

CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM HEFT ÄUSSERN SICH DIE KUNSTKRITIKER LIONEL BOVIER UND CHRISTOPHE CHERIX AUS GENÈVE SOWIE DIE KRITIKERIN NANCY PRINCENTHAL AUS NEW YORK.

EIN GEDANKENAUSTAUSCH

LIONEL BOVIER UND CHRISTOPHE CHERIX

Die Situation in Genf und im weiteren Umkreis dieser Stadt zeichnet sich zur Zeit durch eine beachtliche Anzahl Ausstellungen von Künstlerinnen aus, deren Arbeit ganz allgemein die Kritik zur Aufdeckung eines feministischen Standpunktes anregt. So die Werke von Sylvie Fleury und Pipilotti Rist, über die Christoph Doswald schreibt, sie würden mit unterschiedlichen Methoden das «Frausein im Postfeminismus» thematisieren.¹⁾ Den beiden Künstlerinnen ist gegenwärtig in Genf im MAMCO (*Musée d'art moderne et contemporain*) beziehungsweise im *Centre d'art contemporain* je eine Ausstellung gewidmet. Durch ein zufälliges zeitliches Zu-

sammentreffen können ihre Werke mit jenen von Gillian Wearing in der *Usine*, *Le Consortium* in Dijon, von Rosemarie Trockel im *Centre genevois de gravure contemporaine* in Genf, von Leni Hoffmann, Vanessa Beecroft und Julia Scher im *Fri-Art* in Fribourg verglichen werden. Diese (Fast-)Gleichzeitigkeit bietet uns die Gelegenheit, in einer Betrachtung der Werke der beiden Künstlerinnen die Erheblichkeit der feministischen Dimension zu überprüfen.

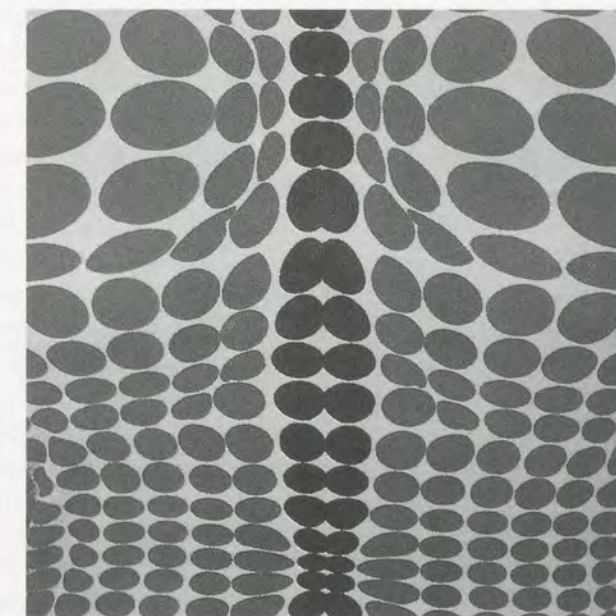
Nichts ist einfacher, als in den Installationen von Sylvie Fleury ein polemisches Engagement gegenüber einer heroischen Tradition der abstrakten Malerei auszumachen, wenn sie ein

Paar Schuhe aus der «Mondrian-Kollektion» des Schuhdesigners Patrick Cox auf Pseudo-Bilder von Pollock, Richter, Albers oder Buren, die als Sockel dienen, setzt. Aus diesem Akt der Umkehr könnte man eine Revanche für die typisch männliche Fähigkeit, das Werk vor dem Betrachter aufzupflanzen, herauslesen; und folglich hier die Metapher eines Tretens an Ort des Image der heroischen und einschüchternden Kunst-Figuren unserer Zeit erkennen. Das bedeutete allerdings, dem Zusammenstoss zweier heterogener Systeme, Kunst und Mode – dessen Wert vor allem im Zusammenwirken dieser beiden Gebiete liegt –,

SYLVIE FLEURY, PIET, JOSEPH & PATRICK, 1996;
PIET, GERHARD & PATRICK, 1996; PIET, KENNETH &
PATRICK, 1996; PIET, DANIEL & PATRICK, 1996.

Installation Musée d'art moderne et contemporain, Genève.

(PHOTO: I. KALKKINEN)



SYLVIE FLEURY, Bild aus der Photoserie /

picture from the photo series VICTOR ET JEAN-PAUL, 1995.

eine übertriebene Tragweite zu verleihen. Anders gesagt: Es ist Mondrian, durch einen spezifischen Kreislauf der Wiederverwertung historischer Formen in die Sprache der Kleidung übersetzt, der hier auf das Bezugssystem einer bestimmten abstrakten Malerei prallt. Die als Sockel benützte Malerei wird somit bereits wie ein ausgedientes Stereotyp behandelt und eignet sich dafür, in das «système de la mode» (Roland Barthes) geworfen zu werden... Zudem kann man sich fragen, ob es in Sylvie Fleurys Photoserie VICTOR UND JEAN-PAUL – ein Gewebe mit geometrischen Motiven, das, um einen optischen Effekt zu erzielen, zerdehnt

ist – wichtiger ist, den Druck auf dem Stoff als Kollektion von Jean-Paul Gaultier mit einer Referenz an Vasarely zu erkennen oder zu bemerken, dass es eine weibliche Brust ist, die die optische Täuschung hervorruft.

Schon vor Jahren bemängelte Rosalind Krauss an den mythifizierenden, feministischen Interpretationen der Photographien von Cindy Sherman: «Indem sie ständig Shermans Werk als mythisch liest, will heissen dem Beispiel der Sicht des Mannes folgt – «Schauen Sie! Die Frau wird im Strahl des Blicks zum Fetisch erhoben» –, verpasst es die feministische Kritik festzustellen, dass Shermans Kunst den

Schleier fallen lässt.»²⁾ Krauss bestand zudem, dass durch die viel zu grosse Aufmerksamkeit für das Narrative der Figuren, in deren Rolle Sherman jeweils schlüpft (in ihren Arbeiten der 80er Jahre), die formale Recherche (Ausschnitt, Blickwinkel usw.) und der Einsatz filmischer Mittel, die in ihrem Verfahren die eigentlichen Sinnstifter sind, unbeachtet bleiben.

Unter diesem Gesichtspunkt müsste Pipilotti Rists Ausstellung «Shooting Divas» eine Neu-Überprüfung ihrer Arbeit einleiten, nicht mehr aus der Perspektive, dass sie «einen via Pop auf eine seltsame Reise (...) in die verborgenen Regionen der weiblichen Psy-

che führt»,³⁾ sondern dass hier ein spezifisches Produktionssystem (Video) offengelegt ist, bei dem der Arbeitsvorgang die ästhetische Beurteilung ausschliesst. Durch das Umfunktionieren des Ausstellungsraums zu einem Drehort für zehn Videoclips zu zwei von ihr und Andreas Guggisberg geschriebenen Songs fordert Rist den Besucher auf, in ihr Studio einzudringen, wo die verschiedenen Elemente (vom Dekor zum Esstisch über die Garderobe und die Coiffeuse) vor allem eine funktionelle Aufgabe erfüllen. Dieser Pragmatismus in der Benützung des Raumes und der Ausstellungssituation bringt uns dazu, Pipilotti Rists Eingriff im *Musée d'art et d'histoire*, 1995 in Genf, neu zu überdenken. Die Performance, die sie damals organisiert hatte, als sie eine junge Frau aufforderte, einen Striptease in der artfremden Institution und in ihrem Bühnenbild vor Publikum durchzuführen, entstand wohl weniger in der Absicht, die Besucher mit einer gewissen «spektakulären» Ausbeutung der Frau zu konfrontieren oder eine zeitgenössische Form des akademischen Aktes live vorzuführen, als vielmehr mit dem Vorsatz, die Gelegenheit für eine doppelte Verfilmung zu schaffen – einmal durch die Kameramänner des öffentlichen Fernsehens und einmal durch die Künstlerin selbst – und diese Aufnahmen dann für die Realisation eines Videoclips zu benützen. Genau in dieser Überlagerung von Stereotypen – jener, die an die professionelle Bildproduktion der Medien gebunden sind, und jener einer Tätigkeit, die einem überholten Frauenbild entspricht – liegt der kritische Einsatz einer solchen Arbeit begründet. So möchte man vergleichsweise behaupten, dass Pipilotti Rist in ihrer neuen

Installation SHOOTING DIVAS, selbst wenn die agierenden Frauen Theatergruppen angehören, buchstäblich das Versprechen Warhols, «eine Viertelstunde Berühmtheit für jedermann», einlöst und in die Tat umsetzt. Gleich weit entfernt von *Karaoke* wie von der kommerziellen Videoclip-Produktion, symbolisiert die Ausstellung die Stärke des Integrationsvermögens und der Wiederverwertbarkeit der audiovisuellen Medien. Wie in den Photographien von Cindy Sherman, die Rosalind Krauss mit den Erfahrungen von Kuleshov (1917) vergleicht⁴⁾ – der, durch einen beim Schnitt erzeugten, parallelen Aufbau die Bilder mit mehr oder weniger Gefühl auflud, so dass der Betrachter nicht umhin konnte, in das stets gleiche Gesicht eines Schauspielers immer neue Emotionen hineinzulesen, ohne dabei um die bedeutungsverändernde Wirkung des Filmschnitts zu wissen –, so ist es auch in den Videos von Pipilotti Rist die Technik der Aufnahme, die den Sinn steuert.

Im Licht dieser Neubetrachtung der Werke von Pipilotti Rist und Sylvie Fleury scheint es, dass man – bei einer wieder aufgegriffenen feministischen Interpretation, die einst auch auf die Arbeiten von Valie Export, Adrian Piper oder Lynda Benglis angewandt wurde – dazu neigt, die spezifische Funktionsweise ihrer Arbeiten zu vertuschen. Die Distanz der Wiedererwägung des historischen Engagements der Frau auf dem Gebiet der Kunst schiebt sich also zwischen die angeblich feministischen Standpunkte der beiden Künstlerinnen und die erwähnten Werke. Dieselbe Distanz trennt sicherlich auch die «stacks» von Felix Gonzalez-Torres von den elementaren Formen der 60er Jahre. Und aus

derselben Entfernung nährt sich im Grunde auch die Ausstellung «Do it» von Hans-Ulrich Obrist im Ausstellungsraum Forde in Genf: Es kommt dort nicht so sehr darauf an, ob dieses oder jenes Werk von Ilya Kabakov oder Mike Kelley vorhanden ist, das sowieso, wie Lawrence Weiner meint, zu einem Drittel von Dritten (etwa vom jeweiligen Ausstellungsmacher) realisiert wurde, als vielmehr auf seine mehrfache Aktualisierung, bei welcher die subjektive Interpretation in der Fabrikationsart und der spezifischen Anlage der Arbeiten offengelegt wird. Nun waren in den 60er Jahren solche Prozesse, in denen das Werk der Versprachlichung überlassen wurde, immer von einem politischen Engagement getragen, das die Systeme der Kommerzialisierung und Institutionalisierung unterwandern wollte. Weder die Ausstellung «Do it» noch die Installationen von Sylvie Fleury oder Pipilotti Rist verkörpern letztlich die Lesarten, die sie nahelegen scheinen: Der Rückgriff auf Stereotype (des Frauenbildes in der Kunst und in den Medien sowie der konzeptuellen Anwendungsarten oder Verbreitungsprinzipien) erscheint hier vielmehr wie eine Befreiung sowohl auf der sozialen wie auf der formalen Ebene.

(Übersetzung aus dem Französischen:
Jakobett)

1) Christoph Doswald, «Die Enge – der Diskurs – die Kunst in der Schweiz», in *Neue Bildende Kunst* 3, Juni 1996, S. 22.

2) Rosalind Krauss, «Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable», in *Artforum*, September 1993, S. 206.

3) Elizabeth Janus, «Pipilotti Rist», in *Artforum*, Sommer 1996, S. 100.

4) Rosalind Krauss, op. cit.

Pipilotti Rist (rechts / on the right), Zoe Stähli (vorn / in front),
Karine Sudan (links / on the left), Anna Luif (Sängerin / singer),
Centre d'art contemporain, Genève.



Pipilotti Rist, Karine Sudan (Kamera / camera), Gerda Tremli
(Sängerin / singer) (PHOTOS: ELIZABETH JANUS).

A CONVERSATION

LIONEL BOVIER & CHRISTOPHE CHERIX

The situation in the Geneva area is currently marked by a significant number of exhibitions involving artists whose works generally prompt a feminist reading. The works of Sylvie Fleury and Pipilotti Rist—exhibited respectively at the MAMCO, *Musée d'art moderne et contemporain*, Geneva, and which, as Christoph Doswald has written, “take different approaches in dealing with postfeminist womanhood”¹⁾—coincide with the recent productions of Gillian Wearing (*Usine, Le Consortium*, Dijon), Rosemarie Trockel (*Centre genevois de gravure contemporaine*, Geneva), and Leni Hoffmann, Vanessa Beecroft, and Julia Scher (*Fri-Art*, Fribourg). Thus this (quasi) simultaneity invites us to reconsider the feminist dimension in our evaluation of these works.

In Sylvie Fleury's installations at MAMCO, which superimpose a pair of “Mondrian” shoes by designer Patrick Cox on pseudopaintings by Pollock, Richter, Albers or Buren, it would be easy to identify a polemical stance toward the heroic tradition in abstract painting—to see this upsetting of the frontality and verticality of the picture plane as an obvious subversion of the typically masculine impulse to prop the work up in front of the viewer, and thus as a metaphorical trampling of the leading art figures of our time. But that would be making too much of what is, after all, only a way of playing with the conflagration between the two heterogeneous systems of art and fashion, mainly validated by the reverberations it elicits. In other words, what we have is Mondrian retranslated into the

clothing codes of a specific circuit of recycled historical forms and crumpled up on the network of references of a certain kind of abstract painting. And the painting which serves as the base and is already treated as a stereotype, in turn is liable to be absorbed into the “fashion system” (Roland Barthes). Similarly, in the series of Fleury's photographs that show a plot of geometric motifs stretched out for optical effect and bearing such titles as VICTOR AND JEAN-PAUL, is it more important to identify the Jean-Paul Gaultier printed fabric with Vasarely or to note that it's a feminine bust that is creating the visual disturbance here?

A few years ago Rosalind Krauss took aim at the mythifying feminist readings ascribed to Cindy Sherman's photographs: “In constantly reading

Sherman's work mythically, which is to say, as an example of how the Male Gaze works—You see! There is the woman fetishized in the beam of the gaze'—feminist criticism fails to notice that Sherman's art drops the veil."²⁾ Krauss thus pointed out that the surfeit of "novelistic" attention given to the characters Sherman slips in and out of (in her eighties work) tends to obscure the formal research (framing, point of view, and so on) and the investment of cinematic codes that are the true meaning-producing elements of Sherman's approach.

Within this same perspective, the exhibition of Pipilotti Rist's SHOOTING DIVAS at the *Centre d'art contemporain* prompts a re-examination of (her) efforts, no longer in terms of an oeuvre that "takes us on a curious journey via pop (...) into the furthest regions of the female psyche,"³⁾ but in terms of a specific system of production (video) the use of which annuls aesthetic judgements. Transforming the exhibition space into a production site for video-clips shot around two songs whose lyrics are written by her and Andreas Guggisberg, the artist invites the audience to enter a studio whose various components—decor, kitchen table, coatrack—are, first and foremost, functional. Rist's pragmatic use of an exhibition space and situation should compel us to reconsider her intervention at the *Musée d'art et d'histoire*, Geneva, in 1995. Indeed, the purpose of the performance she organized there, where she invited a young woman to execute a striptease on a stage set up inside the venerable building, was perhaps not so much to confront spectators with a certain form of "spectacular" exploitation of women or to present a contemporary, "live" ver-

sion of the academic nude, but to create an occasion for a double filming—by the TV cameramen and by herself—and to use these images in the realization of a video-clip. And it is in the overlapping of the stereotypes associated with the professional production of images for the media with those of an activity associated with a retrograde conception of femininity that the critical stakes of such a work lie. By comparison, one would like to claim that with SHOOTING DIVAS, even though the characters represented are women of a theatre troupe, Rist in a sense makes Warhol's promise of "fifteen minutes of fame for everyone" a literal reality. Equidistant from *karaoke* and commercial video production, her exhibition symbolizes the power of integration and cooperation of the audiovisual media. Like Sherman's photographs—which Rosalind Krauss compares to Kuleshov's experiments (1917)⁴⁾ in which a parallel montage presented more or less emotionally charged images against the unchanging face of an actor to which the spectator could not help but assign ever-changing emotions, thereby ignoring the semantic power of cinematic montage—the shots in Pipilotti Rist's videos are the means that carry the meaning.

In the light of this reconsideration of the works of Pipilotti Rist and Sylvie Fleury, it would seem that a reading which reproduces the feminist interpretation that one could assign to the works of such artists as Valie Export, Adrian Piper or Lynda Benglis, would tend to obscure the particular modes of operation of these two artists. The feminist points of view that they are presumed to embody and the works in question are thus separated by a questioning of the historic engage-

ment vis-à-vis the position of women in the artistic domain. The same distance, in short, no doubt separates Felix Gonzalez-Torres' "stacks" from the elementary forms of the 1960s. And it is this same distance that sustains, in essence, the current "Do It" show of Hans-Ulrich Obrist (*Forde, espace d'art contemporain*, Geneva): It matters less that a piece by Ilya Kabakov or Mike Kelley may, according to Lawrence Weiner's formula, be assembled by a third party (the exhibition's organizers, in this case) than that it have multiple realizations, highlighting the role of subjective interpretation in the creation and disposition of such work. Of course, in the 1960s, such procedures of delegation and transfer of linguistic entitlement were necessarily accompanied by a political engagement aimed at delegitimizing the system of commercialization and institutionalization. In the end, neither the "Do It" show nor the installations of Sylvie Fleury or Pipilotti Rist reproduce the interpretative schemas they seem to invoke: The use of stereotypes (the image of women in art and the media, conceptual directions for use, and distribution principles) here appears to be a kind of disengagement, both on the social and formal levels.

(Translated from the French by
Stephen Sartarelli)

1) Christoph Doswald, "Die Enge – der Diskurs – die Kunst in der Schweiz," in *Neue Bildende Kunst* 3, June 1996, p. 22.

2) Rosalind Krauss, "Cindy Sherman's Gravity: A Critical Fable," in *Artforum*, September 1993, p. 203.

3) Elizabeth Janus, "Pipilotti Rist," in *Artforum*, Summer 1996, p. 100.

4) Rosalind Krauss, op. cit.