

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2009)

**Heft:** 86: Collaborations John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno

**Rubrik:** [Collaboration] : John Baldessari

### **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:** 14.03.2025

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



B  
A  
L  
D  
E  
S  
A  
R  
I  
  
J  
O  
H  
N

# “WHAT DO YOU PLAN TO DO NEXT?”

## A CONVERSATION

JOHN BALDESSARI & JAMES WELLING

JOHN BALDESSARI: Have you ever been tempted to make sculpture?

JAMES WELLING: Actually I've been photographing sculpture recently. Yesterday I took a picture of Tony Smith's *SMOKE* (1967). It's a gigantic room-filling piece that changes as you walk through it. I began photographing sculpture two years ago with Charlie Ray's tree (*HINOKI*, 2007), and then later I shot Michael Asher's show at the Santa Monica Museum.

JB: I was never good at sculpture. I couldn't do it. I couldn't make any sense of it. But I could really draw from the model. And I looked at my sculpture teacher and said the worst thing I ever could have said: "I really like this class because it helps me in my drawing." He looked at me like, "Are you crazy?" I think that was when I started working in three different picture planes, which was also an attempt to get beyond the flat surface somehow.

JW: I was working on a print with Jacob Samuel about a year ago when this "ear" by you came into the studio. Jake started working on it while he was printing my project so I got to witness the progress of your beautiful ear intaglio.

JB: I think I started all these body part things when I had the retrospective show in Vienna—ears, a nose,

---

JAMES WELLING is an artist living in Los Angeles.

a thumbnail, and a thumb. I'd done them because I was getting billboard material from this friend I'd gone to school with. I thought it might be interesting to use any old left-over stuff.

JW: Fragments of billboards?

JB: Back then they called them "18-sheet" or "24-sheet." And they would paste them up by section. I just loved unfolding the packages and seeing what had been randomly sliced. Once I got an ear and I just painted over it completely. And then there was another face that I remember just slicing up. Once installed together they formed a head.

JW: You added it up.

JB: Yes. There was an ear, a nose, and a forehead. And I thought, "God, those are not so bad, I think I'll go back and do that again, but in a new way." The next works were elbows and knees. And now I'm working on, or finishing rather, foreheads.

JW: And the piece I saw last night?

JB: Eyebrows and foreheads. I don't think I want lips. They're too beautiful. They detach too well.

JW: Eyebrows and foreheads have never gotten enough attention.

JB: I know noses from literature and music, and lips from, like, Man Ray. And eyeballs are omnipresent. I wanted to do something that would look kind of weird and detached. I think, actually, the best paint-



JOHN BALDESSARI, ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS & KNEES), ETC.: TWO ARMS (WITH THREE NOSES), 2007, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 53 1/2 x 59 3/4" / ARME & BEINE (BES. ELLBOGEN & KNIE), ETC.: ZWEI ARME (MIT DREI NASEN), dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 135,9 x 151,7 cm.



ing I did was of a thumb. And then I did one after that of just a thumbnail. I remember showing these pieces at Margo Leavin Gallery, and at the opening this persistent woman came up to me—you get people like this at shows—who wouldn't let me go. And I said, "Listen, this is a social occasion, it's hard enough for me to deal with." I said, "If you want to call me some time or come by I'd be glad to talk with you." And she goes, "What do you plan to do next?" And I said, "Oh, the next series I'm going to do is of brains and penises." She just looked at me with this startled expression and turned around and walked off.

JW: Body parts.

JB: Yeah, body parts. But tell me about your show at the Met.

JW: Oh, "The Pictures Generation 1974–1984" last summer.

JB: Yeah, I think what Douglas Eklund did is so cool. How could he get away with it?

JW: I don't know – but he did.

JB: Yeah, it was so unlike the Met, I mean, my God.

JW: No one has looked at the whole of this group of people—including the mid-seventies stuff. It allowed me to become reacquainted with David Salle who was my college studio mate for a few years.

JB: Apparently he remembers me saying that the greatest filmmaker of all time is Godard. Maybe I did say that, boy.

JW: It's funny what people remember.

JOHN BALDESSARI, NOSES & EARS, ETC. (PART TWO): TWO (BLUEGREEN) FACES WITH NOSES AND EARS, ONE (YELLOWGREEN) FACE WITH NOSE AND THREE HANDS AND ACCORDION, 2006, three-dimensional archival digital photographic prints, acrylic paint, 53 1/2 x 106 1/2 x 4" / NASEN & OHREN, ETC. (TEIL ZWEI): ZWEI (BLAUGRÜN) GESICHTER MIT NASEN UND OHREN, EIN (GELBGRÜN) GESICHT MIT NASE UND DREI HÄNDEN UND AKKORDEON, dreidimensionaler alterungsbeständige photographische Prints, Acrylfarbe, 135,9 x 270,5 x 10 cm.

JB: And it's usually the way they want to remember it.

JW: Yeah, we tend to forget what we say.

JB: It's what's important to them!

JW: Exactly.

JB: I've been watching Buñuel and Antonioni lately. I don't know why. I think I'm just going back, looking at stuff again. I was watching *L'Avventura* (1960). I always think of the agonizing vistas and solitary figures—Monica Vitti, you know, being indecisive.

JW: I recently watched that film. It's all talking. We watched an hour of it and then fell asleep because it was so slow.

JB: Right. And then the stock market in Milano crashes and you go, "I don't need to see this!" And it's all the hectic stuff, right. And then I guess everybody's screaming at each other and you're hear-

ing the same stuff that you hear now. Like this one guy who says, "You never complained when I made millions for you and now you're complaining when you're losing money!" So anyway, what I've never seen before is Buñuel's *Simon of the Desert* (1965).

JW: That was the first Buñuel I ever saw. I was eighteen and I had no idea what to make of it. It was so bizarre.

JB: I enjoyed this scene in a documentary on Buñuel. They're out in this cornfield, wherever it was shot, where they had built these big pillars. And it is now years later and the pillars are still there, just abandoned. And they are interviewing this farmer who says, "I could actually plant a little corn there if they'd just move it." It's so telling about film (or art) and life—the collision between them.

JW: Apparently, a roman city was built for a film in the 1920s in the dunes at Oceano and then covered up.

JB: Really?

JW: Yeah. Now parts of it can still be seen sticking up out of the sand... Can we take a look at what's up on the wall?

JB: Here are a few pieces I'm working on. These are all foreheads.

JW: Eyebrows.

JB: You know how hard it is to find women with wrinkled foreheads? It's impossible.

JW: The magenta reminds me of Franz West.

JB: Yeah, he loves that color.

JW: It looks like Garbo. You know you actually can't do a Google search for women with furrowed brows. It's unsearchable... What's going on down there?

JB: Well, it's almost a diptych... I think the female mind is sort of a reason for some concern.

JW: Yes, well of course. It's called, the "Kuleshov effect" where you show a blank face immediately after showing the face of a starving child and the blank face is interpreted as being concerned. I like these ones that are black and white. Well, they are all black and white really.

JB: They are all coming out of black and white. I think there might be one shot in color some place in there.

JW: Barcode. Very nice. Will these have any relief elements?

JB: No.

JW: Are they going to be inkjets or printed in a darkroom?

JB: Inkjet. With some painting.

JW: And do you know which parts will be indented?

JB: The show is called "Raised Eyebrows and Furrowed Foreheads." So you got it right there—the eyebrows will be raised and the foreheads will be indented.

JW: I remember these synchromatic and dichromatic periods in your work.

JB: I recycle.

JW: And that was a very early diptych.

JB: It was. Of course, when I was a painter, I would work on a single image because that's what you do. But when I got into photography, I had the liberty of not using a single image. I'm not sure how I made that leap. I have a hard time with a single image because, in my mind, it's like one truth. And I'm always thinking, "Well, on the other hand there is this..."

Let me see, what else have I been working on? Oh, these two Mies van der Rohe houses in Krefeld. Have you been there?

JW: The houses have very thick walls as I remember. Did you have a show there?

JB: I did. I just got back. I decided to do a kind of anti-Mies show. But the big concept, of course with Mies, is the "picture window." And Mies didn't really like bricks that much. But the two guys who commissioned the houses—Haus Esters and Haus Lange—wanted them to be done in brick, and Mies didn't use brick so often. And then they decided they wanted more privacy, so Mies had to deal with decreasing the sizes of the windows, and that was another tough one.

So anyway, I walled up all the windows—not physically, but with photographic panels that matched the bricks on the outside façade. And then I used the same brick pattern inside where there are these pure white walls—so there was brick inside and outside. And then inside, where the windows had previously been blocked by Mies at the owner's request, I put in a photograph that increased the size of the window to its original dimension. But my photographs showed views of California seascapes and landscapes, so instead of looking at Krefeld you see California. And in front of each window I placed a Mies chair for sitting and enjoying the view. And my crowning

achievement (if anyone cares): upstairs. I left one section of a window open a crack, and in the room there's a blinking light and then over the slit window I put an eyebrow. So the window looks like a winking eye at night. Really I'm commenting on Adolf Loos, back to modernist architecture in Vienna. He spoke in reference to a building's façade—about wanting to get rid of the eyebrows over the windows. So I decided to put the eyebrow back. And there was one more thing I didn't get to do—stretch a laundry line from one house to the other and hang laundry on it.

JW: They wouldn't let you do that?

JB: I probably could have. It was the first time I'd ever dealt with both the interior and the exterior of a single space. It's always been one or the other.

JW: Oh, great.

JB: And I almost forgot. I made this ear couch.

JW: Ear couch?

JB: It was another of my attempts to get into sculpture. It's about nine feet long and white. It comes out of those plaster cast models you see in drawing classes from Michelangelo's David. On both sides of it, on the wall, are sconces shaped like upturned noses, with fake flowers sticking out of the nostrils. Not exactly Mies furniture, right?

JW: No. It reminds me of Godard's *Contempt* (1963)—those big props you see being pushed back and forth in the Italian film studio.

JB: So that's it. And I am also working on my project for the Venice Biennale.

JW: Is that a backdrop?

JB: No, it's the entrance—the façade of the building.

JW: I see, so it's suitable for having your picture taken in front of.

JB: Exactly.

JW: This looks like the Italian Pavilion.

JB: Yeah.

JW: Which artist has been invited to show inside?

JB: They haven't announced it yet. You can either be in the show or do the façade, but not both. And I said, "Well let me give the façade a crack." And so the first proposal dealt with the old signage, which was just the word "Italia" in very blocky letters. And, again, I treated it as I did the advertising posters I told you about earlier where I just sliced it. One half is going to be a canvas backdrop—a photograph in

black and white of the building flipped upside down. You would see half of the word "Italia" right side up and the other half upside down. It really worked amazingly well. But then they came back to me and announced plans to change the signage. I said, "Oh great, well I can't do anything until I know what it's going to look like." So that took a long time. They finally told me how the new signage was going to work and so this one is the second one I did.

JW: Oh, look at this, this is nice: a big scanner.

JB: We have another one of those, and a bigger one that is not set up yet.

JW: I saw a big roll of paper coming in and I thought you might have the big new Epson... And what's this?

JB: That's a print of mine. It'll be a lithograph. And that's a sculpture.

JW: Oh, wow. Blobs on the ceilings.

JB: Art for the ceiling. Ask me the title.

JW: What's the title?

JB: GOD KNOWS. That's God speaking down from the sky into the clouds.

JW: GOD knows?

JB: No, "God Nose."

JW: Very nice, it looks like fiberglass.

JB: It's cast aluminum.

JW: And haven't you done an ear cast before?

JB: I don't know if you saw photos of it or heard about it, but I did a show in Bonn, which happens to be where Beethoven was born, and I was working with ears then...

JW: Perfect for Beethoven.

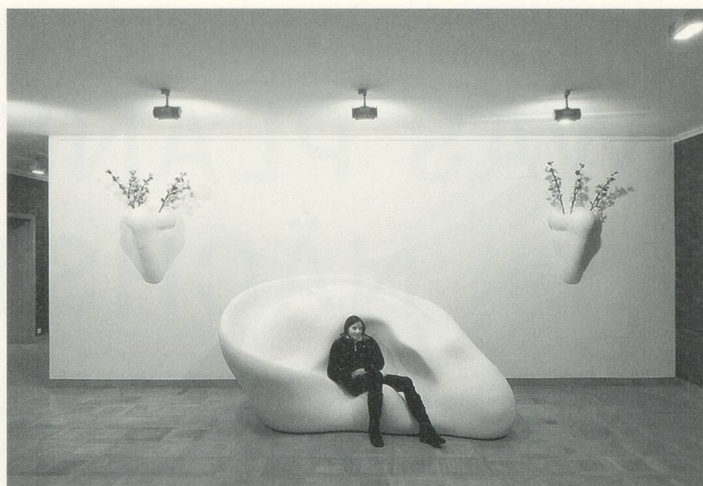
JB: Exactly. And I went to the Beethoven house and they had a whole cabinet of ear trumpets, either bought or designed by him, and then somehow I had this idea to make a giant ear with an ear trumpet in it. Again, it's the Michelangelo ear—the one from DAVID, and it's about six feet tall, with one of Beethoven's ear trumpets coming out of it. And each one in the edition I was working on at the time is interactive. You can speak into the trumpet and it will play back a fragment of one of Beethoven's late quartets.

JW: I just bought the late quartets. The Julliard Quartet performing at the Library of Congress.

JB: They're so beautiful.

JW: I started listening to the "Grosse Fugue" and that

JOHN BALDESSARI, EAR SOFA, NOSE SCONCES WITH FLOWERS, 2009, ear sofa: memory foam, polyurethane rubber, rigid polyurethane, wood, 51 1/4 x 104 x 58 1/4"; nose sconces: polyurethane rubber, rigid polyurethane, wood, 34 5/8 x 22 x 17" (without flowers) / OHRSOFA, NASENLEUCHTEN MIT BLUMEN, Sofa: Formgedächtnis-Schaum, Polyurethan, Gummi, steifes Polyurethan, Holz, 130,1 x 264,1 x 148 cm; Leuchter: Polyurethan, Gummi, steifes Polyurethan, Holz, 88 x 55,9 x 43,2 cm (ohne Blumen).



can be very dangerous. It's completely addictive.

JB: It is so gorgeous.

JW: I'm working my way through them. I'm going to drive up to San Francisco next week to talk at the Art Institute, so I'm looking forward to having four hours alone in my car.

JB: You have to be careful with music and driving. Once I was going to get my girlfriend, and when the piece ended I realized I'd gone about ten miles past her house!

JW: Yeah, I know.

JB: Dangerous. I listened to something on NPR about some recent experiments with blind people listening to music. They begin to see color you know.

JW: It's kind of electro-psycho. I don't know what you call it? Color names like "Alligator Green," "Purple Easter Egg," "Outrageous Orange,"... "Mayonnaise!"

JB: We had a whole argument in the studio about the color of mayonnaise.

JW: It depends on how much oil is in it.

JB: Or egg. Homemade mayonnaise is more egg-colored, but store-bought mayonnaise is whiter. It's the color the paint chart calls "Mayonnaise" that I'm using.

JW: I've never seen a paint called "Mayonnaise."

JB: These are all paint colors. I started these pieces by choosing color names that I liked and just blindly accepting whatever color came with it.

JW: Nice.

JB: It's not like the old days when you'd go in and say

"I want a tube of cerulean blue."

JW: This "Purple Easter Egg" looks a little pale for "Purple Easter Egg."

JB: Well, I think it's gotten bleached by the sun.

JW: I've been very interested in color lately—really for the last ten years. I find that whatever colors I'm working with on the computer, no matter how bizarre the combinations, when I get up and leave the house I invariably see those colors reflected somehow in nature or in graphics.

JB: I call it the "Cypress Tree Phenomenon."

JW: The what?

JB: You know when you look at a Van Gogh and you never noticed cypress trees before and then you start noticing them everywhere.

JW: So what colors have you been seeing recently, John?

JB: Well, I love cerulean blue. I was totally preoccupied with it for a while.

JW: What's that?

JB: It's a photograph of a llama that this man named after me. Turn it over on the back and you'll see.

JW: "Glenstone Farms."

JB: Yeah, he raises lots of llamas and they're all named after various artists, so that's why that one has my name on it.

JW: You are a llama?

JB: Yeah.

JW: Have you done any pieces about it?

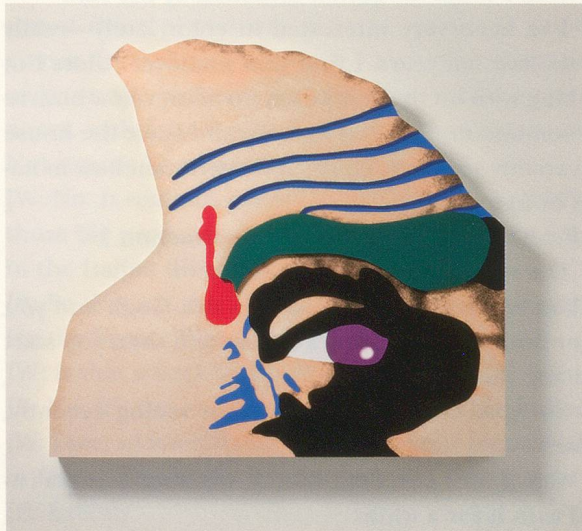
JB: Nope. I haven't gotten into llamas yet.



# «WAS PLANEN SIE ALS NÄCHSTES?»

## EIN GESPRÄCH

JOHN BALDESSARI & JAMES WELLING



JOHN BALDESSARI: Hat es dich je gereizt, eine Skulptur zu machen?

JAMES WELLING: Ich habe in letzter Zeit einige Skulpturen fotografiert. Gestern habe ich Aufnahmen von Tony Smiths SMOKE (1967) gemacht. Es ist eine gigantische raumfüllende Arbeit, die sich verändert, während man durch sie hindurchgeht.

JAMES WELLING ist Künstler, er lebt in Los Angeles.

Ich habe vor zwei Jahren begonnen, Skulpturen zu photographieren, zuerst Charlie Rays Baum (HINOKI, 2007) und später habe ich Michael Ashers Ausstellung im Santa Monica Museum abgelichtet.

JB: Ich war nie gut, wenn es ums plastische Gestalten ging. Ich konnte es einfach nicht. Ich konnte damit nichts anfangen. Aber vor dem Modell zeichnen, das konnte ich wirklich. Und ich schaute meinen Lehrer für plastische Kunst an und sagte das Schlimmste, was man überhaupt sagen konnte: «Ich mag diese Klasse wirklich, weil sie mich im Zeichnen weiterbringt.» Er hat mich angeschaut, als wolle er sagen: «Bist du noch zu retten?» Ich glaube, damals begann ich mit drei verschiedenen Bildebenen zu arbeiten, es war ein Versuch, irgendwie die plane Oberfläche zu überwinden.

JW: Vor etwa einem Jahr arbeitete ich bei Jacob Samuel an einem Druck, als dieses «Ohr» von dir in seinem Atelier eintraf. Jake begann daran zu arbeiten, während mein Projekt gedruckt wurde, so konnte ich den Entstehungsprozess deines schönen Ohr-Tiefdruckes mitverfolgen.

JB: Ich glaube, ich begann mit all diesen Körperteil-Sachen, als ich die Retrospektive in Wien hatte – Ohren, eine Nase, ein Daumnagel und ein Daumen. Ich hatte sie gemacht, weil ich von die-

JOHN BALDESSARI, RAISED EYEBROWS / FURROWED FOREHEADS: (GREEN EYEBROW AND BLOOD), 2008, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 57 3/4 x 63 x 6 3/4" / HOCHGEZOGENE AUGENBRAUEN / GERUNZELTE STIRNEN: (GRÜNE AUGENBRAUEN UND BLUT), dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 146,7 x 160 x 17,1 cm.



JOHN BALDESSARI, RAISED EYEBROWS / FURROWED FOREHEADS: (VIOLET AND GREEN EYEBROWS), 2008, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 57 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 63 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 6 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>" / HOCHGEZOGENE AUGENBRAUEN / GERUNZELTE STIRNEN, dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 146,7 x 162 x 17,1 cm.

sem Freund, mit dem ich früher zur Schule ging, altes Reklametafelmateriale bekam. Ich dachte, es könnte interessant sein, mit alten Restmaterialien zu arbeiten.

JW: Fragmente von Reklamen?

JB: Damals hiessen sie «18-sheet» oder «24-sheet». Und sie wurden in mehreren Teilen aufgezogen. Mir machte es einfach Spass, die Pakete zu entfalten und zu sehen, was mir da zufällig zugeteilt worden war.

Einmal bekam ich ein Ohr und übermalte es einfach vollständig. Und dann war da noch ein weiteres Gesicht, ich erinnere mich, dass ich es einfach in Stücke schnitt. Zusammen ergaben sie einen Kopf.

JW: Du hast ihn zusammengesetzt.

JB: Ja. Da war ein Ohr, eine Nase und eine Stirn. Und ich dachte: «Gott, die sind gar nicht so schlecht, ich glaube, ich greife darauf zurück und mache es noch einmal, aber auf eine neue Art.» Die nächste Arbeit



JOHN BALDESSARI, ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS & KNEES), ETC.: THREE ARMS (TWO WITH FLOWERS) AND STATUARY, 2007, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 59 3/4 x 61 1/2" / ARME & BEINE (BES. ELLBOGEN & KNIE), ETC.: DREI ARME (ZWEI MIT BLUMEN) UND SKULPTUR, dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 151,7 x 156,2 cm.

bestand aus Ellbogen und Knien. Und jetzt gerade arbeite ich an Stirnen, das heisst, ich bin fast fertig.

JW: Und die Arbeit, die ich gestern Abend gesehen habe?

JB: Augenbrauen und Stirnen. Ich glaube nicht, dass ich Lippen möchte. Die sind zu schön. Sie lassen sich zu leicht aus ihrem Kontext lösen.

JW: Den Augenbrauen und Stirnen wurde nie genug Aufmerksamkeit geschenkt.

JB: Ich kenne Nasen aus der Literatur und Musik und Lippen, zum Beispiel, von Man Ray. Und Augäpfel sind omnipräsent. Ich wollte etwas machen, was irgendwie befremdend und isoliert wirkt. Ich glaube, das beste Bild, das ich gemalt habe, war ein Daumen. Und danach machte ich gleich noch eins, nur von einem Daumnagel. Ich weiss noch, dass ich diese Arbeiten in der Margo Leavin Gallery zeigte und dass an der Vernissage eine hartnäckige Dame auf mich zukam – bei Ausstellungen kreuzen immer solche Leute auf – und mich gar nicht mehr gehen lassen wollte. Ich sagte: «Hören Sie, das ist ein gesellschaftlicher Anlass und es fällt mir schon schwer genug, dem gerecht zu werden.» Ich sagte: «Wenn Sie mich irgendwann anrufen wollen oder vorbeischaun, unterhalte ich mich gern mit Ihnen.» Und sie weiter: «Was planen Sie als Nächstes?» Und ich sagte: «Oh, meine nächste Serie besteht aus Gehirnen und Penis.» Sie schaute mich nur mit dieser erschrockenen Miene an, drehte sich um und war weg.

JW: Körperteile.

JB: Genau, Körperteile. Und was zeigst du als Nächstes?

JW: Die Ausstellung im Met, «The Pictures Generation 1974–1984», die Ende April beginnt.

JB: Ah ja, ich finde es echt cool, dass Douglas Eklund das macht. Wie konnte er damit durchkommen?

JW: Wir werden sehen, ob er damit wirklich durchkommt. Aber es ist aufregend.

JB: Ja, es ist absolut ungewöhnlich für das Met – ich meine, mein Gott.

JW: Niemand hat je all diese Leute an einem Ort versammelt gesehen – einschliesslich der Sachen aus der Mitte der 70er-Jahre. Für mich war es auch eine Gelegenheit, die Bekanntschaft mit David Salle wieder aufzufrischen, mit dem ich auf dem College einige Jahre lang das Zimmer teilte.

JB: Anscheinend erinnert er sich, dass ich gesagt hätte, der grösste Filmmacher aller Zeiten sei Godard. Mensch, vielleicht habe ich das tatsächlich gesagt.

JW: Es ist seltsam, woran sich die Leute erinnern.

JB: Und meistens so, wie sie gern hätten, dass es gewesen wäre.

JW: Ja, wir vergessen gern, was wir sagen.

JB: Aber für die andern zählt gerade das!

JW: Genau.

JB: Ich habe mir kürzlich Buñuel und Antonioni angeschaut. Ich weiss nicht warum. Ich glaube, ich schlüpfte einfach in die Vergangenheit zurück, wenn ich mir diese Sachen wieder anschau. Ich sah *L'Avventura* (1960). Ich muss ständig an diese quälenden Aussichten und einsamen Figuren denken – Monica Vitti, etwa, ihr Hin-und-her-gerissen-Sein.

JW: Den Film hab ich erst kürzlich gesehen. Er besteht nur aus Dialogen. Wir schauten etwa eine Stunde lang und schliefen dann ein, weil so lange so wenig passierte.

JB: Richtig. Und dann kommt der Börsencrash in Mailand und du denkst: «Das muss ich nicht sehen!» Und dann die ganze Hektik, nicht? Und dann schreit wahrscheinlich jeder jeden an und man bekommt dasselbe zu hören, was man heute auch hört. Etwa dieser Typ, der sagt: «Als ich Millionen für dich verdiente, hast du dich nie beklagt, und jetzt, wo du einmal Geld verlierst, jammerst du!» Wie auch immer, was ich vorher noch nie gesehen hatte, war Buñuels *Simon of the Desert* (1965).

JW: Das war mein erster Buñuel überhaupt. Ich war achtzehn und konnte absolut nichts damit anfangen. Es war so bizarr.

JB: Mir hat folgende Szene in einem Dokumentarfilm über Buñuel gefallen: Sie stehen mitten in diesem Kornfeld, wo auch immer das gedreht wurde, wo sie diese grossen Säulen hingestellt hatten. Und jetzt, Jahre später, stehen die Säulen immer noch dort, sie wurden einfach zurückgelassen. Und sie interviewen einen Bauern, der sagt: «Wenn sie doch nur entfernt würden, dann könnte ich dort etwas Mais anpflanzen.» Das sagt eigentlich alles über den Film (oder die Kunst) und das Leben – die Kollision zwischen beiden.

JW: Anscheinend wurde in den 20er-Jahren in den



JOHN BALDESSARI, OCEAN AND SKY (WITH TWO PALM TREES), 2009, International Building Façade, Giardini, Venice Biennale, solvent based inkjet print on acrylic based adhesive vinyl, approx. 40 x 102' / OZEAN UND HIMMEL (MIT ZWEI PALMEN), lösemittelhaltiger Inkjet-Print auf acrylhaltiger Vinylklebefolie, ca. 12 x 31 m.

Dünen bei Oceano für einen Film eine römische Stadt gebaut und danach einfach zugeschüttet.

JB: Tatsächlich?

JW: Ja. Man sieht heute noch Teile davon aus dem Sand ragen ... Können wir uns mal anschauen, was da an der Wand hängt?

JB: Hier sind ein paar Sachen, an denen ich gerade arbeite. Das sind alles Stirnen.

JW: Augenbrauen.

JB: Weisst du eigentlich, wie schwer es ist, Frauen mit Stirnrünzeln zu finden? Es ist unmöglich.

JW: Das Magenta erinnert mich an Franz West.

JB: Ja, er liebt diese Farbe.

JW: Das sieht aus wie die Garbo. Weisst du, dass man Frauen mit gefurchter Stirn nicht einmal auf Google suchen kann? Es ist unsuchbar ... Was ist das dort unten?

JB: Nun, das ist fast ein Diptychon ... ich finde, das weibliche Denken gibt schon Anlass zur Besorgnis.

JW: Ja, natürlich. Das ist der «Kuleshov-Effekt», zeigt man ein ausdrucksloses Gesicht unmittelbar nach dem Gesicht eines hungernden Kindes, so wird das ausdruckslose Gesicht als besorgt interpretiert. Mir

gefallen diese da, die ganz schwarz-weiß sind, das heisst, eigentlich sind ja alle schwarz-weiß.

JB: Der Ausgangspunkt ist bei allen schwarz-weiß. Ich glaube, irgendwo dort ist möglicherweise eine Farbaufnahme darunter.

JW: Barcode. Sehr schön. Kommen da noch Relief-Elemente hinzu?

JB: Nein.

JW: Machst du Inkjet-Prints davon oder Abzüge in der Dunkelkammer?

JB: Inkjet. Mit etwas Malerei.

JW: Und weisst du schon, welche Stellen vertieft sein werden?

JB: Die Ausstellung heisst «Raised Eyebrows and Furrowed Foreheads (Hochgezogene Augenbrauen und gerunzelte Stirnen)». Das sagt schon alles – die Augenbrauen werden erhaben sein und die Stirnfalten vertieft.

JW: Das erinnert mich an die synchromatischen und dichromatischen Perioden in deinem Werk.

JB: Ich rezykliere.

JW: Und das war ein sehr frühes Diptychon.

JB: Das stimmt. Natürlich habe ich als Maler jeweils

JOHN BALDESSARI, BRICK BLDG, LG  
WINDOWS W/XLNT VIEWS, PARTIALLY  
FURNISHED, RENOWNED ARCHITECT,  
interior and exterior view, 2009,  
11 digital photographic prints on  
aluminum, 10 Mies van der Rohe  
chairs, brickstone, wallpaper, brick-  
stone coverings for windows, dimen-  
sions variable, installation view /  
BACKSTEINGEBÄUDE, BREITE FENSTER,  
AUSGEZEICHNETE SICHT, TEILWEISE  
MÖBLIERT, BERÜHMTER ARCHITEKT,  
Innen- und Aussenansicht, 11 digitale  
photographische Prints auf Alu-  
minium, 10 Mies van der Rohe Stühle,  
Backstein, Tapete, Backsteinver-  
kleidung für Fenster, Masse variabel,  
Installationsansicht.



nur an einem Bild gearbeitet, weil man das eben so macht. Aber als ich zu photographieren begann, hatte ich die Freiheit, nicht nur ein einziges Bild zu verwenden. Ich weiss nicht genau, wie ich diesen Sprung gemacht habe. Ich habe einfach Mühe mit dem einzelnen Bild, das ist meiner Meinung nach ähnlich wie mit der einen Wahrheit. Und ich denke immer: «aber andererseits ist da auch noch ...»

Woran hab ich sonst noch gearbeitet? Ah, diese zwei Mies-van-der-Rohe-Häuser in Krefeld. Warst du schon einmal dort?

JW: Die Gebäude haben sehr dicke Mauern, wenn ich mich richtig erinnere. Du hast dort eine Ausstellung?

JB: Ich hatte eine und bin eben von dort zurückgekommen. Ich beschloss, eine Art Anti-Mies-Ausstellung zu machen. Aber der Hauptgedanke bei Mies ist natürlich das «Bildfenster». Und Mies mochte Ziegelsteine gar nicht so sehr. Aber die beiden, die ihm den Auftrag für das Haus erteilten, Haus Esters und Haus Lange, wollten Ziegelsteinbauten; Mies hat nicht oft Ziegelsteine verwendet. Und dann wollten sie mehr Privatsphäre und Mies musste die Fenstermasse verkleinern, was gar nicht so einfach war.

Jedenfalls mauerte ich alle Fenster zu – nicht wirklich, sondern zum Schein mit Photoplatten, die genau zu den Ziegelsteinen der Fassade passten. Und im Innern verwendete ich dasselbe Ziegelstein-

muster, wo sonst diese reinen weissen Wände sind, so dass nun innen und aussen alles aus Ziegelstein war. Dann brachte ich innen, wo die Fenster von Mies auf Wunsch des Bauherrn verkleinert worden waren, Photographien an, die die Fenster wieder auf ihr ursprüngliches Format erweiterten. Aber auf meinen Photographien waren kalifornische Landschafts- und Meeransichten, so dass man nun statt auf Krefeld, auf Kalifornien blickt. Und vor jedes Fenster stellte ich einen Mies-van-der-Rohe-Stuhl, damit man sich hinsetzen und die Aussicht geniessen kann. Und die Krönung meiner Arbeit (falls das jemanden interessiert) ist im oberen Stockwerk: Ich liess einen Fensterflügel einen Spalt offen, brachte ein Blinklicht an und über dem Fensterspalt platzierte ich eine Augenbraue. So wird das Fenster nachts zum zwinkernden Auge. Tatsächlich ist es ein Kommentar zu Adolf Loos und zur Architektur der Wiener Moderne. Er sprach im Zusammenhang mit der Fassade eines Gebäudes davon, dass er die Augenbrauen über den Fenstern beseitigen wolle. Also beschloss ich die Augenbraue wieder anzubringen. Und dann war da noch etwas, wozu ich nicht mehr gekommen bin: eine Wäscheleine von einem Haus zum anderen zu spannen und Wäsche daran aufzuhängen.

JW: Das wollten sie nicht zulassen?

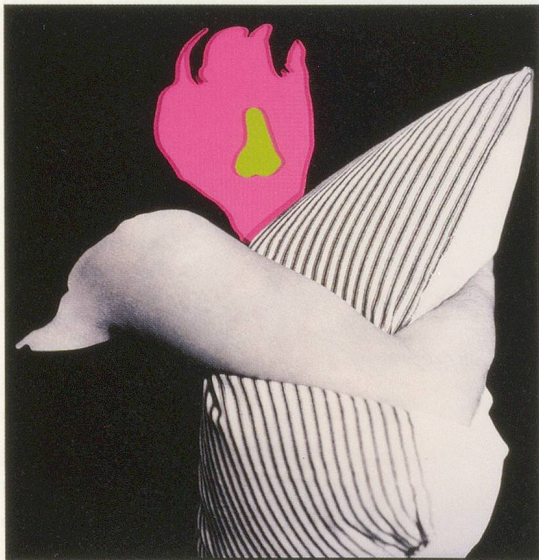
JB: Wahrscheinlich hätte ich es tun können. Es war das erste Mal, dass ich mich gleichzeitig mit dem Inneren und Äusseren eines Raumes befasst habe. Bisher war es immer entweder das eine oder das andere.

JW: Oh, toll.

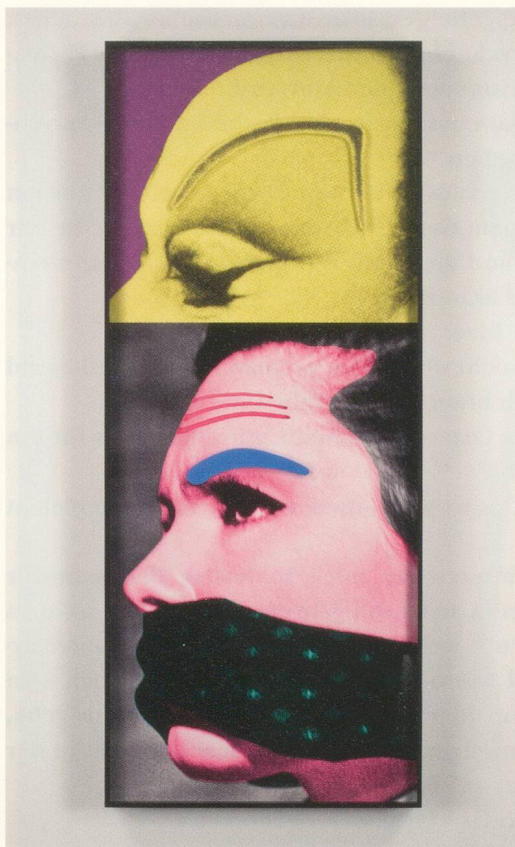
JB: Ach, das hätte ich fast vergessen. Ich machte dieses Ohrsofa.

JW: Ohrsofa?

JB: Das war wieder so ein Ausflug ins Gebiet der Skulptur. Es ist fast drei Meter lang und weiss. Es entstand in Anlehnung an diese Gipsmodelle von Michelangelos DAVID, denen man in Zeichenkursen



JOHN BALDESSARI, NOSES & EARS, ETC. (PART TWO): (PINK) FACE (WITH GREEN) NOSE AND ARM AND PILLOW, 2006, three-dimensional archival digital photographic prints, acrylic paint, 74 1/4 x 71 1/2 x 4" / NASEN & OHREN, ETC. (TEIL ZWEI): (ROSA) GESICHT (MIT GRÜNER) NASE UND ARM UND KISSEN, dreidimensionale alterungsbeständige digitale photographische Prints, Acrylfarbe, 188,6 x 181,6 x 10 cm.



JOHN BALDESSARI, RAISED EYEBROWS / FURROWED FOREHEADS:  
PERSON GAGGED, 2009, three-dimensional archival print, laminated  
with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 84 x 34 3/4" /  
HOCHGEZOGENE AUGENBRAUEN / GERUNZELTE STIRNEN: FIGUR  
GEKNEBELT, dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, lami-  
niert mit Lexan, aufgezoogen auf Sintra, Acrylfarbe, 213,3 x 88,2 cm.

begegnet. Beidseits davon sind Wandleuchter angebracht, die aussehen wie umgekehrte Nasen, und in den Nasenlöchern stecken künstliche Blumen. Nicht gerade das klassische Mies-Design, oder?

JW: Nein. Es erinnert mich an Godards *Le Mépris* (1963) – diese grossen Kulissen, die in dem italienischen Filmstudio hin und her geschoben werden.

JB: Das wär's. Ausserdem arbeite ich noch an meinem Projekt für die Biennale in Venedig.

JW: Ist das ein Hintergrund?

JB: Nein, der Eingang – die Fassade des Pavillons.

JW: Ich sehe schon, also bestens geeignet, um dich davor photographieren zu lassen.

JB: Genau.

JW: Sieht aus wie der italienische Pavillon.

JB: Ja.

JW: Wer wurde eingeladen, im Innern auszustellen?

JB: Das wurde noch nicht bekanntgegeben. Man ist

entweder in der Ausstellung oder darf die Fassade gestalten, aber nicht beides. Und ich sagte mir: «Na, wagen wir den Versuch, die Fassade zu durchbrechen.» Der erste Entwurf beruhte noch auf der alten Beschriftung, sie bestand einfach aus dem Wort «Italia» in extrem blockhaften Buchstaben. Und ich ging wieder gleich vor wie bei den Werbeplakaten, von denen ich vorhin erzählte, ich habe es einfach zerschnitten. Eine Hälfte sollte ein Hintergrundbild werden – eine auf den Kopf gestellte Schwarz-Weiss-photographie des Gebäudes. Die Hälfte des Wortes «Italia» sah man richtig herum und die andere stand auf dem Kopf. Es funktionierte erstaunlich gut. Doch dann kam die Rückmeldung und es hiess, sie hätten im Sinn, die Beschriftung zu ändern. Ich meinte: «Na toll, ich kann gar nichts machen, solange ich nicht weiss, wie die Schrift aussieht.» Es dauerte seine Zeit, bis sie mir endlich mitteilten, wie die neue Beschriftung aussehen würde. Das ist also meine zweite Version.

JW: Ach, schau mal, wie hübsch: ein grosser Scanner.

JB: Wir haben noch so einen und einen noch grösseren, der noch nicht installiert ist.

JW: Beim Hereinkommen hab ich eine grosse Papierrolle gesehen und hab mir gedacht, dass du vielleicht den grossen neuen Epson hast ... Und was ist das hier?

JB: Das ist einer meiner Prints. Daraus wird eine Lithographie. Und das ist eine Skulptur.

JW: Oh, Mann, Tropfen an der Decke!

JB: Kunst für die Decke. Frag mich nach dem Titel!

JW: Wie lautet der Titel?

JB: GOD KNOWS (Weiss Gott/Gott weiss). Gott spricht vom Himmel herunter in die Wolken.

JW: God knows (Gott weiss)?

JB: Nein, «God nose (Gott Nase).»

JW: Sehr schön, sieht aus wie Fiberglas.

JB: Es ist ein Aluminiumguss.



JW: Hast du nicht schon früher einmal ein Ohr abgegossen?

JB: Ich weiss nicht, ob du Photos gesehen oder davon gehört hast, aber ich hatte eine Ausstellung in Bonn, das ist zufällig der Ort, wo Beethoven geboren wurde, und da habe ich Ohren verwendet ...

JW: Passend zu Beethoven.

JB: Genau. Und ich ging zum Beethoven-Haus, dort gibt es ein ganzes Kabinett voller Hörrohre, die er teils gekauft hat oder nach eigenen Entwürfen anfertigen liess, und da kam ich auf die Idee, ein riesiges Ohr zu machen mit einem Hörrohr drin.

Auch dieses Ohr ist wieder von Michelangelo – das von DAVID; es ist zirka 180 Zentimeter hoch und eines von Beethovens Hörrohren lugt daraus hervor. Und jedes Exemplar dieser Edition ist interaktiv. Wenn man ins Hörrohr hineinspricht, spielt es ein paar Takte aus einem der späten Streichquartette Beethovens.

JW: Diese Quartette hab ich mir eben gekauft. Eine Aufnahme des Julliard Quartet in der Library of Congress.

JB: Sie sind so etwas von schön.

JW: Ich habe begonnen, die «Grosse Fuge» zu hören, das ist echt gefährlich. Man wird absolut süchtig.

JB: Sie ist schlicht umwerfend.

JW: Ich bin dabei, mich hindurchzuarbeiten. Nächste Woche werde ich für ein Gespräch im Art Institute nach San Francisco fahren und ich freue mich jetzt schon vier Stunden für mich allein im Auto zu haben.

JB: Mit Musik und Autofahren muss man vorsichtig sein. Ich wollte einmal meine Freundin abholen und als das Stück zu Ende war, realisierte ich, dass ich über fünfzehn Kilometer zu weit gefahren war!

JW: Ja, ich weiss.

JB: Gefährlich. Ich habe auf NPR (National Public Radio) eine Sendung gehört über neue Experimente mit Blinden, die Musik hören. Sie beginnen dabei Farben zu sehen.

JW: Eine Art elektro-psychologisches Phänomen. Wie heisst das schon wieder? Farbnamen wie Krokodilgrün, Ostereilila, Grellorange ... Mayonnaise!

JB: Im Atelier hatten wir eine heftige Diskussion über die Farbe von Mayonnaise.

JW: Kommt ganz darauf an, wie viel Öl drin ist.

JB: Oder Ei. Hausgemachte Mayonnaise tendiert

mehr zu eigelb, gekaufte Mayonnaise ist weisslicher. Ich verwende einfach die Farbe, die auf der Farbta-  
belle «Mayonnaise» genannt wird.

JW: Ich habe noch nie eine Farbe namens «Mayonnaise» gesehen.

JB: Das sind alles Malfarben. Diese Arbeiten habe ich so begonnen, dass ich Farbnamen aussuchte, die mir gefielen, und die damit verbundene Farbe dann einfach blind akzeptierte.

JW: Nette Idee.

JB: Es ist nicht wie früher, wo man sich hinstellte und sagte: «Ich brauche eine Tube Cölinblau.»

JW: Dieses Ostereilila scheint mir etwas blass für ein Ostereilila.

JB: Na ja, es ist wohl etwas von der Sonne gebleicht worden.

JW: Ich interessiere mich in letzter Zeit sehr für Farbe – etwa seit zehn Jahren. Mir geht es so, dass ich, egal mit welchen Farben ich am Computer arbeite und wie bizarr die Kombinationen auch sein mögen, sobald ich aufstehe und aus dem Haus gehe, überall unweigerlich diese Farben sehe, sei es in der Natur oder auf Bildern und Gedrucktem.

JB: Das ist das «Zypressen-Phänomen».

JW: Wie bitte?

JB: Na ja, wenn man sich einen Van Gogh anschaut, sieht man danach plötzlich überall Zypressen, die einem vorher nie aufgefallen sind.

JW: Und was für Farben hast du neustens gesehen, John?

JB: Tja, ich liebe Cölinblau. Damit habe ich mich eine Zeit lang intensiv beschäftigt.

JW: Und was ist das?

JB: Das Photo eines Lamas, das dieser Mann da nach mir benannt hat. Dreh es um, dann siehst du's auf der Rückseite.

JW: «Glenstone Farms».

JB: Ja, der züchtet eine Menge Lamas und tauft sie nach diversen Künstlern, deshalb steht da mein Name drauf.

JW: Du bist ein Lama?

JB: Ja.

JW: Hast du Arbeiten darüber gemacht?

JB: Nein. So ein Lama bin ich dann auch wieder nicht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

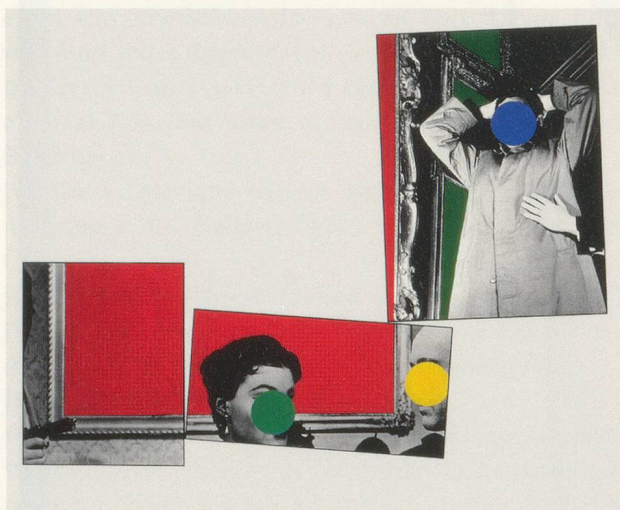


© 2006 JOHN BALDESSARI

JOHN BALDESSARI, NOSES & EARS, ETC. (PART TWO): (GREEN) FACE WITH NOSE, (YELLOW AND VIOLET) HANDS, (RED) ARM AND PISTOL (WITH TIE), 2006, three-dimensional archival digital photographic prints, with acrylic paint, 72 x 71 1/2 x 4" / NASEN & OHREN, ETC. (TEIL ZWEI): (GRÜN) GESICHT MIT NASE, (GELB UND VIOLETT) HÄNDE, (ROT) ARM UND PISTOLE (MIT KRAWATTE), dreidimensionale alterungsbeständige photographische Prints, Acrylfarbe, 182,9 x 181,6 x 10 cm.

# AUFDECKENDES VERBERGEN

RAINER FUCHS



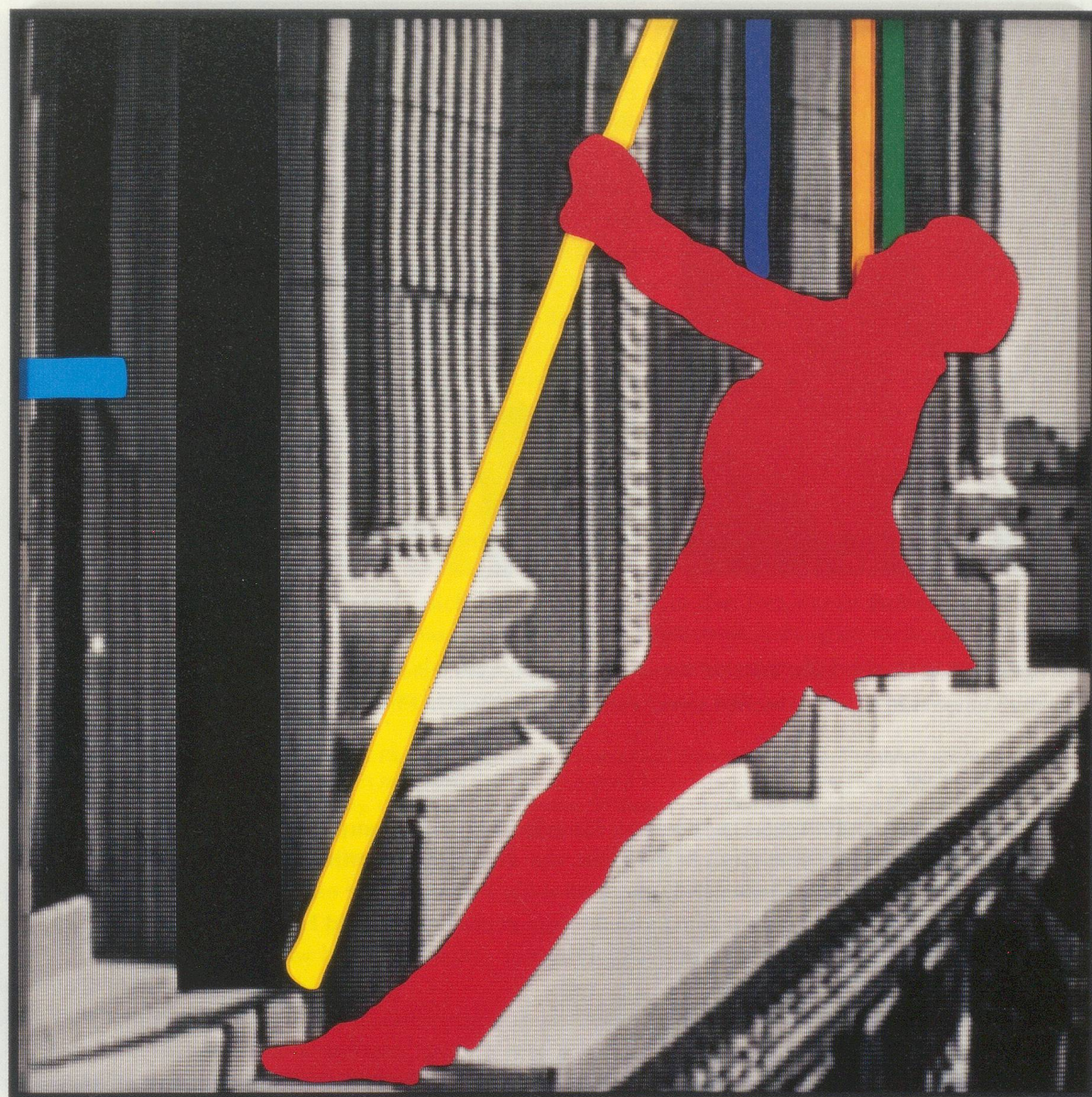
Einige von John Baldessarīs frühen Malereien zeigen bunte Rasterstrukturen aus gestempelten Punkten. Man bekommt ein Flimmern von Zeichen zu sehen, die für etwas anderes stehen, das aber nicht erkennbar ist. Als ob man mit einer Lupe die Feinstruktur von Photographien oder Plakaten betrachtet und dabei deren Botschaften aus den Augen verliert. Der Blick hinter die Oberfläche von Bildern gibt deren Konstruktionsweisen preis und ernüchert den schnellen Konsum bildlicher Illusionen. Malerei verrät hier, dass der Realismus tech-

nischer Bilder auf einer Summe abstrakter Zeichen beruht und dass man, um solche Bilder für das zu halten, was sie darstellen, diesen Umstand allzuleicht vergisst. Baldessarīs Vorgehen erinnert an ein sprachanalytisches Verfahren, das vor der Verwechslung von Sprache und Besprochenem warnt und zugleich den Regeln der Sprache auf den Grund geht. Wenn er, anders als die meisten Konzeptkünstler damals, nicht gleich die Sprache gegen die Bilder und die Photographien gegen die Malerei ausspielte, dann deshalb, weil er bedachte, dass Bilder ebenso sprechen, wie Sprache Bilder in uns erzeugt.

Er deckte also auf, indem er verbarg: Wo nichts Bestimmtes mehr zu sehen war, wie auf den Rasterbildern, rückte die Bestimmung des Sehens in den Blick. Dass der Gewinn an Einsicht an den Verlust von Sicht gekoppelt sein kann, durchzieht sein Werk wie ein roter Faden. Beispielhaft dafür sind auch jene Photoarbeiten, in denen farbige Kreise, sogenannte *Dots*, die Gesichter verdecken, um – als Motive der Auslöschung der persönlichen Merkmale – die Aufmerksamkeit auf Körperhaltungen und Gesten als gesellschaftsrelevante Codes von überindividueller Bedeutung zu lenken. Sich selbst hatte Baldessari in *PORTRAIT: ARTIST'S*

RAINER FUCHS ist stellvertretender Direktor des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien.

JOHN BALDESSARI, THREE RED PAINTINGS, 1988, black & white photos, vinyl paint, mounted on board, 94 1/4 x 128 1/2" / DREI ROTE GEMÄLDE, Schwarz-Weiss-Photographien, Vinylfarbe, aufgezogen auf Karton.



JOHN BALDESSARI, THE DURESS SERIES: PERSON HOLDING ONTO POLE ATTACHED TO EXTERIOR OF TALL BUILDING, 2003, digital photographic print, acrylic on Sintra, 60 x 60" / DIE NOT-SERIE: PERSON SICH AN EINEM HOHEN GEBÄUDE AN EINER STANGE HALTEND, digitaler photographischer Print, Acryl auf Sintra, 152,4 x 152,4 cm.



JOHN BALDESSARI, KISSING SERIES: SIMONE. PALM TREES (NEAR), 1975, color photographs, 10 x 8" each / KUSS-SERIE: SIMONE. PALMEN (NAH), Farbphotographien, je 25,4 x 20,3 cm.

IDENTITY HIDDEN WITH VARIOUS HATS (Portrait: Künstleridentität verborgen hinter mehreren Hüten) bereits 1974 Hüte vors Gesicht gehalten, um dennoch ein authentisches Selbstbildnis zu liefern, weil es jenseits blosser Dokumentation der Physiognomie ein Porträt seiner Arbeitsweise liefert. Dass weniger mehr sein kann, konnte gerade im Umfeld Hollywoods mit seinem überbordenden Kult glamouröser Gesichter kaum prägnanter und widerständiger formuliert werden.

Die genannten Dots übersetzen die Rolle des Hutmotivs. Als Mittel der Anonymisierung wurden sie zum Erkennungszeichen von Baldessarıs Kunst. Es liegt ausserdem nahe, sie als Nachfahren seiner Rasterpunkte zu betrachten, weil auch sie die Eigenschaft besitzen, Hintergründiges hervorzukehren, indem sie das Vordergründige und Eindeutige verstellen. In den neuen reliefartigen Arbeiten findet dieses Vexierspiel von Vorder- und Hintergründigkeit eine Übersetzung in vor- und rückspringende Bildteile, wie um der Ökonomie der Aufmerksamkeit buchstäblich Raum zu geben.

*Sie (die Aufmerksamkeit) sorgt dafür, dass in der Ausbildung eines «Beachtungsreliefs» einiges hervortritt, anderes zurücktritt, wie bei einem Relief, das ähnlich wie die Relevanz sprachlich auf das lateinische Wort «relevare» (= aufheben, abheben) zurückgeht. Dem entspricht aufseiten des Aufmerkenden ein Vorziehen und Zurückstellen. (...) Was hervortritt, tritt nicht nur aus der Fläche heraus, es bildet auch den Mittelpunkt eines thematischen Feldes, das nach Nähe und Ferne zum thematischen Kern gestaffelt ist. (...) Zentrum und Peripherie sind keineswegs statische Grössen, sondern Produkte einer ständig sich erneuernden Zentrierung und Marginalisierung.<sup>1)</sup>*

Diese Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses von Bernhard Waldenfels liest sich wie eine Anleitung zu Baldessaris Bildern. Ob es nun farbige Kreisformen auf flachem Grund oder verräumlichte Farbfelder sind, die einzelne Bildpartien abdecken, stets übernehmen diese Blocker auch eine Leerstellenfunktion, die sie als dynamische Projektionsflächen für die Interpretation ausweist. «Ich möchte die Information knapp halten, damit die Arbeit nicht erstickt. Wenn ich scheitere, habe ich zu viel weggenommen, wenn ich erfolgreich bin, ist gerade genug da um den Geist anzuregen, aber nicht genug um eine Art Vollständigkeit aufkommen zu lassen.»<sup>2)</sup> Das Aussparen von Informationen dient also der Aktivierung von Deutungsenergien, und das malerisch-zeichenhafte Markieren und Eliminieren photographischer Oberflächen ist im Grunde eine Aufforderung, sich über das Darunterliegende als verdrängte, verinnerlichte und überlagerte Inhalte Gedanken zu machen: «Einer der Gedanken, die sich in meinen Arbeiten finden lassen, ist der, dass die Zivilisation nur eine dünne Fassade ist. Sie ist bloss etwas, worüber wir nicht weiter nachdenken wollen. Und darum haben wir eine Zivilisation. Aber Sie wissen, dass Wahnsinn, Brutalität und Tragödie wie aus dem Nichts über uns hereinbrechen können.»<sup>3)</sup> Unter dem verführerischen Schein zivilisatorischer Normalität lauern die Abgründe menschlichen Seins. Die Filmindustrie lebt weitgehend davon, unter Bezug auf dieses Spannungsfeld das Leben und seine Unabwägbarkeiten symbolisch zu verdichten und zu überhöhen. Ihre Schauspieler sind grundsätzlich maskierte Akteure, die ihre wahre Identität verbergen, um uns in existenzielle Tiefen blicken zu lassen. Als selbst «Unsichtbare» verfolgen sie das Ziel, ihren Rollen unverwechselbare Gesichter zu verleihen. Dass Baldessari seine Bilder von Anfang an nicht der Lebenswirklichkeit, sondern vor allem der Realität des Films entnommen hat, bestätigt nur die Stringenz seines aufdeckenden Verbergens.

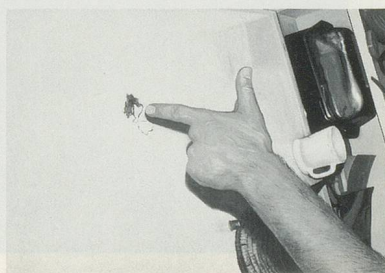
1) Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 102.

2) John Baldessari zitiert in: Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York 1990, S. 163.

3) John Baldessari, Ann Goldstein, Christopher Williams, «Die Dinge, die wir unter den Teppich kehren: Ein Gespräch mit John Baldessari», in *John Baldessari—Life's Balance, Werke 84–04*, Katalog Kunsthau Graz, 2005, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 80–99, hier S. 98.

JOHN BALDESSARI, COMMISSIONED PAINTING: A PAINTING BY ANITA STORCK, 1969, acrylic, oil on canvas, 59 1/4 x 45 1/2" / AUFTRAGS-GEMÄLDE: VON ANITA STORCK, Acryl, Öl auf Leinwand, 150,5 x 115,5 cm.

JOHN BALDESSARI, ECON-O-WASH, 14th AND HIGHLAND, NATIONAL CITY CALIF., 1966–1968, acrylic, photoemulsion on canvas, 59 x 45" / Acryl, Photoemulsion auf Leinwand, 149,8 x 114,3 cm.



A PAINTING BY ANITA STORCK



ECON - O - WASH  
14 TH AND HIGHLAND  
NATIONAL CITY CALIF.

# REVEALING BY CONCEALING

RAINER FUCHS

Some of John Baldessari's early paintings show colorful grids of stamped dots. He gives us shimmering signs that stand in for something else, but we can't make out what that something else might be. It's like losing sight of the larger message when examining the intricacies of photographs or posters with a magnifying glass. Looking behind the surface of pictures reveals the way they have been constructed and checks the accelerated consumption of visual illusion. Painting in this case demonstrates that the realism of technical images is based on a sum of abstract signs, a fact that is all too easily neglected in the process of reading pictorial content. Baldessari's approach resembles linguistic analysis that warns us not to confuse words and their referents and at the same time investigates the fundamentals of linguistic rules. If Baldessari does not pit language against pictures and photographs against painting, as did his conceptual peers, it is because he knew that pictures are capable of speaking and generating words just as speech is capable of generating images.

It is precisely by hiding things that he reveals them. By refraining from determining something to be seen, he highlights the determination of seeing. The less we see, the greater our insight: this might be read as a leitmotif of Baldessari's oeuvre, quintessentially illustrated by his photographs with colored dots covering the faces of his subjects. By extinguishing per-



RAINER FUCHS is the Deputy Director of the Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, Vienna.

sonal features, the artist draws attention to body language and gestures as socially relevant codes of supra-individual significance. An early work, *PORTRAIT: ARTIST'S IDENTITY HIDDEN WITH VARIOUS HATS* (1974), shows Baldessari concealed behind hats held up in front of his face—a truly authentic likeness, for it is not simply the record of a physiognomy but a portrait of his artistic approach. One would be hardput to envision a more compelling means of demonstrating that less can be more, especially with a view to Hollywood's profligate cult of glamorous faces.

The dots have since assumed the role of the hat. As a device that generates anonymity, they have become a signature feature of Baldessari's art; they might also be considered the descendants of his grid dots because they expose what lies beneath by distorting what lies on top. In the new relief-like works, this play between foreground and background has acquired a third dimension: parts of pictures protrude and others recede, as if to make room, quite literally, for the economy of attention.

*Attention ensures that in the constitution of a "relief of consideration" some things protrude while others recede, as in a relief that—like the word "relevance"—goes back to the Latin relevare (= lift up/raise up). This corresponds to a preferring and a deferring on the part of the attentive person. ... Something that protrudes not only stands out against the surrounding plane; it also constitutes the central point of a thematic field that is graded according to its nearness and distance from the thematic center. ... Center and periphery are not static features but products of ceaselessly regenerating centralization and marginalization.<sup>1)</sup>*

This description of the workings of perception by Bernhard Waldenfels reads like a manual of instruction for Baldessari's pictures. Whether parts of his pictures are hidden under colorful circles on a flat ground or under raised fields of color, the blockers always function as empty space, making them dynamic surfaces of interpretive projection. "I like to give a bare amount of information that doesn't asphyxiate the piece. When I fail, I have taken away too much, when I succeed, there is just enough to activate the mind but not enough to provide completeness."<sup>2)</sup> By obscuring information, the blockers activate the energy of interpretation. Marking or eliminating things on the surfaces of photographs, using painterly and semiotic means, is essentially an invitation to think about what lies underneath: all the repressed, internalized, and sedimented content. "One of the ideas I have in my work is that civilization is a thin veneer. It's just something we don't want to think about. And that's why we have civilization. But you know that insanity and brutality and tragedy can happen just like that."<sup>3)</sup> The dark side of human existence lurks beneath the seductive surface of civilized normality. The film industry thrives on that discrepancy, symbolically intensifying and exaggerating the pressures of life and its imponderables. The actors are basically masked, concealing their true identity in order to allow us glimpses of existential depths. They make themselves "invisible" in the attempt to create inimitable characters. From the very beginning, Baldessari chose not to draw on the reality of life but above all on the reality of film—a fact that merely reinforces the stringency of his revelatory concealment.

*(Translation: Catherine Schelbert)*

1) Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (Phenomenology of Attention), (Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 2004), p. 102.

2) Baldessari, quoted in: Coosje van Bruggen, *John Baldessari* (New York: Rizzoli, 1990), p. 163.

3) Baldessari, Ann Goldstein, Christopher Williams, "The Things We Sweep Under the Rug: A Conversation with John Baldessari" in *John Baldessari—Life's Balance, Werke 84–04*. Kunsthaus Graz, 2005, in association with Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 80–99, here p. 98.



# WITH BALDESSARI'S MARILYN

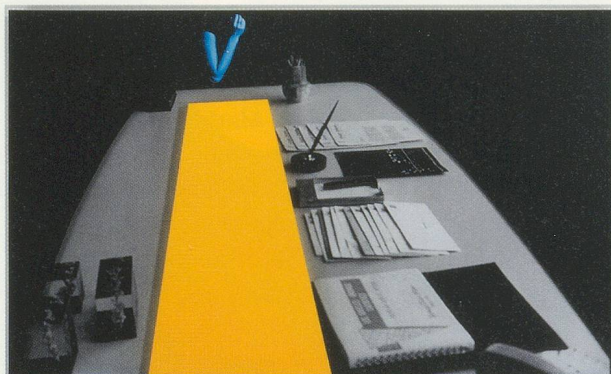
ALEXANDER VAN GREVENSTEIN

The less language plays a part in the creative process of an artist, the less use it is to try and describe the work of that artist. For instance, the statement that Robert Ryman's work is built up of layers of white contrasts sharply with the impressions already received by looking at them. The festive character of such an encounter—a wink, as it were—is then practically lost.

It is the same with John Baldessari who, in his passionate deconstructivist attacks on existing photographic material, leaves just as little room for further explanation. Furthermore, Baldessari knows exactly what he is doing. The use of language is reduced to titles that are no more than a summary of what we can see and thus what we know already: ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS AND KNEES), ETC. (2007); NOSES & EARS, ETC. (PART TWO) (2006). They would be completely superfluous were it not that they embody the cheerfulness of the art. The titles are therefore like

---

ALEXANDER VAN GREVENSTEIN is the director of the Bonnefanten Museum in Maastricht, Netherlands.



JOHN BALDESSARI, ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS & KNEES), ETC.: ELBOW (BLUE) WITH DESK, 2007, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 59 3/4 x 98 3/4" / ARME & BEINE (BES. ELLBOGEN & KNIE), ETC.: ELLBOGEN (BLAU) MIT PULT, dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 151,7 x 250,8 cm.



JOHN BALDESSARI, ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS & KNEES), ETC.: ARM AND PLAID JACKET (GREEN), 2007, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 59 x 89 1/4" / ARME & BEINE (BES. ELLBOGEN & KNIE), ETC.: ARME UND KARIERTE PLAID-JACKE (GRÜN), dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 149,9 x 226,7 cm.

opening French windows. Here, in the territory of the absurd, we are at home once more. But Baldessari's working method turns out to be more universal than we thought. His work recalls a philosophy that wished art well—although a different sort of art.

"...[D]erisive, light-hearted, superficial, divinely untroubled and divinely artificial art... Above all: an art for artists, only for artists!" says Friedrich Nietzsche in the foreword to *The Gay Science* (1882). Science shall be and must be a reflection of art because "the point is to worship appearance... We no longer believe that truth remains truth when one pulls off

the veil... Today we consider it a matter of decency not to wish to see everything naked, to be present everywhere, to understand and 'know' everything. 'Is it true that God is everywhere?' a little girl asked her mother; 'I find that indecent!'" And then Friedrich Nietzsche decides (with total agreement from John Baldessari): "Perhaps truth is a woman who has grounds for not showing her grounds?"<sup>1)</sup>

(Translation: Pond Translations)

1) Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, trans. Josefine Nauckhoff (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), pp. 7–8.

# MIT BALDESSARIS MARILYN

ALEXANDER VAN GREVENSTEIN

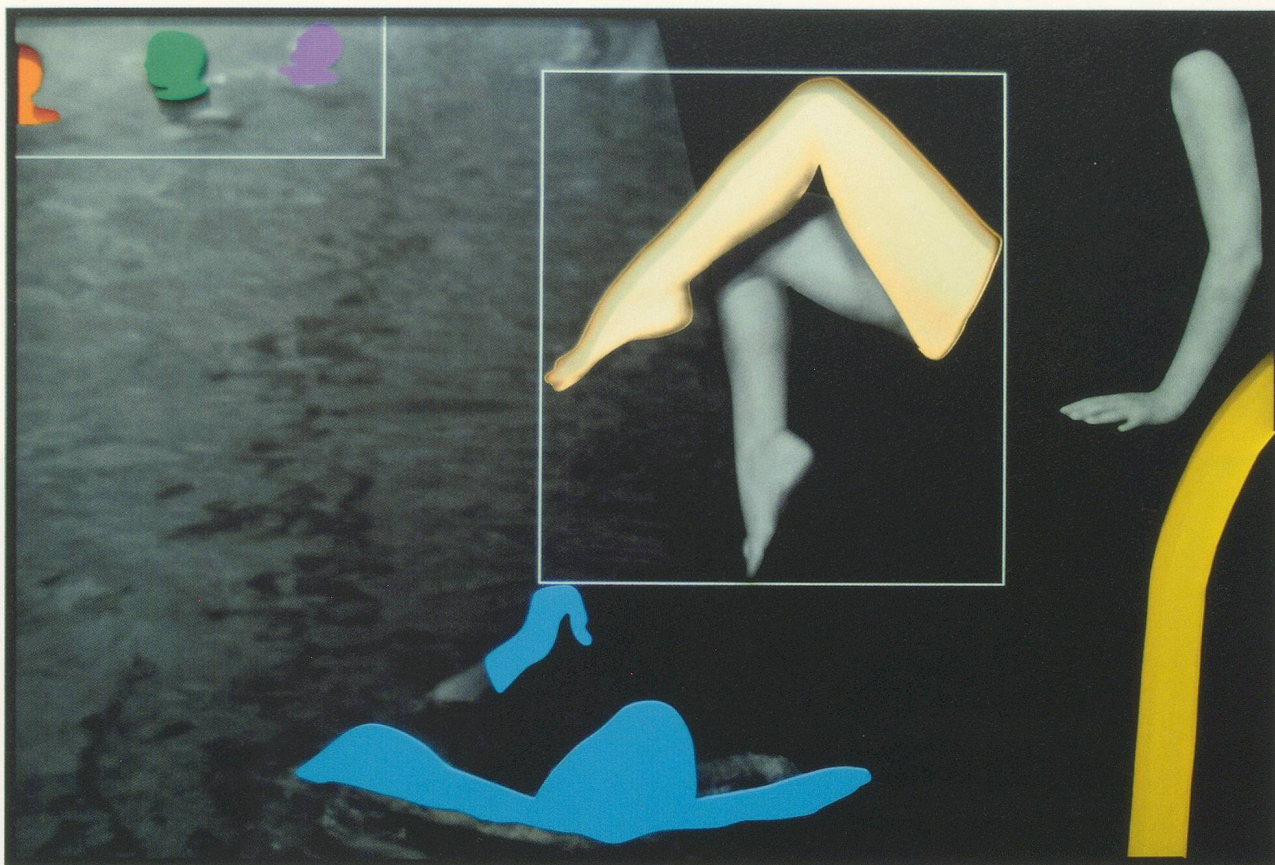
Je weniger die Sprache Teil des kreativen Prozesses eines Künstlers ist, desto sinnloser ist es, dessen Arbeit zu beschreiben. So steht die Feststellung, dass Rymans Arbeiten aus Schichten weisser Farbe aufgebaut sind, in deutlichem Kontrast zu dem, was wir wahrnehmen. Von dem festlichen Charakter einer solchen Begegnung bleibt – als wäre es ein Wink – wenig übrig.

Dies gilt auch für die Arbeiten von John Baldessari, der in seinen leidenschaftlich-dekonstruktivistischen Anschlägen auf bestehendes photographisches Material ebenfalls keinen Raum für eine weitere Erläuterung lässt. Ausserdem weiss Baldessari genau, was er macht. Der Gebrauch der Sprache ist reduziert auf die Titel, die nicht mehr als eine Aufzählung dessen sind, was wir sehen, und somit, dessen was wir bereits wissen: ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS AND KNEES), ETC., 2007; NOSES & EARS, ETC. (PART TWO), 2006. Sie wären vollkommen überflüssig, würden sie nicht die Fröhlichkeit der Kunst verkörpern. Damit sind die Titel wie zweiflügelige Türen. Auf dem Gebiet

ALEXANDER VAN GREVENSTEIN ist Direktor des Bonnetantenmuseum in Maastricht.



JOHN BALDESSARI, RAISED EYEBROWS / FURROWED FOREHEADS: (WITH GUN), 2008, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 58 1/8 x 66 1/8 x 4" | HOCHGEZOGENE AUGENBRAUEN / GERUNZELTE STIRNEN: (MIT PISTOLE), dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 147,6 x 168 cm.



JOHN BALDESSARI, ARMS & LEGS (SPECIF. ELBOWS & KNEES), ETC. (PART TWO): KNEE AND ELBOW (WITH FOUR SWIMMERS WITH YELLOW SUPPORT), 2008, three-dimensional archival print, laminated with Lexan, mounted on Sintra, acrylic paint, 60 x 89 3/4" / ARME & BEINE (BES. ELLBOGEN & KNIE), ETC. (TEIL ZWEI): KNIE UND ELLBOGEN (MIT VIER SCHWIMMERN MIT GELBER LEINE), dreidimensionaler alterungsbeständiger Print, laminiert mit Lexan, aufgezogen auf Sintra, Acrylfarbe, 152,4 x 228 cm.

des Absurden fühlen wir uns einmal mehr zu Hause. Baldessar's Arbeitsweise scheint jedoch universaler, als wir dachten. Seine Arbeit schliesst direkt an die eines Philosophen an, der es mit der Kunst, einer anderen Kunst zwar, ansonsten gut meinte.

«...eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst (...) Vor allem: eine Kunst für Künstler, nur für Künstler!», sagt Friedrich Nietzsche im Vorwort zu *Die fröhliche Wissenschaft* (1882). Die Wissenschaft muss sich unbedingt an der Kunst spiegeln: «Wir glauben nicht mehr daran, dass Wahrheit noch Wahrheit bleibt, wenn man ihr den Schleier abzieht (...) Heute gilt es uns als eine

Sache der Schicklichkeit, dass man nicht alles nackt sehen, nicht bei allem dabei sein, nicht alles verstehen und «wissen» wolle. «Ist es wahr, dass der liebe Gott überall zugegen ist? fragte ein kleines Mädchen seine Mutter: aber ich finde das unanständig (...)»». Und dann schliesst Friedrich Nietzsche mit völliger Zustimmung von John Baldessari: «Vielleicht ist die Wahrheit ein Weib, das Gründe hat, ihre Gründe nicht sehen zu lassen?»<sup>1)</sup>

(Übersetzung: Bookmakers)

1) Friedrich Nietzsche, *Die Fröhliche Wissenschaft*, Sämtliche Werke, Stuttgart, Alfred-Kröner-Verlag, 1965, S. 9–10.



EDITION FOR PARKETT 86

**JOHN BALDESSARI**

**RAISED EYEBROWS / FURROWED FOREHEADS:  
CROOKED MADE STRAIGHT, 2009**

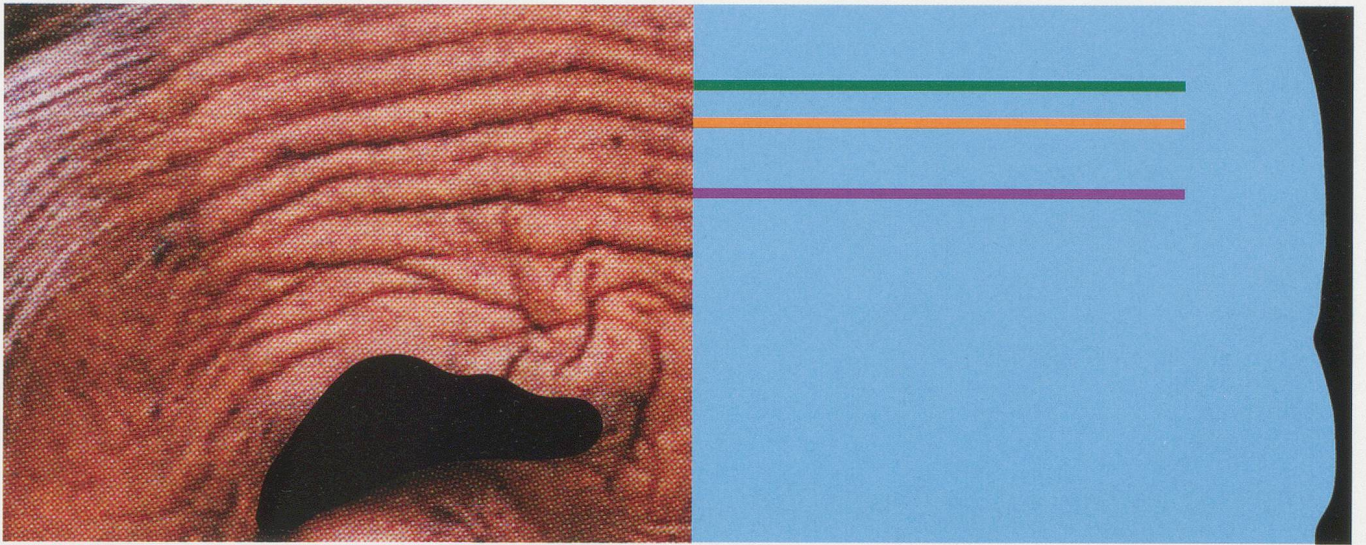
9-color silkscreen print (front and back) on Plexiglas,  
5 x 12 x 1/8".

Printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli, Zurich.  
Edition of 45/XX, signed and numbered certificate.

Siebdruck (9 Farben) beidseitig auf Plexiglas,  
12,5 x 31 x 0,4 cm.

Druck: Atelier für Siebdruck Lorenz Bögli, Zürich.

Auflage 45/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



# 200

今までとこれから。すべてがここにある。  
現代アート・コレクション展。

# ART WORKS PARKETT

# 25 YEARS

ARTISTS EDITIONS  
FOR PARKETT  
©PARKETT Publishers

Andy Warhol



Damien Hirst



Jeff Koons



アンディー・ウォーホル、  
デミアン・ハースト、  
ジェフ・クーンズほか  
200点もの現代アートが勢揃い!

## パルケット・エディションズ

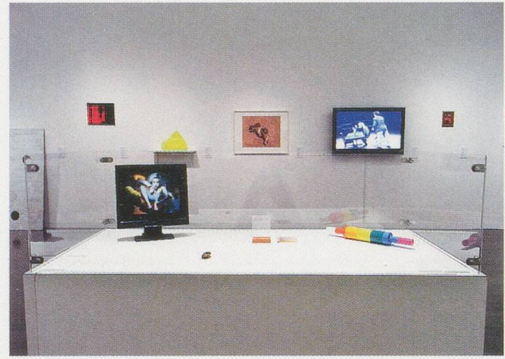
美術誌パルケットと現代アーティストたちのコラボレーション 25年の歩み

2009年9月4日(金)~9月26日(土) 会場: 金沢21世紀美術館 市民ギャラリーA  
開館時間: 10:00 - 18:00 (金・土は20:00まで) \*入場は閉場時間の30分前まで 会期中無休 (最終日は17:00まで)  
入館料 (税込): 当日 ¥500 (小学生以上) 前売 ¥400  
チケット発売所: 北國新聞読者サービスセンター、香林坊大和、チケットぴあ (ファミリーマート、サークルKサンクス、Yahoo!チケット / Pコード 688-714)、県内主要画材店、他。

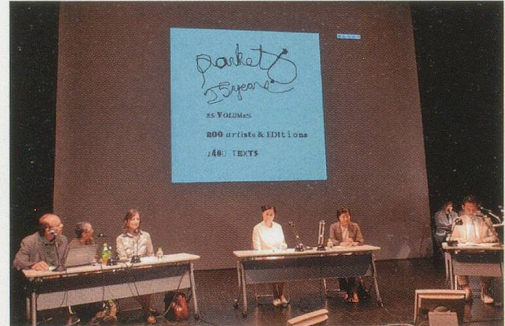
関連イベント 「美術誌パルケット25周年記念講演会」  
パルケット社長ディーター・ヴォン・グラッフェンリド氏の講演と編集長ビーチェ・クリガー氏、  
金沢21世紀美術館長秋元雄史氏、その他ゲストを招いてディカッションを催します。  
日時: 2009年9月5日(土) 13:00 (開場12:30) 会場: 金沢21世紀美術館 シアター21  
入場無料 \*ただし、本展入場券の半が必要です。

お問合せ: 株式会社アート・アドバイザー・バンク  
Tel. 03-3234-5504  
<http://www.art-advisory.com/parkett>

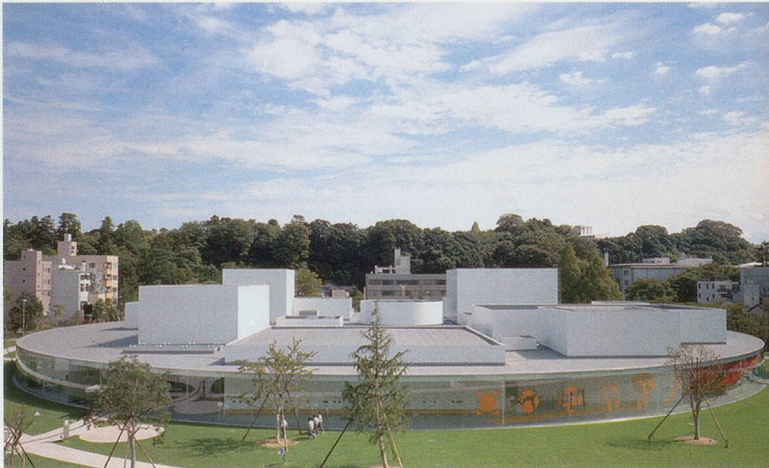
主催: 株式会社アート・アドバイザー・バンク、パルケット社、イッカンアートインターナショナル社  
共催: 金沢21世紀美術館【(財)金沢芸術創造財団】、北國新聞社、財団法人北國芸術振興財団、財団法人石川県芸術文化協会  
後援: スイス大使館、石川県、金沢市、テレビ金沢、北陸放送、エフエム石川、ラジオかざわ、ラジオこまつ、ラジオなお、金沢ケーブルテレビネット



Opening of Parkett's 25 year retrospective at the Kanazawa Museum, Japan, Sep 4, 2009



Panelists Yuji Akimoto (Director, Kanazawa Museum), Yukie Kamyu (Chief curator, Hiroshima MOCA), Mariko Mori with Bice Curiger and Dieter von Graffenried (right to left)



21<sup>st</sup> Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan (Sanaa Architects)



Bice Curiger and Mariko Mori



Ikkan Sanada, Bice Curiger, Dieter von Graffenried, Toshio Oho (left to right)



Yuji Akimoto, Director, Kanazawa Museum



Jacqueline Burckhardt and Yuzo Uedo