



RUDOLF STINGEL / FELIX GONZALEZ-TORRES, CAPRI, 1994, installation view /
Installationsansicht, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria. (PHOTO: JOHANN KOINEGG)

RUDOLF STINGEL

Rudolf Stingel

Wir befinden uns in einem Museum, aber das kräftig rote Damastmuster, unterlegt mit Silber, das Wände, Boden und Säulen vollständig bedeckt, ruft zu allererst filmische Atmosphären auf. Und zwar sehr entgegengesetzte: das Hotel aus Stanley Kubricks *The Shining* (1980), trittschallschluckende Teppiche in langen Gängen, Tapetenmuster, die aus den Zeiten längst Verstorbener stammen, Blutsturzläche in Zeitlupe; aber hier könnte genauso gut eine alberne Szene aus *The Avengers* spielen, in der sich ein Bösewicht in Barockperücke und Zorromaske ein Florettgefecht mit Emma Peel liefert, unterlegt von perlenden Cembalo-Arpeggien. Der Gegensatz von stummem Horror und groteskem Humor spiegelt sich in den einzigen «Requisiten» der Szenerie, zwei grossen Bildern an den beiden gegenüberliegenden Wänden. Das eine ist eine collagenartige Komposition, auf der Hieronymus-Bosch-Szenen auf Scherben von rotem und blauem Edelporzellan erscheinen, zusammen mit weissen Flecken, die an abgerissene Tapetenstellen erinnern, beides verstreut auf einer grün-schwarz karierten Picknickdecke, die zugleich als Bildgrund dient. Das andere ist ein leeres Echo dieses Bildes – es hat in etwa die gleichen monumentalen Ausmasse – und ist zugleich ein monochrom silberner Widerhall des roten Damastmusters, das den Raum erfüllt.

Es sind vier Elemente, die Rudolf Stingel 2004 im Museum Moderner Kunst Frankfurt verwendet hat: die Celotex-Paneele – bestehend aus gelbem Polyurethan, überzogen mit einer dünnen, nicht reissfesten Schicht Alufolie –, wie sie genau so im Hausbau als Dämmmaterial verwendet werden; hier zusätzlich mit einem Damastmuster bedruckt; das Bild eines berühmten Malers: Sigmar Polkes *ROTER FISCH* (1992); und die Leinwand Stingels gleicher Grösse, ebenfalls mit dem Damastmuster bedruckt.¹⁾ Diese vier Elemente genügen, um wie in einer exemplarischen Versuchsanordnung nicht nur die Überschneidungszonen der Gattungen Architektur, Malerei und Skulptur zum Flimmern zu bringen, sondern zugleich auch die eiskalten Höhen formalästhetischer Abstraktion frontal zu konfrontieren mit der

JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

Grenze und Übergang

JÖRG HEISER

schwülheissen Tiefebene sozialrealistischer Konkretion, der sie sich doch scheinbar gerade erst schneidig-elegant entledigt hatten. Denn die Anordnung selbst enthält schon den Auslöser der Entauratisierung: das Tapetenmuster wirkt wie ein Signal, das das Publikum an die Grenze von Zuwendung hin zur Zerstörung und darüber hinaus lockt (die dünne, verletzliche Aluschicht erleichtert es ihm). Das Überschreiten dieser Grenze in einer Art Kettenreaktion aufseiten des Publikums ist das fünfte und vielleicht entscheidende Element.

Die beiden Ausgangspunkte formalästhetische Abstraktion einerseits (in der reduzierten Formsprache) und sozialrealistische Konkretion andererseits (die jeweils in der spezifische Realisierung angelegten Bedeutungsebenen und Benutzungsweisen) sind bei Stingel wie die beiden brennenden Enden der gleichen Kerze, die er uns in die Hand drückt: In der Mitte werden wir uns die Finger verbrennen, aber bevor es so weit ist, tun wir noch einmal eine Weile so, als betrachteten wir zwei getrennte Erscheinungen. Formale Abstraktion: Sie ist der stumme Triumph der Moderne. Soziale Konkretion: Sie ist der

RUDOLF STINGEL in collaboration with Franz West, UNTITLED, 2006, kiosk installation, Bolzano, Italy. (PHOTO: GALLERIA MASSIMO DE CARLO, MILAN)





Kampfschrei der Kritik der Moderne, wobei diese Kritik selbst Teil der Moderne ist; und die formale Abstraktion wiederum als Kritik der Konkrektion lesbar ist; aber wie gesagt, wir tun eine Weile so, als wären es getrennte Erscheinungen.

Beim Rückblick auf die Arbeiten Stingels aus den letzten zwei Jahrzehnten fällt zunächst eine ziemlich ausgeprägte Spannung auf: zwischen extrem sparsamer, bis an den Rand des Unsichtbarwerdens getriebener Verwendung von Materialien und Signalen klassischer Kunstfertigkeit in minimalistischer Tradition (Verzicht auf Sockel, Rahmen, gestische Bearbeitung, Collage oder Bricolage etc.) und einer ausgreifenden Raumnahme, die schon in den Bereich des Architektonischen ragt. Diese Raumnahme funktioniert meist nicht über die «positive» physische

Präsenz grosser, also objekthaft abgeschlossener Volumen, sondern durch die «negative» physische und indikative «Markierung» oder Umordnung der Raumgrenzen im Sichtfeld (Wand, Boden, Durchgänge). Wir haben es mit der «Haut» des Raums zu tun: mit der Membran seiner Begrenzung. Diese Begrenzung wird zum einen durch die geometrisch beschreibbare Raumstruktur bedingt und zum anderen durch Licht und Farbe.

Stingels grosse Leinwand in Frankfurt ist infiziert vom umgebenden Damastdekor – der Preis der Abschaffung des Rahmens. Das Damastmuster wird Hebel einer Verdrehung – nicht einfachen Verneinung – der hochmodernistischen Hierarchie von Wand und rahmenlosem Bild: ist das Bild Accessoire der Wandgestaltung, oder hat umgekehrt das



RUDOLF STINGEL, HOME DEPOT, 2004, installation views / Ausstellungsansichten Museum für Moderne Kunst (MMK), Frankfurt am Main. (PHOTO: AXEL SCHNEIDER, MUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FRANKFURT)

Bild die Wand erobert? Befinden wir uns in einem Heim oder in einem öffentlichen Raum? Im Titel von Stingels Ausstellung, «Home Depot», ist dieser Konflikt verdeutlicht: Es handelt sich um eine amerikanische Baumarktkette, die alles für den Heimwerker bereithält, aber eben in Form eines riesigen Lagers, als Archiv möglicher Heimgestaltungen. Und auch in Polkes Benutzen einer gewöhnlichen Decke als Bezug des Keilrahmens ist die Verwirrung zwischen den Sphären häuslichen und öffentlichen Präsentierens schon angelegt. Stingel selbst liefert diese Genealogie durch die Einbeziehung des Polke-Bilds, treibt damit zugleich aber die Spirale der Verdrehung von Hierarchien weiter: Denn ist nun Polkes Bild selbst nicht auch zum Requisite eines Raumszenarios gemacht? Ist umgekehrt das Damastmuster, dadurch, dass es isoliert und endlos wiederholt auf silbernem Grund auftritt, nicht aufgewertet wie die Kuh in Warhols Tapete von 1965, nur dass es im Unterschied zum Kuh-Motiv längst zu Hause ist im Modus der Wanddekoration? Das früheste erhaltene Beispiel einer europäischen Papiertapete ist, neben-



bei gesagt, mit einem nach italienischem Vorbild gestalteten Damastmuster bedruckt und datiert auf 1509 (Christ's College, Cambridge, Grossbritannien). So wird deutlich, dass es nicht um ästhetisch-tautologische Taschenspielertricks, sondern, chiffriert, um die Bedingungen des sozialen Status geht: Wie entsteht Anerkennung, Autorität, Aura, wer entscheidet, wem was wie vor die Nase beziehungsweise die Augen gesetzt wird? All diese Fragen betreffen direkt das Verhältnis des Künstlers zu seinem Publikum. Und chiffriert sind sie nicht aus Geheimnistuerei, sondern um eben jenes Verhältnis zwischen Künstler und Publikum nicht wieder durch ein anderes hierarchisches Verhältnis zu überlagern: das zwischen Lehrer und Schüler.

Nirgendwo ist ein Schild angebracht, nirgendwo ist ein Museumspädagoge, der es dem Besucher nahe legt, Spuren in Stingels Raum zu hinterlassen. Doch sobald man die Celotex-Platten betritt, ist man schon beteiligt, denn diese sind so empfindlich (sie sind ja nicht als Bodenbelag gedacht), dass sie schon evozieren, dass Betrachten hier zugleich Benutzen und auch Abnutzen bedeutet. Man hinterlässt also unwillkürlich Spuren; von da aus ist es nur noch ein kleiner Schritt zum willkürlichen Akt.

Es ist, als hätte Stingel ein Wurmloch im Raum-Zeit-Kontinuum zwischen erhabenem Museumsraum und abgerocktem Vorstadtbahnhofshäuschen hergestellt, an dem sich Generationen von gelangweilten Pendlern und Schülern beim Warten mit eingeritzten Botschaften verewigt haben: Bandnamen (hier: *System of a Down*, eine erfolgreiche Teenie-Goth-Metalband), Strichmännchen, Soundso-war-da-Botschaften, vielleicht Liebesbekundungen, vielleicht Schweinkram, vielleicht künstlerische Anwandlungen – ein schnelles Porträt, ein nachdenkliches Poem. Es ist eine anarchisch-demokratische, selbstregulierende Ordnung der Zeichen, in der Unbewusstes und Bewusstes, Durchgeknalltes und Vernünftiges in Beziehung treten. Stingel holt diese Zeichensprache der Klos, Strassenunterführungen und Wartehäuschen nicht etwa ins Museum, in dem er sie zitiert und abbildet, sondern indem er den Akt der vermeintlichen Vandalisierung selbst zum Element der eigentlichen Fertigstellung von Kunst im Museum macht.

Der Weg von formalästhetischer Abstraktion zu sozialrealistischer Konkretion ist hier also plötzlich sehr kurz: aber er ist nicht illustrativ und instrumentell, sondern interpretativ und strukturell (er legt souveräne Entscheidungen des Gebrauchs und der Lesart nahe). «Die minimalistischen Plastiken waren niemals wirklich Primärstrukturen, sondern Strukturen», hat Felix Gonzalez-Torres einmal gesagt, «die in eine Vielzahl von Bedeutungen eingebettet waren. Für mich waren sie ein Kaffeetisch, ein Wäschesack, ein Wäschekorb und so weiter. Wenn es sich bei diesen Objekten also nur um Massen handelt, dann wäre das so, wie wenn man sagen würde, dass die Ästhetik nichts mit Politik zu tun hat.»²⁾ Gonzalez-Torres liest die klassische Minimal Art also gegen ihre erklärte Rhetorik. Seine eigene künstlerische Konsequenz daraus trifft sich mit der Stingels in zweierlei Hinsicht: zum einen, dass die Einbettung in eine «Vielzahl von Bedeutungen» in Verbindung gebracht werden muss mit einer Vielzahl möglicher Gebrauchsweisen auf Seiten des Betrachters; zum anderen, dass der Objektcharakter selbst ein prekärer sein muss, einer der Peripherie, der Spur, oder der «Haut», getrieben an die Grenze seiner Auflösung – aufgelöst im Raum selbst, oder wiederum im Gebrauch. Schönerweise haben Gonzalez-Torres und Stingel 1994 gemeinsam ein Projekt in der Neuen Galerie am Johanneum in Graz realisiert, das dieses Verfahren in mehrerlei Hinsicht auf den Punkt bringt. Sie beschränkten sich auf einen Teil der mit reichem Rokokostuck ausgestalteten Prunkräume des Palais Herberstein, des Sitzes der Neuen Galerie.

Zu beider Seiten ihres gemeinsamen Eingriffs markierten Gonzalez-Torres 2 PERLENVORHÄNGE (1994), indem sie den dahinter befindlichen Bereich von Decke bis Boden und von Wand zu Wand bündig abtrennten, eine Grenze. Diese Grenze durchschritt man, als befände sich auf der anderen Seite mehr als nur ein anderer Raum. Dieses Gefühl eines grundsätzlichen Atmosphärenwechsels wurde durch zwei einfache, effektive Eingriffe erreicht: zum einen durch die Steuerung des Lichts, zum anderen durch den Bodenbelag. Während im von den Vorhängen eingegrenzten Bereich alle Fenster abgedunkelt waren, drang das Licht der prunkvollen Lüster nur von aussen in den Spiegelsaal, als wäre er das abge-

dunkelte Schlafzimmer eines Kindes, zu dem zur Beruhigung noch Licht durch einen Türspalt dringt. Man ging also vom Licht ins Dunkel und wieder ins Licht. Diese Reise wurde dramatisiert durch Stingels SPANNTTEPPICH (CAPRI), SCHWARZ (1994), der die gesamte Fläche von 240 Quadratmetern zwischen den beiden Vorhängen bedeckte. Er schluckte nicht nur Licht, sondern auch das Geräusch der Schritte.

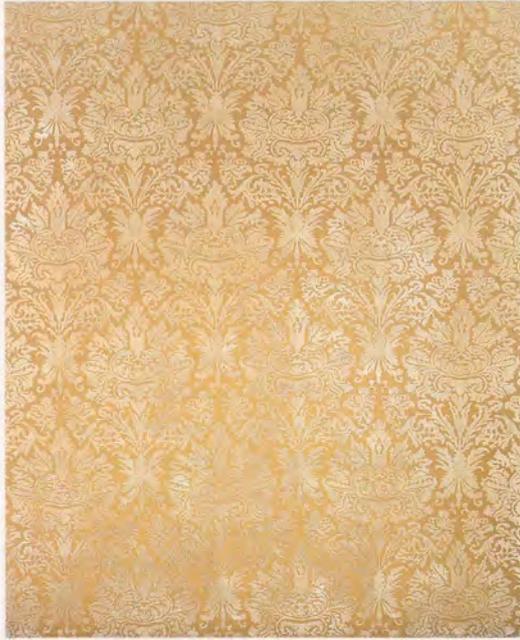
Gonzalez-Torres und Stingel bearbeiteten auf diese Weise die Begrenzung und Abtrennung eines realen Traumraums – den in Spiegeln und Stuck sich selbst repräsentierenden feudalen Traum von Macht und Herrlichkeit – und stürzten ihn dadurch erst ins wirklich Irreale. Den Vorhang zu durchschreiten hiess nicht nur einen abgetrennten Raum zu betreten, sondern eine andere Bewusstseinssebene, eine andere Welt, als gehe man wie Lewis Carrolls Alice durch den Spiegel.

Die beschriebene Ausserweltlichkeit der Grazer Installation – und das macht ihre eigentliche Spannung aus – steht im krassen Widerspruch zum sozialen Bedeutungshorizont, den die beiden einzigen verwendeten Materialien – Industrieteppeich und Industrieperlen – eigentlich hervorrufen. Die Perlenvorhänge mit ihrem irisierenden Glitzern signalisieren Glamour, doch es ist nicht der kontrollierte Glamour der Betuchten im Zentrum der Macht, sondern der überschreitende Glamour des Camp und der bohemischen Subkulturen aus Boudoirs und Nachtclubs, mit all seinen Widersprüchen von Negieren und Sehnen nach Luxus, von diskriminierendem Abgelehntsein und selbstgewählter Ablehnung. Der Teppich erscheint ebenfalls höchst unangebracht im altherwürdigen Prunk, wenn man ihn nicht als künstlerischen Eingriff erkennt: Man könnte meinen, ein geschmackloser Verwaltungsbeamte habe angeordnet, dass im Palais aus Spargründen billiger Industrieteppeich auszulegen sei, um sich die kostspielige Restaurierung und Pflege des Parkettfußbodens zu sparen. Nur darin, dass der Teppichboden bündig mit den beiden Vorhängen abschliesst, das Parkett also ausserhalb der Vorhänge sichtbar bleibt, ist ein subtiler Hinweis enthalten, dass hier etwas ganz anderes als fehlgeleiteter Sparwille am Werk ist. Dennoch bleibt die Konnotation zu kleinbürgerlicher Auslegware erhalten. Diesseitig-

keit und Jenseitigkeit, Spiessigkeit und Überschreitung werden an ihrer Grenze zu einander markiert.

Stingel überlässt die narrative Beschreibung der sozialen Wirklichkeit zwar seinen Rezipienten, er realisiert seine Werke aber dennoch im Wissen um sie. Und wie um es dann doch einmal deutlich ausgesprochen zu haben hat er auch einen sozialistisch roten Schiwa aus Polyurethanguss angefertigt (OHNE TITEL, 1994): Das verwendete Material und die Farbe selbst verweisen schon auf die touristische Souvenir-Ebene, aber darüber hinaus hält die indische Gottheit auch noch in jeder ihrer sechs Hände die Werkzeuge der radikal demokratisierten Malweise nach Stingel: Breitpinsel, Schere, elektrischer Quirl, Tapezierbürste, Farbtube und Airbrush-Spritzpistole. Dies sind genau die Utensilien, die Stingel in seiner Reihe von «Instruktionen» 1989 genannt hatte. Wie in einer internationalen Gebrauchsanweisung für einen Do-it-yourself-Bausatz, entsprechend auch sechssprachig, wird dort die von Stingel schematisierte Anleitung zum Malen gegeben: Man mische rote Ölfarbe an und trage sie ordentlich dick auf die Leinwand, lege dann mit der Schere zugeschnittene Gaze darüber und drücke sie mit der Tapezierbürste hinein; darauf wiederum wird mit der Spritzpistole Silberfarbe gesprüht; die Gaze wird wieder entfernt, und fertig ist das Stingel-Bild. Der Künstler verrät das Geheimnis der Produktion malerischen Zaubers und entzaubert es im gleichen Zug zum handwerklichen Maler- und Tapezierertum; und er zeigt die Entzauberung ein zweites Mal im Profanisieren des Schiwa zum Gummigott, wie ihn kalifornische Surfboard- und Customcar-Airbruser sicherlich nur zu gern vor ihrer Garage aufstellen würden.

Im klassischen Minimalismus ist die Oberfläche, die Haut der Objekte das, was lediglich dezent zu funktionieren hat als opake Verleugnung der Vorstellung von Haut, als *perfect finish*, als schweigende Grenze des Volumens. Die industriell-handwerklich bearbeitete Oberfläche war Polemik gegen das Pathos der Behauptung, dass die Oberfläche der Leinwände und Skulpturen zu zeugen habe vom schöpferischen Gestus als lebhafter Spur. Bei Stingel nun ist die Oberfläche als Haut weder opake Verleugnung noch Spur des Schöpferischen. Nehmen



Top left and right: RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2004, oil and enamel on canvas, 82 7/8 x 67 1/8" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 210,5 x 170,5 cm. (PHOTO: SADIE COLES GALLERY, LONDON)



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2004, oil and enamel on canvas, 94 1/2 x 76 3/8" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 240 x 194 cm. (PHOTO: SADIE COLES GALLERY, LONDON)

wir zwei Beispiele, um das Spektrum dieses Weder-Noch zu beschreiben. Am einen Ende des Spektrums sind die unbetitelt Serie rosafarbener, grossformatiger Wandpaneele aus Styropor (2000/2001), mit nichts als dem in Rot aufgedruckten industriellen Logo – sie sind von der Form her entfernt vergleichbar mit durchlöchernten Gummimatten, wobei die Löcher allerdings nahezu faustdick und auch nicht alle kreisrund sind, sondern von der einen zur anderen Seite des Bildes hin zunehmend elliptisch, als ziehe eine unsichtbare Kraft sie in die Länge. Hier ist die Oberfläche sprichwörtlich durchlöchert, Membran eines in alle Richtungen durchlässigen Verhältnisses von Wand, Bild und Objekt; zugleich bleibt sie aber eindeutig Produkt einer industriellen Bearbeitung, unberührt von Gebrauch. Am anderen Ende des Spektrums findet sich 1000 MATTONI (2000), Lehmziegel, die, auf einer Freifläche ausgelegt wurden, um mehrfach von räumigen Strassenkötern überquert zu werden, so dass deren Pfotenabdrücke

die erst danach gebrannten Ziegel bedeckten. Das eine Beispiel zeigt das Objekt als technologische Membran, das andere als archaisches Aufzeichnungsmedium.

Meist aber sind die Arbeiten Stingels Aufzeichnungsmedium und Membran zugleich. Sie sind Haut. Sie zeichnen Spuren des Gebrauchs, des Abtritts, des Abrisses, des Abblätterns auf. Als durchlässige Membran markieren und regeln sie den Ort der Grenze und des Übergangs: räumlich-physikalisch zwischen Wand und Bild, Boden und Belag, Malerei und Skulptur, architektonischem und institutionellem Raum; zeitlich-ökonomisch zwischen Produzierendem und Konsumierendem.

Zuletzt hat Stingel das noch einmal besonders deutlich gemacht mit einer Ausstellung in der New Yorker Galerie Paula Cooper (2005). Betrat man den Raum, sah man sich einem prototypischen modernistischen *White Cube* gegenüber – oder eben gerade nicht: Denn genau genommen müsste der *White Cube* ja *White-Grey Cube* heissen, denn der Boden ist in der Regel grau und nicht weiss. Hier aber war er unwirklich weiss (schon wieder muss ich an Kubrick denken, an den erwähnten leuchtend weissen Boden), und das Betreten eines weissen Bodens mit Strassenschuhen hinterlässt natürlich unweigerlich Spuren, zumal wenn es wie in diesem Fall eine durchaus nicht unempfindliche Lackoberfläche ist. Noch in einer weiteren Hinsicht schien der Raum eine für eine Galerie zeitgenössischer Kunst absolut prototypische modernistische Situation herzustellen: Denn an seiner Stirnwand war ein photorealistisches Schwarz-Weiss-Gemälde, das Kopfporträt einer Frau, zu sehen. Wer sich das Bild näher ansehen wollte, musste also die weisse Fläche vom Eingang zum Bild hin überqueren. Die Information, dass das Bild von Stingel nach Vorlage eines 1984er Porträtphotos der Galeristin Paula Cooper von Robert Mapplethorpe entstanden ist, funktioniert zusammen mit den Abnutzungsspuren als Hebel der Auflösung der abstrakten Ausblendung sozialer Strukturbedingungen im *White Cube*, die hier mit dem weissen Boden und dem Schwarz-Weiss-Gemälde doch zunächst gerade auf die Spitze getrieben schien. So wie der Besucher am Boden seine Spuren hinterlässt, wird die Galeristin als Persönlichkeit mit einer spezifischen

Geschichte in der Kunst-Community sichtbar. Zugleich ist es aber genauso gut möglich, dass jemand nichts ahnend die Ausstellung betritt und fürderhin Rudolf Stingel für einen photorealistischen Maler hält, der bevorzugt Frauen in Schwarz-Weiss malt. Nur dieses Zulassen der Möglichkeit des Übersehenwerdens, des Missverständnisses, ermöglicht überhaupt das Spiel mit den Grenzen und «Häuten» der Dinge.

Womit wir am Ende wieder in Frankfurt sind: Denn Stingels Zulassen des Übersehenwerdens und des Missverständnisses schliesst in letzter Konsequenz auch das Moment des banalen und dummen Gebrauchs mit ein, bis hin zur Vandalisierung. Nämlich – das wissen wir von religiöser Raserei und *Celebrity Fans* – die Ehrfurcht vor dem Charisma kann natürlich umschlagen in den Übergriff gegen dieses. Die Einbeziehung des Polke-Bildes in das Raumszenario markiert auch die Möglichkeit der Überschreitung dieser Grenze: Denn was wäre, wenn jemand die Möglichkeit der Benutzung des Raums offensiv missverstehen und auch dieses Bild handgreiflich «benutzen» würde, gegen dessen Bestimmung als abgeschlossenes künstlerisches Werk? Oder was, wenn jemand rassistische Hetze in Stingels Damastmuster geritzt hätte? Tatsächlich aber fehlten ideologisch oder politisch aufgeladene Äusserungen ganz. Man kann das pessimistisch deuten und davon ausgehen, dass eine depolitisierte Generation nur noch ihre Liebesbekundungen und die Namen ihrer Lieblingsbands loswerden will; man kann aber auch optimistisch annehmen, dass es einen produktiven Zweifel an der Theatralik anonymer politischer Parolen in geschlossenen Räumen gibt. So oder so schreibt Stingels Arbeit nicht vor, sondern auf. Verstanden als Membranen und Aufzeichnungsmedien, stehen seine Arbeiten genau am Konvergenzpunkt von formalästhetischer Abstraktion und sozialer Konkrektion.

1) Sigmar Polke, ROTER FISCH, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.
2) Felix Gonzalez-Torres, Rudolf Stingel, Ausstellungskatalog (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1994), S. 32.

Dieser Text wurde im Zusammenhang mit der Ausstellung «Home Depot» verfasst, er wird hier erstmals veröffentlicht. «Home Depot» war im Rahmen der Dornbacht Installation Projects® von Februar bis August 2004 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zu sehen.

Medium and Membrane

JÖRG HEISER

Although we are in a museum, the atmosphere evoked by the damask pattern (a powerful red on silver that completely covers the walls, floor, ceiling, and columns) is more reminiscent of the movies. And very different movies, in fact: the hotel in Stanley Kubrick's *The Shining* (1980): sound-muffling carpets lining long corridors, wallpaper from long-defunct eras, blood cascading in slow motion. But it could equally be the setting for a silly scene from *The Avengers*, where a bad-guy in a Baroque wig and Zorro mask crosses fencing foils with Emma Peel to a soundtrack of rippling *cembalo arpeggios*. This contrast between dumbstruck horror and grotesque humor is reflected in the scenery's individual props: two large pictures facing each other on opposite walls. One is a collage-like composition with Hieronymus Bosch scenes on what appear to be shards of red and blue porcelain, together with white patches (reminiscent of places where wallpaper has been

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.

torn off), both scattered over a green-and-black plaid picnic blanket (that also serves as background). The other is an empty echo of this picture with roughly the same monumental dimensions and, at the same time, a monochromatic silver reprise of the red damask pattern filling the room.

Four elements, then, were used by Rudolf Stingel at the MMK Museum of Modern Art, Frankfurt, in 2004: Celotex panels of foil-faced yellow polyurethane (precisely the kind used for insulation in house-building); the damask pattern that is printed on them; an actual Sigmar Polke painting titled *ROTER FISCH* (Red Fish, 1992);¹ and Stingel's canvas of the same dimensions, also printed with a damask pattern. As if they'd been arranged in a test set-up, these four elements not only bring to life the zones of convergence between the genres of architecture, painting, and sculpture; they also cause the icy heights of formal-aesthetic abstraction to confront, head-on, the sultry lowlands of real-world social concretion from which they seem to have just elegantly escaped. The arrangement itself contains the trigger for its own demystification, the wallpaper pattern is a signal that lures the audience towards (and beyond) the line that separates care from destruction (a single thin, vulnerable layer of aluminum facilitates this). The crossing of this line—a kind of chain-reaction on the part of the audience—is the work's fifth and perhaps decisive element.

In Stingel's work, there are two points of departure—formal aesthetic abstraction, on the one hand (in the reduced formal idiom), and on the other, real-world social concretion (the levels of meaning and modes of usage laid down in each specific realization)—that he places in our hands like the two lit ends of a single candle. In the middle, our fingers will get burned, but before this happens, we will pretend, a while longer, to be looking at two separate phenomena: formal abstraction (the wordless triumph of modernism), and social concretion (the battle cry of modernism's critics). Although this criticism is itself part of modernism, and formal abstraction can, in turn, be read as a criticism of concretion, let us, nonetheless, carry on pretending that they are separate phenomena.



RUDOLF STINGEL, Installation view / Ausstellungsansicht, Venice Biennale, 2003. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)





RUDOLF STINGEL, *installation view / Ausstellungsansicht*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 2003.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



Looking back at Stingel's work from the last two decades, one of the first things to catch the eye is a marked tension between an extremely economical, almost vanishing use of materials and signs of classical artistic skill, in keeping with the minimalist tradition (without plinths, frames, gestural treatment, collage, bricolage, etc.), and a use of large-scale spaces, rising to the level of the architectural. Instead of operating with the positive physical presence of large, object-like, closed volumes, his use of space mostly functions via the negative physical and indicative marking, or reordering, of visible spatial bound-

aries (walls, floors, passages). We are thus dealing with the "skin" of the space—a boundary that is defined both by the geometrically describable structure of the space, and by light and color.

The large canvas Stingel produced for his show in Frankfurt is infected by the surrounding damask décor, the price paid for doing away with the frame. The damask pattern becomes a fulcrum that twists, rather than simply negating, the high-modernist hierarchy of wall and frameless picture. Can the picture be considered a wall-design accessory or, conversely, has it conquered the wall? Are we in a home

or a public space? The title of Stingel's exhibition, "Home Depot" (2004), emphasizes this conflict: this American retail chain satisfies every desire of the home-improvement enthusiast; in the form of huge warehouses, it is an archive of every conceivable home design. And Polke's substitution of a canvas with an ordinary blanket encourages a similar confusion between the spheres of domestic and public presentation. Stingel himself proposes this genealogy by including the Polke picture, twisting his play on hierarchies even further. Is Polke's picture not turned into a prop within a staged scenario? And conversely, because it appears isolated and repeated *ad infinitum* on a silver background, is the value of the damask pattern not enhanced, as is the cow in Warhol's 1965 wallpaper? However, unlike the cow motif, the damask pattern remains perfectly at home in the realm of interior decoration. After all, the oldest surviving example of European wallpaper (dating from 1509) is printed with a damask pattern. Thus what we are dealing with is not an aesthetic, tautological sleight-of-hand, but a coded form, based on the conditions of social status: Where do recognition, authority, and aura come from? Who decides what is served up to whom, and in what form? All these questions directly concern the relationship between artist and audience, and are encoded not out of secretiveness, but to prevent that relationship from being eclipsed by the hierarchical relationship of teacher and pupil.

There are no explanatory notices in sight, no members of staff encouraging the viewer to leave traces in Stingel's space. But from the moment one sets foot on the Celotex boards, one is involved in the work, as the boards are so sensitive (not designed as a floor covering) that, in this case, "viewing" can clearly be equated with "using" and even "being worn out." One leaves traces involuntarily—from there, it is only a small step to the deliberate act.

It's as if Stingel has created a wormhole in the time-space continuum between the hallowed halls of the museum and the waiting room at a down-at-the-heels suburban railway station where generations of bored commuters and schoolchildren have immortalized themselves with scratched messages: names of bands (the teen goth-metal act, System of a Down),

matchstick men, so-and-so "was here," maybe a declaration of love, obscenities perhaps, or a fit of creativity—a quickly executed portrait, a thoughtful poem. It is an anarcho-democratic, self-regulating semiotic order where the unconscious and the conscious, the crazy and the rational, relate to each other. Stingel imports this sign-language of toilets, underpasses, and bus-stops into the museum, not by quoting and portraying it, but by turning the very act of so-called vandalism into a constitutive element of his art in the museum.

Suddenly the path from formal-aesthetic abstraction to real-world social concretion is very short. But it is not illustrative and instrumental (like the model of interactivity commonly encountered in media art: the visitor as a laboratory mouse), but interpretative and structural (suggesting independent decisions on usage and interpretation). "Minimalist sculptures were never really primary structures," Felix Gonzalez-Torres once said, "but structures that were embedded in a multitude of meanings. For me, they were a coffee table, a laundry bag, a laundry basket, etc. So if each of these objects is nothing but a mass, then it would be like saying that aesthetics has nothing to do with politics."² Gonzalez-Torres reads classical minimal art against its own explicit rhetoric. The artistic consequence he draws from this matches that of Stingel's in two ways. Firstly, if art is "embedded in a multitude of meanings," it must also be linked with a multitude of possible ways for the viewer to use the work. And secondly, the object character must be precarious, associated with the periphery, the trace, or the "skin," taken to the verge of dissolution—dissolved in the space, or in usage.

In 1994, Gonzalez-Torres and Stingel realized a joint project at the Neue Galerie am Johanneum in Graz which sums up this approach in a variety of ways. They limited themselves to one part of Palais Herberstein, the sumptuously stuccoed Rococo home of the Neue Galerie. On each side of their joint intervention, Gonzalez-Torres' 2 PERLENVORHÄNGE (Two Bead Curtains, 1994) marked a border by cleanly sealing off the area beyond, from floor to ceiling and from wall to wall. Crossing this border, one felt that beyond was more than just a different room. This sensation of a change of atmo-

sphere was achieved by two simple, effective means: lighting and floor covering. All the windows in the enclosed area were blacked out, with only the light from the grand chandeliers entering the mirrored hall from outside, like a child's darkened bedroom with the door left ajar to let in a modicum of comforting light. As a result, one walked from the light into the dark and back again into the light. This journey was made even more dramatic by Stingel's SPANNTEPPICH (CAPRI), SCHWARZ (Wall-to-Wall Carpeting, Capri, Black, 1994), which covered the entire surface (some 2500 square feet) between the two curtains. It absorbed not only light but also the sound of footsteps.

Gonzalez-Torres and Stingel address the delimitation and separation of a real dream space—the feudalistic dream of power and glory that represents itself in the mirrors and plasterwork—thereby plunging it into the realm of the truly unreal. Walking through the beaded curtain means stepping not only into a room that has been sectioned off but into a different level of consciousness, a different world—like following Lewis Carroll's Alice through the looking glass.

The described otherworldliness of the Graz installation—which is what actually creates the tension—stands in stark contrast to the social connotations attached to the only two materials used: industrial carpet and industrial beads. On one hand, they have the controlled glamour of the well-heeled circles at the center of power, and on the other hand, bead curtains, with their iridescent, glittering glamour, signify the extravagance of camp and the bohemian subcultures of boudoirs and nightclubs with their many contradictions. Also, if one does not identify the carpet as an artistic intervention, it might appear highly inappropriate amongst all the venerable splendor—one might think that an administrative official with no taste had ordered the cheap industrial carpeting to be laid in the palace as a way of cutting costs, as a way of avoiding the massive expense of restoring and maintaining the parquet floor. The only clue that misguided penny-pinching is not at play here is the fact that the carpet is laid in flush with the beaded curtains, so that in the two rooms beyond, the parquet floor is visible. But the associa-

tion with petit-bourgeois floor coverings remains. Worldliness and otherworldliness, conventionality and transgression, are marked by the border between the two floors.

Although Stingel leaves the narrative description of social reality to his audience, he executes his works with the knowledge of this reality. And then, as if wishing to state it explicitly, once and for all, he has cast a Socialist red Shiva out of polyurethane (UNTITLED, 1994). The choice of material and its artificial color recall the souvenirs of tourism, but in each of his six hands, the Indian deity holds the tools of the Stingel school of radically democratized painting: broad paintbrush, scissors, electrical paint mixer, wallpapering brush, tube of paint, and airbrush. These are precisely the utensils Stingel named in his *Instructions* (1989), which he lists in six languages, like the instructions for an international do-it-yourself kit. The artist gives a diagrammatic lesson in “how to paint”: mix up some red oil paint and apply it thickly to the canvas; cut out some gauze with the scissors and lay the pieces over the paint; push the pieces in with the wallpapering brush; use the airbrush to apply silver paint; remove the gauze; and, presto, one finished Stingel. The artist gives away the secret of how to produce painterly magic and, in so doing, debunks it as the do-it-yourself territory of painting and wallpapering. Demystification also informs Stingel's profane treatment of Shiva as a rubber god, an object any Californian surfboard and custom car spray-painter would surely love to display in front of his garage.

In classical minimalism, the surface—the skin of the objects—is expected to function discreetly as an opaque denial of the idea of skin, as a “perfect finish,” as the silent boundary of the volume. The industrially crafted surface was a polemic against the pathos of the claim that traces on the surface of canvases and sculptures eloquently and vividly testify to the creative gesture. In Stingel's work, the surface as a skin is neither an opaque denial nor a trace of the creative. Let us take two examples to describe the range of this neither-nor. At one end of the spectrum stands the untitled series from 2000 and 2001 of large-format, pink wall panels made of polystyrene, embellished only with an industrial logo printed in



RUDOLF STINGEL, APERTO 93, installation view / Ausstellungsansicht, Venice Biennale, 1993.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, *installation view / Ausstellungsansicht*, Museo d'Arte Moderne e Contemporanea, Trento, Italy, 2001.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

red. Their shape remotely resembles perforated rubber mats, except that the holes are nearly fist-sized and morph from circular to increasingly elliptical as the hole passes through the picture, as if drawn out in length by an invisible force. Here, the surface—the membrane of a totally permeable relationship between wall, picture, and object—is proverbially punctured. But at the same time, it remains clearly the product of industrial processing, untouched by usage. At the other end of the spectrum is 1000 MATTONI (2000): 1000 clay bricks were laid out to dry on an open surface where mangy stray dogs ran across them several times, leaving a pattern of paw prints that were then fired into the finished bricks. The first example shows the object as a technological membrane, the second as an archaic recording medium.

In most cases, however, Stingel's works are both medium and membrane in one. They are skin. They record traces of use—of being walked on, of tearing, of flaking. As permeable membranes, they mark and “regulate” the locus of border and transition in spatio-physical terms (between wall and picture, floor and covering, painting and sculpture, architectural and institutional space), and in temporal-economical terms (between that which produces and that which consumes).

Most recently, at his 2005 exhibition at Paula Cooper Gallery in New York, Stingel made this especially clear. On entering the space, one found oneself confronted with a prototypical modernist white cube. But not quite (white cubes should actually be called white-gray cubes since gallery floors are usually gray and not white). Here, on the other hand, the floor was painted an unreal, glossy white, so as to leave traces of anyone walking in off the street. In another way, too, the space created a modernist situation prototypical of a contemporary art gallery: a photorealistic black-and-white painting, the portrait of a woman, was mounted on the far wall. In order to take a closer look at the portrait, viewers had to cross the floor's white surface, from entrance to picture. The resulting traces of “use,” and the knowledge that Stingel based his painting on Robert Mapplethorpe's 1984 photograph of gallerist Paula Cooper, deactivate the abstract erasure of social, structural properties in the white cube, successfully undermining the

initial impression made by the impact of the white floor and black-and-white portrait. Just as the viewer's prints become visible on the floor, so does the gallerist, as a personality with a specific history in the art community. However, it is also perfectly possible that an unsuspecting visitor might enter the gallery and go away thinking that Rudolf Stingel is a photorealist painter with a penchant for rendering women in black and white. This acceptance of the possibility of being overlooked or misunderstood is the very thing that allows him to play on borders and “skins.”

Which, finally, brings us back to Frankfurt: Stingel accepts viewers' oversights and misunderstandings to the point of banality, stupidity, and even vandalism. As we know from religious frenzy and celebrity worship, awe and adoration can swiftly turn into the reverse. The inclusion of the Polke picture again marks the possibility of crossing this line. What if someone were to misunderstand the possibility of using this space and to offensively “use” the picture in a hands-on way, going against its definition as a finished work of art? Or what if someone were to scratch a racist invective into Stingel's damask pattern? Actually, ideologically and politically loaded statements were completely absent. One could interpret this pessimistically and assume that a depoliticized generation is only interested in communicating declarations of love and the names of its favorite bands. Or one could posit a sense of healthy skepticism concerning the theatricality of anonymous political slogans in closed spaces. Either way, Stingel's piece does not prescribe, it inscribes. Understood as membranes and recording media, his works stand exactly at the point of convergence between formal-aesthetic abstraction and real-world social concretion.

(Translation: Nicholas Grindell)

1) Sigmar Polke, ROTER FISCH, on permanent loan from a private collection.

2) Felix Gonzalez-Torres, *Rudolf Stingel*, exh. cat. (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1994), p. 32.

This essay about “Home Depot” is published here for the first time. The “Home Depot” exhibition was on view at the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt from February to August, 2004 as part of the Dornbracht Installation Projects®.