

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 23: Collaboration Richard Artschwager

Artikel: Cumulus from Europa

Autor: Bellido, Ramon Tio / Penwarden, Charles / Müller, Mariette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680537>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 04.04.2025

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

vor jener der Distribution halt (im Unterschied etwa zu den Konzeptualisten des vorangegangenen Jahrzehnts), und der Markt reagiert begierig. Die Museen können diese Kunst als Bestandteil echter Tradition feiern. Angesichts solcher Begeisterung muss man sich vergegenwärtigen, dass die Saat der Rebellion, die

Duchamp in Philadelphia ausstreute, erst noch geerntet werden muss. Auf den Werten, die seine Arbeiten zu ergründen suchten, fusst die Struktur dieses Museums, das diese Werte als Gegenleistung beschützt und verewigt. Weil sie sich zeitgenössischen Strömungen nicht widersetzen, repräsentieren Duchamps Werke in

diesen Schauräumen einen überzeugenden Widerspruchsgeist. Schliesslich sind es Duchamps Fragen, die nach wie vor unbeantwortet sind.

(Übersetzung: Andrea Gensicke
und Manfred Jansen)

CUMULUS

F R O M E U R O P A

One effect of the new and potent influence of consumerism on art is no doubt the current "obligation" to show its products at all times and in all places, in what has become a proliferation of exhibitions: inevitably, these events require spaces in which to be presented.

Thus, in addition to the development of projects for the restoration and construction of museums (which I shall not explore here), many buildings and locations that have lost their original function (as hospitals, schools, warehouses, churches, prisons, castles, etc.) are being permanently or temporarily converted into spaces for exhibitions.

In an article criticizing this tendency,¹⁾ Bernard Marcadé rightly points out that the symbolic resonance inherent to such locations too often conditions the nature of the work

RAMON TIO BELLIDO

shown there, restricting it to the demonstration of its own coherence with the "site." Indeed, one cannot but notice how, by a perverse logic, such practices are legitimized on the strength of a semantic confusion, or slip, which merges the notions of "site," "place" or even exhibition space. Context and environment are privileged to the detriment of the work itself, which is required to conform to its setting and enhance the existence of what is actually only a support or a pretext.

The issue is a vital one. It is not the autonomy of the work of art that is in question here, but the conditions of its circulation and visibility. The models underlying this development go back

to the various attitudes advanced by the art of the seventies.

Historically, and formally, minimal art appears to bear the main responsibility for the present situation. By systematically transgressing the space of the painting as an entity within itself, it inaugurated a new presentation of the relationship between "work" and "place," between its own, so-called "virtual" space and the contextual space within which it is apprehended. Paradoxically, this intrinsic quality of minimal art – to which modern art recognizes its debt – has aroused the severest criticism. It is well known that Michael Fried condemned the avowed "theatricality" of minimal art for preventing recognition of what he sees as the more important immanence (and frontality) of content. It is also interesting to note that, while he does not

deny this exogenous characteristic of minimal art, Bernard Marcadé holds it responsible for originating the practice "of taking its location into account in an attempt to recover a long lost fundamental characteristic of art: that of the work's inscription within its site."²⁾

What Marcadé is criticizing here is the way in which minimal art has established an economy of presentation "based on an esthetic of presence." As he sees it, the valid esthetic is that explored by Buren and the *arte povera* movement, "an esthetic of tension." In other words, minimalism (but also, by deduction, land art and anti-form) has apparently not been able, or willing, to escape from the problematic intrinsic to the Gestalt and has thus dodged any question of the social and ideological implications of its existence.

These accusations are as groundless as they are risible, and it would be dangerous to limit these movements to a kind of post-Greenbergian obsession with the shibboleth of art for art's sake – especially if this caricature is used as a foil to praise the critical position of a Buren exempt from all angelism or idealism. Even so, Marcadé's analysis does at least have the virtue of pointing up the contradictions inherent in current practices that privilege the collusion, or commerce between "historical homes" and "contemporary art," by subjecting the issues they raise to an esthetic and ideological critique.

Fundamentally, what determines this kind of event is indeed the use value of the work and the reaction it provokes from the initiator or sponsor – much more than from the artist.

For this reason, a typology of such exhibitions needs to be based not so much on their apparent modalities (strict correlation to the setting, com-

mitment to organization in terms of genre or movement . . .) but rather on the intention implicit in their organization. This intention seems to me to be dominated by the principle of temporality, by the way in which the works presented are made to withdraw from circulation or to remain suspended for the time and space of reflection.

Last summer's exhibition at Château d'Oiron constitutes an extreme example of this premise. Following the example of the Castello di Rivoli, the Ministry of Culture had decided to use the 16th and 17th century rooms of the château to present a selection of works acquired by the Fonds National d'Art Contemporain.

Motivated by the objective of bringing art to the largest possible audience, the exhibition rested on the assumption that a historical monument means crowds of visitors. It also sought to unite contemporary output with art of "past ages" thus counteracting the lethargy and oblivion surrounding the old edifice by bringing it into contact with today's artworks and endowing the works of art with "a living dimension which they would not have in an exhibition space."

Whether or not works of art, in such a setting, acquire a vitality which the traditional (conventional?) exhibition space denies them is debatable.

Pursuing the reasoning suggested above, one can indeed imagine that this inhabital context endows the works it shelters with something of its own prestige, or that, by the same principle of equivalence, these works generate new readings of the venerable monument. But what this in fact means is that their acquisition by the national collection has removed these works from the triviality of market forces

and competition, and has consecrated them as part of the nation's cultural heritage. The fact of gathering or rather arranging them in a space which is itself a historic monument is thus part of an eminently logical procedure wherein the two elements, monument and artwork, are combined in mutually enhancing fusion, a fixed and atemporal ensemble which immediately replaces exchange value with symbolic value – a symbolic value which is nonetheless enriched by the property-value.

The work has become literally inalienable, untouchable. The exhibition at the Château d'Oiron exemplifies this "new life" in terms of preservation, permanence and immortality.

This maximalist practice of putting an artwork out of reach is in many ways an excellent indicator of what other, similar events tend towards, albeit to a lesser degree. The taste for such confrontations between "site" and "work" can only be understood insofar as this arrangement frees the work from its "natural circuit," that of consumption, at a time when art has acquired tremendous commodity value.

It is no coincidence that today's "installations" hark back to the practices of the 1970s which rejected the institution as such, although artists were not loathe to entrust it with their relics. It is basically a misinterpretation of Buren's orthodox approach to apply the in-situ to all art created with this kind of patronage, which therefore underscores the virtues and properties of a place, less as a critical index of the tools and instruments of representation than as a decor revealing its spatial and architectonic properties. Alas . . .

However, to return to our main subject, the odds are that the promotor of such occasions sees himself as a pa-

tron, intervening and participating in creation which he authorizes and favors in an ideal context, distinct from the commercial domain which was its original destiny.

Rather than any real – i.e. financial – exchange, this exchange provides a symbolic compensation in which the actors on both sides find their value and status heightened by their meeting, or contract. Such practices are obviously light years away from the “in-situ” problematic and from the “installation,” which they nevertheless adopt: their domain is that of the event.

Nonetheless initiators and sponsors are assuming a great esthetic responsibility – often willingly shared by the artist – by confronting the complex resolution (or hybrid) of the major vectors of our modernity: the “ready-made” and the “in-situ.”

Leaving aside all questions of success or failure, this confrontation was very much in evidence at the exhibitions by Christian Boltanski at the Eglise de Méjan in Arles and the International Workshops of the Loire in the park of Garenne Lemot in Clisson. In both cases, the works produced would have been devoid of meaning in any other context: Boltanski’s altars or monuments could not be dissociated from their church setting, and the natural, rustic setting afforded by Clisson

park gave the works presented there a motivation which they would lose if transplanted.

Oscillating between the need to be irrecoverable by inscribing itself in a highly specific context, and the desire – or destiny – to be pure merchandise, the work (and the artist) performs an exercise of self-regulation, which will no doubt continue as long as mercantilism prevails. Yet given the salubrious setting, the exercise looks very much like a retreat – a spiritual retreat.

However, like the church, art has a secular wing, which does not hesitate to debate and comment upon worldly affairs. At the beginning of this text, I mentioned the necessity of recourse to those rehabilitated spaces which afford conditions adequate to the presentation, protection, and even conservation of works. In conclusion, I should like to sketch the generic principle for a type of exhibition which does not prohibit the free circulation of artworks, and which constitutes the antithesis to the kind of setting analyzed above. This would be a kind of space which endows the artwork with conditions of optimal visibility, verified by up-to-date historical analysis, and which accepts or restores the contemporaneity of apprehension required by the work. Such an attitude, which, to revive the term used by Kosuth, does not reject the “anthropo-

logical burden” of the work, can only be obtained at the cost of suspending the work’s circulation in a “mise en scène” which forgets – or denies – the décor of old stones and replaces it with the artifice of a theatrical setting.

This can be done, to choose one example among several, at Villa Arson in Nice, insofar as the modern theatricality of the place lends itself to a form of measurement and precise location of artistic trajectories. This is the approach in which Harald Szeeman has been building up considerable experience and authority for many years now. Szeeman has no qualms about creating his own architectural plans within abandoned naves or hangars. The message has also been understood by Jean-Louis Froment at the Bordeaux CAPC. In spite – or perhaps because – of the monumentality of the Lainé warehouses, Froment does not shrink from an emphatic presentation of his propositions.

The work is thus relocated in its own truth, restored and newly framed by an arrangement which renders it a predicate: the irreducible predicate of its own “in-situ.”

*(Translation from the French:
Charles Penwarden)*

1) and 2) Bernard Marcadé, “Le in-situ comme lieu commun” in ART PRESS, no. 137, April 1989.

Der ansteigende Kunstkonsum hat wohl zu einem grossen Teil dazu beigetragen, dass Kunst heute ständig und überall gezeigt werden muss, in einer Unzahl von Ausstellungen, die zwangsläufig auch geeignete Räume brauchen.

RAMON TIO BELLIDO

Parallel zu den Neubau- oder Umbauprojekten für Museen – die hier nicht zur Sprache kommen sollen – werden heute Bauten, die ihre ursprüngliche Bestim-

mung verloren haben (Spitäler, Schulen, Lagerhallen, Kirchen, Gefängnisse, Schlösser...), lang- oder kurzfristig zu Ausstellungszwecken umfunktioniert. Solche Praktiken hat nun Bernard Marcadé¹⁾ angeprangert: Mit Recht gibt er zu

bedenken, dass die symbolische Vorzeitigkeit dieser Bauten allzuoft dem erschaffenen Werk einen neuen Stellenwert aufdrängt, damit seine tatsächliche Anwesenheit auch seiner virtuellen Einverleibung in solchen «Stätten» entspricht. Diese Vorgehen beruhen nämlich auf einer bizarren semantischen Verlagerung, die durch eine Konfusion der Begriffe «Stätte», «Ort» oder ganz einfach «Ausstellungsraum» entstand. Dank dieser Konfusion wird nun, auf Kosten der Werke, ihr räumlicher Kontext zur Geltung gebracht: ein Werk wird also vorwiegend auf seine potentielle Fähigkeit hin geprüft, etwas zu bewohnen und zu rechtfertigen, das eigentlich ja nur Träger, Stütze, Vorwand ist.

Diese Frage stellt sich heute um so eindringlicher, als sie nicht die Eigenständigkeit des Kunstwerks betrifft, sondern dessen Umlauf und Betrachtungsmöglichkeit – und in dieser Hinsicht verweist sie uns zwangsläufig auf gewisse Modelle und Haltungen der Kunst der 70er Jahre zurück, die wir hier kurz vergegenwärtigen wollen:

In historischer und formaler Hinsicht scheint Minimal Art für diese heutige Situation hauptverantwortlich. Indem sie sich systematisch vom kategoriellen, dem Bild eigenen Raum befreit hatte, konnte damals zum ersten Mal eine Beziehung zwischen dem angeblich virtuellen Raum von «Werk» oder «Ort» mit dem räumlichen Kontext, in dem es erfasst wird, hergestellt und veranschaulicht werden. Gerade diese Eigenschaft – der die moderne Kunst ganz allgemein verpflichtet ist – wurde von den Kritikern der Minimal Art zur bevorzugten Zielscheibe. Man kennt Michael Frieds strikte Ablehnung dieses bewusst «theatralischen» Charakters der Minimal Art, weil damit eine Betrachtungsweise, die ja Unmittelbarkeit (und Frontalität) des Inhalts begünsti-

gen sollte, verunmöglicht wurde. Interessanterweise verurteilt B. Marcadé diese theatralische Eigenheit – ohne ihr den rein äusserlichen Charakter abzusprechen – als ein Grundprinzip der amerikanischen Minimal-Künstler, die «durch das Einbeziehen des Ortes einen primären Wesenszug der Kunst wiederfinden wollten: die Einprägung des Werks in seine Stätte». ²⁾

Was Marcadé der Minimal Art vorwirft, ist, eine Ausstellungsordnung eingeführt zu haben, die «der Ästhetik der Anwesenheit» Rechnung trägt, anstatt, wie Buren und die arte povera-Künstler, eine «Ästhetik der Spannung» herzustellen. In anderen Worten wäre Minimal Art (und dementsprechend auch Land Art und Antiform) unfähig (oder nicht bereit) gewesen, sich von der spezifischen «Gestalt»-Problematik zu befreien und hätte jegliche soziale und ideologische Auswirkungen aus ihrer Existenz verbannt.

Obwohl dies an und für sich lächerliche Unterstellungen sind und es nicht ungefährlich ist, die Experimente vergangener Kunsttendenzen in postgreenbergsche Begriffe wie «art for art's sake» einzupacken, um damit eine bewusste Manipulierung zu rechtfertigen, dank der etwa Burens kritische, von jeder Unschulds- oder Idealismussünde reingewaschene Haltung zu Ehren kommt, hat Marcadés Analyse den Verdienst, gewisse Widersprüche innerhalb der erwähnten heutigen Praktiken aufzuzeigen: sie begünstigen nämlich den abgekarteten Handel «historische Räume – moderne Kunst» in einer Perspektive von ästhetischer und ideologischer Kritik.

Was grundsätzlich diese Art von Veranstaltungen bestimmt, ist der Gebrauchswert des Werks und die Beziehung des Veranstalters – viel mehr noch als des Künstlers – zu diesem Werk.

Und gerade deshalb sollte dieser Typus von Ausstellungen nicht nach ihren sicht- oder erfassbaren Modalitäten durchgeführt werden (sich strikte auf den Ort zu beziehen, die bewusste Gruppierung nach Gattungen oder Tendenzen...), sondern nach einem ihnen innewohnenden, latent vorhandenen Prinzip, das einer Zeitlichkeit unterworfen wäre und dem Werk vorschreiben würde, seinen Umlauf einzustellen, oder ihn lediglich für die Zeit und den Raum einer Überlegung, einer Reflexion zu erlauben.

Die im letzten Sommer im Château d'Oiron gezeigte Ausstellung bildet in meinen Augen ein extremes Beispiel für diese latenten Bedingungen. In Anlehnung an das Castello di Rivoli und auf Vorschlag des Kulturministeriums wurden die Räumlichkeiten dieses Schlosses aus dem 16./17. Jahrhundert für eine Werkauswahl aus dem Fonds National d'Art Contemporain benützt. Einer solchen Veranstaltung liegt die Absicht zugrunde, heutige Kunst einem möglichst breiten Publikum zu erschliessen. Sie hängt zum einen mit der Gleichung «historisches Monument – grosse Besucherzahl» zusammen, zum anderen aber entspricht sie dem Wunsch, zeitgenössische Werke mit den «Werken der Vergangenheit» zu vereinigen, was zugleich die alten Gemäuer aus ihrer Lethargie und Vergessenheit wecken soll und der zeitgenössischen Kunst «eine lebendige Dimension verleiht, die sie in einem Ausstellungsraum nicht hätte...»

Über die Auffassung, oder die Behauptung, dass die in eine solche Situation gestellten Werke eine Lebendigkeit erhalten, deren sie im traditionellen (im konventionellen?) Ausstellungsraum beraubt wären, lässt sich nun streiten.

Auf ersten Anhieb scheint in der Tat einleuchtend, dass der ungewohnte Kontext die Werke mit seinem Prestige be-

strahlt und dass umgekehrt diese Werke einem ehrwürdigen Baumonument neue Lesbarkeit verleihen. Was aber vermutlich zu diesem Eindruck beiträgt und wirklich dahintersteht, ist folgende Tatsache: Vom Moment an, da Kunstwerke für nationale Sammlungen erworben wurden, sind sie auch der Trivialität des Handelsmarktes, der Konkurrenz, den verkaufsfördernden Ausstellungsständen entzogen und werden einem kulturellen Erbgut einverleibt. Kaum ist diese Bedingung erfüllt, wird das Versammeln – oder besser, das Zusammenstellen – dieser Werke in einem Raum, der selber historisches Monument ist, zu einem unbestreitbar logischen Vorgehen; die Werke werden in einer Umgebung untergebracht, in der sie sich gegenseitig bewerten, und zwar in einem bestimmten und zeitlosen Zusammenhang, der ihnen augenblicklich jeglichen Handelswert abspricht, ihnen dafür aber einen Symbolwert anerkennt, der im direkten Verhältnis zur gesteigerten Macht des entsprechenden Immobiliens steht.

Das Werk ist nun im wahren Sinn des Wortes unveräusserlich geworden, unberührbar, – was besagte Ausstellung im Château d'Oiron insofern bestätigt, als sie jene Lebendigkeit (oder «neues Leben») im Sinn einer Bewahrung, Fortdauer, Unvergänglichkeit des Werks verkörpert.

Das dort grossangelegte Unterfangen, ein Werk unzugänglich zu machen, scheint in mancher Hinsicht zu verdeutlichen, was bei ähnlichen Veranstaltungen in kleinerem Rahmen stattfindet. Die Begeisterung für die Konfrontierung zwischen «Stätte» und «Werk» lässt sich nur dadurch erklären, dass hier ein Weg gefunden wurde, um das Werk aus seinem «natürlichen» Umlauf (dem Konsum) herauszuführen, und dies ausgerechnet in einer Zeit, in der es mehr und mehr zur

Handelsware geworden ist. Wohl ist es kein Zufall, dass die heutigen «Installationen» sich den Aufmachungen der 70er Jahre verpflichtet fühlen – damals, als der Künstler die Institution zwar bewusst ablehnte, aber gegebenenfalls rasch bereit war, ihr seine Reliquien zur Aufbewahrung zu geben. Durch eine fälschliche Interpretation, die etwa auf das orthodoxe Vorgehen eines Buren zurückzuführen ist, wird nun der Begriff «in-situ» auf jede Form von Kunst angewendet, die unter ähnlichen Auftragsbedingungen entstand, und so die Eigenschaften und Vorzüge eines Ortes herausgreift und betont – nur leider fast nie als kritischer Wertmassstab der Werkzeuge einer Darstellung, sondern lediglich als Kulisse, die über räumliche und architektonische Eigenschaften des Ortes Aufschluss gibt.

Doch kehren wir zum eigentlichen Diskussionsthema zurück: es ist so gut wie sicher, dass der Projektträger solcher Unternehmen, durch oben geschilderte Vorgeschichten gestärkt, sich selbst etymologisch als Mäzen erlebt, nämlich als Mitwirkender an einem Werk, das er in einem idealen Anwendungsbereich zu bewilligen und zu fördern bereit ist: nämlich abseits von der kommerziellen Sphäre, der es ursprünglich verschrieben war.

Immerhin findet eine symbolische Kompensierung für diesen Tausch statt; sie besteht – in Ermangelung eines wirklichen, das heisst finanziellen, Tauschhandels – in einer aus solchen Konfrontierungen (eigentlich: Abkommen) «Stätte – Werk» entstandenen gegenseitigen Aufwertung: jeder Mitspieler gewinnt an der hyperbolischen Steigerung seiner respektiven Figuren – was einschlägig beweist, dass diese Art von Veranstaltungen kaum noch etwas zu tun hat mit einer «in-situ»-Problematik, noch viel weniger mit jener der «Installa-

tion», derer sie sich bedient, um die Sphäre des Geschehens mit sicherem Schritt zu betreten.

Damit übernehmen aber die Träger solcher Veranstaltungen eine grosse ästhetische Verantwortung – an der sich der Künstler bewusst zu einem grossen Teil ebenfalls beteiligt –, indem sie de facto vor die komplexe Auflösung (oder Hybridisation) der beiden grossen Vektoren unserer Modernität gestellt werden: *ready-made* und «in-situ».

Das zeigte sich eindeutig – wobei es hier nicht um Erfolg oder Misserfolg solcher Vorstösse gehen soll – etwa bei Christian Boltanskis Ausstellungen in der Eglise du Méjan in Arles, oder in den Ateliers Internationaux des Pays de la Loire, im Parc de la Garenne Lemot, Clisson. Von ihrem Kontext losgelöst hätten die dort ausgeführten Werke überhaupt keinen Sinn mehr; im einen Fall, weil es unmöglich scheint, die Einheit von Boltanskis «Altaren/Denkmalern» im Innern der Kirche voneinander zu trennen; im anderen Fall, weil eine Verpflanzung des Werks jeden Bezug zur natürlichen und ländlichen Umgebung des Parc de Clisson aufheben und dessen Motivierung zunichte machen würde.

Schwankend zwischen der Notwendigkeit einer spezifischen Zuordnung – durch die das Erschaffene nicht wieder verwendbar wäre – und der Bestimmung, bloss Handelsware zu sein, widmet sich das Werk (und der Künstler) versuchsweise einer «Auto-Regulierung», die sich eigentlich bewähren müsste, solange der Merkantilismus noch herrscht – wobei diese Übung im heilsamen Rahmen einer (wohlverstanden geistigen) Einkehr stattfindet.

Aber wie die Kirche zählt auch die Kunst unter ihren Ordensmitgliedern solche, die bereit sind, weltliche Dinge zu besprechen und zu kommentieren. Ich

habe zu Beginn dieser Darstellung die Benutzung von umfunktionierten, zum Schutz und zur Erhaltung von Kunstwerken geeigneten Bauten erwähnt. Als Schlussgedanke soll nun eine Ausstellungsmodalität zur Sprache kommen, die sowohl dem Werk freien Umlauf gestattet, als auch einen Gegensatz zum vorangehend besprochenen Typus darstellen würde. In abwechselnder Zeitfolge wäre es ein Raum, der dem Werk optimale Betrachtungsbedingungen anböte: solche, die mit den Werkzeugen aktuellster historischer Zuverlässigkeit überprüft würden und eine Gleichzeitigkeit im Betrachten zum vornherein erlaubten oder neu herstellten. Eine solche Alternative – die der

«anthropologischen Tragweite» (um einen Begriff Kossuths wieder zu aktualisieren) des Werks Rechnung trägt – kann nur unter einer Bedingung stattfinden, nämlich unter Verzicht jenes «Inszenierens», das die Kulissen der alten Gemäuer vergisst – oder deren Echtheit leugnet – und sie durch die Künstlichkeit von Praktikabeln ersetzt.

Dass dies möglich ist, zeigt nebst anderen Beispielen die Villa Arson in Nizza, insofern als dort die moderne Theatralität des Ortes Anhaltspunkte, Markierungen und Standortbestimmungen zulässt. Schon lange führt Harald Szeeman zielbewusst und gekonnt solche Versuche durch, indem er in verlassenen

Grossraumvolumen archetypische Planformen aufbaut; auch Jean Louis Froment im CAPC in Bordeaux hat sich mit solchen Erfahrungen auseinandergesetzt, da er trotz oder wegen der Monumentalität der Entrepôts Lainé nicht zögert, solche mit Emphase behafteten Vorschläge abzulehnen.

So wird das Werk in seiner Wahrheit neu errichtet, neu geortet und neu umrahmt durch eine Vorrichtung, die ihm die unreduzierbare Bestimmung seines eigenen «in-situ» zurückerstattet.

(Übersetzung aus dem Französischen:

Mariette Müller)

1) und 2): Bernard Marcadé, «Le in-situ comme lieu commun» in Art Press No 137, April 1989.

BALKON

THE DOG AND THE SUICIDE

On the boat to St. Sebastian, Betsy is interrupted in her contemplation of the ocean by Paul's Byronic musing. He tells her that the sea only seems beautiful because she does not understand it; that the flying fish are not leaping for joy but in terror, escaping their predators; that the glittering water "takes its gleam from millions of tiny bodies. It's the glitter of putrescence. There's no beauty here – only death and decay."

Joel E. Siegel on Val Lewton's "I Walked With a Zombie" ¹

I like lots and lots of atmosphere and I like it damp. I'm talking about the kind of atmosphere that permeates floorboards, curls up pant legs, chills spines, and laces undulant tentacles around the brain. It's that ferocious Brontëan rot that got hold of Heath-

RICHARD FLOOD

cliff and Mr. Rochester. It's the terrible percussion that danced Strauss' SALOME and Berg's LULU over the edge of the abyss. It can't be reasoned

with, and once it's taken hold, it can't be shaken off.

My favorite master of atmosphere is Val Lewton, who, between 1942 and 1946, produced nine indelibly corrosive films. All were shot on a shoestring in two months or less by RKO Studio's cheapie unit and rushed into release. Lewton worked with three directors (Mark Robson, Jacques Tourneur and Robert Wise), each of whom had his own distinct stylistic demeanor,