseum Basel says: «Bruce Nauman is very busy making video tapes.»

BN Yes, I made about twelve tapes, I think.

CD But before that – you made films?

BN The films were basically the same as the tapes. It has also to do with the availability of equipment. When I was living in San Francisco, there were a lot of filmmakers. When I moved to the east coast, I didn't know any filmmakers. It was hard to get equipment. Then Sony video-equipment started to be fairly inexpensive. I was living outside of New York City, so it was very easy to work on the video tapes. I didn't have to rely on film labs getting equipment and giving it back, things like that...

CD Didn't you have any problems with the «milky image» of the black & white porter-pack?

BN Well, it seemed okay for the work I was doing. You just have to think in terms of the image you're going to get. I didn't need a highly resolved image. At that time, I was interested in the ambiguous quality of the image. The work isn't autobiographical. It isn't really

about me. When I was doing it, it was mostly with images of myself but almost every image is either upside down or the head doesn't show at all or it's only the back. So it was only important to have an image of a human figure, even if I was using myself at the time. A little bit later, when I started using other people, it was easier if there was a face, because it was an actor, an actor being someone who is not anyone.

CD Vito Acconci said: «Film is like landscape and silence – while video is close-up and sound.» Did you also find that it was something completely different?

BN Video is a much more «private» kind of communication. Generally, it's what one person does. You sit and have contact with a television set, as opposed to a film, where generally a lot of people go and the image is very large; it's more of a common experience.

CD You were working a lot with the scale of the video image in your corridor pieces.

BN Yes, and at that time, I was thinking a lot about the connection between public and private experiences. I think it came from working in the studio. You work alone in the studio, and then the work goes out into a public situation. How do people deal with that? It's different when someone comes to my studio and sees my work. I mean you have those experiences by yourself as opposed to coming to a museum, where there are going to be a lot of other people around. So you tend to try an experience with art, but protect yourself in some way. You have to learn to shut yourself away from the rest of the public. So in those corridor pieces which were about the connection between public and private experience, the video helps the private part even though it's a public situation. The way you watch television is a private kind of experience. But it's beginning to break down in those sports events where you now have a large screen.

CD Back to the earlier period, because I think it had a bearing on «Violent Incident,» what

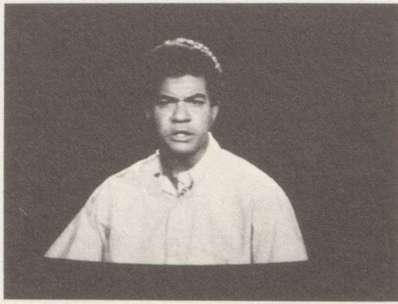
- was your idea about sound?
- BN It is just the sound that comes from the activity of making the tape, such as a scraping of the feet. Some of the tapes did have a voice sound, things that were spoken to the camera.
- CD Did you speak to the camera or to the monitor? You were working with a closed-circuit installation.
- BN I remember in some cases I spoke to or looked at the camera. In *THE BECKETT WALK* or *STAMPING IN THE STUDIO*, I was interested in the location of the camera in one situation. Part of the activity takes place within the range of the camera, and part of it out of the range of the camera. You can see that the room is larger and the only contact you have is the sound of the activity, and then finally the figure comes back into the range of the camera. I like that idea too, the activity goes on the camera, in the sense of observing but you can't see everything, so it misses parts.
- CD About 1968 – you were very interested in the works and writings of Merce Cunningham. Was the dance-world, for example what happened in the Judson Dance Church, important for you?
- BN Yes. I didn't know much about it, because I was on the west coast and that is very far away. But I knew about Merce Cunningham and about the writings of John Cage and I had heard some of his works. It had to do with the attitude involved in transforming normal activity into a formal presentation, which Merce was doing with dance and John Cage was doing with music. So knowing about it was even more important than seeing it. One thing came up over and over again in the interview with Coosje Van Bruggen. I would tell her about something that had been very important to me, in terms of how to structure a performance or some art activity and she would say: «Oh, but it wasn't like that.» I said: «It's the way I remember it.» So she calls what I did «a creative misreading or a creative misunderstanding.»
- CD You were saying that you didn't have the video-equipment yourself. Leo Castelli gave the equipment and then you used it and Richard Serra, Keith Sonnier used it. So it was passed from one artist to another?
- BN Yes.
- CD Did Castelli commission video works?
- BN No, I was asked to do video tapes and so I asked Leo: «Can we buy this equipment or rent it?» I didn't have any money at that time, so he said: «Sure.» The gallery owned the equipment and we all used it.
- CD Why was everybody so interested?
- BN Richard Serra had made some films and he liked the directness of video. He'd been working with a filmmaker to have somebody that understood the technical stuff. Some was just novelty, but video made it very easy to get an idea down quickly.
- CD You never wanted to work with color, when once the black and white got off?
- BN Not for a long time, it was very difficult. The equipment was much more expensive. By that time I had made a first group of video tapes, then I didn't make any tapes for a long time. By the time I made the next tapes, I did use color, it was much easier. I made a couple of tapes, called *SINKING INTO THE FLOOR* and *TRYING TO RISE ABOVE THE FLOOR*. I used some actors for that, not myself. And it was done in a professional studio with somebody else operating the cameras, so I became the director. Before that, I did a few here, in Europe, two or three, in Holland at the Van Abbe Museum in Eindhoven.
- CD One of your earliest environmental pieces or sculpture pieces involving video is the piece at the Wide White Space Gallery in Antwerp. There you used a video camera which was relaying the underground of the garden to the gallery space. Was that the first time you used a closed-circuit installation?
- BN No, the first one was an installation in Los Angeles, in Nicholas Wilder's gallery (1970). It was actually a combination of five or six

BRUCE NAUMAN BRAVER JUNGE/BÖSER JUNGE, 1985, 16 MIN.

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------|
| 1 Ich war ein braver Junge | 51 Wir vergnügen uns |
| 2 Du warst ein braver Junge | 52 Das ist Vergnügen |
| 3 Wir waren brave Jungens | 53 Ich langweile mich |
| 4 Das war gut | 54 Du langweilst dich |
| 5 Ich war ein braves Mädchen | 55 Wir langweilen uns |
| 6 Du warst ein braves Mädchen | 56 Das Leben ist langweilig |
| 7 Wir waren brave Mädchen | 57 Ich bin langweilig |
| 8 Das war gut | 58 Du bist langweilig |
| 9 Ich war ein böser Junge | 59 Wir sind langweilig |
| 10 Du warst ein böser Junge | 60 Das ist langweilig |
| 11 Wir waren böse Jungens | 61 Ich vögle |
| 12 Das war schlimm | 62 Du vögelt |
| 13 Ich war ein böses Mädchen | 63 Wir vögeln |
| 14 Du warst ein böses Mädchen | 64 Das ist Sex |
| 15 Wir waren böse Mädchen | 65 Ich liebe |
| 16 Das war schlimm | 66 Du liebst |
| 17 Ich bin ein rechtschaffener Mann | 67 Wir lieben |
| 18 Du bist ein rechtschaffener Mann | 68 Das ist unsere Liebe |
| 19 Wir sind rechtschaffene Männer | 69 Ich hasse |
| 20 Das ist Rechtschaffenheit | 70 Du hassest |
| 21 Ich bin eine tugendhafte Frau | 71 Wir hassen |
| 22 Du bist eine tugendhafte Frau | 72 Das ist Hassen |
| 23 Wir sind tugendhafte Frauen | 73 Ich esse gerne |
| 24 Das ist Tugend | 74 Du isst gerne |
| 25 Ich bin ein bösertiger Mann | 75 Wir essen gerne |
| 26 Du bist ein bösertiger Mann | 76 Das ist Essen |
| 27 Wir sind bösertige Männer | 77 Ich trinke gerne |
| 28 Das ist verdorben | 78 Du trinkst gerne |
| 29 Ich bin eine bösertige Frau | 79 Wir trinken gerne |
| 30 Du bist eine bösertige Frau | 80 Das ist Trinken |
| 31 Wir sind bösertige Frauen | 81 Ich scheisse (gerne) |
| 32 Das ist schrecklich | 82 Du scheisest (gerne) |
| 33 Ich bin am Leben | 83 Wir scheissen (gerne) |
| 34 Du bist am Leben | 84 Das ist Scheisse(n) |
| 35 Wir sind am Leben | 85 Ich pisse |
| 36 Das ist unser Leben | 86 Du pisst |
| 37 Ich lebe ein gutes Leben | 87 Wir pissen |
| 38 Du lebst ein gutes Leben | 88 Das ist Pissen |
| 39 Wir leben ein gutes Leben | 89 Ich schlafe gerne |
| 40 Das ist das gute Leben | 90 Du schläfst gerne |
| 41 Ich habe Arbeit | 91 Wir schlafen gerne |
| 42 Du hast Arbeit | 92 Schlaf gut |
| 43 Wir haben Arbeit | 93 Ich zahle |
| 44 Das ist Arbeit | 94 Du zahlst |
| 45 Ich spiele | 95 Wir zahlen |
| 46 Du spielst | 96 Das ist Bezahlung |
| 47 Wir spielen | 97 Ich will nicht sterben |
| 48 Das ist Spiel | 98 Du willst nicht sterben |
| 49 Ich vergnüge mich | 99 Wir wollen nicht sterben |
| 50 Du vergnügst dich | 100 Das ist die Angst vor dem Tod |

BRUCE NAUMAN GOOD BOY/BAD BOY, 1985, 16 MIN.

1	I was a good boy	51	We're having fun
2	You were a good boy	52	This is fun
3	We were good boys	53	I'm bored
4	That was good	54	You're bored
5	I was a good girl	55	We're bored
6	You were a good girl	56	Life is boring
7	We were good girls	57	I'm boring
8	That was good	58	You're boring
9	I was a bad boy	59	We're boring
10	You were a bad boy	60	This is boring
11	We were bad boys	61	I have sex
12	That was bad	62	You have sex
13	I was a bad girl	63	We have sex
14	You were a bad girl	64	This is sex
15	We were bad girls	65	I love
16	That was bad	66	You love
17	I am a virtuous man	67	We love
18	You are a virtuous man	68	This is our love
19	We are virtuous men	69	I hate
20	This is virtue	70	You hate
21	I am a virtuous woman	71	We hate
22	You are a virtuous woman	72	This is hating
23	We are virtuous women	73	I like to eat
24	This is virtue	74	You like to eat
25	I am an evil man	75	We like to eat
26	You are an evil man	76	This is eating
27	We are evil men	77	I like to drink
28	This is evil	78	You like to drink
29	I am an evil woman	79	We like to drink
30	You are an evil woman	80	This is drinking
31	We are evil women	81	I (like to) shit
32	This is evil	82	You (like to) shit
33	I'm alive	83	We (like to) shit
34	You're alive	84	This is shit(ing)
35	We're alive	85	I piss
36	This is our life	86	You piss
37	I live the good life	87	We piss
38	You live the good life	88	This is piss
39	We live the good life	89	I like to sleep
40	This is the good life	90	You like to sleep
41	I have work	91	We like to sleep
42	You have work	92	Sleep well
43	We have work	93	I pay
44	This is work	94	You pay
45	I play	95	We pay
46	You play	96	This is payment
47	We play	97	I don't want to die
48	This is play	98	You don't want to die
49	I'm having fun	99	We don't want to die
50	You're having fun	100	This is fear of death



BRUCE NAUMAN, *GOOD BOY / BAD BOY / BRAVER JUNGE / BÖSER JUNGE*, 1986,
TWO VIDEO TAPES, 16 AND 15 MIN., COLOR, SOUND /
ZWEI VIDEO-TAPES, 16 UND 15 MIN., FARBE, TON.

(Photo: Omi Scheiderbauer)

different corridors. The one piece that's still around a lot is the one called the VIDEO-CORRIDOR. In that case, there are two television monitors at the end of a corridor that you can enter. One of the monitors shows constantly a video tape of the empty corridor. Then a camera is installed high above the entrance to the corridor with a connection to the monitor at the closed end of the corridor. There is a wide-angle lens on the camera. So as you walk down the corridor, the camera is above you and behind you. As you walk towards the monitor, towards your own image, your image is yourself from the back. So as you're walking towards your image, you're getting further from the camera. So on the monitor, you're walking away from yourself, and the closer you try to get, the further you get from the camera, the further you're from yourself. It's a very strange kind of situation. That was the first closed circuit. In that same installation, one part of the gallery was completely closed off. There was a camera mounted high in a corner and it kept going back and forth, and then that monitor was out in the gallery so you could see the empty space just panning back and forth across the empty space.

CD The video-corridor and especially the piece in the Wide White Space gallery also had

something to do with a negation of volume. The inside is going to be the outside and the outside is going to be the inside which you already hinted at in your early sculptures.

BN A lot of sculptures did have to do with an intentional question or confusion about which is the inside and which is the outside.

CD Hadn't you any problems with the opaqueness of the video image?

BN It's only giving you information, you can't participate, but it is the nature of how television works. It is opaque, it only gives you, you can't give back. You can't participate. I like that. To every rule, I also try to find the opposite, to reverse it. There's the real space and there's the picture of the real space which is something else - in a sense, there are two kinds of information, the real information that you have being near walls, in a space, in an enclosure, and other bits of information which are a more intellectual way of dealing with the world. What interested me was the experience of putting those two pieces of information together: physical information and visual or intellectual information. The experience lies in the tension between the two, of not being able to put them together.

CD Did you do any other video-installations or sculptures involving video after 1970?

BN I had a couple of proposals for public situations, but they were never accepted, so they weren't made.

CD What kind of proposals?

BN For train stations or subway stations. Pictures of inside from the outside, or showing people at another stop, it could have been the same place but they weren't quite the same people. Some of the installations involved going around the corner, so that you could see what was happening there. You would see maybe somebody else leaving the space, but you could never see yourself leaving or entering it.

CD Why, after almost 15 years, did you suddenly want to make another tape (*Good Boy / Bad Boy*)?

BN I think it's because I had this information that I was writing. I didn't want to make a neon-sign. I didn't know what to do with it, really. I could write it and publish it, print it or whatever... It took a long time to decide to do it, but I finally did it as a video. I had thought about doing it as a performance in some way, but I have never felt comfortable with performance. And video seemed to finally be one way to do it. It was very interesting for me when we made the tapes. I used professional actors. The man had done mostly live, stage acting, so he was much more generous and more open in his acting. She had done a lot of television acting, mostly daytime, like commercials and some soap-opera acting. So a lot of her acting is from her face. She didn't use her hands much and I liked that difference. What interests me is the line between others. Because they are actors, it's not autobiographical, it's not real anger, but pretending to be angry and they are pretty good at it, but maybe not really convincing. I like all these different levels, knowing and not knowing quite how to take the situation, how to relate to it.

CD That's also what happens in the neon-sculptures in a way.

BN Yes.

CD The idea of «contour» is interesting in this context, too. There is much more fiction in «contour» than in actual action. This also applies to the NEON-TEMPLATES.

BN Yes, it's a completely artificial idea. I'm taking something apart in a very arbitrary way.

CD Why is there a shift in the sequence of the images in «Violent Incident»? You see for example, action 2 / action 1 and then action 2 again twice.³

BN It makes it more formal. Again to go through the possibilities. First of all reversing the roles of the man and the woman. That gives you a lot of different possibilities at the same time. Then the slow-motion, changing the colours. There is one whole part on the tape that's just rehearsals. The man that was actually help-



ing do the direction is talking to the woman carrying the camera. So they're walking through it and he's saying: «Now the chair!» He's breaking the action apart even more: «chair - goose! - yell! - throw the cocktail! - slap! - take the knife! - stab! - fall down! - finish!» It takes eighteen seconds to do the activity correctly and then 45 seconds to do it when you take it apart and talk about it. I liked all this, keep taking it apart, taking it apart.

CD Do you have any other video projects?

BN I'm not sure but I think I'd like to do something similar to this last tape, only using people dressed as clowns.

CD Why clowns?

BN It just struck me hearing these people that are actors that you could add another level of unreality. Putting someone in a clown-suit is changing the context. It's like the clowns in a circus who are not always funny. Having people that are supposed to be amusing or humorous act in a violent way can add to the violence. I hadn't thought through this very much. Maybe it's like Japanese theatre. There is a mask, and having a figure behind the mask is more threatening than an angry person. Because there's something you don't know and you're never going to find out.

NOTES:

1 Video works from 1986. See also pages 46/59/60.

2 Artforum, November 1983.

3 Video Installation with 12 monitors. See page 51.

IMMER
WEITER
ZERLEGEN
*Ein Gespräch mit
Bruce Nauman*

DAS FOLGENDE INTERVIEW IST EIN AUSSCHNITT AUS EINEM STÜNDIGEN GESPRÄCH, DAS AM 12. JULI WÄHREND DER «VIDEO-WOCHEN IM WENKENPARK» IN RIEHEN BEI BASEL VON RENÉ PULFER AUFGEZEICHNET WURDE. AN DIESER VERANSTALTUNG GELANGTE BRUCE NAUMANS VIDEO-INSTALLATION «GOOD BOY BAD BOY» (1986) ZUR AUFFÜHRUNG.

CHRIS DERCON

CD Ich habe den Eindruck, dass VIOLENT INCIDENT¹ (Gewalttätiger Zwischenfall) Ähnlichkeit mit einem Kasperletheater hat. Hier wie bei den Neon-Skulpturen PUNCH AND JUDY wird der Betrachter in eine gewisse Distanz verwiesen.

BN In GOOD BOY / BAD BOY¹ (Braver Junge / Böser Junge) sehen die beiden Leute den Zuschauer unmittelbar an, so dass ein Kontakt entsteht. Das ist viel persönlicher. In «Violent Incident» betrachtet man das Bild, das Geschehen aus der Distanz;

es ist eine Aufzeichnung, die Kamera bewegt sich, das Ganze ist weiter weg.

CD Was bedeutet das für Sie, «aus der Distanz betrachten»?

BN Der Raum, die psychische und physische Distanz zwischen dem Geschehen und dem Auge des Betrachters. In «Good Boy / Bad Boy» haben wir ständigen Augenkontakt, wir sehen den Figuren direkt in die Augen. Sie schauen unmittelbar in die Kamera bzw. zum Bildschirm heraus. Wenn man

- sich also darauf einlässt, spürt man diesen unmittelbaren Kontakt.
- CD Mich überrascht, dass in «Good Boy / Bad Boy» die Frontalansicht ganz anders funktioniert als der Kontakt bei den Neon-Stücken und bei «Violent Incident».
- BN Bei «Violent Incident» hat man Beobachter-Position, so dass durch die Distanz die ganze Aktivität des Betrachters darin besteht, wie ein Voyeur bei etwas zuzusehen, was ihm zufällig zu Gesicht kommt. «Good Boy / Bad Boy» richtet sich an den Betrachter. Es entsteht schon allein dadurch ein ganz unmittelbarer Kontakt, dass auf dem Bildschirm nur der Kopf und daher ein Bild in Lebensgrösse zu sehen ist. Und dann auch, dass die Worte gesprochen werden – Information spielt eine wichtige Rolle.
- CD Ist es direkte Rede? Kommt die Anrede «du» vor?
- BN Ja, manchmal: «I, we, you. . .» Durch die Anrede wird man mit hineingezogen. – «I was a good boy – you were a good boy.» (Ich war ein braver Junge – Du warst ein braver Junge.) Es handelt sich nicht um ein Gespräch, man darf als Zuschauer nichts sagen, aber man wird mit hineingezogen, weil jemand sich dieser Form der Anrede bedient. In allen Neon-Stücken und auch in «Violent Incident» wird man nicht mit einbezogen, man hat Anteil nur durch die Intensität des Lichts, des Tons oder anderer Mittel. . .
- CD Da heisst es «he, she, it» (er, sie, es)?
- BN Ja, benutzt wird die dritte Person.
- CD Haben Sie sich den Video-Monitor als ein Möbelstück vorgestellt?
- BN In gewissem Sinne ja. Etwas, das eben da ist. Schon seit den ersten Videotapes bestand in gewisser Hinsicht eine Verbindung zu den Filmen von Andy Warhol. Sie laufen und laufen und laufen, und man kann hinsehen oder auch nicht. Da läuft ein Film zum Beispiel schon, wenn man hereinkommt, man sieht eine Weile zu und geht dann wieder, und wenn man nach acht Stunden wiederkommt, läuft der Film immer noch. Diese Vorstellung hat mir sehr gefallen, zumal sie auch etwas mit der Musik zu tun hatte, für die ich mich damals interessierte: die frühen Stücke von Phil Glass und La Monte Young, die sich die Musik als etwas Vorhandenes vorstellten. Ich mochte diese Art, die Zeit zu strukturieren. So geht es hier teilweise nicht nur um den Inhalt, das Bild, sondern um eine Möglichkeit, Raum und Zeit auszufüllen.
- CD Bei «Good Boy / Bad Boy» habe ich mich darüber gewundert, dass der schwarze Mann nur fünfzehn Minuten braucht, während die weisse Frau sechzehn Minuten spricht; der Mann wird dann schwarz ausgeblendet, und sie spricht noch eine Minute weiter.
- BN Die beiden sprechen den Text fünfmal, und das erste Mal soll ganz flach sein, neutrales Aufsagen. Dann soll nach und nach mehr Leben hineinkommen; beim fünften Mal waren sie richtig ärgerlich und leidenschaftlich, und sie brauchte etwas länger als er. Wenn man die Videobänder abspielt, laufen sie nicht ganz gleichzeitig, und das finde ich gut. Parallel, aber eben doch nicht ganz. Nach einer Weile ist sie am Ende angekommen und er am Anfang oder andersherum. Es geht um die verschiedenen Möglichkeiten, wie man zueinander in Beziehung treten kann; das mag ich.
- CD Sind die Worte, die sie sprechen, eine zufällige Auswahl?
- BN Ich habe eine Liste gemacht, und da hätte man noch mehr Ausdrücke nehmen können. Aber ich habe mich auf diese hundert Sätze beschränkt. Eine willkürliche Anzahl. Bei hundert ist Schluss, und dann geht's von vorne los.
- CD Warum fertigen Sie Listen an? Kann man aus reiner Information eine Geschichte machen?
- BN Ja, man «kann». Man macht Listen, ich tue das jedenfalls oft, und andere Künstler auch, Carl Andre zum Beispiel. Viele Gedichte sind eigentlich Listen, Listen verschiedener Möglichkeiten.
- CD Der englische Filmemacher Peter Greenaway² hat einmal in der Zeitschrift Artforum gesagt: «Warum sollte man nicht aus reiner Information eine Geschichte machen?» Das ist mir auch in Ihrer Arbeit aufgefallen. Das erzählerische Element in «Good Boy / Bad Boy» und «Violent Inci-

CHRIS DERCON lebt und arbeitet in Belgien als freischaffender Ausstellungsorganisator und schreibt regelmässig für Artfactum, Cahiers du Cinéma und Beaux-Arts Magazine.

dent» basiert eigentlich auf schlichter Information. Aber gleichzeitig ist es eine Art von Unterminierung: eine Sabotage der Hegemonie von Information.

BN Ja. Meine ersten Performances vor langer Zeit waren eine Liste verschiedener Möglichkeiten, bestimmte Bewegungen auszuführen: Stehen, Lehnen, Sitzen, Liegen... also eine Liste dessen, was man als Bewegungen an sich bezeichnen würde. Während der Performances stellte ich fest, dass einige davon stark emotionale Bezüge aufwiesen, während andere einfach irgendwelche Formen waren und keinen besonderen Sinn ergaben. Deshalb war es für mich interessant, diese Liste aufzustellen und dann zu sehen, welche Bewegungen Reaktionen auslösten und welche nicht. Die Listen sind zunächst völlig willkürlich und strukturieren sich dann aus sich heraus, oder aber ich organisiere sie und verleihe ihnen auf diese Weise tatsächlich eine Erzählstruktur. Doch ursprünglich ging es darum, für eine Handlung, einen Film, ein Video oder eine Performance Anfang und Ende zu finden.

CD Ich würde sogar sagen, dass auch die Neon-Objekte nach diesem Prinzip funktionieren. Das An- und Abschalten erscheint auch als eine Art Liste.

BN Ja, der Möglichkeiten. Es ist ein Weg, alle Möglichkeiten zu durchlaufen, ohne sie jedoch eigentlich aufzulisten. Bei einem Neon-Stück wie WELCOME SHAKING HANDS (Begrüßung mit Händeschütteln) würde es zum Beispiel schon ziemlich kompliziert, denn ein Durchgang dauert zehn oder fünfzehn Minuten. Die Programmierung wäre reichlich aufwendig, wenn ich sagen würde: «Ich will alle möglichen Positionen dieser beiden Figuren sehen.» Aber indem ich einfach die eine Figur etwas schneller als die andere einstelle, entsteht eine Zufälligkeit, die alle Möglichkeiten andeutet.

CD In Ihrer Biographie im Katalog der Basler Kunsthalle heisst es über den Winter 1968/69: «Bruce Nauman arbeitet in dieser Zeit an Videos.»

BN Ja, zwölf Videos habe ich da gemacht, glaube ich.

CD Aber davor – da haben Sie Filme gedreht?

BN Die Filme waren im Prinzip dasselbe wie die Videos. Da spielt auch die Verfügbarkeit der Geräte eine Rolle. Als ich in San Francisco lebte, gab es



BRUCE NAUMAN, STAMPING IN THE STUDIO /
STAMPFFEN IM ATELIER, 1968,
B/W VIDEO TAPE, 60 MIN., SOUND

eine Menge Filmemacher. Als ich dann an die Ostküste zog, kannte ich überhaupt keinen Filmer mehr. Es war schwierig, an die entsprechenden Geräte heranzukommen. Damals wurde gerade die Sony-Videoausrüstung relativ billig und erreichbar. Ich wohnte ausserhalb von New York City, so dass die Arbeit an den Videos unproblematisch war. Ich hing nicht von irgendwelchen Filmlabors und Geräteverleihern ab, wo ich die Sachen ausleihen und wieder zurückbringen musste und so weiter...

CD Hatten Sie keine Probleme mit dem «milchigen Bild» bei den Schwarz/Weiss-Portables?

BN Nun, für meine Arbeit schien es mir o.k. zu sein. Man muss einfach immer an das Bild denken, das dabei herauskommen soll. Ich brauchte kein Bild mit hoher Auflösung. Damals interessierte mich vielmehr die Mehrdeutigkeit der Bilder. Die Arbeit war nicht autobiographisch. Es ging nicht eigentlich um mich. Ich habe dabei zwar meistens Bilder von mir selbst verwendet, aber entweder war das Bild dann verkehrt herum, oder der Kopf war nicht zu sehen, oder man sah mich nur von hinten. Es kam nur darauf an, dass es das Bild einer menschlichen Figur war, auch wenn ich das damals mit mir selbst gemacht habe. Wenig später arbeitete ich dann mit anderen Personen, und da war es wesentlich einfacher, wenn ein Gesicht zu sehen war; denn da handelte es sich dann um einen Schauspieler, der eine nicht-reale Person darstellte.

CD Vito Acconci hat einmal gesagt: «Film ist wie

- Landschaft und Stille – während Video wie Nahaufnahme und Ton ist.» Haben Sie auch die Erfahrung gemacht, dass es sich um zwei ganz unterschiedliche Dinge handelt?*
- BN *Video ist eine viel «privatere» Art der Kommunikation. Im allgemeinen ist es das, was eine Person tut. Man sitzt da, im Kontakt zum Fernsehgerät; in einen Film hingegen gehen meist viele Leute, das Bild ist sehr gross, und es ist eher eine gemeinsame Erfahrung.*
- CD *Sie haben in Ihren Korridor-Stücken oft mit den Ausmassen des Video-Bildes gearbeitet.*
- BN *Ja, und damals habe ich viel über die Beziehung zwischen öffentlichen und privaten Erfahrungen nachgedacht. Ich glaube, das ergab sich aus der Arbeit im Atelier. Man arbeitet im Atelier allein, und dann stellt man die Arbeit draussen in eine öffentliche Situation. Wie gehen die Leute damit um? Wenn jemand zu mir ins Atelier kommt und meine Arbeit anschaut, ist das etwas anderes. Ich meine, die Erfahrungen, die man mit sich selbst macht, stehen im Gegensatz zur Museumssituation, wo noch viele andere Leute mit dabei sind. Man strebt also eine Erfahrung mit der Kunst an, hält sich aber in gewisser Weise doch bedeckt. Man muss lernen, sich vom Rest der Öffentlichkeit abzugrenzen. In den Korridor-Stücken nun, in denen es um den Bezug von öffentlicher und privater Erfahrung geht, unterstützt das Video den privaten Part, obgleich das Ganze in einer öffentlichen Situation stattfindet. Fernsehen ist eine private Erfahrung. Bei Sportereignissen auf grossem Bildschirm dreht sich aber inzwischen die Situation schon wieder um.*
- CD *Kommen wir noch einmal auf frühere Zeiten zurück, denn ich glaube, dass sie eine Rolle bei «Violent Incident» gespielt haben. Was für Vorstellungen hatten Sie vom Ton?*
- BN *Das sind einfach die Geräusche, die bei der Herstellung des Tapes entstanden, ein Scharren mit dem Fuss zum Beispiel. Bei manchen Videos gab es auch Stimmen, Dinge, die in die Kamera gesprochen wurden.*
- CD *Sprachen Sie zur Kamera oder zum Monitor? Sie haben mit einem geschlossenen Kabelsystem gearbeitet.*
- BN *Ich erinnere mich, dass ich ein paar Mal zur Kamera hin gesprochen oder geschaut habe. Bei THE BECKETT WALK (Der Beckett-Gang) oder STAMPING IN THE STUDIO (Im Atelier stampfen) interessierte mich die Position der Kamera in einer bestimmten Situation. Die Handlung spielt sich teilweise innerhalb und teilweise ausserhalb des Kamera-Sichtfeldes ab. Man sieht, dass der Raum noch weitergeht, und den Kontakt hält man dann ausschliesslich über die Geräusche der Handlung; schliesslich kommt die Figur wieder ins Bild. Die Idee, dass die Handlung sich in bezug auf die Kamera abspielt, gefällt mir sehr, insofern die Kamera die Beobachterposition innehat, man aber nicht alles zu sehen bekommt und so Stücke fehlen.*
- CD *Um 1968 haben Sie sich für die Arbeit und Schriften von Merce Cunningham interessiert. Spielte die Welt des Tänzes, beispielsweise die Ereignisse in der Judson Dance Church, eine Rolle für Sie?*
- BN *Ja. Ich hatte nicht viel Ahnung davon, weil ich an der Westküste lebte, und das war weit weg. Aber ich hatte einiges von Merce Cunningham gehört und ebenso von John Cages Schriften; ausserdem hatte ich einige von seinen Stücken gehört. Es ging um die formale Darstellung alltäglicher Abläufe, bei Merce tänzerisch und bei John musikalisch. Darüber Bescheid zu wissen, war also noch wichtiger, als das Ganze zu erleben. Eine Sache tauchte in einem Interview mit Coosje Van Bruggen immer wieder auf. Ich erzählte ihr von etwas, das*

BRUCE NAUMAN, LIPSYNC, 1969,
B/W VIDEO TAPE, 60 MIN., SOUND





BRUCE NAUMAN, TONY SINKING INTO THE FLOOR,
FACE UP AND FACE DOWN/TONY IM BODEN VERSINKEND,
GESICHT NACH OBEN, GESICHT NACH UNTEN, 1974,
COLOR, 60 MIN., SOUND

mir bei der Strukturierung einer Performance oder irgendeiner anderen künstlerischen Aktivität besonders wichtig gewesen war, worauf sie meinte: «Ja, aber so war es doch gar nicht.» Ich sagte zu ihr: «So habe ich es aber in Erinnerung.» Deshalb nannte sie das, was ich gemacht hatte, «eine kreative Mischung bzw. ein kreatives Missverständnis».

CD Sie haben gesagt, dass Sie keine eigene Video-Ausrüstung hatten. Wie Richard Serra und Keith Sonnier bekamen Sie die Geräte von Leo Castelli. Heisst das, dass die Ausrüstung von einem Künstler zum andern weitergereicht wurde?

BN Ja.

CD Hat Castelli Video-Arbeiten in Auftrag gegeben?

BN Nein, man hatte mir vorgeschlagen, Videos zu machen, und so fragte ich Leo: «Könnten wir die Geräte kaufen oder mieten?» Ich hatte damals nämlich überhaupt kein Geld; und er war einverstanden. Die Ausrüstung gehörte also der Galerie, und wir alle haben sie benutzt.

CD Warum waren daran so viele Leute interessiert?

BN Richard Serra hatte ein paar Filme gemacht, und ihm gefiel beim Video die Unmittelbarkeit. Er hatte mit einem Filmemacher zusammengearbeitet, weil er jemanden brauchte, der mit der Technik fertig wurde. Beim Video war zwar auch manches neu, aber man konnte die Ideen schnell umsetzen.

CD Hatten Sie nie Lust, in Farbe zu arbeiten, nachdem es mit Schwarz/Weiss geklappt hatte?

BN Nicht lange; es war sehr schwierig. Die Geräte waren viel teurer. Zu diesem Zeitpunkt hatte ich eine erste Gruppe von Videos fertiggestellt, und anschliessend machte ich eine ganze Zeit lang überhaupt keine Videos mehr. Als ich dann die nächsten in Angriff nahm, habe ich tatsächlich mit Farbe gearbeitet, und da ging es weitaus leichter. Es waren zwei Tapes mit den Titeln SINKING INTO THE FLOOR (Im Boden versinken) und TRYING TO RISE ABOVE THE FLOOR (Versuch, vom Boden abzuheben). Ich nahm dafür Schauspieler, nicht mich selbst. Die Videos wurden in einem professionellen Studio aufgenommen; jemand anderer stand hinter der Kamera, so dass ich die Funktion eines Regisseurs bekam. Zuvor hatte ich hier in Europa schon einige Videos gemacht, ausserdem zwei oder drei in Holland, im Van Abbe Museum in Eindhoven.

CD Zu Ihren frühesten Environment- bzw. Skulptur-Stücken mit Video gehört die Arbeit in der Wide White Space Gallery in Antwerpen. Dort haben Sie mit einer Video-Kamera gearbeitet, die unterirdische Bilder aus dem Garten in den Galerieraum übertrug. War das Ihre erste Installation mit in sich geschlossenem Kabelsystem?

BN Nein, die erste war eine Installation in der Galerie von Nicholas Wilder in Los Angeles (1970). Genau gesagt eine Kombination von fünf oder sechs Korridoren. VIDEO-KORRIDOR ist ein Stück, das immer noch gezeigt wird. Es enthält zwei Fernseh-Monitore, am Ende eines begehbaren Korridors. Der eine Monitor zeigt eine permanente Video-Aufnahme des leeren Korridors. Ausserdem befindet sich eine Kamera hoch über dem Korridoreingang; sie ist mit dem Monitor am geschlossenen Ende des Korridors verbunden und mit einem Weitwinkel-Objektiv ausgestattet. Geht man den Korridor entlang, so hat man die Kamera über und hinter sich. Man geht auf den Monitor und damit das eigene Bild zu, eine Rückenaufnahme. Je näher man sich also auf das eigene Bild zubewegt, desto weiter entfernt man sich von der Kamera. Man entfernt sich mithin auf dem Monitor von sich selbst, und je näher man zu kommen versucht, um so weiter entfernt man sich von der Kamera und damit auch von sich

selbst. Das ist eine sehr merkwürdige Situation. Es war die erste in sich geschlossene Installation. Bei diesem Stück war ausserdem ein Teil der Galerie vollkommen abgeschlossen. Eine Kamera wurde hoch oben in einer Ecke montiert und wanderte dort vor und zurück. Draussen in der Galerie befand sich ein Monitor, auf dem man die Kamerafahrten über den leeren Raum hinweg sah.

CD *Der Video-Korridor und vor allem das Stück in der Wide White Space Gallery hatten wohl auch etwas mit einer Negation von Volumen zu tun. Das Innere wird nach aussen gekehrt und das Äussere nach innen; darauf haben Sie ja schon in Ihren frühen Skulpturen hingedeutet.*

BN *Bei vielen Skulpturen ging es um die Fragestellung bzw. Verwirrung darüber, was innen und was aussen ist.*

CD *Hat Ihnen die geringe Transparenz des Video-Bildes nicht zu schaffen gemacht?*

BN *Es ist reine Informationsvermittlung, man wird nicht beteiligt; aber genau so funktioniert ja das Fernsehen. Es ist undurchdringlich, es gibt einem nur, man kann nicht antworten. Man wird nicht hineingezogen; das gefällt mir. Zu jeder Regel versuche ich auch das Gegenteil zu finden, sie umzukehren. Da gibt es den realen Raum und das Abbild des realen Raumes, und das sind schon zwei ganz verschiedene Dinge. Man hat also in gewissem Sinne zwei Arten von Informationen, einerseits die reale Information, dass man sich an einer Wand, im Raum, innerhalb einer Eingrenzung befindet, und man hat andererseits Informationsbruchstücke, die einen eher intellektuellen Umgang mit der Welt darstellen. Mir schien interessant, diese beiden Informationen zusammenzubringen: physische Information und visuelle oder intellektuelle Information. Die Spannung entsteht aus der Erfahrung, dass die beiden nicht zusammenzubringen sind.*

CD *Haben Sie nach 1970 noch weitere Video-Installationen oder Skulpturen unter Verwendung von Video gemacht?*

BN *Ich habe mehrere Vorschläge für öffentliche Situationen gemacht, die aber nie akzeptiert und deshalb auch nicht realisiert wurden.*

CD *Was waren das für Vorschläge?*



BRUCE NAUMAN, VIOLIN TUNED D,E,A,D /
VIOLINE, GESTIMMT D,E,A,D (TOT), 1968,
B/W, 60 MIN., SOUND.

BN *Für Bahnhöfe bzw. Untergrundstationen. Innenaufnahmen von aussen, oder Aufnahmen von Leuten an einer anderen Haltestelle; oder die gleichen Räumlichkeiten, aber andere Leute. Bei manchen Installationen war vorgesehen, um die Ecke zu gehen, so dass man sehen konnte, was sich dort abspielte. Man konnte also zum Beispiel jemanden hinausgehen sehen, aber es war unmöglich, sich selbst beim Betreten oder Verlassen des Raumes zu beobachten.*

CD *Wie sind Sie nach fast fünfzehn Jahren darauf gekommen, noch einmal ein Video («Good Boy / Bad Boy») zu machen?*

BN *Ich glaube, das ergab sich aus dieser Information, die ich da niederschrieb. Ich wollte kein Neon-Objekt machen. Ich wusste einfach nichts damit anzufangen. Ich hätte es aufschreiben und veröffentlichen können, drucken lassen oder sonstwas... Die Entscheidung hat mich viel Zeit gekostet, und schliesslich stand fest, dass ein Video daraus werden sollte. Ich habe auch überlegt, eine Performance daraus zu machen. Aber Performance war mir nicht mehr so ganz geheuer. Und im Video schien mir doch eine gangbare Möglichkeit zu liegen. Die Herstellung der Tapes war für mich äusserst interessant. Ich habe mit Berufsschauspielern gearbeitet. Der Mann hatte hauptsächlich Theater gespielt und fand sich daher schnell und problemlos in seiner Rolle zurecht. Sie war häufig im Fernsehen aufgetreten, meist tagsüber in Werbe-*

spots oder Soap Operas. Ihr Spiel konzentriert sich deshalb hauptsächlich aufs Gesicht. Die Hände benutzt sie kaum; dieser Unterschied gefiel mir. Mich interessieren diese Verschiedenheiten der Menschen untereinander. Sie waren Schauspieler, und deshalb war es nicht autobiographisch. Der Zorn ist nicht real, sondern gespielter Zorn, und das machen sie ziemlich gut, aber vielleicht doch nicht ganz überzeugend. Alle diese unterschiedlichen Ebenen gefallen mir, zu wissen und doch nicht zu wissen, wie die Situation aufzufassen ist, wie man sich dazu verhalten soll.

CD Ähnliches spielt sich ja in gewisser Weise auch bei den Neon-Skulpturen ab.

BN Ja.

CD In diesem Zusammenhang ist auch der Gedanke der «Kontur» interessant. Aus der «Kontur» erhebt sich weit mehr Fiktives als aus der tatsächlichen Handlung. Das spielt auch bei den NEON-SCHABLONEN eine Rolle.

BN Ja, eine vollkommen künstliche Idee. Ich zerlege etwas auf absolut willkürliche Art und Weise.

CD Warum findet in der Bildfolge von «Violent Incident» eine Verschiebung statt? Man sieht zum Beispiel Handlung Nr. 2 / Handlung Nr. 1 und dann Handlung Nr. 2 noch zweimal.³

BN Der formale Charakter wird dadurch stärker betont. Noch einmal die Möglichkeiten durchzugehen. Zunächst einmal werden die Rollen von Mann und Frau umgekehrt. Darin liegen viele verschiedene Möglichkeiten gleichzeitig. Dann Zeitlupe, die Farben ändern sich. Eine ganze Partie besteht nur aus Proben. Der Mann, der eigentlich Regieassistenz machen sollte, spricht mit der

Frau, die die Kamera trägt. So gehen sie herum, und er sagt: «Jetzt den Stuhl!» Dann reisst er die Handlung noch weiter auseinander: «Stuhl – Zwick! – Schrei! – Wirf den Cocktail! – Schlag zu! – Lass dich fallen! – Fertig!» Die ganze Handlung im korrekten Ablauf dauert achtzehn Sekunden. Wenn sie zerlegt und besprochen wird, zieht sie sich über 45 Sekunden hin. Ich mag diese Idee des «Immer-weiter-Zerlegens».

CD Haben Sie noch andere Video-Pläne?

BN Ich weiss noch nicht genau, aber ich könnte mir vorstellen, etwas Ähnliches wie dieses letzte Stück zu machen, nur dass die Personen als Clowns verkleidet sind.

CD Warum Clowns?

BN Als ich diese Leute hier, eben Schauspieler, gehört habe, fiel mir auf, dass man einfach noch eine Ebene des Unwirklichen hinzufügen könnte. Wenn man jemanden in ein Clown-Kostüm steckt, verändert man den Kontext. Wie bei den Clowns im Zirkus, die durchaus nicht immer komisch sind. Wenn Leute, die amüsant oder lustig sein sollen, es mit Gewalt versuchen, kann es ins Gegenteil umschlagen. Darüber hatte ich noch nicht viel nachgedacht. Vielleicht ist das beim japanischen Theater so ähnlich. Man hat eine Maske und eine Person dahinter, und das wirkt bedrohlicher als eine zornige Person. Weil da etwas mitspielt, was man nicht kennt und auch nicht herausbekommen kann.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN:

1. Video-Arbeiten von 1986. Siehe auch Seiten 43/58.

2. Artforum, November 1983.

3. Video-Installation mit 12 Monitoren. Siehe auch Seite 51.



BRUCE NAUMAN, GOOD BOY / BAD BOY,
INSTALLATION FOR THE EXHIBITION «CHAMBRES D'AMIS» IN THE HOUSE OF /
INSTALLATION FÜR DIE AUSSTELLUNG «CHAMBRES D'AMIS» IM HAUS VON SERWEYTENS DE MERCKA, MONTERREYSTRAT 13 IN GENT.
(Photo: Attilio Maranzano)

NOWHERE MAN

ROBERT STORR

«I force myself into contradiction» Bruce Nauman once declared. It is an objective he has pursued with singular severity and wit, and an unrivaled inventiveness. Nauman would seem to be indifferent to any notion of authorship that depends upon constancy of medium and style. For Nauman, art is not primarily an aesthetic discipline but an epistemological or ontological one, a question of assiduously picking apart the perceptual assumption and the linguistic structures which dictate the conventions of meaning. Correspondingly, puns, riddles, oxymorons, repetition and the fanciful objectification of the word serve Nauman as the conceptual 'metamedium' which supercedes and unifies the diversity of his studio practice. Continuity in Nauman's art is neither a by-product of means, nor an end-product predetermined by formal premises, but rather a matter of his constant and whimsical presence of mind in contrast with the disconcerting absence of certainty his mind has posited.

Like that of any true skeptic, Nauman's mind is marvellously and perversely categorical. Working cyclically and sometimes simultaneously in a wide range of materials - since he abandoned painting more than twenty years ago Nauman has executed sculptures in fiberglass, wax, plaster and industrial metals, produced video and performance pieces,

and made drawings or written texts on paper and in neon - Nauman has in all forms systematically toyed with the identity of a thing and its name, the integrity of physical objects and their mutable states of being.

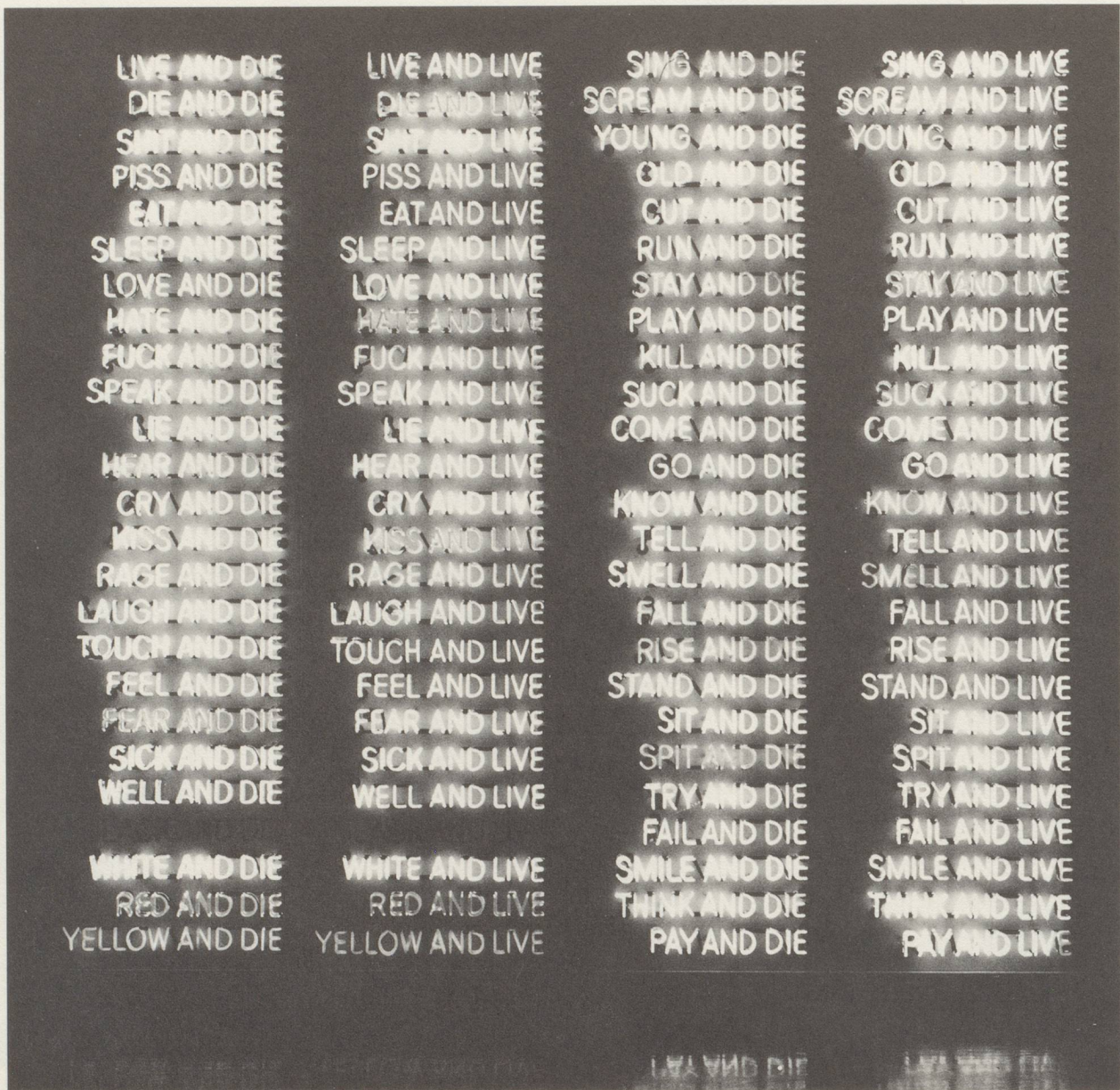
Thus, for example, in his 1968 exhibition at the Leo Castelli Gallery, Nauman enumerated and laid bare the formal properties of sculpture, deconstructing the dynamic between open and closed forms, the positive object and its location in negative space. Propping, folding or hanging his attenuated channels and quasi-geometrical/quasi-organic husks of fiberglass against the wall, floor or against themselves, Nauman, like a laid-back Richard Serra «listed» all the possible spatial dispositions of his forms, while exposing their fragility and hollowness so as to emphasize their antisculptural presence. The problem posed was not only what these objects were but where and the «where» was frequently a matter of being betwixt and between. Thus, in an angular platform piece the rendered and enclosed form one saw described the area framed by two boxes no longer present, reversing the traditional hierarchy of the sculptural entity and the void which sculpture supposedly occupies and anchors.

Likewise, in the 1970's Nauman's circular floor pieces and triadic configurations of discs focussed

ROBERT STORR is a painter and critic who lives in New York.



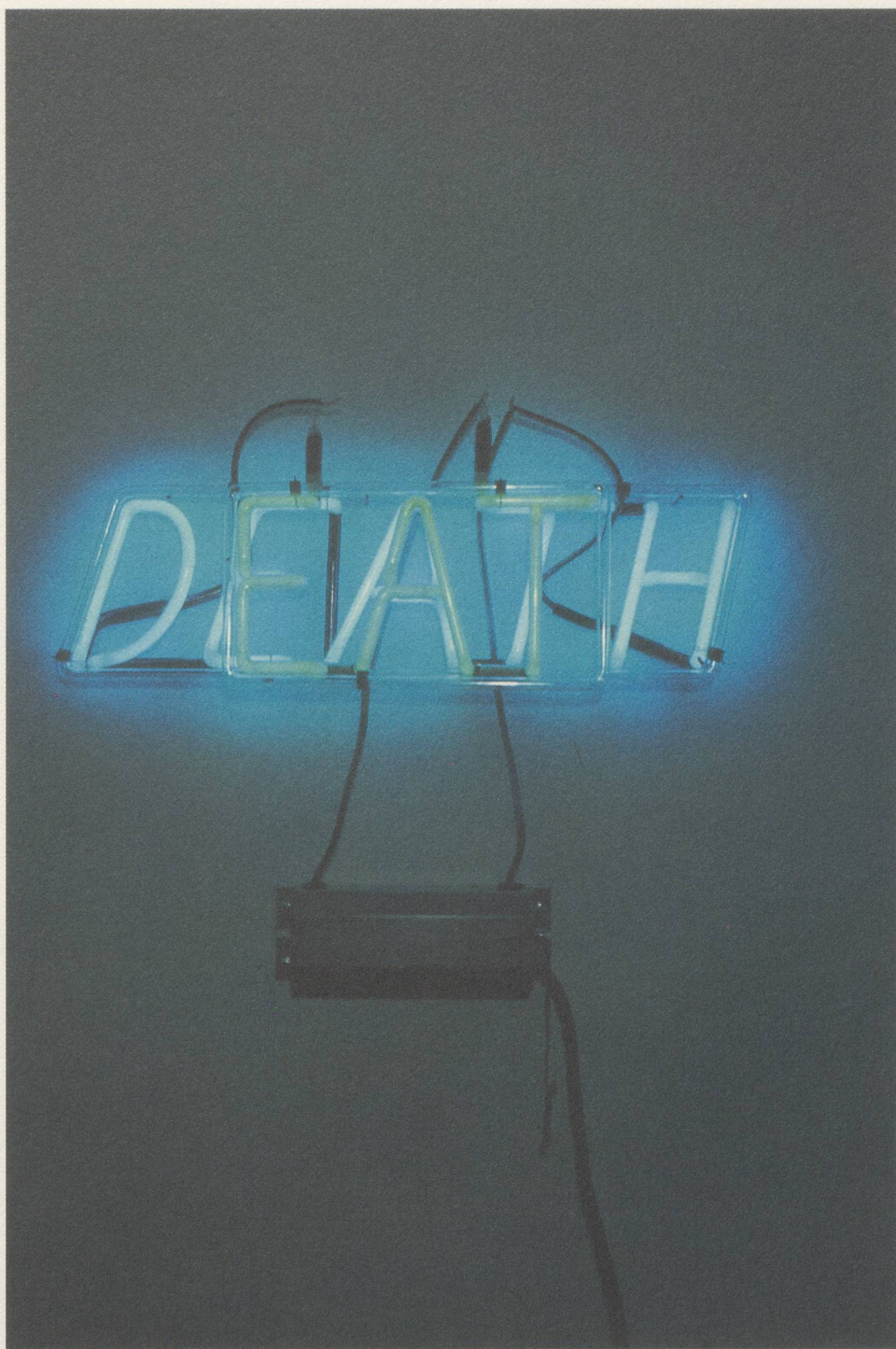
*BRUCE NAUMAN, SELF PORTRAIT AS A FOUNTAIN / SELBSTPORTRAIT ALS BRUNNEN, 1966,
COLOR PHOTOGRAPH / FARBPHOTO, 18¾ x 23½" / 47,6 x 58,7 CM.*



BRUCE NAUMAN, ONE HUNDRED LIVE AND DIE /

EINHUNDERT LEBE UND STERBE, 1984,

NEON TUBING / NEONRÖHREN, 118 x 132¼ x 21" / 299,7 x 335,9 x 53,3 CM.



BRUCE NAUMAN, *EAT DEATH / (ISS TOD)*, 1972,
NEON LIGHT / NEONLICHT, 7½ x 25" / 19 x 63,5 CM.

attention on the relation between center and periphery. Obliquely symbolic of his own marginality or eccentricity – Nauman continues to live apart from the New York art scene and to make work that cannot be readily assimilated into any single style or movement – these simultaneously convex and concave wedge shaped hoops divided space but barely displaced it, encompassed it only to reveal its lack of a tangible physical core. While Henry Moore – to whom Nauman impishly dedicated an early wax piece HENRY MOORE BOUND TO FAIL – is famous for having pierced the monolith of monumental sculpture all in preserving its essential solidity, Nauman, has distinguished himself by making sculptures which are nothing but holes. Shapes without volume or mass, these works are as heroic in their proportions as they are explicitly anti-heroic in their implications. In these brittle gyroscopes the spirit of matter for which carvers and modelers such as Moore have long searched is simply not at home.

Nauman's suspended I-beam constructions of the 1980's further articulate the tension between center and periphery, adding to it ambiguous but chilling political overtones. Surrounding cast metal chairs tilted forward or hung upside down, these three- or four-sided armatures swing free acting as pendulum-like sensors of the earth's rotation. But while these pieces remind one of the gravitational field which governs our movements and links us to distant places, their titles, which allude to South Africa and South America, and the musical scale of D,E,A,D to which their metal bars are tuned, ominously suggest the precariousness of global balance and cohesion. Unlike settling into the reassuring «armchair» of Matisse's painting, to take one's seat in Nauman's art is to risk falling on one's head within a cruelly evocative Bermuda Triangle.

Nauman's verbal games follow a related strategy in which words, distended, disassembled or reversed are literally turned upside down and inside out. Among his early neons are two which make use of the artist's own name, the first written in a seismic script which enlarges the letters vertically fourteen times their original scale, the second extending the letters horizontally in repetitions inspired by the

multiple exposures of the moon's surface taken by astronomers. Thus manipulated, the compact cluster of letters with which Nauman begins unravels into erratic linear currents, his distinctive signature devolving into an amorphous gesture. In other textual pieces Nauman subverts language through the use of homonyms and anagrams, revealing the words that a single word dismantled and recombined conceals, the disparate things that a «spectrum» of sounds suggests. The resulting juxtapositions have an often alarming symmetry. One such neon reads RAW/WAR, another DEATH, while a triangulated text links with an assonant hiss VIOLINS/SILENCE/VIOLENCE.

Harkening back to Duchamp's punning disks made for his film collaborating with Man Ray, Anemic Cinema – the phrase itself a characteristic linguistic inversion – Nauman's rotational drawings are spun out of simple pairings of orientational antonyms. UP AND DOWN, FRONT AND BACK, or physical symptoms, FEVER AND CHILLS, DRYNESS AND SWEATING. Similarly, Nauman's wax pieces recall Duchamp's plaster and drawing collage, With My Tongue in My Cheek, and the morbidly erotic casts of body fragments which appear in Johns's work. Though at the beginning largely unaware of the work of these two predecessors, Nauman, in combining the sly irony of the first artist and the mute poetry of the second has claimed as his own the possibilities discovered but far from exhausted by his elders.

Like Duchamp and Johns, Nauman has often been the apparent subject of his work. In his early performances, for example, Nauman set for himself a strict regimen of movements within carefully prescribed spatial limitations, in effect recreating with his own body the catalog of placement found in his contemporaneous fiberglass pieces. Similarly, staging parodistic tableaux in his early photos and videos, Nauman made the word flesh by enacting phrases such as EATING MY WORDS and FEET OF CLAY, while in the hologram MAKING FACES, he

BRUCE NAUMAN, WAR - FLASHES: RAW /
(KRIEG - BLINKT RÜCKWÄRTS GELESEN: ROH), 1972,
NEON LIGHT / NEONLICHT, 7½ x 18¼" / 19 x 47,6 CM.



Bruce Nauman



*BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1965,
FIBREGLASS, 48 x 16 x 48" / 122 x 40 x 122 CM.*



BRUCE NAUMAN, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1965,
FIBREGLASS, 40 x 5 x 8½" / 101,6 x 12,7 x 21,6 CM. ALBRIGHT KNOX ART GALLERY, BUFFALO.

used his own face as the malleable substance of sculpture, twisting and stretching it into simultaneously comic and tortured anti-form versions of the self-portrait. Nauman has also used his body as the positive form from which a series of negative impressions or modules were then made; a horizontal wax piece repeatedly stamped with a knee-print, a tubular metal version of his knee-print enlarged vertically fourteen times as he had previously done with his name, an arrangement of caliper-like neon tubes measuring the width of his profile at various intervals, and, as adumbrated in several drawings, a group of similar sectional contours cut from wax blocks and mounted on the wall or stacked in an antic constructivist jumble. Making his presence known by subtracting his image from the profusion of materials he leaves behind, Nauman has thus broken down and scrambled the vocabulary of solid form to create a series of synecdochical fragments and sculptural anagrams. Like *FROM HAND TO MOUTH*, a sculptural contour satirizing the cliché of its title and literally illustrating the passage from part to part its name describes, these works are at once mocking and eerily evocative images of the self as found object.

A spectre in his work simultaneously ubiquitous and remote, Nauman has been accused of narcissism. Yet, unlike Johns in his vestigial «vanities» or Duchamp in his urbanely androgynous masquerades, Nauman does not appear as an artistic persona so much as a representative human form to be deployed or de-constructed like any other. Indeed, his purpose is not to impose himself on his audience but, as Nauman has clearly stated, to explore «the confrontation of private experience and public exposure.» In this respect Nauman's aesthetic comes closer to that of the anxiety provoking Vito Acconci than to the coolly elegant Dada of Duchamp or Johns. Moreover, in recent years he has increasingly shifted the burden of that confrontation directly onto the participant viewer, and nowhere is the constant dialectic between presence and absence more clearly or more disturbingly stated than in his architectural environments. The first such installation pieces were a series of narrow corridors built between 1968 and 1971. Entering these claus-

trophobic passages one ceased to be a connoisseur of hermetic objects or the spectator at a performance and became instead the primary target of the work's carefully calculated assaults on the integrity of the self-contained or self-subsisting subject. In one of the earliest of these installations, for example, a video monitor stood at the end of a cramped cul de sac. As one approached it, one's progress down the corridor was recorded by a camera mounted at the entrance and relayed to the T.V. monitor at the end of the corridor so that each step toward one's own image became a receding step on the screen. Simply put, one never knew whether one was coming or going. Exacerbating disparity between the rational orientation and sensory disorientation, these «thinking spaces,» as they have been called, pin-point with a startling simplicity the symbiotic but nonetheless acutely antagonistic relationship between representation and experience, mind and body.

More recently in a group of plaster and fiberglass maquettes, in part inspired by the architectural knots of modern highways, Nauman has further complicated the spatial dynamics and existential dilemma posed by these earlier one-way tracks. A full-scale realization of these visionary tunnels was the centerpiece of a 1984 exhibition at Castelli Gallery in New York. Entitled *ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT / ROOM THAT DOES NOT CARE*, this temporary installation consisted of the intersection of two broad passageways and a vertical shaft of equal dimensions lit, like his corridors, by the flat, enervating glow of industrial fixtures. At the meeting place between the three bars of this cruciform structure was a grate. Standing on it one hovered between the empty pit below one's feet and the dead-air space above one's head with vacant tunnels leading away from the center in all four directions. But, if from Christian iconography to Malevich the cross has represented the nexus of being – the absolute locus of metaphysical and plastic reality – in Nauman's construction just the opposite was true. Utterly simple in its conception and utterly barren of atmosphere the piece was an architectural and emotional vacuum. To occupy its center was to experience something close to sensory

deprivation. If the logical law of the excluded middle states that something cannot both be and not be at the same time, then what Nauman had done was to design a trap in which one in effect became the excluded middle. On the way through this static vortex to somewhere, one was inexplicably and ineluctably drawn back to its vacant core – a non-place. To be nowhere is to be a nonentity – it is, indeed, to be left out.

Among Nauman's neon spirals of the mid-60's is one which reads, *THE TRUE ARTIST HELPS THE WORLD BY REVEALING MYSTIC TRUTHS*. Meanwhile the title of his most recent, large-scale installation contains the word *SOUL*. While these allusions to the artist's mystical function come without a disclaimer or a clear counterterm which might annul them it's difficult to gauge their intended meaning given the apparent nihilism of Nauman's consistently ironic and often coercive strategems. Yet, they suggest that if Nauman has in the past used himself as a literal physical medium, at the same time he has in some measure considered himself a spiritual medium as well. Indeed, the foil or context for these remarks is precisely the void towards which he has so persistently pointed. For by emptying the world of its conventional meanings, he has created a vast echo chamber within which words such as 'soul' and 'mystic truths' spoken quietly continue to resound and be amplified. Though Nauman's work is predicated on contradiction without affirmation, as these two pieces suggest, the very negations he presents bespeak a residual longing for an art of metaphysical resonance despite the fact that it is just such an art which his abiding skepticism would seem to disallow. Finally, it would appear that what motivates Nauman's art is the irreconcilable contradiction between that desire and the critical stance he has nonetheless consistently maintained. In fact, Nauman has in essence acknowledged this from the beginning. Explaining the genesis of his neon maxim

for *THE TRUE ARTIST* he once said «It was kind of a test – like when you say something out loud to see if you believe it . . . [it] was, on the one hand, a totally silly idea, yet on the other hand I believed it. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself.»

These days the question of how seriously one takes oneself has become an issue of overriding importance. And more than ever Nauman remains the odd man out. For though his work at times seems to echo the uneasy spirituality associated with Neo-Expressionism, it is devoid of the emotional bombast and aesthetic embellishments which render so much Neo-Expressionism suspect. Likewise, though in its preoccupation with what language both does and does not say it is the clear precursor of much recent deconstructivist art. Nauman's work has none of the tendentiousness or scholasticism too often typical of the latter. The designer of disarmingly simple but unnerving paradoxes Nauman is, rather, the cunning scourge of solemnity. His art is a game and in a game only the dimensions and rules should be explained. Its meaning is inaccessible except through direct participation, and its special pleasures and terrors are impossible to fully retain once the game is over. Yet play is the essence of all that is truly serious, and no other contemporary artist has made the equality and inextricable connection between these two terms more plain, nor has anyone found so many ways in which to snare outsiders in the ontological gambits such knowledge occasions. Thus, though he is both prolific and fully cognisant of the theoretical dimensions of his work, Nauman abjures the roles of inspired craftsman or earnest intellectual producer – the artist as self-conscious exemplar of *Homo Faber* or *Homo Sapiens* – choosing instead to follow the course of that most necessary and subversive creature, *Homo Ludens*. Ingenious, disturbing and elusive, Bruce Nauman is nobody's Fool.

IN MEMORIAM:
JORGE LUIS BORGES, MODEST MASTER OF
PARADOXICAL ABSOLUTES.

NOWHERE MAN

ROBERT STORR

«Ich treibe mich in den Widerspruch», hatte Bruce Nauman einst erklärt; und dieses Ziel hat er mit unvergleichlichem Witz, Nachdruck und bestechendem Einfallsreichtum verfolgt. In der Tat macht Nauman sich nichts aus jener Vorstellung von Originalität, die sich auf der Konstanz von Medium und Stil begründet. Für ihn ist Kunst nicht primär ästhetische Disziplin, sondern vielmehr epistemologische und ontologische, ein beharrliches 'Zerpflücken' der Wahrnehmungsabläufe und linguistischen Strukturen, aus denen sich die Konventionen von 'Bedeutung' bestimmen. Entsprechend dienen Wortspiele, Rätsel, Oxymorone, Wiederholungen und die phantasievolle Vergegenständlichung von Wörtern als konzeptuelles 'Meta-Medium', in dem seine vielfältigen Atelier-Praktiken sich niederschlagen und zu einem Ganzen fügen. Kontinuität ist in Naumans Kunst weder ein Nebenprodukt seiner Mittel noch

ein in formalen Prämissen vorprogrammiertes Endprodukt, sondern vielmehr Ergebnis seiner ebenso konstanten wie wunderlichen Geistes-'Gegenwart' im Gegensatz zur irritierenden 'Abwesenheit' geistiger Gewissheiten, die er uns verordnet.

Wie jeder gute Skeptiker denkt Nauman geradezu verstockt kategorisch. Seit er vor mehr als zwanzig Jahren aufgehört hat zu malen, stellte er nacheinander und manchmal gleichzeitig Skulpturen aus Fiberglas, Wachs, Gips und Industriemetallen her, produzierte Videos und Performances und fertigte Zeichnungen und Texte auf Papier oder in Neonröhren an. In all diesen Formen hat Nauman systematisch mit der Identität von Gegenstand und Bezeichnung, der Integrität von Körpern und deren veränderlichen Daseinsformen gespielt.

Bei seiner Ausstellung in der Leo Castelli Galerie im Jahr 1968 zum Beispiel bezeichnete Nauman die formalen Eigenheiten von Skulptur und legte sie damit offen, indem er die Dynamik aufbrach zwischen offenen und ge-

ROBERT STORR ist Maler und Kritiker und lebt in New York.

geschlossenen Formen, dem positiven Objekt und dessen Platzierung im negativen Raum. Er fixierte, faltete und hängte seine verjüngten Röhren und quasi-geometrischen/quasi-organischen Fiberglashülsen an die Wand, auf den Boden oder aneinander und 'listete' so – wie bereits Richard Serra – alle möglichen Positionen im Raum für seine Formen auf; zugleich führte er deren Fragilität und Hohlheit vor, als sollte damit ihr 'Nicht-Skulptursein' betont werden. Das Problem, um das es hier ging, war nicht nur die Frage, was diese Objekte eigentlich waren, sondern wo, und dieses 'Wo' war häufig weder hier noch dort anzusiedeln. So beschrieb bei einem Stück aus einer eckigen Plattform die in der Einfassung durch die Plattform entstandene Fläche den Raum, den zwei zu diesem Zweck entfernte Kisten zuvor eingenommen hatten; auf diese Weise wurde die traditionelle Hierarchie von Skulpturhaftigkeit und dem Raum, den Skulptur einzunehmen und zu bestimmen hat, auf den Kopf gestellt.

In ähnlicher Weise lenkten in den 70er Jahren Naumans kreisförmige Boden-Stücke und dreiteiligen Platten-Gebilde die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie. Verborgenes Symbol seiner eigenen Marginalität bzw. Exzentrizität – Nauman lebt immer noch abseits der New Yorker Kunstszene und produziert ein Werk, das sich nicht so ohne weiteres irgendeinem Stil oder einer Bewegung einverleiben lässt –, zerteilten diese zugleich konvexen und konkaven keilförmig geprägten Ringe den Raum, wobei sie ihn jedoch nur verdrängten bzw. einfassten, um darauf zu verweisen, dass dieser über einen fassbaren physischen Kern nicht verfügt. Henry Moore – dem Nauman boshafterweise eine frühe Wacharbeit mit dem Titel HENRY MOORE BOUND TO FAIL (Henry Moore zum Scheitern verurteilt) widmete – ist damit berühmt geworden, dass er den Monolith monumentaler Skulptur durchbohrte, um deren materielle Essenz vorzuführen. Nauman hingegen hat sich durch Skulpturen hervorgetan, die nichts als Löcher sind. Formen ohne Volumen oder Masse, sind diese Arbeiten in den Proportionen ebenso heroisch wie in ihren Implikationen ausdrücklich anti-heroisch. In diesen spröden Gyroskopen ist der Geist der Materie, dem Bildhauer und Modellierer wie Moore so lang auf der Spur waren, einfach nicht zu Hause.

Naumans hängende T-Träger-Konstruktionen aus den 80er Jahren verdeutlichen noch weitergehend die Spannung zwischen Zentrum und Peripherie und lassen

– vieldeutig zwar, doch scharf – politische Untertöne anklingen. Rund um eiserne Stühle, gekippt oder umgekehrt aufgehängt, schwingen diese drei- oder vierseitigen Gerüste frei als Pendel – als wären sie Sensoren der Erdrotation. Doch während uns diese Stücke an die Schwerkraft erinnern, die unsere Bewegungen beherrscht und uns an entfernte Orte bindet, verweisen uns deren Titel – anspielend auf Südafrika und Südamerika – sowie die auf die Töne D,E,A,D gestimmten Metallstangen bedrohlich auf die Unsicherheit von Erdbalance und -kohäsion. Kann man sich im 'Armsessel' aus Matisse' Gemälde beruhigt niederlassen, so riskierte man damit in Naumans Kunst, in einem unbarmherzig bedrohlichen Bermuda-Dreieck auf den Kopf zu fallen.

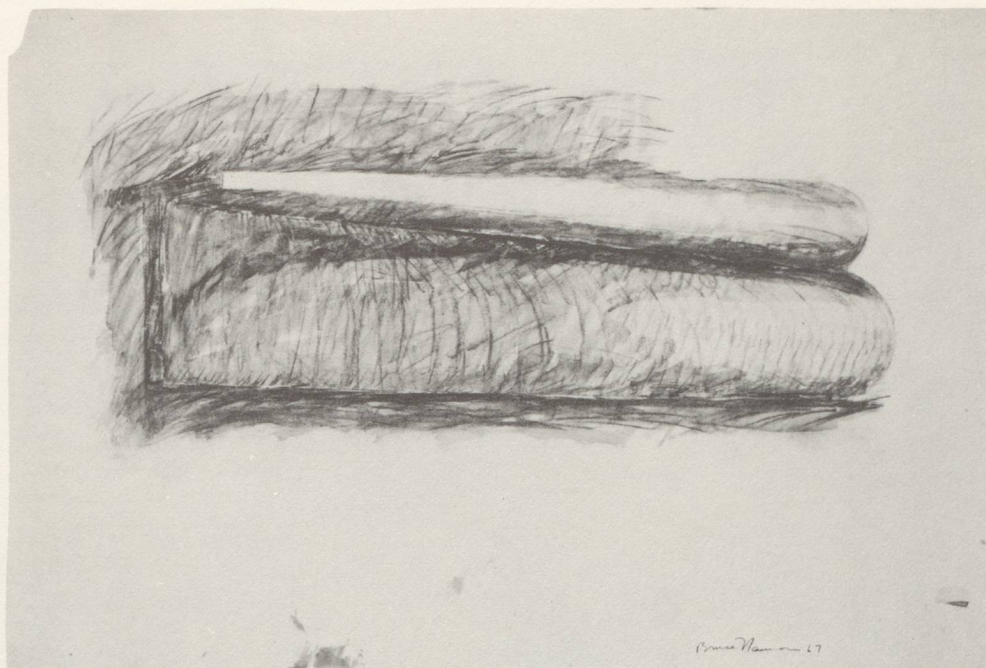
Naumans Wortspielen liegt eine Strategie zugrunde, die bereits verdrehte, zerlegte oder 'aufgeblasene' Wörter buchstäblich auf den Kopf stellt und von innen nach außen kehrt. Zu den frühen Neon-Arbeiten gehören zwei mit dem Namen des Künstlers: Im ersten Stück sind die seismisch geschriebenen Buchstaben auf die vierzehnfache Höhe aufgeblasen, im zweiten werden die Buchstaben – angeregt durch astronomische Mehrfach-Ablichtungen der Mondoberfläche – in Wiederholungen horizontal ausgedehnt. Derart manipuliert, entspinnen sich aus dem kompakten Buchstaben-Knäuel, mit dem Nauman beginnt, unregelmässig lineare Verläufe, seine charakteristische Unterschrift gerät zur amorphen Geste. In anderen mit Text arbeitenden Stücken untergräbt Nauman Sprache mit Homonymen und Anagrammen, indem er Wörter aufdeckt, die sich in einem einzelnen Wort verbergen, und verschiedene Dinge, die ein Klang-'Spektrum' suggeriert. Was an Gegenüberstellungen dabei herauskommt, weist oft alarmierende Symmetrie auf. In einem solchen Stück liest man zum Beispiel RAW/WAR (Roh/Krieg), in einem anderen dEATH (death=Tod, eat=essen); ein dreieckig angeordneter Text verbindet die drei auf gleichen Zischlauten endenden Wörter VIOLINS/SILENCE/VIOLENCE (VIOLINEN/STILLE/GEWALT) miteinander.

Mit seinen Rotationszeichnungen greift Nauman zurück auf Duchamps Wortspiel-Platten, die dieser für seinen gemeinsam mit Man Ray gedrehten Film Anemic Cinema (Anämisches Kino) – schon der Titel ist Ausdruck jenes typischen Buchstabenverdrehs – gemacht hatte. Die Zeichnungen entspinnen sich aus simplen Paaren von Richtungs-Antonymen: AUF UND AB, VOR UND ZURÜCK, oder körperlichen Symptomen: FIEBER UND

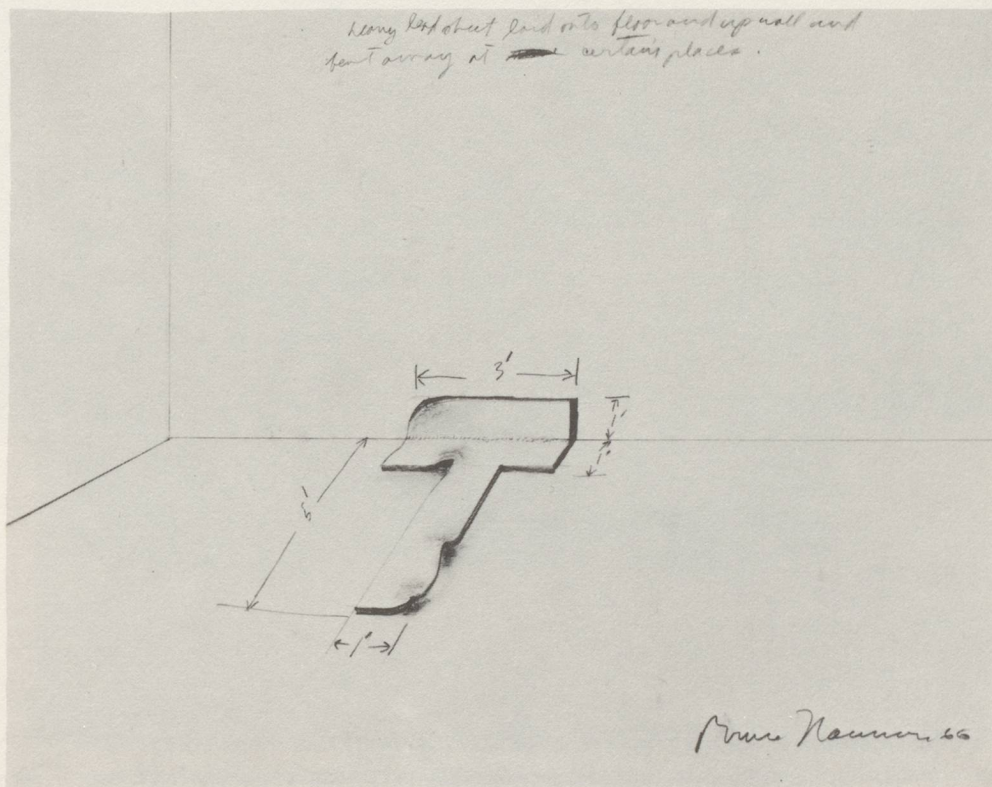
Bruce Nauman



BRUCE NAUMAN, *UNTITLED / OHNE TITEL*, 1976,
PENCIL / BLEISTIFT, 30¹/₃ x 40¹/₃ / 77 x 102 CM.



BRUCE NAUMAN, T INTO B / T ZU B, 1967, CHARCOAL AND WATERCOLOR / KOHLE UND AQUARELL, 24¹/₂ x 37¹/₂" / 63 x 96 CM.



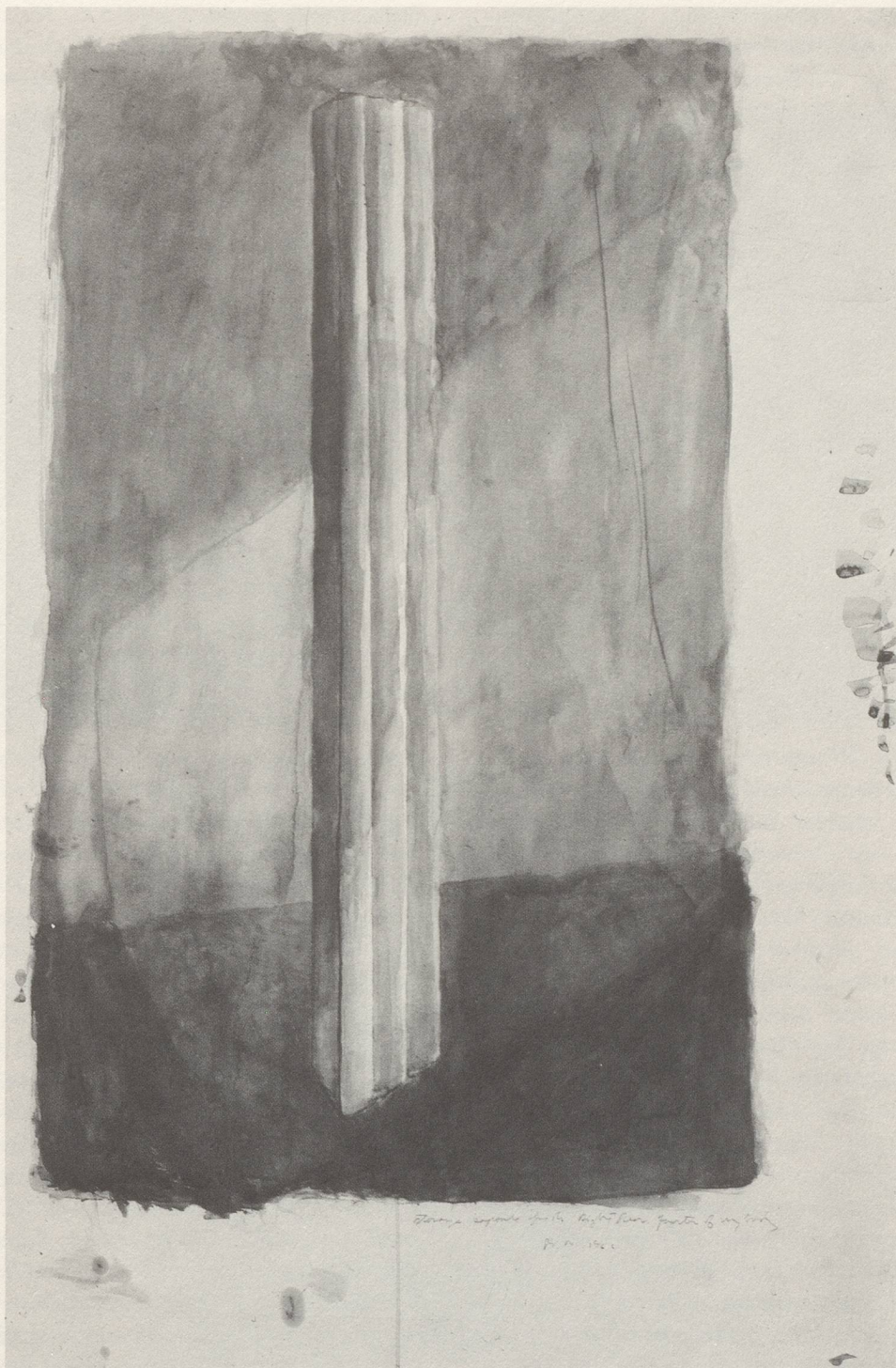
BRUCE NAUMAN, HEAVY LEAD SHEET LAID ONTO FLOOR AND UP WALL /
SCHWERES BLEIBLATT AUF DEN BODEN UND AN DIE WAND GELEGT, 1966, PENCIL / BLEISTIFT, 8¹/₂ x 11" / 21,6 x 28 CM.

Bruce Nauman



BRUCE NAUMAN, SEVEN WAX TEMPLETS OF THE LEFT HALF OF MY BODY SPREAD OVER 12 FEET /
SIEBEN WACHSMODELLE MEINER LINKEN KÖRPERHÄLFTE ÜBER 12 FUSS VERTEILT, 1967,
WATERCOLOR AND PENCIL / AQUARELL UND BLEISTIFT,

17½ x 23⅓" / 44,5 x 59,5 CM.



BRUCE NAUMAN, STORAGE CAPSULE FOR THE RIGHT REAR QUARTER OF MY BODY /
BEHÄLTER ZUR LAGERUNG MEINES RECHTEN HINTEREN KÖRPER-VIERTELS, 1966, 37½ x 25" / 95,3 x 63,5 CM.

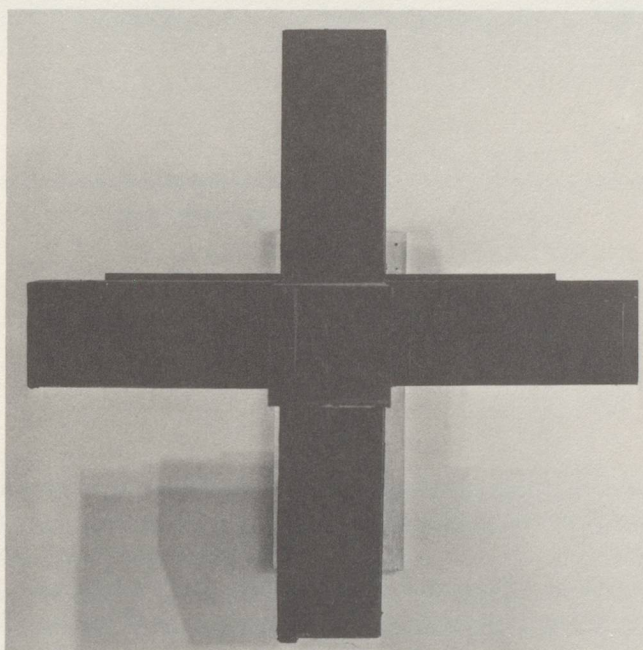
SCHÜTTELFROST, TROCKENHEIT UND SCHWITZEN. In ähnlicher Weise erinnern auch Naumans Wachsarbeiten an Duchamps Zeichnung mit Gips *WITH MY TONGUE IN MY CHEEK* (Mit der Zunge in der Backe) und die morbid-erotischen Abdrücke von Körperteilen, wie sie in Johns' Arbeit auftreten. Obwohl Nauman das Werk dieser beiden Vorreiter zunächst weitgehend unbekannt war, kombinierte er die verschlagene Ironie des erstgenannten mit der stummen Poesie des zweiten und eignete sich an, was seine Vorläufer zwar entdeckt, doch bei weitem nicht ausgeschöpft hatten.

Wie Duchamp und Johns hat Nauman häufig sich selbst zum augenscheinlichen Gegenstand seiner Arbeiten gemacht. In seinen frühen Performances zum Beispiel setzte er sich ein genau vorgeschriebenes Bewegungsrepertoire innerhalb eines streng abgegrenzten Raumes und schuf im Grunde mit seinem Körper noch einmal jenen Positionskatalog, den er mit seinen zur gleichen Zeit entstehenden Fiberglas-Stücken beschrieb. Vergleichbar sind auch die parodistischen Bild-Inszenierungen seiner frühen Photos und Videos, in denen er 'das Wort Fleisch werden' liess, indem er Ausdrücke wie *EATING MY WORDS* (Meine Wörter essen) und *FEET OF CLAY* (Tonfüsse) in die Tat umsetzte. Im Hologramm *MAKING FACES* (Grimassen schneiden) gebrauchte er sein eigenes Gesicht als formbare Substanz einer Skulptur, die durch Drehung und Dehnung gleichermassen komische und entstellende Antiform-Versionen des Selbstportraits hervorbrachte. Nauman hat auch seinen Körper als Positivform eingesetzt, von der er dann Serien von Negativabdrücken oder -formen anfertigte: ein horizontales Wachsstück mit sich immer wiederholenden Knieabdrücken, eine röhrenförmige Metallversion seines Knieabdrucks aufrecht in vierzehnfacher Vergrößerung, wie er es zuvor bereits mit seinem Namen ausgeführt hatte, ein Arrangement zirkelähnlicher Neonröhren, die die Breite seines Profils in unterschiedlichen Intervallen vermessen und die in mehreren Zeichnungen angedeutete Gruppe ähnlicher Schnittkanten an Wachsblöcken, die dann entweder an der Wand angebracht oder zu einem grotesk konstruktivistischen Haufen zusammengesetzt wurden. Nauman ruft seine Person ins Gedächtnis, indem er sein Bild von jener Menge an Materialien subtrahiert, die er hinterlässt; auf diese Weise bringt er das Vokabular gesicherter Formen zum Einstürzen und ersetzt es durch eine Reihe synekdochischer Fragmente und skulpturaler Anagramme. Wie

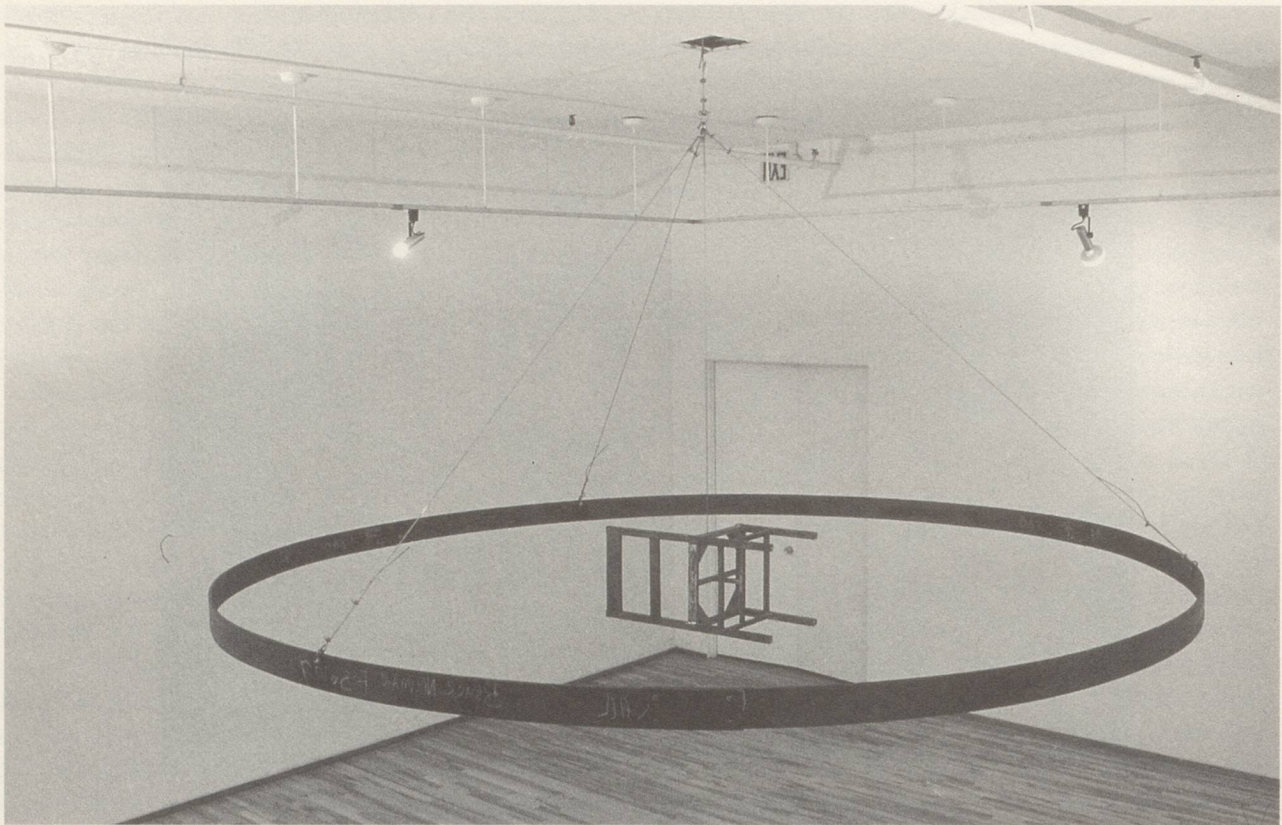
FROM HAND TO MOUTH (Von der Hand zum Mund / Von der Hand in den Mund), ein skulpturaler Ablauf, der das im Titel angesprochene Klischee ironisch aufgreift und Schritt für Schritt wörtlich illustriert, sind diese Arbeiten zugleich spöttische und schaurig-beschwörende Bilder vom Selbst als vorgefundenem Objekt.

Nauman geistert wie eine gleichermassen allgegenwärtige und entrückte Erscheinung durch sein ganzes Werk, und so warf man ihm denn auch Narzissmus vor. Doch anders als Johns' rudimentäre «Vanitas» oder Duchamps nobel androgyne Maskeraden tritt Nauman nicht als künstlerische Persönlichkeit auf. Er repräsentiert vielmehr eine menschliche Form, die entwickelt oder demonstriert werden kann wie bei jedem anderen auch. In der Tat liegt es nicht in seiner Absicht, sich selbst dem Betrachter einzuprägen, sondern – wie Nauman selbst klargestellt hat – «die Konfrontation von privater Erfahrung und öffentlicher Zurschaustellung» zu erkunden. Insofern ist Naumans Ästhetik wohl eher in der Nähe eines beunruhigenden Vito Acconci anzusiedeln als im unterkühlt eleganten Dadaismus eines Duchamp oder Johns'. Ausserdem hat er in den letzten Jahren das Gewicht dieser Konfrontation immer mehr direkt auf den Teilnehmer/Betrachter verlagert. Nirgends ist die konstante Dialektik von Präsenz und Abwesenheit deutlicher oder irritierender dargestellt als in seinen Architektur-Environments. Die ersten Installationen dieser Art bestanden aus einer Reihe von engen Korridoren, die er zwischen 1968 und 1971 konstruierte. Wenn man diese Klaustrophobie auslösenden Gänge betrat, konnte man sich nicht mehr als Kenner hermetischer Objekte oder Zuschauer bei einer Performance empfinden. Stattdessen wurde man zur unmittelbaren Zielscheibe für die wohlkalkulierten Attacken dieses Werkes auf die Integrität des in sich ruhenden bzw. autonomen Subjekts. Bei einer frühen Installation zum Beispiel stand ein Video-Monitor am Ende einer engen Sackgasse. Wenn man sich darauf zubewegte, wurde man von einer am Eingang montierten und mit dem Monitor am Ende des Korridors verbundenen Kamera aufgenommen, so dass jeder Schritt auf das eigene Bild zu auf dem Bildschirm als ein Sichentfernen erschien. Einfach ausgedrückt wusste man nie, ob man kam oder ging. Diese «denkenden Räume», wie sie einmal genannt wurden, vertiefen die Kluft zwischen rationaler Orientierung und gefühlsmässiger Verunsicherung und verweisen so mit verblüffender Einfachheit auf die symbiotische, doch

BRUCE NAUMAN, ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT, ROOM THAT DOES NOT CARE /
RAUM OHNE MEINE SEELE, RAUM VOLLER GLEICHGÜLTIGKEIT, 1984, CELOTEX, 34' x 48' x 30'6" / 10,3 x 14,6 x 9,3 M,
INSTALLATION, LEO CASTELLI GALLERY, NEW YORK, 1984. (Photo: Dorothy Zeidman)



BRUCE NAUMAN, MODEL FOR ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT, ROOM THAT DOES NOT CARE /
MODELL FÜR RAUM OHNE MEINE SEELE, RAUM VOLLER GLEICHGÜLTIGKEIT, 1984,
WOOD, FOAM CORE, WIRE, PENCIL / HOLZ, SCHAUMSTOFF, DRAHT, BLEISTIFT, 5' x 5' x 5' / 152 x 152 x 152 CM.

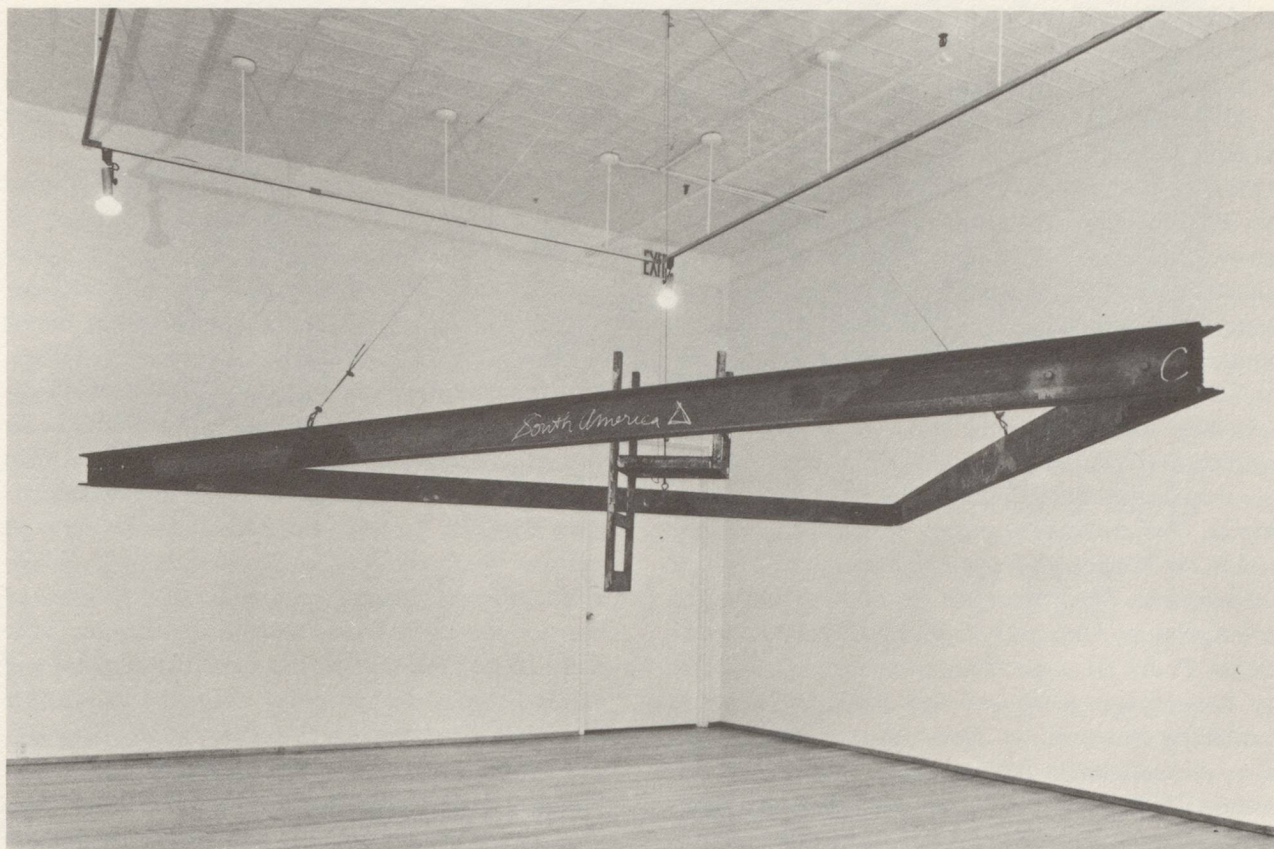


BRUCE NAUMAN, SOUTH AMERICA CIRCLE / SÜDAMERIKA-KREIS, 1981,
STEEL AND CAST IRON / STAHL UND GUSSEISEN,
14' Ø / 427 CM Ø.

nichtsdestoweniger unmittelbar antagonistische Beziehung zwischen Vorgeführtem und Erfahrenem, zwischen Körper und Geist.

Später hat Nauman in einer Reihe von Gips- und Fiberglasmodellen, die teilweise auf die Architekturknoten moderner Autobahnen zurückgehen, die räumliche Dynamik bzw. das existentielle Dilemma aus den früheren Einbahn-Gängen noch weiter verkompliziert. Ein solcher visionärer Tunnel, in voller Grösse ausgeführt, bilde-

te den Mittelpunkt einer Ausstellung in der New Yorker Castelli-Galerie. Diese vorübergehende Installation trug den Titel ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT / ROOM THAT DOES NOT CARE (Raum ohne meine Seele / Gleichgültiger Raum) und bestand aus zwei breiten, sich kreuzenden Korridoren und einem gleichgrossen senkrechten Schacht, die alle drei durch das flauere, irritierende Licht von Industrie-Leuchtstoffröhren erhellt wurden. Dort, wo sich die drei Stränge dieser Kreuzform trafen,



BRUCE NAUMAN, SOUTH AMERICA TRIANGLE / SÜDAMERIKA-DREIECK, 1981,
STEEL AND CAST IRON / STAHL UND GUSSEISEN,
14' EACH SIDE / 427 CM JEDE SEITE.

(Photo: Alan Zindman)

befand sich ein Rost. Wenn man darauf stand, schwebte man zwischen dem leeren Schacht, den man nun unter den Füßen hatte, und der über dem Kopf gähnenden Leere – in alle vier Richtungen liefen von diesem Punkt aus die leeren Tunnel. Doch galt von der christlichen Ikonographie bis Malevich das Kreuz als Knotenpunkt des Seins überhaupt – als absoluter Ort sowohl der metaphysischen als auch der fassbaren Realität –, so trifft bei Naumans Konstruktion gerade das Gegenteil zu. Mit seiner überaus

simplen Konzeption und der äusserst kargen Atmosphäre war das Stück ein architektonisches und emotionales Vakuum. Das Zentrum zu betreten, kam einer Art sensitivem Entzug gleich. Besagt das logische Gesetz von der ausgeschlossenen Mitte, dass etwas nicht zugleich *sein und nicht sein* kann, so hat Nauman eine Falle entworfen, in der man tatsächlich selbst diese ausgeschlossene Mitte wurde. Auf dem Weg durch diesen statischen Wirbel irgendwohin wurde man auf unerklärliche Wei-

se, doch unentrinnbar zurück in den leeren Kern gerissen – einen Un-Ort. Nirgends zu sein bedeutet, nicht zu sein – in der Tat ein Ausgelassensein.

Der Text einer von Naumans Neon-Spiralen aus der Mitte der sechziger Jahre lautet: DER WAHRE KÜNSTLER HILFT DER WELT, MYSTISCHE WAHRHEITEN ZU ENTHÜLLEN. Inzwischen enthält dieser Titel in seiner jüngsten grossformatigen Installation das Wort SEELE. Während diese Anspielungen auf die geheimnisumwobenen Funktionen des Künstlers ohne Widerspruch oder klare Gegenposition daherkommen, die sie aufheben könnten, ist ihre angebliche Behauptung schwierig nachzuvollziehen, wenn man vom augenscheinlichen Nihilismus ausgeht, der Naumans konsequent ironischen und oft zwingenden Kunstgriffen innewohnt. Und dennoch suggerieren sie, dass Nauman, der sich in der Vergangenheit selbst als körperliches Medium im wörtlichen Sinne verwendet hat, sich zugleich bis zu einem gewissen Mass auch als geistiges Medium betrachtet hat. In der Tat ist der Hintergrund bzw. Kontext dieser Anmerkungen genau jener leere Raum, auf den er so nachhaltig verwiesen hat. Denn indem er die Welt von ihren konventionellen Inhalten befreit, hat er einen immensen Hallraum geschaffen, in dem Worte wie 'Seele' und 'mystische Wahrheiten', leise ausgesprochen, widerhallen und lauter werden. Obgleich Naumans Arbeiten auf Widersprüchlichkeit ohne jedes affirmative Element basieren, lassen diese beiden Stücke ahnen, dass die Negationen, die er uns vorführt, selbst von der beharrlichen Sehnsucht nach einer Kunst mit metaphysischem Nachhall zeugen. Und dies der Tatsache zum Trotz, dass es dabei um eine Art von Kunst geht, die sein hartnäckiger Skeptizismus doch gerade verbieten sollte. Schliesslich scheint Naumans Kunst ihren Antrieb gerade aus dem unversöhnlichen Widerspruch zwischen dieser Sehnsucht und der kritischen Haltung, die er dessen ungeachtet immer einnahm, zu beziehen. Tatsächlich hat Nauman diesen Sachverhalt im wesentlichen von Anfang an eingestanden. Als er einmal über die Entstehung seines Neon-Spruches DER WAHRE KÜNSTLER... sprach, sagte er: «Es war eine Art Test – wie wenn man etwas laut aus-

spricht, um zu sehen, ob man daran glauben kann...; [es] war einerseits eine vollkommen alberne Idee, aber andererseits glaubte ich es doch. Es hängt davon ab, wie man es interpretiert und wie ernst man sich selbst nimmt.»

Heutzutage hat die Frage, wie ernst man sich selbst nimmt, überragende Bedeutung gewonnen. Und mehr als je zuvor bleibt Nauman der skurrile Aussenseiter. Denn obgleich seine Arbeit zuweilen den unbehaglichen Geist des Neo-Expressionismus zu reflektieren scheint, ist sie doch frei vom emotionalen Überschwang und den ästhetischen Schnörkeln, die den Neo-Expressionismus oft fragwürdig erscheinen lassen. Obwohl Naumans Werk in der Auseinandersetzung mit dem, was Sprache sagt und nicht sagt, eindeutiger Vorläufer so manchen dekonstruktivistischen Werks ist, hat seine Arbeit nichts von der dafür oft typischen Tendenziosität oder Engstirnigkeit. Als Schöpfer entwaffnend einfacher, doch irritierender Paradoxe ist Nauman eher listige Geissel schwülstigen Ernstes. Seine Kunst ist ein Spiel im Spiel, und nur Dimensionen und Regeln bedürfen der Erklärung. Nur dem unmittelbar Beteiligten öffnet sich ihre Bedeutung; ist das Spiel einmal vorüber, so lassen sich Freuden und Schrecken eines Stückes nicht mehr heraufbeschwören. Spiel ist das Wesen allen wirklichen Ernstes, und kein anderer zeitgenössischer Künstler hat die Verwandtschaft und unentwirrbare Verknüpfung dieser beiden Begriffe einfacher dargelegt, niemand hat so viele Möglichkeiten gefunden, den Ausenstehenden in die ontologischen Gambits solcher Erkenntnis zu locken. Und so lehnt Nauman, wenngleich er im Material schwelgt und sich über die theoretischen Dimensionen seines Werks vollkommen bewusst ist, die Rolle des inspirierten Handwerkers ebenso ab wie die des ernsthaften, intellektuellen Produzenten – der Künstler als selbstbewusste Ausgabe des Homo Faber oder Homo Sapiens – und wählt statt dessen den Weg des nicht nur äusserst notwendigen, sondern auch überaus subversiven Geschöpfes: des Homo Ludens. Erfinderisch, irritierend und nie ganz fassbar, so ist Bruce Nauman niemandes Narr.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

IN MEMORIAM:
JORGE-LUIS BORGES, MASSVOLLER MEISTER PARADOXER
ABSOLUTHEITEN.