

CERITH WYN EVANS

299 792 458 m/s

CERITH WYN EVANS, 299, 792, 458 M/S, 2004, installation view, Kunsthans Bregenz / Installationsansicht.  
(PHOTO: DUSTY SPRENGNAGEL)

# Moon Turned a Fire Red

MICHAEL ARCHER



Walter Benjamin was only expressing a truth all of us had already grasped with our senses when he wrote in *One Way Street* (1928) about the way in which neon signs transmit their messages. It is not, strictly speaking, what they say that matters; it is, rather, their reflection in the surfaces of their surroundings that carries the content. Benjamin's image of the neon sign's text—"the fiery pool reflecting it in the asphalt"—is specific, revealing the extent to which our apprehension of contemporary culture's spectacular offerings is a haptic process.<sup>1)</sup> If the world around

us is a series of screens or surfaces onto which consumerism's messages are projected, then our intimate contact with the material grain of those surfaces offers the key to much of our understanding. And if, as Benjamin suggests, it is the spectacle that defeats criticism, it can only be through that contact, rather than by one's attempt to remove oneself from it, that a space for thought can be found. It is here, in the intimacy of this contact, in the specificity of the image and its material substrates, and in an examination of just what it is to transmit a message, that Cerith Wyn Evans focuses his attention.

Over the past dozen or so years Wyn Evans has made a number of neon works, many of which have been short texts. Even where they are an image (or an abstract form), it seems that words play a major part. One example of this is TAKASHIMAYA ROSE (2007) which was made as a direct response to the work of the Scottish poet and artist Ian Hamilton Finlay. Renowned for his major project, LITTLE SPARTA (1966–), the garden where he lived near Edinburgh before his death in 2006, Finlay's interest in the rose was multi-layered: it was not only the literal flower, but also an image encountered in its many historical, literary, mythical, and metaphorical guises. Wyn Evans' ROSE—the logo of the famous Japanese Takashimaya department store—refers to a similarly complex history: a barbed, protected symbol of

MICHAEL ARCHER is a writer on art, and Reader in Art at Goldsmiths College, London.

CERITH WYN EVANS, 299,792,458 M/S, 2004, installation view, Kunsthau Bregenz / Installationsansicht. (PHOTO: DUSTY SPRENGNAGEL)



CERITH WYN EVANS, 299,792,458 M/S, 2004, installation view, Kunsthau Bregenz /  
Installationsansicht. (PHOTO: DUSTY SPRENGNAGEL)

courtly love, chaste purity, beauty, and sentiment. If the concerns of the two artists can be seen to intersect, the ground of their meeting is surely Gertrude Stein's effort to unpack the flower's symbolic complexity and to relieve it of its accreted layers of cloying sentimentality. Her "rose is a rose is a rose," admired by Finlay as exemplary in its insistence upon the need to allow words to tell their own story, brings us, in the company of Wyn Evans' work, up against Sigmund Freud's equally emphatic pronouncement urging us to believe the evidence of our own eyes and to accept that sometimes a cigar is just a cigar. What is essential is the acknowledgement that, despite the apparent abstract insubstantiality of the word, the potential for recognition and interpretation lies in an engagement with certain physical qualities: the spill of the light, its color, its pattern, font, gauge, the arc and fold of the neon's glass tubing, the wall upon which it is fixed, and so on. Insofar as these neons—texts or not—are readable then, they are so in part as diverse attempts to answer the question Wyn Evans himself poses: "How could a text be carried now?" The question recalls Richard Wollheim's discussion of "the way of borrowing" in his book *Painting as an Art* (1987). How is it possible, he asks, to work with a text, and the ideas it embodies, without the borrowing being no more than an

act of subservience, obeisance, inadequacy?<sup>2)</sup> How can the delivery of those embodied ideas simultaneously figure the space for the viewer's interpretative experience? Wyn Evans' work is always a matter of this kind of spacing.

He lays similar weight on the "tactility" of visual experience, and its importance, primarily in the context of film, for the viewer's critical engagement. "There is an assumption," so he says, "that the image is what happens within the screen." So as to counter this easy assumption that content resides merely within the picture, Wyn Evans stresses his concern with the means by which any image becomes possible: "I was always more interested in the structural,



CERITH WYN EVANS, *installation view, 2009, deSingel, Antwerp / Installationsansicht.* (PHOTO: JAN KEMPENAEERS)

material aspects—what the notion of projection means. I want to knock on the walls or look at the materiality of how this is translated into pixels or the grain of emulsion."<sup>3)</sup> Many of the neon works, in fact, refer more or less directly to the language of film and the narrative structures associated with it. Take, for example, *LATER THAT DAY* (2001), *MEANWHILE... ACROSS TOWN* (2001), *INTERIOR (DAY)* (2001), and *SLOW FADE TO BLACK...* (2003). In each, our apprehension of time and location is precisely dislocated, while at the same time overlaid with

a strong sense of reality having become its own fiction. *TIME HERE BECOMES SPACE* (2004) says another neon, along with its companion, *SPACE HERE BECOMES TIME* (2004); and closely related, too, is *299,792,458 M/S* (2004): this number, the speed of light itself, is that absolute constant which, as Naum Gabo and Antoine Pevsner pointed out in the "Realistic Manifesto," is at once the fastest and at the same time the stillest, quietest phenomenon.<sup>4)</sup>

One of the earliest neons, from 1997, is a figure made up of several sweeping curves. Initially, it appears as a loosely drawn figure eight, but the way in which the lines overlap and interweave makes it spatially far more complex. What Wyn Evans has, in fact, sketched out is, as the title suggests, a *MÖBIUS STRIP* (1997)—that easily-produced, endlessly fascinating, twisted and looped band which, having neither inside nor outside, exists as a single, continuous surface. Much more recently, *...VISIBLEINVISIBLE* (2007) reiterates *MÖBIUS STRIP*'s interior/exterior continuity through its reference to Maurice Merleau-Ponty's last, unfinished book, *The Visible and the Invisible* (1968). This book, especially the chapter, "The Intertwining: The Chiasm," has been an element in several of Wyn Evans' recent works, such as the blinds he installed over the windows of the White Cube gallery in 2008, whose automated openings and shuttings spelled out passages from Merleau-Ponty's text in Morse code. "The visible of the world," writes Merleau-Ponty, "is... a connective tissue of exterior and interior horizons." Connectivity makes the relationship between the visible and he or she who sees, a reciprocal one: "He who sees cannot possess the visible unless he is possessed by it, unless he is of it."<sup>5)</sup> Wyn Evans values this emphasis on transitivity for the way it allows Merleau-Ponty's thought to move from "a phenomenological real of a body in space" to recognition of the possibility of community and correspondence as achievable on a different level.<sup>6)</sup>

The year prior to *MÖBIUS STRIP*, Evans had made *INVERSE, REVERSE, PERVERSE* (1996), an installation whose major element was a large, wall-mounted concave mirror. Those looking into it would find themselves reflected just as the title suggests. Turning to leave, they were then confronted with a pale green neon above the gallery's doorway which spells out "EXIT" in reverse: *TIXE*. The sign was hidden due to its position in the room, and it was only after having been flipped and somersaulted through the act of looking in the mirror that visitors found themselves to be, as it were, behind the looking glass into which they had just been staring. The way out of the gallery—also being the same way in—is revealed to be the exit through which they must already have passed, for the back-to-front nature of the text clues one in to the idea that they are positioned on the sign's, and thus the doorway's, far side.

CERITH WYN EVANS, *THE PLEXIGLASS COVER OF AN EIGHTIES BANG & OLUFSEN RECORD PLAYER. RESTING ON TOP, THE REPLICA OF AN AZTEC SMILING FACE MADE FROM JADE. BELOW, A JAZZ RECORD THAT HAS REMAINED STILL FOR YEARS...*, 2008, neon installation, deSingel, Antwerp / *DER PLEXIGLAS-DECKEL EINES BANG & OLUFSEN PLATTENSPIELERS DER 80ER JAHRE. DARAUFG, DIE KOPIE EINES LÄCHELNDEN AZTEKENGESICHTS AUS JADE. UNTEN, EINE JAZZ-PLATTE, DIE JAHRELANG NICHT GESPIELT WURDE*, Neon-Installation. (PHOTO: JAN KEMPENAEERS)



The three words of the title—inverse, reverse, and perverse—are familiar from their multiple appearances in the lyrics to the Velvet Underground song “The Murder Mystery.” (And here we might think, again, of Freud, for whom the task of investigating the subconscious processes that present themselves as slips of the tongue was akin to the work of “a detective engaged in tracing a murder.”)<sup>7</sup> Though “The Murder Mystery” was recorded and released in 1968–69, after John Cale had left the band, it is nonetheless Cale’s association with the group that adds a further layer to the work since his boyhood home, Garnant in South Wales, is also the place where Wyn Evans’ paternal grandparents lived. What we are to do with such information and, indeed, how we are to come by it in the first place is a key issue. Wyn Evans talks of it as a problem of “encryption,” that is, the presence within the work of a frame (of reference) or alternatively a cipher whose function may be understood as essentially communicative rather than as a barrier to comprehension.<sup>8</sup> How might one frame a work, label it, or otherwise invite access to an interpretative resource within it that might allow the viewer to engage with its different layers rather than feel alienated by lack of knowledge? One often-encountered way is to consider Wyn Evans’ working method as a kind of collage, as the term relates to Cubism. It is here that one finds a mix and juxtaposition of elements and modes of representation—text as words, text as image, drawn and painted representations, trompe l’œil sleight of hand, printed matter bearing imagery and text, paper carrying color, and so on. All of these are multivalent with regard to the structure, form, subject matter, and content of the collage. Wyn Evans’ practice is certainly rich in this kind of gathering and placing of things in relation to one another, but I would suggest that neither collage nor even the more constructive overtones of montage are quite adequate to categorize what his work ultimately achieves. The neons impress upon us the far more integral co-existence of the multiple realms to be found within his work, whether those realms are literal, fabulous, hallucinatory, or otherwise.

“Voodoo Chile (Slight Return)” is the final track on Jimi Hendrix’s 1968 double album *Electric Ladyland*. In literal terms, it is what the title states: a shorter, higher tempo and more aggressive reappearance or resumption of the long, slow blues track “Voodoo Chile,” on the first side of the album. In a more oblique sense, those four words (and the parentheses that loosely hold two of them) invoke the insurgent recurrence of the mystical, the magical, and the inexplicable within the rationality of civilized existence. They offer, in other words, a prime instance of the Freudian notion of the return of the repressed. I am aware that introducing the song in this way, locating it on the fourth side of a double LP, is to speak of the outmoded and the technologically superseded. For who, nowadays, would look to a pair of twelve-inch diameter plastic discs, grooved on both sides, as the optimum method for delivering an eighty-minute collection of songs to the prospective listener? But such recourse to the obsolete is a feature of Wyn Evans’ work. It is so, not because of a wish on his part to champion the old-fashioned for its own sake, but because, again as Freud assured us, that which is past is not irretrievably gone. It remains endlessly available for recuperation into the processes of meaning-production.



In 2006, Wyn Evans used part of the final verse in “Voodoo Chile (Slight Return)” as the text for a neon sign. Though the color of the light used was white, the front of the tubes were darkened, so that the words read as black letters on the white glow that bounced off the wall from the rear of the tube:

*And if I don't meet you no more in this world  
Then I'll, I'll meet you in the next one  
And don't be late, don't be late*

The many repetitions and slippages within this short passage imply a kind of blurring that might come from the overlapping and super-position of images—this world and the next, meet meet, don't don't don't, be be, late late. It is as hesitant as it is authoritative. It stutters in a way reminiscent of the thought patterns of Gilles Deleuze and Félix Guattari's conceptual persona, the Stammerer. Just as the Stammerer prompts the question, “what is this thought that can only stammer?” we wonder what world(s) are revealing themselves to us in the text's repetitions and differences.<sup>9</sup> The central repetition of AND IF I DON'T MEET YOU ... (2006) is I'll, I'll. Mirroring each other across the separating linkage of the comma, the twinned identities of the doubled “I” can be seen to exist simultaneously in both this world and the next. Such doubling is of the same nature as that which Rosalind Krauss discusses in her study of “The Photographic Conditions of Surrealism.” Generally reluctant to employ montage as a means to juxtapose competing and conflicting realities, the Surrealists “infiltrated the body” of the photographic print with a “spacing” produced through techniques such as the positive/negative image of the Rayograph. What is seen in the Surrealist photograph, therefore, is not “reality,” but “the world infested by interpretation or signification.”<sup>10</sup> Wyn Evans’ neon signs demonstrate to us that our own world is equally infested and that we should, for sure, embrace the symptoms.

1) Walter Benjamin, “This Space for Rent” in “One Way Street,” *Selected Writings, Volume 1: 1913–1926* (Cambridge, Mass: Belknap Press, 1996), p. 476.

2) Richard Wollheim, *Painting as an Art* (London: Thames & Hudson, 1987). See Chapter IV, “Painting, Textuality, and Borrowing,” p. 187.

3) Cerith Wyn Evans interviewed by Manfred Hermes in *Cerith Wyn Evans* (Frankfurt and New York: Frankfurter Kunstverein in association with Lukas & Sternberg, 2004), p. 131.

4) “Look at a ray of sun... the stillest of the still forces, it speeds more than 300 kilometres in a second... behold our starry firmament... who hears it... and yet what are our depots to those depots of the Universe?”—Naum Gabo & Antoine Pevsner, “The Realistic Manifesto,” 1920. Reprinted in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Sourcebook by Artists and Critics* (Berkeley and London: University of California Press, 1968), p. 327.

5) Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1968), footnote p. 131, author's emphasis.

6) See note 3, p. 135.

7) Sigmund Freud, *Introductory Lectures on Psychoanalysis* (Harmondsworth: Penguin, 1974), p. 52. This is, in fact, itself a nice parapraxis since, in the course of his interview with Hermes, Wyn Evans says that “inverse, reverse, perverse” is a quote from “The Gift.” “The Gift” appears on the Velvet Underground's second album, *White Light/White Heat*, and, like “The Murder Mystery,” makes use of a radical separation of sound between the two stereo channels. Cale voices the narrative of “The Gift.”

8) See note 3, p. 130.

9) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What is Philosophy* (London: Verso, 1994), p. 69.

10) Rosalind E. Krauss, “The Photographic Conditions of Surrealism,” originally published in *October*, no. 19 (Winter 1981), reprinted in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1985), p. 107.



# Der Mond färbte ein Feuer rot

MICHAEL ARCHER

Als Walter Benjamin in *Einbahnstrasse* (1928) beschrieb, wie die Neonreklame ihre Botschaft überbringt, brachte er lediglich eine bereits allgemein vertraute Sinneserfahrung auf den Punkt: Es kommt gar nicht so sehr darauf an, was die Reklame sagt, sondern ihre Spiegelung auf den Flächen rundum – «die Feuerlache, die auf dem Asphalt sie spiegelt» – vermittelt uns ihren Sinn. Benjamins Metapher für die Neonreklame ist insofern bezeichnend, als sie enthüllt, wie weitgehend unsere Wahrnehmung des spektakulär auftretenden modernen Kulturangebots eine haptische Angelegenheit ist.<sup>1)</sup> Wenn die Welt um uns herum aus lauter Bildschirmen oder Projektionsflächen der Botschaften unserer Konsumgesellschaft besteht, dann liegt der Schlüssel zu unserem Verständnis weitgehend in unserer unablässigen hautnahen Berührung mit der materiellen Realität dieser Flächen. Und wenn Benjamins Ansicht zutrifft, dass das Spektakel das Ende der Kritik bedeutet, so allein aufgrund dieser Reibung und nicht durch die Bemühungen eines Einzelnen, Distanz beziehungsweise Raum zum Denken zu gewinnen. Cerith Wyn Evans richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf diesen engen Kontakt, auf die spezifische Beschaffenheit von Bild und Trägermaterial und untersucht dabei, was das eigentlich ist: eine Botschaft übermitteln.

Im Lauf der vergangenen zwölf Jahre schuf Wyn Evans eine Reihe von Neonarbeiten, darunter viele mit kurzen Texten; selbst wo es sich um ein Bild (oder eine abstrakte Form) handelt, scheinen Worte eine wichtige Rolle zu spielen. TAKASHIMAYA ROSE (2007) ist ein solches Beispiel, die Arbeit entstand in direkter Auseinandersetzung mit dem Werk des

MICHAEL ARCHER ist Kunstpublizist und Dozent für bildende Kunst am Goldsmiths College in London.



CERITH WYN EVANS, *VISIBLEINVISIBLE*, 2007, installation view (interior), White Cube Gallery, London / *SICHTBARUNSICHTBAR*, Installationsansicht (innen). (PHOTO: STEPHEN WHITE)

schottischen Dichters und Künstlers Ian Hamilton Finlay, der vor allem durch sein großes Gartenprojekt *LITTLE SPARTA* (Klein-Sparta, 1966–) berühmt wurde. Finlays Interesse an der Rose war vielschichtig und galt durchaus nicht nur der Blume selbst, sondern auch dem Bild der Rose in all seinen historischen, literarischen, mythischen und metaphorischen Ausprägungen. Wyn Evans' *ROSE* – das Logo des bekannten japanischen Warenhauses Takashima – verweist auf einen ähnlich komplexen historischen Hintergrund: ein mit Dornen bewehrtes Symbol der höfischen Liebe, keuschen Reinheit, der Schönheit und feinen Empfindung. Wenn die Interessen der beiden Künstler sich hier überschneiden, so ist die Basis dieser Gemeinsamkeit zweifellos in Gertrude Steins Versuch zu sehen, die symbolische Komplexität der Blume aufzubrechen und sie von den angelagerten Sentimentalitätsschichten zu befreien. Ihr «Rose ist eine Rose ist eine Rose» – für Finlay ein bewundernswertes Beispiel für das Beharren auf der Notwendigkeit, Wörtern zu erlauben, ihre eigene Geschichte zu erzählen – bringt uns in Kombination mit Wyn Evans' Arbeiten auf Sigmund Freuds nicht minder emphatische Aufforderung, unseren eigenen Augen zu trauen und zu akzeptieren, dass eine Zigarre manchmal nur eine Zigarre ist. Entscheidend ist die Anerkennung der Tatsache, dass die Erkenntnis und Deutung eines Wortes, trotz seiner scheinbar abstrakten Immaterialität, auf dessen Verknüpfung mit gewissen physischen Qualitäten beruht: Lichtfluss, Farbe, Muster, Schrifttyp und -grad, Biegungen und Knicke der Neonröhren, der Wand, an dem das Ganze befestigt ist, und so fort. Wenn sich diese Neonarbeiten – ob Text oder nicht – entziffern lassen, so zumindest

SULWYN EVANS, *UNTITLED, ANTHROPOMORPHIC PHOTOGRAPH*, 2003, installation view, White Cube Gallery, London / *OHNE TITEL, ANTHROPOMORPHE PHOTOGRAPHIE*. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



als mögliche Antwort, auf die von Wyn Evans gestellte Frage: «Wie lässt sich heute ein Text übermitteln?» Die Frage erinnert an Richard Wollheims Erörterung über die «Art der Anlehnung» in seinem Buch *Painting as an Art* (1987). Wie ist es möglich, mit einem Text und der Idee, die er verkörpert, zu arbeiten, ohne dass die Anlehnung nichts weiter ist als ein Akt der Unterwerfung, Huldigung und der eigenen Unzulänglichkeit?<sup>2)</sup> Wie kann die Übermittlung der verkörperten Ideen zugleich den Raum für die interpretative Erfahrung des Betrachters mitliefern? In Wyn Evans' Arbeit geht es immer um solche Zwischenräume.

Ähnliches Gewicht legt er auf das «Taktile» der visuellen Erfahrung und auf dessen Bedeutung für das kritische Verhältnis des Betrachters, vorab im Zusammenhang mit dem Medium Film. «Man nimmt allgemein an», sagt er, «dass das Bild das ist, was sich auf der Leinwand abspielt.» Und um der bequemen Annahme entgegenzutreten, der Inhalt stecke einfach im Bild, betont Wyn Evans sein Interesse für die Mittel, die jedes Bild möglich machen: «Ich war aber immer eher an den strukturellen Aspekten, etwa der Projektion, interessiert. Ich

möchte an die Wände klopfen, auf die Materialität eingehen und sehen, wie sich ein Bild in Pixel oder in das Korn der Emulsion übersetzt ...»<sup>3)</sup> Viele der Neonarbeiten nehmen tatsächlich mehr oder weniger direkt Bezug auf die Filmsprache und deren narrative Strukturen. Nehmen wir beispielsweise *LATER THAT DAY* (Etwas später am Tag, 2001), *MEANWHILE... ACROSS TOWN* (Inzwischen, am anderen Ende der Stadt, 2001), *INTERIOR (DAY) – Innenraum (bei Tag)*, 2001 – und *SLOW FADE TO BLACK...* (Allmähliches Sich-Verlieren im Schwarz, 2003). In jedem dieser Werke wird unser Orts- und Zeitempfinden gezielt gestört und zugleich vom Eindruck überlagert, dass die Wirklichkeit zu ihrer eigenen Fiktion geworden ist. *TIME HERE BECOMES SPACE* (Zeit wird hier Raum, 2004) sagt ein weiterer Neonschriftzug in Begleitung von *SPACE HERE BECOMES TIME* (Raum wird hier Zeit, 2004); nah verwandt ist auch *299,792,458 M/S* (2004); diese Grösse, die Lichtgeschwindigkeit, ist jene absolute Konstante, die, wie Naum Gabo und Antoine Pevsner in ihrem «Realistischen Manifest» hervorhoben, zugleich das schnellste und stillste aller stillen Phänomene ist.<sup>4)</sup>

Eine der ersten Neonarbeiten, aus dem Jahr 1997, ist eine Figur aus mehreren grosszügig geschwungenen Kurven. Auf den ersten Blick wirkt sie wie eine flüchtig hingeworfene Acht, doch die Art, wie die Linien sich überschneiden und ineinandergreifen, sorgt für eine räumlich wesentlich komplexere Wirkung. Wie der Titel *MÖBIUS STRIP* (1997) verrät, hat Wyn Evans eine Möbiusschleife skizziert, dieses leicht herzustellende, unendlich faszinierende, verdrehte und wieder zusammengefügte Band, das weder eine Innen- noch eine Aussenseite hat, sondern aus einer



*Filament columns, prototype / Leuchtdraht-Säulen, Prototyp.*  
(PHOTOS: CERITH WYN EVANS)

einzigem fortlaufenden Fläche besteht. Die wesentlich neuere Arbeit, ... *VISIBLEINVISIBLE* (2007), wiederholt das Innen-Aussen-Kontinuum der Möbiusschleife durch den Verweis auf Maurice Merleau-Pontys letztes, unvollendet gebliebenes Werk, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1968). Dieses Buch, insbesondere das Kapitel «Die Verflechtung – der Chiasmus», spielt in einigen neueren Arbeiten von Wyn Evans eine Rolle, etwa bei den Lamellenstoren, die er 2008 vor den Fenstern der White Cube Gallery anbrachte, deren automatisches Öffnen und Schliessen Passagen aus Merleau-Pontys Text im Morse-Alphabet zitierte. «Das Sichtbare der Welt», so Merleau-Ponty, «ist Bindegewebe der äusseren und inneren Horizonte ...» Dieses Verbundensein macht das Verhältnis zwischen dem Sichtbaren und dem Sehenden zu einem reziproken: «der Blick ist nämlich selbst Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare, Suche nach sich selbst im Sichtbaren, dem es zugehört ...»<sup>5)</sup> Wyn Evans gefällt diese Betonung des Transitiven, weil es Merleau-Pontys Denken erlaubt, vom «phänomenologischen Realen des Körpers im Raum» zur Möglichkeit einer – auf einer anderen Ebene sich vollziehenden – Gemeinschaft und Entsprechung zu gelangen.<sup>6)</sup>

Im Jahr vor *MÖBIUS STRIP* hatte Evans *INVERSE, REVERSE, PERVERSE* (Verkehrt, andersrum, pervers, 1996) geschaffen, eine Installation, die zur Hauptsache aus einem grossen, an der Wand befestigten konkaven Zerrspiegel bestand. Wer hineinschaute, sah sich genau so gespiegelt, wie im Titel angekündigt. Und wer sich zum Verlassen der Galerie anschickte, sah sich einem blassgrünen Neonschriftzug über dem Eingang zur Galerie gegenüber, der *EXIT* (Ausgang) von hinten betrachtet buchstabiert: *TIXE*. Das Zeichen blieb aufgrund seiner Position im Raum zunächst verborgen und die Besucher fanden sich erst nach dem Blick in den Spiegel und dem Erlebnis des Verkehrt- und Auf-den-Kopf-gestellt-Werdens in der Situation wieder, jetzt quasi hinter dem Spiegel zu stehen, in den sie eben noch gestarrt hatten. Der Weg aus der Galerie hinaus – identisch mit dem Weg hinein – entpuppt sich als Ausgang, den sie bereits beim Betreten der Galerie passiert haben müssen, denn die «rückwärtige» Ansicht des Textes legt den Schluss nahe, dass es sich um die Rückseite des eigentlichen Zeichens auf der andern Seite der Tür handelt.

Die drei Worte des Titels – *inverse*, *reverse* und *perverse* – sind uns aus dem Velvet Underground-Song «The Murder Mystery» vertraut, wo sie mehrmals vorkommen. (Auch hier könnte man sich an Freud erinnert fühlen, für den die Analyse unterbewusster Prozesse, die in Versprechern oder anderen Fehlleistungen zum Ausdruck kommen, der Arbeit desjenigen ähnelt, der «als Kriminalbeamter an der Untersuchung einer Mordtat beteiligt» ist.)<sup>7)</sup> Auch wenn «The Murder Mystery» (1968) aufgenommen und herausgebracht wurde, nachdem John Cale die Band verlassen hatte, kann es wichtig sein zu wissen, dass Cale als Kind in Garnant Sould Wales zu Hause war, am selben Ort, wo auch Evans' Grosseltern lebten. Was wir mit solchen Informationen anfangen und wie wir überhaupt an sie herankommen, ist eine Schlüsselfrage. Wyn Evans redet in diesem Zusammenhang vom Problem der «Verschlüsselung», das heisst von der Präsenz in einem Werk mit einem bestimmten (Bezugs-)Rahmen oder von einer Chiffre, deren Funktion ihrem Wesen nach eher verständnisfördernd als hemmend ist.<sup>8)</sup> Wie kann man einem Werk einen Rahmen geben? Wie es entsprechend kennzeichnen oder dem Betrachter Zugang zu einer Interpretationsquelle verschaffen, die es ihm vielleicht ermöglicht, sich auf die verschiedenen Schichten des Werks einzulassen, statt sich durch fehlendes Wissen vor den Kopf gestossen zu fühlen? Eine Möglichkeit, der man häufig begegnet, ist, Wyn Evans' Arbeitsweise als eine Art Collage im kubistischen Sinn dieses Begriffs zu betrachten: Man sieht sich mit einer Mischung und einem Nebeneinander von Elementen und Darstellungsweisen konfrontiert – Text als Worte, Text als Bild, gezeichnete

und gemalte Darstellungen, Trompe-l'œil-Kabinetstückchen, Gedrucktes mit Bildern und Text, Papier als Farbträger und so weiter. Das alles ist polyvalent hinsichtlich Struktur, Form, Sujet, Materie und Inhalt der Collage. Natürlich ist Wyn Evans' Kunst reich an derartigen Kombinationen, Konstellationen und Verbindungen von Elementen, aber ich würde sagen, dass weder die Collage noch die eher konstruktiv konnotierte Montage wirklich zur Kategorisierung dessen geeignet sind, was seine Arbeit letztlich leistet. Die Neonarbeiten machen uns das sehr viel ganzheitlichere Nebeneinander der vielfältigen Facetten seines Werks deutlich, seien diese nun realistisch, märchenhaft, halluzinatorisch oder sonst was.

«Voodoo Chile (Slight Return)» ist der letzte Titel auf Jimi Hendrix' Doppelalbum *Electric Ladyland* von 1968. Und wörtlich genommen ist es genau, was der Titel sagt: eine kürzere, tempointensivere und aggressivere Wiederaufnahme des langen, langsamen Bluesstücks auf der ersten Seite des Albums. In einem etwas hintergründigeren Sinn beschwören die vier Worte (und die beiden Klammern, die zwei davon lose zusammenhalten) das rebellische Wiederaufleben des Mystischen, Magischen und Unerklärlichen inmitten der Rationalität unserer zivilisierten Existenz. Mit anderen Worten liefern sie ein wunderbares Beispiel für den Freud'schen Begriff der Rückkehr des Verdrängten. Es ist mir durchaus bewusst, dass die Verortung des Songs auf der vierten Seite einer Doppel-LP bedeutet, über etwas Altmodisches, technisch Überholtes zu sprechen. Denn wer würde heutzutage noch zwei beidseitig gerillte 33-Zentimeter-Kunststoffscheiben als geeignetes Mittel betrachten, um eine achtzigminütige Liedersammlung an die potenziellen Zuhörerinnen und Zuhörer zu bringen? Solche Rückgriffe auf Obsoletes sind jedoch bezeichnend für Wyn Evans' Werk. Und zwar nicht, weil es sein Wunsch wäre, für das Altmodische als solches eine Lanze zu brechen, sondern wiederum weil, wie Freud uns versichert, das Vergangene nicht unwiederbringlich verloren ist. Es bleibt auf immer verfügbar, um erneut aufgenommen und in den Prozess der Bedeutungsbildung eingebracht zu werden.

2006 hat Wyn Evans einen Teil des letzten Verses von «Voodoo Chile (Slight Return)» als Neonschriftzug verwendet. Obwohl er weisses Licht benutzte, war die Vorderseite der Lichtröhren geschwärzt, sodass die Worte sich in schwarzen Buchstaben vor der – durch die Rückseite der Röhren – hell erleuchteten Wand abhoben:

*And if I don't meet you no more in this world  
Then I'll, I'll meet you in the next one  
And don't be late, don't be late*

Die vielen Wiederholungen und Verzögerungen innerhalb der kurzen Passage erzeugen eine Art Unschärfe, wie sie bei Überschneidungen oder Überlagerungen von Bildern entstehen könnte – *this world* und *the next one, meet, meet, don't don't don't, be be, late late*. Es ist ebenso zögernd wie gebieterisch.

Dieses Stottern erinnert an das Denkmodell der Begriffsperson des Stotterers bei Gilles Deleuze und Félix Guattari. Genau wie der Stotterer diese Autoren zur Frage veranlasst, «Was ist jenes Denken, das nur stottern kann?», fragen wir uns, welche Welt (Welten) sich uns in diesen Wiederholungen und Abwandlungen des Textes enthüllt (enthüllen).<sup>9)</sup> Die zentrale Wiederholung in Evans' AND IF I DON'T MEET YOU ... (2006) ist *I'll, I'll*.

Die Zwillingssidentitäten des doppelten I spiegeln sich über die trennende Verbindung des Kommas hinweg und man kann sie als gleichzeitig in dieser und der nächsten Welt existierende betrachten. Die Verdoppelung hat denselben Charakter wie jene, die Rosalind Krauss

in ihrer Studie «Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus» behandelt. Die Surrealisten waren im Allgemeinen zurückhaltend, wenn es darum ging, die Montage als Werkzeug zur Gegenüberstellung widersprüchlicher und miteinander konkurrierender Wirklichkeiten einzusetzen; stattdessen infiltrierten sie den Körper des Photoabzugs mit «Zwischenräumen», die mittels Techniken wie dem Positiv-/Negativbild der Rayographie (Man Rays Photogrammtechnik) erzeugt wurden. Bei einer surrealistischen Photographie schauen wir demnach «nicht auf die Realität (...), sondern auf eine von Interpretation oder Signifikation überwucherte Welt».<sup>10)</sup> Wyn Evans' Neonzeichen halten uns vor Augen, dass unsere eigene Welt genauso überwuchert ist und dass wir diese Erscheinungen unbedingt freudig begrüßen sollten.

1) Walter Benjamin, «Diese Flächen sind zu vermieten», in ders., *Einbahnstrasse*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1955, S. 96. [1. Aufl. Rowohlt 1928]

2) Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Kapitel IV, «Painting, Textuality, and Borrowing», Thames & Hudson, London 1987, S. 187ff. (Zitat aus dem Engl. übers.)

3) Cerith Wyn Evans im Gespräch mit Manfred Hermes, in *Cerith Wyn Evans*, Frankfurter Kunstverein und Lukas & Sternberg, Berlin/New York 2004), S. 154.

4) «Schau' einen Sonnenstrahl an ... die stillste aller stillen Kräfte, er legt 300000 Kilometer in der Sekunde zurück ... Betrachte den Sternenhimmel ... wer hört ihn ... und doch, was sind unsere Bahnhöfe gegenüber den Bahnhöfen des Universums?» Naum Gabo und Antoine Pevsner, «Das Realistische Manifest» (1920), abgedruckt in *Naum Gabo: Sechzig Jahre Konstruktivismus*, hg. v. Steven A. Nash und Jörn Merkert, Prestel, München 1986, S. 203.

5) Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Wilhelm-Fink-Verlag, München 1986, S. 173.

6) Vgl. Anm. 3, S. 152.

7) Sigmund Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 25. Hier stossen wir übrigens auf eine amüsante Fehlleistung des Künstlers selbst, denn im Lauf seines Interviews mit Hermes sagt Wyn Evans, «inverse, reverse, perverse» sei ein Zitat aus «The Gift» (Das Geschenk). Dieser Song aus dem zweiten Album von Velvet Underground, *White Light, White Heat*, arbeitet – wie «The Murder Mystery» – mit einer radikalen Trennung der beiden Stereokanäle. John Cale trägt die Handlung des Songs vor.

8) Vgl. Anm. 3, S. 130.

9) Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt 1996, S. 79.

10) Rosalind E. Krauss, «Die fotografischen Bedingungen des Surrealismus», in *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. v. Herta Wolf, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 2000, S. 130–162, Zitat: S. 153.



CERITH WYN EVANS, UNTITLED (WHITE ROSE), 2007, neon, 36 1/2 x 32 3/4" / OHNE TITEL (WEISSE ROSE), Neon, 93 x 83 cm.