

John Baldessari



Van Abbemuseum Eindhoven Museum Folkwang Essen

John Baldessari

Cover:
John Baldessari 'Necessary Inventions: Walking Before Running, 1980'

©
1981 by Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven,
Museum Folkwang, Essen and the artist.
editor: Jan Debbaut
design: Walter Nikkels, Dordrecht
print: Lecturis b.v., Eindhoven
edition of 1000 copies

translations into Dutch: Nelleke van Maaren, Eindhoven
translations into German: Anna H. Berger, Essen

This book was published on occasion of the
John Baldessari exhibition in the
Municipal Van Abbemuseum, Eindhoven
22nd May – 21st June 1981
Museum Folkwang, Essen
4th September – 18th October 1981

The interviewer asked whether he, the artist, had ever considered taking up writing. Of course he had. – But he had given up painting though he did like it. The flow of the culture, however, suggested other media and, more important, another approach and awareness. Painting is after all a fairly introspective practice. It seems that our generation needs encounters with reality of a different kind. – John Baldessari is a laconic character, a *raconteur*, and moralism does not become him. Thus his work became a running commentary on the state of the world and the sorry pretensions of its art. To make this into a brilliant display of serious wit and sardonic humour, no medium and no combination of media is too low for him. He paints the photograph, writes on the painting, photographs the writing. Never before has Art come so close to a running comment. And each work as fresh and juicy as a California orange. – Maybe this is inevitable when you love art and still want to write.

R.H. Fuchs

The **Van Abbemuseum Eindhoven** and the **Museum Folkwang, Essen**, are deeply grateful to the artist for the generosity of his support. We thank the lenders to this exhibition for their cooperation. A special tribute should go to the Ileana Sonnabend Gallery, New York, for the assistance.

Zdenek Felix/R.H. Fuchs

Works 1966-1981

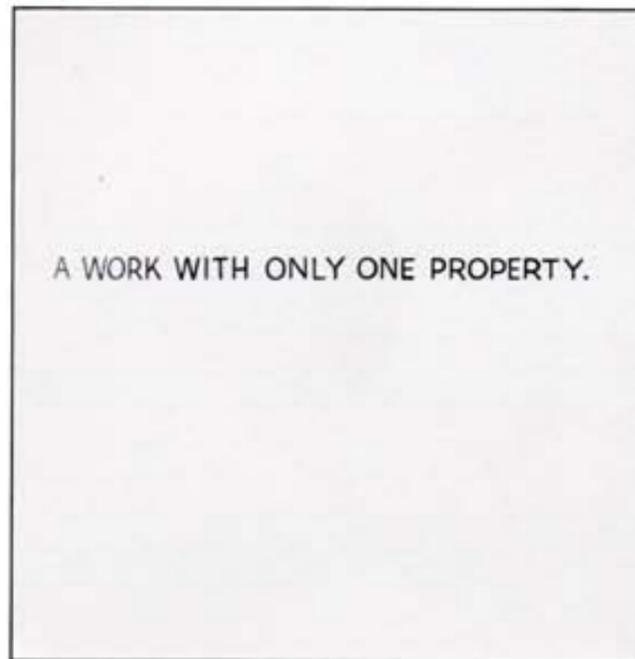
Paintings 1966-68

1. **A Work with Only One Property, 1966-68**
Acrylic on canvas
150 x 115 cm
Coll. of The Grinstein Family, Los Angeles
2. **Everything is Purged . . . , 1966-68**
Acrylic on canvas
150 x 115 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York
3. **Semi Close-up Of Girl By Geranium, 1966-68**
Acrylic on canvas
150 x 115 cm
Coll. of Öffentliche Kunstsammlung Basel, Basel
4. **A Painting That is Its Own Documentation, 1966-68**
Acrylic on canvas
173 x 143.5 cm
Coll. of Molly Barnes, Los Angeles
5. **Painting for Kubler, 1966-68**
Acrylic on canvas
173 x 143.5 cm
Coll. of Stuart and Judith Spence, South Pasadena, Cal.
6. **A 1968 Painting, 1968**
Acrylic and photoemulsion on canvas
150 x 115 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York
7. **The Spectator is Compelled . . . , 1966-68**
Acrylic and photoemulsion on canvas
150 x 115 cm
Coll. of Hans and Annelie Piotrowiak, Essen
8. **Wrong, 1966-68**
Acrylic and photoemulsion on canvas
150 x 115 cm
Coll. of Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles
9. **An Artist is not merely the Slavish Announcer . . . , 1966-68**
Acrylic and photoemulsion on canvas
150 x 115 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

By late 65 I was finished with painting and by early 66 had begun these pieces. I was weary of doing relational painting and began wondering if straight information would serve. I sought to use language not as a visual element but as something to read. That is, a notebook entry about painting could replace the painting. And visual data less as pleasing artistically than as documentation, as in a store catalogue or police photograph.

For the most part, these pieces are on a standard size canvas. Most are white or grey, though a few were done in pastel colors (stock wall color). Many of the photos used were originally taken for non-art use, some were taken to violate then current photographic norms, and others were taken pointing the camera out the window while driving. I was attempting to make something that didn't emanate art signals. The only art signal I wanted was the canvas.

Important was that I was the strategist. Someone else built and primed the canvases and took them to the sign painter, the texts are quotations from art books, and the sign painter was instructed not to attempt to make attractive artful lettering but to letter the information in the most simple way.



1



2



4



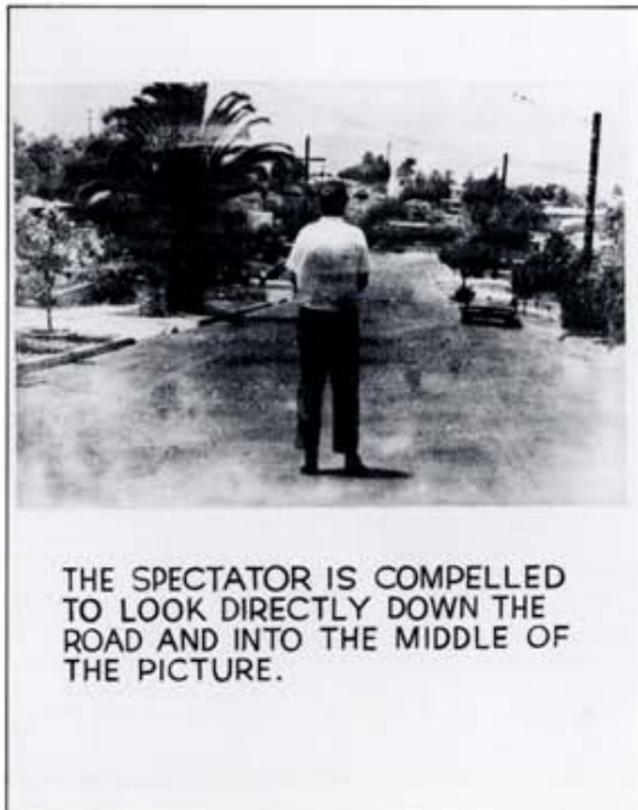
3



5

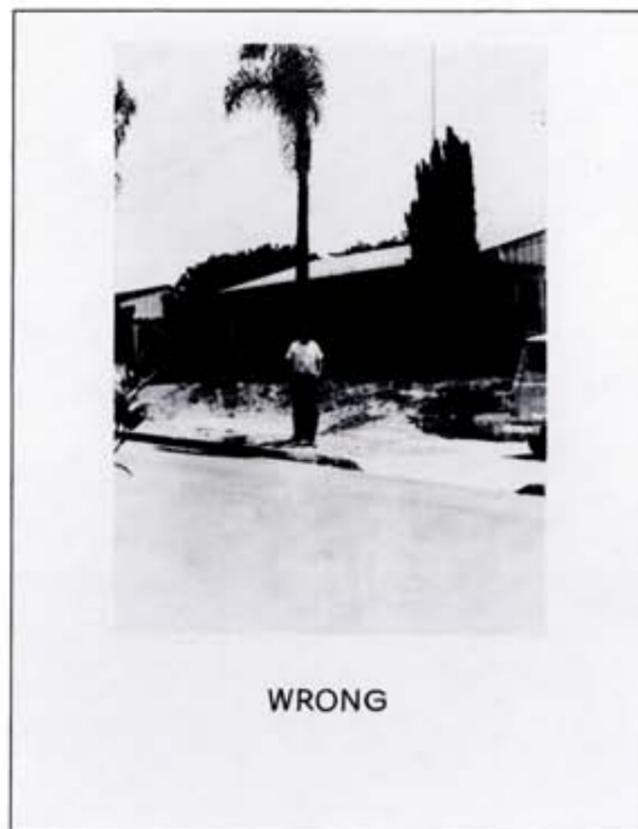


6



7

[8]



8



9

[9]

Commissioned Paintings

The Commissioned Paintings, 1969

14 paintings, acrylic on canvas
115 x 150 cm each

Courtesy of the Sonnabend Gallery, New York



These are paintings done on commission. I had long been fascinated by Sunday painting.

The procedure: First I visited many amateur art exhibits. When I discovered a painter I asked if he would do a painting on commission. Then I delivered a standard canvas with an area delineated to the proportions of a 35 mm transparency. The problem of providing interesting subject matter (to avoid their usual choice of schooner ships, desert cactii, moonlit oceans, etc.) was solved by a series I had just finished which involved someone walking around and pointing to things that were interesting to him. I presented each artist with approximately a dozen of these slides from which to choose. They were asked to paint a rendition as faithfully as possible, the idea being

that the art would emerge. Upon completion, each painting was taken to a sign painter and the artists name affixed thus 'A Painting by ...'. The entire set was exhibited in galleries in Los Angeles and New York that dealt in recent modern art. It was important that the paintings were exhibited as a group so that the spectator could practice connoisseurship, for example comparing how the extended forefinger in each was painted. In all, the point was to organize these artists in a different context and provide them with an unhackneyed subject that would attract the attention of a viewer interested in modern art.



[10]



[11]

California Map Project

California Map Project/Part 1: California, 1969

11 Type R prints and text
20 x 25.5 cm each
Coll. of Dr. Hubert Burda, Offenburg

PART I: CALIFORNIA

The following are photographs of letters that spell CALIFORNIA and of the map used for locating the site for each letter. The letters vary in scale from 1" to approximately 100", and in materials used. The letters are located as nearly as possible within the area occupied by the letters on the map.

C. Off Jones' Valley Road. 9 miles from Hiway 299 leading from Redding. On Bank of finger of Shasta Lake.
Materials: found logs.

A. On road to Paradise. 7 miles from intersection of Paradise Road and Hiway 99 (near Chico).
Materials: paint on rock.

L. 3.6 miles from Newcastle on California 193.
Materials: telephone pole and faked shadow.

I. 5 miles from San Andreas on Hiway 49. Near Angel's Camp.
Materials: non-toxic color in creek.

F. Ben Hur Road. South of Mariposa. 3.4 miles from California 49.
Materials: scattered bits of red cloth.

The idea was to see the landscape as a map and to actually execute each letter and symbol of the map employed on the corresponding part of the earth. It was an attempt to make the real world match a map, to impose language on nature and vice-versa.

O. 3.4 miles on Reed Road from junction 180. Near Minkler.
Materials: red yarn.

R. 14 miles north of Kernville in Sequoia National Forest. In Kern River.
Materials: found rocks.

N. 4.10 miles from Hiway 395 on Death Valley Road. 6 miles on south side of road.
Materials: rocks and dry color.

I. Outside Lucerne. 11.8 miles from Lucerne fire station. 2 miles off Old Womans Spring Road. Turn at sign reading Partin Limestone Products.
Materials: white dry color. (The letter is nearly invisible).

A. In Joshua Tree National Monument. 15 miles from Twenty nine Palms Visitors Center on road to Cottonwood.
Materials: dry color, rocks, dessert wildflower seed.



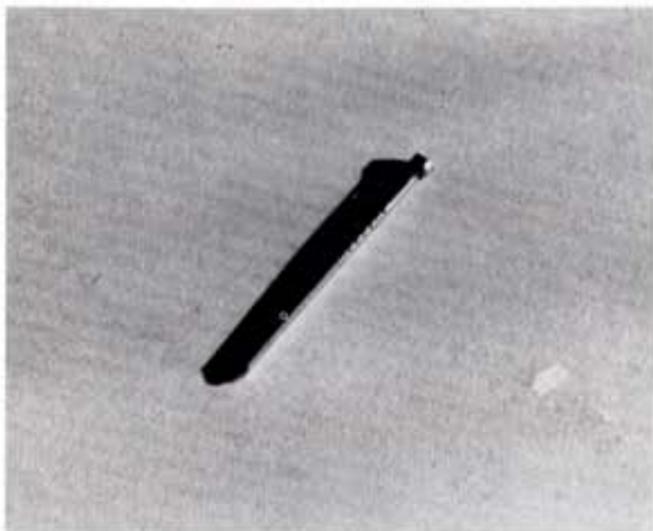
Ingres and Other Parables

Ingres and Other Parables, 1971

(2 of) 10 black-and-white photographs and 10 texts

20 x 25.5 cm each

Coll. of Angelo Baldassarre, Bari

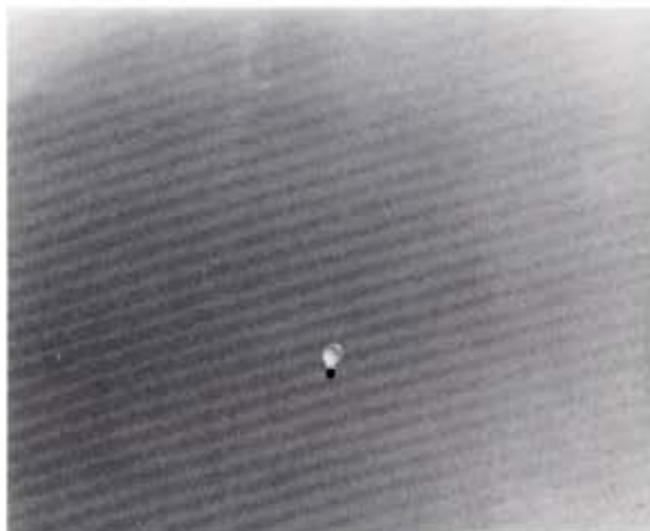


INGRES

This is the story of a little known painting by Ingres. Its first owner took good care of it, but as things go, he eventually had to sell it. Succeeding owners were not so cautious about its welfare and did not take as good care of it as the first owner. That is, the second owner let the painting's condition slip a bit. Maybe it all began by letting it hang crookedly on the wall, not dusting it, maybe it fell to the floor a few times when somebody slammed the door too hard. Anyway the third owner received the Ingres with some scratches (not really tears), and the canvas buckled in one corner - paint fading here and there. Owners that followed had it retouched and so on, but the repairs never matched and the decline had begun. The painting looked pretty sad. But what was important was the documentation - the idea of Ingres; not the substance. And the records were always well-kept. A clear lineage, a good genealogy. It was an Ingres certainly, even though the painting by this time was not much.

The other day it was auctioned off. Time had not been kind to the Ingres. All that was left was one nail. Maybe the nail was of the original, maybe it was used in repairs, or maybe Ingres himself had used it to hang the painting. It was all of the Ingres that remained. In fact, it was believed to be the only Ingres nail ever offered in public sale.

Moral: If you have the idea in your head, the work is as good as done.



THE NEON STORY

Once there was an unknown sculptor who was an early worker in neon. The director of a small college gallery who heard him speak of his efforts with this material asked to see his work. Upon seeing the neon sculpture, the director arranged to show the piece in the gallery.

Press announcements were mailed out. On the basis of the announcements, the following occurred:

1. One of America's largest newspapers asked for color photographs to run in the Sunday edition.
2. One of America's largest museums wanted to give a new-talent award to the sculptor.
3. The director of a major gallery in one of America's largest cities offered him a one-man show.

No one had seen any of the artist's work but all had read the press announcement.

Moral: Never underestimate the value of an idea.

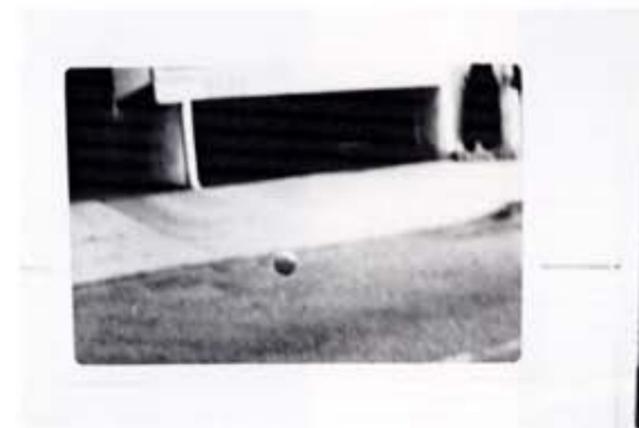
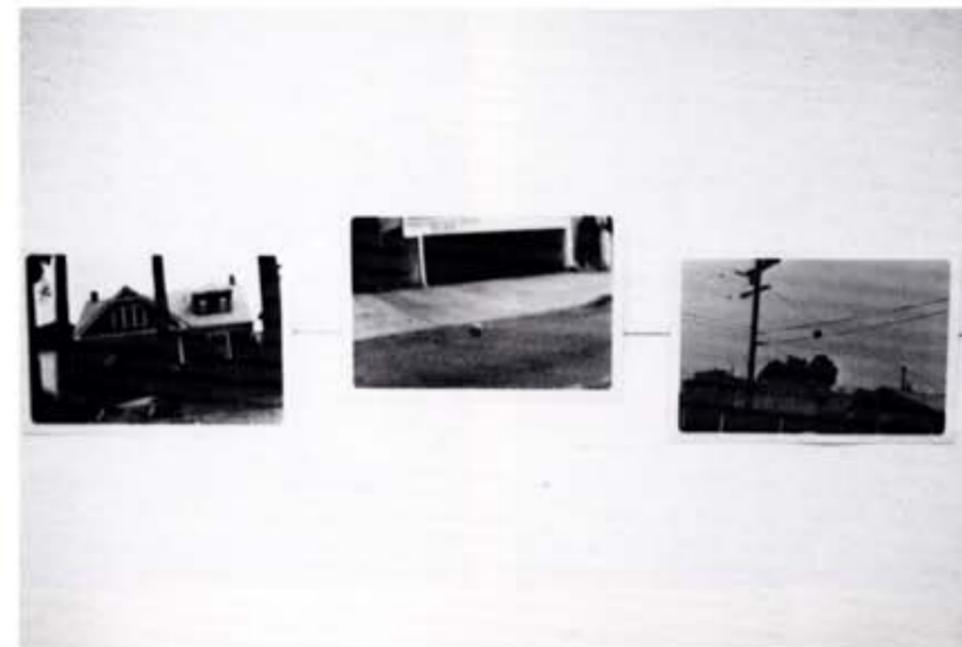
Aligning Series

Aligning Balls, 1972

Type C prints (unmounted and chalkline)

20 x 25.5 cm each (installation dimensions variable)

Private Collection



The floating ball was used as a notation device. The photographs were not aligned by the usual top or bottom edge but by the ball used as a point. There is a proximity to musical notation. The ball repeated in each photograph provides a strong background for the apparent randomness, of the background/fields in each photograph. Also each shot is alternately a photograph of a ball or a photograph of a location or scene.

Choosing (A Game for Two Players)

Choosing: Rhubarb, 1972

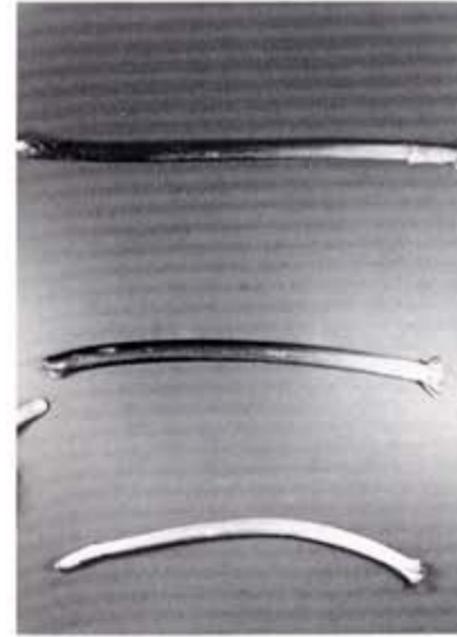
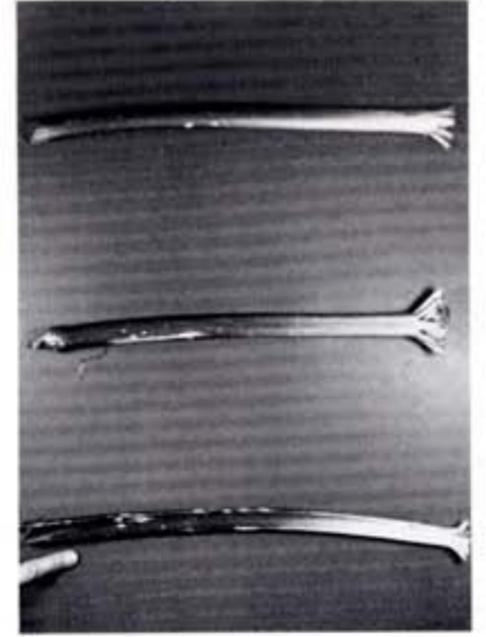
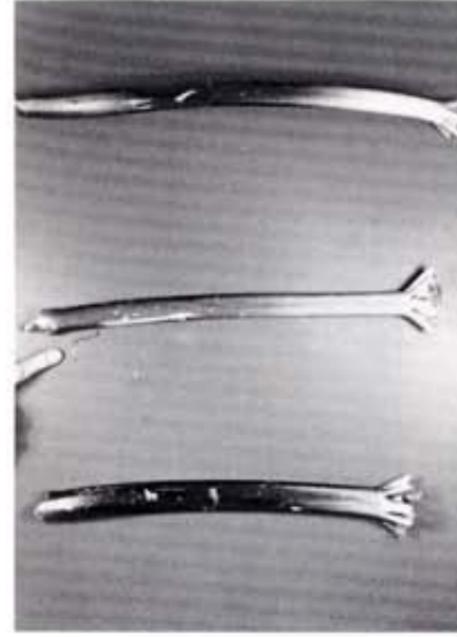
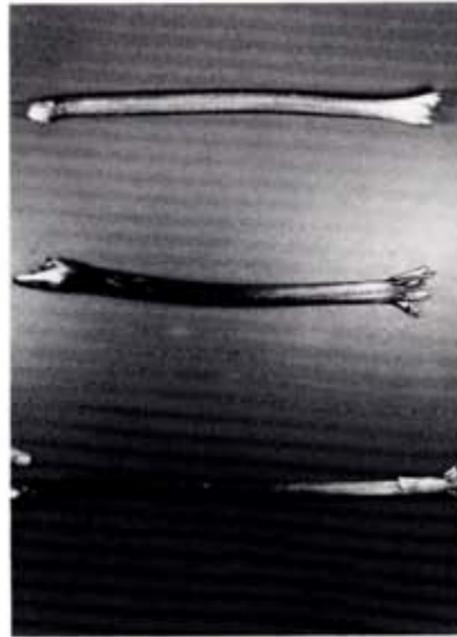
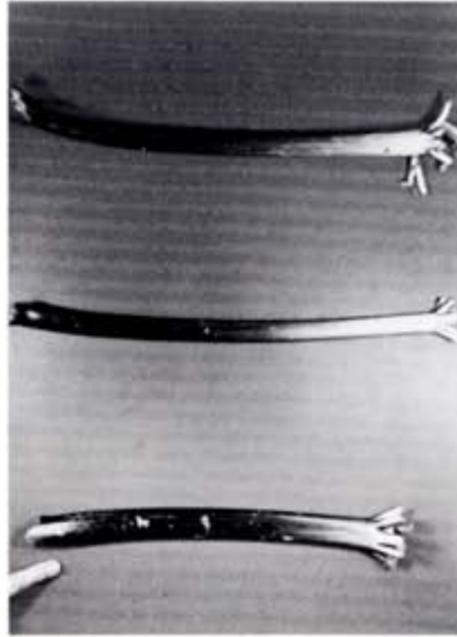
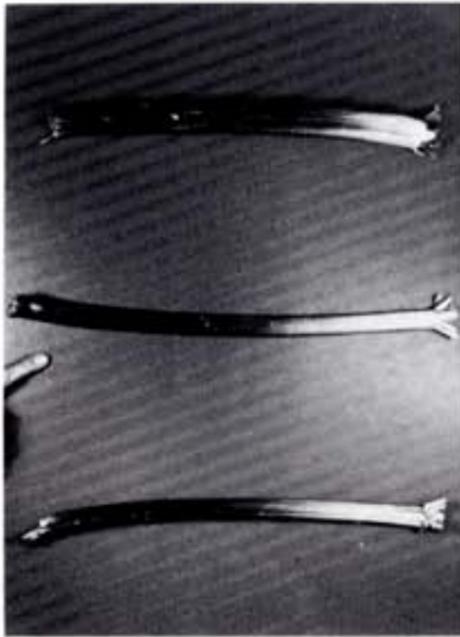
7 Type C prints and text

28 x 35.5 cm each

Private Collection

This work is part of a series of works about choosing. In this version a group of rhubarb was available from which to choose. A participant was asked to choose any three sticks of rhubarb from the group for whatever reasons he/she might have at the moment. The three chosen sticks of rhubarb were then placed upon a surface to be photographed. I chose one of the three sticks of rhubarb for whatever reasons I might have had at that moment. A photograph was taken of the selection process. The chosen stick of rhubarb was taken over; the two other sticks not chosen were discarded; two new sticks were added. The next choice was made, and so on.

Each of the participants develops strategies unknown to the other player as the selection process continues until all the sticks of rhubarb were used.

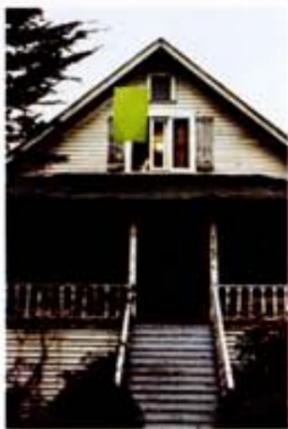
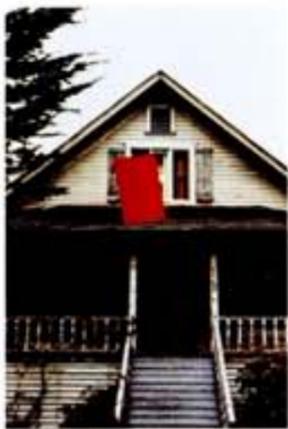


Floating Color

Floating Color, 1972

6 Type C prints
28 x 35,5 cm each
Coll. of Mario Bertolini, Breno

A majority of my work arises from a single word, a chance phrase, or an overheard comment or part of one. In this case, it was the word *defenestration*. I liked it because it had a limited meaning, specific to a particular act. I tried documenting various things being thrown out of a window and finally concluded that it had to be something general, like color. Using color gave rise to a simple ordering system based on the color wheel; which was useful here and in later pieces because it was sequential yet brief in number. I wanted a form that was not static but not limitless. Also the form provided a way to avoid relational color choices, that is, color combinations based on intuitive process.



A Different Kind of Order

A Different Kind of Order: The Thelonious Monk Story, 1972-73

5 black-and-white photographs and text
30 x 37,5 cm each
Coll. of The Museum of Fine Arts, Houston

One of several pieces about senses of order. The photographs are slightly and irritatingly askew in the frames and the frames similarly slightly tilted on the wall.

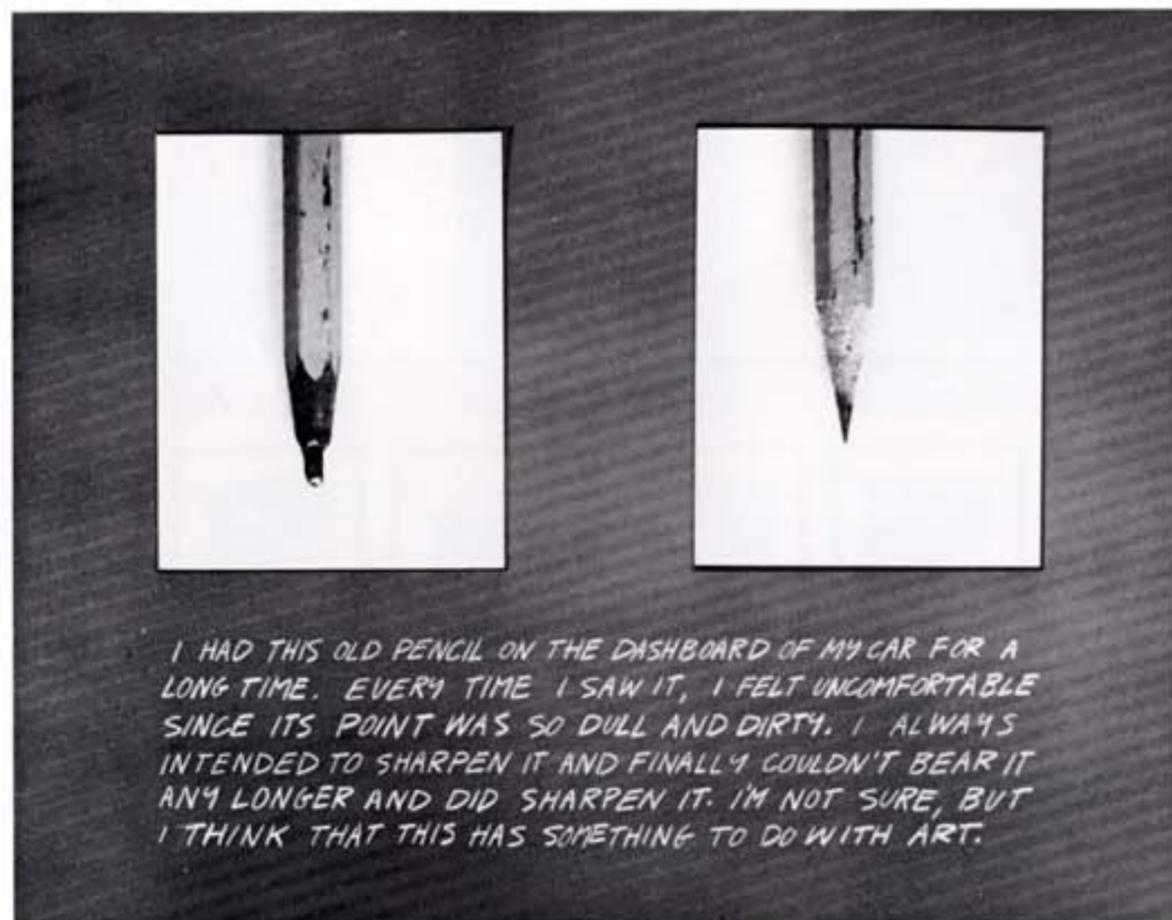
'There's a story about Thelonious Monk going around his apartment and tilting all the pictures hanging on the wall. It was his idea of teaching his wife a different kind of order. When she saw the pictures askew on the wall she would straighten them. And when Monk saw them straight on the wall, he would tilt them. And she would straighten them, and he would tilt them. Until one day his wife left them hanging on the wall tilted'.



The Pencil Story

The Pencil Story, 1972-73

2 Type R prints and white pencil on board
56 x 69 cm
Coll. Mr. and Mrs. Nicola Bulgari, New York



The Mondrian Story

The Mondrian Story, 1972-73

2 Type R prints and text
33.5 x 50 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York



Mondrian used to make a jest about walking in the park and getting his pants stained green by the reflection of the grass.

If It Is A.M.: If It Is P.M.

If It Is A.M.: If It Is P.M., 1972-73 (details)

3 black-white photographs and ink on graph paper
35.5 x 26 cm each

Courtesy of Sonnabend Gallery, New York



IF IT IS A.M., THE MAN WHO LIVES
IN THE HOUSE OPPOSITE THIS
WINDOW, WILL WATER HIS GARDEN.

IF IT IS P.M., THE COUPLE LIVING
IN THE APARTMENT NEXT DOOR
WILL PROBABLY ARGUE.



IF IT IS A.M., (BETWEEN 8-12), A WOMAN
WITH A DOG WILL WALK ON THIS SIDEWALK.

IF IT IS P.M., (BETWEEN 8-9), A MAN
SMOKING A CIGAR WILL WALK ON THIS
SIDEWALK.

Goodbye Series

Goodbye to Boats (Sailing Out) 1972-73

12 color photographs
25 x 16.5 cm each
Private Collection

Goodbye to Boats (Sailing In) 1972-73

7 color photographs
25 x 16.5 cm each
Private Collection

This work was inspired by a photograph of my father waving goodbye to a ship sailing to Europe with my mother aboard. The pain and anxiety of the act is counterbalanced by repeating it endlessly, perhaps obliterating the sadness.



A Movie: Directional Piece Where People Are Looking

A Movie: Directional Piece Where People Are Looking, 1972-73

28 black-and-white photographs (unmounted) and ink
9 x 13 cm each, installation dimensions variable
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

The piece is installed by placing any photograph on the wall followed by another.

The arrow on each photograph indicates where, in my estimation, the person is looking. The sequence is determined by the arrow. The only condition is that there be a fairly graceful trajectory. It is called a movie because glances are such a standard movie device.



'Blowing Cigar Smoke' ... Pieces

Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different
(By Sight - Side View), 1972-73

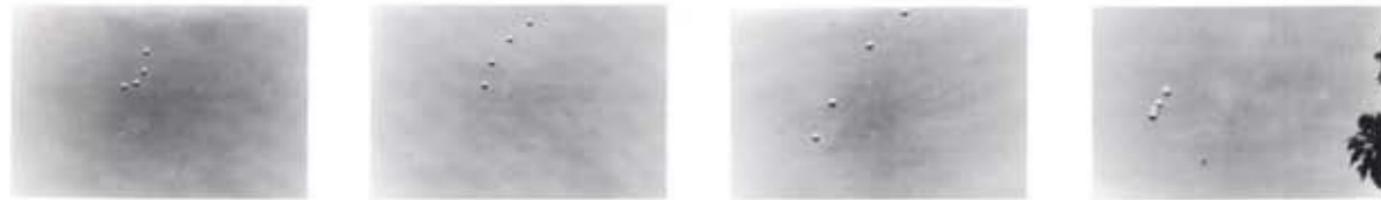
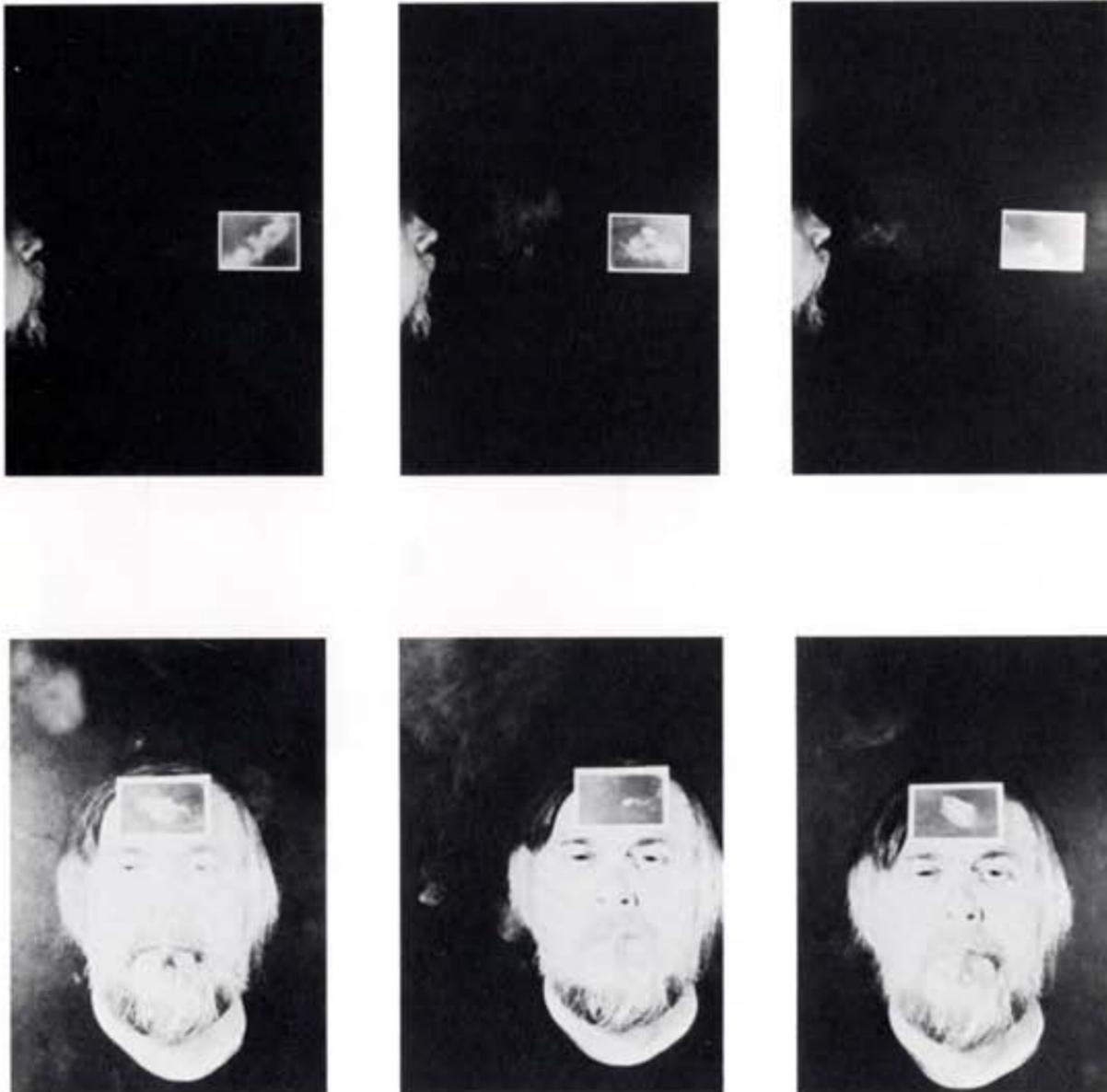
3 Type C prints
35.5 x 24 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

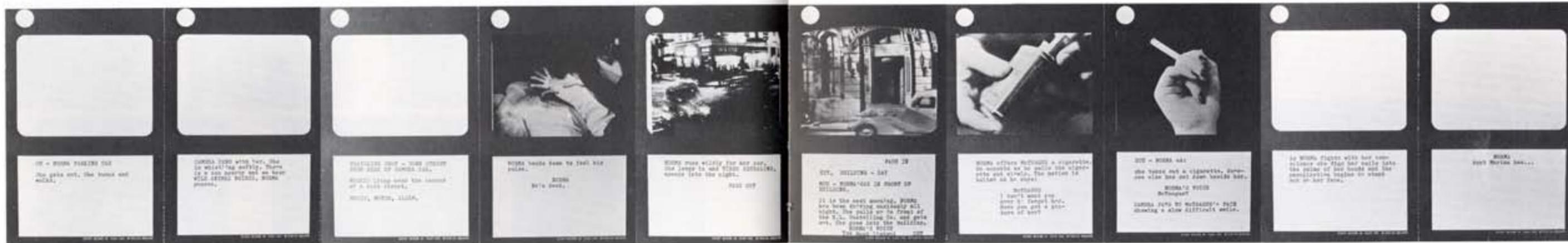
In these 'Blowing Cigar Smoke ...' Pieces the procedure
of choosing the most successful shots in one roll of film is
used. It is employed in the 'Throwing Balls' pieces also.

Throwing Balls

Throwing Balls in the Air to Get a Straight Line
(Best of 36 Tries), 1972-73

4 Type C prints
33.5 x 50 cm each
Coll. of Dr. Paul M. Vanek, Ann Arbor, Michigan





Movie Storyboard:

Movie Storyboard: Norma's Story, 1974
 6 panels black-and white photographs and typed text on storyboard-layout paper
 20.5 x 53 cm, five 20.5 x 75 cm each
 Coll. of the artist

Embed Series

Embed Series: French and German Hair, 1974

2 black-and-white photographs
35 x 50 cm each
Coll. of Allen Clore, New York

Embed Series: Oiled Arm (Sinking Boat and Palms), 1974

2 black-and-white photographs (retouched)
42.5 x 60 cm each
Coll. of Mr. and Mrs. Lewis Manilow, Chicago

The following works deal with the embedding of words, and occasionally images, within the photographic image. A variety of means were employed – airbrushing, brush, double exposure, etc. and a variety of these means. Various levels of invisibility were explored, from obviously to nearly invisible. At best, this embedded information can possibly be perceived on a subliminal level rather than a conscious one. At the least, this device offers a method of literally wedding words with images without the dualism of text adjoining image. Another motivation was to test the idea of subliminal motivation. Can I really get one to believe the messages I have hidden about imagining, dreaming, fantasies, wish, and hope?



Binary Code Series

Binary Code Series: Woman with Cigarette

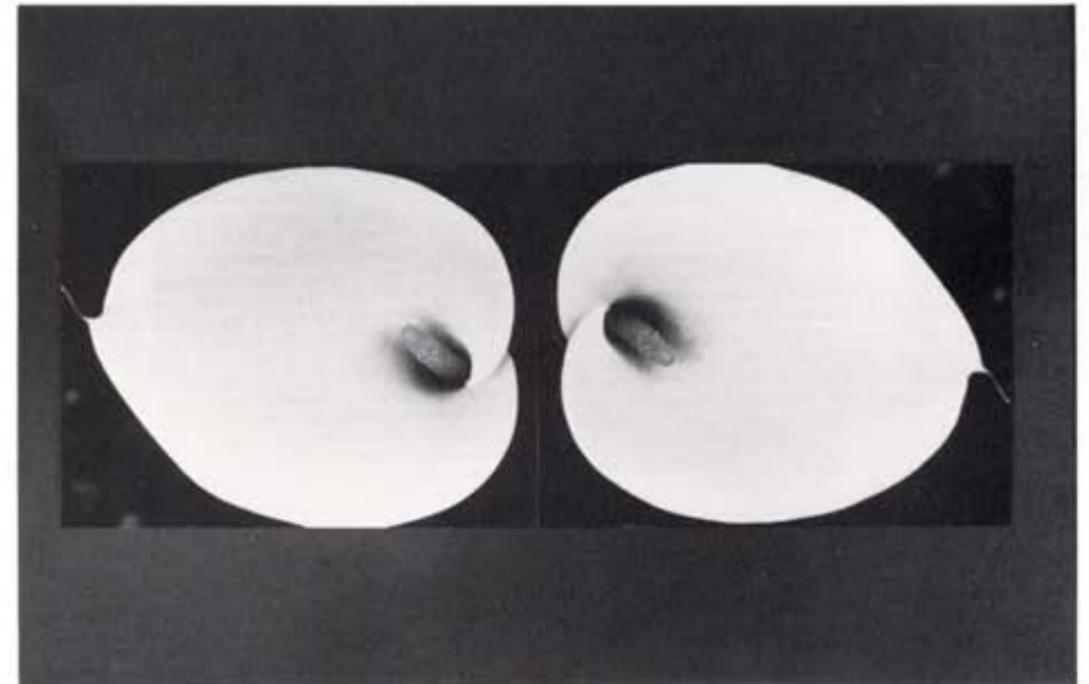
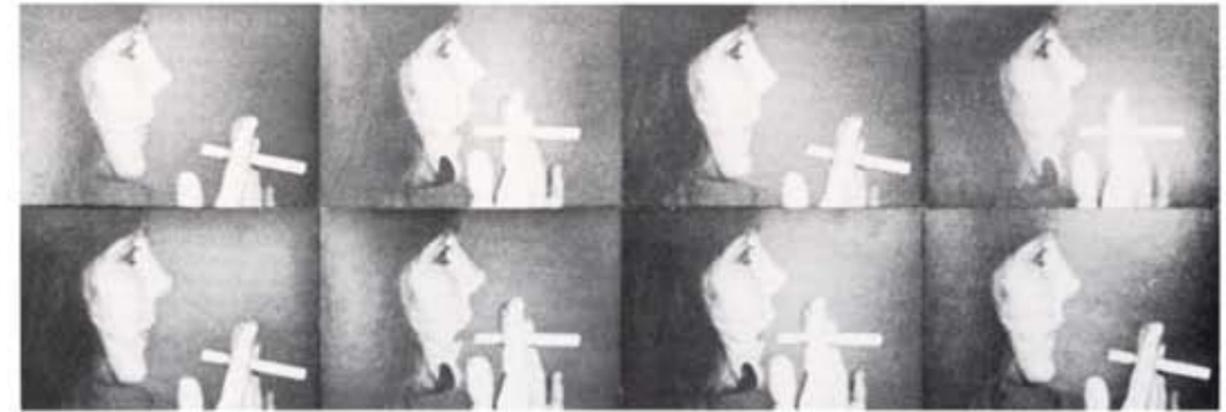
Yes No Yes No 1974
Yes No No Yes

8 black-and-white photographs
24 x 35 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

Binary Code Series: Lily: Yes/No, 1974

2 black-and-white photographs
Private Collection

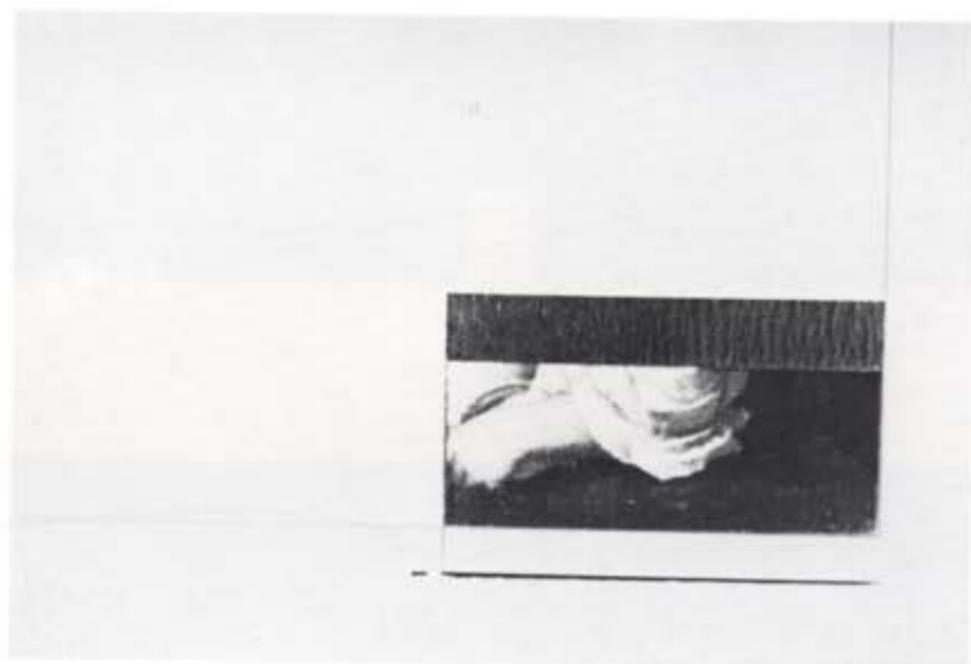
One of the benefits of sequential work is that of comparisons that can be made within the set. Here instead of an ongoing linear mode, a simple binary system is employed. On/off, yes/no, etc. What do two yeses mean, or two nos. And what does yes/no mean in relation to no/yes. Signals not as solitary but in a syntactical relationship. The reverse of 'Just give me a simple yes'.



Extended Corners of Paintings

These have to do with art in an age of mechanical reproduction. A color photograph was taken of the lower right hand corner of a selection of paintings from a standard art history text used widely in American universities.

Each shot was enlarged proportionally to the actual size of the original painting. The color photograph is placed upon a wall and the corner extended with a tape line to the actual dimensions of the painting. The idea is not to provide a random section of the painting as a clue with the spectator filling in what is missing. Rather it is to see how the mechanical reproduction survives being enlarged to of what it is a picture. All that is necessary is a sample of the photoengraving.



Kissing Series

Kissing Series: Simone/Palm Trees, 1975

2 photographs

24 x 20 cm each

Courtesy Sonnabend Gallery, New York

An art professor once told me that in composition, elements should either overlap or there should be some space between them; that it produced discomfort when things were tangential. He calls this phenomenon 'kissing'. I have also used in this series a device I have often used, that of setting up a problem, and choosing the best results from one of more rolls of film shot, for example, best of 36 attempts (one long roll of 35 mm).



Pathetic Fallacy Series

Pathetic Fallacy Series: Suspicious Pink, Resigned Yellow, 1975

2 Type C Prints
28 x 28 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

A term coined by John Ruskin used when human feelings are attributed to inanimate things.

Characteristic of this series is a cycle of working that seems to prevail in most of my work. Beginning rather ordinarily (Happy Sky), more adventurously (Glowing Hair), and moving to a point where I feel the level of energy is high (Venial Tongue; Venal Tongue).

The pieces involving color (for example, Suspicious Pink; Resigned Yellow) were accomplished by an actress making facial expressions that corresponded to how that particular color made her feel.

The various facial expressions were embedded in the primary images by double printing and double exposure.



Thaumatrope Series

Thaumatrope Series: Two Gangsters (One a Military Man), 1975

3 black-and-white photographs
2(40.5 x 51), 1(13 x 18 cm)
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

Thaumatrope Series: Two Gangsters (One with Scar and Gun), 1975

3 black-and-white photographs
2(40.5 x 51), 1(13 x 18 cm)
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

A thaumatrope is a card with different pictures on opposite sides which appear to combine when twirled rapidly. What appealed to me was the disjunctiveness of the imagery and the tension it produces. Two items literally separate but possessing a gestalt magnetic attraction. They want to be together but are not. So one can decide to unite them in the mind's eye or let them be bifurcated. A person alone.



Action/Reaction Series (Synchronized)

The spectator is positioned as equally important to the phenomenon perceived. We look at someone as they look at something. Two movie cameras were used and the two paths of photographs were synchronized. The person portrayed did not know in advance what action would be performed. There are several pieces in this series concerned with banal actions and the group provides a telling profile of the perceiver.

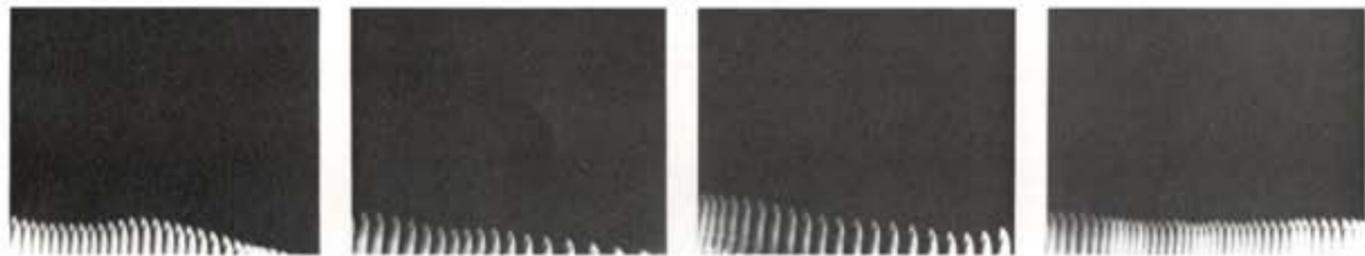


Strobe Series/Futurist

Strobe Series/Futurist. Trying to Get a Straight Line with a Finger, 1975

4 black-and-white photographs
40.6 x 50 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

Basic to the world is movement and thus a worthy topic for art investigation. Concerns here were the opportunity to explore sequentiality within the single photograph, to apply a 'What will happen if . . . ' approach, to mine further some of the ideas of Futurism, and to explore language idioms of movement.

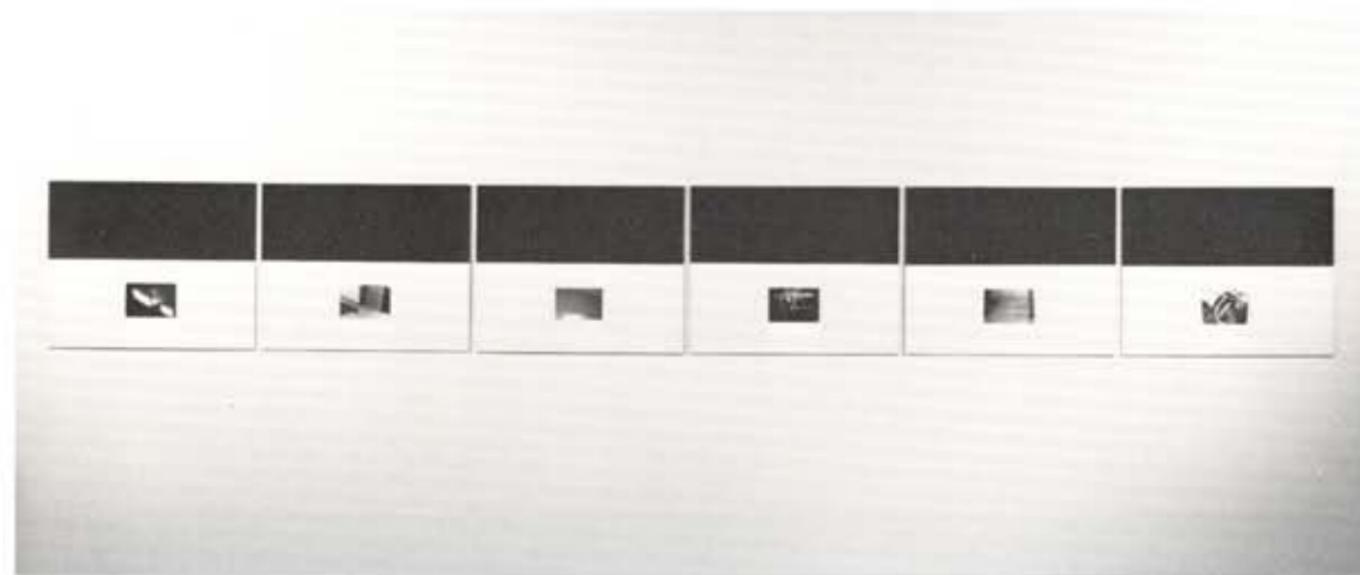


Stereogram Series

Stereogram Series: Split Drawings (For the Eye to Complete), 1975

6 black-and-white photographs
40.6 x 50 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

A fellow artist said to me that what I liked to do was to take things apart and reassemble them. But also transmutation. Here something is transformed and bifurcated and it is left for the spectator to leave things as they are or to repair them.



Common Memory Colors

Common Memory Colors, 1976

7 Type C prints
28 x 35,5 cm
Coll. of Arthur and Carol Goldberg, New York

Kodak says that these are the colors of which the public is most critical. Most people seem to know what these colors should look like.

Intrigued by the Jungian implication, I would periodically take a walk from my studio, shooting the first instance I discovered of these colors. The idea was to shoot samples of these colors rather than things, much like color samples in a paint chart. The colors were always shot in the same order listed by Kodak. In theory, one should respond strongly to these colors.



Car Color Series

Car Color Series: 1968 Volvo, Dirty and Polished, 1976

2 type C prints
40,5 x 50 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

Color as a memory. At various times, I would quickly shoot a color sample of each car parked along a city block. Always the same section of the car—the center of the door. It is the syntax of colors that is important and not a well composed photograph. One might call them 'street sentences'. They are installed in the order that the cars are parked and if there is a vacant space on the street, there is a vacant space on the wall.

In the '1968 Volvo, Dirty and Polished' piece, the idea is the condition of the color. The unpolished shot is matt sprayed and the polished shot is on glossy paper.

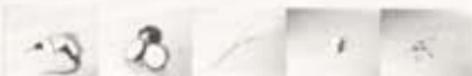


Pangram Series

'pack my box with five dozen liquor jugs'

A pangram is a sentence using all of the letter of the alphabet once with as little repetition as possible. At the time, I was interested in simple 'catalogue' photography. Photography for identification. The initial letter of various things spell the words of the title. The syntax and spelling give the piece a reason for those photos to be, and in that order.



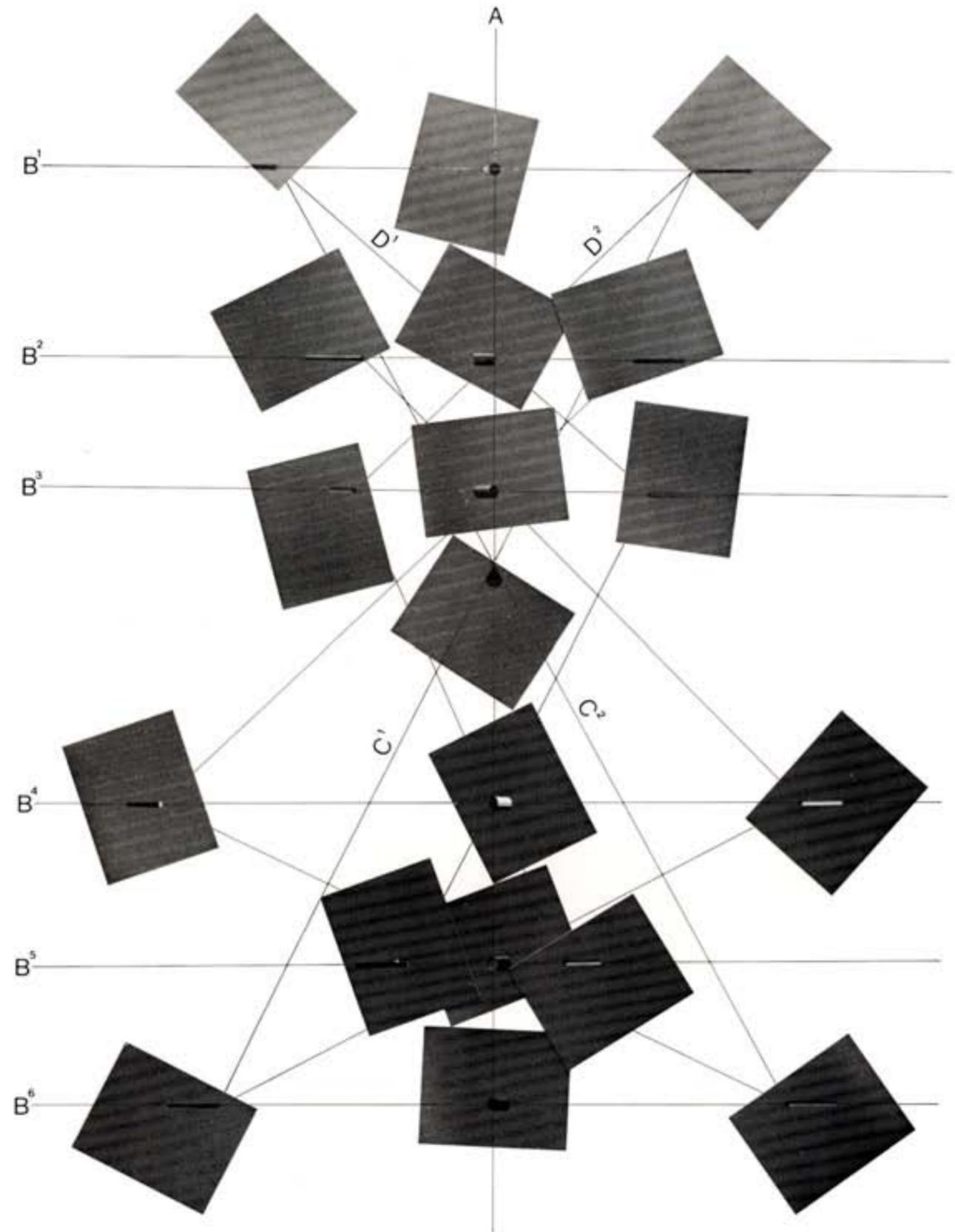


The drawing is based on the cone and it is set in the middle of a vertical axis drawn lightly on the wall with lead pencil. The cylinders are set along it in color wheel order – I've always started with red from the top but in theory it should not matter, except for the symmetry of three on top of cone and three below. Axis 'A' then runs through the major axis of cone and short axes of cylinders. Then horizontal axes are drawn through the long axes of the cylinders (B 1-6). The rods are then placed on these axes in the same color order established prior, the points being located by the diagonal lines established by the cone – the points being in the middle of the ellipse of rods (intersection of major and minor axes) – this establishes the points for the two red rods and the two violet rods. And from there the remaining lines can be established.

The piece was shot on a twenty exposure roll, that is it is a piece of 19 of 20, with a margin for error (missing a shot) of one.

I call it an imperfect drawing since I'm not sure if all the possible permutation will give perfect intersections. It seems like this installation was off at the final intersection about $\frac{1}{2}$ ". So if you will *lightly* pencil in the lines using that procedure/reasoning, it will be o.k. Oh yes, I forgot to mention that the cylinder photos must always butt.

As you see, it's a piece that derives its beauty from chance.

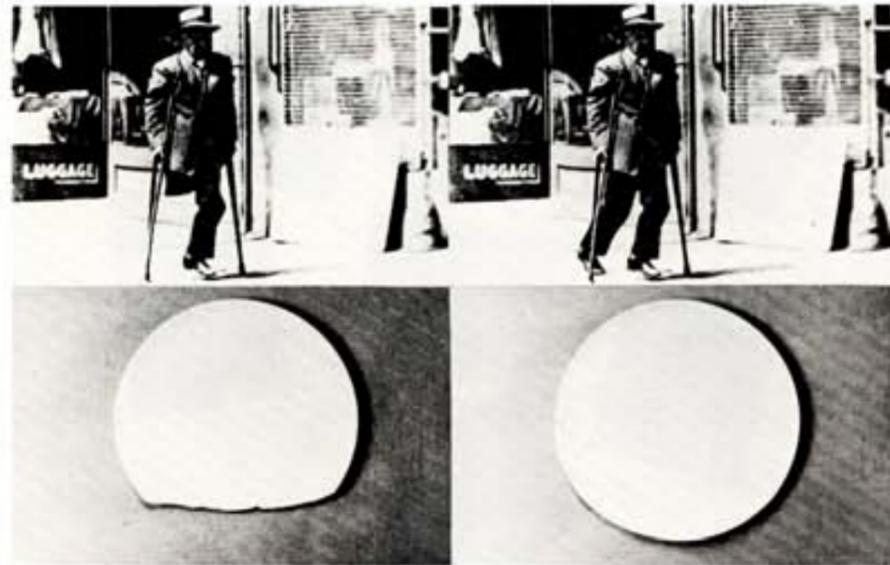


Repair/Retouch Series

Repair/Retouch Series: An Allegory About Wholeness (Plate And Man With Crutches). 1976 (top)

4 black-and-white photographs (retouched)
18.5 x 29 cm each
Coll. Lila and Gilbert Silverman, Southfield

The raw material was the legless man and the broken dish. In the succeeding photographs a leg and the missing portion of the dish were reconstructed by airbrushing and painting. The act of healing is posited as synonymous with art.



Concerning Diachronic/Synchronic Time

Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under (With Mermaid), 1976 (bottom)

6 black-and-white photographs
24 x 35 cm each
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York



Violent Space Series

Violent Space Series: Two Stares Making a Point but Blocked By A Plane (For Malevich), 1976

Black-and-white photograph with collage
61 x 91 cm
Courtesy of James Corcoran Gallery, Los Angeles

Violent Space Series: Nine Feet (Of Victim and Crowd) Arranged by Position in Scene, 1976

7 black-and-white photographs on board
61 x 91 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

The idea was to use the implication of violence as subject matter and then oppose it with formal means effecting a dialectic collision to produce a synthesis that would have a power beyond its parts.



Alignment Series

Alignment Series: Arrows Fly Like This, Flowers Grow Like This, Airplanes Park Like This, 1975

24 black-and-white photographs
8.8 x 13 cm each
Private Collection, Italy



Blasted Allegories

1. **Blasted Allegories: (Stern Stoic Streak) (Y,O,R,V,B,G), 1978**

Type C prints, black-and-white photographs on board
78 x 102 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

2. **Blasted Allegories (Colorful Sentences): Worried Appeal Cycle (Six Sentences Sharing Circular Green Intersection), 1978.**

Type C prints on board
78 x 102 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

3. **Blasted Allegories (Colorful Sentence [Yellow Journalism]): Obstacle Winning, 1978**

Type C prints
78 x 102 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

4. **Blasted Allegories (Black and White Sentence): Red to What is Red All Over and Black and White, 1978**

Type C prints, black-and-white photograph, and pencil on board
78 x 102 cm
Courtesy of Sonnabend Gallery, New York

The categorical title 'Blasted Allegories' is derived from a phrase used by the American author, Nathaniel Hawthorne. It is meant to describe the use of allegory/metaphor as a damnable process, a curse: blasted allegories!! An allegory is a useful device in the rich meanings it can generate but its very blessings is a curse in the multiplicity of meanings that can be generated, thus the possibility of confusion. An allegory can mean so many things, it can mean anything and nothing. So if one elects to use allegory as a working method, one is often prompted to curse. But the phrase can also mean 'exploded', pieces and bits of meaning floating in the air, their transient syntax providing new ideas.

For the most part, I decided to use commercial tv. as my pictorial source material. It is used as a window into the world. For many, it is the world and not even a surrogate one. T.V. can be much like the window/door one steps through in Renaissance painting/space.

In order to avoid coloring the images by my own taste, an intervalometer is used with the camera, a photograph thus being taken say, every ten minutes. At this point, no interference is possible for any best image. There is a great possibility here for being boring, but then much of life is boring. The idea is to use the boredom and not avoid it because of its unpleasantness.

Three categories of photographs are employed: black and white; full color; and single color (i.e. R,O,Y,G,B,V,-

accomplished by a color filter in front of the camera lens). Since transformation is one of the concerns of this work, categories are needed to transpose into each other. All photographs are then printed from the exposed rolls.

Then I, or friends, look at each image and assign a word to each. Usually the first that comes to mind is the best, provided that it makes a logical connection. After that, the photographs are filed alphabetically. The entire rationale for this laborious process is to have a dictionary of images.

At this point, the transformational process begins, and for me, the creative aspect. At the onset, it should be noted that I have been greatly interested in language in general, particularly structuralist methods and Levi-Strauss.

Each work has a different set of rules to be followed in making the piece. Here is a typical one: Black and white photos with words starting with color wheel initials (R,O,Y,G,B,V.), in sequence but starting with any color that makes sense as a sentence, are chosen. The color order ordains the syntax of the single color photos, but the photos used must make sense also as a sentence, plus using as a rule the added difficulty of each word having to start with the same letter and all the words having to be alphabetized. What intrigues me here (and this is a method in most of my work) is establishing a set of conditions that make things difficult to occur but not so difficult that they couldn't possibly occur. It should be noted that I use the first images I find in my image dictionaries that fulfill the structure requirements, regardless of whether I personally care for either the image or the word.

Here the subtitle 'colorful sentence' should become clear. Colorful in look, but also colorful (rich, allegorical/metaphorical) in meaning. Properly I should probably use the word 'metaphor' in the titles, but I consider the entire body of work as an allegory and the individual pieces as parts of the whole.

Earlier, I said that there was a built-in danger of a piece being so rich with the meaning it takes on, that the result could be no meaning. This was risked with the hope that subtle meanings might be generated that might not otherwise occur. Meanings that make life rich often escape our nets-strict sense as a procedure is often a clumsy device and potential ideas/insights are mangled. So, in their entire intent, these pieces are not 'what you see is what you get'. But they are available on that level as well as others for the impatient gallery visitor since their visual aspect is seductive.

In summary, my goal has been to make visual order by word order, and word order by visual order, to avoid my own good taste by letting the order of language, color, and other systems take over. These are chance phrases, but the right phrase could offer all the meaning a person would need to give life value.



1



2

[50]



3



4

[51]

Three Metaphorical Measurements

Installation, 1980

Internationale Halle für Neue Kunst, (INK), Zürich

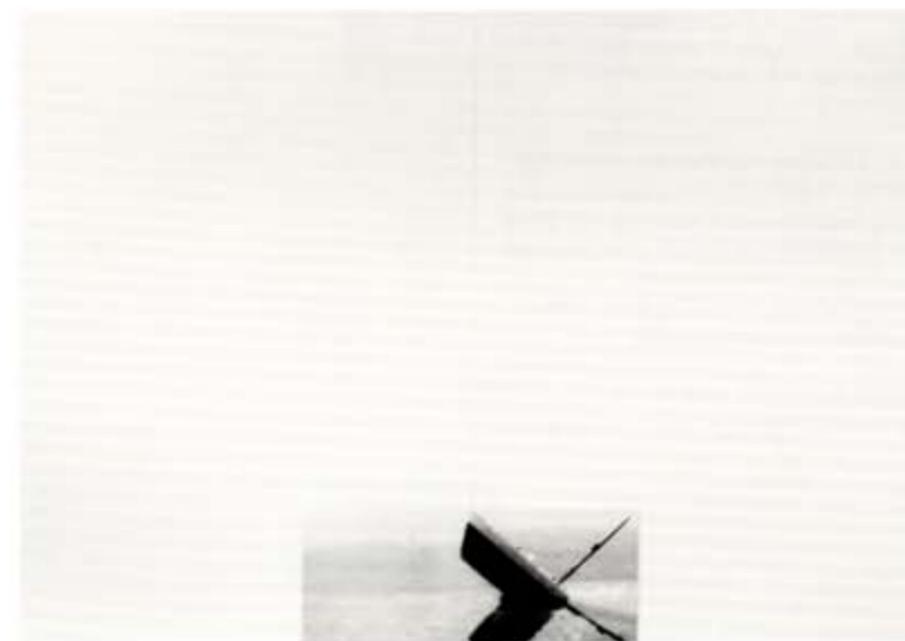
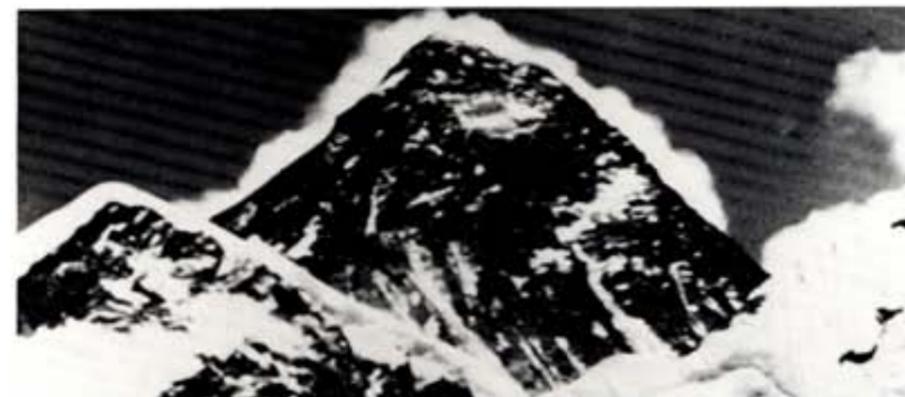
Perhaps the best way to approach this piece is to see it as three answers to three questions regarding the size of the room for which it was designed. Thus, 'How wide is it?' Answer, 'As far as east is from west'. 'How deep is it?' Answer, 'The back of beyond'. 'How high is it?' Answer, 'As high as heaven and as deep as hell'. I could have done a piece using only an idea of specific measurement, but it seems to me that idiomatic language is usually more evocative of what we really mean – more to the point than specific information. A person that is *really* cold does not say, 'It's 10° below zero', but 'It's colder than hell!' My intent was to attempt to enlarge the actual dimensions of the room by metaphor. Not by architectural change, etc. but by language. But illustrated language. And here photographs. To use photographs still intrigues me.

The selection of images could have been other than they are. With the wall concerned with *width*, I could have used a photograph of say, a wide smile, a wide waist, wide shoulders, but I chose the ambiguity of a fisherman's gesture – the outspread arms used to indicate the measurement of the fish that got away is meant to signify infinite length beyond normal comprehension. For the second wall that deals with *depth*, a railroad track, a landing strip, or something similar could have been employed. That the photograph used is of a particular street is of no consequence. Though palm trees and ocean do, I suspect, offer a beckoning to move on. As for the last wall that addresses the issue of *height*, a mountain seems to signify a poignant quality of 'the highest'. Thus to confess a love, a person quite often pledges to '... climb the highest mountain'. The concomitant bottom extremity of the measurement uses the sea as a figure with all the emotional baggage it brings and the included sinking ship offers another non-specific troublesome anxiety.

In all, the piece offers humor, a yearning to wander, exaltation, and an oceanic Id-like quality. It is a room that is a projection of a complex of emotions. And not bare walls, but walls that dissolve with language but reappear with the specificity of measurement, for each photograph is directly in proportion to the dimensions of the wall on which it is located (note: the two fish halves equal the wall). Also the angles and location of all the images are directly in correspondence to their location. For me, the piece has the pulse of life. Now here with its precision, now gone with its poetry and anxiety. A modern room.



[52]



[53]

Baudelaire Meets Poe

Baudelaire Meets Poe, 1980
Installation Sonnabend Gallery, New York

The piece is a visual equivalent of how I believe Baudelaire must have felt at the moment of reading Poe for the first time.

First the snake. Groveling, sneaking along the ground, lowly, slow moving, inertia, held down by gravity. A flat point of view, like Flatland. Maybe how one feels having a writer's block? Not much happening until he encounters Poe. But also redolent of indolent voluptuousness, of poetry chained to the earth. Suggestive of the darker regions of the mind, an atmosphere that is infernal. A sign of the demands of the unconscious. I recall that Baudelaire spoke of his mistress as a '... dancing serpent'. I could have used a snail, I suppose. But a snake just seems better, nearer to the ground, more endless and richer with poetic overtones. Also this image is in photogravure, but more about that later.

Which gets to the second image. The snake jumps up, curls around, embraces a more specific symbol – a jewel, wraps around it. And a baby snake, a kind of rebirth. Ready to grow. A collision of images, deliberately mixed. High and low. Chosen as Baudelaire says from '... forest of images'. Juxtaposing such elements seems very much like Baudelaire. Beauty out of evil Baudelaire would say, though I think my point of view is more indefinite, thus back to Poe. At any rate, it stirs the unconscious and the prelogical. Repressed ideas and associations begin to awaken.

The frog stands for an explosion made at the moment of impact of the two minds meeting. In color, larger than the other two images, and bursting out of, travelling out of the plane of the wall. A metamorphosis as well, changing from snake to a frog. Repelling but somehow beautiful, standing for magic. Transubstantiation. The idea reified, made flesh but in a sinister nonsocial fashion.

About the photogravure. It refers to print vs. the color, where the frog is no longer a sign. The frog is the artist freed.



Eind '65 zag ik schilderen niet meer zitten en begin '66 ging ik deze werken maken. Ik had genoeg van het relationele schilderen en begon me af te vragen of directe informatie niet ook zou kunnen dienen. Ik probeerde taal niet als visueel element maar als iets om te lezen te gebruiken. Dat wil dus zeggen dat een tekst over schilderen het schilderij zou kunnen vervangen. En visuele elementen niet zo zeer als esthetisch aangename zaken te gebruiken, maar als documentatie, zoals in een postordercatalogus of een politie-archief.

Deze werken zijn voor het grootste deel gemaakt op een standaardformaat doek. De meeste zijn wit, enkele pastelkleurig (gewone muurverf). Vele van de gebruikte foto's werden oorspronkelijk gemaakt voor doeleinden die niets met kunst te maken hebben, sommige om bewust de heersende fotografische codes te doorbreken en weer andere werden vanuit een rijdende auto gemaakt. Ik trachtte iets te maken waarvan niet het signaal 'kunst' zou uitgaan. Het enige 'kunstsignaal' dat ik wilde gebruiken was schilderslinnen.

Van belang hierbij was dat ik de strategie bedacht, iemand anders zette de doeken in elkaar, bracht de onderlaag op en bracht ze naar de letterschilder. De teksten zijn citaten uit kunstboeken en de letterschilder had de opdracht niet te proberen een leuke, artistieke belettering uit te denken, maar de informatie op de meest eenvoudige wijze neer te zetten.

10-11 Bestelde schilderijen

Deze schilderijen zijn op bestelling gemaakt. Ik was al lang geboeid door amateurschilderkunst.

Werkwijze: Eerst bezocht ik een groot aantal tentoonstellingen van zondagsschilders. Als ik een schilder tegenkwam vroeg ik of hij een schilderij op bestelling wilde maken. Ik liet dan een standaarddoek bezorgen met een oppervlak in de verhouding van een 35 mm dia. Het probleem om aan boeiende onderwerpen te komen (om de gebruikelijke keuze van zeilschepen, woestijnacteeën en maanovergoten zeegezichten te vermijden) werd opgelost door een reeks dia's die ik juist had gemaakt en waarin iemand rondloopt en allerlei dingen aanwijst die hem interesseren. Elke kunstenaar gaf ik zo'n twaalf dia's van deze reeks om uit te kiezen. De opdracht was een zo getrouw mogelijke weergave te schilderen, uitgaande van het idee dat de kunst vanzelf zou blijken. Na voltooiing werd elk schilderij naar een letterschilder gebracht en de naam van de kunstenaar zo aangebracht: 'Een schilderij door ...' De hele reeks werken werd tentoongesteld in galerieën voor moderne kunst in Los Angeles en New York. Belangrijk was dat de doeken als groep werden tentoongesteld zodat de bezoeker een zeker kennerschap kon doen gelden, bijvoorbeeld vergelijken hoe de gestrekte wijsvinger op elk doek was geschilderd. In het algemeen ging het erom deze kunstenaars in een andere context te integreren en hun een minder clichématig onderwerp te bieden dat een in moderne kunst geïnteresseerde kijker zou kunnen boeien.

12-13 Landkaartproject in Californië

De bedoeling was het landschap te beschouwen als een landkaart en werkelijk elke letter en elk teken van de landkaart op het betreffende deel van het aardoppervlak aan te brengen. Het streven was de werkelijke wereld het aanzicht van een landkaart te geven, taal op te leggen aan de natuur en andersom.

Deel I: Californië

Hier volgen foto's van de letters die te zamen CALIFORNIA vormen en van de kaart die werd gebruikt om de plaats van elke letter te bepalen. De letters variëren in afmeting en zijn van verschillende materialen vervaardigd.

C. Bij Jones' Valley Road, 14.5 km van Hiway 299 vanaf Redding.

Op de oever van een zijarm van het Shastameer.
Materiaal: gevonden boomstammen.

A. Op weg naar Paradise, 12 km van de kruising Paradise Road en Hiway 99 (bij Chico).
Materiaal: verf op rotssteen.

L. 5,8 km van Newcastle op de California 193.
Materiaal: telefoonpaal en namaakschaduw.

I. 8 km van San Andreas op Hiway 49. Bij Angel's Camp.
Materiaal: niet giftige verf in kreek.

F. Ben Hur Road, Ten zuiden van Mariposa, 5.4 km van de California 49.
Materiaal: stukjes rode stof.

O. 5.4 km vanaf kruispunt 180 of Reed Road. Bij Minkler.
Materiaal: rood garen.

R. 22.4 km ten noorden van Kernville in het Sequoia National Forest. In de Kern River.
Materiaal: gevonden rotsstenen.

N. 6.6 km van Hiway 395 op Death Valley Road, 960 m aan de zuidkant van de weg.
Materiaal: rotsstenen en droge kleur.

I. Buiten Lucerne, 18.9 km van de brandweerpost in Lucerne, 3.2 km vanaf Old Womans Spring Road. Afslaan bij bord 'Partin Limestone Products'.
Materiaal: witte, droge kleur (de letter is bijna niet zichtbaar).

A. In het Joshua Tree National Monument, 24 km vanaf Twenty Nine Palms Visitors Center op de weg naar Cottonwood.
Materiaal: droge kleur, rotsstenen, zaad van wilde woestijnbloemen.

14 Ingres

Dit is het verhaal van een weinig bekend werk van Ingres. De eerste eigenaar behandelde het zorgvuldig, maar tenslotte moest hij het verkopen – zo gaan de dingen nu eenmaal. Volgende bezitters waren minder zorgzaam en behandelden het niet zo goed als de eerste. Zo verslechterde de staat van het schilderij een beetje bij de tweede bezitter. Misschien begon het ermee dat het een beetje scheef hing, niet werd afgestoofd, misschien viel het een paar keer op de grond omdat iemand de deur te hard dichtsliep. In elk geval ontving de derde bezitter de Ingres met een paar krassen (geen echte scheuren) en in één hoek was het linnen wat gebobbeld. Hier en daar was de verf een beetje verbleekt. Volgende bezitters lieten het bijschilderen en zo, maar de restauraties pasten nooit bij elkaar en de aftakeling was begonnen. De staat van het schilderij was nu ronduit triest. Maar wat van belang was was de documentatie – het idee van Ingres, niet de materie. En die documentatie werd steeds zorgvuldig bijgehouden. De herkomst was onbetwistbaar, de genealogie goed. Het was zonder twijfel een Ingres, al verkeerde het doek tegen die tijd in uiterst slechte staat.

Zeer onlangs werd het geveild. De tand des tijds was allesbehalve vriendelijk geweest voor de Ingres. Alles wat was overgebleven was één

spijker. Misschien was het een spijker van het origineel, misschien was hij voor een reparatie gebruikt, misschien had Ingres zelf hem gebruikt om het schilderij aan op te hangen. In elk geval was dat alles wat van de Ingres restte. Men dacht zelfs dat het de enige Ingres-spijker was die ooit in het openbaar werd verkocht.

Moraal: als je een idee in je hoofd hebt is het werk zo goed als klaar.

14 De Neon Story

Er was eens een onbekende beeldhouwer die al vroeg met neon werkte. De directeur van een kleine College-galerie hoorde hem over zijn experimenten met dit materiaal praten en vroeg of hij zijn werk mocht zien.

Toen de directeur de neonsculpturen had gezien organiseerde hij een tentoonstelling van het werk in zijn galerie.

Aan de pers werden aankondigingen gestuurd. Op grond van deze aankondigingen gebeurde het volgende:

1. Eén van de grootste Amerikaanse kranten vroeg om kleurenfoto's voor de zondagsbijlage.

2. Eén van de grootste Amerikaanse musea wilde de beeldhouwer een aanmoedigingsprijs geven.

3. De directeur van een grote galerie in één van de grootste steden in Amerika bood hem een eenmanstentoonstelling aan.

Niemand had iets van het werk van de kunstenaar gezien, maar allen hadden de pers aankondiging gelezen.

Moraal: onderschat nooit de waarde van een idee.

15 Op één lijn plaatsen: ballen

De zwevende bal werd als notatietechniek gebruikt. De foto's werden niet, zoals gebruikelijk, op één lijn geplaatst volgens de boven- of onderrand, maar volgens de bal die als vast punt werd genomen. Er bestaat een zekere overeenkomst met muziekschrift. De bal die op elke foto wordt herhaald vormt een sterk referentiepunt voor de ogenschijnlijke willekeur van de achtergrond/velden op de foto's. Ook is elke opname afwisselend een foto van een bal of een foto van een locatie of tafereel.

16 Kiezen (Een spel voor twee deelnemers): Rabarber

Dit werk is onderdeel van een reeks werken die het kiezen tot onderwerp hebben. In deze versie was een hoeveelheid rabarberstengels beschikbaar om uit te kiezen. Aan een deelnemer werd gevraagd drie willekeurige stengels te kiezen op grond van wat voor motieven hij of zij op dat moment ook mocht hebben. De drie uitgekozen stengels werden vervolgens op een oppervlak gelegd en gefotografeerd. Ik koos een van de drie stengels op grond van willekeurige redenen die ik op dat moment had. Van het selectieproces werd een foto genomen. De uitgekozen stengel rabarber bleef in het spel, de twee andere, niet-gekozen stengels werden terzijde gelegd, twee nieuwe stengels werden toegevoegd. De volgende keuze werd gemaakt, enzovoort. Naarmate het selectieproces vordert ontwikkelt elke deelnemer strategieën die de andere deelnemer niet kent. Dit werd voortgezet tot alle rabarberstengels waren verbruikt.

18 **Zweven: kleur**

Een groot deel van mijn werk ontstaat vanuit één enkel woord, een toevallige formulering, een opgevangen opmerking of flarden daarvan. In dit geval was dat het woord *defenestration* (het raam uitgooien). Ik vond het een goed woord omdat het een beperkte betekenis had, naar één specifieke handeling verwees. Ik probeerde verschillende dingen die uit het raam werden gegooid vast te leggen en kwam uiteindelijk tot de conclusie dat het iets algemeen diende te zijn, zoals kleur bijvoorbeeld. Door kleur te gebruiken ontstond een eenvoudig ordeningsprincipe gebaseerd op de kleurenschijf, wat in dit geval in later werk van nut was omdat het serieel doch beperkt in aantal is. Ik zocht een vorm die niet statisch maar ook niet onbegrensd zou zijn. Ook leverde deze vorm een methode om een relationele kleurkeuze te vermijden, dat wil zeggen kleurencombinaties die op een intuïtief keuzeprocess berusten.

19 **Orde van een ander Soort (The Thelonious Monk Story)**

Eén werk uit een reeks die handelt over verschillende soorten gevoel voor orde. De foto's zitten op irritante wijze enigszins scheef in de lijsten en ook die lijsten hangen wat schuin op de muur.

21 **The Mondrian Story**

Vaak maakte Mondriaan een grap over wandelen in het park en hoe hij groene vlekken kreeg op zijn broek door de weerschijs van het gras.

24 **Vaarwel Boten (wegvaren)**

Dit werk is geïnspireerd op een foto waarop mijn vader een schip uitwilt dat met mijn moeder aan boord naar Europa vertrekt. Het verdriet en de angst in die handeling worden gecompenseerd door het eindeloos herhalen en daardoor misschien het treurige erin teniet te doen.

25 **Een film: een werk over richting (waarheen mensen kijken)**

Het werk wordt geïnstalleerd door een willekeurige foto aan de wand te hangen, daarna een tweede, enzovoort. De pijl op elke foto geeft aan waarheen de figuur mijns inziens kijkt. De volgorde wordt bepaald door de pijl. De enige voorwaarde is dat er een vrij *elegante* opeenvolging moet zijn. Ik heb het een 'film' genoemd omdat blikrichting zo'n standaardfilmtechniek is.

26 **Sigarenrook uitblazen ... (reeks)**

De werkwijze voor deze reeks bestond uit het uitkiezen van de meest geslaagde opname uit een filmrolletje. Deze methode is ook gebruikt in de reeks 'Ballen gooien'.

30 **Inbedden in ... (reeks)**

De volgende werken handelen over het inbedden van woorden, en soms beelden, in het fotografische beeld. Een verscheidenheid van middelen werd hierbij gebruikt – verspuut, borstel, dubbel belichten etc. – en soms een combinatie daarvan. Verschillende niveaus van onzichtbaarheid werden onderzocht, variërend van beslist tot bijna onzichtbaar. In het beste geval kan deze ingebedde informatie beter worden waargenomen op een

onderbewust niveau dan op een bewust. Het geeft echter in elk geval een methode om letterlijk woorden en beelden te verbinden zonder het dualisme van tekst met beeld. Een andere reden om dit te doen was het idee van onbewuste motivatie te testen. Kan ik iemand er werkelijk toe krijgen de door mij verborgen boodschappen over voorstellingen, dromen, fantasieën, verlangens en hoop te geloven?

31 **Tweetalige Reeks**

Eén van de voordelen van serieel werk is dat vergelijkingen binnen de reeks kunnen worden gemaakt. Hier wordt in plaats van een doorlopende lineaire methode een eenvoudig tweetalig stelsel gebruikt. Aan/uit, ja/nee, enzovoort. Wat betekenen twee ja's of twee nee's? En wat betekent ja/nee in relatie tot neen/ja? Signalen, niet als geïsoleerde dingen, maar in een syntactische samenhang. Het omgekeerde van 'Je hoeft alleen maar ja te zeggen'.

32 **Uitgebreide hoeken (van schilderijen)**

Deze werken gaan over kunst in een tijd van mechanische reproductie. Van de rechteronderhoek van een groep schilderijen uit een gewoon kunstgeschiedenisboek dat op vele Amerikaanse universiteiten in gebruik is werden kleurenfoto's genomen. Elke foto werd verhoudingsgewijs vergroot tot het werkelijk formaat van de hoek van het oorspronkelijke schilderij. De kleurenfoto wordt op de wand gehangen en de hoek wordt uitgebreid tot werkelijke afmetingen van het schilderij door middel van een tape-lijn. Het is niet de bedoeling een willekeurig stuk schilderij als een soort sleutel aan de kijker aan te bieden die dan zelf in moet vullen wat ontbreekt. Het is meer om te zien hoe de mechanische reproductie een vergroting tot het formaat van het schilderij doorstaat. Al wat nodig is is een stukje van de fotogravure.

33 **Kussen (reeks)**

Een leraar van een kunstacademie heeft me eens verteld dat in een compositie de verschillende elementen of elkaar moeten overlappen of op enige afstand van elkaar moeten blijven want dat het een onaangename ervaring is als dingen elkaar net raken. Hij noemde dit verschijnsel 'kussen'. Ik heb in deze reeks ook een methode gebruikt die ik ook in eerder werk al regelmatig heb gebruikt, namelijk een probleem stellen en de beste resultaten kiezen uit één of meer filmrolletjes, bijvoorbeeld de beste uit 36 pogingen (één lange 35 mm rol).

34 **Pathetische Bedrieglijkheid (reeks) 'Pathetic Fallacy'**

(een uitdrukking die ontleend is aan John Ruskin en wordt gebruikt voor het toeschrijven van menselijke gevoelens aan levenloze dingen)

Kenmerkend voor deze reeks is een werkcyclus die in veel van mijn werk lijkt te bestaan. Na een vrij gewoon begin (Gelukkige Hemel) en een meer avontuurlijk vervolg (Bliksemend Haar) kom ik tot een punt waarop ik het gevoel heb dat het energieniveau hoog is (Vergeeflijke Tong, Veile Tong).

De werken die met kleur te maken hebben (Verdacht Roze en Berustend Geel bijvoorbeeld) werden uitgevoerd door een actrice die de gezichtsuitdrukking aannam die overeenkwam met het gevoel dat die bepaalde kleur bij haar opriep. De verschillende gezichtsuitdrukkingen werden in de eerste beelden ingepast door dubbel afdrucken en dubbel belichten.

35 **Thaumatroop (reeks)**

Een thaumatroop is een kaart met verschillende afbeeldingen op voor- en achterkant die samen lijken te vloeien als de kaart snel wordt rondgedraaid. Wat mij aansprak was het disjunctieve van de afbeeldingen en de spanning die zij oproepen. Twee dingen die letterlijk gescheiden zijn maar een magnetisch kracht tot 'Gestalt' hebben. Zij willen samen zijn maar zijn het niet. Je kunt dus zelf beslissen om ze voor je 'geestesog' samen te brengen of ze gescheiden te houden. Ieder voor zich.

36 **Actie/reactie (gesynchroniseerd)**

De kijker staat zo opgesteld dat hij even belangrijk is als het verschijnsel dat hij bekijkt. Wij kijken naar iemand die kijkt naar iets. Hierbij werden twee filmcamera's gebruikt en de gang van beide camera's werd gesynchroniseerd. De afgebeelde persoon wist van tevoren niet welke handeling zou worden uitgebeeld. In deze reeks zijn verschillende stukken die alledaagse handelingen betreffen en de groep als geheel geeft een onthullend beeld van de kijker.

38 **Stroboscopisch/futuristisch (reeks)**

Beweging is een fundamentele eigenschap van de wereld en bijgevolg een thema dat zich leent voor onderzoek in de kunst. Het ging mij er hier om het gegeven van de sequentie binnen één foto te onderzoeken, een benadering toe te passen van 'wat gebeurt er als ...', een aantal ideeën van het futurisme verder uit te diepen en het taaleigen van de beweging te onderzoeken.

39 **Stereogram Reeks**

Een bevriende kunstenaar zei tegen mij dat wat ik graag deed was dingen uit elkaar halen en weer in elkaar zetten. Maar ook transformeren is belangrijk voor mij. Hier wordt iets getransformeerd en gescheiden en wordt aan de kijker de keuze gelaten de dingen te laten zoals ze zijn of ze in de oude staat te herstellen.

40 **Kleuren van het Collectieve Geheugen**

Kodak zegt dat dit de kleuren zijn ten aanzien waarvan het publiek het meest kritisch staat. De meeste mensen schijnen te weten hoe deze kleuren eruit zouden moeten zien.

Geïntigreed door de Jungiaanse implicaties hiervan maakte ik op gezette tijden een wandeling vanuit mijn atelier en fotografeerde de eerste glimp die ik van deze kleuren opving. De bedoeling was vooral voorbeelden van deze kleuren te fotograferen, niet zozeer de dingen zelf, ongeveer zoals kleurstaal op een verkaart. De kleuren werden steeds gefotografeerd in de volgorde die Kodak aangeeft. In theorie zou men sterk op deze kleuren moeten reageren.

41 **Autokleuren (reeks)**

Kleur als herinnering. Op verschillende tijdstippen fotografeerde ik snel een kleurstaal van elke auto die voor een bepaald blok huizen geparkeerd stond. Altijd hetzelfde deel van de auto – het midden van de deur. De syntaxis van de kleuren is belangrijk, niet de compositie van de foto. Zij zouden 'Straatuitspraken' (*street sentences*) kunnen worden genoemd. Ze zijn opgehangen in de volgorde waarin de auto's geparkeerd stonden en als in de straat een parkeerplaats leeg bleef is op de wand ook een lege

plek te zien. In het werk 'Volvo, Vuil en Gepoetst' uit 1968 gaat het om de toestand van de kleur. De 'vuile' foto heeft een matspray en de 'gepoetste' is op glanzend papier afgedrukt.

42 **Pangram Reeks**

Een pangram is een zin waarin alle letters van het alfabet tenminste eenmaal voorkomen, met zo weinig mogelijk herhalingen. Toen dit werk ontstond was ik erg geïnteresseerd in eenvoudige 'katalogusfotografie'. Fotograferen om dingen zo herkenbaar mogelijk af te beelden. De eerste letters van de verschillende dingen vormen de woorden van de titel. Syntaxis en spelling rechtvaardigen de aanwezigheid van die foto's in die volgorde in het werk.

46 **Herstel/Retoucheerreeks**

Het uitgangspunt was de man zonder benen en het gebroken bord. In de volgende foto's werden een been en het ontbrekende deel van het bord gereconstrueerd door spuit- en schilderwerk. De handeling van het genezen (helen) wordt op één lijn gesteld met kunst ...

47 **Gewelddadige Ruimte (reeks)**

De bedoeling was de implicatie van geweld als thema te gebruiken en daar formele middelen tegenover te stellen, waardoor een dialectische botsing ontstaat die leidt tot een synthese die meer kracht zou hebben dan de samenstellende delen.

49 **Die Verwenste Allegorieën – een uitleg (Blasted Allegories)**

De categorische titel 'die verwenste allegorieën (*Blasted Allegories*)' is ontleend aan een passage van de Amerikaanse schrijver Nathaniel Hawthorne. Hierin wordt de uitdrukking gebruikt om het gebruik van de allegorie/metafoor te kenschetsen als een verwerpelijke methode, een vloek: die verwenste allegorieën! Een allegorie is een nuttige methode door de rijkdom aan betekenis die hiermee kan worden suggereerd, maar dit voordeel verandert in een vloek juist door de veelheid van betekenissen die kan worden opgeroepen, en dus van verwarring. Een allegorie kan zoveel dingen betekenen dat zij eigenlijk alles en niets betekent. Dus als iemand kiest voor de allegorie als werkwijze komen er veel verwensingen. De term *blasted* kan echter ook betekenen 'ontploft', flarden en stukken betekenis die in de lucht zweven en door hun kortstondige, wisselende configuraties tot nieuwe ideeën inspireren.

Ik besloot vooral commerciële TV-beelden als bronmateriaal te gebruiken. Zij functioneren als een raam naar de wereld. Voor velen is het de wereld, niet een namaakwereld. TV kan in allerlei opzichten lijken op het raam/de deur waardoor men in het renaissanceschilderij de renaissanceruimte binnenstapt.

Om te vermijden dat de beelden het stempel van mijn eigen smaak zouden dragen gebruikte ik een automatisch opname-apparaat waardoor bijvoorbeeld elke tien minuten een foto werd gemaakt. In dit geval is geen ingreep mogelijk voor een beste beeld. Dit droeg het risico van verveling in zich, maar veel van het leven is vervelend. De bedoeling is verveling te gebruiken, niet haar te vermijden omdat zij onaangenaam zou zijn.

Drie categorieën foto's zijn gebruikt: zwart-wit, kleur en monochroom (d.w.z. R, O, Y, G, B, V, – door middel van een

kleurfilter op de camera). Aangezien het in dit werk onder meer om transformatie gaat zijn categorieën nodig die in elkaar kunnen worden omgezet. Alle foto's van de belichte rollen werden dan afgedrukt.

Vervolgens keken vrienden of ik naar elk beeld en voorzagen het van een woord. Gewoonlijk is het eerste woord dat iemand in gedachten schiet het beste, als er tenminste een logisch verband bestaat. Daarna werden de foto's alfabetisch gerangschikt. De voornaamste reden voor dit omslachtig proces was te komen tot een beeldwoordenboek.

Nu begint het transformatieproces – en voor mij het creatieve aspect. In dit verband moet vermeld worden dat ik altijd erg geboeid ben geweest door taal in het algemeen, vooral door structuralistische methoden en Levy-Strauss.

Elk werk heeft andere regels waar bij het maken aan moet worden voldaan. Dit is een typerend voorbeeld: Zwart-wit foto's met woorden waarvan de eerste letter een letter van de kleuren van de kleurenschijf (R, O, Y, G, B, V) is worden uitgekozen – in volgorde maar beginnend met een willekeurige kleur die als uitspraak zinvol is. De volgorde van de kleuren bepaalt de grammaticale samenhang van de afzonderlijke kleurenfoto's, maar de fotoreeks moet ook als zin betekenis hebben. Daarnaast wordt nog als regel gehanteerd dat elk woord met dezelfde letter moet beginnen en alle woorden op alfabetische volgorde moeten worden gezet. Wat mij hierin boeit (en vaak is dat een methode in mijn werk) is het vaststellen van een reeks voorwaarden waardoor dingen zelden gebeuren, maar die niet zo moeilijk zijn dat die dingen absoluut niet zouden kunnen gebeuren. Van belang is ook dat ik de eerste beelden uit mijn beeldwoordenboeken gebruik die voldoen aan de eisen van de structuur, ongeacht of beeld of woord mij persoonlijk erg boeien.

Nu wordt de ondertitel 'kleurrijke uitspraak' duidelijk. Kleurrijk om te zien, maar ook kleurrijk (vol, allegorisch/metaforisch) in betekenis. Eigenlijk zou ik waarschijnlijk het woord metafoor in de titels moeten gebruiken, maar ik beschouw de hele reeks als een allegorie en de afzonderlijke werken als delen van het geheel.

Hierboven zei ik al dat het een ingebouwd gevaar was dat een werk zo overladen wordt met betekenis dat het geen betekenis meer heeft. Dit risico werd op de koop toe genomen, in de hoop dat subtiele betekenissen zouden ontstaan die er anders niet geweest zouden zijn. Betekenissen die het leven rijk maken ontsnappen vaak aan onze netten – strikte betekenis als werkwijze is vaak een logge techniek en potentiële ideeën/inzichten worden verbrijzeld. De intentie van deze werken is dus niet 'je krijgt wat je ziet', maar ook op dat vlak zijn zij beschikbaar, net als andere, voor de ongeduldige tentoonstellingsbezoeker omdat hun visuele kant aantrekkelijk is.

Kortom, het is mijn bedoeling geweest een visuele ordening te scheppen door woorddordening, en een woorddordening door visuele ordening. Om mijn eigen 'goede smaak' te vermijden werden daarbij de orde van de taal, kleur en andere systemen als bepalende instrumenten gebruikt. Dit zijn toevallige fragmenten, maar het juiste fragment zou alle betekenis in zich kunnen dragen die een mens nodig heeft om het leven waarde te geven.

Structuur door kleur (reeksen)

De tekening gaat uit van de kegel en deze staat midden op een verticale as die met loodpotlood dun op de wand is getekend. De cilindres worden daar in de volgorde van de kleuren van de regenboog langs gezet – ik begin altijd met

rood bovenaan, maar in theorie maakt het niet uit, alleen de symmetrie van drie boven de kegel en drie eronder is van belang.

De as A loopt dan door de hoofdas van de kegel en de korte assen van de cilindres. De horizontale assen worden door de lange assen van de cilindres getekend (B 1-6). De spaken worden vervolgens op deze assen geplaatst in dezelfde kleurvolgorde als eerder is bepaald, de punten worden bepaald door de diagonale lijnen die de kegel bepaalt – de punten zijn dan binnen het ovaal van spaken (snijpunt van lange en korte assen) – dit bepaalt de punten voor de twee rode en twee violette spaken. Van daaruit kunnen de resterende lijnen worden getrokken.

Het werk werd gefotografeerd op een filmrol met 20 opnamen, het is dus een werk van 19 uit 20, met een vergissingsmarge van één (mislukte foto).

Ik noem het een onvolmaakte tekening omdat ik niet zeker weet of alle mogelijke permutaties volmaakte snijpunten zullen opleveren. Het lijkt of deze installatie bij het laatste snijpunt ongeveer 1,2 cm ernaast is. Tekenen de lijnen dus heel dun volgens die werkwijze/redenering, dan is het in orde. O ja, ik vergeet nog te zeggen dat de cilinderfoto's altijd tegen elkaar geplaatst moeten worden. Zoals je ziet is het een werk dat zijn schoonheid aan het toeval ontleent.

52-53 Drie Metaforische Maten

De beste manier om dit werk te benaderen is misschien om het te beschouwen als drie antwoorden op drie vragen over het formaat van de ruimte waarvoor het werd gemaakt. Vraag: 'Hoe breed is het?'. Antwoord: 'Zo breed als de afstand tussen Oost en West'. Vraag: 'Hoe lang is het?'. Antwoord: 'Zo lang als van achter naar voor'. Vraag: 'Hoe hoog is het?'. Antwoord: 'Zo hoog als de hemel en zo diep als de hel'. Ik zou een werk hebben kunnen maken waarin alleen van specifieke maten werd uitgegaan, maar mijns inziens kan idiomatisch taalgebruik vaak beter aangeven wat wij werkelijk bedoelen – is nauwkeuriger dan specifieke informatie. Iemand die het werkelijk koud heeft zegt niet 'Het is 10°C onder nul', maar 'het is hels koud'. Mijn opzet was te proberen de feitelijke afmetingen van de ruimte te vergroten door middel van metaforen. Niet door bouwkundige veranderingen, maar door taal. Geïllustreerde taal. En foto's. Het gebruik van foto's boeit me nog altijd.

De selectie van beelden had ook een andere kunnen zijn dan deze. Op de wand die gaat over *breedte* had ik een foto kunnen gebruiken van bijvoorbeeld een brede lach, een uitgedijd middel, brede schouders, maar ik gaf de voorkeur aan de dubbelzinnigheid van het vissersgebaar – de gespreide armen die de maat aangeven van de vis die is ontkomen staan voor onbepaalde afmetingen, die het begripsvermogen te boven gaan. Voor de tweede wand die over *lengte* gaat hadden spoorrails, een landingsbaan of iets dergelijks kunnen dienen. Dat een foto van een bepaalde straat is gebruikt is niet belangrijk, hoewel de palmbomen en oceaan naar ik vermoed een soort uitnodiging zijn om verder te komen. Wat de laatste wand, die over *hoogte*, betreft lijkt een berg de belichaming van het 'het hoogste'. Zo zal iemand om zijn liefde te bewijzen beloven '... de hoogste berg te beklimmen'. Het andere uiterste van deze maat, de bodem, gebruikt de zee als beeld, met alle emotionele bagage die daarbij hoort en het zinkende schip staat weer voor andere, niet-specifieke onrust en angst.

Als geheel getuigt het werk van humor, verlangen om te zwerven, verrukking en heeft een oceanisch, id-achtig karakter. De ruimte is een projectie van een complex van emoties. En geen kale wanden – wanden die door taal verdwijnen maar weer verschijnen door specifieke maten,

want de maten van de foto's staan in verhouding tot de maten van de wand waarop zij hangen. (opmerking: de twee visshelmen zijn gelijk aan de wand). Ook de hoeken en plaats van alle afbeeldingen corresponderen met hun plaats op de wand. Ik voor mij voel in dit werk de polsslagen van het leven. Soms precies en nauwkeurig aanwezig, dan weer verdwenen met zijn poëzie en angst. Een moderne ruimte.

54 Baudelaire ontmoet Poe

Het werk is visueel gelijkwaardig aan hoe ik denk dat Baudelaire zich moet hebben gevoeld op het moment dat hij voor het eerst Poe las.

Om te beginnen de slang. Kruiend, sluipend over de grond, traagheid, platgedrukt door de zwaartekracht. Een vlak gezichtspunt, zoals Platland. Misschien zoals iemand zich voelt die moet schrijven en geen inspiratie meer heeft. Er gebeurt niet veel totdat hij Poe ontmoet. Maar het doet ook sterk denken aan lusteloze wellustigheid, aan aardsgebonden poëzie. Het doet denken aan de donkere regionen van de geest, een duivelse atmosfeer. Een teken van de eisen van het onderbewustzijn. Ik herinner me dat Baudelaire sprak van zijn maitresse als een 'dansende slang'. Ik zou, denk ik, ook een slak kunnen gebruiken. Toch lijkt een slang gewoon beter, lager bij de grond, langer en met meer poëtische bijbetekenissen. Dit idee is ook in fotogravure vastgelegd, maar daarover later.

Wat ons brengt tot het tweede beeld. De slang springt op, draait rond, omvat een meer specifiek symbool – een juweel, draait zich er omheen. Een baby-slang, een soort wedergeboorte. Klaar om te groeien. Een samenpakking van ideeën, met opzet gemengd. Hoog en laag. Gekozen, zoals Baudelaire zegt, van '... woud van beelden'. Deze elementen naast elkaar plaatsen lijkt erg veel op Baudelaire. Duivelse schoonheid, zou Baudelaire zeggen, alhoewel mijn gezichtspunt minder definieerbaar is, dus terug naar Poe. In ieder geval brengt het het onderbewuste en het onlogische in beroering. Onderdrukte gevoelens en associaties beginnen te ontwaken.

De kikker staat voor de explosie die ontstaat op het moment dat twee geesten elkaar ontmoeten. In kleur, groter dan de twee andere foto's, barstend en bewegend vanuit het vliegtuig op de muur. Tevens een metamorfose, een verandering van slang tot kikker. Afstotend, maar ergens ook prachtig, magie symboliserend. Transsubstantiatie. Het idee verstoffelijkt, belichaamt maar in een sinistere, onsociale vorm.

Wat betreft de fotogravure. Het heeft betrekking op het afdrukken van bijvoorbeeld de kleur, wanneer de kikker niet langer een teken is. De kikker is de angst van de kunstenaar.

Ende 1965 hatte ich mit dem Malen aufgehört und Anfang 1966 mit diesen Arbeiten begonnen. Ich war es satt, relational painting (Beziehungs-Malerei) zu machen und war neugierig geworden, ob unmittelbare Information nützlich sein könnte. Es ging mir darum, Sprache nicht als visuelles Element, sondern als etwas Lesbares zu verwenden. Das heißt, daß eine Notizbucheintragung über Malerei die Malerei ersetzen könnte und daß visuelle Angaben weniger etwas künstlerisch Gefälliges sein könnten als vielmehr Dokumentation wie in einem Warenhauskatalog oder auf einem Polizeifoto.

Die meisten dieser Stücke sind auf normalen Leinwänden. Bis auf einige wenige in Pastellfarben (stock wall color), sind sie weiß. Viele der verwendeten Fotos waren ursprünglich nicht für den Bereich der Kunst gemacht worden, einige dienten dazu, die geläufigen Normen der Fotografie zu brechen und andere waren aus dem Fenster eines fahrenden Autos gemacht worden. Dabei versuchte ich, etwas zu machen, was keine Kunstsignale ausstrahlte. Das einzige Kunstsignal sollte die Leinwand sein.

Es war wichtig, daß ich der Stratege war. Jemand anders baute und grundierte die Leinwände und brauchte sie zu dem Schildermaler; die Texte waren Zitate aus Kunstbüchern und der Schildermaler war angewiesen, keine attraktive, kunstvolle Beschriftung anzufertigen, sondern die Information auf dem einfachsten Wege zu vermitteln.

10-11 Auftragsarbeiten

Es sind im Auftrag ausgeführte Arbeiten. Die Sonntagsmalerei hatte mich seit langem fasziniert. Der Ablauf: Zunächst besuchte ich viele Ausstellungen von Laienmalern. Wenn ich einen Maler entdeckte, fragte ich ihn, ob er bereit sei, ein Bild im Auftrag zu malen. Dann gab ich ihm eine normale Leinwand, auf der ein Feld in der Größe eines 35 mm-Lichtbildes eingegrenzt war. Das Problem, ein gegenständliches Thema zu geben, (bei dem ihre gewöhnliche Thematik von Schonern, verlassenen Kakteen, Ozeanen im Mondlicht etc. vermieden wurden) löste ich durch eine kürzlich beendete Serie, die jemanden zeigte, der herumging und auf Dinge zeigte, die für ihn interessant waren. Ich legte jedem der Künstler ungefähr ein Dutzend dieser Dias vor, aus denen sie auswählen sollten. Sie wurden aufgefordert, eine möglichst naturgetreue Wiedergabe zu malen, in der Vorstellung, daß daraus Kunst hervorgehen würde. Nach der Vollendung wurde jedes Bild zu einem Schildermaler gebracht, der den Namen des Künstlers auf das Bild so schrieb: 'A Painting by ...'. Die ganze Arbeit wurde in Galerien der zeitgenössischen Kunst in Los Angeles und New York ausgestellt. Es war wichtig, daß diese Bilder als ganze Gruppe ausgestellt wurden, damit der Besucher Kennerschaft zeigen konnte, indem er z.B. verglich, wie der ausgestreckte Zeigefinger in jedem Bild gemalt war. Letztlich ging es darum, die Künstler in einen anderen Kontext einzubringen und ihnen ein noch nicht abgegriffenes Thema zu verschaffen, das die Aufmerksamkeit eines Besuchers auf sich ziehen würde, der sich für zeitgenössische Kunst interessiert.

12-13 Landkartenprojekt Californien

Die Idee lag darin, die Landschaft wie eine Karte zu sehen und tatsächlich jeden Buchstaben und jedes Symbol der Karte, wie es für den entsprechenden Teil der Erde verwendet wird, auszuführen. Es war der Versuch, die reale Welt der Karte anzupassen, der Natur die Sprache aufzubürden und umgekehrt.

Teil 1: Kalifornien

Hier folgen Fotos des Buchstaben, die zusammen das Wort CALIFORNIA bilden, und der Karte, die verwendet wurde, um die Position jedes Buchstabens zu bestimmen. Die Buchstaben variieren in Größe von 1 bis ungefähr 100. Sie sind aus unterschiedlichen Materialien gefertigt.

C. Bei Jones' Valley Road, 14,5 km von Hiway 299 ab Redding. Am Ufer eines Nebenarms des Shastasees. Material: gefundene Baumstämme.

A. An der Straße nach Paradise, 12 km von der Kreuzung Paradise Road und Hiway 99 (bei Chico). Material: Farbe auf Felsen.

L. 5,8 km von Newcastle auf der California 193. Material: Telefonsäule und Schattenimitation.

I. 8 km von St. Andreas auf Hiway 49. Bei Angels Camp. Material: giftfreie Farbe in Bucht.

F. Ben Hur Rod, Südlich von Mariposa, 5,4 km ab California 49. Material: rote Staubpartikel.

O. 5,4 km nach Kreuzung 180 auf Reed Road. Bei Minkler. Material: rotes Garn.

R. 22,4 km nördlich von Kernville im Sequoia National Forest. Im Kern river. Material: gefundene Felsbrocken.

N. 6,6 ab Hiway 395 auf der Death Valley Road, 960 m an der Südseite der Straße. Material: Felsbrocken und trockene Farbe.

I. Außerhalb Lucerne, 18,9 km von der Feuerwehrrache in Lucerne, 3,2 km ab Old Womans Spring Road. Abbiegen bei Tafel 'Partin Limestone Products'. Material: weiße, trockene Farbe (der Buchstabe ist kaum sichtbar).

A. Im Joshua Tree National Monument, 24 km ab Twenty Nine Palms Visitors Center auf der Straße nach Cottonwood. Material: trockene Farbe, Felsbrocken, Samen wildwachsender Wüstenblumen.

14 Ingres

Ingres

Dies ist die Geschichte eines wenig bekannten Ingres. Sein erster Besitzer ging sorgfältig mit ihm um, aber die Dinge laufen, muß er ihn schließlich verkaufen. Nachfolgende Besitzer waren nicht so besorgt um seinen Zustand und behandelten ihn nicht so sorgfältig wie sein erster Besitzer. Das heißt, der zweite Besitzer ließ den Zustand des Gemäldes ein wenig agleiten. Mag sein, alles begann damit, daß man es schief an der Wand hängen ließ, es nicht abstaubte, mag sein, es fiel einigmal auf den Boden, wenn jemand die Tür zu fest zuschlug. Jedenfalls erhielt der dritte Besitzer den Ingres mit eigenen Kratzern (nicht wirklich Rissen), die Leinwand beulte sich in einer Ecke. Die Farbe war hier und da verblichen. Nachfolgende Besitzer ließen ihn retouchieren, aber die Reparaturen paßten nie richtig und der Abstieg hatte begonnen. Das Gemälde sah ziemlich traurig aus. Aber was wichtig war, war die Dokumentation - Ingres' Idee; nicht die Substanz. Und die Nachweise waren immer gut geführt worden. Eine klare Linie, eine gute Herkunft. Es war ganz sicher ein Ingres, auch wenn zu dieser Zeit das Gemälde nicht mehr viel war.

Neulich wurde es versteigert. Die Zeit war nicht freundlich mit dem Ingres gewesen. Alles war übrig geblieben war, war sein Nagel. Vielleicht stammte der Nagel vom Original, vielleicht ist er bei Ausbesserungen benutzt worden oder

vielleicht hat Ingres selber ihn benutzt, um das Bild aufzuhängen. Das war alles, was vom Ingres übriggeblieben war. Man glaubte sogar, dies sei der einzige Ingres-Nagel, der jemals öffentlich verkauft wurde.

Moral: Wenn du die Idee im Kopf hast, ist das Werk so gut wie getan.

14 Die Neongeschichte

Es war einmal ein unbekannter Bildhauer, der früh mit Neon gearbeitet hatte. Der Direktor einer kleinen College-Galerie, der hörte, wie er von seinen Versuchen mit diesem Material sprach, wollte seine Arbeiten sehen. Nachdem er die Neonskulptur gesehen hatte, arrangierte der Direktor eine Ausstellung des Stückes in der Galerie.

Ankündigungen wurden an die Presse versandt. Aufgrund der Ankündigungen geschah folgendes:

1. Eine der größten Zeitungen Amerikas fragte nach einem Farbfoto für die Sonntagsausgabe.

2. Eins der größten Museen Amerikas wollte dem Bildhauer ein Stipendium für junge Talente geben.

3. Der Direktor einer großen Galerie in einer der größten Städte Amerikas bot ihm eine Einzelausstellung an.

Keiner hatte ein einziges Werk des Künstlers gesehen, aber alle hatten die Ankündigung gelesen.

Moral: Unterschätze nie den Wert einer Idee.

15 Eine Linie bilden: Bälle

Der treibende Ball wurde als Meßgerät verwendet. Die Fotos wurden nicht von den gewöhnlichen Maßen bestimmt, sondern von dem Ball als wesentlichem Punkt. Es gibt da eine Nähe zu dem musikalischen Maßenheiten. Der sich in jedem Foto wiederholende Ball liefert einen klaren Hintergrund für die sichtbare Zufälligkeit des Hintergrundes/Felder auf jedem Foto. So ist jede Aufnahme abwechselnd das Foto von einem Ball oder das Foto eines Ortes oder einer Szene.

16 Wählen (Ein Spiel für zwei Mitspieler): Rhabarber

Dieses Werk ist Teil mehrerer Serien von Arbeiten über das Wählen. In dieser Version war eine Gruppe Rhabarbern vorhanden, aus denen ausgewählt werden sollte. Ein Mitspieler wurde aufgefordert, irgendwelche drei Rhabarberstangen aus der Gruppe auszuwählen, ganz gleich welchen Grund er/sie im Moment hatte. Die drei ausgewählten Rhabarberstangen wurden dann auf irgendeine Oberfläche placiert, damit sie fotografiert werden konnten. Ich wählte eine der drei Rhabarberstangen aus, aus welchem Grund auch immer. Ein Foto wurde von diesem Wahlvorgang gemacht. Die gewählte Rhabarberstange blieb übrig; die beiden anderen, nicht ausgewählten Stangen wurden weggeworfen; zwei neue Stangen wurden hinzugeführt. Dann kam die nächste Wahl usw. Jeder Mitspieler entwickelte dem anderen unbekannt Strategien, während der Wahlvorgang weitergeht, bis alle Rhabarberstangen verbraucht sind.

18 Wellen: Farbe

Eine große Anzahl meiner Arbeiten entsteht aus einem einzigen Wort, einem zufälligen Satz, oder einem zufällig gehörten Kommentar oder einem Teil davon. In diesem Falle war es das Wort Defenestration (Fenstersturz). Es gefiel mir, weil es eine begrenzte, auf eine bestimmte Handlung bezogene Bedeutung hatte. Ich versuchte,

kann. Wenn sich also jemand entscheidet, die Allegorie als Arbeitsmethode zu verwenden, gerät er oft in einen Fluch. Aber der Satz kann auch 'explodiert' bedeuten, Bedeutungsstücke und -fetzen, die in der Luft schweben, deren vorübergehende Syntax neue Ideen vermittelt.

Ich beschloß, weitgehend das kommerzielle Fernsehen als Bildquellenmaterial zu verwenden. Es wird als ein Fenster in die Welt verwendet. Für viele ist es die Welt und nicht einmal ein Surrogat. Fernsehen kann einem Fenster/einer Tür, durch das/die man in Renaissance-Bilder/Räume geht, sehr ähnlich sein.

Um die Färbung der Bilder nach meinem eigenen Geschmack zu vermeiden, wird ein Intervallometer mit der Kamera verwendet, so daß eine Fotografie, sagen wir, alle zehn Minuten gemacht wird. An diesem Punkt ist keine Interferenz für irgendein bestes Bild möglich. Hier ist es leicht möglich, sehr zu langweilen, aber dann ist ein großer Teil vom Leben langweilig. Die Idee liegt gerade darin, die Langeweile zu verwenden und nicht, sie wegen ihrer Unannehmlichkeit zu vermeiden.

Drei Kategorien von Fotografien werden verwendet: schwarzweiß, farbig, einfarbig (d.h. R, O, Y, G, B, V, – im Sinne des Farbrades durch einen Farbfilter vor der Kameralinse vollendet). Seitdem ist die Transformation ein wichtiger Anteil in dieser Arbeit, Kategorien werden benötigt, um die eine in die andere umzusetzen. Alle Fotografien werden dann von den belichteten Rollen abgezogen.

Dann schauen Freunde oder ich jedes Bild an und weisen ihm ein Wort zu. Gewöhnlich ist das erste Wort, das einem einfällt, das beste, vorausgesetzt, daß es eine logische Verbindung herstellt. Dann werden die Fotografien alphabetisch aufgereiht. Aus diesem Arbeitsvorgang geht ein Wörterbuch der Bilder hervor.

Jetzt beginnt der Transformationsprozeß und für mich der schöpferische Aspekt. Es muß gesagt werden, daß ich von Anfang an ein großes Interesse an der Sprache, besonders an den strukturalistischen Methoden und Levi-Strauss hatte.

Jede Arbeit folgt in ihrem Arbeitsablauf bestimmten Regeln. Hier ein typischer Ablauf: Schwarz-weiß Fotos, deren Wörter mit den Anfangsbuchstaben des Farbrades (R, O, Y, G, B, V) beginnen, werden in dieser Reihenfolge ausgewählt, aber so, daß sie nur mit einer Farbe beginnen, die den Sinn eines Satzes ergibt. Die Farbfolge bestimmt die Syntax der einzelnen Farbfotografie, aber die verwendeten Fotos müssen ebenso den Sinn eines Satzes ergeben, darüber hinaus müssen sie die gesamten Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn jedes Wort mit demselben Buchstaben anfangen muß und wenn alle Wörter alphabetisch geordnet sein müssen, als Regel befolgen. Mir geht es dabei darum (und dies ist eine Methode in den meisten meiner Arbeiten), ein Bedingungsgefüge zu errichten, in dem man die Dinge nur schwer auffinden kann, aber nicht so schwierig, daß man sie nicht doch möglicherweise finden kann.

Dabei muß festgehalten werden, daß ich die ersten Bilder, die ich in meinen Bildwörterbüchern finden konnte und die strukturellen Bedingungen erfüllten, verwendet habe, ohne Rücksicht auf das, was mich persönlich mehr beschäftigte, das Bild oder das Wort.

Hier soll noch der Untertitel 'Farbige Sätze' geklärt werden. Farbig im Aussehen, aber ebenso farbig (vielfältig, allegorisch/metaphorisch) in der Bedeutung. Eigentlich sollte ich wohl das Wort 'Metapher' in den Titeln verwenden, aber ich betrachte den ganzen Körper einer Arbeit als eine Allegorie und die einzelnen Stücke als Teil des Ganzen.

Vorher sagte ich, daß in einem Stück die Gefahr verborgen ist, so reich an Bedeutungen, die es annimmt zu sein, daß das Ergebnis keine Bedeutung sein könnte. Das habe ich in der Hoffnung riskiert, daß Untertitel das erzeugen können, was nicht auf andere Art zu finden ist. Gerade die Bedeutungen, die das Leben reich machen, entziehen sich oft unserem strengen Bedeutungsnetz, in dem ein Prozeß häufig eine schwerfällige Erfindung ist und kraftvolle Ideen/Einsichten fehlen. So bedeuten diese Arbeiten in ihren Absichten nicht 'was Du siehst, ist das, was Du bekommst'. Aber für den ungeduldigen Galeriebesucher sind sie auf dieser Ebene ebenso zugänglich wie andere, weil ihr visueller Aspekt verführerisch ist.

Letzten Endes war es mein Ziel, das Visuelle durch das Wort und das Wort durch das Visuelle zu erzeugen, meinen guten Geschmack außer Acht zu lassen zu Gunsten der Sprache, Farbe und anderer Systeme. Dies sind zufällige Sätze, aber der richtige Satz kann all' die Bedeutungen vermitteln, die ein Mensch braucht, um dem Leben einen Wert zu geben.

52-53 **Drei Metaphorische Maße, Eine Erläuterung**

Dieser Arbeit kann man sich vielleicht am ehesten nähern, wenn man darin drei Antworten auf drei Fragen sieht, die sich auf die Größe des Raumes bezieht, für den sie konzipiert wurde. 'Wie weit dehnt sie sich aus?' Antwort: 'So weit, wie von Ost nach West'. 'Wie tief ist sie?' Antwort: 'Das Ende der Welt'. 'Wie hoch ist sie?' Antwort: 'So hoch wie der Himmel und so tief wie die Hölle'. Ich könnte eine Arbeit gemacht haben, die sich nur mit einer Idee von spezifischen Maßen beschäftigt, aber ich glaube, daß die idiomatische Sprache mehr an das erinnert, was wir wirklich meinen – näher zum wesentlichen Punkt als eine spezifische Information. Jemand, dem wirklich kalt ist, sagt nicht, 'es ist 10° unter null', sondern 'es ist teuflisch kalt'. Es war meine Absicht, zu versuchen, die vorhandenen Dimensionen des Raumes durch die Metapher auszudehnen. Nicht durch architektonische Veränderungen, sondern durch die Sprache. Aber durch eine illustrierte Sprache, und hier durch Fotografien. Es verwirrt mich immer noch, Fotografien zu verwenden. Es hätten andere Bilder ausgesucht werden können, als ich ausgesucht habe. Für die Wand, die sich auf die weite bezieht, hätte ich sprechende Fotos aussuchen können, ein breites Lachen, eine breite Taille, breite Schultern, aber ich wählte die Ambiguität der Haltung eines Fischers – die ausgebreiteten Arme, die die Größe des Fisches zeigen, soll die unendliche Länge hinter dem normalen Verständnis bedeuten. Für die zweite, die Tiefe betreffende Wand, hätten eine Eisenbahnschiene, eine Landebahn oder etwas ähnliches angewandt werden können. Daß die verwendete Fotografie eine einzelne Straße zeigt, hat keine Bedeutung. Obwohl Palmen und Ozean vermutlich eine Einladung sind, um weiterzugehen. Bei der letzten Wand, die sich auf die Höhe bezieht, scheint ein Berg die treffende Qualität 'des höchsten' auszudrücken. Wenn jemand seine Liebe betonen will, meint er oft, '... den höchsten Berg erklimmen zu können'. Für die äußerste Tiefe des Maßes figuriert das Meer mit all seiner emotionalen Last und das versinkende Schiff bietet eine weitere, nicht unbedingt verwirrende Angst. Letztlich vermittelt die Arbeit Humor, ein Verlangen zu wandern, und eine 'ozeanische Es-Qualität'. Der Raum ist eine Projektion einer Gesamtheit von Gefühlen. Und keine bloßen Wände, sondern Wände, die mit Sprache erklären und die wiedererscheinen in der Besonderheit des Maßes, denn jedes Foto ist direkt proportional zu den Dimensionen der Wand, an der es plaziert ist (merke: die zwei Fischhälften der Wand ebenbürtig). Ebenso korrespondieren alle Bilder in Winkeln und Anlage mit ihrem Ort. Für mich enthält diese Arbeit den Puls des Lebens. Manchmal mit ihrer Präzision und manchmal mit ihrer Poesie und Angst. Ein moderner Raum.

54 **Baudelaire begegnet Poe**

Dieses Stück ist eine visuelle Entsprechung zu dem, was Baudelaire meiner Meinung nach gefühlt haben muß, als er Poe zum ersten Mal gelesen hat.

Zunächst ist da eine kriechende Schlange, die langsam über den Boden schleicht, langsame Bewegung, von der Schwerkraft niedergehaltene Trägheit. Ein flacher Blickwinkel wie das Flachland. Möglicherweise empfindet man so, wenn man einen Schreibblock hat? Es passiert nicht viel, bis er Poe trifft. Aber auch umwittert von träger Wollust, von der mit der Erde verketteten Poesie, gemahnd an die dunkleren Regionen der Seele, eine infernale Atmosphäre, ein Zeichen der Bedürfnisse des Unterbewußtseins. Ich denke daran, daß Baudelaire von seiner Geliebten als 'einer tanzenden Schlange' gesprochen hat. Ich hätte vermutlich eine Schnecke verwenden können. Aber eine Schlange scheint einfach deshalb besser zu sein, weil die der Erde näher und reicher am poetischen Untertönen ist. Es ist auch eine Photogravüre, aber darüber später mehr.

Um zum zweiten Bild zu kommen. Die Schlange bäumt sich auf, windet sich, umschlingt ein deutlicheres Symbol – einen Edelstein – umhüllt ihn. Und eine junge Schlange, eine Art Wiedergeburt, im Wachstum begriffen. Ein Aufeinandertreffen von bewußt gemischten Bildern. Stark und schwach. Wie Baudelaire sagen würde, 'aus dem Bilderwald' ausgewählt. Wenn solche Bildelemente einander gegenübergestellt werden, scheinen sie Baudelaire nahe. Die Schönheit im Bösen sagt Baudelaire, obwohl ich meine, daß mein Gesichtspunkt unbestimmter ist; zurück zu Poe. Auf jeden Fall wühlt er das Unterbewußtsein und das Vorlogische auf. Unterdrückte Ideen und Assoziationen erwachen.

Das Frosch-Bild steht für eine Explosion, die sich in dem Moment ereignet, in dem zwei Seelen aufeinanderprallen. Es ist farbig, größer als die beiden anderen Bilder und sprengt den Rahmen, indem es die Fläche der Wand verläßt. Oder auch eine Metamorphose, die Verwandlung der Schlange zum Frosch. Es ist abstoßend, aber irgendwie schön, Ausdruck der Magie. Transsubstantiation. Die vergegenständlichte Idee ist Fleisch geworden, aber auf eine unheimliche unsoziale Art.

Und nun zur Photogravüre. Sie ermöglicht, daß der Frosch nicht länger ein Zeichen ist. Der Frosch ist ein freigelassener Künstler.

John Baldessari

Born National City, California; June 17, 1931.
Lives and works in Santa Monica, California

One man exhibitions (selected)

- 1960 La Jolla Museum of Art, La Jolla, California
 1962 Southwestern College, Chula Vista, California
 1964 Southwestern College, Chula Vista, California
 1966 La Jolla Museum of Art, La Jolla, California
 1968 Molly Barnes Gallery, Los Angeles, California
 1970 Richard Feigen Gallery, New York
 Eugenia Butler Gallery, Los Angeles, California
 1971 Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf, Germany
 Art and Project, Amsterdam, The Netherlands
 Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, Nova Scotia
 1972 Galerie MTL, Brussels, Belgium
 Art and Project, Amsterdam, The Netherlands
 Toselli Gallery, Milan, Italy
 Jack Wendler Gallery, London, England
 1973 Sonnabend Gallery, New York
 Galerie Sonnabend, Paris, France
 Galerie Schema, Florence, Italy
 Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf, Germany
 1974 Galerie Skulima, Berlin, Germany
 Jack Wendler Gallery, London, England
 Toselli Gallery, Milan, Italy
 Art and Project/MTL, Antwerp, Belgium
 1975 Felix Handschin Gallery, Basel, Switzerland
 Galerie MTL, Brussels, Belgium
 SamanGallery, Genova, Italy
 Sonnabend Gallery, New York
 Stedelijk Museum, Amsterdam, The Netherlands
 Modern Art Agency, Naples, Italy
 Galerie Sonnabend, Paris, France
 Southwestern College, Chula Vista, California
 The Kitchen, New York
 University of California at Irvine, Irvine, California
 1976 Ewing Gallery and George Paton Gallery, Victoria, Australia
 Auckland Art Gallery, New Zealand
 University of Akron, Akron, Ohio
 Ohio State University, Columbus, Ohio
 Cirrus Editions, Los Angeles, California
 James Corcoran Gallery, Los Angeles, California
 1977 Masimo Valsecchi Gallery, Milan, Italy
 'Matrix', Hartford Antheneum, Hartford, Connecticut
 Films, Foundation for Art Resources, Fox Venice Theatre, Venice, California
 Robert Self Gallery, London, England
 Julian Pretto Gallery, New York
 1978 Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon
 Sonnabend Gallery, New York
Recent Films by John Baldessari Theatre Vanguard, Los Angeles, California

Artists Space, New York (films)
Three Films, Pacific Film Archives, Berkely, California
Baldessari: New Films, Whitney Museum, New York

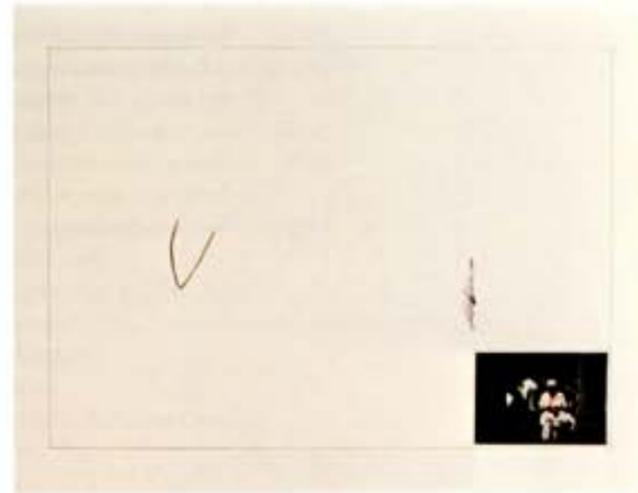
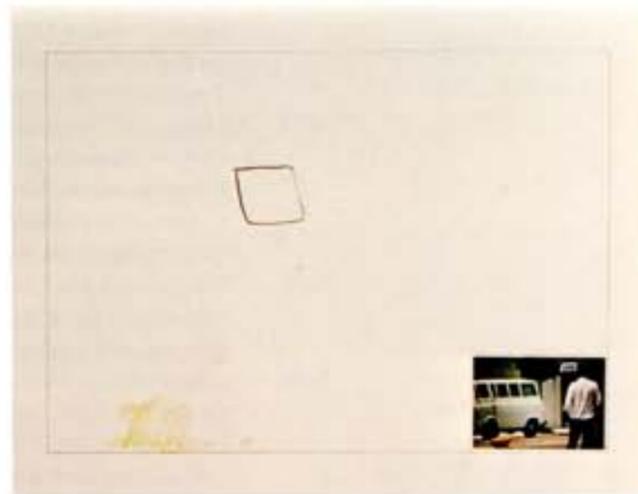
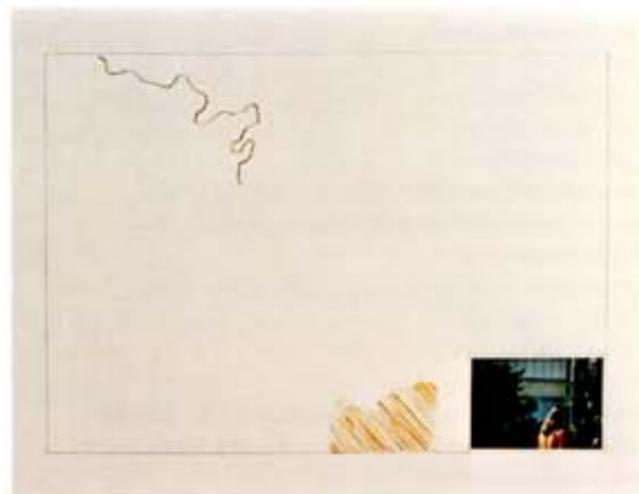
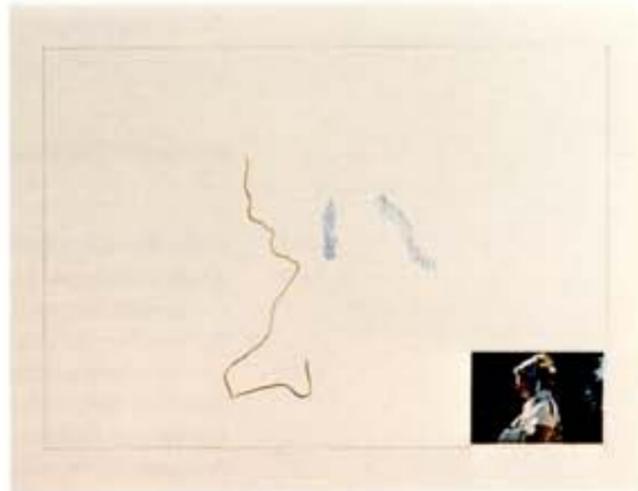
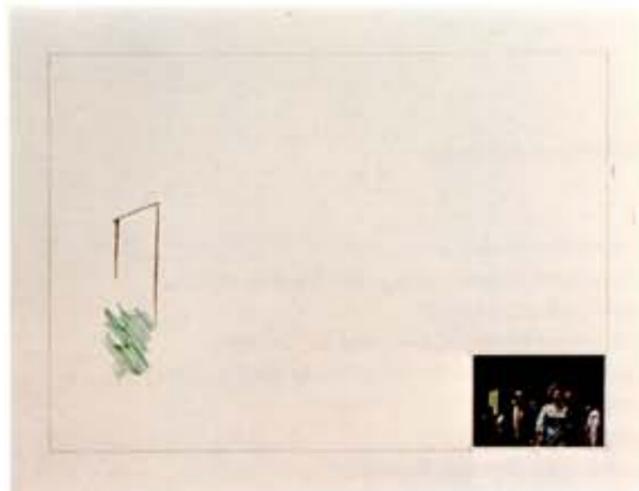
- 1979 *New York, Installation with Photographs Ink.*, Halle für internationale neue Kunst, Zurich, Switzerland

Group exhibitions (selected)

- 1968 Richard Feigen Gallery, New York, New York
 1969 *Art by Telephone*, Chicago Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois.
Language III, Dwan Galley, New York.
Konzeption-Conception, Städtisches Museum, Leverkusen, Germany.
 1970 *Conceptuel Art*, Arte Povera, Land Art, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, Italy.
Software, Jewish Museum, New York.
Information, Museum of Modern Art, New York.
 1971 *Prospect '71 Projection*, Kunsthalle, Dusseldorf, Germany.
Pier 18, Museum of Modern Art, New York.
 1972 *Documenta 5*, Kassel, Germany.
Konzept-Kunst, Kunstmuseum, Basel, Switzerland.
 1973 *Prospect '73: Painting*, Dusseldorf, Germany.
 Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin, Italy.
Festival d'Automne à Paris, Paris, France.
Contemporanea, Rome, Italy.
 1974 *Projekt '74*, Cologne, Germany.
Art Now, Kennedy Center, Washington D.C.
Some Recent American Art, an exhibition circulated under the auspices of the
 Museum of Modern Art, New York, for Australian museums.
 Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, Germany.
 1975 *'The Extended Document'*, International Museum of Photography at the George
 Eastman House, Rochester, New York.
New Media, Konsthall, Malmö, Sweden.
 1976 Israel Museum, Jerusalem, Israel.
Rooms, P.S. 1, the Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Queens.
'American Artists: A New Decade', shown at Detroit Institute of the arts, Forth Worth
 Art Center, and Grand Rapids Art Museum.
 1977 Museum of Contemporary art, Chicago, Illinois.
'Time', Philadelphia College of Art, Chicago, Illinois.
'Photography as Means', Center for Photographic Art, La Jolla, California.
Contemporary American Photographic Works, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.
 1978 *'American Narrative/Story Art: 1967-1977'*, Contemporary Arts Museum, Houston,
 Texas, University Art Museum, Berkeley, California.
'Art About Art', Whitney Museum, New York.
 1979 Institute of Chicago, *'American Photography in '70's'*, Chicago, Illinois.
 1979 *Concept, Narrative, Document*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois.
Text-Foto-Geschichten (Story of Art/Narrative Art), Bonner Kunstverein, Germany.
 1980 *Pier and Ocean*, Arts Council of great Britain, London, England.

Prints

Raw prints (printed by Cirrus Editions Ltd., Los Angeles) 1976
Lithography with color photographs.



Films Super 8 (selected)

New York City Postcard Painting (1971) Super 8, color, 3 min.
Waterline (1971) Super 8, black and white, 3 min.
Easel Painting (1972-73) Super 8 film loop, color, 34 sec.
Time-Temperature (1972-73) Super 8 film loop, color, 4 min., 56 sec.
Water to Wine to Water (1972-73) Super 8 film loop, color, 36 sec.
Ice Cube Sliding (1974) Super 8, color, 3 min.

Films 16 mm (selected)

Title (1973) 16 mm, b/w and color, sound, 25 min.
Script (1973-77) 16 mm, b/w, sound, 60 min.
Six Colorful Inside Jobs (two stills from performance) (1977) 16 mm, color, 30 min.

Video (selected)

Folding Hat (1970) b/w, 30 min.
I Am Making Art (1971) b/w, sound, 19 min.
Baldessari Sings LeWitt (1972) b/w, sound, 13 min.
Inventory (1972) b/w, sound, 24 min.
Teaching A Plant the Alphabet (1972) b/w, sound, 19 min.
Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios (1973) b/w, sound, 25 min.
How We Do Art Now (1973) b/w, selected episode and running time:
How Various People Spit Out Beans, 5 min.
Comparing Two Sounds, 1 min.
The Way We Do Art Now and Other Sacred Tales (1973) b/w, sound, selected episode and running time:
Some Words I Mispronounce, 2 min.
You Tell Me What I Do, 45 sec.
Taping a Stick; Lifting It from the Other End, 1 min., 30 sec.
Examining Three 8d Nails, 2 min., 10 sec.
What follows Is What He Liked to Do Best, 1 min., 30 sec.
A Sentence with Hidden Meaning, 48 sec.
This Is Kind of an Interesting Object, 2 min. 30 sec.
Ed Henderson Suggests Sound for Photographs (1974) b/w, sound, 28 min.
The Italian Tape (1974) b/w, sound, 8 min.
Six Colorful Stories (1977) color, sound, 17 min.
Two Melodies (1977) color, sound, 6 min.

Books by John Baldessari

Ingres and other parables, published by Studio International Magazine, London, 1972.

Choosing: Green Beans, published by Toselli Gallery, Milan, 1972.

Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line (Best of Thirty-Six Attempts),
published by Toselli Gallery, Milan, 1975

Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords, published by
University of California at Irvine, California, 1975.

Four Events and Reactions, published by Stedelijk Museum, Amsterdam, 1975.

Brutus killed Caesar, published by University of Akron, Akron, Ohio, 1976.

Fable – A Sentence of Thirteen Parts (with Twelve Alternate Verbs) Ending in Fable,
published by Anatol AV und Filmproduktion, Hamburg, 1977.

Close – Cropped Tales, published by Albright –
Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 1981.