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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

Artikel: Christian Marclay : the bride, revived by her bachelors, on a dissecting table, between a sewing machine and an umbrella = die von ihren Junggesellen wieder zum Leben erweckte Neuvermählte auf einem Seziertisch zwischen Nähmaschine und Regenschirm

Autor: Vergne, Philippe / Allen, Anthony / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680025

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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

The Bride, Revived by Her Bachelors, on a Dissecting Table, between a Sewing Machine and an Umbrella

PHILIPPE VERGNE

Leave it up to chance... By a fortuitous turn of events in the form of an assisted readymade, Christian Marclay has just completed a project that wasn't really one, and that originated (unbeknownst to him) on the shores of the Mediterranean, from which the European avant-gardes sailed to the United States during the Second World War.

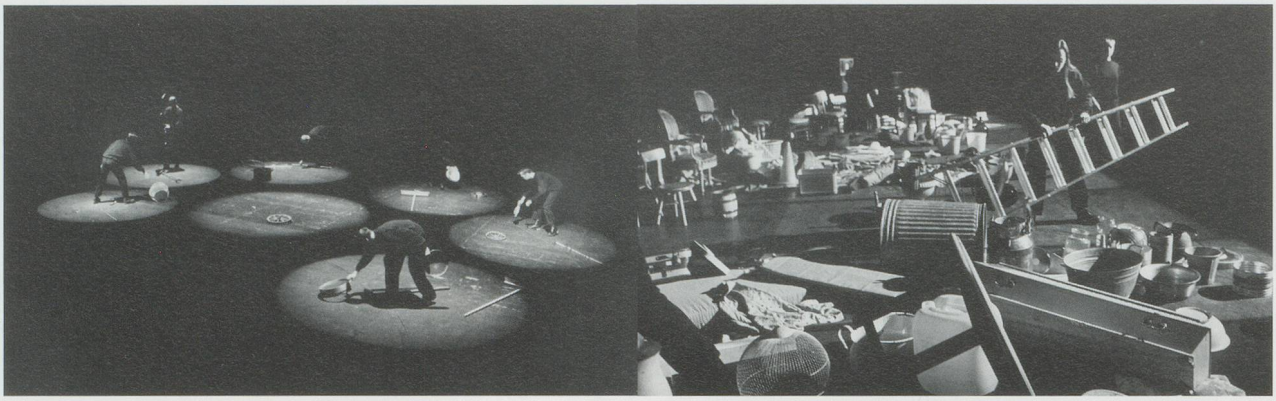
In 1995, Christian Marclay and the musician Otomo Yoshihide gave a concert—a duel of turntables—at the Musée d'Art Contemporain de Marseille. Moved by a cross-disciplinary impulse that has been at the core of Marclay's work since its very first developments, the performance was organized in the museum galleries, where crates containing the works from "In the Spirit of Fluxus" (an exhibition conceived and organized by the Walker Art Center) were packed for shipping. The two artists had installed their turntables on top of an improvised assemblage of these crates containing the works, the history, the testimonies, and the relics of the Fluxus movement—whose utopian ambition it was to make life more interesting than art, by reconciling the spectacle, the stage, and the performing arts with the visual arts.

Insofar as Marclay emerged after (and perhaps out of) the Fluxus movement, there could not have been a better "stage" for him than this locked-up history. Crated and kept under climate control by the museum committed to preserving its treasures, this may seem an absurd collection of works to conserve. Fluxus paradoxically intended to consume itself until its own extinction, as well as that of the institution that today protects and ensures its permanence. Quite innocently, what this DJ performance displayed "with hidden noise" (to paraphrase Marcel Duchamp), was a critical, bemused, and quietly subversive look at the fetishism attached to the "relics" that constitute the stuff of art history, Fluxus or otherwise.

This year, Christian Marclay is invited by the Walker Art Center in Minneapolis to realize a series of concerts and artworks to be both seen and heard, while the Walker itself is shut down, boxed up for a building expansion. It thus becomes, for this institution whose mission is to be cross-disciplinary, a question of conceiving the presentation of an artist's work in new spatial and temporal terms; or, to be precise, of conceiving the experience of a work freed from the constraints attached to the idea of an exhibition. Incidentally, the Walker has the privilege to count among its collections an important number of Fluxus objects, both multiples and unique pieces. Marclay turned this Fluxus collection into the subject, the object, and the matrix of a sound installation of video actions overlapping and playing simul-

PHILIPPE VERGNE is Senior Curator, Visual Arts, at the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota.

CHRISTIAN MARCLAY, SHAKE RATTLE & ROLL (FLUXMIX), 2004, Walker Art Center, Minneapolis, production stills.
(PHOTOS: CAMERON WITTIG)



CHRISTIAN MARCLAY, LES SORTILÈGES:IM BANN DES ZAUBERS, 1996, performance at Marstall Theater, Munich / Performance im Marstall-Theater, München. (PHOTO: LINDELL THORSEN)

taneously. We shall attempt to analyze the nature and content of this project from the angle of Marclay's working process.

Similar to ARRANGED AND CONDUCTED (1997) at Kunsthaus Zürich and LES SORTILÈGES (1996) at the Munich Marstall Theater, Marclay's project has its origin in a variant of the notion of "site-specificity" by engaging a public collection. It also reveals a critical and aesthetic practice that, beyond its original "micro-context," is absolutely coherent with the program, and the syntax, that Marclay has developed in the last twenty years, from the days of his band, The Bachelors, even, to his most recent works, in particular VIDEO QUARTET (2003). First, Marclay identified hundreds of objects made by the Fluxus group: Georges Brecht boxes, absurd card decks, prepared musical instruments, a violin destroyed by Nam June Paik, a green violin by Joseph Beuys, Ben Vautier's chamber pot, Philip Corner music scores, object poems by Yoko Ono, an anthology by Jackson McLow, etc., in other words, a collection of mass-produced objects available for a ridiculously low price at the time, and whose purpose was to invade and humorously subvert a somewhat stilted daily reality.

The paradox of these objects, like that of the introduction of Fluxus in the museum, lies in the fact that their very purpose is negated by the anaesthetic protocol of the vitrine, the "Do Not Touch" dictatorship and the hypochondriac neurosis of the registrar's white gloves. Marclay counters this paradox by opening the crates on top of which he had performed a few years earlier and by questioning, with both sarcasm and subtlety, the validity of this kind of museological embalming. To this end, Marclay decided to make music with the Fluxus works and to film himself handling each object and revealing its potential for sound. A process is put in place by which the artist, wearing the reglementary white gloves, "stages" a manipulation of the collection. Placed in an environment that evokes, in my opinion, the obverse of the scenery of Marcel Duchamp's ÉTANT DONNÉS (1946–66) at the Philadelphia Museum of Art, he caresses, shakes, lets fall, or almost erotically strokes one by one each of the little relics of a bygone utopia, making them produce a sound that goes against their function. As a musician, he "interprets" these objects, systematically producing an unexpected sound, a countersound. The result is an absurd symphony, absurd because it is absolutely literal, where what you see is what you hear, or what you hear is really what you see. The real seems to have lost its double, its representation. Marclay has staged a principle of absolute tautology, which, in a culture dominated by image-making, makes us stumble on the real, for it is too shallow and too profuse at the same time.

If anything is staged in this work, it is a double process: both a desacralizing and a reviving. A desacralizing, insofar as Marclay attacks not only the museum as institution, but also the physical integrity

of the objects in question. He violates them, like an artist who would open a can of shit by Piero Manzoni in order to know the reality of its contents; or like an artist who would attempt to unravel the ball of twine of Marcel Duchamp's WITH HIDDEN NOISE (1916) in order to finally identify the object at its center. But entwined with this desacralizing process is a reviving or reactivating process, as evidenced by the quasi-clinical aesthetic of the work (white background, white gloves, white shirt), and the quasi-medical care with which the artist manipulates these deaf and silent objects. It is a little bit as though Marclay were passing behind the scenery of Duchamp's ÉTANT DONNÉS in order to revive the motionless corpse lying at the center of the sculpture; a little bit as though (to remain with Duchamp) the Bride were revived by her bachelors, even.

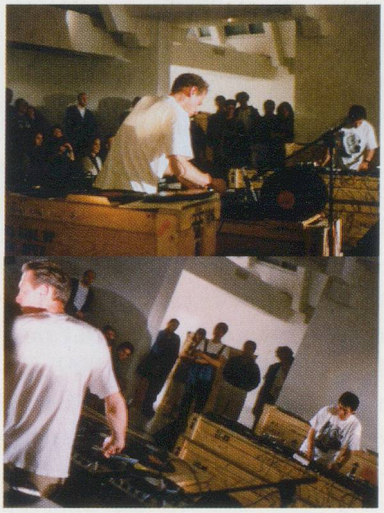
All of this, of course, makes no sense, and so much the better. In a certain way, what Marclay is attempting to revive is a disruptive capacity to no longer make sense, an urgent call to 'stop making sense' reminiscent of the historical avant-gardes, the same who sailed from Marseilles to New York. By opening its doors to it, the museum turned Fluxus into the fossilized icon of a bygone freedom of spirit, in spite of the fact that this movement seems always to have preferred liberation (a process, a dynamic state of alert) to liberty (an ideal). In the end, when Christian Marclay extracts a plaintive sound from Vautier's chamber pot, he may be inviting us, through an absurd detour, to stay alert.

After carefully considering his recent retrospective exhibition organized by the UCLA Hammer Museum and carefully listening to his discography, the entire language and syntax that Marclay develops, in a space where our aesthetic categories (of the visible and the audible, of the original and the appropriated or interpreted copy) come to naught, tends likewise to erode our certainties, to revive our attention to the codes of representation and their validity. His appropriations and distortions of Fluxus objects, his samplings of sounds and readymade images, his command of production and distribution formats (soundtrack, film, sculpture, installation, photography, publications), far from satisfying themselves with an aesthetically pleasing and seductive use of the available visual and aural cultural material, are critical tools, sowing the seeds of doubt within the status quo. Thus, when he elaborates the movie of a soundtrack, as opposed to the soundtrack of a movie, when he invents a sound image to respond to a moving or a fixed image, when he sculpts sound and invites us to listen to a sculpture, he is literally and metaphorically shattering the symphonic, orchestrated linearity of the discourses that constitute us. When he has Mallarmé's "A Throw of the Dice" sung,[1] Christian Marclay serenely suggests that images, discourses, exhibitions, and information lie, that the world isn't the complex sum of completed things, but a score of layered and constantly mutating representations and processes that defies the universality of logical concepts, but that can be as beautiful and as liberating as "the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella."[2]

(Translation from the French by Anthony Allen)

The installation resulting from Christian Marclay's residency at the Walker will be exhibited from June 26 to August 14, 2004 at Franklin Art Works in Minneapolis.

1) This refers to the poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897) by Stéphane Mallarmé.
2) "Beau comme la rencontre fortuite sur une table d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie": in connection with Surrealism's often-quoted phrase from third verse of Le Comte de Lautréamont's *Les Chants de Maldoror* (Paris, 1869).



Christian Marclay and Otomo Yoshihide at the / im Musée d'Art Contemporain, Marseille, 1995.

CHRISTIAN MARCLAY, SHAKE RATTLE & ROLL (FLUXMIX), 2004, Walker Art Center, Minneapolis, video stills.

Die von ihren Junggesellen wieder zum Leben erweckte Neuvermählte auf einem Seziertisch zwischen Nähmaschine und Regenschirm

PHILIPPE VERGNE

Der Zufall macht seine Sache gut. Dank eines glücklichen Zusammentreffens in Form eines *ready-made assisté* ist Christian Marclay ein Projekt zugefallen, das so nicht geplant gewesen war und seinen unfreiwilligen Anfang an der Küste des Mittelmeers nahm, dort, wo die europäische Avantgarde im Zweiten Weltkrieg an Bord ging, um in die Vereinigten Staaten zu emigrieren.

1995 gab Christian Marclay zusammen mit dem Musiker Otomo Yoshihide ein Konzert im Musée d'Art Contemporain de Marseille; sie lieferten sich quasi ein Duell am Plattenteller. Im Interesse der Interdisziplinarität, die in Marclays Arbeit schon immer eine zentrale Rolle spielte, fand die Performance in den Sälen des Museums statt, in denen die versandfertigen Kisten mit den Werken der vom Walker Art Center konzipierten und organisierten Ausstellung «In the Spirit of Fluxus» herumstanden. Die beiden Künstler hatten ihre Platten und Plattenspieler auf dieser improvisierten Kistenlandschaft installiert, welche Werke, Geschichte, Zeugnisse und Reliquien der Fluxusbewegung in sich barg, deren Ziel und Utopie es einst gewesen war, durch die Versöhnung der bildenden Kunst mit dem Spektakel, der Bühne und der Performancekunst das Leben interessanter erscheinen zu lassen als die Kunst.

Insofern als er ein Nachgeborener (vielleicht auch ein später Nachfolger) der Fluxusbewegung ist, hätte es für Marclay keine geeignetere Bühne geben können als dieses Stück in Kisten verpackte Geschichte, die hier klimatisch kontrolliert gelagert wurde. Im Fall dieser Bewegung wirkt die Anstrengung des Museums, deren Philosophie und Ästhetik vollständig zu konservieren, besonders absurd, weil sie sich doch gerade ausleben und erschöpfen wollte bis zur Auslöschung ihrer selbst, aber auch jener Institution, die sie heute schützt, pflegt und ihr Fortbestehen sichert. Ganz unschuldig inszenierte diese Performance, dieses Duell am Plattenteller, *à bruit secret*, mit verborgenem Lärm – um mit Duchamps Worten zu reden –, einen kritischen, amüsierten und leise subversiven Blick auf den Fetischismus, der mit den «Reliquien» getrieben wird, die im Grunde die Kunstgeschichte ausmachen, egal ob es sich um Fluxus handelt oder etwas anderes.

PHILIPPE VERGNE ist Kurator des Walker Art Center in Minneapolis.

CHRISTIAN MARCLAY, WALL OF SOUND in "Arranged and Conducted," 1997, Kunsthaus Zurich / KLANGWAND. (PHOTO: KUNSTHAUS ZÜRICH)

Dieses Jahr wurde Christian Marclay vom Walker Art Center in Minneapolis zur Realisierung einer Reihe von Projekten eingeladen, darunter Konzerte, aber auch andere Werke, die geeignet wären, ausgestellt, gezeigt und gehört zu werden, während das Walker Art Center selbst wegen Erweiterungsbauarbeiten geschlossen und in Kisten verpackt sein würde. Dieser Institution, die sich zum Ziel gesetzt hat interdisziplinär zu sein, geht es darum, in anderen als nur räumlichen und zeitlichen Begriffen zu denken, und darum, w i e man die Arbeit eines Künstlers zeigt; genauer noch, sich die Begegnung mit einem Werk frei von jenen Zwängen vorzustellen, die mit der Idee einer Ausstellung verbunden sind. Im Übrigen hat das Walker Art Center das Privileg, eine Sammlung etlicher wichtiger Objekte des Fluxus zu besitzen, sowohl Multiples als auch Originalwerke. Diese Sammlung hat Christian Marclay zum Thema, Gegenstand und Ausgangspunkt einer Soundinstallation gleichzeitig laufender und sich überlappender Videoaktionen gewählt. Ich will versuchen Art und Inhalt dieses Projektes anhand von Marclays Vorgehen bei dessen Realisierung zu analysieren.

Ähnlich wie im Fall von ARRANGED AND CONDUCTED (Arrangiert und dirigiert, 1997) im Kunsthaus Zürich oder LES SORTILÈGES: IM BANN DES ZAUBERS (1996) im Münchner Marstall-Theater bringt Marclay in diesem Projekt eine Variante des Begriffs der *site specificity* ins Spiel, indem er eine öffentliche Sammlung mit einbezieht. Es zeugt jedoch auch von einer kritischen und ästhetischen Praxis, die sich über diesen Mikrokontext der Herkunft hinaus absolut bruchlos ins Programm und die Syntax einfügt, die Christian Marclay seit rund zwanzig Jahren pflegt, von seiner Band *The Bachelors, even*, bis hin zu einem seiner jüngsten Werke, VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2003). Zunächst einmal hat Christian Marclay Hunderte von Fluxus-Objekten identifiziert: Kisten von Georges Brecht, absurde Kartenspiele, speziell präparierte Musikinstrumente, eine von Nam June Paik zerstörte Geige, eine grüne Geige von Joseph Beuys, den Nachttopf von Ben Vautier, Partituren von Philip Corner, Objektge-

dichte von Yoko Ono, eine Anthologie von Jackson McLow und so weiter, kurz: eine Sammlung von Gegenständen jener Zeit, Massenprodukte, die damals zu einem geradezu lächerlichen Preis zu haben waren und den etwas tristen Alltag erobern und humoristisch unterwandern sollten.

Genau wie im Fall des Einzugs von Fluxus ins Museum besteht das Paradoxe dieser Objekte darin, dass ihre Brisanz entschärft wird durch die narkotisierende Wirkung der Vitrine, die Diktatur des «Nicht berühren!» und die hypochondrische Neurose des Archivars, alles nur mit weissen Handschuhen anzufassen. Marclay begegnet diesem Paradox, indem er die Kisten öffnet, auf denen er einige Jahre zuvor in Marseille aufgetreten ist, und den Sinn der musealen Aufbahrung ebenso subtil wie sarkastisch hinterfragt. Zu diesem Zweck beschliesst er mit den Fluxusobjekten Musik zu machen und sich dabei filmen zu lassen, wie er das Klangpotenzial eines jeden dieser Objekte vorführt. Darauf folgt ein Prozess, in dessen Verlauf der Künstler ordnungsgemäss weisse Handschuhe tragend die Manipulation dieser Sammlung «inszeniert». Inmitten einer Szenerie, die, wie mir scheint, geradewegs an die Rückseite des Dekors von Marcel Duchamps ÉTANT DONNÉS (1946–66) im Philadelphia Museum of Art erinnert, steht Marclay und streichelt und schüttelt die kleinen Überbleibsel einer längst entschwundenen Utopie, ja er liebkost sie auf beinah erotische Art und Weise und entlockt ihnen Töne, die nichts mit ihrer Funktion zu tun haben. Als Musiker «interpretiert» er die Objekte und ruft systematisch einen unerwarteten Ton, quasi einen Gegenton hervor. Dabei entsteht eine absurde Symphonie, absurd, weil sie absolut nüchtern ist, weil man sieht, was man hört, oder hört, was man sieht. Der Wirklichkeit scheint ihr Double, die Repräsentation, abhanden gekommen zu sein. Marclay hat ein Prinzip der absoluten Tautologie eingeführt, das uns in unserer bildlastigen Kultur über die Realität stolpern lässt, weil sie gleichzeitig zu schal und zu üppig ist.

Wenn diese Arbeit etwas demonstriert, so ist es der doppelte Prozess einer gleichzeitigen Entweihung und Reanimation: Eine Entweihung findet insofern statt, als Marclay sich nicht nur gegen die Institution des Museums wendet, sondern auch gegen die Integrität der Objekte als solche. Er tut ihnen Gewalt an, genau wie ein Künstler, der eine Büchse von Piero Manzonis MERDA D'ARTISTA (1961) öffnen würde, um ihren Inhalt zu überprüfen, oder einer, der versuchte, das Fadenknäuel von Duchamps A BRUIT SECRET (1916) aufzurollen, um endlich herauszufinden, was in seinem Inneren als Spule dient. Aber gleichzeitig mit dieser Entweihung und dank dieser quasi klinischen Ästhetik, die Marclay inszeniert (weisser Hintergrund, weisse Handschuhe, weisses Hemd), und der fast medizinischen Sorgfalt, die er den «taubstummen» Objekten angedeihen lässt, findet eine Wiederbelebung, eine Reaktivierung statt. Es ist ein wenig, als ob er hinter die Kulissen von Duchamps ÉTANT DONNÉS (1966) schlüpfte, um den leblosen Körper, der im Zentrum jenes skulpturalen Arrangements ruht, wieder zu beleben; ein wenig, um bei Duchamp zu bleiben, als ob «la Mariée était réanimée par ses célibataires, même…» (als ob die Neuvermählte von ihren Junggesellen selbst wieder zum Leben erweckt würde).

All das hat, wohlverstanden und zum Glück, überhaupt keinen Sinn. Christian Marclays Arbeit ist gewissermassen ein Versuch zur Wiederbelebung jener Fähigkeit des Abbrechens, des keinen Sinn mehr Habens, und jenes Drangs mit dem Sinn aufzuräumen, die für die historische Avantgarde typisch war, für jene Künstler also, die in Marseille das Schiff nach New York bestiegen. Als das Museum dem Fluxus seine Tore öffnete, liess es ihn zur Ikone einer geistigen Freiheit erstarren, die nicht mehr existiert, obwohl doch diese Bewegung gerade das Prozesshafte, das Dynamische, die wache Aufmerksamkeit, das Phänomen der «Befreiung» über das starre Ideal der «Freiheit» als Zustand gestellt hatte. Kurz, wenn Christian Marclay dem Nachttopf von Ben Vautier einen schrillen Ton entlockt, so bringt er uns vielleicht dank der Absurdität dieses Tuns dazu, wach zu bleiben.

Beim sorgfältigen Studium seiner jüngsten Retrospektive im Armand Hammer Museum, Los Angeles, und beim wiederholten Anhören seiner Platten kommt man zum selben Schluss: Marclays ganze Sprache, die Syntax, die er in einem Raum entwickelt, in welchem sich unsere ästhetischen Kategorien gegenseitig aufheben – das Sichtbare und das Hörbare, das Original und die Kopie als Appropria-

tion oder Interpretation –, alles ist darauf ausgerichtet, unsere Sicherheiten zu durchkreuzen und unsere Aufmerksamkeit wieder auf die Codes der Repräsentation und deren Stellenwert zu lenken. Seine Appropriation und Distorsion von Fluxus-Objekten, sein Sampling von Klängen und Readymade-Bildern, sein Beherrschen der unterschiedlichsten Produktions- und Vermittlungsformen (Tonband, Film, Skulptur, Installation, Photographie, gedruckte Publikationen), all das ist weit davon entfernt, sich lediglich in der ästhetischen und verführerischen Anwendung der visuellen und audiovisuellen Mittel zu erschöpfen, sondern dient ihm als kritisches Werkzeug, das den Status quo in Frage stellt. Zum Beispiel, wenn er den Film zu einem Tonband erarbeitet, und nicht etwa den Ton zu einem Film; wenn er als Antwort auf ein bewegtes oder unbewegtes Bild ein Tonbild erfindet; wenn er den Ton modelliert und uns dazu anregt, eine Skulptur anzuhören: So zerschlägt er buchstäblich und auch im übertragenen Sinn die symphonische, orchestrierte Linearität der Diskurse, durch die wir uns definieren. Wenn er «Un coup de dés»[1] unbedingt singen lassen will, deutet Christian Marclay auf heitere Weise an, dass Bilder, Gespräche, Ausstellungen und Informationen lügen und dass die Welt nicht die komplexe Summe aller vollendeten Dinge ist, sondern eine Partitur vielschichtiger und ständig wechselnder Repräsentationen und Prozesse, die den Universalitätsanspruch des logischen Denkens Lügen straft, jedoch so schön und befreiend sein kann wie «die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.»[2]

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

Die in Zusammenarbeit mit dem Walker Art Center entstandene Installation wird vom 26. Juni bis 14. August 2004 bei Franklin Art Works in Minneapolis ausgestellt sein.

1) Gemeint ist das Gedicht «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»(1897) von Stéphane Mallarmé.
2) «Beau comme la rencontre fortuite sur une table d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie»: im Zusammenhang mit dem Surrealismus gern zitierte Zeile aus der 3. Strophe von Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* (Paris, 1869).

CHRISTIAN MARCLAY, AMPLIFICATION, 1995, Chiesa di San Staë, Venice Biennale / VERSTÄRKUNG, Biennale Venedig. (PHOTO: PIERRE-ANTOINE GRISONI)