

MICHAEL ASHER: Three Recent Works

ANNE RORIMER

Three exhibitions by Michael Asher realized in France during the summer of this year afforded the opportunity to consider, at first-hand, the unifying aspects of an aesthetic practice comprised of works that, arising from the conditions of their placement, never assume the same form. Exhibitions in Villeurbanne at Le Nouveau Musée (opening May 22, 1991), in Dijon at Le Consortium (June 7–July 27, 1991), and in Paris at Le Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou (July 9–September 15, 1991) confronted specific factors of their site and, in totally disparate ways, reflected upon their own situation as works of art within a broader social frame of reference.

The exhibition at Le Nouveau Musée expressed the aim of discovering a possible point of intersection between a work of art and a social body that might be directly served by it in some supportive manner. To such an end, Asher created a public sculpture that does not exist as a single entity conventionally placed in a city plaza or natural setting, but which nonetheless was made by the traditional process of casting. Utilizing about 700 rectangular, cast-iron objects, suggesting paper weights and measuring 7.5 x 10 cm (with a gradual taper in thickness from 1.1 to 1.5 cm), the Villeurbanne work functioned as a sculpture with respect to its material composition while it succeeded in circumventing the traditional translation of material into a stationary monument or static object.

ANNE RORIMER is a writer and lives in Chicago.

The metal used to make the 700 rectangular objects was melted down from the iron belonging to outmoded furnaces from the basement of Le Nouveau Musée after their removal from the building in preparation for the remodeling and expansion of the museum. Information printed in relief on one side of these metal weights conveys this fact. At the same time, the textual information further stipulates exactly who the recipients of the objects should be, since the weights are meant solely for free distribution to those at risk of losing, or who already have lost, their living accommodations on account of the escalation of land values and rising housing costs.

On the other side of the weights the statement reads: "*Se loger est un droit! N'acceptez pas l'expulsion ou la discrimination.*" (Housing is your right! Don't accept eviction or discrimination.) The names and telephone numbers of two local agencies are subsequently given. These agencies, responsible for distributing the metal objects along with seven other social service organizations in town, are devoted to helping people whose homes have been put in jeopardy in the wake of the real estate speculation incurred by the gentrification of old neighborhoods. With the renovation of Le Nouveau Musée currently underway, low cost living quarters in this section of the city are now potentially at risk as well.

Asher's work resulted from the transformation of the physical material of functional equipment, necessary to the operation of an art institution, into objects carrying reassigned meanings related to both aesthetic and social purposes. By recycling the iron

from the heating system of the museum for use in the production of the message-bearing items pertaining to the fabrication of a sculpture, Asher called accepted cycles of art production and reception into question. In lieu of a unique aesthetic object of contemplation subject to the vagaries of the commercial system – and, like land and housing, open to speculation – Asher engendered a work that could circulate among persons at the mercy of economic change instead of having to pass through the usual channels of buying and selling. The Villeurbanne work, therefore, contributes to the further evolution of Asher's aesthetic enterprise in its re-evaluation of the notion of sculpture-cum-object, sculpture as something public, and sculpture as a marketable commodity.

If the work for Le Nouveau Musée was materially defined in terms of sculpture, Asher's work for Le Consortium called upon the traditional categories of painting and drawing. Unlike the Villeurbanne work, the Dijon work was physically on view within Le Consortium's exhibition area, although it referred directly to the city environs beyond the literal confines of the gallery space *per se*.

In its literal form, the work in Dijon depicted the heating systems in the basements of sixteen of the well-known architectural landmarks in a city famous for its tourism. Asher included churches, museums, and major public buildings such as the Town Hall and Municipal Theatre. The buildings themselves date back as far as the Middle Ages in one or two instances, although their heating equipment was, for the most part, installed within the last two decades. On the walls of the exhibition space he exactly reproduced the schematic engineering diagrams of interior axial cuts for the heaters belonging to each of the buildings chosen. Painted in black at the same height as the actual heaters, the diagrams, on a purely formal level, presented eccentric shapes and seemingly abstract designs while expressing vigilant precision and regulated linearity.

A set of color postcards, meant to have been sold in the city and available for viewing and purchase at the reception desk, completed the exhibition as a whole. Photographs of each of the sixteen different heaters within their respective basement locations could be matched with the separate wall drawings



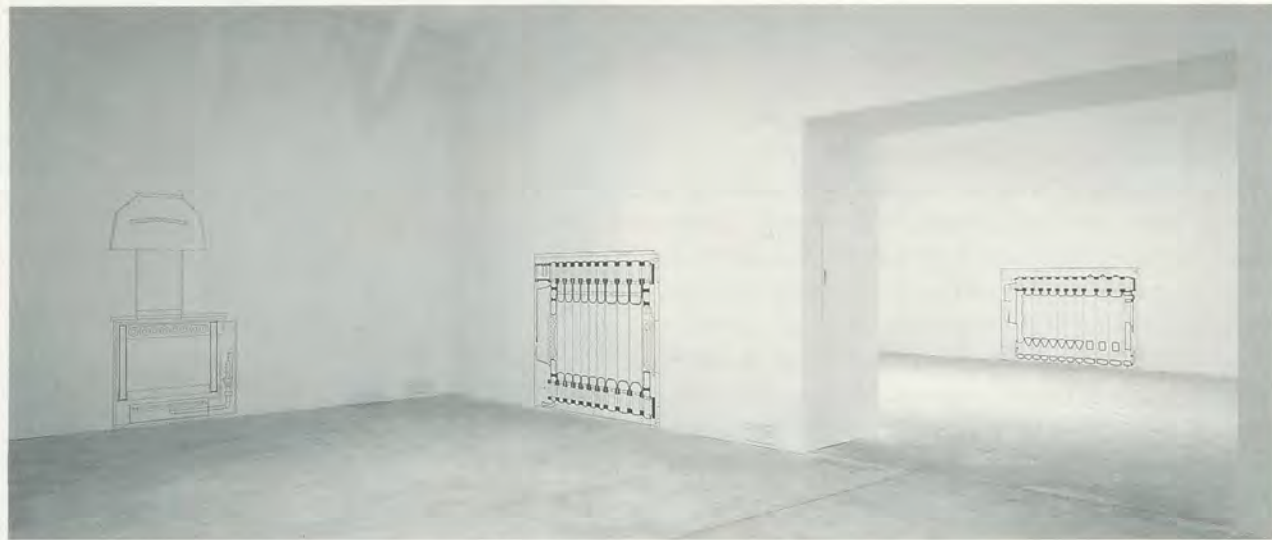
MICHAEL ASHER, 700 EISEN-OBJEKTE.

je 7,5 x 10 cm / 700 CAST-IRON OBJECTS, 3 x 4",

LE NOUVEAU MUSÉE VILLEURBANNE, 1991. (PHOTO: ANDRÉ MORIN)

according to wall labels and information on the postcards. The photographs of the heaters—displayed on postcards as if they were historic monuments or scenic views—correlated with the schematic wall drawings, grounding them in the functional reality of furnaces composed of oil burners, water heaters, pressure tanks, gages, pipes, and so on.

Through its juxtaposition of the photographic documentation on the postcards with the abstract linearity of the flat diagrams, the Dijon exhibition primarily explored the question of representation apropos of art. Not simply a study of different modes of representation yielding contrasting visual information—whether of a flat and abstract or sculptural and realistic nature—Asher's work probed the matter of representation as an issue unto itself. Although the buildings of Dijon were the basic subject of the work, they were not visible as architectural monuments within the representational parameters of the exhibition. Instead, the work investigated dichotomies not ordinarily laid bare, such as the one between painting and sculpture, for example, or between objects of aesthetic and utilitarian function, or between the historic pre-industrial monument and modern industrial mechanisms that make the on-



going social relevance and survival of the building possible. Furthermore, a text stenciled on the wall and noticeable to visitors leaving the exhibition alluded to the invisible connection between industry and leisure, the former feeding off the other where the tourist business is concerned. Taken by Asher from promotional literature printed by the University of Savoy for its advanced degree in tourism studies, the text spoke of the need for France, in the face of foreign competition, to maintain its upper hand in this business.

The exhibition at Le Consortium, most significantly therefore, drew attention to unseen supporting elements on the underside of monuments that, economically-based, in turn, support the lucrative tourist trade and the activity of spectatorship allied with it. In so doing, the work engaged existing representation in the service of peering beneath that which is readily observable rather than using it simply in the interest of mimicking what is already evident or applying it toward the fabrication of new fictions.

The exhibition at the Centre Georges Pompidou delved into yet other areas of aesthetic concern. As in Dijon, this work also relied on already existing representational elements for its construction but, in this instance, applied the principles of collage. Like earlier 20th-century works of *papier collé* by Braque and Picasso or collages by Schwitters, for

example, Asher's work was made from the bits and pieces of found material and printed matter that are culled from the non-art world of flotsam and jetsam for integration within the sphere of art. Unlike a traditional collage, however, the found scraps of paper belonging to the Paris exhibition bore witness to the place where they were found by the artist: specifically, inserted between the pages of the books in the psychoanalysis section of the Bibliothèque Publique d'Information, Centre Georges Pompidou.

Expanding the practice of collage to encompass the entirety of three large galleries of the museum, Asher affixed the small, miscellaneous, loose fragments of paper-67 in all-to the wall, securing them behind glass cut to the size of the page from which each was taken and positioning them exactly as they had fallen when he had first opened the book. In lieu of gluing the fragments together as part of an overall arrangement, in the general manner of collage, Asher instead placed them the same distance apart at eye-level in a single row around each of the rooms.

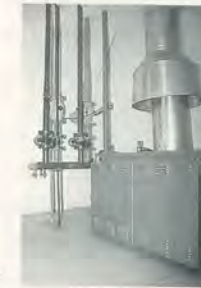
The 67 fragments were obtained from the 57 different books in the psychoanalysis section of the BPI that contained one or more slips of paper. Asher's decision to focus on the psychoanalysis section was solely determined by the fact that, in this section, the fewest number of slips were visible when the books, numbering about a thousand volumes, stood on their shelves. The 67 exhibited

MICHAEL ASHER,
INSTALLATION AT LE CONSORTIUM DIJON,
1991.

MICHAEL ASHER,
3 OF 16 POSTCARDS OF HEATING
SYSTEMS, 1991 / 3 VON 16 POSTKARTEN VON
HEIZUNGSANLAGEN, 1991.

paper fragments, furthermore, were accompanied by the bibliographical information, or standard library entry, for the book in which they had been lodged. Set in a computer typeface, this catalogue entry was enlarged on the wall in its original format. Placed above and to the right of the respective paper fragment(s), much like a label beside a work, the entry provided all of the relevant information pertaining to each book including its library code. In a fourth room of the exhibition, black and white photographs bound into a booklet recorded each of the paper fragments as they lay on the opened pages of their respective books prior to their removal for exhibition purposes. Visitors thus could read the text originally surrounding the papers shown on the walls insofar as it was not blocked by them. In addition, gray bookmarks with green lettering (directly referring to the green furniture and gray carpet of the library), designed by Asher as handouts to visitors, listed, in conjunction with the book's library code, all of the page numbers where the paper fragments had been discovered.

While many of the page markers were blank, others attested to the information that circulates in tandem with, but outside of, the official domain of systematized, published knowledge. In more than one book, for example, an advertisement and telephone number for self-help therapy and guarantee of cure had been left. A ticket stub from



another library, appearing twice – both whole and torn – or various handwritten notes were also among the many pieces of paper intentionally or inadvertently left behind in the books.

The slips of paper, highlighted as a group, were not autonomous in the way that ephemeral materials or essentially worthless paper fragments, treated as found objects, are apt to be but, rather, were integrally linked with their origin in between the pages of books. In this capacity, they brought to the fore given textual material involving the study of human perception and consciousness. Supplying anonymous traces of conscious interaction with this material, the book markers permitted Asher to register or, in effect, to mark the convergence between reader and text-or between a person and a body of knowledge as a concrete actuality or event.

Offering multiple possibilities for its own detailed reading, the Paris work served as a liaison between the free access library of the Centre Pompidou and the museum, which routinely charges admission. Having constructed a separate opening to allow free entry into the space where the work was shown, Asher eliminated the admission fee for his exhibition in emulation of the library and thus removed this obstacle to viewing. On its most profound level, however, Asher's Paris work, as part of its own content, envisioned the interface between a perceiving subject and the object or knowledge perceived.

Despite their different means and agendas, the exhibitions in Villeurbanne, Dijon, and Paris shared the goal of pointing to or revealing existing realities and conditions not immediately seen. Both separately and together the three works reinforced the belief, manifested in the many other major works by Asher throughout his career, that aesthetic practice can serve as a tool for prying behind illusion and for investigating ingrained systems of thought that effect the nature of works of art as well as social reality. Catalogues accompany each of the three exhibitions and, respectively, include essays by Frederik Leen (Villeurbanne; Dijon), Abigail Solomon-Godeau (Dijon), and Birgit Pelzer (Paris).

MICHAEL ASHER: Drei neue Arbeiten

ANNE RORIMER

Drei Ausstellungen hat Michael Asher im Sommer 1991 in Frankreich realisiert. An ihnen wurde unmittelbar anschaulich, welche gemeinsamen Aspekte in der ästhetischen Praxis diese Stücke miteinander verbindet, die aus den Bedingungen ihrer jeweiligen Situation heraus entstehen und immer in anderer Form daherkommen. Ausstellungen im Nouveau Musée von Villeurbanne (Eröffnung am 22. Mai 1991), im Consortium von Dijon (7. Juni–27. Juli 1991) und im Pariser Musée National d'Art Moderne, Centre Georges-Pompidou (9. Juli–15. September 1991) setzten sich mit den jeweiligen Eigenschaften ihres Standorts auseinander und reflektierten auf ganz unterschiedliche Weise ihre Situation als Kunst im weiteren gesellschaftlichen Bezugsrahmen.

Bei der Ausstellung im Nouveau Musée ging es darum, eine eventuelle Überschneidung zwischen Kunstwerk und Gesellschaft aufzudecken, das diese möglicherweise mitträgt. So schuf Asher eine Skulptur im öffentlichen Raum, die nicht als in sich geschlossenes Einzelstück im konventionellen Sinne auf einem Stadtplatz oder in natürlicher Umgebung plazierte war, aber dennoch im traditionellen Gussverfahren hergestellt wurde. Die Arbeit in Villeurbanne bestand aus 700 rechteckigen gusseisernen Objekten mit den Massen 7,5 x 10 cm (die Stärke wuchs kontinuierlich von 1,1 auf 1,5 cm), die an Briefbeschwerer erinnerten; im Hinblick auf seine Material-Komposition funktionierte das Stück wie eine Skulptur, während es zugleich die traditionelle Umsetzung von Material in ein fest installiertes Monument oder statisches Objekt vermied.

ANNE RORIMER ist Kritikerin und lebt in Chicago.

Die siebenhundert rechteckigen Objekte waren aus dem Eisen veralteter Heizkessel geschmolzen worden, die im Keller des Nouveau Musée gestanden hatten, bevor sie im Zuge der Umgestaltung und Erweiterung des Museums ausrangiert worden waren. Der auf einer Seite der Metallgewichte eingeprägte Text gibt hierüber Auskunft. Und zugleich legt er genau fest, wer die Rezipienten der Objekte sein sollen: die Gewichte sollen kostenlos und ausschliesslich an Personen verteilt werden, die aufgrund der steigenden Grundstückspreise und Mieten in Gefahr sind, ihre Lebensgrundlage zu verlieren oder sie bereits verloren haben.

Auf der anderen Seite der Gewichte ist zu lesen: *«Se loger est un droit! N'acceptez pas l'expulsion ou la discrimination.»* (Sie haben ein Recht auf Wohnraum! Akzeptieren Sie weder Wegweisung noch Diskriminierung!) Dann folgen die Namen und Telefonnummern von zwei ortsansässigen Büros. Zusammen mit sieben anderen Sozialdienststellen in der Stadt sind diese Büros für die Verteilung der Metallgewichte zuständig; im übrigen gewähren sie jenen Personen Hilfe, deren Wohnungen durch die Immobilienspekulation infolge der Nobelsanierung alteingesessener Nachbarschaften bedroht sind. Durch die gegenwärtige Renovierung des Nouveau Musée sind nun auch die billigen Wohnungen in diesem Teil der Stadt in Gefahr.

Ashers Stück resultierte aus der Umwandlung des handfesten Materials funktionaler Einrichtungsgegenstände, die für das Betreiben einer Kunst-Institution gebraucht werden, in Objekte, die nun zu Bedeutungsträgern im ästhetischen wie im gesellschaftlichen Sinne wurden. Indem Asher das Eisen

aus der Museumsheizung für die Produktion der sinngebenden Elemente einer Skulptur verwendete, stellte er allgemein akzeptierte Kreisläufe der Kunstproduktion und -rezeption in Frage. Anstelle eines einmaligen Gegenstands für die ästhetische Betrachtung, der der Willkür des kommerziellen Systems – und, wie Wohnungen und Grundstücke, der Spekulation – ausgesetzt ist, schuf Asher ein Werk, das zwischen dem wirtschaftlichen Wandel zum Opfer fallenden Menschen zirkulieren konnte, anstatt den üblichen Weg von Kauf und Verkauf zu gehen. Die Arbeit in Villeurbanne ist daher Bestandteil von Ashers ästhetischem Versuch, den Begriff von Skulptur- mit-Objekt neu zu definieren, als Teil des öffentlichen Raums sowie als käufliche Ware.

Während das Stück für Le Nouveau Musée vom Material her als Skulptur einzuordnen war, bediente sich Asher bei seiner Arbeit für Le Consortium der traditionellen Kategorien von Malerei und Zeichnung. Im Gegensatz zum Stück in Villeurbanne war die Arbeit in Dijon tatsächlich auf dem unmittelbaren Ausstellungsgelände von Le Consortium zu sehen; dennoch bezog sie sich unmittelbar auf das städtische Umfeld jenseits der Grenzen des eigentlichen Ausstellungsraums.

Von der Sache her war das Stück in Dijon eine Wiedergabe der Heizungsanlagen in den Kellern von sechzehn berühmten architektonischen Sehenswürdigkeiten dieser touristenreichen Stadt. Dazu gehörten Kirchen, Museen und bedeutende öffentliche Gebäude wie das Rathaus und das städtische Theater. In ein oder zwei Fällen gehen die Gebäude selbst bis auf das Mittelalter zurück; die Heizungsanlagen stammen aber meist aus den letzten zwanzig Jahren. An den Wänden des Ausstellungsraums zeichnete Asher genaue Querschnitte durch das Innere der Heizungsanlagen eines jeden ausgewählten Hauses. Die schematischen Darstellungen waren mit schwarzer Farbe in der tatsächlichen Grösse der Heizungen aufgemalt; auf rein formaler Ebene ergaben sich wundersame Formen und scheinbar abstrakte Zeichnungen, während doch zugleich äusserste Präzision und strikte Funktionalität darin zum Ausdruck kamen.

Eine Reihe farbiger Postkarten für den Verkauf in der Stadt wurden an der Theke

im Eingangsbereich ausgestellt und verkauft und ergänzten die Ausstellung. Etiketten an der Wand sowie die Postkarten informierten darüber, dass den Photos von den sechzehn verschiedenen Heizungen in ihren jeweiligen Kellern je eine Wandzeichnung entsprach. Die Photos von den Heizungen – die auf den Postkarten abgebildet waren, als handelte es sich dabei um historische Denkmäler oder Landschaften – korrespondierten mit den schematischen Wandzeichnungen und rückten diese damit in die funktionale Wirklichkeit von Heizungsanlagen, die sich aus Ölbrenner, Wasserheizung, Druckkessel, Manometer, Leitungen etc. zusammensetzen.

Mit dieser Nebeneinanderstellung von photographischer Dokumentation auf den Postkarten einerseits und abstrakter Linearität in den Wandzeichnungen andererseits kreiste die Ausstellung in Dijon vor allem um die Frage nach der Rolle der Darstellung im Bereich der Kunst. Ashers Arbeit war nicht nur einfach eine Untersuchung unterschiedlicher Darstellungsarten, die gegensätzliche visuelle Informationen liefern – sei es im Flach-Abstrakten oder im Skulptural-Realistischen; sie hinterfragte vielmehr die Rolle der Darstellung an sich. Zwar basierte das Stück auf den Gebäuden von Dijon, doch traten diese in den Darstellungsparametern der Ausstellung nicht als Architekturdenkmäler in Erscheinung. Vielmehr untersuchte das Werk jene begriffliche Aufspaltung, die normalerweise nicht offen ins Bewusstsein tritt, wie beispielsweise die zwischen Malerei und Skulptur, oder zwischen Gegenständen mit ästhetischer und solchen mit



nutzbringender Funktion, oder zwischen dem historischen Denkmal aus vorindustrieller Zeit und den Mechanismen der modernen Industrie, welche den Fortbestand der gesellschaftlichen Relevanz und die Erhaltung des Gebäudes erst ermöglichen. Darüber hinaus erinnerte ein mit Schablonen auf die Wand gemalter Text den Besucher beim Verlassen der Ausstellung an die unsichtbare Verknüpfung von Industrie und Freizeit, wobei erstere der letzteren auf dem Gebiet der Tourismusindustrie geflissentlich zuarbeitet. Asher hatte den Text aus einer Promotionsschrift entnommen, die die Universität von Savoyen im Rahmen ihres Studienganges Tourismus veröffentlicht hatte. Er handelte davon, dass es angesichts der ausländischen Konkurrenz für Frankreich unabdingbar sei, in diesem Geschäft die Oberhand zu behalten.

Die Ausstellung im Consortium lenkte vor allem die Aufmerksamkeit auf unsichtbare, aber dennoch wesentliche Elemente unterhalb jener Baudenkmäler, die ihrerseits auf ökonomischer Basis das lukrative Tourismusgeschäft und die damit verbundenen Betrachterströme möglich machen. Auf diese Weise wird eine bereits vorhandene Präsentation verwendet, um einen Blick unter die Oberfläche zu werfen, anstatt einfach in den Dienst der Nachahmung von ohnehin Offensichtlichem gestellt zu werden, oder dem Entwurf neuer Fiktionen zu dienen.

Die Ausstellung im Centre Georges-Pompidou schliesslich drang noch in ganz andere Bereiche von ästhetischem Gehalt vor. Wie schon in Dijon basierte

auch die Konstruktion dieses Stücks auf bereits vorhandenen Präsentationselementen; doch kamen in diesem Fall die Prinzipien der Collage zur Anwendung. Ähnlich wie die aus den Anfängen des zwanzigsten Jahrhunderts stammenden *papier-collé*-Arbeiten von Braque und Picasso oder die Collagen von Schwitters bestand auch Ashers Arbeit aus Schnipseln vorgefundener Materialien und Drucksachen, die er aus allerlei nichtkünstlerischen Fundstücken zusammenstellte und in das Reich der Kunst integrierte. Doch im Gegensatz zur traditionellen Collage zeugten die gefundenen Papierrestchen in der Pariser Ausstellung von dem Ort, an dem der Künstler sie gefunden hatte: es handelte sich um Zettel, die zwischen den Seiten von Büchern der Abteilung Psychoanalyse in der Bibliothèque Publique des Centre Georges-Pompidou gesteckt hatten.

Asher übertrug das Collage-Prinzip auf die Gesamtheit der drei grossen Museumsräume, indem er die kleinen, lose gemischten Papierschnipsel – 67 Stück insgesamt – an die Wände heftete; jedes einzelne sicherte er durch Glasscheiben in der jeweiligen Grösse der Buchseite, von der es stammte, und zwar genau in der Position, in die es beim ersten Öffnen des Buches gerutscht war. Anstatt die Fragmente als Teile eines Gesamtarrangements zusammenzukleben, wie es bei der Collage normalerweise der Fall ist, plazierte Asher sie in regelmässigen Abständen auf Augenhöhe in einer einzigen Reihe an sämtlichen Wänden entlang.

Die 67 Schnipsel stammten aus 57 Büchern, von denen jedes einen oder mehrere Papierfetzen enthielt. Ashers Entscheidung für die Abteilung Psychoanalyse kam einzig und allein dadurch zustande, dass in diesem Bereich die geringste Anzahl vonzetteln aus den Büchern in den Regalen – an die tausend Bände – ragte. Den 67 ausgestellten Papierschnipseln waren ausserdem die bibliographischen Angaben bzw. die Kurztitelaufnahmen für das jeweilige Buch beigelegt, in dem sie gesteckt hatten. Dieser vom Computer geschriebene Katalogeintrag wurde an der Wand auf sein ursprüngliches Format vergrössert. Er war rechts oberhalb des entsprechenden Papierschnipsels plazierte und wirkte gewissermassen wie die Wandetikette neben einem Kunst-

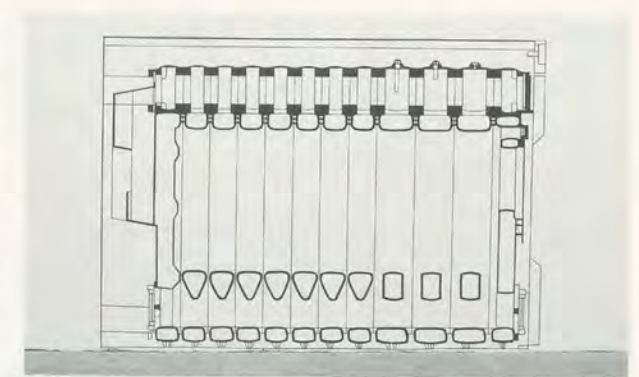
werk. Er lieferte alle wesentlichen Informationen über das jeweilige Buch einschliesslich der Signatur.

In einem vierten Ausstellungsraum gaben Schwarzweissphotos, die zu einem kleinen Buch gebunden waren, Auskunft darüber, wie jeder einzelne Papierschnipsel auf der aufgeschlagenen Buchseite gelegen hatte, bevor er für die Ausstellung entnommen worden war. Die Besucher konnten also jenen Text lesen, der ursprünglich die an den Wänden gezeigten Papierchen umgab, soweit er von ihnen nicht verdeckt wurde. Ausserdem hatte Asher – zum Mitnehmen für die Besucher – graue Lesezeichen mit grüner Schrift entworfen (und damit die grünen Möbel sowie den grauen Teppich der Bibliothek aufgegriffen); darauf waren zusammen mit der Signatur alle Seitenzahlen aufgeführt, bei denen er Papierschnipsel gefunden hatte.

Einige Lesezeichen waren unbedruckt, andere hingegen enthielten Informationen, die zwar nicht direkt dazugehörten, aber dennoch gewissermassen als Anhang des systematisiert-veröffentlichten Wissens kursieren. In mehr als einem Buch zum Beispiel hatte jemand Anzeige und Telefonnummer einer Selbsthilfe-Therapie mit Erfolgsgarantie hinterlassen. Zweimal tauchte ein Etikett aus einer anderen Bibliothek auf – einmal zerrissen, einmal ganz; zahlreiche handschriftliche Notizen waren mit oder ohne Absicht in den Büchern hinterlassen worden.

Die Papierschnipsel wurden als Gruppe präsentiert und keineswegs als eigenständige Einzelstücke wie etwa jene wertlosen Materialien oder an sich unbedeutenden Papierfetzen, die als vorgefundene Objekte behandelt werden; vielmehr waren sie unmittelbar an ihren ursprünglichen Fundort zwischen den Buchseiten gekoppelt. Auf diesem Wege führten sie vorgegebenes Textmaterial zum Studium der menschlichen Wahrnehmung und des Bewusstseins vor Augen. Die Lesezeichen lieferten anonyme Spuren von bewusstem Umgang mit dem Material und machten es Asher möglich, die Berührungspunkte zwischen Leser und Text – oder zwischen einer Person und einem bestimmten Wissen – als konkretes Ereignis zu registrieren, oder eigentlich zu markieren.

Die Pariser Arbeit bot ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten, das Werk im einzelnen zu interpretieren.



MICHAEL ASHER, INSTALLATION LE CONSORTIUM DIJON, 1991, schematische Darstellung der Heizungsanlage des Cellier de Clairvaux / diagram of the heating system in the Cellier de Clairvaux.

tieren und diente zugleich als Verbindung zwischen der frei zugänglichen Bibliothek im Centre Pompidou und dem Museum, wo man Eintritt zahlen muss. Asher hatte einen separaten Eingang eingerichtet, so dass freier Zugang zum Ausstellungsraum bestand; wie bei der Bibliothek brauchte man also auch für die Ausstellung kein Eintrittsgeld zu zahlen, so dass einem Besuch nichts im Wege stehen konnte. In ihrem eigentlichen Gehalt jedoch beschwor Ashers Pariser Arbeit den Berührungspunkt zwischen einem wahrnehmenden Subjekt und dem wahrgenommenen Objekt bzw. Wissen.

Ungeachtet ihrer unterschiedlichen Mittel und Methoden ging es bei den Ausstellungen in Villeurbanne, Dijon und Paris doch immer darum, real existierende Bedingungen und Situationen, die dem Blick nicht unmittelbar zugänglich sind, sichtbar zu machen bzw. aufzudecken. Sowohl für sich betrachtet als auch zusammengenommen zeugen diese drei Arbeiten einmal mehr von Ashers – in vielen Werken immer wieder deutlich gewordener – Überzeugung, dass die ästhetische Praxis ein Instrument sein kann, um Illusionen durchschaubar zu machen und jene eingefahrenen Denkmuster zu untersuchen, die das Wesen der Kunst ebenso prägen wie die gesellschaftliche Wirklichkeit.

Zu jeder der drei Ausstellungen ist ein eigener Katalog erschienen. Darin sind Aufsätze von Frederick Leen (Villeurbanne, Dijon), Abigail Solomon-Godeau (Dijon) und Birgit Pelzer (Paris) enthalten.

Übersetzung: Nansen

MICHAEL ASHER, DETAIL DER INSTALLATION IM CENTRE GEORGES POMPIDOU, PARIS, 1991. (PHOTO: JAN LUC MONNET)

AUTEUR : Asher, Michael
 TITRE : Le tiers dans la vie psychologique Paris, Plannation, 1964
 202 p., 21 cm (Nouvelle bibliothèque scientifique)
 SUJET : (ASH105.9914)
 COTE : 190-14.990-153.9914

