

Charles Ray : some bodies

Autor(en): **Kertess, Klaus / Moses, Magda / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 37: **Collaboration Charles Ray / Franz West**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680953>

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.

SOME BODIES

"Deadpan" is a peculiarly American and absurd addition to the English language; it defines a kind of cool, edgy intelligence camouflaged in a motley of humor and awkward self-effacement—disjunctive but too willfully banal to be surreal. Deadpan came into usage at the time of Buster Keaton, and it suits him well. Richard Artschwager is deadpan; Sigmar Polke and Jeff Koons are not (the former is too graceful for this word; the latter too flashy). Charles Ray is deadpan.

Of late, Ray is feeling a bit abused by the very success of his deadpan deceptions. He chafes at "being everyone's favorite nerd"¹⁾ and feels somewhat dismayed that the unsettling, mute, and astute hilarity of his recent figurative sculpture is seldom fully credited for its visual acumen. When we recently spoke, he had just come from admiring the one-work exhibition of Tony Smith's *WILLY* (1962) at Paula Cooper Gallery—its monumental but human scale, its enigmatic organic geometry, and "three-legged" form that seems to slide around on the floor. With wry fervor, he also praised the economic beauty and kinesthetic clarities embodied in some of the figures in a recent exhibition of fifth century B.C. Greek sculpture at the Metropolitan Museum. As always when we speak, Anthony Caro is singled out for praise.

Anthony Caro? Tony Smith? Is Charles Ray a formalist wolf in politically correct sheep's clothing? Well, no; but he is a sculptor reliant on a visual code to materialize his intentions. As obvious as this may

be (and it is), it is often overlooked in the currently content-driven zeal of the contemporary American art scene. Ray is indeed a post-Pop "consumer space" advocate, but the hallucinogenic double takes induced by his recent body doubles succeed because they are so meticulously visually cued and skewed. They are related to and as obsessively visual as Ray's earlier body of figurative work.

In the early seventies, Ray began to be less interested in a finished sculptural product than in the transient acts of his procedures. He eschewed the welding and bolting that were part of his formalist schooling and began to simply stack and lean planes of metal into configurations of precariousness, more haphazard than those by the older Richard Serra, who had influenced Ray. He did not so much reject the planar constructiveness of Caro as he made it more open to the temporal dynamics of making and viewing. What Ray particularly admired (and still admires) about Caro's sculptures of the sixties, with their horizontal rambling segments, is their color's ability to dematerialize (make "hallucinogenic") the steel and the resolution of the junctures of the disparate planes. These junctures hold together and make articulate the sculptural concept—they are nodes of mental activity. How the parts are visually and viscerally joined and held together is as critical to Ray's art as it is to Caro's.

The conflation of the making (the maker) and the made that was so central to the so-called Process art of the late sixties and seventies was made deliriously literal by Ray, in 1974, when he began to squeeze his own body between the rectangular

KLAUS KERTESS is a writer and critic who lives in New York.

planes. In a second series of performed sculptures (created mostly between 1981 and 1985), Ray partially entombed his and/or another's body in a variety of solid geometries (a wedge, a cube, a planar shelf, and so on). The geometries became exoskeletal protagonists in mutant Minimalist tableaux that were sado-masochisticomic. A hilariously still and unsettling dialogue was generated between the body as sculptural object and the sculptural object as body, between the self as sculpture and the sculpture as self.

The performance nature of these sculptures is related to the likes of Vito Acconci and Chris Burden; but, in their dynamic stasis and in their occasional use of color to disembody the face or a limb, they look back to Caro. The angle of an arm or a leg and just where it extends from a shelf or a cube became as consequential as the angle and length of extension of a section of steel girder in a Caro sculpture. Ray performed reconstructive and deconstructive surgery on formalism. Like Buster Keaton, the more serious he gets, the funnier he is.

Physical exhaustion and the desire for more flexible options led Ray to withdraw his actual body from his work. From 1986 through 1990 he continued to undermine sculptural autonomy and continued to explore and menace the viewer's kinesthetic responses to the viewed, but now his oxymoronic geometries became more abstract. His cubic containers of hallucinatory space, material and/or mass and his mobile still life derangements expanded the vocabulary of his delirious literalness. Then, in 1990, Ray reintroduced the body to his sculpture; but, now, the body became an actual object.

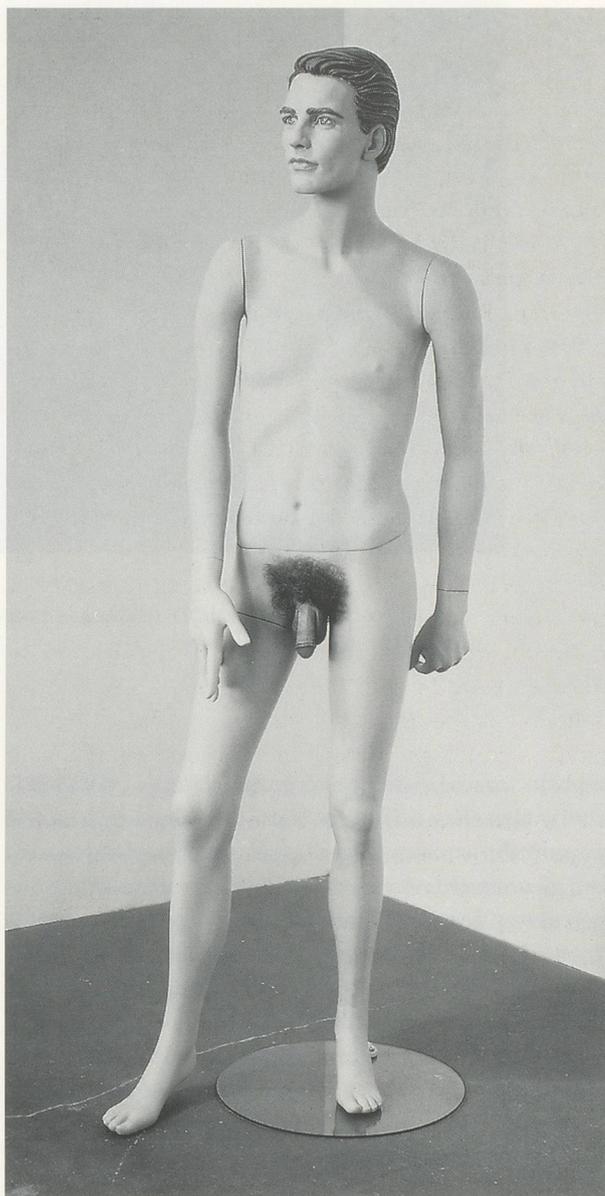
No small part of Ray's inspirations comes from shopping trips he dreams up while negotiating southern California's labyrinth of freeways. He cruises shopping malls for ideas. And the ubiquitous mannequins, with their soporific, generic geniality—at once so soothing and so ominous—captured his spaced-out imagination. Their vapid, sanitized sleekness seemed the end of the line of the Greek ideal until Ray came along to become the Canova of consumerism, replacing carved marble with fiberglass fabrication. After arduous research, he cast a mannequin whose pared down robotic head was modeled on Ray's own, and who was dressed in Ray's cus-

MALE MANNEQUIN, 1990,

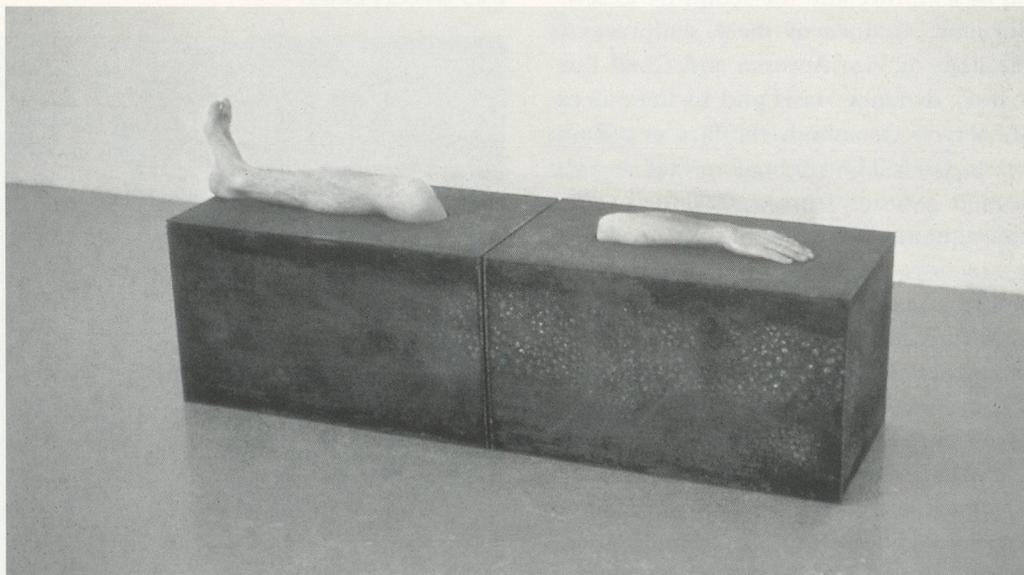
mannequin, fiberglass, 73 1/2 x 15 x 14" / MÄNNLICHE SCHAU-FENSTERPUPPE, 1990, Puppe, Glasfaser, 186,6 x 38 x 35,5 cm.

A GENERIC MANNEQUIN FITTED WITH A CAST OF THE ARTIST'S GENITALS.

EINE GENERISCHE SCHAU-FENSTERPUPPE, AUSGESTATTET MIT EINEM ABGUSS DER GENITALIEN DES KÜNSTLERS.



THE ARTIST'S BODY IS DIRECTLY INCORPORATED INTO A STEEL SCULPTURE.



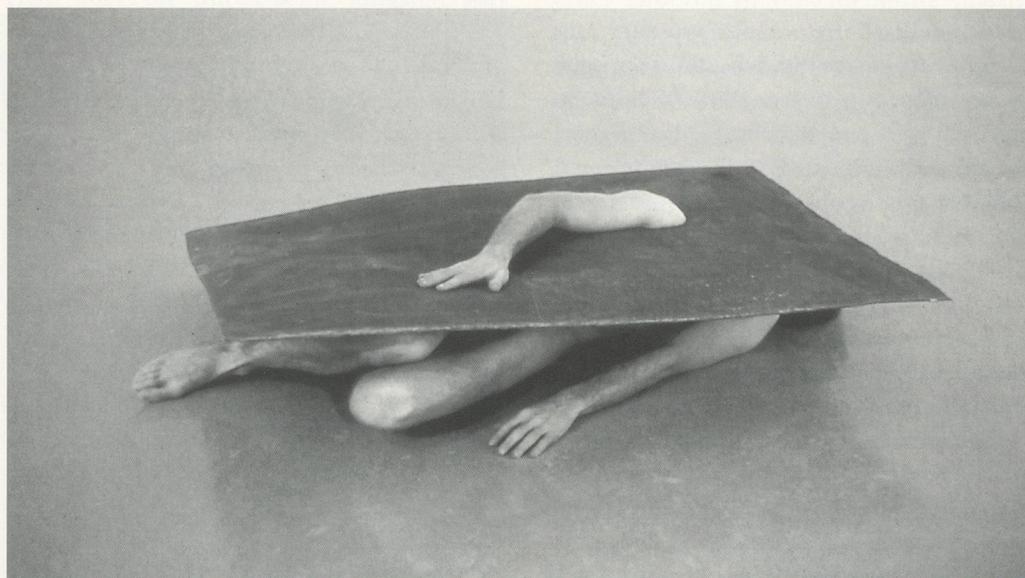
IN MEMORY OF SADAT/ ZUM GEDENKEN AN SADAT, 1981-85

tomary, casual unobtrusiveness (SELF PORTRAIT, 1990). Generic, infinitely reproducible, Ray himself became the consumerized ideal, an American standard, at once the victim and the victimizer of technological replication. The following sculpture (MALE MANNEQUIN, 1990) employed an anonymous head but had its unclothed body emblazoned with a cast of Ray's own genitalia and pubic hair—making the generic startlingly specific and vice versa. Given the absence of sex organs on most mannequins, and the history of the Catholic Church's simultaneous castration of male Classical statuary and unwritten taboo on representations of the adult Christ's genitals, this

sculpture has a pointed resonance beyond its narcissistic punning on self-referentiality.

So banal in their artless aspect and material are these sculptures that their forms seem more appropriated than invented. They are, indeed, occupants of consumer space—quite the opposite of those bourgeoisie-baiting, erotic, exotica-encrusted mannequins concocted by another, earlier Ray and his cohorts for the 1938 International Exhibition of Surrealism in Paris. But, in fact, manipulation of pose, scale, proportion, and form are critical to the mesmerizing physical presence of this deadpan banality. If there was doubt about this formal inten-

DER KÖRPER DES KÜNSTLERS IST UNMITTELBAR
IN EINE STAHLPLASTIK EINGEFÜGT.



UNTITLED/ OHNE TITEL, 1981-85

tionality, it must surely have withered under the gaze of one of the trio of she giants (each entitled *FALL*, 1991) so faultlessly dressed and attitudinized for success—just as carefully presented as Degas's sculpted dancer with her cloth tutu.

And what of the compositional tour de force seen in Ray's docu-drama of art's and the artist's autoerotics (*OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY...*, 1992)? Clarity and accuracy are crucial to this self-orgy of eight casts of Ray's own body. He himself maintains it was the need for clarity of composition that ruled out any act of penetration. The composition of *FAMILY ROMANCE* is far simpler, but its eerily stunning

empowerment of children depends upon an obvious but nonetheless acute calibration of scale and a mastery of juncture able to unite and make visually equal the disjunctively different proportions and volumes of the two children and their parents. The varying scales of these hyper-real, politically and formally corrected figures are literally and formally held together by the attention and tension embedded in their hands. Ray still remembers Caro. So that muscle he keeps exhibiting must also be a formal tool.

1) All quotes and references to conversation are based on an interview between this writer and Ray while he was visiting New York, on May 21, 1993.

SOME BODIES

Das Wort *deadpan* (deutsch in etwa: von stoischer Ausdrucksleere) stellt eine eigentümlich amerikanische und absurde Bereicherung der englischen Sprache dar. Es benennt eine Art cooler, scharfer Intelligenz, die sich hinter einer Fassade aus Komik vermischt mit tolpatschiger Selbstvergessenheit verbirgt – entrückt, doch allzu gewollt banal, um wirklich surreal zu sein. Der Ausdruck «*deadpan*» kam in der Zeit Buster Keatons auf und ist ihm sozusagen auf den Leib geschneidert. Richard Artschwager ist «*deadpan*». Sigmar Polke und Jeff Koons sind es nicht (ersterer ist zu elegant für diesen Begriff, letzterer zu effekthascherisch). Charles Ray ist «*deadpan*».

In letzter Zeit fühlt sich Ray gerade durch den grossen Erfolg seiner «*deadpan*»-daher kommenden Täuschungen ein wenig verkannt. Es ärgert ihn, «*jedermanns Lieblingstrottel*» zu sein,¹⁾ und etwas angewidert stellt er fest, dass die beunruhigende, stumme und verschmitzte Lustigkeit seiner neuesten figurativen Plastiken meist den Blick für ihre visuelle Schärfe verstellt. Als wir uns neulich unterhielten, kam er gerade von Paula Cooper, wo er die aus nur einem Werk bestehende Ausstellung von Tony Smiths *WILLY* (1962) bewundert hatte: das monumentale und doch menschliche Format, die rätselhafte organische Geometrie und die «*dreibeinige*» Form dieser Skulptur, die gleichsam auf dem Fussboden umherzuschlittern scheint. Mit verschrobenem Eifer rühmte er auch die ökonomische Schönheit einiger der Figuren in einer kürzlich im Metropolitan Museum veranstalteten Ausstellung griechischer Plastik des 5. Jahrhunderts v. Chr. und die kinästhetische Klarheit, die er in diesen Skulpturen verkörpert fand. Wie immer, wenn wir miteinander sprechen, wird die besondere Bedeutung Anthony Caros herausgestrichen.

A CLOTHED CHILD MANNEQUIN IS ENLARGED TO THE ARTIST'S HEIGHT.
EINE BEKLEIDETE KINDERPUPPE IST AUF DIE KÖRPERGRÖSSE DES KÜNSTLERS VERGRÖSSERT.



BOY, 1993, mixed media, 71 x 31 x 21" / JUNGE, 1993, Mischtechnik, 180 x 78,7 x 53,3 cm.

Anthony Caro? Tony Smith? Ist Charles Ray ein formalistischer Wolf im politisch korrekten Schafspelz? Nun, das ist er nicht. Aber er ist ein Bildhauer, der sich zur Realisierung seiner Intentionen auf einen bildnerischen Kode stützt. So offensichtlich dies sein mag (und das ist es), beim gegenwärtig inhaltsbesessenen Fanatismus des zeitgenössischen amerikanischen Kunstbetriebs wird es allzu häufig übersehen. Ray propagiert in der Tat ein «post-pop» Konsumreich, doch die durch seine jüngsten *body doubles* (Doppelgänger) hervorgerufenen halluzinogenen Überblendungen funktionieren, weil sie bildnerisch in ausgeklügeltstem Anspielungsreichtum konstruiert sind. Sie knüpfen an Rays früheres figuratives Schaffen an und sind genauso stark visuell ausgerichtet wie dieses.

In der ersten Hälfte der 70er Jahre verlagerte sich Charles Rays Interesse allmählich vom fertigen skulpturalen Produkt auf den kurzlebigen Akt des jeweiligen Schaffensprozesses. Er verzichtete auf das Schweissen und Verbolzen – ein Element seiner formalistischen Ausbildung – und begann Metallplatten einfach übereinanderzustapeln und aneinanderzulehnen; diese ergaben Gebilde der Instabilität, die, obgleich von den Arbeiten des älteren Richard Serra beeinflusst, weniger vom Zufall bestimmt waren als jene. Ray erteilte dem flächenhaften Konstruktionscharakter der Kunst Caros nicht so sehr eine Absage, sondern öffnete diese verstärkt der zeitlichen Dynamik des Schaffens und Betrachtens. Was er an Caros Skulpturen der 60er Jahre mit ihren horizontal verschachtelten Segmenten besonders bewunderte (und noch bewundert), ist zum einen die Fähigkeit ihrer farbigen Fassung, den Stahl zu entmaterialisieren («halluzinogen» zu machen), und zum anderen die analytische Zerlegung der Nahtstellen der ungleichartigen Flächen. Diese Verbindungsstellen halten das skulpturale Konzept zusammen und verleihen ihm klar gegliederten Ausdruck: sie sind Knotenpunkte geistiger Tätigkeit. Wie die Teile äusserlich und innerlich miteinander verbunden und zusammengehalten werden, ist für die Kunst Charles Rays von ebenso entscheidender Bedeutung wie für die Anthony Caros.

KLAUS KERTESS ist Publizist und Kritiker und lebt in New York.

Die Überlagerung von Schaffensprozess (bzw. Schaffendem) und Geschaffenem, die für die sogenannte Prozesskunst der späten 60er und 70er Jahre so wesentlich war, nahm Ray 1974 in halluzinatorischer Weise wörtlich, als er anfangs, seinen eigenen Körper zwischen die rechteckigen Flächen zu zwängen. In einer zweiten Serie sogenannter *performed sculptures* (überwiegend aus der Zeit zwischen 1981 und 1985) begrub Ray seinen Körper und/oder den eines anderen in verschiedenste massive geometrische Körper (einen Keil, einen Würfel, ein flaches Brett und dergleichen mehr). Diese Geometrien wurden zu exoskeletalen Protagonisten in mutierenden minimalistischen Tableaus, die sadomasochistisch-komisch waren. Es entspannt sich eine geistreich stumme und verstörende Zwiesprache zwischen dem Körper als bildhauerischem Objekt und dem bildhauerischen Objekt als Körper, zwischen dem Ich als Skulptur und der Skulptur als Ich.

In ihrem Performancecharakter sind diese Plastiken dem Werk eines Vito Acconci oder Chris Burden verwandt. In ihrer dynamischen Stasis jedoch und in ihrem gelegentlichen Einsatz von Farbe zur Entkörperlichung des Gesichts oder eines Gliedmasses klingen sie an Caro an. Der Anwinkelung eines Armes oder Beines und dem genauen Punkt, an dem sie über ein Brett oder aus einem Würfel hinausragen, kam das gleiche Gewicht zu wie dem Winkel und der Länge eines bestimmten hinausragenden Stahlträger-teils in einer Skulptur Caros. Ray unterzog den Formalismus einem rekonstruktiven und dekonstruktiven operativen Eingriff. Es ist wie bei Buster Keaton: je ernster er wird, um so komischer ist er.

Körperliche Erschöpfung und der Wunsch nach flexibleren Optionen veranlasste Ray zum Rückzug seines konkreten Körpers aus seinem Schaffen. Von 1986 bis 1990 untergrub er weiterhin die skulpturale Autonomie und erkundete und attackierte die kinästhetischen Reaktionen des Betrachters auf das Betrachtete, doch jetzt wurden seine oxymoronartig konstruierten Geometrien abstrakter. Seine kubischen Behältnisse aus halluzinatorischem Raum, Materie und/oder Masse und seine beweglichen Stillleben-Derangements erweiterten das Vokabular seiner delirierenden Sachlichkeit. Schliesslich brachte Ray 1990 aufs neue den Körper in sein plastisches

Schaffen ein; jetzt jedoch wurde der Körper zu einem konkreten Objekt.

Einen nicht geringen Teil seiner Anregungen schöpft Charles Ray aus Einkaufsbummeln, die er sich erträumt, während er sich einen Weg durch das labyrinthische Autobahnnetz Südkaliforniens bahnt. Er grast Einkaufszentren nach Ideen ab. Und die allgegenwärtigen Schaufensterpuppen mit ihrer schläfrigen, unverbindlichen Freundlichkeit – so sanft beschwichtigend und zugleich so ominös – fesselten seine aufgeputschte Phantasie. Ihre geistlose, hygienisch-sterile Glätte erschien wie die Vollendung des griechischen Ideals, bis Ray daherkam, um zum Canova des Konsumerismus zu werden und gemeiselten Marmor durch Fiberglasfabrikation zu ersetzen. Nach intensiven Überlegungen fertigte er den Abguss einer Schaufensterpuppe, deren verkleinertem roboterhafter Kopf Rays eigenem Kopf nachgebildet war und die in Rays gewohntem, lässig-unauffälligen Stil gekleidet war (SELBSTPORTRÄT, 1990). Allgeointypisch und unendlich reproduzierbar, wurde Ray selbst zum konsumeristischen Ideal, zu einem amerikanischen Standard, zugleich Betrüger und Betrogener technologischer Vervielfältigung. Für die nächste Skulptur – MALE MANNEQUIN (Männliche Schaufensterpuppe), ebenfalls von 1990 – wurde ein anonymer Kopf hergenommen, der unbekleidete Körper aber wurde mit einem Abguss von Rays eigenen Genitalien mitsamt Schamhaar geschmückt, was dem Allgeointypischen eine überraschend spezifische Note verleiht wie auch umgekehrt.

Angesichts der Tatsache, dass bei Schaufensterpuppen Geschlechtsorgane meist fehlen, und in Anbetracht der Geschichte der Kastrierung antiker männlicher Figurenplastik durch die katholische Kirche und deren gleichzeitiger ungeschriebener Ächtung der Darstellung der Genitalien des erwachsenen Christus gewinnt diese Skulptur einen pointierten Beziehungsreichtum, der über ihr narzisstisches Spiel mit der Selbstbezüglichkeit hinausreicht.

So banal sind diese Skulpturen von ihrem kunstlosen Aussehen und ihrem Material her, dass ihre Formen eher angeeignet als erfunden zu sein scheinen. Sie sind in der Tat Bewohner des Konsumreichs, durchaus das genaue Gegenteil der die Bourgeoisie

attackierenden, erotischen, mit Exotika ausgestaffierten Puppen, die sich ein anderer, früherer Ray und seine Mitstreiter 1938 für die Internationale Surrealismusausstellung in Paris ausgedacht hatten. Tatsächlich aber kommt für die unwiderstehliche physische Präsenz dieser zurückhaltenden Banalität der ausgeklügelten Handhabung von Pose, Massstab, Proportion und Form entscheidende Bedeutung bei. Wenn Zweifel an dieser formalen Intentionalität bestanden, so werden diese unter dem Blick einer der drei (jeweils FALL [Herbst] betitelten und von 1990 datierenden) Gigantinnen in tadellosem Kostüm und erfolgsorientierter Pose – und genauso sorgfältig präsentiert wie Degas' Ballettänzerin mit ihrem Tülltutu – unzweifelhaft verfliegen sein.

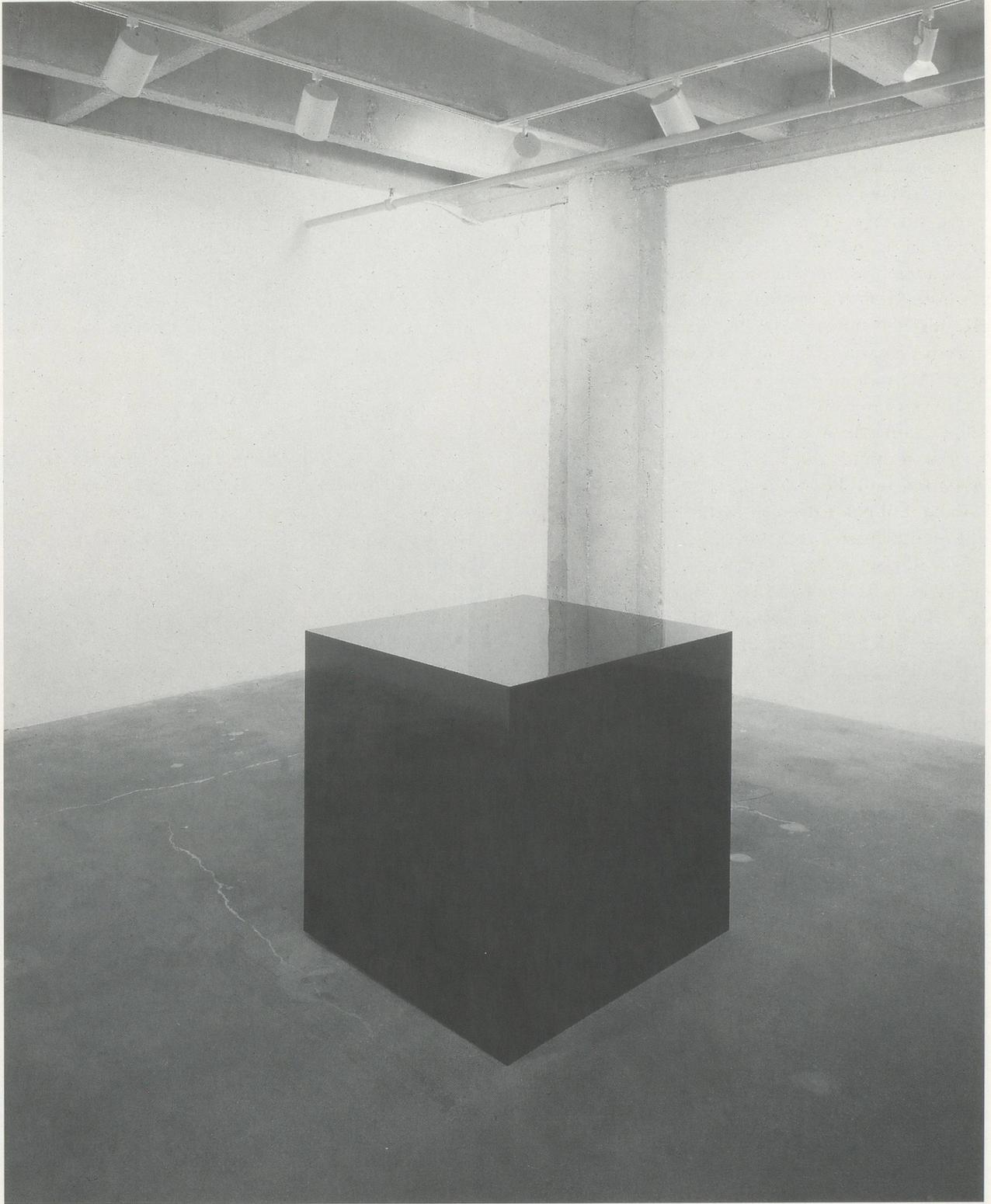
Und wie steht es mit dem kompositorischen Kraftakt in Charles Rays Doku-Drama der Autoerotik der Kunst und des Künstlers (OH! CHARLEY, CHARLEY, CHARLEY..., 1992)? Klarheit und Genauigkeit kommt bei dieser Ich-Orgie von acht Abgüssen von Rays eigenem Körper grösste Bedeutung zu. Nach seiner eigenen Aussage war es der Wunsch nach kompositorischer Klarheit, der jeden Akt der Penetration ausschloss. Die Komposition von FAMILY ROMANCE (Familienroman) ist wesentlich einfacher, doch die unheimlich-scurrile Aufblähung der Kinder beruht auf einer offensichtlichen, gleichwohl aber raffinierten Massstabbestimmung und auf meisterhaftem Geschick in der Zusammenstellung, durch die es gelingt, die inkongruenten Proportionen und Volumina der beiden Kinder und ihrer Eltern zusammenzubringen und einander optisch anzugleichen. Die unterschiedlichen Massstäbe dieser hyperrealen und politisch wie von der Form her «korrigierten» Figuren werden wörtlich und formal durch die in ihre Hände eingelagerte Konzentration und Spannung zusammengehalten. Ray hat Caro immer noch im Hinterkopf. Menschliches Fleisch, das er in seinen Arbeiten nach wie vor zeigt, ist somit zwangsläufig zugleich ein formaler Werkstoff.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Sämtliche zitierten Aussagen und Gesprächshinweise beziehen sich auf ein Interview, das der Autor am 21. Mai 1993 mit Charles Ray in New York geführt hat.

AN OPEN-TOPPED BLACK BOX FILLED TO THE BRIM WITH 200 GALLONS OF NEWSPAPER INK CREATES THE ILLUSION OF A SOLID BLACK CUBE.

EIN OBEN OFFENER SCHWARZER KASTEN, DER BIS ZUM RAND MIT 800 LITER DRUCKERSCHWÄRZE GEFÜLLT IST, HINTERLÄSST DEN EINDRUCK EINES KOMPAKTEN SCHWARZEN WÜRFELS.



INK BOX, 1986, steel, ink, automobile paint, 36 x 36 x 36" / TINTENKASTEN, 1986, Stahl, Tinte, Autolack, 91,44 x 91,44 x 91,44 cm.

FAMILY ROMANCE, 1993, mixed media, 53 x 96 x 24" / FAMILIENROMAN, 1993, Mixed Media, 134,6 x 243,8 x 60,9 cm.

A GROUP FIGURE SCULPTURE OF A FAMILY. EACH FIGURE IS 4' 5" TALL YET MAINTAINS ITS CORRECT PHYSICAL PROPORTIONS.
GRUPPENFIGURENPLASTIK EINER FAMILIE. JEDE FIGUR IST 135 CM GROSS. WEIST JEDOCH DIE FÜR SIE ANGEMESSENEN
KÖRPERPROPORTIONEN AUF.

