

KASSEL 1992

L-Z



DOCUMENTA  IX



# DOCUMENTA IX





# DOCUMENTA IX

Kassel

Band | Volume 3

June 13 – September 20, 1992

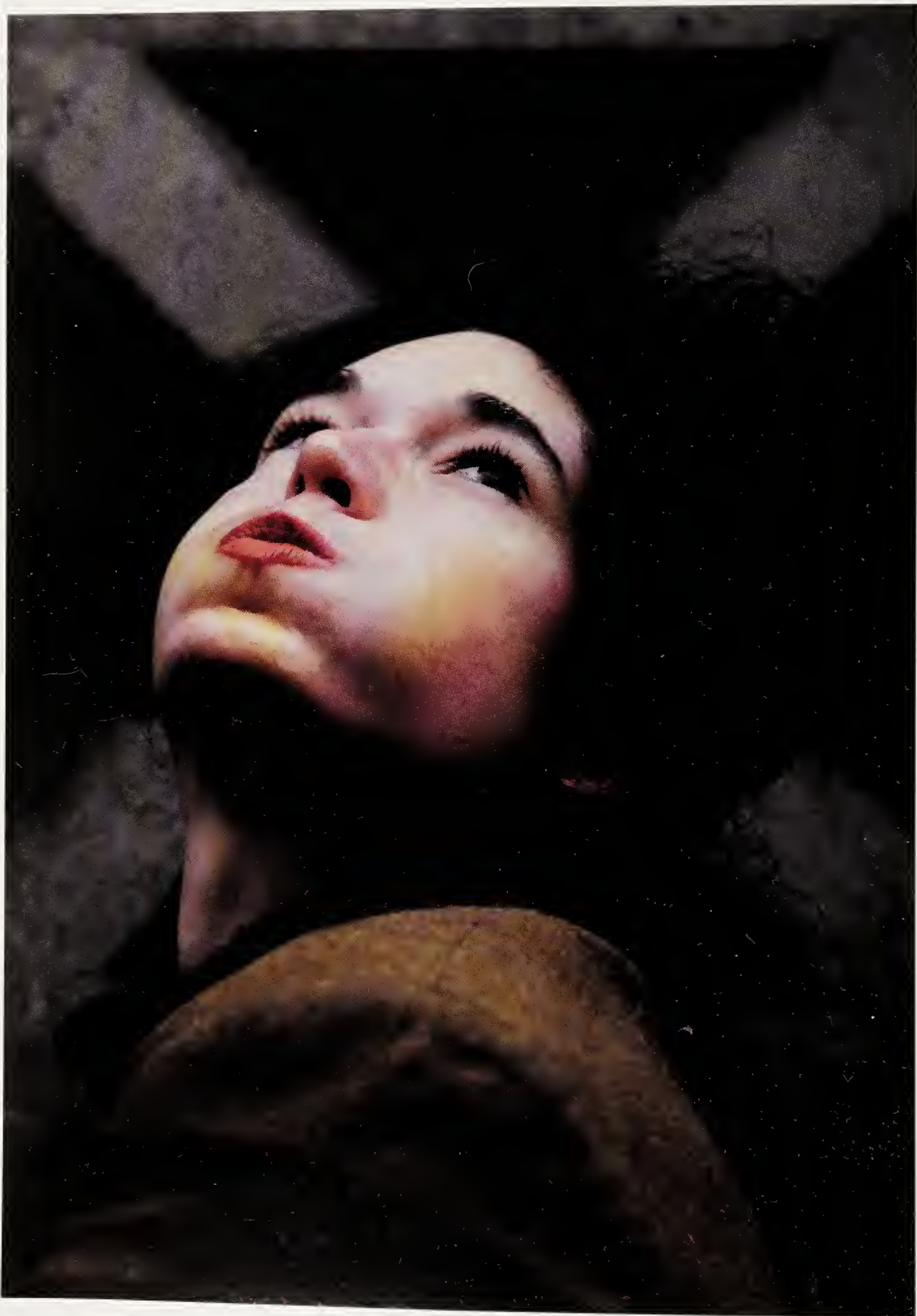
Edition Cantz, Stuttgart  
in association with  
Harry N. Abrams, Inc., New York

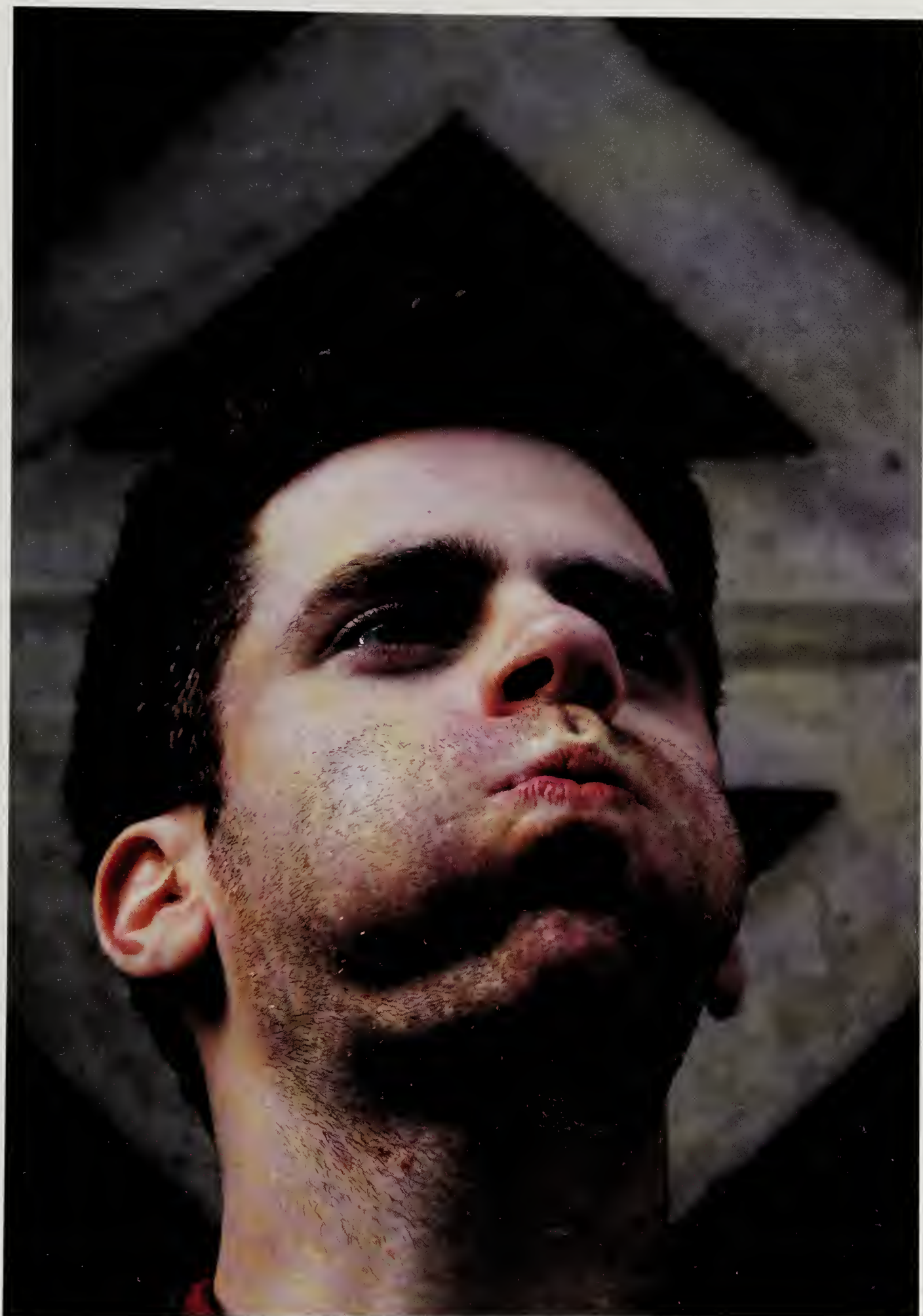
Thomas J. Bata Library  
**TRENT UNIVERSITY**  
PETERBOROUGH, ONTARIO

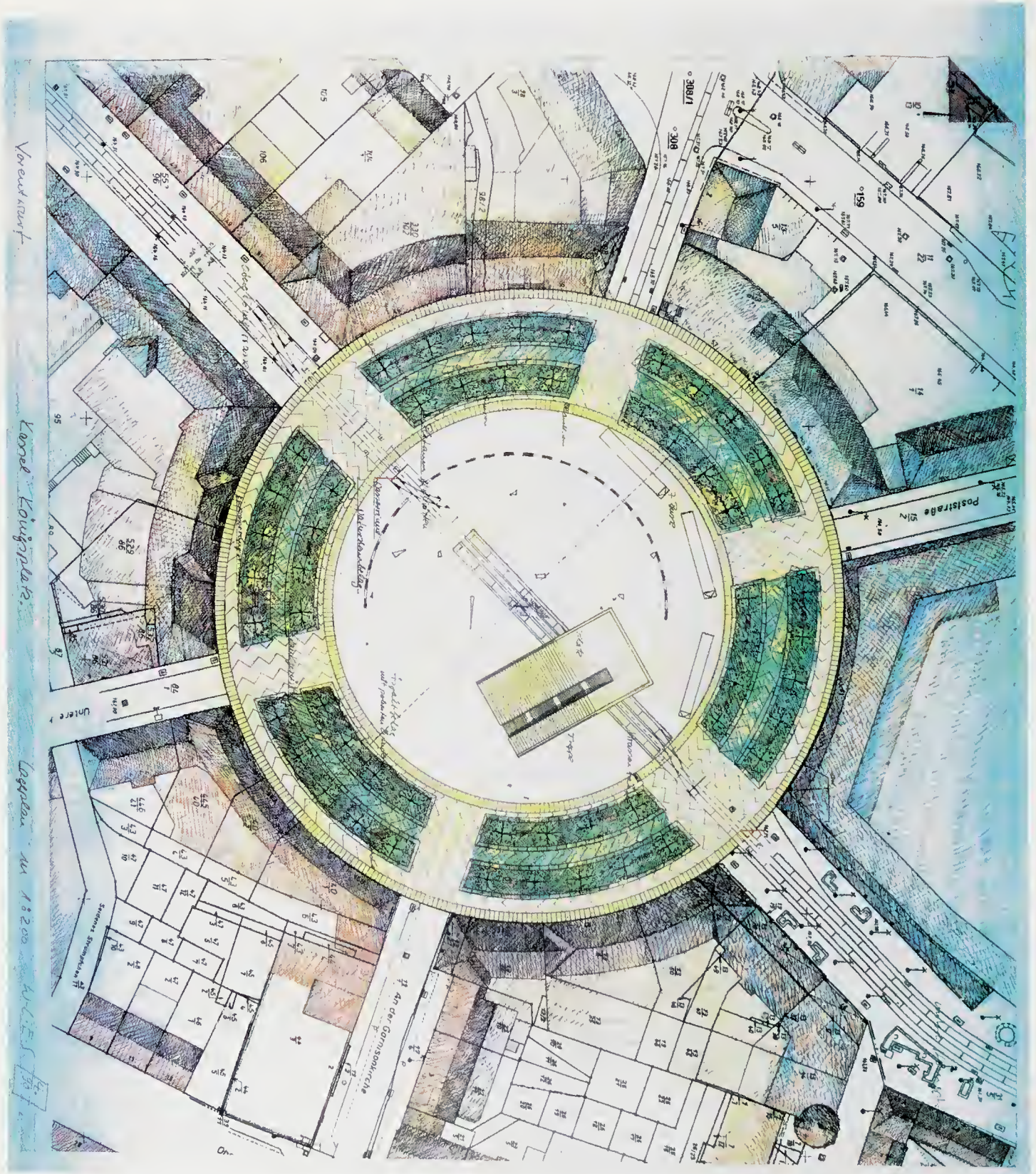
W 6404 . P 66 D 63 W 92 B 13

Marina Abramović	Patrick Corillon	Michael Gross
Absalon	Damian	George Hadjimichalis
Richard Artschwager	Richard Deacon	David Hammons
Francis Bacon	Thierry De Cordier	Georg Herold
Marco Bagnoli	Silvie & Chérif Defraoui	Gary Hill
Nicos Baikas	Raoul De Keyser	Peter Hopkins
Miroslaw Bałka	Wim Delvoye	Rebecca Horn
Matthew Barney	Braco Dimitrijević	Roni Horn
Jerry Barr	Eugenio Dittborn	Geoffrey James
Lothar Baumgarten	Helmut Dorner	Olav Christopher Jenssen
Jean-Pierre Bertrand	Stan Douglas	Tim Johnson
Michael Biberstein	Marlene Dumas	Ilya Kabakov
Guillaume Bijl	Jimmie Durham	Anish Kapoor
Dara Birnbaum	Mo Edoga	Kazuo Katase
Jonathan Borofsky	Jan Fabre	Tadashi Kawamata
Louise Bourgeois	Luciano Fabro	Mike Kelley
Herbert Brandl	Belu-Simion Fainaru	Ellsworth Kelly
Ricardo Brey	Peter Fend	Bhupen Khakhar
Tony Brown	Rose Finn-Kelcey	Martin Kippenberger
Marie José Burki	FLATZ	Per Kirkeby
Jean-Marc Bustamante	Fortuyn/O'Brien	Harald Klingelhöller
Michael Buthe	Günther Förg	Kurt Kocherscheidt
Pedro Cabrita Reis	Erik A. Frandsen	Peter Kogler
Waltercio Caldas	Michel François	Vladimir Kokolia
Pier Paolo Calzolari	Vera Frenkel	Joseph Kosuth
Ernst Caramelle	Katsura Funakoshi	Mariusz Kruk
Lawrence Carroll	Isa Genzken	Guillermo Kuitca
Saint Clair Cemin	Gaylen Gerber	<b>Suzanne Lafont</b>
Tomasz Ciecierski	Robert Gober	<b>Gustav Lange</b>
Tony Clark	Dan Graham	<b>Jonathan Lasker</b>
James Coleman	Rodney Graham	<b>Jac Leirner</b>
Tony Conrad	Angela Grauerholz	<b>Zoe Leonard</b>

Eugène Leroy	Panamarenko	Susana Solano
Via Lewandowsky	Giulio Paolini	Ousmane Sow
Bernd Lohaus	A. R. Penck	Ettore Spalletti
Ingeborg Lüscher	Michelangelo Pistoletto	Haim Steinbach
Attila Richard Lukacs	Hermann Pitz	Pat Steir
James Lutes	Stephen Prina	Wolfgang Strack
Marcel Maeyer	Richard Prince	Thomas Struth
Brice Marden	Martin Puryear	János Sugár
Cildo Meireles	Royden Rabinowitch	Yuji Takeoka
Ulrich Meister	Rober Racine	Robert Therrien
Thom Merrick	Philip Rantzer	Frederic Matys Thursz
Gerhard Merz	Charles Ray	Niele Toroni
Mario Merz	Martial Raysse	Thanassis Totsikas
Marisa Merz	readymades belong to everyone	Addo Lodovico Trinci
Meuser	José Resende	Mitja Tušek
Jürgen Meyer	Gerhard Richter	Luc Tuymans
Liliana Moro	Ulf Rollof	Micha Ullman
Reinhard Mucha	Erika Rothenberg	Juan Uslé
Matt Mullican	Susan Rothenberg	Bill Viola
Juan Muñoz	Ulrich Rückriem	Henk Visch
Christa Näher	Thomas Ruff	James Welling
Hidetoshi Nagasawa	Stephan Runge	Franz West
Bruce Nauman	Edward Ruscha	Rachel Whiteread
Max Neuhaus	Reiner Ruthenbeck	Christopher Wool
Pekka Nevalainen	Remo Salvadori	KeunByung Yook
Nic Nicosia	Joe Scanlan	Heimo Zobernig
Moshe Ninio	Eran Schaerf	Gilberto Zorio
Jussi Niva	Adrian Schiess	Constantin Zvezdochotov
Cady Noland	Thomas Schütte	
Manuel Ocampo	Helmut Schweizer	
Jean-Michel Othoniel	Maria Serebriakova	
Tony Oursler	Mariella Simoni	

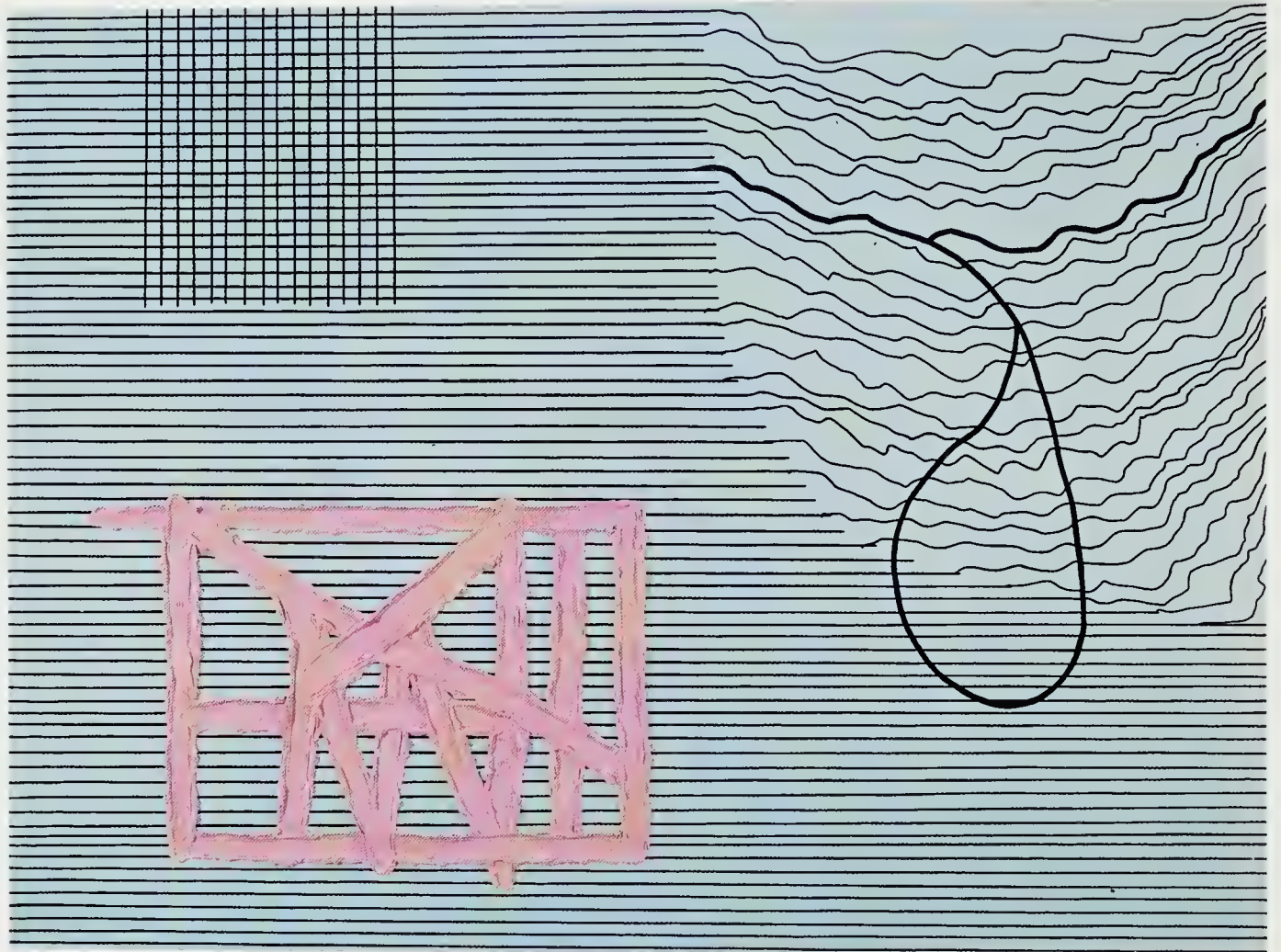






Königsplatz, Kassel

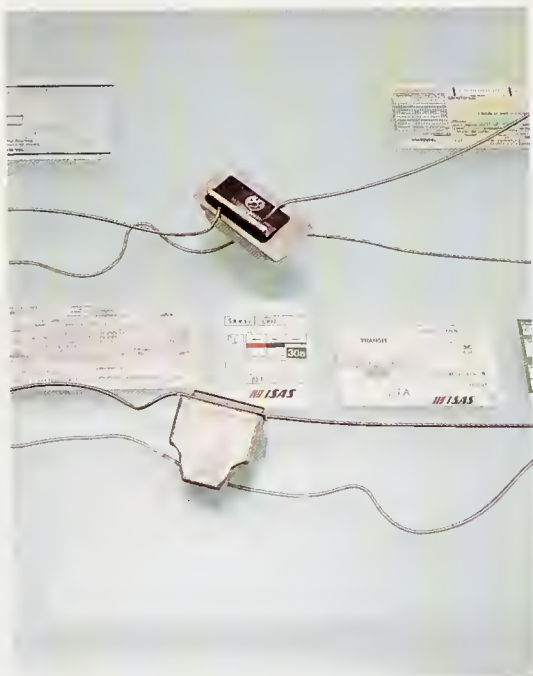
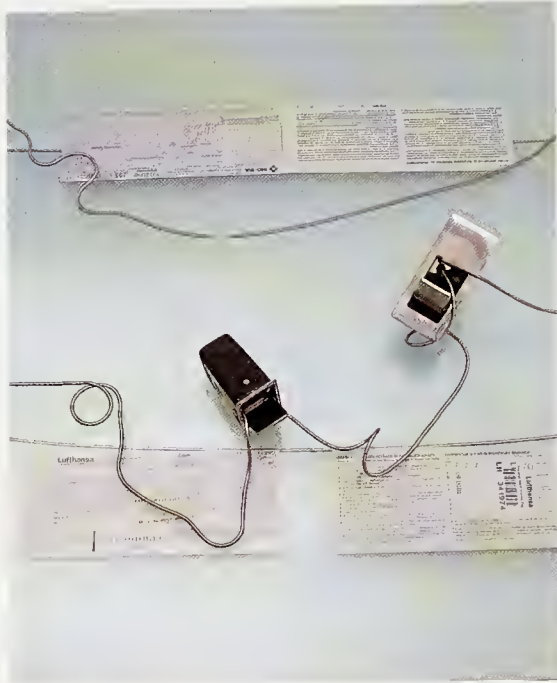




The History of the Boudoir, 1991  
Öl auf Leinen  
160x213,4 cm

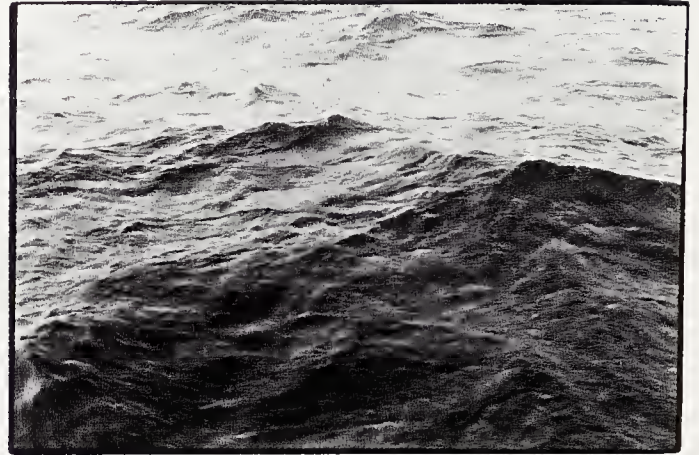
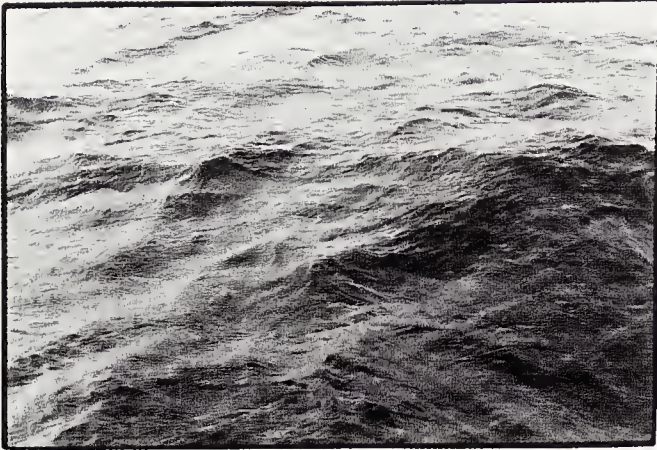


To Believe in Food, 1991  
Öl auf Leinwand  
254x190,5 cm





**Corpus Delicti, 1992**  
Luftpolsterfolie, Kette, Glas, Bordkarten,  
Flugtickets, Aschenbecher  
16 x 70 x 300 cm



Water # 1, Water # 2, 1988  
Silver Print  
43,8x60,3 cm



Wax Anatomical Model with Pretty Face, 1990

Silver Print  
76,2x 115,1 cm



Vagina # 1, 1992  
Photographic  
31,7 x 21,5 cm

ohne Titel (for Barb), 1992  
Photographie  
63,5 x 41,9 cm





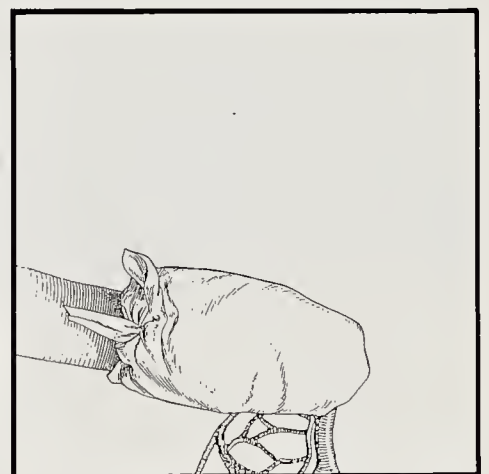
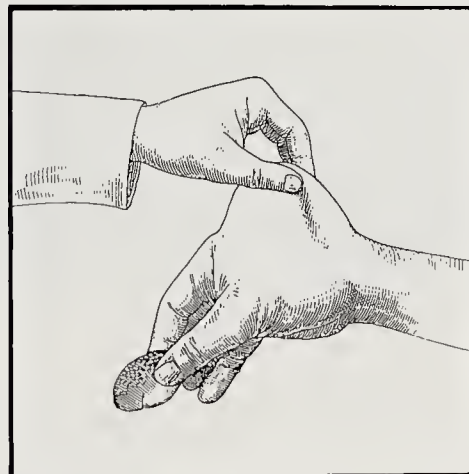
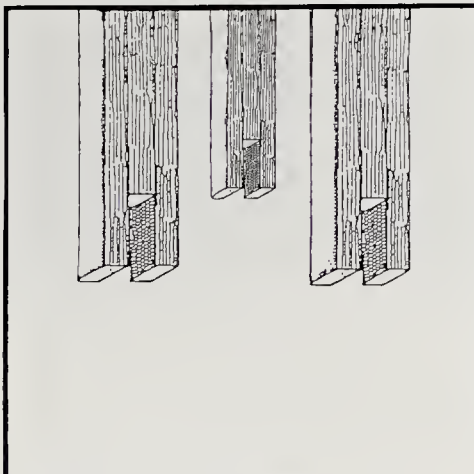
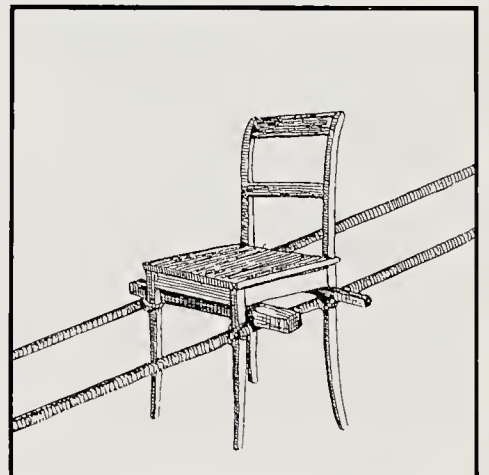
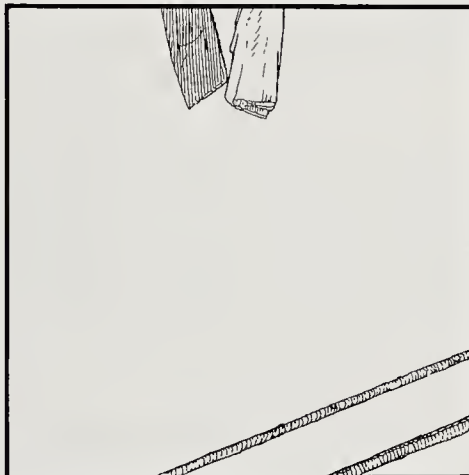
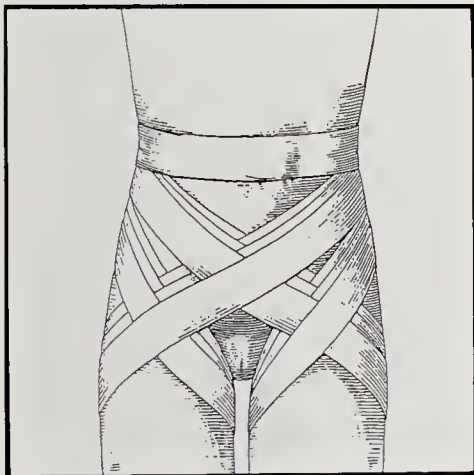
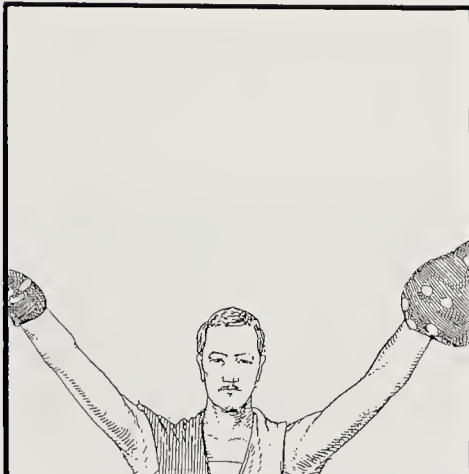
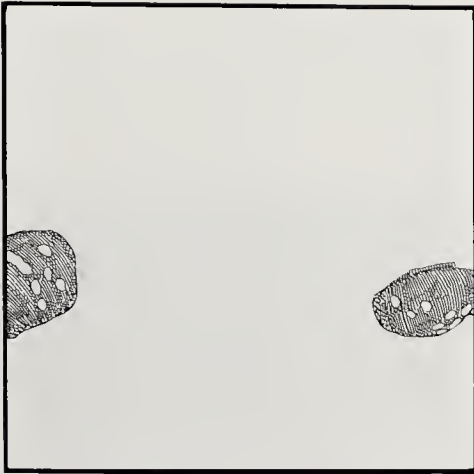
Atelier, Wasquehal

Le vieil homme, 1989/90  
Öl auf Leinwand  
195x130 cm





Anomalie normaler Dauer  
Am Ende eines Raumes  
(Gebeinkiste und Spruchkammer)



Anomalie normaler Dauer  
Neigung zu ungehemmter Löslichkeit (Bildtafeln)

Auf der Suche  
nach dem totalen Organ

Es muß das Gleiche sein!

Auswüchse schlagen auf

Die Tätowierungen  
auf dem Unterleib  
sind politisch korrekt.

Der Mensch bewundert  
das rastlose Meer,  
die fließenden Gewässer.

Die Lagerstatt ist  
so gewählt, daß ein  
Einfrieren der Reizleitung  
verhindert wird.

Fünfte Ziehstufe  
wiedergewonnener Wehrfreiheit

Beim Ausziehen ihrer Bluse  
bemerkte sie, daß sie  
an einigen Stellen festklebte.

Hammer, Amboß und Steigbügel  
bedrohen uns

**Anomalie normaler Dauer**  
Neigung zu ungehemmter Löslichkeit  
(Kommentare)



Anomalie normaler Dauer  
Vermehrung von Täuschung (Rauchfahne)

ohne Titel, 1992  
Holz, Eisen  
75 x 390 x 1570 cm





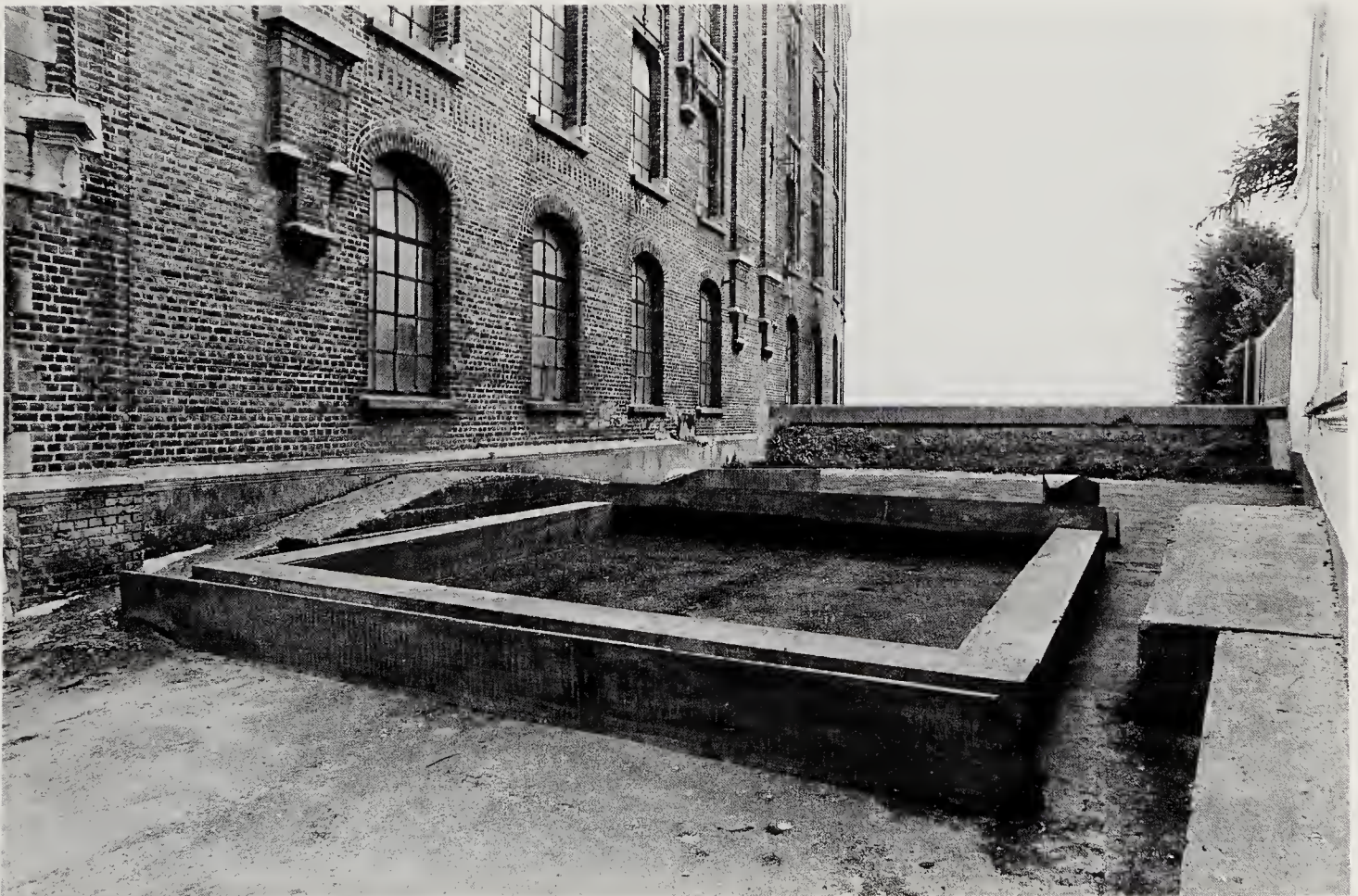
Bernds Terrasse, 1987

Holz  
100x500x500 cm

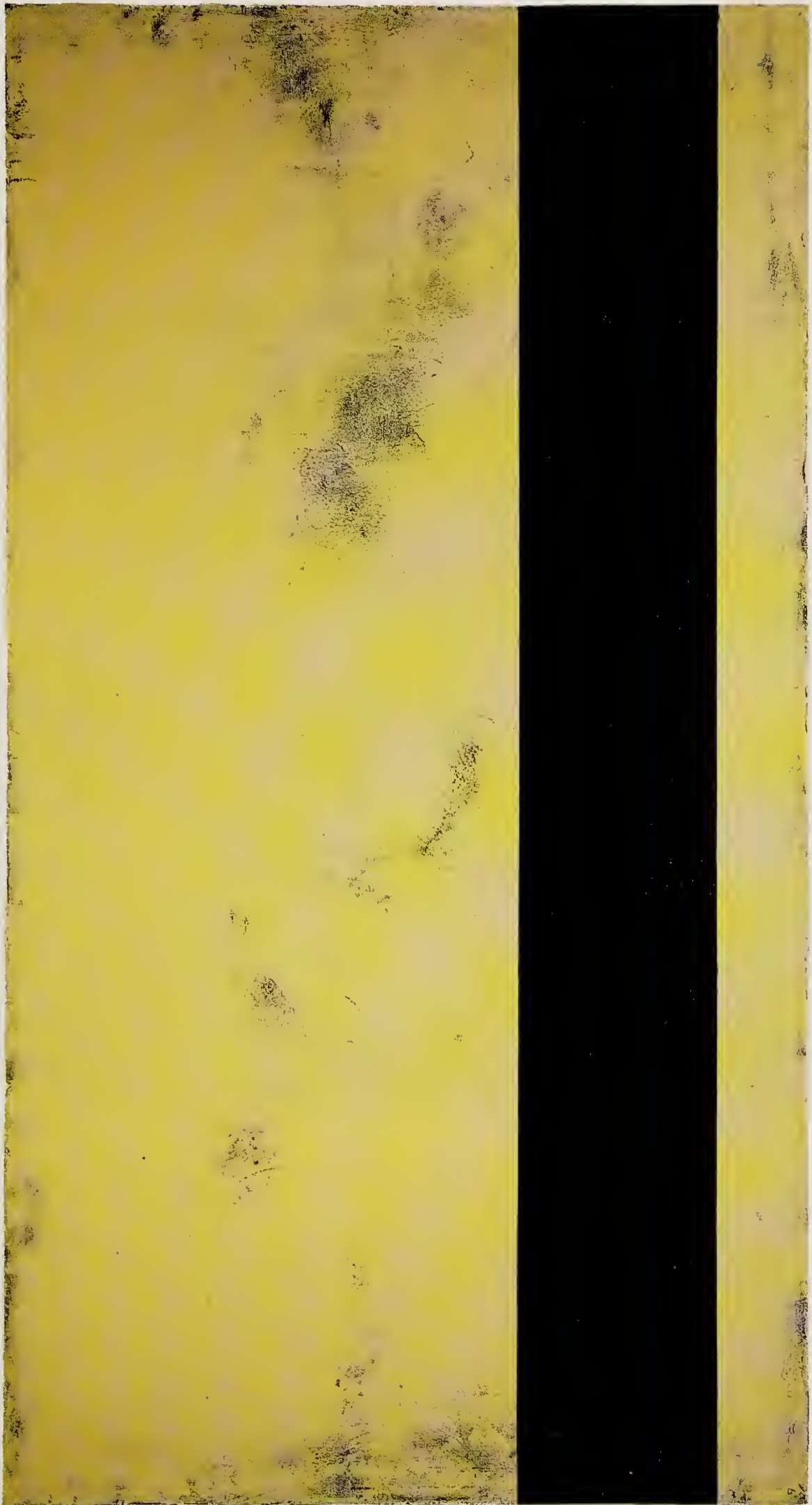
Temse, 1990

Holz  
50x505x1050 cm











Einladungskarte, Verstümmelungen, Galerie Kümmel, Köln 1971



**ohne Titel, 1991**  
Holz, Asche, Acryl, Schwefel  
80x175x110 cm



# ETERNAL TEA HOUSE GLORY OR THE DOCUMENTA IX ~~PROJECT~~ HOLE

BOYS  
BOIS  
BOY OH BOY

1992

£



christoph

Winter

Fall

Fall  
hand  
spirit

Spring

Spring

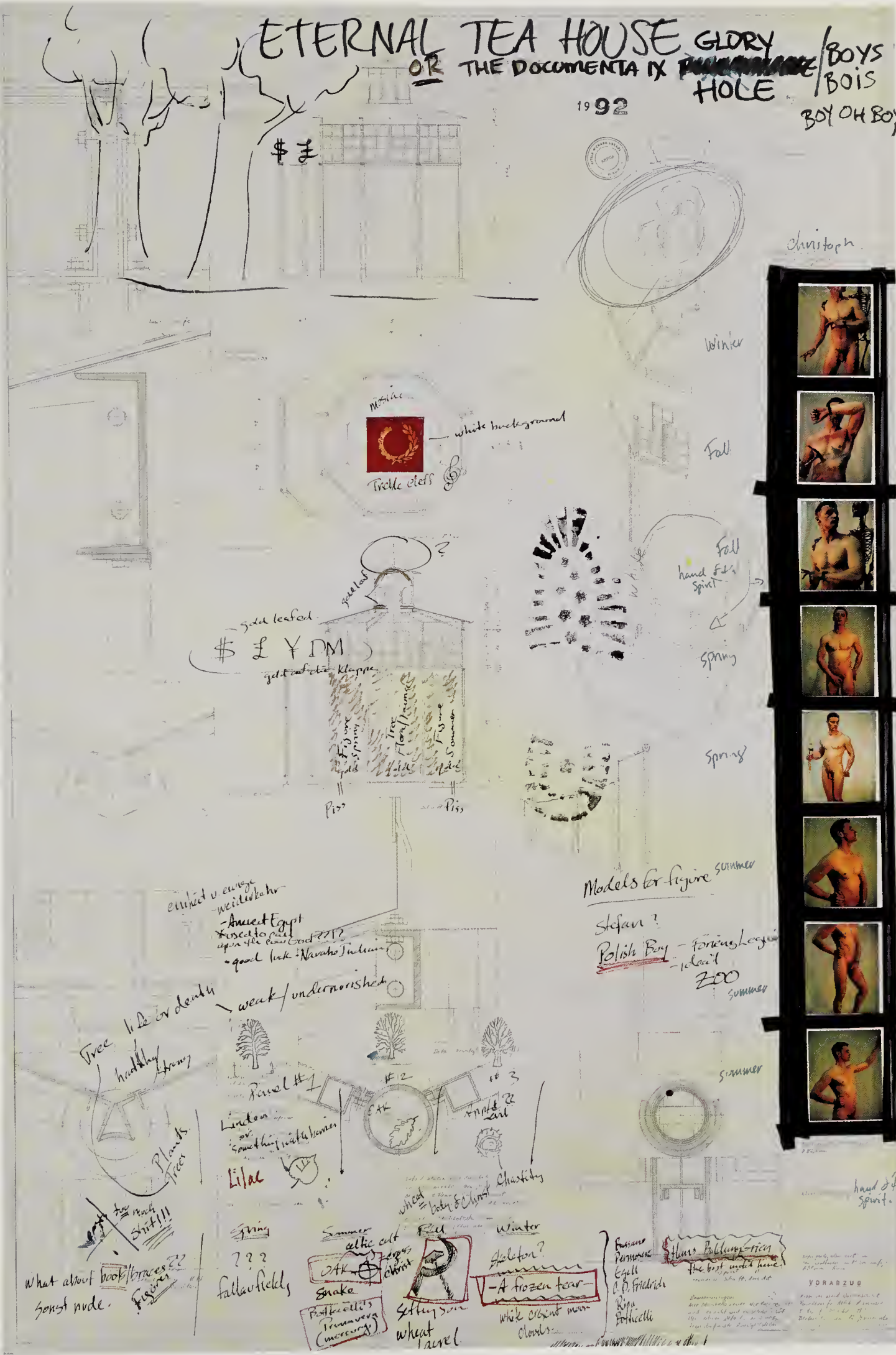
Models for figure summer

Stefan?

Polish Boy - Foreign Legion  
- local  
ZOO  
summer

summer

hand of  
spirit



What about book/braces??  
sonst nude.  
Figures

Spring  
???

Summer  
athic cult  
Snake  
Botticelli's Primavera (mercury)  
Sethy sun  
wheat  
lavel

Winter  
Skeletor?  
- A frozen tear  
wheat  
lavel

Bosnian Permause Eggell  
C. D. Friedrich  
Ripa  
Botticelli  
How Bulling-ries  
the best model found

YORABZUB  
Bosnian Permause Eggell  
C. D. Friedrich  
Ripa  
Botticelli



Heal me doc

Lutes



Lutes



But...., 1991  
Tusche auf Persimmon-Papier  
31,1 x 44,7 cm



Mr. Nature, 1989/90  
Öl auf Leinen  
195,5 x 149,8 cm

**Extraits d'un Brouillon de lettre de Pierre Lepennec à Marie Henry découvert dans l'atelier de l'artiste après son décès. Marie en fit exécuter la gravure en fac-similé (sur 6 plaques de laiton) figurant dans l'exposition.**

(...)

Me voici donc devenu gardien du Phare de la Vieille (dont carte postale ci-jointe). Oui, Marie, c'est, une fois mes moments de défaillance passés, que j'ai délibérément choisi l'austérité et l'isolement extrême pour sauver mon amour et mon art.

(...)

Si je me suis longuement expliqué, Marie, c'est – je dois en convenir – que je voulais surtout te convaincre du bien-fondé de ma démarche parce que je t'aime vraiment profondément, Marie, et que le véritable amour veut dire dépassement de soi dans la fusion avec l'autre et donc participation. Ainsi, initiée, tu participeras toi aussi à l'émergence du monde de l'art et l'art étant devenu un dépassement continu de ses bornes, de ses propres limites, nous entraîne dans un univers inconnu sinon inconnaissable (autrement?), infini et donc (je dis bien) éternel. (...)

Tout cela – j'en conviens – peut te paraître assez abstrait, surtout que d'autre part le peintre que je suis est un visuel, que la peinture est bien concrète. Il faut être concret, intensément concret et c'est pourquoi d'ailleurs je me suis fait actuellement peintre de marines et à mes heures peintre de phares. (...)

En somme la peinture de marines en soi ne m'intéresse guère, Marie. Excuse-moi: je me corrige en nuanciant et en précisant bien que la marine est un genre révolu, mais constitue pour moi un parti pris, je dirais même un prétexte pour pouvoir m'exprimer pleinement en tant qu'artiste de mon temps. (...)

Comprends-moi bien, Marie: une fois réalisée une quantité suffisante de marines: terminée la peinture! J'en fais un grand ensemble en juxtaposant et en superposant toutes mes petites oeuvres: apparaît alors un grand tout dont l'impact expressif et significatif tout neuf est aussi d'une toute autre ampleur et je dirais mieux: d'un tout autre ordre, l'ordre structural. (...)

Cela pourrait te sembler un procédé assez élémentaire. Ne t'abuse pas, Marie, j'ai prévu un principe régulateur: toutes les marines en effet sont conçues carrées (avec cadre peint tout autour) de façon qu'elles s'emboîtent facilement, mais pas en les réduisant toutes à la même dimension. Non, crucial dans mon concept est le fait qu'elles sont non seulement carrées mais que j'ai également prévu plusieurs dimensions différentes et surtout que celles-ci ont entre elles un rapport numérique constant, des plus petites au plus grandes c'est-à-dire qu'elles sont modulées de façon complexe. Tu te rendras bien sûr compte, Marie, que cette multitude d'éléments (= marines) peut être assemblée de façon bien différente et aléatoire. Je parviens ainsi à faire fonctionner les principes fondamentaux du hasard et de la nécessité, de manière souple et naturelle. L'ensemble pouvant être combiné et recombinaison révélera – j'en suis certain – des qualités imprévues et imprévisibles tout en étant constitué par les mêmes éléments. (...)

Pardonne-moi, Marie, si tu as des difficultés à suivre le cheminement, la démarche, les inflexions de ma pensée discursive. Tu me soupçonneras certes de ne pas avoir abouti tout seul, par ma propre réflexion uniquement, à une conception tellement relativiste des choses. Oui, j'avoue, Marie, que dans la situation d'isolement extrême où je me trouve, j'ai lu pas mal de philo moderne. Je ne l'ai sans doute pas encore suffisamment assimilée. Toujours demeure-t-il que, salutaire certes, elle n'est pas tellement réconfortante, ainsi justement l'idée qu'une fois réalisée l'oeuvre se détache de l'artiste (le fuit en somme), commence sa propre vie, son propre bout de chemin d'ailleurs imprévisible. Effectivement, Marie, la réflexion peut mener à la remise en question des idées les mieux établies, les plus familières s'avérant souvent préconçues. L'artiste perce un trou, mais la vision qu'il acquiert ainsi n'est pas pour autant paradisiaque, elle est plutôt une vision abyssale de l'art. J'ai la sensation d'être projeté dans un gouffre et ce gouffre de l'art, quoique grandiose, est surtout terrifiant.

**L'œuvre de peintre et gardien de phase**

**Breton Pierre Lepennec – Les années 1988–91**

92 Gemälde, Öl auf Leinwand,  
max. 37,1 x 37,1 cm – min. 19,7 x 19,7 cm  
8 Aquarelle auf Arches-Papier,  
6 in 4 Blöcken, 51 x 36 cm, 2 in 1 Block, 61 x 64 cm  
10 photokopierte Zeichnungen auf Leinwand,  
davon 9 je 42 x 29,7 cm; 1 je 29,7 x 29,7 cm  
7 Messingplatten mit geätztem oder  
graviertem Text, 42 x 30 cm  
Balken, Metallstaffelei, Glas,  
Höhe max. 233 cm, Breite max. 435 cm

**Souvenirs de Vincent van Gogh, 1988–91**

33 Gemälde, Buntstift und Pastell auf Leinwand,  
max. 28,4 x 28,4 cm – min. 11 x 11 cm,  
aufgebracht auf Metallgaze, Höhe variabel,  
min. 250 cm, Breite 400 cm  
3 Gemälde, Öl auf Leinwand,  
72 x 60 cm  
27 Farbphotos, Klebeziffern auf Transparentpapier,  
Text auf Polyester



A vrai dire, Marie, j'en arrive à me demander si je ne devrais pas tâcher de cultiver un état permanent de douce folie neurotique permettant de vivre en harmonie avec l'illusoire. Ce serait sans doute le meilleur moyen de survivre dans la situation d'impuissance, d'impossibilité de prise réelle sur la réalité ambiante qui est celle de l'artiste actuel, sans parler du doute qu'engendre la prise de conscience nouvelle quant à ce qui se cache sous la surface avec laquelle nous sommes contraints de vivre. Tu vois, Marie, pourquoi encore je me suis fait gardien de phare.

Oh, Marie, puisses-tu accepter mes paradoxes, mes contradictions inéluctables. Ce dont je rêve dans mes moments d'exaltation et de fol espoir c'est que mes oeuvres puissent être montrées, présentées comme prototypes, comme modèles d'un nouvel ordre structural; (...)

Ce qui est important pour l'artiste, le véritable artiste, c'est de se savoir placé devant un grand et nouveau défi, condition indispensable à un grand élan créateur. Donc nous voici à l'aube de ce nouvel ordre artistique. Certes, Marie, l'ordonnance de l'oeuvre moderne paraît déjà bien évoluée en comparaison de celle d'une oeuvre d'art ancien. Mais l'oeuvre d'art moderne nous apparaît maintenant à son tour dépassée, puisque soumise à des lois trop contraignantes, trop doctrinaires et bornées, butant sur des problèmes de style désuets, de faux problèmes de rapports forme-contenu (= formalisme). Tout cela est dès à présent de plus en plus dépassé dans le cadre plus large d'un nouvel ordre. Ainsi donc l'oeuvre vraiment neuve, avant toute autre chose, sera structure et l'art en tant que quête d'absolu de l'homme s'en trouvera revigoré.

Tu te sentiras déjà suffisamment instruite à présent, c'est pourquoi je veux continuer sur le plan concret. (...) Ce qu'il faut c'est que cela fonctionne concrètement et là tu seras d'accord: cela fonctionne. (...)

Reste un dernier problème fondamental: trouver le chant choral qui convient au chœur que constituent dès à présent mes marines. Là il me semblait devoir allier une certaine monumentalité de présentation à un aspect assez fruste. Je crois l'avoir trouvé en mettant le tout en plan légèrement incliné (support: planches d'un bois très clair) sur une grosse poutre un peu surélevée. Le reste va de soi: le tout, dans son contexte Breton, peut fonctionner comme monument public, comme mémorial. Dès lors l'inscription suivante figurera au milieu de la poutre: A NOS MARINS DISPARUS EN MER LA BRETAGNE RECONNAISSANTE.

Qui, Marie, le nouvel artiste doit être vraiment astucieux stratège quant à la synthèse, il doit l'être encore d'avantage là où il provoque une nouvelle possibilité d'analyse (ici surtout il se trouve confronté à un public stressé par un manque de temps quasi chronique et donc dans une situation de faiblesse évidente). C'est pourquoi j'ai prévu une série de grands passe-partout en carton, à poser comme on veut devant des parties quelconques de mon oeuvre. L'amateur averti aura ainsi la possibilité d'explorer à son gré les substructures de mon travail, d'en isoler, d'en comparer; de combiner, de recombinaison à volonté. Je peux l'inciter à l'exercice de la déconstruction ou de la construction. En fin de compte il sera plus que jamais confronté à la peinture en soi et incité à méditer sur ce qu'elle a de fondamental. Et si cela l'amenait à une réflexion sur le sens ou le non-sens de tous les naufrages auxquels mon mémorial est dédié?

Je termine, Marie, et ne m'en veux pas qu'en concluant que tout fonctionne j'en déduis paradoxalement que malgré tout quelques unes de mes marines sont restées de qualité insuffisante et qu'en t'attendant passionément je dois de toute urgence reprendre un peu la peinture.







Studio, Hydra 1990





12 92 52 42 32 22 12 02 61 81 21 91 51 41 31 21 11 01 6 8 2 9 5 4 3 2 1

12 92 52 42 32 22 12 02 6 81 21 91 51 41 31 21 11 01 6 8 2 9 5 4 3 2 1

2 44 55 26 45 32 4 23 50 14 2

38 121 45 106 2 96 69 180 74 147 36 148 169 116 132 101 34 20 153 136 23 107 31 88 165 5 33

172 173 174 175 176 177 178 179 180 81 182 183 184 185 187 188 189 90 191 192 193 194 195 196 197 198 199

68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78

0 106 2 20 69 139 79 147 36 148 169 116 101 34 153 90 136 150 23 107 31 88

22 3 61 35 65 26 19 51 5 12 40



Fontes, 1992  
Installation, documenta-Halle, Kassel

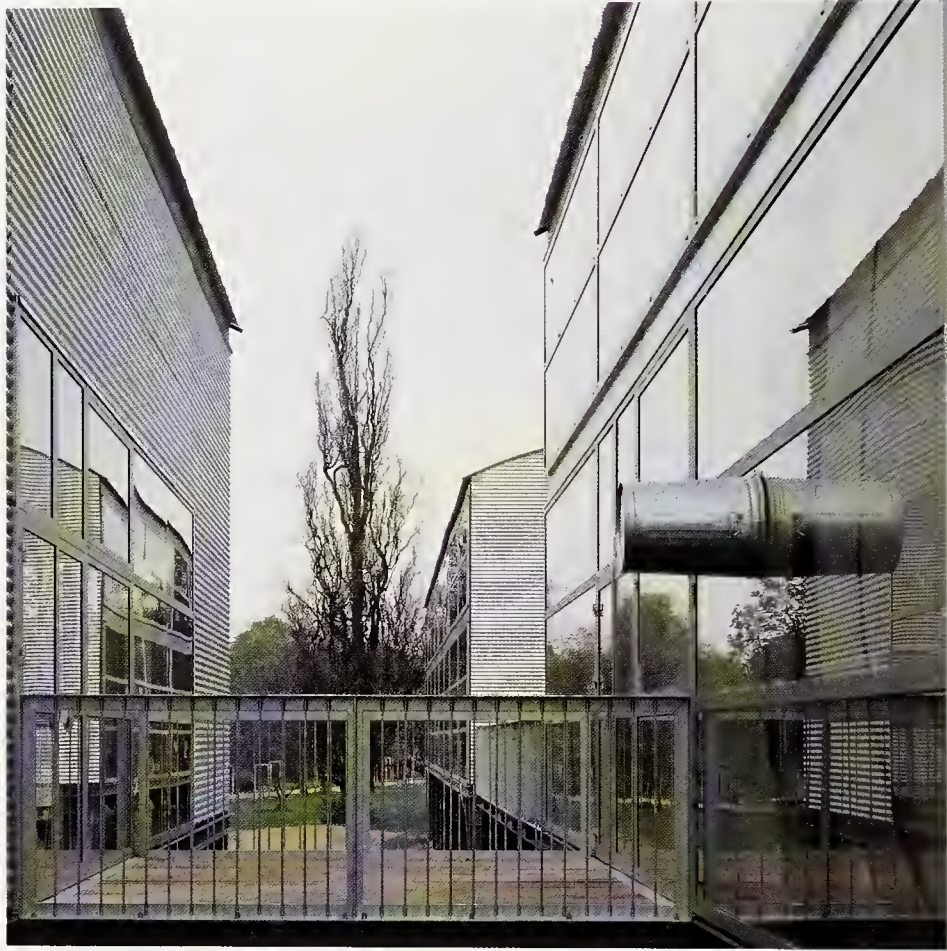
06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00					
01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00
01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	00



Im Miteinander des Haufens,  
den sie bildeten, zeigte sich eine wie die andere  
durch die Maschen des Netzes hindurch  
in ihrer handlichen, gewölbten Form,  
gerade so wie sie lag.

Im Nischenender des Raumes  
den sie bilden, so ist sie  
durch die Haken des Raumes - Adrien  
in ihrer natürlichen gewählten Form.  
gerade so wie sie ist.





ohne Titel, 1992 (Detail)  
Installation, Aue-Pavillons, Kassel



ohne Titel, 1992 (Detail)  
Installation, Aue-Pavillons, Kassel



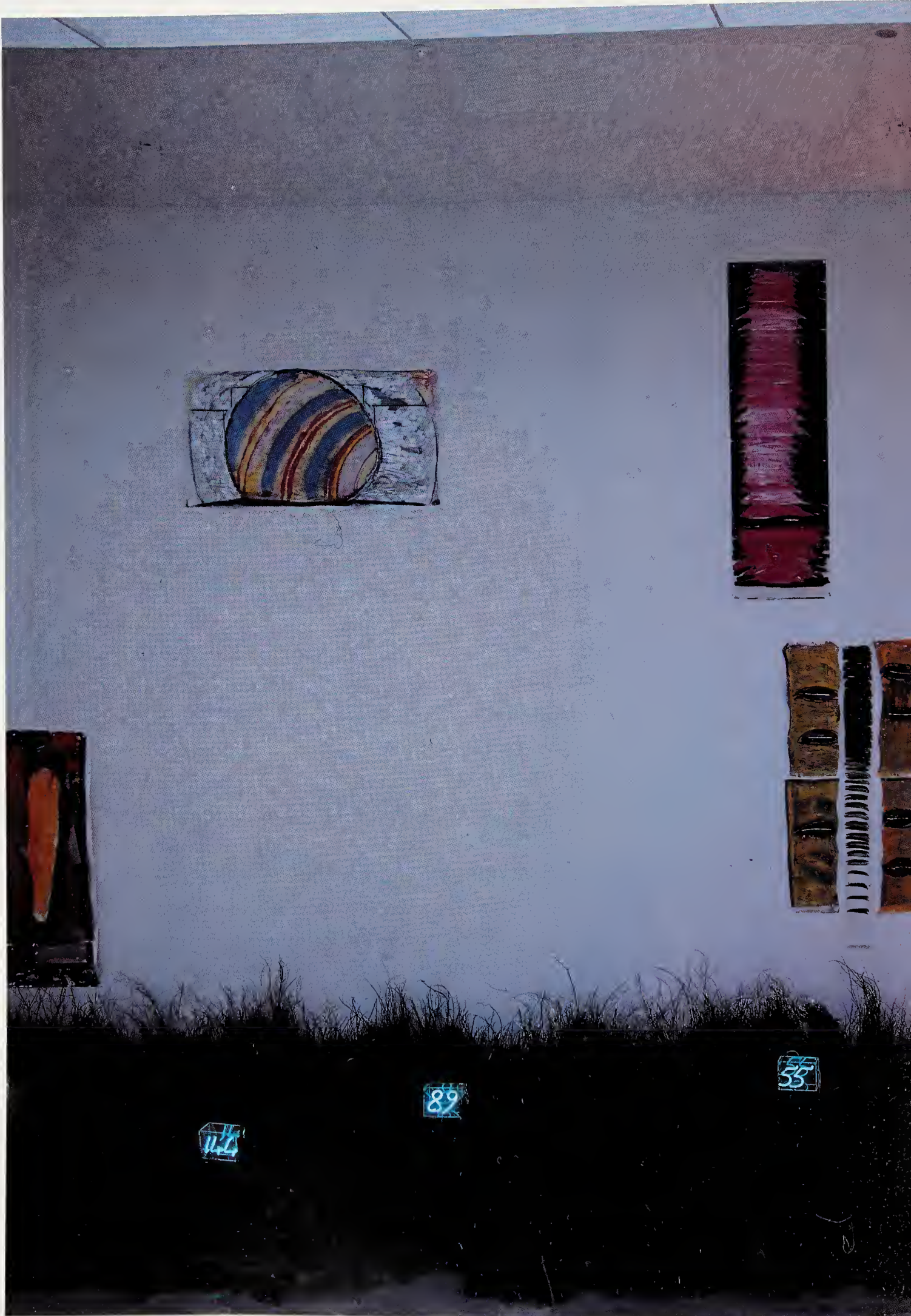
ohne Titel, 1992  
(work in progress)  
Travertin, Beton  
Installation, Neue Galerie, Kassel





Installation, documenta-Halle, Kassel 1992  
Papier auf Transparentpapier, Wachs, Holz,  
Neon, Reisig, Transformatoren, Kabel













Ohne Titel, 1991  
Mennige auf Eisen  
3teilig, 267 x 170 x 100 cm



Ohne Titel, 1991  
Eisen, Rostprimer  
208 x 41 x 35 cm



Ohne Titel, 1991  
Öl auf Leinwand  
65 x 45 cm



Ohne Titel, 1991  
Öl auf Leinwand  
60x60 cm

**Gran Paradiso, 1991**

Schaumgummi, Lampe, Installation in Trigon,  
Neue Galerie, Graz

**Trasporto Eccezionale, 1991**

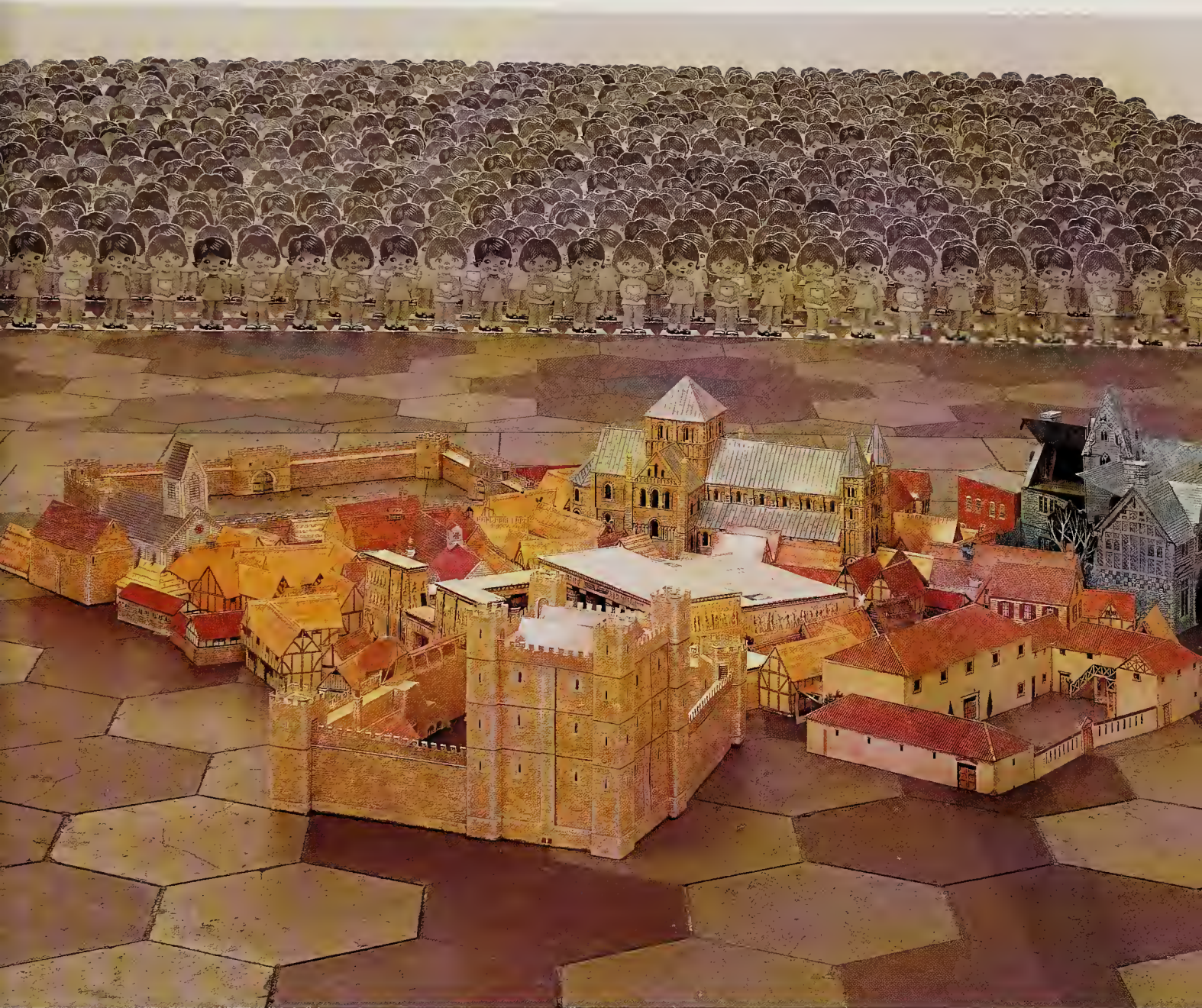
Kinderstuhl, kleine Papiersoldaten, Ausstellung  
Arte Contemporanea, Castellafiume, L'Aquila

**ohne Titel, 1987**

Holzschachteln, Graphit, im Inneren mit  
4 Aufnahmen einer Uhr, dem Klang einer  
Stimme in einem Supermarkt, Straßengeräusche







**Abbassamento, 1992**  
Kleine Puppen und Papierkonstruktionen,  
Installation, Spazio di via Lazzaro Palazzi, Milano

# BETRIEBSRATSWAHL 1975

RHEINGIASSEREI AG  
GIESSEREI

IG-METALL

Liste der IG-Metall

Gruppe

Liste der IG-Metall

Gruppe: Angestellten

 4. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 5. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 6. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 7. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 8. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 9. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 10. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 11. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 12. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 13. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 14. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 15. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 16. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 17. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 18. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 19. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 20. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 21. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 22. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 23. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 24. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 25. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 26. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 27. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 28. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 29. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 30. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 31. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 32. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 33. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 34. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 35. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall	 36. Hans-Joachim Schmitt IG-Metall
---	---	---	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	---	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

# RATSWAHL 19

EINSTAHL GIESSEREI AG. GUSSTAHLWERK OBERKASSEL

## Gruppe: Arbeiter



6. Goksu Osman

Fertigputzer

12



7. Hauberichs Wilhelm

Dreher



8. Hubrach Erich

Dreher



9. Jordans Peter

Dreher

17



15. Kronen Heinz

E-Schweißer

14



16. Labs Josef

Schrottlader



17. Maaßen Michael

Dreher

13



18. Müllers Karl-Heinz

Hilfskraft Wärmest.



24. Rogel Max

Masch.-Schlosser

6



25. Röhl Manfred

Gießerei Vorarb.

2



26. Rosellen Hans

Hilfsschlosser

King XXX 5



27. Schmidt Rolf

Dreher





ohne Titel, 1974

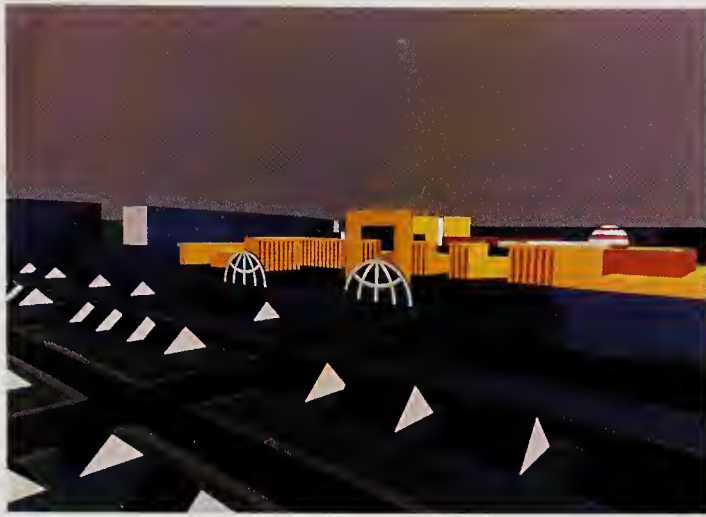


MIT Project, Kröller-Müller Museum, Otterlo,  
1991

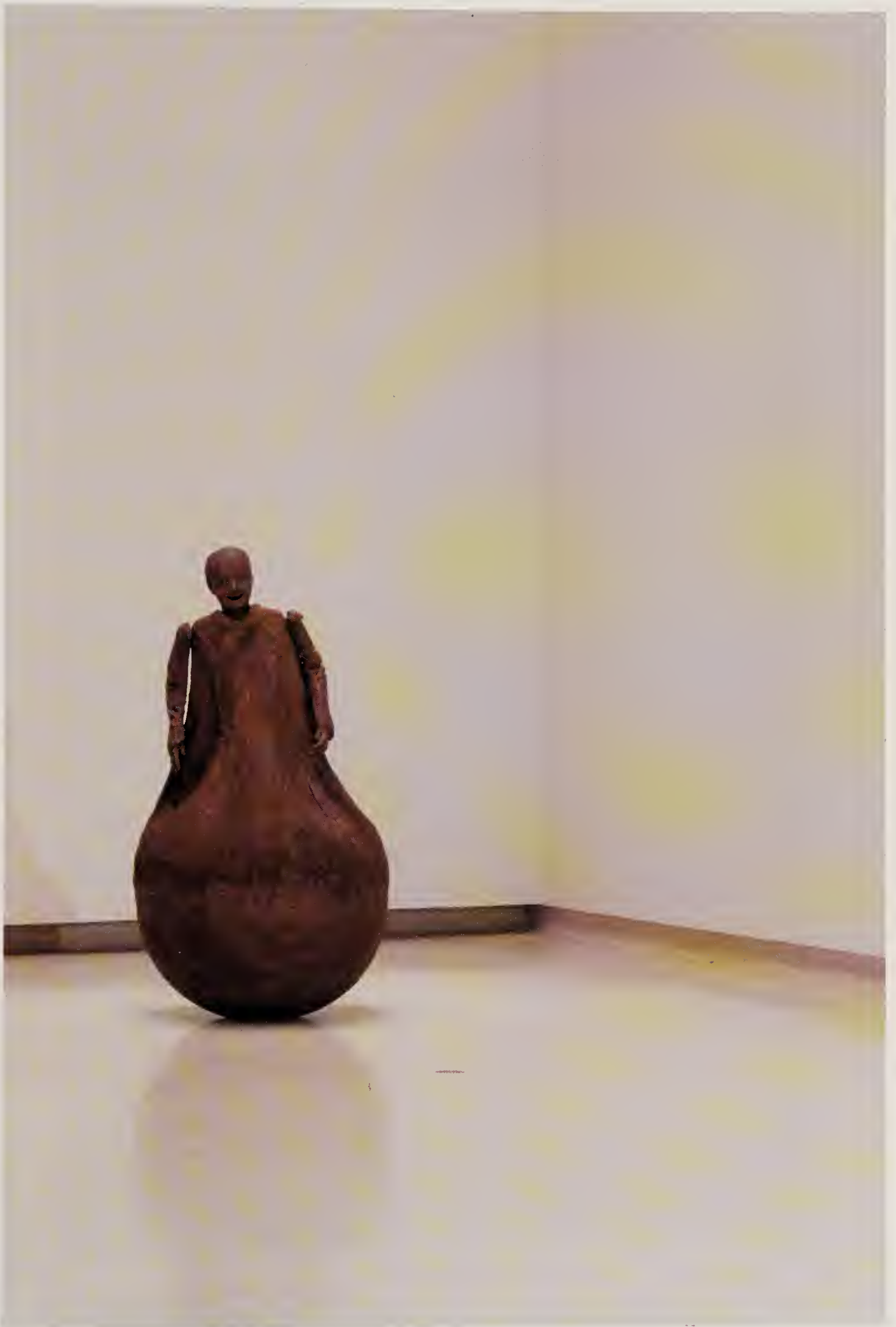


Hypnotised, ICA Boston, 1983

Five into One, 1992









Erkenntnisse sind an ganz anderen Orten  
keiner kaum bleiben

Wie kommt es, daß die einfachsten Dinge nicht beachtet werden, sind sie nicht über die Jahrhunderte hinweg immer wieder gewußt worden: nur die Ahnung, daß alles von Anfang an immer wieder erkannt wurde konnte und wieder, zum x-millionsten Male über das Leben zu schreiben. Aber gerade die einfachsten Dinge, werden unter größter Aufwendung immer auf's Neue nicht beachtet. Die ungelängten Programme entstehen und verschieben sich unendlich, da sich jedes Leben immer wieder auf's Neue zu formen hat. Resignieren ist überflüssig, es nimmt Kraft und Zeit, die nötig ist, die eigene Freiheit verstehen und leben zu lernen.

Kunst und Freiheit sind unweigerlich miteinander verbunden, beide entstehen

im unberechenbaren Extremum. Freiheit ist  
 der Zustand, in welchem, man selber  
 weiß, was man tut. Für alle, die sich  
 das einbilden: das Orakel befindet  
 sich nicht in den Kaffeetassen.

Kunst benötigt keine Erläuterungen. Die  
 Wege zur Kunst, die muß man verstehen  
 lernen.

Was die Arbeit zur Kunst bedeutet:  
 die Frucht- und Fardbare, die Spötterin,  
 Päpstin, und Teufelin.

Freiheit allen Künstlernden, Besessenen,  
 Theoretikern, Selbsttherapeuten, Manischen,  
 Weltverbessern, Feiglingen und Scheinmännern:  
 Alles ist möglich!

Köln, März 1992

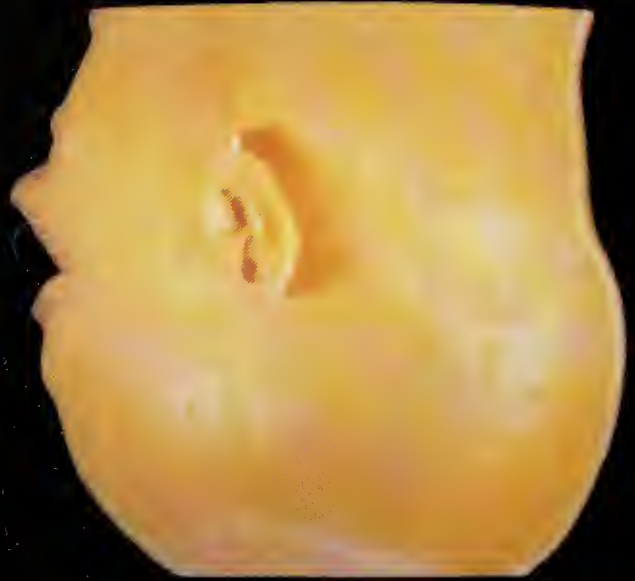
Christa Näher







HELP ME  
HURT ME  
SOCIOLOGY



FEED ME  
EAT ME  
ANTHROPOLOGY



FEED ME  
HELP ME  
EAT ME  
HURT ME

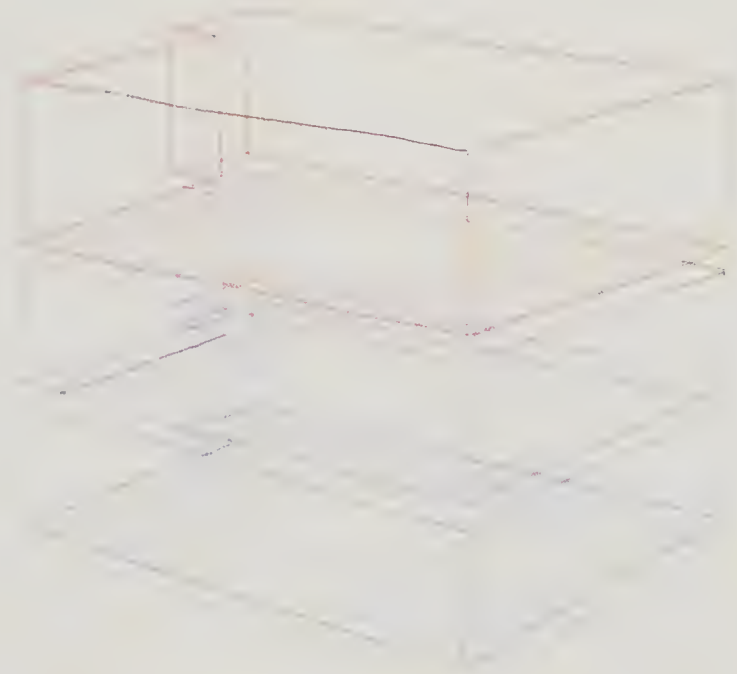


FEED ME  
HELP ME  
EAT ME  
HURT ME

HELP ME  
HURT ME  
SOCIOLOGY

FEED ME  
EAT ME  
ANTHROPOLOGY





**Diptych Drawing, 1992**  
Buntstift, Bleistift auf Pergamentpapier  
89,5x74 cm



**Drawing 6, Passage and Mix  
of an Outside Sound, 1992**  
Buntstift, Bleistift auf Pergamentpapier  
44,5x84 cm

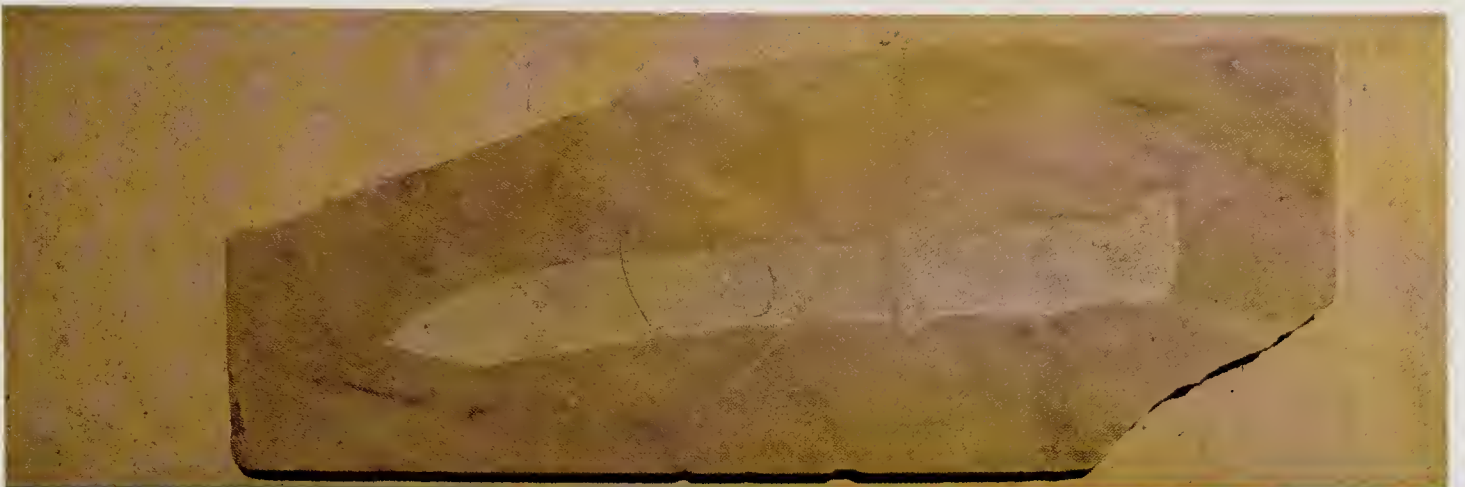


**Drawing 7, Top Down, 1992**  
Buntstift, Bleistift auf Pergamentpapier  
66,5x57,5 cm



AOK-Gebäude Kassel, Treppenhaus







Love + Lust # 6, 1990  
Öl auf s/w-Photo  
76,2x91,4 cm



At Home # 6, 1992  
Öl auf s/w-Photo  
91,4 x 91,4 cm





**Exit, 1977–1984**  
Silver Print  
167x91 cm

**ohne Titel, 1989/91**  
Farbphoto, MDF-Platte, Kiefernholz  
122x180x40 cm



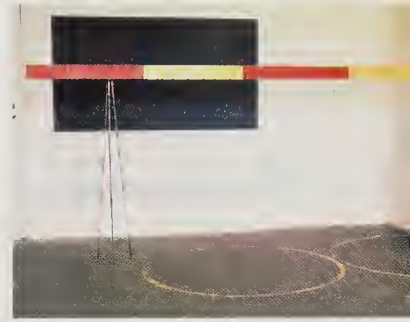
The Measurements of Space, Field, 1991  
s/w-Photographie  
120x 120 cm



Installation, 1989



Installation, 1991



Installation, 1991

TOWARDS A METALANGUAGE OF EVIL.

PHOTO CREDIT: SIPA PRESS  
MGM Hotel fire, 1980.

There is a meta-game available for use in the United States. The rules of the game, or even that there is a game at all, are hidden to some. The uninitiated are called naive or provincial, liars or suckers. To those unabused by an awareness of back door maneuvering, a whole world of deceit remains opaque. Those in the dark are still ripe for exploitation.

The game is a synthesis of tactics, played out in the social arena, in which advantage can be gained in an oblique way. Demonstrations of the game are now available on TV shows like *DYNASTY* And *DALLAS*. Cathexis is afforded minorities through Joan Collins or Diahann Carroll in *DYNASTY*, although with ceremonial structures clearly locking them outside the true hypno-whirlpool of the game. John Forsythe exists for the whole audience as a fossil bearing the contrivances of the game. Gone is the ritualized cautionary debacle featured during the finale in earlier fictive explorations of the game, such as in the 1966 film, *THE OSCAR*.

Tabloids already use many of the game's tactics by foreshortening and "cropping" celebrities, blowing them up, and, in the case of *National Enquirer* television commercials, reducing them to photo-objects and then animating these objects. The tabloids regularly publish little bits of the rules gleaned from popular psychology books about how to manipulate people. These books have their genesis in the old warhorse, *HOW TO WIN FRIENDS AND INFLUENCE PEOPLE* by Dale Carnegie, whose own primogenitor is *THE PRINCE* by Machiavelli. Ethel Spector Person, in her brilliant essay, *MANIPULATIVENESS IN ENTREPRENEURS AND PSYCHOPATHS*, suggests that the psychopath shares the societally sanctioned characteristics of the entrepreneurial male. Their maneuvers are differentiated mostly by decibel, the acts of the psychopath being the "louder".

The game is a machine composed of interconnected mechanistic devices. These devices facilitate bad faith interaction. A con or snow job is the site at which X preys upon the hopes, fears, and anxieties of Y for ulterior motives and/or personal gain. The machinations which vehiculate this manipulation can have wide effect — ranging from the aftermath of minor mischief to serial or mass deaths. These machinations exist *a priori* of X or Y as an indifferent set of tools and could conceivably be picked up by anyone and used against anyone else.

As befits the extreme artificiality of these devices, there is no group who is naturally a victim of this abuse. These are mechanistic devices and have nothing to do with nature. There are those who feel that their kind or type is immune to being worked over by X. Some of the most shocking moments in real life and in fiction occur when they are disabused of this synthetic notion. The major theme in *film noir* is that there is never a respite, in this world, from the game and its exploitations. The quintessential narrative through-line in *film noir* is where a cynical guy, Y, who is wise, gets taken one more time.

The game is a hero system where the organism tries to blow itself up at the expense of a real or imagined antagonist. The clinical psychopath embodies a gross internalization of the game at its most spartan, unpolluted by an internalized other with whom to negotiate.

The purpose of the enlargement or aggrandizement of the organism is to stave off anxiety about finity and death. This expansion, virtual or literal, may entail stockpiling of real supplies or the gathering of narcissistic supplies implying a triumph over one's smallness and the inevitability of one's own insignificant decay, as Ernest Becker argues in his books, *THE DENIAL OF DEATH* and *THE STRUCTURE OF EVIL*.



WALLACE & DONAHUE, *JACK IN THE BOX*  
(*Five Easy Pieces*), 1987  
oil on wood, photo, plexiglas, plywood (closed view)

WALLACE & DONAHUE, *JACK IN THE BOX*  
(*Five Easy Pieces*), 1987  
(open view)

Reading the *National Enquirer*, 1982



PHOTO CREDIT. A. SIRKOFSKY  
Motorcycle on road.



PHOTO CREDIT: R. WRIGHT  
Fatal Joy Ride Car. Cranford, NJ.

Although the psychopath displays a chilling fondness for the game, and would always prefer to operate via the game, he stops short of involving himself in the honorific courting of death except by proxy. It is in this way that his internalization of the game diverges from its rules. He is simply not involved in fair play of any sort.

Those who would follow the official hero game to the letter, like Ernest Hemingway, will often make sure to have an action death, in order to purchase a symbolic piece of immortality in the



PHOTO CREDIT: ALAIN MINGAM/SIPA PRESS  
Airline disaster.



PHOTO CREDIT: SIPA PRESS  
Budweiser ice plane, 1979.

process. The psychopath being the machine that it is, cannot imagine that it will cease to function, but in keeping with its obsession with control, it will short-circuit itself at the last moment if it is unquestionably about to be "offed". This machine itself does not consider this a matter of heroics; it is done as a last petty gesture.

In real heroics, a personal glamour death is one which highlights risk-taking or maniacal energy and fearlessness on the part of the hero. The suicide deaths of Mark Rothko and Diane Arbus were both action deaths. The death of James Dean was an action death — being an iconographic example, in Thorstein Veblen's terms, of honorific expenditure — in this case, in terms of James Dean — the hunk, and the Porsche itself.

Death by starvation, withdrawal, mass murder, appropriation, colonization, pornographic death, death by illness, death by natural disaster, any anonymous death in which one did not have, or almost have, control, is the opposite, on a polar scale, of the personal or designer death. Death by choice, whether by bona fide suicide or by accident-on-purpose, is the death of preference, being the honorific death.

Being in a plane accident is not a glamour action death, although it is an action death. An action death requires that some acute movement totally

PETER NAGY, MONDO CANE, 1985, Paint on canvas



skews the physical properties of the world for the person in question. The tabloids regularly feature "near-miss" or "brushes" with action death at the rate of one story per issue. The shuttle disaster was a designer action death. A designer death highlights the trashing of appealing supplies.

The psychopath is rarely suicidal. Although he would pretend to play the game to the last, and he would viciously press a peer to take on genuinely life-threatening risks, the psychopath always saves his own skin. The psychopath may court death, but it is someone else's. The psychopath leaves a trail littered with the broken, discarded bodies and lives of others, he trashes them, leaving them as rotten matter as he proceeds to his next site. Where he gave the



PHOTO CREDIT: MICHEL GINIES/SIPA-PRESS  
Airline disaster

impression of being deeply involved in the life and death struggles he created around the last victim, he was always vacuous and remote.

The psychopath is often mistakenly called asocial. As Dr. Hervey *THE MASK OF SANITY* Cleckley describes him, he is overly socialized, and what is actually witnessed is the unwinding of the works of a bored and petulant machine with a taste for mischief.

Where the psychopath interacts with his target, a strange situation ensues where the interaction on the psychopath's side exists on a shallow and taut level, and, contrary to appearances, is rigid and scripted. On the mark's side, the interaction exists in a deeper social space which admits some spontaneous response and flexibility. The behavior on the mark's side is unguarded, and the boundaries which are adhered to have more to do with those which were socially influenced during the conditioning process than the careful, manageable limits required of X's game.

In her essay, *THE PORNOGRAPHIC IMAGINATION*, Susan Sontag contrasts the endlessly reproductive and self-regenerating material of the pornographic novel to the deeply and lushly described social space of the nineteenth-century novel. If these two structures were knit together, this hybrid would resemble the interaction of X and Y.

STEVEN PARRINO, ANDY WARHOL'S CUNT, 1986  
Aluminium on canvas



The model for the psychopath is a rotten egg or a wormy apple whose skin appears intact. Cleckley made an analogy between psychopathology and a medical disorder called semantic aphasia in which a trauma to or lesion on the brain affects an area which produces meaning, but where the outer apparatus of the tongue and mouth retain their apparent integrity. The patient speaks perfectly formed words and sentences, yet is unable to grasp the meaning of those words within a potentially expanded context.

So hidden is the psychopath's disorder that examination in a clinical setting or courtroom may reveal nothing and function merely as a showcase for a sane, charming, and hearty human being. It is through the *actions* of the psychopath in contrast



WALLACE & DONAHUE, IGNORE THE MAN IN THE BOAT, 1986

to their hollow and well-chosen words, the yawning canyon between what they do and what they say, that the depth of disturbance and deception must be measured.

In Robert G. Kegan's paradigm, the psychopath is arrested in an epistemological era associated with the childhood ages of 6 to 14. This era predates one in which the needs of others become integrated positively in one's inner world. The battle which would later become a wrestling or struggling with one's conscience is neither internalized nor abstracted for the 10-year-old or the psychopath. The world is polarized into two camps: those who would satisfy his needs and those who would thwart them. If one's needs, like the 10-year-old's, are experienced as all-encompassing and global, then the constant campaigning on one's own behalf has a type of logic.

Understood from this angle, the Nazis' formation of a Nazi Youth Party was an efficacious way of exploiting the ruthlessness of this epistemological era and colonizing the formation of the next, more advanced era, pruning and shaping it to their own ends.

In keeping with Kegan's model, euphemistic meaning is foreign to the psychopath. In the movie, *STRANGERS ON A TRAIN*, adapted from Patricia Highsmith's novel, the semantic differences of two men are fought out in a life and death struggle. The first site for the collision of these two eras occurs on a train, where two strangers indicate there is someone whose neck they would like to wring. Where the meaning of the tennis player, a man who plays by the rules, is hypothetical in that it is an impulse tamed internally and vented in the symbolic world of words, the psychopath can only grapple with the logistic of how best to enact the murder, how to take it out of the world of the hypothetical and make it happen. The immature epistemological era, or the ruthless mechanism, is symbolically overcome in the film's finale when the psychopath is crushed by a merry-go-round gone haywire, an allusion to his malignantly retarded development.



SHERRIE LEVINE, UNTITLED,  
(After Walker Evans), 1981, Photograph



PHOTO CREDIT: THEVENIN/SIPA PRESS  
Car racer, red suit. (Monaco Grand Prix, May 1982)



PHOTO CREDIT: BRETTENBACH  
Police and automobile accident.



PHOTO CREDIT: BRETTENBACH  
Police and automobile accident.



PHOTO CREDIT: BRETTENBACH  
Police and automobile accident.

Cases where we have come to expect some affect, such as on the occasion of learning of a friend or relative's death, X may inadvertently seem remote or cool. Other times, when X is playing at pouring out his heart, he may "pour it on too thick", turning the performance into an unconvincing, maudlin sham.

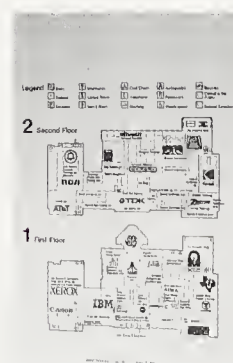
There is a great deal of performance anxiety in X when he realizes that he may have failed to read the specifications of a situation accurately. When X is caught in an unconvincing display of feeling, and Y "calls him on it", there may be an abrupt change in X's affect, and perhaps in one of the few times X is "on the level", a seething anger is unveiled, if even just for a telling moment or



STEVEN PARRINO, UNTITLED, 1987  
Paint on canvas

two. The psychopath is always wearing a mask except when openly aggressing. Oddly, in a psychological projection, the victim is a recipient of X's rage during a transference in which he is seen as having been responsible for suppressing X's true expression of himself and having expected him to "play the game". In this case, the anger takes on a righteous affect.

In the psychological thriller, ignition points of volatile rage are indicated in the first cracks of fissures which appear in the intact surface of X. In the film *PLAY MISTY FOR ME*, the first crack in the psychopath's facade is witnessed in her obscene hatred of strangers and innocent bystanders. In *Aliens*, the psychopathic innards escape and jump from host to host, bursting unexpectedly from their bodies. In the Robert Aldrich film, *KISS ME DEADLY*, the psychopathic presence is realized in the form of a "pandora's box" which contains a vicious toxin.



PETER NAGY, INTELLECTUAL HISTORY, 1984  
Black and white xerox

Abrupt change in affect occurs as the performance fissure opens up — and it is the shocking inconsistency between inner and outer realities which is so horrifying to the actual or the dramaturgical audience.

In the recent film, *THE STEPFATHER*, the psychopath, in the guise of a real estate agent, chats amiably with a psychiatrist who is pretending to be a house-hunter, but who is there to gauge the mental health of the "real estate agent". There is a tiny flaw in the performance of the psychiatrist, which in turn causes a major rent in that of the psychopath, who suddenly seizes a two-by-four and bashes the doctor in the face, in a kind of violent minuet of manners. This extreme interaction is a grotesque and overblown parody of getting to know someone, hyper-realized in the space of a few hysterical macromoments.

X may fashion an artifact called "the mirror device" with which to manipulate Y. Using this device, X cynically fashions his tastes and judgments to accord with those of Y, thus winning Y's trust and approbation. An alignment is formed under false pretenses, but Y, hopefully, is none the wiser. Even while X is saying in effect, "me too, brother...", X's actual feelings are secreted from the interaction. X may not always mirror Y, but may instead mirror a *role* which is acceptable to Y. For example, X goes to Y's door in the guise of an electrician come to fix some faulty wiring, when X is not, in fact, an electrician. A fictive example of this occurs in *LITTLE RED RIDING HOOD*.

Conning devices are tools. The degree of harm that they do, if any, depends upon the purpose for which they are instrumented. Where the "mirror device" might be used by a parent to encourage a child, or by a psychiatrist as a therapeutic device, it is also used by ambitious students, known otherwise as "brown-nosers" or "ass kissers", who cynically reword the opinions of their teachers in their written and oral work. People also use the "mirror device" to "pass", as Erving Goffman points out. A high school girl may try to hide her intelligence and assume a "light-weight" persona instead of going dateless. Goffman details this and many other versions of "passing" in his book, *STIGMA*.

The "mirror device" is a tool with which to mollify Y, and render him more pliable to X's manipulations. Malignant use of the "mirror device" abounded in Nazi Germany. To cite just one example, a perfect imitation of the Treblinka Railway Station was constructed for the express purpose of lulling prisoners into thinking they'd arrived at an apparently benign destination. This so-called station was actually a killing center.

In order to function effectively, the rules of the "mirror device" must be slavishly adhered to. Whatever the con, whatever structure it takes, there are particulars, details which make each one unique and have to be filled in along the way. These are the nuances and shadings of the individual con, and they affect the success or failure of the con. The less the variational detail is an index of X's own preoccupations, the more likely the con is to succeed. The more X is emotionally disengaged and remote from their interaction with Y, the more likely X is to get and maintain control of Y. The "mirror device" is an objectification of Y and features an excision of their fears and needs.

As a prelude to building a "mirror device" and animating it, X must first go on an information hunt. It is empirical findings which best serve his purpose here. The finding and manipulating of this data requires an extreme level of vigilance and dissociation.

If a mirror device is to be erected, there is homework to be done. The edifice of a persona that X must create should be an artifact based on deductions and inferences drawn from information collected about Y. This information might be obtained from records, charts, from Y's friends and neighbors, or by trailing Y. If the information

An aficionado of the manipulative character will notice that the potential to discover X at work is sometimes signaled by an almost imperceptible "off" quality in a setting. In Hitchcock's film, *FRENZY*, this discoloration is visually realized in the slightly artificial red hair of the psychopathic killer, actor Barry Foster.

If Y is a veteran of skirmishes with X, Y will learn to zero in on that which seems "off", go over and over a sequence involving X until the tiny fissure, inconsistency, or flaw is uncovered which belies the humdrum believability of the scenario. In movies like Antonioni's *BLOW UP*, as well as in the film *BLOW OUT*, it is through the exhumation of photographic images or audio recordings, and their repeated screening that Y searches for telling detail. It is then possible to go back in reverse over the literal pattern of X's machinations and his attempts at putting forth a bankrupt reality.

When Y has been able to distill the facts of X's actions, the blueprint of X's scheme crystallizes and the claustrophobic logic of it is a grim reminder of X's pettiness — a determination to orchestrate and master people unfortunate enough to cross X's path, according to a plan.

If Y is familiar with X, little misjudgments during his impersonation of a human being become apparent. Particular expressions both verbal and visceral, which are meant to signify the various emotions, seem stilted or contrived.

is to be obtained by open questioning, X might stage a mirror device to get it. For example, he might don a uniform of some sort to fabricate an official capacity. He might dress up as a nurse or a police officer. X might get a friend of Y's or Y himself drunk or "stoned" under the pretense of mutual relaxation and unfettered camaraderie.

Whereas Y might expect X to take a breather from "the game" after passing through a saloon or dance hall door, X is a calculating machine whose function never slows or lapses. On Y's side, a previously hostile world — one hostile to satisfying Y's longings, now seems ready to hear about them. Unfortunately it is only X who is ready to hear them and unquestionably with ulterior purpose.

In a state of inebriation, Y may provide all sorts of information unstintingly and with abandon about themselves or about any sort of subject that X steers the conversation towards. Seated with the now loquacious mark, X might certainly be drinking less than he lets on, but if X is a psychopath, there is no reason to assume that his maniacal iron control dissipates under the influence.

In this day of abstinence, the AA or NA meeting may prove just as ripe an environment for the stalking of information as a bar has in the past. The confessional imperative dominates in one as much as the other, and it is likely in either case that many participants will relax and "open up".

On a larger, corporate level, the information hunt is called market research. Factors gleaned from market research are weighed against one another in ways which ultimately have a concrete effect on huge numbers of individuals. This use of this sort of information to malign effect is catalogued in Mark Dowie's essay, *PINTO MADNESS*. In his book, *THE FUNCTIONS OF SOCIAL CONFLICT*, sociologist Lewis Coser describes how, in the latter part of this century, the function of the sociologist has come increasingly to be that of trouble-shooter or quasi-market researcher for corporations and institutions.

During an information hunt, X does well to locate Y's polar passions — what Y most loves and hates, his greatest hope, his greatest fear. If X is a psychopath armed with this information, it may become the crux of a little game of reward and punishment that X sets up against Y for genuine or imagined transgressions.

Sometimes X's work is performed on several levels at one time. A classic, if hackneyed example is that of the enterprising artist, X, inviting a rich patron, Y, to "come up and see my etchings". Thus, while trying to enact a sale, he may also feed her a line about her appeal, by touching her knee, for example. Casting out several lines at once, seeing which might bite, X may reel in a line if the game seems to be elsewhere. Where an unofficial line cast by X was not openly or tacitly accepted by Y, X may disown a line by claiming that it was cast as a "joke", and not in earnest.

If Y is well accustomed to X throwing out several lines and then disowning them at whim, Y may try to sidestep this attempted manipulation by refusing to acknowledge that X has cast out any line except the most manifest and official one.

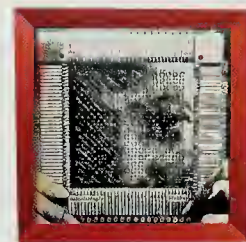
In a multi-level or two-pronged rap, X may maintain that there is no official line, that lines are a matter of interpretation and semantics. X may try to disavow that anything ever actually occurs, citing the instability and relativity of people's perceptions of reality. In these cases, X is sometimes aptly called "shifty", for he constantly shifts lines, creating new ones and disavowing old ones, according to what is momentarily advantageous to him. He is also called underhanded, sleazy, insincere, opportunistic, corrupt and crooked. His type of talk might be called double-talk, hedging, or in some of its more benign manifestations, hinting or being indirect.

Just as sororities "rush" potential recruits, X may try to overstimulate Y by creating a frantic climate, or a false crisis, which obviates the use of discretion or foresight on the part of Y when making a decision. X may "stall" Y, in much the same way a politician might try to forestall a bill by filibustering.

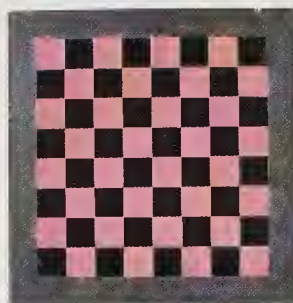
Things which appear to be benign coincidence, but where X seems to gain a peculiar advantage, may be the product of X's surreptitious plotting. X may deploy a series of devices to keep Y and a third party, or Z, from meeting — by stalling Y with prosaic catch-ups like the loss of keys, complaints of illness, running out of gas or other sudden, minor emergency.

There are times when X sees that the configuration of elements — be they persons, objects, or events, are in a pattern or environment hostile to the development of his program. X has two choices in this case: he may vacate the situation, or he can wait until a shift occurs which makes the environment more adaptable to his plans. A change, however seemingly inconsequential to the outsider, might convince X to move.

Waiting for reconfiguration as a strategy has a relation to the decision to use shock therapy on a mental patient. Here, through the vehicle of electric shock it is hoped that some reconfiguration in the brain may chance to be therapeutic. The doctor, and certainly the patient, have little control over what this reconfiguration might be, but this is a strategy which counts on the luck and good fortune of the shuffle. If X is a psychopath, the one certain thing is that this relatively passive strategy, waiting for reconfiguration, will only be used if it is the last game in town.



BARBARA KRUGER, *UNTITLED* (1st view), 1985  
Lenticular photo



SHERRIE LEVINE, *UNTITLED*, (Lead Checks), 1987  
Casein on lead



BARBARA KRUGER, *UNTITLED*, (2nd view), 1985  
Lenticular photo



PHOTO CREDIT: T. BOCCON GIBOD/SIPA PRESS  
Racing car, black.

Cady Noland, 1987  
(first published in: BALCON, Spain 1989)

BITTER BENODTSEN ZEE  
KINEN HAHRSPRAY

IKH MERKHTER TNEW  
FARBFESTIGAIR

IKH MERKHTER TNER  
DOWAIRVELLER

IKH MERKHTER TNER  
DOONKLEREN / HELLEREN  
FARBTOHN



VOH IST DEE KAMPING/TSELT  
OWSRUISTOONG

HABGEN ZEE HEERFUIR TNER  
BATREEE

VOH KAN IKH BOOTAHGAS  
PAYTROHLAYOOM

IKH BROWKHER TNER  
FLASHEN-ERFNAIR  
DOHZEN-ERFNAIR  
KORKEN-TSEFAIR



MJO '92



La Mala Vida, 1991  
Öl und Collage auf Leinwand  
243,8x304,8 cm





L'Anus Vert, 1992  
Schwefel



F/X (Plotter) # 1, 1991

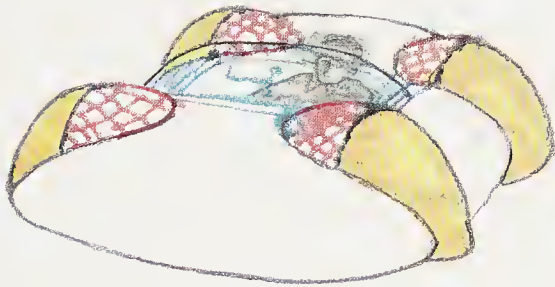
U 4 EUH,  
Metall, geblasenes Glas, Plastik, Fernseher, VCR  
60,9 x 17,7 x 17,7 cm





PANAMARENKO

K2 70 Hp. 70 kg.



K2  
7000 m High Flying  
Jungle and Mountain Machine

That Vale, Song So, Ping bian, Mekong, phang.  
Saly, west Lamna channel, Yellow River  
Ngau Mei.  
- China -

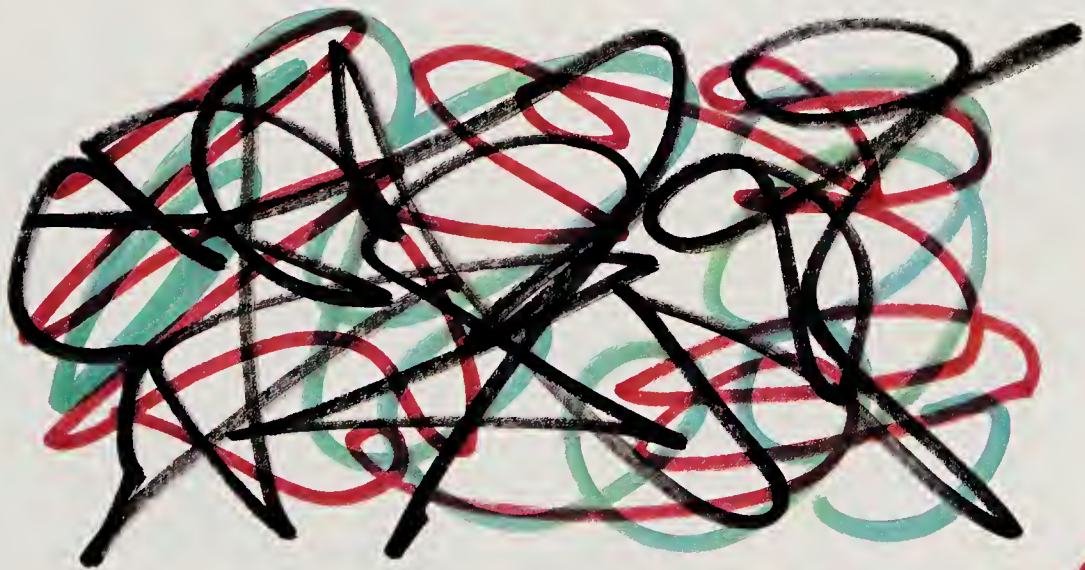
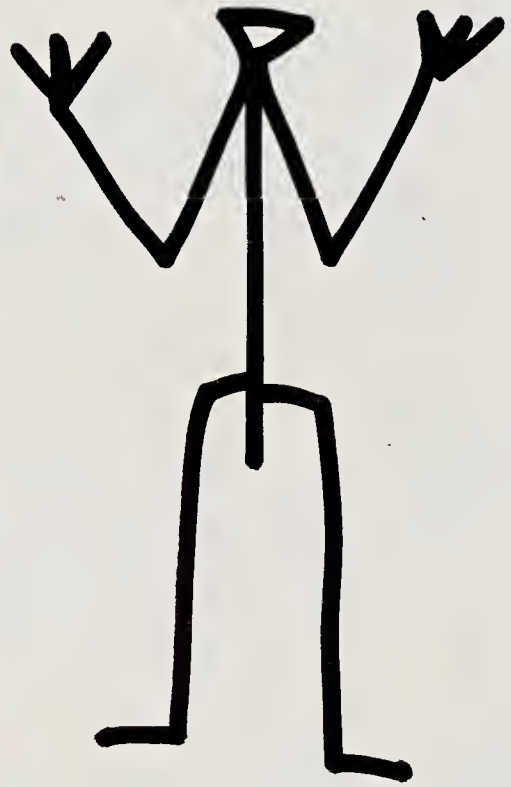








*M. penck*



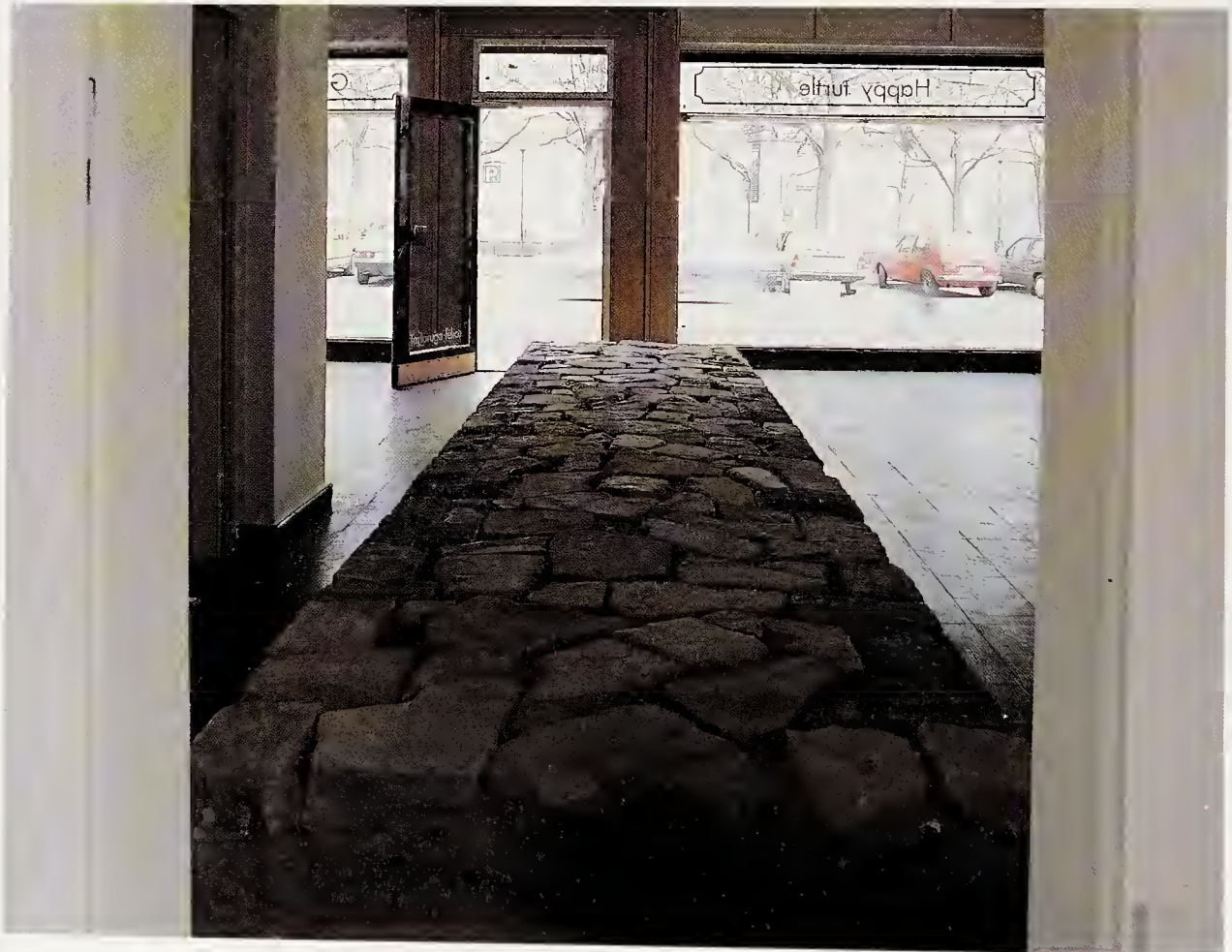
*cur. pende*



av. penok



av. pende



Happy turtle, Juni 1991, Juni 1992

The Roman street



L'etrusco 197 and the Roman street, 1991/92



Self-portrait through my father, 1973



Mouthpiece (Video), 1991/92

Cristina Pistoletto, Mouthpiece, 1992

**duplex**-Realisation, erweiterte Fassung, Kassel 1992: ...eine Arbeit, die sich in zwei Stockwerken eines Gebäudes realisiert; die räumliche Trennung unter einem Dach ist Leitfaden für ein Bildangebot zwischen zwei Wahrnehmungsräumen. Es geht darum, beiden Seiten des Werks Rechnung zu tragen, seiner privaten wie seiner öffentlichen Erscheinungsform.



**duplex**-Realisation, Kassel 1992  
Museum Fridericianum, Dachgeschoß:  
Papierobjekt, 23 x 31 x 40 cm  
Plankonvexlinse (Glas, Ø 50 cm)  
Stadtmodell (Styropor, 110 x 180 x 400 cm)

## Erstes Obergeschoß

Zimmer<sup>1</sup>  
 Tatsache  
 Skulptur  
 konvex  
 Dr Jekyll<sup>2</sup>  
 Tageslicht  
 Ansicht<sup>3</sup>  
 Oberfläche  
 öffentlich  
 Behauptung  
 Produkt<sup>4</sup>  
 vorsätzlich  
 Vordergrund<sup>5</sup>  
 Galerie  
 Thema  
 Gegenwart<sup>6</sup>  
 Kongruenz

## Drittes Obergeschoß

Dachboden<sup>1</sup>  
 Möglichkeit  
 Optik  
 konkav  
 Mr Hyde<sup>2</sup>  
 Kunstlicht  
 Einsicht<sup>3</sup>  
 Struktur  
 privat  
 Kommentar  
 Produktion<sup>4</sup>  
 beiläufig  
 Hintergrund<sup>5</sup>  
 Bühne  
 Variation  
 Vergangenheit<sup>6</sup>  
 Divergenz

## Anmerkungen:

1) Zimmer/Dachboden: Das Begriffspaar bezieht sich auf die historische Nutzung des Fridericianums; als Galeriegebäude war es Haus für Kunst, und die Kunstwerke waren die Bewohner des Hauses. Sie benahmen sich dort wie Menschen in ihren Wohnzimmern, wo sie Gäste empfangen und Öffentlichkeit zuließen. Das Dachgeschoß war davon ausgenommen, gehörte einer eher privaten Sphäre an und wurde für Verborgenes genutzt oder stand einfach leer.

2) Dr Jekyll/Mr Hyde: Das Begriffspaar steht für den obsessionellen Charakter der **duplex**-Realisation; für den Besucher der documenta IX ist es nicht unbedingt nötig, beide Teile gesehen zu haben, auch wenn – und weil – sie dasselbe Werk sind. So, wie es auch möglich ist, nur Dr Jekyll und nicht (oder nie) Mr Hyde zu treffen – oder andersherum – und doch etwas von ihnen zu wissen. Die Teile im ersten Obergeschoß und im Dachgeschoß sind sehr wohl ein Werk zusammen, doch jeder Teil kann seinen Charakter unabhängig vom anderen leben. Zitat Reclams Film Führer, Stuttgart 1973: ...*Erst als Mr Hyde kann sich Jekyll seine geheimen Wünsche erfüllen; konsequent jubelt er nach seiner ersten Verwandlung: »Frei, endlich frei!«*...

3) Ansicht/Einsicht: Das Begriffspaar deutet mögliche unterschiedliche Nutzung der **duplex**-Teile durch den Betrachter an. Ein Teil könnte mehr monolithisch-verschlossen erscheinen, der andere könnte eher spekulativ-offen sein für weitere Assoziationen.

4) Produkt/Produktion: Das Begriffspaar spricht die unterschiedlichen Realisationsgrade der **duplex**-Teile an. Eins ist vollständig ausgeführt, das andere ist noch weiter ausführbar. Das Produkt ist eher Objekt, die Produktion ist eher Prozeß.

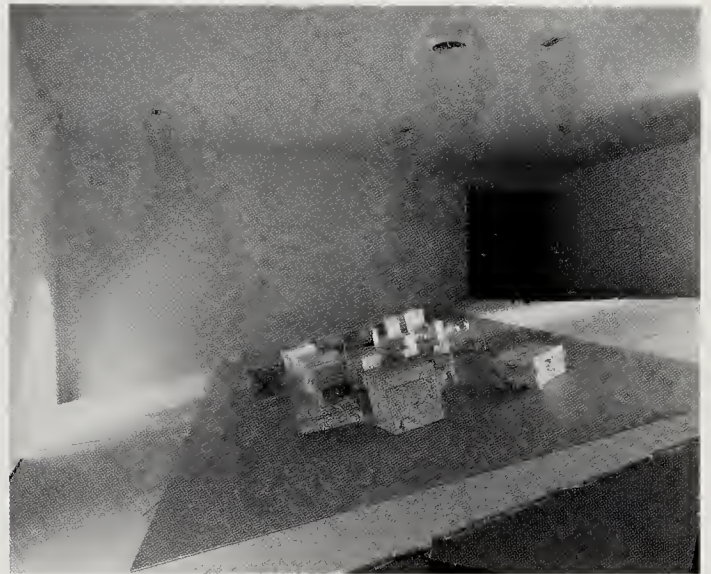
5) Vordergrund/Hintergrund: Das Begriffspaar benennt zweierlei Raumeignungen. Ein **duplex**-Teil steht frei im Vordergrund eines Zimmers und ignoriert den Hintergrund, der andere dagegen bildet einen Hintergrund für den Betrachterblick und stellt nichts in den Vordergrund.

6) Gegenwart/Vergangenheit: Das Begriffspaar verweist auf die Herkunft und auf eine gewisse geschichtliche Bedingtheit der Arbeit; ohne die Geschichte vorheriger Versuche und Äußerungen wäre die **duplex**-Realisation nicht zustande gekommen. Für mich hat das Vergangene mehr Bedeutung als die momentane Eingebung, oder anders gesagt: meine Arbeit heute repräsentiert keine andere Idee als die Arbeit gestern.



**duplex**-Realisation, Kassel 1992  
Museum Fridericianum, erste Etage  
(Teilansicht, März 1992):  
Holz, Blei, Glas, Vergußharz  
41 teilig, ca. 110x150x400 cm

**duplex**-Realisation (photographisch),  
Kassel 1992  
Museum Fridericianum, erste Etage, Studie für  
Farb-Photographie, s/w-Photo  
23x17 cm



**duplex**-Realisation, Kassel 1992

Buch und Regie:  
Hermann Pitz

nach einem Thema »Création pendant le troisième âge«, Montréal 1984

Produktion:  
DOCUMENTA IX, Kassel 1992

*Mitarbeiterstab:*

*Produktionsleitung:* Hermann Pitz

*Produktionsplanung:* Hermann Pitz

*Regieassistent:* Bart De Baere, Winfried Waldeyer/Kassel

*Nachforschungen:* Dr. Friedrich Meschede/Münster, Peter-Moritz Pickshaus/Berlin

*Bibliotheken:* Pitz-Archiv/Düsseldorf, Rijksakademie/Amsterdam

*Ausstattung:* Hermann Pitz

nach Bildern im Musée des Plans-Reliefs, Hotel national des Invalides/Paris

*Bauten:* Paul Robbrecht/Gent

*Außenrequisite:* Paul van Ginnep/Rotterdam, Dr. Rainhold Happel/Braunschweig, Hermann Pitz

*Schneiderei-Ausstattung:* Herr Heuser/Düsseldorf

*Innenrequisite:* Hermann Pitz

*Modellbau:* Silke Claus, Philipp Droste zu Senden, Jochen Germaschek, Dieter Hübner, Britta Kerstingjöhanner, Achim Köbel, Helga Roschen/Institut für Städtebau, Wohnungswesen und Landschaftsplanung der Technischen Universität Braunschweig

*Photographie:* Florian Kleinfenn/Paris, Hermann Pitz u. a.

*Licht:* Hermann Pitz

*Lichttechnik:* Patrick Leclerc/Montréal, Herr Hilbich/Braunschweig

*Filter-Technik:* Lee Filters/Andover, Hampshire

*Maske:* Silke Wülfing/Düsseldorf

*Kostüme:* Silke Wülfing/Düsseldorf

*Synchronisation:* Hermann Pitz

*Script (continuity):* Hermann Pitz

*Übersetzungen:* Madame Mentas/Montréal, Shelly Hirsch/New York, Sophie Boursat/Paris, Tiziana Arnaboldi/Torino

*Spezialeffekte:* Lilly Grote/Berlin, Hermann Pitz

*Stunts:* Hermann Pitz

*Drechserei:* Stinneshof/Ratingen

*Formtechnik:* Ulrich Wolff/Hamburg

*Goldschmiedearbeiten:* Jürgen Friedrich/San Francisco

*Sattlerei:* Wolfgang Höpfner/Hannover

*Optisches Glas:* Reichmann Feinoptik GmbH/Brokdorf

*Tischlerei:* Koelmann/Düsseldorf

*Holzverarbeitung:* Silke Wülfing/Düsseldorf

*Ateliervermittlung:* Bogomir Ecker, Frau Theisen/Düsseldorf, Julia Ventura/Amsterdam

*Fahrzeuge:* Ralf Kles, PS-Auto/Düsseldorf

*Transporte:* Amtrac/New York, Deutsche Bundesbahn/Düsseldorf, DHL/Ratingen, FedEx/New York, Hasenkamp/Köln, Reisebüro Kahn/Düsseldorf, KLM/Amsterdam

*Kameratechnik:* Mamiya Japan, Linhoff/München

*Photolabors:* Copycolor/Berlin, Labor Grieger, publitrend/Düsseldorf

*Filme:* Kodak, Polaroid, Agfa

*Redaktion:* Bart De Baere/Kassel

*Koordination (postproduction):* INTERPITTS/Berlin – Düsseldorf

*Besonderer Dank an:* Chris Dercon/Rotterdam, Henning Kahmann/Braunschweig

copyright MCMXCII Hermann Pitz/Düsseldorf

**Création pendant le troisième âge,**  
Montréal 1984  
Auditorium für einen Vortrag  
ca. 300x1500x1000 cm

**dock 8,** Kassel 1987  
43 Papierboxen, Aluminiumbleche,  
Rigipsplatten  
ca. 140x300x600 cm

GEORG HEROLD  
19. 11. – 21. 12. 1991  
Luhring Augustine Hetzler  
1330 Fourth Street  
Santa Monica, California 90401  
Tel 310.394.3964  
Fax 310.394.2644

STEPHAN PRINA  
18. 1. – 29. 2. 1992  
Luhring Augustine Hetzler  
1330 Fourth Street  
Santa Monica, California 90401  
Tel 310.394.3964  
Fax 310.394.2644

1. – 31. 3. 1992  
Luhring Augustine Hetzler  
(23. 9. 1989 – 31. 3. 1992)  
1330 Fourth Street  
Santa Monica, California 90401  
Tel 310.394.3964  
Fax 310.394.2644

A PHOTOGRAPH, THE PRINCIPLE SOURCE  
OF ILLUMINATION OF WHICH IS WORK  
BY DAN FLAVIN, I, II, III, 1992  
Cibachrome print, rag board, lacquer-rubbed  
maple, acrylic, screenprint on acrylic  
right:  
Dan Flavin  
Untitled, 1968  
Red and gold fluorescent light  
Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam







Docum

To Ba

6 Ap



Enclosed is my proposal for the temporary pavilion at Documenta.

The work will consist of a yurt frame (photo above) enclosing a wooden platform mounted on a pole. The pole will be set into the earth beneath the pavilion, extending up into the yurt so that the platform is about 50cm. above the pavilion floor. A wooden sculpture will sit on the platform.

I will need to have the pavilion floor cut away inside the yurt as shown in the drawing, so that the yurt encloses "outdoor space" , and one can look down through the yurt frame and see the earth below.

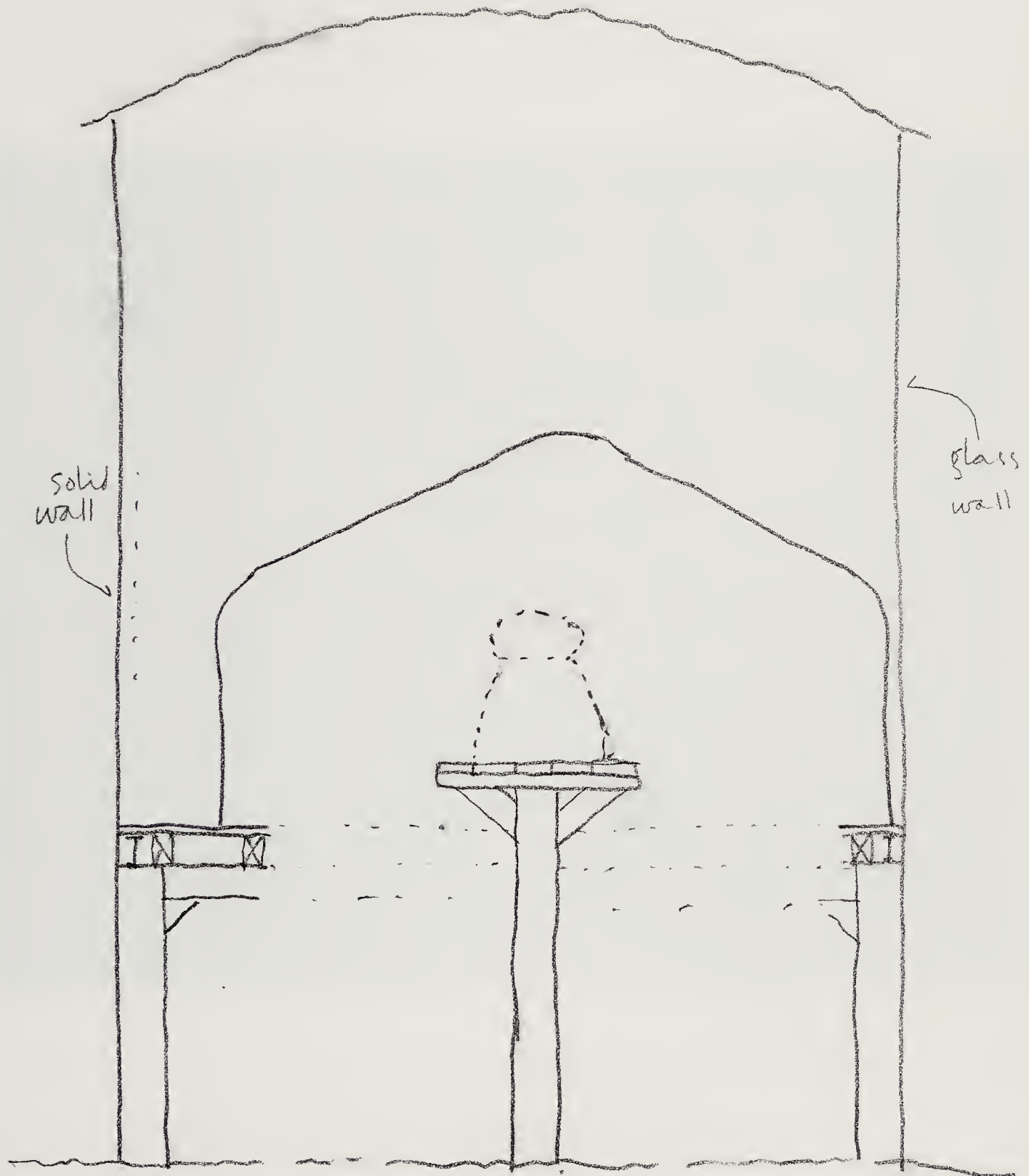
The yurt, sculpture, and platform will be ready for shipping by the end of April. The wooden pole can be gotten in Kassel.

I will phone in a few days.

Sincerely,

*Martin Puryear*

Martin Puryear



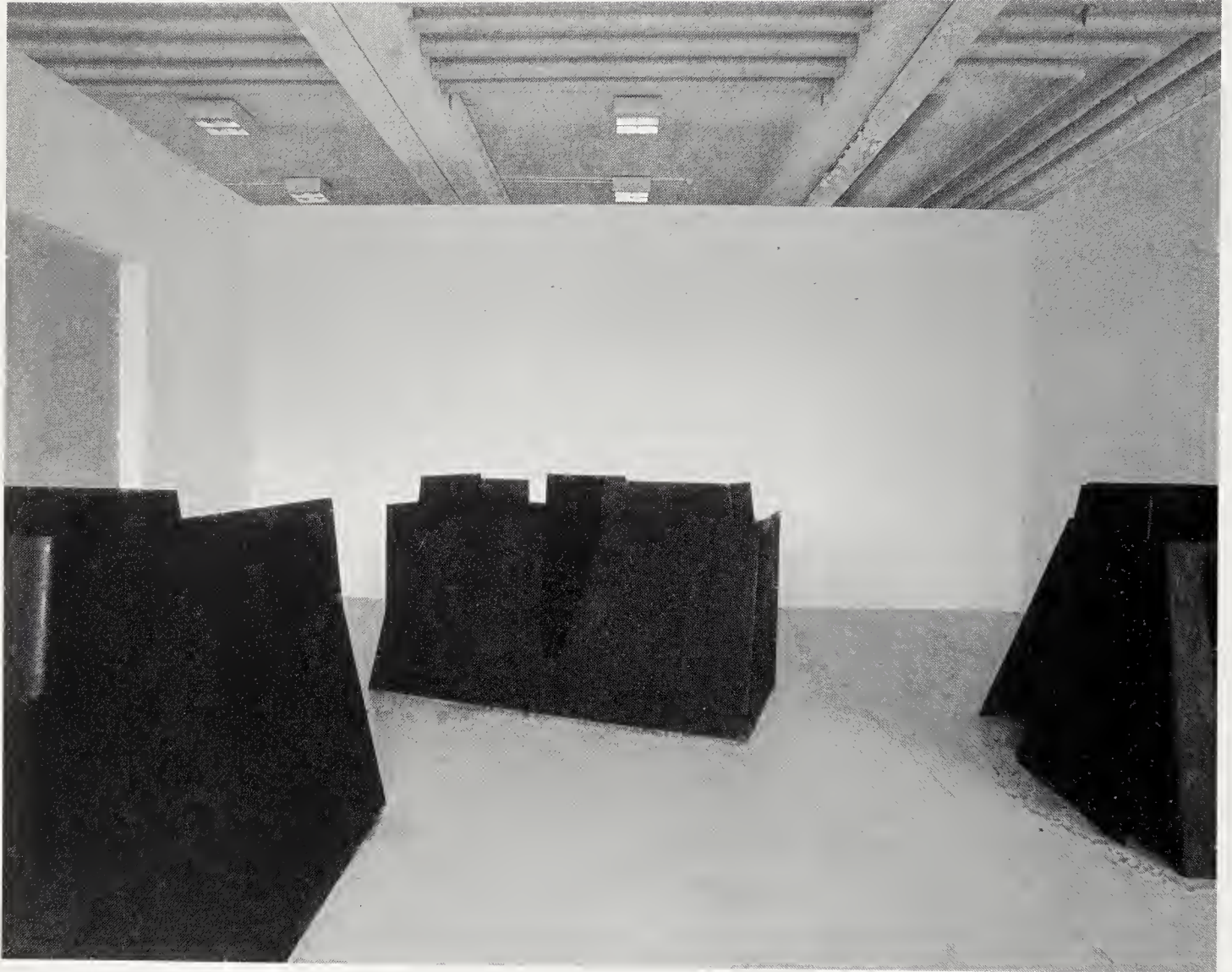
CROSS SECTION

Documenta IX  
Kassel

M. Puryear









The disposition of David Murray, 1992  
Stahl, gewachst  
18 Oberflächen, je 182,9×182,9×91,4 cm

## LETTRE K À KASSEL

Extrait du *Parc de la langue française*

Tout a commencé le 29 octobre 1979 dans le petit quartier de Saint-Martin à Laval, au Québec. C'est là que l'idée d'un Parc de la langue française m'est venue.

Un parc, un jardin, où, dans un espace ouvert permanent et extérieur, tous les mots de la langue française et leurs définitions, imprimés sur de petits panneaux, seraient plantés au sol, répartis en quartiers de mots; chaque classe de mots pouvant être identifiée par une couleur spécifique.

Un lieu public donc, où, pour apprendre de nouveaux mots, le lecteur-promeneur aurait à se déplacer physiquement dans l'espace, d'un mot à un autre; du quartier des L à celui des I; du quartier des R à celui des E. Faire du dictionnaire (*Le Petit Robert*) un lieu géographique où la lecture de chacun devient non pas un discours mais plutôt un parcours.

Un endroit tranquille où chacun, chacune, se retrouve dans un grand rassemblement pacifique de mots.

Un espace extérieur, en harmonie avec la nature avoisinante, où tous les mots se sont donnés le mot.

Faire en sorte que le parc, le jardin, le terrain soit une immense page sur laquelle s'inscrivent tous les mots et leurs lecteurs.

Un lieu où l'on chemine littéralement au sein d'un texte.

### Kassel

Pour documenta 9, j'ai choisi de présenter la lettre **K** qui contient 201 mots. Ceux-ci proviennent d'une trentaine de pays d'Orient et d'Occident. C'est une lettre cosmopolite qui rejoint, en quelque sorte, le côté international de cette exposition.

Rober Racine

# K

[ka.] *n. m.* (du *K* lat., a. transcription du *x* (*kyste*) ou du *K* grec (*kilo*); du *K* germanique (*képi*) ou slave (*knout*) ou transcription d'un son *c* dur d'une langue orientale (*moka*, *panka*). Onzième lettre de l'alphabet (*k*, *K*) servant à noter une consonne occlusive sourde vélaire [k] dans des mots empruntés. ♦ *Chim.* Symb. du potassium. ♦ *Phys.* K, symbole du kelvin\*. ♦ *HOM.* *Cas.*



Le Terrain du Dictionnaire A/Z, 1980  
16x731,5x853,4 cm

Page-Miroir: »Vraiment – 2120 – Vue«,  
1980–1988 (Detail)  
Zeichnung auf bedrucktem Papier, auf Spiegel  
30,5x30,5 cm

*vrais hommes en chair et en os* » (HUGO). ♦ Sc. Récl, observable (et non pas calculé ou déduit). *Jour vrai* (solaire) et *jour moyen*. Temps\* solaire vrai. ♦ 3° (Placé avant le nom). Qui correspond bien au concept ou au signe qui lui est relatif; ainsi nommé à juste titre. V. Véritable. De *vraies perles*. Un *vrai Renoir*. V. Authentique. « *La vraie politesse... consiste à s'oublier réellement* » (BALZ.). « *La vraie éloquence se moque de l'éloquence* » (PASC.). — « *Le nombre... des vrais connaisseurs sera toujours extrêmement petit* » (VOLF.). C'est un *vrai républicain* (Cl. Un bon\* républicain). Une *vraie canaille*. V. Franc (II, 3°). ♦ (Servant à introduire une désignation métaphorique) « *C'est la perle des dieux, un vrai dragon* » (LESAGE). « *Le vrai roi moderne, le scribe* » (MICHELET). ♦ Loc. pop. VRAI DE VRAI : absolument vrai, authentique, véritable. — Subst. « *Je suis un Arabe pour de bon, un vrai de vrai* » (QUENEAU). ♦ 4° (XIII°). Vieilli. Qui dit la vérité (V. Véridique) et qui se comporte sans dissimuler ni tromper. V. Loyal, sincère. « *J'aimais un homme vrai, sans mensonge au front* » (BALZ.). ♦ 5° (XVII°). Qui, dans l'art, s'accorde avec notre sentiment de la réalité (en général par la sincérité et le naturel). V. Naturel, senti, vécu. « *L'Assommoir* » de Zola est tristement vrai » (LÉONARD). « *Les personnages de Molière... sont bien devant vous, entiers, vrais, vivants* » (LEAUFAUD). ♦ 6° Qui vaut ou agit dans un cas précis. C'est le vrai moyen, le bon moyen.

II. N. m. (mil. XIV°). LE VRAI. ♦ 1° La vérité (1°) « *Distinguer le vrai d'avec le faux* » (DESCARTES). « *Si vous possédez le vrai...* » (RENAN). Prêter\* le faux pour savoir le vrai. « *Celui qui, dans l'art, correspond à notre sentiment du réel* » « *Rien n'est beau que le vrai...* » (BOIL.). ♦ 2° La réalité. Vous êtes dans le vrai, vous avez raison. « *Jamais l'imagination n'approche des invraisemblances et des antithèses du vrai* » (GONCOURT). ♦ 3° Loc. « *Tu dis vrai. Le bonheur, amie, est chose grave* » (HUGO), ce que tu dis est vrai, tu as raison. — A dire le vrai, à dire vrai, à vrai dire, s'emploient pour introduire une restriction. — Au vrai, de vrai (vieilli) : en fait, pour être tout à fait exact. « *Au vrai, j'étais grisé par la diversité de la vie* » (GIDE). — Fam. Pour de vrai, vraiment. « *Elle a été mariée pour de vrai, tu sais* » (HUYSMANS). C'est pour de vrai ou pour de rire? (enfants). Cf. Pour de bon\*.

III. Adv. Conformément à la vérité, à notre sentiment de la réalité. « *Faire vrai consiste... à donner l'illusion... du vrai* » (MAUPASS.). — Fam. (détaché en tête ou en incise) Vraiment. « *Je n'ai plus faim, non, vrai...* » (HUYSMANS). « *Vraiment nous n'avions pas pensé que ça tournerait si mal* » (MAUPASS.). « *Eh bien vrai, alors, c'est du propre!* » (COURTELIN).

♦ ANT. Errone, faux, inexact, mensonger. Artificiel, factice; feint. Imaginaire; illusoire. Forcé, imité. — (du n.) Erreur.

[vræmã]. adv. (de vrai); véritablement, déb. XII°; de vrai). ♦ 1° D'une façon indiscutable et que la réalité ne dément pas. V. Effectivement, réellement, sérieusement, véritablement. « *Un homme qui voudrait changer vraiment et totalement* » (DUHAM.). « *Mais s'amaient-ils vraiment?* » (LARBAUD). « *Il avait vraiment de la chance* » (MAUPASS.). « *Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien* » (GAUTIER). ♦ 2° (XIV°). S'emploie pour souligner une affirmation. V. Franchement; mentir (sans). « *Mais vraiment j'ai des raisons de croire que celle-ci m'a aimé* » (MAGRETS). Vraiment, il exagère! « *Il était vraiment trop froussard* » (SARRE). « *Je ne sais vraiment pas comment il supporterait ce malheur* » (MOSS.). — Interrog. Vraiment? Vous êtes sûr?

[vræsãblablã]. adj. (de vrai; de semblable, d'apr. le lat. *verisimilis*). Qui est à bon droit considéré comme vrai; qui semble vrai. V. Crédible, croyable, plausible. « *Une supposition très vraisemblable me traversa l'esprit* » (MAUPASS.). « *Il est vraisemblable qu'un premier attentat... fut inspiré par Henri de Guise* » (BAINVILLE). « *Qui, dans l'art, correspond apparemment à l'idée qu'on se fait du réel* ». « *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* » (BOIL.). Subst. (XVI°) « *Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie* » (RAC.). ♦ ANT. In vraisemblable.

[vræsãblablãmã]. adv. (de vraisemblable). ♦ 1° Rare. Avec l'apparence de la vérité. « *On dirait vraisemblablement une jeune grenouille...* » (BAUBEL.). ♦ 2° Cour. Selon la vraisemblance, les probabilités. V. Probablement. « *Une trêve est vraisemblablement assez proche* » (MART. du G.). ♦ ANT. In vraisemblablement.

[vræsãblãs]. n. f. (de vrai; et semblance, d'apr. le lat. *verisimilitudo*). Caractère vraisemblable; apparence de vérité. V. Crédibilité. « *L'hypothèse... gagnait en force ce qu'elle perdait en vraisemblance* » (PROUST). « *Souvenir avec vraisemblance une proposition absurde* » (TAINE). « *Louis Racine... contre toute vraisemblance, a cru devoir nier la liaison de son père* » (HENRIOT). — Respecter la vraisemblance au théâtre. ♦ ANT. In vraisemblance.

[vrækjẽ]. n. m. (de vrac). Mar. Navire transportant des produits en vrac.

[vrɛjãs]. n. m. (de vriller). Défait des fils textiles, des fils de pêche qui vrillent. ♦ Torsion donnée aux pales d'une hélice, aux ailes d'un avion.

[vrɛij]. n. f. (de vrille); vedille, veille, ville..., XIII°; le r est mal expliqué; du lat. *viticula*, de *vitis* « vigne ». ♦ 1° Organe de fixation de certaines plantes grimpantes, production foliaire allongée qui s'enroule en hélice. V. Cirre. « *Ces vrilles de la vigne qui s'accrochent... au poteau d'un cabaret* » (HUGO). ♦ 2° Outil forme d'une tige que termine une vis. V. Foret, mèche, percerette, tarière (1°). Par métaph. « *Son regard était une vrille. Cela était froid et cela perçait* » (HUGO). ♦ 3° Hélice, spirale (2°). « *Par un escalier en vrille ouvert dans le fond de la salle...* » (DUHAM.). ♦ Spécial. Mouvement d'un avion en perte de vitesse, qui descend (accident, acrobatie aérienne) en tournant sur lui-même. « *L'avion qui descend en vrille* » (MALRAUX).

[vrɛij]. adj. (de vrille). Muni de vrilles. « *Des cordons de vignes dont les pampres vrillés... entraînent par les fenêtres* » (BALZ.). ♦ Tordu plusieurs fois sur soi-même. Un fil de pêche tout vrillé.

[vrɛij]. n. f. (de vrille); dial. veille, villée, veillée...; de vrille). Nom usuel d'une espèce de liseron.

[vrɛij]. v. (de vrille). ♦ 1° V. intr. Monter, descendre en tournant sur soi-même. Fusée, avion qui vrille. ♦ Sc tordre, s'enrouler sur soi-même. Ligne dont le crin vrille. ♦ 2° V. tr. (1843). Percer avec une vrille, comme avec une vrille. V. Tarauder. « *Une névralgie furieuse lui vrillait les tempes* » (HUYSMANS).

[vrɛijet]. n. f. (de vrille). Petit insecte coléoptère dont la larve ronge les bois ouvragés.

[vrɛbɪr]. v. intr. (onomat.). Produire un son vibré, par un mouvement périodique rapide. V. Bourdonner. Le frelon vrombit. Moteur qui vrombit. V. Ronfler.

[vrɛbɪsã, ã]. adj. (de vrombir). Qui vrombit. Des motos vrombissantes.

[vrɛbɪsmã]. n. m. (de vrombir). Bruit de ce qui vrombit. « *Des mouches tournoyaient sur la mare avec un petit vrombissement* » (PERGAUD). V. Bourdonnement. Le vrombissement du moteur. V. Ronflement.

[vrɛrpe]. n. m. Abréviation pour Voyageur, représentant, placier.

Abrev. de VERSUS\*.

[vy]. adj. (de voir). ♦ 1° Perçu par le regard. « *Choses vues* », souvenirs de Hugo. Loc. Ni vu ni connu, sans que personne en sache rien. ♦ Subst. (1510) Au vu et au su de tout le monde, au grand jour. V. Ouvertement. « *C'est du déjà vu, ce n'est pas une nouveauté* — Sur la vu de, en voyant. ♦ 2° Compris. C'est bien vu? Fam. Vu? ♦ Fam. C'est tout vu! : tout examiné; il n'y a pas à revenir là-dessus. ♦ 3° Bien, mal vu, qui est bien, mal considéré. Il est très bien vu dans le quartier.

2. [vy]. prep. (de voir). ♦ 1° En considérant, eu égard à. « *Vu la quantité, ce n'est pas trop cher* » (FLAUB.). ♦ Dr. Après avoir examiné. Vu la loi, les pièces du dossier... ♦ 2° Loc. conj. (1421). Vx ou région. Vu que... étant donné que... « *Je pensais qu'il ne dirait rien, par peur du scandale, vu qu'il est sénateur* » (MAUPASS.).

[vy]. n. f. (XIII°; veüe; de voir).

I. (Action de voir). ♦ 1° Sens par lequel les stimulations lumineuses donnent naissance à des sensations spécifiques (de lumière, couleur, forme) organisées en une représentation de l'espace. « *La vue est de tous les sens celui dont on peut le moins séparer les jugements de l'esprit* » (ROUSS.). Perdre la vue, devenir aveugle. Rendre la vue (par une opération). Organes de la vue : œil\*, nerf optique, etc. ♦ 2° Vision\*, manière de percevoir les sensations visuelles. Diminution, troubles de la vue : amblyopie, astigmatisme, daltonisme, diplopie, héméralopie, myopie, nyctalopie, presbytie, strabisme. — (Qualifié). Vue basse, courte. Sa vue baisse. Vue percante. ♦ La vision humaine dans ses caractères normaux (portée, acuité...). « *Aussi loin que la vue allait* » (MAUPASS.). Loc. A perte\* de vue. « *Un dossier qui se trouvait... à portée de sa vue* » (BALZ.), qu'il pouvait voir sans se déplacer. — V. Point de vue. ♦ 3° Fait de regarder. V. Regard. « *Alors sa vue se tournant vers le palais, il aperçut...* » (FLAUB.). Jeter, porter la vue sur, diriger ses regards vers. Perdre\* de vue. « *Les objets qui se présentaient à sa vue* » (LAUTRÉMONT). — A la vue de tous, en public. — A PREMIÈRE VUE : au premier regard, quand on n'a pas encore observé, considéré à loisir. « *Ces portraits séduisent à première vue... mais, en général, ils sont outrés* » (STE-BEUVE).

♦ Manière de regarder; direction du regard. Vue plongeante, rasante. ♦ Loc. (1538) DE VUE : par la vue. Je te connais de vue : je le connais pour l'avoir déjà vu (sans avoir d'autres relations avec lui). — (XVII°) À VUE : en regardant, sans quitter des yeux. Garder\* à vue. Tirer à vue, sur un objectif visible. Piloter, voler, atterrir à vue (opposé à sans visibilité, à l'aide d'instruments). — Théâtre. Changement à vue, changement de décor qui se fait devant le spectateur, sans baisser le rideau; fig. Changement soudain et total. — Fin. Effet payable à vue, à la première présentation. — À VUE D'ŒIL (XV°) : se dit de ce qui change d'aspect d'une manière



Sometimes I have a passion to my wife, 1992



Cicerenella, 1991  
verschiedene Materialien  
120 x 160 x 100 cm



Oh, Charley, Charley, Charley  
work in progress



Mannequin Fall '91, 1991





Oh Charley, Charley, Charley  
Abgußarbeiten

L'art consacre le meurtre d'une habitude. L'artiste se charge de lui tordre le cou. Notre époque confuse se trouve prise, par exemple, au piège des peintres, parce que l'habitude lui est venue peu à peu de comparer un tableau à d'autres tableaux, au lieu de comparer un tableau avec le modèle. Il en résulte que l'intensité de l'opération qui change un modèle en œuvre lui demeure lettre morte. Elle n'éprouve que le choc d'une nouvelle ressemblance. Celle que les tableaux non figuratifs présentent entre eux (à son estime) par le seul fait qu'ils évitent la vieille ressemblance, et ces tableaux la rassurent par une non-représentation qu'elle reconnaît et qu'elle croit être une victoire sur la représentation. Alors que Picasso nous communique la même intensité, soit qu'il lui plaise de défigurer magnifiquement la face humaine, soit qu'il la figure telle qu'elle est. On excuse Picasso à cause de l'étendue de son registre et parce qu'on accepte une halte dans sa course, mais il est le seul à se le permettre. Cela conduit à entendre des phrases comme celle d'un jeune homme qui venait de voir à Vallauris ses dernières toiles et me téléphonait: » Toiles très étonnantes bien que figuratives. «

Un tel jeune homme sera fermé à l'audace du peintre qui contredira demain un cyclone par un calme, renouvellera le figuratif par une intensité subversive inapparente, et par une révolte contre des habitudes assez fortes pour qu'aucun peintre n'ose encore se résoudre à devenir la victime de cet événement. On ne manquera pas, s'il l'ose, de le confondre avec un retardataire, alors qu'il fera preuve d'un héroïsme supérieur.

La morale de cette future victime devra donc être intense puisque son œuvre ne bénéficiera pas des attributs conventionnels du scandale, que son scandale consistera justement à n'en pas faire.

Jean Cocteau



Georges et le dragon, 1990  
Tempera auf Leinwand  
240x225 cm



Caisse des dépôts et consignations (Paris):  
Un cabinet d'amateur, 1992



readymades belong to everyone:  
pre-finished oaks, floating panels 55 m<sup>2</sup>



Jean Brolly: *Sujet à discrétion*  
3 Farbphotos (60x80 cm)  
1985/88

Alain Clairet: *By the same token*  
Eichenfurnier, Paneele 35 m<sup>2</sup>  
1992

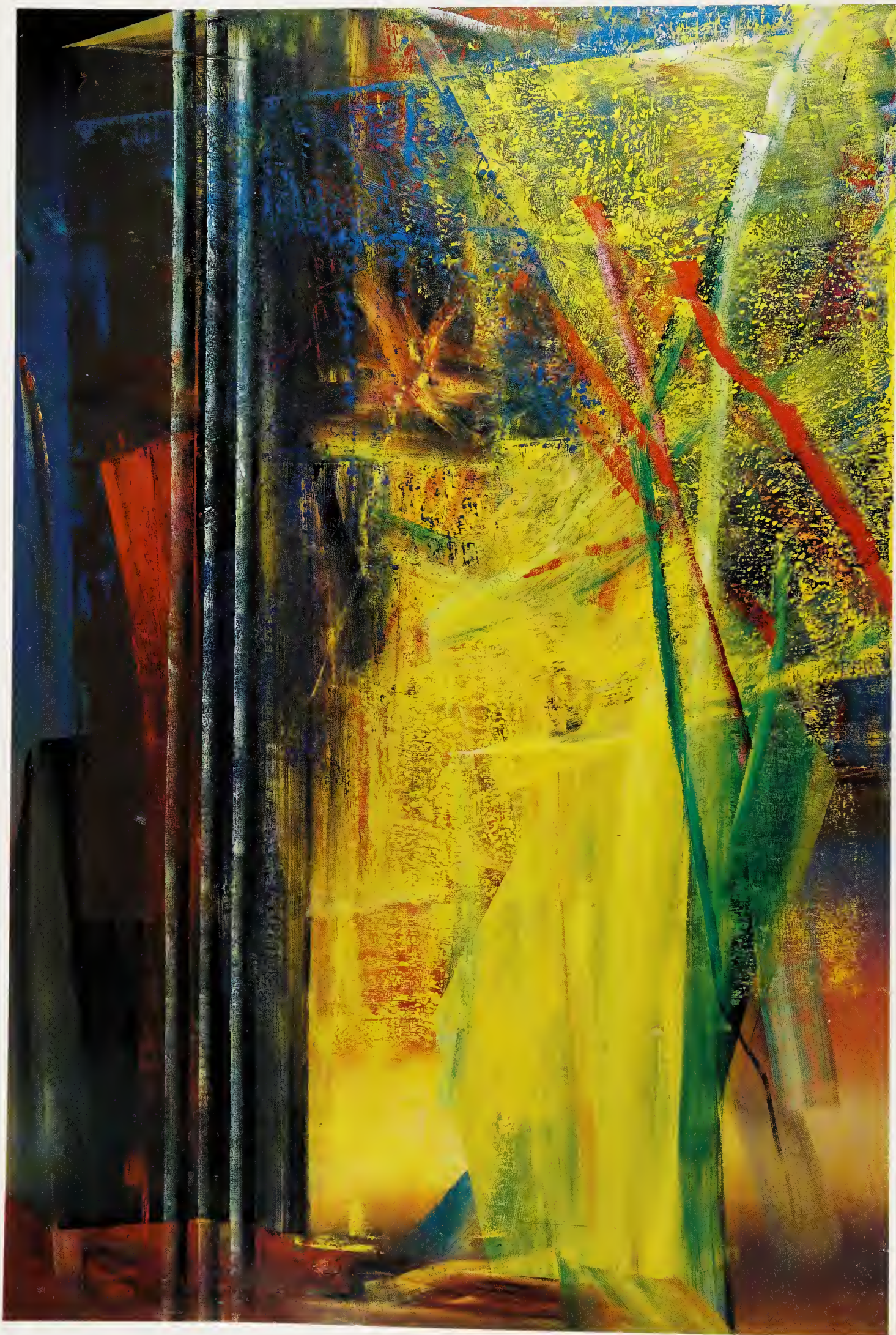




ohne Titel, 1991  
Kupfer, Blei und Stahlkabel  
180x200x180 cm



ohne Titel, 1991  
Stahl und Blei  
300 x 120 x 700 cm





Victoria II, 1986  
Öl auf Leinwand  
608x406 cm

Abstraktes Bild, 1992  
Öl auf Leinwand  
51 x 41 cm



**Bellows 9, 26. April 1992**

700x570x570 cm

Stahl, Latex, Baumwolle, pneumatisches System, Aluminium, Epoxyd, Acryl, Messing, Neopren, Nylon, elektrisches System, Kompressor, Tank

9 Paintings for Flies

Latex, Mosquitonetz, Aluminium, galvanisiertes Stahl, Polyethylene, Nylon, Baumwolle, elektrisches System, anziehende Duftstoffe

documenta-Halle, Kassel,  
16. November 1991

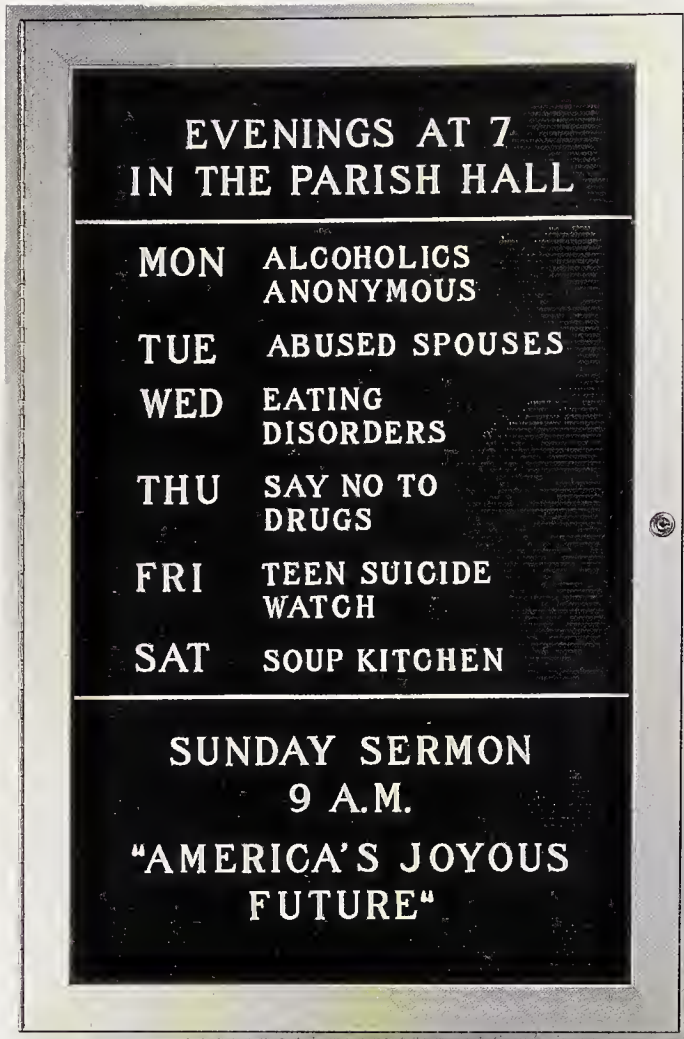




Fly caught in the artist's bathroom, Stockholm,  
21. Februar 1992



Maggots in cowshit, Stockholm, 7. April 1992



America's joyous future, 1991  
Metall und Plastik, Nachrichtenkasten  
91,4x60,9 cm

Test, 1991  
Klebefolie, Plastik, Nachrichtenständer  
insgesamt 78,8x579,1 cm

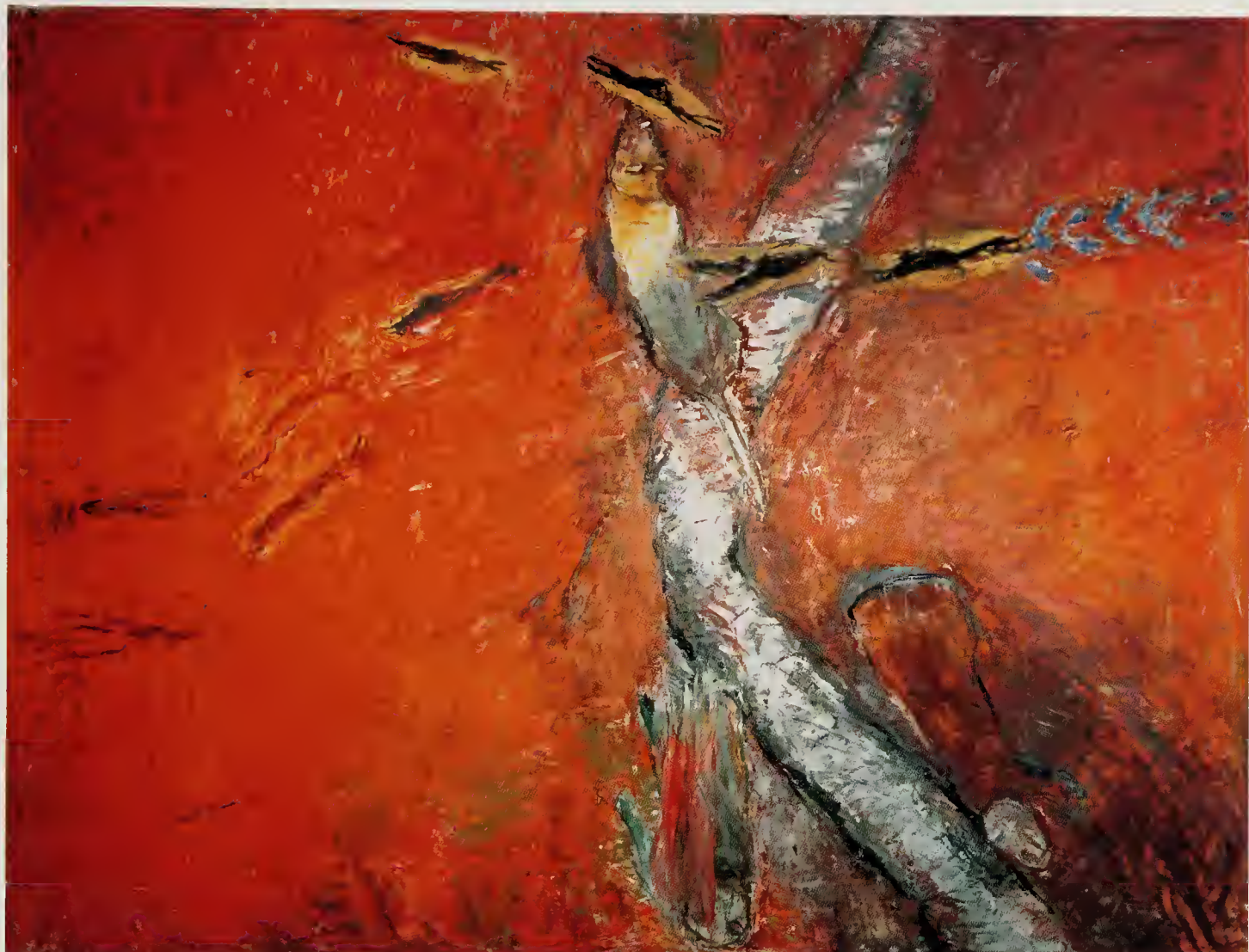
Difference, 1991  
vier Metalltüren, Schultasche, Jeansjacke,  
Sonnenbrille, Blazer, 12 Schilder







Running with Leg  
Öl auf Leinwand  
137,1 x 149,8 cm



Galisteo Creek, 1992  
Öl auf Leinwand  
284,4x375,9 cm







Nacht I I, 1992  
C-Print  
190x 190 cm



Nacht 2 I, 1992  
C-Print  
190x190 cm



Sky, 1991  
Seide, Japanpapier  
450x450 cm



ohne Titel, 1990  
Seide  
96x92 cm



Blue Collar Telephone, 1992  
Acryl auf Leinwand  
137,4 x 305,1 cm

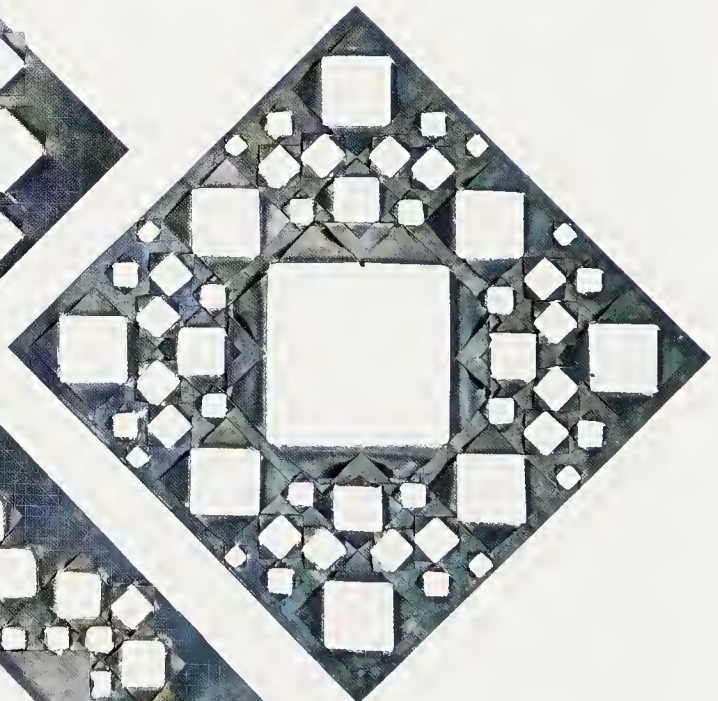
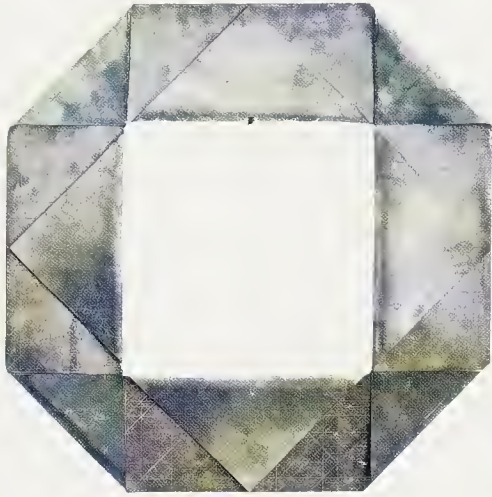


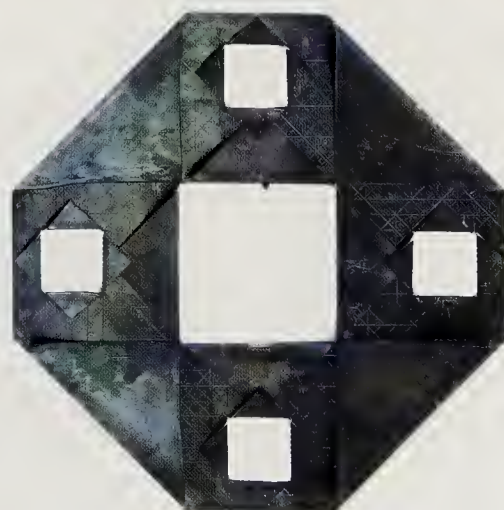
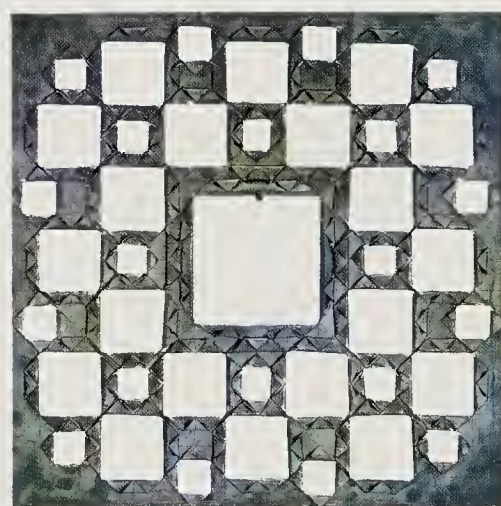
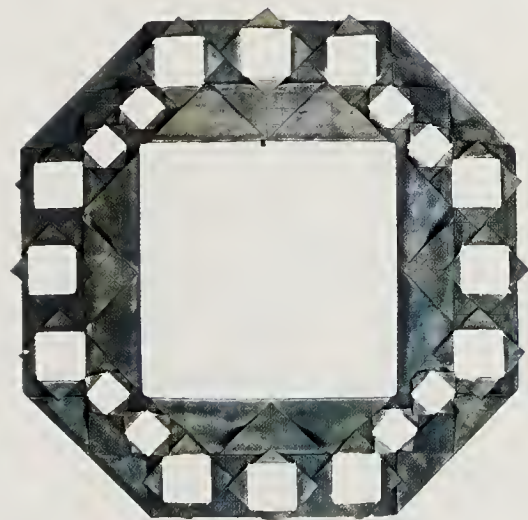
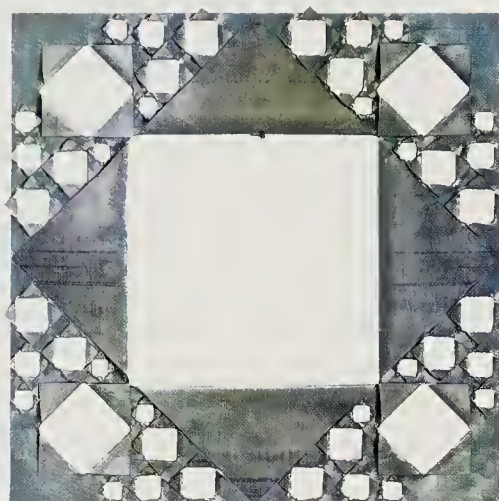
Blue Collar Tool & Die, 1992  
Acryl auf Leinwand  
132x294,6 cm

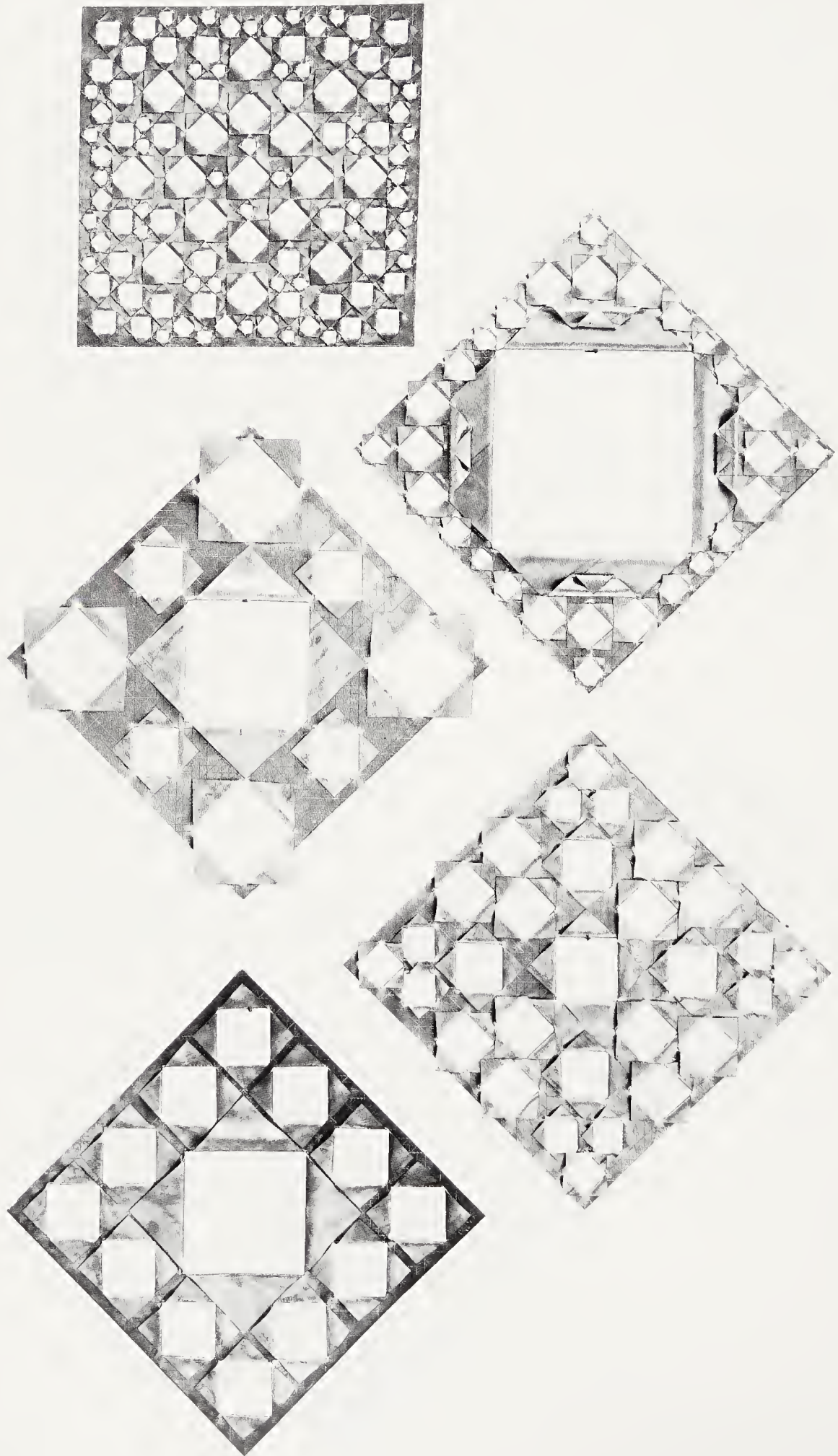


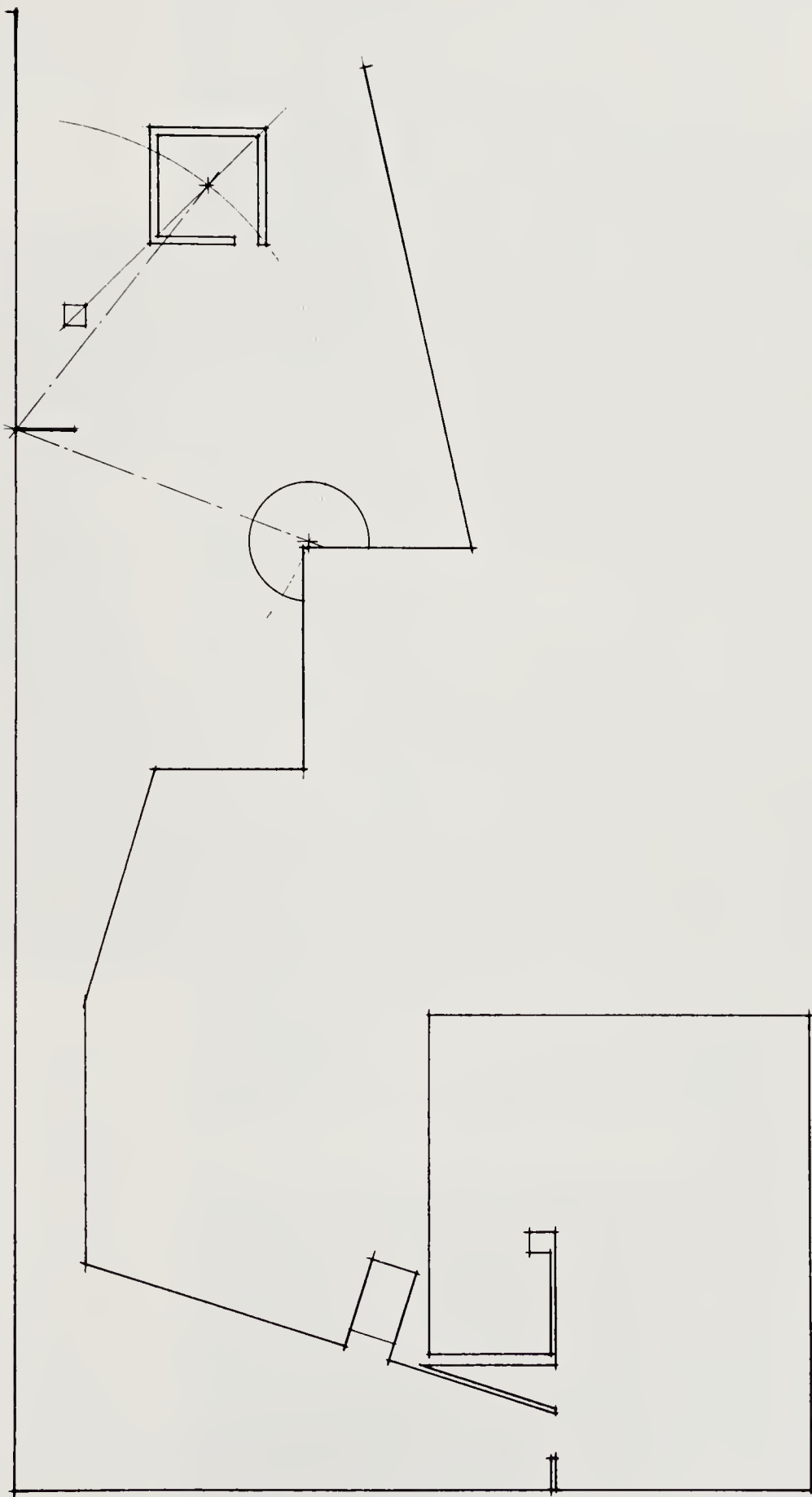
Red Lift – Blue Lift, 1992













Bathroom Floor, 1991  
Keramikfliesen, Mörtel, Holz  
2,54x96,5x 175,2 cm



1838 N. Wolcott  
Chicago, Illinois

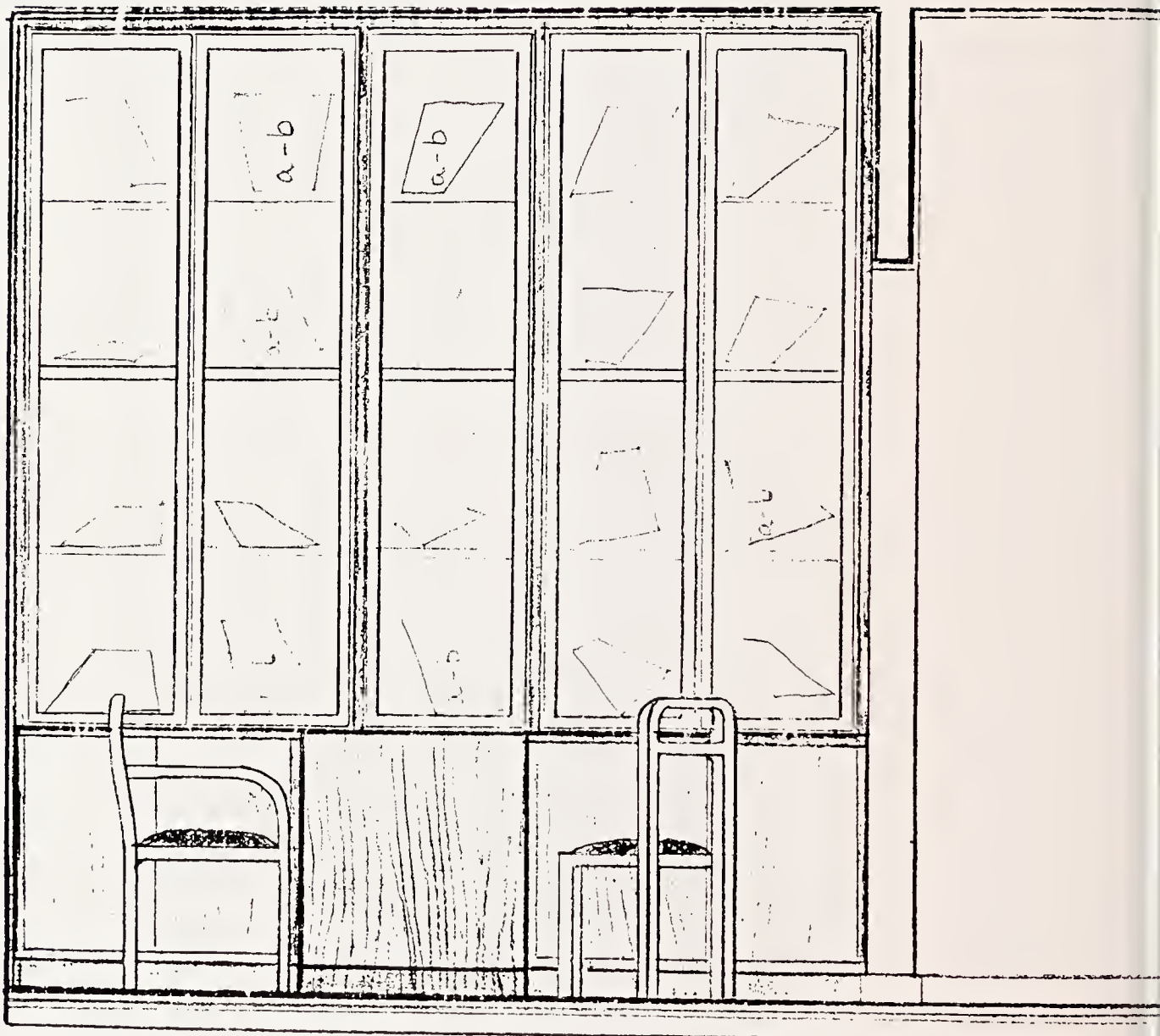
1955 Elizabeth Bishop, *Questions of Travel* 1964 Marshall McLuhan, *Understanding Media* 1914 Raymond Roussel, *Locus Solus* 1910 Raymond Roussel, *Impressions of Africa* 1986 James Benning, *Landscape Suicide* 1942 Albert Camus, *The Stranger* 1958 Alain Robbe-Grillet, *The Voyeur* 1987 Jimmie Durham, *Savage Attacks on White Women As Usual* 1906 Upton Sinclair, *The Jungle* 1946 Robert Penn Warren, *All the King's Men* 1916 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* 1928 Georges Bataille, *Story of the Eye* 1942 Albert Camus, *Notebooks* Albert Camus, *The Minotaur* 1939 Albert Camus, *The Plague* 1947 Samuel Beckett, *Endgame* 1958 Jean Genet, *The Screens* 1963 Plato, *The Dialogues of Plato* -350 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* 1927 John Logan, *Three Moves* 1963 Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony* 1841



**Dress Shirt, 1991**

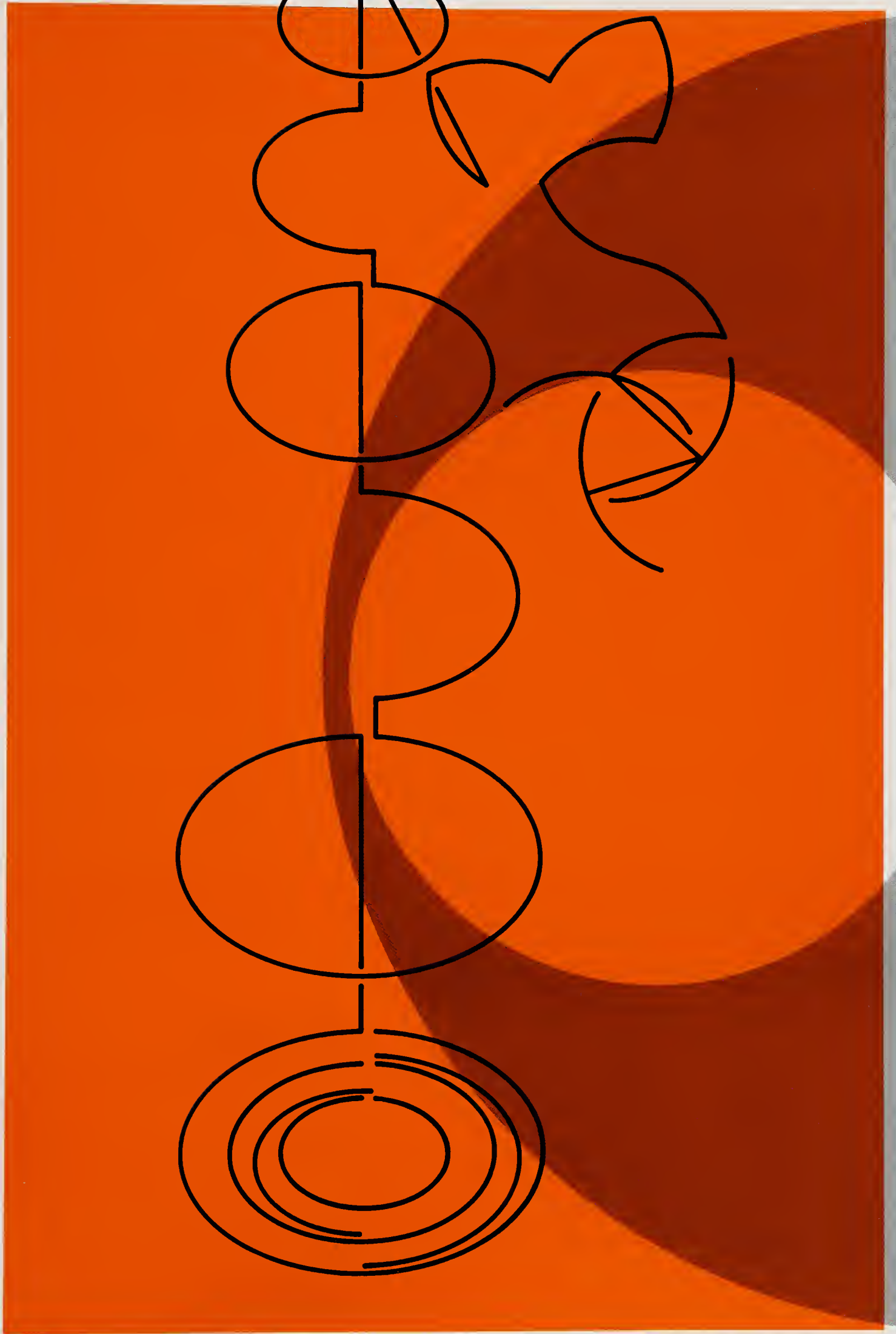
Baumwolle, Polyester-Faden, Hirschhornknöpfe  
Kragen: 40,6 cm, Ärmel: 86,36 cm

+2.35  
▽  
  
+1.35  
▽  
  
+0.35  
▽  
  
+0.05  
▽  
  
-0.45  
▽



7.2



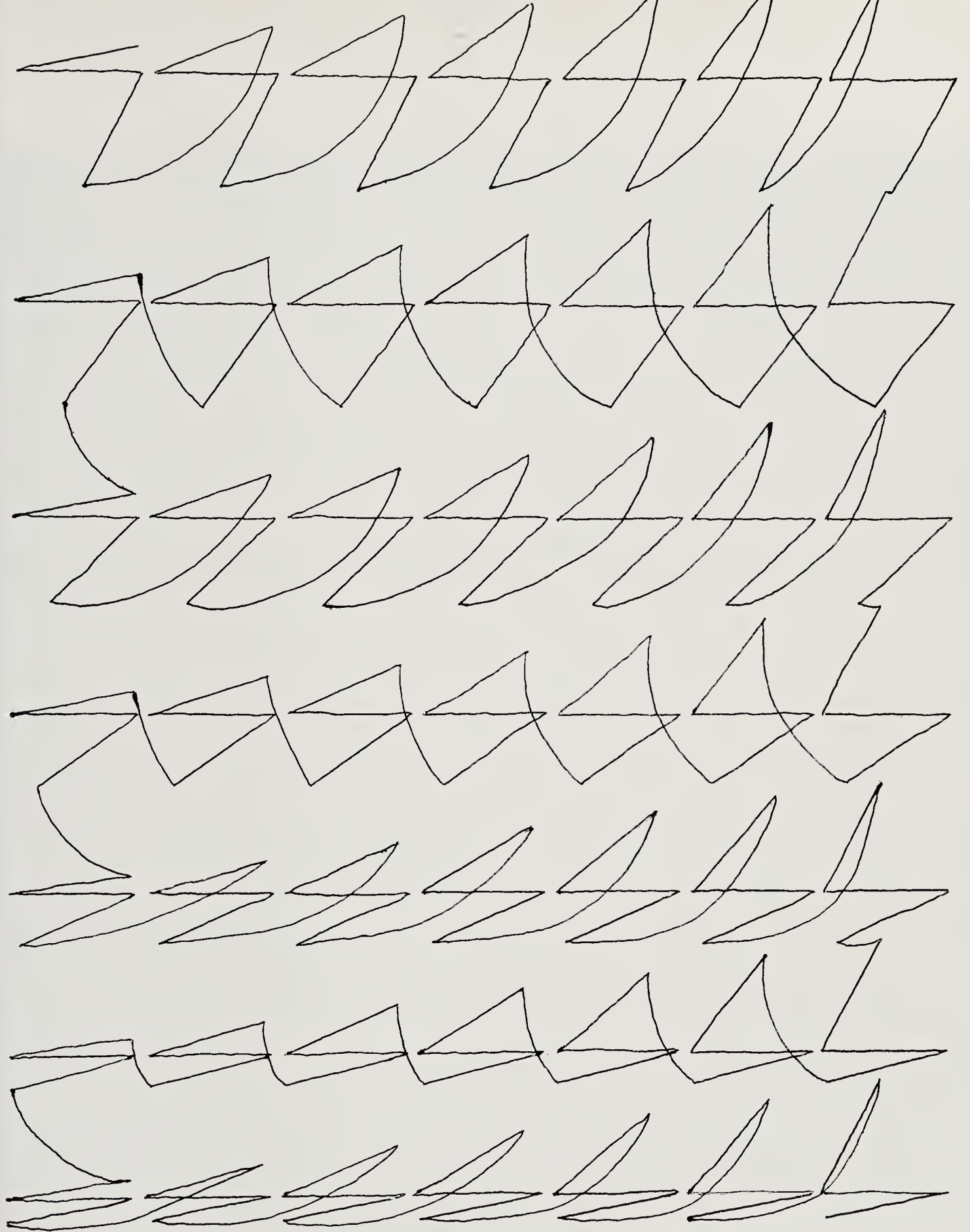


Von fern, alles weiß.  
 Die Nudeln, das Brot und  
 alles was daneben ist  
 und gehört und nicht ge-  
 hört. Nur die Kunden  
 nicht. Das, was im Ge-  
 spräch ist, ist nicht zu  
 hören. Das, was zu hören  
 ist, ist zu sehen: die  
 Kunden. So gesehen eine  
 Welt von Sprechenden.  
 Weder von Gott noch von  
 Brot ist diese Welt, und  
 geschrieben.

Über dem Gestell ist das  
 Weiß ein Tuch. Was nicht  
 im Gespräch ist, ist im  
 Gestell. Im Gestell ist  
 das Brot nicht Gott. Und  
 nicht zu vergessen: die  
 Ferne. Die Nudeln sind  
 Nudeln, das Brot ist  
 Brot, die Kunden nah am  
 Wort. Und die Ferne,  
 noch zu fern zum Flü-  
 stern geschrieben.

So wie Brot unter Brote  
 in den Laden gehört, ge-  
 hört ein Gestell, zu dem  
 nicht immer weiß gehört,  
 in jenes Gespräch. Nicht  
 immer weiß ist ein Tuch  
 zu dem weiß manchmal  
 gehört. Manchmal ist  
 manchmal alles was  
 manchmal gehört. Nicht  
 Brot ist ein Brot, zu  
 dem ein Tuch gehört, von  
 fern, weiß, solange ge-  
 hört.











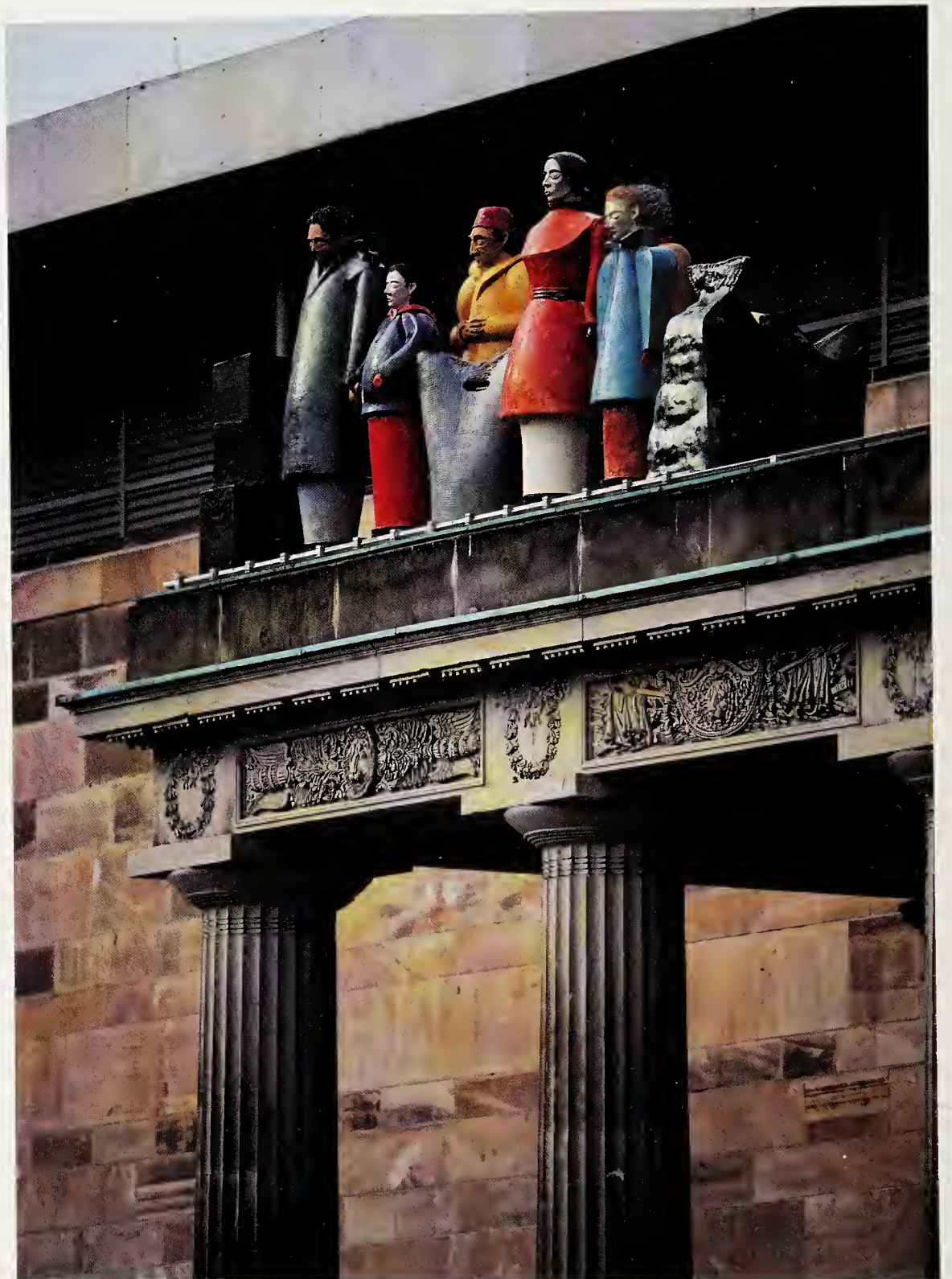


Flache Arbeit, 1992  
Autolack auf Verbundglas  
4teilig, 2x 110x600 cm

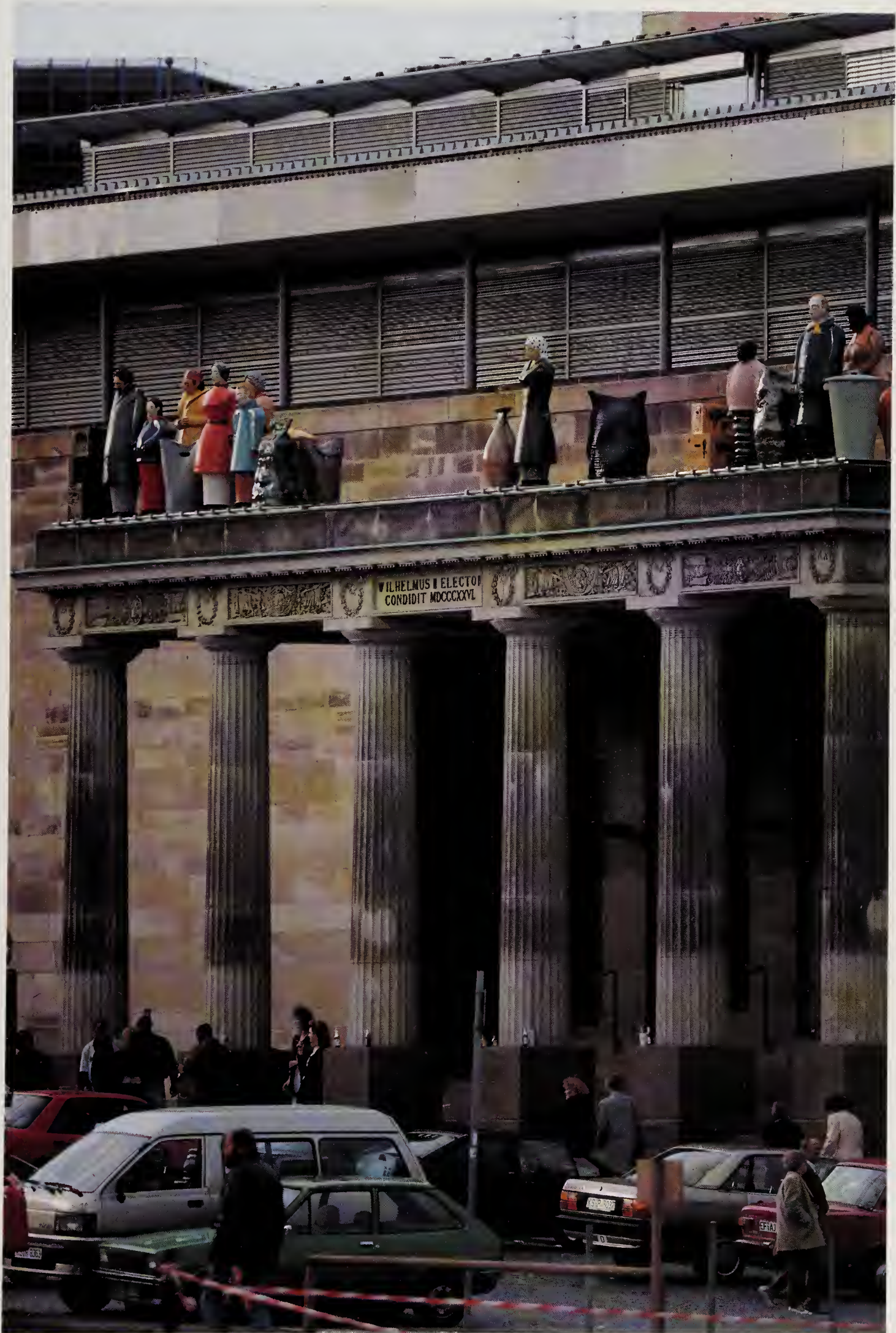


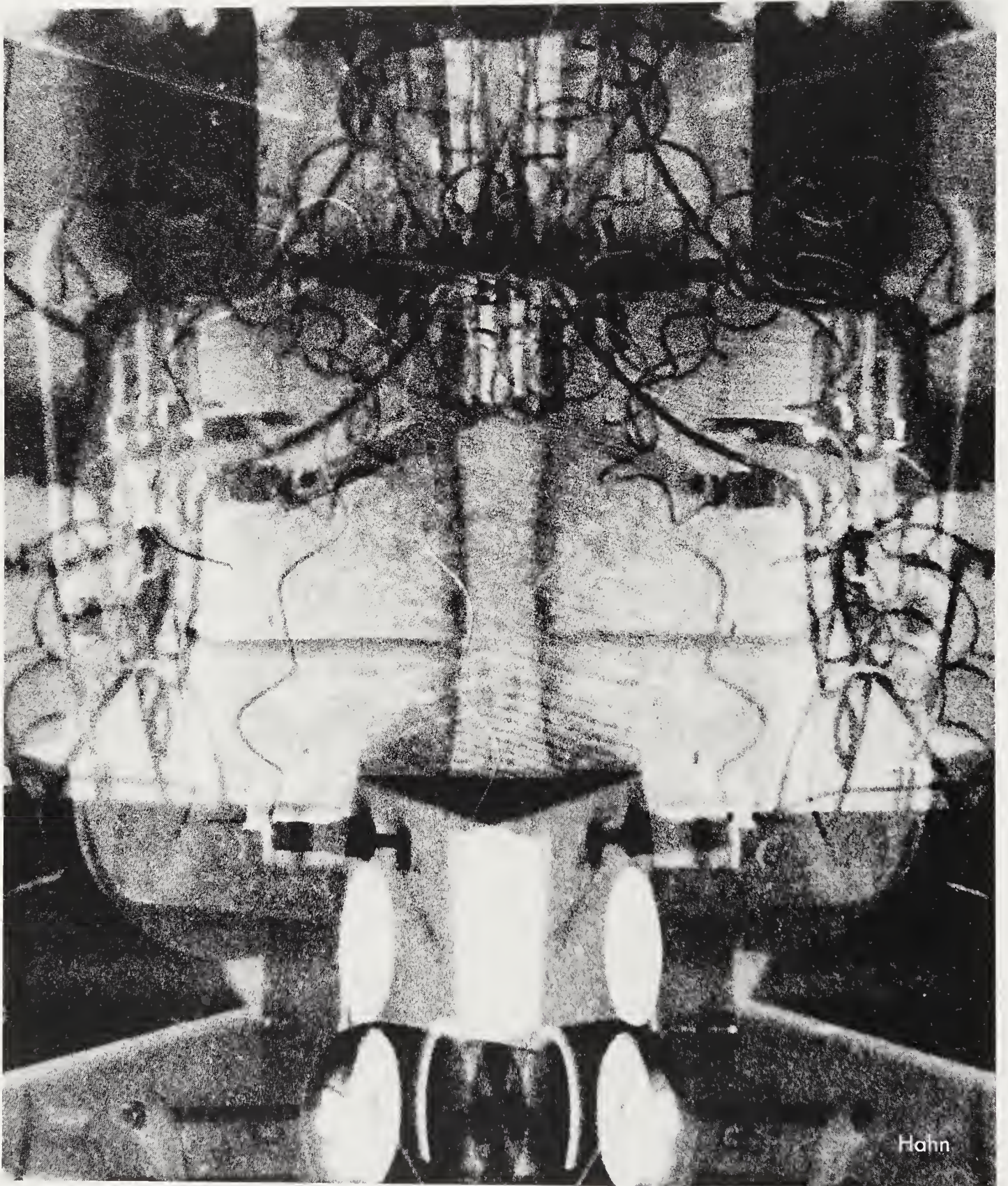
Die Fremden, 1992  
(work in progress)





Die Fremden, 1992  
Keramik, glasiert  
ehemaliges Rotes Palais, Kassel



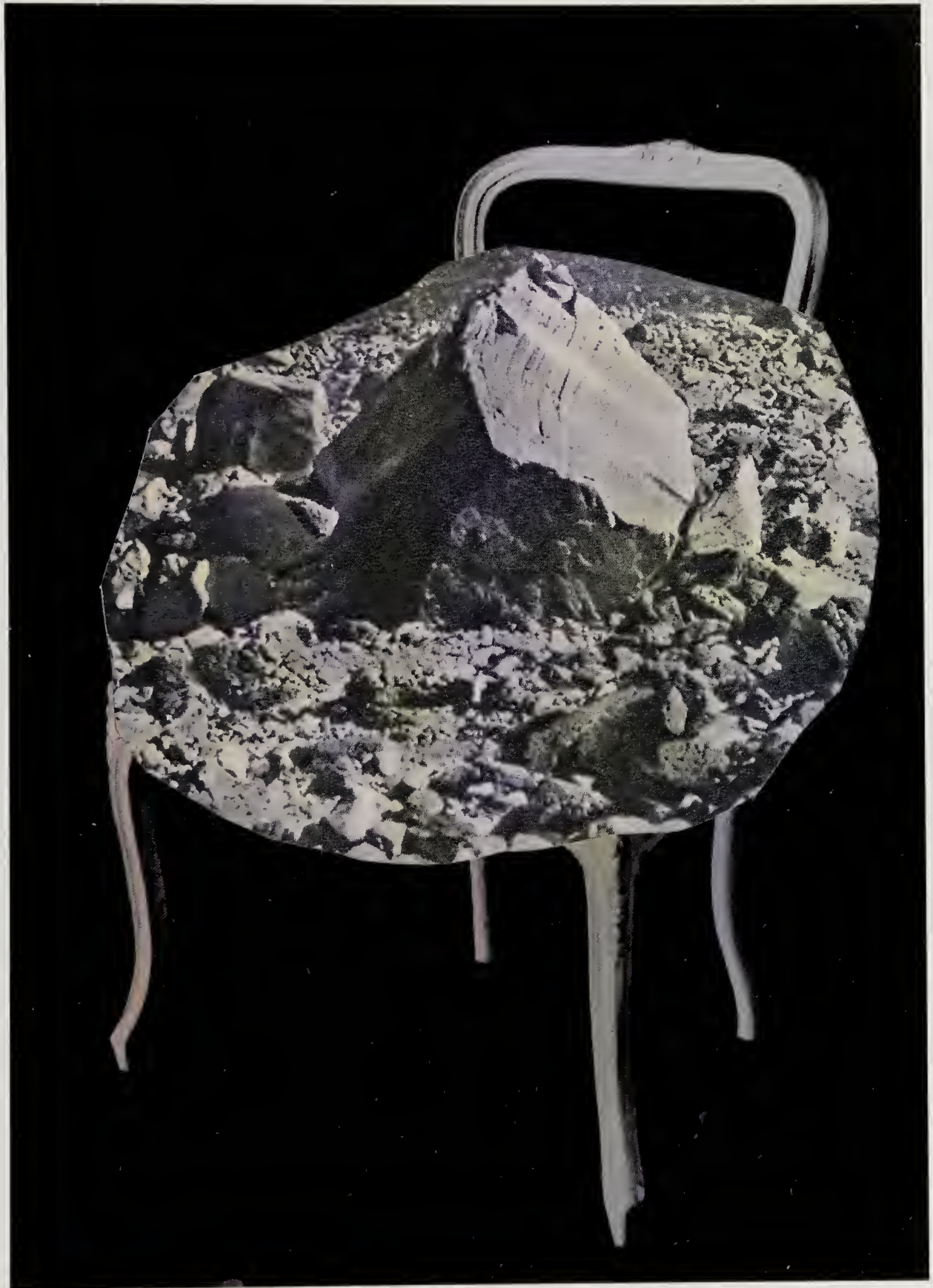


Hahn





Ohne Titel, 1991  
Collage  
19,1 x 13,6 cm



Ohne Titel, 1991  
Collage  
19,1 x 13,6 cm





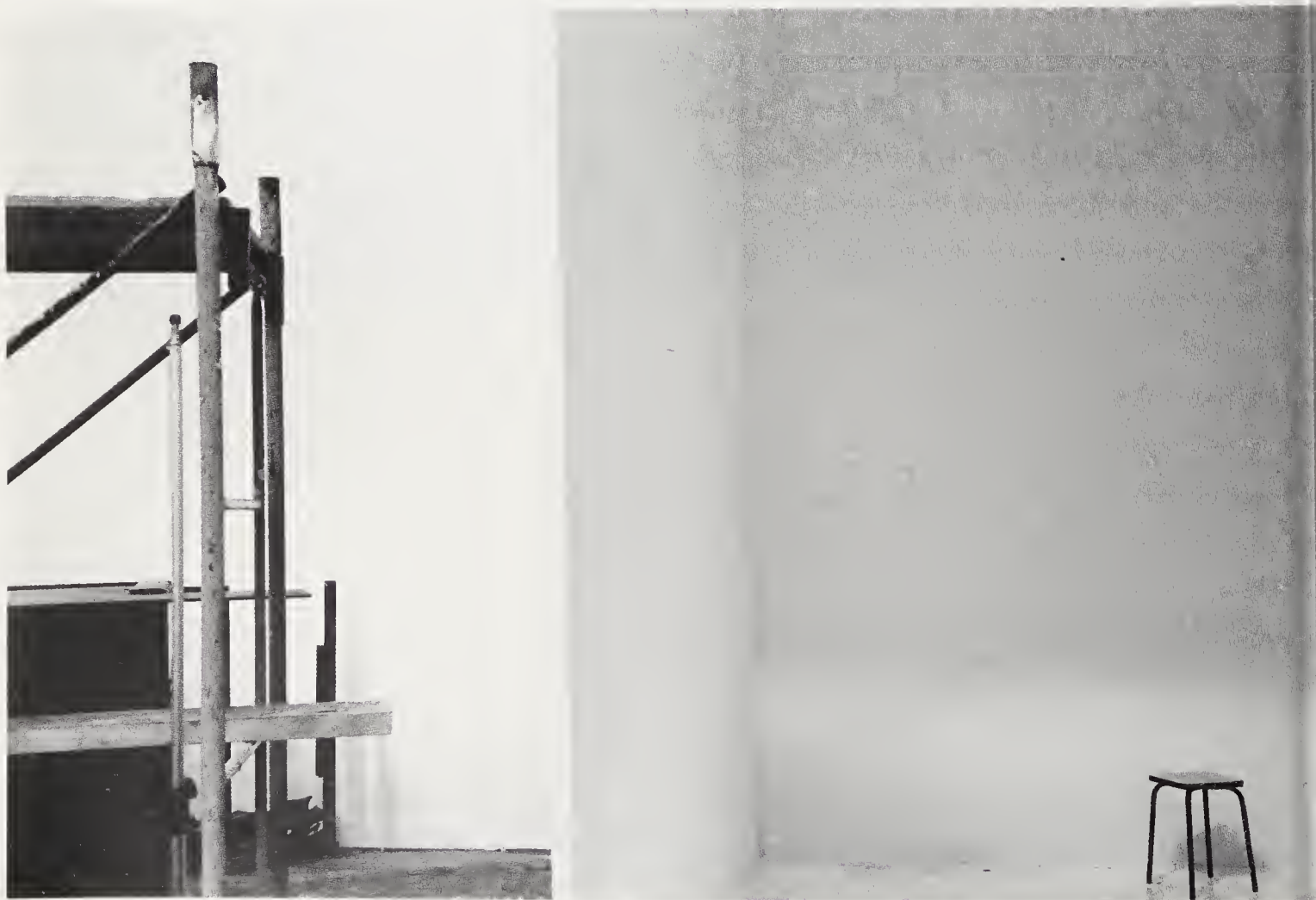
ohne Titel, 1991/92  
Öltempera auf Holz  
6teilig, 245 x 700 cm

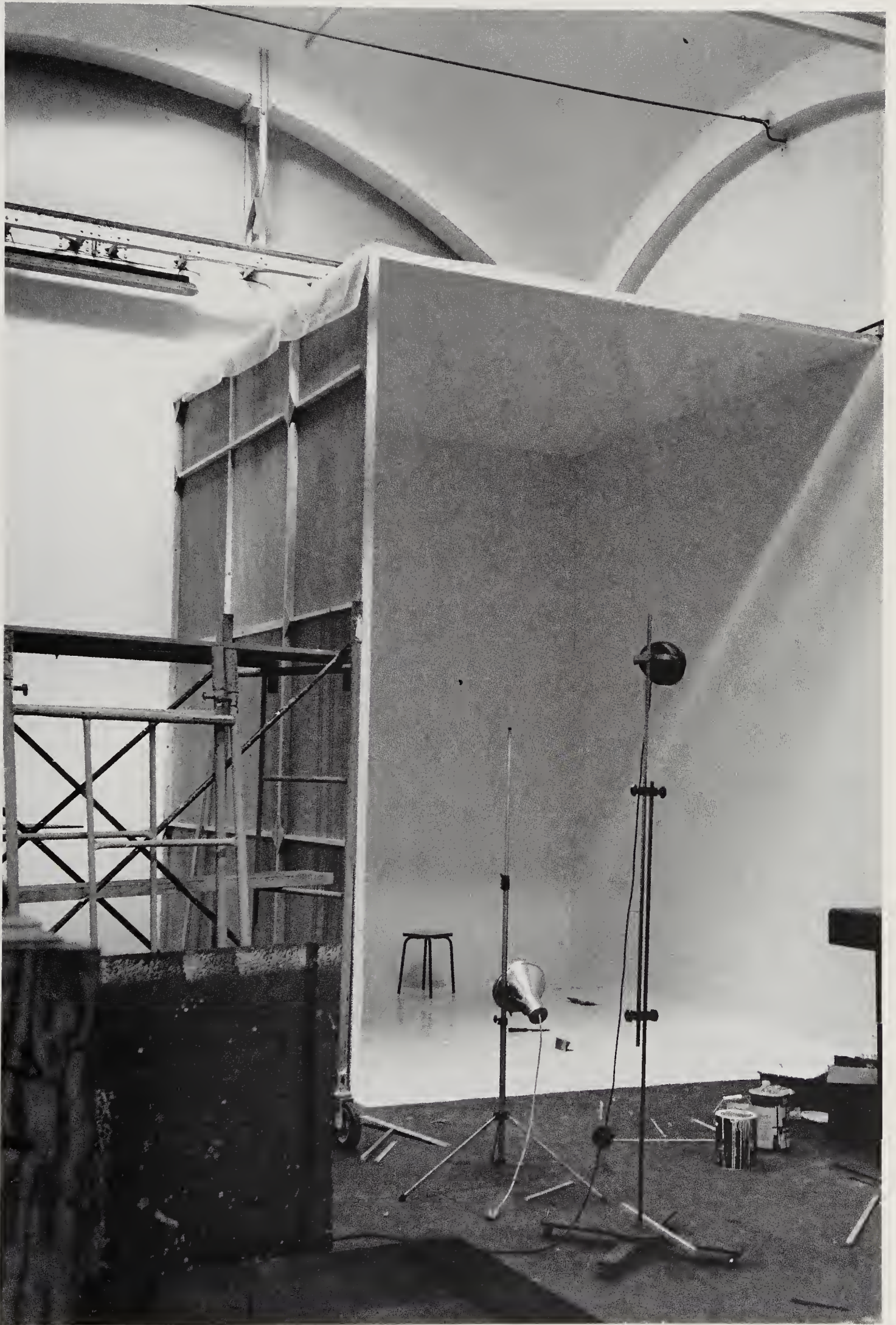


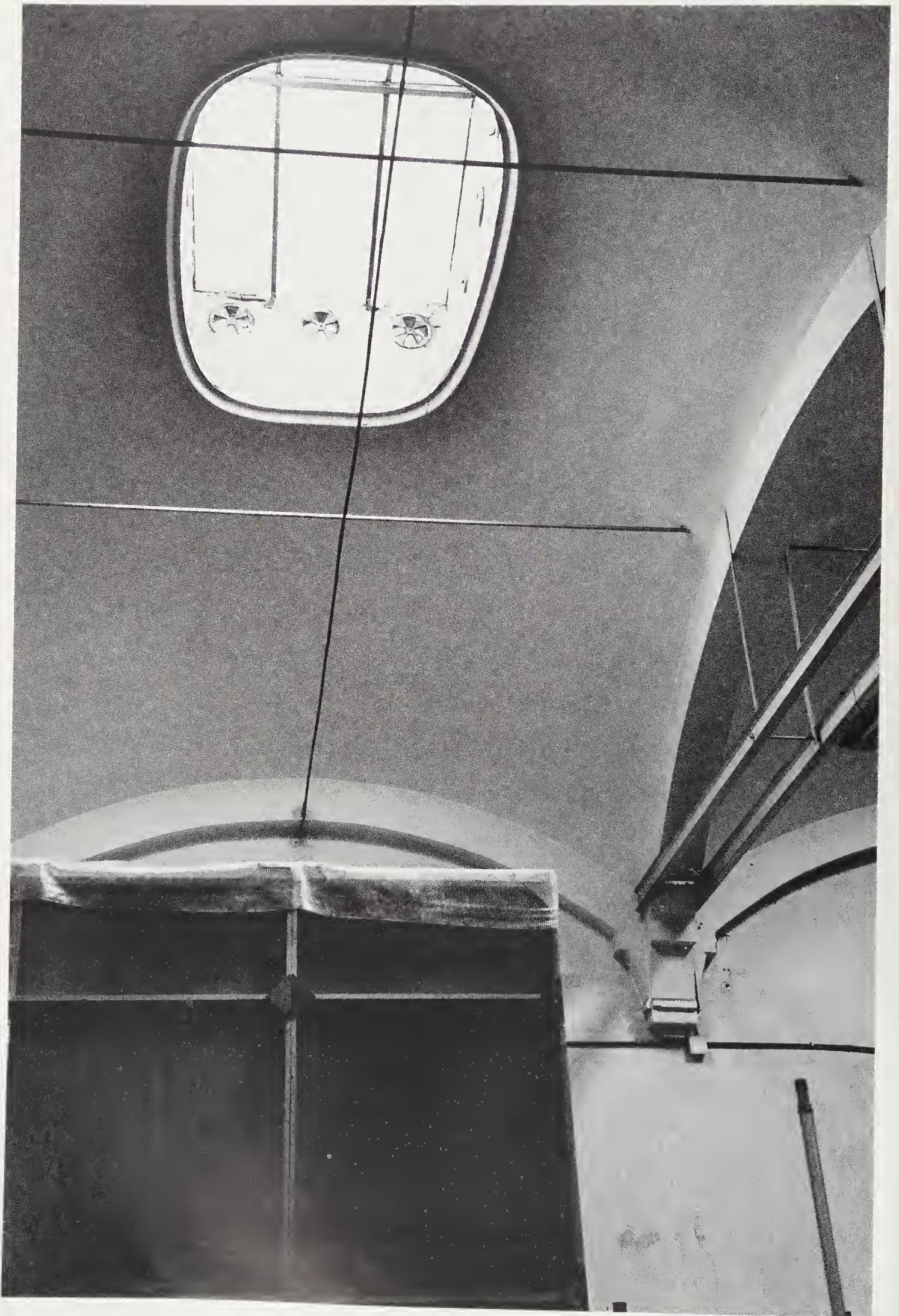
ohne Titel, 1991/92  
Öltempera auf Holz  
40 x 30 cm



ohne Titel, 1991/92  
Öltempera auf Holz  
40x30 cm









U-ALAP, 1992  
Eisen und Licht

Donizetti, 1989  
Schwarzes und galvanisiertes Eisen  
41 x 341 x 202 cm



Le Lutteur Assis – Nouba, 1984  
verschiedene Materialien  
115 x 130 x 85 cm



**Le Lutteur Debout – Nouba, 1984**  
verschiedene Materialien  
185 x 110 x 100 cm



... di tutti i fiori voglio cingerti  
trasfigurata perchè tu celebri  
la gioia la gioia la gioia,  
questa invincibile creatrice.

Gabriele d'Annunzio



an offering, 1992  
collectibles of Jan Hoet  
Neue Galerie, Kassel



hauselbeger  
und  
Ideenkipper/  
Painting  
and  
Sculpture  
to June  
until  
10 Aug  
1983  
the Press  
will be  
page 3



Isola (Insel), 1975–1982, Mario Merz und  
Adler (Fingermalerei I), 1971/72  
Georg Baselitz (Detail)

**Black Forest wall, 1992**  
(Detail)













Ecce Klein – Judo, 1976–81

Wolfgang Strack  
**DIE PANZERKNACKER**  
 Daniel Buren  
 Verräterische Streifen  
 1318

**STADTPARK ENTENHAUSEN**

Schnell, Bruder, in den Park! Die Bullen dürfen uns nicht entdecken! Wir um muß ein Ausbruch immer so eine Hetzerei sein?

Ganz schon schlaues Köpfcchen hast du, Muß man dir lassen!

Na, was hab' ich euch gesagt! Die sind uns glatt auf den Leim gegangen!

Har! Har! Reingelegt! Die sind ja dümmer als die Polizei erlaubt!

Prima Idee! Da können wir wenigstens mal verschmaufen (Keuch!)

Wir setzen uns auf die Bank hier und tun so, als ob wir eine Pause machen würden.

Mist! Da sind sie schon!

Und was machen wir nun? Die erkennen uns bestimmt.

Quatsch! In den Klemmen erkennt uns nicht mal unsere Großmutter.

Da drüben laufen sie! Die Kerle kamen mir doch gleich so bekannt vor.

Au Backe! Die haben uns erkannt!

Nichts wie weg hier!

Entschlossen packt man zu...

Huch!

Hel! Was soll das? Lassen Sie mich los!

Entschuldigen Sie, haben Sie vielleicht drei Leute hier vorbeilaufen gesehen? In Straflingskleidung!

Siehst du sie irgendwo? Ich kann nichts entdecken.

Ich auch nicht! Scherenen sich in Luft aufgelöst zu haben.

Wer kann denn auch wissen, daß die Bank nicht gestohlen war. Das muß einmal gesagt werden!

Duft! So erkennt uns kein Bulle weit und breit!

Entschlossen packt man zu...

Huch!

Hel! Was soll das? Lassen Sie mich los!

Entschuldigen Sie, haben Sie vielleicht drei Leute hier vorbeilaufen gesehen? In Straflingskleidung!

Da drüben laufen sie! Die Kerle kamen mir doch gleich so bekannt vor.

Au Backe! Die haben uns erkannt!

Nichts wie weg hier!



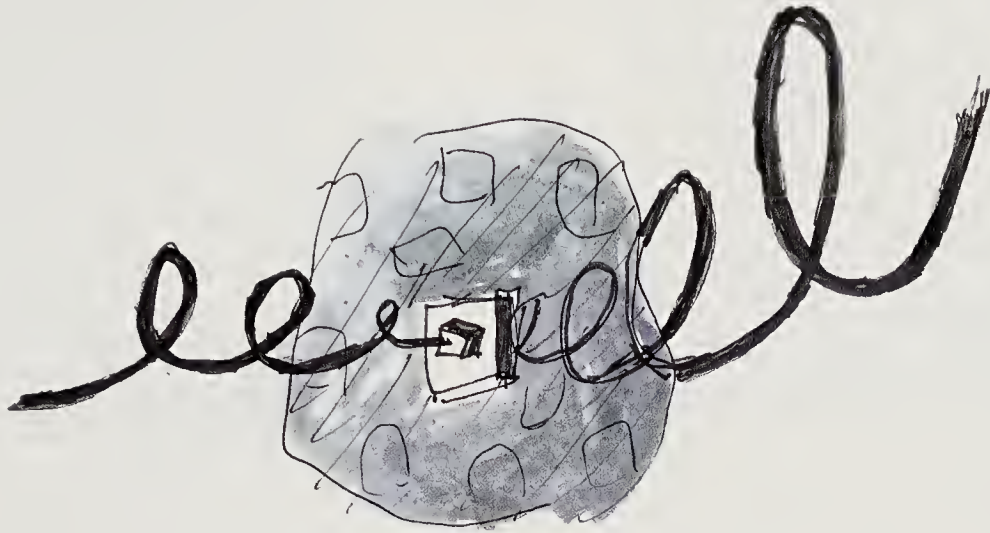








X and Y are Parallels, 1990  
Holz, Eisendraht, Bronze



The Visible Fact  
(with One Element of Call), 1992  
Ladenfenster, Holz, Schrauben

(作品化の出発点における意識の転回) Yuji Takeoka  
 従来、美術家は各自の意識の元にものを考え、作品を、たとえ、自分で制作しようが、他人が、あるいは制作しようが、制作する。あるいは、場合によっては、ものごとく、作品として呈示 — Ready made, etc. — する場合は、これらの両者の作品は、ある制度的空間 — 美術館、ギャラリー — 都市空間(野外空間)の展覧会という“設定空間”の中で呈示される。

以前に、私は、あるカタログに下記の記事に關連した文章を書いた事が有るが、過つて 1977年、Marcel Duchamp が“便器”を“Fountain”というタイトルで、“R. Mutt”という仮名で、ニューヨークのアート・パビリオン展に出品した。以後、“ready made”という名称で、デュシャン芸術は、我が現代美術のコンテキストにゆきとがけない存在を示し、過去、現在および未来の多くの美術家、美術史家に多大な影響を与えて来たし、居るに、行くだろう。

私は、このアート・コンテキストとこの“ready made”の作品的存在並に美術史的な存在とを、興味を持つのであるが、それに平行して、むしろ、この“ready made”とこの“便器”が、“R. Mutt”とサインした作品として、台座の上に置かれ、芸術作品としてアート・パビリオン展という“設定空間”に呈示された、その空間状況設定に興味を示したい。Marcel Duchamp が、このアート・パビリオン展以前に“ready made”の意識を持ち、“Flaschen Treadener”などのものを買収集めていた事は衆知だし、それ以前

彼が描いた絵画“Nu descendant un Escalier” 1912 という有名な絵を、このアート・パビリオン展に出品し、彼の仲間、リ、痛烈に酷地評したのが、逆に、この絵が、ニューヨークのアート・パビリオンに出展、話題に上ったこと、表裏の事象背景を元には、このアート・パビリオン展に“便器”を出品した事を考えた時、絵画つまり作品を制作することから、“ready made”つまり作品を呈示(見せる)ことへの移行が、この間になされている事は、実は、作品それ自体の決定的な違いが、表われた作品だけではなく、作品の内容性に決定的な違いがある訳ではないが、その作品化の出発点の問題が、全てを決定づけている。つまり、Marcel Duchamp が“便器”と作品として呈示する事を考えた出発点には、つまり作品化の出発の時点より意識の原点に“設定空間”そのものを呈示”という存在体が有ったという事である。例えは、具体的に、展覧会という設定空間の概念的意味性に対する作品という存在で、反駁的、自己批判的、ラジカル的な作品を考へる。あるいは、“出品する”という意識の元に対する作品を考へる。つまり、根本的に以前の絵画の作品化の出発点には無かった意識が、そこに存在する事が判ると思ふ。又例えは、“私は Marcel Duchamp が“便器”の作品化の出発点と思ふ事に確信すると、次のように考えたのである。つまりアート・パビリオン展(つまり彼はこの展覧会の組織理事と指名された)という無量なる故、

PLAN  
DOCUMENTA IX



Absperrgitter  
 Fahnenstangen  
 Eisa  
 Gpländer  
 Topfpflanzen

TITEL: PUBLIC SCULPTUR

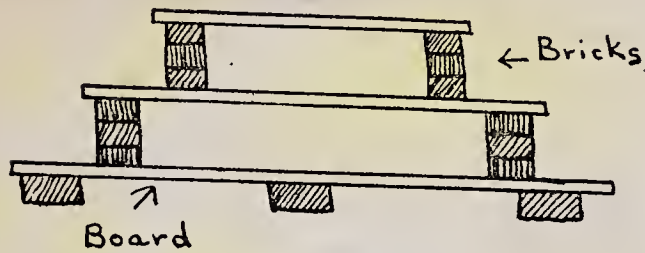








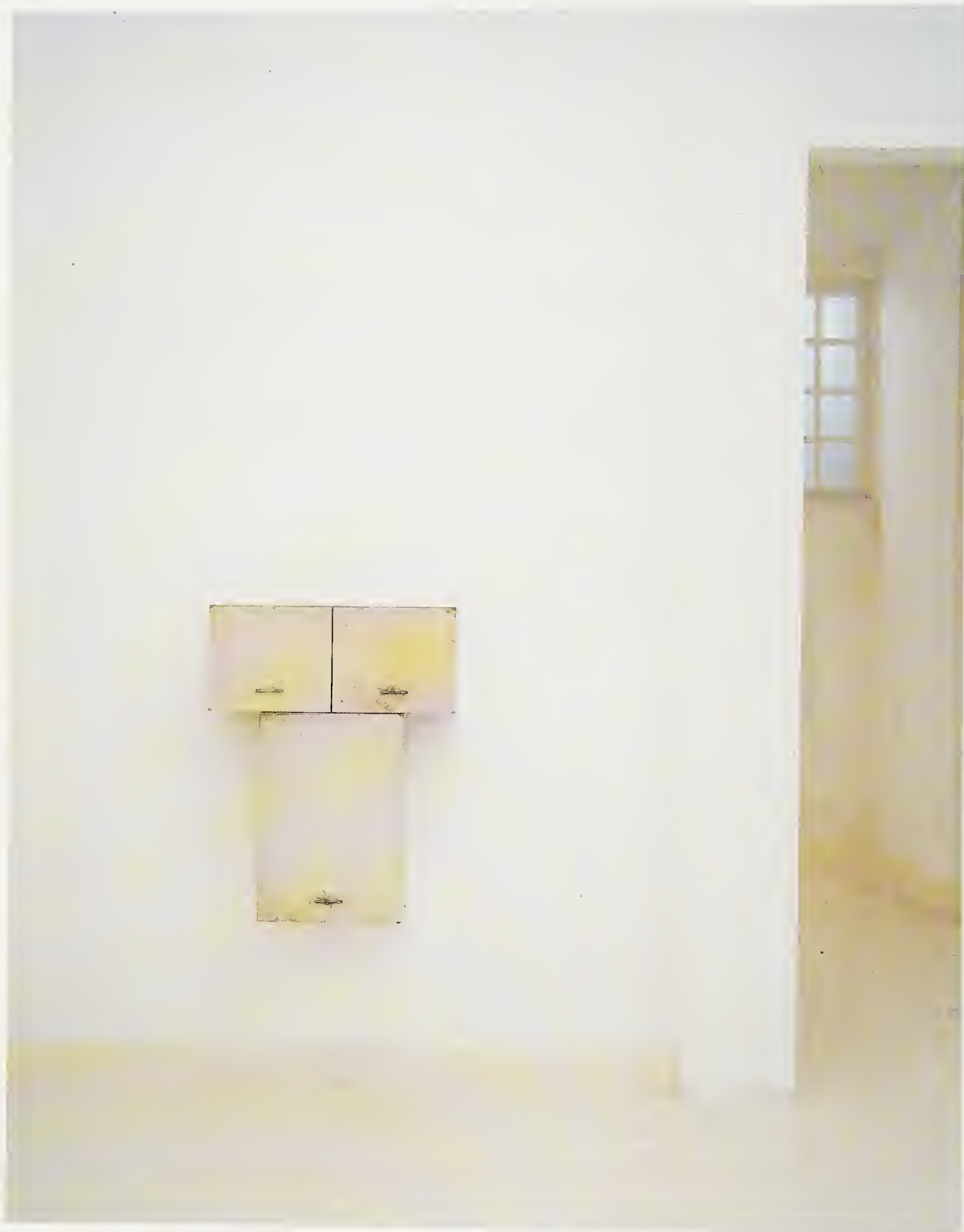
Paint boards. Place on bricks.  
This is a movable bookcase.



### 342. BOOKCASE

Paint  
15 bricks

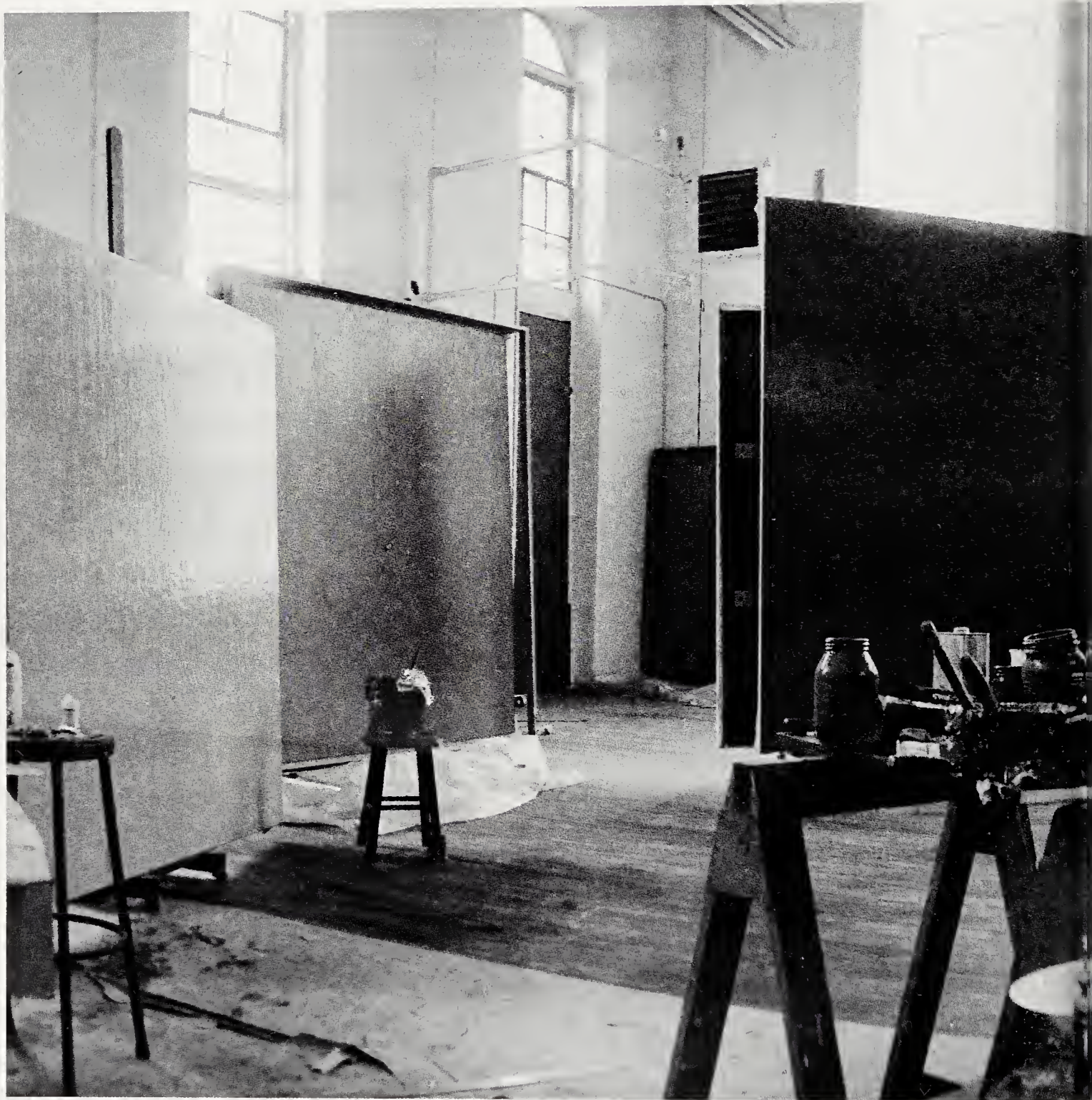
**P**AINT ALL THREE BOARDS on both sides. For a smoother finish you could sandpaper the boards first. When they are dry, place the 4 foot board so that it is resting on a brick at the end and in the center. On top of the board place three bricks at each end. Place the 3 foot board on top of these bricks. Place three bricks at the end of the 3 foot board and place the 2 foot board on top of these bricks. Your bookcase is finished and can be moved quickly from room to room.



ohne Titel, 1990  
Metall und verschiedene Materialien  
116,8x91,5x33 cm



Cardboard Room, 1992  
Museum Fridericianum, Kassel







Isenheim Vermilion, 1980/82/83  
Öl auf Leinen  
213 x 221 cm

In Praise of Hands / Aux Mains Brûlées,  
1987/90  
Öl auf Leinen  
302 x 201 cm





**APRITE LE PORTE**

Pinseldrücke No. 50, wiederholt in regelmäßigen Abständen (30 cm)  
MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris 1991



**APRITE LE FINESTRE**

Pinselabdrücke No. 50, wiederholt in regelmäßigen Abständen (30 cm)  
Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona 1991

### Arbeitsmethode

Auf dem gegebenen Material wird ein Pinsel No. 50 in regelmäßigen Abständen von 30 cm aufgelegt.


N.B. Material: Leinwand, Papier, Wachstuch, Mauer, Fußboden...,  
der Untergrund ist durchweg weiß.

Auflegen: »...eine Sache über eine andere legen, so daß sie die  
andere verdeckt und an ihr haften bleibt oder einen  
Abdruck hinterläßt.«

Pinsel No. 50: flacher Pinsel, 50 mm breit.

### Arbeit/Ausgestellte Malerei

PINSELABDRÜCKE NO. 50, WIEDERHOLT IN REGELMÄSSIGEN ABSTÄNDEN (30 cm)



**RESTE**

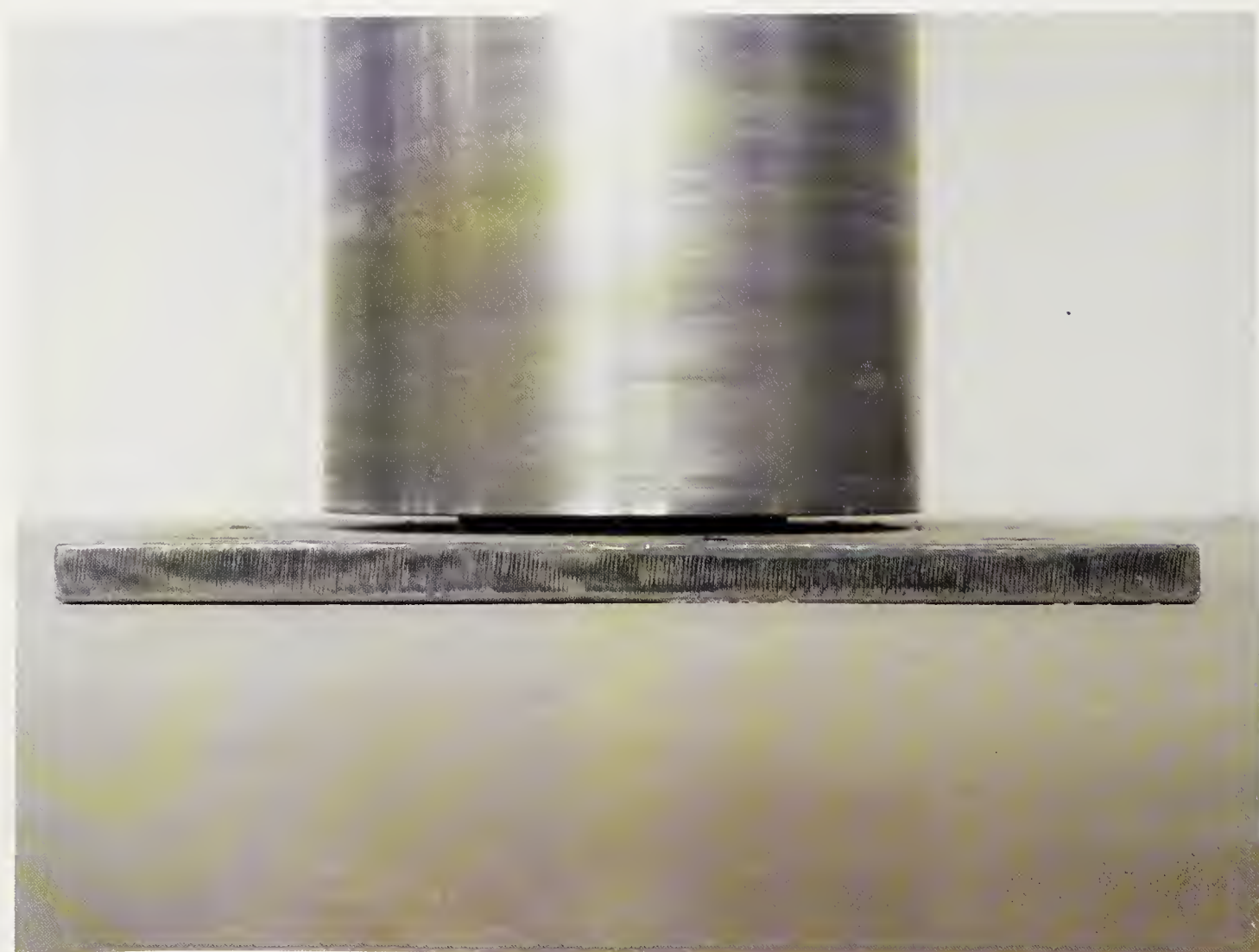
**A**

**VOIR**





ohne Titel, 1992  
Eisen, Motoren  
2teilig, Höhe 403 cm, Ø 40 cm

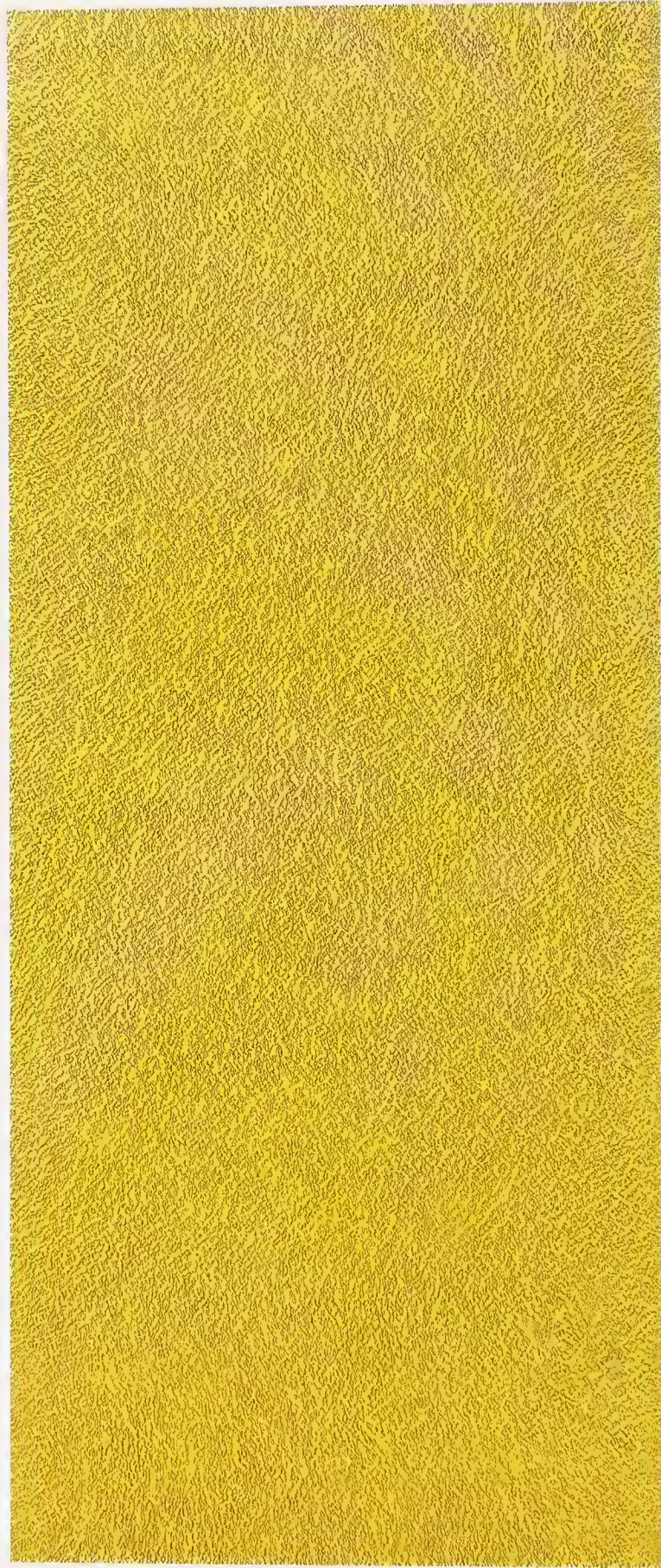






A LORO, 1992

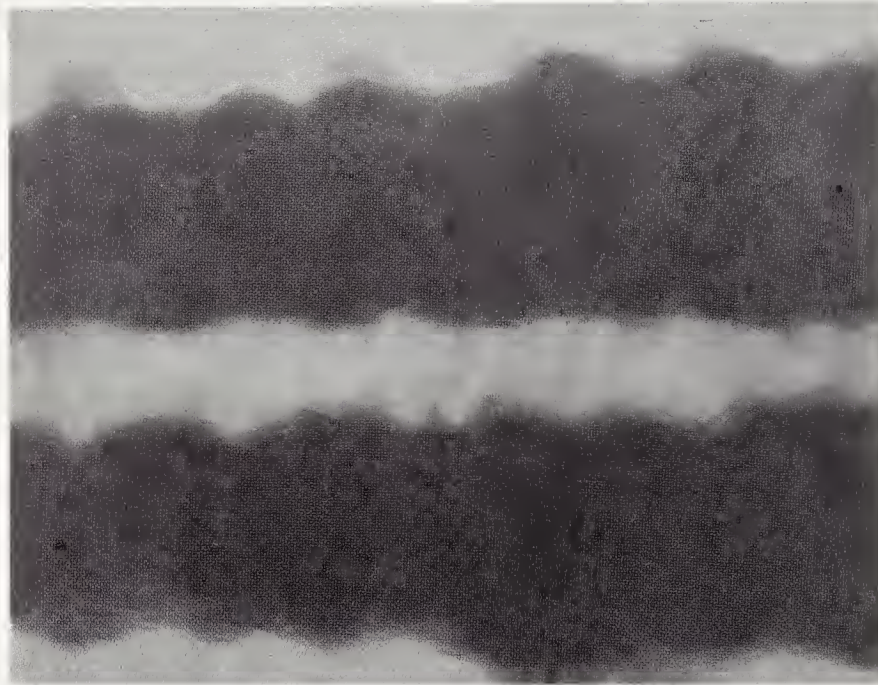




ohne Titel, 1992  
Wachs, Pigmente auf Leinwand auf Holz  
221 x 92 cm



**Marie, 1992**  
Wachs, Pigmente auf Leinwand auf Holz  
58x50 cm

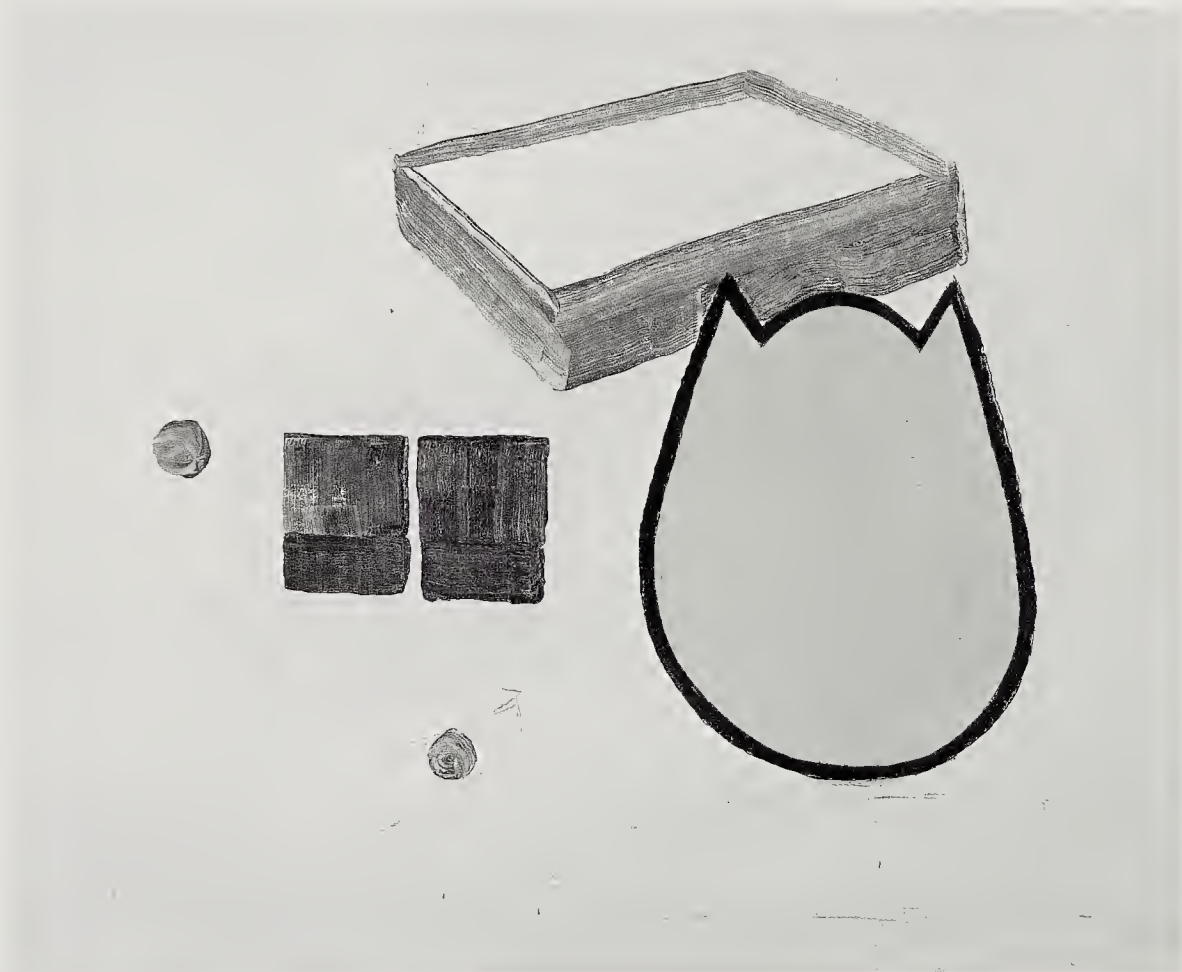


ohne Titel, 1991  
Wachs, Pigmente auf Leinwand auf Holz  
47 x 65 cm



ohne Titel, 1992  
Wachs, Pigmente auf Leinwand auf Holz  
78 x 100 cm





Child Abuse, 1989  
Öl auf Leinwand  
55x60 cm

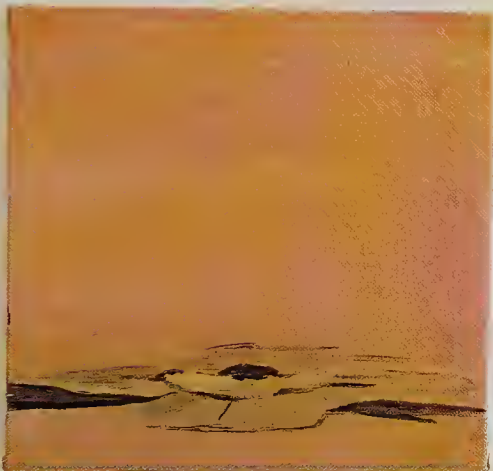
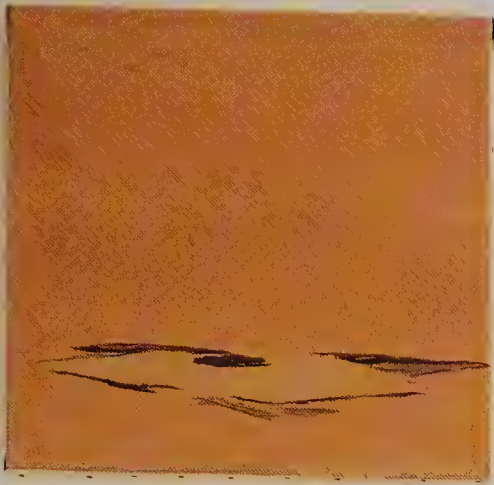
The Murderer, 1989  
Öl auf Leinwand  
32x28 cm



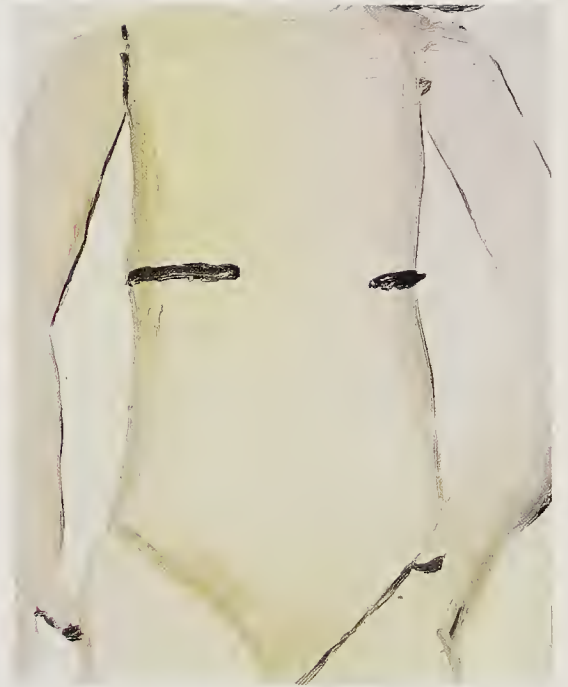


Schwarzheide, 1986  
Öl auf Leinwand  
70x60 cm

Our New Quarters, 1986  
Öl auf Leinwand  
80x120 cm



**Embitterment, 1991**  
Öl auf Leinwand  
3teilig, je 39x41 cm



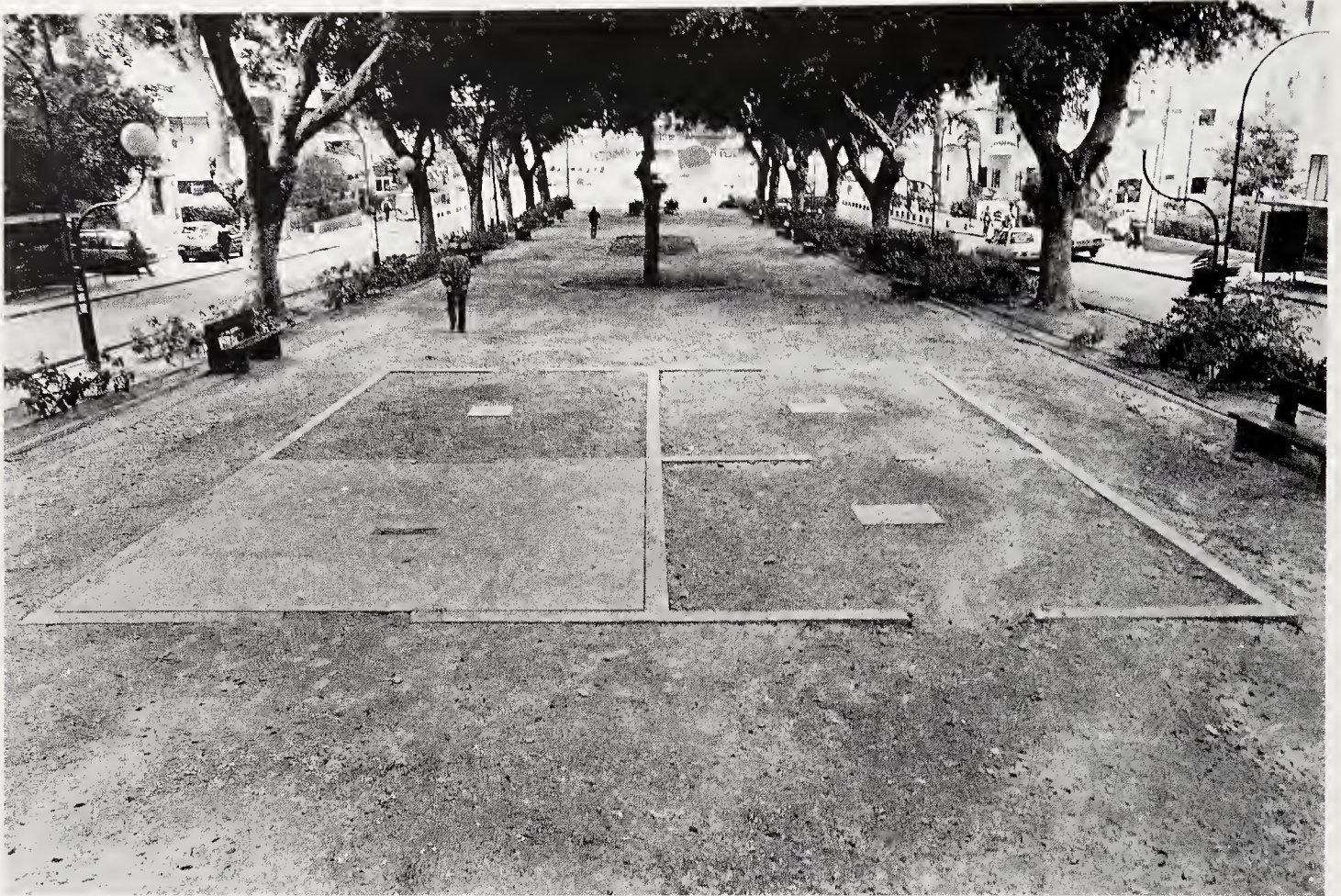
**Body, 1990**  
Öl auf Leinwand  
49x35 cm





Erbaut in den Jahren 1902/04, 1992  
Gußeisen, Beton  
Hinter dem Museum, Kassel

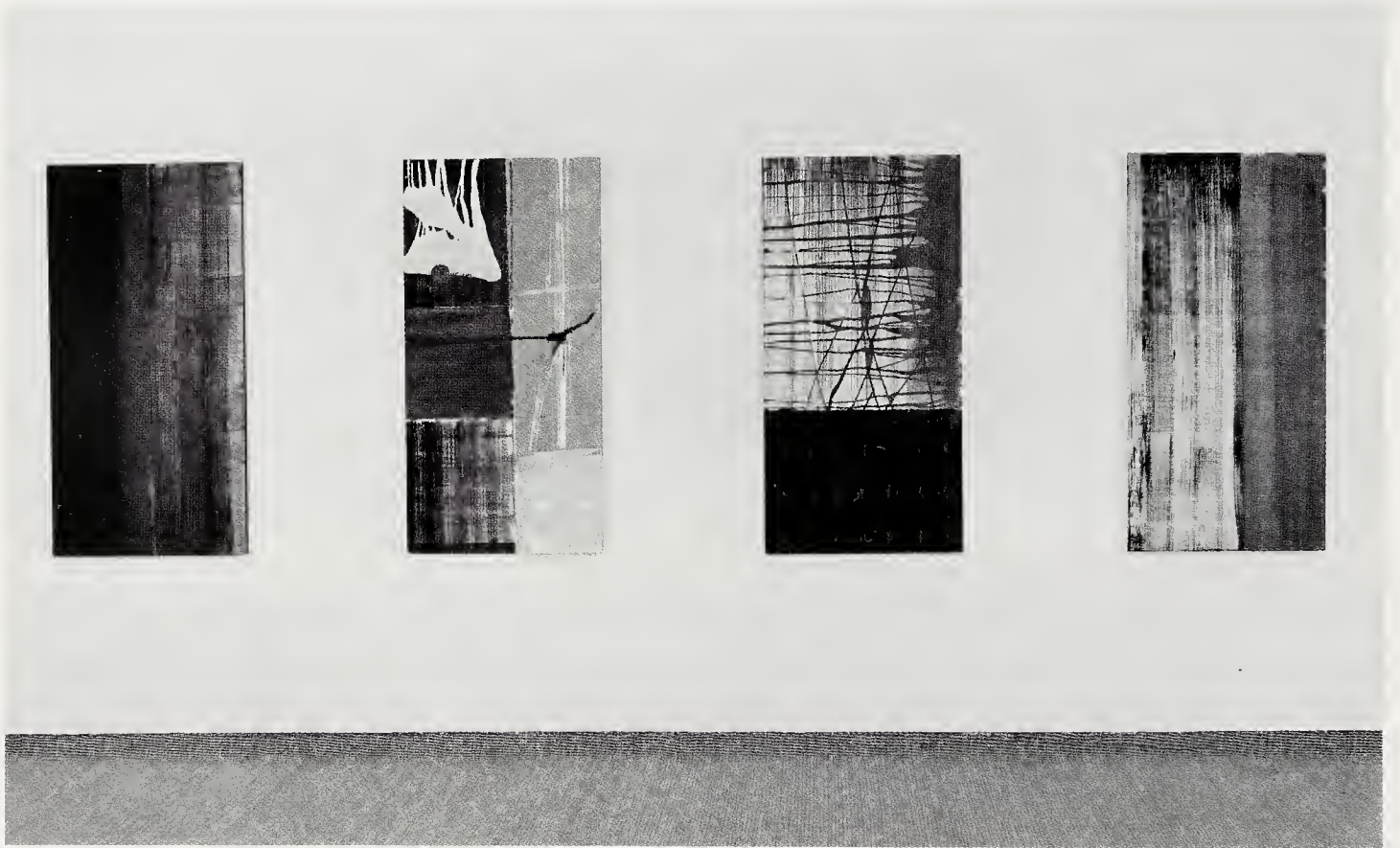
Du, 1992  
Eisen, Sand, Glas  
90x110x240 cm



YESOD (Foundation), 1989  
Zement, Sand  
220 x 900 cm  
Tel Aviv, Israel



WSCHODNIA, 1990  
Asphalt  
500 x 600 cm  
Lodz, Polen



**Roebing Serie, 1991**  
verschiedene Materialien auf Leinwand  
4teilig, je 121,9x60,9 cm

**Medio Rojo, 1991**  
Acryl, Pigmente, Dispersion auf Leinwand  
198x112 cm



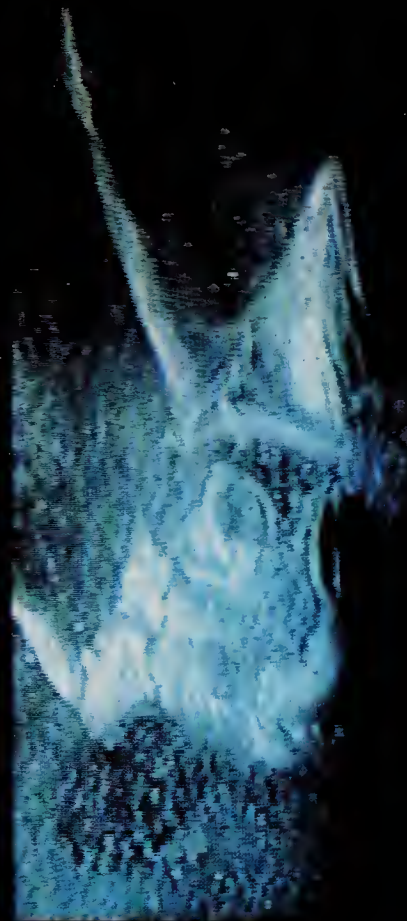


**Entrepuntos, 1992**  
Acryl, Pigmente, Dispersion auf Leinwand  
61 x 46 cm

**Mi-Mon, 1992**  
Acryl, Öl und Pigment auf Leinwand  
198 x 112 cm







### THE ARC OF ASCENT

a video/sound installation  
for a 3x7 meter projection screen

The image of a clothed human figure is seen in extended free-fall in monumental scale on a 3 by 7 meter high projection screen in a darkened room. The figure is seen falling in extreme slow motion until it finally submerges into the black water of a darkened pool, the image exploding in a piercing white splash and turbulent aftermath. The figure is projected as an inverted image so that descent becomes ascent. The body seems to defy gravity, moving upward toward a violent conclusion when the image on the screen passes up and out of the room, breaking through the barrier separating this world and the beyond. The moment of impact, violent and consuming, is accompanied by loud sound emanating from above in the space. It is preceded by the almost silent image of the figure in free-fall, suspended against the void, subtly moving in hyper-extended duration on a passage through an eternal moment. The cycle of suspended fall and violent impact repeats on a loop punctuated by a momentary return to darkness.

## LICHAAM: FIGUUR EN BEELD

Het lichaam is zinnelijk en het is tegelijkertijd uitdrukking van iets, dat niet herleid kan worden tot haar zinnelijkheid.

Het lichaam creëert, in het verlengde van zijn aanwezigheid, van zijn **figuur**, een wereld van uitdrukkingen die bovenzinnelijk is; de wereld van het **beeld**.

De zinnelijke wereld van het lichaam en de bovenzinnelijke wereld van het lichaam zijn twee verschillende werelden, die op elkaar inwerken en met elkaar verbonden zijn, maar die niet samenvallen. De uitdrukking maakt zich los van het lichaam en op dat moment verschijnt zij als beeld.

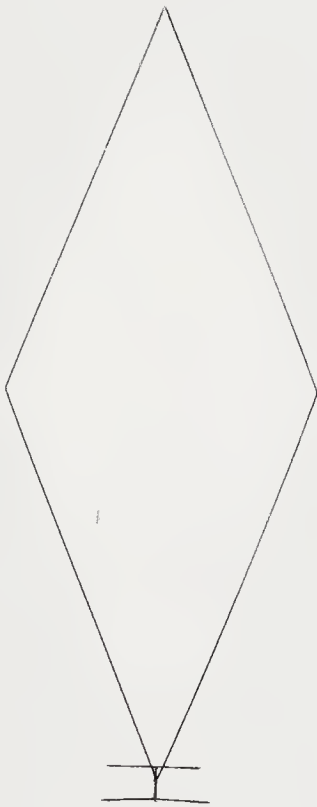
De figuur en het beeld zijn als de danser en de dans. Zij zijn deel van elkaar en met elkaar verbonden via het lichaam, maar tegelijkertijd zijn zij gescheiden, hebben zij ieder hun eigen bestaan. Het lichaam is het dienende instrument, dat voortdurend aangeroepen wordt om zijn eigen verhaal te vertellen. De dans is een uiting, metamorfose van de danser en op het moment dat »de dans« zich in de danser als inhoud openbaart, is de danser met iets verbonden, dat niet zijn lichaam is.

Zoals de dans zich vrijmaakt van de danser, zo maakt het beeld zich vrij van de figuur; een metamorfose van zinnelijkheid in bovenzinnelijkheid, waarin het beeld symbool is. Het verbindt zich met de onpersoonlijke gegevens van materialen, lijnen, vormen en kleuren. Het beeld toont de contouren van een daad; de mogelijkheid tot handelen is uitgeschakeld! Het beeld is het volmaakte onvolmaakte. Tot tijd geworden, in de tijd gebonden, verbonden met de toekomst, op onnavolgbare wijze; visionaire. Het beeld is VOORTDURENDE ONTHULLING. Niets, dat tot het beeld behoort, zou op zichzelf kunnen bestaan. Het staat in een verband en het is een geheel, compleet.

De figuur is bevrijd van het beeld en is nu vrij van verwijzing, vrij van misverstand, verlost van de aanpassing aan zijn eigen inhoud, die het nooit gekend heeft. De figuur is – ondanks zichzelf – de oorspronkelijke drager van een daad geworden, drager van een latente overvloed aan gebaren, bewegingen en klanken, de vrijakterende verschijning; de figuur is de ongreepbare sensatie van zinnelijkheid.

Het lichaam is zinnelijk en bovenzinnelijk.

Henk Visch/Irene Veenstra



There are some among us who think life is but a waste of time, 1992

Eisen, Fäden  
220x80 cm

Noch Einmal, 1990  
Bronze  
Unlimitierte Auflage  
140x40x30 cm

Do not look at me, 1991  
Polysteryne  
Höhe 220 cm, Ø 110 cm

Idle thoughts for idle men, 1991  
Stoff, Eisen, Polysteryne  
135x45x60 cm













## DIE DIWANS

Gleitet auch das Signifikat, so läßt's uns doch sein Stigma – sechzig Diwans werden im Freilichtkino der Dokumenta gezeigt um sich schließlich auf sie und in sie zu setzen, gleichsam im Blick Platz nähmend die Leinwand sähend: Cosinus! handelt es sich doch nur um das Grundieren des Bildes des sozialen Körpers. Aufgebaut ist der glossenhafte Blick, ein logisch Hinreichendes, das als undefinierter Begriff auf einer Spurensuche ohne zu suchen verschiedene Interpretationen zuläßt



(jedoch nicht im Kontrafaktorischen Platz nimmt). Die statischere Körperlichkeit – Umkehrung des Blickes – auf einen noch leeren Projektionsschirm für Eigenes: das Geschehen auf der Straße. Vor allem danke ich der Zusammenarbeit mit Otto Zitko, Hans Weigand, Bernd Winkler, Christian Sulzenbacher, Friedl Bondy-Kubelka, Wolfgang Woessner, Götz Bury, Johann Wahl, Janc Szeni, Barbara Wimmer, Helga Stejskal, Florentine Welle, Otto Kobalek, Julie Sylvester.

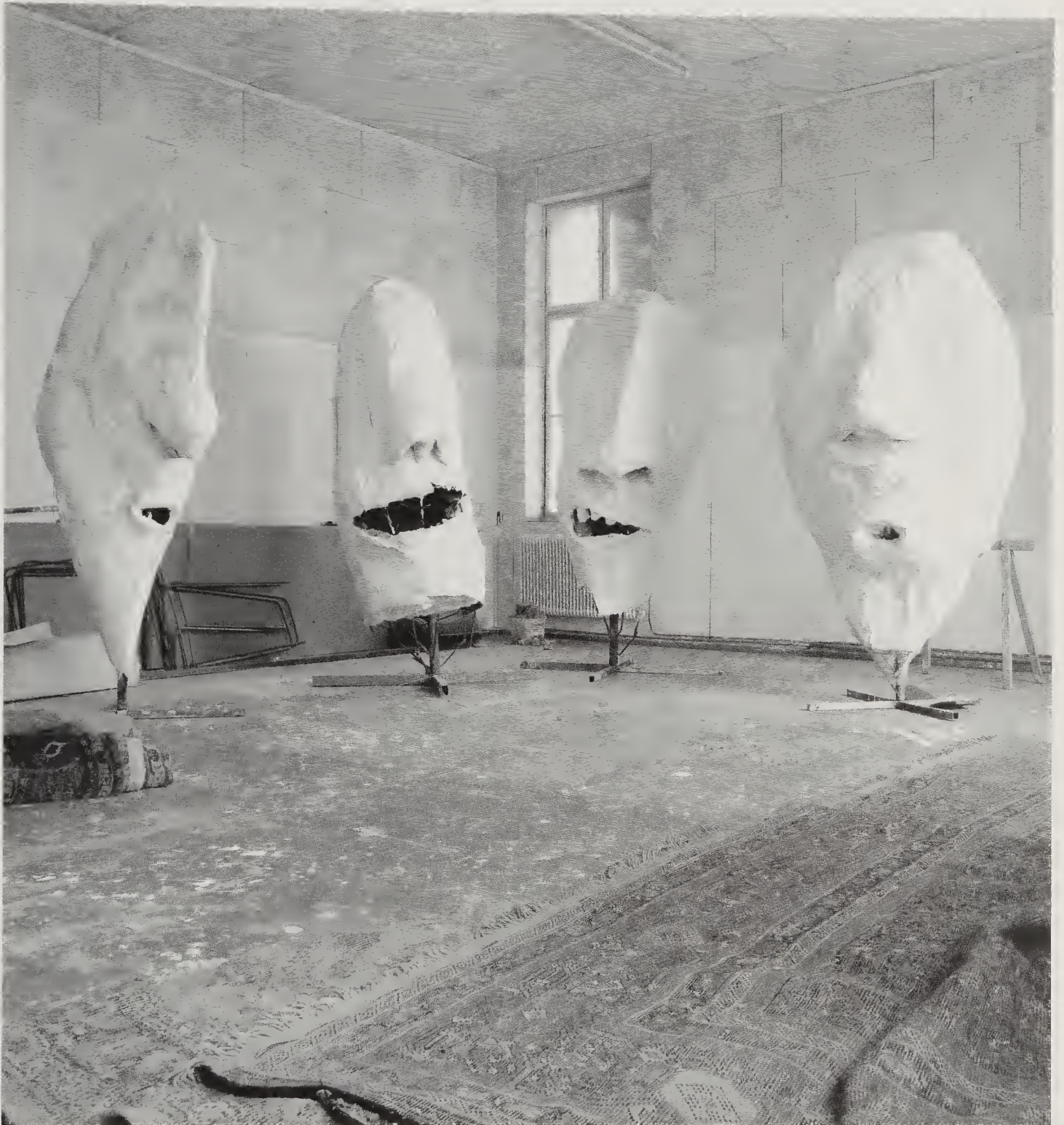


## ANIMISMUSSTUDIEN

Der Kopf einer Lemure sieht aus wie diese Skulptur – dieser Spuk der Semantik ist eine Zumutung für einen informellen Bildhauer. Die Geschichte der Menschendarstellung in diesem Medium wurde durch Giacometti ein vorderhand Unüberbietbares, damit auch ein Schlußpunkt gesetzt. Ist die Menschendarstellung (in ihrer Lang- und Düntheit) vorläufig vollendet, so ist doch der Darstellung seines Kopfes nicht Genüge getan. Der Dialektspruch »Moch's Meul zua, de

**Kollega, 1988**

»Und wenn ich einen Geist sehe, so sehe ich wirklich einen Geist.« (E. Mach)  
Hier spikt der Kameradschaftsgeist des Sichtbaren.



Scheiße stinkt ausä«\*, um unliebsames, unerwünschtes Gedankengebräu zu hemmen, wird hier in Materielles umgesetzt. In den Mäulern der Lemurenköpfe können Speisereste und Küchenabfälle zur Verwesung gebracht werden – nun das Animistische: man kann auf ihnen Namenszettel bzw. Transparente befestigen. So wird hier geprüft, ob Animismus Früchte trägt.

\* Machs's Maul zu, die Scheiße stinkt heraus.



Untitled (Amber Slab), 1991  
Gummi  
205,7x78,7x11,4 cm



Untitled (Clear), 1992  
Gummi  
198,1 x 78,7 x 11,4 cm









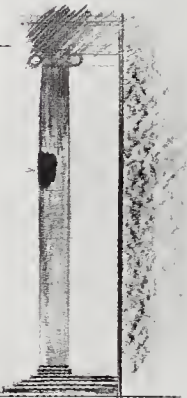
ohne Titel, 1991  
274,3x 182,8 cm

ohne Titel, 1991  
228,6x 152,4 cm  
Tapete: Robert Gober

INSTALLATION WORKS - 2 PICE  
TOTAL = 2



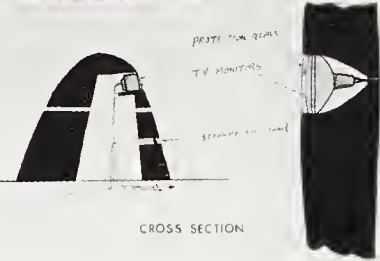
SIDE SITUATION



PRESENT SUPERSTITION  
INSTALLATION WORK - 1

INSTALLATION WORK - 2  
(K. 2. 12)

TRIP TO I  
STATUE

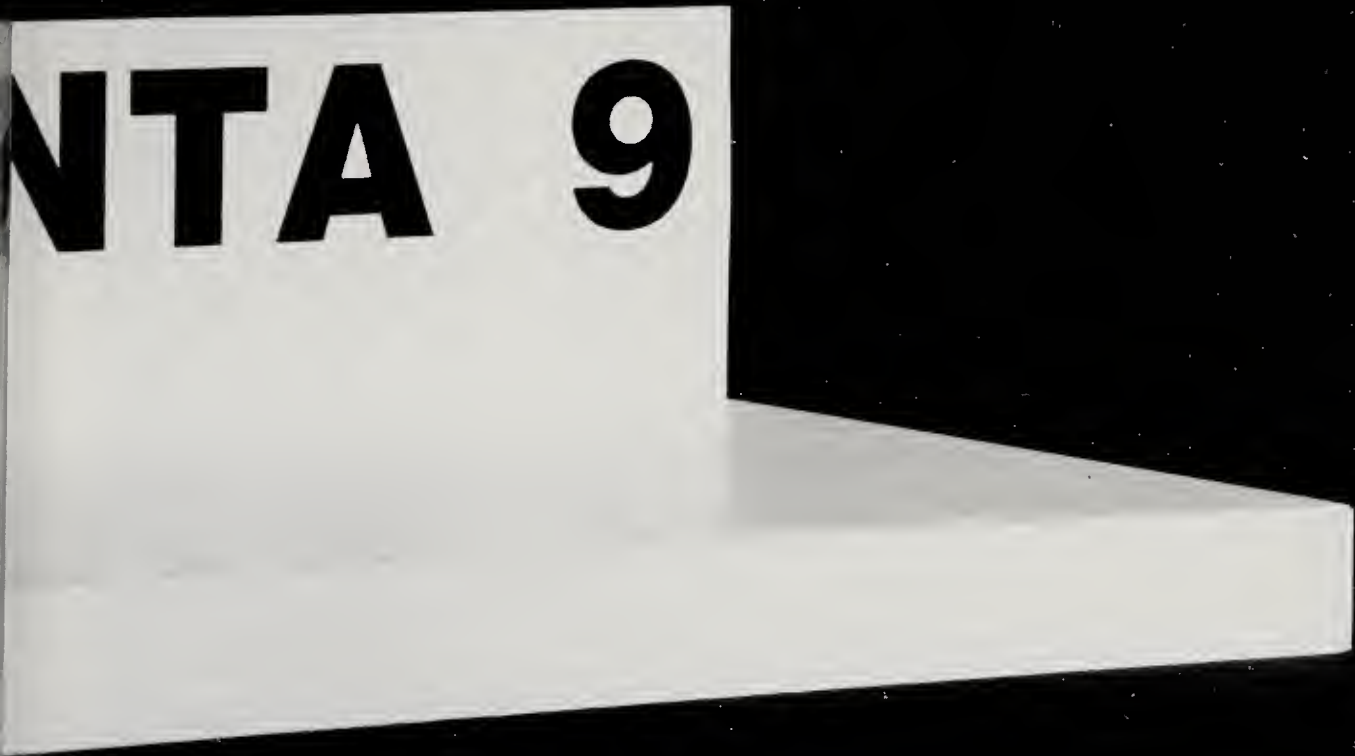


PLAN - 01 1981. 12  
- 2 PICE KeunByung

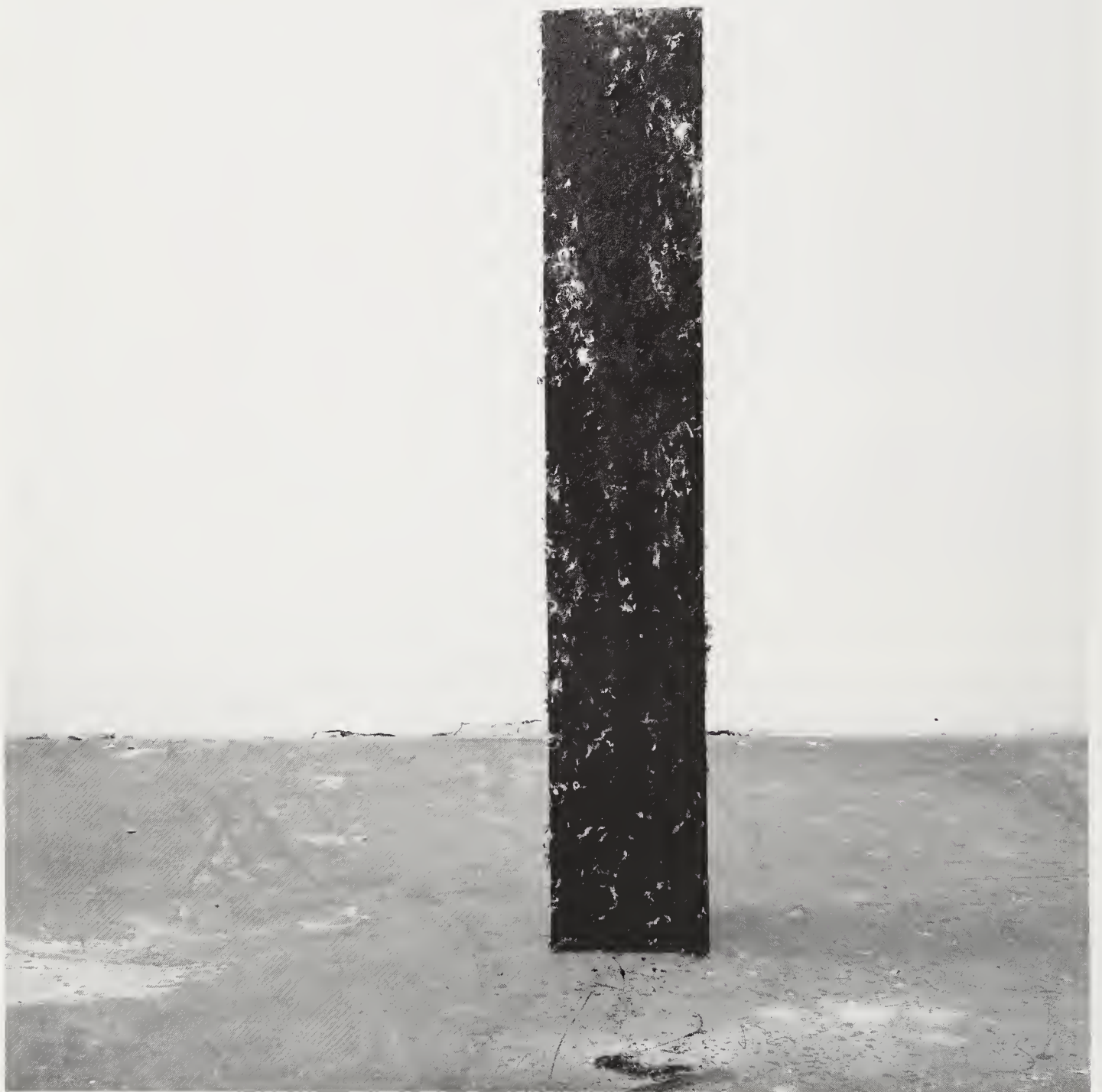


Impact & Harmony, 1990  
Projektion für Installation

**DOCUME**



Modellphoto für Bühne im Zelt, 1992  
Originalmaße 4x 16x8 m



ohne Titel, 1992  
Karton, Asphaltlack, Federn  
167 x 25 x 25 cm



**ohne Titel, 1992**  
Holz, Preßspan, Dispersion  
186 x 1870 x 10 cm  
Installation, Neue Galerie, Kassel



**Bronze # 2, 1991**  
Bronze, Stahl, Leder und Motor  
241 x 241 x 241 cm



**Canoe # 2, 1991**  
Kanu, Kupferrohre, Halogenlampe, Eisen,  
Plastik, Kupfersulfat, Motor  
302x244x65 cm

# АРТИСТЫ МЕТРОСТРОЕВЦАМ

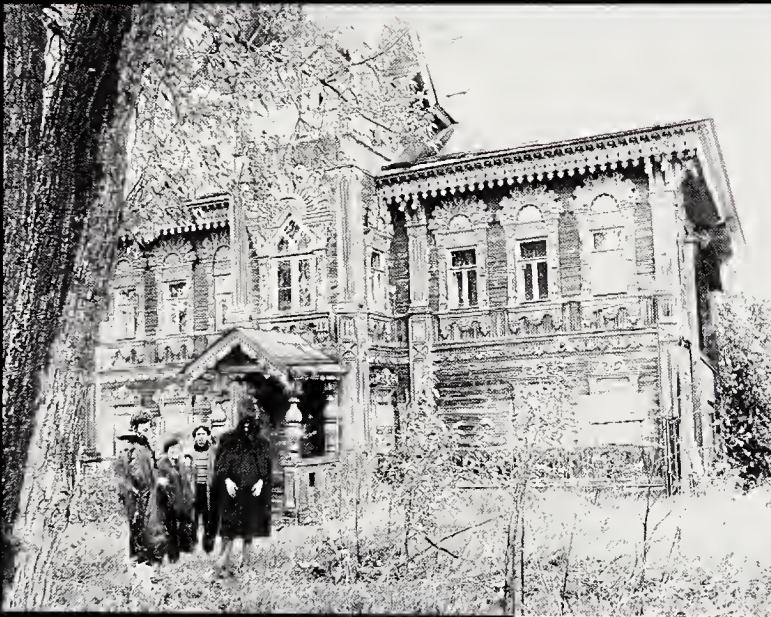
(ЦИТАТЫ, ТЕЛЕГРАММЫ  
СТИХИ)

ЦИТАТА ПЕРВАЯ „ВОТ ВАМ ПЯТЬ  
КОПЕЕК, И ПРЕЗЖАЙТЕ В ВАШ СТАЛИН-  
СКИЙ РАЙ»

/из дискуссии на художественном  
совете в юнбинеате документалистов/



## Т Е Л Е Г Р А М М Ы



ф. ТГ-4а

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

**МЕЖДУНАРОДНАЯ  
ТЕЛЕГРАММА**

Место подачи и приема  
(в пятизначном падеже)

Дата: \_\_\_\_\_ Ч: \_\_\_\_\_ М: \_\_\_\_\_

Коды и отметки  
СССР: \_\_\_\_\_

Фамилия адресата  
(в пятизначном падеже) ZVEZDOCHOTOV C

Адрес: MOLDAGULOVOI 16-2-202

Город, страна: MOSKVA ROSSIYA

ZDALEKA ZPT NA KVCHK DACHU VASHEGO UMA KVCHK  
LYAZHU SNIZU ZPT GDE ZHARKO POLUMRAK TCHK  
NAYU POTERYAV VAS ZPT TERYAVU PIVICHNOE TCHK  
TO ZAMENYAET VAS LISH GRUDA DEDOV TCHK VI TIRE  
NGELI ZPT ONI TIRE GOFMANOVI OBEZIANI S VASHIMI LITSAMI

Фамилия и адрес отправителя  
не оплачивается и по связям ZVEZDOTCHEOV MOSCOW  
не передле ся

Передача

Номер рабочего места

Автоответ пункта приема

Передан

Служебные отметки

ф. ТГ-4а

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

**МЕЖДУНАРОДНАЯ  
ТЕЛЕГРАММА**

Место подачи и приема  
(в пятизначном падеже)

Дата: \_\_\_\_\_ Ч: \_\_\_\_\_ М: \_\_\_\_\_

Коды и отметки  
СССР: \_\_\_\_\_

Фамилия адресата  
(в пятизначном падеже) ZVEZDOCHOTOV C

Адрес: MOLDAGULOVOI 16-2-202

Город, страна: MOSKVA 555R

СМЕЕЕ ДРУЗНОК VSKL ZN VIDISH ZPT OPUSITSA  
ETO NE TAK STRASHNO TCHK VAZHNO RESHITSA  
TCHK NE USPEESH OGLYANUTSA ZPT TI VSTRETIISHA  
NAM NA DNE ZPT EGO SREDNEM ETAZHE TCHK

Фамилия и адрес отправителя  
не оплачивается и по связям ZVEZDOCHOTOV MOSKVA MOLDAGULOVOI16 202  
не передле ся

Приглашение  
в приеме телеграмма

Куда: \_\_\_\_\_

Служебные при-  
метки в теле-  
грамме

Передача

Номер рабочего места

Автоответ пункта приема

Передан

Служебные отметки



ф. ТГ-4а

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

**МЕЖДУНАРОДНАЯ ТЕЛЕГРАММА**

№ \_\_\_\_\_

Место подачи и страны (в кратчайшем порядке)

\_\_\_\_\_

Категория и отметки особого вида

Куда, кому \_\_\_\_\_

Служебные отметки

№ \_\_\_\_\_

г. \_\_\_\_\_

с. \_\_\_\_\_

Категория и отметки особого вида

Куда, кому USSR MOSKVA UL MOLDAGULOVOI 16 2 2a2  
ZVEZDOCHOTOV C

SKAZHI ZPT KOGO ZDES PODZHIDAET ODINOKIY STRAZH VOPR ZN CHTO DELAET ONA ZDES VECHNOM SKVOZNYAKE VOPR ZN NAVERNOE TOSKUET VSPOMINAYA KOROMISLO ZPT DUMAET ZPT KAK OBRADUYUTSA Eiy USTALOI BETI ZPT PRINESSHEI ZAPAKOVANNIY BATON TCHK DAVAI PROSKOLZNIOM NEZAMECCENNIMI SPINOI ZPT PRODLZHIM PUT ZPT ZEMNIYU ZHIZN PROIDA DO POLOVINI KVCHK TCHK

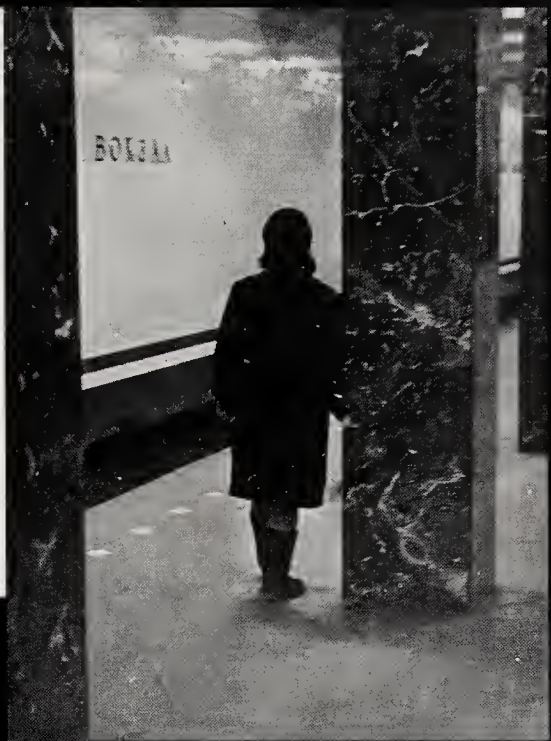
Служба и адрес отправителя (не оплачивается и по связям не передается) ZVEZDOCHOTOFF MOLDAGULOVOI 16 2 2a2

Квитанция в приеме телеграммы

Принял \_\_\_\_\_

Куда \_\_\_\_\_

Претензии принимаются в течение 4 мес. со дня подачи



**ЦИТАТА ВТОРАЯ** «Только атеистическая цивилизация могла построить подобное в таких inferнальных глубинах» /Один немецкий профессор/



ф. ТГ-1а

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

**ТЕЛЕГРАММА**

№ \_\_\_\_\_

г. \_\_\_\_\_

с. \_\_\_\_\_

Категория и отметки особого вида

Куда, кому USSR MOSKVA UL MOLDAGULOVOI 16 2 2a2  
ZVEZDOCHOTOV C

DAVAITE VSTRETIMSА KUMIRA TCHK MEZHDU DVUMYA DVERYAMI TCHK MRAMORNOM СHERTOGE TCHK POKA WSIO ETO SUSHCHESTVUET ZPT POKA MI MOZHEM PEREVESTI DUH PRIVICHNOI OBSTANOVKI TCHK

Фамилия и адрес отправителя (не оплачивается и по связям не передается) ZVEZDOCHOTOV C MOSKVA A UL MOLDAGULOVOI 16 2 202

1990 г. Обл. тип. г. Кострома

ф. ТГ-1а

Слов \_\_\_\_\_

Плата руб. \_\_\_\_\_ коп. \_\_\_\_\_

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

**ТЕЛЕГРАММА**

№ \_\_\_\_\_

г. \_\_\_\_\_

с. \_\_\_\_\_

Категория и отметки особого вида

Куда, кому MOSKVA UL MOLDAGULOVOI 16 2 2a2 SSSR  
ZVEZDOCHOTOVU K

TOLKO SOROK MINUT ZPT KOGDA DO MENYA NIKOMU NE NIKAKOGO DELA ZPT KOGDA NIKTO NE ZNAET GDE YA MNE SEBYA NE ZHALKO ZPT HOTYA MOZHNO POPLAKAT POKA NE VIDIT PRIBLIZHAUSHCHIISA S TOGO KRAYA PERRONA ZPT POKA NE OBORVALAS HIT ASTRALNOGO P MLADENTSA VISHEDSHEGO IZ TMEHTI TCHK

Фамилия и адрес отправителя (не оплачивается и по связям не передается) SWESDOSHOTOV MOSCOW UDSSR

1990 г. Обл. тип.

Квитанция в приеме телеграммы

Принял \_\_\_\_\_

Куда \_\_\_\_\_

Претензии принимаются в течение 4 мес. со дня подачи





«НИКУЛИН, ВШИЦЫ, МОРГУНОВ»  
И КАЖДЫЙ В РАМЕ ЗОЛОТОЙ  
ПРЕД НИМИ ТЮЮ ПОМОЛИСЬ  
ПОБУДЬ НА ЕДИНЕ С СОБОЙ

С. АНУФРИЕВ

С Т И Х И

Мышцы потные в азарте напряжены как мойём  
По позадничной, по тонкелюди или бригадою идём  
Не видали солнца шесть, лишь во лбу звезда горит  
Тюстыжи, они знают твёрдо - труд стихию победит  
В такке сто кино лежат  
За руке мозоль зудит,  
Марш михой гармошкой играет  
Минь летура летает  
Враг не дремлет! Пролетарий, будь всё время налегку  
Уши ещё не раз придётая с ними сражаться на веку  
Катит, своего, в миллиузике пьёт кождых и пьёт остро  
Мы же строим для планеты, для трудящихся ксеро  
Мы про то, товарищи, знай  
Леню пой и не зевай  
Будь хитёр, как парижан  
Про замас держи наган  
Трудно, брат, я знаю трудно, тут недавно карьер  
Оказался диверсантом стройки шавний инженер  
Этот подлый враг народа, этот скрытый террорист  
В шахтах, итальянках, переходах разводил мутантов-кренс  
Когда это мы поняли  
Тогда сразу расстреляли  
Только легче нам не стало  
Поголовье кренс не спало  
Кренс с чистотью железной и размерам с борова  
Жрут народное производство да консерваторов здорово  
Так что здесь по всем тонкелюди и снаружи кое-где  
На тварюг идёт охота отряда войск ЗНкеведе\*  
Или возмием подземного вод  
Тюрой всеёма внастой ход  
Бывает вода проквашается  
И люди в шахтах затопляются  
Всё это очень нам мешает, но кету куда без добра  
Однанди вынесло потоком бочонки палкой серебра  
Бывали мурган друше, вот - на ухватке колер пята  
Проходник Жун нашёл такое, что мы не в силах  
Замолать  
Вам это будет интересно  
Об этом вскальзо писала пресса  
Нае ПЛАВК\* за то заубатан  
Жуну Нарком сам руку жвал  
Был он скромный неприметный наш родной  
Товарищ Жун  
Далекой, спертмен, проходник, баллаур и хохотун  
Как-то на работе шесте он остался поевал  
Наверно ешиком приподнялся и стал дружно сиему  
Треть

Вдруг Жун чувствует себе сон  
Что поведёт куда - то он  
Открыл шага вот это да  
Кровать слюера - крутой вода  
Жун своим не испугая, не такое, мал, видат,  
Хоталко внасть пойти решился,  
Хоталко внасть пойти решился,  
Очнулся он довольно рано  
на берегу Москвы - реки  
Встал, отряхнулся, поразидился  
своей природе вопреки  
Что такое? Нет кошачья!  
Вилуспирах кинит всеёве  
Хотелю аму работань  
Лес рубить и петь охота  
Прибегает в свою бригаду  
за миллиузку  
Фал в руке, в зубах лопата,  
подняв всех  
Что за диво! В этот день  
знает, идёт во уеносе  
пацаны без сна и кариа  
Буртукиам на кобель  
задривали  
три пориос  
Жахальство очень удивилось  
Под землю тоже устремилось  
Когда оно туда спустилось  
Картина перед ними открывалась  
Из шухого подземелья  
бьёт струей  
А вокруг на километр  
могущий  
труд освободел и  
кинул  
Метростроевцы лихые  
не зотят ни сеть,  
ни спать  
Лишь попьот вод из лужи  
и в огонь труда  
опять

Тут тогда прораб Селёнов  
 В ситуацию врубился  
 И водой от глинозёма  
 За секунду излечился  
 Осенью пришли решенье,  
 Его каминик подписали  
 Что вода весьма целебна,  
 Кто в ней палецкой шпатель  
 И что теперь метро послужит  
 Не только для движения,  
 Но также делу изыскания народонаселения  
 Наш прораб живёт - не тужит  
 Жук теперь в Минводах служит  
 На Кавказе он живёт  
 Пьёт вино, шамлык жуёт

Наш тепло, там все в питаньях  
 и резиновых ботинках  
 Наш шахтёр и котик поднимают  
 Бодрую лазанку  
 Восераи в садох и парках очень  
 осветающих  
 Бродят жизнью довольны  
 тыщи отдохающих  
 Знайте дети, Знайте Внучки  
 Мы тогда не знали скуки  
 Мы под воду опустились  
 Мы под землю углубились  
 Что бы в космос полететь  
 И на Солнце поглядеть  
 Что бы бога краше видеть  
 Чашу горькую испить

НА ЭТОМ РУКОПИСЬ ОБРЫВАЕТСЯ. СПИСАНО В 1940 ГОДУ.

ЦИТАТА ЧЕТВЁРТАЯ: «ЖИЗНЬ НА ПОВЕРХНОСТИ ЗЕМЛИ НИЧУТЬ НЕ ХУЖЕ, ЧЕМ В ЕЯ НЕДРАХ»

/ИЗ ДНЕВНИКА ГРУППЫ «МУХОМОР»  
ВО ВРЕМЯ ПРОВЕДЕНИЯ АКЦИИ «МЕТРО»



BIG THANK TO LOREZO BONECCI, VALENTIN PLOTNIKOV, IGOR BURIY, GROUP »MUC HOMOR«  
AND TO MY WIFE LARISA FOR THE HELP IN THE WORK.

Suzanne LAFONT

**318 | Souffleur, 1992**

Photographie, 140 x 110 cm

**319 | Souffleur, 1992**

Photographie, 140 x 110 cm

Helmut LANGE

Königsplatz

Für das Konzept des Königsplatzes stellte sich die zentrale Frage, ob es gelingen kann, die barocke, nur noch im Stadtplan lesbare Grundfigur wieder dreidimensional erlebbar werden zu lassen. Paul du Ry hatte diesen Platz 1766 als kreisrunde Form geplant, die sich in die Altstadt hineinschneidet, und damit zugleich eine Verbindung zur damaligen Stadterweiterung hergestellt. Nachdem alle umliegenden Gebäude 1943 bei einem Flächenbombardement zerstört und später dann in der Manier der fünfziger Jahre wieder aufgebaut wurden, ergab sich die Frage nach einer adäquaten und zeitgemäßen Sprache für eine Rückbindung dieses Platzes an seine historische Form.

Zwei zentrale Planungselemente kristallisierten sich dabei heraus:

– Wiederherstellung der Schräglage des Platzes (Topographie des Ortes).

– Unterstreichen der Kreisform durch eine doppelte Reihe geschnittener Platanen. So wird auch die Architektur zurückgenommen und eine Promenade geschaffen, die das Herumgehen um den Mittelpunkt des Platzes ermöglicht. Dessen Zentrum jedoch bleibt – entgegen allen klassischen Konzepten – unbesetzt.

Als neues Bauelement steht dagegen die große Holzterrasse frei und verfügbar im Raum, von weitem als Orientierung sichtbar und leicht gedreht in der alten Barockachse der Oberen Königstraße. Das Kreisinnere ist mit einem Bodenbelag aus mit Asphalt gebundenem Kies versehen, auf der Promenade betritt man radial verlegte Granitplatten. Die technischen Funktionen des Platzes, etwa als Haltestelle für Busse und Straßenbahnen, wurden weitmöglichst integriert.

The main question about the Königsplatz concept was whether it is possible to make the basic baroque figure, clear only in the town plan, open to experience in three dimensions. Paul du Ry planned this square in 1766 as a circle cutting into the old town, and thus at the same time establishing a connection to the town extension. After all the surrounding buildings were destroyed in 1943 by extensive bombing and then later rebuilt in fifties style, the question arose of what would be an adequate and up-to-date language to link the square back to its historical form.

Two central planning elements crystallized out:

– restoration of the oblique placing of the square (topography of the place)

– emphasis of the circular form by the double row of cropped plane trees. Thus architecture is withdrawn as well, and a promenade created, making it possible to walk around the central point of the square. But the centre – contrary to all classical concepts – remains unoccupied.

As a new building element the big wooden staircase remains free and available in its space. Visible from a long way away as a landmark, it stands, slightly curved, in the old baroque axis of upper Königstrasse. This centre of the circle is covered with gravel bound with asphalt, and the promenade is laid with granite slabs set radially. The technical functions of the square, for example as a bus and tram stop, were integrated as much as possible.

(Translation Michael Robinson)

Jonathan LASKER

alle Abbildungen:

courtesy: Sperone Westwater, New York

Eugène LEROY

**331 | Le vieil homme, 1989/90**

courtesy: Galerie Michael Werner, Köln

Via LEWANDOWSKY

**332–335 | Standard Duration Anomaly**

At the End of a Room (Bone-coffer and Chamber of Maxims)

Tendency towards Unrestricted Solubility (Plates)

Tendency towards Unrestricted Solubility (Commentary)

Augmentation of Deception (Plume of Smoke)

**334**

In search of the total organ

It must be the same!

Excesses hit the dirt

The tatoos on the abdomen are politically correct.

Man admires the restless sea, the flowing waters.

The deposit is chosen to prevent freezing of the impulse transmission system.

Fifth educational stage of regained freedom of defence

Taking her blouse off, she noticed that it had become stuck in some places.

Hammer, anvil and stirrup are threatening us

Ingeborg LÜSCHER

**340 | ohne Titel, 1991**

Schwefel, Asche, Acryl auf Holz, 215 x 115 x 5,5 cm

**341 | Ohne Titel, 1991**

Schwefel, Asche, Acryl auf Holz, 215 x 115 x 5,5 cm

Attila Richard LUKACS

**345 | Zeichnung, 1992**

verschiedene Materialien auf der Blaupause von »The Eternal Tea House«, ein Projekt zur DOCUMENTA IX  
Architekt: Marek Kiszczyk

James LUTES

**346 | Heal me Doc, 1992**

Tusche auf Persimmon-Papier, 24 x 16 cm

**347 | ohne Titel, 1992**

Tusche auf Persimmon-Papier, 24 x 16 cm

Marcel MAEYER

**350**

Auszüge aus einem Briefentwurf von Pierre Lepennec an Marie Henry, der nach dessen Tod in seinem Atelier gefunden wurde. Marie hat davon (auf sechs Messingplatten) einen Faksimile-Stich anfertigen lassen, der auf der Ausstellung zu sehen ist. (...)

So bin ich also Leuchtturmwärter vom Phare de la Vielle geworden (anbei eine Postkarte davon). Ja, Marie, nachdem meine Zeiten der Schwäche einmal vorbei sind, habe ich mich bewußt für Strenge und äußerste Abgeschlossenheit entschieden, um meine Kunst und meine Liebe zu retten. (...)

Wenn ich mich so lange ausgelassen habe, Marie, dann – muß ich gestehen – deshalb, weil ich Dich vor allem von der Begründetheit meiner Schritte überzeugen wollte, denn ich liebe Dich wirklich innig, Marie, und wahre Liebe heißt Selbstüberwindung in der Verschmelzung mit dem anderen, und also Anteilnahme. Indem Du nun eingeweiht bist, wirst auch Du an der Entstehung der Welt der Kunst teilnehmen, und da die Kunst eine ständige Überwindung ihrer Schranken, ihrer eigenen Grenzen geworden ist, entführt sie uns in eine unbekannte oder sogar (anderswie?) nicht zu erkennende, eine unendliche und deshalb (betone ich) unvergängliche Welt. (...)

Ich sehe ein, all dies mag Dir ziemlich abstrakt vorkommen, vor allem, weil andererseits der Maler, der ich bin, ein Augenmensch ist, und die Malerei ganz konkret. Man muß konkret, intensiv konkret sein, und das ist übrigens der Grund dafür, warum ich mich entschlossen habe, ein Maler von Seestücken und zuweilen von Leuchttürmen zu werden. (...)

Für sich genommen interessiert mich die Malerei von Seestücken letztlich kaum, Marie. Entschuldige: Ich berichtige mich, indem ich nuanciere; genauer gesagt ist das Seestück eine überholte Gattung, stellt aber für mich einen Grundentschluß dar, ich würde sogar sagen, einen Vorwand, um mich voll und ganz als Künstler meiner Zeit zum Ausdruck zu bringen. (...) Verstehe mich recht, Marie: sobald eine ausreichende Menge von Seestücken geschaffen ist: Schluß mit der Malerei! Ich mache daraus ein großes Ensemble, indem ich meine ganzen Kleinformate nebeneinander setze: daraus entsteht dann ein Großformat, dessen ganz neue Ausdrucks- und Bedeutungskraft auch von einer ganz anderen Breite ist, oder besser gesagt: von einer ganz anderen Ordnung, der Ordnung der Struktur. (...)

Das könnte Dir als ein recht primitives Verfahren erscheinen. Vertue Dich nicht, Marie, ich habe ein regulierendes Prinzip vorgesehen: Alle Seestücke sind nämlich quadratisch angelegt (mit ringsum bemaltem Rahmen), so daß sie sich leicht ineinanderfügen, aber ich habe sie nicht alle auf ein Maß

gestützt. Nein, der Witz an meinem Konzept ist, daß sie nicht nur quadratisch sind, sondern ich auch mehrere verschiedene Abmessungen vorgesehen habe und diese, vor allem, untereinander ein konstantes numerisches Verhältnis aufweisen, von den kleinsten bis zu den größten, d. h. in komplexer Weise als Module einsetzbar sind. Dir wird selbstverständlich klar sein, Marie, daß diese Menge von Elementen (= Seestücke) auf ganz unterschiedliche und aleatorische Art zusammengestellt werden kann. So gelingt es mir, auf geschmeidige und natürliche Weise, die Grundprinzipien von Zufall und Notwendigkeit in Gang zu setzen. Das Ensemble wird, weil es kombiniert und wieder neu kombiniert werden kann, ganz gewiß unvorhergesehene und unvorhersehbare Qualitäten an den Tag legen und doch immer aus denselben Elementen bestehen. (...)

Verzeih mir, Marie, solltest Du Schwierigkeiten haben, dem Gang, dem Verlauf, den Wendungen meines diskursiven Denkens zu folgen. Du wirst mich gewiß verdächtigen, daß ich nicht allein, ganz aus eigener Überlegung, zu einer so relativistischen Auffassung der Dinge gelangt bin. Ja, ich gestehe, Marie, daß ich in der Situation äußerster Abgeschiedenheit, in der ich mich befinde, einiges an moderner Philosophie gelesen habe. Wahrscheinlich habe ich sie noch nicht ausreichend verdaut. Jedenfalls ist sie zwar gewiß heilsam, aber nicht gerade tröstlich, so etwa die Idee, daß sich das Werk, sobald es geschaffen ist, vom Künstler löst (kurz, ihn flieht), sein eigenes Leben zu führen beginnt, seinen eigenen und übrigens unvorhersehbaren Weg nimmt. In der Tat, Marie, die Überlegung kann dazu führen, die eingewurzeltsten Vorstellungen in Frage zu stellen, wobei die vertrautesten sich häufig als vorgefaßte Meinungen erweisen. Der Künstler bohrt ein Loch, aber die Einsicht, die er auf diese Weise erlangt, ist alles andere als paradiesisch, sie ist eher eine bodenlose Einsicht der Kunst. Ich habe das Gefühl, in einen Abgrund geschleudert zu werden, und dieser Abgrund der Kunst ist zwar großartig, aber vor allem erschreckend.

Um die Wahrheit zu sagen, Marie, ich frage mich mitunter, ob ich nicht versuchen sollte, einen Dauerzustand sanften, neurotischen Wahns zu pflegen, der es erlaubt, im Einklang mit dem illusorischen zu leben. Das wäre zweifellos das beste Mittel, um zu überleben in der Situation der Ohnmacht, der Unmöglichkeit echten Zugriffs auf die Wirklichkeit, die den heutigen Künstler umgibt, zu schweigen vom Zweifel, den das neugewonnene Bewußtsein von dem, was sich unter der Oberfläche verbirgt, mit der wir ja leben müssen, hervorbringt. Du siehst, Marie, weshalb ich auch Leuchtturmwärter geworden bin.

Ach Marie, wenn Du meine Paradoxe hinnehmen könntest, meine unvermeidlichen Widersprüche. Wovon ich in meinen Augenblicken des Überschwangs und der verrückten Hoffnung träume, ist, daß meine Werke als Prototypen, als Modelle einer neuen strukturalen Ordnung gezeigt werden könnten, vorgestellt werden könnten; (...)

Für den Künstler, den echten Künstler kommt es darauf an, daß er sich vor eine große und neue Herausforderung gestellt weiß – unverzichtbare Voraussetzung für einen großen schöpferischen

Elan. Wir erleben also das Heraufdämmern dieser neuen künstlerischen Ordnung. Gewiß, Marie, mit dem Gefüge eines Werks der alten Kunst verglichen, nimmt sich das des modernen Werkes schon recht fortgeschritten aus. Aber heute erscheint uns das moderne Kunstwerk seinerseits als überholt, weil es allzu zwanghaften, allzu doktrinären und beschränkten Gesetzen unterworfen ist und sich mit veralteten Stilproblemen, falschen Problemen des Verhältnisses von Form und Inhalt (= Formalismus) aufhält. Ab jetzt, im größeren Rahmen einer neuen Ordnung, ist dies alles immer überholt. So wird also das wahrhaft neue Werk in erster Linie Struktur sein, und die Kunst als die Suche des Menschen nach dem Absoluten wird daraus neue Geltung bekommen.

Du wirst Dich jetzt schon zur Genüge in Kenntnis gesetzt fühlen, deshalb will ich mit dem Konkreten fortfahren. (...) Es kommt darauf an, daß es konkret funktioniert, und Du wirst einverstanden sein: es funktioniert. (...)

Bleibt ein letztes Grundproblem: den Choral zu finden, der mit dem Chor, den meine Seestücke ab jetzt bilden, harmoniert. Hier schien es mir vonnöten, eine gewisse Monumentalität der Präsentation mit einem recht grobschlächtigen Anschein zu verbinden. Ich glaube es gefunden zu haben, indem ich das Ganze leicht in die schiefe Ebene setze (Untergrund: Bretter aus sehr hellem Holz), und zwar auf einem dicken, leicht angehobenen Balken. Der Rest ergibt sich von selbst: in der Umgebung der Bretagne kann das Ganze als öffentliches Monument, als Denkmal funktionieren. Von da an wird folgende Inschrift auf der Mitte des Balkens stehen: FÜR UNSERE AUF SEE VERSCHOLLENEN SCHIFFER, DIE DANKBARE BRETAGNE.

Ja, Marie, der neue Künstler muß wahrlich listiger Strategie sein, was die Synthese anlangt, und mehr noch dort, wo er eine neue Analysemöglichkeit hervorruft (hier ist er vor allem mit einem von nachgerade chronischem Zeitmangel gestreßten Publikum konfrontiert und deshalb in einer offenkundig schwachen Ausgangslage). Aus diesem Grund habe ich eine Serie von großen Passepartouts aus Karton vorgesehen, die man nach Gutdünken vor beliebige Partien meines Werks halten kann. Der Kenner wird auf diese Weise die Möglichkeit haben, die Substrukturen meines Werks nach eigenem Ermessen zu erkunden, zu isolieren, zu vergleichen; nach Lust und Laune zu kombinieren und neu zu kombinieren. Ich kann ihn zur Ausübung der Konstruktion oder der Dekonstruktion anhalten. Letztendlich wird er mehr denn je mit der Malerei an sich konfrontiert und zu erwägen angehalten sein, was ihr zugrundeliegt. Und wenn ihn dies zum Nachdenken über Sinn und Unsinn aller Schiffbrüche bewöge, denen mein Denkmal gewidmet ist?

Ich schließe, Marie, und nimm mir nicht übel, daß ich zwar zu dem Schluß komme, daß alles funktioniert, aber paradoxerweise davon abziehe, daß einige meiner Seestücke trotz alledem von unzulänglicher Qualität geblieben sind und, während ich Dich leidenschaftlich erwarte, dringend wieder ein wenig malen muß.

(Übersetzung Stefan Barmann)

Extracts from a draft letter from Pierre Lepennec to Marie Henry, discovered in the artist's studio after his death. Marie had a facsimile engraving made (on six brass plates) which appears in the exhibition. (...)

So here I have become caretaker of the Lighthouse of the Old Woman (postcard attached). Yes, Marie, once the moments of my weakness have passed, I have deliberately chosen extreme austerity and isolation to save my love and my art. (...)

If I have explained myself at length, Marie, it is – I must confess – that I especially wanted to convince you of the merits of my undertaking because I really love you deeply, Marie, and because true love means going beyond oneself in the merger with the other, and thus participation. So initiated, you will also participate in the emerging world of art, and art, having become a continuous overstepping of its bounds, of its own limits, leads us to an unknown universe, if not unknowable (otherwise?), infinite and thus (I emphasize) eternal. (...)

All this – I confess – may seem rather abstract to you, especially because moreover, the painter that I am, is a visual painter and the painting concrete enough. One must be concrete, intensely concrete, and that is why in addition, I have currently chosen to become a painter of marine scenes and on some occasions a painter of lighthouses. (...)

Painting marine scenes, in fact, doesn't interest me that much, Marie. Excuse me, I mean to say more precisely that sea scenes are an old-fashioned genre but it constitutes a deliberate choice, I would even go so far as to say that it is a pretext to be able to express myself fully as an artist of my time. (...)

Please understand me, Marie. Once having completed a sufficient number of marine scenes, good-bye painting! I am putting them all together, juxtaposing and overlapping all my small works; a large whole thus appears whose brand new expressive and significant impact is also of a completely different magnitude and I would even say of a completely different order, the structural order. (...)

This may seem to you a rather elementary approach. Don't be misled, Marie, I have foreseen a regulating principle: all marine scenes, in fact, I conceived as squares (surrounded by a painted frame) in a way to fit together easily but not all to be reduced to the same dimension. No, it is a crucial fact in my concept that they are not only square but that I also foresaw several different dimensions and especially that these have a constant numerical relation between them, from the smallest to the largest, which means that they are modulated in a complex fashion. You will of course come to realize, Marie, that this multitude of elements (= marine scenes) can be assembled in a very different and random fashion. I thus arrive at bringing the fundamental principles of chance and necessity into play, in a supple and natural way. The whole, which can be combined and recombined, will reveal – I'm certain – unforeseen and unforeseeable qualities, while being constituted by the same elements. (...)

Forgive me, Marie, if you have some difficulties in following the itinerary, the approach, the inflexions of my discursive thoughts. You will certainly

suspect me of not having reached alone, solely by my own reflection, such a relativist conception of things. Yes, I confess, Marie, that in the situation of extreme isolation that I find myself in, I have read much modern philosophy. I have probably not yet assimilated it sufficiently. The fact remains that though salutary, it not really comforting; similarly, the idea that once completed, the work separates itself from the artist (fleeing him), the idea thus starts its own life, tracing its own way unforeseeably. In fact, Marie, reflection can lead to putting into question the best established ideas. The most familiar ones often revealing themselves to be preconceived. The artist makes a hole but the vision which he thus acquires, still does not lead him to paradise; it is rather an abysmal vision of art. I have the feeling of being projected into a chasm and this chasm of art, albeit grandiose, is above all terrifying.

To tell you the truth, Marie, I have come to ask myself, if I shouldn't attempt to cultivate a permanent state of sweet neurotic folly allowing me to live in harmony with the illusory. It would be no doubt the best means of surviving in the situation of impotence, of the impossibility of having a clear grasp on the encompassing reality of today's artists, not to mention the doubt that the new awakening engenders, concerning what is hidden below the surface with which we are constrained to live. You see again, Marie, why I have become caretaker of the lighthouse.

Oh, Marie, could you possibly accept my paradoxes, my ineluctable contradictions. I dream, in my moments of exaltation and mad hope, that my works could be shown, presented as prototypes like models for a new structural order. (...) That which is important to the artist, the real artist, is to be able to confront a great and new challenge, it is the indispensable condition to this great creative impetus. Here we find ourselves at the dawn of a new artistic order. Indeed, Marie, the arrangement of the modern work of art already seems well-advanced compared to ancient works of art. But the modern work of art now seems to us surpassed in turn because it is subject to too stringent laws, too orthodox and stubborn, checked by problems of old-fashioned style, false problems of relations between form and content (= formalism). All of this from now on is more and more obsolete in the larger framework of a new order. Thus the really new work, before all else, will be structure as man's quest for the absolute becomes invigorated. You must already feel sufficiently informed by now, that is why I want to continue on the concrete level. (...) What is essential is that it all works concretely and there, you will agree, it works. (...)

One last essential problem remains: to tune the instruments to the music which my marine scenes have become. In this respect I must combine a degree of monumentalism of presentation with a rather frugal aspect. I believe I have found it in placing the totality as a slightly inclined plane (boards of very clear wood as a support) on a large beam a little bit raised. The rest follows naturally: the totality in its Britton context can function as a public monument, as a memorial... Henceforth the following inscription will appear in the middle of the beam: BRITTANY HONOURS ITS SAILORS LOST AT SEA.

Yes, Marie, the new artist must really be an astute strategist when it comes to synthesis; this is even more true when he provokes a new analytical possibility (especially here he finds himself confronted by a public which is stressed by a near chronic lack of time and thus in a situation of evident weakness). For this reason, I have foreseen a series of large cardboard mattings to place at will in front of any segments of my work, the

keen observer will thus have the possibility of exploring as he wishes the substructures of my work. To isolate them, to compare them, to combine them and to recombine them as much as he chooses. I can incite him to exercise the dismantling or the construction. In the end he will be confronted more than ever by the painting within himself and incited to meditate on what is fundamental to it. And what if this brings him to reflect upon the meaning or nonsense of all the shipwrecks to which my memorial is dedicated? As I'm coming to an end, Marie, don't be cross at me for concluding that, because everything works, I paradoxically deduce that even though some of my marine scenes remain of insufficient quality, waiting for you passionately, I must once again take up the brush for a while.  
(Translation Etienne Ficherolle)

#### Brice MARDEN

**356 | The Studio, 1990**  
Öl auf Leinwand, 234 x 149,8 cm

**357 | Kalo Keri, 1990**  
Öl auf Leinwand, 234 x 149,8 cm  
Kunstmuseum Winterthur

alle Abbildungen:  
courtesy: Matthew Marks Gallery, New York

#### Cildo MEIRELES

This work is dedicated to the memory of Alfredo Fontes, C.M. 1992  
Diese Arbeit ist der Erinnerung an Alfredo Fontes gewidmet, C.M. 1992

Technische Zeichnungen: Haroldo Santana Cabral  
Zollstöcke: Arvilei Lopes Moreira und die Mitarbeiter von Meditec, Rio de Janeiro  
Plastikziffern und Filme: In Folio, Rio de Janeiro  
Ton: Valdir Sobral  
Wanduhren: Gebr. Söhnle, GmbH, Würmberg

#### Ulrich MEISTER

**362**  
Within the community of the heap that they formed, one after the other showed through the mesh of the net its handy, rounded form, exactly, as it lay.  
(Übersetzung Jeanne Haunschild, Bonn)

#### MEUSER

**374 | ohne Titel, 1991**  
courtesy: Galerie Schmela, Düsseldorf

**375 | ohne Titel, 1991**  
courtesy: Galerie Grässlin, Frankfurt/M.

#### Jürgen MEYER

alle Abbildungen:  
courtesy: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

#### Reinhard MUCHA

Dokumente I–IV (I = Dokument Goslar, II = Dokument Lehrte, III = Dokument Oppeln, IV = Dokument Stryck), Dokument Greven

(Zusatzdokument), 1992, fünfteilig, Installationsmaße variieren je nach Aufbau

**382 | Dokument Lehrte (Detail)**

**383 | Dokument Oppeln (Detail)**

#### Matt MULLICAN

**384 | ohne Titel, 1974**  
Dead Man, Doll's Head

**385 | MIT Project,**  
Kröller-Müller Museum, Otterlo, 1991  
The speaker is the window to the system  
Boiler, Dampfmaschine, Generator, Radio

**386 | ICA, Boston, 1983**  
Performance with hypnosis to be seven years old

**387 | Five in One, 1991**  
Virtual reality, VPL-equipment mit Silicongraphics  
Entering the picture  
courtesy: Ministère de la Culture et de la Communication, Paris

#### Juan MUÑOZ

**388/389 | Conversation piece (Pittsburgh), 1991**  
(Details)  
je 140 x 70 x 70 cm

#### Christa NÄHER

**391**  
**Secrets are Elsewhere Altogether**  
**No One Can Remain**

How is it that the simplest things get overlooked? Haven't they been grasped, over and over again, century after century? Only an intuitive feeling that everything has been understood, again and again, ever since the beginning, could restrain me from writing about life for ten-millionth time. But it is the simplest things that get constantly, repeatedly, expensively and elaborately overlooked. Countless programmes emerge in turn, because every life has to shape itself, all over again, from scratch. Giving up is a waste of strength and time – the time you need to learn how to understand and live out your own freedom.

Art and freedom are indissolubly connected. Both come into being in an incalculable interval of time. Freedom is the state in which you know what you are doing. For the benefit of those who suppose otherwise: no, the oracle is not to be found in coffee cups.

Art needs no explanations. The paths that lead to art are something you just have to learn to understand.

As for the work that leads to art: terrible in her fruitfulness, it is she who mocks, the she-pope and the she-devil.

Freedom to all art-dabbling occupational theoreticians, self-therapists, manic world-reformers, cowards and slave-drivers! Anything is possible!  
Cologne, March 1992 C.N.

(Translation David Britt)

#### Hidetoshi NAGASAWA

**394 | EÖNE, 1992**  
Bienenwachs, Eisen, Blei, Zement, Backsteine, Mörtel, 230 x 550 x 550 cm

Bruce NAUMAN

396/397 | Anthro/Socio, 1991

Videoinstallation

courtesy: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

Dank an die Sharp Corporation für die freundliche Unterstützung.

Max NEUHAUS

398

Drei zu Einem

Das Treppenhaus verbindet die Zentren von drei großen, verglasten Räumen. Jede Etage hat ihren eigenen Ton – drei stille Orte, jeder durch einen Klang gefärbt.

Die Farben dieser drei Töne mischen sich auf unterschiedliche Weise mit den Geräuschen von draußen. Klangbilder von außen durchdringen sie, färben sie um und lassen dann wieder jede in ihrer ursprünglichen Art hervortreten.

Geht man im Treppenhaus zum ersten Mal nach oben, so sind die Unterschiede zwischen den Etagen sehr fein, aber deutlich. Beim Hinabgehen dann verbinden die Erinnerungen des Gehörten die Unterschiede zu einem differenzierten Ganzen.

Pekka NEVALAINEN

402 | The animal in us, 1990

Fotomontage für den Katalog

Cady NOLAND

410

Zu einer Metasprache des Bösen

In den USA kann seit einiger Zeit ein Meta-Spiel gespielt werden. Aber die Spielregeln oder sogar die Tatsache, daß überhaupt ein Spiel gespielt wird, sind vielen unbekannt. Die Uneingeweihten nennt man naiv oder provinziell, Lügner oder Idioten. Jenen, die nichts von einer Verschwörung hinter geschlossenen Türen wissen, bleibt eine ganze Welt von Betrügereien verborgen. Die im Dunkeln tappen, können noch ausgebeutet werden.

Das Spiel ist eine Synthese aus verschiedenen Taktiken und wird in der Arena der Gesellschaft gespielt, in der man sich mit krummen Touren Vorteile verschaffen kann. Es wird in Fernsehserien wie *Dallas* oder *Dynasty* vorgeführt. Die kathektische Nutzorientiertheit wird in *Dynasty* durch Joan Collins oder Diahann Carroll verkörpert, jedoch mit zeremoniellen Strukturen, welche sie eindeutig vom wirklichen Hypno-Whirlpool des Spiels ausschließen. John Forsythe ist für das gesamte Publikum ein Fossil, welches den zugrundeliegenden Spielplan in sich birgt. Das ritualisierte behelende Debakel während des Finales in früheren fiktiven Erprobungen des Spiels, wie in »Oscar« aus dem Jahre 1966, ist verschwunden.

Die Regenbogenpresse bedient sich bereits so mancher Taktiken des Spiels, indem sie Berühmtheiten entwirft und züchtet, sie aufbläst und sie, im Falle der Fernseh-Werbespots von *National Enquirer*, auf Foto-Objekte reduziert und diese dann animiert. Diese Zeitungen veröffentlichen regelmäßig kleine Häppchen der Spielregeln aus populärpsychologischen Büchern, in denen man erfährt, wie man Leute manipuliert. Diese Bücher haben ihren Ursprung in dem alten Schlachtroß *How to Win Friends and Influence People* von Dale Carnegie, dessen Vorläufer *Der Prinz von Machiavelli* ist. In ihrem herausragenden Essay *Manipulativeness in Entrepreneurs and Psychopaths*

weist Ethel Spector Person darauf hin, daß der Psychopath die gleichen Eigenschaften wie der gesellschaftlich sanktionierte männliche Unternehmer aufweist. Ihre Manöver werden nach Dezibel unterschieden, wobei die des Psychopathen »lauter« sind.

Das Spiel ist ein System miteinander verbundener mechanistischer Vorrichtungen. Diese Vorrichtungen ermöglichen Interaktionen mit bösen Hintergedanken. Mit faulen Tricks und Lügen nutzt X die Hoffnungen und Ängste von Y aus, um persönlichen Vorteil zu erlangen. Die Machenschaften, mit Hilfe derer diese Manipulationen in die Wege geleitet werden, können weitreichende Folgen haben – von den Spätfolgen kleiner Betrügereien bis zu seriellen oder massenhaften Toden. Diese Machenschaften stehen X oder Y *a priori* als ein Sammelsurium von Werkzeugen zur Verfügung, die ohne weiteres von jedem benutzt und gegen irgendjemand eingesetzt werden können. Aufgrund des apokryphen Charakters dieser Vorrichtungen gibt es keine Gruppe, die das natürliche Opfer dieser Machenschaften wäre. Es sind mechanistische Vorrichtungen, die nichts mit Natur zu tun haben. Manche meinen, ihre Art sei gegen die Machenschaften von X immun.

Einige der schockierendsten Momente sowohl im richtigen Leben als auch in der Fiktion treten auf, wenn diese synthetische Vorstellung enttäuscht wird. Das Hauptthema des *film noir* ist, daß es in dieser Welt niemals eine Ruhepause von dem Spiel und seinen Heimsuchungen gibt. Die narrative Quintessenz des *film noir* ist die stets wiederkehrende Geschichte vom zynischen, *erfahrenen* Burschen, den es trotzdem schon wieder erwischt.

Das Spiel ist ein Helden-System, in dem der Organismus versucht, sich auf Kosten eines realen oder fiktiven Antagonisten aufzublasen und in Szene zu setzen. Der klinische Psychopath hat das Spiel in seiner spartanischsten Form total verinnerlicht, unbeeinflusst von einem verinnerlichten anderen, mit dem er verhandeln müßte.

Dieses Sich-Aufblasen dient der Abwehr von Endlichkeit und Tod. Virtuell oder wörtlich kann so echte oder narzistische Befriedigung erlangt werden, um über die eigene Geringwertigkeit und die Unvermeidbarkeit des eigenen, unbedeutenden Verfalls zu triumphieren, wie Ernst Becker in seinen Büchern *Das Leugnen des Todes* und *Die Struktur des Bösen* ausführt.

Obwohl der Psychopath eine fast beängstigende Begeisterung für das Spiel zeigt und sich ihm völlig verschreibt, geht er nicht soweit, sich auf das ruhmreiche Werben des Todes einzulassen, es sei denn durch einen Stellvertreter. Hier weicht seine Internalisierung des Spiels von dessen Regeln ab. Mit fair play hat der Psychopath einfach nichts zu tun. Jene, die das offizielle Helden-Spiel wörtlich nehmen, wie beispielsweise Ernest Hemingway, werden oft sicherstellen, einen Action-Tod zu sterben, um so dem Ganzen ein symbolisches Stück Unsterblichkeit abzutrotzen. Der Psychopath als Maschine, die er ist, kann sich nicht vorstellen, daß er einmal aufhört zu funktionieren; indem er sie jedoch mit seiner Obsession zu steuern in Gang hält, wird sie sich im letzten Moment selbst kurzschließen, bevor sie endgültig »ausgeschaltet« werden soll. Die Maschine selbst betrachtet dies jedoch nicht als heldenhaft; es ist lediglich eine letzte kleine Geste.

Beim wahren Heldentum ist ein persönlicher Tod mit Glanz und Glamour der ruhmreiche Höhepunkt eines risikoreichen und aberwitzigen Energieaufwands und der Furchtlosigkeit des Helden. Die Selbstmorde von Mark Rothko und Diane Arbus waren Action-Tode. Der Tod von James Dean war ein Action-Tod – in Thorstein Veblens Worten ein ikonographisches Beispiel eines eh-

renhaften Einsatzes; in diesem Fall, mit den Worten James Deans, ein Mann und ein Porsche.

Tod durch Verhungern, Entzug, Massenmord, Besatzung, Kolonialisierung, pornographischer Tod, Tod durch Krankheit, durch Naturkatastrophen, jeder anonyme Tod, auf den man keinen oder kaum einen Einfluß gehabt hat, ist, auf einer polaren Skala, das Gegenteil des persönlichen oder Designer-Todes. Der Tod aus freiem Entschluß, sei es durch Selbstmord oder durch einen bewußt herbeigeführten Unfall, ist der bessere, weil ehrenhafte Tod.

Opfer eines Flugzeugunglücks zu sein, ist kein glanzvoller Action-Tod, obwohl es eigentlich ein Action-Tod ist. Für einen wirklichen Action-Tod ist es erforderlich, daß ein außerordentliches Ereignis die physikalischen Eigenschaften der Welt für die betreffende Person völlig aus dem Gleichgewicht bringt. Die Regenbogenpresse berichtet regelmäßig in einer Story pro Ausgabe über den »Beinahe«-Action-Tod. Die Space-Shuttle-Katastrophe war ein Designer-Action-Tod. Ein Designer-Tod erhöht das niedere Bedürfnis nach Sensationen.

Der Psychopath ist in den seltensten Fällen ein Selbstmörder. Obwohl er vorgibt, das Spiel bis zum äußersten zu spielen und einen Stellvertreter mit teuflischen Mitteln dazu zwingen würde, sich in wahrhaft lebensgefährliche Situationen zu begeben, rettet er doch immer seine eigene Haut. Der Psychopath mag den Tod umwerben, aber es ist der Tod eines anderen. Der Weg des Psychopathen ist übersät von zerschundenen und zerrissenen Körpern und vom Leben der anderen, er wirft sie weg, läßt sie als verbrauchtes Material auf dem Weg zu seinem nächsten Opfer zurück. Während er den Eindruck erweckt, er sei tief betroffen von den Lebens- und Todeskämpfen, die er seinem letzten Opfer bereitet hat, war er tatsächlich immer leer und unbeteiligt. Der Psychopath wird oft fälschlicherweise asozial genannt. Dr. Hervey Cleckley (*The Mask of Sanity*) beschreibt ihn jedoch als übersozialisiert, und was tatsächlich zu beobachten ist, ist die Leier einer gelangweilten und launischen Maschine mit einem Faible für Boshaftigkeiten.

Wenn der Psychopath mit seinem Opfer interagiert, entsteht eine merkwürdige Situation, in der die Interaktion auf Seiten des Psychopathen oberflächlich und reduziert sowie rigide und unspontan ist, auch wenn der äußere Eindruck ein anderer sein mag. Für das Opfer ist die Interaktion sozialer angelegt; spontane Reaktionen und Flexibilität sind möglich. Das Verhalten des Opfers ist unzensiert und seine Grenzen gehen auf soziale Einflüsse während eines Konditionierungsprozesses zurück, wohingegen das Spiel von X flexible und manipulierbare Grenzen erfordert.

In ihrem Essay »The Pornographic Imagination« unterscheidet Susan Sontag den endlos reproduzierbaren und sich selbst erneuernden Stoff des pornographischen Romans von den eingehenden und schwülstigen Beschreibungen des sozialen Umfelds in den Romanen des 19. Jahrhunderts. Würde man diese beiden Strukturen miteinander verflechten, so gliche diese Hybride der Interaktion von X und Y.

Das Modell des Psychopathen ist ein verfaultes Ei oder ein wurmstichiger Apfel, dessen Schale intakt erscheint. Cleckley stellt eine Analogie zwischen Psychopathologie und einer medizinischen Funktionsstörung namens semantische Aphasie her. Ein traumatisches Erlebnis oder eine Verletzung beschädigt den Bereich des Gehirns, in dem Bedeutung hergestellt wird; der äußere Sprechapparat aus Mund und Zunge weist allerdings keine erkennbare Beschädigung auf. Der Patient äußert perfekt gebildete Wörter und Sätze, ist jedoch nicht in der Lage, innerhalb eines

potentiell erweiterten Kontextes die Bedeutung seiner Worte zu erfassen. Die Störung des Psychopaths ist derart verborgen, daß klinische Untersuchungen oder die Vernehmung in einem Gerichtssaal nichts ergeben werden und lediglich ein gesundes, liebenswertes und intaktes menschliches Wesen vorführen. Nur durch die Handlungen des Psychopaths, welche im Gegensatz zu seinen unverbindlichen und wohlge-setzten Worten stehen, durch den gähnenden Abgrund zwischen dem, was er sagt und dem, was er tut, kann man das Ausmaß seiner Störung und seiner Täuschung ermessen.

Nach Robert G. Keagans Paradigma ist der Psychopath in der epistemologischen Phase, in der sich ein Kind zwischen seinem 6. und 14. Lebensjahr befindet, steckengeblieben. Diese Phase geht jener voraus, in der die Bedürfnisse der anderen positiv in die eigene innere Welt integriert werden. Der Kampf, der später zu einem Hadern und Streiten mit dem Gewissen werden wird, wird beim Zwölfjährigen und beim Psychopathen weder internalisiert noch abstrahiert. Die Welt teilt sich in zwei Lager: auf der einen Seite die, die seine Bedürfnisse befriedigen, auf der anderen die, die ihm einen Strich durch die Rechnung machen. Geht man davon aus, daß Bedürfnisse, wie von einem Zehnjährigen, als absolut und global erlebt werden, so besitzt der unermüdliche und beharrliche Kampf um die Durchsetzung der eigenen Interessen eine gewisse Logik.

Von dieser Seite her betrachtet war die Hitlerjugend der Nazis ein Mittel, sich die Rücksichtslosigkeit dieser epistemologischen Phase zunutze zu machen und so die Bestände für die nächste, weiter fortgeschrittene Phase zu sichern, die Jugend für ihre Zwecke zu formen und zurecht-zustutzen.

Um bei Keagans Modell zu bleiben, so sind dem Psychopathen Euphemismen fremd. In dem Film *Zwei Fremde im Zug* nach einem Roman von Patricia Highsmith werden die semantischen Diffe-renzen zweier Männer in einem Kampf auf Leben und Tod ausgetragen. Der erste Schau-platz der Kollision der oben beschriebenen Phasen ist ein Zug, in dem zwei Fremde zugeben, daß es in ihrem Leben jemanden gibt, dem sie gerne den Hals umdrehen würden. Während die Bedeutung des Tennisspielers – ein Mann, der nach Regeln spielt – insofern hypothetisch ist, als daß er einen innerlich gezähmten Impuls verkörpert und in der symbolischen Welt der Worte ein Ventil findet, ist der Psychopath nur mit der Logistik des Mordes beschäftigt, damit, wie er am besten zu bewerkstelligen sei und wie er ihn aus der Welt des Symbolischen herausnehmen und wirklich geschehen lassen kann. Die unreife epistemologi-sche Phase und der rücksichtslose Mechanismus werden symbolisch im Finale des Films überwunden, wenn der Psychopath von einem außer Kontrolle geratenen Karussell zerquetscht wird – eine Anspielung auf seine in Boshaftigkeit erstarrte Entwicklung.

Ein Liebhaber des manipulativen Charakters wird feststellen, daß die Möglichkeit, X bei seiner Arbeit zu entlarven, zuweilen durch die kaum wahrnehmbare »Off«-Qualität einer Szene angedeutet wird. In Hitchcocks Film *Frenzy* wird diese Nuancierung visuell durch das ein wenig künstliche rote Haar des psychopathischen Killers, gespielt von Barry Foster, realisiert.

Falls Y in den Scharmützeln mit X geübt ist, wird er es verstehen, das, was »off« erscheint, ans Licht zu zerren, indem er eine bestimmte Sequenz wieder und wieder durchgeht und X nicht zur Ruhe kommen läßt. So werden Ungereimtheiten und Fehler aufgedeckt, welche die vordergründige Glaubwürdigkeit des Szenarios Lügen strafen. In Filmen wie Antonionis *Blow Up* und auch in *Blow Out* hofft Y, durch die genaue

Untersuchung von Fotografien oder durch die ständige Wiederholung von Tonbandaufzeichnungen verräterische Details aufzudecken. So kann er das Muster von Xs Machenschaften und seine Versuche, eine bankrotte Wirklichkeit durchzusetzen, zurückverfolgen.

Wenn es Y gelungen ist, die tatsächlichen Handlungsschritte von X herauszufiltern, kristallisiert sich dessen schematischer Plan; seine klaustrophobische Logik – seine Entschlossenheit, die Menschen, die das Pech haben, seinen Weg zu kreuzen, nach einem genauen Plan zu dirigieren und zu beherrschen – zeigt ungeschminkt, wie armselig und beschränkt er ist.

Wenn Y und X ein vertrautes Verhältnis haben, so kann es vorkommen, daß X in seiner Nachahmung eines menschlichen Wesens ein wenig danebenliegt. Wenn er mit Worten oder Gesten ein bestimmtes Gefühl zum Ausdruck bringen will, wirkt er oft hölzern und gekünstelt. Wenn man eine Gefühlsregung erwarten würde, wie beispielsweise bei der Nachricht vom Tode eines Freundes oder Verwandten, kann X unvermittelt abwesend und cool erscheinen. In anderen Fällen, wenn X vorgibt, sein Herz auszuschütten, kann es sein, daß er »zu dick aufträgt« und die Vorstellung so zu einem wenig überzeugenden und heuchlerischen Rührstück gerät.

X hat große Angst, seinen Auftritt zu verpatzen, wenn er feststellen muß, daß es ihm nicht gelungen ist, die Erfordernisse der Situation genau zu erfassen. Wenn X dabei erwischt wird, wie er unglaubwürdige Gefühle zur Schau stellt, und Y »ihn zur Rede stellt«, kann es bei X zu einem abrupten Wandel kommen, und er zeigt sein »wahres Gesicht«; er schäumt vor Wut, wenn auch nur für einen kurzen verräterischen Moment. Der Psychopath trägt stets eine Maske, außer wenn er offen aggressiv ist. In einer psychologischen Projektion überträgt X seltsamerweise seine Wut auf sein Opfer und macht es dafür verantwortlich, daß er seine wahren Gefühle unterdrücken muß – schließlich wird von ihm erwartet, daß er »mitspielt«. In diesem Fall nimmt die Wut einen selbstgerechten Affekt an.

Im psychologischen Thriller wird ein bevorstehender Wutausbruch durch erste Risse und Schrammen an der intakten Oberfläche von X angezeigt. In dem Film *Play Misty For Me* wird der erste Riß in der Fassade des weiblichen Psychopathen durch ihren obszönen Haß auf Fremde und unschuldige Zuschauer auffällig. In *Aliens* fliehen die psychopathischen Eingeweide von Wirt zu Wirt und brechen unerwartet aus deren Körpern hervor. In Robert Aldrichs *Kiss Me Deadly* wird die psychopathische Präsenz durch eine »Büchse der Pandora«, die ein tödliches Gift enthält, verdeutlicht.

Abrupte Affektveränderungen tauchen auf, wenn der performative Riß weiter auseinanderklafft – diese überraschende Inkonsistenz zwischen innerer und äußerer Realität ist für ein wirkliches oder dramaturgisches Publikum so schockierend.

In dem Film *The Stepfather* plaudert der Psychopath in Gestalt eines Immobilienmaklers angeregt mit einem Psychiater, der vorgibt, ein Haus kaufen zu wollen, jedoch tatsächlich die geistige Gesundheit des Immobilienmaklers (»real estate agent«) untersucht. Es gibt einen kleinen Fehler in der Vorstellung des Psychiaters, woraufhin die Oberfläche des Psychopathen zu bröckeln beginnt; plötzlich riecht er Lunte und schlägt den Arzt aus heiterem Himmel ins Gesicht. Diese extreme Interaktion ist die groteske und überzogene Parodie des Sich-Kennenlernens, hyperrealisiert im Raum einiger weniger hysterischer Makromomente.

X kann sich ein Artefakt namens »Spiegelvorrichtung« schaffen, um Y zu manipulieren. Mit Hilfe

dieser Vorrichtung schneidet X seine Neigungen und Ansichten zynisch auf die von Y zu und gewinnt so dessen Vertrauen und Zustimmung. Eine Übereinstimmung unter Vorspiegelung falscher Tatsachen wird hergestellt, vorausgesetzt, Y läßt sich hinter Licht führen. Selbst wenn X tatsächlich »ich auch, Bruder...« sagt, fließen seine wahren Gefühle nicht in die Interaktion ein. X muß Y nicht immer spiegeln, er kann auch eine Rolle spiegeln, die Y akzeptiert. So klingelt beispielsweise X an der Tür von Y und gibt vor, ein Elektriker zu sein, der gekommen ist, eine defekte Stromleitung zu reparieren; natürlich ist er kein Elektriker. Ein gutes Beispiel hierfür ist *Rotkappchen*.

Betrügereien sind Werkzeuge. Das Ausmaß des Schadens, den sie anrichten können, hängt vom Zweck ihres Einsatzes ab. Während eine »Spiegelvorrichtung« von Eltern benutzt wird, um ihr Kind zu etwas zu ermutigen oder von einem Psychiater aus therapeutischen Gründen, so bedienen sich ihrer auch ehrgeizige Schüler, auch »Streber« oder »Arschkriecher« genannt, die zynisch die Meinung ihrer Lehrer in ihren mündlichen und schriftlichen Arbeiten nachplappern. Menschen verwenden die »Spiegelvorrichtung« auch, um »anzukommen«, wie Erving Goffman feststellt. Ein Oberschulmädchen kann bemüht sein, ihre Intelligenz zu verbergen und sich einfüllig geben, um sich ihre Verabredungen zu sichern. Goffman führt dies und viele andere Versionen des »Ankommens« in seinem Buch *Stigma* anschaulich aus. Die »Spiegelvorrichtung« ist für X ein Werkzeug, um Y weichzuklopfen und ihn für seine Manipulationen empfänglich zu machen. Der gezielte Gebrauch von »Spiegelvorrichtungen« war in Deutschland zur Nazizeit gang und gäbe. Um nur ein Beispiel zu nennen: es wurde eine perfekte Imitation des Bahnhofs von Treblinka gebaut, mit der ausdrücklichen Absicht, die Gefangenen glauben zu machen, sie seien an einem harmlosen, freundlichen Ort angekommen. Dieser sogenannte Bahnhof war ein Konzentrationslager.

Um wirksam zu funktionieren, müssen die Regeln beim Gebrauch einer »Spiegelvorrichtung« sklavisch eingehalten werden. Wie auch immer der Betrug strukturiert sein mag, es gibt Besonderheiten und Details, die jede dieser Vorrichtungen einzigartig machen und die zur Erreichung des Ziels einzubauen sind. Dies sind die Nuancen und Schattierungen des individuellen Betrugs, die sein Gelingen oder sein Scheitern beeinflussen. Je weniger die variablen Einzelheiten Aufschluß über die Bemühungen von X geben, desto mehr Aussicht auf Erfolg hat der Betrug. Je geringer die emotionale Beteiligung von X in der Interaktion mit Y ist, desto wahrscheinlicher ist es, daß er die Kontrolle über Y erlangt und auch behält. Mit Hilfe der »Spiegelvorrichtung« kann Y objektiviert und seine Ängste und Bedürfnisse freigelegt werden.

Als Vorspiel der Errichtung und Animation einer »Spiegelvorrichtung«, muß sich X erst auf Informationsjagd begeben. Empirische Daten dienen seinem Zweck in diesem Falle am besten. Diese Informationen herauszubekommen und zu manipulieren, erfordert äußerste Wachsamkeit und Dissoziiertheit.

Soll eine »Spiegelvorrichtung« aufgebaut werden, so sind eine Menge Hausaufgaben zu machen. Die Person, die X errichten muß, sollte ein Artefakt auf der Grundlage der über Y gesammelten Informationen sein. Diese Informationen kann sich X aus Berichten, Aufzeichnungen, von Ys Freunden und Nachbarn oder durch Beschattung von Y beschaffen. Falls er durch offene Befragung zu den Informationen gelangen muß, kann sich X dazu wiederum einer Spiegelvorrichtung bedienen. Er kann sich z.B. irgendeine

Uniform anziehen und amtliche Befugnis vortäuschen. Er kann sich als Krankenschwester oder Polizeibeamter verkleiden. X kann Y oder einen seiner Freunde betrunken oder »stoned« machen, indem er so tut, als wolle er sich ganz zwanglos in Gesellschaft eines guten Freundes entspannen.

Während Y von X erwarten mag, daß er eine Verschnaufpause vom »Spiel« einlegt, nachdem er einen Saloon oder eine Dance Hall betreten hat, gleicht X jedoch eher einer Rechenmaschine, deren Funktionen niemals nachlassen oder ausfallen. Für Y scheint eine zuvor feindlich gesinnte Welt, die ihm die Erfüllung seiner Sehnsüchte verweigert, nun bereit, ihm zuzuhören. Aber unglücklicherweise ist es nur X, der ihm zuhört und zweifellos nicht ohne Hintergedanken. In angeheitertem Zustand wird Y vorbehaltlos reichlich Informationen über sich selbst oder über alles, was für X von Interesse ist, ausplaudern. In Gesellschaft dieses redseligen Ahnungslosen wird X gewiß weniger trinken, als es den Anschein hat, aber wenn X ein Psychopath ist, besteht allerdings auch kein Grund zu der Annahme, daß seine eiserne Selbstkontrolle vom Alkohol Schaden nehmen könnte.

In der heutigen Zeit der Abstinenz, kann ein Treffen der Anonymen Alkoholiker ein ebenso guter Ort zur Informationsbeschaffung sein wie es in früheren Zeiten die Bar war. Das Gebot, sich zu bekennen, herrscht hier gleichermaßen, und es ist in beiden Fällen äußerst wahrscheinlich, daß der Betreffende sich entspannt und »sich öffnet«. Im Geschäftsleben nennt man die Jagd nach Informationen Marktforschung. Faktoren, die Marktforschungsberichten entnommen sind, werden in einer Art und Weise gegeneinander abgewogen, daß sich letztlich konkrete Konsequenzen für eine große Zahl von Individuen ergeben. Diese folgenschwere Art der Informationsverwendung schildert Mark Dowie in seinem Essay *Pinto Madness*. In *The Function of Social Conflict* beschreibt der Soziologe Lewis Coser, wie der Soziologe in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts mehr und mehr zum Vermittler oder Quasi-Marktforscher für Firmen und Institutionen geworden ist.

Während einer Informationsjagd tut X gut daran, die polaren Leidenschaften von Y herauszufinden; das, was Y am meisten liebt und was er am meisten haßt, seine größten Hoffnungen, seine größten Ängste. Wenn X ein mit dieser Information ausgerüsteter Psychopath ist, kann er im Spiel um Belohnung und Bestrafung für die entscheidende Wendung sorgen, indem er über Y wegen einer tatsächlichen oder vermeintlichen Schwäche herfällt.

Manchmal arbeitet X auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig. Ein klassisches, wenn auch arg strapaziertes Beispiel ist das des geschäftstüchtigen Künstlers X, der einen reichen weiblichen Gönner Y einlädt, »meine Radierungen zu sehen«. So kann er ihr, während er versucht, ein Werk zu verkaufen, gleichzeitig vermitteln, wie anziehend er sie findet, indem er beispielsweise ihr Knie tätschelt. Dadurch, daß er mehrere Köder gleichzeitig auslegt und darauf wartet, bei welchem sie anbeißt, kann X seine Taktik variieren, falls das Spiel anderswo stattfinden sollte. Wenn eine von X inoffiziell verfolgte Taktik von Y nicht ausdrücklich oder stillschweigend akzeptiert wird, kann X von seiner Taktik abrücken und behaupten, es sei alles nur Spaß gewesen.

Wenn Y darüber im Bilde ist, daß X verschiedene Taktiken ausprobiert und dann je nach Laune wieder davon abrückt, kann Y dieser versuchten Manipulation ausweichen, die Tatsache, daß X überhaupt eine Taktik ausprobiert, völlig ignorieren und sich nur auf die deutlichste und offizielle einlassen.

Bei einem zwei- oder mehrgleisigen Versuch kann X behaupten, daß es gar keine offizielle Taktik gibt, daß Taktik eine Frage der Interpretation und der Semantik ist. X wird versuchen zu leugnen, daß irgendetwas wirklich passiert und auf die Instabilität und Beliebigkeit der menschlichen Wahrnehmung und Wirklichkeit hinweisen. In diesem Fall wird X zuweilen »ausweichend« genannt, weil er ständig von einer Taktik abweicht, und eine neue anwendet, je nachdem, welche gerade vorteilhafter ist. Er wird auch hinterhältig und schäbig genannt, unaufrichtig und opportunistisch, korrupt und mies. Seine Art zu reden könnte man als doppelzüngig und ausweichend oder, freundlicher ausgedrückt, als indirekt oder sich in Andeutungen ergehend bezeichnen. Ebenso wie in Amerika bei Studentinnenversammlungen potentielle neue Mitglieder »angeheißt« werden, kann X versuchen, Y übermäßig zu stimulieren, indem er eine fiebrige Atmosphäre erzeugt oder eine Krise vortäuscht, um Y dazu zu veranlassen, seine Entscheidungen unvorsichtig und überstürzt zu treffen. X kann Y »abwürgen«, genauso wie ein Politiker versuchen kann, einen Gesetzesentwurf durch Obstruktion zu verhindern.

Dinge, die wie harmlose Zufälle erscheinen, durch die X jedoch einen entscheidenden Vorteil erlangt, können das Ergebnis seiner unablässigen Ränke sein. X kann sich einer Reihe von Mitteln bedienen, um zu verhindern, daß sich Y und eine dritte Person oder Gruppe, Z, treffen und Y mit prosaischen Ausreden wie der, seinen Schlüssel verloren zu haben, krank zu sein, kein Benzin mehr zu haben, oder durch andere unvorhergesehene Widrigkeiten ablenken.

X kann feststellen, daß die Anordnung der Elemente seines Spiels, seien es Personen, Objekte oder Ereignisse, seine Pläne vereiteln könnte; er kann die Situation bereinigen oder er kann warten, bis sich eine Veränderung ergibt, welche günstigere Bedingungen für die Realisierung seines Plans schafft. Eine Veränderung, die einem Außenstehenden völlig belanglos erscheinen mag, kann X zum Handeln veranlassen.

Die Strategie des Wartens auf eine neue Anordnung hat Ähnlichkeit mit der Entscheidung, bei einem Geisteskranken eine Schocktherapie anzuwenden. Hier hofft man, daß die Rekonfiguration im Gehirn durch Elektroschock therapeutischen Erfolg hat. Der Arzt und gewiß auch der Patient haben nur wenig Einfluß auf die Art der Rekonfiguration; bei dieser Strategie rechnet man einfach mit einem glücklichen Ausgang. Ist X ein Psychopath, ist nur sicher, daß seine relativ passive Strategie, auf eine neue Anordnung zu warten, nur dann zur Anwendung kommt, wenn sie das letzte Spiel ist, das noch gespielt werden kann.

Cady Noland, 1987 (zuerst veröffentlicht in BALCON, Spanien 1989).  
(Übersetzung Birgit Herbst)

#### Bibliographie | Bibliography

Arendt, Hannah. *Eichmann In Jerusalem: A Report on The Banality of Evil*, New York: Viking Press, 1963.

Becker, Ernest. *The Denial of Death*, New York: Free Press, 1973.

Becker, Ernest. *The Structure of Evil*, New York: Free Press, 1975.

Carnegie, Dale: *How to Win Friends and Influence People*, New York: Simon & Schuster, 1936.

Cleckley, Dr. Hervey. *The Mask of Sanity*, New York: Plume, 1982.

Coser, Lewis. *The Functions of Social Conflict*, New York: Free Press, 1956.

Coser, Lewis and Rosenberg, Bernard. *Sociological Theory*, New York: Macmillan, 1957.

Dorr, Darwin and Woodhall, Peggy. *Ego Dysfunction in Psychopathic Psychiatry Inpatients*,

from *Unmasking the Psychopath*, edited by Reid, Dorr, Walker, and Bonner, New York: W. W. Norton, 1986.

Dowie, Mark. *Pinto Madness*, from *Crisis In American Institutions*, edited by J. Skolnick and E. Currie, Boston: Little, Brown & Co., 1976.

Friedlander, Saul. *Reflections of Nazism*, New York: Harper & Row, NYC, 1984.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self In Everyday Life*, New York: Doubleday & Co., 1959.

Goffman, Erving. *Stigma*, New York: Prentice-Hall, Inc., 1963.

Goffmann, Erving. *Interaction Ritual. Essays on Face – To – Face Behavior*, New York: Pantheon Books, 1967

Kegan, Robert. *The Child Behind the Mask: Socio-pathology as Developmental Delay*, from *Unmasking the Psychopath*, op.cit.

Korda, Michael. *Power*, New York: Time-Warner, 1975.

Machiavelli, Niccolò. *The Prince*, New York: Bantam, 1966.

Machiavelli, Niccolò. *The Prince, Monarch Notes*, by Sobel, Robert, New York: Simon & Schuster, 1965.

May, Rollo. *The Meaning of Anxiety*, New York: Simon & Schuster, 1950.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: McGraw-Hill, 1965.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy & the Genealogy of Morals*, New York: Doubleday & Co., 1971.

Person, Ethel Spector. *Manipulativeness in Entrepreneurs and Psychopaths*, from *Unmasking the Psychopath*, op.cit.

Piers, Gerhardt and Singer, Milton. *Shame & Guilt*, New York: W.W. Norton & Co., 1971.

Sánchez, José. *Social Crises and Psycho-pathology: Toward a Sociology of the Psychopath*, from *Unmasking the Psychopath*, op.cit.

Sontag, Susan. *The Pornographic Imagination*, from *Styles of Radical Will*, New York: Farrar, Strauss, & Giroux, 1968.

Veblen, Thorstein. *Pecuniary Canons of Taste* from *Theory of the Leisure Class*, New York: MacMillan & Co., 1899.

#### Filmography

*Alien*, 1979, Ridley Scott

*Blow-up*, 1966, Michelangelo Antonioni

*Blow Out*, 1981, Brian de Palma

*Frenzy*, 1972, Alfred Hitchcock

*Kiss Me Deadly*, 1955, Robert Aldrich

*The Oscar*, 1966, Russell Rouse

*Play Misty For Me*, 1971, Clint Eastwood

*The Stepfather*, 1987, Joseph Ruben

*Strangers On A Train*, 1951, Alfred Hitchcock

#### Manuel OCAMPO

courtesy: Fred Hoffman Gallery, Los Angeles

#### Jean-Michel OTHONIEL

##### 417 | L'Anus Vert, 1992

courtesy: Ghislaine Hussenot / Foundation Cartier, Paris

#### Tony OURSLER

alle Abbildungen:

courtesy: Diane Brown Gallery, New York

## Michelangelo PISTOLETTO

alle Abbildungen:

**Happy turtle – Glückliche Schildkröte, 1992**  
Installation, Friedrichsplatz 9, Kassel

## Hermann PITZ

435

**First floor**  
room

fact  
sculpture

convex

Dr Jekyll

daylight

view

surface

public

assertion

product

intentional

foreground

gallery

subject

present

congruence

**Third floor**

attic

possibility

optics

concave

Mr Hyde

artificial light

insight

structure

private

comment

production

casual

background

stage

variation

past

divergence

### Notes

1 Room/attic: this pair of concepts refers to the historical use of the Fridericianum; as a gallery it was a house for art, and works of art were the residents of that house. They behaved in it like people in their living rooms, receiving guests and admitting the public. The top storey was an exception to this; it belonged to a private sphere and was used for things removed from the public eye, or simply stood empty.

2. Dr Jekyll/Mr Hyde: this pair of concepts stands for the possessional character of the *duplex* realization; it is not necessary for visitors to DOCUMENTA IX to have seen both parts, even though – and because – they are the same work. Just as it is also possible to meet only Dr Jekyll and not (or never) Mr Hyde – or vice versa – and yet to know something about them. The parts on the first floor and on the top floor probably together form a single work, but each part can live out its character independently of the other one. A quotation from Reclam's Film Guide, Stuttgart 1973: "... it is not until he is Mr Hyde that Jekyll can fulfil his secret wishes: it is quite logical that he should rejoice after his first transformation: "Free, free at last!" ...

3 View/insight: this pair of concepts indicates possible different uses of the *duplex* sections by the viewer. One part could seem more monolithic and closed, the other could be more speculative and open to further associations.

4 Product/production: the pair of concepts addresses the varying degrees of completion of the *duplex* sections. One is complete, the other could develop further. The product is more like an object, the production is more like a process.

5 Foreground/background: this pair of concepts names two ways of adopting space. One *duplex* section stands freely in the foreground of a room and ignores the background, while the other forms a background for the viewer and places nothing in the foreground.

6 Present/past: this pair of concepts indicates the future and a certain element of historical limitation in the nature of the work; without a history of previous attempts and expressions the *duplex* realization could not have come about. For me the past has more significance than the inspiration of the moment, or put in a different way: my work today represents no other idea than my work yesterday.

Hermann Pitz, Düsseldorf, February 1992

## Martin PURYEAR

442

Beiliegend mein Vorschlag für die temporären Pavillons der documenta.

Die Arbeit wird aus einem Jurte-Gestell (Photo oben) bestehen, das eine auf einem Pfosten befestigte Holzplatte umschließt. Der Pfosten wird unter dem Pavillon in den Boden gelassen und reicht bis herauf in die Jurte, so daß die Platte sich ca. 50 cm über dem Boden des Pavillons befindet. Auf dieser Platte wird eine Holzskulptur stehen.

Der Boden innerhalb die Jurte müßte so ausgeschnitten werden, wie in der Zeichnung zu sehen ist, so daß die Jurte »Außenraum« einbezieht und man durch das Jurte-Gestell nach unten und die Erde sehen kann.

Die Jurte, die Skulptur und die Platte werden bis Ende April transportfähig sein. Der hölzerne Pfosten kann in Kassel besorgt werden.

Ich werde Dich in ein paar Tagen anrufen.

Herzliche Grüße,

Martin Puryear

alle Abbildungen:

courtesy: Donald Young Gallery, Seattle

## Rober RACINE

448

**Der Buchstabe K in Kassel**

Auszug aus dem *Park der französischen Sprache*. Alles begann am 29. Oktober 1979 in dem kleinen Stadtviertel Saint-Martin, in Laval, Quebec. Dort hatte ich den Einfall zu einem Park der französischen Sprache. Ein Park, ein Garten, wo in einem durchgehend geöffneten Außenraum alle Wörter der französischen Sprache samt ihren Definitionen dem Boden eingepflanzt wären, gedruckt auf kleine Schilder und aufgeteilt in Wortblöcke, wobei jede Wortart an einer extra Farbe zu erkennen wäre.

Ein öffentlicher Ort also, wo sich der Leser-Spaziergänger zum Erlernen neuer Wörter körperlich im Raum zu bewegen hätte, von einem Wort zu einem anderen; vom Block der L's zu dem der I's, vom Block der R's zu dem der E's. Das Wörterbuch (Le Petit Robert) zum geographischen Ort machen, wo die Lektüre jedes einzelnen nicht Diskurs, sondern eher Parcours wird.

Ein ruhiger Ort, wo jeder, jede sich in einer großen friedlichen Versammlung von Wörtern wiederfindet.

Ein Außenraum im Einklang mit der angrenzenden Natur, wo alle Wörter einander antworten. So einzurichten, daß der Park, der Garten, das Gelände eine riesige Seite ist, auf der sich alle Wörter und ihre Leser einschreiben.

Ein Ort, wo man sich buchstäblich inmitten eines Textes ergeht.

**Kassel**

Zur Präsentation auf der documenta 9 habe ich den Buchstaben K ausgesucht, der 201 Wörter umfaßt. Diese stammen aus rund dreißig Ländern des Orients und des Okzidents. Es ist ein kosmopolitischer Buchstabe, der sich gewissermaßen mit der internationalen Seite dieser Ausstellung trifft.

Robert Racine

(Übersetzung Stefan Barmann)

**Letter K for Kassel**

Extract from *The French language Park*  
Everything started on the 29th of October 1979 in the small quarter of Saint Martin in Laval, Quebec. That's where the idea of a French language park came to me.

A park, a garden, where, in a permanently accessible and outside space, all the words and definitions of the French language, printed on small panels, would be planted on the ground and spread out in areas of words, each part of speech being identified by a specific colour.

Hence, a public space where, to learn new words, the Hence, a public space where, to learn new words, from the section of Ls to that of the Is, from the section of Rs to that of the Es. Turn the *Petit Robert* dictionary into a geographic space where each person's reading becomes more of an itinerary than a discourse.

A quiet place where everyone finds him- or herself in a large peaceful rally of words.

An outside space, in harmony with the neighbouring nature, where all the words have passed the word along.

Make the park, the garden, the field into an immense page on which all the words are recorded as well as their readings. A place where one literally meanders in the bosom of a text.

**Kassel**

For DOCUMENTA IX, I have chosen to present the letter K which contains 219 words, these come to us from approximately 30 countries in the East and the West. It's a cosmopolitan letter which recalls to a certain extent this exhibition's international aspect.

Robert Racine

(Translation Etienne Ficherouille)

449 | **Maquette de la lettre K**

Siebdruck auf ovalem Metallschild, 25 x 18 cm, aufgesetzt auf eine 60 cm hohe Stange

450 | **Le Terrain du Dictionnaire A/Z, 1980**

Musée d'art contemporaine de Montréal

451 | **Page-Miroir: »Vraiment – 2120 – Vue«, 1980 – 1988 (Detail)**

Galerie René Blouin, Montréal

## Philip RANTZER

452 | **Sometimes I have a passion to my wife, 1992**

Israel Museum, Jerusalem

## Charles RAY

455 | **Mannequin Fall '91, 1991**

courtesy: Burnett Miller Gallery, Los Angeles

alle übrigen Abbildungen:

courtesy: Galerie Metropol, Wien

## Martial RAYSSE

458

aus: Jean Cocteau, *Journal d'un inconnu*, 1953, *Le cahier rouge*, Grasset

Die Kunst heiligt den Mord einer Gewohnheit. Der Künstler nimmt es auf sich, ihr den Hals umzudrehen. Unsere wirre Epoche ist zum Beispiel den Malern ins Garn gegangen, weil sie nach und nach die Gewohnheit angenommen hat, ein Bild mit anderen Bildern zu vergleichen, statt das Bild mit seinem Vorbild. Das Ergebnis ist, daß die Intensität des Vorgangs, der ein Vorbild zum Werk wandelt, ihr ein toter Buchstabe bleibt. Sie empfindet nur den Schock einer neuen Ähnlichkeit; derjenigen, die nicht figürliche Bilder (ihrer Ansicht nach) untereinander haben, nur weil sie die alte Ähnlichkeit vermeiden, und diese Bilder beruhigen sie durch eine Nicht-Darstellung, die

sie *wiedererkennt* und die sie als Sieg über die Darstellung ansieht. Während Picasso uns die gleiche Intensität vermittelt, sei es, daß er sich darin gefällt, das menschliche Gesicht herrlich zu entstellen, sei es, daß er es so, wie es ist, darstellt. Man entschuldigt Picasso wegen seines vieltönigen Registers und weil man eine Rast in seinem Lauf hinnimmt, aber er ist der einzige, der es sich erlaubt. Das führt dazu, daß man solche Phrasen zu hören bekommt wie die eines jungen Mannes, der Picassos neueste Bilder in Vallauris gesehen hatte und mir am Telefon sagte: »Sehr erstaunliche, wenn auch figurliche Bilder.«

Ein junger Mann wie dieser wird der Kühnheit des Malers verschlossen bleiben, der morgen einem Wirbelsturm Windstille entgegensetzt, der das Figurliche durch unauffällige umstürzlerische Intensität erneuert und durch Auflehnung gegen so starke Gewohnheiten, daß kein Maler es wagen würde, Opfer dieses Vorfalls werden zu wollen. Man wird ihn, wenn er es doch wagt, unweigerlich mit einem Nachzügler verwechseln, während er doch den Beweis höchsten Heldentums liefert. Die Moral dieses zukünftigen Opfers müßte also sehr intensiv sein, da sein Werk aus den konventionellen Merkmalen des Skandals keinen Nutzen zieht, da sein Skandal gerade darin besteht, daß es dies nicht tut.

(aus: Jean Cocteau, Tagebuch eines Unbekannten, Berlin 1957)

Art consecrates the murder of habit. The artist takes charge of twisting its neck.

Our confused period, for example, is caught in the painters' trap, because it has gradually come to compare paintings with other paintings instead of comparing a painting to its model. It therefore results from this, that the intensity of the operation which changes a model into a work is for our time condemned to be stillborn. Just the shock of a new resemblance is felt. It is this new resemblance, which non-figurative paintings share (in today's opinion) by the sheer fact that they avoid the old resemblance, and these paintings are reassuring to the times given a non-representation which is recognizable and which is believed to be a victory over representation. Picasso, however, communicates the same intensity, either because he finds pleasure in magnificently disfiguring the human face, or because he portrays it as it is. Picasso is forgiven because of the range of his repertoire and our acceptance of a halt in his journey; but he alone can afford to do so. Such remarks as this one, made by a young man, can thus be heard; he had just seen his latest canvasses in Vallauris and called me: "very striking canvasses, even though figurative."

Such a young man will be blind to the audacity of the painter who will tomorrow call a cyclone a lull, who will renew figurative art with an unapparent subversive intensity, and by a revolt against rather strong habits in such a way that no painter will again dare to resolve himself to become the victim of this occurrence. He will not fail, if he so dares, to be confused with a late-comer, even though his undertaking will be the proof of a supreme heroism.

This future victim's sense of morality will therefore have to be intense as his work will not benefit from the conventional attributes of scandal; its scandal, in fact, will consist of not making one.

(from: Jean Cocteau, Journal d'un inconnu, 1953)

#### 459 | Georges et le dragon, 1990

courtesy: Galerie de France, Paris

#### UIFROLLOF

Dank an die folgenden Institutionen für die finanzielle Hilfe: Bildkonstärnsfonds, Schweden, Kulturrådet, Schweden, NUNSKU, Schweden, Svenska Institutet, Schweden  
Weitere Sponsoren: Atlas Copco, Torbjörn Lenskog AB, Ciba Geigy, Schweden, Mecman, Criga, Skogs Boktryckeri AB, SSAB, Torbjörn Lenskog AB, Trolleborg AB.

#### Erika ROTHENBERG

courtesy: Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles

#### 473 | Test, 1991

Norton Collection, Santa Monica

#### Susan ROTHENBERG

courtesy: Sperone Westwater, New York

#### Ulrich RÜCKRIEM

#### 476 | Installation in der Bauhütte Zeche Zollverein, Halle 5, 1992

Granit Bleu de Vire, geschnitten und gespalten, 7 Arbeiten, 23 Steine  
Halle 5, Schacht XII, Gelsenkirchener Straße 181, Essen

#### Remo SALVADORI

#### 486–488 | Nel Momento, 1992

Walzblei, 50 x 50 x 0,1 cm

#### 489 | Figura, 1991

Bleistift auf Papier, 91 x 50 cm

#### Joe SCANLAN

#### 490 | Bathroom Floor, 1991

Sammlung Lewis and Susan Manilow, Chicago

#### Helmut SCHWEIZER

#### Die anderen Gesichter des Geldes, 1992 Rendez-vous chez Papin

21 farbige Serigraphien auf Fenstern von 7 Kasseler Banken

#### 506 | Entwurf für Raiffeisenbank Kurhessen e.G., Wolfsschlucht, Hahn I, 225 x 187 cm

#### 507 | Entwürfe für: Stadtparkasse Kassel, Wolfsschlucht, Henschel, 188 x 156 cm – Dresdner Bank AG, Kölnische Straße, Daimler 2, 188 x 156 cm – Citibank Privatkunden AG, Obere Königsstraße, Röntgen 2, 192 x 160 cm

Das Projekt wurde von folgenden Instituten finanziell unterstützt: Citybank Privatkunden AG, Kreissparkasse Kassel, Landeskreditkasse zu Kassel, Raiffeisenbank Kurhessen e.G., Stadtparkasse Kassel

#### Haim STEINBACH

courtesy: Sonnabend Gallery, New York, Jay Gorney Modern Art, New York

#### 522 | an offering, 1992

collectibles arranged by Jan Hoet from his office at the Museum van Hedendaagse Kunst, Gent  
Installation, Neue Galerie, Kassel  
Schreiner: Noël Joos

#### 523 | an offering, 1992

Detail mit »Die schwarze Maske (Charlotte)«, o. J., von Lovis Corinth, Neue Galerie, Kassel

#### 524 | Detail der Installation mit »Isola«, 1975–82 von Mario Merz und »Adler (Fingermalerei I)« von Georg Baselitz, Neue Galerie, Kassel

#### 525 | Black Forest wall, 1992 (Detail)

Schreiner: Noël Joos

#### Pat STEIR

#### 526 | Blue and yellow one-stroke waterfall, 1992

Öl auf Leinwand, 442,5 x 230,5 cm  
courtesy: Robert Miller Gallery, New York

#### 527 | Yellow and blue one-stroke waterfall, 1992

Öl auf Leinwand, 440,5 x 230,5 cm  
courtesy: Robert Miller Gallery, New York

#### 528 | Curtain waterfall, 1991

Öl auf Leinwand, 351,7 x 295,9 cm  
courtesy: Galerie Franck and Schulte

#### 529 | Wolf waterfall, 1990

Öl auf Leinwand, 452,1 x 246,3 cm  
courtesy: Robert Miller Gallery, New York

#### Thomas STRUTH

Margit Bauer, Thomas Bernstein, Natalie Davey, Maria-Anna Dewes, Frank Eitner, Ulrike Kutschera, Ursula Ott, Michael Sauer, Wolfgang Schlegel, Thomas Schütte, Yvonne Schweidtmann, Thomas Struth

#### Yuji TAKEOKA

#### 538

Bisher lag für den Künstler der Beginn seines schöpferischen Handelns – ob von ihm selbst oder von anderen ausgeführt – in der Kontemplation über sein Werk. Oder aber er präsentierte, wie es beim *Ready-made* der Fall ist, einen ganz gewöhnlichen Gegenstand als Werk. Jedenfalls werden beide Arten von Werken in einem dafür vorgesehenen Raum (für den im folgenden der Begriff »etablierter Raum« verwendet wird) ausgestellt, also in institutionellen Räumen wie Museen oder Galerien, im Rahmen von Ausstellungen in Städten (oder auch in der freien Natur). Schon einmal schrieb ich einen Katalogbeitrag, und in diesem Zusammenhang war ich auf folgendes aufmerksam geworden. Marcel Duchamp hatte 1917 unter dem Pseudonym R. Mutt ein Urinoir mit dem Titel »Brunnen« (auch »Fontain« genannt) in der *Society of Independent Artists* in New York ausgestellt.

Seither stellen die Werke Duchamps unter der Bezeichnung *Ready-made* einen aus dem Kontext der modernen Kunst nicht mehr wegzudenkenden Faktor dar. Das *Ready-made* hatte und hat noch immer größten Einfluß auf Künstler und Kunsthistoriker, was wohl auch in Zukunft so bleiben wird.

Mein Interesse gilt der werkhafte Existenz des *Ready-made* im Kunstzusammenhang, sowie seinem kunstgeschichtlichen Aspekt. Parallel dazu

möchte ich meine Aufmerksamkeit auf die Situation des Raumes lenken, der – wie die Ausstellung der *Society of Independent Artists* – stets ein institutioneller Raum ist, in dem dann als Kunstwerk auf einem Podest das *Ready-made* »Urinoir« präsentiert wird.

(Marcel Duchamp hatte schon vor dieser Ausstellung den »Flaschentreckner« als *Ready-made* verstanden.)

Auf einer anderen Ausstellung der *Society of Independent Artists* hatte er das berühmte Gemälde »Akt, die Treppe hinabsteigend« ausgestellt, das von seinem Freundeskreis scharf kritisiert worden war, aber 1913 bei der *New Yorker Armory Show* vieldiskutiert und hochgelobt wurde. Bedenkt man dies zusammen mit der Präsentation des Urinoirs in der Ausstellung der *Independent Artists*, so läßt sich die Verschiebung vom geschaffenen Werk, dem Gemälde, zum präsentierten (gezeigten) Werk, dem *Ready-made* erkennen. Der entscheidende Unterschied liegt nicht unbedingt im Charakter dieser Werke als Ausstellungsstücke. Es handelt sich eher um eine inhaltliche Verschiedenheit, die aus ihrer unterschiedlichen Entstehungsproblematik resultiert.

Als Marcel Duchamp die Idee hatte, ein Urinoir als Werk zu präsentieren – also zu Beginn der Entstehung des Werkes – hatte er bewußt die Vorstellung von »der Präsentation eines Gegenstandes an sich in einem etablierten Raum«. Konkret hatte er damit ein rebellisches, selbstkritisches, radikales Werk für einen Raum im Sinn, das gegen die herkömmliche Bedeutung dieses »etablierten Raumes« Stellung beziehen sollte. Mithin hat er sein Werk gegen den Gedanken der »Präsentation« konzipiert. Ich glaube, diese bewußte Vorstellung, die er bei der Schöpfung seines früheren Gemäldes nicht hatte, war nun geweckt. Mir selbst scheint das, was Marcel Duchamp sich bei der Entstehung des Urinoir-Werkes vorstellte, nachvollziehbar.

Da die Ausstellung der *Independent Artists* (er war übrigens Mitglied des Organisationskomitees) zunächst ohne Auswahlverfahren arbeitete und alles zur Ausstellung zugelassen wurde, erkor er sich ein möglichst weit von der herkömmlichen Bedeutung des Kunstwerkes entferntes Objekt zum Werk. Aus dieser Situation heraus ergab sich für ihn die Notwendigkeit, sein mit R. Mutt signiertes Anti-Werk auf das Podest zu stellen. So wurde ein nicht-ästhetischer Alltagsgegenstand als Werk in einem bisher für Dinge mit gegenteiligem Charakter vorgesehenen institutionellen Raum ausgestellt.

Meiner Meinung nach stehen diese Objekte selbstverständlich in Beziehung zur Ursprungs-idee der »Präsentation eines Gegenstandes an sich in einem etablierten Raum«. In gewissem Sinne kann man sagen, daß Marcel Duchamp beide vorführen wollte – das »Urinoir« und die Ausstellung (ohne Auswahlverfahren).

Mein Interesse konzentriert sich auf die Idee zu Beginn der Entstehung eines Werkes. Die Idee, die hinter einem *Ready-made* – in diesem Fall ein Urinoir – steht, verweigert sozusagen dem Werk die schöpferische Ausführung. Der Gegenstand wird lediglich durch seine Präsentation zum Kunstwerk.

Die Entstehung eines Gemäldes, das von Anfang an für die Ausstellung in einem institutionellen Raum vorgesehen ist, schließt den Gedanken an einen, wenn vielleicht auch etablierten, unabhängig von ihm *per se* existierenden Raum aus. Es ist unbestritten, daß ein solcher »Raum« in der Aussage des Gemäldes nicht angelegt ist. Im Falle eines Urinoirs hingegen kann in der Aussage des Werkes der »etablierte Raum« als problematisiert erkannt werden. Es stellt sich zum Beispiel die Frage, warum auf einer Ausstellung ein Urin-

oir als Kunstwerk gezeigt wird. Damit wird auch die Existenz des »Raumes« thematisiert.

Anders formuliert heißt das, daß sich zu Beginn der Entstehung des Werkes die Vorstellung von einem zukünftigen Ausstellungsraum einschaltet. Mein so weit geäußertes Interesse gründet in der Frage nach meinem Bewußtsein im Moment der Entstehung meiner eigenen Arbeiten. Es geht hierbei übrigens nicht nur um den etablierten Raum »Ausstellung«, sondern es handelt sich auch um abstrakte »etablierte Räume« von skulpturaler, materieller Gestalt, und in einem öffentlichen, sozialen, künstlerischen Kontext in gewissem Sinne auch um konkrete, realistische Räume. In diesem Bewußtsein konzipierte ich meine Objekte und beabsichtige, innerhalb dieser »etablierten Räume«, »meinen eigenen Präsentationsraum« zu schaffen, in dem ein Gleichgewicht zwischen den beiden Komponenten »Objekt« und »Raum« besteht. Stellt man ein Objekt in einem Raum aus, so wird dieses Objekt zum Werk erhöht. Ein solches Werk verfügt über eine mentale und eine materielle Dimension. Auf diese Weise erfährt der betreffende Gegenstand sozusagen eine Synthese. Es entsteht ein rebellisches, radikales Objekt mit selbstkritischem Aspekt.

Eigentlich hat mir ein Urinoir den Anlaß gegeben, über diese Dinge zu sprechen.  
(Übersetzung Ursula Gräfe)

Until recently the artist's creative act began with the contemplation of his topic. Then again he sometimes would – as is the case with *Ready-mades* – present an ordinary object as a work of art. Both kinds of works are exhibited in a special room made for them (referred to as "established space" in the following) – for example in institutions like museums or galleries, during exhibitions within cities and also outdoors. Some time ago I was writing an article for a catalogue, and the following thoughts came into my mind; in 1917 Marcel Duchamp, using the pseudonym R. Mutt, presented a urinal titled *Fountain* at the Society of Independent Artists in New York.

After that his works were labelled *Ready-made* and became a very important factor within the context of modern art. Since then the *Ready-made* has influenced artists and art historians most profoundly and will do so in the future.

My special interest concentrates on the character of the *Ready-made* as work of art and on this aspect of art history. Also I would like to draw attention to the problem of the exhibition space, which is – like the exhibition of the Society of Independent Artists – always an institutional space. There the *Ready-made* "urinal" is presented on a pedestal as a work of art.

(Even before that Marcel Duchamp had conceived his *Bottle dryer* als *Ready-made*.)

During another exhibition of the Society of Independent Artists he had presented the painting *Nude descending a staircase* which was harshly criticized by his friends, but at the New York "Armory Show" in 1913 it was very much talked about and highly praised. When considering the presentation of the urinal at the Society of Independent Artists' exhibition the shift from the created work "painting" to the presented work "Ready-made" becomes obvious. The crucial difference isn't necessarily the character of these works as exhibits, but rather a difference in meaning and contents resulting from their different genesis.

When Marcel Duchamp had the idea of presenting a urinal as work of art, that is at the very beginning, he was consciously thinking about the "presentation of an object *per se* in an established space". What he had in mind was a rebellious, self-critical and radical work, which was supposed

to protest against the conventional meaning of the "established space". In this sense he had conceived his work against the idea of "presentation". I believe this consciousness, which he didn't have during the creation of his former paintings, had been awakened. For myself Marcel Duchamp's ideas during the genesis of the urinal as work of art have become very comprehensible.

Because the Society of Independent Artists (Duchamp was a member of the organizing committee) at first selected works without any criteria of qualification and any work was admitted to the exhibition, Duchamp chose an object as distant as possible from the conventional idea of the work of art. Therefore it became necessary for him to put his anti-work, signed R. Mutt, on the pedestal and a non-aesthetic commonplace object was presented as work of art in an institutional space designed for objects with a different character.

In my opinion these objects are to be seen in relation to the original idea of the "presentation of an object *per se* in an established space". In a certain sense Marcel Duchamp wanted to present both – the "urinal" and the exhibition without selection.

My special interest concentrates on the idea of a work of art. The idea of the *Ready-made* – a urinal for example – is the refusal of the creative act. The object becomes a work of art only by way of presentation.

The creation of a painting, which is originally designed for presentation in an institutional space, excludes the idea of an independently existing, even if established, space. It is undisputed that the message of such a space isn't communicated by the painting. But in the case of a urinal the contents of the work can be recognized as questioning the "established space". There is, for example, the question of why a urinal is presented at an exhibition. As a result even the existence of the "space" becomes a topic.

To put it another way: the genesis of a work evokes the image of a future exhibition room.

My interest in these things so far is based on the problem of consciousness during the process of the making of my own works. Actually I am not only thinking about the established space "exhibition", but also about abstract "established spaces" of sculptural and material form within a public, social and artistic context, and in that sense about concrete, realistic spaces. In this state of mind I conceive my works, and within these "established spaces" I intend to create "my own presentation space", trying to find a balance between "object" and "space". The presentation of an object in a certain place makes this object a work of art. A work like this consists of a mental and a material dimension and in a way the object in question experiences a synthesis. A rebellious, radical object with a self-critical aspect comes into being. In fact it was a urinal which has caused me to talk about these things.

(Translation Ursula Gräfe)

#### 541 | **Kunstinformatenkopf, 1992**

courtesy: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf

#### **Robert THERRIEN**

#### 544 | **Ohne Titel, 1990**

courtesy: Leo Castelli, New York

#### **Frederic Mats THURSZ**

#### 548 | **Isenheim Vermilion KLC, 1980/82/83**

courtesy: Galerie Lelong, Paris/New York

## Thanassis TOTSIKAS

Das Projekt wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der Foundation I. Kostopoulos, Griechenland.

## Mitja TUŠEK

561 | Marie, 1991

courtesy: Galerie Philip Nelson, Lyon

## Luc TUYMANS

565 | The murderer, 1989

courtesy: Xeno X Gallery, Antwerpen

567 | Embitterment, 1991

courtesy: Xeno X Gallery, Antwerpen

## Juan USLÉ

572 | Roebing Serie, 1991

courtesy: Galerie Soledad Lorenzo, Madrid

573 | Medio Rojo, 1991

courtesy: John Good Gallery, New York

## Bill VIOLA

577

### The Arc of Ascent: eine Video/Klang-Installation für eine 3 x 7 m große Projektionsfläche

In einem abgedunkelten Raum sieht man auf einer 3 x 7 m großen Projektionsfläche eine monumentale, bekleidete menschliche Figur in langanhaltendem freien Fall. Die Figur fällt in extremer Zeitlupe, bis sie schließlich in das schwarze Wasser eines dunklen Pools eintaucht und das Bild sich in einer gewaltigen Fontäne auflöst. Die Figur steht auf dem Kopf, so daß aus dem Fall ein Aufstieg wird. Der Körper scheint der Schwerkraft zu spotten, indem er sich aufwärts, auf eine brutale Auflösung zubewegt, indem das Bild auf der Projektionsfläche nach oben hin im Raum verschwindet und die Grenze zwischen dieser Welt und dem Jenseits durchbricht. Der Moment des Eintauchens, in dem die Figur brutal verschluckt wird, ist von einem lauten Geräusch begleitet, das von oben aus dem Raum erklingt. Diesem Eintauchen geht der fast lautlose freie Fall der Figur hinein ins Leere voraus; sie bewegt sich sanft auf einer scheinbar endlosen Reise durch den Moment der Ewigkeit. Der Kreislauf aus unaufhörlichem Fallen und brutalem Aufprall wird durch ein Looping, nach einem kurzen Moment völliger Dunkelheit, wiederholt.  
(Übersetzung Birgit Herbst)

Dank an Sony Deutschland für die freundliche Unterstützung des Projekts.

## Henk VISCH

578

### Körper: Figur und Bild

Der Körper ist sinnlich und gleichzeitig Ausdruck von etwas, das sich nicht auf Sinnlichkeit zurückführen läßt.

Der Körper kriecht, in der Verlängerung seiner Gegenwart, seiner Figur, eine übersinnliche Welt des Ausdrucks; die Welt des Bildes.

Die sinnliche Welt des Körpers und die übersinnliche Welt des Körpers sind zwei unterschiedliche Welten, die, obwohl sie aufeinander einwirken und miteinander zusammenhängen, nie zusammenfallen. Der Ausdruck löst sich vom Körper, und in diesem Moment erscheint das Bild.

Die Figur und das Bild sind wie der Tänzer und der Tanz. Sie sind voneinander und miteinander verbunden durch den Körper, gleichzeitig aber

sind sie getrennt und haben ihr eigenes Dasein. Der Körper ist das dienende Instrument, das andauernd beschwört wird, seine eigene Geschichte zu erzählen. Der Tanz ist ein Ausdruck, eine Metamorphose des Tänzers; und in dem Augenblick, in dem »der Tanz« sich im Tänzer als Inhalt offenbart, ist der Tänzer mit etwas verbunden, was nicht sein Körper ist.

Wie der Tanz sich vom Tänzer befreit, so löst sich das Bild von der Figur; eine Metamorphose der Sinnlichkeit zur Übersinnlichkeit, worin das Bild das Symbol ist. Es verbindet sich mit den unpersönlichen Fakten wie Materialien, Linien, Formen und Farben. Das Bild zeigt die Konturen einer Tat; die Möglichkeit zum Handeln ist ausgeschaltet. Das Bild ist die vollkommene Unvollkommenheit. Zur Zeit geworden, an die Zeit gebunden, mit der Zukunft verbunden auf un-nachahmliche Art: visionär. Das Bild ist IMMERWÄHRENDE ENTHÜLLUNG. Nichts, was zum Bild gehört, könnte selbständig bestehen. Es steht in einem Zusammenhang, und es ist ein Ganzes, vollständig.

Die Figur ist vom Bild befreit und ist nun frei von Verweisen, frei von Mißverständnissen, entbunden von der Anpassung an ihren eigenen Inhalt, den sie nie gekannt hat. Die Figur ist – trotz ihrer selbst – zum ursprünglichen Träger einer Tat geworden, Träger eines latenten Überflusses von Gebärden, Bewegungen und Klängen der frei spielenden Erscheinungen; die Figur ist die ungreifbare Sensation der Sinnlichkeit. Der Körper ist sinnlich und über-sinnlich.  
(Übersetzung Frank-Alexander Hettig)

### Body: Figure and Image

The body is sensual and at the same time it is the expression of something which cannot be traced back to sensuality.

The body creates, in extension of its existence, its figure, a world of expressions which is supra-sensual; the world of the image.

The sensual world of the body and the supra-sensual world of the body are two different worlds, which affect one another and are interconnected; but they do not coincide. The expression dissociates itself from the body, and at that moment it appears as image.

Figure and image are as the dancer to the dance. They are part of each other and are connected via the body; but simultaneously they are separated, they have their own existence. The body is the serving instrument which is called upon all the time to tell its own story. The dance is an expression, metamorphosis of the dancer; and at the point where "the dance" reveals itself as content in the dancer, the dancer is connected with something that is not his body.

As the dance disengages itself from the dancer, thus the image disengages itself from the figure; a metamorphosis of sensuality into supra-sensuality in which the image is symbol. It ties itself to the impersonal data of materials, lines, forms and colours. The image displays the contours of an act; the possibility of action has been eliminated. The image is the perfect imperfect. Transformed into time, placed in time, linked with the future, in an inimitable manner; visionary. The image is a CONTINUOUS REVELATION. Nothing that belongs to the image could exist in its own right. It is linked and it is a whole, complete.

The figure has been disengaged from the image and is now free of reference, free of misunderstanding, delivered from the adaptation to its own content which it has never known. The figure is – despite itself – the original bearer of an act, bearer of a latent profusion of gestures, motions and sounds, the appearance acting of its own free will; the figure is the elusive sensation of sensuality. The body is sensual and supra-sensual.

## James WELLING

580 | Columbus, OH, 1991  
Martinsburg, WV, 1991

581 | Schenectady, NY, 1991  
Cumberland, MD, 1991

582 | Boston MA, 1991  
North Bergen, NJ, 1991

583 | Oneonta, NY, 1990  
Pittsburgh, PA, 1990

## Franz WEST

584

### The divans

Even though the significance is a sliding one, it leaves us its stigma – sixty divans are being shown in the open-air movie theatre of documenta which are, then, sat on and sat in while, simultaneously, viewing the screen: Cosinus! After all, it has to do with the priming of the picture of the social body. Costructed is the sketchy view of something logically sufficient, which as an undefined term allows for different interpretations, a tracking trail without a search (however, without taking a seat in the contrafactual). The more static corporeality – the return of the eye to a still – empty projection screen for something of its own: The happenings on the street.

Most of all, I want to thank Otto Zitko, Hans Weigand, Bernd Winkler, Christian Sulzenbacher, Friedl Bondy-Kubelka, Wolfgang Woessner, Götz Bury, Johann Wahl, Janc Szeni, Barbara Wimmer, Helga Stejskal, Florentine Welle, Otto Kobalek, Julie Sylvester for their cooperation.

586

### Studies in animism

The head of a lemure looks like this sculpture – this spectre of semantics is an imposition for an Informel sculptor. With Giacometti, the history of representing the human body in this medium has, for the present, found its unsurpassable expression and, thus, the representation of the human body has been accomplished for the time being (as far as length and thinness are concerned). However, this cannot be said of the human head. The dialect expression: »Shut your crap – the smell of shit comes from it« – to stop a disagreeable and undesirable conglomeration of thoughts from being expressed is, here, transformed materially. In the mouths of the lemure-heads leftovers from the table and the kitchen can be brought to putrification – now the animism: Nametags or, rather, transparencies can be attached to them. This way it can be tested whether animism comes to fruition.

## Kollega, 1988

»And when I see a ghost I really see a ghost« (E. Mach) Here, the comradeship of the visible shows through.

## RACHEL WHITEREAD

courtesy: Karsten Schubert Ltd., London

## Christopher WOOL

590 | ohne Titel, 1991

274 x 183 cm

Druck, Email auf Aluminium

591 | ohne Titel, 1991  
272 x 183 cm  
Druck, Email auf Aluminium

Gilberto ZORIO

alle Abbildungen:  
courtesy: SteinGladstone, New York

602–604  
Constantin ZVEZDOCHOTOV

Schauspieler  
den  
Metroerbauern  
(Zitate, Telegramme, Gedicht)

Erstes Zitat: »Hier haben Sie fünf Kopeken, und fahren Sie in Ihr stalinistisches Paradies.«  
(Aus einer Diskussion im Künstlerrat des Kombinats der Monumentalisten)

TELEGRAMME

AUS DER FERNE KMA AUF DIE ANZ  
DATSCHA EURER VERNUNFT ANZ BlicKE  
ICH VON DA UNTEN KMA WO HITZE  
(UND)<sup>1</sup> HALBDUNKEL SIND PKT ICH WEISS  
KMA WENN ICH EUCH VERLOREN HABE  
KMA VERLIERE ICH ALTVERTRAUTES PKT AN  
EURE STELLE TRITT NUR EIN HAUFEN VON  
GROSSVÄTERN PKT IHR SEID ENGEL KMA SIE  
SIND HOFFMANN'S AFFEN (MIT) EUREN  
GESICHTERN PKT

NUR MUT KMA MEIN FREUND AUZ DU  
WIRST SEHEN KMA HINUNTERZUSTEIGEN IST  
GAR NICHT SO FURCHTBAR PKT MAN MUSS  
NUR ENTSCHLOSSEN SEIN PKT EHE DU DICH  
VERSIEHST KMA WIRST DU UNS (AUF) DEM  
GRUND TREFFEN KMA IHN AUF HALBER  
HÖHE PKT

SAG KMA AUF WEN WARTET HIER DIE  
EINSAME WACHTERIN FRZ WAS TUT SIE  
HIER (IM) EWIGEN ZUGWIND FRZ GEWISS IST  
SIE BETRÜBT BEI DER ERINNERUNG AN DAS  
SCHULTERJOCH KMA DENKT DARAN KMA  
WIE SICH DIE KINDER ÜBER SIE FREUEN KMA  
DIE SIE ERSCHÖPFT IST KMA NACHDEM SIE  
VERPACKTES WEISSBROT GEBRACHT HAT  
PKT AUF KMA LASS UNS (HINTER) IHREM  
RÜCKEN UNBEMERKT DURCHSCHLÜPFEN  
KMA DEN WEG FORTSETZEN KMA ANZ DAS  
IRDISCHE LEBEN BIS ZUR HALFTE ZURÜCK-  
LEGEN ANZ PKT

Zweites Zitat: »Nur die atheistische Zivilisation  
konnte derartiges in solchen infernalischen  
Tiefen schaffen.«  
(Ein deutscher Professor)

LASS UNS (BEIM) GÖTZENBILD TREFFEN PKT  
ZWISCHEN DEN BEIDEN TÜREN PKT (IM)  
MARMORPALAST PKT SOLANGE DAS ALLES  
NOCH EXISTIERT KMA SOLANGE WIR NOCH  
(IN) VERTRAUETER UMGEBUNG ATEM  
SCHÖPFEN KÖNNEN PKT

NUR VIERZIG MINUTEN KMA IN DENEN (ZU)  
MIR NIEMAND MIT IRGENDETWAS KOMMEN  
KANN KMA IN DENEN KEINER WEISS KMA  
WO ICH BIN PKT ES TUT MIR UM ICH SELBER  
NICHT LEID KMA OBWOHL MAN WEINEN  
KÖNNTE KMA SOLANGE DER KMA DER  
(AUS) DIESER GEGEND NAHT KMA DEN  
BAHNSTEIG NICHT SIEHT KMA SOLANGE

DER FADEN DES ASTRALWEGES DES KINDES  
KMA DAS (AUS) DER FINSTERNIS STAMMT  
KMA NICHT ABGERISSEN IST PKT

Drittes Zitat: »Nikulín, Vicin, Morgunov,<sup>2</sup> und  
jeder in einem goldenen Rahmen / Vor ihnen  
sprich ein stilles Gebet / verweile allein mit dir«  
(S. Anufriev)

Anmerkung des Übersetzers: Das folgende Gedicht  
wurde wörtlich aus dem Russischen übersetzt, je-  
doch ohne Berücksichtigung der stilistischen Eigen-  
heiten des Textes. Geschrieben ist der russische  
Text in klassischen Liedstrophen mit vierhebigen  
Jamben und ist formal einer fehlerhaften Laien-  
dichtung, wie man sie z.B. in sowjetischen Zeitun-  
gen und Wandzeitungen findet, nachempfunden.

Gedicht

Die schweißbedeckten Muskeln strengen wir in  
Leidenschaft nach Kräften an. / Durch die Tunnel  
unter Tage gehen wir als Brigade. / Einen Monat  
haben wir die Sonne nicht gesehen, nur auf der  
Stirn funkelt ein Stern. / Was soll's, wir wissen,  
mühsam wird Arbeit die Naturgewalt besiegen.  
/ Im Karren liegen hundert Kilo, / in der Hand  
brennt die Schwiele, / die Harmonika spielt  
einen flotten Marsch. / Eine Fledermaus fliegt  
vorbei. / Der Feind schläft nicht! Proletarier, sei  
immer auf der Hut. / Noch mehr als einmal im  
Leben müssen wir uns mit ihm messen. / Er fährt  
spazieren, der Lump, in einer Limousine, trinkt  
Kognak, trinkt Zitro. / Wir aber haben für den  
Planeten, für die Werktätigen, die Metro gebaut.  
/ Du, Genosse, wisse davon. / Sing ein Lied und  
sei wachsam. / Sei schlau. Wie ein Partisan. / Für  
alle Fälle halte den Revolver bereit. / Es ist  
schwer, Bruder, ich weiß, es ist schwer, hat sich  
doch hier unlängst / zum Beispiel der leitende  
Ingenieur der Baustelle als Saboteur erwiesen. /  
Dieser niederträchtige Volksfeind, dieser heimliche  
Terrorist / hat in den Schächten, Stollen und  
Unterführungen mutierte Ratten gezüchtet. / Als  
wir das begriffen, / haben wir das Scheusal sofort  
erschossen. / Bloß daß es für uns nicht leichter  
wurde. / Die Zahl der Ratten verringerte sich  
nicht. / Die Ratten fressen mit eisernem Kiefer  
und groß wie Keiler / die Lebensmittel des  
Volkes und besonders gerne die Komsomolzen.  
/ So sind sie jetzt in allen Tunneln und auch  
draußen vielerorts. / Auf die Kreaturen macht  
die Truppenabteilung des Enkavaude<sup>3</sup> Jagd. /  
Oder nehmen wir die unterirdischen Wasser. /  
Das ist bisweilen eine überaus gefährliche Sache.  
/ Es kommt vor, daß die Wasser hervorbrechen,  
/ und die Menschen werden in den Schächten  
überschwemmt. / All das ist uns sehr hinderlich,  
aber es gibt kein Übel, das nicht auch sein Gutes  
hätte. / Einmal wurde mit dem Strom ein Fäß-  
chen voller Silber herausgetragen. / Andere Din-  
ge kamen vor, da im Abschnitt Nummer Fünf. /  
Der Vorhauer Žgun stieß auf etwas Derartiges,  
daß wir es nicht verschweigen können. / Es wird  
Sie interessieren. / Die Presse hat beiläufig dar-  
über geschrieben. / Das GLAVK<sup>4</sup> hat uns dafür  
ausgezeichnet. / Žgun hat der Volkskommissar  
selbst die Hand geschüttelt. / Er war bescheiden,  
unauffällig, unser lieber Genosse Žgun, / Jungge-  
selle, Sportler, Vorhauer, ein Witzbold, der ge-  
ne lachte. / Irgendwie kam's dazu, daß er am  
Arbeitsplatz übernachtete. Wahrscheinlich hatte  
er sich verspätet und begann, auf die nächste  
Schicht zu warten. / Plötzlich spürte er im Schlaf,  
/ daß er irgendwohin schwamm. / Er öffnete die  
Augen, und siehe da, / das Lager war naß und  
rundherum Wasser. / Žgun erschrak überhaupt  
nicht, ich habe, sagte er, schon ganz anderes  
gesehen. / Aber gerade als er sich entschlossen  
hatte, zu schwimmen, / verlor er auch schon das  
Bewußtsein. / Ziemlich früh am Morgen kam er

am Ufer der Moskva wieder zu sich. / Er stand  
auf, schüttelte sich ein bißchen und begann, sich  
die Beine zu vertreten, gar nicht, wie's in seiner  
Lage zu erwarten war. / Was ist das? Kein Kater.  
/ In den Muskeln sprudelnde Frische. / Es ver-  
langt ihn zu arbeiten, / Bäume zu fällen, er  
möchte singen. / Er lief zu seiner Brigade, brach-  
te sie in einer Minute alle auf die Beine. / Eine  
Flagge in den Händen, den Spaten zwischen den  
Zähnen, weiß er, daß der Erfolg auf ihn wartet. /  
Welch ein Wunder! An diesem Tag schafften die  
Kerle ohne Schlaf und Nahrung / allen Teufeln  
zum Trotz drei Normen. / Die Leitung wunder-  
te sich sehr, / stürzte auch unter Tage. / Als sie  
dorthin kamen, / enthüllte sich ihnen ein Gemäl-  
de. / Aus der dumpfen Tiefe bricht im Schwall  
eine mächtige Quelle hervor. / Und in einem  
Kilometer Umkreis verläuft die Arbeit ungehin-  
dert und geschäftig. / Die flinken Metrobauer  
wollen nicht essen, nicht schlafen. / Sie trinken  
nur von dem Wasser aus der Lache und stürzen  
sich mit Feuereifer wieder in die Arbeit. / Da  
war damals der Bauführer Semjonov. / Er kam  
dazu, / und durch das Wasser wurde er von  
einer Sekunde auf die andere / von seinen  
Hämorrhoiden geheilt. / Im Herbst erging der  
Beschluß – Kalinin hat ihn unterzeichnet –, / daß  
das Wasser sehr heilkräftig sei, daß es ein nütz-  
liches Mineral enthalte / und daß jetzt die Metro  
nicht nur zur Fortbewegung diene, / sondern  
auch zur Heilung der Bevölkerung / Sidorov lebt  
und ist guter Dinge. / Žgun arbeitet jetzt bei  
Minvody. / Er lebt im Kaukasus, / trinkt Wein  
und kaut Schaschlik. / Dort ist es warm, dort  
laufen alle in Hausanzug und Gummischuhen  
herum. / Dort tanzen Kumpel und Dichter die  
muntere Lezginka. / Abends schlendern Tausen-  
de von Urlaubern zufrieden mit dem Leben /  
durch erfrischende Gärten und Parks. / Wißt, ihr  
Kinder, wißt, ihr Enkel, / wir kannten damals  
keine Langeweile. / Wir drangen in die Erde ein,  
/ wir stiegen unter das Wasser hinab, / um in den  
Kosmos zu fliegen / und in die Sonne zu sehen, /  
um Gott zu erzürnen, / die bittere Schale zu  
leeren.  
(An dieser Stelle bricht die Handschrift ab. Ge-  
schrieben im Jahre 1940.)

Viertes Zitat: »Das Leben auf der Oberfläche  
der Erde ist um keinen Deut schlechter als in  
ihrem Inneren.«  
(Aus dem Tagebuch der Gruppe »Fliegenpilz«)

Dank an Lorenzo Bonekki, Valentin Plotnikov,  
Igor' Burom, die Gruppe »Fliegenpilz« und  
meine Ehefrau Larissa für die bei der Arbeit  
geleistete Hilfe.

Anmerkungen:

In den Telegrammen verwandte Abkürzungen:  
ANZ – Anführungszeichen; AUZ – Ausrufe-  
zeichen; FRZ – Fragezeichen; KMA – Komma;  
PKT – Punkt

<sup>1</sup> Gewöhnlich werden in russischen Tele-  
grammen die Präpositionen weggelassen

<sup>2</sup> Nikulin, Vicin und Morgunov sind die Familien-  
namen von Schauspielern, die die bekannten  
Rollen des Dummkopfs, des Erfahrenen und des  
Feiglings in den Filmen von Gaidaj gespielt haben.  
Eine Szene aus einem der Filme ist in dem  
Mosaik dargestellt. Es ist der Film »Die kauka-  
sische Gefangene«.

<sup>3</sup> Enkavaude = NKVD, Volkskommissariat für  
Innere Angelegenheiten

<sup>4</sup> GLAVK = Hauptbüro

(Übersetzung Heidi Janson)

**Actors  
to the  
builders of the Metro**

(Quotes, telegrams, poems)

First quote: »Here are five kopecks for you, go and leave for your Stalinistic paradise.«

(From a discussion in the artist's council of the collective of the monumentalists)

**TELEGRAMS**

FROM FAR AWAY COM I LOOK AT THE QM  
DACHA OF YOUR REASON QM COM FROM  
DOWN WHERE IT IS HOT (AND)<sup>1</sup> HALFDARK  
FS I KNOW IF I HAVE LOST YOU COM I WILL  
LOSE SOMETHING WELL-KNOWN FS YOUR  
PLACE CAN ONLY BE TAKEN BY A BUNCH  
OF GRANDFATHERS FS YOU ARE ANGELS  
COM THEY ARE HOFFMAN'S MONKEYS  
WEARING YOUR FACES FS

COURAGE COM MY FRIEND EM YOU WILL  
SEE COM GOING DOWN IS NOT AS  
DREADFUL AFTER ALL FS ONE ONLY HAS  
TO BE DETERMINED FS BEFORE YOU KNOW  
IT COM YOU WILL MEET US (ON) THE  
GROUND COM MEET HIM HALFWAY FS

TELL ME COM FOR WHOM IS THE  
LONESOME GUARDIAN WAITING QSM  
WHAT IS SHE DOING HERE (IN) THE  
ETERNAL DRAUGHT FS SURELY SHE IS SAD  
REMEMBERING THE SHOULDER-YOKE COM  
THINKS HOW THE CHILDREN ARE GLAD TO  
SEE HER COM HER WHO IS TIRED AFTER  
BRINGING WELL PACKED WHITE BREAD FS  
ONWARDS COM LET US SLIP (BEHIND) HER  
BACK UNNOTICED COM CONTINUE (ON)  
THE WAY COM QM FINISH OUR LIFE ON  
EARTH HALFWAY QM FS

Second quote: »Only atheistic civilization could create something like this in such infernal depths.«

(A German professor)

LET US MEET (AT) THE HEATHEN IDOL FS  
BETWEEN THE TWO DOORS FS (IN) THE  
MARBLE PALACE FS AS LONG AS ALL THIS  
STILL EXISTS COM AS LONG AS WE CAN  
STILL DRAW BREATH (IN) FAMILIAR  
SURROUNDINGS FS

ONLY FORTY MINUTES (IN) WHICH  
NOBODY CAN COME (TO) ME WITH  
ANYTHING COM (IN) WHICH NOBODY  
KNOWS WHERE I AM FS I AM NOT SORRY  
FOR MYSELF COM ALTHOUGH ONE COULD  
CRY COM AS LONG AS HE WHO COMES  
NEARER FROM THAT AREA DOES NOT SEE  
THE STATION PLATFORM COM AS LONG AS  
THE THREAD OF THE ASTRAL WAY IS NOT  
SUNDERED BELONGING TO THE CHILD  
WHICH CAME (OUT) OF THE DARK FS

Third quote: »Nikulin, Vicin, Morgunov,<sup>2</sup> and each in a golden frame / Speak a silent prayer before them / Stay alone with yourself.«

(S. Anufriev)

*Note by the translator: This poem was translated verbatim from Russian, however, without consideration of the stylistic peculiarities of the text. The Russian text is written in classical song stanzas, using iambic pentameter. It is an imitation of faulty layman poetry which may, for example, be found in Sowjet newspapers and news wall placards.*

**Poem**

We strain our sweat-covered muscles in passion as much as we can, / We go through the underground tunnel as a brigade. / We have not seen the sun for a month, a star twinkles only on the forehead. / We know what's intended, work will gradually conquer natural force. / There are a hundred kilos on the cart, / the callus burns on the hand, / The harmonica plays a lively march. / A bat flies past. / The enemy does not sleep! Proletarians, always be on your guard. / We shall have to stand up to him more than once more in our lives. / He goes out for a drive in his limousine, the scoundrel, drinks brandy, / drinks Sitro, / But we built the Metro for the workers, for the planets. / You, comrade, should know about it. / Sing a song and be watchful. / Be cunning, like a partisan. / Have a revolver ready in case. / It is difficult, brother, I know, it is difficult, it is not long. / Since the chief engineer on the building site for example turned out to be a saboteur. / That vile enemy of the people, that secret terrorist, was breeding mutated rats in the shafts, galleries and tunnels. / When we realized that / We shot the monster immediately. / But it didn't get any easier for us. / The number of rats did not go down. / The rats eat with iron jaws and are as big as wild boar, / Eat the people's food, and especially the Komsomol members' food. / So now they are in all the tunnels and also outside in a lot of places, / The Enkayvede<sup>3</sup> troop department is hunting the creatures / Or we take the underground water. / That is sometimes extremely dangerous, / It can happen that the waters break out / And people are flooded out in the shafts. / All that is a great hindrance to us, but there is no evil that does not have a good side. / Once the flood brought us a barrel full of silver. / Other things happened, there in Section Number Five. / Leading excavator Zgun came across something we couldn't keep quiet about. / It will interest you. / The press wrote about it in passing. / The GLAVK<sup>4</sup> gave us an award for it, / The People's Commissar shook Zgun by the hand personally. / He was modest, inconspicuous, our dear comrade Zgun, / Bachelor, sportsman, leading excavator, a joker, liked laughing. / Somehow he happened to spend a night at work. / Probably he was late, and started to wait for the next shift. / Suddenly in his sleep he sensed / That he was swimming somewhere. / He opened his eyes and lo! / The place where he was lying was wet, there was water all around. / Zgun was not at all afraid, he said, I've never seen anything like this. / But just as he had decided to swim / He lost consciousness. Fairly early in the morning he revived on the banks of the Moskva. / He stood up, shook himself a bit, began to / Stretch his legs, not at all what you'd have expected in his situation. / What's that? No stiffness. / Sparkling freshness in his muscles. / It requires that he works, fells trees, he'd like to sing. / He ran to his brigade, got them all up in a minute. / A flag in his hands, shovel between his teeth, he knows that success is waiting. / What a miracle! On that day the lads managed three norms / Without sleep and to shame the devil. / Management was very surprised, / And rushed underground as well. / When they got there / A painting was revealed to them. / A mighty spring broke out of the dull depths. / And work went on for a kilometre around, unhindered and busy. / The quick Metro builders don't want to eat or sleep. / They drink only water from the pool and rush eagerly back to work. / At that time, Seminov was the leading builder. / He came along. / And was cured of his piles by the water / From one moment to the next. / In autumn an announcement was made, signed by Kalinin / That the water had healing powers, that it contained an active mineral / And that the Metro was not just

for transport / But to heal the population. / Sidorov is alive and in good form. / Zgun is now working for Minvody. / He lives in the Caucasus, / Drinks wine and chews shashlik. / There it is warm, there they all run around in casual suits and rubber shoes. / There excavators and poets dance a cheerful lezginka. / In the evenings, thousand of holiday-makers, content with life, / Stroll through refreshing gardens and parks. / Know, you children, know, you grandchildren, / We were not bored at the time. / We forced our way into the earth, / We went under water, / To fly in the cosmos and look into the sun, to enrage God, and drain the bitter cup. (At this point the manuscript breaks off. Written in 1940.)

Fourth quote: »Life on the surface of the earth is not in the least worse than on the inside.« (From the diary of the group »Muchomor«)

**Notes:**

Abbreviations used in the telegrams: FS – full stop; QM – quotation mark; QSM – question mark; COM – comma; EM – exclamation mark

<sup>1</sup> Prepositions are usually left out in Russian telegrams

<sup>2</sup> Nikulin, Vicin and Morgunov are the surnames of three actors who played the well-known roles of the Stupid One, the Experienced One and the Cowardly One in the films of Gaidaj. A scene from one of the films is shown in the mosaic. It is from the film »The Caucasian Prisoner«.

<sup>3</sup> Enkayvede = NKVD, the People's Commissariat for Internal Affairs

<sup>4</sup> GLAVK = Head Office



- Jules **Allen**: (Bd. 1) 47 · Doug **Altken**: (Bd. 1) 127 · Irena **Armutidisová**: (Bd. 1) 171 · **Avi-Hay**: (Bd. 1) 141; (Bd. 2/3) 156, 157 · Klaus **Berner**, Düsseldorf: (Bd. 1) 181 · Q. **Bertoux**: (Bd. 2/3) 48 · Daniel **Blau**, München: (Bd. 1) 176; (Bd. 2/3) 330 · Dirk **Bleicker**, Kassel: (Bd. 1) 126, 133, 137, 145, 154, 169, 181, 183, 186, 187, 192, 197, 205, 226, 229, 234, 238; (Bd. 2/3) 54, 55, 78, 79, 88, 89, 146, 147, 186, 187, 188, 189, 202, 215, 228, 248, 249, 324, 343, 358, 430, 431, 432, 433, 434, 484, 485, 498, 500, 504, 505, 545, 553, 556, 557, 568, 569 · Bert **Boogard**: (Bd. 1) 138; (Bd. 2/3) 141 · Oza Marika **Borofsky**: (Bd. 1) 120 · Joachim **Brohm**, Essen: (Bd. 2/3) 476 · Jane **Brown**: (Bd. 1) 113 · Donatella **Brun**: (Bd. 1) 194 · Balthasar **Burkhardt**: (Bd. 1) 59 · **Cantini**: (Bd. 1) 114 · Ernst **Caramelle**: (Bd. 2/3) 87 · Lawrence **Carroll**: (Bd. 2/3) 88, 89 · Patty **Carroll**: (Bd. 1) 179 · Harry **Chambers**: (Bd. 1) 132 · Mike **Christian**, Düsseldorf: (Bd. 1) 221 · Victor **Civera**: (Bd. 1) 232 · Foto **Claes**, Antwerpen: (Bd. 2/3) 148, 149, 150 · Geoffrey **Clements**: (Bd. 2/3) 201 · Christian **Crampont**: (Bd. 2/3) 107 · Thomas **Cugini**, Zürich: (Bd. 1) 215 · Anthony **Cunha**, Los Angeles: (Bd. 2/3) 454 · Kristien **Daem**: (Bd. 1) 102, 103, 104, 105, 135; (Bd. 2/3) 116, 117, 118, 119 · Gitty **Darugar**: (Bd. 1) 178 · Jeanne **Davy**: (Bd. 1) 128 · Dona **De Carli**, Capri: (Bd. 2/3) 340, 341 · Caspari **de Geus**, Rotterdam: (Bd. 1) 117, 170, 233 · Philippe **De Gobert**, Brüssel: (Bd. 2/3) 338 · James **Dee**: (Bd. 2/3) 326, 327 · Hilde **D'Haeyere**: (Bd. 1) 125 · Niels **Dietrich**, Köln: (Bd. 1) 220; (Bd. 2/3) 502, 503 · Nena **Dimitijević**: (Bd. 2/3) 125 · Serge **Domingie**, Florenz: (Bd. 2/3) 558 · Peter **Dowsbrough**: (Bd. 1) 119 · Carl-Heinz **Eberth**, Kassel: (Bd. 2/3) 335 · David **Familian**: (Bd. 2/3) 415 · Ferran **Freixa**: (Bd. 2/3) 517 · Barry **Frydender**: (Bd. 1) 193 · **Gasull**, Barcelona: (Bd. 2/3) 572 · Jerzy **Gładkowski**, Warschau: (Bd. 1) 115; (Bd. 2/3) 29, 30, 31 · Marni **Grossman**: (Bd. 1) 147 · Wolfgang **Günzel**: (Bd. 2/3) 84 · Yves **Guillot**: (Bd. 1) 124 · Lars **Gustafsson**: (Bd. 1) 213; (Bd. 2/3) 468, 469, 470, 471 · Charles **Harrison**, New York: (Bd. 2/3) 549 · Alex **Hartley**, London: (Bd. 2/3) 589 · Avraham **Hay**: (Bd. 1) 209 · Georg **Herold**: (Bd. 2/3) 219 · Candida **Höfer**, Düsseldorf: (Bd. 1) 116 · J. **L'Hoir**: (Bd. 2/3) 459 · Konstantinos **Ignatiadis**, Paris: (Bd. 2/3) 198 · **Irrgang/Plessing**: (Bd. 2/3) 48 · Bill **Jacobson**: (Bd. 1) 180; (Bd. 2/3) 354, 355, 542 · Michel **Jaget**: (Bd. 2/3) 450 · Tim **Johnson**: (Bd. 1) 160 · Benjamin **Katz**, Köln: (Bd. 1) 125, 141, 161, 169, 188, 199, 211, 230 · Andreas M. **Kaufmann**: (Bd. 1) 222 · Hermann **Kießling**, Berlin: (Bd. 2/3) 241, 242, 243 · Florian **Kleinfederer**: (Bd. 1) 204 · Ute **Klophaus**: (Bd. 1) 196 · Monika Maria **Kraft**: (Bd. 1) 185 · Heinz **Küng**: (Bd. 1) 237 · Achim **Kukulies**, Düsseldorf: (Bd. 2/3) 279 · Brigitte **Lamobe**: (Bd. 1) 214 · Simon **Lautropy**: (Bd. 1) 146 · Yoram **Lehmann**: (Bd. 2/3) 407 · Gunther **Lepkowski**: (Bd. 2/3) 345 · Herman **Lohaus**: (Bd. 1) 179 · Luis **Luppi**: (Bd. 1) 175 · Louis **Lussier**: (Bd. 2/3) 451 · R. **M.**: (Bd. 2/3) 58 · Robert **Mapplethorpe**: (Bd. 1) 140, 217 · Roberto **Marrossi**, Mailand: (Bd. 2/3) 381 · Roberto **Martinez**: (Bd. 1) 194 · Jean-Pierre **Maurer**, Mailand: (Bd. 1) 218; (Bd. 2/3) 486, 487, 488 · Robert **McDonald**: (Bd. 2/3) 90 · Mark B. **McLoughlin**: (Bd. 1) 157; (Bd. 2/3) 222, 224 · Christiane **Meyer-Thoss**: (Bd. 1) 121 · André **Morain**, Paris: (Bd. 2/3) 80 · Kay **Mücke**, Paris: (Bd. 2/3) 398, 399, 400 · Jörg **Müller**: (Bd. 1) 220 · Manfred **Müller**: (Bd. 1) 149 · Helge **Mundt**, Hamburg: (Bd. 2/3) 530, 531 · Max **Neuhaus**, Paris: (Bd. 2/3) 401 · Michel **Nguyen**: (Bd. 1) 229 · Takahito **Ochiai**: (Bd. 1) 148 · **Oucutt**: (Bd. 2/3) 574, 575 · Sue **Ormerod**: (Bd. 2/3) 162 · Douglas M. **Parker**, Los Angeles: (Bd. 1) · **Therrien**: (Bd. 2/3) 472, 473, 544 · Hans **Pattist**: (Bd. 2/3) 76 · Dirk **Pauwels**, Gent: (Bd. 1) 73, 123, 135, 208, 221; (Bd. 2/3) 15, 52, 62, 64, 65, 72, 82, 83, 85, 88, 89, 104, 105, 111, 122, 123, 126, 127, 142, 143, 145, 175, 176, 220, 221, 284, 290, 291, 298, 299, 325, 336, 339, 351, 353, 358, 359, 360, 364, 365, 366, 368, 370, 371, 394, 444, 445, 446, 447, 452, 461, 462, 510, 512, 513, 522, 523, 524, 525, 541, 560, 561, 562, 563, 569, 599 · Thomas og Poul **Pedersen**, Århus: (Bd. 2/3) 185 · Paolo **Pellion**: (Bd. 1) 201 · Kira **Perov**: (Bd. 1) 233 · Ute **Perrey**: (Bd. 1) 158 · Beth **Phillips**, New York: (Bd. 2/3) 57, 526, 527, 528, 529 · Sebastian **Piras**: (Bd. 2/3) 56 · Hermann **Pitz**: (Bd. 2/3) 436, 437 · Tadeusz **Polke**: (Bd. 2/3) 295 · Georges **Poncet**: (Bd. 1) Bustamante/Denys · Penelope **Price**: (Bd. 1) 195 · Michael **Rees**: (Bd. 1) 115 · John **Reeves**: (Bd. 1) 159 · Georg **Rehsteiner**, Vufflens-le-Château: (Bd. 1) 134; (Bd. 2/3) 112, 113, 115 · **Rheinisches Bildarchiv**, Köln: (Bd. 1) 72 · John **Riddy**: (Bd. 2/3) 190 · Friedrich **Rosenstiel**, Köln: (Bd. 2/3) 194, 466, 481 · Alison **Rossiter**: (Bd. 1) 154 · Frank **Rümmele**: (Bd. 1) 182 · Paul **Ruscha**: (Bd. 2/3) 482, 483 · Erika **Ruthenbeck**: (Bd. 1) 218 · Adam **Rzepka**, Paris: (Bd. 2/3) 86 · Christoph **Schenker**, Zürich: (Bd. 2/3) 219 · Andreas **Schlecht**, Neuchâtel: (Bd. 2/3) 174, 177 · Heini **Schnebeeli**: (Bd. 1) 136 · Dietmar **Schneider**: (Bd. 1) 216 · Lothar **Schnepf**, Köln: (Bd. 2/3) 276, 331 · Wilhelm **Schürmann**, Herzogenrath: (Bd. 2/3) 219 · Rudolf **Schuricht**, Berlin: (Bd. 2/3) 342 · Dieter **Schwerdtle**, Kassel: (Bd. 1) 163 · Monika **Schwitte**: (Bd. 1) 127 · David **Seidner**: (Bd. 1) 225 · Elfie **Semotan**, Wien: (Bd. 1) 170; (Bd. 2/3) 284 · Majka **Serfin**: (Bd. 1) 173 · Coreen **Simpson**: (Bd. 1) 155 · Staatsgalerie Stuttgart: (Bd. 1) 67 · Robert **Szabó**, 228 · Zbyszek **Taszycki**: (Bd. 2/3) 294 · Marcus **Taylor**: (Bd. 1) 235 · Nic **Tenwiggenhorn**, Düsseldorf: (Bd. 1) 137, 185, 215; (Bd. 2/3) 232, 233, 234, 235, 363, 374, 376, 377 · Giovanni **Tesconi**: (Bd. 1) 210 · Cl. **Theriez**: (Bd. 2/3) 518, 519 · Gil **Thomas**: (Bd. 1) 143 · Minna **Törmä**: (Bd. 1) 192 · Richard-Max **Tremblay**: (Bd. 1) 209 · Michael **Tropea**, Chicago: (Bd. 2/3) 349 · E. **Tulchin**, New York: (Bd. 2/3) 546 · Marc **Van Geyte**: (Bd. 2/3) 46, 182, 183, 184, 567 · Radu **Varia**: (Bd. 1) 132 · Jan van **Veen**: (Bd. 2/3) 49 · Luca **Vignelli**: (Bd. 1) 164 · John **Vink**: (Bd. 1) 223 · V. **Vlasblom**: (Bd. 2/3) 48 · Rudolf **Wakonigg**, Münster: (Bd. 2/3) 218 · Thom **Warren**, New York: (Bd. 1) 175; (Bd. 2/3) 88, 89 · Greg **Weight**: (Bd. 2/3) 244, 245 · Galerie Michael **Werner**: (Bd. 1) (75 · Wolfgang **Wössner**, Wien: (Bd. 2/3) 59, 60, 61, 596, 598 · Donald **Woodman**, Santa Fe: (Bd. 1) 189; (Bd. 2/3) 474, 475 · Edward **Woodman**, London: (Bd. 2/3) 163, 588 · Christopher **Wool**, New York: (Bd. 2/3) 590, 591, 593 · x-**Actes**: (Bd. 1) 223 · Dorothy **Zeidman**: (Bd. 2/3) 14 · Teresa **Zoltowska-Huszcza**, Warschau: (Bd. 2/3) 92 · Kunstmuseum **Zürich**: (Bd. 1) 64











TRENT UNIVERSITY



0 1164 0356218 8

