

Öyvind Fahlström's Final Manipulations

DANIEL BIRNBAUM

In the constant rewriting of art history, new chapters are added continuously, and old and sometimes forgotten ones gain new relevance. Now, for instance, seems to be the time for a long-dead Swede: Öyvind Fahlström.

Fahlström (1928–1976) came to New York from Stockholm in 1961, and immediately became involved with a group of artists, including Robert Rauschenberg, Jasper Johns and Robert Morris. He searched for peers in his generation who were interested in the political implications of contemporary art. Usually seen as a figure in the margin of Pop Art, the true significance of Fahlström's installations, games, and performances have most often been overlooked. It is only recently that he is beginning to be recognized as what he really was: with the word of Mike Kelley, "one of the most important and complex artists of the Sixties."¹⁾

Fahlström's variable paintings, maps and Monopoly games are at once political fantasies and the

DANIEL BIRNBAUM teaches philosophy at the University of Stockholm and contributes regularly to *Artforum*.

results of meticulous research. He followed the political developments in different parts of the world with great intensity, constantly taking notes and drawing charts representing the shifting power constellations. His investigations were continuous and never-ending: "Öyvind," writes Pontus Hultén, "was the only artist I have met who could paint and watch television at the same time."²⁾

It is not easy to distinguish fact and fiction in works such as *CIA MONOPOLY* (1970) or *KIDNAPPING KISSINGER* (1972). They are world game boards in which, by choosing sides and strategies, the player will be involved in a "miniature political psychodrama." Through the right moves he or she can change the global political situation. Here there is no such thing as a detached beholder: neither the artist nor the viewer can be separated from the all-encompassing game. Whether we like it or not, we are always already participating.

In Fahlström's view, what is central to an art work is not its psychological expressiveness or its style, but something much more encompassing: manipulation, strategy, geopolitics. But the full potential of the



ÖYVIND FAHLSTRÖM, *GARDEN—A WORLD MODEL*, 1973, acrylic and ink on vinyl,
16 flowerpots, wood, 47¼ x 90½ x 118" / *GARTEN – EIN WELTMODELL*, Acryl und Tusche auf Vinyl,
16 Blumentöpfe, Holz, 120 x 230 x 300 cm. (PHOTO: H. P. SCHREIBER, KÖLN)

game pieces will, he contended, be realized only when they are mass-produced and distributed accordingly. In a short essay from 1964, titled "Manipulating the World," he explained: "The role of the spectator as a performer of the picture game will become meaningful as soon as these works can be multiplied into a large number of replicas, so that anyone interested can have a picture machine in his home and 'manipulate the world' according to either his or my choices."³)

Did Fahlström seriously believe that people would sit at home and play these political games in front of the TV? Did he think that these fantasy manipulations really could make a difference? No doubt, he believed in art as a powerful force for changing the consciousness of people, and thus society as well. His political conviction, however, was not the optimism of utopian Marxism, but rather a belief in the urgency—and the moral necessity—of mapping political power in piecemeal fashion. There is no one model at hand, grasping all political problems and bringing about their solutions. The artist must constantly start anew and attempt to synthesize what ultimately cannot be brought to synthesis: Economic and ideological tensions, the diffusion of nuclear energy, problems of pollution and overpopulation are some of the constituents of a global political reality that seems to thwart all rigid schemes. But Fahlström didn't give up. He started afresh each day, collecting material during the day, working at night.

Describing the installation GARDEN—A WORLD MODEL (1973), Robert Storr contends: "Not strictly speaking a map, but rather an eccentric flow chart of international relations, Fahlström's model forms a symbolic archipelago of power and its contingencies."⁴) Although swarming and confusing, this piece is probably as close to a permanent model as Fahlström ever came. Most other works from this period stress the complete flexibility of political affairs, as in the variable paintings which reflect his ambition to take constant flux into consideration—they can be manipulated and, hence, updated continuously.

In a discussion with the critic Torsten Ekbom, Fahlström elaborated on the political responsibilities of the contemporary artist: "The artist is like an

agent, like a spy or a member of a clandestine organization. Previously I thought that I could paint at certain times, and entertain myself at others. But lately I have realized that you are never off-duty as an artist, the eternal hunting and fishing goes on continuously, and like the member of the resistance you can never relax, since you know that it might knock on your door at any time during the night."⁵)

Fahlström's works give expression to a commitment verging on mania. Browsing through the catalogue from the large Fahlström retrospective at IVAM in 1992, it strikes me that the medium which most effectively captures his obsessive activities are the cartoon-like sketches: chaotic and meticulous at once, and bustling with detailed imagery. Like Joseph Beuys, Fahlström produced sketches in infinite numbers while preparing his full-scale installations, and the sketches were often the most thought-provoking outcome of the large projects: open-ended, maze-like, and absurdly rich in de-

tail. While preparing the variable installation DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION (1964–66)—often considered his *magnum opus*—Fahlström produced some of his most tantalizing labyrinths giving pertinent expression to his view of the world as a political game of immense complexity: Thoughts, emotions, goods, money, desire, food, weapons, oil, art, information... Everything circulates, everything communicates. The flow of energy on earth is a material economy; nothing is hidden or mysterious. Just look close enough, and you will understand.

Fahlström looked closer than most, and more intensely. But in dark moments he would still despair: "I deplore my incapacity to find out *what is going on*. To find out what life, the world, is about, in the confusion of propaganda, communications, language, time, etc."⁶) The radical fragmentation of DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION is an apt expression for this frustration. In a list of "rules" accompanying the installation, the different ways of playing

the game are specified. It's all very logical, but ultimately incomprehensible as well. The World Game makes no sense.

A rocket shoots into the sky, a tear is falling from Dr. Schweitzer's friendly eye. A small banner conveys the final message: "The End."

1) Mike Kelley, "Myth Science," in *Öyvind Fahlström, The Installations*, ed. by Sharon Avery-Fahlström et al., Gesellschaft für Aktuelle Kunst e.V., Bremen und Kölnischer Kunstverein (Ostfildern: Cantz, 1995), p. 19.

2) Pontus Hultén, "Öyvind Fahlström, Citizen of the World," 1979, reproduced in *Öyvind Fahlström* (Valencia: IVAM Centre Julio Gonzalez, 1992), p. 133.

3) Öyvind Fahlström, "Manipulating the World," reproduced in *Öyvind Fahlström* (Valencia: IVAM, 1992), p. 143.

4) Robert Storr, *Mapping* (New York: The Museum of Modern Art, 1994), p. 16.

5) Torsten Ekbom, *Bildstorm* (Stockholm: Bonnier, 1995), p. 214.

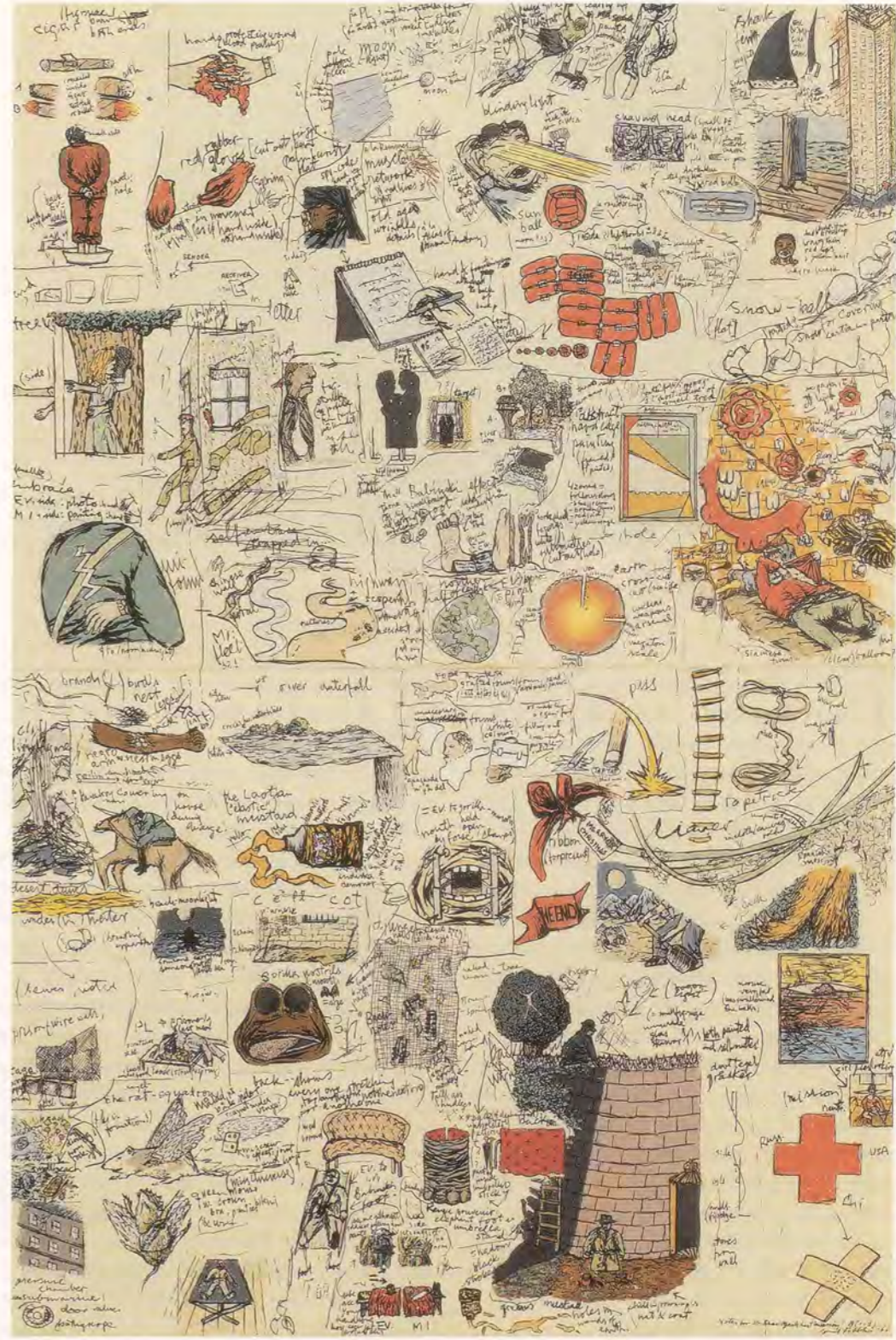
6) Öyvind Fahlström, "Take Care of the World," reproduced in *Öyvind Fahlström. The Installations*, op. cit., p. 36.



ÖYVIND FAHLSTRÖM, DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION, 1962–66, tempera on 8 metal boxes, 10 cut-out boards, 50 magnetic metal and vinyl cut-outs, 177 x 402 x 89", variable / DR. SCHWEITZER'S LETZTE MISSION, Tempera auf 8 Metallkästen, 10 ausgeschnittene Tafeln, 50 magnetische Ausschneidefiguren in Metall und Vinyl, 450 x 1020 x 225 cm, variabel. (PHOTO: PER-ANDERS ALLSTEN, MODERNA MUSEET, STATENS KONSTMUSEER, STOCKHOLM, 1992)



ÖYVIND FAHLSTRÖM, NOTES FOR DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION A (1-2), 1966, tempera and ink on paper, 29½ x 19¼" /
 NOTIZEN FÜR DR. SCHWEITZERS LETZTE MISSION A (1-2), Tempera und Tusche auf Papier, 75 x 50 cm. (PHOTOS: GEOFFREY CLEMENTS, SIDNEY JANIS GALLERY, NEW YORK)



ÖYVIND FAHLSTRÖM, NOTES FOR DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION B (1-2), 1966, tempera and ink on paper, 29½ x 19¼" /
 NOTIZEN FÜR DR. SCHWEITZERS LETZTE MISSION B (1-2), Tempera und Tusche auf Papier, 75 x 50 cm.

Öyvind Fahlströms letzte Manipulationen

DANIEL BIRNBAUM

Die Kunstgeschichte ist nie abgeschlossen, sondern muss immer wieder neu geschrieben werden. Laufend kommen neue Kapitel dazu, und alte erhalten neue Bedeutung. Künstler, um die es still geworden ist, treten noch einmal ins Rampenlicht. Jetzt zum Beispiel scheint die Zeit reif zu sein für einen schon vor einiger Zeit verstorbenen Schweden: Öyvind Fahlström.

Fahlström kam 1961 von Stockholm nach New York, wo er schnell zu einer Gruppe von Künstlern Kontakt fand, zu denen Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Robert Morris gehörten. Er war auf der Suche nach Mitstreitern aus seiner Generation, die sich für die politischen Implikationen der zeitgenössischen Kunst interessierten. Da Fahlström allgemein als eine Figur am Rande der Pop Art galt, wurde die eigentliche Bedeutung seiner Installationen, Spiele und Performances kaum wahrgenommen. Erst in jüngster Zeit beginnt man zu begreifen, was er wirklich war. Mit den Worten von

DANIEL BIRNBAUM ist Dozent für Philosophie an der Universität Stockholm und schreibt regelmässig für *Artforum*.

Mike Kelley: «Einer der wichtigsten und vielschichtigsten Künstler der sechziger Jahre.»¹⁾

Fahlströms variable Malereien, Landkarten und Monopoly-Spiele sind zugleich politische Phantasien und Resultat exakter Untersuchungen. Mit grösster Intensität verfolgte er die politischen Entwicklungen in den verschiedenen Teilen der Welt, wobei er laufend Aufzeichnungen und graphische Darstellungen anfertigte, welche die wechselnden Machtverhältnisse wiedergaben. Endlos und ununterbrochen widmete er sich seinen Untersuchungen. «Öyvind», schreibt Pontus Hultén, «war der einzige mir bekannte Künstler, der gleichzeitig malen und fernsehen konnte.»²⁾

Es ist nicht leicht, in Werken wie CIA-MONOPOLY (1970) und KIDNAPPING KISSINGER (1972) zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden. Es sind Welt-Brettspiele, in denen der Spieler dadurch, dass er Partei ergreift und sich für eine Strategie entscheidet, in ein «politisches Mini-Psychodrama» verwickelt wird. Durch die richtigen Züge kann er oder sie die weltpolitische Situation verändern. So etwas wie einen unbeteiligten Beobachter gibt es dabei nicht. Weder der Künstler noch die Betrachter sind vom



ÖYVIND FAHLSTRÖM, DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION, 1962-66, detail /

DR. SCHWEITZER'S LETZTE MISSION, Detail. (PHOTO: MODERNA MUSEET, STATENS KONSTMUSEER, STOCKHOLM)

alles umfassenden Spiel zu unterscheiden. Ob es uns passt oder nicht, wir sind immer schon Teilnehmer.

Das Zentrale eines Kunstwerks ist nach Fahlström nicht seine psychologische Ausdruckskraft oder sein Stil, sondern etwas viel weiter zu Fassendes: Handlung, Strategie, Weltpolitik. Laut Fahlström könnte sich das Potential seiner Spiel-Arbeiten nur voll entfalten, wenn sie in Massen produziert und ebenso vertrieben würden. In einem kurzen Essay, «Manipulating the World» (1964), schreibt er: «Die Rolle des Betrachters als Teilnehmer am Bild-Spiel wird bedeutsam, sobald diese Werke in eine grosse Zahl von Repliken vervielfältigt werden können, so dass jeder Interessierte eine Bildermaschine in seinem Heim haben und «die Welt manipulieren» kann, gemäss seiner – oder meiner Entscheidung.»³⁾

Glaubte Fahlström wirklich, dass die Leute zu Hause vor dem Fernsehgerät sitzen und diese politischen Spiele spielen würden? Glaubte er, dass diese Phantasie-Handlungen tatsächlich etwas bewirken könnten? Jedenfalls glaubte er daran, dass die Kunst das Bewusstsein der Menschen verändern könne und dass dank der psychologischen auch eine ge-

sellschaftliche Veränderung stattfinden würde. Seine politische Überzeugung war jedoch nicht der Optimismus des utopischen Marxismus, sondern eher ein Glaube an die Dringlichkeit – und moralische Notwendigkeit – einer Umverteilung der Macht in kleinen Schritten. Es gibt kein Modell, das alle politischen Probleme vollständig erfassen und ein für allemal lösen kann. Der Künstler muss immer wieder von neuem beginnen mit dem Versuch einer Synthese, wo keine Synthese möglich ist. Ökonomische und ideologische Spannungen, die Verbreitung der Kernenergie, Umweltprobleme und Überbevölkerung sind Elemente einer globalen politischen Realität, die sich jeder schematischen Erfassung zu entziehen scheint. Aber Fahlström war hartnäckig. Jeden Tag begann er von neuem. Tagsüber sammelte er Material und verarbeitete es in der Nacht.

In einer Beschreibung der Installation GARTEN – EIN WELTMODELL (1973) meint Robert Storr: «Nicht eigentlich eine Landkarte, sondern eher ein exzentrisches Flussdiagramm internationaler Beziehungen stellt Fahlströms Modell einen symbolischen Archipel der Macht mit ihren Bedingungen



ÖYVIND FAHLSTRÖM, DR. SCHWEITZER'S LAST MISSION,
1962–66, detail / DR. SCHWEITZER'S LETZTE MISSION, Detail.
(PHOTO: MODERNA MUSEET, STATENS KONSTMUSEER, STOCKHOLM)

und Folgen dar.»⁴⁾ So überladen und verwirrend diese Arbeit ist, mit ihr kam Fahlström einem dauerhaft gültigen Modell wohl näher als in irgendeinem anderen Werk. Die übrigen Werke aus diesem Zeitraum betonen meist das absolut Wechselhafte der politischen Verhältnisse. Die variablen Bilder spiegeln das Bestreben, dem unentwegten Fließen Rechnung zu tragen. Sie können verändert und daher immer wieder aktualisiert werden.

In einem Gespräch mit dem Kritiker Torsten Ekbom äussert sich Fahlström zur politischen Verantwortung des zeitgenössischen Künstlers: «Der Künstler ist wie ein Agent, ein Spion oder ein Mitglied eines Geheimbundes. Früher dachte ich, dass ich zu bestimmten Zeiten malen und zu anderen mich amüsieren könnte. Aber kürzlich ist mir klargeworden, dass ein Künstler niemals dienstfrei hat. Pausenlos geht das ewige Fischen und Jagen weiter. Und wie ein Mitglied der Widerstandsbewegung kann man nie wirklich ausspannen, denn auch nachts kann es jederzeit an die Tür klopfen.»⁵⁾ Fahlströms Werk ist Ausdruck einer ans Manische grenzenden Hingabe. Blättert man im Katalog der grossen Fahlström-Retrospektive in Valencia, 1992, fällt auf, dass er sich mit der grössten Besessenheit dem Medium der Cartoon-artigen Skizzen widmete. Sie sind chaotisch und zugleich minutiös ausgearbeitet und enthalten eine üppige, detaillierte Bilderwelt. Wie Joseph Beuys fertigte Fahlström unzählige Skizzen an, bevor er seine Installationen in Originalgrösse ausführte. Und genau wie bei Beuys sind diese Skizzen oft das gedanklich anregendste Produkt der grossen Projekte: fragmentarisch, labyrinthisch und detailgetreu bis zur Absurdität.

Während der Vorbereitung seiner variablen Installation DR. SCHWEITZER'S LETZTE MISSION (1964–66), die oft als sein *opus magnum* bezeichnet wird, schuf Fahlström einige seiner fesselndsten Bilderlabyrinthe, die im wesentlichen Ausdruck seiner Sicht der Welt als eines unendlich komplexen politischen Spiels sind. Gedanken, Gefühle, Waren, Geld, Sehnsüchte, Nahrung, Waffen, Öl, Kunst, Information: Alles zirkuliert, alles hängt zusammen. Der Energiefluss der Erde unterliegt einer materiellen Zweckmässigkeit. Da ist nichts Verborgenes oder Rätselhaftes – man muss nur genau genug hinschauen, um zu verstehen.

Fahlström schaute näher und genauer hin als die meisten. Aber in dunklen Momenten packte ihn dennoch Verzweiflung: «Ich beklage meine Unfähigkeit herauszufinden, *was los ist*. In all dem Wirrwarr von Propaganda, Kommunikation, Sprache, Zeit usw. herauszufinden, worum es im Leben, in der Welt geht.»⁶⁾ Der radikale Fragmentcharakter von DR. SCHWEITZER'S LETZTE MISSION ist der adäquate Ausdruck für diese Frustration. In einer Reihe von «Spielregeln» zur Installation werden die verschiedenen Möglichkeiten, das Spiel zu spielen, näher erläutert. Es ist alles sehr logisch, bleibt aber letztlich dennoch unverständlich. Das Weltspiel macht keinen Sinn.

Eine Rakete schießt in den Himmel, aus Albert Schweitzers freundlichem Auge fliesst eine Träne, und eine kleine Flagge verkündet die letzte Botschaft: «Ende».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Mike Kelley, «Mythos-Wissenschaft» in: *Öyvind Fahlström, Die Installationen*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Sharon Avery-Fahlström et al., Gesellschaft für Aktuelle Kunst e.V., Bremen, und Kölischer Kunstverein, Cantz Verlag, Ostfildern 1995, S. 9.

2) Pontus Hultén, «Öyvind Fahlström, Citizen of the World», 1979, wiederabgedruckt im Katalog *Öyvind Fahlström*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia 1992, S. 133.

3) Öyvind Fahlström, «Manipulating the World», erstmals veröffentlicht in *Art and Literature*, vol. 3, Herbst/Winter 1964. Verschiedentlich wieder abgedruckt; deutsch zitiert nach: *Öyvind Fahlström. Die Installationen*, S. 59.

4) Robert Storr, *Mapping*, The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 16.

5) Torsten Ekbom, *Bildstorm*, Bonniers, Stockholm 1995, S. 214.

6) Öyvind Fahlström, «Kümmere Dich um die Welt», in: *Öyvind Fahlström. Die Installationen*, S. 34.