

Edward Ruscha : eine ferne Welt = a distant world

Autor(en): **Cueff, Alain**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1988)**

Heft 18: **Collaboration Edward Ruscha**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681149>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EDWARD RUSCHA

••

Eine ferne Welt

ALAIN CUEFF

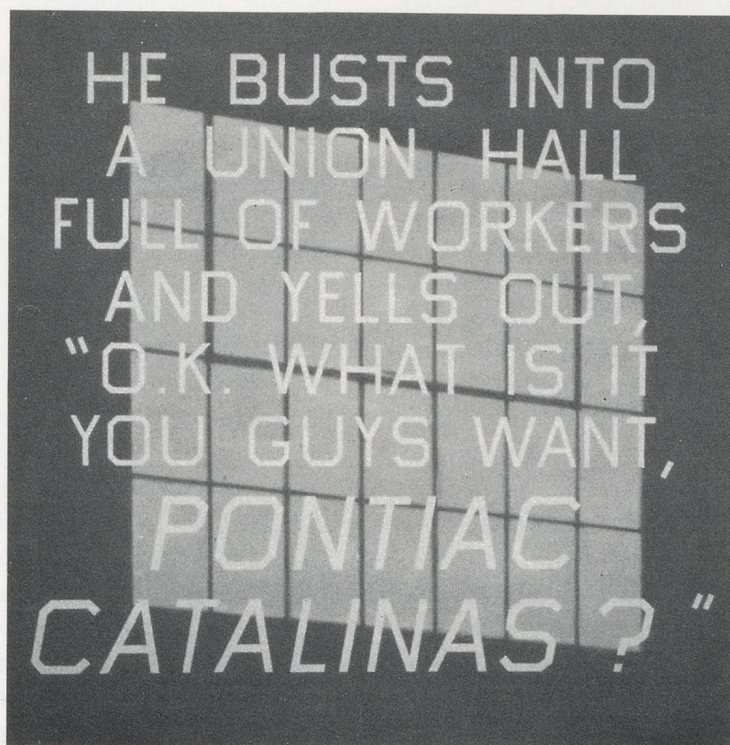
In Edward Ruschas Malerei macht die Malerei weder Geschichte noch Geschichten. Dennoch überbietet sie von Geschichten aller Art, von Fragmenten, archetypischen Erzählungen ohne Anfang und Ende, Zitaten und Slogans, denen man als Teilstücke der Malerei begegnet, als deplazierte Geschichten von grosser, doch hartnäckig seltsamer Banalität. Es ist aber keineswegs so, dass Ruschas Malerei sich solche Fragmente aneignet, nein, sie leiht sie sich aus, so wie man einen Gegenstand vorübergehend ausleiht, im Zweifel über seine Verwendung. Sie nimmt diese Fragmente entgegen und überlässt sie dann sich selbst, stellt sie in einen Raum, aus dem sie scheinbar nicht zurückkehren können.

ALAIN CUEFF ist Kunstkritiker in Paris.

Diese Geschichten, oder Fragmente, sind fortan von ihrer Herkunft wie von ihrer Nachfolge abgetrennt und besitzen weder Vergangenheit noch Zukunft. Es sind vor allen Dingen Wörter; Wörter sind Buchstaben und/oder Buchstaben sind Formen. Anders gesagt: Der Raum dieser Wörter ist jener ihrer Gestaltung, denn die Gestaltung bildet die eigentliche Szene, auf der sich das Schicksal der Wörter schliesslich abspielt. Damit ist nicht das Schicksal der Wörter, der Buchstaben oder der Formen gemeint, sondern das Schicksal ihres unsicheren Zusammenhalts, am Kreuzweg von Sinn und Bild.

PONTIAC CATALINAS zeugt von der Kraft des Theatralischen, dem die Wörter unterworfen sind. Als Bühnenbild dient der emblematische Widerschein eines Fensters (doch wohin wird er projiziert?)

(ER STÜRMT IN EIN GEWERKSCHAFTS-LOKAL VOLLER ARBEITER UND SCHREIT, «O.K. WAS IST ES, WAS IHR WOLLT, PONTIAC CATALINAS?»), 1984,
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 64 x 64"/162,5 x 162,5 cm.



ziert? auf eine Wand, eine Decke, nirgendwo – jedenfalls nicht dorthin, wo man ist, vielleicht aber dorthin, wo die Worte sich einfinden): emblematisches, also globales Bühnenbild: ein Dekor mit Flächen- und Tiefenraum, auf den die Wörter reagieren, durch den sie sich eine Weile von ihrer Bedeutung abwenden, um in einer zugleich konkreten und abstrakten Dimension zu wirken. Das Theorem könnte also lauten: Konkret ist eine Sache nur im Verhältnis zu ihrer Abstraktion. In Wirklichkeit gibt es hier nämlich zahlreiche Überschneidungen von Sinn und Bild, ständige Ambivalenz. Und deshalb benötigt dieses Werk weder Vorbedingung noch Rechtfertigung.

Die malerische Theatralität kennzeichnet sich durch ein Aufheben des Handelns, der Bewegung.

Damit weist sie auf das imaginäre und unwahrscheinliche, das der Pose eigen ist, auf das paradoxe Ewige des Provisorischen. Man könnte also sagen, dass hier die Wörter gewissermassen Posen einnehmen; ja es scheint in der Tat, als wäre dies ihr einziges Los bzw. ihre einzige Funktion. Dabei stützen sie sich aber nicht auf das Bild (von dem sie in diesem Fall abhängig würden, und das ihnen klaren Ausdruck verleihe), sondern das Bild stützt sich auf sie, es kommt von ihnen und kehrt zu ihnen zurück, in einer ununterbrochenen Bewegung. Was nun folgt, ist eine Frage der Gestaltung; die Wörter werden schliesslich zu Teilstücken des Bühnenbildes.

Noch deutlicher spielt sich dies in YOU AND ME ab, wo das Bühnenbild (oder das «Lay-out») gewissermassen die Syntax der drei Wörter bildet.

Das Bühnenbild besorgt das übrige – das, was die Wörter eben genau nicht mehr bedeuten wollen. Dies jedoch, ohne das «Du» und das «Ich» in irgendeiner Weise zu illustrieren. Diese beiden Wörter bleiben in ihrer Abstraktion, ihrer symbolischen Allgemeinheit eingeschränkt und vermeiden so jede Möglichkeit einer Überdeutung.

Die Wörter nehmen hier eine unpräzise Stellung ein und stehen in einem minimalen, vom Bindewort beeinflussten Zusammenhang zueinander. Alle drei sind gleich leer, als ob sie auf Identifikation und Bezug warteten. Diese Leere ist jedoch absolut und nimmt an keiner Äusserlichkeit teil. Das «Du» und das «Ich» eignen sich schliesslich die Neutralität ihres Bindewortes an und bilden, als situationsbezogene Archetypen, ein Genrebild, das jedes psychologische und ikonographische Wirkungsvermögen ausschaltet.

Lange Zeit setzte sich die Malerei dafür ein, der Wirklichkeit bis zur täuschenden Ähnlichkeit zu gleichen. Diesem Programm bleibt Ruscha treu, nur ändert er dessen System der Referenten. An die Stelle von Natur tritt Abstraktion, an die Stelle von Angleichung Mimesis. Eigentlich müsste man sagen: Das Naturmodell wird mit dem abstrakten Modell vertauscht, da die sogenannte abstrakte Malerei es sich zur Regel macht, kein Modell zu haben. Wird nun dieses abstrakte Modell mimetisch dargestellt, so hat dies vorerst zur Folge, dass jede Illusion wie auch jede Illustration ausgeschaltet wird, denn es geht ja darum, die Sprache ausserhalb ihres gewohnten Anwendungsbereichs zu vergegenständlichen; daher auch die Eigenschaft der in diesen Werken benutzten Mimesis, greifbar und definitiv zu sein.

Werden Wörter inszeniert, so erübrigt sich ein stabiles und definiertes Bezugssystem, das höchstens Variationen unterworfen wäre. Zu Recht spricht Ruscha lieber von Programm als von Stil. Der Stil kann nämlich als ein ständiges Anpassen der Beschränkungen aufgefasst werden, das Programm aber ist eine Vorwegnahme dieser Beschränkungen. Das Programm bedient sich so verschiedener mimetischer Figuren, je nach dem gewünschten Grad von Abstraktion und Humor (vgl. WORDS AT THE WINDOW oder WOLVES,

EXPLOSIONS, DISEASE, POISON – HOME). Daher bleibt eine Beschränkung – die im vornherein von ihrer Erscheinungsform nicht zu trennen ist – nur bis zur Bruchgrenze ihres Widerspruchs wahrnehmbar, bis zum Punkt, an dem sich das Werk schliesslich in seiner Unabhängigkeit behauptet.

In Wirklichkeit gleichen die Wörter nichts anderem als sich selbst. Der Sinn, dem sie im allgemeinen genügen, erhält hier eine Dimension, die ihm zwar fremd ist, an die ihn die Malerei jedoch schliesslich anpasst. Auf die Frage, warum er Wörter malt, würde Ruscha wohl antworten, weil die Wörter keinen Umfang, keine Proportionen haben, wie etwa eine Hand oder ein Gesicht. «Das Wort kann riesenhaft oder winzig sein, denn es lebt in einer Welt, die ihm eigen ist.» Seiner Eigenschaft gemäss kann es alle möglichen Bestimmungen annehmen. Die Malerei nimmt ihm nun diese Verfügbarkeit und verleiht ihm die Dimension eines Gegenstandes, an den sich seine Bedeutung dann auch halten muss. So werden semiotische Spekulation wie auch Interpretation – die hier das Motiv und das Privileg der Malerei wären – mit leiser Ironie, jedoch keineswegs kategorisch, zurückgewiesen.

Als Schlüsselemente des Programms gehören diese Gegenstände zwangsläufig einer Welt – oder zumindest einer Distanz zur Welt – an. Die Welt ist hier und ist doch eine ferne Welt, gleichsam das Bild einer Welt, die dorthin zurückkehrt, wo sie herkommt, die als Doppelgänger einer Welt und ihrer Sprache auftritt. Die Trennung zwischen den beiden Welten bleibt unentschieden, da die eine nur durch ihre Austauschbarkeit Gültigkeit hat.

Um so besser, aber scheinbar unbeteiligt ergiesst sich daher die Malerei, so wie Tee auf Satinstoff, oder Karottensaft auf das Papier, mit einem eindeutigen Sinn für das Mass, für ein natürliches Mass. Sie vermeidet damit jede Form von Übersättigung, die zur Folge hätte, dass jene Gegenstände von ihrer Welt nicht mehr zu trennen wären.

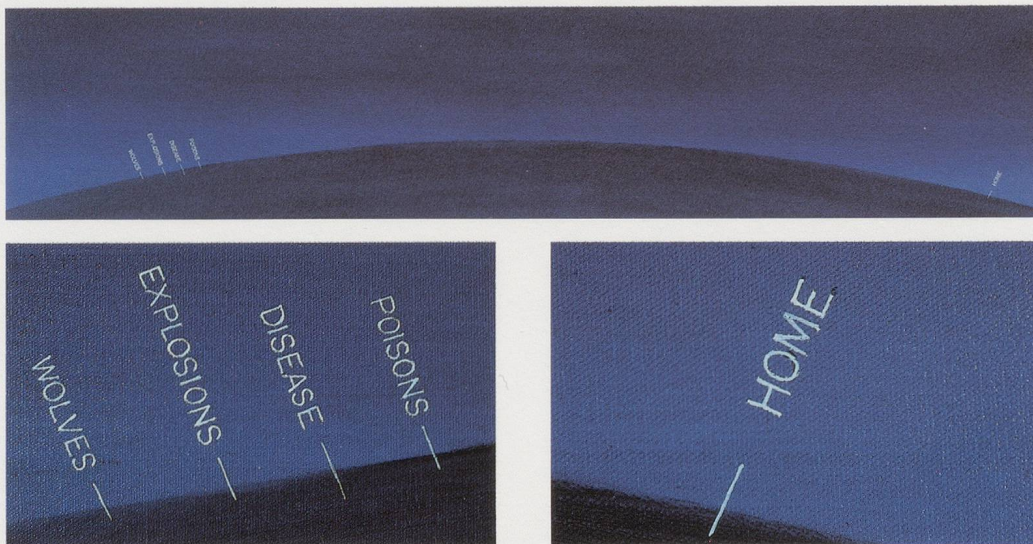
Die ersten Werke, wie BOULANGERIE oder ANNIE (1961), benützen die Wörter wie Piktogramme, von bewildernder und verschwomme-



EDWARD RUSCHA, BOULANGERIE, 1961, OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, 10 x 14" / 25,4 x 35,5 cm.

EDWARD RUSCHA, ANNIE, 1961, OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, 7 x 8 5/8" / 17,8 x 22 cm.





EDWARD RUSCHA, WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISONS - HOME /
WÖLFE, EXPLOSIONEN, KRANKHEITEN, GIFTE - ZUHAUSE, 1980,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 22 x 80" / 55,9 x 203,2 cm.
(WITH DETAIL / MIT DETAIL)

ner Einfachheit. Sie bleiben an den Ort ihrer Schreibung gebunden und stellen der Malerei keine Fragen, wie es die Pop Art zur gleichen Zeit tun mochte, indem sie den Kontrast zwischen zwei Kulturen, zwei Macharten aufgriff, populäre Kultur instrumentalisierte und die Maltätigkeit sublimierte. Hier beschränkt sich die Malerei darauf, reines Mittel zu sein, das keine Zweckmässigkeit hat und beharrlich nichts vermittelt: weder einen Sinn noch einen Bezug, weder ein Bild noch eine Kunst des Malens. Auch nicht die kleinste kritische Dimension, auch nicht das geringste Bestreben, eine Frage aufzuwerfen.

Das Werk BOULANGERIE definiert sich in seiner Eigenschaft als Gegenstand, eine einzigartige Eigenschaft, mit der sich das Werk seiner formellen Banalität keineswegs zu entziehen sucht, sondern sich zu dessen Neutralität bekennt. Als Gegenstand ohne Zukunft, ohne mögliche Fortsetzung, ist es im wahrsten Sinn unvergleichbar. Es birgt diese Eigenschaft in sich, gleichsam als Beweis seiner Unbedingtheit. Daher wäre es auch schwierig, in diesem Werk willkürliche Ironie zu

sehen, da man ihm ja kein Gegenüber vorzusetzen hat und es auch nicht wegrücken kann. Während die Auslegung von Duchamps Werk neue Impulse zur Fiktion eines «Endes der Geschichte» liefert, lässt sich Ruschas Malerei weiterhin beharrlich in keine Kunstgeschichte, in keine vorbestimmte Dimension einordnen.

Die Kunst, in ihrer unveränderlichen Bestimmung und ihrer historischen und sozialen Rechtfertigung, ist dieser Malerei fern. Sie ist ihr ebenso abwesend, wie man sich selbst abwesend sein kann, nicht im Traum, sondern in der Erinnerung, dass man geträumt hat, dass man es mit der Wirklichkeit eines früheren Traumes zu tun hat. Man erinnert sich an die Wirklichkeit so, wie man sich an einen Traum erinnert.

Abwesend ist die Kunst in dem Sinne, dass Ed Ruschas Malerei ebensogut jeder Kunstmöglichkeit voran sein könnte, so wie sie auch ganz eindeutig dem Entropiephänomen der Kunst «nachsteht». Abwesend ist sie auch in dem Sinne, dass sie über diese unfassbare Position hinausweist; sie steht nämlich der Geschichte der Malerei weder voran noch hintennach, sondern erfindet ihr eigenes gleichzeitiges Bestehen und trotz allen Neuerungssetzen, indem sie ihre eigene Gravitationskraft im Raum einer fernen Welt aufstellt.

(Übersetzung aus dem Französischen: Mariette Müller)

EDWARD RUSCHA

• •

A distant world

ALAIN CUEFF

Painting, in the paintings of Edward Ruscha, is without History, nor does it tell stories: and yet it is invaded by stories of all kinds, by extracts from the most diverse tales, by narrative archetypes without beginning or end, by quotations and slogans. They confront us there, as active elements within the painting, these displaced stories with their obstinately strange banality. But the painting never appropriates these narrative fragments: it hires them, as one hires an object of uncertain or temporary utility. It takes them and leaves them to their own devices, depositing them in a space from which it appears that they will never be able to return.

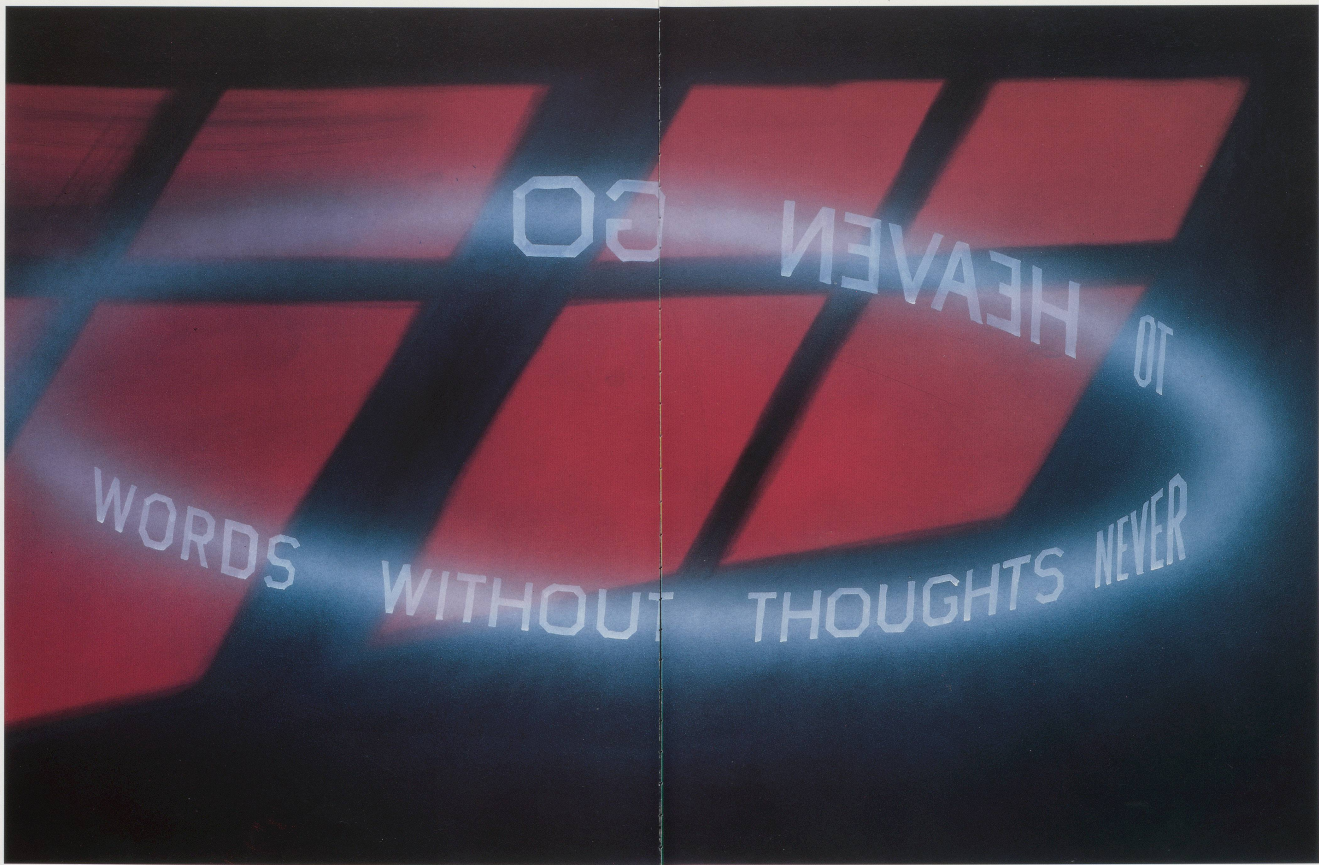
Severed from both their origin and their continuation, without either past or future, stories are above all words: and words are letters, and letters are forms. In other words, the space of words is that of their arrangement on the page; this is the scene where their destiny is determined, a destiny not of words, nor

of letters or forms, but that of their uncertain amalgam at the meeting point of meaning and image.

PONTIAC CATALINAS testifies to the theatricality to which words are subjected. The emblematic reflection of a window serves as a decor (but where is it projected? Onto a wall or a ceiling, nowhere – not, in any case, where we are – perhaps in the realm that words go to). It is an emblematic decor, and therefore absolute, surface and depth, to which the words react, through which for a spell they turn away from their meaning to operate in a dimension both concrete and abstract. The theorem might run as follows: a thing is concrete only insofar as it is abstract. In reality, meaning and image cut across each other on numerous levels: the ambivalence is constant. Hence it is that this work requires no introduction, no justification.

Pictorial theatricality is characterized by the suspension of all action, thereby emphasizing the imaginary and improbable nature of the pose, on the paradoxical eternity of the provisional. It is an understatement to say that the words here take up a pose: it

ALAIN CUEFF is an art critic in Paris.



EDWARD RUSSELL, WORDS AT THE WINDOW/ WORTE AM FENSTER (WORT OHNE SINN NICHT ZUM HIMMEL DRINGEN), 1985.
DRY POINT AND ACRYLIC/ TROCKENPUNKTDRUCK UND ACRYL, 40" x 60" / 102,2 x 152,7 cm.

YOU AND ME

EDWARD RUSCHA, YOU AND ME/ DU UND ICH, 1982, OIL ON CANVAS/ ÖL AUF LEINWAND, 20 x 159 7/8 x 403,8 cm.

would seem that is their sole destiny – their unique function, even. However, they do not rely on the image (upon which they might be said to rely, and which would render them explicit); on the contrary, it is the image which relies on them, both originating in them and returning to them in an uninterrupted movement. Then, as an effect of the composition, the words finally become a part of the décor.

This is even more clearly manifest in *YOU AND ME*, where the décor (the composition) constitutes the actual syntax of the three words. The décor acts out the remainder of precisely that which the words no longer signify, but without in any way illustrating either the “you” or the “me,” which are confined in their abstraction, their symbolic generality, avoiding all possibilities of overdetermination.

Here, the words indicate imprecise positions, together with a minimal relationship between themselves, which is provided by the conjunction “and.” All three of them are equally vacant, ready one might say to be identified and referred to. This vacancy however is absolute, and cannot be used by any external agent. The “you” and “me” finally acquire the neutrality of their conjunction and, as archetypes, form a scene from which psychological and iconographic virtualities are evacuated.

If painting has for centuries striven to produce the closest possible image of reality, to the point of illusion, then Ruscha’s work in a sense remains faithful to this program but changes its terms. Abstraction is substituted for nature, and mime for imitation. We should say: the abstract model is

substituted for the natural model, since the rule of abstract painting is not to carry a reference. The miming of abstraction has the effect of banning all illusion and all illustration, since what is involved is the concretization of language outside its everyday applications. Hence the tangible and definitive character of mime which these works display.

The *mise en scène* of words dispenses with a system of stable and defined relationships which would then be subjected to a series of variations. Ruscha rightly prefers to speak of a program rather than of a style: the latter might be defined as the constant adaptation of constraints whereas a program might be defined as the very anticipation of these constraints. The program thus uses different mimetic figures, according to the degree of abstraction or humor required (see *WORDS AT THE WINDOW* or *WOLVES, EXPLOSIONS, DISEASE, POISON - HOME*). That is why constraint, always inseparable from its appearance within the work, remains perceptible only up to the point where its contradiction is ruptured, to the point where the different levels functioning within the painting achieve a synthesis and the work finally imposes its independence as a functioning whole.

In reality, words resemble nothing, if not themselves. Meaning, for which they are generally adequate, is here endowed with a dimension normally alien to it, but to which painting in the end adapts it. If asked why he has chosen to paint words, Ruscha can reply that it is because words have no size, nor proportion, in the way a hand or an arm may have proportion. “The word can be immense or minute

because it lives in a world of its own.” By nature, it can be given all sorts of definitions. Painting denies this possibility and gives the word an object status to which its meaning must remain bound. Hence this ironically nuanced and by no means categorical refusal addressed to semiotic speculation and to interpretation, which in this case are the motive and the privilege of painting.

These word-objects, key elements of the program, are inevitably involved, if not in a world, then in a distance from the world. Here, the world is a distant one, the image of a world returning to its origin, which offers the *doppelgänger* of both the world and its language, an unresolved reflexivity, where an element is valid only insofar as it is capable of substitution.

The painting then precipitates easily, and nonchalantly, like tea on satin or carrot juice on paper: with a clear and natural sense of measure, avoiding any form of saturation which would make these objects inseparable from their world.

The first works, like *BOULANGERIE* or *ANNIE* (1961), treat words as pictograms with an intriguing and troubling simplicity. Held in the place of their inscription, they do not call the painting into question, as *Pop Art* sometimes did during the same period by taking on the contrast of the two cultures, two ways of doing things – using popular culture as an instrument and sublimating the act of painting. Here, painting is reduced to a pure means involving no finality and continuing to transmit nothing: neither a meaning nor a reference, neither an image nor an art of painting. Transmitting nothing, inducing not the

slightest critical dimension, without seeking to ask the slightest question.

BOULANGERIE insists on its character as an object, which is unique: it does not claim to escape from the form of its banality but lays claim instead to its neutrality. An object without a future, with no possible continuation, it is in a real sense incomparable. It carries its own character within it as a proof of its necessity. It would therefore be difficult to claim that this work conveys a gratuitous irony when one can find no object either to confront it with or to turn away from it. At a moment when the exegetes of Duchamp’s oeuvre are reworking the fiction of the end of history, this single painting continues not to be answerable to any history of art, not to inscribe itself in any pre-established dimension.

Art, considered as the constant process of its historical and social justification, is absent from this painting in the way that we can be absent from ourselves – without dreaming, but remembering having dreamed, remembering that we have been in contact with the reality of an ancient dream, remembering reality as we remember a dream.

Absent, in the sense that Ed Ruscha’s painting could just as well be anterior to all possibility of art as it is so manifestly posterior to the phenomenon of the entropy of art. Absent too in the sense that it goes beyond this inconceivable position: it is neither before nor after the history of painting; it invents its own contemporaneity, defying the laws of novelty by fixing its centre of gravity in a distant world.

(Translation: Charles Penwarden)