

LOUISE LAWLER, STORAGE, 1984, black-and-white photograph,  
15 1/4 x 23" / LAGER, Schwarzweißphoto, 38,7 x 58,4 cm.



LOUISE LAWLER, THREE, 1984, black-and-white photograph,  
15 1/4 x 23" / DREI, Schwarzweißphoto, 38,7 x 58,4 cm.



ANDREA KROKSNES

## Louise Lawler:

Zwei schwere Goldrahmen, Rücken an Rücken, nur durch eine Stellwand getrennt, geben ihre Gemälde nicht preis. Die barocken Gegenstände müssen sich im «white cube» der Galerie verlaufen haben, deren einziges Ornament ihre Thermostate sind. Diese Inszenierung des Rahmens – einer sonst unbeachteten, peripheren Erscheinung – als konstituierendes, zentrales Element ist typisch für Lawlers Bildkompositionen: das autonome Kunstobjekt als Mythos, der nur durch ein schützendes Umfeld gespeist und aufrechterhalten wird. Louise Lawlers Photographien von Kunstwerken und ihren Kontexten wurden oft als scharfe Institutionskritik und Neuauflage Du-

ANDREA KROKSNES schreibt zurzeit an einer Dissertation über Louise Lawler. Sie lebt in Hamburg.

champ'scher Endspielstrategien interpretiert. Eine genauere Bildanalyse der einzelnen Arbeiten schien nicht nur überflüssig zu sein, sondern auch im Widerspruch zu ihrer Absage an Originalität und Autonomie des einzelnen Kunstwerks zu stehen. Lawlers Liebe zum Detail und die fast malerischen Kompositionen ihrer Photographien wurden meist geflissentlich übersehen oder aber irritiert wahrgenommen und wegen ihrer Nähe zur abstrakten Malerei der klassischen Moderne (von Malewitsch bis Color Field) kritisiert.

Eine ihrer Photographien zeigt zur einen Hälfte Jasper Johns' WHITE FLAG, zur anderen die grob gerippte Stellwand des Auktionshauses Christie's. Fifty-fifty Kunst und Business sozusagen, wobei sich das monochrome WHITE FLAG PAINTING und die

## Geister der Moderne

rauh geprägte Stellwand ästhetisch nicht beeinträchtigen, sondern eher harmonisch ergänzen. Als Bildunterschrift liefert Lawler einen Text, der schlicht die Namen der Vorstandsdirektoren des Auktionshauses aufzählt. Lawlers Arbeiten dokumentieren eindrucksvoll den Verlust der Aura von Kunst, die nun – von ihrem Kultwert befreit – als Warenfetsch auf dem Markt zirkuliert. Gleichzeitig versucht sie jedoch ein Stückchen dieser Aura – wenn auch nur in unserer Erinnerung – wieder wachzurufen. Ähnlich wie bei Walter Benjamin, der als einer der ersten die Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit unter die Lupe nahm, ist Lawlers Verhältnis zum Verlust des Kultwertes von Kunst nicht ganz eindeutig. Einer ihrer Kristallbriefbescherer zeigt die mit Computern ausgestattete Rezeptionstheke

einer Galerie, daneben an der Wand, dicht an dicht, die kleinformatischen Zeichnungen Allan McCollums. Keine gleicht der nächsten genau. Und doch können sie sich als Einzelwerke nicht behaupten. McCollums Arbeiten sind endlose, rein mechanische Variationen eines Prototyps. «She made no attempt to rescue art from ritual» (Sie machte keinen Versuch die Kunst vor dem Ritual zu retten), behauptet der Text, den Lawler dieser Arbeit gegenüberstellt. Aber die darunter abgebildeten Ja/Nein-Kästchen zum Ankreuzen verleihen dem vermeintlich persönlichen Statement die harmlose Neutralität eines Fragebogens.

Louise Lawlers Kunstwerke entstehen in einer Welt der Massenmedien, in der uns der unaufhörliche Fluss von Bildern in einem Strudel der Simulati-

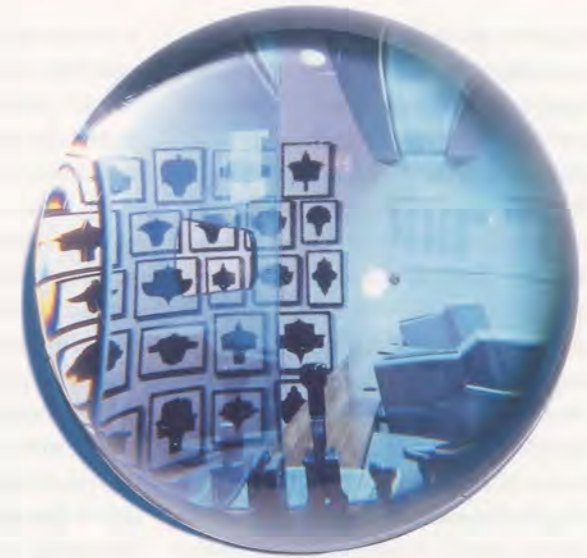


on gefangen hält. Walter Benjamins optimistische Vision der befreiten Bilder hat sich in diesem Szenario verflüchtigt. Für Lawlers Arbeiten ist die Gesellschaft des Spektakels, die Zeichenzirkulation und die damit zusammenhängende Osmose zwischen kultureller und ökonomischer Sphäre eine selbstverständliche Grundvoraussetzung. Trotzdem schleicht sich wie bei Benjamin immer wieder eine gewisse Melancholie ein, wenn sie ein längst unzeitgemäßes Theaterarchiv oder einen verstaubten Museumskeller fotografiert, in dem sich klassische griechische Statuen zwischen Kisten und Ventilatoren ausruhen scheinen. Lawler scheint angetrieben von einer unvollendeten Trauerarbeit um das längst

begrabene Versprechen des autonomen Kunstobjekts der Moderne.

In der bereits erwähnten Paperweight-Arbeit wird dies besonders deutlich. Allan McCollum erteilt mit seinen unendlichen Serien von Replikationen dem autonomen Kunstwerk eine Absage. Die Geste der Rebellion, die das autonome Kunstobjekt durch eine Ästhetik der Verweigerung ausdrückte, zerplatzt bei McCollum wie eine Seifenblase. McCollums Arbeiten führen vor, wie jegliches transgressive Potential erstickt, sobald das Kunstwerk in den Warenverkehr eintritt. Wenn Lawler nun Allan McCollums «Degree-zero»-Kunst noch einmal fotografiert, und das wiederum Kunst nennt, passiert etwas Inte-

LOUISE LAWLER, *FOUR BETWEEN TWO DOORS*, 1993/98, *cibachrome*, 24 x 30 7/8" /  
VIER ZWISCHEN ZWEI TÜREN, *Cibachrome*, 61 x 77,8 cm.



LOUISE LAWLER, *UNTITLED (COLLECTION OF 60 DRAWINGS)*, 1992-93, *cibachrome*, *crystal, felt*, 2" high, 3 1/2" in diameter / *OHNE TITEL (SAMMLUNG VON 60 ZEICHNUNGEN)*, *Cibachrome*, *Kristallglas, Filz*, 5 cm hoch, 8,9 cm Durchmesser.

ressantes: Das bereits tote Kunstobjekt wird durch die photographische Verdoppelung noch einmal getötet. Dieser Doppelmord resultiert paradoxerweise in einer Wiederbelebung des Objekts. Während McCollums Arbeiten die Kunst vom Ritual befreien, kann man Lawler Glauben schenken, wenn sie – als Frage getarnt – behauptet: «She made no attempt to rescue art from ritual.» Denn ihre Arbeiten, die sich explizit mit den Schauplätzen der Kunstwelt auseinandersetzen, sind fast die einzigen Objekte an diesen Orten, die sich in ihrer natürlichen Umgebung befinden; also nicht dekontextualisierte Fetischobjekte, sondern Arbeiten, die gerade im musealen Ausstellungskontext ihre Vitalität entfalten.

Die Wahl des Mediums Photographie fasst diese Dialektik in Lawlers Arbeiten noch einmal zusammen. Kracauer fand in der Photographie eine Dialektik von Darstellung und Erinnerung, die zwischen Ausstellungswert und historischer Gegenstandserfahrung angesiedelt ist: Die Photographie versuche die Erinnerung an den Tod zu bannen, gleichzeitig sei aber das Dargestellte bereits nicht mehr gegenwärtig. Mit Hilfe der photographischen Reproduktion manifestiert Lawler das Verschwinden des materiellen Objekts und seiner geschichtlichen Eingebundenheit. Die glänzenden Spiegelungen, von denen Lawler so fasziniert ist und die sie in ihren Photos immer wieder einfängt, sind immaterielle Überreste der verlorenen Objektwelt der Moderne.

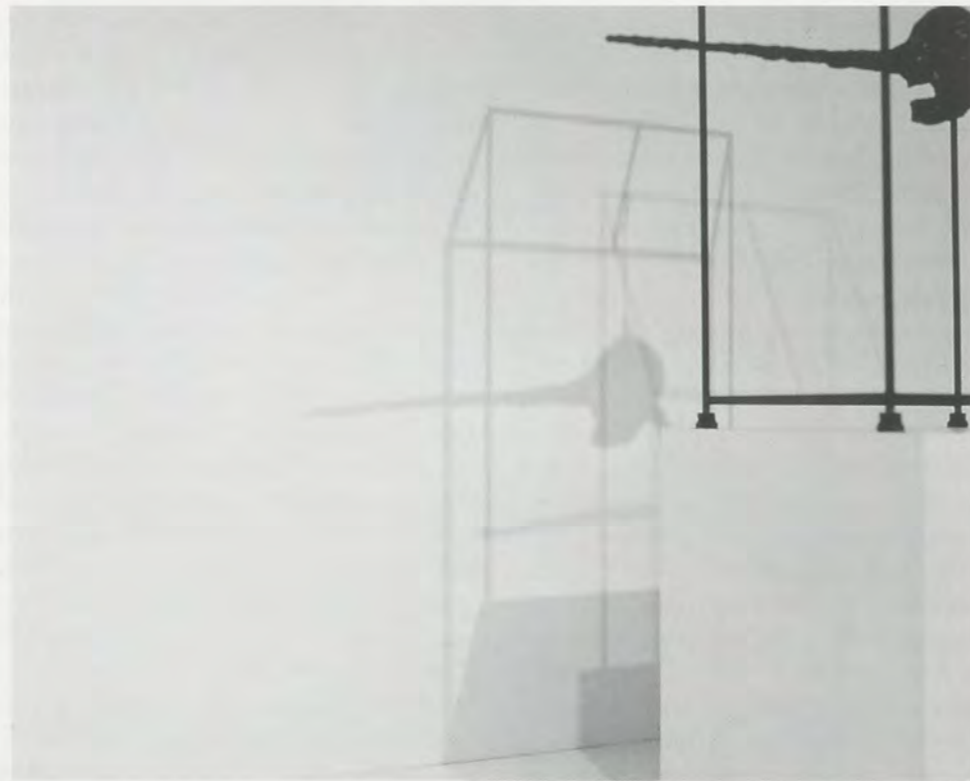
Einst waren diese Kunstwerke konkret und als ganzheitliche Objekte im Raum des Betrachters zu erfahren. In Lawlers Photographien huschen nur noch die amputierten und körperlosen Geister dieser Kunstwerke an uns vorbei. Andererseits tauchen in Lawlers Werk immer wieder Materialien, Texturen und Töne auf, die räumlich und körperlich-sinnlich erfahrbar sind und vom Betrachter in Beziehung gesetzt werden müssen, so dass die flache Ahistorizität ihrer Photographien relativiert und Formen historischer Erinnerung freigesetzt werden.

Lawlers Briefbeschwerer etwa verlangen eine unmittelbare räumlich-zeitliche Gegenstandserfahrung des einzelnen Objekts. Um die Photographie unter der gläsernen Halbkugel erkennen zu können, muss der Betrachter mit der Nase ganz dicht an das Objekt heran. Dabei wird der öffentliche Raum der Galerie völlig ausgeblendet und der Betrachter versinkt in einer Miniaturwelt der wunderbarsten Dinge. Der monadische Standpunkt des Betrachters und sein Rückzug aus der Welt rufen das Verfahren der Camera obscura wach. Jonathan Crary analysierte prägnant, wie diese seit dem ausgehenden fünfzehnten Jahrhundert die Beziehung zwischen Betrachter und Welt definierte und ein neues Verständnis von Subjektivität ankündigte. Einerseits beschwört Lawler mit ihren Briefbeschwerern die Objektwelt des Museums in der Erinnerung des Betrachters herauf. Andererseits wird vermieden auf den klassischen



modernen Dualismus von Betrachter und Welt, Subjekt und Objekt zurückzugreifen. Es werden vielmehr auch hier – ganz nach postmoderner Manier – die Kategorien durchlässig, wenn das vermeintliche Subjekt des Betrachtens sich in die magische Kugel vertieft und nun für andere Anwesende zum Objekt ihres Blickes wird. Die Kontrolle und Autonomie des betrachtenden Subjekts wird in Lawlers Arbeiten immer wieder unterlaufen, wenn der Betrachter oder die Betrachterin im Sog des allgegenwärtigen Spektakels verloren geht. Die Briefbeschwerer veranschaulichen diese Ambivalenz noch einmal: Auf der einen Seite verkörpern sie oder erinnern zumindest an klassische Objekte ästhetischer Kontemplation, die im Museum ausgestellt und aufbewahrt werden; auf der anderen Seite bietet Lawler die gleichen Briefbeschwerer auch im Museumsshop als Souve-

nirs zum Kauf an. Obwohl Museen das Kunstobjekt dem Markt entziehen, hat das fetischisierte Museumsobjekt viel mit der entfremdeten Warenwelt gemein. Selbst das Museum kann nicht den Warencharakter des modernen Objektes verleugnen. Der Prozess der Fetischisierung des Kunstwerkes, in dem Lebendiges durch Totes ersetzt wird, kann verglichen werden mit der Warenlogik des kapitalistischen Marktes. Die Glaskuppel der Briefbeschwerer verwandelt die Bilderwelt darunter in versteinerte Andenken. Die gleiche Glaskuppel macht die Arbeiten jedoch auch zum marktgängigen Souvenirartikel. Lawler betont hier die Kontinuität zwischen Museum und Markt, denn die musealen Konservierungsmethoden verwandeln jedes Kunstwerk in ein Objekt der Neugierde und des Luxus und verhelfen ihm so zu seinem Debüt auf dem Warenmarkt.



LOUISE LAWLER, *FEDERAL OFFENSE*, 1997/99, *cibachrome*, 40 x 49½ /  
*STAATSBELEIDIGUNG*, *Cibachrome*, 101,6 x 125,7 cm.

Die musealen Konservierungsvorrichtungen – Vitrinen, Glas und Schaukästen – sind ein wiederkehrendes Motiv in Lawlers Werk. Eine ihrer Photographien zeigt die Plastik einer Ballerina von Degas zusammen mit kleineren Tanz- und Körperstudien auf verschiedenen grossen Sockeln, geschützt von einem gläsernen Schaukasten. Die breite schwarze Metallumrandung lässt den Glaskubus wie einen Käfig und die erstarrten Tänzerinnen wie turnende Äffchen im Zoo erscheinen. Der Text, den Lawler als Begleitung zu diesem Bild gewählt hat, ist eine Anekdote: «Im folgenden Jahr blieb ihr gläserner «Käfig» während der ersten zwei Wochen der Ausstellung leer. Als sie endlich ausgestellt wurde, verglich sie ein Kritiker mit einem «abgetriebenen Fötus», den man, wäre er nur etwas kleiner, «versucht wäre in einem Glas in Alkohol einzulegen.»» Lawler beschreibt in Photographie und Text den Alptraum einer Institution, die Kunstwerke beschützen will, indem sie ihnen das Leben nimmt. Die Vitrinen und anderen Glasbehälter des Museums sind Ausdruck einer Reaktion auf die immer flüchtiger werdende visuelle Erfahrung in der modernen Welt. Das museale «Einmachen» von Objekten muss als Versuch eines Aufhaltens oder Einfrierens der immer kinetischer werdenden Wahrnehmung der Welt verstanden werden. Der kontemplative Betrachter wird in diesem Szenario selbst zu einem Fossil aus längst vergangenen Tagen. Sogar im Museum war der kontemplative Betrachter von Anfang an ein Mythos, denn seine Erfahrungen im Museum waren ähnlich schnelllebig wie das Flanieren durch Geschäftspassagen, Bahnhöfe oder botanische Gärten. Weder hier noch dort kann sich der Betrachter auf das einzelne Objekt einlassen, das sich bruchstückhaft neben, vor und hinter anderen Objekten und Bildern präsentiert. In Lawlers Photographie der Degas'schen Tänzerin sehen wir rechts und links des zentral postierten Schaukastens einen Ausschnitt der bevölkerten Museumsgalerie. Der Betrachter ist auch hier kein in Kontemplation Versunkener, sondern ein verwischter Schatten. Er ist in der bewegten Menge kaum noch als Einzelner identifizierbar. Mit Hilfe einer langen Belichtungszeit führt Lawler die Anachronistik des Museums vor, das mit ausgefeilten Konservierungs- und Präsentationsmethoden den Besucher zum besinnlichen Betrach-

ten bringen will, wo dessen Sehgewohnheiten längst andere sind. Eine zweite Photographie zeigt dieselbe Ballerina von Degas im New Yorker Metropolitan Museum, aber diesmal ohne Publikum. Auch hier wird uns, die wir nun die Betrachterrolle einnehmen, der Zugang zum Objekt erschwert. Hinter dem Schaukasten, der nur die Ballerina enthält, ist eine zweite Vitrine aufgebaut, die kleinere Skulpturen auf verschiedenen Höhen zur Schau stellt. Die gläsernen Schaukästen selbst sind auf dieser Photographie fast unsichtbar, so dass der Eindruck entsteht, die verschiedenen, teilweise ungenau verdrehten Körper bewegten sich schwerelos im Raum – mal von oben, mal von unten gesehen. Unerwartete Blickwinkel, Ausschnitte und Reihungen, die die Körper niemals ganz, sondern immer fragmentiert abbilden, begegnen uns bereits im Werk von Degas. Lawler führt mit ihren Photographien diese Dezentralisierung des Blicks konsequent weiter. Oft gibt es zwei oder drei Variationen eines Themas: Mal ist nur der Ausschnitt leicht verschoben, mal der Blickwinkel ein anderer. Mal in Farbe und mal in Schwarzweiss kombiniert sie ihre Photographien mit Textfragmenten zu ständig wandelnden Arrangements. Das Medium Photographie dient ihr dazu, die multiplen Zugangsmöglichkeiten und Subjektpositionen des Betrachters auszuloten. Die Objekte auf Lawlers Bildern sind niemals im Zentrum ihrer Kompositionen oder als ganze abgebildet, sondern sind bruchstückhafte Erinnerungen an ein unversehrtes Objekt und intaktes Subjekt. Lawler hat den Glauben an das moderne Kunstwerk und sein Subjekt verloren, trauert aber gleichzeitig um das uneingelöste Versprechen eines autonomen, in radikaler Opposition zur Gesellschaft stehenden Kunstwerks. Mit der Betonung des Bruchs und des Fragments knüpft Lawler an avantgardistische Praktiken wie Collage und Montage an. Diese Bezugnahme ist aber nicht nur als melancholische Erinnerungsarbeit zu verstehen. Lawlers Arbeit birgt in sich vielmehr die Hoffnung, dem Erstickungstod im Museum zu trotzen. Indem sie die Orte der Kunst zu ihrem natürlichen Umfeld wählt, verweigert sie sich der Dekontextualisierungsdynamik dieser Institutionen. Ja, sie benötigt den musealen Kontext und Sinnzusammenhang um ihr transgressives Potential entfalten zu können.



# Louise Lawler:

Two weighty gold frames, back to back on a partition, do not reveal their paintings. It seems as if the baroque objects have accidentally strayed into the “white cube” of the gallery, decorated only by its thermostats. This display of the frame—ordinarily a discounted, peripheral item—as constituent and central is typical of Lawler’s compositions: The autonomous art object is a myth, nurtured and sustained only by its protective environs.

Louise Lawler’s photographs of artworks and their context have frequently been interpreted as a pointed institutional critique and a re-edition of Duchamp’s endgame strategies. A closer analysis of her individual pieces not only seems superfluous but also contradicts her disavowal of the original and autonomous work of art. As a rule, Lawler’s love of detail and the almost painterly composition of her photographs has been assiduously ignored. Or if it has been perceived, it has been criticized for its closeness to the abstract painting of classical modernism—from Malevich to color field painting.

One of Lawler’s photographs shows half of Jasper Johns’s *WHITE FLAG* on one side and the rough, unfinished shelves at Christie’s on the other. Art and business, half-and-half so to speak, while the monochrome *WHITE FLAG* painting and the shelves are not at aesthetic odds with each other but, in fact, harmoniously complementary. For the caption of the piece, Lawler merely lists the names of the board of directors at Christie’s. Her works impressively convey the loss of the aura in art, which, freed of its cult value, can now circulate on the market as a commodity fetish. At the same time, however, she tries to evoke a

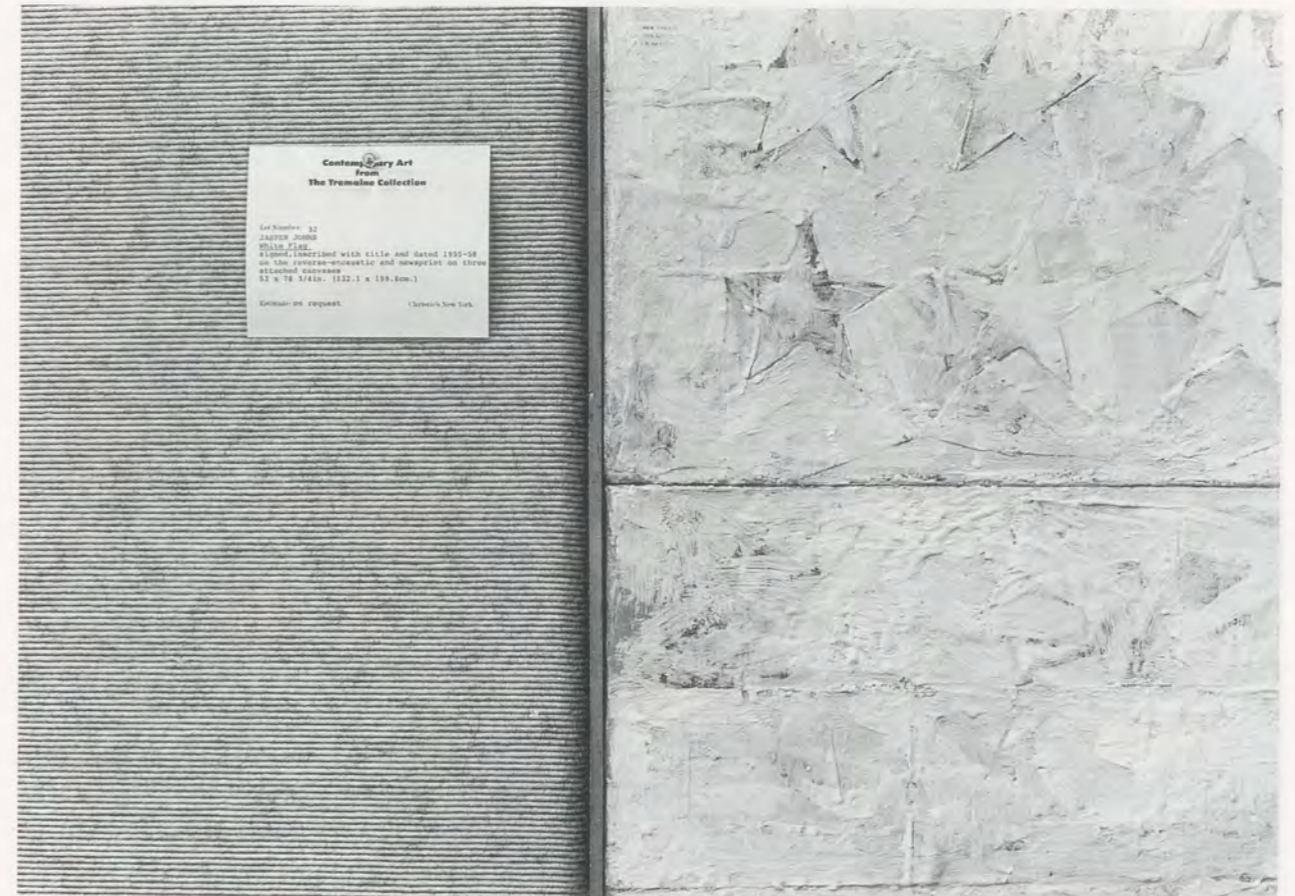
ANDREA KROKSNES is currently writing a dissertation on Louise Lawler. She lives in Hamburg.

bit of that old aura, even if only in our memories. Like Walter Benjamin, who was one of the first to examine art in the age of reproducibility, Lawler’s concern with the loss of the cult value of art is not entirely unambiguous. One of her crystal paperweights shows the reception desk of a gallery with its bank of computers cheek by jowl with a wall full of Allan McCollum’s small format drawings. None of McCollum’s drawings are exactly alike, and yet they can’t be taken as originals either; they are endless, purely mechanical variations of a prototype. The caption Lawler opposes to this piece claims that “she made no attempt to rescue art from ritual.” But the little yes-or-no boxes to be ticked off underneath the caption lead to this seemingly personal statement the innocent neutrality of a questionnaire.

Louise Lawler’s art comes out of a world of mass media, in which an endless flood of images is caught up in a maelstrom of simulation. Walter Benjamin’s optimism about images being liberated through the media has evaporated in the mist of this scenario. The society of the spectacle—the circulation of signs and the attendant osmosis between cultural and economic spheres—has become the self-evident premise of Lawler’s work. Nonetheless, in her case as in Benjamin’s, a certain melancholy always creeps into her pictures of long outmoded theater archives or the dusty cellars of a museum where classical Greek statues have come to rest between boxes and ventilators. Lawler’s work seems to be driven by the unfinished task of mourning modernism’s long buried promise of the autonomous art object.

This is especially apparent in the above-mentioned paperweight. Allan McCollum has written off the autonomous work of art with his infinite series of replications. The gesture of rebellion expressed in

# Specters of Modernism



the autonomous artwork’s aesthetics of refusal has burst like a soap bubble in McCollum’s work. All transgressive potential is manifestly smothered when the work of art moves into the commercial market. And when Lawler rephotographs McCollum’s “degree zero” art and calls it art again, something interesting happens: Photographic duplication kills

an art object that is already dead. This double murder paradoxically resuscitates the object. While McCollum’s works liberate art from ritual, Lawler makes a credible claim that is camouflaged as a question: “She made no attempt to rescue art from ritual.” In fact, works that explicitly address art world venues are practically the only objects in these places



that could be said to be located in their natural habitat—in other words, that are not decontextualized fetishes but rather works that depend on the museum context to unfold their full potential.

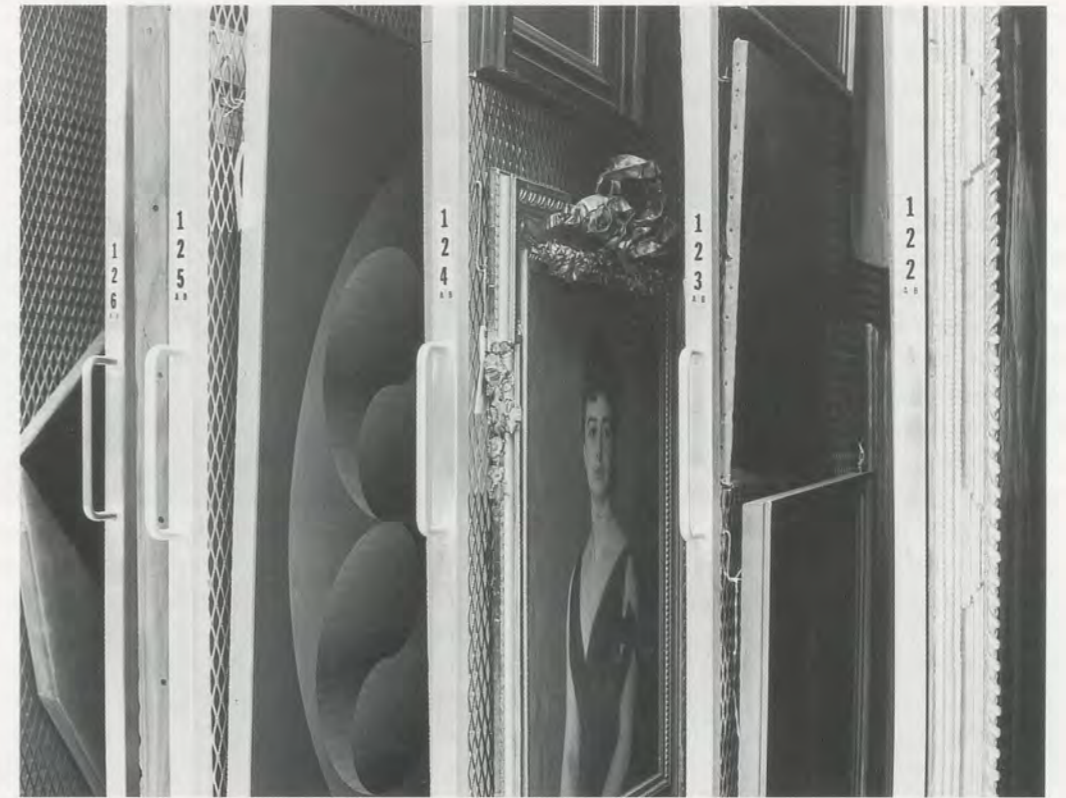
This dialectic is further distilled in Lawler's art through her choice of the medium of photography. Siegfried Kracauer saw in photography a dialectics of representation and remembrance that lies between exhibition value and historical experience. Photography seeks to ban the memory of death, but at the

same time, the referent is no longer present. With the help of photographic reproduction, Lawler makes manifest the disappearance of the physical object and its historical embeddedness. The shiny reflections that fascinate Lawler and that she captures in her photographs are the immaterial remains of the lost object world of modernism. These art objects used to be concrete items that viewers were able to experience as whole objects in space. In Lawler's photographs, we are left only with their



LOUISE LAWLER, *HAND ON HER BACK*, 1997, cibachrome, 60½ x 43½" / *HAND AUF IHREM RÜCKEN*, Cibachrome, 153,7 x 110,5 cm.

LOUISE LAWLER, *SARGENT*, 1990, black-and-white photograph, 29¼ x 33" / *Schwarzweißphoto*, 74,3 x 83,8 cm.



amputated and disembodied ghosts. On the other hand, materials, textures, and tones that can be physically and sensually experienced keep cropping up in Lawler's work. These must be put into a context by the viewer so that the flat ahistoricism of her photographs can be relativized and the forms of historical remembrance released.

Lawler's paperweights, for example, necessitate the experience of each object in time and space. In order to be able to read the photograph under the glass dome, the viewer must almost press his/her nose against the object. The space of the gallery is thereby completely blocked out and the viewer immersed in a wondrous miniature world. The viewer's monadic standpoint and withdrawal from the world recalls the method of the camera obscura. Jonathan Crary presents a striking analysis of how the camera obscura has defined relations between viewer and world since the end of the fifteenth century, ultimately ushering in a new understanding of

subjectivity. Lawler's paperweights evoke memories of the object world of the museum without returning to classical modernism's dualism of viewer and world, subject and object. Instead, in perfect post-modern fashion, categories become pervious when the supposed subject of the viewing, absorbed in the magic sphere, becomes the object at which other visitors gaze. Lawler undermines the control and autonomy of the viewing subjects who are drawn into the vortex of the omnipresent spectacle. The paperweights underscore this ambivalence: On the one hand, they embody—or are at least reminiscent of—the classical objects of aesthetic contemplation that are traditionally displayed and preserved in museums. On the other, Lawler offers the same paperweights for sale as souvenirs in the museum shop. Not even museums can persist in denying the commodification of the modern art object; although museums take art off the market, the fetishized museum object still has a great deal in common with



the alienated commodified world outside. The process of making a fetish of artworks, of replacing life with death, can be compared to the logic of the capitalist market. The glass dome of the paperweight converts the images it protects into petrified keepsakes. But that same glass dome also transforms the works into marketable souvenirs. Lawler illustrates the continuity between museum and market by demonstrating how museum methods of conservation turn every work of art into an object of curiosity and a luxury item, ultimately enhancing its market value.

The equipment of conservation—vitrines, glazing, display cases—is a recurring motif in Lawler's work. One of her photographs shows the sculpture of a Degas ballerina with other small studies in dance and anatomy on different sized bases inside a glass display case. The wide black metal frame turns the glass cube into a cage and makes the dancers look like monkeys at a zoo frozen in acrobatic action. The caption of this piece is an anecdote: "The following year her glass 'cage' remained empty for the first two weeks of the exhibition. When finally exposed she was likened by one critic to an 'expelled fetus' which if smaller '...one would be tempted to pickle in a jar of alcohol.'" Lawler's photograph and text exemplify the institutional nightmare of killing a work by attempting to preserve it. The vitrines and other glass containers of the museum are indicative of a reaction to our increasingly fleeting visual experience of the world. The "preserves" that museums make must be understood as an attempt to arrest or freeze an increasingly kinetic perception of the world. In this scenario, the contemplative viewers themselves become fossils of long bygone days. In fact, the contemplative viewer has always been a myth, even in the museum, because the act of viewing is as short-lived as strolling through a shopping mall, a railroad station, or botanical gardens. The single object presented piecemeal next to, in front of, or behind other objects and images cannot be studied in peace. In Lawler's photograph of Degas's ballerina, we see a section of the crowded museum gallery to the left and right of the centered display case. Here, too, the people are not viewers in absorbed contemplation, but fuzzy shadows. It is almost impossible to identify single viewers in the moving

crowd. Through her use of long exposure times, Lawler reveals the anachronism of devising elaborate methods of conservation and presentation to encourage a meditative approach among viewers long accustomed to a different kind of visual behavior.

A second photograph shows Degas's ballerina at New York's Metropolitan Museum of Art, but this time without any viewers. Once again we, who now slip into the role of viewer, are not offered easy access to the object. Behind the display case, which contains only the dancer, is a second display case containing several smaller sculptures placed at different heights. The two glass cases can barely be seen in this photograph, creating the impression that the various and at times contorted bodies are suspended in space, to be viewed from above or below. Unexpected vantage points, cropping and sequencing, bodies never seen in their entirety—these devices are all familiar from the work of Degas himself. Lawler follows this decentralization of the gaze to its logical conclusion. Often we have two or three versions of an image: She may vary its cropping or angle of vision, she may use color or black-and-white film, and she presents her photographs with fragments of text in constantly changing combinations. Lawler uses the medium of photography to explore multiple means of accessing and positioning the subject. The objects in her pictures are never in the center of her compositions and never pictured in their entirety; they are always fragmented memories of an intact object and subject. Lawler has lost faith in the modern work of art and its subject, but she still mourns the unfulfilled promise of the autonomous artwork that stands in radical opposition to society. By emphasizing the break and the fragment, she links into avant-garde practices such as the aesthetics of collage and montage. But this back reference is not simply a matter of melancholy recollection. Rather, Lawler's work is sustained by the wish to escape death by asphyxiation in the museum. By choosing the sites of art as her natural habitat, she refuses to be caught up in the dynamics of decontextualization in these institutions. On the contrary, the transgressive potential of her oeuvre can flourish only in the context of the museum and the meanings it purveys.

*(Translation: Catherine Schelbert)*



LOUISE LAWLER, GLASS CAGE, 1991/93, two black-and-white photos with text on mat, 28 x 32" and 28 x 25" / GLASKÄFIG, zwei Schwarzweissphotos mit Text unter dem Bild, 71,1 x 81,3 cm und 71,1 x 63,5 cm.

