

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 12: Collabroation Andy Warhol

Artikel: Bill Woodrow: The ship of fools = das Narrenschiff

Autor: Cooke, Lynne / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679727>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

BILL WOODROW: The Ship of Fools

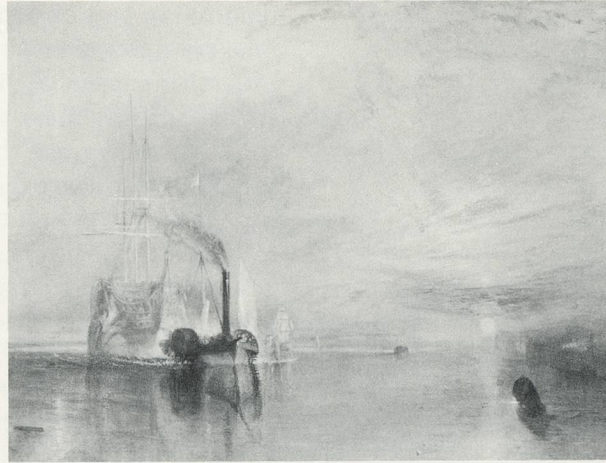
LYNNE COOKE

Turner's celebrated painting of the fighting 'Temeraire', a veteran of the Battle of Trafalgar, being hauled to her final berth in the incandescent light of the setting sun by a smutty little tug is a celebrated icon in British art. If to Turner's contemporaries it signified the «snuffing out of heroic strength», as one scholar has recently written, in our age it is more often seen as a symbol of the modern industrial era replacing the glorious period of sail. Bill Woodrow's sculpture, SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT, 1984, with its beleaguered sailing vessel and ominously brooding black bomb adrift on a technicolour sea of unfurled umbrellas, bears an uncanny, though fortuitous resemblance to Turner's masterpiece. In reiterating the dubious triumph of the present – the modern – over the past, there is now also implicit the unsettling notion that technology is threatening culture, for this vessel is

identified as a ship of fools, a literary conceit or emblem that signifies the voyage of a crowd of madmen in search of reason. Unlike most of its predecessors, however, this manifestation of the theme of a spiritual odyssey for a share in the truth is set in a world where rationality, security and harmony no longer prevail: the natural order has been overturned. By a deft inversion umbrellas, artefacts originally designed to provide protection instead of keeping off the torrents, now comprise the treacherous seas and the deadly missile. This elliptical, condensed and impacted image eloquently demonstrates Woodrow's ability to create works which speak vividly and resonantly to our time.

SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT is but one of six works centred on this theme which Woodrow has made over the past two years. Since 1980 when he first began to fabricate images from discarded domestic appliances, certain motifs have become sufficiently recurrent in his work to warrant being deemed key elements in his personal vocabulary:

LYNNE COOKE teaches art history at the University College of London University and works as a freelance critic.



WILLIAM TURNER (1775–1851), *THE FIGHTING 'TEMERAIRE' TUGGED TO HER LAST BERTH TO BE BROKEN UP / DAS KAMPFSCHIFF 'TEMERAIRE' WIRD AN SEINEN LETZTEN ANKERPLATZ GESCHLEPPT ZUM ABBRUCH*, 1838, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 35 4/5 x 48" / 91 x 122 cm. (London, The National Gallery)

bombs, flowers, watches and clocks, birds and guns, amongst others. By means of this increasingly identifiable lexicon certain abiding preoccupations are explored, such as the impact of the mass media on contemporary society, the equivocal benefits of technology, and comparisons between the natural and the manufactured world. The use of the ship of fools is singular in that it is a theme, rather than an image or motif, which is being repeated, yet it is not so general or abstract as to take on metaphysical implications in its own right: it remains a vehicle for examining further his underlying concerns.

In many of Woodrow's early sculptures the juxtaposition between the host and the fabricated image often involves witty counterpointing of the kind found in *TWINTUB WITH BEAVER*, 1981, where the animal gnaws at a surface of simulated wood, while the more general issue, concerning ecology in this case, is but obliquely stated. In other, more

complex pieces such as *ELECTRIC FIRE, CAR SEAT AND INCIDENT*, 1981, a dramatic scenario is established in which narrative suggestions replace the enigmatic shorthand that typifies those works with binary conjunctions. In certain important respects the half dozen sculptures sharing the topos of the ship of fools constitute a distinctive subgroup within Woodrow's oeuvre, neither as abbreviated as the epigrammatical works nor as discursive as the tableaux. That they originated at a point when his sculpture was beginning to take on a more universal and metaphysical character is not entirely coincidental, although he did not adopt the emblem because of its substantial pedigree – on the contrary. The initial stimulus for the subject, which on all occasions appears in the guise of a model sailing vessel¹, albeit differing in detail partly on account of the range of objects and thus of materials employed, was a song by Bob Seger in which the lone survivor of such a vessel recounts its final destruction:

...All along the fateful coast
 We moved silent like a ghost
 The tireless sea of timeless host
 possessed us
 The wind came building from
 the cold northwest
 And soon the waves began to crest
 Crashing across the forward deck
 All hands lost

I alone survived the sinking
 I alone possessed the tools
 On that ship of fools.²

In taking up the subject Woodrow was unaware of its literary and artistic lineage; he knew neither its genesis in the allegorical poem by Sebastian Brant, *DAS NARRENSHYFF*, nor the accompanying woodcuts, nor later visual renditions, such as the version by Hieronymus Bosch now in the Louvre. Brant's immensely popular and influential allegory was purposely demotic in both its form and expression, unlike Erasmus' erudite and scholarly *IN PRAISE OF FOLLY* which nonetheless owed much to its more humble predecessor. That Woodrow should have been stimulated by a contemporary manifestation of this populist allegory, and in what is an accessible, familiar mode – pop music – is both apposite and telling for he deliberately makes his art out of everyday experience, from those events and issues in the contemporary world which capture his imagination; and thus not from exclusively aesthetic concerns or issues.

The manner in which madness, death and destruction are linked in this emblem indicates the gradual shift which has taken place in the tenor and character of his work over the past couple of years. Although the theme of death was present in many of his early works it was usually in ways that defined it as a dramatic, almost happenstance terminus, an abrupt ending which arose out of a specific incident, at a certain moment and place. When questioned about its ubiquity Woodrow disclaimed any obsessive fascination, arguing that «What appears to be a conscious preoccupation with death has not been conscious on my part. The issues that result in

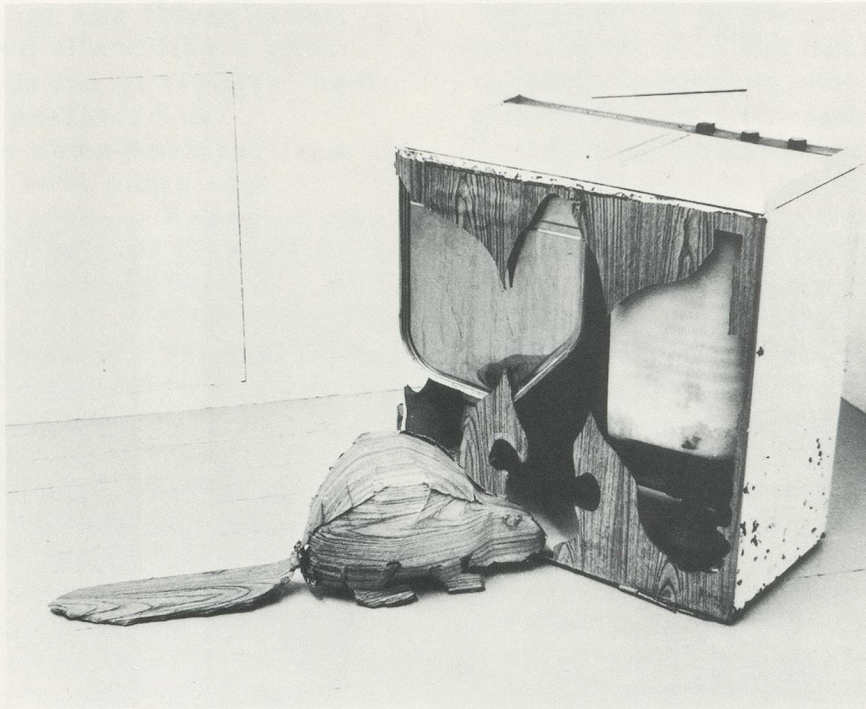
death are the ones that worry us the most. Death is not necessarily something that I am preoccupied with, but it is something with which the world is preoccupied. If you watch television for an evening the subject that comes up most is death, directly or indirectly, whether it is a western or the news report.»³ In part on account of their use of *vanitas* imagery, many later works tend to treat the concept of death in somewhat different terms: it has become an everpresent inevitability. Though realised in contemporary guise the *momento mori* imagery still provides a sharp reminder that the pleasures of earthly life are at best temporary and evanescent.⁴ Most recently, with the coupling of madness and mortality, Woodrow has devised a new interpretation of this theme of death, one which exploits its relationship with folly, as distinct from other vices or sins. In his *MADNESS AND CIVILISATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON* Michel Foucault discusses the topos of the ship of fools in terms which are particularly relevant to the sculptor's renditions:

«... why so abruptly in the fifteenth century is the theme suddenly formulated in literature and iconography?... Because it symbolised a great disquiet, suddenly dawning on the horizon of European culture at the end of the Middle Ages.

Up to the second half of the fifteenth century, or even a little beyond, the theme of death reigns alone. The end of man, the end of time, bears the face of pestilence and war. What overhangs human existence is this conclusion and this order from which nothing escapes... Then in the last years of the century this enormous uneasiness turns in on itself; the mockery of madness replaces death and its solemnity. From the discovery of that necessity which inevitably reduces man to nothing, we have shifted to the scornful contemplation of that nothing which is existence itself... The substitution of the theme of madness for that of death does not mark a break, but rather a torsion within the same anxiety. What is in question is still the nothingness of existence, but this nothingness is no longer considered an external, final term, both threat and conclusion; it is experienced from within as the continuous and final form of existence.»⁵



*BILL WOODROW, SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT /
NARRENSCHIFF: FARBE DER NACHT, 1984,
UMBRELLAS / SCHIRME, 53 x 78³/₄ x 98¹/₂" / 135 x 200 x 250 cm.*



BILL WOODROW, *TWINTUB WITH BEAVER / DOPPELWANNE MIT BIBER*, 1981.

(London, Contemporary Arts Society)

SHIP OF FOOLS: BELLY OF THE BEAST, 1986, the penultimate in the group is amongst the most successful and poignant to date. It has both the condensed metaphorical character and the compositional lucidity and economy of SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT. Sprawling on its flank, a worn industrial bath becomes a fragmentary skeletal carcass, the blood from which, now mixed with gold, engulfs the model ship; a doublesided drawing-room clock mutely marks the passage of time; with its two luminous faces the form becomes oddly suggestive of animate eyes in the head of the inert animal. As in the earlier version certain transferences or transpositions have taken place: the blood from one component for example becomes the adjunct of a second; and on another level there is an adroit inversion of the familiar symbol of the whale (a marine being) housing an earthly inhabitant. Elicited not stressed, such allusions do not undermine the viewer's sense of the sculpture as a physi-

cal object located in a particular space. Woodrow never conceals the means by which he transforms one object into another. By employing relatively simple techniques and familiar objects, he reveals what is latent, though not necessarily inherent or predetermined in the matter of daily existence. Because his is a metaphysic rooted in the actual and material, his art eschews metamorphosis (that sleight of hand which transforms one thing into another, giving it a new identity – as Picasso did with the bicycle saddle and handlebars comprising his Bull's Head) as well as assertions of the transcendent nature of art, its ability to elevate the insignificant to a higher realm through the power of the artist's imagination. Woodrow's best work has the brevity and seriousness, together with the preference for familiar tropes and subjects, that characterise the fabulist – not the magician.

This analogy with the fabulist, amongst whom Jorge Luis Borges is a supreme exemplar, is per-



BILL WOODROW, *ELECTRIC FIRE, CAR SEAT AND INCIDENT* / ELEKTRISCHER OFEN, AUTOSITZ UND UNFALL, 1981.

(Southampton Art Gallery)

haps most clearly adumbrated in *SHIP OF FOOLS: DISCOVERY OF TIME*, 1986, a permanent installation at the Mattress Factory in Pittsburgh and Woodrow's latest work to employ this theme. In a long-abandoned, almost derelict kitchen he has created a piece that at once incorporates the actual, given context, and yet also operates in the sort of mythic terms that inform ... *COLOUR OF NIGHT* and ... *BELLY OF THE BEAST*. An upturned radiator sprouts a tap from which pours a stream of liquid gold which is gradually flooding the room and which has overturned a metal cabinet. Part of this has become detached, and floats free, supporting a metronome (the ubiquitous emblem of time), while a second section of this same dismembered cabinet in poking through the waterlevel has by chance taken on the form of the fin of a shark idling past; and out of a cupboard appears a waterbuffalo in whose horns the model ship has come to rest. Overhead a grubby naked bulb emits a relentless searing

light which assaults the spectator who by unwittingly opening the connecting door from an adjacent room is confronted with this mordant spectacle of destruction. In the mirroring of the real taps with a simulated copy lies the vehicle, and the catalyst, for the transition from the domestic realm to that of the world at large. It is then but a short step from the flood to *The Deluge*, the archetype, and point of origin and ending.

FOOTNOTES:

¹ That a model or toy sailing boat is intended is evident from the fact that Woodrow unlike the Surrealists and others never tampers with the scale of his imagery, maintaining a parity in size between the fabricated images and the original objects.

² Bob Seger, «Ship of Fools» from the album *NIGHT MOVES*.

³ Quoted in *SPACE INVADERS*, The Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Regina, Saskatchewan, 1985, p. 93.

⁴ For a fuller discussion see Lynne Cooke, «The Elevation of the Host», in *BILL WOODROW: SCULPTURE 1980-1986*, The Fruitmarket Gallery Edinburgh, 13 Sept.- 25 Oct. 1986

⁵ Michel Foucault, *MADNESS AND CIVILISATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON* (1961), Tavastock Press, London, 1981.

BILL WOODROW: Das Narrenschiff

LYNNE COOKE

Turners berühmte Darstellung des Kampfschiffes «Temeraire», eines Veteranen aus der Schlacht von Trafalgar, der in der Glut der untergehenden Sonne von einem schäbigen kleinen Kahn zum letzten Ankerplatz geschleppt wird, ist eine gefeierte Ikone der englischen Kunst. Betrachteten Turners Zeitgenossen das Gemälde als «Abgesang auf heroische Stärke», wie ein Kenner neulich schrieb, so gilt es unserer Generation wohl eher als Symbol des modernen Industriezeitalters, das die ruhmvolle Ära der Seefahrt abgelöst hat. Eine unheimliche, wenngleich zufällige Ähnlichkeit mit Turners Meisterwerk begegnet uns in Bill Woodrows Skulptur *SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT*, 1984, einem auf Grund gelaufenen Segelschiff mit bedrohlich schwebenden, schwarzen Geschossen, das in einem Technicolor-Meer aus entfaltenen Regenschirmen treibt. Wo jener zweifelhafte Triumph der Gegenwart – der Moderne also – über die Vergangenheit immer wieder beschworen wird, befällt uns der unbehagliche Gedanke an die Bedrohung der Kultur durch die Tech-

nologie. Denn dieses Schiff ist ein Narrenschiff, eine literarische Formel für die Reise einer Gruppe Wahnsinniger auf der Suche nach dem Sinn. Anders als bei den Vorgängern jedoch ist hier das Thema der geistigen Odyssee, der Suche nach der Wahrheit in eine Welt gestellt, wo Vernunft, Sicherheit und Harmonie nichts mehr gelten: die natürliche Ordnung steht auf dem Kopf. Durch einen simplen Eingriff halten Regenschirme, ursprünglich gedacht als Regenschutz, nun nicht mehr das Wasser ab, sondern werden selbst zu heimtückischer See und tödlichem Geschoss. Dieses elliptische, komprimierte und dichte Bild ist ein beredtes Beispiel für Woodrows Fähigkeit, in seinen Stücken ebenso lebendig wie packend unsere Zeit zu beschwören.

SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT (NARRENSCHIFF: FARBEDERNACHT) ist eine von sechs Arbeiten zu diesem Thema, die Woodrow im Laufe der letzten zwei Jahre gemacht hat. 1980 begann er damit, seine Bilder aus ausrangierten Haushaltsgegenständen zu konstruieren. Bestimmte Motive sind seitdem so regelmäßig in seinem Werk wiedergekehrt, dass man sie getrost als Schlüssel-Elemente seines persönlichen

LYNNE COOKE unterrichtet Kunstgeschichte am University College der London University und arbeitet als freiberufliche Kritikerin.

Vokabulars bezeichnen kann: Bomben, Blumen, Uhren und Armbanduhren, Vögel, Gewehre und vieles andere. In seiner immer deutlicher werdenden Terminologie erforscht er eingefahrene Vorstellungen, so zum Beispiel den Einfluss der Massenmedien auf die zeitgenössische Gesellschaft, die zweifelhaften Vorzüge der Technologie und Vergleiche von natürlicher Welt und Zivilisation. Die Verwendung des Narrenschiffs ist insofern ungewöhnlich, als es nicht wie ein Thema, sondern vielmehr wie ein Bild oder Motiv behandelt wird, das zwar immer wieder auftaucht, aber dennoch nicht so allgemein oder abstrakt wird, dass es um seiner selbst willen metaphysische Implikationen beanspruchte. Statt dessen bleibt es Instrument zur Erforschung dessen, was es vermittelt.

In vielen frühen Skulpturen Woodrows erzeugt das Nebeneinander von Bedeutungsträger und vermitteltem Bild amüsante Gegensätzlichkeit von der Art, wie wir sie in *TWINTUB WITH BEAVER (WASCHMASCHINE MIT BIBER)*, 1981, sehen; das Tier nagt an einer Holzimitation, und die allgemeine Aussage – in diesem Fall zur Ökologie – vermittelt sich nur mittelbar. In anderen, komplexeren Stücken wie beispielsweise *ELECTRIC FIRE, CAR SEAT AND INCIDENT (ELEKTROOFEN, AUTOSITZ UND ZWISCHENFALL)*, 1981, wird ein dramatisches Szenario entworfen, dessen narrative Hinweise nun an die Stelle jenes enigmatischen Kürzels treten, das die aus zwei Teilen kombinierten Arbeiten prägte. Manches spricht dafür, das halbe Dutzend Skulpturen zum Topos des Narrenschiffs in Woodrows Œuvre als selbständige Werkgruppe zu betrachten, in der weder das Verkürzte der epigrammatischen Arbeiten noch der diskursive Charakter des Tableaus zu finden ist. Dass diese Werkgruppe an einem Punkt entstand, an dem Woodrows Arbeit sich zu mehr Universalität und metaphysischem Gehalt hin entwickelte, ist wohl nicht ganz zufällig, obgleich er sich für das Sinnbild des Narrenschiffs nicht wegen dessen traditioneller Bewährtheit entschieden hat – im Gegenteil. Ursprüngliche Anregung zu diesem Thema, das in allen Versionen durch ein Modell-Segelschiff verkörpert wird, zuweilen leicht abgewandelt zugunsten eines grösseren Spielraums in der Materialauswahl,¹ war ein Song von Bob Seger, in dem der einzige Überlebende eines solchen Schiffs von dessen endgültiger Zerstörung berichtet:

... An der schicksalhaften Küste
 Trieben wir dahin,
 stumm wie ein Geist
 Unermüdlich die See, und wir
 gefangen in ihrem ewigen Schoss,
 Von Nordwesten wehte kalt der Wind
 Und bald schon türmten sich
 die Wellen
 Brandeten gegen unser Vorderdeck
 Alles versank
 Ich allein überlebte den Sturm
 In meiner Hand lag nun alles
 Auf diesem Narrenschiff.²

Als Woodrow dieses Thema aufgriff, war er sich über dessen literarische und künstlerische Befruchtung nicht bewusst. Er kannte weder den Ursprung in Sebastian Brants allegorischem Gedicht *DAS NARRENSHYFF* oder dessen Holzschnitt-Illustrationen noch irgendwelche Formen späterer Wiederaufnahme in der bildenden Kunst wie etwa bei Hieronymus Bosch, dessen Version des Themas heute im Louvre hängt. Brants ungemein populäre und einflussreiche Allegorie war in Form und Ausdruck bewusst volkstümlich. Der Welt der Gelehrten verpflichtet war dagegen Erasmus' Schrift *Laus Stultitiae (Lob der Torheit)*, 1511, die aber dennoch manches ihrem schlichteren Vorgänger verdankt. Dass Woodrow sich von einer zeitgenössischen Form dieser volkstümlichen Allegorie hat anregen lassen, und einer ebenso leicht verständlichen wie vertrauten dazu, der Pop-Musik nämlich, ist ebenso bezeichnend wie eindrucksvoll. Denn seine Kunst entwickelt er bewusst aus den Erfahrungen des Alltags, aus jenen Ereignissen und Themen unserer zeitgenössischen Welt, die seine Phantasie bevölkern, und nicht nach rein ästhetischen Gesichtspunkten.

An der Art, in der sich hier Wahnsinn, Tod und Zerstörung zum Zeichen ergänzen, lässt sich die Verlagerung ablesen, die sich in den letzten paar Jahren in Woodrows Werk vollzogen hat. Zwar war auch in vielen seiner früheren Arbeiten das Thema *To d* bereits vorhanden; doch schien der Tod dann meist als ein dramatischer, nahezu zufälliger Endpunkt, als abruptes Ende, herbeigeführt durch einen besonderen Zwischenfall unter ganz bestimmten Umständen. Befragt



BILL WOODROW, SHIP OF FOOLS: DISCOVERY OF TIME

zur häufigen Wiederkehr dieser Thematik, bestritt Woodrow jegliche obsessive Faszination und erklärte statt dessen: «Was als bewusste Auseinandersetzung mit dem Tod erscheint, habe ich meinerseits nicht bewusst angestrebt. Alles, was mit dem Tod zu tun hat, beunruhigt uns zutiefst. Nicht ich beschäftige mich besonders mit dem Tod, sondern die ganze Welt ist damit beschäftigt. Wenn man einen Abend lang fernsieht, dann taucht als häufigstes Thema immer wieder der Tod auf, direkt oder indirekt, ob nun im Western oder in den Nachrichten.»³ Viele spätere Arbeiten vermitteln – zum Teil durch den Umgang mit Vanitas-Symbolen – eine andere Vorstellung von Tod: er erscheint dort als allgegenwärtige Unvermeidbarkeit. Obgleich die Memento-mori-Thematik in zeitgemäße

Bildsprache gekleidet ist, erinnert sie doch schmerzlich daran, dass die Freuden des irdischen Lebens allenfalls zeitlich und überaus vergänglich sind.⁴ Neuerdings nun hat Woodrow durch die Koppelung von Wahnsinn und Tod eine neue Interpretationsmöglichkeit zum Thema Tod eröffnet, indem er den Zusammenhang mit dem Irrsinn im Gegensatz zu anderen Lastern oder Sünden aufgreift. In MADNESS AND CIVILISATION: A HISTORY OF INSANITY IN THE AGE OF REASON (WAHNSINN UND GESELLSCHAFT: EINE GESCHICHTE DES WAHNS IM ZEITALTER DER VERNUNFT) behandelt Michel Foucault den Begriff des Narrenschiffs unter Gesichtspunkten, die für die hier vorliegende künstlerische Umsetzung von besonderer Relevanz sein dürften:

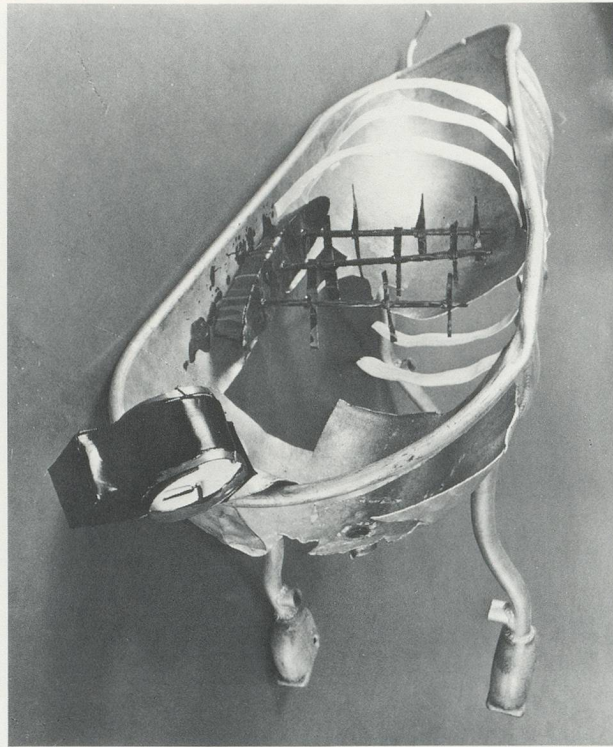


NARRENSCHIFF: ENTDECKUNG DER ZEIT, 1986, INSTALLATION, MATTRESS FACTORY, PITTSBURGH.

Warum wird «im fünfzehnten Jahrhundert das Thema so plötzlich in der Literatur und in der Ikonographie formuliert ...? ... Weil es eine grosse Unruhe symbolisiert, die plötzlich gegen Ende des Mittelalters am Horizont der europäischen Kultur aufsteigt ... Bis zur zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, oder gar noch ein wenig länger, herrscht allein das Thema des Todes. Das Ende der Menschen, das Ende der Zeiten tragen das Antlitz der Pest und der Kriege. Dieses Ende und diese Ordnung, der niemand entkommt, beherrschen die menschliche Existenz... Und plötzlich, in den letzten Jahren des Jahrhunderts, dreht sich diese grosse Unruhe um die eigene Achse. Der Spott des Wahnsinns tritt an die Stelle des Todes und seiner Feierlichkeit. Von der Entdeckung jener Notwendig-

keit, die den Menschen unvermeidlich zum Nichts werden lässt, ist man zu einer verachtenden Betrachtung dieses Nichts, das die Existenz selbst ist, gelangt ... Das Ersetzen des Todesthemas durch das des Wahnsinns bedeutet keinen Bruch, sondern eher eine Torsion innerhalb der gleichen ängstlichen Unruhe. Noch immer geht es um die Frage der Nichtigkeit der Existenz, aber diese Nichtigkeit wird nicht mehr als äussere und endgültige Grenze, die Drohung und Abschluss zugleich ist, anerkannt. Sie wird vom Innern her verstanden als die fortgesetzte und konstante Form der Existenz.»⁵

SHIP OF FOOLS: BELLY OF THE BEAST (NARRENSCHIFF: BAUCH DES UNGEHEUERS), 1986, das vorletzte Stück dieser Werkgruppe, gehört zu den bisher gelungensten und bissigsten Arbeiten. Es verfügt einer-

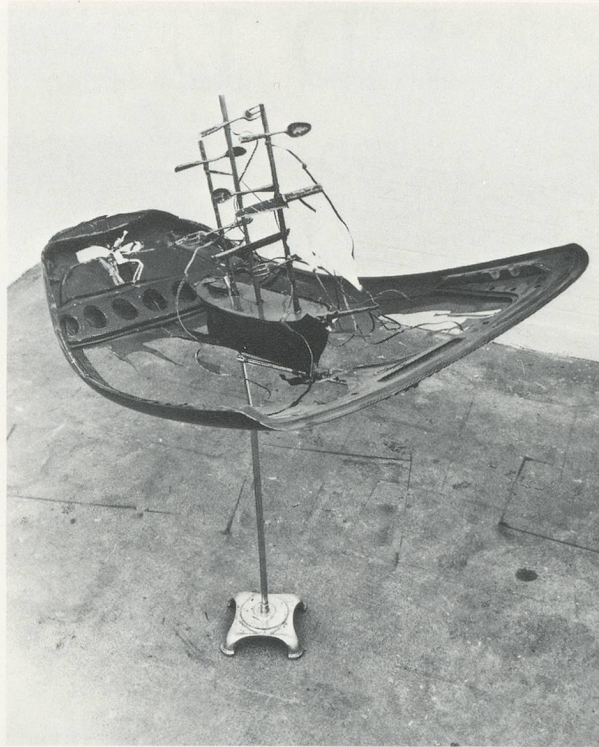


BILL WOODROW, SHIP OF FOOLS: BELLY OF THE BEAST / NARRENSCHIFF: BAUCH DES UNGEHEUERS, 1986.
ALUMINIUM BATH TUB, ENAMEL PAINT / ALUMINIUM-BADEWANNE, EMAILFARBE, 25 x 74 x 37" / 64 x 190 x 95 cm.

seits über komprimierte Metaphorik und weist andererseits auch eine ebenso klare und durchdachte Komposition wie SHIP OF FOOLS: COLOUR OF NIGHT auf. Ein auf der Seite liegender, ausrangierter Industriezuber wird zum fragmentarisch skeletthaften Kadaver, dessen Blut, vermischt mit Gold, das Modellschiff überströmt. Eine doppelseitige Wohnzimmer-Uhr ist stummer Hinweis auf die verrinnende Zeit. Mit ihren leuchtenden Zifferblättern erinnert die Form auf seltsam suggestive Weise an lebendige Augen im Kopf des plumpen Tiers. Wie schon in früheren Versionen haben auch hier gewisse Formen von Übertragung und Verlagerung stattgefunden: So wird beispielsweise das Blut aus dem einen Komplex zum Bestandteil eines anderen. Und auf anderer Ebene wird das vertraute Symbol des Wals (eines Meeresbewohners), der einen Landbewohner in sich aufnimmt, auf schlaue Art verkehrt. Fast beiläufig und ohne Nachdruck hindern derlei Anspielungen den Betrachter nicht daran, die Skulptur als physischen Gegenstand in einem bestimmten Raum zu erfahren. Woodrow

arbeitet mit relativ simplen Techniken und vertrauten Gegenständen und führt so vor, was unser Alltag latent, doch nicht unbedingt naturgemäss und unumstösslich in sich birgt. Denn Woodrows metaphysische Sicht wurzelt im Aktuellen, im Material, und seine Kunst vermeidet Metaphorisches (jene Taschenspielertricks, mit denen eins ins andere verwandelt wird und eine neue Identität erhält – so bei Picasso, der aus Fahrradsattel und Lenkstange einen Ochsenkopf macht). Ebenso wenig behauptet sie den transzendierenden Charakter der Kunst und deren Fähigkeit, durch des Künstlers Vorstellungskraft das Unbedeutende auf eine höhere Ebene zu heben. Woodrow ist in seinen besten Stücken knapp und ernst, bevorzugt vertraute Bilder und Themen und zeichnet sich darin allenfalls als Fabeldichter aus – doch nicht als Magier.

Diese Ähnlichkeit mit einem Fabeldichter, für die ein hervorragendes Beispiel Jorge Luis Borges ist, belegt vielleicht am deutlichsten SHIP OF FOOLS: DISCOVERY OF TIME (NARRENSCHIFF: ENTDECKUNG DER ZEIT), 1986, eine permanente Installation in der



BILL WOODROW, SHIP OF FOOLS: FIGURE OF GOLD / NARRENSCHIFF: GOLDFIGUR, 1984.
CAR BONNET, CHROME STAND, ENAMEL PAINT / MOTORHAUBE, CHROMSTÄNDER, EMAILFARBE.

Mattress Factory in Pittsburgh. Es handelt sich hierbei um Woodrows jüngste Arbeit zu diesem Thema. In einer nicht mehr benutzten, ja schon fast verkommenen Küche schuf er ein Stück, das einerseits den aktuellen, vorgegebenen Kontext aufgreift und zugleich dennoch auf jener quasi mystischen Ebene funktioniert, die auch die Stücke ... COLOUR OF NIGHT und ... BELLY OF THE BEAST prägt. Aus einem umgekippten Radiator wächst ein Wasserhahn, aus dem ein Strahl flüssigen Goldes fließt, sich allmählich über den Boden ergießt und bereits ein Metallschränkchen umgerissen hat. Ein Teil davon hat sich gelöst und treibt nun frei dahin. Darauf befindet sich ein Metronom (allgegenwärtiges Symbol der Zeit), während ein zweites Stück dieses zerfallenden Schränkchens beim Trudeln im Strom der Flüssigkeit zufällig die Form einer Flosse angenommen hat, so dass es aussieht, als paddle ein Hai träge vorbei. Und aus einem Geschirrschrank schaut ein Wasserbüffel hervor, in dessen Hörnern sich das Modellschiff gefangen hat. Aus einer verdreckten, nackten Glühbirne überfällt von oben her schonungslos

gleissendes Licht den Betrachter, der vom benachbarten Raum ahnungslos hereinkommt und sich mit diesem sarkastischen Zerstörungsspektakel konfrontiert sieht. Die Spiegelung der realen Wasserhähne in einer Imitation ist Vehikel und Katalysator für die Verlagerung vom Hausgebrauch zur Welt im ganzen. So ist es nur noch ein kleiner Schritt von der Flut zur Sintflut, dem Archetypus, dem Punkt des Ursprungs und des Endes.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

ANMERKUNGEN:

¹ Dass es sich um ein Modell- oder Spielzeugboot handelt, geht schon daraus hervor, dass Woodrow im Gegensatz zu den Surrealisten und anderen niemals in die gegebenen Größenverhältnisse seiner Materialien eingegriffen und dadurch eine größenmässige Ausgewogenheit zwischen beteiligten Gegenständen und vermitteltem Bild erreicht hat.

² Bob Seger, «Ship of Fools», aus dem Album NIGHT MOVES.

³ Zitiert nach SPACE INVADERS, The Mackenzie Art Gallery, University of Regina, Regina, Saskatchewan, 1985, S. 93.

⁴ Eine weitergehende Erörterung hierzu findet sich in Lynne Cooke, «The Elevation of the Host», in BILL WOODROW: SCULPTURE 1980-1986, The Fruitmarket Gallery Edinburgh, 13. Sept.-25. Okt. 1986.

⁵ Michel Foucault, WAHNSINN UND GESELLSCHAFT: EINE GESCHICHTE DES WAHNS IM ZEITALTER DER VERNUNFT. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1969, S. 31 ff.